



**UNIVERSITÀ
DI PARMA**

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in “Scienze Filologico-Letterarie, Storico-
Filosofiche e Artistiche”

Ciclo XXX

COLLEZIONARE IL NOVECENTO
IL 'CANONE' DELLA GRAFICA EDITORIALE ITALIANA
NELLA COLLEZIONE BORTONE BERTAGNOLLI

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Beatrice Centi

Tutor:
Chiar.mo Prof. Francesca Zanella

Dottorando: Marta Sironi

2014/2018

INDICE

Introduzione

PARTE I

LE COPERTINE DEL NOVECENTO ITALIANO NELLA COLLEZIONE BORTONE BERTAGNOLLI

I. Capitolo: *Collezionare per storicizzare*

- I.1. *Sandro Bortone: 'l'uomo che salvava i libri'*
- I.2. *La direzione della Biblioteca Civica di Como*
- I.3. *Collezionista di memoria culturale*
- I.4. *"Le carte del cielo" e le edizioni autoprodotte*

II. Capitolo: *Il 'canone italiano' della grafica editoriale del Novecento*

- II.1. *Appunti per una storia della grafica editoriale italiana*
- II.2. *L'arte in copertina*
- II.3. *L'astro nascente: il grafico*
- II.4. *Scuole regionali e migrazioni artistiche*
- II.5. *Editoria scolastica*
- II.6. *Editoria musicale*

PARTE II

ATTRAVERSO LA COPERTINA

III. Capitolo: *Il "libro bello italiano": artisti ed editori*

- III.1. *Il "libro bello italiano" nelle riviste specializzate del Ventennio*
- III.2. *Dall'architettura al libro*
- III.3. *La Alpes: da Giulio Cisari a Ubaldo Cosimo Veneziani*
- III.4. *Il primato di Cisari in Mondadori*
- III.5. *L'editore pubblicitario: Valentino Bompiani*

IV. Capitolo: *La copertina per tutti: dall'illustrazione al rotocalco*

- IV.1. *La Vitagliano e l'inaudito Renzo Ventura*
- IV.2. *Facchi e Monanni, Barion e Madella: "editori da bancarella"*
- IV.3. *Azzurri, gialli, verdi: l'editoria popolare in casa Mondadori*
- IV.4. *La donna in copertina: parabola dell'immaginario femminile nel Ventennio*
- V.5. *Il cinema in prima pagina*

Bibliografia

APPENDICE

Parte I

Elenco degli opuscoli realizzati dalla Biblioteca Comunale di Como (1964-1983)

Sandro Bortone, Presentazione al Soggettario, 1983

Edizioni curate da Sandro Bortone

Parte II

Le copertine del Novecento italiano nella collezione Bortone Bertagnolli

Indice alfabetico per autore delle copertine

Indice alfabetico per editore

Inserto iconografico

Introduzione

Peccato che in Italia manchi una pubblicazione consacrata alla decorazione del libro italiano: una storia chiara e completa dell'evoluzione artistica dell'arte della presentazione, della decorazione e della illustrazione del bel libro italiano nel corso degli ultimi anni del XIX secolo e dei primi anni del XX. Da essa si trarrebbero conclusioni soddisfacenti, quali, per esempio, quella che tanto da parte degli artisti, quanto da parte degli editori si è fatto ogni sforzo per rinnovare quello che pareva decadimento ed era invece inerzia.¹

Nel 1924 Cesare Ratta denunciava così, nell'introduzione all'antologia di fregi e copertine di Dardo Battaglini, la mancanza di una pubblicazione comprensiva dello "sforzo" compiuto da artisti ed editori per l'accrescimento della grafica editoriale italiana. Una decina di anni dopo Franco Ciarlantini auspicava la nascita di un Museo del libro italiano capace di tenere insieme le glorie del passato ed essere "mostra viva di tutte le espressioni grafico-artistiche del libro d'oggi".² Osservazioni e aspirazioni non dissimili da quelle di chi oggi intenda ricostruire la storia della grafica editoriale italiana, con l'aggravante che quei manufatti di cui Ratta e Ciarlantini erano testimoni diretti, sono ora documenti difficili da reperire, di cui si conoscono sempre meno vicende e modalità produttive. La copertina, infatti, ancora prima di trasmettere il contenuto del libro, parla dell'editore e del periodo storico in cui è stata concepita: si tratta pertanto di un paratesto visuale da analizzare in stretta relazione con la storia editoriale che l'ha prodotta e il contesto storico culturale che l'ha resa possibile. Una storia complessa da tracciare nel suo insieme anzitutto per la mancanza di fonti in grado di monitorare un processo per sua natura in continua trasformazione. Raramente, infatti, tale documentazione è conservata dal soggetto produttore: l'industria editoriale interessata piuttosto alla produzione e all'aggiornamento della propria veste grafica. Allo stesso modo il sistema bibliotecario nazionale, l'istituzione preposta alla conservazione del libro (e pertanto della copertina), non ha considerato la copertina un elemento essenziale, mancando pertanto di regolamentarne la conservazione e la catalogazione, giustificandone addirittura la perdita. Chiunque abbia tentato una storia anche parziale su un grafico o illustratore, su una casa editrice o un determinato periodo ha incontrato grandi ostacoli nel trovare la fonte primaria delle proprie ricerche: le stesse copertine.

In questo senso la collezione privata Bortone Bertagnolli di circa novemila volumi raccolti e ordinati per autore della copertina, costituisce una base d'indagine inedita che permette un primo quadro complessivo su cui innestare specifici affondi. Autore della collezione, Sandro Bortone (Roma, 10 marzo 1933-Milano, 5 marzo 2014), è stato direttore della Biblioteca Comunale di Como dall'aprile 1962 al gennaio 1984, lavorando da una parte nel ripristinare la relazione viva tra biblioteca e pubblico incrementando progressivamente l'utenza del proprio istituto e puntando soprattutto a rendere il catalogo accessibile e trasparente; dall'altra nello stabilire stretti contatti con le più diverse realtà locali considerando

¹ C. Ratta, *Dardo Battaglini. La decorazione del libro*, Alessandria, Ariel, 1924.

² F. Ciarlantini, *Per il museo nazionale del libro*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (9), settembre 1934, pp. 505-508.

la Biblioteca un luogo d'incontro, di crescita e confronto, dove conservare archivi di artisti, scrittori, giornalisti di origini comasche o che avessero scelto la terra lariana come approdo di vita e soggetto d'ispirazione creativa. Chiuso volontariamente il proprio mandato istituzionale a Como, l'attività collezionistica di Bortone è da interpretarsi come un'importante chiosa intesa anzitutto a risolvere e completare un aspetto difficilmente conciliabile con l'indirizzo di pubblica lettura delle biblioteche: salvaguardare la storia dell'editoria italiana del Novecento e in particolare quella della grafica editoriale.

La costituzione di una collezione ordinata per autore della copertina ribalta, infatti, l'usuale sistema di catalogazione, ma anche i più diffusi criteri di ordinamento del libro – per autore, casa editrice, collana o soggetto – invertendone pertanto la percezione. Eleggendo la copertina e il suo autore a soggetto, gli si attribuisce una dignità nuova, cambiando necessariamente il tracciato storico ricostruibile attraverso i singoli manufatti e soprattutto il loro insieme. Obiettivo della collezione era di costituire una mappatura delle copertine italiane del Novecento, documentando in particolare la produzione editoriale di largo consumo e il maggior numero possibile di artisti. Presupposti che evidentemente non privilegiano l'eshaustività di case editrici e collane, e nemmeno dei singoli autori di copertina, andando piuttosto a costituire l'ossatura di un quadro generale sui cui poter innestare ulteriori approfondimenti.

Dal punto di vista storico, il campionario che ne emerge rimane in quella dimensione aneddotica, "una narrazione per eventi significativi", denunciata da Giovanni Anceschi³ come la condizione costitutiva della storia della grafica in Italia già a partire alla *Storia aneddotica della réclame* di Arturo Lancellotti (Quintieri, 1912). Ugualmente ancora valida è la considerazione avanzata da Arturo Carlo Quintavalle in apertura del catalogo della mostra dei manifesti del MoMA tenutasi a Parma nel 1971, che valutava la disomogeneità dei materiali il punto di forza che avrebbe permesso il superamento delle considerazioni parziali a cui tali prodotti grafici sono sovente costretti.

Il manifesto resta uno dei luoghi più ingannevoli del dibattito critico. La cultura idealistica tende a recuperare l'arte, l'opera d'arte, cioè a vedervi una derivazione più o meno diretta da una produzione (la pittorica), per i fruitori cui è oggi destinata, elitaria.

La cultura più aperta della società del consumo tende invece a qualificarlo come un sistema di segni ed a giudicarlo semplicemente sulla base della informazione veicolata, senza porsi problemi di qualità "artistica". Le due prospettive vengono a conflitto evidente quando una mostra intende presentare, come qui, non una sezione orizzontale, cioè sincronica e dunque sociologicamente analizzabile in maniera organica, ma uno spaccato storico, verticale, diacronico, dove per forza di cose i nessi con la situazione antropologica si fanno labili, staccati, da costruire volta per volta e con notevoli sussidi anche storico-culturali.⁴

Una considerazione metodologica che, trasportata nello specifico caso di studio, ha disposto verso una duplice prospettiva d'indagine: in senso diacronico, nel descrivere in generale la collezione evidenziandone le caratteristiche e le conseguenti considerazioni storiche che se ne traggono; e in senso sincronico,

³ G. Anceschi, *Il campo della grafica italiana: storia e problemi*, in "Rassegna", III (6), aprile 1981, pp. 5-19.

⁴ *Parola/Immagine, Manifesti dal Museum of Modern Art New York*, (Parma, Pilotta, Salone dei contrafforti, novembre-dicembre 1971), Università di Parma-MoMA, 1971, p. 21.

nell'approfondire il momento d'oro dell'editoria milanese tra le due guerre, focalizzandosi su alcuni casi paradigmatici.

Al momento di iniziare la ricerca, la collezione pur se ordinata non presentava alcuna catalogazione richiedendo pertanto un primo fondamentale lavoro di raccolta dei dati in un documento Excel che avrebbe permesso di elaborare le informazioni incrociando i diversi campi di catalogazione: autore della copertina, autore del libro, titolo del libro, editore, luogo d'edizione, data, collana, stampatore, prezzo, e un campo note con le informazioni aggiuntive su l'esemplare. Il complesso file di catalogazione risultato è servito all'analisi della collezione ma costituisce altresì la base per molteplici ulteriori possibili letture ed elaborazioni dei dati. Per questa prima indagine complessiva si è deciso quindi di organizzare i dati secondo due indici alfabetici, per illustratore e per casa editrice, incrociando le due informazioni: si avrà pertanto l'indice dei 1684 illustratori con l'indicazione delle case editrici per cui hanno collaborato e l'indice dei 1239 editori con l'elenco dei disegnatori collaboratori.

Si riportano per maggiore chiarezza le tabelle riassuntive della collezione, e i dati relativi ai primi dieci illustratori, editori e città di pubblicazione.

Dati di sintesi	n.
Tot. Volumi	9.194
Illustratori	1.684
Illustratori con almeno 2 vol.	768
Illustratori non identificati	666
Editori	1.239
Editori con almeno 2 vol.	484
Editori non identificati	60
Sedi di pubblicazione	124
sedi non identificate	77

Primi 10 illustratori	Volumi
1 Crepax Guido	227
2 Bianconi Fulvio	203
3 Vellani Marchi Mario	173
4 Tabet Giorgio	161
5 Molino Walter	158
6 Alcorn John	151
7 Cisari Giulio	132
8 Disertori Benvenuto	130
9 Talman Silvio	91
10 Bompard Luigi	80
16,4%	1.506

Primi 10 Editori	volumi
1 Mondadori - Milano	739
2 "Corriere della Sera" - Milano	527
3 Sonzogno - Milano	320
4 Rizzoli - Milano	314
5 Garzanti - Milano	254
6 "Il Dramma" - Torino	244
7 Ricordi - Milano	172
8 Paravia - Torino	166
9 Bompiani - Milano	143
TCI (Touring Club Italiano)	
10 Milano	143
	32,9%
	3.022

Primi 10 Luoghi	volumi
1 Milano	5.552
2 Torino	887
3 Firenze	747
4 Roma	517
5 Bologna	200
6 Milano-Roma	126
7 Bergamo	114
8 Brescia	50
9 Milano-Napoli	49
10 Napoli	44
	90,1
	8.286

Oltre ai dati numerici e alla mappatura di artisti e case editrici, la collezione Bortone Bertagnolli⁵ restituisce un particolare punto di vista sulla grafica editoriale accogliendo accanto alla produzione libraria anche libretti d'opera e spartiti musicali, non solo per il valore intrinseco delle loro copertine, spesso anche più interessanti e necessariamente più attraenti di quelle editoriali, ma per il loro ruolo di veicolo culturale. Allo stesso modo è raccolta l'editoria scolastica comprendendo in essa anche i quaderni. In generale Sandro Bortone era interessato a restituire dignità storica alla produzione editoriale del Novecento italiano documentando autori poco ricordati quando non del tutto dimenticati, testimoniandone l'opera anche con pochi o unici esemplari. L'attenzione non è mai rivolta alla rarità bibliografica della prima edizione quanto piuttosto a documentare l'insieme, attraverso la varietà di editori e illustratori, raccogliendo idealmente tracce per un possibile quadro d'insieme orientativo di innumerevoli approfondimenti specifici. L'illustratore più documentato, Guido Crepax, riassume effettivamente molti caratteri generali delle scelte collezionistiche: innovatore pur collocandosi all'interno di una tradizione secolare d'illustrazione popolare, con lui il "fumetto" arriva in copertina ponendosi come l'ultima declinazione di schemi

⁵ Intestazione voluta dal collezionista, a ricordare l'apporto anche della moglie, Sandra Bertagnolli.

figurativi spesso ripetitivi già ampiamente sfruttati dai *feuilleton*. Prolificissima anche la sua produzione per l'editoria musicale, arte avvicinata fin da bambino per la professione del padre (primo violinista del Teatro alla Scala) e per la quale pure proporrà la propria personalissima interpretazione, ponendo la sua 'Valentina' a nuova icona femminile svecchiando il modello della 'donna' che in copertina, anche nell'editoria musicale, rimaneva fortemente 'canonizzata'. E se nell'immaginario comune Crepax è il fumettista 'intellettuale', vedere la varietà delle sue collaborazioni editoriali e soprattutto sapere che sue sono state le immagini identificative delle più famose canzoni di Domenico Modugno, dimostra evidentemente l'impatto che tale immaginario ha avuto sul gusto collettivo. L'editoria popolare era infatti, per Sandro Bortone, una priorità collezionistica sia per l'intento di colmare lacune intrinseche al sistema bibliotecario – dove tali edizioni erano state raccolte al momento della loro uscita come opere dirette alla pubblica, sostituendo quindi nella maggior parte dei casi la copertina con legature più resistenti – sia soprattutto per ricostruire una visione d'insieme dell'evoluzione del linguaggio figurativo indirizzato al grande pubblico.

Il lavoro catalografico è stato essenziale per capire nel dettaglio la fisionomia della collezione e orientare la ricerca, indirizzata secondo una doppia prospettiva che si riflette nelle due parti della tesi: una descrittiva della collezione, l'altra di approfondimento storico su casi paradigmatici. Nel primo capitolo, attraverso un sintetico profilo biografico di Sandro Bortone si sono delineati i caratteri di continuità della sua attività collezionistica con il precedente professionale più significativo, la direzione della Biblioteca di Como, ma anche con la sua produzione scientifica ed editoriale, dimostrando il permanere, anche nell'atto collezionistico, della tendenza del bibliotecario a fornire anzitutto strumenti di ricerca. In base a tali considerazioni, nel secondo capitolo si è analizzata la collezione nelle sue linee più generali delineando una possibile storia della grafica editoriale italiana del Novecento attraverso la campionatura raccolta da Bortone: emerge tra l'altro un continuo scambio tra illustrazione e pittura, messo a fuoco attraverso casi esemplificativi che dagli anni Venti e Trenta ("Lidel" e "Le vie d'Italia") conducono fino dentro gli anni Cinquanta e Sessanta con riviste e collane che si costituiscono come 'pinacoteche portatili' della produzione artistica coeva, da "Civiltà delle macchine" a "I narratori italiani" di Mondadori. Visto l'intento della collezione di essere la base per una generale mappatura si è inteso evidenziare alcune specifiche particolarità: l'attenzione per l'origine geografica degli autori e il generale moto migratorio verso Milano; la documentazione di figure dimenticate con particolare attenzione per le presenze femminili e infine la generale prevalenza dell'editoria di largo consumo comprensiva dei settori più transitori e storicamente considerati marginali: la letteratura infantile, l'editoria scolastica e musicale.

Nella seconda parte della tesi si è approfondita la produzione milanese tra le due guerre indagando nel terzo capitolo la questione della decorazione del libro secondo l'acceso dibattito scaturito all'inizio degli anni Venti; nel quarto alcuni casi di editoria popolare mettendo a fuoco le principali soluzioni avanzate, dalla grafica di Renzo Ventura per la Vitagliano (1919-21) fino al cinema e al rotocalco che dalla metà degli anni Trenta sembrano meglio veicolare il gusto più popolare, anche in copertina.

La principale fonte di ricerca è stata la Collezione stessa, attraverso la cui catalogazione è stato possibile far emergere il progetto collezionistico, condotto evidentemente con solide conoscenze storiche e con l'intento di restituire il

“canone” della grafica editoriale italiana del Novecento, generalmente parcellizzata in casi specifici, della quale manca invece un quadro generale, soprattutto riguardo la prima metà del secolo.

In base poi alla duplice prospettiva della ricerca – secondo il punto di vista collezionistico (I parte) e d’indagine storica (II parte) – si sono diversificati gli strumenti e le fonti da utilizzate. Per il profilo di Sandro Bortone si è consultato l’archivio privato della famiglia e le collezioni e l’archivio storico della Biblioteca Comunale di Como, alle quali si sono affiancate molte testimonianze orali di cui si è tenuto conto senza però strutturale in forma d’intervista. Va precisato che la rassegna stampa relativa all’attività di Bortone a Como è stata considerata materiale archivistico escludendola pertanto dalla bibliografia.

Per l’analisi storica delle copertine oltre alla pubblicistica specializzata dell’epoca e allo spoglio di alcune riviste e almanacchi – “Almanacco italiano” Bemporad, “Almanacco letterario” (Mondadori-Bompiani), “Ardita”, “Augustea”, “Cronache latine”, “Emporium”, “Il Risorgimento Grafico”, “L’Italia che scrive”, “La Fiera Letteraria”, “La Lettura”, “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, “Le Arti Decorative”, “Lidel”, “Lunario delle muse” dell’Alleanza Nazionale del libro – si sono consultate diverse fonti archivistiche. Non essendo la copertina il primario elemento identificativo di un progetto editoriale, per raggiungere notizie relative alla sua realizzazione e agli eventuali condizionamenti dell’editore o dell’autore si è proceduto con una sistematica consultazione degli archivi esistenti, con particolare attenzione per i carteggi. Sono stati di prezioso sostegno alle ricerche gli archivi Antonielli e “Lo Smeraldo”, i fondi Cisari, Bompiani e Monanni oltre alle preziose prime edizioni della letteratura italiana del Fondo Novecento Sergio Reggi del Centro APICE (Archivi della Parola dell’Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell’Università degli Studi di Milano; i progetti e i materiali preparatori degli archivi Munari, Mari, Nizzoli e Tovaglia del Centro Studi e Archivi della Comunicazione (CSAC) dell’Università degli Studi di Parma; l’archivio Einaudi presso l’Archivio di Stato di Torino; gli archivi Bompiani e del “Corriere della Sera” presso la Fondazione Corriere della Sera; nonché gli archivi e le collezioni bibliografiche della Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. L’ampia disponibilità documentaria di quest’ultima ha permesso di verificare l’importanza dei carteggi anche per l’identificazione e lettura storica della copertina secondo una metodologia applicata in questo studio per la prima volta in maniera sistematica ed estesa.

Nell’ordinare i materiali dell’archivio privato di Sandro Bortone, utili soprattutto alla ricostruzione del suo operato a Como e dei suoi progetti editoriali (spesso autoprodotti), si è inteso aggiungere in appendice gli elenchi degli opuscoli stampati dalla Biblioteca di Como durante la sua direzione e delle sue edizioni private. Si ripropone infine il testo di Sandro Bortone introduttivo al *Soggettario della Biblioteca di Como* (1983) in quanto costituisce la sintesi degli orientamenti metodologici che Bortone ha messo a punto come bibliotecario, ma costitutivi anche di tutta l’attività successiva, vuoi nelle scelte editoriali e di ricerca, vuoi in quelle collezionistiche. Appendici più consistenti sono gli indici alfabetici per illustratore e per editore tratti dal documento catalografico dettagliato.

Infine una breve nota sulla bibliografia – organizzata alfabeticamente per evidenziare gli autori nel tempo maggiormente impegnati nella definizione critica della grafica editoriale italiana – e l’inserito iconografico – accompagnato da didascalie molto ridotte nelle quali si è privilegiato il nome dell’illustratore (dove identificato), dell’editore e la data, reputando invece ridondante ripetere il titolo

facilmente leggibile sulla copertina stessa: il titolo sarà pertanto riportato solo nei rari casi in cui sia riprodotta un'illustrazione interna. Dove possibile, per esempio nel caso di più illustrazioni di uno stesso autore, si sono accorpati i dati in un'unica didascalia.

Si torna infine a specificare che, in assenza di archivi, aspetto assai diffuso soprattutto nel caso dell'editoria minore e popolare della prima metà del Novecento, la collezione Bortone Bertagnolli costituisce una base documentaria inedita e di grande valore, in base alla quale è stato possibile tracciare un profilo generale e affondi specifici, questi ultimi anche grazie al confronto con altre collezioni raccolte dallo stesso Bortone, atte invece a ricostruire in modo pressoché esaustivo i cataloghi della Vitagliano, della Alpes, degli editori Barion e Madella di Sesto San Giovanni (MI).

L'importanza documentaria della Collezione Bortone Bertagnolli può infine essere letta nella direzione messa a fuoco da Walter Benjamin a proposito della raccolta di caricature e dipinti di costume di Eduard Fuchs, quando delineava l'importanza del collezionista nell'integrare la parzialità delle scelte museali, evidenziando peraltro lo specifico atteggiamento del collezionista verso l'oggetto artistico: "il suo interesse per l'arte si distingue chiaramente da ciò che si definisce abitualmente *piacere per il bello*. Fin dall'inizio è in gioco la verità. Fuchs non si stanca di insistere sul valore di fonte, sull'autorità della caricatura."⁶

Sempre seguendo le approfondite riflessioni di Benjamin sul collezionismo, il critico tedesco dimostra come gli oggetti di una collezione, al pari di un insieme di citazioni, possano essere la base di un'originale narrazione scaturita dalle relazioni che si stabiliscono tra gli oggetti e a causa della loro inclusione in un insieme capace di documentare una porzione di storia. Considerazioni che mantengono tutta la loro validità anche nel caso della Collezione Bortone Bertagnolli, dove ogni copertina è appunto da considerarsi un oggetto complesso, significativo non tanto e solo per la propria autonoma fisionomia quanto piuttosto nell'insieme di relazioni di cui è l'estrinsecazione. Sandro Bortone, da ex direttore di biblioteca era ben consapevole di come proprio la copertina fosse stata trascurata dal sistema bibliotecario preposto alla salvaguardia e conservazione del libro, aspetto che invece qualifica non solo il volume nella sua specifica edizione ma si pone anche come fondamentale testimonianza materiale delle relazioni sottese al libro, con l'autore e tutta la complessa rete dell'intera produzione editoriale che, in piena epoca di "riproducibilità tecnica", pone la copertina come simulacro della società stessa che la produce.

⁶ W.Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991, p. 96.

PARTE I

***LE COPERTINE DEL NOVECENTO ITALIANO
NELLA COLLEZIONE BORTONE BERTAGNOLLI***

I. Capitolo **Collezionare per storicizzare**

- I.1. *Sandro Bortone: 'l'uomo che salvava i libri'*
- I.2. *La direzione della Biblioteca Civica di Como*
- I.3. *Collezionista di memoria culturale*
- I.4. *"Le carte del cielo" e le edizioni autoprodotte*

I.1. Sandro Bortone: 'l'uomo che salvava i libri'

Alessandro Bortone (detto Sandro) (Roma, 10 marzo 1933 - Milano, 5 marzo 2014)⁷ era l'ultimo di tre figli maschi⁸ di Giacomo Bortone (Novoli, Lecce, 14 settembre 1897- Milano 16 gennaio 1962) e Paola Pancheri (Romallo, Val di Non,⁹ 29 novembre 1900 - Milano 28 giugno 1973): lui di origini leccesi ma dal carattere svizzero, lei trentina ma dalla passionalità quasi meridionale.

Al padre, di origini modeste ma sinceramente appassionato agli studi, si prospettavano due alternative: la vita ecclesiastica o quella militare. Nominato sottotenente della Guardia di Finanza nel 1918 compirà parte del suo servizio in Sicilia e a Roma, trasferendosi all'inizio degli anni Quaranta in Trentino come Colonnello della IV Legione di Trento fino al 1952, quando sarà invece al comando della Legione di Milano.¹⁰ L'8 settembre 1943, appresa la notizia dell'armistizio mentre era in villeggiatura con la famiglia, fu fulmineo il suo rientro in caserma per affrontare il caos e l'obbligo alla resa. Per coerenza verso il giuramento fatto al re, rifiuta la collaborazione col nemico, con il conseguente arresto e deportazione.¹¹

Al momento dei fatti Sandro Bortone aveva compiuto dieci anni e si apprestava a frequentare le scuole medie¹² di Brez (Trento) dove si distinguerà per le doti di

⁷ I dati raccolti sono frutto di ricerche nelle carte private della famiglia e di testimonianze orali dei figli Gabriella e Pietro. Si segnalano inoltre gli articoli usciti alla sua morte: Adriano Sofri, *Piccola posta*, "Il Foglio", 7 marzo 2014; Alberto Longatti, *Como perde Alessandro Bortone. Il direttore che fece grande la biblioteca*, Como, "La Provincia", 7 marzo 2014; Roberto Pancheri, *Sandro Bortone, l'uomo che salvava i libri*, "Corriere del Trentino", 7 marzo 2014.

⁸ Guido (Messina, 2 ottobre 1929 - Pero/Milano, 13 marzo 1991); Francesco (Roma 14 agosto 1931 - 15 maggio 1989).

⁹ Al tempo territorio annesso all'Austria.

¹⁰ Notizie tratte dagli articoli usciti nell'estate 1961 per la sua nomina a "comandante in seconda della Guardia di Finanza": *Il gen. Bortone promosso comandante in seconda*, "Il Corriere della Sera", 25 luglio 1961; *Il leccese gen. Giacomo Bortone comandante in seconda*, "Voce del sud", 5 agosto 1961; *Il Generale Giacomo Bortone*, "Il Meridionale", 31 agosto-7 settembre 1961, archivio privato Bortone Bertagnolli, d'ora ABB.

¹¹ Nell'archivio di famiglia è conservata la trascrizione dattiloscritta degli scritti di prigionia. Esperienza descritta scrupolosamente, appuntando i continui spostamenti: Wörgl (Tirolo) 10-15 settembre 1943; Stablack (Prussia orientale, ora Russia) 19-27 settembre 1943; Dęblin (Polonia) 28 settembre 1943-17 gennaio 1944; Tschenstochau (Częstochowa, Polonia) 20 gennaio-8 agosto 1944, Nürberg-Langwasser (Sud Germania) 10 agosto 1944-3 febbraio 1945; Gross Hesepe (nord Germania) 6 febbraio 1945. In archivio è conservata altresì una copia manoscritta su un quaderno, regalata ai nipoti Gabriella e Pietro, mentre l'originale è conservato nella sala dedicata a Giacomo Bortone al Museo della Guardia di Finanza di Roma, ABB.

¹² Aveva frequentato le scuole elementari presso il Collegio S. Gabriele di Roma. Un documento del 9 giugno 1943, firmato dal Preside della scuola romana, il Dr. Andrea Carlacci, attesta l'ammissione

studio, come rivelava la pagella della seconda classe: “dato il suo carattere assai sensibile, avverte immediatamente la bellezza della vera poesia e della natura dalla quale trae molti spunti per le sue cronache che sono spesso dei piccoli capolavori di spontaneità”.¹³

Una sensibilità di certo messa a dura prova dalla deportazione del padre tanto che dopo la Liberazione saranno quotidiane le peregrinazioni alla stazione ferroviaria in attesa del suo rientro, accompagnato da una bottiglia di Vov come primo amorevole soccorso. Dopo aver visto ripetutamente il ragazzino passare così intere giornate, il capostazione lo rassicura promettendo di consegnare la bottiglia al destinatario. Vedere rientrare il padre con la bottiglia sotto il braccio dev'essere stata la prima concreta conferma di come lo strenuo perseverare possa rendere possibile l'avverarsi dei sogni, atteggiamento determinante della personalità di Sandro Bortone.

Dal padre, Sandro Bortone prenderà la puntuale intransigenza; la cultura e le passioni collezionistiche della madre – le collezioni di ex libris e la passione filatelica – saranno invece determinanti per la sua sensibilità estetica e disposizione collezionistica. Un giudizio sul gusto collezionistico di Paola Pancheri è impresso nel motto “Amore per le cose belle”¹⁴ nell'ex libris realizzato per lei da Alberto Helios Gagliardo, parte di una raccolta di ex libris commissionati dalla stessa Paola Pancheri, per lo più negli anni Sessanta, ad artisti trentini, è il caso per esempio di Remo Wolf (1964), e ad artisti di cui si occuperà anche Sandro Bortone nel suo lavoro: Giulio Cisari (1968), Aldo Galli (1964), Italo Zetti (1965), Enrico Vannuccini (1965). Ricorre qualche assonanza con le acute auto-osservazioni di Walter Benjamin¹⁵ quando, volendo sintetizzare la fisionomia del collezionista, ricorda l'importanza di due album di figurine ereditati dalla madre quali fonti germinali della successiva collezione di libri per l'infanzia, precisando così l'importanza in una biblioteca di “creature libresche provenienti da territori di confine”.¹⁶

La passione per l'arte e la letteratura vissute fin da piccolo in casa saranno determinanti per la crescita della sua spiccata sensibilità rivelatasi fin dall'infanzia, in seguito nutrita e accresciuta con costante disciplina fin dagli anni del liceo quando, già dal 1950, il giovane Bortone conosce e coltiva l'amicizia con l'anziano scrittore fiorentino Bruno Cicognani, sua prima grande guida umana e intellettuale.¹⁷

Conclusi gli studi classici presso il Liceo G. Prati di Trento nel 1951, Sandro Bortone si iscrive alla Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Pisa, allievo di Luigi Scaravelli, insegnante di filosofia teoretica, con il quale si laurea a pieni voti, con la tesi *Osservazioni sul problema della conoscenza scientifica delle 'Regulae ad*

alla Scuola Media nella sessione estiva dell'anno scolastico 1942-43 con la qualifica di “ottimo”, ABB.

¹³ Dalla pagella della seconda media, 28 maggio 1945, ABB.

¹⁴ Il motto è trascritto a penna sul verso di un esemplare in collezione, ABB.

¹⁵ Walter Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, in *Scritti 1930-1931*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 456-63.

¹⁶ Op. cit., p. 462. Argomento che viene replicato ogni qualvolta Benjamin evochi il momento germinale di una collezione: “Un libro, anzi una sola pagina di libro, una semplice illustrazione in un esemplare antico, avuto magari in eredità dalla mamma e dalla nonna, può essere il punto fermo, il perno attorno a cui si avvolge la prima tenera radice di questa passione”, *Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati*, in W. Benjamin, *Figure dell'infanzia*, a cura di Francesco Cappa e Martino Negri, Milano, Raffaello Cortina, 2012, p. 87.

¹⁷ Il rapporto di paterno affetto per il giovane pieno di sensibilità artistica e spiccate doti critiche, è attestato dalla cospicua corrispondenza tra il 1950 e il 1968, ABB.

directionem ingenii' di Cartesio. Nello stesso quadriennio viene altresì ammesso e frequenta la classe di Lettere e Filosofia della Scuola Normale Superiore conseguendo il diploma di licenza in filosofia a pieni voti il 12 novembre 1955 con la tesi su *L'immaginazione in David Hume*. Durante gli anni pisani saranno numerosi i soggiorni di studio all'estero: a Bonn nell'estate 1953, a Parigi tra l'aprile e il giugno 1955 e a Friburgo per l'intero anno accademico 1955-56.¹⁸ Al rientro a Pisa vince una borsa di perfezionamento, dal luglio 1956 al dicembre 1957, con una ricerca su *Il problema della libertà in Piero Martinetti*,¹⁹ sempre con la guida di Luigi Scaravelli.²⁰

Il suicidio del maestro nel maggio dello stesso 1957 segna profondamente il giovane già molto tormentato, allontanandolo dalla carriera accademica. Ai fecondi e determinanti anni di studio a Pisa risale l'amicizia con Aldo Capitini,²¹ allora docente di filosofia morale alla Scuola Normale Superiore ma soprattutto guida carismatica, per alcuni giovani della Scuola, verso orizzonti di ricerca e di vita pieni di ideali utopistici.

È significativo che Capitini, appena uscito dalla discussione di laurea di Sandro Bortone, scriva al padre, rammaricandosi dell'assenza dei genitori per la gioia che avrebbero avuto "nell'ascoltare le eccezionali lodi che un maestro severissimo tributava al loro figlio", aggiungendo una nota sul carattere del giovane, che sarebbe rimasto immutato: "Certamente Sandro, che è come sappiamo, non racconterà loro queste cose e dirà che tutto è stato imperfetto. Io mi sono rallegrato fin dalle prime parole del prof. Scaravelli che elogiava il gusto letterario, la sobrietà fino alla stringatezza e soverchia modestia, e la 'rara attitudine' a seguire il pensiero del filosofo studiato, nei suoi movimenti".²²

Capitini rimarrà in contatto epistolare²³ con l'allievo e amico dando sue notizie – come la messa all'indice dal Vaticano del suo *Religione aperta*²⁴ –, informandosi al contempo delle ricerche del giovane per il quale nutriva grande stima – come dimostra un maturo confronto su Martinetti²⁵ di cui Bortone era esperto grazie alla tesi di perfezionamento, o la richiesta di recensire su "Belfagor" il suo *Discuto la religione di PIO XII*²⁶ (Parenti, 1957) – ma soprattutto per il piacere della condivisione di cui rimane emblematico il passaggio epistolare: "Quanto mi piacerebbe fare un giro d'orizzonte con te!".²⁷

Probabilmente per compiacere il padre, nell'anno accademico 1956/57 Bortone si iscrive al secondo anno del corso di laurea in Giurisprudenza a Milano dove

¹⁸ Dati ricavati dal curriculum dattiloscritto conservato tra le carte personali, ABB.

¹⁹ Bortone avrebbe dovuto curare la prefazione a un volume su Martinetti per Feltrinelli nel 1967 come "inizio di una collaborazione più vasta e magari sistematica", probabilmente poi non portata avanti per la difficoltà di conciliare i lavori di ricerca con l'impegno della direzione della Biblioteca di Como, lettera del 28 luglio 1967, ABB.

²⁰ Due cartoline di Scaravelli a Bortone dell'ottobre 1956 danno indicazioni per orientare le ricerche dell'allievo, ABB.

²¹ L'originalità della figura di Capitini a Pisa è ricordata da Gianni Sofri in *Francesco Traniello studente a Pisa*, testo nel quale l'autore non manca di ricordare lo stesso Sandro Bortone, in *Le due società. Scritti in onore di Francesco Traniello*, a cura di B. Gariglio; M. Margotti e P.G. Zunino, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 11-31; Capitini, p. 21; Bortone, pp. 18-19.

²² Lettera di Aldo Capitini al colonnello Giacomo Bortone, 11 novembre 1955, ABB.

²³ Corrispondenza dal settembre 1955 all'aprile 1968, anno della morte di Capitini, ABB.

²⁴ Lettera di Aldo Capitini a Sandro Bortone, 3 marzo 1956, ABB.

²⁵ Lettera di Capitini a Bortone, 10 agosto 1957, ABB.

²⁶ Capitini lo chiede in calce alla lettera a Bortone del 19 dicembre 1957, ABB. Da un primo controllo della rivista non risulta la recensione al volume.

²⁷ Lettera di Capitini a Bortone 19 dicembre 1957, ABB.

sostiene gli esami dell'anno senza portare a termine la laurea. Nel 1958 insegna nei corsi serali del Civico Istituto Commerciale di via Goito 4 a Milano, prima di essere chiamato come lettore dall'Università di Digione in Francia, con un corso su *Il movimento Comunale in Italia* e il ciclo di conversazioni su *La vita nelle piccole corti italiane del Rinascimento: Mantova, Ferrara, Urbino*.

Ottenuta nel 1960 l'abilitazione all'insegnamento della storia e della filosofia nei licei e negli istituti magistrali, dal gennaio alla fine di luglio del 1961 è redattore per la sezione *Storia e cultura* dell'Enciclopedia *Tuttitalia*²⁸ diretta da Ernesto Sestan, docente di storia medioevale dell'Università di Firenze ma conosciuto ai seminari di metodologia della storia che teneva a Pisa²⁹. A questo stesso periodo risale una prima ipotesi d'impiego in Zanichelli come autore di libri scolastici³⁰ e l'inizio della collaborazione, come redattore esterno, al *Dizionario Biografico degli Italiani* della Treccani per il quale, tra il 1958 e il 1961 Bortone redigerà l'esemplare profilo storico di Roberto Ardigo, pubblicato sul quarto volume del *Dizionario*.

Dalla morte del padre, nel gennaio 1962, Sandro Bortone è alla ricerca di un impiego stabile: parteciperà al concorso pubblico per la posizione di vice direttore della biblioteca di Mantova e risponderà all'annuncio pubblicato su "Il Corriere della Sera" il 9 febbraio 1962 - "Grande industriale milanese assume per settore pubblicità e stampa giovane laureato filosofia lettere. Occorrono spiccate doti di fantasia, buona preparazione culturale" - per un impiego nel settore pubblicitario della Pirelli. Sarà la posizione alla Pirelli a definirsi inizialmente come la prescelta, giungendo alla proposta d'assunzione il 22 marzo 1962, alla quale Bortone rinuncerà per la contemporanea delibera d'assunzione da parte del Comune di Como (13 febbraio 1962) resa ufficiale dalla stampa a partire dal 31 marzo.³¹

Nell'aprile 1963 sposerà Alessandra (Sandra) Bertagnolli (Trento, 15 maggio 1933 - Milano 28 settembre 2006), colta figlia del dottore farmacista di Trento che aveva studiato inglese e francese all'estero conseguendo i diplomi prima all'Università di Cambridge,³² poi a l'Ecole pratique de la langue française a Parigi presso l'Alliance Française.³³ Studi e passioni che l'accompagneranno anche negli anni della maturità quando, pur favorendo la vita familiare e contribuendo sempre al lavoro del marito, svolgerà occasionali lavori redazionali³⁴ e di traduzione.³⁵

I giovani coniugi si stabiliranno con la madre di lui, presso l'ampia casa dei genitori di Sandro Bortone in via Giusti 8 a Milano, un condominio fatto costruire negli anni

²⁸ SADEA, unione delle case editrici Sansoni e De Agostini.

²⁹ Informazione tratta da G. Sofri, op. cit., p. 24.

³⁰ Lo testimoniano due fitte pagine manoscritte dello stesso Bortone dove sono ripercorsi gli incontri con l'ingegnere Giovanni Enriques presidente della Zanichelli, atti a evidenziare l'incongruità della proposta, rifiutata da Bortone con la lettera del 3 novembre 1960, ABB.

³¹ Bortone raccoglie la notizia dalla stampa, unendo su un unico foglio i trafiletti dal "Corriere del Lario", 31 marzo 1962; "La Provincia", il "Corriere della Provincia" e "L'Ordine", 1 aprile 1962, ABB.

³² Il primo diploma di Lower certificate in English l'aveva conseguito presso il British Institute di Firenze nel dicembre 1952; quello invece di Proficiency a Londra nel dicembre 1953, ABB.

³³ Diploma di lingua francese conseguito il 10 novembre 1958; Diplôme Supérieur d'Etudes Française, il 10 luglio 1959, ABB.

³⁴ Per esempio per il libro Sarah Barker, *Metodo Alexander*, edizioni red/studio redazionale di Como, 1882, ABB.

³⁵ James Hewitt, *Guida pratica allo yoga*, Milano, Feltrinelli, "Universale Economica" (582), 1969 (traduzione mantenuta per le edizioni successive); Erwin Stengel, *Il suicidio e il tentato suicidio*, id., "Universale Economica" (749), 1977; Neil Kessel e Henry Walton, *L'alcolismo, patologia e terapie del bere*, id., "Universale Economica" (750), 1978, ABB.

Cinquanta dalla cooperativa Fiamme Gialle fondata dal padre insieme ad altri Generali della Guardia di Finanza.

1.2. La direzione della Biblioteca Comunale di Como

Impossibile essere esaustivi sulla ventennale direzione di Sandro Bortone della Biblioteca Comunale di Como: si tratterà pertanto un quadro di massima – seguendo i tanti dattiloscritti prodotti dalla stessa Biblioteca e basandosi principalmente sulla rassegna stampa conservata nell’archivio privato³⁶ – individuando soprattutto i caratteri di continuità che caratterizzeranno l’intero percorso di ricerca di Bortone.

Il suo lavoro come direttore³⁷ di biblioteca era rivolto anzitutto all’aspetto sociale e culturale della professione. Dopo aver preso visione dello stato delle collezioni, e aver avviato il lavoro di avvicinamento del pubblico attraverso una ramificata relazione con il territorio, Bortone inizia fin da subito a pianificare il progetto di una moderna e funzionale biblioteca, sulla base del concorso nazionale per una nuova sede con scadenza il 30 giugno 1962, a pochi mesi dall’entrata in servizio di Bortone nell’aprile dello stesso anno. Delle undici proposte pervenute risultano vincitori³⁸ gli architetti napoletani Ragozino, La Creta e Gubitosi,³⁹ il cui progetto viene esposto l’anno successivo alla mostra *L’edilizia e l’arredamento della Biblioteca* al Palazzo dell’edilizia di Genova.⁴⁰ La genesi dei lavori è più lunga del previsto consentendo il trasferimento solo negli ultimi mesi del 1969. La nuova sede sarà ufficialmente inaugurata il 17 maggio 1970, quale motivo d’orgoglio e di prestigio per la Giunta Comunale che, presieduta dal sindaco Lino Gelpi⁴¹, l’aveva promossa e interamente finanziata.

La determinatezza con cui il giovane condusse la Biblioteca, portandola a essere un modello nazionale riconosciuto, fu subito colta dal poeta dialettale Piero Collina che in visita alla Biblioteca ne trasse una fulminea istantanea: “Bortone, il bibliotecario, è il classico tipo del giovane all’inizio di carriera, pieno d’iniziativa. Sotto quel suo farino di ragazzo beneducato, quasi timido, s’intravede subito

³⁶ È stato consultato anche l’Archivio storico della Biblioteca di Como: *Elenco di consistenza dell’archivio*, dicembre 2012. La ricostruzione della direzione di Sandro Bortone in base alle collezioni e ai documenti della Biblioteca di Como richiederebbe una trattazione specifica.

³⁷ Va chiarito che il profilo di direttore al tempo della sua assunzione non esisteva. Ancora nel 1985, la legge regionale emanata per promuovere e normare il sistema di biblioteche e archivi pubblici del territorio lombardo è prevista la presenza nelle biblioteche di enti oltre i diecimila abitanti la presenza di un bibliotecario (non di un direttore) con funzioni “inerenti all’attuazione delle procedure in ordine all’acquisizione del materiale librario e documentario, al suo ordinamento ed al suo uso pubblico”, Legge Regionale 14 dicembre 1985, N. 81, Norme in materia di biblioteche e archivi storici di enti locali o di interesse locale.

³⁸ Notizie dettagliate sulle ragioni e la genesi del progetto si trovano in a.b. (Alessandro Bortone), *Nuova sede: relazione generale sulla biblioteca Comunale di Como e sulla sua nuova sede*, dicembre 1968, dattiloscritto rilegato. Nel dattiloscritto di Bortone sono indicate puntualmente anche le tappe successive, dall’affido dell’incarico nel marzo 1963 alla gara d’appalto per i lavori di costruzione nel luglio 1965, *Nuova sede*, cit., p. 8.

³⁹ Mario Ragozino, Rosalba La Creta e Camillo Gubitosi; mentre la direzione dei lavori sarà dell’ingegnere Mario Valli.

⁴⁰ Particolarmente apprezzata dal pubblico la piccola mostra della Biblioteca al palazzo dell’edilizia a Genova, “La Provincia”, 5 giugno 1963; *Desta ottima impressione a Genova il progetto della biblioteca comunale*, “L’Ordine”, 5 giugno 1963, p. 4, ABB.

⁴¹ Ancora nel 2003 con calligrafia tremante, Lino Gelpi sente il desiderio di scrivere a Bortone riconoscendogli ogni merito. Lettera di Lino Gelpi a Bortone, 20 ottobre 2003, ABB.

(attraverso un certo sorrisetto ironico) la tempra d'uomo che saprà realizzare i suoi progetti."⁴²

Un primo atto distintivo dell'originalità e chiarezza di prospettiva del nuovo giovane direttore è la costituzione di una raccolta di grafica di artisti comaschi,⁴³ al cui ordinamento lavorerà anche l'artista Aldo Galli, colto conoscitore, amico e consigliere di Bortone su questo fronte. Entro il progetto di valorizzazione degli artisti comaschi si colloca anche la prima rivalutazione dell'opera di Giulio Cisari,⁴⁴ di cui Bortone organizza una mostra alla Biblioteca nell'ottobre 1964.⁴⁵ Profondamente interessato a Cisari, Bortone continuò privatamente a collezionare i suoi lavori, creando un fondo importante, acquistato nel 2012 dal Centro Apice dell'Università di Milano. Protagonista della grafica editoriale italiana tra le due guerre, dopo la mostra antologica che gli aveva dedicato la Biblioteca Comunale Centrale di Milano nel 1959, l'artista era tornato nell'ombra fino a quando Bortone, non solo valorizza progressivamente porzioni della sua opera considerate più marginali, come la produzione filatelica⁴⁶ e gli ex libris, ma riattiva la relazione dell'artista con la città natale, che sarà da stimolo per la realizzazione di paesaggi lariani poi raccolti in tre cartelle di litografie, introdotte da una breve presentazione dello stesso Bortone.⁴⁷

Nel vasto e vario piano culturale che la Biblioteca intende irradiare nel territorio si collocano anche altre donazioni e acquisizioni di archivi e opere di artisti e intellettuali di origini comasche o attivi nell'aria lariana: nessun provincialismo: anche l'acquisizione di autori locali significava adempiere ad un compito preciso in un ambito ben più largo, regionale e nazionale.

Si ricordano in particolare l'archivio del giornalista e scrittore Arnaldo Cipolla, donato dalle figlie nel 1965; l'acquisizione di alcuni disegni di Sant'Elia atti a rendere la collezione di suoi lavori a Villa Olmo un museo permanente;⁴⁸ la donazione da parte di Amelia Della Pergola delle proprie carte private e quelle relative al marito Massimo Bontempelli, due casse chiuse donate nel 1968 con il vincolo di aprirle nel 2000;⁴⁹ l'acquisizione del prezioso carteggio del musicista Marco Enrico Bossi⁵⁰ e infine l'importante acquisto, nel 1973, dell'archivio del poeta simbolista, intellettuale scapigliato Gian Pietro Lucini.⁵¹

La Giunta Comunale presieduta fino al 1970 dal sindaco Lino Gelpi era il contesto ideale non solo per portare avanti progetti di grande respiro ma anche per costruire gli strumenti di informazione che potessero rendere intelligibile con massima trasparenza ai cittadini l'operato politico e tecnico. All'inizio del 1967 viene così costituito il "Notiziario" del Comune di Como, dei cui primi tre fascicoli

⁴² Piero Collina, *Vita piuttosto romanzata di un comasco di Como*, "ol TIVAN", 20 giugno 1964, p. 5, ABB.

⁴³ *Disegni di artisti comaschi donati alla biblioteca*, "L'Ordine", 21 luglio 1964, p. 5; *Presentata alla Biblioteca comunale la raccolta di disegni e di stampe*, "La Provincia", 21 luglio 1964, p. 5, ABB.

⁴⁴ L'amicizia tra Cisari e Bortone è testimoniata dalla corrispondenza, spesso su cartoline appositamente disegnate dall'artista, ABB.

⁴⁵ *Giulio Cisari una macchina a tutto vapore*, "La Provincia", 23 ottobre 1964, p. 4, ABB.

⁴⁶ *** [Alessandro Bortone], *Cisari ha donato alla biblioteca anche i «suoi» francobolli*, Comune di Como, "Notiziario", (2) estate 1967, pp. 9-12.

⁴⁷ *Como disegnata da Giulio Cisari*, Parigi-Forlì, EDAC 1965; il secondo volume è introdotto da un testo di Bortone, *Como Pittoresca*.

⁴⁸ *** [Alessandro Bortone], *Acquistati sette disegni del Sant'Elia*, Comune di Como, "Notiziario", (1) primavera 1967, p. 5.

⁴⁹ Dalla fine del 2016 è disponibile l'inventario del Fondo Della Pergola-Bontempelli.

⁵⁰ Se ne ha notizia in un articolo senza titolo su "ol TIVAN", 10 febbraio 1968.

⁵¹ Inventario a cura di Magda Nosedà, marzo 2012.

Sandro Bortone è il responsabile redazionale nonché autore di alcuni articoli.⁵² Nello stesso periodo, per costruire uno strumento per una più generale valutazione delle figure influenti per la vita artistica, culturale e scientifica della terra lariana, Sandro Bortone fonda e dirige la collana “Universale Comense”⁵³ per la Casa Editrice Pietro Cairoli,⁵⁴ collana “volta a illustrare, attraverso un’organica e completa serie di monografie, i personaggi che legati per nascita o per consuetudine di vita alla terra lariana, lasciarono il segno della loro viva presenza nella storia.”⁵⁵ È significativo leggere il breve programma editoriale perché, come di consuetudine per Bortone, in poche righe riesce a condensare l’immenso piano prestabilito: “I testi, ideati come agevoli ed esaurienti guide, sono atti ad appagare ogni giusta esigenza del lettore e ad orientarlo efficacemente per eventuali ulteriori ricerche. Realizzata secondo un preciso programma editoriale, la collana è destinata a formare un compendio di storia comasca, dai primordi della civiltà all’epoca contemporanea, di insostituibile valore testimoniale.”⁵⁶ Del piano editoriale di ampissimo respiro sono uscite le sei monografie su Marco Enrico Bossi,⁵⁷ Paolo Carcano,⁵⁸ Giovanni Rezzonico,⁵⁹ Plinio il giovane,⁶⁰ Giuseppe Parini⁶¹ e Carlo Linati.⁶² Lo stesso Bortone avrebbe dovuto curare il volume su Paolo Valera, così come nel piano editoriale sono altresì indicati in preparazione i profili di Ugo Bernasconi a cura di Luciano Caramel; Arnaldo Cipolla di Cesare Rodi; Paolo Giovio di Dante Visconti; Innocenzo XI di Pietro Gini; Giampiero Lucini di Alberto Longaretti; Pietro Pinchetti di Manfredo Ugo Lonati; Giuseppe Rovelli di Giuseppe Rocchi; Antonio Stoppani di Pietro Pensa.⁶³ Socio dell’Associazione Italiana Bibliotecari (AIB) almeno dal 1964, fu eletto quell’anno nel Comitato regionale della Lombardia, assumendo l’incarico di

⁵² Gli articoli non sono firmati ma possiamo attribuirli grazie a una nota autografa sulla busta conservativa dell’archivio privato. Sono pertanto da attribuire a Sandro Bortone gli articoli firmati con gli asterischi. Si indicano di seguito gli articoli d’interesse generale, mentre quelli inerenti le donazioni e le mostre saranno indicati di seguito in riferimento ai relativi specifici temi: *** [Alessandro Bortone], *L’asilo più moderno della città*, Comune di Como, “Notiziario”, (1) primavera 1967, p. 6; id., *È indispensabile la nuova biblioteca*, ivi, (1) primavera 1967, pp. 7-8.

⁵³ Il comitato di redazione era composto oltre che da Bortone in veste di direttore, da Luciano Caramel, Alberto Longaretti, Venosto Lucati e dalla segretaria Maria Laura Morbiducci.

⁵⁴ Con sede a Como, in via Armando Diaz 26.

⁵⁵ “Universale Comense”, pieghevole di presentazione. Della presentazione della collana rendono inoltre conto alcuni articoli: *Unanimità consensi delle autorità per la Collana Universale Comense*, “L’Ordine”, 29 maggio 1966, p. 5; *Presentata ad autorità e pubblico la collana «Universale Comense»*, “La Provincia”, 29 maggio 1966, p. 4, ABB.

⁵⁶ Dal pieghevole di presentazione della collana, ABB.

⁵⁷ Alessandro Picchi, *Marco Enrico Bossi, organista e compositore*, Como, Cairoli, 1966.

⁵⁸ Dante Severin, *Paolo Carcano, patriota, statista*, Como, Cairoli, 1966.

⁵⁹ Venosto Lucati, *Giovanni Rezzonico e la sua poesia dialettale*, Como, Cairoli, 1966.

⁶⁰ Luigi Rusca, *Plinio il Giovane attraverso le sue lettere*, Como, Cairoli, 1967.

⁶¹ Claudio Cesare Secchi, *Giuseppe Parini*, Como, Cairoli, 1971.

⁶² Arturo Della Torre, *Carlo Linati*, Como, Cairoli, 1972.

⁶³ Nel pieghevole di presentazione della collana si trova anche l’elenco di altri profili in programma: Benedetto Antelami, Arialdo da Cucciago, Giovanni Bertacchi, Aurelio Bianchi Giovini, Sigismondo Boldoni, Massimo Bontempelli, Luigi Borgomainerio, Francesco Borromini, Simone Cantoni, Cesare Cantù, Ignazio Cantù, Francesco Capiaghi, Mario Cermenati, Clemente XIII, Giuseppe Corti, Giuseppe Cuzzi, Carlo Castone della Torre di Rezzonico, Luigi Dottasio, Anna Vertua Gentile, Antonio Ghislanzoni, Benedetto Giovio, Giovan Battista Grassi, Tommaso Grossi, Luigi Guanella, Leone Leoni, Gabriele Malacrida, Gian Giacomo Medici, Maurizio Monti, Giuditta Pasta, Plinio il Vecchio, Gian Pietro Porro, Maurizio Quadrio, Vincenzo Reina, Manlio Rho, Giuseppe Ripamonti, Carlo Rovelli, Antonio Sant’Elia, Giovanni Battista Scalabrini, Giuseppe Sirtori, Carlo Somigliana, Giuseppe Terragni, Pellegrino Tibaldi, Alessandro Volta.

segretario nel 1966. Nel 1967 la Biblioteca di Como sarà scelta per il ritrovo annuale⁶⁴ occasione in cui si discute e si raccolgono firme contrarie alla nuova riforma ministeriale sui beni culturali di cui proprio Bortone⁶⁵ rileva le pericolose 'esclusioni' e la prioritaria attenzione per la conservazione, tralasciando invece il problema della valorizzazione. La Biblioteca è anche la sede prescelta per un corso di biblioteconomia⁶⁶ del cui eccezionale esito la soprintendente per la Lombardia, Teresa Rogledi Manni, riconosce pieno merito alla passione e alla competenza del giovane Bortone:

So che questa iniziativa Le ha dato un monte di lavoro certamente maggiore delle mie previsioni, anche perché il Suo obiettivo è la perfezione e, si sa che questa non si raggiunge con mezzi comuni.

La mia soddisfazione per i risultati è stata vivissima; naturalmente so di attribuirne il massimo merito a Lei, per aver trasmesso agli allievi non soltanto le nozioni, ma anche molto del Suo entusiasmo e del Suo amore per il libro e per la biblioteca.⁶⁷

Intanto si definiva sempre più nel dettaglio il progetto della nuova sede della Biblioteca, risultato di ponderate scelte atte a coniugare da un lato le esigenze conservative, dall'altro quelle di uno spazio accogliente per il pubblico con la prospettiva di rendere la biblioteca un luogo d'incontro e crescita umana e culturale, secondo la convinzione di Bortone della possibilità e opportunità della doppia funzione della biblioteca.

Bastano due esempi molto diversi, per rendere conto della complessità della sua opera registica. Amico di Alfredo Giuliani, avrà modo di seguire da vicino le vicende del Gruppo 63, pur non vedendoci alcunché dei propri più radicati interessi di ricerca. Era piuttosto Giuliani, che alla fondazione del "Quindici" nel 1967, cerca di coinvolgere Bortone mostrando i dubbi preventivi riguardo "la coesione dell'insieme e certi limiti di alcuni", sperando di potersi assicurare la sua collaborazione per le recensioni, proponendo in alternativa "come 'appendice' sopraffina, certi estratti delle tue ricerche più comunicabili"⁶⁸ e infine, per tentare di avere un primo più probabile aggancio, arriva a ipotizzare un intervento sul "problema delle biblioteche".⁶⁹ Chiedendo un parere a Bortone sul primo numero, Giuliani torna a scrivergli nel giugno '67 chiedendo "SUBITO qualcosa di eccitante, filosofico, sorprendente (magari in forma di recensione di libri recenti o filosofici o storici o storico-filosofico o tragico-storico-comico-filosofici?) – qualcosa di anti-umanistico, anti-garin(inico) o insomma qualcosa sulla pelota, o su Como o su?"⁷⁰ L'evidente sforzo fatto per amicizia nell'immaginare un suo possibile contributo alla neonata rivista del Gruppo 63, Bortone avanza una proposta perfettamente

⁶⁴ *Discussi nel convegno di ieri i problemi delle biblioteche*, "Corriere della Provincia", 6 novembre 1967; *Diffusione della lettura e conservazione dei libri compiti essenziali delle biblioteche*, "L'Ordine", 7 novembre 1967, p. 5 e *Proficuo lavoro dei bibliotecari nel convegno svolto domenica*, "La Provincia", 7 novembre 1967, p. 5; *I libri al servizio della comunità. In progressivo aumento i lettori della nostra Biblioteca Comunale. Le richieste più numerose riguardano l'arredamento e la storia locale*, "Luce!", 10 novembre 1967, p. 4, ABB.

⁶⁵ Sull'argomento verteva il suo intervento al convegno del Comitato Lombardo dell'Associazione Italiana Biblioteca: *La relazione della Commissione Franceschini, il progetto d'istituzione di una Amministrazione autonoma dei beni culturali e le biblioteche pubbliche*, ABB.

⁶⁶ *Diploma ai quaranta allievi del corso di biblioteconomia*, "L'Ordine", 16 febbraio 1968, p. 4, ABB.

⁶⁷ Lettera di Teresa Rogledi Manni a Bortone, 21 gennaio 1968, Archivio storico BCC, busta 85.

⁶⁸ Dalla lettera di Alfredo Giuliani a Bortone, 27 aprile 1967, ABB.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Lettera di Giuliani a Bortone 10 giugno 1967, ABB.

coerente con le sue passioni di ricerca: “la tua idea dei lemmi trascritti è molto allettante e potrebbe essere carina. Prova a farla questa trascrizione, e trovare un titolo che metta il lettore subito nell’area di senso giusto.”⁷¹

Sul versante opposto le solide competenze di Bortone sul libro antico, che approfondiva a Como valorizzando i volumi antichi della Biblioteca e provvedendo a importanti nuove acquisizioni, lo misero in contatto con molti specialisti soprattutto stranieri, orientati da lui con dettagliati elenchi e riproduzioni di opere. Bortone è così in stretta relazione epistolare con Paul Oskar Kristeller⁷² a cui fornisce materiale utile alle sue ricerche incontrandolo, su suo invito, alla cerimonia per il diploma honoris causa conferitogli dalla Scuola Normale di Pisa il 31 ottobre 1983.

Se la Biblioteca, attraverso i contatti del suo direttore, era un nuovo importante centro culturale anche a livello internazionale, l’ubicazione centrale della nuova sede, in un’area di circa 2000 mq tra le vie Raimondi, Volta e Indipendenza la rende facilmente accessibile e la avvicina ad altre istituzioni (la Prefettura, il Provveditorato agli Studi, l’Unione degli Industriali) e scuole (dal Liceo Classico al Setificio Tecnico) permetteva di allargare la rete e l’eterogeneità della propria utenza. Il nuovo edificio, comprensivo anche del recupero di “un palazzotto tardogotico”, si sviluppa lungo quattro ali attorno a un cortile centrale di circa 370 mq, secondo “una tipologia assai comune in Como”, permettendo indipendenza e maggiore efficienza ai diversi ambienti e servizi della biblioteca: i depositi per la conservazione, gli uffici e le sale d’accesso al pubblico.

I tre ingressi inizialmente previsti e di uso indiscriminato sono stati ridotti a due, diversificati per funzioni: uno, da via Raimondi, per i lettori; l’altro, da via Indipendenza, per il materiale. (...) lettori e libri entrano così da parti opposte e seguono dapprima un diverso percorso (dovendo i libri essere ricevuti, vagliati, controllati, registrati, catalogati ...), incontrandosi infine nella zona delle esposizioni librarie e della distribuzione. Quanto ai servizi, essi sono stati a loro volta suddivisi in tradizionali (lettura in sede, prestito, consultazione, informazioni bibliografiche ecc.) e speciali o nuovi (fonoteca, sala per i ragazzi, sala per mostre grafiche, fotografiche e d’arte, salone per proiezioni ecc.) ed è parso che ai secondi si dovesse dare un buon margine di autonomia.⁷³

Per mantenere l’autonomia dei “nuovi servizi” e il loro accesso in orari particolari e senza dover necessariamente passare dalla sala di lettura, i locali a essi destinati sono stati collocati al pianterreno.⁷⁴ Si tratta della sala di lettura dei giornali e in particolare della sala ragazzi, di circa 100 mq a scaffale aperto e per la quale era previsto un continuo ricambio attraverso lo scarto e il rinnovo. L’accesso dei minori alla biblioteca era un obiettivo fin dall’inizio, come testimonia un suo intervento del 1963,⁷⁵ tanto che la sala ragazzi di Como sarà tra le prime e la più importante d’Italia. L’intento era di avvicinare alla lettura fin dall’infanzia, ammettendo dai quattordici anni – previa autorizzazione del genitore – alla collezione completa della Biblioteca, compresi i titoli allora vietati ai minorenni tra

⁷¹ Lettera di Giuliani a Bortone 27 giugno 1967, ABB.

⁷² Corrispondenza conservata presso l’archivio storico della Biblioteca di Como, BCC busta 115.

⁷³ A. Bortone, *Relazione generale sulla Biblioteca Comunale di Como e sulla sua nuova sede*, dattiloscritto dicembre 1968, p. 13.

⁷⁴ Il dattiloscritto di Bortone descrive al dettaglio ogni piano con i rispettivi ambienti, op. cit., pp. 17-26.

⁷⁵ A. Bortone, *Distribuzione ai minori*, intervento al IV Convegno regionale lombardo, Como, Biblioteca Comunale, 24 novembre 1963, estratto di “La cultura popolare”, XXXVI (3), giugno 1964.

cui figurava *Il Tropico del cancro* di Henry Miller e *Di qua dal Paradiso* di Francis Scott Fitzgerald come si evince dalle autorizzazioni conservate in archivio.⁷⁶

I locali della distribuzione e di lettura (una sala di circa 300 mq), introdotti da un'ampia fornitura di cataloghi, strumento d'intermediazione sul quale Bortone puntava molto, si trovano al primo piano. Un ambiente reso accogliente dalla diffusa luce naturale proveniente dalle pareti interamente vetrate (in speciale vetro antirumore), condizione incrementata dall'uso di materiale afonico (Limpet) per il soffitto e una sorta di moquette (Tapital) di un riposante verde sottobosco per la pavimentazione: "la sala è condizionata; oltre ai tavoli, tavolini, alle poltroncine, conterrà segmenti di scaffalature con materiale librario di frequente consultazione; la parete a muro frontale dovrebbe essere occupata da elementi decorativi o artistici."⁷⁷

Con l'apertura della nuova e funzionale sede si può dire realizzato il primo grande passo del progetto di Sandro Bortone che proprio nel 1970, nel redigere le dispense per il *Corso di preparazione agli uffici e ai servizi delle biblioteche popolari e scolastiche*, istituito dalla Soprintendenza Bibliografica per la Lombardia, ripercorre in sintesi le scelte prioritarie portate avanti dalla Biblioteca di Como che diviene così un modello di moderna biblioteca pubblica.

La biblioteca pubblica moderna, come non è un deposito, non un museo riservato al futuro, non un chiosco per lo spaccio dell'ultima produzione editoriale, non una sorta di scuola, così non è neppure una macchina utile a incentivare i consumi. È un servizio che raccoglie, classifica, cataloga, conserva e mette a disposizione di tutti libri e altri determinati materiali, promuovendo attraverso questi e attraverso qualificate o anche informali occasioni d'incontro tra le persone, la libera diffusione e circolazione di notizie, di idee, di valori.⁷⁸

Attraverso un puntuale contrappunto di negazioni, Bortone delinea perfettamente quale fosse la propria idea di biblioteca al cui progetto, dopo il trasferimento nella nuova sede, continuerà a dedicarsi instancabilmente, indirizzandosi alla sistematizzazione e ampliamento delle collezioni, realizzando un unico catalogo per autori⁷⁹ (1971) attraverso il recupero e la correzione delle schede precedenti al 1929.⁸⁰

La nuova sede offriva la base strutturale per l'attuazione di un programma di salvaguardia, espansione e ammodernamento: assicurare al patrimonio bibliografico acquisito nel corso di tre secoli buone condizioni ambientali e possibilità di incremento; dare un grande impulso alla pubblica lettura, accogliere attività non tradizionali quali mostre, concerti, proiezioni, conferenze, dibattiti, convegni. Centrale era l'idea che dovessero essere

⁷⁶ BCC, busta 88.

⁷⁷ a.b. (Alessandro Bortone), *Nuova sede*, dattiloscritto dicembre 1968, pp. 19-20. Più in generale sugli arredi si veda Piero Rogledi, *La nuova biblioteca comunale di Como*, "L'industria delle costruzioni", gennaio-febbraio 1971. I lavori di messa a norma del 2011 hanno eliminato parte degli arredi originali, in particolare tavoli e sedute così come le originarie lampade.

⁷⁸ Alessandro Bortone, *Appunti sul concetto di biblioteca pubblica moderna*, Como, Biblioteca Comunale, 1970, p. 22, ABB.

⁷⁹ *In atto presso la Biblioteca Comunale la revisione di 68mila schede del vecchio catalogo*, "L'Ordine", 29 ottobre 1971, p. 4; *In corso alla Biblioteca comunale l'integrazione dei due cataloghi*, "La Provincia", 29 ottobre 1971, p. 4, ABB.

⁸⁰ a.b. (Alessandro Bortone), *Rifacimento del catalogo per autori ante 1929*, settembre 1971; ma anche da interventi precedenti, sempre documentati da puntuali dattiloscritti con indicazioni di metodo: a.b. (Alessandro Bortone), *Cataloghi e schedari. Appunti per la nuova sede della biblioteca*, [fine 1969].

soprattutto potenziati i tradizionali servizi di lettura. Per raggiungere questo obiettivo occorre: rivedere il calendario d'apertura al pubblico, ampliandolo; riformare le procedure della distribuzione, sburocratizzandole e snellendole; bonificare, per quanto possibile, i vecchi schedari; provvedere a larghe acquisizioni di nuovo materiale bibliografico e alla sua accurata e sollecita catalogazione; appoggiare tale estesa e riqualificata offerta con un'assidua azione di propaganda.⁸¹

Un sempre più stretto rapporto con il pubblico è condotto appunto attraverso l'"assidua azione di propaganda" che renderà necessario un progressivo incremento dei giorni d'apertura al pubblico, con l'abolizione della chiusura estiva,⁸² arrivando negli anni Settanta all'apertura di 295 giorni annui fino a coprire l'apertura di 300 giorni dal 1977. Ugualmente accresciute le acquisizioni che porteranno durante la sua direzione all'acquisto di 111 mila unità bibliografiche, tanto da raggiungere, tra il gennaio 1970 e il giugno 1983, il 37% di quelle comprensive la storia plurisecolare della biblioteca.⁸³

Nella direzione di una concezione di biblioteca sempre più aperta, intesa a fornire anzitutto strumenti di autoistruzione continua, Bortone avvia relazioni con numerosi enti e associazioni,⁸⁴ animando la Biblioteca con varie attività per l'ammontare di 816 incontri culturali e mostre.⁸⁵ Tra le associazioni che ebbero presso la Biblioteca la loro sede sociale va anzitutto menzionata l'"associazione italiana dei collezionisti, artisti e amatori del Bianco e nero e dell'ex libris" (BNEL)⁸⁶ presieduta da Gianni Mantero,⁸⁷ ingegnere e grande collezionista di ex libris, con l'artista Aldo Galli nelle vesti di segretario. Dal novembre 1965 la BNEL⁸⁸ inizia la compilazione di un notiziario periodico, diretto da Alberto Longaretti, e organizza mostre, anche internazionali, tra cui si ricorda in particolare la *Mostra di ex libris* presso la galleria la Colonna di Como (28 giugno-15 luglio 1967) e il *XII congresso Internazionale dell'Ex Libris* svoltosi a Como nel luglio 1968, per la cui realizzazione sarà lo stesso Bortone a trovare i finanziamenti presso il Ministero degli Affari Esteri.⁸⁹ Ugualmente significativo il rapporto instaurato dal 1970 con

⁸¹ *Soggettario, Biblioteca Comunale di Como*, a cura di Alessandro Bortone, Milano, Editrice Bibliografica, "Cataloghi e biblioteche" (2), 1983, p. v.

⁸² *I comaschi in biblioteca anche nel mese di agosto. Altri due cataloghi di narrativa inviati a casalinghe e pensionati*, "L'Ordine", 26 agosto 1973, p. 4.

⁸³ Notizie riportate nella prefazione al *Soggettario*, riproposta integralmente in appendice come testo riassuntivo dell'operato di Bortone alla biblioteca di Como.

⁸⁴ Tra i dati numerici forniti da Bortone sono indicati 130 enti e associazioni che collaborano con la Biblioteca, cfr. *Soggettario*, op. cit.

⁸⁵ Questo come i dati sopra riportati sono elencati dallo stesso Bortone nella prefazione al *Soggettario*. Non è possibile in questa sede ricostruire i riferimenti più precisi a questi eventi: si è pertanto deciso di riportare in appendice solo i dattiloscritti e piccoli cataloghi bibliografici prodotti dalla Biblioteca durante la direzione di Alessandro Bortone, nonché i pieghevoli e cartoline prodotti per alcune delle mostre.

⁸⁶ La prima riunione della BNEL si svolse a Milano il 26 giugno 1965 e vede partecipare Evaristo Navarra, Aldo Galli, Alessandro Bortone, Gianni Mantero, Marino Cavallini, Floriano De Stefanis (Torino), Italo Zetti, Nerone Santagiuliana (Verona), come attesta una fotografia pubblicata sul "Notiziario" del Comune di Como, (2), aprile 1966, ABB.

⁸⁷ Il legame di Mantero con Sandro Bortone è documentato in archivio dal libro monografico dedicato a lui e alla sua collezione, a cura di Albert Collart e stampato a Barcellona nel 1965, donato da Mantero alla madre di Bortone, alla fine del 1967 come si legge nella dedica autografa: "alla gentilissima Signora Paola Bortone, preziosissima amica dell'exlibris, il grande 'patito' della gemma del pensiero, con devoto ricordo Gianni Mantero 30.12.1967", ABB.

⁸⁸ Gli ex libris raccolti dall'associazione sono poi stati donati alla Biblioteca.

⁸⁹ Archivio storico BCC, busta 86.

l'associazione Gioventù Musicale (GM) e successivamente Antiquae Musicae Italicae Studiosi (AMIS) grazie alla quali entra in Biblioteca⁹⁰ anche la musica. Alla sistematica attività di catalogazione e organizzazione culturale, corrisponde un'altrettanta attenzione per la comunicazione con il pubblico attraverso un'efficace promozione che, secondo i dati numerici che Bortone sempre fornisce, avrebbero portato alla pubblicazione di 2.300 articoli sulla Biblioteca favorendone un progressivo avvicinamento alla città e a un pubblico sempre più vasto. Ogni momento significativo della vita della biblioteca era infatti presentato da un comunicato stampa dello stesso Bortone diffuso ai due principali quotidiani comaschi, "La Provincia" e "L'Ordine", che uscivano così con articoli di sintesi molto ben documentati e pertinenti, dando notizie di mostre e iniziative così come delle statistiche in continuo aumento sull'accesso di pubblico che Bortone forniva ogni fine anno. Con le stesse intenzioni promozionali si adottano anche altri vari mezzi curati e prodotti dalla stessa Biblioteca: "inviti, locandine, manifesti, schede filmografiche, cartoline illustrate, pieghevoli per mostre, programmi di concerti, testi di conferenze e opuscoli catalografici su specifici argomenti e materie."⁹¹ Sarà in particolare la cartolina illustrata il mezzo impiegato lungo i vent'anni della direzione di Bortone per ricordare anniversari e mostre, per la semplicità di fissare l'evento con un'immagine ma anche, volendo, di diffonderlo utilizzando la cartolina secondo il suo uso più proprio. La prima cartolina esce nel 1963 in occasione del terzo centenario della Biblioteca⁹² con la riproduzione di una stampa ottocentesca del paese Spluga conservata in Biblioteca, seguita da un ritratto di Giuseppe Parini nel Centenario del *Mattino* (1963) e il ritratto di Gian Piero Lucini nel cinquantesimo anniversario della morte (1964). Grazie alle cartoline è possibile ricordare alcune delle mostre svoltesi in Biblioteca vuoi di materiale grafico e artistico⁹³ vuoi bibliografico:⁹⁴ in nessun caso la cartolina ripropone l'immagine di

⁹⁰ La biblioteca diverrà una delle sedi dell'autunno musicale comasco.

⁹¹ *Soggettario*, op. cit., p. VI.

⁹² Occasione anche per la realizzazione di una complessiva storia della Biblioteca: Venosto Lucati, *La biblioteca Comunale di Como*, Comune di Como, stampato a Firenze, Tipo. Conti, 1963 (impianto redazionale a cura di Alessandro Bortone).

⁹³ *Fanciulla di Lombardia* di Giulio Cisari (1964); un'illustrazione di Pinocchio di Libico Maraja (1965); *Cappuccetto verde* di Bruno Munari (1973); «*Il Baradello*» di Ponina Ciliberti Tallone (1974); *Foglie di Filodendro*, disegno di Giovanni Testori (ottobre 1977); Composizione di Manlio Rho (1977); Disegno di Carla Badioli (raccolte grafiche della Biblioteca) (1977); «Angelo» di Giuliano Collina, acquaforte-acquatinta, 1978 (1979); Disegno di Alfonso Salardi (raccolte grafiche della Biblioteca) (1979); "Bottiglie" (1968) guazzo di Sergio Tagliabue (1980); Aldo Galli, Litografia (1956) (1982); ritratto di Aldo Galli di Eli Riva del 1958 (1982); Disegno a penna di Betto Lotti, del 1962 (1982), Album, Biblioteca Comunale di Como.

⁹⁴ Ritratto di Gianbattista Giovio (1964); una xilografia da "la Giberna" del 1918 (1965); *Antica Como*, xilografia di Gian Luigi Uboldi (1966); *Palazzo della Biblioteca*, disegno di Franco Belluschi (1967); Paesaggio comasco utilizzato per comunicare il Convegno del Comitato Regionale Lombardo della Associazione Italiana Biblioteche (1967); *Immagine cinquecentesca di Fulda*, la cittadina dell'Assia gemellata con Como utilizzata in occasione della bibliografia di opere tedesche (1974); ritratto di Cesare Cantù (1975); *Il Duomo e il Broletto di Como in una stampa del 1840* (1975) in occasione del convegno sulle ipotesi di restauro del Duomo; ritratto di Antonio Stoppani nel centenario del *Bel paese* (1975); ritratto di Alessandro Volta (1976); ritratto di Paolo Valera (1976); Giochi infantili da una xilografia ottocentesca (1976); Benedetto Odescalchi (Papa Innocenzo X) (1976); H. C. Andersen (figure ritagliate nella carta) (1976); Illustrazione tratta da un'edizione dei "Fioretti di S. Francesco", stampata a Venezia nel 1495 (1976); *Indiano delle praterie* (silografia del 1876) per la mostra *Gli indiani d'America, il West* (1976); *Giuseppe Piazzi, astronomo (1746-1826)* (1976); Giuseppe Ripamonti (1977); Camerlata e Castello Baradello, litografia di G. Elena del 1840 (1977); L'esposizione voltiana a Como nel 1899 (1977); Massimo Bontempelli in un disegno di A. Camerini (1979); L'architetto Domenico Fontana (1543-1607) in un

un libro quanto piuttosto una 'figura' capace di fissare l'evento o il tema trattato in modo chiaro, facendo magari rivivere un volto dimenticato o un paesaggio ormai profondamente modificato. È pertanto significativo che in concomitanza del trasferimento della Biblioteca si stampi la cartolina con lo Stemma di Como (1969) e poi con la fotografia della nuova sede (1970) evidenziando il significato dell'evento per la città aiutando inoltre a diffondere l'informazione e la riconoscibilità della nuova sede.

Il sistematico lavoro di relazione tra la biblioteca e la città porterà a evidenti risultati con un costante aumento della distribuzione, raggiungendo cifre assolutamente eccezionali per una biblioteca di provincia: "dalle 62.116 opere del 1970 si è giunti alle 166.743 del 1982",⁹⁵ segnando quindi il superamento delle 100 mila opere in prestito. Bortone era sempre attento a divulgare tali dati numerici risultati da indagini statistiche condotte durante tutto l'anno,⁹⁶ mettendo in luce il buon operato del Consiglio Comunale, coinvolgendo i cittadini al pari del personale che contribuiva alla buona riuscita del lavoro, incrementando così la portata del proprio impegno dirigenziale. Nella sua gestione sociale e condivisa della biblioteca si può forse intravedere qualche legame al modello dei Centri di Orientamento Sociale (COS) di Aldo Capitini: la trasformazione della biblioteca in un luogo d'incontro e confronto sulle più varie problematiche, così come le continue informazioni che Bortone restituiva alla stampa vanno pertanto lette nell'intento di stabilire massima trasparenza su l'operato e la spesa pubblica, essendo al contempo un invito alla partecipazione, idealmente estesa all'intera cittadinanza, sul modello di Capitini "tutti amministratori e tutti controllati".

Un lavoro fondamentale di avvicinamento al patrimonio librario⁹⁷ avveniva attraverso le mostre bibliografiche sempre accompagnate da relative bibliografie nelle quali a ciascun titolo corrispondeva la relativa segnatura, evidenziando il metodo di lavoro pragmatico di Bortone, diretto a migliorare il servizio superando

ritratto calcografico (1979); Pagina miniata di un incunabolo della "Historia naturalis" di Plinio il Vecchio. L'esemplare, stampato a Parma nel 1481, è conservato dalla Biblioteca Comunale di Como (1979); Carlo Linati in un disegno di Ugo Bernasconi (1981); Ritratto cinquecentesco di Paolo Giovio (1983), Album, Biblioteca Comunale di Como.

⁹⁵ *Soggettario*, op. cit. p. VI.

⁹⁶ *Massiccio aumento nelle presenze dei lettori alla biblioteca comunale*, "L'Ordine", 7 ottobre 1964, p. 4; *Sono in costante aumento i «lettori» della Biblioteca*, "La Provincia", 7 ottobre 1964, p. 4; *I libri al servizio della comunità. In progressivo aumento i lettori della nostra Biblioteca Comunale. Le richieste più numerose riguardano l'arredamento e la storia locale*, "Luce!", 10 novembre 1967, p. 4; *A Como si legge sempre di più*, "L'Ordine", 11 gennaio 1968, p. 4; *Oltre 20.000 presenze e 30.000 opere: consuntivo della Biblioteca per il 1967*, "La Provincia", 11 gennaio 1968, p. 4; *Aumentano le richieste di libri di interesse comasco*, "ol TIVAN", 20 gennaio 1968 p. 3; *Raddoppiata l'utenza della Biblioteca comunale*, "L'Ordine", 13 febbraio 1970, p. 4; *Costante e rilevante crescita numerica dei lettori nella nuova Biblioteca comunale*, "La Provincia", 13 febbraio 1970, p. 4; *Oltre 60.000 le opere distribuite nel 1970 dalla Biblioteca civica*, "La Provincia", 3 gennaio 1971; *Superate le 50mila presenze in Biblioteca comunale*, "L'Ordine", 9 gennaio 1972, p. 4; *La Biblioteca Comunale nel '72: distribuiti oltre 92.000 volumi*, "La Provincia", 10 gennaio 1973, p. 4; *Biblioteca: quota 100.000!*, "Corriere della Provincia", 24 dicembre 1973, p. 4; *Centomila opere distribuite nel 1973*, "L'Ordine", 27 dicembre 1973, p. 4, ABB.

⁹⁷ Nella stessa direzione sono da interpretarsi una serie di recensioni bibliografiche per "l'Ordine". Si tratta come era d'uso per Bortone, di pezzi non firmati. La copia conservata presso l'archivio privato riporta però a penna le proprie iniziali: [Alessandro Bortone], *"I Buddenbrook" di Thomas Mann. La luce del tramonto domina la decadenza di una famiglia*, Como, "L'Ordine", XCI (111), 13 maggio 1970, p. 2; id., *I disperati del benessere*, Como, "L'Ordine", XCI (112), 14 maggio 1970, p. 2; id., *Invito alla lettura. Matematica facile*, Como, "L'Ordine", XCI (118), 23 maggio 1970, p. 2; id., *Invito alla lettura. Una giornata di Ivan Denissovic*, Como, "L'Ordine", XCI (124), 30 maggio 1970, p. 2, ABB.

ogni possibile difficoltà d'accesso al catalogo. Questa modalità si strutturerà in particolare dal 1972 quando, per esempio, il rapporto con l'associazione sportiva Panathlon porterà a realizzare la mostra bibliografica sullo sport e il relativo catalogo bibliografico.⁹⁸ In altri casi le mostre bibliografiche potevano essere stimulate da lavori di sistematizzazione dei cataloghi o da nuove acquisizioni, come per esempio nel caso della selezione di opere teatrali dovuta alla messa a punto di una speciale sezione del catalogo di oltre 4200 schede, relativo alle opere di teatro⁹⁹ possedute dall'istituto.

Lo schedario, che occupa cinque cassette, ha richiesto per la sua compilazione un lavoro di vari mesi. Non ci si è, infatti, limitati a fare una minuta rilevazione dei testi che si possedevano già da tempo: si è pure provveduto ad acquistare, sul mercato librario corrente e su quello antiquario, alcune centinaia di pubblicazioni, in modo da offrire ai lettori uno strumento quanto più possibile ricco. Agli acquisti si sono aggiunti i doni, tra i quali va segnalato quello della Libreria Cesati di Milano, la nota libreria specializzata per il teatro, la quale alcuni mesi fa ha cessato la propria attività. La titolare della Libreria, appreso del lavoro in corso alla Biblioteca di Como, ha gratuitamente ceduto alla stessa un ricco fondo di drammi popolari e di commedie dell'Ottocento e del Novecento.¹⁰⁰

Seguiranno selezioni di 170 titoli di *Occultismo alchimia magia e stregoneria parapsicologia e spiritismo astrologia oroscopi profezie ufologia*,¹⁰¹ sulla seta,¹⁰² l'astronomia,¹⁰³ i giochi,¹⁰⁴ l'alpinismo¹⁰⁵ ma anche Pompei,¹⁰⁶ Paolo VI,¹⁰⁷ la Resistenza¹⁰⁸ o temi d'interesse sociale come la morte,¹⁰⁹ la famiglia,¹¹⁰ l'handicap,¹¹¹ gli anziani,¹¹² i giovani¹¹³ e la condizione femminile.¹¹⁴

Usuali erano poi le periodiche segnalazioni di narrativa:¹¹⁵ alla selezione di titoli ordinati alfabeticamente per autore si accompagnava una giornata alla settimana di esposizione degli stessi libri in una temporanea modernissima biblioteca a scaffale aperto dove il pubblico poteva accostarsi al libro superando il tramite del

⁹⁸ *Selezione di pubblicazioni sullo sport. Catalogo*, Biblioteca Comunale di Como, 1972, ABB.

⁹⁹ *Libri sul teatro. Catalogo*, Biblioteca Comunale di Como, 1974, ABB.

¹⁰⁰ *Realizzato uno schedario per le opere di teatro*, "L'Ordine", 10 aprile 1974, p. 5, ABB.

¹⁰¹ *Occultismo alchimia magia e stregoneria parapsicologia e spiritismo astrologia oroscopi profezie ufologia. Catalogo di 170 titoli*, Biblioteca Comunale di Como, 1973, ABB.

¹⁰² *Libri sulla seta. Catalogo*, Biblioteca Comunale di Como, 1975, ABB.

¹⁰³ *Libri di astronomia. Catalogo*, Biblioteca Comunale di Como, 1975, ABB.

¹⁰⁴ *Giuochi e passatempi. Catalogo di 245 libri*, Biblioteca Comunale di Como, 1976, ABB.

¹⁰⁵ *Qualche libro di alpinismo*, Biblioteca Comunale di Como, 1980, ABB.

¹⁰⁶ *Mostra libraria e grafica su Pompei. Catalogo*, Biblioteca Comunale di Como, 1979, ABB.

¹⁰⁷ *Pubblicazioni di e su Paolo VI*, Biblioteca Comunale di Como, 1980, ABB.

¹⁰⁸ *Libri sulla Resistenza*, Biblioteca Comunale di Como, 1980, ABB.

¹⁰⁹ *Alcuni libri sul tema della morte*, Biblioteca Comunale di Como, 1981, ABB.

¹¹⁰ *La famiglia. Catalogo di 300 libri*, Biblioteca Comunale di Como, 1981, ABB.

¹¹¹ *Handicap. 210 libri sul tema*, Biblioteca Comunale di Como, 1981, ABB.

¹¹² *La condizione degli anziani. Catalogo di 221 pubblicazioni*, Biblioteca Comunale di Como, 1981, ABB.

¹¹³ *Condizione giovanile. Catalogo di 224 libri*, Biblioteca Comunale di Como, 1981, ABB.

¹¹⁴ *La condizione femminile. Catalogo di 434 libri*, Biblioteca Comunale di Como, 1982, ABB.

¹¹⁵ Si tratta di cinquanta diversi pieghevoli, numerati progressivamente, non datati ma risalenti agli anni settanta. I cinquanta pieghevoli non sono stati inseriti tra le pubblicazioni curate dalla Biblioteca per il titolo ricorrente, *Segnalazione di alcuni libri di narrativa*, e l'assenza di date e altri dati identificativi. Vanno poi aggiunte alcune segnalazioni periodiche riferite alle ultime acquisizioni. Per esempio: *Segnalazione di alcuni libri di narrativa che risultano in biblioteca al 16.7. 1973* oppure *Segnalazione di alcuni libri di narrativa che risultano in biblioteca al 23.7. 1973*, ABB.

catalogo, occasioni in cui, infatti, l'intera proposta era presa in prestito.¹¹⁶ Infine qualche approfondimento più specialistico, anche se sempre inteso a instaurare un dinamico confronto col pubblico per favorirne curiosità e sempre nuove competenze, si riferisce per esempio ai beni culturali¹¹⁷ o sulla poesia comasca contemporanea,¹¹⁸ ma anche a letterature straniere come la selezione di *Opere antiche e contemporanee in lingua tedesca*¹¹⁹ e una ancor più consistente bibliografia delle opere russe¹²⁰ la cui complessità giustifica la lunga genesi dell'opera. Il Comune aveva infatti già approvato lo stanziamento di spesa nel settembre 1980, ma la sua effettiva realizzazione venne solo tre anni dopo, quando Bortone sollecita la spesa,¹²¹ giustificando l'importanza dell'opera con un sintetico ragguaglio sul ruolo della narrativa russa nel panorama della letteratura moderna – “circa un quinto delle letture in Biblioteca sono da riferirsi alla narrativa; la narrativa russa dell'800 e del '900 ha un particolare rilievo culturale”¹²² – ma anche sulla difficoltà per i non specialisti di cercare e trovare nomi difficili e conosciuti solo approssimativamente, difficoltà superabili con “la disponibilità di uno specifico catalogo a stampa.”¹²³ Il ritardo nella realizzazione del catalogo era infatti dovuto anche al controllo della corretta trascrizione dei nomi degli autori per cui Bortone non aveva esitato a chiedere consigli a una madrelingua¹²⁴ evidenziando così in modo chiaro il proprio intento: provvedere cioè con massima cura tecnica e filologica alla costruzione di strumenti di divulgazione bibliografica e culturale. Bisogna infatti evidenziare che le ricerche che Bortone avviava sugli argomenti o autori di cui proponeva un approfondimento bibliografico erano spesso occasioni per nuove massicce acquisizioni per la Biblioteca.

L'intenso lavoro, prima di preparazione della nuova sede, poi di messa a punto del piano sociale e culturale attraverso le molteplici attività della Biblioteca, aveva forse esaurito le forze di Bortone, sempre più insofferente per l'eccessiva burocratizzazione del ruolo e il mancato spazio per la necessaria crescita culturale personale, motivi per cui nel 1975 chiede sei mesi d'aspettativa, inizialmente concessi limitatamente ai mesi estivi, dal giugno al settembre 1975, poi prorogata per altri due.

È il periodo in cui Sandro Bortone probabilmente lavora alla traduzione degli scritti di Cristina di Belgiojoso pubblicati a Parigi sul finire del 1848, e a una loro ampia introduzione storica che gli permette, attraverso il profilo della coraggiosa nobile lombarda, di delineare più in generale la condizione della donna nell'Ottocento italiano. Il libro verrà pubblicato a sua cura da Feltrinelli nel 1977¹²⁵ e riproposto nel 2011, occasione in cui, nel commento in quarta di copertina,

¹¹⁶ Ringrazio Elena Vimercati della Biblioteca Civica di Como per la testimonianza.

¹¹⁷ *Alcune pubblicazioni sul problema dei beni culturali*, Biblioteca Comunale di Como, 1980, ABB.

¹¹⁸ *223 schede e un indice per un catalogo della Poesia comasca degli ultimi decenni*, Biblioteca Comunale di Como, 1981, ABB.

¹¹⁹ *Opere antiche e contemporanee in lingua tedesca. Catalogo*, Biblioteca Comunale di Como, 1974, ABB.

¹²⁰ *Narrativa russa. Catalogo*, Biblioteca Comunale di Como, 1984.

¹²¹ Copialettere 16 settembre 1983 indirizzata all'allora Assessore alla cultura Franca Aiani, Archivio Storico Biblioteca Comunale di Como (da ora Archivio BCC), busta 115.

¹²² È la nota aggiuntiva a un secondo sollecito per lo stanziamento Comunale atto a sostenere i costi della stampa del catalogo, copialettere 20 dicembre 1983, BCC, busta 155.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Lo testimonia la lettera inviata a Maria Olsufieva di Firenze, copialettere 31 gennaio 1984, Lettera scritta l'ultimo giorno di servizio in biblioteca, Archivio storico BCC, busta 116.

¹²⁵ Cristina di Belgiojoso, *Il 1848 a Milano e a Venezia, con uno scritto sulla condizione delle donne a cura di Sandro Bortone*, Milano, Feltrinelli, 1977.

Adriano Sofri ricorda la bella prosa e la profonda partecipazione umana caratteristica di ogni lettura critica di Bortone: “Nessuno tuttavia ha raccontato e interpretato Cristina di Belgiojoso fondendo scrupolo storico e filologico e simpatia umana come Sandro Bortone. Dunque, con la riedizione di questo libro (da anni introvabile), lettrici e lettori faranno due incontri d’eccezione.”¹²⁶

Risale a questo momento anche un primo progetto per un’edizione autoprodotta dietro il marchio editoriale *Studio dell’Isola*, forse riferito alla zona milanese adiacente l’abitazione di Bortone – l’Isola appunto – che prevedeva come prima uscita della collana “Sezione aurea” *L’alfabeto dell’universo* di Galilei con un’incisione originale di Aldo Galli.¹²⁷

Finita l’aspettativa, Bortone riprenderà le proprie mansioni a Como rimanendo in servizio fino al gennaio 1984. Dalla fine degli anni Settanta si registra un cambiamento nelle bibliografie proposte dalla Biblioteca: dall’iniziale scelta prevalentemente tematica, iniziano allora selezioni piuttosto dedicate ai protagonisti del Novecento, con particolare attenzione per autori di cui la Biblioteca deteneva archivi, andando in questo modo a integrare la documentazione archivistica con il necessario corollario di pubblicazioni. Nel 1979 esce la prima di tali bibliografie in forma di collana, “scaffali comaschi”, dedicata a Massimo Bontempelli¹²⁸ in occasione del centenario della nascita dello scrittore comense, quando la Biblioteca aveva organizzato un convegno sul suo teatro.¹²⁹ Seguiranno le bibliografie di Carlo Linati,¹³⁰ Arnaldo Cipolla,¹³¹ Antonio Fogazzaro,¹³² Renzo Bossi¹³³ e Achille Grandi.¹³⁴ Sandro Bortone utilizzava gli stessi strumenti bibliografici per meglio divulgare anche l’opera di artisti e architetti con mostre che, accanto a una selezione di disegni e opere grafiche, di cui una parte era o veniva donata alla Biblioteca, proponeva il confronto dei principali cataloghi e testi critici come attestano le mostre su Alberto Sartoris,¹³⁵ Mario Radice,¹³⁶ Giuliano Collina,¹³⁷ Aldo Galli,¹³⁸ Francesco Somaini¹³⁹ o la più generale mostra bibliografica sulla scultura.¹⁴⁰

¹²⁶ Cristina di Belgiojoso, *Il 1848 a Milano e a Venezia*, a cura di Sandro Bortone, 2011.

¹²⁷ Non è stata reperita l’opera a stampa: ci si riferisce a un menabò originale conservato in archivio, ABB.

¹²⁸ *Per lo studio di Massimo Bontempelli. Catalogo di 295 pubblicazioni*, Biblioteca Comunale di Como, “Scaffali comaschi” (1), 1980.

¹²⁹ Notizie tratte da Roberto Rebor, *Ancora su Massimo Bontempelli*, “Corriere del Ticino”, 24 marzo 1979, ABB. Tra i materiali conservati dalla Biblioteca di Como c’è l’esemplare a stampa della bibliografia di Bortone con indicazioni successive, correzioni, aggiunte, dimostrando ancora una volta l’instancabile lavoro di raffinamento anche dopo aver pubblicato, sintomo ancora una volta di una concezione pulsante della ricerca e del proprio ruolo istituzionale.

¹³⁰ *Per lo studio di Carlo Linati. Catalogo*, Biblioteca Comunale di Como, “Scaffali comaschi” (2), 1981, ABB. Sia nell’archivio personale sia nel catalogo nazionale non è conservata la terza uscita della collana, che si ipotizza possa essere quella riferita a Carlo Bo: *Pubblicazioni di Carlo Bo possedute dalla Biblioteca (e qualche scritto su di lui)*, Biblioteca Comunale di Como, 1981, ABB.

¹³¹ *Per lo studio di Arnaldo Cipolla. Catalogo di 84 pubblicazioni*, Biblioteca Comunale di Como, “Scaffali comaschi” (4), 1982, ABB.

¹³² *Per lo studio di Antonio Fogazzaro. Catalogo di 314 pubblicazioni*, Biblioteca Comunale di Como, “Scaffali comaschi” (5), 1982, ABB.

¹³³ *Per lo studio di Renzo Bossi. Catalogo*, Biblioteca Comunale di Como, “Scaffali comaschi” (6), 1983, ABB.

¹³⁴ *Per lo studio di Achille Grandi. Catalogo di 133 pubblicazioni*, Biblioteca Comunale di Como, “Scaffali comaschi” (7), 1983, ABB.

¹³⁵ *Mostra di progetti e di pubblicazioni dell’architetto Alberto Sartoris. Catalogo*, (Como, Biblioteca, Sala esposizioni 20-27 maggio 1978), Biblioteca Comunale di Como, 1978, ABB.

¹³⁶ *Cataloghi di mostre di Mario Radice e alcuni studi sulla sua opera*, Biblioteca Comunale di Como, 1981, ABB.

L'acquisizione di un'ampia collezione di grafica in Biblioteca, era stata avviata da Bortone con il preciso intento di facilitare la consultazione di materiali più comunemente conservati nei musei e quindi visibili solo in occasioni espositive e non come materiale di studio. Nel 1983, oltre a organizzare una mostra¹⁴¹, per tale collezione Bortone immaginava un catalogo generale che avrebbe dovuto essere edito da Enzo Pifferi,¹⁴² con un'introduzione sulla costituzione della raccolta dello stesso Bortone, e schede bio-bibliografiche sui singoli artisti accompagnate dalla riproduzione di una novantina di opere, documentando un pezzo per autore. Il progetto si blocca probabilmente per una progressiva diminuzione del sostegno economico da parte della Giunta Comunale, dal 1970 presieduta dal sindaco Antonio Spallino. Della raccolta grafica uscirà solo un catalogo con l'elenco alfabetico degli artisti e l'enumerazione delle opere e relativa segnatura.¹⁴³ Tra gli artisti più documentati quelli con cui Bortone aveva più stretti rapporti: Giulio Cisari con trentotto opere di grafica, due acquarelli e un'acquaforte della moglie Nella Massione; diciannove silografie di Gianni Mantero e le silografie e acqueforti di Gian Luigi Uboldi, ma anche sedici opere del pittore e illustratore Libico Maraja. A essere maggiormente documentati sono gli astrattisti comaschi, dagli esponenti storici come Giuseppe Terragni, di cui sono conservate quindici opere tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, e Alberto Sartoris, con otto serigrafie molto più recenti (1972-82). In testa agli astrattisti si trova Aldo Galli, artista legato a Sandro Bortone da solida amicizia e di cui la Biblioteca ha raccolto il consistente patrimonio di novantasei opere,¹⁴⁴ ma anche Mario Radice, Manlio Rho, Carla Badiali e Alfonso Salardi. Sono altresì documentati artisti di più giovane generazione come Giuliano Collina (Ascona, 1938) e Paolo Minoli (Cantù, 1942). Più inaspettato è il rapporto con Bruno Munari che dona cinque serigrafie del 1957 e dieci del 1979 insieme ai prelibri di Danese. A Munari è dedicata una mostra nell'estate 1973¹⁴⁵ nella quale si espongono, oltre ai disegni per l'infanzia per *Cappuccetto Verde*¹⁴⁶ e *Cappuccetto Giallo*, le serigrafie degli anni Cinquanta precedentemente donate alla Biblioteca così come una selezione dei suoi sassi istoriati, mostra accompagnata da un'ampia selezione bibliografica sull'autore. Tra le tante iniziative culturali della Biblioteca va ricordato almeno il primo convegno nazionale su *Il libro economico*, svoltosi il 29 ottobre 1979¹⁴⁷ con la

¹³⁷ *Cataloghi di mostre di Giuliano Collina e altri studi e notizie*, Biblioteca Comunale di Como, 1982, ABB.

¹³⁸ *Cataloghi di mostre di Aldo Galli e altri studi, notizie e testimonianze*, Biblioteca Comunale di Como, 1982, ABB.

¹³⁹ *Cataloghi di mostre di Francesco Somaini e altri documenti e studi sulla sua opera*, Biblioteca Comunale di Como, 1982, ABB.

¹⁴⁰ *Libri e pubblicazioni su La scultura*, Biblioteca Comunale di Como, 1983, ABB.

¹⁴¹ *Una rassegna grafica che documenta 80 anni di attività artistica*, "La Provincia", 2 dicembre 1983, p. 8.

¹⁴² Se ne ha notizia dalla lettera inviata da Bortone al Sindaco Spallino, copialettere 4 novembre 1983, Archivio storico BCC, busta 115.

¹⁴³ *Inventario-catalogo della raccolta grafica comasca contemporanea*, Comune di Como, 1985.

¹⁴⁴ In seguito incrementato dalla donazione delle carte personali, inventariate nel 2013, BCC.

¹⁴⁵ (Biblioteca Comunale di Como 30 giugno – 7 luglio 1973); cfr. *Disegni originali di Munari sabato prossimo in Biblioteca*, "L'Ordine", 28 giugno 1973, p. 4; *Oggi la mostra di Bruno Munari*, "La Provincia", 30 giugno 1973, p. 4; «Gustare» *Munari è facilissimo*, "L'Ordine", 1 luglio 1973, p. 4; *L'attrattiva dei sassi di Munari*, "L'Ordine", 4 luglio 1973, p. 4, ABB.

¹⁴⁶ Ne rimangono a testimonianza cartoline di diversa gradazione di verde con l'immagine di Cappuccetto, Album cartoline, BCC.

¹⁴⁷ Lo stesso anno si terrà anche un importante seminario di poesia, *Pubblico e Poesia: un nuovo rapporto* (Biblioteca Comunale di Como 13-14 ottobre 1979) a cura di Vincenzo Guarracino con

partecipazione tra gli altri di Erich Linder, Oreste Del Buono, Mario Spagnol, Evaldo Violo (BUR), Romano Montroni (direttore Libreria Feltrinelli, Bologna), Giorgio Calcagno (direttore "Tutto libri", Torino), Glauco Arneri (capo divisioni Mondadori), Roberto Celati (Einaudi Torino), Roberto Denti (Libreria Ragazzi, Milano), Leonardo Mondadori, Giordano Morellini (Zanichelli). Un tema al quale Bortone teneva in modo particolare tanto da aver organizzato, collateralmente al convegno, una mostra di libri tascabili aperta nel solo pomeriggio del convegno come vetrina di volumi di proprietà della Biblioteca, che i lettori avrebbero potuto prendere in prestito: "Saranno esposti i titoli di una sessantina di Case editrici, e delle più svariate materie, incluse la narrativa e la poesia: una scelta di quanto la Biblioteca ha acquisito nel popolare settore del libro economico".¹⁴⁸

Nel programma culturale della Biblioteca non poteva mancare il cinema. Grazie alla presenza di una capiente sala attrezzata per le proiezioni, dal 1970, si svolgono rassegne dei principali autori e movimenti d'avanguardia, dal cinema espressionista tedesco e russo, a Buster Keaton e Luis Buñuel. Il "programma per la cultura cinematografica"¹⁴⁹ della Biblioteca propone inoltre produzione sperimentale e d'informazione culturale – come per esempio i documentari di Carlo Ludovico Ragghianti per l'Olivetti – ma anche i documentari del WWF e di arte. Si avviano anche rassegne d'animazione dedicando la prima proiezione, nel 1979, alla presentazione di sette cortometraggi di disegni in movimento eseguiti da elaboratori elettronici, in particolare le sperimentazioni di John Whitney¹⁵⁰ per IBM. Nel programma di presentazione prodotto dalla Biblioteca sono elencati opuscoli e libri di approfondimento (sempre con l'indicazione della segnatura per rendere immediata la richiesta) che dimostrano ancora una volta quanto ogni occasione culturale fossa intesa ad arricchire conoscenze collettive nonché le risorse della stessa Biblioteca, raccogliendo in tal caso gli opuscoli IBM¹⁵¹ e le prime pubblicazioni americane.¹⁵² Del cinema d'animazione viene poi presentata la scuola italiana – con una rassegna su Bruno Bozzetto e *Il cavaliere inesistente* di Pino Zac (1980) – e i maestri francesi (1980). Per avvicinare alla lettura delle immagini, la Biblioteca organizza inoltre un corso di introduzione alla lettura dei film, *Il linguaggio delle immagini* (gennaio-marzo 1982) e gli incontri *Come si legge un quadro* di Luciano Caramel (aprile-maggio 1982).

incontri con la poesia nelle piazze, nei cortili e nei luoghi della città murata dal 25 al 29 settembre con letture di Giovanni Raboni, Franco Loi, Giancarlo Majorino, Giovanni Giudici, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Adriano Spatola, Alfredo Giuliani, Giulia Niccolai, Piera Oppezzo, Milli Graffi, Cristiana Fischer, Maurizio Cucchi, Cesare Viviani, Tomaso Kemeny, Gregorio Scalise, Valerio Magrelli, Milo De Angelis, Angelo Maugeri, Vincenzo Guarracino e Roberto Sanesi.

¹⁴⁸ *Primo convegno nazionale sul libro economico*, "L'Ordine", 28 ottobre 1979, p. 4; articolo annunciato pure in prima pagina: *Con tascabili in mostra. Convegno su libro economico*.

¹⁴⁹ Tra 1970-75 sono state 20 le proiezioni cinematografiche; 114 dal 1976 alla fine del 1981; 75 dal 1982 al maggio 1983. Dati tratti dall'ampio dattiloscritto di Wanda Bianchino, Eugenio Cascone, Italia Massacesi, *Osservazioni e dati sulle attività culturali della Biblioteca Comunale di Como nella nuova sede*, Como, luglio 1983, ABB.

¹⁵⁰ *La "Computer Art": film e calcolatore*, "La Provincia", 28 settembre 1979; *Computer Art in Biblioteca*, "L'Ordine", 28 settembre 1979; Natale Gagliardi, *Cartoni animati astratti regia di mister Computer. Le pellicole di pionieri americani, alla Biblioteca Comunale*, "Il Giorno", 30 settembre 1979.

¹⁵¹ J. Whitney, *La grafica in movimento*, Milano, IBM, 1971; *Calcolatore e immagine: storia, lessico, esperienze, punti di vista*, Milano, IBM, 1976.

¹⁵² *Computer Graphics. 118 Computer-generated design by Melvin L. Prueitt*, New York, Dover, 1975.

L'atto conclusivo dell'operato di Bortone a Como può essere considerato il *Soggettario*¹⁵³ della stessa Biblioteca, ultima fatica del lavoro continuativo svolto sul catalogo, col proposito di proporre il patrimonio entrato in Biblioteca dal 1970 per 'soggetto', seguendo il criterio di ricerca più semplice e più diffuso tra il pubblico non specializzato, solitamente interessato a un argomento senza necessariamente conoscerne l'autore. L'opera a stampa – *Il Soggettario della Biblioteca Comunale di Como* (Bibliografica, 1983) – comprendeva circa 103 mila schede. Come spiega puntualmente lo stesso Bortone nella sintetica introduzione, l'opera non va intesa come "un'esercitazione specialistica, autonoma dalle sue finalità", quanto piuttosto un ulteriore passo "in avanti sulla strada, ancora lunga, della democratizzazione culturale".

Le quattro pagine della presentazione sono il manifesto dell'attività svolta da Bortone a Como, urgenti più che mai dopo più di vent'anni di infaticabile lavoro che richiedeva una chiosa capace di riassumere gli obbiettivi raggiunti.¹⁵⁴

Ma quelle spinte non avrebbero avuto tanta efficacia se si fosse trascurata, tra i libri e i lettori, la cerniera primaria e basilare: i cataloghi. Nei nostri storici istituti la vera consistenza patrimoniale non è data dal numero di volumi posseduti ma piuttosto dalla quantità e qualità delle schede che sono a immediata disposizione del pubblico. Il totale delle unità bibliografiche può restare un dato astratto, meramente inventariale; la ricchezza dei cataloghi è lo strumento migliore per moltiplicare le possibilità che una pubblicazione sia consultata o presa in prestito. All'origine della dinamica registrata a Como nella distribuzione libraria tra il 1970 e il 1983 sta soprattutto il fatto che in tale periodo nei cataloghi sono state inserite oltre 360 mila nuove schede.¹⁵⁵

Il lavoro per la messa a punto del *Soggettario* della Biblioteca nasce quindi dal costante e prioritario lavoro di catalogazione che puntava in particolare sulla soggettazione quale sistema di ricerca più diffuso tra i lettori di una biblioteca di pubblica lettura. Per un costante e più attento controllo delle schede,¹⁵⁶ dal 1972 sono state trascritte le intestazioni tenendole costantemente aggiornate andando così nel tempo, attraverso le successive cinque trascrizioni (passaggi necessari in epoca predigitale), a costituire la redazione definitiva del *Soggettario* a stampa. L'opera di Bortone si pone anche come strumento per l'aggiornamento del *Soggettario per i cataloghi delle biblioteche italiane*, completato in anni di lavoro dal Centro nazionale per il catalogo unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche. Il *Soggettario* aveva come obiettivo la creazione degli standard di voci di soggetto che uniformassero le scelte dei bibliotecari italiani. A differenza di un catalogo per materie (che raggruppa per materie definite, secondo standard internazionali), il catalogo per soggetti era stato studiato per permettere di trovare l'opera desiderata o quanto di più vicino a essa, attraverso un percorso

¹⁵³ Bernardino Marinoni, *Il "Soggettario" alla Comunale di Como*, Como, "Il Punto" (22-23), ottobre-novembre 1983, pp. 40-41; Emilio Russo, *Il «Soggettario» della Biblioteca*, "La voce di Como" (11), dicembre 1983, p. 31.

¹⁵⁴ L'importanza dell'apporto di Bortone alla Biblioteca era stato riconosciuto fin da una delibera del Consiglio Comunale presieduta dal Sindaco Lino Gelpi, unanimemente votata, che esprime "un encomio solenne" con un premio di L. 500,000, copia della Delibera inviata dal Sindaco il 15 dicembre 1966, ABB.

¹⁵⁵ A. Bortone, *Presentazione*, in *Il Soggettario, Biblioteca Comunale di Como*, Bibliografica, 1983, p. VI.

¹⁵⁶ Nella *Presentazione* Bortone è attento a indicare i nomi degli autori della catalogazione, così come del vicedirettore (Venosto Lucati fino al 1971, dal 1974 il dott. Riccardo Terzoli) che "ha quotidianamente seguito il lavoro degli schedatori".

fra intestazioni accettate o correlate, facendo in modo che dalle voci non accettate ci fosse un rinvio alle forme corrette.

Di solito un soggettario è inteso unicamente come uno strumento per gli addetti al lavoro di catalogazione. Tale funzione è ovvia. Ma le fitte colonne delle pagine che seguono hanno invece anche un'altra aspirazione, quella di servire da guida e stimolo alla ricerca e alla lettura. Per i lettori, i quali non chiedono esemplificazioni metodologiche ma fonti d'informazione, la completezza del soggettario è essenziale: solo così, infatti, esso rappresenta l'indice degli argomenti su cui si possono trovare in Biblioteca acquisiti dopo il 1969, uno o più libri.¹⁵⁷

In tal senso il *Soggettario* è pertanto da considerarsi l'atto conclusivo del mandato di Bortone a Como, riassuntivo degli innumerevoli impulsi forniti ai lettori attraverso le mostre bibliografiche e soprattutto le accurate bibliografie, fin dal 1972 considerate il veicolo più chiaro per avvicinare il pubblico al patrimonio librario e incuriosirlo verso sempre diversi percorsi di lettura e di ricerca.

Con il *Soggettario* Bortone sente in qualche modo completata la sua azione sociale e culturale a Como, riuscendo peraltro a sopportare con sempre maggiore insofferenza gli ostacoli burocratici così come le meschinità, invidie, opposizioni, corruzione ... che lo portarono a dimettersi già nell'estate 1982,¹⁵⁸ momento critico ricucito fino alla definitiva rottura del gennaio 1984.¹⁵⁹

I.3. Collezionista di memoria culturale

Dopo aver lasciato Como con una radicale disillusione verso le istituzioni, Sandro Bortone riprenderà varie collaborazioni per l'editoria, rimanendo appassionato e instancabile lavoratore.

Nelle principali pubblicazioni condotte dopo l'incarico di Como – la *Guida alla civiltà di Firenze* (Mondadori, 1986)¹⁶⁰ e la curatela con Lorenzo Camusso di *Ceramics of the world from 4000 B. C. to the present* (New York, Abrams, 1992) – si ritrova la fascinazione e la capacità di condurre ricerche ad ampio spettro, dalle quali emerge una cultura enciclopedica rara, entro cui va iscritta la sua figura intellettuale.

Tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, Sandro Bortone collabora pure al settore vendite del gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno,¹⁶¹ orientando i sistemi di vendita soprattutto riguardo le opere enciclopediche. Sue, anche se sempre rigorosamente non firmate, sono le dispense formative per i venditori, nelle quali si riconosce la chiarezza della prosa così come la profonda

¹⁵⁷ A. Bortone, op. cit., p. VIII.

¹⁵⁸ *Il direttore della biblioteca dimissionario dal 1° luglio*, "L'Ordine", 26 maggio 1982, p. 4.

¹⁵⁹ Cur, *Biblioteca, dopo 22 anni Bortone ha lasciato*, "L'Ordine", 1 febbraio 1984, p. 9; Alberto Longaretti, *Bortone e la Biblioteca*, "Corriere della Provincia", 5 febbraio 1984, p. 11; Furio Ricci, *Una direzione «confrontata» e «collegata» con la società*, "Corriere della Provincia", 6 febbraio 1984, p. 5.

¹⁶⁰ Tradotta anche in francese e in tedesco e con prefazione di Riccardo Fubini, compagno di studi a Pisa con il quale rimarrà in contatto.

¹⁶¹ Entro tale collaborazione si collocano anche alcuni interventi per il bollettino informativo della Fabbri: Sandro Bortone, *Il libro immaginoso*, "Fabbri informa", Gruppo editoriale Fabbri Bompiani Sonzogno, 1987 (3), pp. 26-29 (articolo introdotto da un suo ritratto fotografico); id., *Impaginare: problema non solo estetico ma funzionale*, ivi, 1988 (4), pp. 9-12, ABB.

conoscenza dell'oggetto da commercializzare¹⁶² che vedrà la sua consulenza estendersi per varie uscite periodiche della Fabbri¹⁶³ e Bompiani¹⁶⁴ ma anche per l'enciclopedia Rizzoli Larousse¹⁶⁵ e la nuova Enciclopedia dell'arte di Franco Maria Ricci.¹⁶⁶

Dalla seconda metà degli anni Ottanta inizia pure la sistematica raccolta privata di libri che andranno a costituire varie collezioni dedicate all'editoria italiana del Novecento¹⁶⁷ in aggiunta alla ricca biblioteca personale consacrata alla filosofia e ai dizionari della lingua italiana.

Il lavoro collezionistico sarà condotto con caparbia sistematicità raggiungendo un numero complessivo approssimabile sui 30 mila volumi. Parallelamente alla raccolta Bortone diventerà consulente per specifici ambiti del mercato antiquario, principale esperto per esempio dei "Manuali Hoepli",¹⁶⁸ dedicandosi in prima persona alla vendita di libri dietro il marchio *Vecchio scaffale* per cui non mancò di realizzare un proprio strumento bibliografico, *Vetrina mensile di libri d'occasione*, organizzato alfabeticamente per autore come le bibliografie comasche.

L'ideale stimolo di tutte le sue ricerche, divenuto poi il carattere identitario delle sue collezioni, era l'intento di mappare in modo il più possibile esaustivo gli autori – scrittori e disegnatori – che pur avendo contribuito in modo sostanziale all'editoria italiana, erano stati per lo più dimenticati a favore della canonizzazione di pochi. Per perseguire il suo piano non discrimina niente, considerando anche il pezzo di second'ordine importante per la definizione di un autore difficile da delineare per l'assenza di documenti e studi specifici. Per lo stesso motivo evitava, al contrario, di comprare quegli esemplari divenuti pezzi bibliografici rari, ambiti dalla maggior parte dei bibliofili e pertanto venduti a costi esorbitanti, considerandoli secondari nella priorità di costruire un quadro d'insieme, capace di ricordare più interpreti possibili. Ancora una volta – ora nel ruolo del ricercatore-collezionista – il lavoro di Bortone era inteso a fornire gli strumenti che avrebbero reso idealmente possibili molteplici approfondimenti storici, naturalmente da condurre affiancando gli indizi da lui raccolti con la necessaria documentazione.

L'importanza di questa sua scelta collezionistica è più evidente se confrontata a raccolte bibliografiche già istituzionalizzate, per esempio la Collezione '900 Sergio Reggi presso il Centro Apice dell'Università di Milano, caratterizzata dalle prime edizioni della letteratura italiana così come dalla produzione futurista. Nell'ipotesi che la collezione letteraria raccolta da Bortone approdasse ad Apice accanto a

¹⁶² In archivio è conservato anche un dattiloscritto più generale sui sistemi di vendita, contenente varie sceneggiature per video pubblicitari da utilizzare per la formazione dei venditori: a.b.

(Alessandro Bortone), *Le tecniche della vendita diretta*, febbraio 1992, ABB.

¹⁶³ [Sandro Bortone], *Nuova professione donna*. Fabbri Editori. Dispensa formativa, s.d. [1988]; [Sandro Bortone], *Auto & Auto*, Fabbri, dispensa formativa, s.d. [1989]; [Sandro Bortone], *English for you*. Fabbri, dispensa formativa, s.d. [1989]; [Sandro Bortone], *Il regno degli Animali*. Fabbri, dispensa formativa, s.d. [1989].

¹⁶⁴ [Sandro Bortone], *Enciclopedia Bompiani. Uno strumento formativo per la forza vendita*, s.d. [1993]; [Sandro Bortone], *Pagine di sapere. Enciclopedia Bompiani*, dispensa formativa, s.d. [1993]; [Sandro Bortone], *Natura. La vita e l'ambiente*, Bompiani, dispensa formativa, s.d. [1994].

¹⁶⁵ [Sandro Bortone], *Nuova Enciclopedia Universale Rizzoli Larousse. Manuale del venditore*, s.d. [1989-90].

¹⁶⁶ [Sandro Bortone], *ART FMR*. Dispensa formativa, s.d. [1990], ABB.

¹⁶⁷ Le due maggiori, dedicate rispettivamente alla letteratura e alle copertine italiane del Novecento; le collezioni dedicate a specifiche case editrici (Vitagliano, Alpes, Barion e Madella) nonché la raccolta di libri con copertine di Giulio Cisari, acquistata nel 2012 dal Centro Apice dell'Università di Milano.

¹⁶⁸ Altra presenza importante tra le acquisizioni della Biblioteca di Como durante la sua direzione.

quella di Reggi, non si troverebbero molti doppioni, ma si consentirebbe piuttosto alle due collezioni di integrarsi vicendevolmente andando a costituire una considerevole base per gli studi sull'editoria italiana del Novecento.

Il processo di raccolta è paziente quanto ininterrotto, battendo le principali bancarelle e rivenditori di libri usati, rilevando a volte fondi aziendali (per esempio il magazzino della Elmo) o di privati (parte della biblioteca del tipografo anarchico Augusto Micelli, morto centenario a Milano nel 1989 e probabilmente conosciuto personalmente da Bortone), raccogliendo così i segni di una cultura di cui lo stesso Bortone cercava in questo modo di delinearne una prima generale fisionomia entro la quale, nel progredire della raccolta, andava a definire nuclei di maggiore interesse e approfondimento.

Molte delle considerazioni di Walter Benjamin sul collezionismo – soprattutto sulla natura del collezionista – rispondo al miglior ritratto che si potrebbe fare di Bortone. Per esempio nel ricordare l'“istinto tattico”¹⁶⁹ del collezionista e il suo profondo impulso a “rinnovare il vecchio mondo”,¹⁷⁰ oppure l'abilità e l'intuito necessari per acquistare attraverso i cataloghi di vendita delle librerie antiquarie.¹⁷¹

Né il solo denaro né la sola conoscenza specifica sono sufficienti quando si acquistano i libri. E anche entrambi insieme non bastano per creare una vera biblioteca, che deve sempre avere qualcosa di inafferrabile e di inconfondibile. Chi acquista tramite i cataloghi oltre alle qualità menzionate deve avere anche un buon fiuto. Date, nomi di luoghi, formati, precedenti proprietari, rilegature ecc., tutto deve dirgli qualcosa e non solo più o meno vagamente. Queste cose devono accordarsi e a seconda dell'armonia e della nitidezza dell'accordo deve poter riconoscere se un libro fa per lui o meno.¹⁷²

La prospettiva di colto umanista, rispettoso del passato e dei suoi insegnamenti, Bortone indirizzerà non solo le sue scelte collezionistiche ma anche tutte le occasioni di restituzione storica di una vicenda o di un autore, a partire dalle predilezioni personali. Prima tra tutte quella per lo scrittore fiorentino Bruno Cicognani, nome tutelare delle sue prime ricerche durante gli studi liceali. Proprio nel dicembre 1950 dopo un “non so quanto lungo silenzio”¹⁷³ esce una nuova prosa di Cicognani su “Il Tempo”, di cui lo scrittore informa il giovane chiedendone un'impressione, oltre a ringraziarlo della cassa di mele della Val di Non, dono natalizio abituale della famiglia Bortone allo scrittore. È ipotizzabile che proprio il rapporto col giovane lettore sia stato da stimolo per la rinnovata stagione del dopoguerra di Cicognani,¹⁷⁴ avviata appunto con questa prima uscita su “Il Tempo”, seguita da qualche altro racconto di cui lo scrittore invia al giovane la pagina di giornale autografata,¹⁷⁵ approdando infine a un nuovo titolo, *La nuora*

¹⁶⁹ W. Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, op. cit.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Un'ampia raccolta di tali materiali sono stati destinati dallo stesso Bortone ad Apice, confluiti nel subfondo a lui intestato nel fondo Cisari.

¹⁷² W. Benjamin, op. cit., p. 460.

¹⁷³ Cartolina di Bruno Cicognani a Bortone 16 dicembre 1950, ABB.

¹⁷⁴ Bortone sarà il primo a ricordare lo scrittore nel centenario della nascita: S.B. (Sandro Bortone), *Centenario dimenticato: Bruno Cicognani: dal naturalismo allo spiritualismo*, “L'Ordine”, 9 settembre 1979. La stampa nazionale si muoverà solo più tardi, forse sotto lo stimolo dello stesso Bortone, Carlo Bo, *Nella luce fiorentina*, “Il Corriere della Sera”, 28 settembre 1979.

¹⁷⁵ Bruno Cicognani, *Spilla da balia*, “Il Tempo”, 25 ottobre 1951, p. 3; id., *Il violino*, ivi, 28 gennaio 1952, p. 3; id., *La bocciatura*, ivi, 7 marzo 1951, p. 3; id., *La forca*, “La nazione italiana”, 20 gennaio 1952; id., *La casa dell'adolescenza*, “Il Tempo”, 10 agosto 1952, p. 3, ABB.

(Vallecchi, 1954), presente in collezione con la dedica autografa a Bortone. Nella fase conclusiva della stesura del nuovo libro, lo scrittore settantacinquenne non esita a condividere con il giovane i dubbi sulla necessità del pubblicare – “perché? a che scopo?”¹⁷⁶ – mostrandogli così il necessario permanere dell’incertezza per evitare “quella superbia, quell’orgoglio tutto ‘crociano’”¹⁷⁷ rinnovando piuttosto “coraggio e vedute!”¹⁷⁸

L’esempio di Cicognani serve per mettere meglio a fuoco l’identità delle due più ampie collezioni raccolte sul Novecento italiano – dedicate rispettivamente alla letteratura e alle copertine – dove spesso i libri sono segno finanche di un rapporto personale, di un pezzo di quell’ideale completezza sempre anelata ma insaziabilmente mai raggiunta. La quotidiana tensione all’incompiuto può in parte spiegare la posizione ‘di servizio’ scelta da Bortone,¹⁷⁹ piuttosto di quella autoriale necessariamente più pretenziosamente definitiva.

I libri per lui erano tracce materiali di vita e, nel caso di autori conosciuti e amati una compagnia quotidiana insostituibile, al pari delle poche opere di artisti conosciuti personalmente: quelle del trentino Camillo Rasmò – piuttosto un’eredità delle passioni materne – tra cui il ritratto di Cicognani collocato da Bortone sopra la porta d’entrata del proprio studio; ma soprattutto le opere di Aldo Galli e infine un metafisico disegno di Ponina Tallone, artista a cui Bortone aveva dedicato una mostra a Como e per la quale scriverà una sentita prefazione al bel catalogo antologico della sua opera.¹⁸⁰

Una brevissima introduzione alla collezione dedicata alla letteratura italiana del Novecento – gemella di quella di copertine di cui questo studio è la prima ricognizione – rende conto di una medesima metodologia, anche se gli interessi di studio di Bortone erano prevalentemente letterari, per cui in questo ambito ha dato più esempi di valorizzazione, attraverso mostre bibliografiche e relativi “omaggi catalografici” autoprodotti, fino a più compiute riedizioni critiche.

La collezione Bortone Bertagnoli di autori italiani del Novecento è costituita da circa settemila volumi¹⁸¹ intesi a ricordare i principali scrittori con attenzione per figure spesso dimenticate, pur non mancando al contempo di documentare l’intera produzione letteraria del Novecento. Sono pertanto presenti: Aleramo, Alvaro, Aniante, Arpino, Bacchelli, Baldini, Bargellini, Bassani, Beltramelli, Betocchi, Berto, Bianciardi, Bilenchi, Bontempelli, Borgese, Brancati, Buzzati, Buzzi, Calzini, Federico De Roberto, Campana, Campanile, Capuana, Cassola, Chiara, Corra, Comisso, D’Ambra, Deledda, Eco, Fenoglio, Flaiano, Frattini, Gadda, Gatto, Gobetti, Govoni, Gozzano, Landolfi, Carlo e Primo Levi, Linati, Luzzi, Malaparte, Marinetti, Moravia, Ada Negri, Ojetti, Ortese, Panzini, Papini, Parise, Pascoli, Pasolini, Pavese, Piovene, Pirandello, Pratolini, Quasimodo, Rea, Rebora, Saba, Sbarbaro, Sciascia, Sereni, Silone, Soffici, Soldati, Solmi, Svevo, Vergani, Viani, Trilussa, Tomizza, Tozzi, Ungaretti, Vittorini, Zavattini. Di ogni autore sono raccolte le principali opere letterarie, tutte in ottime condizioni di conservazione e con copertine o sopraccoperte originali, spesso restaurate da Bortone stesso, e affiancate da testi critici e raccolte di articoli.

¹⁷⁶ Cartolina di Bruno Cicognani a Bortone, San Giovanni [giugno] 1953, ABB.

¹⁷⁷ Lettera di Cicognani a Bortone, 3 settembre 1952, ABB.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ Un atteggiamento che ricorda la figura di un altro protagonista nascosto della cultura e dell’editoria italiana, Roberto Bazlen.

¹⁸⁰ Sandro Bortone, *Disegni di Ponina Ciliberti Tallone*, Tallone editore-stampatore, 1982.

¹⁸¹ Elenco realizzato dopo la morte di Bortone.

Una particolare attenzione è posta ad alcune firme predilette da Bortone, delle quali apprezzava la qualità letteraria e al contempo il loro ruolo nella storia culturale ed editoriale, alle quali ha dedicato ricerche più specifiche, attraverso mostre bibliografiche oppure ripubblicandone qualche selezionato racconto tra “Le carte del cielo”, la collezione da lui curata per le edizioni Ampersand di Alessandro Zanella: Bruno Cicognani, Gian Dauli, Emanuelli, Bonaventura Tecchi, Paolo Valera, Giuseppe Rensi, Lorenzo Montano e Marcello Gallian.

L’attenzione storica e collezionistica di Sandro Bortone è concentrata alla definizione di personalità e di libri che hanno avuto grande peso storico, ma sono stati presto dimenticati. È il caso della scrittrice veneta Paola Drigo,¹⁸² e il suo romanzo *Maria Zef*, che fece scalpore al suo primo apparire nel 1936 per Treves per gli accenni a forme d’incesto in situazioni di povertà e marginalità sociale. Questo romanzo è documentato nella collezione sia nella prima edizione Treves, ma anche nelle successive Garzanti, e nell’edizione per la riduzione cinematografica (Rai, 1981). Oppure figure un po’ dimenticate come il poeta livornese Roccatagliata Ceccardi, grande amico di Lorenzo Viani e il napoletano Carlo Bernard (più noto con lo pseudonimo di Carlo Bernari) documentato dai primi lavori, *Tre operai* (1934) e *Quasi un secolo* (1940), così come dalle opere neorealiste del dopoguerra, opere che fino agli inizi degli anni Novanta denunceranno questioni politiche e sociali. La vicenda di quest’autore oggi poco ricordato costituisce un ponte tra le due collezioni di Bortone dedicate la Novecento italiano: con la firma di Bernard lo scrittore, affascinato dal Surrealismo conosciuto a Parigi, sarà anche geniale inventore di copertine per Bompiani¹⁸³ negli anni Trenta.

Tra le figure che hanno ‘fatto il Novecento’ e che difficilmente si troverebbero elencate tra i protagonisti della letteratura, la collezione privata di Bortone copre in particolare i decenni centrali del secolo, con le opere di Cesare Angelini, Pina Ballario, Anna Banti, Berto Barbarani, Giorgio Barberi, Bruno Barilli, Luigi Bartolini, Carlo Belli, Maria Bellonci, Ugo Bernasconi, Carlo Betocchi, Libero Bigiaretti, Piero Bigongiari, Carlo Bo, Giovanni Boine, Mario Borsa, Ernesto Bonaiuti, Giulio Caggiano, Arrigo Cajumi, Enrico Cavacchioli, Camilla Cederna, Francesco Chiesa, Franco Ciarlantini, Delfino Cinelli, Arnaldo Cipolla, Guelfo Civinini, Ettore Cozzani, Lucio D’Ambra, Guido da Verona, Beniamino Dal Fabbro, Alba De Cespedes, Mario De Gaslini, Bianca De Maja, Libero De Libero, Oreste Del Buono, Camilla Del Soldato, Dessì, Diotima, Luigi Einaudi, Giuseppe Fanciulli, Fiducia (alias Ada Della Pergola), Francesco Flora, Frateili, Folgore, Bianca Gerin, Rinaldo Kufferle, Nicola Lisi, Vittorio Locchi, Leo Longanesi, Arturo Loria, Carlo Manzoni, Lucio Mastronardi, Marino Moretti, Notari, Angiolo Novaro, Noventa, Ferdinando Paolieri, Pitigrilli, Antonio Pizzuto, Neri Pozza, Dino Provenzal, Mario Puccini, Leda Rafanelli, Leonida Repaci, Rosso di Sansecondo, Enrico Sacchetti, Salgari, Saponaro, Margherita Sarfatti, Alberto Savinio, Flavia Steno, Teresah, Giovanni Thovez, Mario Tobino, Varaldo, Toddi (alias Silvio Spaventa Filippi), Fabio Tombari, Annie Vivanti, Yambo, Zoppi e Zuccoli.

L’attività collezionistica di Sandro Bortone non è riducibile a un elevato esercizio intellettuale arricchito dalla profonda conoscenza e rispetto per la materialità del

¹⁸² Alla quale pure dedica un’uscita de’ “Le carte del cielo”: P. Drigo, *Finestre sul fiume*, con un’acquatinta originale di Velasco Vitali, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, 1995.

¹⁸³ Attribuzione nata durante le ricerche per cui si rimanda al paragrafo su Bompiani nel III capitolo.

libro, ma è da intendersi come un più complesso impegno culturale e civile per la salvaguardia della storia editoriale del Novecento italiano, con caratteri di assoluta continuità rispetto quanto fatto in veste istituzionale durante la direzione della biblioteca di Como. Torna l'ideale anarchico che ha orientato la vita e l'operato di Bortone, per cui il piano istituzionale e quello privato sono posti allo stesso livello, affrontati con uguale e severa intransigenza. Il lavoro di raccolta costituiva per Sandro Bortone non solo il primo fondamentale atto necessario per qualsiasi ricerca storica, quanto piuttosto il proprio contributo storico più sistematico e di utilità collettiva. Si tratta di una raccolta materiale di inestimabile valore capace di restituire il quadro complessivo di un'epoca, con la quale ripensare e riscrivere pagine di storia culturale e politica, letteraria e artistica. Se con le due collezioni sul Novecento italiano Bortone intendeva fornire una mappatura esaustiva dell'editoria italiana, ad alcuni autori ed editori ha posto cure specifiche con l'intento di arrivare a ricostruirne idealmente l'opera o il catalogo. La collezione dedicata a Giulio Cisari al quale, dopo la fine del suo mandato istituzionale a Como, dedicherà particolare attenzione riuscendo a recuperare parte delle copertine originali, ricostruendo la maggior parte della sua sterminata produzione raccogliendo libri con sue copertine, per l'ammontare di circa 1500 pezzi (tra volumi e copertine), acquistati dal Centro Apice dell'Università degli studi di Milano nel 2012, interamente digitalizzato e consultabile online.¹⁸⁴ Come d'uso per le collezioni di Apice, anche la collezione Cisari è presentata da un fascicolo che, pur non essendo firmato, si deve a Bortone.¹⁸⁵

Un altro illustratore amato da Bortone, e a cui ha dedicato speciali cure collezionistiche è Renzo Ventura (alias Lorenzo Contratti) disegnatore marchigiano autodidatta, fattosi riconoscere per originalità dagli anni della prima guerra mondiale, le cui copertine per la Vitagliano¹⁸⁶ dettarono stile nei primi anni Venti.

Sono infine due diverse imprese editoriali ad aver attratto l'attenzione storica e collezionistica di Bortone: la vicenda degli editori Barion e Madella di Sesto San Giovanni (MI), di cui ha raccolto un circa 1400 volumi, capaci di restituire un quadro completo degli editori popolari tra i più significativi che trovavano nella cosiddetta Stalingrado d'Italia la loro più coerente ragion d'essere, e la Alpes, la casa editrice diretta da Franco Ciarlantini ma ispirata da Arnaldo Mussolini, di cui Bortone è riuscito a raccogliere l'insieme più coerente e sistematico, circa 320 volumi, sul quale iniziare ad avviare ricerche.¹⁸⁷

1.4. "Le carte del cielo" e le edizioni autoprodotte

Bortone ha vissuto tra i suoi cari libri, ai quali fino all'ultimo ha riservato amoroze cure, intervenendo dove necessario con continui piccoli restauri, dimostrando

¹⁸⁴ <http://xdams.lib.unimi.it/xdams-public/home.html>.

¹⁸⁵ Allora, come collaboratrice di Apice, ho infatti scritto sotto sua dettatura il testo. Dopo la sua morte e per sua volontà, sono stati donati ad Apice i numerosissimi cataloghi di vendita di librerie antiquarie e qualche altro materiale di produzione editoriale, che sono stati fatti confluire in un sub-fondo dell'archivio Cisari, intestato anche a Bortone per meglio definirne la natura posticcia dell'archivio stesso.

¹⁸⁶ La collezione della Vitagliano raccolta dai coniugi Bortone è stata catalogata da chi scrive, per un approfondimento sulla Vitagliano si rimanda al paragrafo ad essa dedicato nel IV capitolo.

¹⁸⁷ Anche in questo caso chi scrive ha condotto una prima schedatura di consistenza, usando i materiali a sostegno di quanto analizzato nel paragrafo dedicato alla Alpes nel III capitolo, a cui si rimanda.

ancora una volta lo stretto legame materiale con il libro.¹⁸⁸ Dalla metà degli anni Novanta le collezioni erano ormai così estese da rendere necessaria una nuova collocazione, ben presto trovata in una casa di campagna a Listri (una frazione di Parodi Ligure), nei cui due piani erano conservate le due maggiori collezioni dedicate al Novecento italiano.

Nascono qui alcune delle sue divertite autoproduzioni. Anzitutto i “Punti di rame” e in particolare la collana “Inventario di una casa di campagna”, per la quale escono due bibliografie riferite a Bonaventura Tecchi ed Enrico Emanuelli con le opere possedute dello stesso Bortone, secondo lo schema più volte adottato a Como. Ancora una volta il lavoro collezionistico era inteso come ancillare alla ricerca storica. Pur non avendo più un ruolo istituzionale, Bortone non rinuncia a ricordare anniversari,¹⁸⁹ per lo più generalmente ignorati, mettendo la propria collezione al centro di un non secondario processo di rivalutazione storica. La bibliografia di Tecchi, infatti, accompagnata dalla riproduzione dei marchi editoriali dei libri proposti, era dedicata al centenario della nascita – *Opere di Tecchi tra i libri di Sandro Bortone. Ricordo catalografico dello scrittore viterbese nel centenario della nascita* (Listri, autunno 1996)¹⁹⁰ – lo stesso anno in cui Bortone cura la riedizione del racconto *Donna nervosa* tra “Le carte del cielo” stampate da Ampersand. Lo stesso vale per la bibliografia su Emanuelli – *Opere di Emanuelli tra i libri di Sandro Bortone. Ricordo catalografico dello scrittore novarese* (Listri, estate 1997)¹⁹¹ – che arricchiva la riedizione nello stesso anno del racconto *Nube sopra l'ufficio* per la stessa collana a sua cura.

Il lavoro registico di Sandro Bortone trova, infatti, piena attuazione nella “rivisitazione antologica, selettiva del Novecento letterario italiano”¹⁹² costituita dalle dieci¹⁹³ uscite della collana da lui curata per le edizioni Ampersand, stampate a mano da Alessandro Zanella. Un incontro, un’amicizia tra solitari, una sinfonia di qualità intellettuale e materiale da considerarsi l’eredità intellettuale più rappresentativa di Sandro Bortone.

Nella scelta, ovviamente, non si trascurano protagonisti ormai da tutti riconosciuti: ma si cerca, in misura non marginale, di aprire spiragli di attenzione su figure meno note, da tempo o da sempre trascurate. Si dà spazio all’esplorazione e al riesame. Sempre a testi variamente esemplari: a volte pagine poco lette.

¹⁸⁸ Anche quest’aspetto aveva infatti avuto un ruolo importante alla Biblioteca di Como, dove Bortone aveva istituito un laboratorio di legatoria e restauro.

¹⁸⁹ Si ricorda tra l’altro che in occasione della doppia pagina dedicata da “La Repubblica” ai 150 anni della nascita di Carducci – *Giosuè il Leone. Centocinquant’anni fa nasceva Carducci* – Sandro Bortone sarà l’autore dell’articolo, *Vino, amore e poesia*, “La Repubblica”, X (134), domenica 23-lunedì 24 giugno 1984.

¹⁹⁰ Alla quale seguirà, dopo l’uscita dell’edizione Ampersand di Tecchi, una mostra bibliografica sullo scrittore curata da Bortone con Roberto Pancheri presso l’Università di Padova (18-22 febbraio 1997), cfr. la lettera di Piero Luxardo dal Dipartimento di italianistica dell’Università degli Studi di Padova, 4 marzo 1997, ABB.

¹⁹¹ Con la pubblicazione della bibliografia Bortone organizza una mostra bibliografica nella casa di Listri, come attesta anche la lettera di Enzo Maiolino (4 luglio 1997) che ringrazia della foto “della nostra ‘giornata a Listri’ nel segno di Emanuelli”, ABB.

¹⁹² Come recita un pieghevole di presentazione della collana, Edizioni Ampersand, 1996.

¹⁹³ In vero nel 2002 uscirà l’undicesima e ultima uscita della collana in un formato però completamente diverso dalle precedenti: Riccardo Bacchelli, *Poemi lirici*, con diciotto xilografie di Tommaso Casella, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, “Carte del cielo” (11), 2002.

Questa curiosità verso i dimenticati, questa liberalità della memoria risultano tanto più dovute se si considera che le opere di molti autori sono ormai introvabili nelle librerie e figurano soltanto in poche biblioteche.¹⁹⁴

Ugualmente a Sandro Bortone sono attribuibili le parole che nella stessa presentazione della collana descrivono il rapporto tra il testo e le immagini, riferendosi alle incisioni originali che accompagnano i testi.

Nella collana, tra immagini e parole, c'è un legame persuasivo, proprio perché le prime sono esentate dal compito di visualizzare il testo e da ogni fastidioso vincolo alla lettera. Il rapporto è di intima consonanza, non di riecheggiamento meccanico. È per questa via che le incisioni, oltre a costituire di per sé una sostanziosa aggiunta sul piano estetico, riescono a offrire, in termini funzionali, un suggestivo apporto alla migliore comprensione della pagina scritta.¹⁹⁵

Ciascun titolo è stampato con carattere Bembo (corpo 14 e 16) su carta di cotone della cartiera Zerkall in centotrenta esemplari,¹⁹⁶ contenuti in un astuccio colorato a mano su entrambi i lati costruito in tre pezzi senza un punto di colla.¹⁹⁷ Nella collana usciranno tutti gli autori prediletti da Bortone – Bruno Cicognani,¹⁹⁸ Federigo Tozzi,¹⁹⁹ Paolo Valera,²⁰⁰ Marcello Gallian,²⁰¹ Paola Drigo,²⁰² Bonaventura Tecchi,²⁰³ Enrico Emanuelli,²⁰⁴ Giuseppe Rensi,²⁰⁵ Corrado Alvaro,²⁰⁶ Lorenzo Montano²⁰⁷ – alla cui memoria aveva dedicato prima un lungo lavoro di raccolta, poi di attenta lettura e restituzione critica. I sintetici, quanto documentati e sentiti, profili biografici alla fine di ogni volume sono da considerarsi tra le pagine più rappresentative della sua prosa.

Chiamato a intervenire sulla collana al commosso incontro svoltosi il 18 maggio 2013 presso la Biblioteca Civica di Verona, che organizzava allora una mostra

¹⁹⁴ Pieghevole di presentazione della collana, ABB.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ Ai quali vanno aggiunti i cinque esemplari (numerazione romana) su diverse carte a tino.

¹⁹⁷ Un foglio doppio è ripiegato a formare il corpo principale, nelle cui scanalature dei lati minori sono inserite le coste inferiore e superiore del cofanetto.

¹⁹⁸ Bruno Cicognani, *Il ramarro*, con un'acquaforte originale di Pietro Villa, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Le carte del cielo" (1), 1994.

¹⁹⁹ Federigo Tozzi, *Elia e Vannina*, con due acqueforti originali di Adriano Boni, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Le carte del cielo" (2), 1994.

²⁰⁰ Paolo Valera, *Zaccaria*, con un'acquaforte originale di Alessandro Papetti, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Le carte del cielo" (3), 1995.

²⁰¹ Marcello Gallian, *Villa con albergo*, con un'acquaforte originale di Piero Leddi, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Le carte del cielo" (4), 1995.

²⁰² Paola Drigo, *Finestre sul fiume*, con un'acquaforte originale di Velasco Vitali, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Le carte del cielo" (5), 1995.

²⁰³ Bonaventura Tecchi, *Donna nervosa*, con un'acquaforte originale di Silvio Lacasella, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Le carte del cielo" (6), 1996.

²⁰⁴ Enrico Emanuelli, *Nube sopra l'ufficio*, con un'acquaforte originale di Enzo Maiolino, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Le carte del cielo" (7), 1996.

²⁰⁵ Giuseppe Rensi, *Pensieri*, con un'incisione originale di Giulia Napoleone, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Le carte del cielo" (8), 1997.

²⁰⁶ Corrado Alvaro, *Carnevale. La festa borghese*, con una incisione originale di Guido Strazza, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Le carte del cielo" (9), 1998.

²⁰⁷ Lorenzo Montano, *L'assedio di Londra e altri scritti*, con un'acquaforte originale di Enrico Dalla Torre, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Le carte del cielo" (10) 1998.

dedicata all'opera di Alessandro Zanella²⁰⁸ per ricordarne l'improvvisa quanto prematura scomparsa, Bortone parlerà dell'opera come di un tributo d'amicizia, un incontro d'elezione con lo stampatore capace con la sua sensibilità estetica e manuale di imprimere il giusto valore materiale al progetto. Le minime ma ricorrenti variazioni liberano il testo da qualsivoglia costrizione editoriale, attraverso una paziente opera di 'riscrittura' affidata solo alla messa in pagina, con l'accorgimento, per esempio, di indicare in copertina solo il titolo, mentre sul bianco della costa protetta dalla scorza nero opalescente del cofanetto campeggia il nome dell'autore.

Si è scritto che i libri della collana "Le carte del cielo" sono stati "progettati e editi" insieme a me. Vorrei ristabilire la verità.

Il rapporto tra me e Alessandro era di amicizia, di scambi d'idee con frequenti incontri a Milano oppure sulle colline piemontesi che un tempo avevano il liberatorio nome di Oltregiogo oppure nell'officina e nel metafisico giardino di Santa Lucia. Io gli proponevo pagine che pensavo potessero piacergli e convincerlo. L'ho indovinata quasi sempre. Ma a decidere era lui. Ricordo, per esempio, che una volta ha scartato un racconto che conteneva un'imprecazione, non volgare ma, con tutta evidenza, incongrua a un suo privato canone di eleganza.²⁰⁹

Non è forse un caso che nel voler ricordare l'importanza dell'apporto di Alessandro Zanella al proprio progetto, Bortone ricordi anzitutto il rapporto di stima reciproca e di amicizia. La prima idea della collana risale a una decina d'anni prima, alla metà degli anni Ottanta, quando, subito dopo aver lasciato Como, "Le carte del cielo"²¹⁰ erano uscite per uno dei marchi d'invenzione di Bortone, De amicitia. Un'iniziativa presto accantonata e ripresa con una fisionomia editoriale²¹¹ grazie allo stimolo di Zanella che aveva preteso da Bortone la nota sull'autore, "non una scolastica schedula bio-bibliografica, zeppa di titoli e date, ma come un piccolo studio ben focalizzato sulle pagine che la precedevano."²¹²

Come già ricordato, in occasione dell'uscita di alcune de' "Le carte del cielo", Bortone produsse delle bibliografie sull'autore, selezionando le opere della sua collezione, realizzando piccole mostre e occasioni di ulteriore approfondimento,

²⁰⁸ *Alessandro Zanella, tipografi editore 1978-2012* (Verona, Biblioteca Civica 24 aprile – 18 maggio 2013).

²⁰⁹ Dallo scritto preparatorio per l'intervento orale all'incontro presso la Biblioteca Civica di Verona, il 18 maggio 2013, poi pubblicato nella raccolta degli interventi della giornata commemorativa; *Alessandro Zanella tipografo-editore veronese*, a cura di Massimo Gatta, Macerata, Biblohaus, 2013. Per un catalogo completo dell'opera di Zanella si veda invece *Con il torchio. Alessandro Zanella tipografo ed editore*, a cura di Alessandro Corubolo, Ampersand, 2014.

²¹⁰ Il nome della collana si deve a Bortone, secondo un appunto manoscritto, probabilmente una licenza dal racconto di Mario Soldati, *La carta del cielo*, pubblicato su "Il Corriere della Sera", 2 gennaio 1956, p. 3. Un soliloquio notturno tra lo scrittore e il cielo: "Ad ogni partenza mi dico «Chi lo sa. Forse questa volta troverò la notte buona per rimettermi a studiare le costellazioni». In venticinque anni non l'ho mai trovata.

Quasi sempre, mi sono dimenticato di avere la carta nella valigia. Anzi, per essere sincero, mi sono dimenticato, quasi sempre, di guardare il cielo. Se l'ho guardato, è stato di sfuggita: per un sospiro affaticato, cercando un attimo di sollievo, distogliendo un attimo l'attenzione da qualche compagnia odiosa e obbligata."

²¹¹ Da una prima bozza di presentazione della collana tra le uscite in programma dopo i primi due volumi allora già in lavorazione (Cicognani e Tozzi) sono indicati Capuana, Puccini, Pirandello, Deledda a evidenziare un piano ben più ampio che poi si concentrerà invece più sugli autori d'affezione di Bortone. In archivio sono raccolte altri racconti presi in esame, tra cui figurano prose scelte di Savinio, Cipolla, Verga, Lanza, ABB.

²¹² Dal dattiloscritto dell'intervento orale di Bortone, cit.

come per esempio la mostra bibliografica e il convegno sulle opere di Bonaventura Tecchi presso l'Università degli Studi di Padova (18 e il 22 febbraio 1997). In occasione della pubblicazione dell'ottava uscita dedicata a Giuseppe Rensi, nel novembre 1997, Bortone organizza una mostra dedicata all'autore e a "Le carte del cielo" presso la stamperia di Alessandro Zanella in Santa Lucia ai Monti a Veggio sul Mincio. Di tale occasione rimangono alcune fotografie che ritraggono Bortone e Zanella con Vanni Scheiwiller e la moglie Alina Kaczyńska. Due anni dopo, nel 1999, Bortone è tra i relatori della giornata in ricordo di Emilia e Giuseppe Rensi organizzata dall'Università di Genova (14 giugno 1999).²¹³

Se "Le carte del cielo" sono l'opera editoriale più completa, il desiderio di ricordare artisti e scrittori, continuerà nel tempo nelle forme più varie, anche se dopo gli anni comaschi molte delle occasioni orchestrate da Bortone sono meno visibili, e di conseguenza oggi meno attestabili, organizzate preferibilmente in ambito privato, insieme alla moglie e a qualche amico ma soprattutto come stimolo per giovani studenti, studiosi, librai, appassionati ai quali Sandro Bortone volentieri si accompagnava, magari anche solo il tempo della condivisione di una ricerca. Una breve stagione è quella della Galleria Arcadia in via Canonica 64, nello stesso quartiere milanese dove i coniugi Bortone vivevano, dove si tenne la mostra dedicata al pittore Bruno Saba (19 maggio-9 giugno 1990)²¹⁴ autore di origine romana, allievo di Guttuso e Purificato, ma comasco d'adozione al quale Sandro era legato d'amicizia e per il quale aveva scritto anche nel catalogo della mostra antologica tenutasi nel 1984 a Luco dei Marsi. Del rigoroso e al contempo divertito modo di operare di Sandro Bortone rimane invito stampato in casa su carta colorata, dal quale si ha notizia dell'incontro sul pittore tenutosi il 2 giugno 1990 con la proiezione di alcune diapositive,²¹⁵ musiche di Gianni Giolo e una conversazione di Luigi Cavadini, entrambi amici dei tempi di Como con i quali condivideva la passione per la musica e l'arte. L'invito-catalogo è arricchito da una stampa fotografica a colori di un dipinto di Saba mentre il verso del foglio riporta una breve rassegna di giudizi critici.

Se bibliografie e pagine scelte della letteratura italiana del Novecento erano l'estrinsecazione materiale delle ricerche svolte sui libri della propria collezione, la serie "Voci di vecchi dizionari", nella quale risulta solo la prima uscita *Baciozzo*, realizzato a Listri il 27 luglio 1999 in 13 esemplari, deriva dalla passione linguistica di Bortone coltivata sulla propria cospicua collezione di dizionari. La definizione *Baciozzo* che potrebbe sembrare una volgarizzazione contemporanea era tratta dal Vocabolario degli Accademici della Crusca stampato a Venezia nel 1612: "bacio dato di cuore e sodo, e appiccicante".

In forma di piccoli quaderni di studio sono invece "I Libretti di Sonialatina",²¹⁶ per le Edizioni Inter nos: due dizionarietti italiano-latino probabilmente realizzati per il primo approccio alla lingua latina della nipote Sonia.

Sempre dal contesto della casa di campagna, rifugio di concentrato e piacevole lavoro tra gli amati libri, nascono anche testi d'occasione per il periodico

²¹³ *Biblioteca universitaria. La filosofia di Emilia Rensi*, "Il secolo XX", 13 giugno 1999; *Domani pomeriggio in biblioteca un ricordo dei Rensi*, "La Stampa", 13 giugno 1999, ABB.

²¹⁴ Di quest'occasione si conserva un invito a quartino cartonato, con un testo di Giorgio Seveso e la riproduzione a colori di *Composizione* (1989).

²¹⁵ È conservato anche un caricatore per proiettore di diapositive con le opere di Saba, probabilmente quelle utilizzate in quest'occasione.

²¹⁶ *L'italiano deriva dal latino: quante parole uguali!* (1) e *Primo dizionarietto* (2), Studio Listri, 2005.

“Pantagruel”²¹⁷ che nel promuovere le proposte del ristorante La Rimessa di Mariano Comense è al contempo occasione per colte dissertazioni sul cibo che non mancano di ricordare autori d’affezione come Lorenzo Montano, di cui si propone il racconto *Cena per uno*,²¹⁸ o qualche copertina amata come quella per la *Scatole d’amore in conserva* di Marinetti nell’edizioni romane del Fauno,²¹⁹ ma anche tante altre evocazioni letterarie, pittoriche ed editoriali, magari giocando con la ricchezza immaginativa dei proverbi popolari.²²⁰ Certamente da attribuirsi a lui sono i testi, tra il 2000 e il 2006, firmati Sandro Parodi, pseudonimo che accenna al luogo dove sono conservate le fonti d’ispirazione a cui attinge, scrigno della memoria storica tanto cara a Bortone, non come concetto astratto o rievocazione accademica, quanto piuttosto imprescindibile pilastro per mantenere vivo il legame con l’origine dei significati e dei suoi segni, ricordando come “la memoria è una buona guida anche nell’alimentazione, che tollera male invece le improvvisazioni estemporanee e gli anacronismi.”²²¹

Libero da impegni professionali, Sandro Bortone rimaneva concentrato tra i suoi libri, non avvertendo alcuna discrepanza tra l’atto collezionistico e la ricerca, con l’unica priorità di rendere giustizia alla memoria storica. In questo contesto si colloca la sua disponibilità ad aiutare studenti e giovani studiosi. Sempre curioso dei loro percorsi di ricerca si attivava per trovare tra i suoi libri dei possibili appigli e non esitava a raccogliere nuovo materiale che ne orientasse o approfondisse le ricerche. In questa direzione vanno ricordate le ricerche mantovane, approdate tra l’altro all’ordinamento dell’archivio di Luciano Amodio,²²² donato nel 2003 alla Biblioteca G. Baratta di Mantova su suggerimento dello stesso Bortone che per l’occasione aveva redatto una prima descrizione della biblioteca personale di circa 5 mila volumi,²²³ autoproducendo con il suo marchio De Amicitia un appunto di Amodio per un saggio su Furet tratto dalle carte d’archivio a ricordarlo nell’anno della sua morte.²²⁴

Supporta poi il libraio Alessandro Noceti a organizzare due mostre alla Galleria Carattere:²²⁵ *Incisioni e litografie di Giuseppe Zigaina* (13-29 maggio 2010), in cui si riconosce la mano di Bortone nel foglio A 3 piegato a catalogo, e *Gio Ponti. Il rigore dell’eleganza* (6 aprile-3 maggio 2006) in riferimento a 361 fotografie del cantiere

²¹⁷ Sandro Parodi, *L’armonia di un pasto perfetto*, “Pantagruel” (19), ottobre-dicembre 2000; id., *Carnevale il trionfo della tavola*, ivi (20), febbraio-aprile 2001; id., *La guerra della pasta*, ivi (21), maggio-luglio 2001; id., *Civiltà del mangiare*, ivi (22), ottobre-dicembre 2001; id., *Il culto della qualità*, ivi (23), febbraio-aprile 2002; id., *Celebrazioni della tavola*, ivi (24), maggio-luglio 2002; id., *Competenze e passione*, ivi (25), ottobre-dicembre 2002; id., *La danza delle posate*, ivi (26), febbraio-aprile 2003; id., *L’alba della gastronomia*, ivi (27), maggio-luglio 2003; id., *Sapore d’autunno*, ivi (28), ottobre-dicembre 2003; id., *L’orologio della ghiottoneria suona a Mariano Comense*, ivi (29), febbraio-aprile 2004; id., *La tavola dei proverbi*, ivi (30), maggio-luglio 2006; id., *La musica della grande cucina*, ivi (31), ottobre-dicembre 2004; id., *Brindisi in Bianza*, ivi (32), febbraio-aprile 2005; id., *La tavola dei miracoli*, ivi (33), maggio-luglio 2005; id., *Futuro e tradizione nella cucina d’autore*, ivi (34), ottobre-dicembre 2005; id., *Musica della tavola dei miracoli*, ivi (35), febbraio-aprile 2006, ABB.

²¹⁸ “Pantagruel” (19), cit.

²¹⁹ “Pantagruel” (21), cit.

²²⁰ “Pantagruel” (30), cit.

²²¹ “Pantagruel” (28), cit.

²²² Poi approdate all’inventario: *Archivio del fondo Luciano Amodio*, a cura di Costanza Berolotti, Mantova, 2007.

²²³ Poi pubblicata nel volume *L’eredità di Luciano Amodio*, a cura di Giancarlo Majorino, Milano, De Amicitia, 2006.

²²⁴ Vittorio Amodio, *Appunti per un saggio su Furet*, Milano, De Amicitia, 2003.

²²⁵ A Milano, Via Moscati 11.

del palazzo degli uffici della Montecatini (Milano 1936-1938) per cui esce un cataloghino autoprodotta la cui struttura ideativa si deve evidentemente a Bortone come attesta la minuziosa trascrizione delle didascalie riprese dal verso di ogni stampa, dal breve profilo biografico arricchito dal giudizio della critica ma soprattutto da il profilo di Ponti “in due lontani ritratti di contemporanei” (Leonardo Sinisgalli su “la Fiera Letteraria” nel 1957 e Dino Buzzati dalle pagine della rivista “Pirelli” del 1970) così come il ricordo del Palazzo della Montecatini “nell’interpretazione di due celebri scrittori” (Curzio Malaparte su “Aria d’Italia del 1940 e Alberto Savinio da *Ascolto il tuo cuore città del ’44*).²²⁶

Da ultimo lo studio monografico sulla scrittrice Fiducia, alias Ada Della Pergola, un’eredità che ricollega ancora una volta anche le ultime più recenti ricerche con le tante occasioni innescate durante la direzione della Biblioteca di Como. Amalia Della Pergola, poetessa e moglie di Bontempelli che aveva depositato le proprie carte personali alla Biblioteca nel 1968, nel rapporto d’amicizia e profonda stima per Bortone gli aveva pure raccomandato la memoria della sorella Ada, insegnante e scrittrice per l’infanzia che dovette subire come tanti altri autori e artisti ebrei, la pesante scure della censura fascista. Anche in questo caso il minuzioso lavoro di ricerca atto a ricostruire un panorama il più possibile esaustivo degli scritti di Fiducia²²⁷ – molto difficili da reperire anche nel mercato antiquario tanto che lo stesso Bortone per aggiungere i volumi della scrittrice nella propria collezione provvede a fotocopiare le opere in biblioteca rilegandole poi con la copia a colori delle copertine originali, creando delle anastatiche casalinghe: ulteriore testimonianza di come la priorità non fosse mai per il pregio dell’opera – nella direzione più usuale del bibliomane – quanto piuttosto la disponibilità di materiale di ricerca. Come collezionista e come curatore editoriale, Bortone era rimasto essenzialmente un bibliotecario: un bibliotecario di un tempo lontano, un vero umanista, che con la sua solida e continua instancabile ricerca era in grado di orientare acquisizioni, proposte di lettura, percorsi di ricerca.

Bortone ha sempre tenuto presente il disegno di fondo che sapeva comporsi solo con lungo e perseverante lavoro sui particolari, sempre e comunque considerati tasselli del generale mosaico. Per questo, nel considerare la sua eredità intellettuale, non è possibile separare la produzione scritta, l’azione sociale e culturale svolta a Como, e la successiva opera collezionistica. Qualora non si fosse trovata la condizione ideale alla realizzazione del suo disegno alla perfezione, la sua azione si rendeva necessariamente privata, se non addirittura intima, e si rivolgeva preferibilmente a giovani o comunque persone di cui Bortone avvertiva la sincera disposizione pur se magari nella quasi totale marginalità. La sua è stata una disciplina monacale condotta da ateo, senza mai avere il conforto di un altrove, cercando piuttosto di condensare nell’azione – in tutte le sue declinazioni – l’epifania del tutto. Per tutta la vita Sandro Bortone ha messo in pratica gli insegnamenti raccolti durante gli studi di filosofia a Pisa, l’anarchica religiosità di Aldo Capitini e il radicato esercizio alla comprensione appreso, e totalmente interiorizzato, degli insegnamenti di Luigi Scaravelli.²²⁸

²²⁶ Dal catalogo autoprodotta: *Gio Ponti. Il rigore dell’eleganza. Milano 1936-1938. Il Palazzo degli uffici della Montecatini in 361 fotografie di cantiere* (Milano, Galleria e libreria Carattere di Alessandro Noceti, 6 aprile – 3 maggio 2006), ABB.

²²⁷ Ricerche a supporto della tesi di laurea di Gabriella Sabbatini, *I tempi di Fiducia. Storia di una scrittrice anconetana, Ada Della Pergola*, Università degli Studi di Urbino, aa. 2005/2006, relatore prof. Gilberto Piccinini.

²²⁸ Questione sistematizzata nella sua maggiore opera *Critica del capire*, Firenze Sansoni, 1942.

Nell'insegnamento si realizzava quella sua disposizione alla comunicazione, al discutere e dibattere che costituiva come la sua vera natura. Era in questo instancabile. Dall'approfondimento di un pensiero traeva energie sempre nuove. In fondo questo era per lui parte integrante dello studio: il lavorare per capire. Raggiunto lo scopo il resto non aveva rilievo. Così il suo ritegno a pubblicare fu il ritegno di chi avvertiva al fondo della carta stampata l'ombra della vanità.²²⁹

²²⁹ Dal ricordo di Scaravelli scritto dall'allievo Mario Corsi, allora suo assistente: *Luigi Scaravelli (1873-1957)*, "Belfagor" (1), 1958, p. 102, pp. 100-102. È significativo che negli atti in ricordo di Scaravelli (*Ricordando Scaravelli*, Firenze, 1978) non compaia nessuno scritto di Sandro Bortone pur se fosse sempre stato attento a raccogliere le testimonianze, anche minori, sull'amato professore come attesta una richiesta inviata a Giuseppe Ciafrè nel 1970 e soprattutto l'aggiunta alla copia personale del volume in ricordo di Scaravelli di un breve dattiloscritto richiesto dallo stesso Bortone nel 1973 a Dante Severin, a ricordo del soggiorno Portoghese di Scaravelli alla fine del 1940 dopo aver lasciato il suo incarico all'Istituto di cultura italiano in Belgio. È altrettanto significativa la visita dei coniugi Bortone alla vedova di Scaravelli che nel ringraziarli specifica l'importanza della testimonianza di Sandro per i figli: "per i miei figli questi contatti con Lei sono importanti perché erano troppo giovani per capire e apprezzare i vari e molteplici aspetti della personalità del loro padre", lettera di Vanda Scaravelli Passigli, s.d. [anni 1990?]. Allegata alla lettera è un dattiloscritto non firmato (dello stesso Bortone?) molto esaustivo sui metodi d'insegnamento di Scaravelli.

II. Capitolo

Il 'canone italiano' della grafica editoriale del Novecento

II.1. *Appunti per una storia della grafica editoriale italiana*

II.2. *L'arte in copertina*

II.3. *L'astro nascente: il grafico*

II.4. *Scuole regionali e migrazioni artistiche*

II.5. *Editoria scolastica*

II.6. *Editoria musicale*

«Quando non si sente osservato, il XIX secolo diventa audace» Giedion, *Bauen in Frankreich*, p. 33. Questa frase vale nell'accezione generale che ha qui: l'arte anonima delle illustrazioni delle riviste per il grande pubblico e dei libri per bambini ne è una prova.

W. Benjamin, « *I passages* » di Parigi, Einaudi, 2000, p. 164

L'ampia esperienza come direttore di biblioteca aveva reso Sandro Bortone consapevole dei principali limiti delle collezioni bibliografiche pubbliche, anzitutto sul piano dell'integrazione dei dati bibliografici essenziali con quelli invece riferiti alle componenti visuali e materiali del libro, non ancora tenute in uguale considerazione né a livello di conservazione né di catalogazione; un aspetto che aveva danneggiato in primo luogo la conservazione della copertina, minando per altro la possibilità di tracciarne a posteriore e con i soli strumenti biblioteconomici una storia. Da tale constatazione e con profonda cognizione di causa, Bortone ha iniziato la propria attività collezionistica seguendo l'impulso a restituire dignità storica al lavoro editoriale, estrinsecato nell'integrità materiale del libro capace di restituire tutti gli elementi costitutivi e identificativi di un'epoca e del processo industriale impiegato nella sua realizzazione, superando la ghettizzazione della grafica nella storia editoriale.

L'analisi condotta da Walter Benjamin a proposito della raccolta di caricature e dipinti di costume di Eduard Fuchs, che evidenziava l'importanza del collezionista nell'integrare le necessarie parzialità delle scelte museali, potrebbe essere applicata con invariata validità anche alla collezione Bortone Bertagnolli intesa alla salvaguardia di frammenti storici considerati dal collezionista imprescindibili per una visione globale, capace di porre l'opera all'interno del contesto che l'ha prodotta. A proposito di Fuchs, Benjamin ricorda come "il suo interesse per l'arte si distingue chiaramente da ciò che si definisce abitualmente *piacere per il bello*. Fin dall'inizio è in gioco la verità. Fuchs non si stanca di insistere sul valore di fonte, sull'autorità della caricatura".²³⁰ Allo stesso modo, la grafica editoriale per Sansro Bortone è anzitutto l'anello mancante nel sistema bibliotecario preposto alla salvaguardia e conservazione del libro, ma è altresì la testimonianza materiale

²³⁰ Walter Benjamin, *Eduard Fuchs, il collezionista e lo storico*, in *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991 (I ed. italiana 1966), p. 96.

della complessa rete dell'intera produzione editoriale che, in piena epoca di "riproducibilità tecnica", pone la copertina come simulacro della società che la produce.

Tra i fattori determinanti le scelte collezionistiche deve aver tra l'altro influito la prima, e unica, importante mostra sull'argomento – svoltasi all'Archiginnasio di Bologna nel 1988²³¹ a cura di appassionati storici come Aldo Colonetti²³² e Gianfranco Tortorelli²³³ e grafici quali Andrea Rauch e Sergio Vezzali – incentrata sulla produzione successiva al 1945, una stagione caratterizzata dalla nascita della vera e propria grafica editoriale ma che tralasciava completamente quell'indistinta produzione dei primi decenni del Novecento, difficilmente ascrivibile a qualche firma artistica, quanto piuttosto definita da una miriade di professionisti di cui, in molti casi, non rimane alcuna traccia oltre la copertina stessa. Nel 1988 esce anche l'importante *Storia dell'illustrazione in Italia*²³⁴ di Paola Pallottino, la rassegna che per la prima volta restituisce un panorama generale dell'illustrazione italiana, volgendo però l'attenzione in particolare alla produzione per l'infanzia.

Le tracce della storia della grafica italiana del Novecento che Sandro Bortone raccoglie e conserva non riguardano solo i maggiori autori quanto piuttosto quell'insieme indistinto dell'editoria popolare, con la prospettiva di costruire una prima mappatura di pittori, illustratori e incisori, così come di tipografi e case editrici su cui è andata a costituirsi l'ossatura della cultura italiana. Per questo Bortone include nella collezione anche prodotti editoriali marginali come quaderni scolastici, opuscoli e cataloghi pubblicitari e soprattutto spartiti e libretti d'opera che, oltre ad aver contribuito in modo decisivo allo sviluppo e alla diffusione dell'illustrazione, erano le forme di cultura popolare più diffuse e capaci di unire i due estremi della penisola. Scelte mai unicamente dettate dalla qualità della copertina o dalla validità del suo autore, quanto piuttosto dalla volontà di salvaguardare reperti della cultura editoriale moderna, raccolti nel corso di un lungo cammino inteso alla ricostruzione generale di un contesto, per meglio definire aspetti di certa produzione grafica raramente presa in considerazione. Lo conferma anche l'unica occasione espositiva internazionale sull'argomento, la mostra *The Art Of The Book-Jacket* organizzata tra l'ottobre 1949 e il gennaio 1950 al Victorian & Albert Museum di Londra che, pur non essendo una fonte diretta per Bortone, va oggi considerata tra i rari sforzi di sistematizzazione storica della

²³¹ *Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 a oggi*, a cura di Aldo Colonetti, Andrea Rauch, Gianfranco Tortorelli, Sergio Vezzali (Bologna, Archiginnasio 1988; poi andata a Torino, Mosca, Londra, Parigi, San Paolo), Milano, Scheiwiller, 1988. Volume presente nella biblioteca privata del collezionista.

²³² Formatosi in Statale con Enzo Paci e Gillo Dorfles, dal 1985 è direttore dello IED e proprio tra gli anni Settanta e Ottanta ha condotto mostre e ricerche inerenti la grafica editoriale, di cui si ricordano: la mostra al Castello Sforzesco di Milano, *Albe Steiner comunicazione visive*, 1976, riallestita in diverse sedi fino alla Facoltà di Architettura di Venezia nel 1996; la mostra con relativi convegni presso la Società Umanitaria di Milano, *Il progetto grafico* (1981), e la mostra *Steiner Grignani Sambonet la grafica come ricerca*, Roma, 1988. Tra le pubblicazioni: *I segni delle cose: grafica, design e comunicazione*, Firenze, Uscher, 1990 e *Grafica e design a Milano 1933-2000*, Milano, Abitare Segesta, 2001.

²³³ Ricercatore presso l'Università di Bologna conduce dagli anni Ottanta specifiche ricerche in ambito editoriale, tra le quali si segnalano solo gli studi generali, rimandando il resto della bibliografia ai casi più specifici. *Parole di carta*, Ravenna, Longo, 1992; *Gli archivi degli editori: studi e prospettive di ricerca*, Bologna, Patron, 1998; *Educare alla lettura nel Novecento: una riflessione storiografica sulla storia dell'editoria*, in "History of Education & Children's Literature", VIII, 2013, pp. 555-583.

²³⁴ Bologna, Zanichelli, 1988; nuova edizione con bibliografia aggiornata: Firenze Usher, 2010.

grafica editoriale del Novecento. La rivista "Graphis"²³⁵ pubblica l'accurata nota metodologica scritta dai curatori della mostra – Peter Floud, allora funzionario del museo, e Charles Rosner,²³⁶ direttore del periodico "Modern Publicity" – dalla quale si evince che il criterio di selezione dei più di settemila manufatti arrivati dagli Stati Uniti e dai principali paesi d'Europa fosse stato principalmente estetico, privilegiando edizioni di lusso, classici ed edizioni d'arte rispetto all'editoria popolare, considerata scadente sia nell'esecuzione dell'immagine sia per lo scarso livello della qualità di stampa. Come esigeva effettivamente un'importante rassegna internazionale, ospitata in un museo preposto a esporre i massimi gradi dell'arte applicata di tutti i tempi, la selezione escludeva la massa della produzione per privilegiare i casi di esemplarità delle diverse nazioni.²³⁷

In Italia un momento espositivo e di riflessione critica si svolge in occasione della XI Triennale di Milano del 1957, con la mostra *Collezioni Economiche e Stampa Aziendale*, che prevedeva tra l'altro una sezione di sopraccoperte.

La carta stampata continua, irrefrenabile, la conquista del mondo. Arriva sui nostri tavoli, nelle mani, nelle tasche, cucita, piegata, tagliata. Ci porta i pensieri, le immagini, le notizie, i calcoli, le sollecitazioni. Ci porta saggezza e follia, retorica e poesia, verità e bugia. Nessun altro mezzo si è dimostrato più persuasivo più sconvolgente più pericoloso più edificante. Con una voracità che non ha riscontro nel regno degli insetti e dei roditori l'umanità divora ogni giorno più carta che zucchero, più carta che sale. Ci sono pezzi di carta stampata più offensivi di un insulto, più sgradevoli di una purga. Mostreremo alcune applicazioni della carta stampata come strumento di dominio, di persuasione, di informazione, di cultura, di diletto. La Triennale ha l'obbligo di reperire delle tangenze fra tecnica e arte, di sollecitare incontri tra stile e industria anche in questo difficile, effimero campo. Tra i beni di cui dispone la nostra civiltà questo, che all'uomo è necessario quanto il pane, è il più corruttibile, il più vulnerabile, ma certamente il più caduco, il più vitale e insopprimibile. La parola e l'immagine, si sa, contengono talvolta un'energia sovrumana. Quest'energia è affidata ai labili fogli di carta stampata.²³⁸

La lucida considerazione di Sinisgalli è sintomatica della difficoltà stessa di delimitare e descrivere un processo in continua evoluzione della cui importanza si ha una particolare consapevolezza nell'Italia del secondo dopoguerra vuoi per le inedite prospettive fornite dall'editoria aziendale vuoi per il ruolo avuto della carta stampata nel periodo fascista.

Sandro Bortone intendeva condurre un discorso storico non finalizzato a un'esposizione quanto piuttosto alla ricostruzione di un substrato di memoria collettiva, orientando le proprie scelte pertanto sul versante opposto: evitare il più possibile esclusioni a favore di un principio di accumulo capace di manifestare il proprio valore storico solo nel suo insieme.

²³⁵ Peter Floud, Charles Rosner, *The Book Jacket Comes Of Age*, "Graphis", VI (29), 1950, pp. 14-25. Charles Rosner qualche anno prima aveva già trattato, per la stessa rivista, lo specifico caso inglese: *English Book Jackets*, "Graphis", (14), 1946, pp. 136-44.

²³⁶ Per l'occasione viene pubblicato un breve saggio di Charles Rosner – *The Art Of The Book-Jacket* (Londra, V&A, 1949) – in forma di elegante "quaderno" con la copertina del designer Hans Tisdall. Una brevissima, ma significativa nota introduttiva ricorda le motivazioni di tale breve intervento critico, nel quale la produzione italiana è del tutto ignorata: "This essay has been written by Mr. Rosner to accompany the exhibition, but it is hoped that all those interested in the art of the book-jacket will find it of permanent value even after the close of the exhibition."

²³⁷ L'Italia parrebbe essere esclusa, se non dalla mostra, dai casi nazionali degni di qualche nota sul catalogo.

²³⁸ Leonardo Sinisgalli, *Responsabilità della grafica*, Catalogo XI Triennale di Milano, 1957, p. 121.

In tal senso la ricerca del collezionista è piuttosto orientata nella direzione dell'inchiesta *Editoria e società* lanciata da Vittorio Spinazzola nel 1978 a introduzione del catalogo storico del Saggiatore,²³⁹ che sollevava questioni legate all'editoria industriale ad alta tiratura, in Italia da sempre considerata con certo sospetto, e di cui Spinazzola intendeva analizzare soprattutto le declinazioni più recenti chiedendosi, nel quinto e ultimo punto del questionario che aveva sottoposto ad alcuni operatori,²⁴⁰ se i tempi fossero maturi per affrontare la questione del libro anche negli ambiti della ricerca e della formazione professionale: "Il mondo del libro non è stato sinora considerato un campo di studi su cui esercitare una riflessione sistematica, sorretta da strutture istituzionali adeguate. Esistono le premesse perché la storia e la tecnica dell'editoria vengano assunte come oggetto di insegnamento, anche a livello universitario, sia sotto il profilo della ricerca scientifica sia della preparazione professione?"²⁴¹ Addentrandosi invece nelle letture privilegiate da Bortone non si può non intravedere nel ritratto 'intimo' dell'Italia della prima metà del Novecento lasciatoci da Gian Dàuli ne' *La Rua* un possibile suggerimento alle proprie scelte collezionistiche.

Più ci penso e più mi pare che, tranne il povero nonno inchiodato sulla sedia e occupato a leggere i romanzi di Dumas padre o a sfogliare i volume delle Esposizioni Internazionali o dell'Illustrazione Sonzogno, o i cataloghi dei F.lli Ingegnoli, e mia nonna affaccendata per la casa o per gli animali, i raccolti, le galline, il maiale, il bucato, la vendemmia, tutti gli altri, a parte la scenata per il denaro o per Lorenzina, fossero occupati a far in qualche maniera all'amore.²⁴²

A Bortone interessava ricostruire la materialità delle letture popolarmente più diffuse²⁴³ tra cui compaiono, forse oggi inaspettatamente, i cataloghi dei F.lli Ingegnoli, i venditori di sementi e piante attivi a Milano dal 1817 che proprio durante i decenni centrali del Novecento erano attenti alla comunicazione attraverso cataloghi e almanacchi, solitamente conservati per la bellezza delle immagini.

Rispetto agli anni Ottanta, quando Sandro Bortone inizia la raccolta, molto è stato fatto dal punto di vista dell'attenzione conservativa²⁴⁴ pur se tutt'oggi manca una

²³⁹ *Il Saggiatore. Catalogo generale 1958-1978*, Il Saggiatore, settembre 1979.

²⁴⁰ Luciano Foà (Adelphi); Roberto Bronchio (Editori Riuniti); Giulio Einaudi; Giorgio Fattori (Fabbri); Gian Piero Brega (Feltrinelli); Mario Guida (Guida Editore); Vito Laterza; Mario Monti (Longanesi); Mario Formenton (Arnoldo Mondadori); Giancarlo e Ugo Mursia; Mario Spagnol (Rizzoli); Nicola Pivano (SEI); Vittorio Di Giuro (Sonzogno); Livio Garzanti; Vittorio Cosimini (Nuova Vallecchi); Giovanni e Federico Enriques (Zanichelli); Gianni Merlini (Associazione Italiana Editori); Erich Linder (agente letterario); Luciano Mauri (Messaggerie Italiane); S.F. Flaccovio (Libraio); Vitantonio Russano (Esse Distribuzione).

²⁴¹ *Il Saggiatore. Catalogo generale 1958-1978*, op. cit., p. 14.

²⁴² Gian Dàuli, *La Rua*, Milano, Modernissima, 1945, p. 66 (1 ed. Corbaccio 1932).

²⁴³ Su tema si veda Gazzella Pagliano, *Testimonianze di lettura (1920-1940) da memorie e autobiografie*, in *Editori e lettori*, op. cit., pp. 301-42.

²⁴⁴ Dal punto di vista della disponibilità dei materiali va anzitutto segnalata la raccolta documentaria, per lo più della seconda metà del Novecento, dell'AIAP: <http://www.aiap.it/cdpg?IDsubarea=169&IDsez=180>. Tra i preziosi archivi editoriali del Centro Apice (Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) dell'Università degli Studi di Milano sono conservati due specifici fondi di grafica editoriale, interamente catalogati e disponibili online: l'archivio di John Alcorn comprensivo anche di con una ricchissima raccolta di originali; e la raccolta di copertine di Giulio Cisari, acquisita dallo stesso Bortone nel 2012. Al Politecnico di Milano si conserva l'archivio di Albe Steiner mentre tra le numerose collezioni del

generale storia della grafica editoriale italiana del Novecento, argomento ancora parcellizzato in studi parziali su specifici casi editoriali.²⁴⁵ L'intento messo a punto da Bortone durante una trentina d'anni di raccolta, indirizzata alla ricostruzione del "canone italiano"²⁴⁶ della grafica editoriale italiana del Novecento, costruita attraverso la paziente e attenta raccolta anche di firme non ancora identificate, nonostante il già ricordato fondamentale lavoro condotto da Paola Pallottino così come le più recenti ricerche condotte dal Laboratorio di arti visive dell'Università di Pisa, dapprima con la catalogazione e studio dell'archivio Salani,²⁴⁷ ora in continuo incrementato in riferimento ad altri archivi editoriali, quali Giunti e Bemporad.²⁴⁸

Tali priorità di ricerca, così come l'istinto a salvare dalla distruzione anche esemplari magari mancanti della copertina o di parti minime di essa o del dorso, portano Bortone a un lavoro costante di mantenimento dell'integrità degli

Centro Studi e Archivi della Comunicazione (CSAC) dell'Università degli Studi di Parma si trovano materiali relativi alcuni grafici e designer attivi nella secondo dopoguerra (Enzo Mari, Pino Tovaglia, Marcello Nizzoli, Erberto Carboni, Bruno Munari, Michele Provinciali, Giancarlo Iliprandi, Silvio Coppola, Ettore Sottsass) Centri di documentazione fondamentali sono inoltre la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, la Fondazione Corriere della Sera e la Fondazione Feltrinelli di Milano, nonché gli archivi editoriali esistenti: per fare un solo esempio, quello Einaudi presso l'Archivio di Stato di Torino. Presso la Civica Raccolta di stampe A. Bertarelli di Milano (Castello Sforzesco) è conservato un fondo di "sovraccoperte di libri", con più di 8 mila pezzi. (Giovanna Mori, *Le sovraccoperte conservate presso la raccolta delle stampe "A Bertarelli" di Milano*, e Daniela Scala, *Un esempio di schedatura per le "sovraccoperte per libri"*, in *Conservare il Novecento: i vestiti del libro*, Convegno nazionale svoltosi a Ferrara il 26 marzo 2004, atti a cura di G. Zagra, Roma, AIB, 2005, pp. 87-89 e pp. 90-96).

²⁴⁵ Se nelle storie editoriali la questione della grafica è solitamente considerata marginale, si hanno solitamente rassegne iconografiche delle copertine, in occasioni di anniversari storici, tra cui si ricorda *Album Mondadori 1907/2007*, ma anche il *Diario Mondadori 2003* dedicato appunto a *Gli illustratori*. Di chi scrive: *Immagini da Oscar*, in *Gli Oscar Mondadori. Storia di una collana-biblioteca*, a cura di Alberto Cadioli, Milano, Unicopli, "L'Europa del Libro" (15), novembre 2015, pp. 127-153; *La Rizzoli disegnata da John Alcorn. Alcune considerazioni a partire dalle copertine non realizzate*, "l'uomo nero", nuova serie, XII (11-12), maggio 2015, pp. 202-213; *60 anni di copertine*, in *1949-2009 Biblioteca Universale Rizzoli. 60 anni in 367 copertine*, a cura di Alberto Cadioli, Bur, 2009, pp. 65-233.

Ad alcuni protagonisti e collane è stato dedicato il lavoro degli studenti del master dell'Università di Pavia, *Professioni e prodotti dell'editoria*, approdato alla pubblicazione: *Storie in copertina. Protagonisti e progetti della grafica editoriale*, Pavia, Edizioni Santa Caterina, "Quaderni del Master di editoria" (7), 2014 con affondi su: l'Einaudi di Munari, "Universale Economica" Feltrinelli di Albe Steiner, i Penguin di Germano Facetti, la Minimum Fax di Riccardo Falcinelli; inoltre l'evoluzione grafica delle collane: "Lo specchio" Mondadori, "Le silerchie" Saggiatore, "Il quadrato" e "La primula rossa" Scheiwiller, "I franchi narratori" di Silvio Coppola, la "BUR" di John Alcorn. Infine gli artisti: Giorgio Tabet, Dino Buzzati, Guttuso, Fulvio Bianconi, Ferenc Pintér e Guido Scarabottolo. Sono infine più frequenti specifiche storie di copertine di collane o editori più recenti, tra cui va ricordato almeno il volume di Giovanni Lussu, *Libri quotidiani. La grafica dei "Libri dell'Unità", 1992-97*, Stampa Alternativa & Graffiti, 2003; *Fare i libri. Dieci anni di grafica in casa editrice*, a cura di Riccardo Falcinelli, Roma, Minimum Fax, 2011; *Guido Scarabottolo. Sotto le copertine* (Parma, Galleria San Ludovico 15 maggio-10 giugno 2012), Parma, Tapirulan, 2012.

²⁴⁶ È il termine usato da Bortone come titolo di un elenco ancora in lavorazione al momento della sua morte in cui erano elencati alfabeticamente i principali copertinisti documentati in collezione.

²⁴⁷ http://www.artivisive.sns.it/archivio_salani.html; progetto poi approfondito nella pubblicazione e relativa mostra *Da Pinocchio a Harry Potter. 150 anni di illustrazione italiana dall'archivio Salani (1862-2012)*, a cura di Giorgio Bacci, (Milano, Castello Sforzesco, Sale Viscontee 18 ottobre 2012 - 6 gennaio 2013), Milano, Salani, 2012.

²⁴⁸ <http://www.capti.it/>

esemplari, per giungere a più rari interventi atti a integrare²⁴⁹ la copertina utilizzando la fotocopia a colori dell'originale ricercato in biblioteca, riconfermando le priorità di ricerca della propria collezione.

Prima di poter procedere a qualsiasi considerazione storica è stato necessario catalogare l'intera raccolta, incrementando i campi abituali della catalogazione bibliografica con i dati reputati d'interesse per la definizione della materialità dell'esemplare conservato. Per questo oltre ad aver mantenuto l'ordinamento originale per autore della copertina si sono sempre specificati anche la collana, lo stampatore, il prezzo, affidando soprattutto alle note tutte le informazioni sull'esemplare: il titolo della copertina quando indicato; presenza di illustrazioni interne (dello stesso o di altri autori); l'attribuzione della grafica qualora si differenziasse dall'autore dell'illustrazione di copertina; autografi e dediche; presenza di ex libris; fascetta editoriale con la trascrizione del testo.

Vista la mole dei volumi, fin dall'inizio è stato chiaro che tale catalogazione al dettaglio fosse necessaria non tanto e solo per l'ordinamento fisico della collezione e per una sua prima indagine bensì quale base essenziale per successivi possibili affondi, secondo il piano d'azione culturale che aveva in animo Bortone. Il primo risultato sintetico di tale estesa catalogazione è riportato qui di seguito, insieme agli indici in appendice, derivati dagli unici due campi standardizzati, autore della copertine ed editore.

Dati di sintesi	
Tot. Volumi	9.143
Illustratori	1.681
Illustratori con almeno 2 vol.	768
Illustratori non identificati	639
Editore	1.233
Editore con almeno 2 vol.	484
Editore non identificati	60
Sedi di pubblicazione	124
Sedi non identificate	77

Primi 10 illustratori	Volumi
1 Crepax Guido	227
2 Bianconi Fulvio	203
3 Vellani Marchi Mario	167
4 Tabet Giorgio	161
5 Molino Walter	158
6 Alcorn John	150
7 Cisari Giulio	131
8 Disertori Benvenuto	130

²⁴⁹ Cesare Cantù, *Margherita Pusterla*, Milano, Paolo Carrara, 1889. Si segnalano integrazioni della quarta di copertina ad alcuni esemplari della "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia".

9 Talman Silvio	91
10 Bompard Luigi	80
	16,4% 1.498

Primi 10 Editori	volumi
1 Mondadori - Milano	736
2 "Corriere della Sera" - Milano	522
3 Sonzogno - Milano	317
4 Rizzoli - Milano	312
5 Garzanti - Milano	254
6 "Il Dramma" - Torino	242
7 Ricordi - Milano	172
8 Paravia - Torino	166
9 Bompiani - Milano	143
10 TCI - Milano	143
	32,9% 3.007

Primi 10 Luoghi	volumi
1 Milano	5.519
2 Torino	881
3 Firenze	747
4 Roma	523
5 Bologna	200
6 Milano-Roma	126
7 Bergamo	114
8 Brescia	50
9 Milano-Napoli	49
10 Napoli	44
	90,3% 8.253

II.1. Appunti per una storia della grafica editoriale italiana

A parte rari pezzi ottocenteschi, raccolti soprattutto per testimoniare alcuni antecedenti editoriali, la collezione Bortone Bertagnolli si concentra sul Novecento con particolare attenzione per gli anni tra le due guerre, effettivamente centrali per lo sviluppo dell'editoria italiana. Se, come sostiene Walter Benjamin, una collezione bibliografica è sempre animata da "creature libresche provenienti da territori di confine", la disamina della collezione Bortone Bertagnolli prende avvio dai libretti d'opera, tra i primi prodotti editoriali ad avere copertine illustrate, e soprattutto a costituire un ideale congiunzione tra Otto e Novecento. Un aspetto determinato in generale dalle originarie difficoltà di stampa degli spartiti,²⁵⁰ una partitura testuale da gestire graficamente come un'immagine. Pertanto l'introduzione della litografia così come portò a una maggiore diffusione della stampa musicale, associò

²⁵⁰ Giorgio Fioravanti, *Note sui pentagrammi*, in *Disegnare il libro*, cit., pp. 211-217. Cfr. inoltre *Musica, musicisti, editoria*, Ricordi, 1983.

facilmente la partitura alle immagini. Sistema reso eccezionale in Italia dall'intuizione e il continuo investimento tecnico condotto nel tempo dall'editore Ricordi,²⁵¹ aggiornato sui modelli grafici internazionali e artefice indiscusso dello nello svecchiamento del gusto e delle tecniche di stampa almeno dalla costituzione, nel 1884, del moderno stabilimento di Corso Vittoria a Milano. I pochi pezzi in collezione – in tutto 172 con il prevalere di quattro autori (Cisari, Crepax, Metlicovitz e Montalti) ma con la presenza di altri 27 illustratori – testimoniano alcuni aspetti essenziali, primo tra tutti il mantenimento nel tempo di alcune delle originarie soluzioni grafiche ottocentesche, ragione prima dello sconfinamento e influenza di esse nella grafica del Novecento. I pochi esemplari propriamente ottocenteschi rivelano ancora un gusto prettamente melodrammatico e teatrale, (fig. 1) superato già nell'ultimo decennio del secolo da impostazioni grafiche decisamente più moderne. Emblematica del vasto contenuto semantico di certe copertine di libretti è quella di Alfredo Edel per *l'Excelsior* rappresentato al Teatro alla Scala di Milano nell'autunno 1881: una grande allegoria del progresso – ispirata secondo quanto dichiarato dall'autore Luigi Manzotti²⁵² “al monumento innalzato a Torino in gloria del portentoso traforo del Cenisio”²⁵³ – di cui la copertina propone un'evidente sintesi ponendo il globo terrestre come perno visivo, ridimensionato appunto per la facilitazione delle recenti scoperte tecniche che avevano velocizzato collegamenti e comunicazioni. (fig. 2)

I limitati pezzi di due tra i disegnatori più rappresentativi di Ricordi, Adolfo Hohenstein e Leopoldo Metlicovitz, bastano a testimoniare il carattere di permanenza di alcune soluzioni visive, come l'elegante allegoria disegnata da Hohenstein per *Loreley* di Alfredo Catalani conservata nell'edizione del 1894²⁵⁴ e nelle identiche repliche del 1914 e del 1920.²⁵⁵ (fig. 3)

Un libretto già concepito alla ‘maniera moderna’ è, sempre di Hohenstein, quello per *Iris*²⁵⁶ di Luigi Illica con musiche di Pietro Mascagni che proprio al finire dell'Ottocento segnava l'influenza della grafica giapponese in Italia, pur se secondo l'attenta lettura contemporanea di Vittorio Pica l'ispirazione deriverebbe piuttosto da un cartellone di Vespasiano Bignami per il “Corriere della Sera”.²⁵⁷ La sintetica soluzione del libretto pare assolutamente rivoluzionaria: il solo titolo, in caratteri pieni di echi orientaleggianti, è affiancato da un fascio di iris, motivo che continua nella quarta di copertina saturando lo spazio concesso all'illustrazione. (fig. 4) Del resto, il libretto di Alfredo Moltaldi per *Madama Butterfly* del 1903 rileva già un superamento della prima ondata orientalista in direzione di una sua riduzione a

²⁵¹ *Casa Ricordi*, itinerario grafico editoriale, profilo storico a cura di Claudio Sartori, illustrazioni e impaginazione di Attilio Rossi, Milano, Ricordi, 1958; *Una cattedrale della musica. L'archivio storico Ricordi* Milano, Bertelsmann-Ricordi, 2013.

²⁵² Ci si riferisce alla nota *Al lettore*, datata giugno 1881, riprodotta in apertura al libretto, Ricordi, [1881].

²⁵³ In riferimento al monumento di Luigi Belli eretto nel 1879, oggi ancora visibile in Piazza Statuto a Torino.

²⁵⁴ La firma dell'illustrazione porta la data del 1890 lasciando immaginare quindi una o più edizioni antecedenti: l'opera esordì infatti al Teatro Regio di Torino nel 1880.

²⁵⁵ Copie che oltre ad attestare il permanere di certa grafica fino almeno all'inizio degli anni Venti, permettono anche un confronto sulle tecniche di stampa (in questo caso evidenziate dall'utilizzo dell'oro che nelle varie edizioni perde progressivamente la patina e lucentezza originali).

²⁵⁶ L'esemplare in collezione è del gennaio 1924, anche se il disegno originale risale al 1898.

²⁵⁷ Opera citata e riprodotta in Vittorio Pica, *Attraverso gli albi alle cartelle VI. I cartelloni illustrati in Germania, in Austria, in Russia, in Scandinavia, in Spagna, in Italia ecc.*, “Emporium”, vol. V, (27), marzo 1897, pp. 226-28; questione anticipata dallo stesso Pica in *Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d'arte) II. Gli albi giapponesi*, “Emporium”, vol. III, (15), marzo 1896, pp. 211-233.

motivo essenzialmente ornamentale, un processo poi portato a compimento nella copertina del libretto di *Turandot* (1926) di Giulio Cisari. (figg. 5-6)

Dall'impostazione melodrammatica ottocentesca al decoro dei primi anni Venti, Ricordi continua a mantenere il proprio primato di palestra di talenti, nonostante all'interno del dibattito sulla grafica editoriale moderna in corso negli anni Venti, venga accusata di qualche ritardo proprio a causa della sua gloriosa tradizione.

Serva di esempio la grande Casa Ricordi che, non v'è dubbio, per mille segni tende ad ammodernarsi anche rispetto alla decorazione delle edizioni, ma l'aspirazione resta tuttavia sopraffatta in essa dall'immane lavoro passato che le pesa sulle spalle e le impedisce il passo svelto. E quel deciso carattere di bellezza che essa meglio e più pienamente di ogni altro editore avrebbe avuto i mezzi per conseguire ed affermare stenta, nonché a rivelarsi, ad ammiccare qua e là fra le innumerevoli sue pubblicazioni. (...) Dei decoratori di Casa Ricordi a segnar la tendenza moderna rinnovatrice par che sia designato il Cisari. Ora questi, di sovrabbondante produzione, ha derivato un suo modo di disegno dal cinquecento decarolissiano, estremamente denudato per renderlo personale, ma non aggraziato o sveltito, ché anzi par tronfieggiare con tratti e mosse quasi di pesante rococò; e nell'insieme risulta una sigla voluta, per amore di caratteristica, più che spontanea. Il Cisari però è attivissimo e nella sua produzione più recente – specie in quella presso editori letterari – si dimostra più misurato, più armonioso. E quindi, meglio promettente anche per noi.²⁵⁸

Il quadro riportato da Luigi Parigi, direttore del periodico "Critica Musicale", sulle pagine di "Emporium" nel 1926 è effettivamente documentabile attraverso le proposte di Cisari per Ricordi, la più duratura delle sue ampissime collaborazioni editoriali, avviata all'inizio degli anni Venti – in coincidenza con il momento di maggior successo dell'artista le cui copertine allora definivano le maggiori nuove imprese editoriali, dalla Alpes a Mondadori, e rinnovano marchi già molto affermati come Hoepli e appunto Ricordi – fino agli anni Cinquanta quando sarà autore soprattutto di copertine di spartiti.²⁵⁹ Lungo tale arco cronologico le copertine di Cisari per l'editore musicale risentono dell'evoluzione stessa della sua grafica evidenziando tra l'altro coincidenze con soluzioni adottate per gli editori letterari, come mostrano due confronti con la grafica per Alpes e Mondadori, che attestano l'assoluta osmosi tra i due settori editoriali. (figg. 7-10) La collaborazione con Ricordi permette anche all'artista comasco di affinare l'ampio campionario di stili che, come rivela la critica contemporanea, se aveva la propria origine nella scuola di De Carolis, sarà accresciuto dalle necessità del repertorio operistico spesso d'ambientazione storica, un gioco combinatorio di stili al quale si adegnerà anche il marchio editoriale quando non addirittura l'intera quarta di copertina. (figg. 11-12)

Se il libretto d'opera è il principale veicolo di modelli visivi tra Otto e Novecento, non è ipotizzabile individuare quale sia il libro, o meglio la copertina, con la quale

²⁵⁸ Luigi Parigi, *La musica ornata*, "Emporium", LXIV (381), settembre 1926, pp. 163-64; l'intero articolo pp. 161-71. Argomentazione poi proseguita dallo stesso Parigi, *La musica ornata II. I periodici*, "Emporium", LXVIII (405), settembre 1928, pp. 181-191.

²⁵⁹ Le copertine di libretti si interrompono con gli anni Quaranta. Si ricorda in particolare la copertina per il libretto *L'orso Re* (Ricordi 1943, presente in collezione il ripristino del '46) firmata con la moglie, la pittrice Nella Massione con la quale, negli stessi anni, Cisari firmava molto del lavoro editoriale, come dimostra in particolare la collaborazione con la casa editrice milanese La prora. Oltre ai pezzi in collezione si è consultata l'estesa raccolta di copertine di libretti e spartiti del Fondo Cisari di Apice, catalogato da chi scrive e a sua volta collezionate dallo stesso Bortone, da cui il fondo è stata acquistata nel 2012.

identificare l'inizio del Novecento. Di certo il passaggio di testimone di padre in figlio tra Giuseppe ed Ezio Anichini può essere visto come un paradigma del momento. Negli anni Novanta dell'Ottocento il meno noto Giuseppe è l'autore della veste seriale della collana "Piccola Biblioteca del Popolo Italiano" dell'editore fiorentino Barbèra così come sua è la copertina dell'Almanacco Italiano Bemporad per il 1900, (figg. 13-14) delle quali è protagonista un'emblematica figura femminile, emergente al centro del piatto di copertina in stretta relazione con la cornice composita dell'intestazione. Le due figure speculari, entrambe drappeggiate a indicarne la natura ideale, resa esplicita dalle braccia e il volto alzati sullo sfondo di un paesaggio a volo d'uccello, sono al contempo simboliche del progresso culturale e grafico. Un'eredità che il figlio Ezio Anichini raccoglierà sviluppando le qualità simboliche della figura, di cui sono indicative molte copertine della "Scena Illustrata", l'elegante rivista fiorentina diretta da Pilade Pollazzi dal 1885 fino ai primi tre decenni del Novecento²⁶⁰ mantenendone praticamente inalterato il gusto ancora simbolista di marca Europea.²⁶¹ Dal 1906 al 1933 le sue figure teatralmente ornate, paiono impermeabili agli eventi²⁶² e all'evolversi del gusto, in sintonia con l'eleganza stilistica che la rivista intende prorogare nel tempo. (figg. 15-16)

È lo stesso immaginario che l'artista replica in copertina al "Giornalino della Domenica" dal 1907 al 1919, cambiando radicalmente registro l'anno successivo quando, per lo stesso giornalino, Anichini sborza figure secondo quel primitivismo modernista capace di accogliere la carica simbolica dell'immagine, fino allora ricercata attraverso ricchi riferimenti atmosferici e al vestiario, utilizzando sagome stampate a soli due colori che permettono oggi di confrontare senza timore il suo *Ombrello verde*²⁶³ alle sintetiche immaginazioni di Iela Mari per *Il palloncino rosso*.²⁶⁴ (figg. 17-18)

La "Scena Illustrata" e "Il Giornalino della Domenica", coeve vicende editoriali della Firenze d'inizio Novecento, dimostrano come fosse labile la separazione tra la produzione per adulti e per l'infanzia,²⁶⁵ frutti di un medesimo gusto visivo, spesso realizzati dai medesimi illustratori, come conferma il caso di Ottorino Andreini, altro illustratore prestato a entrambe le testate. Andreini è un tipico esempio di artista votato alle applicazioni commerciali dell'illustrazione, tra gli italiani a Parigi fin dal primo decennio del Novecento, dove avvierà un atelier specializzato in "Disegni e bozzetti originali per le Arti Grafiche. Cartelli réclame, Calendari, Menu, Decorazioni del libro ecc.", secondo quanto recita la pubblicità diffusa sulle pagine del "Risorgimento Grafico" nel 1909.²⁶⁶ (figg. 19-22)

²⁶⁰ Verrà venduta a Bemporad nel 1935 cambiando completamente fisionomia, pur mantenendo in copertina la dicitura: "Fondata da Pilade Pollazzi".

²⁶¹ *L'illustrazione e la grafica in Italia nel periodo Liberty*, saggio critico di Andrea B. Del Guercio; contributi di Emanuele Bardazzi, Carlo Cassani, Rossella Gallo; catalogo a cura di Franco Brogi, (Firenze Circolo degli artisti, Casa di Dante 21 maggio-18 giugno 1981), Firenze, Società delle Belle Arti, 1981.

²⁶² Interessa notare come un simile immaginario attraversi pure gli anni del primo conflitto mondiale arrivando a declinare questa stessa figura femminile in veste di crocerossina, come mostra la copertina della "Scena Illustrata" del 15 gennaio 1916, LII (2).

²⁶³ Titolo della copertina di Ezio Anichini, "Il Giornalino della Domenica", VIII (2), 11 gennaio 1920.

²⁶⁴ Milano, Emme Edizioni, 1967, oggi edito da Babalibri.

²⁶⁵ Si ricorda come Antonio Faeti avesse intitolato il capitolo dedicata all'illustrazione per bambini d'inizio secolo: *Beardsley spiegato ai bambini*, in *Guardare le figure*, Einaudi, 2001 (I ed, 1972), pp. 211-239.

²⁶⁶ In particolare nei fascicoli 7, 8 e 9 del 1909 consultabili dalla banca dati della rivista sul sito di Capti.

La vicinanza di gusto tra le pubblicazioni per adulti e per bambini²⁶⁷ è in gran parte dovuta alla novità di tali riviste, rivolte a un pubblico dell'alta e media borghesia interessato a un prodotto altrettanto moderno per i propri figli. Se ancora nel 1881 quando è fondato il "Giornale per i Bambini" la maggior parte delle illustrazioni erano d'importazione,²⁶⁸ i prodotti che costellano il primo decennio del Novecento a culminare nel "Giornalino della Domenica"²⁶⁹ si presentano con testate illustrate e immagini di copertina realizzate da artisti italiani, insistenti sovente su scene di bambini nell'atto di leggere – dalle copertine per lo stesso "Giornalino" di Paolo Paschetto del 1907 fino all'immagine seriale della collana "Letteratura piccina" del libraio-editore torinese Viano dell'inizio degli anni Venti – quasi a voler sottolineare e al contempo canonizzare una nuova prassi culturale. (figg. 23-26)

Un altro caso rappresentativo della stretta relazione tra grafica per adulti e ragazzi, che dai primi anni del secolo arriverà fino alla fine del secondo decennio, è il fenomeno Emilio Salgari,²⁷⁰ le cui copertine si impongono per il loro sistema di segni immediatamente identificativo dell'autore e del genere d'avventura²⁷¹ attraverso figure non dissimili dai cartelloni pubblicitari contemporanei, figurazioni che si impreziosiscono qui di elementi esotici suggestivi, con rimandi iconografici evidenti almeno tra i primi interpreti,²⁷² da Carlo Linzaghi a Pipein Gamba, fino alla vera e propria codificazione dell'immaginario salgariano ad opera di Alberto Della Valle.²⁷³ (figg. 27-28)

Se alcuni prodotti editoriali per bambini e ragazzi vengono comunicati secondo gli stessi canoni della grafica per adulti, spesso soprattutto quella pubblicitaria, alcune testate specializzate proseguono nella ricerca di un immaginario specifico per il

²⁶⁷ Sull'argomento si veda *Tra fate e folletti. Il Liberty nell'editoria per l'infanzia 1898-1915*, Torino, Daniela Piazza, 1995.

²⁶⁸ Si veda in particolare di A. Negri e M. Sironi, *Prima del "Corriere dei Piccoli". Parole e figure nei giornali per l'infanzia (1880-1908)*, in *Corriere dei Piccoli. Storie, fumetto e illustrazione per ragazzi*, a cura di Giovanna Ginex (Milano, Rotonda di via Besana 22 gennaio-17 maggio 2009), Milano, Skira, 2009, pp. 35-42.

²⁶⁹ *L'irripetibile stagione de « Il giornalino della Domenica »*, a cura di P. Pallottino, (Bologna, Palazzo Saraceni, 1 ottobre-2 novembre 2008), Bologna, Bononia University Press, 2008.

²⁷⁰ La collezione documenta anche il cambiamento radicale di tale immaginario nei decenni successivi con esempi di copertine di: Giovan Battista Carpanetto (Paravia, 1920^{xi}), Dario Betti (Bemporad, 1928-30), Virginio La Rovere (Mondadori, 1930), Carlo Romanelli (Cri) e Fausto Giobbe (Sonzogno, 1928; 1935-41), Silvio Talman per "I Racconti di Avventure di Emilio Salgari. Pubblicazione settimanale" (Sonzogno, anni Trenta); Nico Lubatti (Editrice "Impero", 1945), Albertarelli (Carroccio 1949); Golpe, Giorgio Scalpinelli, Alfredo Trincia e Ina Zueff (per la collana "Nord-ovest" di Carroccio, anni Sessanta); Achille Rossi e Giorgio Tabet (Vallardi, 1963; 1968), Giuseppe Garibaldi Bruno ed Ergon (Fratelli Fabbri, 1968-70), Mario D'Antona (Viglono, 1972), Marco Rostagno (PEA, Produzioni Editoriali Aprile, 1976-77), Mario Volpati e Filippo Maggi (Garzanti 1973-81). Riferimenti all'iconografia salgariana si trovano nel volume *Salgari. Le immagini dell'avventura*, a cura di Pietro Zanotto, Trento, Alcone, 1980 e nel catalogo bibliografico di Vittorio Sarti, *Bibliografia salgariana*, Libreria Malavasi, 1990.

²⁷¹ Sulla fortuna del genere, con analisi testuali ma anche un ricco apparato iconografico, tratto dalla raccolta salgariana della Collezione '900 Sergio Reggi di Apice: Alberto Cadioli, *Montagne d'acqua e meduse trasparenti*, in *Amici di carta. Viaggio nella letteratura per i ragazzi*, Università degli Studi di Milano-Skira, 2007, pp. 78-93.

²⁷² Rimane insuperata la lettura delle prime interpretazioni salgariane di Antonio Faeti, *Il vero volto di Yanez de Gomera*, cit, pp. 129-164.

²⁷³ Sull'autore e le illustrazioni per Salgari si veda: Paola Pallottino, *L'occhio della tigre. Alberto Della Valle fotografo e illustratore salgariano*, Palermo, Sellerio, 1994.

pubblico infantile. È il caso de' "La Domenica dei fanciulli"²⁷⁴ le cui copertine intendono illustrare i racconti pubblicati a puntante, assimilabili quindi ad antesignane graphic novel, opposte pertanto all'immagine da cartolina o da manifesto del "Giornalino della Domenica". Se si confrontano le illustrazioni di Leonida Edel a quelle di Attilio Mussino si evidenziano comunque le enormi possibilità di modernizzazione all'interno della stessa illustrazione didascalica. Le prime, risalenti al biennio 1906-07, replicano sempre il medesimo schema: un fondale atto ad ambientare la scena dove sono collocate le figure in azione, spesso alternando pose frontali e di schiena per aumentare il senso di profondità e dinamicità dell'illustrazione, secondo uno schema comunque assimilabile ancora al teatro.²⁷⁵ (figg. 29-30)

Le illustrazioni di Mussino degli stessi anni parlano un'altra lingua: le scene si animano e restituiscono la vitalità piena di contraddizioni delle strade cittadine (figg. 31-32). È lo stesso disegno a rinnovarsi avvicinandosi al fumetto: lasciatisi alle spalle il figurino di moda o teatrale, Attilio è interessato a rinnovare la comunicazione editoriale inventando nuove formule, con scene congestionate di persone e particolari (così vicino all'americano *The Yellow Kid*), nelle quali un bambino o una bestiolina in primo piano rompono lo schema approfondendo la prospettiva. Anche la riproposizione di una medesima scena, più che una reiterazione di uno stesso punto di vista, e ancora prima d'essere la necessaria semplificazione di un artista 'commerciale', parrebbe una sorta d'insistenza comunicativa: così come il lavoro per le illustrazioni del *Pinocchio* di Bemporad, premiate all'esposizione di Torino del 1911 con la medaglia d'oro, tornano nella contemporanea produzione, con esplicite revocazioni per esempio nella scena dell'arresto di un piccolo ladruncolo. (fig. 33)

La novità delle illustrazioni di Mussino, era stata già notata nel 1907 dal giovane Antonio Rubino in veste di critico quando, accanto ai grandi modelli dell'illustrazioni inglese, annoverava il torinese tra i rari autori nazionali degni di nota, osservando come "le sue migliori composizioni sia come contenuto psicologico che come senso moderno della decorazione libraria sono senza dubbio quelle in cui egli si scosta risolutamente dalla riproduzione abile ma fredda e inespressiva del vero per battere le vie più geniali e meno trite della caricatura e della fantasia."²⁷⁶ Considerazione ancora valida e insuperata negli anni della prima guerra mondiale al confronto con le copertine di altri illustratori: da quelle del pittore Giovan Battista Carpanetto, piuttosto vicine a quadri d'atmosfera o eleganti

²⁷⁴ Il vasto programma educativo de' "La Domenica dei Fanciulli" è esemplificato da un annuncio pubblicitario che riassume i contenuti dell'"elegante giornaleto educativo ed istruttivo" diretto da Luisa Scleverano: "Compimento d'istruzione e di educazione, ausilio potente alla scuola e alla famiglia, La Domenica dei Fanciulli, tiene, da un decennio, fra i periodici congeneri, il primato per i mezzi, gli scopi e gli effetti suoi e per la salda, esuberante vitalità, onde trassero origine e forma altri non pochi. (...) Varietà di scritti e di forme letterarie - Copia e splendore di illustrazioni - Amenità di giuochi e vantaggio di premi - Opportunità di nozioni e di notizie - Aperto caldeggiamento dei grandi sentimenti nazionali di religione, di morale, di patriottismo - Spirito di civile, universale carità, onde tutto si abbraccia, salvo il male, e nulla si disprezza - Libertà di spirito, onde si accoglie bene da qualunque parte esso ne venga, e si dà valore alle azioni, non secondo chi le fa, ma secondo le immutabili leggi del bene medesimo", cfr. *Lezioni di Scienze Fisiche e Naturali*, Torino, Paravia, 1912.

²⁷⁵ Sono degli stessi anni le illustrazioni di Gaido che pur trattando temi più fantasiosi e quasi fantascientifici mantengono una struttura narrativa tradizionale.

²⁷⁶ A. Rubino, *Gli artisti del libro* su "Il Risorgimento Grafico", V (11), novembre 1907, p. 197; pp. 193-98; si veda inoltre il capitolo di Antonio Faeti, *Il progresso conquista la Libia*, op. cit., pp. 189-210.

affiche, a quelle di Carlo Biscaretti, il disegnatore torinese appassionato d'auto e ben più conosciuto appunto come disegnatore pubblicitario del settore,²⁷⁷ che nella sua galleria di *Figure della strada*²⁷⁸ propone un'illustrazione che, pur se ricca di particolari, è ancora assimilabile allo schema delle cartolina illustrata. (figg. 34-35)

La novità delle illustrazioni di Mussino era data anche da un profondo senso di fiducia tipico della *Belle Époque*: epoca edulcorata dalle copertine dei primi mensili illustrati sul modello dei cartelloni pubblicitari che animano i muri delle città, e che Mussino rivela invece nelle sue contraddizioni sociali, pur sempre con immancabile leggerezza e ironia. Certa assimilabile prospettiva – tra copertine e manifesti – deriva dalla coincidenza di firme così come dalla condivisione della medesima 'fabbrica': è infatti lo stabilimento Ricordi a stampare le copertine del proprio periodico specializzato "Musica e musicisti", rinominato a breve "Ars et Labor", ma anche le prime copertine del nuovo mensile del "Corriere della Sera" – "La Lettura" – e al contempo i principali manifesti d'affissione. Su manifesti e riviste troneggia la figura femminile (e il mondo dell'infanzia ad essa affine), capace di raccogliere le istanze sociali di una nuova classe borghese in espansione alla quale si rivolgono gli stessi prodotti editoriali. (figg. 36-41)

Definisce l'estetica del momento la presentazione del pittore e cartellonista allora in voga, Aleandro Villa,²⁷⁹ nel fascicolo di "Varietas" del febbraio 1907 introdotto da una sua copertina.

In questa irrequieta epoca di palpitante estetismo, fra l'irreverente disdegno di vecchie forme e la nervosa ricerca di nuove, nel dibattito aspro della critica tanto più artificiosa e parolaia quanto spesso povera d'idee e sereno criterio d'arte; in questo continuo formarsi, fondersi e tramontar rapido di scuole e maniere, fra lineisti, divisionisti e vibristi, Aleardo Villa rappresenta ancora una simpatica indiscutibile personalità di artista del vecchio stampo.

Un artista, intendiamo, che non si è lasciato sedurre da nessuna delle tecniche nuove, ma è rimasto valido campione di quella scuola sana e sincera che insegna a mettere le pennellate a loro posto, senza titubanze, senza leziosaggini, senza nessun artificio atto a mascherare la poca sicurezza del disegno.²⁸⁰

I velati cenni polemicamente ironici verso forme pittoriche delle prime avanguardie che allora iniziavano a sconvolgere il panorama della pittura tradizionale, sembrano attribuire alla grafica il mantenimento di un immaginario in qualche modo rassicurante, soprattutto nei modi di rappresentare una figura femminile ormai canonizzata. Ciò non costituisce un intralcio nel considerare Villa un artista moderno, aspetto altresì evidenziato nell'articolo ricordandolo quale fondatore del Club atletico milanese, aspetto messo in risalto anche nel ritratto fotografico del pittore dove, accanto agli strumenti del mestiere, è posto in bella vista anche un attrezzo della disciplina atletica.

²⁷⁷ Passione che gli deriva dal padre, cofondatore della FIAT. In collezione rappresentata dalle copertine dei fascicoli di giugno e agosto 1920 per la "Rivista mensile del Touring Club", con pubblicità per la Carrozzeria italo-argentina e gli accumulatori Hensemberger; da due manuali Hoepli degli anni Venti (*Come si ripara un'automobile* e *Chauffeur di sé stesso*) nonché l'undicesima edizione di *L'automobile in dieci lezioni* (Cappelli, 1933).

²⁷⁸ Il tema ricorre nelle copertine del 1916, documentate in collezione con sette fascicoli.

²⁷⁹ Enrico Aresca, *Aleardo Villa*, "Varietas", IV (34), febbraio 1907, pp. 89-98.

²⁸⁰ *Ibidem*, p. 89.

In una fotografia che vollero fare di lui nel suo ambiente, colla tavolozza sul braccio, egli volle che ai suoi piedi campeggiasse la sua famosa sbarra di ottanta chilogrammi, mentre su un morbido cuscino posa raggomitolata una fragile cagnetta che lo aveva seguito una sera mentre tornava a casa, guidata dall'istinto delle bestie che fiutano le buone anime. Il suo studio, a certe epoche, era una vera *ménagerie*. Vi si alternarono gatti d'angora, simie [sic], pappagalli, gazze, cani, mentre sul terrazzo erano nutriti amorosamente conigli e piccioni e perfino un rapace falco.²⁸¹

Nella grafica la donna è pertanto piacevole e rassicurante equivalente delle innovazioni del secolo nascente. La comunanza tra *réclame* e comunicazione editoriale è rappresentata per eccellenza dalle copertine pubblicitarie²⁸² del mensile del Touring Club Italiano, con illustrazioni che, come nel caso delle pubblicità di Pirelli di Osvaldo Ballerio²⁸³ del 1918, si affidano ancora all'impatto comunicativo dell'allegoria femminile. (fig. 42)

È solo nel secondo decennio del Novecento che inizia, in Italia, un dibattito per la distinzione dei prodotti grafici secondo il loro impiego, facendo emergere la specificità della pubblicità, regolamentandone gli innumerevoli aspetti e declinazioni, e le differenze dalla comunicazione più propriamente editoriale. Questo momento, e le soluzioni che si prospettavano, è documentato in collezione dalla prima rivista specializzata italiana, "L'Impresa Moderna, rivista pratica dei sistemi di organizzazione commerciale", interessante non solo per le copertine – in massima parte contrassegnate dal monogramma LIM identificativo della rivista stessa, da considerarsi l'antesignana di una moderna agenzia pubblicitaria – quanto piuttosto per gli articoli e i commenti ai coevi cartelloni che costituiscono le basi formative di una nuova generazione di artisti professionisti. Una questione che s'infrangerà negli anni del primo conflitto mondiale, e dalle cui basi nell'immediato dopoguerra riprenderà il dibattito e la relativa fioritura della stagione del decoro del libro. È sintomatico che proprio nella discussione sui prestiti di guerra "L'Impresa Moderna" si affianchi a "Il Risorgimento Grafico",²⁸⁴ evidenziando come la comunicazione promossa in tale occasione fosse di comune interesse, tant'è che dalle ricerche delle due riviste specializzate usciranno le due principali pubblicazioni sull'argomento: *Come si lancia un prestito di guerra di*

²⁸¹ Ibidem, p. 98.

²⁸² Riferite soprattutto a prodotti legati al turismo, dalla moda all'industria automobilistica e ciclistica.

²⁸³ Tra gli autori di copertine-pubblicitarie figurano: Carlo Biscaretti (1920), Umberto Boccioni (1908); Brunello (1913), Giovanni Battista Carpanetto (1913), Marcello Dudovich (1912, 1916), Golia (1920), Jacquet (1905), Enrico Lionne (1917), Adolfo Magrini (1919), Giuseppe Riccobaldi (1917), Silvio Talman (1914), Renzo Ventura (1920); una soluzione che verrà adottata anche in copertina all'inserto "Le vie d'Italia" iniziato nel 1917, con illustrazioni pubblicitarie di Bassi (1928), Bernazzoli (1935), Ciuti (1930), Di Carlo (1930), Di Massa (1921, 1926), Felin (1921, 1929), Golia (1921, 1923), Mazza (1924, 1930), Mendes (1925), Mingozi (1930, 1932), Nicouline (1933-34), Nicco (1922), Palanti (1923), Petronio (1934), Porcheddu (1922), Raimondi (1930), William Rossi (1931), Seneca (1927-29).

²⁸⁴ Guido Rubetti, *La pubblicità nei Prestiti italiani di Guerra*, "Il Risorgimento Grafico", XV (3), 31 marzo 1918, pp. 35-46; 31 maggio 1918, pp. 83-94; 31 settembre, pp. 155-66; id., *La propaganda per il Quinto Prestito italiano di Guerra*, ivi, XVI (6) giugno 1919, pp. 163-175 e novembre 1919, pp. 307-319. È comunque interessante notare come nell'immediato dopoguerra la rivista abbia proseguito con l'attenzione per i prodotti grafici di guerra: Natale Scalia, *Filosofia dell'umorismo di Guerra*, ivi, XVII (3) marzo 1920, pp. 68-72; e le due puntate sulle cartoline illustrate di Giuseppe Fumagalli, *Curiosità bibliografiche della Guerra*, ivi, XVII (7) luglio 1920, pp. 225-30 e agosto 1920, pp. 265-70.

Emilio Grego²⁸⁵ e i due volumi di Guido Rubetti, *La pubblicità nei prestiti italiani. Studio critico documentato*.²⁸⁶ Una presa di posizione diretta che, a partire dalla “curiosità editoriale”²⁸⁷ di molte delle pubblicazioni analizzate, arriva a formulare alcuni prodotti su commissione²⁸⁸ allegandone qualche esempio alla rivista stessa. L’articolista Emilio Grego è l’autore anche dell’opuscolo propagandistico, allegato alla rivista, indirizzato alla popolazione rurale²⁸⁹ atto “a persuadere i contadini, che quel gruzzolo di biglietti di banca tenuto nascosto in modo geloso, trovava un più sicuro impiego se ridotto in cartelle del prestito, anziché se trasformato in minuscoli appezzamenti di terreno, oppure se conservato inoperoso sotto i consumi pagliericci di casa”.²⁹⁰ Un “piccolo racconto suggestivo in forma di fiaba” – *La rugiada d’argento* – che avrebbe dovuto “esercitare l’opera propria persuaditrice sulla parte meno evoluta delle popolazioni rurali”²⁹¹ – insieme a una cartolina e a un manifesto con l’immagine immediatamente persuasiva del diavolo, considerato un soggetto fortemente radicato all’immaginario popolare che, associato allo slogan “Ruba a se stesso chi nasconde oggi il denaro”, si sarebbe meglio prestato all’opera di persuasione. (fig. 45)

Pur se in collezione la produzione bellica propriamente detta non è documentata, se si intende con essa i giornali di trincea, sono comunque presenti volumi e riviste con i quali identificare alcune strategie visive adottate per comunicare i fatti bellici. Anzitutto la graffiante matita di Aroldo Bonzagni che allora si faceva riconoscere non solo per i noti ‘cartelloni’ esposti nelle vetrine della sartoria inglese High Life Tailor e del negozio della Columbia Phonograph nel cuore di Milano, ma anche per le numerose illustrazioni per le riviste e cartoline, in collezione esemplificate da l’album *Gli Unni e gli altri* di cui è autore anche della copertina.²⁹² Alla vena caricaturale, Bonzagni alterna immagini più simboliche e di elegante

²⁸⁵ Milano, LIM, 1918. Dibattito ripreso nella serie di articoli dello stesso Emilio Grego, *La pubblicità del VI Prestito Nazionale. Seconda chiosa*, “L’Impresa moderna”, febbraio 1920, IX (2), pp. 82-88; id., *La pubblicità del VI Prestito Nazionale. Terza chiosa*, ivi, marzo 1920, IX (3), pp. 128-143.

²⁸⁶ Milano, “Il Risorgimento Grafico” 1918 e 1919 oltre all’esaustivo apparato iconografico, sono interessanti le fotografie con gli scorci di varie città italiane interessate dall’intensa campagna di affissioni.

²⁸⁷ Con questo termine la rivista si riferisce in particolare alla pubblicazione edita dall’Istituto Italiano d’Arti Grafiche e illustrato da Ugo Finozzi, *Dante Belli, i cani ai Poverelli* di cui sono riprodotte tre pagine, p. 82. Nella collezione Bortone Bertagnolli sono presenti alcuni volumi illustrati da Aldo Mazza, *Prestito Nazionale 5%*, Il Credito Italiano, s.d. [1917], Filiberto Scarpelli, *Sosteniamo lo Stato!*, privo di indicazioni editoriali [1919] e Duilio Cambellotti, *La vanghetta del fante* di Giuseppe Zucca, Tipografia “L’arte della stampa”, Firenze, s.d. [1920].

²⁸⁸ *VI Prestito Nazionale*, Consorzio Bancario 1920 con copertina di Mauzan e, a cura dello stesso Consorzio Bancario per il VI Prestito, il libretto illustrato da Galileo Chini, *L’economia nazionale e il capitale privato*, s.d. [1920].

²⁸⁹ “Gli agricoltori, i contadini, hanno in questi tempi di calamità bellica, guadagnato come non mai. L’ascesa vertiginosa dei prezzi dei generi di prima necessità, si fece sentire nelle città in modo ben maggiore che nelle campagne. Il costo della vita nei centri rurali rimase pressoché stazionario per quanto si riferisce al vitto e all’alloggio. Aumentò certo per le vesti e per poche altre cose. Ma in compenso i guadagni decuplicarono”, in E. Grego, *La pubblicità del VI Prestito Nazionale. Terza chiosa*, “L’Impresa Moderna”, marzo 1920, IX (3), p. 129.

²⁹⁰ Op. cit., p. 130.

²⁹¹ Op. cit., p. 134.

²⁹² Sulle illustrazioni degli anni della guerra di veda il catalogo della recente mostra organizzata a Cento, a cura di Fausto Gozzi, Paolo Pallottino e Giuseppe Virelli: *Le guerre di Aroldo Bonzagni* (2015); un resoconto sull’attività di illustratore anche i recenti articoli di M.L. Paiato, 1913: *Aroldo Bonzagni e i disegni per le riviste milanesi «in tranway giornale per tutti» e «a quel paese ...!»*, “Studi di Memofonte”, (13), 2014, pp. 101-118; S. Fontana, *Aroldo Bonzagni, un artista antagonista. Pittore, illustratore, cartellonista e caricaturista*, “Ricerche di Sconfine”, VII (1), 2016, pp. 18-44.

decorativismo,²⁹³ come per la figurazione simbolica della Vittoria che anima le copertine di tutti i fascicoli, tra 1915 e 1918, de' "Il diario della nostra guerra",²⁹⁴ comunque piena di vibrante sensibilità che la distingue dalle numerose altre figurazioni altamente simboliche coeve.²⁹⁵ (figg. 43-44)

Tra gli esemplari del periodo bellico più interessanti, in collezione è altresì conservato il catalogo della *Mostra degli studi e dei quadri eseguiti da G. A. Sartorio alla fronte italiana*, svoltasi al Teatro alla Scala di Milano nel febbraio 1918, con la riproduzione di alcuni suoi quadri e una xilografia originale su un foglio di Carta Roma utilizzata come copertina tenuta insieme da due punti metallici. Così come un esemplare della "Bibliotechina Bemporad illustrata per la gioventù, per i soldati e per il popolo" riduzioni di libri dello stesso editore attento a proporre letture orientative sulle più varie questioni del momento a pubblici differenti, mirando a un'accessibilità non solo di prezzo ma anche di contenuti. Lo attesta il fascicolo venduto a 20 centesimi, *Guerra senza sangue* (19,5x13 cm), con copertina e illustrazioni interne di Filiberto Scarpelli, riduzione del volume integrale di Ezio Gray dallo stesso titolo uscito nella collana "I libri d'oggi",²⁹⁶ illustrati più voluminosi (circa 200 pagine) definiti "edizioni popolari di attualità e di coltura" venduti a 95 centesimi. Le due copertine si richiamano anche se il formato e l'economicità dell'uscita a fascicoli richiedeva una riduzione cromatica affidando la comunicazione ai soli rosso e nero alternati con il bianco utilizzato anche per l'intestazione. L'Italia turrita è la personificazione di una forte nazione industriale che può così scacciare la Germania nemica, impersonata in un caso da una piovra coll'elmo chiodato e nell'altro da prodotti d'importazione. (figg. 46-47)

Nell'ottica di collezionare ambiti meno ricordati, sono raccolti anche i saggi delle autrici donne, solo in minima parte riconosciute all'epoca come vere e proprie professioniste,²⁹⁷ spesso rappresentate in collezione con singole o sporadiche

²⁹³ Come nella copertina piena di richiami a Beardsley per la raccolta di novelle *Amor silenzioso* (Cappelli, 1916) della compaesana scrittrice Jolanda con la quale è attestata l'amicizia, cfr. Fausto Gozzi, *Aroldo Bonzagni, pittore e illustratore 1887-1918. Ironia, satira e dolore*, Milano, Charta, 1998, p. 242. Del resto dell'artista inglese si era fatto promotore Vittorio Pica sulle pagine di "Emporium": *Tre artisti d'eccezione Aubrey Beardsley, James Ensor, Edouard Munch*, vol. XIX (113), maggio 1904, pp. 347-368.

²⁹⁴ "Bollettini ufficiali dell'esercito e della marina".

²⁹⁵ In collezione attestata dalla copertina di Achille Jemoli per "La madre italiana", la rivista profani di guerra stampata a Milano da Antonio Cordani dal maggio 1916 e l'illustrazione di Carlo D'Aloisio per il volume di Vittorio Moreno, *Epopea della Grande Guerra*, Roma, Stabilimento Poligrafico Italiano, 1918 in vendita a L. 10, quota devoluta ai mutilati di guerra.

²⁹⁶ Una vicenda editoriale che oltre all'editore Bemporad vede coinvolta la Libreria Internazionale A. Beltrami di Firenze, in un periodo tra 1914 e 1915 sostituitasi a Bemporad nell'intestazione editoriale come attestano la pecetta nel frontespizio al volume Giulio Caprin, *L'ora di Trieste*, 1914^{II}, accompagnata da un'ampia indicazione di responsabilità editoriale e di distribuzione: i libri risultano infatti stampati a Firenze sotto le principali responsabilità dell'editore Bemporad e della Libreria Beltrami, sono distribuiti da Bemporad nelle principali città italiane (Milano, Roma, Pisa, Napoli) mentre a Torino da Lattes, a Bologna da Zanichelli, a Genova da Treves, a Palermo da Reber, aggiungendo due fondamentali avamposti dell'immigrazione italiana all'estero: New York presso la Società Libreria Italiana e a Buenos Aires alla Libreria Dante Alighieri.

²⁹⁷ A tale proposito si segnala la discussione avviata sulle pagine de' "Il Risorgimento grafico" da Carlo Lorettoni, *La donna nelle officine grafiche*, settembre 1917, pp. 163-66 poi proseguita con interventi dallo stesso titolo di vari addetti ai lavori: Gianolio Dalmazzo e Piero Barbèra, "Il Risorgimento Grafico", XIV (11), novembre 1917, pp. 215-20; Cesare Ratta e Tomaso Bruno, ivi, XIV (12) dicembre 1917, pp. 238-42; Edoardo Lacroix e Giuseppe Fumagalli, ivi, XV (1-2) gennaio 1918, pp. 15-18; Giovanni Verani e Giuseppe Vigliardi Paravia, ivi, XV (4) aprile 1918, pp. 65-70; Luigi Brambilla, ivi, XV (7-8) luglio 1918, pp. 133-38; Giuseppe Isidoro Arneudo, ivi, XVI (1-2) gennaio 1919, pp. 21-24; Alfredo Melani, ivi, XVI (3) marzo 1919, pp. 66-67 e le due appendici conclusive:

collaborazioni sulle quali oggi è difficile rintracciare ulteriori informazioni.²⁹⁸ Rari i casi nella prima parte del secolo, di cui spesso sono teatro alcune riviste femminili, come il primo periodico italiano per fanciulle, "Cordelia" (1881-1942),²⁹⁹ di cui è conservata la raccolta di massime, *Fiori del pensiero*, opera della direttrice Jolanda omaggio nel 1912 alle abbonate, impreziosito in copertina da un elemento floreale dipinto da una non ben identificata Amelia Verdi e qualche copertina³⁰⁰ degli anni Venti firmate da Emma Bonazzi³⁰¹ e Leonella,³⁰² negli anni in cui le copertine della rivista erano per lo più una galleria di lettrici. Sempre nell'attenzione per le figure a margine, Bortone non dimentica la collaborazione di Ginevra Bacciarello³⁰³ al "Romanziere illustrato della Tribuna", (fig. 48) una delle rare presenze dell'artista, andata sposa allo scultore siciliano Luciano Condorelli, e mancata in giovanissima età in un contingente mai chiarito e di cui l'ambientazione decadente dell'illustrazione è solo una minima traccia.³⁰⁴

A distinguersi in ambito grafico è Adriana Bisi Fabbri³⁰⁵ (Adri), artista che visse in pieno le contraddizioni di una giovane professione di cui rappresentava la minoranza femminile, (fig. 49) condizione restituita dal commosso necrologio che le dedicarono nel fascicolo del luglio 1918, dopo la prematura morte, i colleghi de' "L'Impresa Moderna".

Adri, morta in una oscurità di vita che sapeva i lampeggiamenti del sogno, era – ella pure – tra coloro che conoscono l'ansia del nostro lavoro quotidiano. E vi partecipava con salda lena; felice – posto che la sua grand'arte pura non sempre era accessibile alla infinità mediocre del pubblico – di contribuire con tocchi di nobiltà e di novità elevati, a questo nostro sforzo di lancio e di protezione dell'Industria e del Commercio, delle iniziative italiane. [...] Adri, non fu sempre femminile, nella sua arte, mentre fu – vivendo la sua vita operosa – una squisita espressione di femminilità. Ciò spiega, in parte, il disagio nel quale ella si trovò sempre; il disagio di vivere e di dover vivere in un tempo che si il suo sogno politico percorreva; il disagio di sentirsi non sempre bene, in salute, mentre il suo spirito era sano e gagliardo; il disagio di non sentire, per questo, la propria ala pari sempre alla traiettoria del volo agognato ...³⁰⁶

Carlo Lorettoni, *La donna nelle officine grafiche*, ivi, XVI (7-8) luglio 1919, pp. 209-14 e Gianolio Dalmazzo, *I nuovi orizzonti professionali della donna*, ivi, XVII (3) marzo 1920, pp. 73-75.

²⁹⁸ Tra le interpreti donne documentate in collezione: Flaminia Montefoschi (Libreria Editrice Claudiana, 1928), Dora Gerli Clerici (Morreale, 1935), Gianna Ronchi (Opera Nazionale per il Mezzogiorno d'Italia, 1952-54) Concettina Villaroel Pecchi, Mariette Lydis per le copertine de' "Il dramma" (1951-52), Gioia Gioetta, Ina Zueff, Maria Luisa Gioia, Anna Giordano, Stefania Giustini.

²⁹⁹ Brevi notizie sul suo fondatore Angelo de Gubernatis e sull'origine del nome, in *Cordelia. Almanacco 1930*, Bologna, Cappelli, 1930: Rina Maria Pierazzi, *Il fondatore e le direttrici di "Cordelia"*, pp. 5-11, Angelo de Gubernatis, *La leggenda di Cordelia*, pp. 73-78.

³⁰⁰ Si fa qui riferimento solo ai contributi femminili; altri numeri in collezione riportano copertine di altre note firme: Renzo Bianchi, Carlo Bisi, Luigi Bignami, Adolfo Bongini, Sergio Burzi, Gustavino, Antonio Maria Nardi, Onorato, Mario Pompei.

³⁰¹ "Cordelia", III (8), 15 agosto 1919.

³⁰² "Cordelia", XLIV (23), 1 dicembre 1924; ivi, XLV (1), 1 gennaio 1925, e ivi, XLV (3), 1 febbraio 1925.

³⁰³ Paul Margueritte, *Triste vita*, "Il romanziere illustrato della Tribuna", III (36), 10 novembre 1911.

³⁰⁴ Vincenzo Giuseppe Costanzo, *Ginevra Bacciarello, una vita, una morte, un mistero*, Acireale, Bonanno, 1991.

³⁰⁵ *Adriana Bisi Fabbri (1881-1918)*, a cura di Luigi Sansone, (Milano, Palazzo della Permanente, 3 maggio – 17 giugno 2007), Milano, Mazzotta, 2007, in particolare di Paola Pallottino, *Breve la matita felice di Adriana Bisi Fabbri. Illustrazione e grafica 1908-1918*, pp. 100-07.

³⁰⁶ *L'Impresa Moderna, Adriana Bisi Fabbri, "L'Impresa Moderna"*, VII (7), luglio 1918, pp. 233-34.

È documentata da ventiquattro esemplari, di cui otto quaderni scolastici, anche la fiorentina Marina Battigelli, l'artista autodidatta capace di costituire un tramite tra gli anni Venti e il dopoguerra. Presente con un'opera alla *Prima mostra dell'incisione italiana* svoltasi in occasione della IV Fiera Internazionale del Libro di Firenze³⁰⁷ e alle Biennali di Venezia dal 1936 al '42,³⁰⁸ la sua è un'illustrazione sempre aggraziata e piacevole, in prevalenza di avvicinamento alla religione con collaborazioni iniziali per le Edizioni "Vita e pensiero" – per cui disegna le copertine delle riviste "Fiamma viva" e "Vita e pensiero" – così come di molta illustrazione per l'infanzia, tra cui una versione di *Giannettino* per Bemporad e l'album di schizzi *Maternità* edito da Mondadori alla fine degli anni Trenta, suggellando la sua fortuna di narratrice della vita infantile. (figg. 50-52)

In questi stessi anni va ricordato l'originale contributo delle sorelle Lea e Fides D'Orlandi³⁰⁹ per le copertine de' *La Nuova Italia*: le friulane appartenenti a una famiglia benestante e modernamente attenta alla formazione artistica e culturale dei figli, furono avviate alla pittura grazie alla frequentazione del pittore Antonio Gasparini, prima degli studi all'Accademia di Venezia, e poi, dopo il trasferimento a Firenze durante gli anni del primo conflitto mondiale, i corsi d'incisione di Emilio Mazzoni-Zarini e Celestino Celestini, fondamentali per l'avviamento all'illustrazione sovente praticata anche insieme. Una disposizione incrementata dopo il matrimonio di Lea con l'architetto Raffaello Battigelli, dalla conoscenza della sorella Marina, di cui apprezza il disegno vissuto professionalmente. Ricordate piuttosto le collaborazioni grafiche per la Società Filologica Friulana,³¹⁰ non è ancora stata indagata la collaborazione delle due sorelle³¹¹ alla *Nuova Italia* avviata fin dal '21 e per la quale firmeranno insieme la grafica della collana teatrale e alcune copertine, proponendo poi per la stessa Casa anche copertine firmate singolarmente,³¹² con soluzioni di grade impatto comunicativo, di cui si ricorda in particolare la modernità dell'uso figurativo dell'intestazione per il romanzo del rumeno Ion Luca Caragiale, *Il divorzio* (1929). (figg. 53-57)

Le presenze femminili³¹³ saranno comunque più assidue dagli anni Cinquanta, soprattutto nell'ambito dell'illustrazione per l'infanzia: da Augusta Cavalieri dagli anni Trenta collaboratrice di Salani alla grafica seriale della collanina di letture "Primula" della Marzocco-Bemporad a firma di Sara, dalle illustrazioni di Carla Ruffinelli per le edizioni cattoliche SAIE, poi confluite nelle Paoline di cui diverrà assidua collaboratrice, a Graziella Sarno di cui è testimoniata l'attiva sia per Mondadori sia per Rizzoli. Tra le figure emergenti negli anni Cinquanta, la collezione Bortone mette a fuoco il caso dell'artista Anna Salvatore che diventerà

³⁰⁷ *Catalogo della prima mostra dell'incisione italiana moderna*, Firenze, Istituto del Libro, 1932, p. 19.

³⁰⁸ Brevi notizie e una sintetica bibliografia nel catalogo *Anni Trenta, arte e cultura in Italia* (Milano, Palazzo Reale, 27 gennaio 1981-30 aprile 1982), Milano, Mazzotta, 1982, pp. 579-80.

³⁰⁹ Fondamentale il catalogo *Lea D'Orlandi, artista ed etnografa* (Udine, Palazzo Giacomelli, 19 maggio-31 agosto 2009), mostra e catalogo a cura di Tiziana Ribezzi, 2009.

³¹⁰ Si vedano nello specifico: T. Ribezzi, *I testi teatrali e la grafica*; e Gabriella Bucco, *Lea D'Orlandi e le copertine delle riviste friulane*, in *Lea D'Orlandi, artista ed etnografa, cit.*, pp. 74-79; e pp. 80-99.

³¹¹ Praticava l'incisione anche il fratello minore Ettore, di cui in collezione è conservato un numero de' "La Planarie", gennaio-febbraio 1930.

³¹² I quattordici esemplari in collezione sono infatti firmati con monogrammi diversi: DOFL (D'Orlandi Fides Lea); BO (Battigelli Orlandi) la firma di Fides dopo il matrimonio; DOL (D'Orlandi Lea).

³¹³ Oltre ai casi nominati, sono inoltre documentate, con un solo volume: Clelia Argentati (Sales, s.d.), Nina Batalli (copertina della rivista "Agricoltura", 1954), Paola Battaglini (Garzanti, 1972), e con due volumi tra gli anni Quaranta e Sessanta Ina Zueff (alias Inna Dmitrievna Zueva Sizinina).

figura centrale della mondanità artistica della capitale nell'immediato secondo dopoguerra. Sue sono le sopraccoperte e le copertine della collana "Élite" avviata dall'editore De Carlo dal 1946. Una scelta di autori stranieri resi da una figurazione espressionista coinvolgente l'intera sopraccoperta. (figg. 58-59) Suoi sono pure i fregi della maggior parte dei piatti di copertina, anche nel caso la sopraccoperta sia firmata da altri artisti tra i quali figurano Alberto Savinio e Renato Guttuso, insieme ad altri artisti dell'ambito romano quali Ercole Brini, in seguito specializzatosi in cartelloni cinematografici, e Novella Parigini altra artista simbolo della 'dolce vita' romana, alla fine degli anni Quaranta autrice di copertine per lo stesso De Carlo, di cui inaugura la collana tascabile "La porta d'avorio",³¹⁴ "Raccolta di scrittori di ogni tempo e di ogni paese" a cura dello stesso editore. Dopo l'esordio editoriale romano, Anna Salvatore animerà, con le giovani donne che ritrae, le copertine anche di Laterza³¹⁵ e Bompiani,³¹⁶ così come quelle de' "Il dramma",³¹⁷ approdo avvenuto tramite il mondo teatrale per cui la Salvatore sarà pure autrice di scenografie e costumi.

La più documentata tra le artiste è la prolifica Brunetta, con cinquantatré pezzi, di cui è soprattutto attestata la collaborazione con "Il dramma" per il quale disegnerà copertine, illustrazioni interne e pubblicità redazionali, nonché copertine per la collana teatrale iniziata nel 1943 dalla stessa rivista.³¹⁸ (figg. 60-63)

Come la documentazione dei contributi femminili è intesa a colmare lacune storiche e a restituire identità ad artiste e a specifici progetti editoriali, anche nel caso degli illustratori più noti l'attenzione del collezionista è sempre rivolta a pezzi marginali capaci magari di allargare la visuale rispetto alla produzione più conosciuta o comunque di fornire notazioni su collaborazioni minori. Si tratta sempre di 'appunti' tendenti a restituire un panorama generale mettendo in prospettiva anche l'opera dei protagonisti quali Angoletta, Bernardini, Brunelleschi, Cambellotti, Cisari, Disertori, Manca, Manzi, Mateldi, Molino, Onorato, Pericoli, Pompei, Rubino, Sto, Tabet e Vellani Marchi.

Di Antonio Rubino³¹⁹ sono documentati gli esordi, dal fregio in copertina alla "Rivista per tutti" (1906) ai volumi scientifici e scolastici.³²⁰ (fig. 64) Con i ventisei libri illustrati da Duilio Cambellotti il collezionista sembra invece voler documentare la varietà dei contributi, dai libri per l'infanzia – di cui la copertina e le illustrazioni di *Le prime piume*.³²¹ (fig. 65) costituiscono un campionario di

³¹⁴ James Hilton, *Mal d'amore, Roma, De Carlo, "Élite" (23), 1947; id., Appassionata, De Carlo, "La porta d'avorio" (1) e I. S. Turgenev, Clara Milic', De Carlo, "La porta d'avorio" (5), 1949.*

³¹⁵ Anna Garofalo, *Italiana in Italia, Bari, Laterza, "Libri del tempo" (37), 1956.*

³¹⁶ Corrado Alvaro, *Un treno nel sud, Milano, Bompiani, 1957 e Bonaventura Tecchi, Giovani amici, ivi, 1962.*

³¹⁷ XXX (197), 15 gennaio 1954: in copertina sintesi del dramma *Processo in famiglia*.

³¹⁸ La collana è immediatamente segnalata per la sua importanza divulgativa. I testi teatrali proposti venivano infatti accompagnati da introduzioni critiche d'inquadramento storico. Il primo volume relativo a testi inediti della *Commedia dell'arte* era curato da Anton Giulio Bragaglia, seguito da *La vita è un sogno* di Calderon de la Barca introdotto da Corrado Pavolini e *L'opera dei mendicanti* di John Gray, con prefazione di Vinicio Marinucci, cfr. *I libri del mese*, "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", XXI (7), luglio 1943, pp. 28-29.

³¹⁹ Nell'ampia bibliografia sull'artista si veda in particolare: *Innamorato della luna: Antonio Rubino e l'arte del racconto*, a cura di Martino Negri, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 29 novembre 2012- 31 gennaio 2013), Milano, Scalpendi 2012; *Antonio Rubino: i libri illustrati*, Torino, Little Nemo, 2008.

³²⁰ Teodoro Flournoy, *Psicologia religiosa, Pavia, Mattei, Speroni e C. Editori, 1910 e La geografia per la quarta classe elementare, Ostiglia, La Scolastica, 1914, con illustrazioni interne di Luca Fornari.*

³²¹ Firenze, Bemporad, 1921.

atteggiamenti infantili resi dalla maestria del segno – ai volumi di propaganda esemplificabili dal fascicolo per i prestiti di guerra, *La vanghetta del fante*, alla rivista “La conquista della terra” dell’Opera Nazionale Combattenti per la quale inventa sempre nuove eroiche figurazioni. (figg. 66-67) Di Angoletta accanto alla stagione d’oro delle illustrazioni per l’infanzia e alla collaborazioni con Mondadori, per cui è tra l’altro autore del celebre marchio della “Medusa”, è documentato il decennio d’attività per Garzanti tra gli anni Quaranta e Cinquanta, in particolare per la collana di scrittori stranieri “La vespa blu”. (figg. 68-69)

Se Walter Molino è generalmente considerato la matita dei settimanali illustrati del secondo dopoguerra – soprattutto per il “Corriere della Sera”, di cui illustra il quindicinale “Il romanzo mensile”, poi “Il romanzo per tutti”, e la “Domenica del Corriere” – la collezione ricorda la giovanile collaborazione a “Gerarchia”.³²² Ugualmente di Riccardo Manzi, solitamente associato alle sue copertine per le storie milanesi di Giuseppe Marotta o dei suoi stessi scritti, così come al periodo ‘macchinista’ per la pubblicità e comunicazione d’azienda,³²³ viene ricordato anche nell’irricognoscibile stagione del decennio successivo rappresentata in collezione da tre copertine per l’editore milanese Pan.³²⁴ Oppure Tullio Pericoli³²⁵ di cui è documentata la produzione più nota di ritrattista – in particolare attraverso alcuni dei fascicoli dell’inserito letterario del quotidiano “La Repubblica” (1997), una galleria di ritratti rappresentativa dell’evoluzione interna al disegno stesso di Pericoli, dalla prima uscita dedicata a Dostevskij che ricorda la tradizione caricaturale, il francese Gill in particolare, ai successivi ritratti dove interviene sempre più la matita colorata secondo un disegno che oggi gli attribuiremmo immediatamente – senza però dimenticare qualche pezzo degli esordi³²⁶ quando, soprattutto per Bietti, il disegno caricaturale di Pericoli guardava alla tradizione della scuola milanese, da Manzi ad altre firme del “Bertoldo” o del “Candido”.

Tra i grandi artisti prestati all’editoria, oltre alla conoscenza diretta di Giulio Cisari, alla raccolta della cui opera Bortone dedicherà tempo ed energia con la convinzione si trattasse dell’artista più rappresentativo del decoro del libro italiano,³²⁷ il collezionista conobbe anche Giorgio Tabet del quale ammira e raccoglie l’opera editoriale almeno due decenni prima l’antologica milanese.³²⁸ Una lettera del pittore al collezionista, datata 16 maggio 1986, si riferisce a una bozza

³²² XVII (2), febbraio 1937.

³²³ Esemplificato in collezione con la raccolta antologica di questa sua produzione: *Vita da macchine*, Feltrinelli, 1958.

³²⁴ Ugo Ronfani, *Salotto parigino*, 1972; Giosi Lippolis, *La porta accanto*, 1973 e Luigi Grande, *L’incoerenza*, 1975.

³²⁵ Alfredo Barberis, *Vi raccontiamo come nasce una copertina*, “Linea grafica”, 1976. Pericoli, tra i disegnatori intervistati, specifica la differente esecuzione tra le copertine con ritratto, soggetto spesso nato autonomamente, e invece le copertine per cui è richiesta un’interpretazione del testo: “nel tal caso mi documento molto minuziosamente, leggo e rileggo il testo. E non prendo imbeccate né dall’editore, né dall’editor né dal redattore, né dall’art director.”

³²⁶ *Il petrolio*, BP Italiana S.p.A, s.d. [anni 1960]; Pierre Daninos, *Il carnet del buon dio*, Milano, Elmo, s.d. [anni 1960]; Nantas Salvalaggio, *America a passo d’uomo*, Milano, Rizzoli, settembre 1962; Carlo Silva, *La roulette russa*, Milano Bietti, “Il Picchio” (52), collana diretta da Carlo Silva, 1966; Gandolin, *La famiglia De Tappetti e monologhi*, Milano, Bietti, “Il Picchio” (59), s.d. [1966]; Alfonso Dauet, *Tartarino di Tarascona*, “Il Picchio” (61), s.d. [1966].

³²⁷ Andando a costituire un archivio rappresentativo di molto suo pubblicato, con numerose prove di stampa originali, oggi conservato ad Apice, Università degli Studi di Milano.

³²⁸ *Giorgio Tabet. Il fascino discreto della borghesia*, a cura di Giovanna Ginex, Guido Lopez, Paola Pallottino, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 29 aprile-26 maggio 1997), Milano, Electa-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1997. Pubblicazione a cui si rimanda per il regesto completo delle collaborazioni editoriali.

di rilevazione nell'archivio del pittore,³²⁹ composta dallo stesso Bortone e poi sottoposta, secondo il suo abituale scrupolo, all'artista per raccogliere osservazioni e precisazioni. In collezione sono raccolti 161 volumi, probabilmente seguendo anche le indicazioni tratte dall'archivio Tabet e le annotazioni del pittore nella lettera, dove tra l'altro appunta a memoria l'elenco dei racconti illustrati per "L'Illustrazione Italiana", quando dopo le leggi razziali del 1938 escono non firmati.³³⁰

Essendo rare le considerazioni di Bortone sul proprio lavoro di raccolta e censimento, si riporta di seguito la sua descrizione delle sovraccoperte per gli "Omnibus" Mondadori.

La "Collezione Omnibus" raccoglieva, come si legge nel "Catalogo generale Mondadori, autunno 1936", "trilogie, cicli di romanzi, di novelle o di commedie, nonché i famosi romanzi-fiume italiani e stranieri", che avevano "in comune l'appassionato calore delle vicende narrate e la profonda verità dei personaggi e dei sentimenti". Il primo volume a essere pubblicato fu Antonio Adverse di Hervey Allen. Proprio la veste dell'edizione inglese di quest'opera³³¹ aveva offerto a Mondadori il modello di un nuovo tipo di sovraccoperta, con un'immagine a colori estesa anche al dorso del libro, al retro e ai risvolti. L'esecuzione delle sovraccoperte fu affidata a Giorgio Tabet, preferito a Anselmo Bucci cui pure inizialmente si era pensato.³³²

Se questa era la circoscritta e precisa nota che registra la nascita delle sovraccoperte degli "Omnibus", Bortone è poi stato attento a documentare questo passaggio in collezione raccogliendo la prima uscita con la riproposizione dell'edizione originale inglese disegnata da Anna Katrina Zinkeisen, dimostrando con numerosi esempi di Tabet come il disegnatore italiano fosse stato in grado di proporre qualcosa di assolutamente nuovo che, a partire dal modello, andasse a rappresentare il carattere proprio della collana determinato da "l'appassionato calore delle vicende narrate e la profonda verità dei personaggi e dei sentimenti" estrinsecati nella dovizia di particolari, attenti alla resa psicologica così come ai dati atmosferici in un sequenza visiva ininterrotta, una sorta di riassunto figurato dei "romanzi-fiume" proposti. (fig. 70-71)

Il binomio Bucci-Tabet rappresenta le due opposte strade alle quali avevano accesso gli artisti alla metà degli anni Trenta: specializzarsi nell'illustrazione editoriale risolvendo i problemi tecnici con apposite soluzioni – basti pensare come Tabet era stato capace di innovare e tradurre nei migliori dei modi il modello inglese imposto per gli "Omnibus" –, oppure considerare il libro come un fatto espressivo e quindi rivolgersi a occasioni meno estese ma sempre rispondenti alla propria poetica come aveva inteso fare Anselmo Bucci che, dagli anni Trenta agli

³²⁹ In collezione è conservato il dattiloscritto datato 11 giugno 1986: *Giorgio Tabet. Sovraccoperte, copertine, libri illustrati. Collaborazioni a periodici*.

³³⁰ Tra cui le uscite a puntate di *Giorno di festa* di Indro Montanelli; *Liberaci dal male* di Milly Dandolo; *Mezzo miliardo* di Giuseppe Marotta; *Trasfigurazione* e *L'arcobaleno* di Virgilio Brocchi; *La cavalcata delle valchirie* di Lucio D'Ambra; *Vento di terra* di Mura; *Romanza di un viaggio* di Gino Rocca; *La fine di Atlantide* di Riccardo Bacchelli; *Lampeggia al nord di Sant'Elena* di Raffaele Calzini. Indicazioni tratte dalla lettera di Tabet a Bortone, 16 giugno 1986, collezione Bortone Bertagnolli. Nella lettera sono nominate maggiori collaborazioni rispetto a quelle poi inserite nel registro del catalogo del 1997.

³³¹ Il contratto del primo "Omnibus" prevedeva il mantenimento anche della grafica originale realizzata da Anna Katrina Zinkeisen, alla quale Mondadori dovette adattare il disegno della collana.

³³² Dattiloscritto di Sandro Bortone, conservato insieme ai volumi con le copertine di Tabet nella Collezione Bortone Bertagnolli.

anni Cinquanta, risolverà le copertine con la stessa freschezza e intensità di un disegno privato. Si pensi al ritratto a pastello per la raccolta poetica di Diego Valeri, *Crisalide*,³³³ così come la natura morta tratteggiata a matita blu e rossa per l'*Antologia italiana* del ginnasio composta dal professor Gino Francesco Gobbi allora insegnante al Liceo Berchet di Milano,³³⁴ e ancora gli splendidi disegni degli amati animali – *Il libro degli animali* di Fabio Tombari³³⁵ e *Sul gatto* di Giovanni Rajberti³³⁶ – una poetica che si manterrà inalterata nel vibrante acquerello in una copertina della metà degli anni Cinquanta.³³⁷ (figg. 72-73)

Le due anime persisteranno, ma saranno gli "Omnibus" a costituire un ponte verso la grafica editoriale del dopoguerra, e sarà ancora Tabet a essere reclutato, questa volta da Alberto Mondadori, per una nuova collana economica, "I libri del Pavone". La risposta dell'artista, oltre a specificare la richiesta economica, 35.000 lire a copertina, esplicita le proprie modalità di lavoro: "quantunque i personaggi non abbiano da essere in generale più di due esigono pur sempre una composizione e uno sfondo. Inoltre debbo leggermi tutti i romanzi. Potrei domandarti meno non leggendoli e accontentandomi della descrizione della scena e delle persone, ma non lo faccio perché, dovendo fare delle copertine decenti e sentite, bisogna che io mi digerisca ogni romanzo".³³⁸ La lettura completa dei libri di cui l'artista era chiamato a realizzare la copertina non era usuale, aspetto che se da una parte il disegnatore avvertiva come fondamentale per la propria opera così piena di vivi particolari narrativi, dall'altra consisteva in un lavoro lungo non sempre piacevole per il quale richiedeva un riconoscimento. Il fatto poi che le sue copertine fossero dirette a collane economiche, per cui era previsto meno margine di spesa, rendeva la questione sempre al centro delle trattative economiche.³³⁹

La lunga collaborazione di Tabet in Mondadori rivela anche il fondamentale passaggio dall'impresa 'artigianale' di Arnoldo alla grande industria del dopoguerra. Quando nel 1957 viene ristampato il libro *I ghiottoni*³⁴⁰, uscito originalmente nel 1939 con le illustrazioni non firmate per le sanzioni razziali, l'editore non si preoccupa di ripristinare l'attribuzione autoriale e stampa le originali tricromie a due colori. È lo stesso Tabet a lamentare, in una sconcertata lettera ad Arnoldo,³⁴¹ la perdita di sensibilità del mondo editoriale sia verso la qualità del prodotto sia nelle relazioni con gli autori.

Accanto alle grandi firme, l'interesse prioritario del collezionista rimane quello di restituire un quadro dell'editoria più popolare rintracciandone un possibile profilo. A fondamento di tale traccia potremmo immaginare la scena archetipica di Carlo Chiostri per *Le novelle della nonna* di Emma Parodi (Salani, 1912): l'anziana all'arcolajo mentre intrattiene con una favola un gruppo di bambini reso vario dalle pose e dagli oggetti, a ricordare emblematicamente le età della vita. (fig. 74) È

³³³ Ferrara, Taddei, 1921^{II}.

³³⁴ Milano, Trevisini, 1934.

³³⁵ Mondadori, 1935.

³³⁶ Stampato a Milano da Raffaello Bertieri per la Farmaceutici italiani, 1938.

³³⁷ Gino Meneghel, *Ascolti questo cuore*, Torino, Minerva medica, 1955.

³³⁸ Lettera di Giorgio Tabet ad Alberto Mondadori, 7 luglio 1952, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (da ora: FAAM), fascicolo Tabet.

³³⁹ La risposta della Mondadori rilancia infatti il compenso a 30.000 lire. Copialettere 12 luglio 1952, FAAM, fascicolo Tabet.

³⁴⁰ In collezione sono conservate entrambe le edizioni.

³⁴¹ Lettera di Tabet ad Arnoldo Mondadori, 18 luglio 1957, FAAM, fascicolo Tabet.

proprio l'opera del figurinaio toscano³⁴² a rappresentare i due volti della figurazione più popolare che attraverseranno l'intero Novecento: un'immagine realista che nel corso dei decenni seguirà l'evolversi dei costumi e un'immaginazione invece più fiabesca, originata dall'immaginazione onirica dello stesso Chiostrì. (fig. 75) Lungo tali direttive potremmo immaginare di ripercorrere il Novecento vuoi all'insegna dell'immaginazione onirico-fiabesca, non raramente priva di teatralità – dalle copertine di Achille Beltrame per “La Lettura” (fig. 76-77) a *feuilleton* e romanzi d'avventura (figg. 78-79) fino a certa immaginazione di Guido Crepax basata sui medesimi schemi visivi, pur se modernizzati (figg. 80-81) – vuoi per la via ‘realista’ dove invece potremmo seguire l'evolversi dei riti sociali, quasi sempre attraverso la figura femminile o di una coppia, dalle cui pose e ambientazioni possiamo attraversare gli anni Trenta, Cinquanta o Settanta, (figg. 82-89) in un ricorso di motivi che richiederebbe uno specifico approfondimento, del quale Sandro Bortone con la sua opera di raccolta ha comunque inteso tracciare i primi passi.

II.2. L'arte in copertina

Un aspetto caratteristico della grafica editoriale del Novecento messo in luce dalla collezione Bortone Bertagnolli è il costante rapporto, non privo di contraddizioni e contrasti, tra illustrazione e ‘arte’. Un primo aspetto parzialmente testimoniato è quello di noti pittori che hanno realizzato illustrazioni per l'editoria. È il caso del biennio d'esordio di Umberto Boccioni³⁴³ a Milano, tra il 1907 e 1908, in collezione documentata da una copertina dell'aprile 1908 per la “Rivista mensile del Touring”³⁴⁴ con la pubblicità della marca Frera di cicli, motocicli e automobili che si configura come un'istantanea di vita cittadina, attraverso una veduta del Parco Sempione, delimitato in testata dall'Arco della pace stilizzato, e animato da tipi sociali – dalla balia seduta in panchina alla signora elegante in passeggiata con il cane – delimitato in primo piano da una bambina aggrappata alla bassa staccionata che circonda la zona d'erba, espediente utilizzato per l'intestazione aziendale. (fig. 90)

Agli stessi anni dieci appartengono due copertine di Carlo Carrà (fig. 91) per la Libreria Editrice Sociale,³⁴⁵ con sede in via San Vito 41 a Milano – *Calendimaggio* di Pietro Gori e *Il cinquantenario* di Paolo Valera – a dimostrazione del momentaneo coinvolgimento del giovanissimo pittore al movimento anarchico, segnato dalla partecipazione ai funerali dell'anarchico Galli ucciso durante lo sciopero generale del 1904, divenuto in seguito un proprio soggetto pittorico.

Diverso il caso di Plinio Nomellini, artista chiamato a illustrare le copertine de' “Il Secolo XX” del 1909 (fig. 92) per le quali, così come sarà per una delle prime uscite del “Giornalino della Domenica”,³⁴⁶ dedicata al testo incompiuto *La cunella* di

³⁴² La lettura più esaustiva su Chiostrì si deve ad Antonio Faeti, *Il vernacolo meraviglioso*, in op. cit. pp. 63-96.

³⁴³ Tali aspetti sono stati chiariti da alcune nuove fonti documentarie esposte per il centenario della morte dell'artista alla mostra *Boccione 1882-1916*, (Milano, Palazzo Reale 23 marzo-10 luglio 2016), Electa, 2016.

³⁴⁴ Collaborazione già ricordata da Paola Pallottino riferendosi in particolare alle vignette per l'articolo pubblicitario dello stesso Luigi Vittorio Bertarelli, *Una denuncia. Salviamo i nostri bambini facendoli soci del Touring!*, “la rivista mensile del Touring Club Italiano”, XIV (1), gennaio 1908.

³⁴⁵ Pietro Gori, *Calendimaggio*, s.d. [1910-11] e Paolo Valera, *Il Cinquantenario*, 1911, del quale è presente in collezione anche una seconda edizione del 1945 con la medesima illustrazione di copertina, con l'indicazione editoriale aggiornata in Casa editrice sociale.

³⁴⁶ “Il Giornalino della Domenica”, I (24), 1906, esemplare assente dalla collezione.

Giovanni Pascoli,³⁴⁷ il pittore non si cura delle indicazioni tipografiche ricevute dalla committenza, utilizzando piuttosto il supporto editoriale come un veicolo di diffusione popolare della sperimentazione cromatica e luminosa allora al centro della propria pittura, lasciandosi alle spalle definitivamente gli esordi macchiaioli.³⁴⁸

Ho trovato qui le due copertine. Sono bellissime, è indimenticabile. Aristide Sartorio che per combinazione le ha vedute sul tavolo di redazione le ha molto apprezzate. C'è però un ma ... Le *tre* tinte sono per lo meno *sette* o *otto*, e cioè mi porterà una spesa assai maggiore della preventivata. Siccome però la spesa non mi riguarda ho consegnato le copertine al comm. Emilio Treves il quale farà eseguire i calcoli opportuni, e deciderà nel migliore modo di farle riprodurre. Io le debbo scrivere per le altre raccomandandole di attenersi alle mie istruzioni verbali *tre* o al massimo *quattro* tinte *piatte*. Per il sistema si ispiri alle copertine di *Ars et Labor*. Ella dovrà vincere la tentazione delle *mezze tinte*, delle *sfumature*, ma una volta superata questa credo che col suo talento potrà ottenere con facilità delle composizioni di grande effetto e nello stesso tempo di immensa eleganza.³⁴⁹

Interessa qui evidenziare come il suggerimento tecnico dato all'artista prevedeva di considerare come modello "Ars et Labor" di Ricordi, quel sistema cioè di stampa litografica capace di grandi effetti – evidenti più che mai nei manifesti murali – basati sulla riduzione estrema dei colori. Del resto la stessa rivista di Ricordi ricordava spesso in rubriche e articoli la qualità dei propri artisti così come l'innovazione tecnica dei propri macchinari, un primato artistico e industriale che premeva mantenere di pari passo: "ripetere le qualità per le quali si distinguono i cartelli dovuti al pennello di Leopoldo Metlicovitz ci pare cosa oggimai superflua. Ci limitiamo nuovamente a richiamare l'attenzione dei nostri lettori sull'abilità unica dell'egregio artista, di ottenere i maggiori effetti col minor numero possibile di colori".³⁵⁰ Lo stand Ricordi all'Esposizione di Torino del 1911, ospitato nel Palazzo dei giornali sarà l'occasione di una rinnovata esaltazione dei moderni mezzi industriali dello Stabilimento, ricordando l'impiego delle moderne macchine litografiche importate dall'Inghilterra.³⁵¹

Una volta era nella cosiddetta Galleria del lavoro che si andava ad ammirare la più ardente vita meccanica dei colossi di acciaio, oggi non è più così: la vera galleria del lavoro, la sede ove si osserva il palpito più impetuoso della macchina è il "Palazzo del Giornale", mentre l'antica galleria del lavoro sembra in confronto una mostra di giocattoli meccanici. (...)

³⁴⁷ È noto il legame tra il poeta e il pittore stabilitosi sulle pagine de' "la Riviera ligure", cfr. *Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi*, (Barga 5 luglio-17 agosto 1986), Firenze, Multigraphic, 1986 e Paola Paccagnini, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano*, Massa, Type service, 1988.

³⁴⁸ Nomellini era stato l'allievo prediletto di Giovanni Fattori che in alcune lettere lamenta l'allontanamento del giovane allievo dal 'vero della macchia' per inseguire le novità del momento: "il foco giovanile molto apprezzabile vi ha fatto credere che la Storia dell'arte vi avrebbe registrato come martiri, o innovatori, mentre la Storia dell'arte vi registrerà come servi umilissimi di Pisarò, Manet ecc", citata in Fortunato Bellonzi, *Nomellini e il Divisionismo*, "La Nuova Antologia", vol. 498 (1989), settembre 1966, p. 58; intero articolo pp. 58-69.

³⁴⁹ Lettera del direttore Achille Tedeschi a Nomellini del 10 ottobre 1908, citata da E. B. Nomellini, *Tremule emozioni nel tempo delle stagioni*, in *L'immagine riprodotta, manifesti, grafica, illustrazioni di Galileo Chini e Plinio Nomellini*, a cura di Paola Chini, Eleonora Barbara Nomellini (Camaione, 3 luglio-4 settembre 1999), Firenze, Maschietto & Musolino, 1999, p. 20.

³⁵⁰ *I Cartelli Artistici delle Officine G. Ricordi*, "Ars et Labor", LXIV (2), febbraio 1909, p. 124.

³⁵¹ Come precisato nell'articolo – *Lo "stand" delle Officine Ricordi all'Esposizione di Torino*, "Ars et Labor", LXVI (9), settembre 1911, pp. 683-84 – si tratta delle macchine "dirette" e "offset" della ditta Geo Mann Ltd. di Leeds.

Sono qui gli ordegni grandi, immensi come palazzi, intelligenti come creature vive, che compiono le più diverse operazioni alla volta, che stampano, dipingono, disegnano, contano, piegano meglio di un esercito di artigiani, che attraverso un innumerevole viluppo di ruote, di leve, di cilindri, di ingranaggi, adempiono con la precisione di un cervello d'artista ai più difficili compiti dell'arte illustrativa.³⁵²

Accanto ai contributi di grandi artisti, a Sandro Bortone preme ricordare anche artisti meno noti i cui apporti passano solitamente inosservati mentre la loro collocazione nel panorama della grafica editoriale mostra in nuova luce. È il caso del pittore veronese Carlo Donati, specializzato in decorazione ecclesiastica e autore della copertina³⁵³ della rivista "Arte Cristiana", piena di una dovizia di particolari dovuta appunto all'esperienza professionale del pittore. (fig. 93)

Ugualmente è ricordata l'attività grafica degli scultori³⁵⁴ esemplificabile attraverso Adolfo Wildt e Leonardo Bistolfi. Nell'ampia produzione grafica del primo³⁵⁵ interessa in particolare il mai ricordato simbolo per la collana "Presentazioni", lanciata nel 1919 dall'editore Sonzogno in risposta – come recita la fascetta – all'accrescere degli interrogativi: "Ogni giorno un'interrogazione nuova: Chi è? Che cosa è? Se volete una risposta pronta, chiara, esauriente, abbonatevi alle PRESENTAZIONI". L'intento di tale novità editoriale è ben rappresentato dalla grossa chiave realizzata da Wildt per la prima uscita – *Lo Zar Lazzaro. Leggende Serbe* di Raffaello Giolli – di cui, grazie alla conservazione anche della fascetta editoriale, si può apprezzare l'intero progetto grafico incentrato sul logo di collana che nella prima uscita occupa l'intera la quarta di copertina ed è replicato al centro della fascetta.³⁵⁶ (fig. 94) Una collana che in vero, nonostante il tentativo di proporsi con una sua formula originale, non avrà seguito fermandosi alla quarta uscita.³⁵⁷ La documentazione di una collana attraverso uno o pochi volumi, così come la testimonianza anche di un solo esemplare per ricordare un nome, è una caratteristica della collezione. Così come caratteristico è seguire la grafica di un titolo che si perpetua tra le edizioni, come nel caso della copertina di Bistolfi³⁵⁸ per *I colloqui* di Guido Gozzano – un disegno che riprende la *Lapide per Ugo Rabbeno*³⁵⁹

³⁵² Ibidem.

³⁵³ Copertina che identificherà la testata dalla fondazione nel 1913 fino al secondo dopoguerra.

³⁵⁴ Oltre ai casi citati va ricordato il disegno Floriano Bodini, *Colomba e sofferenza*, 1976 per il titolo di Davide Lajolo, *Veder l'erba dalla parte delle radici* (Rizzoli, 1977) volume catalogato come opera grafica di John Alcorn, al tempo illustratore ma anche grafico in Rizzoli.

³⁵⁵ In collezione testimoniata dalla copertina di "Lidel", gennaio 1920 e dal volume di Antonio Uccello, *Sulla porta chiusa*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, "Serie illustrata" (56), 1957, ma anche da pezzi meno noti ma significativi per la ricostruzione degli intrecci sottesi alla produzione editoriale: il catalogo della Mostra di Sandro Biazzi presso la Galleria d'arte "La vinciana" (Milano, Corso Vittorio Emanuele 30, tra il 28 aprile e il 13 maggio 1923); il *Catalogo della vendita all'asta della Galleria Giuseppe Chierichetti*, Torino, s.n., 1927; il libretto commemorativo di Nicola Bonservizi con in copertina la riproduzione del ritratto scultoreo realizzato da Wildt (Milano, s.n., 1931). Per una contestualizzazione dell'opera grafica dello scultore: Giuseppe Virelli, *L'opera grafica di Adolfo Wildt*, in *Arte attraverso i secoli*, Annuario della Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici dell'Università di Bologna (7), Bologna, Bononia University Press, 2008.

³⁵⁶ Dai numeri successivi riprodotto invece nell'antiporta.

³⁵⁷ Francesco Ruffini, Cesare Battisti, (2); Gerolamo Lazzeri, *Il bolscevismo. Com'è nato, che cos'è, resultanze*, (3); Leonid Nikolaevič Andreev, *Il giogo della guerra*, (4).

³⁵⁸ Per la produzione grafica dello scultore si vedano i capitoli *Disegni e Illustrazioni e Opere Decorative*, in *Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, a cura di Sandra Berresford, (Casale Monferrato 5 maggio-17 giugno 1984), Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1984, pp. 141-48 e pp. 149-53.

³⁵⁹ La scheda dell'opera scultorea, Bistolfi, cit, pp. 102-03.

– così uscito per Treves nel 1911 e poi mantenuta nell'edizione del 1920 fino al suo approdo, con minime variazioni, nel catalogo Garzanti nel 1956. (figg. 95-96)

L'attenzione del collezionista per le forme delle materialità del libro – nonché dei contributi artistici troppo spesso dimenticati – si focalizza nella raccolta di quattro³⁶⁰ delle prime sei uscite dell'elegante e innovativa collana "Distinta" di Vallecchi³⁶¹ (1919) – "adattissima per regali" – come recita la descrizione reclamistica della stessa collana costituita da "volumi di circa 160 pagine riccamente legati in cartone con copertina appositamente pitturata su disegni speciali", motivi astratti e floreali di Ardengo Soffici³⁶² sui quali non veniva impressa alcuna intestazione, affidandosi a una minuta etichetta incollata alla parte alta del dorso. (figg. 97-98) Una soluzione che riprendeva l'uso, soprattutto per le letture femminili, di ricoprire i volumi con eleganti protezioni in stoffa, realizzate sovente dalle stesse proprietarie con le rimanenze delle confezioni di abiti, un aspetto esplicitato da una doppia pagina elegantemente illustrata da Onorato su la rivista "Lidel".³⁶³ Una pratica riproposta all'inizio degli anni Venti anche da alcune collezioni, anzitutto i volumi della "capolavori della letteratura italiana",³⁶⁴ diretta da Ferdinando Martini ed edita dall'Istituto editoriale italiano di Umberto Notari, di cui ciascun esemplare è "deliziosamente rilegato in istile veneziano in tela rabescata a fiori di speciale creazione della Casa",³⁶⁵ oppure la "Collezione minima" di pochette edita a Bologna dal trentino Giuseppe Oberosler.³⁶⁶ Volumetti rilegati "in satinette", venduti a 4 lire:³⁶⁷ "una raccolta di gioielli tipografici portati a termine con gusto artistico e dedicato agli amatori del libro. È una collezione di perle letterarie che il pubblico, specialmente femminile, ha in particolare apprezzamento".³⁶⁸ (figg. 99-100)

Un progetto editoriale che punti esplicitamente all'utilizzo di opere d'arte in copertina, è portato avanti, sempre al principio degli anni Venti, dal mensile più aggiornato ed elegante di una Milano, allora capitale trainante della nuova editoria moderna: "Lidel", acronimo del sottotitolo "Lecture Illustrazioni Disegni Eleganze Lavoro".³⁶⁹ Inizialmente piuttosto orientata all'illustrazione come attestano le

³⁶⁰ J.M. Salaverria, *Re, uomo*; Ercole Luigi Morselli, *Favole per i Re d'oggi*; Lafcadio Hearn, *Kotto. Racconti giapponesi*; André Gide, *Il Prometeo male incatenato*, Firenze, Vallecchi, 1919: dalla terza alla sesta uscita della "Distinta".

³⁶¹ Luca Brogioni, *Le edizioni Vallecchi. Catalogo 1919-1947*, Milano, Franco Angeli, 2008.

³⁶² A proposito delle edizioni Vallecchi: "È chiaro che il Vallecchi rientra, in massima, nella categoria degli editori di cultura, con un suo libro monocorde e grigio come presentazione ed esecuzione, un po' più areato e curato in particolari edizioni, come quelle del Papini e del Soffici, e con nobili tentativi di collezioni di diffusione", Graphicus, *Il problema del libro italiano II. Ancora dell'aspetto grafico*, "Cronache latine", II (3), 16 gennaio 1932.

³⁶³ Vera, *Segnalibri e copertine*, "Lidel", 15 aprile 1926, pp. 26-27.

³⁶⁴ In collezione: Alessandro Manzoni, *Poesie*, "I capolavori della letteratura italiana" (70), 1924; Ugo Foscolo, *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1929.

³⁶⁵ Descrizione tratta dalla presentazione della collezione stampata in appendice al volume di Foscolo, cit.

³⁶⁶ Anche autore e giornalista trentino, le cui principali edizioni riportano Bologna come principale sede editoriale, nonostante qualche pubblicazione edita a Verona e altre a Milano, tanto da essere compreso tra gli editori milanesi in *Editori a Milano (1900-45)*, Franco Angeli, 2013, p. 232.

³⁶⁷ Ad eccezione dei tre volumi della Divina Commedia: "(...) fuori serie, data la loro mole, e costano L. 5 a volume".

³⁶⁸ Dalla descrizione sintetica della collezione riprodotta in appendice al terzo volume della *Divina Commedia* del 1920. Oltre ad esso in collezione sono conservati: *La vita nuova* di Dante Alighieri (1921), gli *Inni sacri* di Alessandro Manzoni (1922) e *Il Vangelo di San Marco* (1924).

³⁶⁹ Rivista fondata nel 1919 da Lydia De Liguoro che la dirigerà fino al 1923, quando passerà a "Fantasie d'Italia", la voce ufficiale della Federazione Nazionale Fascista dell'industria

copertine della prima annata affidate a Enrico Sacchetti³⁷⁰ con le sue silhouette velocemente schizzate capaci di sintetizzare i costumi di una classe in ascesa (fig. 101), una scelta perpetuata fino alla metà del 1920, estendendo la collaborazione ai maggiori illustratori del tempo, Mario Bazzi,³⁷¹ (fig. 102) Sto,³⁷² (fig. 103) Marcello Dudovich³⁷³ e Gino Baldo,³⁷⁴ autori anche di alcune illustrazioni interne nonché delle eleganti pubblicità redazionali. Per stringere un rapporto sempre più stretto con il proprio pubblico, imponendo la rivista come un modello estetico e soprattutto come fucina della nuova industria nazionale di moda,³⁷⁵ la direzione interviene con brevi note pubblicate nel sommario.

Vi piace *Lidel*? ... tenetela nel vostro salotto, diffondetela fra i vostri amici, datele tutto il vostro appoggio, tutta la vostra simpatia, la preferenza a qualunque altra rivista del genere. Essa li merita. *Lidel* nella sua giovinezza fresca e brillante, è un alito di eleganza, d'arte, di modernità che rinnova le vecchie tradizioni, che solleva lo spirito, pur nella sua praticità, alle sfere serene della Bellezza eterna.³⁷⁶

E ancora nel numero successivo: “È prova di vera Italianità, di schietto Patriottismo, di puro Amor nazionale il favorire il promuovere l'aiutare ogni opera ogni industria ogni iniziativa che della nostra Italia siano manifestazione nuova e forte di progresso di sviluppo di miglioramento”.³⁷⁷

Con lo stesso intento di assicurarsi un pubblico, stabilendo con esso un contatto il più possibile diretto, non mancano anche brevi note sulla copertina. Nel terzo fascicolo (luglio 1919) è infatti riprodotta in bianco e nero la copertina del numero successivo accompagnata da poche righe: “Il quarto numero (...) sarà adorno di una superba copertina del grande maestro della linea, del segno e dell'umorismo che è Enrico Sacchetti”. Ma per aumentare il legame con i propri lettori e puntare a nuovi abbonati, si aggiunge: “Ricordiamo inoltre che il nostro fotografo cav. Gigi Bassani³⁷⁸ offre gratis una fotografia della persona che si presenterà al suo studio con la ricevuta personale dell'abbonamento a *Lidel*”.

Il radicale cambiamento della politica editoriale, con la completa inversione a favore della pittura in copertina, coincide con il numero speciale della rivista

dell'abbigliamento. “*Lidel*” continuerà a essere pubblicata sotto la direzione di Gino Valori (1924-31) e da Anna Gaggiotti Dal Pozzo (1931-35). Ci si riferisce qui ai pezzi conservati in Collezione che coprono soprattutto le prime più significative annate. Per una panoramica della rivista la tesi di Alessandra Pauletti, “*Lidel. Letture, Illustrazioni, Disegni, Eleganze e Lavoro*” (1919-1935), Università degli Studi di Milano, aa. 2010-2011, relatore prof. Silvia Bignami, correlatore prof. Paolo Rusconi. Per notizie sintetiche riguardo la rivista, si veda la scheda dedicata al mensile in *Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, A. Negri, Bruno Mondadori, 2013, pp. 334-35.

³⁷⁰ L'autore della maggior parte delle copertine della prima annata: quella d'esordio (maggio 1919) seguite da quelle di agosto, settembre e ottobre.

³⁷¹ La seconda uscita del giugno 1919.

³⁷² Autore delle copertine del terzo fascicolo, 25 luglio 1919, e novembre 1919.

³⁷³ Autore della copertina del numero natalizio della prima annata.

³⁷⁴ “*Lidel*”, II (3-4), marzo aprile 1920.

³⁷⁵ Su quest'aspetto della rivista si veda Sofia Gnoli, *La donna, l'eleganza, il fascismo: la moda italiana dalle origini all'Ente nazionale della moda*, Catania, Edizioni del Prisma, 2000, pp. 25-27. Per una breve presentazione dell'attività di direttrice della Gaggiotti Dal Pozzo in *Almanacco della donna italiana 1935, 1934*, pp. 305-306.

³⁷⁶ “*Lidel*”, I (2), giugno 1919, p. 2.

³⁷⁷ Ivi, I (3), luglio 1919, p. 5.

³⁷⁸ Alcune sintetiche notizie, soprattutto sui cambiamenti della denominazione dello studio fotografico e le sedi milanesi in: Silvia Paoli, *Gigi Bassani*, scheda in *La Brianza dipinta*, a cura di R. Bossaglia, R. Cassanelli, A. Montrasio, Cinisello B. (Mi), Silvana Editoriale, 2000, p. 94.

dedicato alla Biennale di Venezia del 1920, per la cui copertina verrà utilizzato un dipinto di ambientazione veneziana di Beppe Ciardi,³⁷⁹ *Le comari*,³⁸⁰ una fresca scena di vita cittadina secondo il carattere del pittore così com'era descritto nel catalogo ufficiale dell'esposizione veneziana: "I toni delle sue tele sono caldi senza eccessi, come il suo cuore di figlio che non si stanca d'interrogare la patria e le riconosce un fascino unico al mondo".³⁸¹ Invero la rivista fin dalla sua prima uscita aveva dichiarato il proposito di presentare ai propri lettori "il profilo di un grande artista trattato personalmente, visto nell'intimità, svelato nei particolari più salienti della sua vita d'uomo"³⁸² ma solo ora sembra maturare l'idea di affidare alla pittura la propria immagine identificativa. L'indicazione alla base della riproduzione del quadro di Ciardi, che ne specifica la provenienza dal volume *Le gemme dell'arte italiana contemporanea*, edizioni in fascicoli edita da Alfieri & Lacroix a Milano tra il 1916 e il 1918, evidenzia il ruolo di primo piano giocato dallo stampatore della rivista, lo stabilimento Alfieri & Lacroix di Milano, allora il principale fornitore di riproduzioni d'arte che avrebbe pertanto così trovato una forma di sponsorizzazione nelle grandi ed eleganti copertine della rivista, ormai una presenza consolidata dei migliori salotti italiani. Probabilmente il punto d'intersecazione tra gli interessi della rivista e dello stampatore, oltre a "l'aiutare ogni opera ogni industria ogni iniziativa che della nostra Italia siano manifestazione nuova e forte di progresso", è da individuare nella volontà di staccarsi dalla contemporanea produzione di riviste illustrate le cui copertine erano in massima parte affidate all'illustrazione, tornando a considerare la pittura contemporanea un veicolo di esclusività per il pubblico femminile alto borghese, andando a definire un catalogo d'eleganza e moda personalizzato³⁸³ attraverso una galleria di ritratti dei pittori allora più rinomati e di cui questa stessa classe sociale era il principale bacino di committenza.³⁸⁴ Il coinvolgimento della rivista alla produzione artistica contemporanea non si limita però alla copertina dedicando approfondimenti, spesso in concomitanza con una mostra alla Galleria Pesaro, fino a fondare un proprio spazio espositivo, la Saletta Lidel³⁸⁵ dove esporranno molti

³⁷⁹ In collezione è pure conservato – anzitutto per il fregio di copertina di Dardo Battaglini, il volume di memorie della moglie del pittore: Emilia Ciardi, *La mia vita in quella di Beppe Ciardi*, Milano, "Ariel", 1938^{II}.

³⁸⁰ "Lidel", II (6-7), giugno-luglio 1920.

³⁸¹ Francesco Saporì, *La dodicesima Esposizione d'arte a Venezia*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1920, p. 35.

³⁸² Tinga, *Ettore Tito*, "Lidel" I (1), maggio 1919, pp. 18-19 seguito da: Federico Balestra, *Adolfo Wildt*, ivi, settembre 1919, pp. 14-15; F. Balestra, *Guido Marussig*, ivi, gennaio 1920, pp. 20-21; Piero Torriano, *Pelizza da Volpedo*, ivi, febbraio 1920, pp. 30-31.

³⁸³ La politica di copertina della rivista cambierà di nuovo a favore dell'illustrazione dal 1929.

³⁸⁴ Che la rivista fosse lo specchio dei migliori salotti italiani è evidente anche dagli aggiornamenti di carattere mondano nella rubrica *Notiziario*, poi *Gazzettino Lidel-Diario Mondano*, ininterrottamente presente dal febbraio 1920.

³⁸⁵ È significativo che almeno tre mostre siano dedicate ad artisti allora attivi e riconosciuti in ambito editoriale: Veneziani, Ventura e Vellani Marchi. La maggior parte dei pezzi è firmata con le iniziali A.B. che potrebbero attribuirsi ad Anselmo Bucci. Carlo Carrà, *La mostra di Michele Cascella a "Lidel"*, ivi, febbraio 1924, p. 45; A.B., *La mostra di Glauco Cambon nella saletta di "Lidel"*, ivi, aprile 1924, p. 45; A.B., *Le mostre nella saletta di "Lidel"*, ivi, maggio 1924, p. 45 (fotografie di Mario Castagneri e le stoffe di Silvia Zucchinetti); *Nella Saletta di Lidel per Renzo Ventura*, ivi, febbraio 1925 p. 23; A.B., *La mostra di Giotto Sacchetti nella Saletta Lidel*, ivi, marzo 1925, p. 53; A.B., *La mostra di Erma Bossi nella Saletta "Lidel"*, ivi, maggio 1925, p. 39; A.B., *La mostra Giannella nella Saletta "Lidel"*, ivi, febbraio 1926, p. 55; C. Giardini, *Le mostre di "Lidel": U.C. Veneziani*, ivi, marzo 1926, p. 36; Guido Marussig, *Mario Vellani Marchi nella saletta di "Lidel"*, ivi, giugno 1926, p. 57.

collaboratori della rivista con un occhio di riguardo per le interpreti donne.³⁸⁶ Che la rivista si ponesse come una valida fonte d'informazione e diffusione in particolare dell'arte del ritratto è tra l'altro dimostrato dallo spazio concesso alla mostra di Monza del ritratto femminile recensita da Carlo Carrà,³⁸⁷ attraverso la rivalutazione del genere, guardando in particolare alla scuola lombarda piena di legami con la tradizione ottocentesca, documentata in mostra da opere di Francesco Hayez e dell'appena defunto Emilio Gola: "Si è scritto e ripetuto che la fotografia ha ucciso il 'ritratto pittorico', ma questo non che essere profondamente errato è un poco ingiurioso per l'artista contemporaneo, o per meglio dire per quegli artisti che al ritratto, genere modesto soltanto in apparenza, vanno dedicando una grande fedeltà e tutta la loro appassionata intelligenza".³⁸⁸

Ricordando solo i pezzi in collezione si ha un panorama esteso degli artisti coinvolti e dell'importanza del ritratto nel percorso di artisti anche molto diversi tra loro: Giuseppe Amisani (*La Ruskaja*),³⁸⁹ Enrico Arcioni (*Madame Gummerus*),³⁹⁰ Giuseppe Biasi (*Ritratto di Donna Javotte Bocconi di Villahermosa*),³⁹¹ Anselmo Bucci (*ritratto di Ritratto di Maria Nardi-Beltrame*),³⁹² Dario Gobbi (*Ritratto della signorina M. Gobbi in Carmencita*),³⁹³ Alberto Martini (*Ritratto della Marchesa Luisa Casati Stampa di Soncino*),³⁹⁴ Aldo Mazza (*Sulla sponda italiana la Dalmazia attende ...*)³⁹⁵ (figg. 104-06) ai quali fanno eccezione alcuni ritratti più d'ambientazione³⁹⁶ o più raramente illustrazioni legate a eventi contingenti – quella di Codognato³⁹⁷ in occasione della gara automobilistica *Il Gran Premio d'Italia* di Brescia e il figurino di moda di Marta Palmer per il concorso di Milano dell'aprile 1923³⁹⁸ – o alle festività natalizie per le quali la rivista solitamente

³⁸⁶ Per una descrizione dettagliata delle presenze artistiche, e in particolare femminili in "Lidel" e in generale delle presenze artistiche si veda il paragrafo *Poesia e bontà, il bello e il vero in "Lidel"*, nel più ampio saggio di Antonello Negri, *Opere d'arte e artisti nella stampa periodica fra le due guerre*, in *Arte Moltiplicata. cit.*, pp. 22-27, per l'intero saggio, pp. 1-46.

³⁸⁷ Carlo Carrà, *Il ritratto femminile alla mostra di Monza*, "Lidel", VI (7), luglio 1924, pp. 16-19; in copertina alla rivista un ritratto di Aldo Mazza in mostra. Del resto uno sguardo privilegiato per il ritratto femminile era stato restituito già da F. Saporì nella sua recensione alla Biennale veneziana: *Visioni femminili alla XIII Esposizione d'arte di Venezia*, ivi, IV (7-8) luglio-agosto 1922, pp. 8-11.

³⁸⁸ Ibidem.

³⁸⁹ "Lidel", V (11), 15 novembre 1923 in concomitanza alla mostra dell'artista alla Galleria Pesaro, a cui era dedicato un articolo nel fascicolo precedente: Piero Torriano, *Mostra di Giuseppe Amisani alla Galleria Pesaro di Milano*, "Lidel", 15 ottobre 1923, pp. 13-15.

³⁹⁰ Ivi, V (5), 15 maggio 1923.

³⁹¹ Ivi, VI (1), 15 maggio 1924.

³⁹² Ivi, III (12), Natale 1921, accompagnato dall'articolo di Enrico Mazzolani, *Il pittore Anselmo Bucci*, pp. 24-27.

³⁹³ Ivi, V (2), 15 febbraio 1923.

³⁹⁴ Ivi, II (9), settembre 1920, accompagnato dall'articolo di Vittorio Pica, *Alberto Martini*, pp. 28-30.

³⁹⁵ Ivi, II (11), novembre 1920, accompagnata dall'articolo di Guido Marangoni, *Aldo Mazza*, pp. 30-33.

³⁹⁶ Guido Marussig, *L'albero fantastico*, ivi, gennaio 1920 (accompagnato dall'articolo Federico Balestra, *Guido Marussig*, pp. 20-21); Adolfo Wildt, ivi, febbraio 1920; Umberto Moggioli, *Mattino d'inverno*, ivi, febbraio 1921 (con un articolo di Benvenuto Disertori, *Umberto Moggioli*, pp. 16-17); Massimo Gallelli, *Primavera*, ivi, aprile 1921; Murray P. Bewley, *Ritratto*, ivi, gennaio 1923; Alberto Bianchi, *Cavalcata mattutina*, ivi, 15 marzo 1923; Noël Quintavalle, *Prima stella*, ivi, 15 agosto 1923.

³⁹⁷ Ivi, settembre 1921.

³⁹⁸ Questione approfondita dall'articolo di Margherita Sarfatti, *Figurini di ieri... e figurini di oggi*, ivi, aprile 1923, pp. 20-23 nel quale è svelato il nome di Marta Palmer dietro al motto "Tu quoque ...?!", utilizzato per presentare i figurini al concorso.

utilizzava in copertina un fondo d'oro o argentato e la riproduzione di opere sacre.³⁹⁹

Una simile scelta di cambiare l'immagine di copertina dall'illustrazione alla pittura venne seguita anche da "Le vie d'Italia" del Touring Club Italiano che, dal gennaio 1936, passa dalle illustrazioni pubblicitarie che avevano contribuito alla fortuna della rivista dalla sua prima fondazione nel 1894⁴⁰⁰ alla riproduzione di dipinti di paesaggio. Anche in questo caso la scelta è strettamente legata a un mutato atteggiamento con il proprio pubblico. Se la pubblicità era stata, infatti, un fondamentale strumento per la crescita della rivista e del turismo nel suo primo sorgere all'inizio del secolo, ora le interpretazioni artistiche delle più varie località italiane appaiono più adatte ad avvicinare al patrimonio artistico e paesaggistico nazionale un pubblico non sempre abituato a viaggiare, incrementando la curiosità attraverso vedute non convenzionali, intrise piuttosto di una personale interpretazione artistica. Una fortuna decretata dal diffuso apprezzamento di questo genere pittorico e dalla frequente abitudine a dipingere, anche *en plein air*, prima dell'utilizzo massificato della macchina fotografica. Se ne ha tra l'altro testimonianza dalle pagine dell'inserito illustrato del "Corriere della Sera" – "La Lettura" – che sovente dedica proprio alla pittura di paesaggio l'inserito a colori proponendo una vasta panoramica della produzione italiana contemporanea evidentemente apprezzata dal pubblico.⁴⁰¹

Stando ad alcuni bozzetti conservati nell'archivio storico del Touring Club Italiano, il progetto di cambiare la grafica di copertina è in cantiere dal maggio 1935, con l'idea prevalente, presenta in sei bozzetti, di riprodurre capolavori d'arte italiana.⁴⁰² Tra le alternative si avanza anche una soluzione solo tipografica, trasformando la testata in una sorta di insegna luminosa dai cui caratteri derivino lunghi fasci d'ombra a interessare l'intera copertina, un'alternativa che avrebbe avuto evidenti vantaggi economici a svantaggio però della relazione con il pubblico stabilita finora attraverso le colorate réclame. Due bozzetti infine ipotizzano l'uso

³⁹⁹ Ugo Martelli, *Il Presepio*, ivi, Natale 1920 e l'articolo di Luigi Antonella, *Il pittore Ugo Martelli*, pp. 24-27; Giuseppe Amisani, *Maternità divina*, ivi, Natale 1922; Aldo Carpi, *Mater gaudiosa*, ivi, Natale 1923: nello stesso fascicolo si trova un articolo dedicato alla produzione sacra del pittore milanese: Raffaello Giolli, *Arte sacra moderna. Le Madonne di Carpi*, pp. 19-21.

⁴⁰⁰ Inizialmente "Rivista Mensile del Touring Club Ciclistico Italiano", dal maggio 1900 "Rivista Mensile del Touring Club Italiano" fusasi nel 1921 con "Le vie d'Italia". Per notizie dettagliate sul TCI e sull'ampia rete delle sue pubblicazioni si veda la pubblicazione illustrata *I colori della memoria*, a cura di Paola Pallottino, Milano, Touring Club Italiano, 1992. La pubblicazione è incentrata sui contributi grafici interni alla rivista e sulle copertine pubblicitarie che hanno costituito – al pari dei muri delle principali città italiane – una galleria dei cartelloni allora più noti a opere dei maggiori illustratori. Non si accenna invece alla produzione pittorica per le copertine a partire dal 1935. Un sintetico ma esaustivo quadro del TCI: Ulderico Tegani, *Segreti del Touring*, "La lettura", XXXVI (12), dicembre 1936, pp. 1078-1082.

⁴⁰¹ Si vedano per esempio: l'entusiastica recensione *Il mondo sulle pareti*, di Arnaldo Fraccaroli della mostra di quadri di paesaggio di Michele Cascella: "Ho fatto un giro del mondo, in piccolo, diverso dai miei abituali giri del mondo. Non sono partito, ma sono arrivato, senza muovermi. Restavo nell'ambito di qualche sala per un viaggio di bellezza, da fermo" ("La lettura", 1 marzo 1936, pp. 209-216). Il resoconto dei mutati riti per la villeggiatura, che abbandonano "la villa" a favore di "mari e monti": Raul Radice, *Cambiare aria*, ivi, 1 agosto 1936, pp. 665-72. La rassegna di paesaggi di Giuseppe Palanti, *Pompei viva*, ivi, 1 febbraio 1939, pp. 137-40. Sulla proposta artistica delle "pagine a colori" del mensile si veda A. Negri, *Arte a colori. "La Lettura" negli anni Trenta*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Milano, Cisalpino, "Quaderni di Acme" (115), 2009, pp. 575-590.

⁴⁰² Una tendenza tra l'altro allora diffusa come attestano, per esempio, le coeve copertine di "Emporium" che abbandonano l'illustrazione a favore della riproduzione di opere d'arte (1930-31), affidandosi poi alla sola tipografia tra il 1934 e il 1936.

di dipinti contemporanei – un ritratto e un paesaggio – giocando su diverse soluzioni dell'intestazione a cornice, fino a renderla tridimensionale. (fig. 107)

L'idea iniziale era pertanto di pubblicizzare il patrimonio artistico nazionale, anche e soprattutto in relazione al successo di simili soluzioni, da "Emporium" alla consorella "le vie d'Italia e del mondo", che doveva il proprio successo proprio alle copertine fotografiche a colori di monumenti e opere d'arte. Sarebbe stato però difficile distinguersi e procurarsi sempre nuove riproduzioni d'arte a colori, una produzione fotografica allora nuova che avrebbe richiesto pertanto il coinvolgimento di tutti gli appassionati – costituiti in massima parte da dilettanti – come del resto è riportato in un trafiletto del fascicolo di febbraio 1936, all'inizio della nuova politica di copertina, quasi fosse una giustificazione della testata per la scelta di affidarsi alla pittura di paesaggio.

La nostra magnifica consorella Le Vie d'Italia e del Mondo è entrata nel quarto anno di vita, tra il continuo e crescente favore del pubblico.

Come è noto, oltre alle illustrazioni in nero, ogni fascicolo comprende quattro tavole a colori e una tricromia in copertina, riflettenti aspetti dell'Italia o di altri Paesi, capolavori dell'arte italiana all'estero ecc.

Naturalmente la scelta dei soggetti non è sempre facile, data la relativa scarsità della produzione fotografica a colori e soprattutto la non sempre perfetta rispondenza del materiale al carattere della Rivista. Ora, noi saremmo a pregare quei nostri Amici che si sono cimentati in questo nobilissimo ramo dell'attività fotografica, a volerci segnalare gli elementi che potrebbero mettere eventualmente a nostra disposizione, specificandone il carattere tecnico (se autocromie, divisioni ecc.), il soggetto, la località e la data di esecuzione. Per ogni soggetto riprodotto verrà corrisposto un equo compenso, fermo restando, da parte della Direzione del Touring, l'obbligo di restituire gli originali a pubblicazione avvenuta e di citare il nome del fotografo in calce alle tricromie.

Ci attendiamo i migliori risultati da questo appello, ispirandoci, oltre a tutto, dal desiderio di valerci, anche in questo campo, delle risorse della produzione nazionale.⁴⁰³

La scelta definitiva sottolinea la stretta relazione tra la pittura di paesaggio – soggetto esclusivo – e la fotografia. I paesaggi riprodotti, almeno all'inizio, sono strettamente legati ai contenuti dei singoli fascicoli, nel 1936 spesso dedicati alla presentazione dei nuovi territori italiani in Africa, dalla prima uscita di gennaio – un dipinto di Giorgio Oprandi, *Mercato a Belet Uen, sull'Uebi Scebeli*⁴⁰⁴ che si accompagna alla carta dell'Africa Orientale inserita nel numero come tavola fuori testo – seguita dall'illustrazione *Dubat* di Enrico Sacchetti⁴⁰⁵ con l'articolo *La prima ricognizione del Setit-Tacazzè*⁴⁰⁶ e la carta fuori testo dell'Etiopia fino alla copertina di Aldo Raimondi, *Il Lago Tana*, per il "numero speciale dedicato al nostro Impero".⁴⁰⁷ Copertine legate ad articoli sono pure quelle di febbraio, un dipinto del Cervino a commento dell'articolo *La valorizzazione turistica del Cervino*,⁴⁰⁸ e il dipinto di Giovanni Lentini, *San Rossore* che riprende *Le reali caccie di S. Rossore*⁴⁰⁹ e, dello stesso pittore, *Punta S. Felice e Isola di Garda*,⁴¹⁰ e infine un altro commento

⁴⁰³ *Fotografie a colori per "Le Vie d'Italia e del Mondo"*, ivi, XLII (2), febbraio 1936, p. 42.

⁴⁰⁴ "Le vie d'Italia", XLII (1), gennaio 1936.

⁴⁰⁵ Ivi, XLII (3), marzo 1936.

⁴⁰⁶ Umberto Ademollo, *La prima ricognizione del Setit-Tacazzè*, ivi, XLII (3), marzo 1936, pp. 161-63 (le foto riprodotte nell'articolo sono dello stesso autore del pezzo).

⁴⁰⁷ Ivi, XLII (7), luglio 1936.

⁴⁰⁸ Giulio Brocherel, *La valorizzazione turistica del Cervino*, ivi, XLII (2), febbraio 1936, pp. 94-105.

⁴⁰⁹ Articolo di Ermanno Biagini, ivi, XLII (4), aprile 1936, pp. 257-72.

⁴¹⁰ Articolo di Italo Bonardi, *Le strade sui Monti del Garda*, ivi, XLII (5), maggio 1936, pp. 321-36.

visivo di Raimondi all'articolo *Renaioli d'Arno*.⁴¹¹ Già dalla prima annata è evidente però la difficoltà a far coincidere sempre la copertina con i contenuti della rivista, tanto che le uscite estive, pur mantenendo coerenza visiva, si riferiscono a generici paesaggi costieri,⁴¹² mentre le uscite di ottobre e novembre sembrano avulse dal contenuto del fascicolo: in particolare il quadro di Giovanni Segantini, *Naviglio al Ponte di San Marco* datato 1880 proveniente dalla Raccolta Marzotto, prima opera non contemporanea ad essere riprodotta e pertanto definita già nel frontespizio "Echi nostalgici della Milano che scompare".

Dopo un anno, l'articolo di Giovanni Bertacchi, *Come nasce un paesaggio*,⁴¹³ che analizza appunto la nascita di un dipinto di paesaggio in riferimento all'opera di Carlo Fornara autore della copertina del numero, parrebbe una messa a punto teorica sulle scelte di copertina, evidenziando ancora la stretta relazione tra la pittura di paesaggio e la fotografia. Dopo una breve descrizione dell'atelier in Val Vigezzina "nella semplice casetta de' suoi vecchi, ora arredata con pittoresco buon gusto, quasi folkloristico", il dialogo si addentra in tecnicismi giustificati appunto dagli interessi specifici della rivista.

- Avete coscienza dell'accennato intrinseco divario che corre tra la copia fotografica e l'interpretazione artistica del paesaggio?
- Il divario può rimanere inconsaputo, perché inerente a un processo istintivo, per cui più che la realtà viene resa la ripercussione suscitata da questa nel nostro spirito chiunque guardi un paesaggio in determinati momenti è indotto a rilevare particolarmente certi tratti piuttosto che certi altri, a seconda delle proprie disposizioni fisiche e spirituali, dietro una legge di simpatia selettiva, che accoglie certi elementi e altri ne elimina come superflui od estranei alla disposizione predominante.
- Mi potreste porre sott'occhio qualche vostro paesaggio e, insieme, la fotografia del corrispondente paesaggio reale? (...)
- Che conto fate voi, pertanto, della realtà? Se per quel tanto di esperienza che io ho del comporre poetico, la stessa trascendenza lirica ha bisogno di muovere dai dati della realtà naturale, come da un territorio comune, interessante per tutti, penso che a maggior ragione ciò debba essere dell'arte vostra.
- Ed è veramente così. La trasfigurazione artistica non può, per me, evadere dalla realtà, cioè non va contro le leggi dei toni e dei valori assegnabili alla forma e all'armonia. Il dire che dipingendo si trasfigura il vero, non significa negarlo, ma affermarlo, anzi come l'unica sorgente consentita dalla natura alla nostra prima emozione, come l'unico possibile e quindi legittimo suggerimento onde la natura riesca a stimolare la nostra umanità.⁴¹⁴

Dalla seconda annata si perde la relazione tra copertina e contenuto del fascicolo evidenziando piuttosto il valore di quel "vero" dell'interpretazione artistica, secondo la testimonianza di Fornara, in relazione al ricco e vario paesaggio della penisola. Prima di costruirsi una rete di collaboratori la rivista commissiona alcuni dipinti a pittori collaboratori, tra i quali il più frequente è Aldo Raimondi, autore anche di alcune tavole acquarellate della coeva pubblicazione in più volumi *Attraverso l'Italia* di cui quella raffigurante *La cattolica di Stilo* in copertina a "Le vie d'Italia" del novembre 1937 è ripresa dall'ottavo volume dedicato a *Puglia*,

⁴¹¹ Articolo di Ermanno Biagini, *ivi*, XLII (9), settembre 1936, pp. 385-600.

⁴¹² Enrico Sacchetti, *Portofino*, *ivi*, XLII (6), giugno 1936 e Aldo Raimondi, *Spiaggia tirrenica*, *ivi*, XLII (8), agosto 1936.

⁴¹³ *Ivi*, XLII (12), dicembre 1936, pp. 757-764

⁴¹⁴ *Ibidem*, p. 760.

Lucania, Calabria edito lo stesso anno. Una crescente rete che, come nel caso dell'appello⁴¹⁵ per le fotografie a colori, si affidava anche alle proposte dei lettori permettendo in breve di ampliare la gamma dei contributi a costituire un'inedita galleria di paesaggi italiani. Si evidenzia in questo modo l'interesse della rivista per la promozione turistica, dato precisato anche dal cambiamento, dal maggio 1937, del sottotitolo in "Rivista mensile della consociazione turistica italiana" in tono del resto con la necessità di abbandonare l'originaria intestazione, in piena retorica fascista imputabile di esterofilia.⁴¹⁶

Stando ai soli fascicoli in collezione è possibile viaggiare lungo la penisola nelle interpretazioni di: Mario Avallone, *Il Tempio di Nettuno a Paestum*,⁴¹⁷ Roberto Borsa, *Una via di Chioggia*,⁴¹⁸ Luigi Bracchi, *Il ponte di Combo*,⁴¹⁹ Giancarlo Campestrini, *Il Castello di Rovereto e Il piano dei Resinelli e l'Adda, dalla Grigna Meridionale*,⁴²⁰ Piero Coelli, *Vele a Pirano d'Istria*,⁴²¹ Domenico De Bernardi, *Il Sacro monte di Varese*,⁴²² Carlo Fornara, *Paesaggio*,⁴²³ Cesare Fratino, *Novembre sul Lago Maggiore*,⁴²⁴ Riccardo Galli, *La chiesetta di Marechiaro*,⁴²⁵ Camillo Giammarco, *Nei pressi del mercato a Caramanico (Pescara)*,⁴²⁶ il siciliano Guido Gregorietti, *Il tempio della Concordia*,⁴²⁷ Giannino Grossi, *Salò, Torre dell'orologio e Il Monte Bianco visto da Cormaiole*,⁴²⁸ Achille Jemoli, *Inverno a Caspoggio, Valle Malenco*,⁴²⁹ Giovanni Lentini, *Palermo, la Punta dell'Arenella vista da Villa Igea*,⁴³⁰ Giuseppe Palanti, *Castelrotto sull'altipiano di Siusi*,⁴³¹ Paolo Punzo, *Le Cime Venezia dal pianoro Dux*,⁴³² Giuseppe Rivolo, *Bagnoli del Trigno e Campagna fiorentina*,⁴³³ Edgardo Rossaro, *Sul lago di Nemi*,⁴³⁴ Enrico Sacchetti, *Portofino*,⁴³⁵ Annibale Scaroni, *Venezia il Ponte di Rialto*,⁴³⁶ Giuseppe Valerio, *Notte di Natale al Piano dei Resinelli*,⁴³⁷ Ettore Vitale, *S. Margherita*.⁴³⁸ (figg. 108-119)

⁴¹⁵ Anche nel dopoguerra proseguirà la strategia della rivista di coinvolgere i lettori, come attesta tra l'altro concorso per il "bozzetto turistico" indetto nel 1949: "il bozzetto deve avere carattere turistico e argomento italiano, cioè trarre ispirazione da aspetti, momenti, episodi del nostro paese, della sua vita locale o regionale", in *Il concorso letterario delle Vie d'Italia. I vincitori*, "Le vie d'Italia", LVI (5), maggio 1950, pp. 513-18 (giuria composta da: Corrado Alvaro, Pietro Pancrazi e Diego Valeri).

⁴¹⁶ Luca Piacentini, «Etiamsi omnes, ego non». Lettere di ribellione dei soci al doppio cambiamento di denominazione del Touring Club Italiano (1937.1946), "Rion, Rivista Italiana di Onomastica", vol. XXIII (1), primo semestre 2017, pp. 129-148.

⁴¹⁷ Ivi, XLVII (2), febbraio 1941.

⁴¹⁸ Ivi, XLIV (2), febbraio 1938.

⁴¹⁹ Ivi, XLVI (10), ottobre 1940.

⁴²⁰ Ivi, XLVIII (1), gennaio 1942 e XLVIII (7), luglio 1942.

⁴²¹ Ivi, XLIII (10), ottobre 1937.

⁴²² Ivi, XLIII (4), aprile 1937.

⁴²³ Ivi, XLII (12), dicembre 1936.

⁴²⁴ Ivi, XLII (11), novembre 1936.

⁴²⁵ Ivi, XLIV (4), aprile 1938.

⁴²⁶ Ivi, XLVIII (8), agosto 1942.

⁴²⁷ Ivi, XLII (5), maggio 1937.

⁴²⁸ Ivi, XLV (2), febbraio 1939, e XLVII (10), ottobre 1941.

⁴²⁹ Ivi, XLIII (2), febbraio 1937.

⁴³⁰ Ivi, XLV (11), novembre 1939.

⁴³¹ Ivi, XLIII (8), agosto 1937.

⁴³² Ivi, XXI (12), dicembre 1942.

⁴³³ Ivi, XLIV (9), settembre 1938 e LVI (5), maggio 1950.

⁴³⁴ Ivi, XLVI (4), aprile 1940.

⁴³⁵ Ivi, XLII (6), giugno 1936.

⁴³⁶ Ivi, XLVII (9), settembre 1941.

⁴³⁷ Ivi, XLII (12), dicembre 1937.

Più raramente i paesaggi fanno da sfondo a tipi sociali come *In risaia* di Bracchi,⁴³⁹ il *Montanaro dell'Ossola* di Campestrini,⁴⁴⁰ *Lavandaie a Mondonico* di Emilio Gola,⁴⁴¹ la *Ragazza di Oliena* di Gaetano Spinelli.⁴⁴² In assenza di contributi originali si utilizzano quadri di collezioni pubbliche e private come *Il Naviglio al Ponte di San Marco* (Raccolta Marzotto) di Giovanni Segantini,⁴⁴³ una *Marina* di Aldo Carpi del 1936 (pubblicata nel luglio 1950), un *Paesaggio del 1940-41* di Giorgio Morandi (proveniente dalla collezione Jesi e pubblicato nel marzo 1950), un *Paesaggio* del 1931 proveniente dalla Galleria Arte Moderna di Milano nell'ottobre 1950, una veduta ottocentesca di Piazza del Duomo a Milano di Angelo Inganni nel novembre 1950 e *Stalla Pantino* di Cesare Tallone (coll. Giacomo Jucker Milano) pubblicata nel settembre 1955.

Secondo i casi analizzati, la riproduzione di opere d'arte parrebbe in alcuni casi uno strumento particolarmente adatto a impreziosire le riviste: era stato così per "Lidel", che attraverso i ritratti dell'alta borghesia si era fatta promotrice della moda e dei riti sociali di quella stessa classe sociale a cui la rivista si rivolgeva; ugualmente era valso per "Le vie d'Italia", affiancando alla documentazione fotografica della testata una galleria di paesaggi idealmente da collezionare, che costituivano al contempo un incentivo al turismo.

Un'altra rivista che dopo aver utilizzato per un decennio i ritratti fotografici sul modello dei moderni rotocalchi si affida a copertine artistiche è "Il dramma", il quindicinale teatrale inizialmente diretto da Pitigrilli ed edito da "Le grandi firme", a breve passato alla direzione di Lucio Ridenti che dal 1926 la condurrà fino al 1968. Il passaggio dalle fotografie dei divi del teatro, sulla scia del successo di molte pubblicazioni a rotocalco cinematografiche, a opere originali d'arte è veicolato in prima battuta dal ritratto caricaturale con magistrali interpretazioni anzitutto di Onorato, che si specializzerà appunto in 'maschere teatrali',⁴⁴⁴ ma anche di Mario Pompei,⁴⁴⁵ Paolo Garretto⁴⁴⁶ così come di Brunetta.⁴⁴⁷ Nel quadro generale di contributi pittorici originali, fanno eccezione sporadiche presenze dall'estero di grandi protagonisti delle avanguardie – da Marc Chagall⁴⁴⁸ a Picasso,⁴⁴⁹ da Salvator Dalì⁴⁵⁰ al Doganiere Rousseau⁴⁵¹ (figg. 120-122) – scelte oggi non sempre facili da contestualizzare, di cui però il caso di Rousseau può rappresentare un'esemplificazione essendo dettato evidentemente dalla personale dell'artista francese alla XXV Biennale di Venezia del 1950, la stessa occasione che aveva contribuito alla divulgazione della sua opera per mezzo del primo Calendario Olivetti del 1951, mostrando l'importanza in quegli anni della divulgazione artistica tramite prodotti editoriali non specializzati, unici veri strumenti di popolarizzazione di autori altrimenti veicolati unicamente per un

⁴³⁸ Ivi, LV (7), luglio 1949.

⁴³⁹ Ivi, XLVI (7), luglio 1940.

⁴⁴⁰ Ivi, XLV (8), agosto 1939.

⁴⁴¹ Ivi, LVI (4), aprile 1950.

⁴⁴² Ivi, XLV (12), dicembre 1939.

⁴⁴³ Ivi, XLII (10), ottobre 1936.

⁴⁴⁴ Uscite in copertina de' "Il dramma" soprattutto tra il 1938 e il 1942.

⁴⁴⁵ Per lo più pubblicate tra 1938 e 1942.

⁴⁴⁶ Per lo più pubblicate tra 1939 e 1943.

⁴⁴⁷ Alla cui ampia collaborazione per la rivista si è già accennato pagina 15 di questo stesso capitolo.

⁴⁴⁸ Riproduzione del dipinto *L'iver des amoureux* (1945), "Il dramma", XXIV (71), 15 ottobre 1948.

⁴⁴⁹ "Il dramma", XXVIII (165), 15 settembre 1952: *Figura di donna, sintesi dell'ambiguità femminile* e ivi, XXIX (189), 15 settembre 1953: *la Fenice*.

⁴⁵⁰ La copertina intitolata *Natale*, XXVII (123-124), 1 gennaio 1951.

⁴⁵¹ "Il dramma", XXVIII (147-48), 1 gennaio 1952.

pubblico di specialisti. Più rare le commissioni dirette ad artisti stranieri, come il francese Christian Bérard (Bébé), noto copertinista, scenografo e disegnatore di moda, morto prematuramente d'infarto l'11 febbraio 1949 durante la messa in opera dell'allestimento al teatro Marigny di Parigi, al quale la rivista dedica la copertina dell'agosto di quell'anno con un bozzetto per il *Faust* realizzato per la Compagnia Americana di Televisione poco prima di morire,⁴⁵² ricordandolo ancora nel settembre 1950. (fig. 123)

Questo disegno era stata eseguito per la nostra Rivista quando a Firenze esordì il 'Sadler Wells Ballet' senza avere con questo alcun riferimento specifico, ma inteso dall'artista come espressione unica del 'Balletto'. Ci giunse in ritardo per il fascicolo di allora, lo pubblichiamo ora, prima per onorare la memoria di Christian Bérard al quale fummo legati da sincera amicizia, poi nel sintetizzare un'Arte, tra le più raffinate, che ha avuto anche da noi, nel passato, un vero e proprio primato.⁴⁵³

In generale le interpretazioni visuali del teatro sollecitate da Ridenti per "Il dramma" sono affidate ad artisti italiani ricorrenti, capaci di inventare un nuovo modo di trasmettere il teatro attraverso i ritratti dei suoi protagonisti – come solitamente avviene per le copertine di Aligi Sassu e di Giulio da Milano – oppure attraverso la sintesi d'interesse scene, proposte per esempio da Leonardo Stroppa e dalle originali visioni di Salvatore Fiume.⁴⁵⁴ (figg. 124-127) Un immaginario che si fa immediatamente riconoscere nel secondo dopoguerra quando accanto alla rivista – ora incentrata alla proposizione di testi teatrali inediti, per lo più stranieri, di cui le copertine sono una sintesi visiva – si avvia la collana editoriale "Teatro", per le cui copertine va ricordato almeno il contributo di Federico Berzewicz Pallavicini.⁴⁵⁵ (figg. 128-129)

Un caso ancora diverso è quello di "Smeraldo", rivista dell'Editrice Sigurtà Farmaceutici uscita dal 1947 al 1966 che considererà l'arte e la letteratura elementi di piacevole accompagnamento alla cultura scientifica, unica cura per lo spirito, necessaria più che mai a guerra appena finita. Progetto che ha il suo antecedente ne' "L'Illustrazione del medico",⁴⁵⁶ edita dal 1933 dai Laboratori Farmaceutici Maestretti, considerata la rivista concorrente da cui distinguersi: "Non si dimentichi, per cortesia, di cercare l'Illustrazione del medico, dove stanno accaparrando scrittori a tutto spiano. Questi 'Farmaceutici' stanno diventando i più scandalosi editori della verde repubblica, per via dei prezzi. Non badano a spese. È un bel guaio".⁴⁵⁷

⁴⁵² Ivi, XXV (90), 1 agosto 1949.

⁴⁵³ Ivi, XXVI (117), 15 settembre 1950.

⁴⁵⁴ La poliedricità di quest'artista era già emersa ai suoi esordi, basti pensare la differenza stilistica e interpretativa tra le copertine de' "Il dramma" dell'immediato dopoguerra e il numero de' "La lettura" (aprile 1938), dove nelle "pagine a colori" erano riprodotti i suoi *Bassorilievi di carta*.

⁴⁵⁵ È un collaboratore assiduo anche delle pubblicazioni di Gio Ponti, come "Bellezza" e dei femminili dell'Editoriale Domus.

⁴⁵⁶ I pochi pezzi in collezione non permettono una sua specifica disamina. Si ricorda però l'importanza della rivista per la diffusione del patrimonio artistico italiano, soprattutto attraverso le fotografie di Bruno Stefani usate in copertina. All'interno, oltre agli informati articoli scientifici e culturali, era proposto un pezzo letterario illustrato dai maggiori illustratori (tra i più frequenti: Enrico Sacchetti e Vellani Marchi, ma anche Mario Bazzi, Piero Bernardini, Gino Boccasile, Brunetta, Beppe Ingegnoli, Walter Molino, Walter Resentera, Giorgio Tabet).

Si tratta dell'unico caso in collezione di ordinamento in base alle illustrazioni interne.

⁴⁵⁷ Lettera di Bertuetti a Cartago, 11 febbraio 1947, Università degli Studi di Milano, Apice, Archivio Smeraldo, busta 1, fascicolo 1.

La corrispondenza tra i due animatori della rivista, il dotto Dario Cartago Scattaglia e lo scrittore e giornalista Eugenio Bertuetti, registra le iniziali difficoltà soprattutto materiali, per la mancanza dei 'piombi' per la stampa e la distruzione di molti stabilimenti.

Ho girato parecchio a Milano per cercare lo stampatore. Molti gli stabilimenti distrutti, moltissimi i sovraccarichi di lavoro. Pure, ho in corso due preventivi: uno di un certo stampatore di Porta Monforte⁴⁵⁸ (che non so, peraltro, se non rientri in una mediocrità ben altro che aurea) e uno di Alfieri & Lacroix, che già conoscevo molto bene. (...)

Tutti i tipografi preferiscono evitare la noia di procurarsi la carta: ed affidarne perciò l'incarico a noi, con molta amabilità. (...) La carta credo Le piacerebbe: pesante, opaca, tipo a mano; con la possibilità, forse, di averla in una sfumatura di avorio. Quella che, invece m'è difficile trovare, è la carta per la copertina: ma non dispero naturalmente.⁴⁵⁹

La risposta del collega dimostra le grandi aspettative del progetto nonostante la scarsità di mezzi: "Che lo stampatore non si prendesse l'impegno della carta, lo prevedevo in questi tempi. Anche perché noi, con le nostre pretese, spaventeremmo lo stesso Burgo".⁴⁶⁰ Esprimendo la propria preferenza per uno stabilimento grande e di qualità come Alfieri & Lacroix, che renderebbe il lavoro "più agile e piano", non manca di rispondere anche sul piano della copertina: "Per la carta della copertina credo sia prematuro il scegliere. Le dirò che a seconda del titolo della copertina può essere in un modo piuttosto che in un altro".⁴⁶¹ Per il titolo, ancora da definirsi, lo stesso 31 dicembre 1946, Cartago propone "La triaca" – "rimarremmo nel campo del farmaco. E avremmo l'idea d'una cosa variata".⁴⁶²

La triaca o triaca' prima di stamane non sapevo proprio che fosse. (...) Bisogna che questo nome io me lo rimastichi un po' dentro prima di poterle dire qualcosa. Bisogna che mi diventi familiare. Non so ancora se suoni bene o male. (...) Perché un titolo bisogna che suoni bene. (...) Leggo che la triaca o triaca era medicina ritenuta ottima per tutti i mali (proprio come lo smeraldo), e che, soprattutto, aveva un invidiabile potere, il calmante. In questo senso non starebbe male alla rivista, anche se il suo assunto non sia proprio quello di far dormire.⁴⁶³

Sarà "Lo Smeraldo" il titolo che "suona bene" e che s'intona con il piano culturale della rivista: trovare un rimedio per tutti i mali, individuando nella bellezza e nell'arte tali proprietà soprattutto nei confronti dei mali dell'anima. Se anche in fase progettuale erano chiare le firme letterarie a cui rivolgersi, ben più nebulosa è la parte artistica per le collaborazioni di copertina, tant'è che il primo nome che si avanza, quello dell'illustratore Paolo Garretto,⁴⁶⁴ è lontanissimo poi dall'indirizzo definitivo. Un immediato passo successivo è rappresentato da alcuni bozzetti "fini

⁴⁵⁸ Si tratta dello stabilimento Capriolo e Massimino come emerge dalla lettera di Cartago del 7 gennaio 1947, nella quale sono riportati i preventivi: L. 14.50 a copia per Alfieri&Lacroix, L. 7 per Capriolo e Massimino, Apice, ibidem.

⁴⁵⁹ Lettera dattiloscritta di Cartago a Bertuetti del 27 dicembre 1946, Apice, ibidem.

⁴⁶⁰ Lettera dattiloscritta di Bertuetti a Cartago, 31 dicembre 1946, Apice, ibidem.

⁴⁶¹ Ibidem.

⁴⁶² Lettera di Cartago a Bertuetti, 31 dicembre 1946, Apice, ibidem.

⁴⁶³ Lettera di Bertuetti a Cartago, 31 dicembre 1946, Apice, ibidem.

⁴⁶⁴ Bertuetti scrive a Cartago, 2 febbraio 1947 su carta intestata de' "Lo Smeraldo": "ho bisogno dell'indirizzo della rivista bellezza costì a Milano. A Bellezza lavora Garretto. Almeno così mi dicono. E io voglio scrivere a Garretto per Lo Smeraldo."

e aristocratici” di Elena Gazzola Schiavi,⁴⁶⁵ moglie del veronese Piero Gazzola poi direttore dell’Unesco e attivo sostenitore della rivista. Ancora a lei ci si rivolge alla fine di febbraio 1947 nell’atto di definire il colore della copertina “anziché il giallo che ricorda il topazio – un verdino”.⁴⁶⁶ Saranno sempre i coniugi Gazzola a procurare il disegno di Carlo Carrà⁴⁶⁷ per la copertina d’esordio probabilmente sollecitati dall’amico committente della rivista, Giuseppe Carlo Sigurtà,⁴⁶⁸ propenso a utilizzare un grosso nome. Il secondo fascicolo uscirà invece con uno degli schizzi preparati da Elena Gazzola Schiavi, “una rivelazione. Quella mezza tinta si fa accarezzare”,⁴⁶⁹ tornando dalla terza uscita e per tutta la prima annata ancora ai grossi nomi dell’arte con De Chirico e De Pisis, entrambi provenienti dalla collezione di Comisso.⁴⁷⁰ (fig. 130)

Evidentemente la scelta di favorire il disegno è dettata anzitutto da limiti di stampa, essendo previsto da preventivo per la copertina la stampa a un solo colore,⁴⁷¹ una soluzione che trova una sua fortuna per l’eleganza del disegno ma anche per la diffusione del collezionismo nella classe medica, argomento su cui interviene Paolo Cesarini, tra i collaboratori della primissima ora, proponendo un suo articolo sul collezionismo di grafica,⁴⁷² “un tema sul quale si leggono molte sciocchezze. Penso che ai medici, che sono in testa fra i compratori di opere d’arte moderne, debba interessare”.⁴⁷³

Notizie più dettagliata sulle modalità di commissione delle copertine si hanno dalla corrispondenza con l’artista rumeno Eugenio Dragutescu,⁴⁷⁴ al quale Cartago scrive un espresso il 9 luglio 1954⁴⁷⁵ chiedendogli un contributo per la copertina in uscita, vista l’intenzione di pubblicare “opere liriche e narrative romene”. (fig. 131) La proposta della rivista per tutti gli anni Cinquanta riguarderà i maggiori protagonisti dell’arte contemporanea: Filippo De Pisis,⁴⁷⁶ Felice Casorati,⁴⁷⁷ (fig. 132) Gaetano Bighignoli,⁴⁷⁸ Francesco Menzio,⁴⁷⁹ Giuseppe Ajmone,⁴⁸⁰ Luigi

⁴⁶⁵ Se ne parla alla voce Copertina nella lettera di Cartago a Bertuetti, 12 febbraio 1947, Apice, ibidem.

⁴⁶⁶ Lettera manoscritta di Bertuetti a Cartago, 22 febbraio 1947, Apice, ibidem.

⁴⁶⁷ Se ne ha notizia nella lettera di Bertuetti a Cartago, 31 marzo 1947, Apice, ibidem.

⁴⁶⁸ Fondatore nel 1927 dell’azienda farmaceutica a Valeggio sul Mincio (Verona). Cenni alle imprese farmaceutiche e alla loro comunicazione in Vittorio Alessandro Sironi, *Le officine della salute. Storia del farmaco e della sua industria in Italia dall’Unità al Mercato Unico Europeo (1861-1992)*, Roma-Bari, Laterza, 1992.

⁴⁶⁹ Secondo la considerazione di Bertuetti a Cartago, 24 luglio Apice, ibidem.

⁴⁷⁰ Se ne ha notizia dalle lettere di Bertuetti a Cartago, 13 luglio 1947 e 5 agosto 1947. Nella seconda in particolare: “Il De Chirico a mio modo di vedere è bellissimo, purché entri nelle proporzioni. Vedrà che affare: sembra una scultura”, nella lettera 13 agosto 1947 si evince che il pagamento per la riproduzione dei disegni va allo stesso Comisso, Apice, ibidem.

⁴⁷¹ Una lunga lettera di Bertuetti a Cartago, 15 febbraio 1947, giustifica le scelte letterarie della rivista confrontandole con le pubblicazioni coeve, soprattutto “La lettura”.

⁴⁷² Paolo Cesarini, *I piaceri del collezionista*, “Lo Smeraldo”, XVII (5), 30 settembre 1963.

⁴⁷³ Lettera di Paolo Cesarini a Bertuetti, 28 marzo 1963. Con una lettera del 19 ottobre 1961 Cesarini aveva del resto inviato alla redazione un catalogo della propria collezione in occasione della *Mostra di grafica italiana contemporanea, dalla collezione di Paolo Cesarini* (Siena, Pinacoteca Nazionale, luglio-settembre 1961) Apice, archivio smeraldo, collaboratori, Cesarini Paolo.

⁴⁷⁴ Ivi, VIII (4), 30 luglio 1954, e ivi, X (3), 30 maggio 1956.

⁴⁷⁵ Apice, ibidem. Nella lettera si specifica il compenso di L. 10-15 e che il disegno sarebbe rimasto di proprietà della rivista.

⁴⁷⁶ Ivi, I (4), 30 novembre 1947.

⁴⁷⁷ Ivi, II (2), 30 marzo 1948.

⁴⁷⁸ Ivi, II (3), 30 maggio 1948.

⁴⁷⁹ Ivi, II (6), 30 novembre 1948, e ivi, XV (3), 30 maggio 1961.

⁴⁸⁰ Ivi, 30 novembre 1953.

Bartolini,⁴⁸¹ Renzo Biasson,⁴⁸² Renato Birolli,⁴⁸³ Angelo Del Bon,⁴⁸⁴ Achille Funi,⁴⁸⁵ Arturo Martini,⁴⁸⁶ (fig. 133) Giuseppe Novello,⁴⁸⁷ Sandro Parmeggiani,⁴⁸⁸ Enrico Paolucci,⁴⁸⁹ Leonetta Cecchi Pieraccini,⁴⁹⁰ Juti Ravenna,⁴⁹¹ Franco Rognoni,⁴⁹² Pio Semeghini,⁴⁹³ Guido Tallone,⁴⁹⁴ Orfeo Tamburi,⁴⁹⁵ Fiorenzo Tomea,⁴⁹⁶ Mario Vellani Marchi,⁴⁹⁷ con nomi invece oggi meno ricordati, ricorrenti soprattutto negli anni sessanta: Silvano Caselli,⁴⁹⁸ Romano Conversano,⁴⁹⁹ Oscar Di Prata,⁵⁰⁰ Elena Gazzola Schiavi,⁵⁰¹ Oreste Marini,⁵⁰² Anacleto Margotti,⁵⁰³ Olmedo Mezzoli,⁵⁰⁴ Franco Mazzucchetti,⁵⁰⁵ Gino Moro,⁵⁰⁶ Francesco Speranza,⁵⁰⁷ Remo Taccani,⁵⁰⁸ Mario Togliani.⁵⁰⁹

Come in ogni tempo, il teatro, il cinema e gli altri divertimenti, sono state i nemici numero uno e numero due del libro. Finito il coprifuoco e finito l'oscuramento, non c'era più motivo per starsene tappati in casa a leggere. (...)

Le prime che hanno ripiegate le ali sono le edizioni di lusso e quelle d'arte. Chi comprerà, ci si domando in libreria, l'edizione delle poesie di Saffo illustrata da Campigli⁵¹⁰ e uscita in libreria in questi giorni a 50.000 lire?⁵¹¹

L'interessante osservazione di Orio Vergani sul destino del libro nell'immediato secondo dopoguerra, nonostante apparentemente ne decreti la sua 'morte' a favore di altre forme di intrattenimento, appetibili ora più che mai dopo gli anni di segregazione bellica, parrebbe poter sostenere invero la fortuna editoriale scoppiata in questi stessi anni di opere d'arte in copertina, comunque sintomatica di un nuovo 'sistema editoriale' dove l'immagine d'arte era intesa come una forma

⁴⁸¹ Ivi, 30 settembre 1953.

⁴⁸² Ivi, 30 marzo 1954.

⁴⁸³ Ivi, XVIII (6), 30 novembre 1964.

⁴⁸⁴ Ivi, X (2), 30 marzo 1956.

⁴⁸⁵ Ivi, VIII (6), 30 novembre 1954.

⁴⁸⁶ Ivi, VIII (5), 30 settembre 1954.

⁴⁸⁷ Ivi, V (4), 30 luglio 1951.

⁴⁸⁸ Ivi, XIII (3), 30 maggio 1959.

⁴⁸⁹ Ivi, III (2), 30 marzo 1949.

⁴⁹⁰ Ivi, XVIII (2), 30 marzo 1963.

⁴⁹¹ Ivi, V (2), 30 marzo 1951 e ivi, IX (6), 30 novembre 1955.

⁴⁹² Ivi, IX (5), 30 settembre 1955.

⁴⁹³ Ivi, VI (5), 30 settembre 1952.

⁴⁹⁴ Ivi, IV (1), 30 gennaio 1950 e ivi, VI (2), 30 marzo 1952.

⁴⁹⁵ Ivi, IX (4), 30 luglio 1955.

⁴⁹⁶ Ivi, VI (1), 30 gennaio 1952.

⁴⁹⁷ Ivi, III (1), 30 gennaio 1949 e ivi, III (4), 30 luglio 1949.

⁴⁹⁸ Ivi, XIV (5), 30 settembre 1960 e ivi, XVI (4), 30 luglio 1962.

⁴⁹⁹ Ivi, XV (6), 30 novembre 1961.

⁵⁰⁰ Ivi, III (3), 30 maggio 1949.

⁵⁰¹ Ivi, I (2), 30 luglio 1947.

⁵⁰² Ivi, XVII (1), 30 gennaio 1963.

⁵⁰³ Ivi, VIII (3), 30 maggio 1954.

⁵⁰⁴ Ivi, XVII (3), 30 maggio 1963.

⁵⁰⁵ Ivi, XVI (6), 30 novembre 1962.

⁵⁰⁶ Ivi, II (4), 30 luglio 1948 e ivi, IX (3), 30 maggio 1955.

⁵⁰⁷ Ivi, XV (1), 30 gennaio 1961.

⁵⁰⁸ Ivi, XIV (2), 30 marzo 1960.

⁵⁰⁹ Ivi, 30 novembre 1956, X (6) e ivi, 30 settembre 1963, XVII (5).

⁵¹⁰ Si riferisce alla versione italiana a cura di Manara Valgimigli, Venezia, Edizioni del Cavallino, 1944.

⁵¹¹ Orio Vergani, *Impallidiscono persino i libri impudichi*, "Milano Sera", 16 aprile 1946, p. 2.

di divulgazione colta sempre più accessibile: non il pesante e prezioso volume d'arte ma una sua riproduzione di qualità a impreziosire edizioni di maggiore diffusione, anche se comunque indirizzate a un pubblico d'élite, probabilmente lo stesso che in questo modo veniva preparato poi a comprare quelle edizioni d'arte a cui Vergani si riferisce nello specifico.

Se effettivamente libri monumentali a costi esorbitanti parevano improponibili nell'immediato dopoguerra, sono altre marginali edizioni che proprio negli stessi anni, festeggiano il cambiamento politico e la rinnovata libertà con edizioni di grande pregio sia letterario sia visivo, in cui la collaborazione artistica assume un inedito valore politico.

È il caso dell'editore Denti di Milano che, oltre alla collana "il sapere dei bambini" progettata da Luigi Veronesi, nel 1946 avvia una collana di poesia con i primi due volumi dedicati a Emily Dickinson e a Paul Verlaine illustrati da Franco Rognoni,⁵¹² (figg. 134-35) così come il contributo del pittore torinese Enrico Paulucci alla casa editrice Anzani e Mancinelli la cui attività è testimoniata da unici due libri – *L'arte di amare* di Ovidio e *L'astuto Panurgo* di Rabelais (figg. 136-37) – stampati nel dicembre 1945 a Milano, in tiratura numerata,⁵¹³ con copertina e illustrazioni interne del pittore. Si tratta delle prime due uscite della collana "Gli incontri" curata da Adolfo Pellegrini che parrebbe l'animatore del progetto culturale basato sull'associazione di testi classici e illustrazioni originali di alcuni artisti emergenti, soprattutto d'ambito torinese, stando all'indicazione degli altri quattro volumi⁵¹⁴ allora in programmazione, poi mai pubblicati: *Liriche arabe dalle Mille e una notte* con illustrazioni di Italo Cremona, il *Cantico dei cantici* con disegni di Albino Galvano, *Dafni e Cloe* con disegni di Karol Rama e infine *Le fables* di La Fontaine interpretate da Domenico Cantatore. I volumi sono di grande qualità pur se le scelte grafiche e tipografiche, tutte giocate sulla sola alternanza del rosso e del nero, sono in parte probabilmente dettate da esigenze economiche capaci al contempo di rispondere all'originalità d'interpretazione, secondo l'intento della collana: "Così, a volte, quando l'occhio tra le righe a lungo si sofferma su una parola questa lentamente sembra trasformarsi in suono, in una voce il cui tono ci è familiare, amico. Ed è un incontro improvviso che dona un'emozione forse non facile, uno stupore non consueto".⁵¹⁵

Altrettanto sintomatica del momento è la produzione abusiva prodotta con il nome di Einaudi durante il commissariamento prefettizio della casa editrice nel febbraio 1944 di cui sarà protagonista il commissario Paolo Zappa, autore di *Bùrja* del '44 uscito effettivamente con il marchio Einaudi, mentre i successivi, *Fra i lebbrosi* e *Il sergente Klems*, tutti con le copertine del pittore Pier Antonio Gariazzo, saranno bloccati, obbligando lo scrittore a correggere l'indicazione editoriale con un nome fittizio, un immaginario editore Cicogna dietro al quale si cela la Libreria Fiorini di Torino che si rese disponibile a ritirare i volumi e compiere l'operazione.⁵¹⁶ (figg. 138-139)

⁵¹² Tra i libri di Rognoni in collezione va almeno ricordato il fascicolo *Roma carcinoma* di Paolo Nalli con copertina e illustrazioni di Rognoni, Roma, Minuziano, 1945.

⁵¹³ Non è indicato il numero delle copie stampate, gli esemplari in collezione sono rispettivamente gli esemplari 459 e 472.

⁵¹⁴ Indicazione presente nel risguardo di copertina di entrambi i volumi.

⁵¹⁵ Descrizione riportata nel risguardo di copertina.

⁵¹⁶ Il caso è ricordato nella recente presentazione a Milano di una collezione privata completa di libri Einaudi *I libri Einaudi 1933-1983. Collezione Claudio Pavese* (Milano, Palazzo delle Stelline, Galleria Gruppo Credito Valtellinese 31 marzo – 23 aprile 2016), a cura di Andrea Tomasetig, Milano, Libraccio, 2016, pp. 134-35.

Sarà proprio Einaudi⁵¹⁷ a Torino⁵¹⁸ a rendere l'associazione di testo e immagine la condizione essenziale per la comunicazione e diffusione della propria moderna proposta letteraria,⁵¹⁹ a partire dalla prime collane – dall'“Universale Einaudi” a “I coralli”, dai “Narratori stranieri tradotti” ai “Narratori contemporanei” – con contributi del gruppo dei Sei di Torino, di cui sarà in particolare Francesco Menzio⁵²⁰ (fig. 140-41) a identificare inizialmente la veste Einaudi, dalla cui unica mano si sente di doversi distaccare fin dal 1946, come attesta una lettera di Renata Aldovrandi a Cesare Pavese, al quale si chiede di prendere contatto con Renato Guttuso “per non rimanere legati unicamente alla formula Mezio che va bene per la presentazione di certi ma non di tutti i volumi. Soprattutto nella presentazione dei moderni nei Narratori Contemporanei Mezio lascia a desiderare”.⁵²¹ Il cambiamento auspicato si attuerà sia per quanto riguarda Guttuso, a partire dal volume a cui la lettera si riferiva, *Pane duro* di Silvio Micheli (1946), sia per un'ampia cerchia di pittori tra cui anzitutto il torinese Carlo Levi – di cui si ricordano in particolare la copertina del proprio *Paura della libertà* (1946) (fig. 142) – allargandosi sempre più ai vari autori dell'area realista: da Rinaldo Bergolli per la copertina del *Muro* di Sartre (4, 1947) a Giuseppe Ajmone, *Un povero bianco* (7, 1947) (figg. 143-146) seguiti da Alfredo Chighine,⁵²² Ennio Morlotti, Cesare Peverelli, Domenico Purificato, solo stando alle scarse testimonianze in collezione, seguendo le quali l'artista capace di rappresentare maggiore continuità del progetto einaudiano, dagli anni Quaranta fino ai Settanta, rimarrà comunque Guttuso. (figg. 147-150)

Una rinnovata attenzione per le potenzialità comunicative delle opere d'arte nel dopoguerra è testimoniata in collezione da “Civiltà delle macchine”,⁵²³ fondata nel

⁵¹⁷ I libri Einaudi in collezione sono invero molto esigui. Si accenna quindi solo a un passaggio della definizione della grafica Einaudi, della quale poi si accennerà nuovamente riguardo a Munari. In generale per una panoramica delle edizioni: *Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Torino, Einaudi, 1983. Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999. Si ricorda anche la mostra *Giulio Einaudi. L'arte di pubblicare*, realizzata durante le manifestazioni di Bookcity a Palazzo Reale a Milano (29 novembre 2012 – 13 gennaio 2013), in occasione del centenario della nascita del grande editore. L'archivio è invece conservato all'Archivio di Stato di Torino, inventariato nei sei volumi a cura di S. Anselmo, A. Borgi, E. Caruso, D. Cereia, C. Testa, 2005.

⁵¹⁸ Sul ruolo di rinascita editoriale giocata da Torino nell'immediato dopoguerra va almeno ricordata la UTET e in particolare la collana di biografie “I grandi italiani”, che idealmente reimposta il sistema degli eroi fascisti, e quella di traduzioni “I grandi scrittori stranieri”, entrambe comunicate attraverso le copertine da Enrico Montalto, ampiamente documentate in collezione.

⁵¹⁹ Si tratta del resto di una direzione intrapresa anche se in modo meno radicale e solo momentaneo anche da Valentino Bompiani con il lancio nell'autunno 1945 della collana “Vinti e vincitori” con la copertina di Giuseppe Migneco, di cui in collezione sono conservate le prime due uscite: Nikolaus Basseches, *L'esercito russo* e Giulio Colamarino, *Il fantasma liberale*.

⁵²⁰ Documentato in collezione con sei volumi del 1943 e 1944: Joseph Joubert, *Diario*, 1943; Heinrich von Treitschket, *Il congresso di Vienna*, 1943; Ferdinando Galiani, *Socrate immaginario*, 1943; Robert Louis Stevenson, *Racconti e favole*, 1943; Stendahl, *La Badessa di Castro*, 1943; Diderot, *Jacques il fatalista*, 1944.

⁵²¹ Citata da Mauro Rubino, *La concretezza del segno. Le copertine di Guttuso del segno*, in *Storie in copertina*, cit, p. 232.

⁵²² Edgar Lee Masters, *Antologia Spoon River*, Torino, Einaudi, “Universale Einaudi” (13), 1947 con grafica di Max Huber. La fortunata antologia americana tradotta da Fernanda Pivano era uscita nel 1946 con in copertina un disegno di Ettore Sottsass jr., artista tra i primi collaboratori dell'“Universale” ridisegnata da Max Huber. Si veda di chi scrive la scheda su Einaudi nel catalogo *Ettore Sottsass 1920-1978*, Silvana Editoriale, 2017, pp. 41-42.

⁵²³ *Civiltà delle macchine. Antologia di una rivista 1953-1957*, a cura di Vanni Scheiwiller, introduzione di Gillo Dorfles, prefazione di Giuseppe Glisenti, Finmeccanica-Libri Scheiwiller, 1988.

1953 su progetto di Leonardo Sinisgalli e finanziata da Finmeccanica,⁵²⁴ così come dalla rinnovata grafica dei “Narratori italiani” di Mondadori a partire dal 1959.

Oltre alle rassegne di attualità nei settori dell’architettura, delle arti figurative, della biologia della chimica, della filosofia, della letteratura, della musica, della sociologia, del teatro, della storia, della saggistica, la rivista vuole, attraverso una numerosa serie di articoli in ogni numero gettare un ponte tra tecnica e scienze umanistiche, annullando la separazione in due compartimenti stagni tra tecnica e arte e cercando invece di considerarle entrambe come manifestazioni dello spirito di una cultura che sempre meno può isolarsi in “torri d’avorio”.⁵²⁵

Il grande formato (90 pagine, 33x24 cm), la carta patinata e la consistenza dei contributi e delle illustrazioni interne rendevano “Civiltà delle macchine” una fonte di confronto culturale inedito. Rispetto all’impostazione iniziale di Sinisgalli⁵²⁶ quando gli artisti erano “inviati in fabbrica”⁵²⁷ e le copertine erano per lo più ricerche di inedite figurazioni attraverso indagini scientifiche o riproduzioni di particolari di moderne tecnologie – dai disegni leonardeschi della prima uscita a un pannello di una calcolatrice automatica – la direzione di Francesco d’Arcais s’indizza piuttosto verso la riproduzione di opere d’arte in copertina, una presenza cromatica e materiale – tanto più trattandosi di contributi di quell’espressionismo astratto in voga negli anni Cinquanta – che configura la copertina come un multiplo d’arte da collezionare, relegando l’intestazione ai margini senza intaccare la fruizione dell’opera. L’artista e la copertina sono commentati all’interno da un trafiletto spesso accompagnato da un più ampio articolo monografico sull’autore, andando nel tempo a costituire un importante riferimento per la conoscenza della pittura italiana contemporanea, nonché un passo concreto per l’interazione tra arte e scienza, aspetto centrale, in questi anni di enorme espansione industriale, in generale nelle riflessioni artistiche in tutte le sue forme. Gli esemplari in collezione esemplificano bene la questione, attraverso le opere di Remo Brindisi, *Corpo umano proiettato sul mezzo meccanico*,⁵²⁸ Corrado Cagli, *Motivi di Montebego*,⁵²⁹

⁵²⁴ Dal secondo numero del 1957 finanziata dall’IRI (Istituto per la Ricostruzione Industriale) e diretta da Sinisgalli fino al secondo numero del 1958.

⁵²⁵ Ignazio Weiss, *La stampa periodica del gruppo IRI*, “Sipra”, II (2), aprile 1963, p. 10, l’intero articolo pp. 8-15. Stanley Mason, *Civiltà delle macchine*, “Graphis”, (199) 1979, pp. 418-421. In generale sulla grafica aziendale: Carlo Vinti, *Gli anni dello stile industriale*, Venezia, Marsilio-IUAV, 2007.

⁵²⁶ Sulla figura di Sinisgalli, soprattutto riguardo gli anni d’esordio, si veda la contestualizzazione, anche se maggiormente incentrata sulla produzione letteraria, di Giuseppe Lupo, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Milano, Vita e pensiero, 2011¹¹.

⁵²⁷ Il poeta Giorgio Caproni con il pittore Renzo Vespignani all’Ansaldo di Sestri Levante (pubblicato nel gennaio 1953); Luciano Rebuffo ed Emilio Scanavino all’Ansaldo-Fossati sempre di Sestri (marzo-aprile 1955); Mario Mafai agli Stabilimenti Meccanici di Pozzuoli (settembre 1953); Franco Cavallo e Alberto Ziveri all’Industria Meccanica Napoletana di Baia (gennaio-febbraio 1954); Libero De Libero e Toti Scialoja all’Aerfer di Pomigliano (maggio 1954); Domenico Cantatore alla Motomeccanica di Milano e a Sant’Eustacchio a Brescia (novembre-dicembre 1954); Emilio Tadini e Pino Tovaglia a Sant’Eustacchio di Brescia (settembre-ottobre 1956); Franco Gentilini all’impianto siderurgico Delta di Conegliano (novembre-dicembre 1963); Andrea Rapisarda e Giulio Turcato alla Termomeccanica di La Spezia (marzo-aprile 1953) sopralluogo ripetuto da Emilio Villa e Bruno Caruso (marzo-aprile 1955); Giuseppe Cenza e Alberto Burri al pozzo petrolifero di Casalbordino (novembre-dicembre 1955).

⁵²⁸ “Civiltà delle macchine”, IRI, IX (5), settembre-ottobre 1961, all’interno un articolo dello stesso artista: *La macchina non è natura morta*, pp. 37-43.

⁵²⁹ Ivi, XI (3), maggio-giugno 1963, all’interno: Giuseppe Marchiori, *Magia di Cagli*, pp. 37-46.

Massimo Campigli,⁵³⁰ Domenico Cantatore, *Ulivo*,⁵³¹ Giuseppe Capogrossi,⁵³² Arturo Carmassi,⁵³³ Felice Casorati, *Valgrisanche*,⁵³⁴ Bruno Cassinari, *Composizione in rosso* (1957),⁵³⁵ Antonio Corpora, *La porta rossa*,⁵³⁶ Piero Dorazio, *Acquatinta a colori*,⁵³⁷ Gianni Dova, *Tempo d'inquietudine*,⁵³⁸ Emilio Greco,⁵³⁹ Mario Mafai, *Condanna*,⁵⁴⁰ Alberto Magnelli, *Composizione*,⁵⁴¹ Marino Marini, *Acrobati* (1953),⁵⁴² Umberto Mastroianni, *Incandescenza solare*,⁵⁴³ Luciano Minguzzi, *Il gallo*,⁵⁴⁴ Mirko, *La vergine saggia*,⁵⁴⁵ Ennio Morlotti, *Imbersago* (1958-59),⁵⁴⁶ una elaborazione fotografica di Enzo Ragazzini,⁵⁴⁷ Bruno Saetti, *Macchine sull'acqua*,⁵⁴⁸ Giuseppe Santomaso,⁵⁴⁹ Aligi Sassu, *I Bastioni di Porta Venezia* (1928),⁵⁵⁰ Orfeo Tamburi, *Rottami di ferro*⁵⁵¹ e *Métropolitain* (1956).⁵⁵² (figg. 151-159)

L'utilizzo prevalente di opere d'arte in copertina alle riviste parrebbe strettamente legato all'esclusività che le testate intendono instaurare con il proprio pubblico ma anche alla necessità di rinnovarsi con periodicità serrata e continuativa, all'interno di una coerenza di progetto che possa assicurare riconoscibilità e fedeltà di pubblico, mantenendo al contempo il ruolo di rappresentanza sociale che si attribuisce tradizionalmente a una bella rivista illustrata in un salotto privato così come nella sala d'attesa di uno studio professionale.

⁵³⁰ Ivi, X (3), maggio-giugno 1962, all'interno: Luigi Ferrarino, *Dieci domande a Campigli*, pp. 39-44.

⁵³¹ Ivi, XVII (1), gennaio-febbraio 1969, all'interno: Marziano Bernardi, *Domenico Cantatore*, pp. 43-52.

⁵³² Ivi, XIV (4), luglio-agosto 1966, all'interno: Nello Ponente, *Il "modulo" di Capogrossi*, pp. 37-44.

⁵³³ Ivi, XXIV (5-6), settembre-dicembre 1976, l'opera in copertina non presenta titolo; l'intero numero è illustrato da opere del pittore, presentato da Enrico Crispolti, *La ricerca di Carmassi*, pp. 85-89.

⁵³⁴ Ivi, VII (5), settembre-ottobre 1959, all'interno: Giuseppe Costa e Angelo Dragone, *Dighe paesaggio e pittori*, pp. 26-32.

⁵³⁵ Ivi, XVI (6), novembre-dicembre 1968, all'interno: Carlo Pirovano, *Bruno Cassinari*, pp. 33-42.

⁵³⁶ Ivi, XIV (5), settembre-ottobre 1966, all'interno: Cesare Vivaldi, *L'ultimo Corpora*, pp. 37-44.

⁵³⁷ Ivi, XVIII (2), marzo-aprile 1970, all'interno: Ariodante Marianni, *"L'impetriato e il vellutato"*, pp. 51-52.

⁵³⁸ Ivi, luglio-agosto 1963, XI (4), all'interno: Emilio Tadini, *I "giudizi" di Dova*, pp. 37-44.

⁵³⁹ Ivi, XVI (2), marzo-aprile 1968, in copertina particolare di un disegno a penna, all'interno: Leonardo Sciascia, *Emilio Greco*, pp. 37-44.

⁵⁴⁰ Ivi, IX (3), maggio-giugno 1961, all'interno un articolo dello stesso artista: *Artisti macchine e crisi*, pp. 37-42.

⁵⁴¹ Ivi, XIII (2), marzo-aprile 1965, all'interno: Luigi Ferrarino, *Dieci domande ad Alberto Magnelli*, pp. 33-38.

⁵⁴² Ivi, XVII (2), marzo-aprile 1969, all'interno: Carlo Pirovano, *Marino Marini*, pp. 37-46.

⁵⁴³ Ivi, XIII (4), luglio-agosto 1965, all'interno: Michelangelo Masciotta, *Il cammino di Mastroianni*, pp. 47-52.

⁵⁴⁴ Ivi, XX (1-2), gennaio-aprile 1972, all'interno: Carlo Pirovano, *L'arte di Luciano Minguzzi*, pp. 41-48.

⁵⁴⁵ Ivi, XIV (6), novembre-dicembre 1966.

⁵⁴⁶ Ivi, XVII (6), novembre-dicembre 1969, all'interno: Carlo Pirovano, *Ennio Morlotti*, pp. 37-44.

⁵⁴⁷ Ivi, XIII (3), maggio-giugno 1965, Mara di Perrero, *Composizioni fotografiche*, pp. 43-52.

⁵⁴⁸ Ivi, X (4), luglio-agosto 1962, Giuseppe Mazzariol, *Bruno Saetti: fedeltà verso sé stesso*, pp. 35-41.

⁵⁴⁹ Ivi, X (1), gennaio-febbraio 1962, all'interno: Cesare Vivaldi, *Progresso scientifico e arte moderna*, pp. 37-42; ivi, XXII (3-4), maggio-agosto 1974, in copertina: *Legno n. 1*.

⁵⁵⁰ Ivi, XVII (4), luglio-agosto 1969, Carlo Bo, *Sassu e la presenza ignota*, pp. 37-44.

⁵⁵¹ Ivi, IX (4), luglio-agosto 1961, all'interno: Orfeo Tamburi, *I pittori non hanno bisogno della macchina* pp. 37-39 e Fortunato Bellonzi, *La reazione delle arti al tecnicismo e al materialismo*, pp. 40-44.

⁵⁵² Ivi, XVII (5), settembre-ottobre 1969, all'interno: Mino Colao, *Il Metrò di Tamburi*, pp. 37-46.

Una soluzione più inusuale per identificare una collana editoriale, nella fattispecie i “Narratori italiani” ideata da Alberto Mondadori nel 1952⁵⁵³ ma passata, dopo la nascita de *Il Saggiatore* nel 1958, alla direzione del critico Niccolò Gallo, che operava da Roma sotto la direzione milanese di Vittorio Sereni. È pertanto probabile che il rinnovamento della grafica attuato dal 1959, utilizzando appunto un esteso repertorio di riproduzioni di opere pittoriche, venga proprio da Sereni, dagli anni di “Corrente” assiduo frequentatore e collaboratore degli artisti ma soprattutto a contatto con l’apertura multidisciplinare promossa dagli *house organ*, di cui aveva un’esperienza⁵⁵⁴ dal suo impiego presso il Servizio propaganda e ufficio stampa della Pirelli e ancor più dalla direzione della sezione arte e letteratura della rivista “Pirelli”. Quello che Sereni apporta alla comunicazione dei “Narratori italiani” è il modello adottato con grande successo da “Civiltà delle macchine”: la riproduzione di opere d’arte arricchisce la collana di una varietà cromatica e di stili, essendo al contempo una chiave di riconoscimento del programma ‘contemporaneo’ dalla collezione. Scelta apprezzata per esempio da Alessandro Bonsanti che elogia la soluzione, “in un momento in cui è invalso il criterio di dare al libro un aspetto sempre più lussuoso, in modo che ormai troppo di frequente si nota subito una sproporzione col valore del contenuto, una iniziativa che tende a ristabilire certe proporzioni, mi pare proprio da incoraggiare”. Osservazione che consola Sereni che, nel rispondere, ricorda come invece la scelta fosse considerata “troppo umile (chissà perché) o comunque da collezione secondaria” da “certe critiche assolutamente esteriori che si appuntano alla veste”.⁵⁵⁵ L’affidarsi a immagini di repertorio – pur trattandosi della produzione artistica più all’avanguardia – veniva interpretato come un ripiego economico tutt’altro che prestigioso.⁵⁵⁶

Dal punto di vista della comunicazione, i pattern pittorici creavano libere associazioni spesso di grande efficacia – si pensi a *Il quartiere*⁵⁵⁷ di Pratolini con un dipinto di Mario Mafai o *Esplosione* di Arrigo Benedetti con un ingrandimento di un taglio rosso di Fontana o (figg. 160-161) – costituendo altresì eleganza e riconoscibilità indiscutibilmente sintomatiche della collana stessa: “La maggiore collana di narratori italiani, la più larga e selezionata, che nella sua varietà riflette le direzioni e gli aspetti essenziali dell’ultima letteratura. Pur mirando, infatti, a costituire una collezione organica ed esemplare, non rinuncia ad accogliere esperienze nuove, che si svolgono sotto il segno della più consapevole qualità letteraria”.⁵⁵⁸

⁵⁵³ Sul piano della comunicazione grafica la collana, fino al 37° volume denominata “Grandi narratori italiani”, si basa sul modello della “Medusa”, dalla quale si differenzia solo per il colore blu della cornice. Prima di approdare alla veste oggi ricordata, tra 1957 e 1958 si sperimenta una soluzione non firmata di scarsa portata comunicativa.

⁵⁵⁴ Sul lavoro editoriale di Sereni si veda Gian Carlo Ferretti, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999.

⁵⁵⁵ Copialettere, 1 giugno 1962, FAAM, segreteria editoriale, fascicolo Bonsanti.

⁵⁵⁶ Solo una decina di anni prima Vellani Marchi si era scagliato contro la moda di usare immagini di repertorio, riferendosi in particolare a Bompiani che aveva iniziato tale indirizzo dalla metà degli anni Quaranta. Cfr. M. Vellani Marchi, *Copertine scansa fatiche*, “Linea grafica”, V (7-8), 1952, pp. 153-54.

⁵⁵⁷ Il titolo si distacca molto dall’immaginario con cui era uscito da Vallecchi nel 1954 con la copertina di Campelli con un’illustrazione molto didascalica e popolare.

⁵⁵⁸ Dalla breve descrizione della collana presente nei risguardi delle sovraccoperte.

Non è un caso quindi che ricorrano gli stessi artisti italiani⁵⁵⁹ allora più in voga, in gran parte coincidenti con le scelte di “Civiltà delle macchine”, utilizzati però in modo diametralmente opposto. Il formato, l’esigenza di un’intestazione chiara non permettono di sfruttare la copertina a emulazione dell’opera stessa – come erano i numeri della rivista – così come i riferimenti all’artista, nel caso della rivista approfonditi da articoli se non addirittura con specifiche commissioni, si riducono qui a una sintetica stringa identificatrice dell’autore nel colophon. Rimane invariato l’effetto ‘collezione’, la cui varietà cromatica e stilistica rispecchia il carattere della collana. In libreria o sul tavolo del salotto i volumi rappresentavano una galleria portatile di opere contemporanee di Enrico Baj,⁵⁶⁰ Luigi Bartolini,⁵⁶¹ Renato Birolli,⁵⁶² Corrado Cagli,⁵⁶³ Giuseppe Capogrossi,⁵⁶⁴ Ivo Capozzi,⁵⁶⁵ Arturo Carmassi,⁵⁶⁶ Renato Cenni,⁵⁶⁷ Luca Crippa,⁵⁶⁸ Gianni Dova,⁵⁶⁹ Agenore Fabbri,⁵⁷⁰ Lucio Fontana,⁵⁷¹ Edoardo Franceschini,⁵⁷² Giansisto Gasparini,⁵⁷³ Renato Guttuso,⁵⁷⁴ Mino Maccari,⁵⁷⁵ Ugo Marantoni,⁵⁷⁶ Gino Meloni,⁵⁷⁷ Claudio Papola,⁵⁷⁸ Arnaldo Pomodoro,⁵⁷⁹ Mino Rosso,⁵⁸⁰ Sergio Saroni,⁵⁸¹ Emilio Scanavino,⁵⁸² Mino Trafeli,⁵⁸³ Tino Vaglieri⁵⁸⁴ portavoci dei più originali narratori italiani del tempo quali Giovanni Arpino, Luigi Bartolini, Arrigo Benedetti, Dino Buzzati, Alba De Céspedes, Enrico Emanuelli, Francesco Leonetti, Arturo Loira, Gino Montesano, Vasco Pratolini, Domenico Rea, Luigi Santucci, Liliana Scalero, alcuni dei quali frutto delle più recenti acquisizioni come Mario Tobino, Vasco Pratolini da Vallecchi e Mario Soldati, solo ora in casa Mondadori dopo lunghe trattative con Garzanti. (figg. 162-171)

⁵⁵⁹ In vero poi estesi, anche se solo in rarissimi casi, anche ad alcuni quadri storici. La selezione proposta qui, si riferisce solo agli artisti, e titoli relativi, presenti in collezione.

⁵⁶⁰ Mario Soldati, *America primo amore*, Mondadori, “Narratori italiani” (61), 1961^{II} e Dino Buzzati, *Un amore*, ivi (110), 1963, Piero Chiara, *La spartizione*, ivi (154).

⁵⁶¹ Luigi Bartolini, *Passeggiata con la ragazza*, ivi (93), 1962^{II}.

⁵⁶² Mario Soldati, *La messa dei villeggianti*, ivi (58), 1960^{IV}.

⁵⁶³ Vasco Pratolini, *Lo scialo*, ivi (74), 1960 in due volumi.

⁵⁶⁴ Gino Montesano, *La cupola*, ivi (144), 1961.

⁵⁶⁵ Giovanni Arpino, *Un'anima persa*, ivi (141), 1966.

⁵⁶⁶ Domenico Rea, *Una vampata di rossore*, ivi (59), “Opere di Domenico Rea” (1), 1960.

⁵⁶⁷ Giovanni Arpino, *L'ombra delle colline*, ivi, (124), 1964^{III}.

⁵⁶⁸ Arturo Loira, *Il cieco e la bellona*, ivi (62), 1959.

⁵⁶⁹ Enrico Emanuelli, *Settimana nera*, ivi (89), 1961.

⁵⁷⁰ Arrigo Benedetti, *Il passo dei Longobardi*, ivi (123), 1964.

⁵⁷¹ Luigi Santucci, *Il velocifero*, ivi (119), 1964 e Mario Tobino, *Sulla spiaggia al di là del molo*, ivi (142), 1966.

⁵⁷² Maria Corti, *Il ballo dei sapienti*, ivi (143), 1966.

⁵⁷³ Arturo Loira, *Fannias ventosca*, ivi (83), 1961.

⁵⁷⁴ Giovanni Arpino, *Un delitto d'onore*, ivi (81), 1964^{VII}.

⁵⁷⁵ Mario Soldati, *Canzonette e viaggio televisivo*, ivi (99), 1962.

⁵⁷⁶ Gianna Manzini, *Un'altra cosa*, ivi (82), 1961 e Carlo Bernari, *Era l'anno del sole quieto*, ivi (125).

⁵⁷⁷ Arturo Loria, *La scuola di ballo*, ivi (97), 1962.

⁵⁷⁸ Mario Tobino, *Le libere donne di Magliano*, ivi (109), 1963.

⁵⁷⁹ Francesco Leonetti, *Tappeto volante*, ivi (158), 1967.

⁵⁸⁰ Giovanni Arpino, *Una nuvola d'ira*, ivi (94), 1962.

⁵⁸¹ Giovanni Arpino, *La babbuina*, ivi (164), 1968^{II}.

⁵⁸² Alba De Céspedes, *Dalla parte di lei*, ivi (7), 1962.

⁵⁸³ Liliana Scalero, *La ruinetto*, ivi (151), 1963.

⁵⁸⁴ Alba De Céspedes, *Quaderno proibito*, ivi (1), 1963^{IV}.

Oltre al modello di “Civiltà delle macchine” è possibile che abbia favorito la scelta anche la vasta presenza di questi stessi pittori sulle pagine dei rotocalchi,⁵⁸⁵ dalla mondadoriana “Epoca” che dal 1960 pubblica un inserto a colori dedicato all’arte contemporanea, *I rivoluzionari della pittura*, a “L’Illustrazione italiana” che accompagna spesso i pezzi letterari con tavole di maestri del Novecento italiano. Del resto anche l’“Almanacco letterario 1960” di Bompiani è dedicato alle avanguardie con una rassegna storica che si conclude con l’articolo di Cesare Vivaldi, *Nuove vie dell’arte*⁵⁸⁶ seguito dal *Dizionario di nuovi simboli e di nuovi termini usati nella critica d’arte moderna*⁵⁸⁷ dove compaiono i vari termini – astratto concreto, nuclearismo, concretismo, informale ... – che si addicono anche a definire le proposte delle copertine Mondadoriane.⁵⁸⁸ Sono però in particolare le tavole ideate da Bruno Munari che illustrano l’“Almanacco Letterario 1960”, a restituire la produzione pittorica vuoi delle avanguardie storiche vuoi dei coevi artisti italiani, come un insieme di segni, forme e colori identificativi non solo gli autori ma un nuovo modo di comunicare. È pertanto impossibile non vedere la comunanza d’atteggiamento progettuale tra la doppia tavola dell’Almanacco, *Colore e tecnica di alcuni pittori d’oggi*, dove il colore e il segno identificativo dei diversi pittori diventa un pattern astratto di valore autonomo⁵⁸⁹ e le fantasie cromatiche messe in scena dalla collana dei “Narratori italiani”.⁵⁹⁰

II.3. *L’astro nascente: il grafico*

Dalla metà degli anni Cinquanta, oltre all’illustrazione e alla riproduzione di opere d’arte, le copertine si caratterizzano per un moderno progetto grafico realizzato da figure professionali nuove, di cui alcuni maestri sono artisti attivi già durante il Ventennio come Bruno Munari, Riccardo Ricas, Luigi Veronesi, Xanti Schawinsky, Erberto Carboni e Marcello Nizzoli. Sono in particolare alcuni numeri speciali della “Rivista Illustrata del Popolo d’Italia” a raccogliere i saggi più significativi di tali prime sperimentazioni.⁵⁹¹ Nel numero di ottobre 1935, al momento di inaugurare il quattordicesimo anno dell’era fascista, alcuni fotomontaggi e composizioni grafiche di Nizzoli, Carboni e Munari si contrappongono a pur originali tavole

⁵⁸⁵ Sul tema è imprescindibile il lavoro svolto da Mariella Milan per la sua tesi di dottorato (Università degli Studi di Milano, tutor prof. Antonello Negri, aa. 2007-2008), in seguito pubblicato: *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Quodlibet-Fondazione Passaré, 2015. Sul tema si veda anche *Arte Moltiplicata. L’immagine del ‘900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, cit. Su entrambi i progetti di ricerca si basa la mostra *Boom 60! Era arte moderna*, (Milano, Museo del Novecento, 18 ottobre 2016-12 marzo 2017), Milano, Electa, 2016.

⁵⁸⁶ “Almanacco Letterario 1960”, pp. 131-136.

⁵⁸⁷ Ivi, pp. 139-143.

⁵⁸⁸ Si potrebbe forse arrivare a sostenere che la committenza a Domenico Cantatore de’ “I Record”, i saggi della collana economica degli “Oscar”, possa essere frutto di una maturazione interna a Mondadori sul possibile apporto dei pittori. Se infatti gli “Oscar” erano stati affidati a Mario Tempesti per la sua provenienza dal mondo del cartellonismo cinematografico, puntando volutamente sull’associazione editoria-cinema, il pittore realista di origine pugliese è invece considerato più adatto per le copertine di inchieste sulla storia della penisola.

⁵⁸⁹ Così come pure la tavola in bianco e nero: *Segni e forme dell’arte oggi*, ivi, p. 197.

⁵⁹⁰ Una decina d’anni dopo l’inizio della scelta di comunicare la collana dei “Narratori Italiani” attraverso opere dell’avanguardia italiana, il giovane critico d’arte Paolo Fossati organizzerà, con Giulio Bollati, l’innovativa collana “Einaudi letteratura” (dal 1969) che porterà a maturazione il prolifico dialogo tra arte e letteratura. Sulla collana si veda Valentina Russo, *Einaudi letteratura di Paolo Fossati*, “Studi di Memofonte” (13), 2014, pp. 262-284.

⁵⁹¹ Si veda la contemporanea lettura data dal redattore capo de “Il Popolo d’Italia”, Giorgio Pini, *La pubblicità e il giornalismo fascista*, “La pubblicità d’Italia”, I (2-3), agosto-settembre 1937, pp. 7-9 e Antonio Boggeri, *La fotografia nella pubblicità*, ivi, I (5-6), novembre-dicembre 1937, pp. 16-25.

pittoriche o illustrative di Renato Birolli, Fortunato Depero, Nino Strada, nella comune intenzione di rappresentare i vari ambiti d'azione della politica fascista: la vittoria dell'aria, la scuola, la scienza, il dopolavoro, l'industria, l'agricoltura, lo sport e le telecomunicazioni. L'impatto innovativo di certi montaggi⁵⁹² doveva allora trovare ancora maggiore eco per il loro reiterato utilizzo nei contemporanei allestimenti fieristici ed espositivi, come può sintetizzare il caso di Carboni.⁵⁹³ Allo stesso modo il fascicolo di aprile del 1936, annunciato da una copertina di Munari che associava il Colosseo a una ciminiera quali simboli della nuova Italia fascista, è arricchito al suo interno da una serie di tavole fotografiche⁵⁹⁴ dello stesso Munari anticipatrici delle ricerche dell'artista nel dopoguerra. Le tavole cartonate sono infatti dei fotogrammi realizzati senza macchina fotografica, poi virate cromaticamente o con inserti tricolori. Ma l'aspetto più interessante è il diverso trattamento dei due lati della stessa tavola che presentano sul fronte il prodotto industriale puro, mostrando nel dorso il risultato della lavorazione industriale o il suo impiego: il gomitolo di lana trova così il proprio naturale sviluppo in una maglia, i filati artificiali di Lanitel nei tessuti che vi si ricavano, dalla spiga i campi mietuti, fin dentro i processi industriali resi attraverso la sola eloquenza grafica della materia, aspetto determinante tutta la sperimentazione munariana che nel dopoguerra vedrà proprio i suoi maggiori risultati in stretta connessione con l'industria. (fig. 172)

Il caso di Munari evidenzia come le esigenze propagandistiche del Ventennio abbiano costituito una prima occasione per sperimentare applicazioni dell'arte all'industria, in particolare nell'editoria periodica – da l'Almanacco Bompiani⁵⁹⁵ a "La Lettura" fino al mondadoriano "Tempo" – così come in pubblicità e nell'editoria per bambini.

È pertanto sintomatico il progetto per una sezione sperimentale dell'Accademia di Brera che Munari invia ad Aldo Carpi nel 1948, proponendo all'allora direttore dell'Accademia di "dar modo ai giovani che intendano imparare un'arte applicata alle necessità di oggi come la pubblicità, l'editoria, l'allestimento di mostre o vetrine, la fotografia o l'impaginazione, la progettazione di modelli di carrozzeria di macchine per vari usi (telefoni, ferri da stiro, motociclistica ecc.) e che sono costretti ognuno e ogni volta a farsi la propria esperienza di poter esercitare al vero, e sotto la guida di artisti maturi".⁵⁹⁶

⁵⁹² Per una maggiore contestualizzazione si veda Silvia Bignami, *Il fotomontaggio nelle riviste illustrate degli anni Trenta tra ricerche d'avanguardia e cultura visiva di massa*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Quaderni di Acme (115), 2009, pp. 591-624; in una sua versione più aggiornata in *Gli anni Trenta a Milano tra architetture, immagini e opere d'arte*, Milano, Mimesis, 2014, pp. 199-222.

⁵⁹³ Lucia Miodini, *L'uso della fotografia nelle manifestazioni fieristiche ed espositive negli anni Trenta*, intervento al Convegno *Esposizioni* (Università di Parma, CSAC 27 e 28 gennaio 2017), in pubblicazione.

⁵⁹⁴ Negli stessi anni Munari sperimenta varie tecniche di narrazione per immagini, dal collage al fotoromanzo, esercitate negli impaginati de' "La lettura" durante la sua direzione artistica. Si vedano le diverse soluzioni a sua firma nel numero del novembre 1936, in particolare i collage a commento dell'articolo di G. Titta Rosa, *Panorama della poesia italiana d'oggi*, pp. 900-907. Interessa altresì notare che il nome di Munari non compare nel frontespizio accanto ai nomi degli illustratori.

⁵⁹⁵ Sugli anni d'esordio di Munari si veda anche la tesi di dottorato di Alessandro Colizzi, *Bruno Munari and the invention of modern graphic design in Italy, 1928-1945*, Università di Leiden, 2011.

⁵⁹⁶ Progetto dattiloscritto firmato e datato 18 giugno 1948, Archivio Aldo Carpi, CSAC, Università di Parma. Munari ha sempre giocato sul ruolo contrapposto tra artista e designer, poi teorizzato in Bruno Munari, *Artista e designer*, Bari, Laterza, 1973.

Per meglio documentare la propria proposta, Munari allega diversi propri progetti, accompagnati da un brevissimo commento esplicativo, tra cui figura un fotogramma realizzato “senza macchina fotografica”, uno schizzo casuale a penna a dimostrare “come è nata l’idea della pubblicità per la biro”, la sua *Scatola di architettura* come esemplificazioni di “esperimenti nel campo dei giocattoli” fino al volume *Il prestigiatore verde*, la quarta uscita della “Collana Munari” di Mondadori⁵⁹⁷ (1945), considerato da Munari un esempio di “nuovi libri per bambini frutto di esperienze surrealiste e astratte applicate”.⁵⁹⁸

Alla collana mondadoriana del libro ludico a sorpresa, allora nuovissimo, si affianca nello stesso 1945 e sempre a Milano, il progetto di Luigi Veronesi della “Collana scientifica per i più piccini” – “Il Sapere dei bambini” per l’editore Denti – “Una iniziativa nuova e originale che si ispira alle più moderne teorie intuitive della pedagogia infantile. La scienza spiegata ai fanciulli attraverso l’alfabeto delle ‘forme e del colore””⁵⁹⁹ di cui escono *I Numeri* e *I colori* mentre gli altri titoli rimarranno solo annunciati: *L’alfabeto*, *Le forme*, *Il mondo*, *Il disegno*, *I fiori*, *Le farfalle*, *Le foglie*. L’annotazione riferita alla collana ne dimostra il valore sperimentale, dal punto di vista pedagogico e grafico: la sua portata innovativa è oggi attestata dalla fortuna editoriale successiva, dalla riproposizione nel catalogo della Emme nel 1978, replicata nel 1997 da Corraini.⁶⁰⁰

Altri pochi esempi della grafica di Luigi Veronesi di questi anni⁶⁰¹ sono i volumi per l’editore Rosa e Ballo,⁶⁰² dalla grafica seriale per la collana di “Teatro” diretta da Paolo Grassi e alle sperimentazioni fotografiche⁶⁰³ e a collage per l’“Europea”. (figg. 173-174)

⁵⁹⁷ La collana comprende sette volumi: *Mai contenti*, *L’uomo del camion*, *Toc toc chi è? Apri la porta*, *Storie di tre uccellini*, *Il venditore di animali*, *Gigi cerca il suo berretto*. Per la loro fortuna successiva si vedano le edizioni Emme e Corraini. Vanno almeno ricordati anche i due precedenti titoli per Einaudi del 1942, che segnano l’inizio della collaborazione con l’editoria torinese, ugualmente ispirati alle sperimentazioni artistiche della avanguardia: *Le macchine di Munari* (a ricordare gli esordi futuristi) e *l’Abecedario*.

⁵⁹⁸ Le citazioni sono tratte da annotazioni autografe di Munari su gli esemplari allegati al progetto inviato a Carpi, Università degli Studi di Parma, CSAC, Archivio Aldo Carpi.

⁵⁹⁹ “Eleganti album, riccamente illustrati, stampati in offset a sette colori, del formato cm. 23 per 33, con coperta fortemente cartonata e dorso in tela”. La nota sulla collana “Il sapere dei bambini”, si trova sulle guardie di copertina del volume *Le tartarughe dell’isola del diavolo. Racconti sovietici per ragazzi*, Milano, Denti, 1945.

⁶⁰⁰ Nel cui catalogo i libri sono in parte modificati dall’introduzione del testo bilingue. Nel 2003 è stato pubblicato il volume su *I Fiori* con un nuovo testo di Giampiero Rigosi.

⁶⁰¹ Secondo le caratteristiche della collezione sono ricordati due momenti meno noti dell’opera di Veronesi, un volume scolastico – Riccardo Chiarelli, *Sulle vie di Roma Imperiale. Nozioni di cultura fascista per le scuole medie inferiori*, Milano, Trevisini, s.d. [fine anni 1930] – e il catalogo della mostra di sue silografie e litografie tenutasi alla Libreria Salto di Milano nel dicembre 1960 che, oltre a documentare l’opera incisoria dell’artista avviata fin dall’inizio degli anni Trenta e analizzata dall’introduzione della sorella Giulia Veronesi, ricorda anche l’attività della libreria milanese che ha avuto un ruolo d’eccezione nella promozione e divulgazione dell’arte italiana e internazionale di cui manca ancora un resoconto completo, unitamente al catalogo delle mostre.

⁶⁰² Un inquadramento generale di questa importante vicenda editoriale milanese si veda: *Un sogno editoriale: Rosa e Ballo nella Milano degli anni ’40*, a cura di Stella Casiraghi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2006; Marco Fumagalli, *L’Europea. La militanza letteraria della Rosa e Ballo*, in *L’officina dei libri* (1), a cura di E. Barbieri, L. Braidà, A. Cadioli, Milano, Unicopli, 2010, pp. 159-183.

⁶⁰³ Uno dei primi interventi sul ruolo della fotografia in copertina è della sorella, Giulia Veronesi, *La fotografia nella grafica*, “Linea Grafica”, ottobre 1946, pp. 114-15 dove sono riprodotte molte copertine straniere messe a confronto ad alcune sperimentazioni italiane, soprattutto in ambito pubblicitario.

Se il *millenovecentotrentatre*⁶⁰⁴ e gli artisti raccolti intorno a “Campo Grafico” avevano costituito le basi per la crescita della grafica editoriale guardando ai modelli tedeschi e russi, nel 1945 attraverso l’opera di Veronesi e Munari si approda a quella rinascita della grafica che troverà poi gradualmente espansione tra gli anni Cinquanta e Sessanta.

Negli ultimi anni di guerra va collocato anche l’esordio, sempre per Rosa e Ballo, di Albe Steiner, la cui grafica pur affondando le sue radici negli stessi modelli razionalisti guardati in parte dalla generazione antecedente, diventano per Steiner interpretabili solo nel loro relazionarsi alla politica,⁶⁰⁵ considerando il razionalismo lo strumento grafico adatto a una comunicazione universalmente valida: si pensi agli impaginati del “Politecnico” così come alle mostre sulla Liberazione e la Resistenza nell’immediato dopoguerra, esperienze poi maturate, tra 1946 e 1948, al confronto col Taller de Grafica Popular in Messico.

Se il mondo va verso una società senza classi, occorre che il linguaggio non sia più un linguaggio di classe. Voglio dire che se una forma deve corrispondere a un contenuto, quest’ultimo non può più essere la forma della sopraffazione, dell’autorità, e non può più nemmeno essere il linguaggio visivo, dei caratteri tipografici, consueti. Dev’esse un linguaggio diverso, un linguaggio senza classi, oppure di una sola classe, quella egemonica, la classe operaia, capace di dare un’indicazione di rinnovamento sociale, rinnovamento tecnico, professionale ecc.⁶⁰⁶

Un concetto che si può chiarire vedendo l’evoluzione dalle copertine della fine degli anni Quaranta per Rosa e Ballo – riferita a una grafica evidentemente di denuncia ma che utilizzava ancora la fotografia come mezzo espressivo –, alle copertine de “Il contemporaneo” con la revisione dei modelli sovietici, fino alla collaborazione con Feltrinelli⁶⁰⁷ nella quale, per l’estensione del progetto, che avrebbe interessato un decennio dal 1955, e la sua portata politica, Steiner mette a punto il proprio ideale di comunicazione, basata sull’integrazione tra testo e immagine. (figg. 175-180)

La costante necessità di considerare il lavoro del grafico un compito di educazione politica ed estetica, alla ricerca di codici di sempre maggiore standardizzazione, si esplica nella costante continuità didattica prestata da Steiner prima al Convitto di Rinascita, successivamente alla Scuola del libro dell’Umanitaria approdando alla fondazione del Corso Superiore per Arte Grafica di Urbino, esperienze poi messe a punto nelle dispense *Storia e tecnica della cartellonistica* compilate insieme alla moglie Lica Steiner tra il 1971 e il ’74, nelle quali si ritrovano tutti i fondamentali

⁶⁰⁴ *Millenovecentotrentatre: nasce a Milano la grafica moderna*, a cura di Carlo Dradi, Comune di Milano, 1973 poi seguito da altre pubblicazioni e cataloghi di mostre che ricordano la breve ma intensa stagione di “Campo Grafico”, rivista però non documentata in collezione. *Campo grafico 1933-1939*, Electa, “Pagina”, 1983 e *Campo grafico la sfida della modernità*, a cura del Centro studi Grafici di Milano (Biblioteca Braidense, 18 novembre – 6 dicembre 2003).

⁶⁰⁵ Molto significativo il ritratto politico ricostruito da Mario Zanantoni, *Albe Steiner. Cambiare il libro per cambiare il mondo. Dalla Repubblica dell’Ossola alle Edizioni Feltrinelli*, Milano, Unicopli, “L’Europa del libro” (11), 2013.

⁶⁰⁶ Albe Steiner, *Il giornale di fabbrica*, in *Il mestiere di grafico*, Torino, Einaudi, 1978, p. 38. Tale raccolta di scritti è ancora lo strumento imprescindibile per interpretare l’opera di Steiner, insieme al volume antologico e di raccolta di testimonianze messo a punto dalla moglie Lica Steiner insieme alle figlie, messo in pagina da Max Huber e Francesco Origoni: *Albe Steiner comunicazione visiva* (Castello Sforzesco, Sala della Balla 28 aprile – 26 maggio 1977), Firenze, Fratelli Alinari, 1977.

⁶⁰⁷ Andrea Amabili, *Linearità nel linguaggio visivo. Albe Steiner e l’“Universale Economica” Feltrinelli*, in *Storie in copertina*, cit., pp. 34-49.

modelli visivi e la loro elaborazione atta alla messa a punto di una propria lingua grafica che sia “strumento visivo che aggiunge chiarezza all’esposizione”.

Se la grafica di Steiner portava le istanze di rinnovamento grafico e politico defintesesi fin dal 1944-45 attraverso l’elaborazione dei modelli razionalisti e costruttivisti, la rivista “Prospetti”, edita in Italia da Sansoni e stampata dalla Valdona di Verona, mostra una visione diametralmente opposta: si tratta della versione italiana di “Prospectives USA”,⁶⁰⁸ un nuovo prodotto dell’editore americano James Laughlin, fondatore nel 1936 dell’innovativa casa editrice New Direction, di cui si manteneva inalterato il progetto grafico e le copertine di Alvin Lustig,⁶⁰⁹ Leo Lionni,⁶¹⁰ Egle Yahn,⁶¹¹ Rudolph De Harak⁶¹² e Jerome Kuhl.⁶¹³ (figg. 181-183)

Su tale scia va posto il progetto culturale de’ Il Saggiatore di Alberto Mondadori e il chiaro intento di distinguersi nettamente, anche dal punto di vista visivo, dalla casa madre, pur se il progetto grafico sarà condotto da Anita Klinz che lasciava la direzione artistica di Mondadori a Bruno Binosi per sposare il nuovo progetto. Tra le prime collane, la “Biblioteca delle Silerchie” proponeva formato, legatura e motivo di copertina ispirati ai volumi della tedesca Insel-Bücherei,⁶¹⁴ in perfetto tono con l’idea guida della nuova casa editrice “di sprovvincializzare e laicizzare la nostra cultura, facendola partecipe di una più vasta e controllata circolazione delle idee, degli studi e dei risultati di altre culture”.⁶¹⁵ Tascabili cartonati con motivi di copertina astratti che coinvolgevano l’intera superficie esterna del libro, affidando l’intestazione a una sorta di etichetta scorrevole alla base del volume resa da una sequenza essenziale di caratteri uniformi per autore e titolo. Una tale forte riconoscibilità del progetto grafico non richiedeva una messa in evidenza del nome dell’editore e della collana, che non compaiono infatti né in copertina né in costa, lasciando prevalere l’implicito impulso a collezionare libri di un medesimo formato presentati secondo una variazione continua di stessi motivi, completamente slegati dal soggetto dei libri e riproposti per più titoli modificandone solo i colori di stampa.⁶¹⁶ Fino al 1962 il principale autore è il pittore Giovanni Balilla Magistri,

⁶⁰⁸ Pubblicazione multilingue dell’Intercultural Publications Inc. finanziato dalla Fondazione Ford: la rivista esce infatti anche in edizione inglese “Prospectives”, francese “Profils” e tedesca “Perspektiven”.

⁶⁰⁹ Art director della rivista e autore della prima copertina (autunno 1952) e del quinto fascicolo (autunno 1953).

⁶¹⁰ “Prospetti 2”, inverno 1953.

⁶¹¹ “Prospetti 4”, estate 1953.

⁶¹² “Prospetti 7”, della primavera 1954.

⁶¹³ “Prospetti 10”, 1955.

⁶¹⁴ La constatazione che oggi possiamo sostenere per le chiare assonanze formali è confermata da una lettera della moglie di Alberto Mondadori che fa risalire l’idea della collana a “certi volumetti nelle vetrine delle librerie” in Svizzera. Documento citato in Sergio Costa, “Le silerchie” sono per gli amici”. *L’economica di lusso firmata Il Saggiatore*, in *Storie in copertina*, cit, p. 108; intero saggio pp. 106-121.

⁶¹⁵ Citazione tratta dal primo catalogo editoriale, ripresa da Michele Galinucci, *Debenedetti e «Il Saggiatore»*, in Giacomo Debenedetti, *Preludi. Le note editoriali alla «Biblioteca delle Silerchie»*, Palermo, Sellerio, 2012, p. 343 (I ed. Roma, Theoria, 1991).

⁶¹⁶ L’iniziale qualità di stampa era tale da utilizzare colori in rilievo e due fasi successive di stampa, con effetti di profondità e preziosità del pattern astratto; una soluzione che a breve dovette essere risolta in maniera più economica con una stampa a colori. Lo dimostra a presenza in collezione della prima e della seconda edizione (1959; 1961) di Lawrence, *La donna che fuggì a cavallo* le cui copertine sono stampate secondo due tecniche distinte con effetti molto diversi.

seguito da Riccardo Sallustio⁶¹⁷ e infine da Bruno Binosi art director in Mondadori. (figg. 184-191)

Prevediamo dodici volumetti, ognuno dei quali, nella veste rinnovata e ancora più elegante, dovrebbe diventare la curiosità del mese, trasformare anche i più modesti acquirenti in appassionati bibliofili. Ho parlato di eleganza: intendo quella che contraddistingue la carrozzeria e la sagoma delle auto utilitarie quando sono azzeccate. Un'eleganza, insomma, ispirata ai criteri dell'industrial design. Che implica quindi l'idea del prodotto il più possibile perfetto da mettere sul mercato al prezzo più basso possibile.⁶¹⁸

È interessante notare che sui caratteri di eleganza e preziosità bibliografica insiste ancora la descrizione della collana nel catalogo editoriale del 1965 annunciandone al contempo l'imminente fine.

Con 102 volumi distribuiti in due serie si sta per concludere questa Collana, nata nel 1958, tra le prime del Saggiatore. Era anche una pioniera delle odierne Collane economiche,⁶¹⁹ che per di più si presentava come una «economica di lusso». A quest'ultimo requisito rispondeva sia con l'eleganza della veste editoriale, sia con la selezione dei testi. (...) oggi, coll'esaurirsi dei suoi titoli in libreria e ormai anche in antiquariato, le Silerchie stanno diventando, oltre a tutto, una preziosa rarità bibliografica.⁶²⁰

Nel 1964, sempre de' Il Saggiatore, esce la collana "i gabbiani" – "un nome che richiama alla mente immagini di agilità, di altezze raggiunte, di libertà"⁶²¹ – con una grafica diametralmente opposta ma comunque fortemente caratterizzata: sul fondo bianco e senza l'intervento di alcun elemento iconico la copertina è risolta attraverso la sola tipografia in una sorta di mappa concettuale riassuntiva del carattere del libro, organizzata secondo un ordine decrescente, dall'autore al prezzo e al genere, rispecchiando così l'indirizzo culturale e il carattere saggistico dei volumi, denunciando al contempo una loro apertura verso un pubblico di non soli specialisti, in risposta al "crescente interesse verso la buona saggistica, verso il libro che stimola, che «fa pensare»".⁶²² (fig. 192)

Altrettanto interessanti sono i progetti grafici per le sopraccoperte degli illustrati de' Il Saggiatore: *La storia dei popoli* risolta con grosse frecce schizzate a dimostrare i moti migratori, mentre il volume *Gli impressionisti e il loro tempo* gioca sul contrasto tra la riproduzione fotografica di un dipinto in bianco e nero – *I giocatori di carte* di Cezanne – e dei tocchi di colore a simulare la tecnica pittorica impressionista. (fig. 193)

Nell'ambito della grafica editoriale dagli anni Cinquanta torna in primo piano Munari⁶²³ continuando idealmente il progetto di una cattedra sperimentale per

⁶¹⁷ Un pittore non ben identificato, così come Franco Piantanida di cui pure in collezione è presente un volume.

⁶¹⁸ Intervista ad Alberto Mondadori in "La voce della libreria", III (1-2), gennaio 1964, citata in Alberto Cadioli, *Breve storia del Saggiatore*, in *Il saggiatore 1958-2008*, Il Saggiatore, 2008, p. 31.

⁶¹⁹ Sottolineatura dovuta soprattutto all'uscita nello stesso 1965 degli Oscar Mondadori.

⁶²⁰ *Casa editrice Il Saggiatore catalogo generale 1958-1965*, Il Saggiatore, agosto 1965, p. 281.

⁶²¹ *Ibidem*, p. 99.

⁶²² *Ibidem*.

⁶²³ *Bruno Munari. Prime idee, progetti, disegni e bozzetti per l'editoria*, a cura di Claudio Cerritelli, Milano, Scheiwiller, 2001. Per un catalogo illustrato dei libri di Munari si veda: Giorgio Maffei, *Munari. I libri*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003 (successivamente: Corraini, 2008); per la grafica editoriale invece *Disegnare il libro*, cit., pp. 83-89.

l'arte applicata all'industria rimasto inascoltato a Brera con la fondazione del Mac (Movimento Arte Concreta), aprendo tale esperienza alla generazione più giovane.⁶²⁴ La collaborazione con Valentino Bompiani, iniziata già negli anni Trenta e poi a più riprese fino agli anni Settanta (soprattutto per l'Almanacco), ha un suo momento d'oro nelle sopraccoperte⁶²⁵ degli anni Cinquanta dove le forme astratte piene di riferimenti alle tecniche casuali dadaiste accendono il piatto di copertina di colori e forme che spesso coinvolgono la testata e l'indicazione editoriale, caratterizzando la costa del libro con un richiamo allo stesso motivo astratto di copertina riducendolo a simbolo iconico che, visto nell'insieme e collocato in libreria, diviene un tocco di colore lasciato libero di comunicare. (fig. 196)

In questi stessi anni Cinquanta, ugualmente vicine alle proprie sperimentazione visuali del momento, sono le copertine Einaudi, editore con il quale Munari aveva iniziato a collaborare nel 1942 con alcuni libri per bambini⁶²⁶ e con il quale si era stabilito un rapporto di fiducia e di condivisione artistico-intellettuale. La corrispondenza tra i due, dopo l'interruzione bellica, riprende nel 1953 al momento in cui Munari disegna per l'editore collane, sopraccoperte e i cataloghi mettendo in pratica sperimentazioni visive del momento per verificare "fino a che punto i soli mezzi editoriali della carta, stampa, fustellatura, legatoria, possono diventare comunicazione visiva".⁶²⁷

Caro Einaudi, ti mando in visione questi miei ultimi lavori. Due sono "libri illeggibili" e cioè ricerche personali per vedere se è possibile raggiungere una specie di narrazione a immagini e colori e materie diverse (quando in natura un seme si trasforma, cambia forma e colore e diventa un'altra cosa, è un racconto a immagini, è una macchiolina scura che tira fuori una radichetta e due foglioline ...fino ad arrivare alla trasformazione meravigliosa del fiore colorato).

Di questi "libri illeggibili" ne ho già fatti parecchi ed ho molte richieste dall'estero. Devo farli a mano, di uno ne ho fatto venti copie simili, di un altro dieci, di un altro dodici. Ora dovrei farne mille copie per il Museum of Modern Art di New York, ma penso di farlo a stampa e a fustelle.

Il libro per bambini "Nella notte buia" è un tentativo di rendere certi effetti maggiori ancora dei fumetti. Ti pregherei di non farlo vedere in giro perché intendo pubblicarlo e non vorrei che venisse copiato (...) è studiato in modo che la stampa sia facile. Anche le fustelle si riducono a quattro (girate nei vari modi).⁶²⁸

La lettera evidenzia la grande duttilità di Munari nello sperimentare una stessa idea in registri stilistici e produttivi differenti: mentre mette a punto i *libri illeggibili*, sfrutterà le potenzialità comunicative della materia nella sua 'evoluzione naturale' vuoi in sopraccoperte vuoi in un nuovo libro per bambini. È altrettanto interessante notare come l'editore riesca con altrettanta sintesi a cogliere il meglio della sperimentazione munariana – "Bellissimi i libri illeggibili, naturalmente se ne stampi mille copie per il Museum of Modern Art, fammene avere una copia. Non so

⁶²⁴ *I 15 bollettini del M.A.C.*, a cura di Silvio Spriano, Omegna, Galleria Spriano, 1981: la raccolta anastatica restituisce un quadro delle mostre e delle collaborazioni.

⁶²⁵ Sauro Borelli, "Quando Valentino Bompiani mi rovinava i bozzetti", "Millelibri", VII (66) 1993, pp. 108-110.

⁶²⁶ *Le macchine di Munari e Abecedario di Munari*, entrambi del 1942.

⁶²⁷ Dichiarazione di Munari all'intervista di Arturo Carlo Quintavalle, *Bruno Munari*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 18.

⁶²⁸ Lettera di Munari a Einaudi, 17 novembre 1953, Torino, Archivio di Stato, Archivio Einaudi, corrispondenza con autori italiani.

se stampato conserverà quel fascino che in parte deriva dall'unicità dei prodotti artistici" ⁶²⁹ – prendendo immediatamente in considerazione la pubblicazione del nuovo libro per bambini, *Nella notte buia*, cogliendone la portata innovativa e auspicandosi “una grossa diffusione (...) in modo da tentare di introdurre un gusto nuovo”.⁶³⁰

La coincidenza tra la grafica per Einaudi e le contemporanee sperimentazioni artistiche personali è bene esemplificata dalla copertina del *Diario* di Anne Frank del 1954, il cui toccante spessore poetico, affidato alle trasparenze cromatiche ottenute dalla sovrapposizione di forme irregolari e reso evidente dagli incastri neri dell'intestazione, non sarebbe stato possibile senza la contemporanea ricerca sulla pura materialità del libro condotta appunto nei suoi libri illeggibili. (figg. 197-198) Della riuscita a stampa della sopraccoperta del *Diario* è lo stesso Munari a complimentarsi con l'editore, richiedendo alcune copie di saggio da archiviare e da inviare come documentazione del proprio lavoro, considerandolo al momento tra i più rappresentativi, come attesta l'immediato invio della copertina per l'annuario *Pubblicità in Italia* 1953-54:⁶³¹ “ho visto nelle librerie la sopraccoperta del ‘Diario’ e mi congratulo per il modo come è stata stampata. Mi farebbe molto piacere avere cinque o sei copie delle sopraccoperte che faccio per te, desidero conservarle anche perché spesso mi chiedono miei lavori per pubblicare e questi sono tra i miei migliori”.⁶³²

La comprensione delle copertine negli annuari di grafica pubblicitaria segna la loro definitiva considerazione all'interno di un ambito professionale riconosciuto. Negli anni Cinquanta Munari è appunto tra gli autori di copertine più rappresentati, con Leo Longanesi e Armando Testa.

L'originalità della proposta di Leo Longanesi, basata sul recupero di atmosfere e tecniche provenienti dalla stampa popolare ottocentesca, diventerà una cifra inconfondibile, vincente nella crescente concorrenza in libreria ed edicola. “Longanesi utilizzò i motivi ottocenteschi visti attraverso una lente che ne esaltava il grottesco. Le sue edizioni si distinguono subito in vetrina ed *Il Borghese* si vende spesso per la copertina che costituisce un richiamo tanto singolare e suggestivo da giustificare spesso da solo l'acquisto del numero”.⁶³³ (fig. 194)

Del resto anche Mario Vellani Marchi, che era stato uno dei copertinisti più prolifici durante gli anni Trenta e Quaranta – collaborando con Ateneo, Barbèra, Bietti, Ceschina, Corbaccio, Treves, Garzanti e soprattutto Bompiani – all'inizio degli anni Cinquanta in una presa di posizione contro la tendenza del momento di risolvere le copertine con riproduzioni di dipinti, pensando in particolare al caso di Bompiani, tiene a evidenziare la presenza di un'unica voce fuori dal coro, riferendosi con evidenza a Leo Longanesi, “un *editore-tipografo-pittore* che si stacca, con la veste dei suoi volumi nettamente dagli altri e crea delle belle, inconfondibili copertine”.⁶³⁴

⁶²⁹ Copialettere 19 novembre 1953, Torino, Archivio di Stato, Archivio Einaudi, corrispondenza con autori italiani.

⁶³⁰ Ibidem. Libro invero poi stampato nel 1956 dall'editore Muggiani di Milano.

⁶³¹ *Pubblicità in Italia* 1953-54, Milano, L'Ufficio Moderno, 1953, p. 91.

⁶³² Lettera di Munari a Giulio Einaudi, 30 aprile 1954. In coda alla lettera sono indicati alcuni compensi: la copertina singola, nel caso specifico anche quella di *Diario*, era pagata L. 20.000 mentre l'impaginazione e la copertina del catalogo L. 40.000. Torino, Archivio di Stato, Archivio Einaudi, corrispondenza con autori italiani, fascicolo Munari.

⁶³³ *Copertine e sovraccoperte*, in D. Villani, *50 anni di pubblicità in Italia*, Milano, Editrice l'Ufficio Moderno, 1957, pp. 524.

⁶³⁴ Mario Vellani Marchi, *Copertine scansa fatiche*, “Linea grafica”, V (7-8), 1952, p. 154.

Ugualmente quando si affaccia al mercato editoriale la figura di Armando Testa le sue prime copertine per la casa editrice torinese SAIE (Società Azionaria Internazionale Editrice) sono già modernamente impostate in termini pubblicitari. (fig. 195)

Sono gli stessi autori compresi da Dino Villani nella sua rassegna sui *50 anni della pubblicità in Italia*.⁶³⁵

Se osserviamo le mostre di un'edicola o la vetrina di un libraio, vediamo come ogni pezzo esposto cerchi di dare in tutti i modi gomitate a quelli che gli stanno vicini per riuscir a farsi maggiormente notare dall'osservatore affrettato. È la caratteristica di una testata che cerca di staccarsi dalle altre, è il colore di un fondo che tenta di far spicco, è un titolo attraente che vuol agganciar l'attenzione ed accender curiosità, è l'illustrazione che anticipa con una sintesi parte del contenuto di una pubblicazione. La testata, una frase, la copertina, sono quindi fattori importantissimi per il successo di una pubblicazione e sono giustamente oggetto di studi e di cure da parte degli uffici editoriali e delle redazioni dei giornali. (...) Qualcuno, per la testata, ha trovato comodo ed utile imitare, se non copiare, quella di una pubblicazione straniera similare già largamente collaudata, ma altri ne hanno cercate di nuove ed originali. Per le copertine e le sovracoperte abbiamo pure dei chiari riferimenti ad esempi stranieri, ma poiché elemento principale è l'illustrazione, essendo essa sempre diversa, consente di fisionomizzare maggiormente il complesso e quindi far sparire il segno dei riferimenti. (...)

La bella figura femminile sembra essere il richiamo più attraente per la maggior parte dei settimanali e per quanto un soggetto sia ben diverso dall'altro e si cerchino di scegliere riprese che presentino le figure in atteggiamenti singolari e perfino strani, le copertine finiscono spesso per risultare molto simili se non interviene un avvenimento importante a fornire qualche cosa di nuovo e che eserciti attrazione per altro motivo.

(...) Se qualche volta possiamo dire che certi prodotti sono acquistano per la confezione, molto più spesso si può affermare che certi libri e certi giornali si acquistano per la copertina.⁶³⁶

Ma la figura trainante, ancora negli anni Sessanta, è Munari portando a compimento le proprie riflessioni sull'impiego di cerchio e quadrato, possibilità che gli è concessa da una collaborazione d'eccezione con Vanni Scheiwiller che non solo gli pubblicherà alcuni libri 'teorici' sperimentali – *La scoperta del quadrato*, *La scoperta del cerchio* e *Good Design*⁶³⁷ – ma costituirà un campo di applicazione del formato quadrato alla collana dei "Nuovissimi",⁶³⁸ volumi non documentati in collezione, coerentemente con la scelta di seguire le forme di quel "canone italiano" nell'editoria popolare.

Gli industriali e gli editori più attenti sanno che oggi una produzione può essere caratterizzata visivamente mediante l'intervento del progettista grafico o «graphic designer» come si dice ormai in tutto il mondo.

Il grafico può intervenire in molti modi: nella scelta di un unico carattere tipografico, nella

⁶³⁵ Milano, Editrice l'Ufficio Moderno, 1957.

⁶³⁶ Ivi, 523-24.

⁶³⁷ *La scoperta del quadrato*, a cura di Vanni Scheiwiller e Pietro Draghi, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960; *Teoremi sull'arte*, ivi, 1961; *Good design*, ivi, 1963; *La scoperta del cerchio*, ivi, 1964; titoli oggi nel catalogo Corraini.

⁶³⁸ Caso invero reso interessante dall'interazione tra il formato e interventi d'artista: si vedano le pagine dedicate in *I due Scheiwiller. Editoria e cultura nella Milano del Novecento*, Skira-Università degli Studi di Milano, "le vetrine del sapere" (8), 2009, pp. 86-89; la grafica della collana è stata approfondita da Filippo Agostino, *Il volto sperimentale dei Pesci d'Oro. Copertine Scheiwiller tra "Il quadrato" e "La primula rossa"*, in *Storie in copertina*, cit., pp. 122-133.

limitazione dei colori, nella disposizione dei caratteri e dei colori, nel tipo di stampa e nelle materie.

Molta produzione è anonima e molta altra si confonde, quasi sempre i caratteri tipografici sono usati a caso e lo stesso si può dire per tutto il resto.

Tutta questa produzione anonima, frutto di produttori senza particolari gusti, forma un grandissimo sottofondo, nel mondo della comunicazione visiva, sul quale spiccano nitidamente quei prodotti che hanno avuto un trattamento grafico.

È evidente che, in un mondo visivo confuso e pieno di tutti i colori e di tutte le forme e di tutti i caratteri, un oggetto messo graficamente a punto (supponiamo soltanto in bianco e nero) si stacca nitidamente e si fa notare, cioè dà con chiarezza la sua comunicazione visiva.⁶³⁹

Da queste considerazioni di Munari, illustrate da una selezione di marchi di fabbrica, sull'“Almanacco Letterario Bompiani 1963” dedicato a *La civiltà dell'immagine*, si evidenzia come ogni aspetto della progettazione grafica – quella editoriale inclusa – sia affrontata da Munari in una logica di riconoscibilità del prodotto, nella quale va pertanto collocata in special modo la modulazione del quadrato per Einaudi⁶⁴⁰ – dalla formula dei sei quadrati variabili per la “Piccola Biblioteca” (1960) al restyling nel 1965 della “Piccola biblioteca scientifico-letteraria” e il “Nuovo Politecnico” – che permette a Munari una continua variazione dell'unica gabbia che si configura come un'interpretazione tutta personale del razionalismo della Bauhaus. Munari aveva iniziato a lavorare su quadrato e cerchio indagandone le potenzialità comunicative fin dagli anni Trenta, si pensi al quadrato del libro realizzato con Riccardo Ricas, *Tavolozza di possibilità tipografiche* (Muggiani, 1935) e al cerchio con il volto di Mussolini che aveva caratterizzato le prime pagine dell'“Almanacco Letterario 1937”,⁶⁴¹ fino alle varie applicazioni poi attuate negli anni Sessanta anche oltre la sola editoria, come l'allestimento del padiglione Montecatini alla XXXIX Fiera Campionaria di Milano del 1961 e il corrispettivo catalogo, sperimentazioni spinte al loro limite con i libri illeggibili poi portati a maturazione con i materici *Prelibri* progettati per Danese nel 1980. Ma il modulo quadrato di Einaudi gli permette di superare ogni “mania copertinistica” a favore invece di un'immagine coordinata che dia risalto visivo alla casa editrice e alla collana, un processo messo brevemente a fuoco in un intervento sull'“Almanacco Bompiani 1967”, dedicato all'evolversi del concetto di bellezza,⁶⁴² nel quale Munari analizza l'importanza dell'imballaggio dedicando una parte consistente al mutamento allora in atto nella concezione della copertina.

Anche la copertina di un libro è un imballaggio delle pagine, imballaggio perfino esagerato poiché da un semplice foglio di cartoncino protettivo si è arrivati talvolta a fare la copertina cartonata (il cartone è rivestito con carta uso tela o plastica uso pelle o tela o pelle); questa copertina cartonata è protetta da una sopracoperta che ha la funzione di richiamo in vetrina del libraio, la sopracoperta è protetta da una cellofan, sopra alla

⁶³⁹ Bruno Munari, *La progettazione grafica*, Almanacco Bompiani 1963: *La civiltà dell'immagine*, p. 21.

⁶⁴⁰ Nella rassegna proposta da Alberto Rosselli, *Grafici e Industrial Design* – “Stile Industria”, (37), aprile 1962, p. 20 – Munari è rappresentato dal caso Einaudi con copertine della collana di scienze sociali “La nuova società” e le copertine dei due volumi *La Rivoluzione francese* (1960) che permettono di mostrare la modulazione dei sei quadrati in cui è suddivisa la gabbia. Sulla collaborazione con Einaudi si veda Federica Orsi, *Complicare è facile, semplificare difficile. Bruno Munari e la grafica di casa Einaudi*, in *Storie in copertina*, cit., pp. 18-33. L'evoluzione nel tempo delle principali collane Einaudi è esemplificata in *Disegnare il libro*, cit., pp. 76-82.

⁶⁴¹ Bruno Munari, *Mussolini nel buco*, Bompiani, *Almanacco degli almanacchi*, 1977, pp. 10-11.

⁶⁴² Il titolo dell'Almanacco era infatti: *La bellezza 1880-1967*.

cellofan c'è anche una fascetta con una frase pubblicitaria. Tutta questa confezione costa quasi più delle pagine interne; ma per fortuna questa mania copertinistica sembra che stia sparendo a favore di una riduzione dei costi del libro e di una maggiore caratterizzazione visiva sia della Casa Editrice che delle collane. D'altra parte il libro, che dagli autori specialmente e dall'editore poi, viene considerato come un oggetto di riguardo, dal libraio è considerato come una merce da vendere e quindi trattato come una qualunque altra merce. Nasce così la necessità di una protezione e di un imballaggio particolari. La bellezza di un imballaggio è quindi di coerenza formale, strutturale e linguistica, per le varie componenti che lo determinano.⁶⁴³

È interessante notare come nello stesso 1965, quando Munari firma la nuova grafica di alcune collane Einaudi, lo stesso designer utilizza il cerchio per ridefinire le collane "Nuova Biblioteca di cultura" e "Le idee" degli Editori Riuniti, con la necessità di distanziarle dall'impostazione steineriana che rischiava di confondere il catalogo con la proposta di Feltrinelli e al contempo mantenerne evidente il contenuto politico dei volumi, aspetto reso esplicito da Munari attraverso l'insistente gioco tra rosso e nero⁶⁴⁴ secondo la naturale capacità semantica di forma e colore. (fig. 199)

Ci sono dei periodi in cui dominano certi colori (il rosso e il nero del periodo Bauhaus) e allora un libro verde e azzurro si nota subito. In un periodo dove tutte le pubblicazioni sono stampate a tutti i colori, un libro in bianco e nero si nota subito. In un periodo estremamente rigoroso e classico con le righe di testo (titolo ecc.) orizzontali, un libro con il titolo in diagonale si nota subito (come quella serie di Bob Noorda per Feltrinelli).⁶⁴⁵

Qui il valore 'segnale' delle forme è evidenziato dal ricorso al rosso e al nero, a ricordare appunto il periodo Bauhaus ma anche il Costruttivismo russo, reinterpretati con l'usuale pizzico d'ironia dalla continua variazione della gabbia per l'interazione con il testo, variabile che – sempre associata al cerchio – tornerà rimodulata negli anni Settanta per "i satelliti" Bompiani, portando a maturazione le considerazioni progettuali della forma circolare. (fig. 200)

Sul fondo bianco c'era un grande disco nero che portava in bianco il nome dell'autore e il titolo del libro. Il nome della collana era scritto in curva, preceduto da un punto nero di circa 7 millimetri di diametro (il nome della collana diventava così visivamente la scia del punto nero considerato come satellite che girava attorno al grande disco nero). I punti segnano anche il numero progressivo dei titoli. Ognuno di questi aveva il suo punto così, dopo trenta titoli, la copertina aveva trenta punti neri. Era una copertina animata che si faceva notare.⁶⁴⁶

Ancora il quadrato verrà sperimentato anche sul piano più propriamente illustrativo, per la grafica di lancio della collana "Un libro al mese" del Club degli Editori (CDE)⁶⁴⁷ pensata inizialmente, per le prime dodici uscite – siamo nel 1960 –

⁶⁴³ Bruno Munari, *Bellezza: le mediazioni, Almanacco Bompiani 1967*, Milano, Bompiani, 1966, p. 48.

⁶⁴⁴ Colori estesi in generale al restyling munariano di Editori Riuniti, cfr. *Disegnare il libro* cit, pp. 129-131.

⁶⁴⁵ B. Munari, *Perché dev'essere un piccolo manifesto*, riprodotto in *Disegnare il libro*, cit. p. 89.

⁶⁴⁶ B. Munari, *Un editore nuovo*, in *Valentino Bompiani, idee per la cultura*, a cura di Vincenzo Accame, (Milano, Galleria del Credito Valtellinese, 6 giugno-19 luglio 1989), Milano, Electa, 1989, p. 66.

⁶⁴⁷ Sul tema si veda Anna Martinucci, *La collana «Un libro al mese» del Club degli Editori (1960-1984) e il ruolo di Erich Linder*, in *L'officina dei libri 2013*, a cura di E. Barbieri, L. Braida, A. Cadioli, Unicopli, 2014, estratto dalla sua tesi: "Al punto di indurre a pentimento". La collana 'un libro al

come un quadrato inclinato di 45° e ingrandito fino a sbordare dal piatto, con una gradazione cromatica e grafica piena di assonanza con i linguaggi delle avanguardie artistiche (fig. 201), ben presto sostituito con una narrazione ben più adatta alle finalità divulgative della collana,⁶⁴⁸ giocata soprattutto dall'effetto sorpresa dato dallo sviluppo del particolare in copertina lungo la costa e la quarta. (fig. 202)

La varietà stilistica e concettuale delle copertine di Munari⁶⁴⁹ corrisponde alla sua grande flessibilità così come alla convinzione che la copertina debba parlare al proprio pubblico nel modo più diretto possibile, vincendo la sfida con la moltitudine delle altre copertine in libreria. La disposizione ludica di Munari così come la sua strutturale tendenza a rompere i codici prestabiliti l'hanno reso adatto a rispondere alle esigenze più diverse con soluzioni sempre vincenti.

Sul versante di una sperimentazione puramente visiva troviamo un altro protagonista attivo già dagli anni Venti,⁶⁵⁰ Marcello Nizzoli, in collezione presente soprattutto per le copertine della rivista "Architettura" di Bruno Zevi dalla sua fondazione nel maggio 1955 e per tutto il decennio successivo. Copertine che restituiscono una partitura astratta il cui processo creativo è ripercorribile attraverso la ricca collezione di schizzi conservati al Centro Studi e Archivi della Comunicazione (CSAC) dell'Università di Parma.⁶⁵¹ (fig. 203)

Un altro progetto pieno di assonanze con le sperimentazioni artistiche, in questo caso cinetiche, è quello di Enzo Mari⁶⁵² per Boringhieri⁶⁵³ iniziato alla fine degli anni Sessanta come una vera e propria immagine coordinata in modo da "garantire una cosante riconoscibilità all'insieme della produzione editoriale".⁶⁵⁴

Una ricca compagine di materiali di progettazione presso lo CSAC dell'Università di Parma permette di seguire la genesi del progetto, dai "Saggi" – con la giustapposizione dei quattro quadrati ognuno a delineare un aspetto distintivo dell'opera: in copertina l'intestazione e l'immagine, in quarta il sunto dei contenuti e la nota sull'autore (fig. 204) – all'"Universale scientifica" le cui caratteristiche immagini scomposte intendono restituire i complessi processi di elaborazione analitica delle ricerche contenute nel libro, rese ancora più eloquenti dalle rigide strisce nere che le contengono e sulle quali scorre la severa intestazione in Helvetica. I materiali di progettazione evidenziano l'analisi scientifica impiegata per raggiungere la scelta definitiva. Uno schema e un appunto denotano il punto di

meze' del Club degli editori 1960-1985, Università degli Studi di Milano, aa. 2011-12, relatore prof.ssa Irene Piazzoni.

⁶⁴⁸ In questa stessa direzione in collezione è ricordata anche la grafica di Munari per i "Jolly" Rizzoli.

⁶⁴⁹ In sintesi si vedano le pagine dedicate a Munari in *Disegnare il libro*, cit., pp. 83-89.

⁶⁵⁰ Questa prima produzione grafica è ricordata in collezione da copertine per il "Secolo illustrato" (1922-23); "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (solo una del 1927) e gli annunci della Cordial Campari in copertina a "Le vie d'Italia" (1928, 1931).

⁶⁵¹ Si veda la scheda di Francesca Zanella che in sintesi ne restituisce il dibattito critico nel catalogo *Marcello Nizzoli*, introduzione di Arturo Carlo Quintavalle, Università degli Studi di Parma-Electa, "Gli archivi del progetto", 1989, pp. 444-45.

⁶⁵² Si vedano in particolare: E. Mari, *Funzione della ricerca estetica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1970; Renato Pedio, *Enzo Mari designer*, Bari, Dedalo, 1980.

⁶⁵³ La ricca disponibilità di materiali preparatori presso il Fondo Mari dello CSAC, Università di Parma ha privilegiato l'analisi di copertine che non sono documentate in collezione.

⁶⁵⁴ La grafica di Mari per Boringhieri vince il Premio Nebiolo come indicato nel primo Annual dell'Art Director Club Milano, a cura di Paolo Bellasich e Roberto Bossi, 1968, pp. 192-93; 238-39; Giovanni e Marco Brunazzi, *Entipologia. Studio sistematico degli stampati*, Torino, SEI, "Enciclopedia della Stampa" (4), 1969; *Un'immagine editoriale. Enzo Mari, progetti per le collane Boringhieri*, "Rassegna", *Il campo della grafica italiana*, III (6), aprile 1981, pp. 41-44; si vedano inoltre le pagine dedicate a Mari in *Disegnare il libro*, cit., pp. 155-58.

avvio della copertina per *Alle origini dell'antropologia* dove si sarebbero dovute incastrare in termini combinatori tre immagini di 'famiglie' provenienti da contesti differenti "700 - '800 - Picasso '20". Uno schema rimasto inalterato all'interno del quale però, in fase progettuale, si sono modificati i riferimenti iconografici, basandosi solo su fotografie confrontando piuttosto il modello sociale borghese con quello delle società primitive. Ma sono i disegni con i quali Mari sonda le possibilità combinatorie a rivelare come la scelta definitiva corrisponda a una precisa interpretazione dei contenuti: all'iniziale scomposizione delle figure giocando soprattutto sull'interscambio di vesti e sesso, si arriva a una composizione nella quale il gioco è piuttosto incentrato sul ruolo centrale della donna in relazione a due modelli maschili. (fig. 205) Ugualmente per i titoli di Freud la soluzione finale è sempre la più pertinente alla rappresentazione del contenuto del testo. Così per *Ossessione paranoia perversione* l'iniziale scomposizione dell'immagine è ben presto sostituita dalla sua ripetizione ossessiva, sottolineata tra l'altro dall'adozione di un colore anti-naturalistico; (fig. 206) mentre per *L'interpretazione dei sogni* Mari parte dalla tavola muta usata dallo stesso Freud per evidenziare i processi illusori messi in atto dai sogni, reiterandola secondo lo schema della collana e soprattutto aggiungendo il colore giallo a identificare lo shock della realtà effettiva rinvenuta al risveglio. (fig. 207) La collaborazione con Boringhieri attraverserà tutti gli anni Settanta, quando le immagini reiterate nel piatto di copertina dell'"Universale Scientifica" si tradurranno in grafismi iconici disegnati dallo stesso Mari. (figg. 208-210)

Soprattutto i casi di Munari e Nizzoli evidenziano come la svolta grafica della metà degli anni Cinquanta, poi avviata in larga scala nel decennio successivo, sia in parte dovuta ad alcuni maestri la cui formazione affondava nella tradizione delle avanguardie storiche. È in tal senso interessante il documentario *I banditori dell'industria* del rotocalco "Vie nuove" del 1966 dove a una introduzione intitolata significativamente *Messaggi ascoltati con gli occhi* segue la presentazione di alcuni grafici, introdotti da un breve testo e alcune illustrazioni che ne illustrano i più recenti progetti. Introduce la serie Luigi Veronesi con il titolo *Fotografia senza macchina*⁶⁵⁵ un evidente primo ponte tra le sperimentazioni visuali dell'anteguerra approdate nel dopoguerra alla fondazione, con Steiner e Max Huber, del Convitto di Rinascita, e si chiude con il confronto tra Albe Steiner e Franco Grignani,⁶⁵⁶ inteso come passaggio di testimone a una nuova generazione di professionisti: "Se la grafica di Steiner può dirsi di azione quella di Grignani è di ricerca. Grignani è il grafico del futuro nel senso che i suoi interessi sono destinati ad estendersi sempre di più alla comunicazione visiva e ai mezzi di riproduzione".⁶⁵⁷

Alla scuola grafica del "futuro" appartengono, tra gli altri, Giulio Confalonieri, Mimmo Castellano, Silvio Coppola che a diverso titolo hanno rivoluzionato la

⁶⁵⁵ Accompagnati da due riproduzioni di copertine di Schwarz.

⁶⁵⁶ Si indica la sequenza degli autori con i titoli di commento: Luigi Veronesi, *Fotografia senza macchina*; Remo Muratore, *Tredici volumi*; Giovanni Pintori, *Linea e gusto*; Erberto Carboni, *Sua l'antenna del telegiornale*; Armando Testa, *L'uomo del caffè*; Egidio Bonfante, *Non può dimenticare la pittura*; Pino Tovaglia, *La fotografia bruciata*; Michele Provinciali, *Il filosofo dell'imballaggio*; Paolo Garretto, *L'umorista in lambretta*; Riccardo Manzi, *Contro la macchina satiricamente*; Bruno Munari, *Dai bambini alla cinetica*; Albe Steiner, *Il grafico come intellettuale*; Franco Grignani, *Alla ricerca del futuro*, seguita dalla conclusione: *Incalza la nuova ondata* (con una breve introduzione all'ultima generazione: Mimmo Castellano, Piero Ottinetti, Massimo Vignelli, con illustrazioni anche di Anita Klinz, Ennio Lucini e Fulvio Bianconi).

⁶⁵⁷ *I banditori dell'industria, un documentario di Vie nuove a cura di Aldo D'Angelo, "Vie Nuove", 1966, p. n.n.*

grafica editoriale italiana tra gli anni Sessanta e Settanta. Il milanese Confalonieri è invero documentato in collezione da soli tre volumi dell'editore Lerici degli anni d'esordio, ancora legati alla sperimentazione di forme astratte (figg. 211-212) poco rappresentativa della grafica che lo identifica, con le copertine dello stesso editore incentrate sull'interazione di testo e immagine. Il pugliese Castellano,⁶⁵⁸ intento soprattutto al progressivo svecchiamento della grafica di Laterza in collezione documentato dai tascabili, riuscirà invero a imporre un suo linguaggio più personale al suo approdo in Valsecchi. (figg. 213-214) Infine Coppola⁶⁵⁹ che succederà a Steiner in Feltrinelli aggiornando il catalogo in linea con le tendenze visive coeve come attesta la varietà grafica dell'"Universale Economica" (fig. 215) e l'inedita impostazione della collana "Franchi narratori" per cui Coppola inventa un nuovo formato 'giovane' fortemente caratterizzato da un uso prettamente comunicativo di fotografie in bianco e nero spesso in contrasto con un particolare rosso, attraverso montaggi, gigantografie che interessano anche la quarta e le guardie identificando così testi 'irregolari' "in cui si raccontano esperienze direttamente vissute dagli autori stessi, e che rappresentano 'spaccati' di problematiche profondamente vincolate alla realtà storico-sociale della situazione culturale di oggi".⁶⁶⁰ (fig. 216)

Voci invece un poco fuoriscena ma caratterizzate da una forte identità visiva sono quelle, tra loro opposte, di Pablo Echaurren e Franco Maria Ricci. L'attività editoriale e grafica del parmense Ricci⁶⁶¹ esula di gran lunga dai pochi esempi in collezione, capaci comunque almeno di accennare a due stagioni completamente diverse della sua attività: il design per Bompiani alla metà degli anni Sessanta, in collezione riferito solo alle "Guide culturali" e ai "Narratori moderni per la scuola media",⁶⁶² e la diametralmente opposta "collana blu", progettata per la propria casa editrice nel decennio successivo nella direzione di un preziosismo citazionista che diventerà poi la sua cifra identificativa. (fig. 217) È proprio l'esperienza dell'inedita scolastica Bompiani, una grafica di chiara ascendenza 'pop' che reitera una segnaletica astratta vagamente ispirata ai colori delle bandiere nazionali adatte a rappresentare le uscite mensili delle guide che proponevano in pillole "centouno capolavori" delle varie letterature mondiali⁶⁶³ a costituire un primo ponte verso la produzione editoriale di Ricci come testimonia un dépliant dell'ADI (Associazione per il Disegno Industriale) che attraverso la stessa grafica chiama a raccolta una massiccia ricerca mondiale dei migliori simboli e logotipi dal secondo dopoguerra in previsione di una serie di pubblicazioni dedicate ai singoli paesi.⁶⁶⁴

⁶⁵⁸ *Disegnare il libro*, cit, pp. 123-25. Una cospicua raccolta di sue grafiche è conservata all'Aiap e consultabile online.

⁶⁵⁹ *Disegnare il libro*, cit, pp. 126-28. Annalisa Ciarpella, *La smarginatura del reale. Silvio Coppola e l'identità grafica dei "Franchi Narratori"*, in *Storie in copertina*, cit, pp. 134-149. Una cospicua raccolta di sue grafiche è conservata all'Aiap e consultabile online.

⁶⁶⁰ Secondo la definizione della collana riprodotta nelle guardie della copertina.

⁶⁶¹ *Franco Maria Ricci editore e designer*, (Fiesole, Palazzini Magnani, 2 dicembre 1982- 27 febbraio 1983), esposizione e catalogo a cura di Cristina Nuzzi, Milano, Franco Maria Ricci, 1982. Si vedano inoltre le pagine a lui dedicate in *Disegnare il libro*, cit, pp. 148-50.

⁶⁶² Negli stessi anni disegna altre due collane per Bompiani, invero molto più caratteristiche del suo gusto: "I pesa nervi" per la fantascienza e "Il teatro" definito dalla sola tipografia bodoniana.

⁶⁶³ In collezione sono conservate tre uscite, dal secondo al quarto numero, dal novembre 1966 al gennaio 1967.

⁶⁶⁴ *Top symbols and trade marks of the world*, il cui termine per l'accettazione dei progetti è indicato sul pieghevole stesso al 15 aprile 1969. Il comitato di commissione era composto, secondo quanto indicato nel pieghevole, da: Bruno Alfieri, critico d'arte e redattore di "Pagina" e "Metro"; Aldo Bassetti, industriale ex-presidente ADI; Gillo Dorfles, prof. di estetica e critico; Vittorio Gregotti,

La grafica editoriale di Echaurren⁶⁶⁵ è invece ascrivibile alla stagione 1976-80 per la collana “il pane e le rose” di Savelli una vicenda circoscritta e rappresentativa del momento politico di cui il disegno a *storyboard*, replicato nei diversi titoli, segna l’approdo del fumetto underground in copertina. (fig. 218)

Tra il 1975 e il 1977 Pino Tovaglia⁶⁶⁶ cura la grafica di tre collane – “I David”, “La questione femminile” e “Politica”⁶⁶⁷ – e delle numerose riviste⁶⁶⁸ per gli Editori Riuniti. In generale il suo disegno grafico per le collane – tra cui quello di più forte riconoscibilità è quello della collana letteraria “I David” diretta da Gian Carlo Ferretti – intende distaccarsi completamente dall’immagine della casa editrice attraverso una grafica iconica di matrice astratta. Alcuni materiali di lavorazione conservati nell’archivio Tovaglia mostrano l’attento controllo del grafico anche nella fase conclusiva apportando, al bisogno, correzioni anche dopo la prova di stampa realizzata con una fotocopia in bianco e nero per controllare l’effetto grafico generale, comprensivo della costa del libro. In rari casi utile a confrontare due soluzioni per uno stesso titolo, in altri per migliorare l’effetto della comunicazione visiva come per la copertina per *L’uomo dall’orecchio mozzato*, sulla cui fotocopia Tovaglia interviene a matita aggiungendo un terzo elemento eloquentemente allusivo al pezzo mozzato. (fig. 219)

Se alcune soluzioni sono d’immediata riconoscibilità rispetto al titolo – si pensi alla splendida stilizzazione dell’immensità del mare per il *Racconto di un naufrago* di García Márquez – in altri casi prevale il metalinguaggio astratto a creare una forte riconoscibilità di collana in termini di spinta modernità. (figg. 220)

Sintomatico della sensibilità visiva con la quale Tovaglia riguardava queste prove di stampa, in verità prive dell’effetto cromatico essenziale di questa sua grafica, è la nota apportata al titolo di Sergio Antonielli, *Il campo 29* nel quale il grafico pensa di attuire la forza della croce attraverso un profilo blu, come si legge nell’appunto manoscritto sulla fotocopia di prova. Altri documenti⁶⁶⁹ su questo stesso titolo forniscono altresì notizie del difficile rapporto con lo scrittore che non accetta in

architetto e critico grafico; Gio Ponti, architetto ed editore di “Domus”; Franco Maria Ricci, editore e designer; Marco Zanuso, architetto e presidente ADI. Undici volumi pubblicati tra il 1973 e il 1983.

⁶⁶⁵ *Disegnare il libro* cit, pp. 167-68.

⁶⁶⁶ Carlo Carotti, *Nota sull’editoria di Partito. Edizioni Avanti e Editori Riuniti dal 1953 ai primi anni Sessanta*, “Movimenti storia”, 1998 (2), pp. 12-17; Enrico Ghidetti, *Per una storia degli Editori Riuniti*, in *Il destino del libro. Editoria e cultura in Italia*, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 181-192.

⁶⁶⁷ Collane a cui si sarebbe dovuta aggiungere “Il confronto” secondo la lettera inviata da Tito Scalbi a Tovaglia il 27 settembre 1977 allegando una breve sinossi della collana e l’elenco delle prime 22 uscite. Per l’improvvisa morte del designer all’inizio del novembre dello stesso anno, la collaborazione continuerà con il suo studio.

⁶⁶⁸ Si ricordano i titoli: “Critica marxista”, “Riforma della scuola”, “Studi storici”, “Politica ed economia”, “Democrazia e diritto”, “Nuova rivista internazionale”, “Donna e politica”, “Cinema 60”, cfr. carta intestata della Editori Riuniti S.p.A. Sezione periodici così come un manifesto pubblicitario dello stesso designer, Università degli Studi di Parma, CSAC, Archivio Tovaglia.

⁶⁶⁹ La corrispondenza ha inizio il 14 gennaio 1976 e si interrompe il 20 gennaio 1978 ed è firmata alternativamente dalla segretaria di redazione Maria Grazia Tajé, dal direttore editoriale Gian Carlo Ferretti o Alberto Cadioli dalla redazione milanese; la corrispondenza evidenzia un iniziale proseguimento della commissione subito dopo la morte improvvisa del designer all’inizio del novembre 1977. Le lettere prima intestate con un confidenziale “Caro Tovaglia” sono ora intestate allo Studio Tovaglia. Le brevi lettere dattiloscritte riportano generalmente l’elenco dei titoli da realizzare e il mese previsto per l’uscita, con eventuali minime note riguardo la dizione dei nomi stranieri o le accluse schede illustrative del testo. La committenza del titolo di Antonielli, “I David” (12), è datata 31 maggio 1976 con uscita prevista per settembre (uno dei pochi casi dove i tempi sono più lunghi probabilmente in considerazione della pausa estiva), Università degli Studi di Parma, CSAC, Archivio Tovaglia.

alcun modo l'interpretazione della copertina, scrivendone all'editore Roberto Bonchio.

Questa copertina è inaccettabile. Può andare bene per un messale o per un dépliant di pompe funebri. Per il mio libro, no. Accentua un contenuto che non è tutto il contenuto, attribuisce delle responsabilità, perfino di ordine ideologico, con quella croce bianco-violetta stridentissima, e in definitiva ammazza il libro. Sarà un Calvario, nelle intenzioni, ma risulta una tomba.

Te lo immagini uno che sotto Natale regala un libro con una copertina così? Con tanti auguri di che? Io avevo anche l'intenzione di comprare un po' di copie da regalare, appunto, agli amici. Questa è una copertina che un poveretto, quando la vede, si fa gli scongiuri. (...) So che una copertina così non la voglio. Sento estraniato il libro. Il libro non è più mio e mi viene voglia di buttarlo dalla finestra.⁶⁷⁰

Non è conservata la lettera di risposta ma evidentemente il rifiuto categorico dello scrittore fu tale da richiedere l'intervento dell'editore che provvide alla ricopertinatura utilizzando un elemento geometrico reiterato che rientrava nella grafica di collana senza entrare però nel merito del contenuto del libro, nella prima versione probabilmente condizionato dalla lettura del sunto del libro in quarta di copertina: "Vittima senza riscatto, morto interiormente ancor prima di essere inviato al cimitero del «campo 29»." È questo un caso in cui si evidenzia la frequente incomprensione tra scrittore e autore della copertina, quando il sistema di segni messo a punto contrasta con la percezione, spesso poco allenata alle immagini, che lo scrittore ha del proprio testo. (fig. 221)

L'ultima frontiera della grafica documentata nella collezione Bortone Bertagnolli è quella del fiorentino Mario Mariotti⁶⁷¹ per le copertine del Castoro (Nuova Italia) tra 1967 e 1984⁶⁷² nelle quali emerge l'esperienza teatrale e artistica di Mariotti trasformando il piatto di copertina in una installazione materica tridimensionale, rendendo i brevi profili biografici degli scrittori contemporanei dei multipli d'arte.⁶⁷³ (fig. 223)

II.4. Scuole regionali e migrazioni artistiche

La frammentazione regionale della penisola, spesso caratterizzata da specificità molto diverse, ha condotto Sandro Bortone a cercare di testimoniare attraverso disegnatori, case editrici e riviste alcuni momenti d'eccezione della produzione periferica. La presenza quindi d'illustratori secondari porta anche ad alcune scelte che vanno rivelate per la loro esiguità, con la documentazione di un solo o pochi pezzi. Si ricordano alcuni nomi come il viterbese Umberto Richiello,⁶⁷⁴ i triestini Antonio Riccoboni⁶⁷⁵ e Sergio Dabovich,⁶⁷⁶ così come alcuni autori legati al

⁶⁷⁰ Lettera di Antonielli a Bonchio, 13 ottobre 1976, Archivio Antonielli, serie 5.8. busta 27, Apice.

⁶⁷¹ *Disegnare il libro*, cit, pp. 138-40.

⁶⁷² Progetto che si completa con le copertine per il Castoro cinema risolte con silhouette che dialoga con il ritratto fotografico in quarta di copertina.

⁶⁷³ Nella volontà del collezionista di ricordare momenti editoriali spesso dimenticati, sono conservati due uscite della collana "Immaginari" diretta da Nanni Balestrini per SugarCo - Leslie Kaplan, *Il ponte di Brooklyn* e Cristina Fernandez Cubas, *Mia sorella Elba* (1989) affidate alle fantasie cromatiche di Ottavio Missoni. Le copertine utilizzano gli arazzi di Missoni, cfr. *I nuovi arazzi di Missoni* (Milano, Galleria del Naviglio, 18 marzo- 9 aprile 1981).

⁶⁷⁴ *Voce amica. Lezione di religione per i giovani*, Viterbo, Unione Giovanile Cattolica, 1923.

⁶⁷⁵ Paolo Calisio, *Il distruttore* e *La filanda delle rose* di Angela Bianchini, entrambi stampati a Brescia dalla Tipografia e Libreria Editrice Queriniana, 1911 e 1912.

⁶⁷⁶ Angelo Frattini, *La donna su misura*, Milano, Morreale, 1927.

collezionista: è il caso, per esempio, dell'artista Enrico Vannuccini conosciuto e frequentato negli anni di Como e documentato in collezione con due proprie opere teoriche autoprodotte.⁶⁷⁷

Di madre trentina, Sandro Bortone sarà attento a documentare anzitutto la produzione locale⁶⁷⁸ attraverso le riviste "Trentino" – dalle copertine di Gino Pancheri e Camillo Rasmò alle più sintetiche sintesi grafiche di particolari della flora montana di Dario Wolf⁶⁷⁹ e Guido Polo⁶⁸⁰ (figg. 224-226) – ed "Enrosadira", la rivista di promozione turistica specchio delle varie declinazioni dell'estetica modernista, alla quale contribuirà anche Fortunato Depero⁶⁸¹ ma soprattutto Gino Pancheri,⁶⁸² Achille Del Lago⁶⁸³ e Dario Fozzer.⁶⁸⁴ (figg. 230-231)

Il caso Trentino⁶⁸⁵ può essere emblematico delle riflessioni del collezionista riguardo il rapporto centro-periferia. Se i contributi infatti di Depero per la rivista "Enrosadira" si collocano in una generica sperimentazione modernista giocata su stilizzazioni e montaggi, (figg. 232-233) ben di altra portata sono i contributi dell'artista roveretano al rinnovamento dell'editoria italiana di cui in collezione si conservano almeno due momenti essenziali: la copertina di "Emporium" del dicembre 1927 e la grafica seriale con cui, dal 1928, si rinnova il "Secolo XX". (figg. 234-235) Del resto fin dal 1924 l'artista era stato determinante in progetti editoriali e riviste che puntassero a un'immediata visibilità, questione ben esemplificata dalla collaborazione – non priva di ostacoli – con "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia"⁶⁸⁶ per cui Depero è chiamato per la prima volta a definire la copertina del luglio 1924, in un momento di instabilità del consenso

⁶⁷⁷ *L'universale* (edito nel 1985) e *Interlocuzioni, aggiunta al N. 1 dell'Universale* dell'87, editi dallo stesso artista e privi di indicazioni editoriali.

⁶⁷⁸ Le fonti principali per un orientamento bio-bibliografico: *Dizionario degli artisti trentini tra '800 e '900*, a cura di Fiorenzo Degasperi, Giovanna Nicoletti, Rita Pisetta (Trento, Il Castello, 1999); *L'arte nel Trentino dall'800 alla contemporaneità; Dizionario artistico atesino*. Riviste: "Tridentum", "Archivio trentino", "Vita trentina", "Trentino", "Studi trentini di scienze storiche", "Collana di artisti trentini".

⁶⁷⁹ Sue le copertine dell'intera annata 1933.

⁶⁸⁰ Sono conservati i fascicoli di giugno e dicembre 1937 e del giugno 1942, con illustrazioni interne dello stesso autore.

⁶⁸¹ Inverno 1936; estate 1939.

⁶⁸² Estate 1935; inverno 1935; estate 1936; estate 1937.

⁶⁸³ Achille Dal Lago: numero della rivista *Fiera di Trento. Esposizione internazionale specializzata per l'equipaggiamento turistico-alpinistico-caccia e pesca*, Trento [1949].

⁶⁸⁴ Inverno 1937; estate 1938.

⁶⁸⁵ Oltre agli artisti nominati, sono originari del Trentino anche artisti minori rappresentati da un solo esemplare, tra cui tre artiste non tutte ben identificate – Linauer, autrice della copertina di Marie Schmidmayr, *Bambini santi*, Bolzano, Athesia 1937 e *Quando le montagne raccontano* di Maria Luise Maurer la cui copertina è realizzata da Aglaia Maurer, e Lea Botteri (Creto 1903 – Trento 1986) autrice della copertina e delle illustrazioni interne di Giovanna Borzaga, *Nella valle di Genova*, Trento, Manfrini editore, 1988. Inoltre Livio Benetti autore della copertina e delle illustrazioni di *Canzoni di montagna*, AUTC, 1937; Bruno Colorio per la copertina di Gino Gentili, *La grande avventura*, "Il Brennero", dicembre 1937; Aldo Caron, *Montagne e uomini*, Trento, Ente Autonomo Editoriale, marzo 1950 Arti Grafiche Saturnia, Trento (illustrazioni interne di Giuseppe Biasi, Lea Botteri, Antonio Marcon, Guido Carrer, Guido Polo). Più diversificati invece i contributi del roveretano Piero Coelli: da *Istantanee di Katzenau*, Rovereto, Tipografia Mercurio, 1921, "A beneficio del fondo per il Monumento da erigersi a Rovereto in memoria dei Martiri Chiesa e Filzi promosso dall'Alba Trentina" alla copertina de' *Il castello di Rovereto di Giuseppe Chini* (1928) a contributi legati a diverso titolo all'industria turistica, da "Le vie d'Italia" (ottobre 1937) alla copertina della guida dell'Istria (Pola, Comitato Provinciale del Turismo, anni Trenta).

⁶⁸⁶ Marta Sironi, *Fortunato Depero alla "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (1924-1936)*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Quaderni di Acme (115), 2009, pp. 625-44 (tav. XXX-XXXV).

dopo il delitto Matteotti per cui la grande visibilità in edicola della sua proposta gli procurerà assenso e successive commissioni per la stessa rivista che, fino al 1927, riguarderanno in particolare il primo fascicolo dell'anno, appuntamento decisivo per sollecitare l'attenzione dei lettori e vincere la concorrenza in edicola.

Avrai visto anche pubblicazione 'Rivista del Popolo d'Italia' con la tua copertina - 'successissimo' - Poli⁶⁸⁷ ha dichiarato che anche il comm. Morgagni che per primo faceva difficoltà si era così espresso 'bene, bene, bisogna far lavorare Depero' [...]. I venditori di giornali mettono in mostra in modo speciale la Rivista. Grande successo di cui sono contentissimo, come l'avessi fatta io.⁶⁸⁸

Un rapporto tra editoria nazionale e contesti regionali che andrebbe indagata nello specifico, anche tenendo conto di come molte riviste locali fossero una fucina essenziale per le scuole locali come dimostrano due casi⁶⁸⁹ parzialmente collezionati da Sandro Bortone, "La Panarie" friulana e "La Piê" romagnola. La prima, fondata nel 1923 a Udine da Chino Ermacora, è fondamentale per avere un quadro degli artisti friulani⁶⁹⁰ e della produzione industriale della regione. Le copertine in collezione sono per lo più di Carlo Someda De Marco a documentare il passaggio dalla decorazione - *L'altare friulano* del 1926 - a sperimentazioni di carattere più moderniste del 1935, prima che l'artista divenga direttore dei Musei Civici di Udine.⁶⁹¹ Artista friulano poi diventato nome dell'arte nazionale, Gino De Finetti è autore della copertina nel fascicolo estivo del 1937, dove si trova anche un articolo che lo presenta.⁶⁹² (fig. 227)

Della storica rivista d'arte romagnola, fondata a Forlì nel 1920, la collezione documenta alcuni numeri tra gli anni Quaranta e i Settanta con contributi di pittori e incisori locali, di cui la testata è anche la principale fonte bibliografica, come

⁶⁸⁷ Marco Luigi Poli, caporedattore e responsabile e direttore artistico della rivista (cfr. Gennaro Vaccaro, *Panorama biografico degli italiani d'oggi*, Roma, Curcio, 1956), aspetto che lo vedeva non di rado in contrasto con il direttore Manlio Morgagni.

⁶⁸⁸ Lettera di Fedele Azari a Depero 12 agosto 1924, Mart, Archivio del '900, fondo Depero, Dep. 3.1.7.

⁶⁸⁹ Alle quali va aggiunta anche la pugliese "L'immaginazione" edita a Lecce dalla Nuova Emme negli anni Novanta del Novecento, aperta a contributi di artisti contemporanei. Stando ai numeri in collezione: Irma Blank, Corrado Costa, Betty Danon, Antonio De Marchi Gherini, Franco Gelli, Bruno Munari, Vincenzo Musardo, Michele Perfetti, Walter Valentini.

⁶⁹⁰ I numeri in collezione esemplificano soprattutto l'evoluzione grafica degli anni Trenta, aperta anche a contributi di artisti non friulani: Ernesto Mitri (maggio-giugno 1930; luglio-agosto 1934); Bruno da Osimo (maggio-giugno 1932); Maria Ciccotti (marzo-aprile 1937). La maggior parte delle copertine del 1937 sono invece di Giulio Cisari (cfr. inventario online fondo Cisari, Apice, serie 68). Una breve nota sull'evoluzione grafica della rivista in Gabriella Bucco, *Di almanacchi e lunari*, in *Lea D'Orlandi, artista ed etnografa*, (Udine, Palazzo Giacomelli, 19 maggio-31 agosto 2009), mostra e catalogo a cura di Tiziana Ribezzi, 2009, pp. 84-99.

⁶⁹¹ In collezione sono conservati i fascicoli con sue copertine: settembre-ottobre 1926; novembre-dicembre 1927; marzo 1935. Oggi maggiormente ricordato in tale veste e come autore di: *Mostra delle arti popolari del Friuli, della Venezia Giulia e della marca trevigiana*, (Udine, 10-31 agosto 1941), Udine, Tip. Doretta, 1941; *La protezione delle opere d'arte in Friuli durante la guerra 1940-45*, ivi, Arti Grafiche Friulane, 1946; *Cinque secoli di pittura friulana: dal XV alla metà del XIX sec.*, (Udine, Loggia del Lionello agosto-settembre 1948), ivi, Tip. Doretta, 1948; *Il Museo civico e le Gallerie d'arte antica e moderna di Udine*, ivi, Tip. Doretta, 1956; *Il duomo di Udine*, ivi, Arti Grafiche Friulane 1970.

⁶⁹² Gino De Finetti, *Tormenti e conquiste di un pittore friulano*, "La Panarie", luglio-agosto 1937, pp. 226-240.

Pietro Angelini,⁶⁹³ Mario Bocchini, Domenico Dalmonte, Fausto Ferlini,⁶⁹⁴ Laura Maria Gamberini, Giannetto Malmerendi, Achille Mingozzi, Werther Morigi, Romeo Musa, Ettore Nadiani,⁶⁹⁵ Pietro Novaga, Dino Salvini,⁶⁹⁶ Arnaldo Savioni, (figg. 228-229) ma anche di artisti romagnoli ben noti oltre i confini regionali quali Enzo Morelli, Francesco Nonni e Umberto Zimelli. Romagnoli erano pure Antonello Moroni (Savignano sul Rubicone 20 settembre 1889 - Gatteo a mare 23 settembre 1929) – pittore, incisore e decoratore del libro la cui attività è limitata solo per la brevità della vita, di cui il collega Cisari, in un breve ritratto, ricorderà in particolare l’invenzione di un’incisione a chiaroscuro su legno a intaglio⁶⁹⁷ – e Giuseppe Ugonia⁶⁹⁸ (Faenza, 25 luglio 1881 - Brisighella, 5 ottobre 1944) di cui la collezione conserva, oltre ai contributi all’editoria musicale, un interessante esemplare stampato a Faenza nel 1930, *La mistica agostiniana di Cascia Santa Rita*. Francesco Nonni (Faenza, 4 novembre 1885 - 14 settembre 1976) è il tipico esempio dell’artista nato e formatosi in provincia che rimarrà tutta la vita radicato al proprio ambiente, anche se – soprattutto nella sua grafica d’esordio – guarderà a modelli nazionali ed extranazionali che ne definiranno lo stile: dai Preraffaelliti a Beadslay, gusto evocato nelle xilografie per “L’Eroica” così come nella *Sera*, replicata in copertina a “La Piê” nel fascicolo del novembre-dicembre 1973 dedicato interamente all’artista. Avviato al lavoro come intagliatore di legno presso l’Ebanisteria Casalini, poté continuare gli studi d’arte alla scuola serale T. Minardi di Faenza,⁶⁹⁹ esercitando in seguito la xilografia al pari della pittura e della ceramica ma specializzandosi soprattutto nell’incisione su legno fondando la rivista “Xilografia”, una rassegna di stampe originali priva di testo, per il cui pregio verrà segnalata dalla rivista inglese “The Studio”.⁷⁰⁰ L’eleganza delle sue prime xilografie trovarono impiego come illustrazioni per le novelle di Antonio Beltramelli,⁷⁰¹ in collezione ricordate da *La sementa*⁷⁰² e *Solicchio, canto d’amore*.⁷⁰³

Due altri artisti romagnoli, Enzo Morelli (Bagnacavallo, Ravenna 1896 - Bogliaco, Brescia 1976) e Umberto Zimelli (Forlì, 4 maggio 1898 - Milano 1972), emigreranno presto nel capoluogo lombardo collaborando attivamente all’editoria nonché all’insegnamento, della pittura il primo e delle arti applicate il secondo. Pittore e incisore, ceramista, scenografo e costumista, Zimelli dopo gli studi

⁶⁹³ Fidenzio Pertile, *Un pittore romagnolo: Pietro Angelini*, “La Piê”, gennaio 1943, pp. 37-40; Walter Vichi, *Mostra di disegni di Pietro Angelini e Chi è Pietro Angelini*, “La Piê”, settembre-ottobre 1972, pp. 213-15; pp. 216-18

⁶⁹⁴ A. Donati, *Fausto Ferlini poesia come pittura*, “La Piê”, novembre-dicembre 1980, pp. 278-79.

⁶⁹⁵ Ugo Dal Pozzo, *Un artista nato: Ettore Nadiani*, “La Piê”, settembre-ottobre 1970, pp. 239-41.

⁶⁹⁶ Walter Magnavacchi, *Dino Savini pittore eclettico*, “La Piê”, gennaio-febbraio 1971, pp. 25-27.

⁶⁹⁷ Giulio Cisari, *Gente di Romagna: Antonello Moroni, Gino Barbieri*, “La Piê”, marzo-aprile 1966, p. 57; si veda pure: Francesco Bono, *Un artista romagnolo dell’ex libris: Antonello Moroni*, “La Piê”, gennaio-febbraio 1958 pp. 23-26.

⁶⁹⁸ Aldo Spallicci, *Giuseppe Ugonia (nel secondo anniversario della sua morte, parole commemorative pronunciate nel teatro comunale di Brisighella il 6 ottobre 1946)*; e Antonio Corbara, *Le litografie a colori di Giuseppe Ugonia*, “La Piê”, ottobre 1946, pp. 218-21; pp. 221-23.

⁶⁹⁹ Notizie sintetiche in Marcello Azzolini, *Il tempo di Francesco Nonni*, “La Piê”, novembre-dicembre 1973, XLII (6), pp. 252-56, seguito da una ricca rassegna stampa.

⁷⁰⁰ *A Magazine of Fine and Applied Art*, “The Studio”, vol. 87 (374), 15 maggio 1924, riprodotto nella rassegna stampa nel numero monografico dedicato a Nonni, “La Piê”, novembre-dicembre 1973.

⁷⁰¹ Nonni sarà infatti anche illustratore per “Il romanzo dei piccoli” (1913-15) diretto dallo stesso Beltramelli, cfr. numero monografico dedicato a Nonni (“La Piê”, novembre-dicembre 1973) si veda in particolare: Francesco Saporì, *Francesco Nonni*, “Il Resto del Carlino”, 2 settembre 1926.

⁷⁰² Remo Sandron, 1910.

⁷⁰³ Treves, 1913, esemplare con dedica autografa dello scrittore.

all'Accademia di Ravenna dove fu allievo di Giovanni Guerrini, nell'immediato dopoguerra si trasferì a Milano dove insegnerà ceramica, tra il 1927 e il '33 alla Scuola Mantegazza e dal 1932 al 1944 composizione nella sezione Ceramica, Orafi e Ferro battuto all'Umanitaria e all'ISIA di Monza.⁷⁰⁴ La sua è una tipica figura di artista-artigiano, la cui versatilità tecnica verrà messa a frutto nei più vari ambiti della arti applicate.⁷⁰⁵ In ambito editoriale collaborerà con Vallardi, Treves, Bestetti e Tuminelli, Zanichelli, Mondadori, il Touring Club Italiano, in collezione è documentata soprattutto la prima committenza di Giacomo Agnelli.⁷⁰⁶ Figura d'interscambio tra le tradizioni locali e la cultura nazionale è l'abruzzese Carlo d'Aloisio, non solo attraverso l'opera grafica⁷⁰⁷ ma anche quella di pubblicitista.⁷⁰⁸ (fig. 236)

Le Marche è forse la regione italiana a dare maggiori artisti e illustratori di tutti i tempi: Gabriele Galantara (Montelupone, Macerata 1865), Adolfo De Carolis (Montefiore d'Aso, Ascoli Piceno 1874), Renzo Ventura (Colmurano, Macerata 1886), Anselmo Bucci (Fossombrone, Pesaro 1887), Bruno da Osimo (Osimo, Ancona 1888), Giove Toppi (Ancona 1889), Federico Seneca (Fano, Pesaro 1891), Luigi Bartolini (Cupramontana, Ancona 1892), Diego Pettinelli (Matelica, Macerata 1897), Scipione (Macerata 1904), Orfeo Tamburi (Jesi, Ancona 1910), Corrado Cagli (Ancona 1910), Pericle Fazzini (Grottammare, Ascoli Piceno 1913), Walter Valentini (Pergola, Pesaro, 1928), Gio' Pomodoro (Orciano di Pesaro 1930), Giovanni Mulazzani (Bottega, Pesaro 1941). Motivo da ascrivere anche al ruolo del *Regio Istituto di Belle Arti delle Marche* dall'inizio degli anni Trenta divenuto il *Regio Istituto per la illustrazione e la decorazione del libro*, diretto da Aleardo Terzi.⁷⁰⁹

Dalle varie produzioni periferiche, alcuni tra i maggiori artisti migreranno nelle principali città italiane tra le quali Milano si configurerà presto come il maggiore centro propulsore della produzione editoriale, arricchendo la propria proposta editoriale anche grazie all'apporto dell'immigrazione specializzata dalle altre regioni della penisola: tra i maggiori innovatori dell'illustrazione editoriale figurano infatti artisti provenienti da altre regioni se non addirittura dall'estero.

Dagli anni del primo conflitto mondiale, dopo una breve parentesi veneta, risiede nel capoluogo lombardo il sardo⁷¹⁰ Primo Sinòpico, alias Raul Chareun, fattosi immediatamente riconoscere alle sue prime apparizioni in ambito pubblicitario tanto da avere subito una copertura di recensioni inusuale⁷¹¹ che ne rivelano

⁷⁰⁴ Riferimenti molto dettagliati si trovano nell'articolo: *Umberto Zimelli*, "La Piè", novembre-dicembre, 1966, pp. 271-277.

⁷⁰⁵ Fonderà botteghe e piccole industrie quali la Fabbrica di Ceramiche artistiche dell'Isola Bella (1921); la fabbrica di giocattoli in legno al tornio Ardemi (Milano 1943), seguita da quella di giocattoli artistici in celluloidi Creazioni ZIM (Milano-Varese, 1947) e infine quella di giocattoli in celluloidi e polistirolo Giochital (Milano 1950).

⁷⁰⁶ Con sede a Milano, in via Nirone 17. Tra le collane: "Scrittori educativi", "Le vite dei grandi santi narrate ai ragazzi", "Glorie italiane", "Biblioteca per la gioventù".

⁷⁰⁷ In collezione documentato soprattutto per i fregi della scolastica di Mondadori a cui si rimanda.

⁷⁰⁸ L'estensione delle testate a cui collabora è ricordato dal sito a lui intestato <http://www.daloisiodavasto.it/fbio.htm>.

⁷⁰⁹ Piero Trevisani, *Il Regio Istituto di Belle Arti delle Marche: le origini, gli orientamenti, le produzioni*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (10), ottobre 1934, pp. 571-582.

⁷¹⁰ Altri disegnatori di origine sarda in collezione: Giuseppe Biasi, Pier Luigi Caldanzano, Carlo Chessa, Piero Ciuffo (Cip), Enrico Gianeri (Gec), Giovanni Manca, Loris Riccio Loris, Tarquinio Sini, Ennio Zedda (Zezé).

⁷¹¹ Margherita Sarfatti, *Un disegnatore ironista. Primo Sinòpico*, "Ardita", I (2), aprile 1919, pp. 80-84; Telesio Interlandi, *I caricaturisti contro se stessi*, "Noi e il mondo", gennaio 1921, p. 23 (con la

l'originalità e la difficile canonizzazione. Tra i primi articoli quello di Margherita Sarfatti su "Ardita" parrebbe far coincidere l'originalità dell'arte al tipo fisico dell'artista: "Magro, lungo, allampanato; testa piccola e un'onda viva di neri capelli in cima a un paio di spalle; e tutto uno scoppietto, nel triangolo aguzzo del volto, di faville dinamiche: le labbra, i piccoli muscoli intorno alla bocca, e sopracciglia, occhi, palpebre: tutto un fremito, un giuoco di mobilità continue: questi è Raul de Chareun, in arte Primo Sinòpico".⁷¹² Dopo la prima esposizione milanese di arte sarda del 1917, lo portano alla ribalta i cartelli pubblicitari per Le Industrie Italiane Illustrate⁷¹³ dell'Istituto Editoriale Italiano di Umberto Notari. Nel gennaio 1921 il pittore è compreso tra i caricaturisti italiani nella panoramica proposta da Telesio Interlandi per "Noi e il mondo", quando il futuro direttore del "Tevere" e severo giudice contro il movimento artistico del Novecento italiano esercitava anch'egli la caricatura. Il suo commento sui colleghi restituisce dati biografici preziosi spesso a partire dal commento delle auto-caricature richieste per illustrare l'articolo. Così la maschera autodenigratoria di Sinòpico (una maschera che riduce la magrezza a puro scheletro, poi cancellato da una croce) è vista come una dichiarazione di poetica – "ammetto la crudeltà del caricaturista, crudeltà tanto più inverosimile in quanto è stata esercitata contro la propria persona, mentre mai fu rivolta con gli altri" –, espressione di uno "strano pittore" – forse anche per i suoi studi in matematica e ingegneria – "pervenuto a un certo grado di notorietà per alcuni disegni réclame originalissimi, che hanno il merito non comune d'imporsi prepotentemente all'attenzione del pubblico. La grande maggioranza dei cartellonisti italiani avrebbe in proposito molto da imparare".

Primo Sinòpico, a sua volta, è un curiosissimo e originale artista. Da una pagina bianca egli con pochissimi segni, brevi e minuti, neri e colorati, trae immagini satiriche, grottesche e paradossali, dove passano insieme allo scherno, amarezza e comicità. Sono, a volta a volta, smorfie *fumisteries*, ironie espresse con simboli e tratti semplicissimi, ma efficaci e significativi. Questo artista predilige, e nello stesso tempo, sembra deridere la vita moderna nelle sue manifestazioni più originali: architetture di cemento armato, tram elettrici, bar all'americana, danze negre, *jazz-band*; ma tratto da queste sue stesse figurazioni schernitrici affiora non so qual sentimento desolato che va oltre la satira ed ha un contenuto di poesia. Si direbbe ancora un nostalgico, un assetato d'Ideale, perduto nella frenetica e meccanica vita d'oggi. Qualche altra volta va a prendere ispirazione dagli aspetti più meccanici e nuovi del paesaggio moderno rappresentandolo con sintesi acuta e novità d'interpretazione. Ricordo certo paese, bianchiccio grigio e azzurrino, con poche colline chiare nel fondo, una strada deserta in primo piano; rete di fili elettrici e d'antenne nel cielo: visione piena di carattere in cui è un'atmosfera singolarmente poetica.⁷¹⁴

riproduzione della auto-caricatura), p. 25; Mario Ferrigni, *Gli artisti del libro. Primo Sinopico I*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (3), marzo 1921, pp. 81-96 e id., *Gli artisti del libro. Primo Sinopico II*, ivi, XVIII (4) aprile 1921, pp. 133-43; Cesarino Giardini, *Primo Sinòpico disegnatore*, "Le arti decorative", III (1), gennaio 1925, pp. 23-31. La fortuna critica successiva, anche in parte ostacolata dalla mancanza di una collezione o un archivio a lui dedicato, comprende un volume della serie curata da Paola Pallottino per Cappelli (*Il pittore a 20.000 volt*, 1978) e *Sinòpico è Sinòpico* (Cagliari, Teatro Civico di Castello 27 settembre-7 ottobre 2011), Aiap, 2011.

⁷¹² M. Sarfatti, *cit.*; Nello stesso fascicolo Sinòpico è l'autore delle illustrazioni del racconto di Carlo Veneziani, *La strada in casa*.

⁷¹³ Un'ampia rassegna dei suoi cartelli viene infatti riprodotta da Cesare Ratta, *La decorazione del libro nei vari paesi*, Bologna, Scuola d'Arte Tipografica, 1922.

⁷¹⁴ Piero Torriano, *Cronache milanesi: un gruppo di amici alla Galleria Pesaro: Bice Visconti, Angiolo D'Andrea, Primo Sinopico, Giuseppe Graziosi, Carlo Rizzarda*, "Emporium", maggio 1926, LXIII (377), pp. 323-24.

I numerosi articoli che ne presentano l'opera insistono sulla personalità e originalità della sua opera che nulla ha del regionalismo – si ricorda però il ruolo del disegnatore come tramite per la cultura decorativa sarda quando, in occasione della Prima esposizione internazionale di arte decorative di Monza, recensirà le ceramiche del conterraneo Francesco Ciusa⁷¹⁵ – distinguendosi e imponendosi piuttosto in ogni tipo di illustrazioni, tra cui la collezione Bortone Bertagnolli documenta la veste seriale per i “150 Quaderni deliziosamente rilegati alla bodoniana”, de’ “I classici della Musica Italiana”⁷¹⁶ dell’Istituto Editoriale Italiano diretti da Gabriele D’Annunzio insieme a Malipiero, Carlo Perinello, Ildebrando Pizzetti e Balilla Pratella. Ancora in ambito musicale la collezione ricorda l’illustrazione di copertina dei programmi del Teatro alla Scala e del Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano, replicata per le stagioni tra 1927 e 1931. (figg. 237-238) Non mancano esempi di illustrazioni per l’infanzia, come *Rititi* Francesco Patonchi (Treves, 1920), e copertine editoriali, tra le quali risultano di particolare originalità quelle per la *Alpes*,⁷¹⁷ così come le tante illustrazioni per i periodici. (figg. 239-240) L’originalità del suo apporto è ancora più evidente se paragonato al contributo degli altri tre artisti sardi la cui opera sarà invece influenzata da apporti regionalisti: Giuseppe Biasi, Mario Mossa De Murtas ed Edina Altara. Per i primi due sarà determinante il viaggio, iniziato nel 1906, nel territorio sardo alla scoperta di usi e costumi che diverranno caratteristici di molta loro produzione, esemplificata in collezione da due copertine di Biasi per riviste molto diverse tra loro per finalità e pubblico – “*Lidel*”⁷¹⁸ e “*Le vie d’Italia*”⁷¹⁹ – che testimoniano, attraverso il ritratto, la sua ricerca pittorica di documentazione etnografica, con particolare attenzione per i costumi tradizionali. (figg. 241-242) Non si può non tenere conto di quest’esperienza per le copertine del “*Giornalino della Domenica*”⁷²⁰ Mario di Mossa De Murtas dove le caratteristiche dell’abito tradizionale sono tradotte in forme di eleganza etnica, magari accese da una certa ironia come nel caso di *Contrasti* dove l’eccesso decorativo ormai considerato fuori moda dell’abito tradizionale è confrontato con l’uguale ricerca del decoro tipico dell’ultima moda. (fig. 243) È interessante notare come in Sardegna riesca a distinguersi anche un’artista, Edina Altara, fortemente sostenuta da Biasi tanto farla partecipare all’esposizione di artisti sardi al Cova di Milano nel ’17, e portandola a trasferirsi l’anno successivo a Casale Monferrato dove sposerà l’illustratore Vittorio Accornero. I cinque pezzi in collezione rendono comunque conto dell’ampiezza di committenza e varietà stilistica, dall’editoria musicale alla moda, mostrando anche il caso della collaborazione con il marito per la copertina de’ “*Il Secolo XX*”, dove la sensibilità dell’artista sarda per i costumi tradizionali

⁷¹⁵ Primo Sinòpico, *Le ceramiche di Francesco Ciusa*, “*Le arti decorative*”, I (4), 20 agosto 1923, pp. 27-30.

⁷¹⁶ In particolare tre volumi del 1919: Luigi Boccherini, *Sonate*, (3); Emilio Del Cavaliere, *Rappresentazione di anima et di corpo*, (10) e Domenico Zipoli, *Composizioni*, (36).

⁷¹⁷ Luigi Rossari, *Pèrtega* e Guglielmo Bonuzzi, *Precocità*, entrambi editi dalla *Alpes* nel 1925. Ma anche Giuseppe Toffanin, *Ricordi di un uomo inutile*, Milano, Quintieri, 1919.

⁷¹⁸ *Ritratto di Donna Javotte Bocconi di Villahermosa*, “*Lidel*”, VI (1), 15 gennaio 1924.

⁷¹⁹ *Ragazza di Ollolai*, “*Le vie d’Italia*”, XLIII (6), giugno 1937.

⁷²⁰ “*Il Giornalino della Domenica*”, VIII (9), 29 febbraio 1920. Anche in questo caso il disegnatore aggiunge alla firma il paese sardo di Teulada dove operava e dove provengono gli abiti tradizionali a cui fa riferimento. Nello stesso anno torna con una scena di danze popolari in costume per la copertina del quarto fascicolo del periodico, opera però non conservata in collezione.

servì a rendere più realistica l'accesa *Fantasia bulgara*⁷²¹ di copertina, in occasione dell'incoronazione di Giovanna di Savoia a Regina di Bulgaria. (fig. 244)

Un altro caso di disegnatore difficilmente ascrivibile a una scuola o a una corrente è Fulvio Bianconi (Padova, 1915-1996),⁷²² la cui origine veneta è centrale per la definizione di tutta la sua opera, rimasta volutamente 'dialettale'. Artista a tutto tondo formatosi alla scuola dei maestri vetrai di Murano, arte nella quale lascerà una traccia di assoluta originalità,⁷²³ per un ampio arco della sua vita oltre ad essere prolifico illustratore per la pubblicità, ingaggiato al suo arrivo a Milano da Dino Villani negli anni Trenta, collaborerà a molta editoria periodica fino a diventare l'artista responsabile della grafica di Garzanti dal 1949 fino al 1975, pur continuando a firmare alcuni progetti fino al 1991.⁷²⁴ Artista assetato di conoscenza, in una febbrile vitalità per nulla esclusiva: si interessava alla storia, attraverso i molti libri, così come alla vita vissuta. Secondo un ritratto dell'amico e critico Raffaele Baldini gli interessava tutto: "i giapponesi e le mondane, gli 'oggetti volanti' e i metalmeccanici, la gente che dorme in grandi letti e gli orafi aztechi, il professor Zanzotto che dipinge ogni giorno Piazza san Marco, i fotografi americani e quello che lo supera urlando in Giulietta. Non vuol perdere niente, nemmeno il gesto di un controllore del treno, e per capire tutte queste cose lavora e parla con la febbre".⁷²⁵ Una complessità che corrisponderà a un'altrettanta varietà tecnica, restituitaci da un'istantanea del suo studio.

Una parete è piena fino al soffitto di 'vetri' coloratissimi. In un cassetto ci sono fotografie fatte a mano, con imbuti di carta e altre macchinette, alla stampatrice. A un cavalletto c'è un quadro a olio quasi finito. Su un canterano ci sono manifesti, copertine di libri, biglietti di auguri, dépliants. (...) Non è escluso che un giorno egli aperta alla ricerca di un vecchio campo d'aviazione militare in vendita, che stenda su questo campo tutti i suoi disegni e porti, in silenzio, gli amici a visitare la grande carta geografica del suo fantastico e candido furore.⁷²⁶

Nel "fantastico e candido furore" è ascrivere l'attività grafica di Bianconi per Garzanti, per il quale non progetterà una gabbia grafica riconoscibile quanto piuttosto un'infinità di soluzioni di volta in volta uscite dalla sua originalità creativa. Anche il noto difficile carattere dell'artista era probabilmente il solo a poter intercettare quello anche peggiore dell'editore, costituendo le basi per una geniale impesa editoriale, prettamente italiana e dai caratteri di assoluta originalità. I 203 pezzi in collezione, pur non essendo esaustivi, rappresentano quella varietà tecnica assolutamente sperimentale tipica del suo modo di intendere la grafica. Assimilabile per inventiva solo a Munari, di cui per altro era grande amico, Bianconi esercitava una sentita ampia curiosità mai finalizzata ad alcuna strumentalizzazione, aspetto invece assai più canalizzato e commisurato al caso di ogni committenza in Munari. Se le copertine propriamente illustrate risalgono

⁷²¹ *Fantasia bulgara: saluto alla Regina*, "Il Secolo XX", XXIX (51), 7 novembre 1930, tema sviluppato nell'articolo interno *La Bulgaria riceve la Regina*.

⁷²² *Fulvio Bianconi: Disegni*, testo di Alfonso Gatto, Milano, Garzanti, [1965]; Dino Villani, *Le molte anime di Fulvio Bianconi*, "Portfolio", settembre 1981, pp. 54-57.

⁷²³ Rossana Bossaglia, *I vetri di Fulvio Bianconi*, documenti e apparati a cura di Maurizio Cocchi, Torino, Allemandi, 1993 e *Fulvio Bianconi alla Venini*, a cura di Marino Barovier (Venezia, *Le stanze del vetro*, Fondazione Giorgio Cini), Milano, Skira, 2015.

⁷²⁴ Cfr. *Fulvio Bianconi*, in *Alle radici della comunicazione visiva italiana*, Centro di Cultura Grafica di Como, 1988, pp. 110-111.

⁷²⁵ Raffaele Baldini, introduzione alla cartella *Disegni*, "Imago" (2), marzo 1962.

⁷²⁶ *Ibidem*.

soprattutto alla seconda metà degli anni Cinquanta, per diversificare il lavoro quotidiano in Garzanti Bianconi inventa sempre nuove sperimentazioni con disegni a pastello d'intonazione ottocentesca, collage di carta o polimerici, varie tecniche a stampa ed effetti retinati, fotografie o composizioni con vetri e altri oggetti realizzati dall'artista stesso. Soluzioni per lo più figurative, che non disdegnano però strizzate d'occhio a sperimentazioni artistiche contemporanea, dal dripping di Pollock⁷²⁷ per la prima copertina di una *Vita violenta* di Pier Paolo Pasolini nel 1959 alla superficie in carta inumidita e incollata a formare naturali dune, suggestive sia della sabbia sia di un indumento bagnato sul corpo per *La spiaggia dell'amore* (1965). L'ironico confronto con l'arte contemporanea è particolarmente evidente nella sovraccoperta per *Le spie inquiete di Ambler* dove un unico motivo iconografico – le pistole – è replicato per tutta la superficie alternando le sagome fotografate e immerse nel fondo blu ad altre, di maggiori dimensioni, ritagliate da riproduzioni di famose opere d'avanguardia, da Mondrian a Mirò.

In altri casi la soluzione è affidata alla sola scrittura resa espressiva dalla sua stessa materialità: il gesso bianco sulla lavagna per l'edizione tascabile de' *La vita violenta* o una viva impressione murale per il titolo di Solgenitsin, *Una giornata di Ivan Denisovic*. Originali sono pure le soluzioni necessariamente più standardizzate per le collana economica de' "I Garzanti" che comunque replicano la varietà tecnica delle sovraccoperte della "Collezione Romanzi Moderni", poi denominata "Romanzi Moderni Garzanti". Ugualmente originali, anche rispetto alla concorrenza, "I gialli" contraddistinti dalla sagoma di due occhi al capo dell'intestazione (e replicata in costa), e da illustrazioni completate, con un secondo indizio o svolgimento, in quarta di copertina. (figg. 245-255)

Oltre ai movimenti migratori interni che vedevano necessariamente gli artisti confluire soprattutto a Milano, centro della produzione editoriale e industriale, si assiste anche alla presenza di alcuni artisti stranieri che a loro modo hanno influito sulla produzione grafica nazionale apportando caratteri tipici della loro formazione e cultura d'origine. È il caso dei russi, impiegati soprattutto per scene e costumi teatrali ma con non rare incursioni nel campo della grafica editoriale. Giorgio Abkhasi attivo dalla metà degli anni Venti come scenografo per il teatro degli Arcimboldi e per la compagnia di Tatiana Pavlova,⁷²⁸ i cui echi, teatrali e della cultura russa d'origine, si mantengono anche nelle frequenti copertine e illustrazioni interne per "La Lettura". Il forte legame di Abkhasi con la cultura russa a Milano è tra l'altro attestato dalla poesia di Leone Tolstoj – *La quaglia* – pubblicata su "La Lettura" nella traduzione di Nina Romanowski,⁷²⁹ traduttrice e mediatrice della cultura russa in Italia. (figg. 256-257)

Diverso è l'apporto di Vsevolode Nicouline approdato nel 1920 a Nervi dopo anni errabondi a seguito della fuga durante la rivoluzione russa che lo aveva visto combattere nell'Armata Bianca controrivoluzionaria. L'artista si era fatto notare fin dall'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Monza del 1923 per le sue decorazioni della Saletta russa e per numerose presenze a esposizioni

⁷²⁷ Lo ricorda lo stesso Bianconi nell'intervista ad Alfredo Barberis, *Vi raccontiamo come nasce una copertina*, "Linea Grafica", 1976.

⁷²⁸ Brevissime notizie dal sito *Arterussamilano*: <http://www.arterussamilano.it/schede/abkhasi-giorgio/>.

⁷²⁹ La sua ricca biblioteca personale è depositata al Circolo filologico Milanese: si tratta di un fondo molto vasto, che comprende alcune centinaia di volumi e periodici russi della fine dell'Ottocento e dell'inizio del Novecento.

contemporanee, dalle prime due edizioni della Biennale Internazionale dell'Acquarello di Milano alla Promotrice romana.⁷³⁰ Tra le prime collaborazioni editoriali quella con Mondadori⁷³¹ procuratagli dallo scrittore Virgilio Brocchi, anch'esso residente in Liguria, una collaborazione nella quale è messa in luce l'abilità del disegnatore ma senza attingere al bagaglio figurativo russo. Negli anni Trenta la sua opera interesserà progressivamente sempre maggiori committenti – sia in ambito pubblicitario⁷³² sia editoriale⁷³³ – facendosi riconoscere per l'estrema raffinatezza nell'utilizzo dell'acquerello che rendono le sue copertine pezzi da collezione: in particolare quelle piene di evocazioni fiabesche per il "Secolo XX" del 1930 e i segni zodiacali dell'anno successivo. Nel 1935 la sua grafica distingue parte della raccolta completa delle novelle di Guy Maupassant edita da Bietti⁷³⁴ ma il mondo della fiaba russa riemerge completamente sia in copertina e nelle illustrazioni interne ai fascicoli dell'Enciclopedia dei ragazzi Mondadori sia nella serie di volumi di fiabe per Principato del 1947 e per la Nuova Accademia Cibelli del 1950, di cui l'illustratore è anche autore delle illustrazioni interne. (figg. 258-260)

Una recente ricerca ha dimostrato il frequente uso di fonti fotografiche – in particolare tratte da "The National Geographic"⁷³⁵ – tradotte con tale perizia di particolari da rendere l'artista adatto a compilare repertori di cartoline illustrate sui costumi di tutti i tempi e di tutto il mondo⁷³⁶ nonché le famose cartine illustrate della varie regioni italiane che nel 1949 composero il complesso sistema dell'atlante illustrato *Imago Italiae*: "TUTTI GLI ITALIANI debbono conoscere e consultare questo eccezionale panorama coloristico della Penisola italiana: siano essi professori universitari, insegnanti di scuole medie, maestri elementari, cultori di qualsiasi disciplina, professionisti in genere, artisti, studenti, operai". Un prodotto che era stato inizialmente proposto in tre diversi formati – i fascicoli regionali al costo di 30 lire ciascuno, il volume complessivo al costo invece di 600 lire e infine i "quadri regionali da parete" – e che ebbe una tale fortuna da proliferare poi in una miriade di altre pubblicazioni sponsorizzate, in collezione documentate dall'uscita in fascicoli tra 1950 e 1951 da Farmitalia⁷³⁷ e alcune

⁷³⁰ V. Marini Lodola, *Artisti Contemporanei: Ysevolode Nicouline*, "Emporium", LXXVII (458), febbraio 1933, pp. 67-75.

⁷³¹ Aspetto indagato più nello specifico nel capitolo III.

⁷³² Per esempio per la Shell, con cartelli riprodotti in copertina a "Le vie d'Italia" (1933-34) o della azienda Saffa.

⁷³³ Si ricordano le sue collaborazioni a Morreale (1925-27), Dauliana (1929), Modernissima (1929-30, 1944-45), Principato (1947-57).

⁷³⁴ Suoi i primi otto volumi, dal nono all'undicesimo pur mantenendo la stessa impostazione grafica riportano una vignetta probabilmente da un legno ottocentesco mentre il dodicesimo volume è firmato da Adolfo Magrini.

⁷³⁵ Ci si riferisce all'intervento di Silvia Capponi, *Esempi di fonti visive nell'illustrazione di Vsevolod Nikulin*, al seminario *Fantasia e umorismo di un russo in Italia. Dall'archivio di Vsevolod Nikulin*, Università degli Studi di Milano, febbraio 2017. Parte dell'archivio dell'illustratore russo è infatti pervenuto ad Apice ed è attualmente in fase di riordino.

⁷³⁶ Si tratta anche in questo caso di serie di grande fortuna e che hanno avuto diverse ristampe: in collezione sono documentate frammentariamente alcune serie di cartoline: *Storia della nave*; *Le carrozze di tutto il mondo*; *Cavalieri d'ogni terra*; *L'ombrello nella storia*; *Usanze nuziali*; *I navigatori*. Serie poi riproposte anche in forma di calendario come attestano le edizioni del 1966 e 1967 editi dalla Casa Mamma Domenica per la redenzione femminile di Milano, rispettivamente dedicati alla *Storia della nave* e ai *Cavalieri d'ogni terra*. E ancora per la casa farmaceutica Lofarma escono le cartoline *Armi e cavalieri*.

⁷³⁷ Giovanni De Agostini, *Imago Italiae*, Itolge, edizione speciali in fascicoli sponsorizzata da Farmitalia, 1950-51.

tavole sciolte stampata invece dai gestori Esso, e infine dalla pubblicazione pubblicitaria, *Il riso nella cucina italiana*, promossa nel 1959 dall'Ente Nazionale Risi occasione nella quale vennero ristampate le cartine regionali in formato cartolina per pubblicizzare il ricettario distribuito gratuitamente.

Anche se non si tratta di un illustratore, quando bensì del più noto scenografo e costumista del Teatro alla Scala, dal 1937 al 1970 responsabile degli allestimenti scenici, la presenza in collezione di due copertine degli anni cinquanta⁷³⁸ e una per un libro di cucina del 1977⁷³⁹ del russo Nicola Benois⁷⁴⁰ è un tipico esempio utile a mettere a fuoco le modalità collezionistiche di Sandro Bortone e la sua volontà di aprire spiragli verso una valutazione e storicizzazione capace di tenere in conto l'osmosi tra gli ambiti professionali.

Se la migrazione più significativa sembrerebbe essere proprio la russa, almeno altri tre artisti – lo svizzero Heiri Steiner, l'italo-ungherese Ferenc Pintér e l'americano John Alcorn – determineranno importanti cambiamenti nella grafica editoriale italiani tra anni Sessanta e Settanta. Quando l'"Universale Economica" Feltrinelli iniziò a uscire con le copertine dello svizzero Heiri Steiner, in collezione documento da 120 volumi tra 1960 e 1962, i delicati quanto espressivi acquerelli si fecero riconoscere all'interno del catalogo dell'editore milanese fino allora contraddistinto dal razionalismo di Albe Steiner, basato essenzialmente sulla fotografia. Il disegno di Heiri Steiner, al contrario, puntava a una freschezza sognante a cui, solo in un secondo tempo, si accorda anche l'intestazione calligrafica in consonanza con i colori dell'illustrazione, aumentando il tono complessivo di poetica drammaticità, e il restyling della quarta di copertina dove è ripetuta a specchio l'intestazione, riprendendo la cromia della copertina con una pennellata di colore che margina, al piede, la breve sinossi raccontata e organizzata in termini antirazionalisti, con il testo organizzato in senso inverso rispetto alla pagina e l'assenza di punteggiatura. (fig. 261) Anche in questo caso l'apporto di un illustratore non italiano è stato fondamentale per rinnovare una grafica che pur di altissimo livello aveva in qualche modo cristallizzato l'immagine dell'editore: un passaggio che sarà determinante per la varia apertura che caratterizzerà la stagione del decennio successivo.

Diverso ancora il caso di Ferenc Pintér⁷⁴¹ che diventerà la colonna portante della grafica in Mondadori. Nato in Liguria nel 1931 da padre ungherese, pittore, e da madre fiorentina, nel '40 si trasferirà con la famiglia in Ungheria. Alla morte del padre nel 1948, il giovane si trovò nella necessità di lavorare iniziando così a disegnare insegne per esercizi commerciali: una concreta alternativa alla frequentazione dell'Accademia, negatagli per le proprie propensioni libertarie, che gli permetterà comunque di entrare nell'Atelier di Stato, la cooperativa di grafici impiegata nella realizzazione dei pannelli per fiere ed esposizioni internazionali. Gli saranno da guida i grafici Zoltán Tamási e György Konecsni, maestri della rigorosa scuola ungherese con radici ancora vive nella tradizione grafica francese e tedesca, una scuola che gli sarà di sostegno al rientro in Italia dopo il 1956, quando il suo lavoro per il padiglione della Radio Marelli alla Fiera Campionaria di Milano

⁷³⁸ Carlo Battistella, *Memorabile quotidiano*, Milano, Mariani, 1955 e Noemi Carelli, *Il piccolo paese*, Milano, Ceschina, 1957.

⁷³⁹ *La cucina dell'uomo solo*, Milano, SM, 1977.

⁷⁴⁰ Nicola Benois (Milano, Sala Alemagna, via Manzoni, ottobre 1982), Milano, SIDALM, "Le persone che hanno fatto Milano" (21), 1982.

⁷⁴¹ L'archivio dell'artista è stato rilevato da Santo Alligo, curatore delle più recenti raccolte monografiche sulle sue copertine: *Tutti i Maigret di Pintér; Tutti gli Omnibus gialli di Pintér e Tutti gli Oscar di Pintér* a cura di Santo Alligo, Torino, Little Nemo, 2008-2011.

venne immediatamente notato. Sarà Anita Klinz, di soli quattro anni maggiore e appartenente alla stessa radice culturale, ad assumerlo nel 1960 in Mondadori, dando così inizio a una carriera che si svolgerà per più di trent'anni. I due indirizzi caratteristici della sua formazione – il realismo e la sintesi grafica – si ritroveranno nell'ampia gamma delle sue interpretazioni: da un lato le descrizioni paesaggistiche e i primi piani di un realismo fotografico per le copertine ad esempio di Cesare Pavese così come pure per Grazia Deledda; dall'altro un registro costruito sulla pura liricità del segno e la giustapposizione del ritmo cromatico e grafico della copertina. In questa linea rientrano, tra le altre, molte copertine per Mario Soldati, autore con il quale Pintér aveva un'ottima intesa. È lo stesso disegnatore a ricordare come per *Amico gesuita* fosse stato lo stesso Soldati a suggerire “un binario, un treno in lontananza, un pensilina”, così come fu immediato il suo apprezzamento per la memorabile stilizzazione calligrafica, quasi impercettibile, del sesso femminile in copertina a *Lo smeraldo*, nella sua prima edizione mondadoriana del 1974, copertina accettata a fatica per l'hardcover e mai approdata, in quella veste, negli “Oscar”. Di Pintér si è osservato “l'infinito rispetto per la figura umana. Anche quando la sottomette a una leggera deformazione umoristica, sa esattamente i limiti da osservare per non cadere in una volgarità a buon mercato. E questa particolarità dà alle sue opere un inconfondibile carattere lirico”. Un aspetto particolarmente evidente nella definizione grafica del commissionario Maigret, al quale oggi la firma di Pintér è indissolubilmente associata. Una serie iniziata con una gabbia fissa occupata sempre dal piano americano del personaggio modellato su Gino Cervi, l'interprete del telefilm della RAI, annesso in accesi fondi a colori primari, che negli “Oscar” troverà ulteriore spazio di libertà e sperimentazione visuale, grazie alla varietà di tecniche e di punti di vista, ormai sicuro di un personaggio diventato la propria controfigura. L'avvicinamento di Pintér al libro non è mai intellettuale, attraverso la lettura o l'approfondimento del soggetto da rappresentare, quanto piuttosto puramente visivo alla ricerca di un flash, di un richiamo, di una sintesi immediata. “Quando debbo disegnare una copertina, butto giù la testa sul foglio, comincio a schizzare disegni, poi poco a poco il cerchio si stringe: depuro l'idea, tolgo, tolgo tolgo; e resta l'essenziale”. (fig. 262) Questa sua condizione di disegnatore puro, avrà il suo massimo impiego, come del resto per gli altri disegnatori della scuderia mondadoriana, durante la direzione di Mario Spagnol, editore dalla forte sensibilità artistica e culture della figurazione, aperto ad arruolare una varietà di artisti⁷⁴² oggi difficilmente registrabile nella massa dei titoli.

Come Pintér è stato l'artigiano artefice dell'immaginario mondadoriano, l'americano John Alcorn cambierà radicalmente l'assetto visivo di Rizzoli e della “Bur” durante gli anni Settanta. Dopo un esordio di grande successo in America, prima come giovane componente del Push Pin Studios e poi come libero professionista,⁷⁴³ nel giugno 1971 decise di trasferirsi in Italia. La coincidenza con

⁷⁴² Si ricordano in particolari: Paolo Guidotti, Paul Scharff, Ferruccio Bocca, e per gli “Oscar ragazzi” Guido Bertello, Giancarlo Carloni e Giovanni Mulazzani.

⁷⁴³ Il deposito dell'archivio di John Alcorn presso Apice dell'Università degli Studi di Milano ha permesso uno studio sistematico dell'artista confluito nella monografia illustrata *John Alcorn. Evolution by Design*, a cura di Stephen Alcorn e Marta Sironi, Moleskine, 2013. L'archivio è consultabile online. Durante la catalogazione dell'archivio sono state diverse le occasioni di confronto e approfondimento della produzione alcorniana a partire dal convegno *John Alcorn e la grafica editoriale italiana intorno al 1970* (Milano, Università degli Studi di Milano, 23-24 novembre 2011) e alcuni articoli di chi scrive: *L'archivio John Alcorn ad Apice* preceduto dal saggio di Stephen Alcorn, *Evolution by design. Reflections on the life and art of my father, John Alcorn (1935-1992)*,

la tappa milanese della mostra itinerante *Push Pin Style* nel maggio dello stesso anno, organizzata dall'Olivetti al Castello Sforzesco,⁷⁴⁴ favorì le sue sorti lavorative. La novità del linguaggio eclettico proposto dai creativi americani colpì il mondo della produzione grafica e pubblicitaria italiana: tra i visitatori anche il giovane editore Mario Spagnol,⁷⁴⁵ allora di passaggio da Mondadori a Rizzoli, che non si lasciò sfuggire la possibilità di avere il talento statunitense per una revisione completa del catalogo ormai storico della Rizzoli. È in particolare la cessata collana economica, la "Bur" (Biblioteca Universale Rizzoli), che dopo la fondamentale stagione iniziale che l'aveva resa base costitutiva della diffusione della lettura nel dopoguerra, alla metà degli anni Sessanta aveva ceduto il passo al successo degli "Oscar" Mondadori, più attraenti con le loro copertine illustrate rispetto alla soluzione solo tipografica su una carta incolore sempre uguale che aveva costituito l'essenza della prima "Bur". Lo stesso catalogo, in mano dell'americano, si trasforma in una galleria multicolore sempre caratterizzata da una cornice capace di inquadrare titolo e illustrazione in una gamma infinita di varianti, secondo quello "stile di tutti gli stili"⁷⁴⁶ tipico dell'eclettismo pieno di echi storici che aveva interessato il gruppo di creativi newyorchese nel quale Alcorn aveva esordito. Allo stesso tempo, con la stessa varietà cromatica, formale e tecnica, Alcorn anima le copertine e sopraccoperte della casa madre: lo stile eclettico e l'ampia gamma di tecniche, in Italia arricchita soprattutto da acquerelli atmosferici che registrano paesaggi e figure tipiche della penisola, permette all'unica matita di animare il vasto catalogo Rizzoli. (figg. 263-264) La forza cromatica e il distacco con cui le copertine erano risolte dall'americano costituiva una novità per l'Italia:⁷⁴⁷ l'ampia esperienza in ambito pubblicitario negli Stati Uniti e la distanza culturale permettono ad Alcorn di vivere con sempre maggiore libertà la professione e il modo di intendere le copertine, non preoccupandosi tanto della corrispondenza

"Bibliologia", (6), dicembre 2011, pp. 130-38 e pp. 107-129; *Tipografia e innovazione visuale: i libri per bambini di John Alcorn*, "Hamelin", (30), marzo 2012, pp. 98-105; *La Rizzoli disegnata da John Alcorn. Alcune considerazioni a partire dalle copertine non realizzate*, "L'Uomo nero", nuova serie, Mimesis, XII (11-12), maggio 2015, pp. 202-213; e di maggiore divulgazione: *Lo stile di tutti gli stili. L'archivio John Alcorn al Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano*, "Charta", (134) 2015, pp. 68-73 e *Fresco senza stereotipi. L'archivio di John Alcorn al Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano*, "PreText" (3) maggio 2015, pp. 52-57.

⁷⁴⁴ *The Push Pin Style* (Parigi, Louvre, Musée des Arts Décoratifs, 18 marzo – 18 maggio 1970; Milano, Castello Sforzesco, Sala della Balla, 25 maggio – 25 giugno 1971). Il catalogo edito negli Stati Uniti per la mostra parigina con una sola breve introduzione in francese e inglese atta a presentare quello che viene definito 'il fenomeno rinascimentale' della 'bottega artistica' che vedeva associati 20 creativi, di cui oggi i più ricordati sono Milton Glaser e Seymour Chwast. Il catalogo è mantenuto anche per la mostra milanese con la sola aggiunta di una sovraccoperta trasparente con i dati della mostra e un breve e unico testo in italiano nei riguardi della sovraccoperta a firma di Renzo Zorzi, allora alla direzione delle attività culturali dell'Olivetti e capace in due colonne di testo di sintetizzare l'essenza dello stile proposto dall'atelier americano e soprattutto la sua carica innovativa utile, a suo parere, anche per la comunicazione 'aziendale' italiana.

⁷⁴⁵ Un sodalizio, quello con Spagnol, mai più interrotto anche dopo la stagione di Rizzoli e il rientro di Alcorn negli Stati Uniti con il *restyling* durante gli anni Ottanta di Longanesi, Salani, Guanda, Frassinelli, TEA. Una produzione non documentata dalla collezione Bortone Bertagnolli ma presente in modo esteso nell'archivio Apice.

⁷⁴⁶ L'aveva definito così Dino Villani, *La mostra "The Push Pin Style" a Milano*, "Linea Grafica", luglio-agosto 1971, p. 197.

⁷⁴⁷ Si veda il rifiuto del Partito Comunista a una proposta di Alcorn per una sequenza di quattro cartelli di denuncia degli incidenti sul lavoro, opera poi esposta alla *Mostra Internazionale della Grafica sperimentale per la stampa* organizzata in occasione della XXVI Biennale di Venezia del 1972.

col titolo quanto piuttosto della riuscita estetica, convinto che anche un pessimo libro potesse avere una splendida copertina.⁷⁴⁸

II.5. Editoria scolastica

La conservazione di una parziale testimonianza della produzione scolastica⁷⁴⁹ del Novecento risponde al piano del collezionista di rivolgere la propria attenzione verso gli ambiti più trascurati e difficilmente storicizzabili, come del resto le difficoltà nel realizzare il catalogo storico della scolastica Mondadori ha messo bene in evidenza.

I testi scolastici difficilmente popolano le biblioteche pubbliche. Come altri generi di larga circolazione, hanno una stagione breve, strettamente legata alla fruizione di un'età particolare e, se non vengono conservati dai privati, lasciano poche tracce della loro esistenza. Sono oggetti di consumo, che restano finché servono o finché una nuova edizione aggiornata non rende superate (e anche inutili) le precedenti. Come pochi libri rimangono nell'immaginario dei lettori divenuti adulti e contano nella formazione di chi li ha avuti tra le mani, ma raramente possono essere ritrovati e riletti.⁷⁵⁰

L'altro aspetto sempre presente al collezionista è la sinergia tra tale produzione, spesso considerata marginale, e l'editoria letteraria propriamente detta, qui testimoniata in particolar modo dal condiviso impiego degli autori di copertina. Naturalmente anche riguardo la scolastica la collezione è assolutamente parziale e gli anni maggiormente documentati sono quelli tra le due guerre, momento di massima espansione del decoro del libro che trovava nelle specifiche esigenze della scolastica applicazioni d'interesse.

Come si è visto anche per altre tipologie di materiali, Sandro Bortone tende a conservare almeno un pezzo ottocentesco per avere un'esemplificazione dell'iconografia su cui s'innesta la grafica novecentesca. È qui il caso di un numero della "Biblioteca scientifica" di Perino illustrata da una figurazione allegorica tipicamente ottocentesca che avrà non pochi sconfinamenti nel Novecento, come mostra la copertina della rivista "L'arte nelle scuole professionali" (1905), il periodico d'orientamento per l'attività formativa ed editoriale della scuola professionale dei Salesiani a S. Benigno Canavese.⁷⁵¹ (figg. 265-266) È la stessa 'arte decorativa' a essere rappresentata come l'angelo salvatore che tiene la palma dell'*ars et labor* mentre nell'aureola di raffinata fattura decorativa è riportato il motto inglese "for ever and ever" che permette di meglio identificare il modello anglosassone pieno d'implicazioni sociali dell'*art & craft*.

L'arretratezza delle pubblicazioni scolastiche italiane all'inizio del Novecento è denunciata dalla lettera aperta inviata da Raffaello Bertieri al Ministro della

⁷⁴⁸ Secondo quanto dichiarato dallo stesso Alcorn in R. W. Apple, *Can you sell a book by its cover?*, "New York Herald Tribune", "Books section", 28 luglio 1963.

⁷⁴⁹ Si ricorda il lavoro di recupero dei testi scolastici della Biblioteca Braidense: *Dalla Scuola a l'Impero: i libri scolastici del fondo della Braidense (1924-1944)*, a cura di Rossella Coarelli, Milano, Viennepierre, 2001.

⁷⁵⁰ Dalla *Presentazione* di Lodovica Braida e Mario Infelise a Elisa Rebellato, *Mondadori. Catalogo storico dei libri per la scuola (1910-1945)*, Milano, Franco Angeli, "Studi e ricerche di storia dell'editoria", 2008

⁷⁵¹ Si segnala articolo del direttore della testata Angelo Michelotti, precisa tutte le fasi tecniche della realizzazione del libro dai fonditori ai librai: A. Michelotti, *Il libro*, "L'arte nelle Scuole Professionali", marzo 1905, I (3), pp. 53-59.

Pubblica Istruzione nel febbraio 1915⁷⁵² dalle pagine de' "Il Risorgimento Grafico". In base a esempi concreti di discordanza tra immagini e testo e della diffusa trascuratezza di tali pubblicazioni,⁷⁵³ la lettera stimola un dibattito sulla rivista inteso al miglioramento complessivo della proposta didattica, soprattutto rivolta alle scuole elementari.⁷⁵⁴

Tra i prodotti nuovi, che si affacceranno però sul mercato solo nell'immediato primo dopoguerra, un notevole incremento della qualità estetica è da attribuirsi ad Attilio Mussino, disegnatore ben documentato in collezione anche in questo settore. Dal sillabario per la prima elementare, *Il buon seme*, completamente illustrato anche all'interno, dell'editore torinese Paravia (1924) con cui l'artista era in stretta relazione per il lavoro a "La Domenica dei Fanciulli", alla collaborazione con La Scuola di Brescia di cui è particolarmente degno di nota l'innovativo sistema educativo illustrato - *Fonti vive* - progettato insieme alla moglie, Eugenia Giordani Mussino. Nell'introduzione l'autrice spiega in sintesi i presupposti del sussidiario illustrato - "Troppe volte le nostre scuole non hanno museo per le lezioni oggettive; troppe altre non hanno gallerie di quadri piacevoli all'osservazione, sussidio al comporre; non hanno tavole illustrative del programma di nozioni varie"⁷⁵⁵ - formulando una proposta che fosse anzitutto un oggetto piacevole.

Ogni alunno ha il suo libriccino che lo letizia e lo soddisfa. E come lo soddisfa! Le vignette sono la felicità del bambino. Un libro senza vignette è un libro muto. Un libro tutto a disegni sarà il suo primo caro compagno di studio. Egli lo osserverà con attenzione e cercherà d'intenderlo, acuendo il suo intuito, sviluppando la sua riflessione, interrogando, rispondendo a sé ed agli altri, ingegnandosi di eseguire i facili disegni che saran le pietre miliari del suo cammino.⁷⁵⁶

Il metodo punta, come si legge nell'introduzione, sull'apprendimento visivo ed è pertanto formulato progressivamente secondo l'età ma identificato da un'unica copertina che, pur evocando ancora certe figurazioni allegoriche, rappresenta l'atto di donare ai bambini un oggetto - il libro illustrato - di loro sicuro interesse. Il punto di assoluta novità è infatti rappresentato dalle "vignette" strutturate a sequenza di quadri capaci di descrivere il contenuto del testo sviluppando le capacità di osservazione e d'interpretazione personale, aspetto visualizzato alla base di ogni tavola da una sorta di dizionario visivo o da una semplificazione generale del senso attraverso segni elementari a imitazione del disegno dei bambini. (figg. 267-268) Ma così come il volume avrebbe costituito la soddisfazione personale di ogni bambino, il sistema prevedeva anche la raccolta di "104 diapositive illustranti le scene del presente libro"⁷⁵⁷ che si sarebbero potute

⁷⁵² R. Bertieri, *A. S. E. Ministro Pubblica Istruzione del Regno d'Italia*, "Il Risorgimento Grafico", XII (2), febbraio 1915, pp. 41-48.

⁷⁵³ Del primo esempio estesamente descritto da Bertieri, il libro *Conteggi, misure e forme* di Aurelio Molinari per la II classe, in collezione è presente il volume per la IV classe (Milano, Cooperativa Editrice Libreria, 1917).

⁷⁵⁴ *Pro libro scolastico*, "Il Risorgimento Grafico", XII (4), aprile 1915, pp. 97-101; Alfredo Melani, *Pro libro scolastico*, "Il Risorgimento Grafico", XII (12), dicembre 1915, pp. 417-20.

⁷⁵⁵ Eugenia Giordani Mussino, *Ai compagni di lavoro*, in *Fonti Vive*, Brescia, La Scuola, 1923, pp. 5-7.

⁷⁵⁶ Ibidem.

⁷⁵⁷ Se ne ha notizia dalla seconda di copertina dei volumi che ne riportano un dettagliato annuncio nel quale è anche indicato lo strumento necessario alla proiezione: "l'apparecchio di proiezione tipo-scuola ad illuminazione sia elettrica che ad acetilene".

proiettare a scuola andando a costituire quella “galleria di quadri piacevoli” di sussidio allo studio e alla composizione narrativa.

Anche se non si tratta prettamente di scolastica, nell’ambito dell’informazione scientifico-filosofica va ricordata l’originalità comunicativa della Piccola Biblioteca di Scienze Moderne dei Fratelli Bocca⁷⁵⁸ di Torino adornata rigorosamente in bianco e nero da Giovanni Mataloni, insieme a una varietà di firme – tra cui Francesco Beghelli, Angiolo D’Andrea⁷⁵⁹ (ADA), Adolfo Magrini. Pur attraverso una figurazione fortemente caratterizzante il titolo, l’esemplificazione iconica sempre giocata sull’effetto grafico e il suo accordo con lo stile e la composizione tipografica dell’intestazione, le copertine erano al contempo immediatamente identificabili con la collana. (figg. 269-273) Si notino in particolare le interpretazioni di Mataloni,⁷⁶⁰ un artista che attraverso la grande esperienza in ambito pubblicitario era stato capace di trovare soluzioni di uguale immediata presa per ogni settore editoriale per cui aveva contribuito, dalla musica alla divulgazione scientifica.

Più in generale però la scolastica privilegerà l’incisione all’illustrazione (tranne nel caso dei prodotti per i più piccoli), rivolgendosi a una certa eleganza citazionista essenzialmente basato sul modello di Adolfo De Carolis,⁷⁶¹ il cui simbolismo atemporale – dal quale però hanno preso le mosse, in qualità di allievi, tanti grandi incisori e decoratori del libro italiano –, intriso di “eroismo centaureo” si adatta bene a commentare visivamente “le fantasie di poeti e romanzieri costeggiando i lidi d’una vita riflessa, aggiungendo all’arte letteraria di quelli una droga, molta o poca, della sua capacità rappresentativa”.⁷⁶²

Artista cantore anzitutto di D’Annunzio⁷⁶³ per il quale disegna la veste delle prime uscite per Treves,⁷⁶⁴ nella scolastica si identifica piuttosto con Zanichelli,⁷⁶⁵ per cui disegnerà tra l’altro molte edizioni Pascoliane.⁷⁶⁶ Le collane scolastiche sono risolte da una solida struttura architettonica – dalla “Biblioteca di cultura popolare”, alla serie tascabili degli scritti carducciani – un poco semplificata nella

⁷⁵⁸ *Riesumazione di un editore estinto: F.lli Bocca, Torino Roma Milano, 1922-1958*, Piùlibri, 1975.

⁷⁵⁹ Artista di recente rivalutato grazie alla mostra e relativo catalogo *Angiolo D’Andrea 1880-1942. La riscoperta di un maestro tra Simbolismo e Novecento*, (Milano, Palazzo Morando 8 novembre 2012-17 febbraio 2013; Pordenone, Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea Armando Pizzinato, 21 settembre 2014), Milano, Skira, 2012.

⁷⁶⁰ Al momento della loro uscita immediatamente rese note nella raccolta a cura di Cesare Ratta, *Gli adornatori del libro in Italia*, prefazione di Francesco Saponi, vol. III, Bologna, Scuola di arte Tipografica, 1926-27, pp.

⁷⁶¹ *Adolfo De Carolis xilografo e illustratore*, a cura di Guido Tucci, Bologna, Sintesi, 1992. Si veda inoltre: Renato Barilli, *Bistolfi e De Carolis a Bologna, Il Liberty a Bologna e nell’Emilia Romagna* (Bologna, Galleria d’arte moderna, marzo-maggio 1977), Bologna, Grafis, 1977, pp. 367-437.

⁷⁶² Michele Biancale, *I decoratori del libro. Adolfo De Karolis*, “L’Italia che scrive”, II (8-10), agosto-ottobre 1919, pp. 105-06.

⁷⁶³ Sulle sue interpretazioni d’annunziane era incentrata la lettura di Antonio Rubino, *Gli artisti del libro: Adolfo De-Karolis*, in “Il Risorgimento Grafico”, V (12), dicembre 1907, pp. 211-16.

⁷⁶⁴ In collezione i volumi di Gabriele D’Annunzio editi da Treves: *I Malatesti. Francesca da Rimini e Le canzoni della gesta d’oltremare. Merope*, vol. IV, del 1917; *Laus vitae. Libro I Maia e La fiaccola sotto il moggio* del 1918; *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi. Libro III Alcione* del 1919 e *Il Notturmo* del 1921; *Le elegie romane* del 1924.

⁷⁶⁵ *Copertine di libri italiani. Le copertine delle edizioni Zanichelli*, “Il Risorgimento Grafico”, XVII (11), novembre 1920, pp. 434-438 dove accanto alle copertine di De Carolis, si ricordano autori meno direttamente associabili da Sacchetti a Nasica, di cui sono pure riprodotte alcune copertine.

⁷⁶⁶ In collezione: *Poemi Conviviali*, “Poesie di Giovanni Pascoli” VI, 1910; *Canti di Castelvechio*, “Poesie di Giovanni Pascoli” IV, 1914; *Odi e Inni*, “Poesie di Giovanni Pascoli” V, 1923; Limpido rivo, “Prose e poesie di Giovanni Pascoli presentate da Maria ai figli giovinetti d’Italia”, 1924^{II}; Pensieri e discorsi, “Opere di Giovanni Pascoli”, 1928^{III}. Lettere dell’incisore al poeta sono consultabili online: <http://pascoli.archivi.beniculturali.it/>

grafica seriale dei classici, italiani e latini, identificati dall'immagine del medaglione centrale. (figg. 274-276)

Al di là degli artisti preposti alla comunicazione visiva, per la diffusione popolare e scolastica del libro sarà fondamentale il vasto contributo di Ettore Fabietti,⁷⁶⁷ direttore per un trentennio delle Biblioteche Popolari⁷⁶⁸ e tra i primissimi fidati collaboratori di Mondadori – secondo le parole dello stesso Fabietti “forse l'uomo capace di dare all'Italia il libro popolare”⁷⁶⁹ – con il quale manterrà, durante il Ventennio, un costante dialogo inteso a disporre di una varia proposta culturale, soprattutto rivolta ai giovani.⁷⁷⁰ Fin dal gennaio 1927 Fabietti avanza una prima ipotesi, poi successivamente continuamente rimodulata, di strategia di limitazione del libro unico di Stato a favore di “un giornale degli alunni” o “giornale di scuola”,⁷⁷¹ sostenendo che “Mondadori aveva in mente questo tipo di giornale quando pensò alla trasformazione del ‘Giornalino della Domenica’. Il disegno, non attuato fin ora, dovrebbe attuarsi ora, prima, cioè, che altri ci pensi e agisca. Occorre occupare il campo, finché è sgombero. In breve non lo sarà più. Per quest'attenzione non si può fare a meno dell'aiuto efficiente di un uomo di scuola”.⁷⁷²

Col sottolineare la necessità di “un uomo di scuola”, probabilmente Fabietti intendeva riferirsi a se stesso, avvertendo il pericolo della propria posizione nell'avanzare della politica fascista.

Pur se il progetto non verrà attuato, Fabietti continuerà a essere figura fondamentale per la divulgazione del libro e della lettura tra i più giovani e le classi meno agiate, usando anzitutto lo strumento della recensione bibliografica, occupandosi della rubrica “Libri”⁷⁷³ per “Il Giornalino della Domenica” – con un iniziale impegno quotidiano di tre ore per il quale, sempre pensando al progetto di trasformazione del giornalino, Fabietti avanza l'ipotesi di una sua disponibilità completa, anche a costo di lasciare la direzione delle Biblioteche Popolari.⁷⁷⁴

La posizione antifascista di Fabietti e la sua politica di divulgazione della cultura, praticata con successo da decenni, andava in contrasto con la politica culturale fascista intenzionata a far pulizia di pubblicazioni scomode rimpiazzandole con testi indirizzati al consolidamento dell'ascesa fascista, come ricorda una lettera di

⁷⁶⁷ Per meglio inquadrare la sua complessa attività si rimanda agli atti del convegno *Ettore Fabietti e le biblioteche popolari*, a cura di Paolo M. Galimberti e Walter Manfredini, Milano, Società Umanitaria, 30 maggio 1994.

⁷⁶⁸ Autore anche del *Manuale delle biblioteche popolari* e in seguito, con Amilcare Locatelli, il *Catalogo modello per una biblioteca popolare di centro urbano e per una biblioteca di piccolo centro rurale* entrambi editi a Milano, dal Consorzio delle Biblioteche Popolari nel 1908; e infine *Biblioteca popolare moderna* (1933). Cfr. Attilio Mangano, *Ettore Fabietti e la Società Umanitaria*, “Biblioteche oggi”, ottobre 1994, pp. 62-65.

⁷⁶⁹ Lettera di Fabietti a Mondadori del 12 aprile 1922, FAMM, fascicolo Fabietti.

⁷⁷⁰ In questo gli sarà sempre di valido aiuto la moglie Maria Sanguini Fabietti autrice di diverse traduzioni, come di recente dimostrato, non prive di interpretazioni atte al riscatto per esempio dei ruoli femminili nelle fiabe. Ivonne Defant, *Mara Fabietti e la traduzione delle fiabe dei fratelli Grimm*, in *Traduttrici. Female Voices across Language*, a cura di Oriana Palusci, Trento, Tangram, “intersezioni/Intersections” (4), 2011, pp. 97-108.

⁷⁷¹ Sono le alternanti definizioni usate da Fabietti nella corrispondenza con Mondadori durante il 1927, FAAM, fascicolo Fabietti.

⁷⁷² Lettera non datata [1927], FAAM, fascicolo Fabietti.

⁷⁷³ Del resto la sua attività di propaganda del libro avveniva fin dal 1922 dal bollettino “La parola e il libro” edito dalle stesse Biblioteche popolari di Milano che Fabietti dirigeva.

⁷⁷⁴ “Se daremo attuazione al nostro programma e s'ella vorrà, io cercherò di esimermi dalla direzione delle Biblioteche Popolari per mettermi interamente a disposizione di questo lavoro.” Lettera di Ettore Fabietti a Mondadori, 19 gennaio 1927, FAAM, fascicolo Fabietti.

Franco Ciarlantini a Mondadori del 3 marzo 1924, nella quale espone la volontà di “distribuire largamente nuclei di biblioteche”: “vorremmo che in ogni sede del fascio, in ogni Sindacato Operaio e in tutte le scuole italiane, specie nell’Alto Adige, fossero inaugurate biblioteche si cultura e di educazione patriottica”.⁷⁷⁵

Un’incompatibilità che si manifesterà esplicitamente con le dimissioni di Fabietti costretto, come si legge nella lettera confidenziale mandata all’amico Virgilio Brocchi, da restrizioni che non gli avrebbero permesso di continuare nella sua opera di divulgazione.

Mio caro Brocchi,

Devo lasciare le Biblioteche Popolari. Il Commissario Prefettizio avv. Nicolato, ha oggi trovato, fra 40 mila volumi della Biblioteca Centrale, 10 libri non conformisti e se ne è risentito. Impossibile continuare a lavorare per le mie care Biblioteche lottando giorno per giorno per rivendicare il diritto di cittadinanza nelle loro collezioni alle opere più luminose del pensiero umano. L’adesione a questo indice di nuovo genere mi diminuirebbe per sempre davanti alla mia coscienza. Ho scritto le mie dimissioni. Giornata magica per me: rompo il legame trentennale che mi lega a un ardente apostolato per l’educazione del popolo.⁷⁷⁶

La lettera dolorosamente polemica si chiude tra l’altro con una richiesta di lavoro in Mondadori. Alla stessa lettera è allegata la proposta, firmata insieme ad Angelo Colombo, di una serie di “quaderni” periodici, due al mese, a integrazione del libro di Stato: “(...) la storia verrebbe trattata con una serie di biografie drammatizzate; la geografia con una serie di viaggi, le scienze con una serie di esperimenti e di costruzioni facilmente eseguibili con materiale comune, l’aritmetica con giochi ecc.”.⁷⁷⁷ Alle varie proposte di Fabietti sui materiali didattici da affiancare alle proposte ufficiali darà un taglio lo stesso Mondadori nel dicembre 1930 ricordando a Fabietti la “speciale disposizione tassativa del Ministero dell’Economia Nazionale” che proprio in quei giorni ostacola qualsiasi possibilità di attività di questo genere “giacché è fatto espresso obbligo agli insegnanti di non consigliare alcun libro oltre il testo di Stato che contiene, come è detto nel comunicato, tutto quanto può interessare i ragazzi”.⁷⁷⁸ Fabietti non demorderà almeno rispetto alla divulgazione libraria accettando, nel giugno 1930, l’incarico di una rubrica settimanale per il “Radiocorriere”, definita dallo stesso Fabietti in una lettera a Mondadori, “la grossa (non oso dir ‘grande’) rivista dell’EIAR”,⁷⁷⁹ evidenziando ancora una volta l’interesse prevalente per la grande diffusione della testata, indirizzata “a tutti gli abbonati alla radio”, che gli avrebbe permesso di raggiungere il vasto pubblico a cui da sempre anelava.

Il libro unico di Stato, oltre a sconvolgere i precedenti equilibri editoriali portando tutti i grossi editori a dovercisi confrontare, – in primis lo stesso Mondadori che, sulla scia di tante suggestioni di Fabietti, ancora nel settembre 1933⁷⁸⁰ chiederà in via “riservata” ad Olga Visentini, scrittrice per l’infanzia e collaboratrice dell’editore, “una relazione sulle deficienze esistenti nell’attuale libro di Stato, non

⁷⁷⁵ Lettera di Franco Ciarlantini ad Arnoldo Mondadori del 3 marzo 1924, FAAM, fascicolo Fabietti.

⁷⁷⁶ Lettera di Ettore Fabietti a Virgilio Brocchi, 19 novembre 1930, FAAM, fascicolo Fabietti.

⁷⁷⁷ Lettera di Ettore Fabietti ad Arnoldo Mondadori, 30 giugno 1930, FAAM, fascicolo Fabietti.

⁷⁷⁸ Copialettere Mondadori a Fabietti, 12 dicembre 1930, FAAM, fascicolo Fabietti.

⁷⁷⁹ Lettera di Fabietti a Mondadori, 14 giugno 1930, FAAM. Nella stessa lettera Fabietti specifica di aver dedicato la prima puntata, uscita lo stesso 14 giugno data d’invio della lettera, a “una buona recensione de *Gli occhi limpidi*”.

⁷⁸⁰ Per un quadro generale della scolastica Mondadori si veda E. Rebellato, op. cit.

solo da un punto di vista pedagogico ma anche da un punto di vista di vere e proprie inesattezze e soprattutto lacune politiche e storiche: cioè argomenti di grande importanza della storia di questi ultimi anni dei quali non si parli nel libro stesso⁷⁸¹ – è anche occasione per riprendere il dibattito sull'estetica del libro scolastico sul quale tornerà infatti a intervenire “Il Risorgimento Grafico”.⁷⁸²

Come ricordava Fernando Palazzi⁷⁸³ in un precoce profilo mondadoriano per le pagine de “L'Italia che scrive”, l'attenzione per i libri per bambini e la scolastica avevano interessato l'editore fin dagli esordi, quando qualche suo libro per la scuola aveva “l'aspetto di signorino per bene tra i lazzaroncelli”,⁷⁸⁴ ma solo dopo la Riforma Gentile, le edizioni Mondadori erano entrate “trionfalmente in tutte le scuole”.⁷⁸⁵ Di quest'epoca sono documentati alcuni esemplari disegnati da Pinochi, autore anche della cornice per la “Biblioteca dei ragazzi d'Italia”, nonché delle illustrazioni di copertina ad alcuni titoli⁷⁸⁶ tra i più fortunati della scolastica anni Venti, come il libro di lettura per la II classe, *In cammino fanciulli* di Guido Antonio Marcati nell'edizione del 1923 al suo 500° migliaio. (fig. 277)

È proprio Pinochi e un'altra fortunata antologia scolastica degli anni Venti – *Amore e luce* di Ciarlantini e Capodivacca – al cento di una disquisizione sulla copertina che dimostra quanto fosse delicata la definizione dell'immagine del libro per la scuola, nel tentativo di trovare qualche variante originale rispetto alle più diffuse ‘scenette’ di giovani lettori.

Edito nel decennio precedente dai Fratelli Nugoli di Milano, nel 1923 Ciarlantini convince Mondadori ad acquistarne i diritti per aggiornarlo in base alle nuove indicazioni ministeriali. Trattandosi di un libro di Ciarlantini, Mondadori aveva la garanzia di rapporti diretti con le autorità politiche, tant'è che nel gennaio 1924, al momento di sostenere il passaggio del proprio volume a Casa Mondadori, Ciarlantini riferisce di un confronto diretto con Giovanni Gentile: “Ho conferito a Roma, in qualità di membro del Gruppo Centrale di Competenza per la Scuola, con S.E. Gentile in merito ai testi scolastici. Credo che per la primavera ventura potremo far andare il nostro corso egregiamente e aggiornato come nessun'altro con il nuovo contenuto spirituale che intende conferire alla scuola il Ministro della P.I.”.⁷⁸⁷ Tra il marzo e l'estate 1924 segue una fitta corrispondenza di Ciarlantini con la direzione di Mondadori, allora ricoperta dal giovane Valentino Bompiani, per il passaggio dei diritti dai Fratelli Nugoli, un piccolo editore specializzato entrato in crisi nel 1924, a breve costretto a cessare l'attività, trattative complicate dalle esose richieste dei Nugoli e dal temporeggiare di Mondadori in previsione di maggiori chiarimenti rispetto l'effettiva possibilità di realizzare i volumi. La necessità di revisionare il testo non permette infatti, com'era invece l'iniziale intenzione, di rilevare il magazzino Nugoli, arrivando a proporre un completo rinnovamento del libro che rinunciava alle originali illustrazioni di Antonio Rubino

⁷⁸¹ Copialettere 29 settembre 1933, FAAM, fascicolo Visentini.

⁷⁸² Augusto Calabi, *I caratteri artistici del libro di Stato*, “Il Risorgimento Grafico”, XXVIII (9), settembre 1931, pp. 449-456 e Raffaello Bertieri, *Il libro di Stato e la tipografia*, ivi, pp. 457-465. E ancora Giovanni Bitelli, *Libri scolastici. Edizioni accurate o edizioni trascurate*, ivi, XXIX (10) ottobre 1932, pp. 561-65.

⁷⁸³ Insieme a Vincenzo Errante direttore editoriale del settore scolastico per le scuole medie in casa Mondadori.

⁷⁸⁴ F. Palazzi, *Editori italiani. Arnoldo Mondadori*, “L'Italia che scrive”, IX, agosto 1926.

⁷⁸⁵ Ibidem.

⁷⁸⁶ È pure conservata *La raccolta. Antologia per le scuole elementari* di Francesco Di Sanza, Milano, Mondadori, 1929.

⁷⁸⁷ Lettera di Franco Ciarlantini a Mondadori, 24 gennaio 1924, FAAM, fascicolo Ciarlantini.

per più economiche illustrazioni tratte dall'*Enciclopedia dei ragazzi*. Accettando i limiti imposti dall'editore, Ciarlantini rifiuterà però il disegno di Pinochi per la copertina.

(...) non va per varie ragioni, ma soprattutto questa: i baci, sia pure di bimbi, menano gramo e non potrebbero che danneggiare la diffusione del corso (i clericali ci boicotterebbero).

Il Pinocchi evidentemente à tratto ispirazione da una cartolina illustrata. Ma si tratta di una pessima cartolina. Giacché il testo è per quest'anno assai modesto per la parte delle illustrazioni facciamo almeno una copertina artistica e suggestiva. Questa non è né pratica, né artistica, né comunque interessante.⁷⁸⁸

Pur non disponendo dell'originale rifiutato, ipotizzabile comunque entro l'immaginario da "cartolina" proprio dell'illustratore, sembra che Pinochi avesse osato un pizzico di trasgressione lasciandosi probabilmente ispirare dalla copertina di Rubino della prima edizione che, in pieno stile Liberty, mostrava due ragazzetti, stilizzati alla Beardsley, inginocchiati uno di fronte all'altro mentre sorreggono timidamente una corona di rose al sorgere di un giorno splendente, un'immagine piena di suggestione lirica che deve averlo indirizzato verso una soluzione d'effetto.

La richiesta di Ciarlantini per una copertina "artistica e suggestiva" lo condurrà a proporre all'editore un artista alternativo, "un pittore di cui ho molta stima e che al momento buono potrò io stesso officiare: dopo, cioè, che gli sia giunto da parte della Casa Mondadori l'invito a comporre la copertina di cui si tratta. Questo pittore è Sinopico".⁷⁸⁹ La copertina definitiva, anche se non firmata, è ancora attribuibile a Pinochi che, seguendo le indicazioni avute dall'editore,⁷⁹⁰ si attenne a una scena descrittiva di una luminosa aula scolastica. È interessante notare come, contrariamente all'opinione di Ciarlantini, Mondadori reputi proprio la leggerezza illustrativa di Pinochi la cifra più adatta a identificare la maggior parte delle proprie edizioni scolastiche per i più piccoli tanto che nel novembre dello stesso 1924 Pinochi firmerà un contratto di esclusiva per le edizioni scolastiche e per l'infanzia della Casa, che avrebbe permesso all'editore di presentarsi con un'immagine riconoscibile e piacevole a un costo il più possibile limitato.

Caro Pinochi,

riferendomi al colloquio nostro di oggi mi è caro confermarVi che affido a Voi la parte maggiore e migliore della illustrazione artistica delle nostre edizioni scolastiche e di letteratura infantile. Come inizio dei nostri rapporti Vi assicuro da oggi al 30 Giugno dell'anno venturo un anticipo fisso mensile di L. 400, la prima quota da pagarsi il 30 Dicembre p.v. e così di seguito fino alla scadenza di questo nostro primo accordo. In compenso voi vi impegnate a lavorare attivamente ed esclusivamente per noi e ad accordarci qualche facilitazione.

I compensi per i Vostri lavori resterebbero così fissati:

Disegni a bianco e nero L. 50 cadauno – Tavole a colori lire 150 cadauna – Copertine (in compenso delle precedenti riduzioni) a L. 300 cadauna. Impegno di consegnare un minimo di cinquanta disegni in nero, otto tavole e una copertina al mese. Conguagli a vostro favore da liquidarsi alla fine di ogni trimestre. Alla scadenza del presente accordo Vi impegnate a dare la preferenza per la Vostra opera alla nostra Casa, sempre alle condizioni di cui sopra.

⁷⁸⁸ Lettera di Franco Ciarlantini a Mondadori, 28 luglio 1924, FAAM, fascicolo Ciarlantini.

⁷⁸⁹ Lettera di Franco Ciarlantini a Mondadori, 29 luglio 1924, FAAM, fascicolo Ciarlantini.

⁷⁹⁰ Copialettere 7 agosto 1924, FAAM, fascicolo Pinochi.

Sono certo d'aver interpretato i Vostri desideri e gradirò quindi conferma che porterete Voi stesso e così Vi consegnerò la prima parte del lavoro.

Voi sapete che stimo moltissimo e ammiro la Vostra arte; non Vi dispiacerà, quindi, offrire questa a chi sa veramente apprezzarla.⁷⁹¹

Non è quindi un caso che il titolo di Ciarlantini insieme a molte altre pubblicazioni di Pinochi dopo il 1924 non riportino la firma, fino allora un marchio immancabile, come attesta l'antologia *Le mie letture* di Augusto Sichirolo che replica nel tondo di copertina di nuovo la coppia di fanciulli "da cartolina" che identifichiamo ancora oggi con il disegnatore. (fig. 277)

Basta una panoramica delle antologie e collane di letture⁷⁹² e degli ancor più rari libri per le vacanze,⁷⁹³ per capire come l'immagine da "cartolina" fosse lo standard di questo tipo di pubblicazioni, aggiornato lungo i decenni secondo stile e tecniche di stampa. (figg. 278-281)

Un altro manufatto legato alla scuola e collezionato da Sandro Bortone per le sue tangenze con l'editoria, troppo spesso relegato invece ad ambiti collezionistici riferiti al mondo della carta e della stampa, è il quaderno scolastico,⁷⁹⁴ considerato soprattutto per la documentazione di vari aspetti materiali, dalla cartotecnica alle cartiere produttrici, allo studio dell'immagine e dell'evolversi del suo valore

⁷⁹¹ Copialettere 17 novembre 1924, FAAM, fascicolo Pinochi. La corrispondenza con Pinochi s'interrompe per riprendere nel 1930 quando l'illustratore sarà impiegato per le copertine de' "I classici dell'800".

⁷⁹² Oltre alla panoramica proposta nelle riproduzioni si indicano di seguito gli esemplari conservati in collezione: M.C. Portoghese, *Pagine scelte. Corso di letture ad uso delle scuole elementari miste urbane, suburbane e rurali*, due volumi per la classe III e classe IV, Palermo, Salvatore Biondo, 1911-12, copertina di Chiostrì; Anna Vertua Gentile, *Per il dovere*, Milano-Palermo, Remo Sandron, "Per il mondo piccino" (14), s.d. [1900-1910], copertina di Francesco Nonni; Eugenia Graziani Camillucci, *Le novelline di tutte le stagioni*, Milano, Carlo Signorelli, 1923, copertina di Luigi Melandri; Maria Noberini Bottini, *Sapienza e grazia. Letture per la terza classe elementare*, Milano-Varese, Istituto Editoriale Cisalpino, s.d. [1920-30]; M. Puccini, V. Masselli, *Soldimaggio. Letture per la quarta classe*, Torino, SEI ristampa 1948 (I 1946) illustrato da Mario Borriero; oltre alla collana "Bibliotechina dei Fanciulli" Paravia del primo decennio del Novecento; "Prime gemme"; Milano, La prora, 1935 disegnata da Roberto Lemmi; "La biblioteca dell'arte dei piccoli. I racconti e le fiabe" disegnata da Carlo Salodini (Brescia, La Scuola). Si distacca dall'immaginario corrente vuoi la "Biblioteca di cultura scientifica", Perugia-Venezia, La Nuova Italia disegnata da Virgilio Guzzi; nonché *Marco, libro di lettura*, dell'editore Romèrio di Locarno (IV ed. 1952) che al contrario di un'allegria brigata rappresenta un giovanissimo calzolaio al lavoro, nonostante il contenuto del libro non si riferisca a lui come al protagonista. Evidentemente la lettura a scuola era proposta mostrando l'alterativa del duro lavoro minorile, secondo una prospettiva assolutamente assente dalla produzione italiana.

⁷⁹³ Oltre alla panoramica proposta nelle riproduzioni si indicano di seguito gli esemplari conservati in collezione: Eugenia Graziani-Camillucci, *In vacanza ... libretto di compiti delle vacanze per gli alunni e le alunne della Seconda classe con molte illustrazioni*, Milano, Signorelli, 1921 copertina di Silvio Talmann; *Mezz'ora al giorno. Compiti per le vacanze, classe IV*, Brescia, La Scuola, s.d. [1920] e *Una mezz'ora al giorno. Compiti per le vacanze, classe IV*, ivi, 1923 con copertine e fregi di Mussino; Luigi Fasolo, *Compiti e lezioni per le vacanze. Classe I*, Milano, Alba, 1928, copertina di Castelli; Mario Zanchetti, *Vacanze operose, classe V*, Spes, 1933, copertina di Boschini; *Gioca e studia. Occupazioni istruttive per le vacanze. Classe IV*, Milano, La prora, 1934 di illustratore non identificato; *Italia in piedi! Compiti per le vacanze classe IV*, s.d. [anni 1940] Milano Alba, copertina di Federico Elmo; *Le mie vacanze. Occupazioni piacevoli ed istruttive per gli alunni della classe terza*, Milano, La prora, 1944 copertina Lemmi; Bruna Bai, *Le mie vacanze. Compiti per la prima classe*, Milano, La fonte, s.d. [anni 1950] e Rodolfo Esposito, *Le mie vacanze. Compiti per la quarta classe*, Milano, La fonte, s.d. [anni 1950] con la medesima copertina di Lambros Dose.

⁷⁹⁴ Per una panoramica della produzione nazionale si veda la banca dati del Museo del quaderno <http://www.museodelquaderno.it/archivio>; nonché la mappatura condotta dall'Istituto Nazionale Documentazione Innovazione Ricerca Educativa (INDIRE) con particolare attenzione per i Fondi Italiani di quaderni scolastici ed elaborati didattici (FISQUED).

pedagogico. In collezione sono pertanto conservati anche molti esemplari anonimi dei primi due decenni del Novecento, spesso privi di qualsiasi indicazione, a testimoniare la fattura spesso artigianale realizzata dagli stessi cartolai utilizzando cornici Liberty sia per prodotti più raffinati, come il classico quaderno nero con la colorazione rossa dei margini, a quelli più economici, di poche pagine tenute assieme da due punti metallici. (fig. 282) I cartolai più importanti realizzano serie personalizzate come quella prodotta negli anni Trenta dal Moderno Emporio Antonio Andreni di Ortona (Foggia) con medaglioni dedicati ai reali d'Italia o a politici fascisti, le cui quarte di copertine riportano come d'uso la tavola pitagorica.⁷⁹⁵ (fig. 283)

In tale produzione spesso di bassa qualità si distingue, sia per l'elegante fattura cartotecnica sia per il complesso progetto culturale, "Il Quaderno Italiano" (IQI) di Vico Viganò, "Premiato con la medaglia d'oro del Comune di Roma al Concorso Nazionale del materiale figurativo della scuola" nel 1913. Oltre a testimoniare un moderno sistema di *merchandising* del quaderno, con l'adozione da parte di due importati istituti di cultura italiani – l'Unione Italiana dell'Educazione Popolare e la Società Nazionale Dante Alighieri⁷⁹⁶ – è il piano culturale e la raffinata fattura a renderli esemplari.

Il quaderno italiano – così denominato perché vuol essere il divulgatore de' tesori artistici e storici e delle meraviglie naturali della patria nostra – si prefigge "di illuminare gli occhi de' fanciulli con immagini di bellezza affinché queste educino costantemente gli animi inconsapevoli e v'istillino e vi nutrano il rispetto e l'amore dell'arte".

Ispirato inoltre ad alto fine didattico esso sarà edito in serie divise per argomenti corredato di note illustrative e spunti poetici e confezionato in modo che abbia a far nascere nell'alunno il desiderio della collezione.⁷⁹⁷

La collezione documenta tre serie – la quarta, *Animali e piante*; la decima, *Uomini illustri* e la quattordicesima, *Arte Moderna* – ognuna dotata di una propria cornice decorativa all'interno della quale era incollata la riproduzione artistica di un quadro o di una fotografia al pari delle più qualificate pubblicazioni d'arte. Ma la caratteristica maggiore è la lettura che viene fornita dell'opera riprodotta, attraverso una didascalia con autore, titolo e ubicazione (nel caso di opere d'arte) e un commento di autori qualificati o di citazioni letterarie. La terza di copertina riproduceva all'interno di un fregio xilografico o a commento della riproduzione di qualche stampa antica con scene di lavoro motti e citazioni esemplari sull'importanza morale e fisica del lavoro.⁷⁹⁸ (fig. 284) La serie ben orchestrata di quaderni era opera dell'incisore milanese Vico Viganò fondatore dell'Associazione

⁷⁹⁵ Nel caso del quaderno conservato in collezione: Galeazzo Ciano, Italo Balbo e Augusto Turati. Il nome di Ciano è indicato con una E. probabilmente un errore del compositore dei piombi di stampa. In questo caso la quarta di copertina è dedicata agli elementi essenziali di geometria.

⁷⁹⁶ In collezione è conservato un esemplare usato prodotto dalla Società Nazionale Dante Alighieri, di un formato leggermente ridotto (17x11.5 cm) rispetto al quaderno tradizionale (21x15.5 cm).

⁷⁹⁷ Notazione stampata sulla carta assorbente allegata al quaderno in funzione di frontespizio, presente nell'esemplare della serie XIV (arte moderna) con la riproduzione del dipinto *Amor materno* di Tranquillo Cremona, conservato alla Galleria d'Arte Moderna di Milano, e presentato da alcuni versi di Giuseppe Giusti, *Affetti d'una madre*.

⁷⁹⁸ A titolo d'esempio si riportano i testi dei tre esemplari in collezione, secondo la sequenza delle serie: "Il lavoro allontana la noia il vizio la miseria"; "La vita semplice e frugale conserva la salute e mantiene la pace dell'anima" (Pietro Thouar); "L'educazione dei fanciulli non consiste soltanto nel formare il loro intelletto, ovvero nell'istruirli, ma consiste ancor più nel formare alla virtù il loro cuore. Un giorno senza lavoro è un giorno perduto".

italiana acquafortisti e incisori⁷⁹⁹ e autore tra l'altro dell'etichetta per i libri delle Biblioteche scolastiche del Comune di Milano riprodotta in una nota di Raffaello Bertieri,⁸⁰⁰ una collaborazione che vedrà poi adottati anche i suoi quaderni.⁸⁰¹

Vico Viganò inizia ora con "Il quaderno italiano" un'ammirabile riforma. Il Viganò non è solo l'ideale illustratore di Pascoli,⁸⁰² il delizioso incisore ed il buon modellatore che tutti conoscono, ma è anche un vivo e tenace spirito di propagandista, un sincero e appassionato educatore. (...). Vico Viganò ha veduto da vicino la manchevolezza dei moderni sistemi didattici nell'insegnamento delle arti del disegno, e delle arti decorative, ha vivamente *sentita* la inopportunità dei volgari prodotti (così detti artistici) che vanno per le mani dei giovani e si è fatto promotore di una riforma che nasce sotto i migliori auspici per la sua ampiezza e per la sua intrinseca forza di rinnovamento.⁸⁰³

Le prime quindici serie del suo "Quaderno italiano", vogliono essere divulgatrici "dei tesori artistici e storici e delle meraviglie naturali italiane", un'impresa che vide l'immediata adesione dei principali pittori italiani⁸⁰⁴ che concessero di riprodurre le loro opere. L'ampio piano di educazione estetica che si evince dal progetto dell'incisore milanese è avvalorato nell'articolo dal contesto scolastico imputato come il principale depravatore del naturale senso estetico. L'ampia descrizione pare interessante soprattutto nell'inquadrare la massa dei prodotti scolastici e di tutta quella grafica popolare qui, come del resto era comune, imputata di depravazione dei costumi.

Nella memoria di tutti noi è il ricordo delle orribili cose che nelle scuole, dalle primissime alle ultime, afflissero in diversa misura e con diverso intendimento quel senso del bello visivo che è innato come il senso musicale. Veramente ci doliamo ora per allora, ci doliamo per tutte le brutte e disgustose cose che ammirammo, per il cattivo gusto che ci fu imposto od offerto da quanti potevano e dovevano avviarci per più chiare vie. Molti di noi hanno dovuto rifarsi, hanno dovuto distruggere il substrato estetico che avevano incoscientemente assimilato senza entusiasmo, acquistato senza sforzo; hanno dovuto rifarsi il gusto; cancellare per riedificare; ma moltissimi, i più, hanno avuto per sempre distrutto ogni senso di bellezza; il loro valore critico s'è consumato e corrotto in quegli inizi infelici d'educazione, il loro senso estetico si è piegato umilmente ad ammirare cose non belle o addirittura orribili. Adornano la propria casa di sgraziate caricature, d'infelici tricromie, di libri mal illustrati, di oggetti disarmonici: la loro ammirazione si è volta, per gradazione, dagli sconci cartelloni murali delle scuole, dai quaderni e dalle figurine, alle più infelici produzioni mercantili moderne. Richiamati dalla violenza di colorazioni odiose, dalla volgarità del disegno, dall'immoralità dei soggetti (il brutto è immorale), essi non

⁷⁹⁹ Se ne ha notizia, insieme a una panoramica generale della sua opera incisoria, nell'articolo di Luigi Giovanola, *Acqueforti e acquafortisti: Vico Viganò*, "Emporium", vol. XXXV (207), marzo 1912, pp. 195-212.

⁸⁰⁰ Se ne ha testimonianza da un fregio riprodotto nell'articolo di Raffaello Bertieri, *Studi sul libro*, "Il Risorgimento Grafico", VI (10), aprile 1909, p. 148.

⁸⁰¹ L'esemplare in collezione della serie d'arte moderna riporta infatti in quarta di copertina l'intestazione del Comune di Milano.

⁸⁰² In riferimento alle incisioni per i *Canti di Giovanni Pascoli* (Zanichelli, 1911); parte delle lettere di Viganò a Pascoli sono consultabili online e contengono alcuni dati significativi. Sono di Viganò le illustrazioni per *I due vicini* pubblicato su "La lettura" nel maggio 1908 di cui l'incisore chiede riscontro al poeta lamentando la necessaria trasformazione delle acqueforti originali per le esigenze della "infinita tiratura" del mensile (lettera del 15 maggio 1908).
<http://pascoli.archivi.beniculturali.it/>

⁸⁰³ Raffaele Calzini, *Il quaderno italiano*, "Emporium", vol. XXXIX, (229), gennaio 1914, pp. 75-77.

⁸⁰⁴ Nell'articolo si nominano: Alberti, Bistolfi, Butti, Cavalieri, Ciardi, Fragiaco, Monteverde, Nomellini, cit., p. 77.

serbano quel po' di senso critico necessario per rivelare quanto di grottesco, di anacronistico, di irreal e di deforme era nelle immagini su cui essi studiavano e apprezzavano la storia della patria, ammirando malconce e sformate visioni dei nostri capolavori. Pesa, per così dire, sulla coscienza artistica l'eredità di cattivo gusto che hanno avuta nella scuola.

L'operazione di rinnovamento estetico, fortemente connotato anche di senso patriottico e morale, secondo Carrieri porterà a un sostanziale miglioramento dell'educazione estetica facendo leva su "l'istinto naturale del fanciullo" lo stesso che lo porta "a serbare religiosamente le cartoline *réclame*, lo spinge a raccogliere queste ammirabili riproduzioni". L'importanza educativa dell'immagine e la ricerca di una sua sempre maggiore diffusione nelle classi subalterne era al centro del dibattito sull'educazione estetica del popolo che non a caso aveva trovato sulle pagine di "Emporium"⁸⁰⁵ un suo spazio privilegiato dalla fondazione della rivista nel 1895 fino a tutti gli anni Venti.

Invero il caso Viganò rimase in parte unico, se si pensa alla ben più povera produzione prevalente negli anni Venti ma anche durante il Fascismo, epoca particolarmente fertile per questo tipo di prodotti proprio per la loro valenza propagandistica. Alla produzione popolare spesso anonima appartengono i quaderni più diffusi che proponevano in copertina la riproduzione dei monumenti delle principali città o illustrazioni anonime sulle stagioni e i giochi dei bambini. In tale contesto si distingue Vicenzina Castelli, oggi maggiormente ricordata per le più tarde cartoline illustrate di 'iconografia infantile', allora autrice anche di varie serie di quaderni dove ugualmente erano sempre protagonisti i bambini e i loro giochi. Una produzione che non è disgiunta da quella editoriale propriamente detta, essendo pure illustratrice della collana "I racconti meravigliosi" di Modernissima⁸⁰⁶ e autrice di copertine di libri scolastici,⁸⁰⁷ che testimoniano lo stretto legame tra la produzione (e iconografia) dei quaderni e l'editoria scolastica o per l'infanzia. (figg. 285-286) La direzione che il collezionista intendeva seguire era ancora una volta inclusiva: togliere cioè il quaderno dalla propria marginalità e reintrodurlo nella storia dell'illustrazione e della grafica editoriale ricordandone i principali autori⁸⁰⁸ e soprattutto mostrando i punti di convergenza con l'editoria attraverso la riduzione di storie⁸⁰⁹ spesso tratte da edizioni contemporanee: basti a titolo esemplificativo la serie di *Pinocchio* disegnata da Roberto Sgrilli.⁸¹⁰ (figg. 291-292)

Rispetto al decoro del libro dove le artiste sono numericamente inferiori, per il loro prevalente impiego nell'editoria per l'infanzia, la loro presenza come autrici di quaderni è percentualmente superiore. Per pregio vanno ricordati i quaderni illustrati da Marina Battigelli, di cui in collezione sono parzialmente documentate varie serie: quella dedicata ai mestieri, resi attraverso scene che pur non

⁸⁰⁵ Simonetta Nicolini, «Per l'educazione artistica del popolo»: iconografie e narrazioni dell'istruzione e della scuola dalle pagine di «Emporium», in *Emporium. Parole e figure tra il 1895 e il 1964*, pp. 271-315.

⁸⁰⁶ Nonna Maria, *Lo zio pipa*, Milano, Modernissima, "I racconti meravigliosi" (14), 1922.

⁸⁰⁷ A. Camosci e G. Gamberini, *Aritmetica e geometria e nozioni di computisteria. Classe V*, Milano, Luigi Trevisini, 1925.

⁸⁰⁸ In collezione testimoniali esemplari di: Albertarelli, Barberis, Battigelli, Bisi, Boccasile, Boschini, Castelli, Cisari, Leonida Edel, Golia, Maraja, Marotta, Alberto e Giovanni Mattoni, Moroni Celsi, Nardi, Pomi, William Rossi, Rubino, Sgrilli, Tato, Viganò, Zandrino.

⁸⁰⁹ Giovanni Mattoni disegnerà *Peter Pan* per i quaderni della Cartiera Pigna.

⁸¹⁰ *Re Leone* (Milano, Cartiera Binda); e la serie *C'era una volta* di cui sono conservati *La principessa rana* e *Il dono delle stelle* (Milano, Cartiera CBD)

rinunciando alla drammaticità sono di elegante poetica,⁸¹¹ la *Serie Impero*, su aspetti delle industrie coloniali che il Fascismo aveva interesse a divulgare con toni edulcoranti,⁸¹² “usanze feste cerimonie tradizionali delle regioni italiane”⁸¹³ nonché la serie *La casa attraverso i secoli* un campionario dello spazio domestico in rapporto ai bambini di varie epoche e culture. (fig. 287)

Tipici del periodo fascista i quaderni che informano sulle risorse naturali sfruttate dall'industria: ancora nell'ambito di un'eleganza Déco è la serie di Carlo Bisi sui *Prodotti animali nell'industria dell'abbigliamento*⁸¹⁴ mentre sintomatici della propaganda sono le serie realizzate, a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, dal veneto Alessandro Pomi⁸¹⁵ (fig. 288) e da Wiliam Rossi.⁸¹⁶ In piena retorica fascista si collocano i contributi di un'altra artista, Adelina Zandrino che codifica l'eroicità delle figure canonizzate dal Regime attraverso un'illustrazione monumentale.⁸¹⁷ (fig. 289) Non è un caso che l'artista fosse allora apprezzata da Ettore Cozzani, che le farà illustrare il proprio racconto *Quattro ragazzi e un cane*,⁸¹⁸ lasciandoci un profilo dell'artista, altrimenti difficilmente rintracciabile.

Se volesse fare l'avanguardista, non le mancherebbe nessun mezzo; basta guardare certe sue figurazioni in cui la realtà non nasconde le sue asprezze e i suoi contrasti, e il tragico e il grottesco arrivano alle soglie di quel brutto che è oggi tanto di moda; basta notare certa sua pittura di toni sordi e di profonde cupezze per esserne certi. Ma essa ama la bellezza dei bambini, la dolcezza delle madri, la luminosità dei fiori (...) e “canta per cantare”.⁸¹⁹

I quaderni rivelano anche collaborazioni inaspettate: è il caso di Tato⁸²⁰ – lo pseudonimo futurista adottato da Guglielmo Sansoni dal 1920 quando entrò a far parte del movimento d'avanguardia diventando uno degli animatori della seconda generazione, firmatario del manifesto di aeropittura e della fotografia futurista – autore anche di quaderni a tema religioso per le Cartiere Pigna.⁸²¹ (fig. 290)

Il legame con l'editoria torna pure nel quaderno di Golia ispirato alla fiaba di pelle d'asino, che la quarta di copertina indica come parte del volume *La vecchina delle dodici fiabe* illustrate da Golia per Paravia nel 1945. Si tratta di un quaderno prodotto dalla cartiera Sterziana di Verona che partecipa al concorso “quaderno della buona volontà” ripromettendosi così “di essere un vero, grande, buono e paziente amico di ogni studente nella sua vita scolastica”:⁸²² un prodotto diffuso e pubblicizzato attraverso il *Concorso della buona volontà* promosso dal giornalino

⁸¹¹ *L'industria bovina nella Val di Chiana; Pesci di laguna*, Milano, A.C.I. (Azienda Cartaria Italiana), s.d. [anni 1930].

⁸¹² *Serie Impero: Società agricola Italo Somala; Industria tessile in Tripolitania; I zebù Somali*, s.l., AMT, s.d. [1936-38].

⁸¹³ *Il giorno dell'Epifania in Alto Adige*, Milano, A.C.I. Azienda Cartaria Italiana, s.d. [anni 1930].

⁸¹⁴ Milano, Cartiera A. Binda, s.d. [primi anni 1930].

⁸¹⁵ *Agrumi e frutta; L'alluminio; I prodotti dell'Impero*, Milano, QUV, s.d., [anni 1930-40].

⁸¹⁶ *Indipendenza economica: la cellulosa e l'alluminio*, Alzano Lombardo (Milano), Cartiere Paolo Pigna, s.d. [1937 ca.].

⁸¹⁷ In collezione: *Il coloniale; Marinaio, Lanciere*, della cartiera A. Maffizzoli Toscolano, di Toscolano Maderno (Brescia), s.d. [1939-42].

⁸¹⁸ Milano, Cenobio, 1946.

⁸¹⁹ Ettore Cozzani, Adelina Zandrino, dattiloscritto, s.d. [1930-1940], Istituto Lombardo di Arti e Scienze, Archivio Ettore Cozzani, Articoli e conferenze VI, cartella 69.

⁸²⁰ *Tato racconTato da Tato*, Milano, Oberdan Zucchi, 1941.

⁸²¹ Alcuni esemplari raccolti invece dal Museo del Quaderno Italiano dimostrano anche una serie precedente sulla *Natività di Gesù*.

⁸²² Testo riportato in seconda di copertina insieme all'elenco dei premi previsti; in terza di copertina sono riportate le Norme del concorso, assieme al tagliando di partecipazione.

“La Vispa Teresa” con scadenza il primo maggio di ogni anno. In base al numero di pagine dei quaderni, 8, 16-30 o 40-100, avrebbero concorso per i premi indicati rispettivamente con un, due o tre numeri, con la possibilità di vincere una Lambretta LD o D, oppure una bici a motore Mosquito Garelli o la Lettera 22 Olivetti, seguiti da tantissimi altri premi: bici e biglietti aerei, orologi e pattini, apparecchi fotografici e proiettori, e i più vari corredi scolastici, il *Pinocchio* della SEI o l’abbonamento a “Vispa Teresa”.

Tornando all’editoria scolastica⁸²³ vera e propria, la collezione ricorda in particolare la produzione di Carlo Signorelli di Milano il cui catalogo, dalla metà degli anni dieci, è prevalentemente disegnato da Silvio Talman, le cui soluzioni grafiche saranno poi replicate dall’editore fino agli anni Cinquanta. Del 1915 l’antologia di poesie scelte e annotate da Giuseppe Lipparini per le scuole medie inferiori⁸²⁴ testimonia nuovamente il tentativo di rendere piacevole il libro scolastico, oltre che nella copertina – un’illustrazione di Talman di tono simbolista – anche attraverso un ampio apparato iconografico interno con riproduzione di quadri dell’epoca – *Il pastore* di Cesare Maggi e *L’anima delle pietre* di Giuseppe Mentessi esposte alla X Biennale di Venezia così come *Pescatorelli* di Antonio Piatti proveniente dall’Esposizione annuale di Brera dell’anno precedente – accanto a saggi dei maggiori pittori ottocenteschi⁸²⁵ commentati sul verso della riproduzione da una sintetica scheda di lettura. L’attenzione dell’editore per la veste grafica e per l’apparato iconografico è poi esplicitata nei quattro volumi *Arte italiana dal periodo Paleocristiano alla fine dell’Ottocento* (1929), repertorio iconografico introdotto da un *Avvertenza dell’editore* che ne esplicita il piano culturale.

L’idea di questa compilazione mi venne un giorno dalla lettura di un numero del Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione (13 settembre 1927), nel quale erano elencati i soggetti delle fotografie di cui si consigliava l’acquisto per lo studio della storia dell’arte nei Licei e per integrare lo studio della musica e del canto corale nelle Scuole Medie. [...] Talché quei settecento soggetti sono divenuti ora ben duemilacinquecento, restando sempre fermo il metodo e lo spirito delle indicazioni ministeriali. Cercando nelle nostre ricche raccolte fotografiche e nelle opere italiane e straniere più note e più alla mano, e giovandomi spesso del consiglio di amici e autori pratici della materia, e ricorrendo anche all’esperienza da me fatta nell’illustrare con riproduzioni d’arte numerosi libri di letteratura e di storia, di mia edizione, ho potuto mettere insieme quest’opera, che non è certo – lo riconosco – perfetta, ma che presenta, attraverso l’immagine, uno specchio fedele dell’arte italiana, dalle origini paleocristiane fino all’Ottocento, in quattro volumi ricchi di tavole e di figure.

⁸²³ Jürgen Charnitzky, *Fascismo e scuola, la politica scolastica del regime, 1922-1943*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996, in particolare: *La riforma Gentile*, pp. 93-191; *La fascistizzazione della scuola (1925-1943)*, pp. 291-417, in particolare il terzo paragrafo dedicato a *L’introduzione del libro di Stato nelle scuole elementari e l’ideologizzazione delle materie d’insegnamento*, pp. 193-417.

⁸²⁴ *Primavera poetica. Poesie facili per esercizio di lettura e di memoria*, Milano, Carlo Signorelli, 1915.

⁸²⁵ Cesare Maggi, *Il pastore* (X Esposizione di Venezia); Cesare Maccari, *Curio Dentato ricusa i doni dei Sanniti* (Palazzo del Senato a Roma); Filippo Palizzi, *Nel bosco* (Galleria d’arte moderna Castello Sforzesco Milano); Paolo Mezzanotte, *L’ora del riposo*; Tranquillo Cremona, *Povero ma superbo* (prop. Mad. Arch. White); Tranquillo Cremona, *Marco Polo e il gran Can dei Tartari* (Galleria d’arte moderna di Roma); Giuseppe Mentessi, *L’anima delle pietre* (X Esposizione di Venezia); Napoleone Malatesta, *Il falconiere* (Galleria d’arte moderna del Castello Sforzesco di Milano); Angelo Dall’Oca Bianca, *Gli amori delle anime* (Museo di Verona); Rubens Santoro, *Beduino nel deserto* (Galleria Pisani di Firenze); Antonio Piatti, *Pescatorelli* (Esposizione nazionale di Brera a Milano, 1914); Gerolamo Induno, *Il coscritto* (Galleria d’arte moderna del Castello Sforzesco di Milano).

È interessante notare come il grande formato (36x21cm) così come il carattere stesso dei volumi, la serialità delle quattro uscite e l'attenzione per l'evoluzione stilistica dell'arte italiana con particolare attenzione per le arti applicate e minori, suggerisca una soluzione per la copertina a carattere architettonico, con la simulazione di grandi portali nei cui particolari decorativi è possibile registrare l'evoluzione stilistica e riconoscere al contempo immediatamente la continuità dei volumi, acquistabili anche singolarmente. (fig. 293)

La grafica di Talman per Signorelli tende a formulare pattern grafici per le diverse collane che saturano il piatto di copertina tranne per il rettangolo dell'intestazione centrale, contenente generalmente tutti i dati bibliografici. (fig. 297) Tra le collane preme ricordare gli "Scrittori inglesi", "Scrittori francesi" e "Scrittori tedeschi", nelle quali si registra un primo tentativo di utilizzo della sola lingua straniera, vuoi in copertina vuoi nell'introduzione allo scrittore e nelle note al testo, presto declinato invece con le medesime indicazioni in italiano: basti confrontare la nova uscita del 1931 l'opera di Robert Southey, *The Life of Horatio Lord Nelson, with an Introduction and Notes by Scevola Mariotti* con la diciannovesima dell'anno successivo, *David Copperfield, pagine scelte con introduzione, riassunti e note a cura di Maria Mannucci*.

Il tentativo di Signorelli di rendere attraverso la mano di Talman l'immediata riconoscibilità del proprio catalogo è altresì attestata dal restyling della collana teatrale disegnata inizialmente da Zoran ripresa alla lettera da Talman con abbondanza di dettagli decorativi propri della sua 'mano'. Oltre ai diversi pattern decorativi, soprattutto per i classici antichi, il modello della grafica per la scolastica di Talman rimane l'architettura, la cui struttura sorregge l'intestazione mentre la dovizia di particolari tipica del disegnatore rimanda con esattezza al contesto di riferimento.

Paravia e SEI a Torino, Bemporad e Le Monnier di Firenze, Zanichelli a Bologna, Unitas e Trevisini a Milano solo gli altri editori scolastici prevalentemente documentati un campionario dal quale più che la vicenda di questi importanti marchi editoriali, si può piuttosto evidenziare il lavoro, spesso non ricordato, di specifici disegnatori.

Dino Tofani identifica con una grafica seriale anch'essa basata su una cornice architettonica le collane "Scrittori Latini e Greci" e "Scrittori greci commentati per le scuole" della SEI, una soluzione che, in una diversa variante disegnata da Antonio Zetto, presenta pure i vari volumi del corso completo di storia di Pochettino-Olmo, confermando l'efficacia e le molteplici varianti della cornice architettonica 'in stile'. (figg. 294-296) Ugualmente 'architetoniche, anche se più ariose e con elementi iconografici meno caratterizzanti, le soluzioni proposte da Carlo Nicco per i libri in lingua⁸²⁶ della SEI.⁸²⁷ (fig. 298).

La specializzazione degli illustratori prestatati alla scolastica li rendeva appetibili a diverse case editrici: Nicco⁸²⁸ a Torino, oltre alla SEI, collaborerà a Paravia⁸²⁹

⁸²⁶ "Scrittori Francesi per la scuola" e "Scrittori Inglesi e Americani per la scuola".

⁸²⁷ Alla SEI aveva contribuito anche Ezio Anichini disegnando la collana "Scrittori italiani commentati per le scuole". Per l'originalità della soluzione piena di evocazioni etniche si ricorda la proposta di Guido da Milano per la collana "Dai paesi lontani" dedicata alla letteratura missionaria.

⁸²⁸ Luigi Servolini, *Profili degli adornatori italiani del libro: Carlo Nicco*, "Il Risorgimento Grafico", XXVII (6), 30 giugno 1930, pp. 288-298.

⁸²⁹ Di Paravia vanno inoltre ricordati: il motivo illustrato di Enrico Pinochi - un palco con le marionette con i fili di Arlecchino e Colombina - per la "Biblioteca Teatrale Educativa" (1924) e i vari interventi di Giulio Brugo anzitutto per la collana divulgativa per ragazzi diretta da Ettore Fabiotti "I grandi viaggi di esplorazione" (dal 1926); alla collana "Scrittori Italiani, con notizie

disegnando i diversi fregi della collana “Miti-storie-leggende”, diretta da Luisa Banal; Tofani, oltre alla SEI, disegnerà molta scolastica Zanichelli, dalla metà degli anni Trenta alla metà degli anni Cinquanta, alla ricerca di formule illustrative che ne ringiovanissero lo stile fino allora caratterizzato soprattutto dalle visioni eroiche alla De Carolis. Nascono così le illustrazioni di Tofani piene di suggestioni atmosferiche⁸³⁰ per le antologie letterarie di Bianchi-Bernini e le opposte soluzioni che, alle soglie degli anni Quaranta, rappresentano con ben più severe ed emblematiche figure i libri di francese e tedesco indirizzati alle scuole di avviamento professionale, *Travail et Patrie* (1939), e la *Grammatica della Lingua Tedesca* (1944). (fig. 299)

A Milano gli anni Venti e Trenta sono caratterizzati, nello specifico ambito scolastico, da Luigi Trevisini⁸³¹ che si affidava alle più diverse mani grafiche, oggi spesso di difficile identificazione,⁸³² editore in collezione documentato dal 1909 alla fine degli anni Trenta, entro un arco di tempo capace pertanto di contenere dall’illustrazione didascalica di Aldo Mazza⁸³³ al fregio floreale,⁸³⁴ da soluzioni più tradizionalmente decorative⁸³⁵ a fantasie più figurative da Rodolfo Czeschner⁸³⁶ a Luigi Melandri,⁸³⁷ e infine copertine d’artista da Anselmo Bucci⁸³⁸ a un inedito Luigi Veronesi ‘imperiale’,⁸³⁹ (figg. 300-302) e da Unitas,⁸⁴⁰ i cui “quaderni” – “testi annotati per le scuole medie” – erano adornati da fregi di Antonello Moroni,⁸⁴¹ autore per la stessa casa anche della grafica dei testi teatrali pubblicati anche in pelle.⁸⁴² (fig. 303) Nell’ambito dell’editoria scientifica milanese il collezionista ricorda anche alcune serie⁸⁴³ di Antonio Vallardi della metà degli anni Trenta che

storiche e analisi estetiche”, artista che firmava per lo stesso Paravia una cartella per l’insegnamento del disegno: *Il disegno a mano libera e geometrico. Corso per le scuole medie inferiori e secondarie di avviamento professionale*, Torino, Paravia, 1938 (X ristampa).

⁸³⁰ Una direzione estetica che Tofani riprenderà dall’inizio degli anni Cinquanta sempre per Zanichelli, costituendo un curioso caso di continuità (anche se aggiornata) tra gli anni Trenta e il dopoguerra.

⁸³¹ Con sede a Milano in Corso Roma 100.

⁸³² Molte riportano il cognome completo, con il quale comunque non si è risaliti a un’identificazione certa.

⁸³³ Giovanni Soli, *Cominciamo la vita. Corso di lettura per le scuole elementari* e dello stesso autore *Tutto dal cuore. Novissime letture per le scuole elementari* Milano, Trevisini, 1909 e s.d. [anni 1910].

⁸³⁴ Ugo Pizzoli, *Quaderno didattico 4*, Milano, Trevisini, 1913, copertina di F.D. Guerzoni

⁸³⁵ Dalla cornice firmata V. Petrogari e adattata per diversi titoli, alle architettoniche soluzioni di I. Batisti, alla collana “Scrittori italiani per le scuole medie” firmata Barni.

⁸³⁶ “Collana di classici per le scuole complementari”, diretta dal prof. G. Parisi.

⁸³⁷ Francesco Pedrina, *Antologia della letteratura italiana*, vol. I, vol. III, s.d. [anni 1930], e dello stesso autore *Storia e antologia della letteratura italiana ad uso degli Istituti Magistrali Superiori, Vol. I*, 1943^{vii} e di M. De Dominicis, *Il fiore delle prose e poesie dei secoli XIX-XX*, 1945.

⁸³⁸ Gino Francesco Gobbi, *Antologia italiana. Per le classi IV e V del ginnasio e per quelle equivalenti*, Milano, Trevisini, 1934, copertina di Anselmo Bucci.

⁸³⁹ Riccardo Chiarelli, *Sulle vie di Roma Imperiale. Nozioni di cultura fascista per le scuole medie inferiori*, Milano, Trevisini, s.d. [fine anni 1930].

⁸⁴⁰ Con sede a Milano, in viale Piave 12. Oltre alla scolastica pubblicava diverse testate tra cui oltre alla scolastica, pubblicava diverse riviste come “Rivista d’Italia”, “L’Industria”, “Pensiero medico”, “Revue d’Elegance”, cfr. *Quadro generale dell’editoria italiana, Arcilibro, ovvero lunario delle muse*, “Almanacco dell’alleanza nazionale del libro, Milano, 1928, p. 78.

⁸⁴¹ Artista che al contempo firmava copertine per Paravia, Le Monnier, Zanichelli, pure presenti in collezione.

⁸⁴² Opera dello stabilimento degli Esposti di Bologna, come indicato nei libri stessi.

⁸⁴³ In particolare i “Quaderni di analisi storiche” disegnati nel 1936 da una firma non identificata, magari lo stesso Andrea Gustarelli curatore della collana (in copertine sembrerebbe di leggere un “lli”).

dimostrano la modernità grafica e tipografica raggiunte dalle migliori pubblicazioni scientifiche. (figg. 304-305)

Il libro scolastico meglio documentato in collezione è il Mondadori⁸⁴⁴ della seconda metà degli anni Trenta, nelle interpretazioni visive di Bruno da Osimo⁸⁴⁵ e Carlo D'Aloisio (da Vasto)⁸⁴⁶ che, riprendendo i modelli più classici, li rinnova cucendoli su misura sul principale interesse di Mondadori di immettere nel bacino della scuola i grandi scrittori di cui deteneva i diritti, Pascoli e D'Annunzio in testa. Sarà in particolare l'incisore abruzzese a tradurre in quadri storici un poco didascalici le atmosfere di tali scrittori, in prevalenza autori mondadoriani – tra cui preme evidenziare l'iconografia ancora d'impronta mitologica per il titolo il Balbo entrato nelle letture suggerite per le scuole medie. (fig. 306)

I quarantatré volumi decorati da Bruno da Osimo,⁸⁴⁷ tra il 1937 e il 1940, restituiscono un quadro dell'immaginario con cui Mondadori presentava la propria scolastica in confronto all'interpretazione coeva delle collane letterarie. La scelta dell'incisore marchigiano allievo di De Carolis colloca i libri all'interno di una consolidata tradizione della migliore scolastica, rinnovandola al contempo di fantasie più ariose e moderne, secondo il gusto personale che veniva all'incisore da un lavoro costante di affinamento tecnico come è ricordato nel profilo di Luigi Servolini, di un decennio anteriore alle copertine mondadoriane, nel quale sono nominate le ampie collaborazioni editoriali per Laterza, Bemporad, Carabba, Corticelli e i fregi per le testate di varie riviste tra cui "I diritti della scuola", "Il Sagittario", "La Lucerna" e "Rassegna Marchigiana" dove "diverso dal maestro De Carolis, che dal glorioso rinascimento ha derivate tutte le sue concezioni ed il suo stile, Bruno da Osimo ha recato ai suoi legni un soffio di moderna idealità".⁸⁴⁸

È appunto la severità del segno unita ad ariose e moderne visioni – che avevano già fatto sostenere che "alla silografia egli ha chiesto sempre ed unicamente l'aiuto per tradurre in realtà le sue visioni, per dar loro un fascino sottile e incantatore"⁸⁴⁹ – a caratterizzare i titoli di Mondadori, resi espliciti anzitutto dall'accordo tra lo stile dei caratteri delle intestazioni e le cornici o i motivi iconografici scelti a identificare il libro, (fig. 307) oppure a immaginare il libro collocato come un elemento naturale ai piedi di un albero o in sofisticate architetture che, oltre a sorreggere la copertina, sono al contempo un vero e proprio modello tridimensionale di libreria. (fig. 308) Un apparato iconografico sapientemente studiato per vincere la concorrenza "bellicosa" alla quale Mondadori⁸⁵⁰ intendeva, ancora nel 1941, contrapporsi "col numero maggiore di testi nuovi".

Ti mando a parte i primi cataloghi degli altri editori scolastici e due annunci di Paravia. Come vedi, le intenzioni di tutti sono assai "bellicose": tutti creano corsi paralleli, Paravia

⁸⁴⁴ Si veda E. Decleva, *III.2 La produzione scolastica e III.10. Il Libro di stato*, in Arnoldo Mondadori, cit., pp. 84-87; 124-27.

⁸⁴⁵ Luigi Servolini, *Bruno da Osimo silografo*, "Il Risorgimento Grafico", XXV (10), ottobre 1928, pp. 459-466.

⁸⁴⁶ L. Servolini, *Profili degli adornatori italiani del libro. Carlo D'Aloisio da Vasto*, ivi, XXVII (10), ottobre 1930, pp. 505-13.

⁸⁴⁷ Per una panoramica sulla produzione dell'artista si veda: *L'officina di Bruno da Osimo. Xilografie, maioliche, tessuti*, a cura di Stefano Papetti, (Civitanova Marche, Chiesa di Sant'Agostino 9 luglio – 8 ottobre 2000), Milano, Federico Botta, 2000.

⁸⁴⁸ L. Servolini, *Profili degli adornatori italiani del libro. Bruno da Osimo, silografo*, "Il Risorgimento Grafico", XXV (10), 31 ottobre 1928, p. 461, per l'intero articolo pp. 459-466.

⁸⁴⁹ Op. cit., p. 459.

⁸⁵⁰ Il settore scolastico passerà nel 1945 al fratello Bruno Mondadori.

fa cinque antologie latine e quattro italiane, Zanichelli e Principato due antologie italiane ecc.

Voglio sperare che le intenzioni ... restino intenzioni, ma se questa massa enorme di testi nuovi dovesse, nella sua maggioranza, uscire, certo noi ci troveremmo, per la pigrizia di qualche autore, in imbarazzo. (...) Facciamo comunque buon viso alla situazione e vediamo di uscire in tempo col numero maggiore di testi nuovi.⁸⁵¹

II.6. Editoria musicale

Un aspetto innovativo e caratteristico della collezione Bortone Bertagnolli è la considerazione riservata all'editoria musicale⁸⁵² quale collante culturale per l'Italia del Novecento. Milano e Napoli, ma anche Torino e Bologna erano i maggiori centri di produzione con editori specializzati che – tralasciando il caso Ricordi – spesso erano legati a un negozio specializzato in vari prodotti musicali oppure sorgevano come aziende personali intestate ai musicisti stessi.

La catalogazione degli stampatori ha altresì permesso di rivelare, per esempio nel caso di Milano, la presenza di un unico stampatore specializzato – La musica moderna⁸⁵³ – al quale si affidano marchi editoriali che subiscono continue variazioni, pur essendo probabilmente strettamente connessi vista la comune sede in Galleria del Corso, dove nel tempo si susseguono RRR (Radio Record Ricordi), Casa Editrice Nazionale Musicale, Casa Musicale Santa Cecilia, Edizioni Musicali Cioffi, D'Anzi, Mario Aromando, Edizioni Musicali Falcochchio, Edizioni Musicali Radio Record, Edizioni Southern Music, Gruppo Editoriale Leonardi, Melodi.

Le copertine delle poche edizioni ottocentesche in collezione, per lo più di Ricordi, sono affidate alla traduzione litografica di un motivo iconografico, anche famoso come *Il bacio* di Francesco Hayez per la canzone *Un bacio solo* di Luigi Capranica musicata da Filippo Marchetti, edita dallo Stabilimento Musicale Francesco Lucca di Milano, in una data non specificata ma presumibile negli anni Settanta dell'Ottocento.⁸⁵⁴ Ugualmente non datati ma risalenti circa all'ultima decade dell'Ottocento sono due spartiti⁸⁵⁵ editi dalla Libreria Salesiana di Torino e opera musicale del monsignore Giovanni Cagliero inviato da Don Bosco nel 1875 come Vicario Apostolico in Patagonia, dato riportato nell'intestazione e utile pertanto alla loro datazione.

Il primato della musica leggera si deve alla canzone napoletana, stampata e diffusa inizialmente soprattutto dallo stabilimento e casa editrice musicale Ferdinando Bideri al quale si deve anche la premiazione al concorso "Tavola rotonda" (Piedigrotta, 1898), indetto dallo stesso editore, della canzone *'ò Sole mio!*,⁸⁵⁶ conservata in collezione nella sua prima edizione con la dedica "alla nobile donna Nina Arcoleo" che l'aveva ispirata. (fig. 309)

Fino al primo decennio del Novecento prevalgono grafiche risolte attraverso cornici tipografiche, con elementi geometrici o floreali, in collezione documentate

⁸⁵¹ Lettera di Arnoldo Mondadori a Luigi Rusca, 28 marzo 1941, FAAM, fascicolo Rusca.

⁸⁵² Claudio Sartori, *Dizionario degli editori musicali italiani*, Firenze, Olschki, 1958; *Dizionario degli Editori Musicali Italiani: 1750-1930*, a cura di Bianca Maria Antolini Pisa, ETS, 2000.

⁸⁵³ Lo stabilimento tipografico, pur cambiando tre sedi durante il Novecento, rimarrà sempre nella zona di Corso Lodi a Milano: negli anni Trenta in via Piacenza 4 passando nel 1948 in via Bacchiglione 6 fino ad approdare in viale Ortles 39 negli anni Ottanta.

⁸⁵⁴ Di tale produzione tardo ottocentesca in collezione si conservano anche degli esemplari dell'editore torinese Giudici & Strada.

⁸⁵⁵ *L'orfanello e il figlio dell'esule*, Torino, Libreria Salesiana, s.d. [1880-1890].

⁸⁵⁶ Versi di Giovanni Capurro, musica di Eduardo Di Capua, Napoli, Ferdinando Bideri, s.d. [1898]: l'esemplare con il motivo di copertina della prima edizione, stando all'indicazione del © di distribuzione della Ricordi, riportato alla base della copertina dovrebbe risalire al 1901.

dai pezzi di Gustavo Gori di Torino⁸⁵⁷ (figg. 310-311) e degli editori Cocchi e Comellini di Bologna. In generale si tratta di copertine comuni, anche se non prive di quell'eleganza in accordo con il gusto degli interni in cui lo spartito era spesso esibito al centro del salotto in momenti di ricreazione comunitaria, tra le quali sono di particolare pregio estetico alcune soluzioni floreali di Comellini, di cui sono firmati solo i contributi del romagnolo Giuseppe Ugonia. (figg. 312-313)

La popolarità della musica era dovuta alla diffusa pratica dello strumento, attestata tra l'altro dalle numerose pubblicazioni periodiche⁸⁵⁸ di spartiti tra cui "Il concerto" – "Giornale di musica per mandolino (o violino) e chitarre" – il bimensile fondato a Bologna da Comellini nel 1897, ma anche "L'armonia" (ancora di Comellini, 1898-99), "Vita Mandolinistica" edito dal 1901 da Cocchi a Bologna, il quindicinale di musica torinese "Il Mandolino", il "Giornale musicale per strumenti a plettro ed a pizzico" di Milano (Monzino) fino a "Il Pianoforte" edito a Torino da Gustavo Gori dal 1898. Un popolarità capace di unire la penisola e soprattutto le diverse classi sociali – "Tali spartiti entravano sia nelle case borghesi, dove nel salotto buono troneggiava il nero pianoforte verticale al quale si esibivano le donne della famiglia, sia nelle case più modeste dove la consuetudine di suonare la chitarra, il mandolino e la fisarmonica era diffusissima"⁸⁵⁹ – di cui si ha una panoramica già in un articolo del 1915 dove si evidenzia l'apporto di questo specifico ambito industriale nell'evoluzione stessa della grafica così come del gusto delle masse.

L'arte viene a mano a mano conquistando anche ogni più modesta manifestazione dell'umana attività, non sdegnando l'asilo pur dei più modesti ambienti. Più non si rifiuta ad alcuna esigenza delle varie industrie.

Ogni giorno, anzi, a mezzo di queste, fa opera assidua di elevamento, di raffinamento del gusto nelle masse. E come non sdegna di imprimere il suo segno nobilmente sui più umili oggetti d'uso quotidiano, così la vediamo a quando a quando far capolino anche nelle nostre vie, in questo o quel manifesto, annunziante una Mostra d'arte od anche semplicemente uno squisito liquore o i prodotti dell'una e dell'altra industria. [...]

La copertina anche dei diversi pezzi di musica, come l'illustrazione di un libro o di una Rivista, oggi ha l'amorosa premura del pittore. Non è da molti anni che questo avviene, eppure una copertina di una romanza per canto e pianoforte, di un pezzo per pianoforte sono oggi qualche volta di per se sola una graziosa opera d'arte, a cui non sdegnano di portare il contributo della propria arte pittori di fama.⁸⁶⁰

È altrettanto interessante la continuazione dell'articolo in cui si specifica come tali contributi più che essere opera di veri e propri pittori, siano piuttosto il prodotto di "sigle" di una nuova schiera di artisti specializzati.

⁸⁵⁷ Mario Dell'Ara, *Editori di musica a Torino e in Piemonte*, Torino, Centro Studi Piemontesi, Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, Tomi I-II, 1999.

⁸⁵⁸ Si fa qui riferimento solo ai periodici presenti in collezione, per una panoramica più ampia si veda: Luigi Parigi, *La musica ornata II. I periodici*, "Emporium", LXVIII (405), settembre 1928, pp. 181-191. È altresì significativo che tra le 'bibliografie tematiche' proposte dall'*Arcilibro* ("Almanacco dell'alleanza nazionale del libro, Milano, 1928) figurino anche *La biblioteca del pianista*, p. 97.

⁸⁵⁹ Sergio Coradeschi, *The Novecento Style in Italy: Commercial and Graphic Design / Lo stile novecento italiano: grafica di massa e design esclusivo*, tradotto in inglese da Ippolite Rostagno, "The Journal of Decorative and Propaganda Arts", *Italian Theme Issue*, Winter, 1987, p. 79, intero articolo pp. 66-83.

⁸⁶⁰ E. A. Marescotti, *L'arte ornamentale e la copertina dei pezzi di musica*, "La cultura moderna", XXIV (19), 1 settembre 1915, p. 461, pp. 464-65.

E se il nome di un Sacheri, di un Mezzanotte, di un Piatti, di un Pennasilico, di un Casciaro, di un Innocenti, di un Costa vediamo qualche volta far mostra di sé per una copertina di una romanza, o di una qualche suonata, i nomi, o per essere più esatti, le sigle di Metlicovitz, di Dudovich, di Terzi, di Palanti, di Malerba, e di altri valorosi si ripetono con simpatica frequenza a segnale le copertine di tanti pezzi musicali, sì che i loro nomi si sposano ormai mirabilmente con quelli di Tosti o del Bettinelli, del Longo o di Rinaldi, del Cesi o del Montemezzi, del Tirindelli o del Floridia.⁸⁶¹

Una considerazione che evidenzia pertanto la costituzione, per mezzo delle copertine degli spartiti, di un'estetica nuova assimilabile in parte all'innovazione grafica del manifesto. La popolarità della canzone rende gli spartiti un efficace mezzo pubblicitario come attesta l'impiego della *Canzone di psiche*⁸⁶² per reclamizzare l'omonimo cognac Bisleri (fig. 314) oppure *Lilla lilla* dedicata dall'autore Ettore Gotta "a Leonardo e Michelangelo Vitale" produttori di un omonimo profumo, la cui bocchetta in quarta di copertina⁸⁶³ è il corrispettivo naturale del ritratto femminile in copertina. (fig. 315) Allo stesso scopo reclamistico risponde anche lo spartito stampato dallo stabilimento artistico Chiattoni di Milano come strenna del Gabinetto dentistico dei Fratelli Sollichon⁸⁶⁴ (Via Monte Napoleone 22 a Milano) con la copertina intesa evidentemente per essere esposta. (fig. 316)

Un altro aspetto da tenere presente del nuovo tipo d'immagine che lo spartito propone, è la circolazione di motivi extra nazionali, in gran parte influenzati dalla grafica francese e austriaca. Proprio da Parigi e Vienna sono due esempi emblematici di prodotti d'importazione per i quali alcuni editori italiani comprano l'esclusiva mantenendo la grafica originaria: le interpretazioni di Roger de Valerio di cui in collezione è conservata un'edizione originale francese⁸⁶⁵ (Editions Francis Salaber) e una d'importazione⁸⁶⁶ della Casa Editrice Musicale Carlo Franchi di Roma, comunque originaria dello stesso Salaber ed entrambi stampate a Parigi,⁸⁶⁷ mentre da Vienna sono importati gli spartiti e le relative grafiche di Ferenchich. (figg. 319-320) Altri modelli stranieri, come la grafica del belga Van Caulaert,⁸⁶⁸ saranno fondamentali per la grafica italiana degli anni Venti come sembra attestare il confronto con la copertina di Walter Roveroni per Carisch, editore con sede a Milano ma con radici mitteleuropee, presso il quale dovevano circolavano molti spartiti stranieri. (figg. 321-322) Vale anche al contrario: non si deve dimenticare l'influenza estera di Ricordi con le sue sedi internazionali, come testimonia uno spartito argentino che replica i tre cerchi tipici del marchio Ricordi per identificare le Ediciones Breyer Hermanos di Buenos Aires.

⁸⁶¹ Ibidem.

⁸⁶² Versi del poeta dialettale Aniello Califano, musica del maestro G. Emiliano Pargas.

⁸⁶³ Al messaggio pubblicitario della Ditta Vitale di Genova sono riservate anche la seconda e la terza di copertina.

⁸⁶⁴ Lo spartito *Auxilium ex alto* di Romualdo Marengo.

⁸⁶⁵ *Rose Marie*, operetta in due atti di Otto Harbach e Oscar Hammerstein, musica di Rodolf Frimi, adattamento francese di Roger Ferreol e Saint-Granier, 1927.

⁸⁶⁶ *Per te*, musica di José Padilla, versi di Alberto Simoni e Ferrante A. De Torres, 1930.

⁸⁶⁷ Laroche, Rue de Clignancourt 141, Parigi.

⁸⁶⁸ In collezione sono conservati due spartiti con sue grafiche: *La Valse de l'amant discret*, musica di E. de Behault, Bruxelles, L'art Belge, 1923 e *First dream*, musica di P. Floredas, parole di P. Darency Bruxelles, Wolff, 1923. Tali esemplari, insieme a una ventina di altri spartiti stranieri raccolti da Sandro Bortone per attestare la circolazione internazionale di modelli, non sono stati compresi nella catalogazione per non inquinare i dati di mappatura dell'editoria italiana.

Oltre alle grandi case musicali, fin dall'Ottocento ma ancor più nel secolo successivo, gli spartiti vengono spesso stampati dagli autori stessi⁸⁶⁹ o da negozi specializzati come nel caso della Casa editrice Emilio Gennarelli di Napoli sui cui spartiti, in quarta di copertina, è presentata la sede.

Esposizione permanente delle migliori macchine parlanti di tutte le grandezze e di tutti i prezzi. Esteso assortimento di dischi di fabbricazione nazionale ed estera. Punte a duplicata sonorità (specialità della Ditta) che riproducono meravigliosamente la voce del cantante. Macchine "Ariston" con dischi di metallo, resistentissimi. Pianoforti e Ventilatori elettrici. Campanelli pneumatici con applicazione semplicissima. Emporio delle migliori canzonette napoletane scritte e musicate dai migliori poeti e musicisti del genere. Chitarre e mandolini di lusso e di autori. Chiedere cataloghi. Visitare sempre i nostri grandiosi depositi e ognuno troverà qualche cosa di proprio gusto. Incredibile facilitazione nei pagamenti. Audizione gratis in qualunque ora del giorno.⁸⁷⁰

In altri casi i musicisti iniziano a stampare propri spartiti diventando con il tempo dei veri marchi editoriali. In Piemonte, Carlo Bodro⁸⁷¹ inizia la carriera di organista e insieme di insegnante di musica e divulgatore nella natia Ivrea, spostandosi negli ultimi decenni dell'Ottocento a Cuneo, e quindi a Torino; un'attività poi proseguita dal figlio Carlo Francesco, inizialmente a Milano e in seguito a Genova. Ugualmente avvenne per la Casa Editrice Musicale E. A. Mario⁸⁷² di Napoli fondata da E. A. Mario (pseudonimo di Giovanni Ermete Gaeta) autore della canzone simbolo *La leggenda del Piave* (1918), stimolata dalla professione di postino praticata dal musicista nel periodo bellico, una canzone che iniziò la sua fortuna nei campi di battaglia meritando al suo autore i complimenti del generale Armando Diaz che in un telegramma gli scrisse "la vostra Leggenda del Piave al fronte è più di un generale".⁸⁷³ Inizialmente editore⁸⁷⁴ della propria opera, con una grafica semplice ma fortemente riconoscibile perché affidata a pochi elementi: l'associazione cromatica e pochi cenni illustrativi per *Le rose rosse*,⁸⁷⁵ oppure scritte figurate come nel caso di *Vipera*.⁸⁷⁶ (figg. 317-318)

⁸⁶⁹ Oltre agli esempi riportati, la collezione ricorda i casi: *La brezza del lago* di Antonio Della Croce con l'unica indicazione "prop. dell'autore" (senza data ma certamente della seconda metà dell'Ottocento); Casa editrici "Le canzoni di Ripp" di Torino, con *Creola* (1925) dello stesso Ripp; Editrice letteraria musicale artistica di Napoli diretta da Giuseppe Tètamo e di cui in collezione si conserva appunto il tango, *Terra Argentina* con suoi versi e musica di Enzo Bavoso; Edizioni Musicali Giovanni Raimondo di Milano, documentata dalla canzone *Luciana* scritta e musicata dallo stesso Raimondo (1942) e *Se cadesse quel toro* (1946); e la romana Ruccione: *I grandi successi del S. Giovanni 1933: Popolanella*, parole di L. Martelli e A. Marchionne; musica di M. Ruccione, 1934; *Serenata celeste*, versi di G. Fiorelli, musica di M. Ruccione, 1948.

⁸⁷⁰ Annuncio in quarta di copertina dello spartito *La luce blu*, Napoli, Emilio Gennarelli, 1918.

⁸⁷¹ *Felicità perduta*, musica di Carlo Calegari e *Faust*, musica di C. Gounod, riduzione di C. Calegari Torino, s.d. [1880-1900]; *A Tripoli* di Italo Vitaliani, stampato invece a Milano nel 1911; *Sulle ali del sogno* di G. Sagaria, edito a Genova dal figlio Carlo Francesco Bodro, s.d. [1920 ca.].

⁸⁷² *Le rose rosse*, s.d. [1917], musica e versi di E. A. Mario, versione inglese di Claude Aveling; *La leggenda del Piave*, 1918, versi e musica di E. A. Mario (copertina di Amos Scorzon); *Vipera*, 1919, versi e musica di E. A. Mario; *Giocattoli*, 1920, versi e musica di E. A. Mario.

⁸⁷³ Bruno Crevato-Selvaggi, *Com'è nata la "Leggenda del Piave"*, "Il Post", 24 maggio 2015, <http://www.ilpost.it/2015/05/24/leggenda-del-piave/>

⁸⁷⁴ In seguito stampata per lo più dal concittadino Bideri.

⁸⁷⁵ Versi e musica di E. A. Mario, English version by Claude Aveling, E.A. Mario, s.d. [1917].

⁸⁷⁶ Versi e musica di E. A. Mario, E.A. Mario, 1919.

Un caso eccezionale è la casa editrice fondata dal compositore Cesare Andrea Bixio⁸⁷⁷ all'inizio degli anni Venti a Milano. Ideatore della canzone popolare italiana, Bixio intuì fin da subito l'importanza di stampare musiche e testi in un momento di grande successo di tale produzione editoriale, affidandone l'immagine a firme allora riconosciute come Giovanni Manca,⁸⁷⁸ Cesare Marotta e Walter Roveroni.⁸⁷⁹ (figg. 323-324) Un intuito imprenditoriale che gli procurerà successi anche internazionali, soprattutto in Francia, e lo condurrà nel tempo ad adeguarsi all'evolversi dei media con cui la canzone trovava sempre maggiore popolarità, dalla radio al cinema – una per tutte *Parlami d'amore Mariù* cantata da Vittorio De Sica in *Gli uomini, che mascazzoni ...* (1932) – pur continuando comunque a stampare gli spartiti, soprattutto per le proprie canzoni, fino agli anni Cinquanta.⁸⁸⁰

L'uso di intestare l'etichetta musicale allo stesso musicista è particolarmente diffuso anche per situazioni contingenti come per la *Canzone dell'aviatore "Fanciulla quando io volo ..."* musicata da Vincenzo Sequi nel 1918 ed edita dallo stesso autore di cui sono riferiti i dati postali in copertina,⁸⁸¹ così lo spartito *Le jongleur Americain* (1920) di Ermenegildo Rusconi che non riporta indicazioni editoriali né di stampa, quanto piuttosto la formula "proprietà dell'autore, vendita presso tutti i negozi di musica", e ancora l'"hesitation" *Coquetterie* di Angelo Bettinelli (1925), uscita senz'altra indicazione editoriale e il copy right mondiale dell'autore stesso.⁸⁸²

Infine un altro musicista di origini napoletane, Carlo Lombardo, a Milano dal 1889, all'inizio degli anni Venti fonderà nel capoluogo lombardo La Casa Editrice Musicale Carlo Lombardo per pubblicare le proprie operette di successo, spartiti che escono con una veste particolarmente curata, affidata ad artisti noti come Pipein Gamba,⁸⁸³ Ramo – per l'allora celebre *Il fox-trot delle gigolettes*, parole di Carlo Lombardo, musica di Franz Lehàr (1922) (fig. 325) – e Aldo Bruno che nel 1929 replica la medesima copertina per i vari spartiti riferiti all'operetta in tre atti *L'isola Verde*, dello stesso Carlo Lombardo e Luigi Bonelli con le musiche di

⁸⁷⁷ Alla sua figura è stata dedicata nel 2015 la mostra itinerante *C.A. Bixio, musica e cinema nel 900 italiano*, <http://mostra.bixio.it/>

⁸⁷⁸ Con copertine di Manca: *La canzone di Figaro*, versi di B. Cherubini, musica di R. Stocchetti e *Miniera*, versi di B. Cherubini, musica di R. Stocchetti, entrambi del 1927; *Paraguay*, versi di B. Cherubini, musica di Berdiel Butet e *Spazzacamino*, versi di B. Cherubini, musica di U. Rusconi, del 1928.

⁸⁷⁹ Con copertine di Roveroni: *Scugnizzo*, versi di B. Cherubini, musica di E. Rusconi; *Quartiere latino*, versi di B. Cherubini, musica di E. Abbati e *Leggenda Rossa*, versi di B. Cherubini; musica di Armando Fragna tutte e tre del 1925 e *Guitarrida*, versi di B. Cherubini e musica di Armando Fragna, 1930.

⁸⁸⁰ *Canta Pierrot*, parole e musica di Bixio, s.d. [1925]; *Fumo e profumo*, 1926, versi di Bixio Cherubini, musica di C.A. Bixio (copertina di C. Innocenzi); *Siberiana*, 1928, versi di Bixio Cherubini, musica di C.A. Bixio; *Valzer di Nanù*, 1929, versi di Bixio Cherubini, musica di C.A. Bixio; *Come Mimì*, versi di Bixio Cherubini, musica di C.A. Bixio, ristampa 1942 [© 1940], (copertina di Nisa); *Fregene canta*, parole e musica di C.A. Bixio, 1950 (copertina di Pino Stampini); *Quanti sogni nella notte ...*, parole di E. Bonagura, musica di C.A. Bixio. "dal film Totò le Mokò della Forum Film", 1950 (copertina di Riba); *Sotto il cielo di Roma*, parole di Bixio Cherubini, musica di C.A. Bixio, 1952 (copertina di Riba); *Gioia di vivere*, parole e musica di C.A. Bixio, 1954; *Festival della canzone napoletana 1954: Tre rondinelle*, testo di Nisa, musica di C.A. Bixio, 1954 (copertina di Nisa); *Napule, terra d'ammore*, parole e musica di C.A. Bixio, 1955 (copertina di Utor).

⁸⁸¹ "Proprietà dell'autore, Torino, via Bava 45".

⁸⁸² Sulla copertina si legge infatti: "proprietà dell'Autore per tutti i paesi".

⁸⁸³ *La salopette/La tuta*, s.d., [primi anni 1920], dall'operetta *L'ambasciatrice Leni*, musica di Leo Ascher.

Giuseppe Pietri: una giovane *garçonne* tra le corde di una barca a vela dirette all'isola d'Elba piena di evocazioni napoleoniche. (fig. 326) Anche la casa musicale fondata a Como da Giuseppe Rampoldi, autore con Ramiro Borella di quella che è considerata tra le prime 'canzoni italiane', *Come una coppa di champagne*⁸⁸⁴ (1921), è un'impresa particolarmente significativa anche dal punto di vista grafico per l'impiego di artisti comaschi, poi noti soprattutto per la stagione astrattista: è in particolare Manlio Rho a firmare, con lo pseudonimo di Manlio, copertine fin dagli anni Venti⁸⁸⁵ proponendo un immaginario, incentrato soprattutto sulle interpreti femminili, che riscosse un'evidente fortuna tanto da essere replicato anche per altri spartiti degli stessi musicisti comaschi editi a Milano da Carisch e a Roma dai Fratelli Franchi.⁸⁸⁶ (figg. 327-330) Sempre dell'editore comasco, la collezione documenta anche l'interpretazione di Mario Radice per il canto fascista *Passa la gioventù*⁸⁸⁷ del 1941, che evidenzia invece una maggiore coincidenza con la sperimentazione visuale dell'artista. (fig. 331) Se nella maggior parte dei casi le copertine degli spartiti sembrano uniformarsi a una 'moda internazionale', l'interpretazione di Radice e ancor più quelle del futurista Giovanni Acquaviva⁸⁸⁸ per alcuni spartiti di Carisch dalla metà degli anni Trenta fino al 1940, dimostrano le possibilità espressive che tale supporto poteva concedere: le giocose composizioni tipografiche di Acquaviva ispirate alle parolibere futuriste saranno infatti replicate per tutti gli anni Cinquanta. (fig. 332)

I momenti salienti della fortuna delle "canzonette" sono ricordati da un articolo de' "La Lettura" del 1940: "in un'epoca come questa, nella quale il consumo di musica raggiunge delle vette mai sognate, anche il ciclo vitale di un ritornello è limitato: le canzoni nascono, si diffondono, e muoiono con la velocità loro imposta da «quella vita intensa» avida di «ebrezze e di piacer» ch'esse stesse esaltano nelle malferme strofe."⁸⁸⁹

L'inizio di tale epoca risale all'immediato primo dopoguerra legato all'esigenza di evasione che caratterizza anche certa proposta editoriale. Ma la libertà concessa alla canzone diventa soggetto di disputa letteraria. (...) Un argomento prediletto dai detrattori del genere, è la stupidità assoluta, congenita dei versi che accompagnano la musica, e ciò quando non è possibile dimostrare la stupidità della musica stessa: ci sono state persino delle polemiche, tra letterati e rimatori di canzonette, polemiche nelle quali gli uni chiedevano una bonifica delle strofe, e gli altri cercavano di dimostrare come fosse impossibile, a causa del carattere popolare della faccenda, togliere quegli *amor* che rimano con *cuor*, e quei celebri *occhi blu* che s'accoppiano a *tu e mai più*. Ebbene, è del dopoguerra una canzonetta che, edita quasi in blocco con le altre (...) era destinata a diventare il segno musicale di un'epoca: la leggenda del Piave di E. A. Mario.⁸⁹⁰

⁸⁸⁴ cfr. Marco Guggiari, *Verdi e il Lago di Como e raccontati del musicofilo*, "Corriere di Como", 25 gennaio 2011.

⁸⁸⁵ *Dolores*, musica di Vittorio Mascheroni, adattamento ritmico di A.R. Borella, Como, Benini & Rampoldi, 1929.

⁸⁸⁶ *Follia*, versi di A. R. Borella, musica di Borella e Rampoldi, Roma, Casa della Canzone "Fratelli Franchi", 1922; *Java Rossa*, versi e musica di Angelo Ramiro Borella, Napoli, Gennarelli, 1924; *Fox delle gemelle*, musica di Vittorio Mascheroni, adattamento ritmico di A.R. Borella, Milano, Carisch, 1927; *Myrka*, musica di Giuseppe Rampoldi, parole di A.R. Borella, Milano, Carisch, 1930.

⁸⁸⁷ Parole Flaminio Tamberi, musica di Giuseppe Rampoldi.

⁸⁸⁸ *Giovanni Acquaviva*, a cura di Mario Verdone, Assessorato alla Cultura, 1987. Parte dell'archivio dell'artista è depositato presso la Biblioteca Comunale Sormani di Milano dove è pertanto conservata anche molta documentazione bibliografica.

⁸⁸⁹ Massimo Alberini, *Storia intima delle canzonette*, "La lettura", dicembre 1940, p. 998; intero articolo pp. 998-1004.

⁸⁹⁰ Ibidem, p. 998.

Popolarità e frivolezza delle canzoni anni Venti sono ben rappresentate da una vignetta pubblicata su “Il mese allegro”, la “rivista umoristica mondana illustrata” di Nerbini, dove le richieste di canzoni alla moda come ‘Io l’adoro’ e ‘La mia vita è la sua ...’ avanzate da un signore a un’improbabile venditrice di ‘Edizioni Musicali’ vengono interpretate come *avance*.⁸⁹¹ Ed è ancora l’articolista de’ “La Lettura” a ricordare come la diffusione dei “policromi spartiti” corrispondesse a una progressiva liberalizzazione dei costumi, non sempre e da tutti ben vista.

Prima che il pubblico se ne sia reso ragione, quello che era uno spettacolo scandaloso, « non adatto per signorine», è divenuto pane per tutti: solo qualche austero borghese, quando, a proiezione terminata, il siparietto rosso si apre sulla canzonettista del primo numero, si alza e, seguito dalla moglie e dalle figlie, si avvia sostenuto verso l’uscita (...). C’è stata, fin qui, si può dire, una specie di solidarietà collettiva nei riguardi della canzonetta: tolti pochi motivi viennesi, tutto il resto è prodotto in casa nostra, da autori nostri, e lo stesso motivo serve a ogni classe sociale. Nonostante i divieti delle maestre di musica, che vedono in questo un oltraggio per il *Chiaro di luna* e per *La leggenda Vallacca*, i fogli, dalle copertine policrome, per canto e pianoforte, si accumulano sui neri cassoni degli strumenti di casa: le signorine figlie di famiglia, le studentesse delle Magistrali inseguono sulla tastiera le stesse canzoni che la serva urla in cucina e che i soldati storpiano a modo loro. (...) Ma, verso il 1923, accade qualcosa di strano. Giunge dall’America, con una brutta ma efficace copertina, il fox «che ha fatto milionari gli autori»: *Non ho più banane*. C’è qualcosa di nuovo, nella musica e nel testo: c’è, ancor più, qualcosa di nuovo nel come questa musica va suonata. Già qualcuno ha sentito parlare di jazz-band, il fox sembra fatto apposta per questa rivoluzione melodica.⁸⁹²

Se la novità appassiona il borghese, minore presa sembra avere sulle masse, costringendo gli autori ad adattamenti – “cantando cose d’America su motivi d’ispirazione nostrana (le canzonette a base di negri, come Johnson)” – che condizionano anche le fantasie di copertina. (figg. 333-336)

Mentre i nuovi esteti della musica sincopata cercano di avvicinarsi sempre più alle origini, il consumatore minuto, quello che vuole qualcosa da cantare mentre pialla le tavole o ripara una camera d’aria, reclama cose nostrane e facili, come quelle di una volta. Ci si accorge così che l’ambiente si è purificato e non poco; anche in questo campo i vecchi personaggi delle canzoni 1920 sono scomparsi.⁸⁹³

Tra gli autori più emblematici di questo periodo, quando “dall’America arrivano carrette di spartiti” e mentre si tenta di produrre un prodotto nazionale pur se ispirato ai motivi d’oltreoceano, in collezione è particolarmente documento Arturo Bonfanti, negli anni Trenta autore di numerose copertine per Carisch spesso risolte a sole due tinte piatte con soluzione di moderna immediatezza, spesso coinvolgente il lettering e adattando ai colori e all’architettura di pagina anche le quante di copertina pubblicitarie. (figg. 337-338)

Si tratta di prodotti che erano entrati in modo dirompente nel mercato editoriale come attesta il caso delle Edizioni Suvini-Zerboni (ESZ) di Milano che dal 1928 gestivano il Teatro Excelsior e il Lirico, dei cui seguitissimi divi rimangono vignette

⁸⁹¹ VitVit, *Equivoco Musico-amoroso*, “Il mese allegro”, giugno [1923], p. 4.

⁸⁹² M. Alberini, *Storia intima delle canzonette*, cit. p. 999 e p. 1001.

⁸⁹³ Op. cit., p. 1002.

di Tabet⁸⁹⁴ per “L’Ambrosiano” o “Comoedia”, provocando una forte commistione tra editoria e musicali. Si veda per esempio una nota di lavoro di Luigi Rusca ad Arnoldo Mondadori dell’8 luglio 1932.

Faust – Non so se Ella abbia avuto a suo tempo la possibilità di esaminare il promemoria che Le diedi circa l’intenzione della Subini e Zerboni di rappresentare un “Faust” non nella nostra traduzione. Poiché oggi il Corriere accenna ancora all’iniziativa, Le sarei grato se Ella mi desse istruzioni, poiché ritengo non vi sia tempo da perdere per non trovare già tutto compromesso: certo sarebbe per noi uno smacco se si allestisse un “Faust” che non fosse il nostro.⁸⁹⁵

La risposta di Arnoldo – “Se la S. e Z. ha deciso né io né qualunque altro potrebbe far cambiare loro d’avviso” – dimostra il peso del marchio musicale, con il quale Mondadori si troverà pure a spartire, tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, alcuni disegnatori di copertine: da Disertori⁸⁹⁶ a Tabet,⁸⁹⁷ quest’ultimo soprattutto durante gli anni di guerra quando le sue copertine usciranno prive di firma per questioni razziali.⁸⁹⁸

Un’ulteriore tappa ricordata dall’articolo de’ “La Lettura” riguarda le sanzioni del ’35 quando “fioriscono, come è noto, le canzonette popolari di ambiente africano, ma i gusti sono migliorati: *Faccetta nera*, facile e indovinata come musica, è presto messa da parte per la sua intonazione falsamente sentimentale (...), ci si orienta invece verso il senso eroico (*Ritorna il legionario*) sì che tante volte è difficile distinguere la canzone dalla marcia militare”.⁸⁹⁹ (figg. 339-342)

Nel secondo dopoguerra bisognerà aspettare i nuovi successi del neonato Festival di Sanremo (1950) per assistere al rinnovamento dell’editoria musicale. È anche il periodo di una nuova consapevolezza delle potenzialità artistiche che riserva la grafica musicale, i cui migliori esemplari compariranno sui contemporanei annuari di pubblicità italiana:⁹⁰⁰ anzitutto le copertine di Attilio Rossi⁹⁰¹ per Ricordi (fig.

⁸⁹⁴ Si ricorda anche la splendida copertina di Giuseppe Adami, *Dina Galli racconta ...*, Treves, 1936 con il bel ritratto dell’attrice schizzato da Tabet.

⁸⁹⁵ FAAM, riprodotta nell’*Album Mondadori 1907-2007*, p. 124.

⁸⁹⁶ Del resto il fregio di Disertori per ESZ riprendono i medesimi fregi che aveva caratterizzato le edizioni teatrali Mondadori. La speciale attenzione del collezionista per il disegnatore trentino fa sì che siano conservati numerosi spartiti con sue copertine, dal 1936 al 1950 (in alcuni casi con ristampe degli anni sessanta e Ottanta che riproponeva ancora la stessa grafica): *L’amore delle melarance*, 1936; Claudio Monteverdi, *L’incoronazione di Poppea*, 1937 (presente anche nella ristampa ’83); Gian Francesco Malipiero, *Antonio e Cleopatra*, 1938; Mario Mariotti, *La cattedrale*, 1938; Giuseppe Pietri, *Maristella*, 1940; Ettore Panizza, *Bisanzio*, 1940; G.F. Malipiero, *Ecuba*, 1941; Vittorio Viviani, *Beatrice Cenci*, 1942; G.F. Monteverdi, *Il ritorno di Ulisse in patria*, 1942 (anche ristampa ’85); Sante Zanon, *Santa Caterina da Siena*, 1942; Pedro Calderon de la Barca, *La vita è sogno*, 1942; Wolfgang Amadeus Mozart, *Idomeneo*, (ristampa ’57 e ’63 della I ed. 1947); Franco Alfano, *Il dottor Antonio*, 1948; Renato Simoni, *Regina Uliva*, 1948; Giuseppe Adami, *Il ponte delle meraviglie*, 1949; Luigi Dallapiccola, *Il prigioniero*, 1950; G.F. Malipiero, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1950.

⁸⁹⁷ In collezione sono documentati: *Melodie d’operette. Vol. I; Tanghi celebri; I celebri valzer di Strauss*, Edizioni Suvini-Zerboni, 1942.

⁸⁹⁸ Un aspetto che sarebbe stato impossibile da documentare senza il lavoro di raccolta condotto da Sandro Bortone su indicazioni dello stesso Tabet, come accennato a p. 60.

⁸⁹⁹ M. Alberini, *Storia intima delle canzonette*, cit., p. 1004.

⁹⁰⁰ Si veda anche Stefano Ajani, *Stampa ed editoria della musica*, “Graphicus”, XXXIX, 1958: (2), pp. 6-7; (3), pp. 8-11. Un cenno alla grafica dell’editoria musicale si trova anche in Giorgio Fioravanti, *Note sui pentagrammi*, in *Disegnare il libro* cit., pp. 212-217; *Musica, musicisti, editoria. 175 anni di Casa Ricordi (1808-1983)*, Milano, Ricordi, 1983.

343) e le innumerevoli interpretazioni di Guido Crepax⁹⁰² che, forte della sensibilità musicale cresciuta fin da bambino ascoltando per ore in silenzio le prove del padre, primo violoncellista della Scala, collaborerà a un'ampia schiera di editori musicali – Curci, D'Anzi, Suvini e Zerboni, Edizioni Accordo, Casa Musicale Sonzogno, Sidet, Mascheroni e Ricordi – per spartiti per lo più dei successi di Sanremo ma anche del Festival della canzone napoletana, per i quali propone, indistintamente, un nuovo immaginario. Protagonista è una giovane e sensuale donna assolutamente inedita anche nell'immaginario popolare della canzone dove erano in vigore modelli grafici della *réclame*, del manifesto cinematografico (nelle varianti illustrate e fotografiche) o della vignetta. L'illustrazione di Crepax, con qualche eccezione di maggiore sintesi comunicativa per le canzoni di Modugno di Sanremo, (fig. 344) non ha precedenti e informa anche le copertine degli spartiti di un gusto fumettistico moderno identificativo della cifra dell'autore. (figg. 345-348) La profonda affinità di Crepax con il soggetto musicale è confermata dall'impiego dell'artista anche in varie collane specializzate,⁹⁰³ per la grafica della "Piccola Biblioteca Ricordi" (PBR) al suo sorgere nel 1958 con il titolo di Roberto Leydi, *Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana* che ben si adattava al gusto fumettista dell'illustratore, a cui si informano poi i titoli a seguire con declinazioni stilistiche in accordo con le atmosfere e l'ambiente musicale narrato dal volume, (fig. 349) fino alle copertine delle biografie di cantanti per l'editore romano Lato side⁹⁰⁴ (1981), con invenzioni improvvisate a suon di pennello. (fig. 350)

⁹⁰¹ *Toccatà* di Johann Sebastian Bach, ristampa del 1967; *Ave Maria* di Franz Schubert, ristampa del 1985 e *Non t'amo più* di Francesco Paolo Tosti, ristampa del 1987.

⁹⁰² Notizie generali sull'opera di Crepax: *Guido Crepax. Ritratto di un artista* (Milano, Palazzo Reale, 20 giugno – 15 settembre 2013), Milano, Nuages, 2013; e il precedente *Guido Crepax. Il sogno degli anni '60*, (Milano, Spazio Mazzotta, 14 aprile-2 luglio 2006) Milano, Mazzotta, 2006.

⁹⁰³ Sue anche alcune copertine dei libretti della Casa Musicale Sonzogno, anni Sessanta. Si ricorda l'impiego della multiforme matita di Crepax anche per le copertine e le illustrazioni interne di "Tempo Medico", dagli anni Sessanta agli anni Ottanta.

⁹⁰⁴ Escono: a cura di Paolo Ruggeri, *Barbara Streisand e Frank Sinatra; Joni Mitchell* a cura di Marina Morbiducci e Massimo Scarafoni; *Julio Iglesias* con commento di Dario Salvadori; *Bee Gees* a cura di Silvia Guglielmi; *Domenico Modugno* di Vincenzo Mollica; *Elton John* di Massimo Scarafoni; *Mina Milva Vanoni e altre storie* ancora di Gianfranco Manfredi.

PARTE II
ATTRAVERSO LA COPERTINA

III. Capitolo

Il “libro bello italiano”: riviste, artisti ed editori

III.1. *Il “libro bello italiano” nelle riviste specializzate del Ventennio*

III.2. *Dall’architettura al libro*

III.3. *La Alpes: da Giulio Cisari a Ubaldo Cosimo Veneziani*

III.4. *Il primato di Cisari in Mondadori*

III.5. *L’editore pubblicitario: Valentino Bompiani*

“La rinascita dell’Arte decorativa nelle sue varie e complesse manifestazioni, non rappresenta una vana e vacua aspirazione estetica: nel nostro paese (...) la possibilità di rifioritura della produzione ornamentale assurge a vero e proprio problema economico nazionale”.

Guido Marangoni, “Le arti decorative”, I (1), 17 maggio 1923

III. 1. *Il “libro bello italiano” nelle riviste specializzate del Ventennio*

La questione della decorazione del libro sollevata in ambito strettamente tecnico sulle pagine de’ “Il Risorgimento Grafico”⁹⁰⁵ nel primo decennio del Novecento viene ripresa dalla stessa rivista nell’immediato primo dopoguerra, all’interno del processo di rinascita delle arti decorative nel quale si stabilisce progressivamente un posto anche per “il libro bello” con rubriche dedicate ai principali artisti-decoratori.

“Il Risorgimento grafico” riprenderà l’originario titolo della rubrica “Gli artisti del libro” iniziata nel 1907 con interventi firmati da Antonio Rubino, allora un illustratore esordiente la cui posizione critica verso il ritardo nazionale, unita alla curiosità per quanto di meglio venisse dall’estero, è essenziale soprattutto per l’interpretazione della sua formazione, i cui antecedenti vanno individuati in Arthur Rackham piuttosto che nel classicismo decarolisiano che pure proprio Rubino proponeva tra i casi esemplari da lui trattati. Negli articoli di Rubino si avverte l’interesse a sbizzare la macro questione dell’illustrazione del libro presentando alcuni dei protagonisti, inseguendo questioni d’interesse per il miglioramento della professione. La novità e singolarità dell’illustrazione per l’infanzia di Attilio Mussino, ben prima del *Pinocchio* dell’1911, servono infatti soprattutto a evidenziare la fondamentale importanza dell’illustrazione nei libri per bambini.

⁹⁰⁵ Sulla rivista si veda: Giorgio Bacci, «*Il Risorgimento grafico*»: un «*gran periodico tecnico*» tra 1902 e 1941

“Memofonte”, numero speciale 2017, pp. 200-221; *Nova ex antiquis: Raffaello Bertieri e il Risorgimento grafico*, a cura di A. De Pasquale, M. Dradi, M. Chiabrando, G. Grizzanti; da un’idea di Enrico Tallone, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 6 ottobre-16 dicembre 2011); *Onoranze a Raffaello Bertieri, nell’ambito del quinto centenario dell’introduzione della stampa in Italia*, Centro Studi Grafici di Milano, 1966; *Raffaello Bertieri. Mostra di stampe, documenti, edizioni varie*, (Milano, Palazzo Sormani, 14 gennaio-3 febbraio 1965), Milano, Biblioteca Comunale, 1965.

Libri senza figure! – così ricordo di avere una volta inteso un bambino terribile definire le persone noiose, e in quell'invettiva, pronunciata con accento di profonda commiserazione, era riassunto più di un capitolo di psicologia infantile. Per il bambino un libro non illustrato è un assurdo. (...)

Si è troppo parlato di albi inglesi per fanciulli, di giornali illustrati americani, di balocchi ungheresi, e di arte infantile forestiera perché io mi dilunghi in proposito, ripetendo le solite lamentele sulla infelice produzione nostra.⁹⁰⁶

Una seconda considerazione di Rubino – stimolata dall'analisi dell'opera di Achille Mauzan, riconosciuto disegnatore pubblicitario – gli permette di evidenziare la maggiore cura estetica e tipografica di molta produzione indirizzata all'industria. Interessa per altro notare come Rubino non si riferisca alla pubblicità vera e propria quanto piuttosto a cataloghi e pubblicazioni tecniche⁹⁰⁷ che rivelano una cura materiale assolutamente infrequente nella coeva produzione libraria.

Può dirsi che la moderna arte tipografica piuttosto che nella produzione libraria editoriale, che nella quasi totalità rimane quale fu sino ad oggi cioè volgarissima e comune, si sia affermata e sviluppata nelle pubblicazioni di carattere tecnico, nel catalogo e in genere negli stampati che hanno riferimento all'industria. E per l'industria il presentare ai clienti uno stampato elegante è divenuto tale una necessità che certe ditte industriali e commerciali non rifuggono dallo spendere somme anche ingenti pur di dare una veste perfetta e signorile alle pubblicazioni loro. Così avviene che, mentre le nostre migliori opere letterarie vengono impresse nel modo più vecchio, antiestetico e banale, non sia raro vedere pubblicazioni riferentesi a fabbriche di turaccioli, di stantuffi o che so io stampate in edizioni magnifiche con lusso straordinario di carta, con legature o copertine elegantissime e con numerose illustrazioni, vignette ed iniziali, senza parlare della perfezione dei clichés e dei pregi tecnici e artistici della parte tipografica.⁹⁰⁸

Per approdare alla questione così come verrà ripresa da “Il Risorgimento Grafico” nel 1919, bisogna porre però l'attenzione alla lettera inviata da Alfredo Melani a Rubino, in riferimento al suo intervento su Adolfo De Carolis.⁹⁰⁹ Melani, architetto e appassionato conoscitore di decorazione – architettonica e tipografica⁹¹⁰ – si scaglia contro la difesa del manierismo decarolisiano condotta da Rubino, imputando proprio allo stile dell'artista marchigiano di essere da ostacolo all'evoluzione della decorazione del libro italiano. La lettera, pubblicata su “Il Risorgimento Grafico”,⁹¹¹ farebbe ipotizzare un passaggio della stessa rubrica, fino

⁹⁰⁶ A. Rubino, *Gli artisti del libro: Attilio Mussino*, “Il Risorgimento Grafico”, V (11), novembre 1907, p. 193; articolo completo pp. 193-98.

⁹⁰⁷ Preme qui ricordare come proprio per testimoniare la qualità estetica di tale produzione, Sandro Bortone abbia compreso nella raccolta alcuni cataloghi pubblicitari. L'argomento era spesso trattato su “Il Risorgimento Grafico”, riflessioni poi raccolte nel saggio di Gianolo Dalmazzo, *I lavori tipografici per il commercio e per l'industria*, in *Studi grafici*, Milano, Bertieri, 1934, pp. 139-160.

⁹⁰⁸ A. Rubino, *Gli artisti del libro: Achille L. Mauzan*, “Il Risorgimento Grafico”, VI (2), agosto 1908, p. 23; articolo completo pp. 23-25.

⁹⁰⁹ A. Rubino, *Gli artisti del libro: Adolfo De Carolis*, “Il Risorgimento Grafico”, V (12), dicembre 1907, pp. 211-16.

⁹¹⁰ Basti ricordare due titoli della vastissima produzione di Melani: *Manuale dell'ornatista. Raccolta d'iniziali miniate e incise, d'inquadrature di pagina, di fregi e finalini, esistenti in opere antiche di biblioteche, musei e collezioni private...*, Milano, Hoepli, 1896, nel 1924 alla III edizione “con molte aggiunte” e *L'ornamento nell'architettura. Ornamento scolpito, ornamento dipinto, ornamento nei suoi assenti*, Francesco Vallardi, 1927.

⁹¹¹ *Gli artisti del libro*, “Il Risorgimento Grafico”, VI (1), luglio 1908, pp. 11-12.

allora condotta da Rubino,⁹¹² a una firma di maggiore competenza: quasi sicuramente lo stesso Melani, da intravedersi dietro 'il critico' firmatario dell'articolo su Alfredo Baruffi del giugno 1909.⁹¹³ Melani era attivo su "Il Risorgimento Grafico" fin dal settembre 1905 quando si era rivolto per la prima volta ai lettori con *Il patto della bellezza*, dedicandolo "agli amici dei libri", un testo programmatico che spiegherebbe l'intervento polemico contro gli articoli di Rubino, giovane artista certamente meno attrezzato dal punto di vista critico.

Chè noi dovremmo volere, tenacemente volere, che l'arte lungi da vivere soltanto su le architetture, su le statue, su i quadri, si allargasse, generosa, ad ogni manifestazione della vita, ed esultare a ciò che essa potesse assorgere a necessità sociale, uscendo dallo oscuro ambito che la ridusse strumento e mezzo di ambizione, di fasto, di vanità. L'arte non nacque a umiliare alcuno ma a consolare l'anima collettiva; e tutti dobbiamo cercarla in qualsiasi luogo, nella casa, nella via, dovunque.⁹¹⁴

Senza entrare nel dettaglio dei tanti interventi di Melani⁹¹⁵ attorno al "patto della bellezza" del 1905, interessa piuttosto approdare alla ripresa, nel 1919, della rubrica "Gli artisti del libro" con un intervento in due puntate su Guido Marussig firmato da Melani,⁹¹⁶ seguito da quello di Mario Ferrigni su Primo Sinòpico.⁹¹⁷

La scelta di presentare Marussig nel 1919 è giustificata, ancora una volta, da un chiaro indirizzo teorico: secondo Melani la diffusione della fotoincisione per la riproduzione d'immagini in riviste e libri se da una parte conduce a una progressiva degradazione estetica, dall'altra libera la silografia dall'originario compito di pura riproducibilità valorizzandone invece le potenzialità estetiche: "Ebbene, il risveglio della silografia e la vittoria dei processi fotomeccanici si integrano (...) O la silografia spezza le catene e vive un'esistenza propria come la pittura, o rinuncia a sé stessa."⁹¹⁸

La necessità di incrementare le conoscenze relativamente agli artisti attivi nel decoro del libro condurrà Bertieri ad affiancare agli ampi articoli anche l'elegante

⁹¹² Autore comunque anche di altre due successive puntate: A. Rubino, *Gli artisti del libro: Achille L. Mauzan*, "Il Risorgimento Grafico", VI (2), agosto 1908, pp. 23-25 e id., *Gli artisti del libro: Aleardo Terzi*, ivi, VI (5-6), novembre 1908, pp. 73-77.

⁹¹³ Il critico [Alfredo Melani], *Gli artisti del libro: Alfredo Baruffi*, "Il Risorgimento Grafico", VI (12), giugno 1909, p. 179, articolo completo pp. 179-182.

⁹¹⁴ A. Melani, *Il patto della bellezza*, "Il Risorgimento Grafico", III (5), settembre 1905, pp. 153-54.

⁹¹⁵ Si ricordano solo i più contestuali al libro: A. Melani, *Bianco e nero*, "Il Risorgimento Grafico", IV (6), novembre 1906, pp. 187-91, id., *Rilegature*, ivi, V (8-9), agosto 1907, pp. 143-150; id., *Libri dei nostri ragazzi*, ivi, VII (7), gennaio 1910, pp. 113-15; id., *Tipografia e pubblico*, ivi, IX (7), luglio 1912, pp. 237-40; id., *Incisione e incisori*, ivi, X (8), agosto 1913, pp. 273-78; id., *Tipografia futurista*, ivi, X (12), dicembre 1913, pp. 417-20. L'archivio e la biblioteca Alfredo Melani sono conservati presso Biblioteca Forteguerriana di Pistoia.

⁹¹⁶ A. Melani, *Gli artisti del libro: Guido Marussig*, "Il Risorgimento Grafico", XVI (7-8), luglio-agosto 1919, pp. 199-208 e XVI (9), settembre 1919, pp. 235-247.

Sul pittore e illustratore triestino si veda inoltre *Guido Marussig. Il mestiere delle arti*, (Museo Revoltella di Trieste, 31 luglio - 10 ottobre 2004), Museo Revoltella, 2004

⁹¹⁷ M. Ferrigni, *Gli artisti del libro. Primo Sinòpico*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (3), marzo 1921, pp. 81-96 e aprile 1921, pp. 133-43.

⁹¹⁸ A. Melani, *Gli artisti del libro: Guido Marussig*, "Il Risorgimento Grafico", XVI (7-8) luglio-agosto 1919, p. 200. Un altro xilografo verrà invece presentato da Ettore Cozzani: *Armando Cermignani*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (11) novembre 1921, pp. 497-508 e ivi, XVIII (12), dicembre 1921, pp. 549-560.

collana “Gli artisti italiani del libro”, di cui il primo volume sarà appunto la monografia di Melani su Marussig e il secondo quella di Ferrigni su Sinòpico.⁹¹⁹

Più giornalistica la prospettiva di Ferrigni, aveva e avrebbe comunque arricchito la letteratura sull'argomento,⁹²⁰ dalla prima sintetica guida a *Come nasce un libro* (Bertieri, 1931) alle biografie di alcuni protagonisti: da Aldo Manunzio, uscita per la Alpes nella collana “Itala gente dalle molte vite” (1925), a Gutenberg in occasione del quinto anniversario dell'invenzione della stampa (Hoepli, 1940).

In linea con le direttive indicate da Melani nel suo articolo su Marussig, sul versante della rinascita dell'autonomia artistica della xilografia s'indirizza la terza puntata de “Gli artisti italiani del libro”: la presentazione dell'opera di Armando Cermignani⁹²¹ da parte di Ettore Cozzani, fondatore e direttore de’ “L'Eroica”,⁹²² che nel 1919 aveva iniziato una nuova stagione editoriale con il trasferimento della sede da La Spezia a Milano.

La definitiva attenzione alla fattura del libro e alla necessità di recuperare il ritardo della produzione nazionale si ha con la *Mostra degli illustratori e decoratori del libro* ospitata a Palazzo Pitti all'interno della Fiera Internazionale del Libro di Firenze del 1922, che comprendeva la mostra storica e industriale della legatura, delle applicazioni della fotografia alle arti grafiche, dei cartellonisti, della coltura popolare e infine la mostra tecnica delle arti e industrie grafiche.⁹²³ La stessa occasione stimolò Cesare Ratta, direttore della scuola di arte tipografica di Bologna, a realizzare il primo volume *Gli adornatori del libro in Italia*,⁹²⁴ progetto che sarebbe poi continuato fino al 1928 per un totale di nove monumentali volumi con i quali si intendeva supplire alla mancanza di una storia sistematica.⁹²⁵

Quante battaglie hanno dovuto combattere scrittori e Case editrici per incoraggiare la produzione del libro per amatore: prime fra tutte La Leonardo di Firenze, Novissima di Roma, l'Eroica di Spezia, diretta da Ettore Cozzani, seguite da G.E. Arneudo, Raffaello Bertieri, Guido Biagi, Gianolio Dalmazzo, Mario Ferrigni, Alfredo Melani, Ugo Ojetti, Giuseppe Prezzolini, Angelo Sodini, Aldo Sorani ed altri pochi, apostoli tutti del rifiorire del

⁹¹⁹ A. Melani, *Guido Marussig*, Milano, “Il Risorgimento Grafico”, 1920 e M. Ferrigni, *Primo Sinòpico*, ivi, 1921.

⁹²⁰ Suoi interventi: *La decorazione e la illustrazione del libro e Problemi del libro*, in *Studi grafici*, Milano, Bertieri, 1934, pp. 59-80 e pp. 111-136.

⁹²¹ E. Cozzani, *Armando Cermignani I*, “Il Risorgimento Grafico”, XVIII (11), novembre 1921, pp. 497-508; id., *Armando Cermignani II*, ivi, XVIII (12), dicembre 1921, pp. 549-560.

⁹²² Sulla rivista rimane imprescindibile il catalogo *L'Eroica e la xilografia*, con una nota introduttiva di Rossana Bossaglia, (Milano, Biblioteca Braidense 1981-1982), Milano, s.n., 1981, completo degli indici descrittivi dell'intera produzione; in concomitanza con la mostra esce il numero speciale de’ “La Martinella di Milano” (fascicolo I-II, 1982) dedicato alla rivista; si veda inoltre *L'Eroica una rivista italiana del Novecento*, (Genova, Palazzo dell'Accademia, marzo 1983), Genova, Immagine e Comunicazione, 1983. L'archivio di Ettore Cozzani è conservato presso l'Istituto Lombardo di Arti e Lettere, con i cui documenti è stata organizzata la mostra *Ettore Cozzani e “L'Eroica” nei documenti dell'Istituto Lombardo* (31 maggio- 13 luglio 2012), a cura di Antonello Negri e Marta Sironi; seguita dalla giornata di studi (31 maggio 2012) nella quale, chi scrive, ha presentato la relazione *Un laboratorio per la xilografia italiana*.

⁹²³ Se ne ha notizia tra l'altro da un annuncio pubblicitario su “L'Italia che scrive”, V (5), maggio-luglio 1922, p. 98.

⁹²⁴ *Com'è nata l'opera*, p. 5, *Gli adornatori del libro in Italia*, testo critico di Stanislao Petri, prefazione di Cesare Ratta, vol. I, Bologna, Scuola di arte Tipografica, 1923.

⁹²⁵ La raccolta sarà affiancata anche da repertori sulla produzione internazionale, iniziata con i tre volumi dedicati rispettivamente all'Italia; a Francia e Belgio; a Inghilterra, Stati Uniti e Giappone *La tipografia negli stati dell'intesa*, Bologna, Scuola d'Arte Tipografica, 1919-1920; id., *William Morris*, ivi, 1921; id., *La decorazione del libro nei vari paesi*, ivi, 1922 e *L'arte del libro e della rivista nei paesi d'Europa e d'America*, ivi, 1927.

libro italiano non come assimilazione o imitazione di stili e di forme tentate con successo da editori stranieri, ma rispecchiante le gloriose tradizioni dei secoli d'oro della tipografia italiana.⁹²⁶

Ratta è consapevole che gli sforzi fossero stati condotti per una maggiore divulgazione del libro bello, condizione essenziale per favorire lo sviluppo di un'industria specializzata, nella cui direzione vengono nominate le case editrici che maggiormente avevano contribuito al processo di miglioramento estetico.

È doveroso segnalare fra i pochi rinnovatori del Libro italiano le seguenti Case editrici, le quali più particolarmente dedicano la loro attività alla pubblicazione di opere per amatori e bibliofili: a Firenze l'Istituto Di Edizioni Artistiche (I.D.E.A.); Giorgio e Piero fratelli Alinari e Leo S. Olschki; a Spoleto Claudio Argentieri; a Milano, Bertieri e Vanzetti, Bistetti e Tuminelli, "Bottega di Poesia" ed Ettore Cozzani; a Torino E. Celanza; a Bergamo, l'Istituto Italiano di Arti Grafiche; a Roma, C. Danesi; a Spezia, Ettore Serra.⁹²⁷

Segue poi un elenco degli editori⁹²⁸ che hanno invece contribuito a innestare tale processo all'interno del vero e proprio sistema industriale, schiera allora ancora esigua in Italia perché – sostiene sempre Ratta – “fra noi molto si chiacchiera e poco si legge, e spesso al libro artistico si antepone una scatola da pasticcini in lacca dorata o un cofanetto porta-gioie bulinato a macchina!”.⁹²⁹

Ratta torna sul 'libro bello' nell'introduzione alla selezione di decori di Dardo Battaglini,⁹³⁰ artista da ricordare almeno per l'impulso innovatore prestato a casa Sonzogno di cui ridisegna le grafiche seriali per la “Biblioteca del popolo”, la “Biblioteca di scienza per tutti” nonché la testata de' “Il Mondo”.⁹³¹

È opinione comune oggi, come lo era ieri e come lo sarà domani, che un testo manoscritto o stampato guadagna ad essere decorato.

Il più semplice elemento ornamentale è sufficiente a far provare un po' di gioia all'occhio dell'osservatore che sfoglia le pagine di una qualunque edizione. Il bimbo e l'uomo maturo, la giovinetta e la matrona, lo spregiudicato e l'asceta, l'uomo di scienza e il fannullone, tutti, o si rappacificano, o muovono un dolce sorriso, o sgranano gli occhi attoniti alla vista di immagini che risvegliano nella loro mente o nel loro spirito un senso di bellezza plastica, di ingenua contemplazione, di suggestivo godimento. Così si spiega come la decorazione del libro sia sempre stata in onore attraverso i tempi antichi e moderni e come artisti di grido non abbiano sdegnato di dare all'illustrazione del grande 'veicolo della civiltà' – come venne chiamato il libro – l'ausilio della loro arte possente e gloriosa.⁹³²

⁹²⁶ C. Ratta, *Gli adornatori del libro in Italia*, vol. II, Bologna, 1925, p. 11.

⁹²⁷ Op. cit., p. 13.

⁹²⁸ Le case editrici citate sono: Alfieri & Lacroix, Fratelli Treves, Ricordi, Mondadori, Hoepli, Paravia, Formiggini, Laterza, Zanichelli, Barbèra e Giannino di Firenze, Belforte di Livorno, Crudo e Sten di Torino, Maglione e Strini di Roma, Ongania di Venezia, Orlandini di Modena.

⁹²⁹ Ibidem.

⁹³⁰ Dardo Battaglini. *La decorazione del libro*, edito ad Alessandria dalla Casa d'Arte “Ariel” nel 1924, tipografia editrice fondata dall'illustratore Dardo Battaglini (Alessandria 8 gennaio 1889 – Milano 1953).

⁹³¹ Battaglini caratterizzerà molti frontespizi e testatine di periodici, in particolare per le pubblicazioni del Touring Club Italiano, “Ardita” e “Il Secolo XX”, opera in parte riprodotta in *La decorazione del libro*, cit.

⁹³² Dardo Battaglini op. cit., p. 11.

E nel prendere le difese del “bel libro” Ratta ne ricorda l’importanza nonostante il procedere vorticoso della vita contemporanea sembri piuttosto cedere al passo di altri più sbrigativi prodotti editoriali.

Nella vita febbrile di oggi, che non concede pause e riposi ci andiamo rassegnando a vedere, in muta ma tenacissima lotta, sostituire il giornale al libro, l’opuscolo di propaganda spicciola e minuta al trattato, il foglio divulgatore e volgarizzatore al volume denso di idee e ricco di bibliografia; tuttavia per chi conserva ancora consuetudine con la meditazione e lo studio, per chi infine mantiene vivo l’amore per il libro, il ‘bel libro’ che sia insieme consigliere, compagno affettuoso, luce e decorazione nella spirituale sostanza e nell’eleganza aristocratica della forma il libro ha ancora un fascino che seduce e avvince.⁹³³

Sempre all’inizio degli anni Venti, all’interno del più generale tentativo di svecchiamento delle arti applicate, dalla collaborazione tra il consorzio dei Comuni di Milano e Monza insieme con l’Umanitaria, si costituisce a Monza la Prima Esposizione Internazionale di Arti Decorative,⁹³⁴ nonché l’ISIA (Istituto Superiore per le Industrie Artistiche)⁹³⁵ con la consapevolezza che la rinascita dell’arte decorativa nelle sue varie manifestazioni, non rappresentasse “una vana e vacua aspirazione estetica” quanto piuttosto una risposta “a un vero e proprio problema economico nazionale”.⁹³⁶ Questioni che verranno affrontate da “Le arti decorative”, organo mensile ufficiale dell’Esposizione, edito inizialmente Piantanida Valcarengi, la casa editrice milanese⁹³⁷ con all’attivo “quattro monografie d’arte decorativa” e una serie di “quaderni utili o dilettevoli”. I quattro volumi illustrati⁹³⁸ (17x25) – *Tappeti rustici italiani*; *Le porcellane di Vinovo*; *Il carretto siciliano* e *L’arte italiana della legatura del libro* – sono intesi alla diffusione delle tradizioni nazionali di arti decorative frammentate in varie specializzazioni locali, raramente diffuse a livello nazionale e internazionale. I “quaderni utili o dilettevoli” comprendono invece scritti d’occasione come *Le condizioni della pittura in Italia* di Ugo Bernasconi e *La rotonda dell’Appiani nella Villa Reale di Monza* di Guido Marangoni, opera rivalutata proprio in occasioni dei lavori svolti in preparazione della Prima Esposizione Internazionale di Arti Decorative di cui Marangoni era il direttore generale, esposizione che nelle sue prime quattro edizioni verrà appunto ospitata nella Villa Reale. Le ridotte dimensioni della casa editrice così come l’estrema specializzazione del catalogo non permisero di proseguire nell’impresa. Un breve editoriale, *Saluto degli editori*, giustifica la fine della propria attività a causa dell’esponentiale crescita editoriale – “il pubblico nelle librerie vede un continuo succedersi e rifiorire di copertine e di libri nuovi” – alla quale non corrisponde però una reale richiesta, lasciando pertanto invendute le proposte più

⁹³³ Cesare Ratta, *L’arte del libro in Italia*, cit. p. 342.

⁹³⁴ Sui primi anni dell’istituzione si veda *1923-1930 Monza verso l’unità delle arti*, mostra e catalogo a cura di A. Pansera, M. Chirico (Monza, Palazzo dell’Arengario, marzo-maggio 2004), Silvana, 2004; in generale sulla manifestazione poi più nota come Triennale di Milano, si veda la storia generale tracciata dalla stessa Anty Pansera, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, 1978.

⁹³⁵ Sull’importanza di tale istituzione per la formazione dei designer italiani si veda il recente volume di Anty Pansera, *La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo*, Venezia, Marsilio, 2015.

⁹³⁶ G. Marangoni, *Vigilia*, “Le arti decorative”, I (1), 17 maggio 1923.

⁹³⁷ Probabilmente una nuova avventura del bibliofilo Sandro Piantaniga già fondatore nel 1920 delle raffinate edizioni di “Bottega di Poesia”, di cui Carlo Valcarengi era sindaco (cfr. scheda in Editori a Milano, cit., p. 82), oltre ad aver pubblicato il romanzo *Abracadabra* (1922). Le pubblicità delle pubblicazioni edite sui primi numeri della rivista riportano l’indirizzo a Milano, via Senato 8a.

⁹³⁸ Disponibili in italiano (L.20) ma anche in francese e inglese (L. 25).

piccole e settoriali. La rivista passa pertanto alla Alpes, neonata casa editrice animata da Franco Ciarlantini e Arnaldo Mussolini, per la quale il fervido contesto della rinascita delle arti decorative italiane rientrava nel programma di accrescimento delle basi culturali del Fascismo, rendendolo non solo sostenibile ma anche espandibile a una sempre più vasta emersione di casi esemplari d'italianità, fossero essi artisti o aziende produttrici. Con la nuova gestione della Alpes, "Le arti decorative" dedica una serie di articoli a "Gli illustratori del libro", prendendo avvio dall'opera di Giulio Cisari⁹³⁹ che proprio attraverso alcune copertine della Alpes aveva iniziato allora a definirsi come uno dei protagonisti della decorazione moderna. Del resto fin dalla Prima Biennale di Arti Decorative, inauguratasi nel maggio 1923, si erano dedicate due mostre rispettivamente all'arte del libro, a cura di Arturo Calabi e Carlo Vincenzi, e agli adornatori del libro curata invece da Mario Tinti, all'interno della quale una sala era dedicata esclusivamente a Cisari, nell'occasione vincitore della Medaglia d'oro. Una posizione che si rafforzò nella seconda edizione dell'Esposizione quando a Cisari saranno riservate ben tre sale del Belvedere di Villa Reale, e lo stesso artista disegnerà il diploma di partecipazione, utilizzato anche come copertina del catalogo.⁹⁴⁰

Tra gli artisti presentati su "Le arti decorative", sarà poi la volta del toscano Bruno Santi,⁹⁴¹ commentato da Giuseppe Fanciulli, il noto fondatore e direttore del "Giornalino della Domenica", che rivendica maggiore considerazione per il "decoratore" - "la parola ha un significato troppo ristretto e denota un'attività artistica inferiore: ci ricorda qualcosa di superficiale, di puramente esteriore; girigogolo, cromatismo, virtuosismo frigido"⁹⁴² - insistendo sulla caratteristica interpretazione personale: "del testo poetico dà [Santi] una traduzione tutta sua, che è davvero complemento e non superflua aggiunta: è il valore del movimento, delle linee, dei volumi e dei colori, che corrispondono con perfetta aderenza alla poesia."⁹⁴³ Seguirà la presentazione di Aldo Cosomati⁹⁴⁴ già distintosi per il lavoro in ambito pubblicitario a Londra, in Italia noto invece soprattutto come autore per l'infanzia: dai costumi per il teatro dei piccoli di Podrecca alle tavole per "Il Corriere dei Piccoli". Pur se la rubrica si limiterà ai pochi interventi soprannominati del 1923, anche nei *Profili* degli artisti pubblicati dall'anno successivo prevarranno i 'decoratori' come Duilio Cambellotti e Publio Morbiducci, redatti dal collega Ugo Ortona,⁹⁴⁵ fino ad approdare al lungo articolo sull'illustratore sardo Primo Sinòpico,⁹⁴⁶ ricordato soprattutto per i noti cartelli delle Industrie Italiane Illustrate, tra i quali figurano quelli per l'Istituto Editoriale Italiano capaci di riassumere l'antiretorica tipica dell'illustratore. Seguiranno più generali rassegne

⁹³⁹ Giovanni Beltrami, *Gli illustratori del libro: Giulio Cisari*, "Le arti decorative", I (2), 10 giugno 1923, p. 34.

⁹⁴⁰ G. Marangoni, *La seconda mostra internazionale delle arti decorative, Villa Reale Monza 1925. Notizie, rilievi e risultati*, Milano, Alpes, 1925.

⁹⁴¹ G. Fanciulli, *Gli illustratori del libro: Bruno Santi*, "Le arti decorative", I (3), 30 giugno 1923, pp. 38-40.

⁹⁴² Ibidem.

⁹⁴³ Ibidem.

⁹⁴⁴ G. Titta Rosa, *Illustratori italiani all'estero: Aldo Cosomati*, "Le arti decorative", I (6), 18 ottobre 1923, pp. 32-35.

⁹⁴⁵ Ugo Ortona, *Profili. Duilio Cambellotti*, "Le arti decorative", II (4-5), 31 maggio 1924, pp. 22-31; id., *Profili: Publio Morbiducci*, ivi, II (11), 15 novembre 1924, pp. 27-37.

⁹⁴⁶ C. Giardini, *Sinòpico disegnatore*, "Le arti decorative", III (1), gennaio 1925, pp. 23-31.

su *L'estetica del libro*⁹⁴⁷ condotte da Cesare Giardini da leggersi anzitutto come riflessioni su l'orientamento della stessa *Alpes* alla quale allora Giardini⁹⁴⁸ prestava opera in veste di direttore editoriale, come ricorda l'attento editore e cronista della storia editoriale italiana Angelo Fortunato Formiggini che, definendo la *Alpes* "la casa editrice dell'onorevole Ciarlantini", specifica: "E quando Ciarlantini va in America (e ci va spesso) resta sulla breccia il bravo Giardini che, silenziosamente, gli sta mettendo su un'azienda 'per la quale' (...). Sono usciti, dall'*Alpes*, molti libri e tutti quanti ben vestiti".⁹⁴⁹

All'inizio degli anni Venti una generale confluenza di sforzi economici e teorici saranno alla base della ripresa e sviluppo di un'editoria italiana sempre di maggiore qualità. Nel 1921, ancora sulle pagine de' "Il Risorgimento Grafico" il tipografo torinese Carlo Frassinelli lancia la sua "rivoluzione nelle arti grafiche", intesa a un generale svecchiamento della tipografia "perché sono annoiato e stufo di veder regnare il 'vecchio regime', mentre la faccia del mondo è cambiata da un pezzo a questa parte."⁹⁵⁰ La serie di articoli di Frassinelli, dal giugno 1921 fino al dicembre 1922,⁹⁵¹ sviluppano coerentemente l'analisi dei "coefficienti" che "permettono d'introdurre la vita nella stampa", per superare alcuni inconvenienti tipici prima di tutto della copertina, spesso incapace di comunicare chiaramente il contenuto del libro, conquistandosi l'acquirente.

Nella vetrina del grande libraio d'una grande città, avremo sott'occhio dei libri promiscui nei formati, nei colori della carta, nei colori degli inchiostri e negli argomenti, in questa moltitudine di libri ve ne scorderemo qualcuno dalla veste frivola o severa oppure muta: questa è l'unica distinzione mnemonica dell'esterno sintetico. La copertina è quasi sempre inadatta se non addirittura in contrasto coll'interno analitico [le pagine del libro], la percezione disastrosa quando il titolo è un "rebus".⁹⁵²

⁹⁴⁷ C. Giardini, *L'estetica del libro I*, "Le arti decorative", II (4-5), 31 maggio 1924, pp. 42-52; Ego Sum, *L'estetica del libro*, ivi, II (10), 15 ottobre 1924, pp. 22-24; id., *L'estetica del libro*, "Le arti decorative", II (11), 15 novembre 1924, pp. 17-26.

⁹⁴⁸ Cesare Giardini (Bologna 17 febbraio 1893- Milano 18 settembre 1970), figlio di attori, Giardini firma per la *Alpes* alcune opere teatrali: *Arlecchinate, sei commedie in maschere* (1926), *Realtà di burattini* (1927) *Uriele o l'angelo malato* (1928). Le sue umili origini sono ricordate nelle pagine del diario redatto da Silvana Mauri in veste di giovane segretaria di Valentino Bompiani che vedeva il giovane Giardini tra gli intellettuali coinvolti nella realizzazione del *Dizionario degli autori* un conteso dove, dice la Mauri, "poteva essere patetico se non fosse stato così forte della sua superiorità sui 'regolari', così certo della sua cultura". *Diario di Silvana*, cit. in Ludovica Braidà, *L'autore, l'editore e il lettore nelle memorie di Valentino Bompiani*, p. 67. Il rapporto con Bompiani iniziò a metà degli anni Trenta soprattutto come traduttore, pubblicando nel '39 l'opera *La commedia degli inganni*. Su di lui si veda Davide Fumagalli, *Il lavoro editoriale di Cesare Giardini tra le due guerre, L'officina dei libri 2011*, a cura di E. Barbieri, L. Braidà, A. Cadioli, Milano, Unicopli, pp. 101-134.

⁹⁴⁹ A.F. Formiggini, *Dizionario rompitascabile degli editori italiani*, Roma, Formiggini, 1928, p. 10.

⁹⁵⁰ C. Frassinelli, *Prolegomeni per una rivoluzione grafica I*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (6), giugno 1921, p. 249, intero articolo pp. 249-252.

⁹⁵¹ C. Frassinelli, *Prolegomeni per una rivoluzione grafica II*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (7), luglio 1921, pp. 297-304; id., *Rivoluzione grafica I*, ivi, XVIII (8) agosto 1921, pp. 341-353; id., *Rivoluzione grafica III*, ivi, XVIII (9), settembre 1921, pp. 393-398; id., *Embriologia grafica rivoluzionaria (I)*, ivi, XIX (1), 31 gennaio 1922, pp. 31-42; id., *Embriologia grafica rivoluzionaria (II)*, ivi, XIX (3), 31 marzo 1922, pp. 139-46; id., *I concetti negativi della rivoluzione grafica (I)*, ivi, XIX (7), 31 luglio 1922, pp. 347-53; id., *I concetti negativi della rivoluzione grafica (II)*, ivi, XIX (10), 31 ottobre 1922, pp. 505-12; id., *Alcuni principi di estetica futurista*, ivi, XIX (11), novembre 1922, pp. 555-564; id., *Alcuni principi di estetica futurista (fine)*, ivi, XIX (12), 31 dicembre 1922, pp. 605-10.

⁹⁵² C. Frassinelli, *Rivoluzione grafica I*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (8), agosto 1921, p. 342.

Da questa prima osservazione Frassinelli indirizza il lettore a un maggior approfondimento delle motivazioni che hanno causato l'incomunicabilità del libro: "la copertina, il titolo, il nome dell'autore, la qualità della carta, il formato, l'inchiostro, la monotona uniformità dei caratteri e delle pagine spoglie di illustrazioni, non avevano richiamato alla nostra mente distratta e moderna, alcunché d'interessante".⁹⁵³ E continua promulgando la propria teoria 'vitalistica' della tipografia, che a suo giudizio dovrebbe provocare "sensazioni che arrechino un turbamento mentale e fisico di maniera che siano avvertite anche dall'analfabeta", a suo giudizio raggiungibile solo a patto che la tipografia riproduca "la vita, la macchina, l'elettricità."⁹⁵⁴

Forniti pertanto i coefficienti⁹⁵⁵ necessari per introdurre "la vita nella stampa", Frassinelli stabilisce una vera e propria "embriologia grafica" a partire dall'orientamento delle linee essenziali dei caratteri che devono corrispondere al significato che intendono trasmettere,⁹⁵⁶ idee chiarite da alcuni esempi a corredo dell'articolo stesso. Il confronto tra uno degli esempi proposti – la scritta 'tutto' e una simile applicazione contemporanea per la testata della rivista romana "Tutto" – attesta quanto le idee che il tipografo tentava di sistematizzare, con l'intento di informare, se non addirittura formare una nuova generazione di tipografi italiani tecnicamente preparati, corrispondessero a ricerche sintomatiche del periodo. (fig. 1-2)

Sono queste, sempre secondo Frassinelli, le condizioni perché si ottenga quella riconoscibilità retinica che è la condizione fisiologica che permetterebbe anche all'"analfabeta" la comprensione dell'arte tipografica.

Dico sentire perché producendosi l'immagine degli oggetti sulla retina, ne abbiamo una percezione sensibile rappresentativa. La vista è un senso superiore detto sociale in quanto del suo stimolo possono godere tutti o grandissima parte degli uomini. Ora, essendo il libro un frutto che può saziare grandi moltitudini, ed essendo il carattere da stampa la prima condizione della vita del libro, è qui che noi dobbiamo dedicare le nostre migliori cure, perché è solo nei caratteri che noi concepiamo tutte le nostre facoltà intellettuali. La mia idea di togliere la staticità e l'inespressività ai caratteri, non è nuova nel senso

⁹⁵³ Frassinelli, Op. cit., p. 343.

⁹⁵⁴ Ibidem.

⁹⁵⁵ "Filosofico: per cercare il vero; Artistico: per cercare il bello; Fisiologico: per insegnarci le leggi ordinarie dell'organizzazione della vita umana; Mnemonico: per aiutare la nostra memoria; Geometrico: per l'estetica dell'oggetto; Dinamico: per insegnarci il movimento dei corpi e delle forze motrici; Meccanico e fisico: per insegnarci le leggi dell'equilibrio e dei fenomeni naturali; Sintetico: per guidarci a fare il "tutto in poche cose. I coefficienti che ci permettono di sentire la vita della stampa sono invece questi: vista, tato, odorato e udito", in C. Frassinelli, *Rivoluzione grafica I*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (8), agosto 1921, p. 342.

⁹⁵⁶ "Delle linee rette o curve tendenti verso l'alto per dirci delle cose gioiose [precisamente come avviene per le linee del nostro viso quando sorride]; delle linee rette o curve tendenti verso il basso per esprimerci delle cose gravi [come d'altronde analogamente avviene per le linee del nostro viso quando si è di malumore]; delle linee curve-orizzontali, fuggenti, per darci la sensazione della maestosità del movimento [proprio delle bandiere agitate al vento]; delle linee orizzontali, fuggenti, rapide e convulse che ci daranno l'emozione che suscita in noi una cosa che parte [proprio di un oggetto in corsa]; delle linee rette e curve, confuse e sussultanti che ci esprimeranno un'agitazione caotica [quell'espressione grafica del panico si può vedere colpendo velocemente dei fili telefonici]; delle linee spezzate, rette e perpendicolari che ci saranno utili per esprimere lo smarrimento delle forze [come similmente avviene nel disfacimento di una cosa]; delle linee rette orizzontali e delle linee rette perpendicolari per incuterci un senso di calma [proprio dell'acqua stagnante e dell'infinita distesa della pianura]", op. cit., 344.

assoluto e vigoroso dell'impensato e dell'inedito; qui vi sarà soltanto lo sviluppo e la perfezione di idee antiche rimaste dimenticate, oppure di idee futuriste fatte conoscere in malo modo.⁹⁵⁷

Frassinelli continuerà a divulgare la propria prospettiva sulle pagine de' "Il Risorgimento Grafico" anche negli anni Trenta,⁹⁵⁸ partecipando alla polemica razionalista e dibattendo in particolare con Guido Modiano⁹⁵⁹ (1899-1943), il tipografo che si fece maggiore portavoce delle sperimentazioni astratte e razionaliste europee e russe in Italia. Dal 1916 alla guida dell'impresa paterna che indirizzerà alla stampa di edizioni di prestigio e periodici culturali – tra i quali "Le vie d'Italia", "l'Edilizia Moderna" e "Quadrante" – sperimentando grafiche d'avanguardia a partire dalle pubblicazioni pubblicitarie per Olivetti.

Alcuni volumi Frassinelli⁹⁶⁰ degli anni Trenta, e fino ai primi anni Quaranta, al momento della pubblicazione del suo *Trattato di architettura tipografica*, sono la testimonianza materiale delle buone pratiche che il tipografo si preoccupava di divulgare. Anzitutto i volumi della "biblioteca Europea"⁹⁶¹ diretta da Franco Antonicelli inaugurata nel 1932 con *L'armata a cavallo* di Isàak Babel⁹⁶² (fig. 3) con una copertina cartonata priva di intestazione ma piuttosto informata da una forte carica comunicativa affidata alla sola materialità: una sagoma di panno rosso di un soldato a cavallo si staglia su un pattern astratto che da un punto bianco coincidente con l'apice della figura sfuma a raggiera verso l'esterno del libro a coprire la costa e la quarta di copertina. I riferimenti sui coefficienti di vita necessari a una copertina per comunicare con il proprio acquirente sono qui esplicitati: il colore, la tridimensionalità data dal contrasto della sagoma materica sulla superficie dinamica del fondo, insieme all'assenza di qualsiasi intestazione, relegata nella sua estrema riduzione solo in costa, rendono inequivocabile la potenza comunicativa del messaggio. Alla luce di un esempio concreto si capiscono i suggerimenti che Frassinelli promuoveva.

Con l'accorta scelta di un carattere o di un colore allusivo e con lo studio del formato della carta e della disposizione dei caratteri, il compositore può destramente aumentare

⁹⁵⁷ Frassinelli, Op. cit., p. 345.

⁹⁵⁸ C. Frassinelli, *Della tipografia artistica*, "Il Risorgimento Grafico", XXVIII (5), 31 maggio 1931, pp. 247-48; id., *Arte, vita e ...razionalismo*, ivi, XXX (1) gennaio 1933, pp. 45-49; id., *Arte e mestieri*, ivi, XXXI (12) dicembre 1934, pp. 685-87; id., *Del bello e del diverso*, ivi, XXXII (8) agosto 1935, pp. 417-21; id., *Per una tipografia bella ma italiana*, ivi, XXXIII (1) gennaio 1936, pp. 332-62; *Per una estetica tipografica*, ivi, XXXIV (3) marzo 1937, pp. 107-13; id., *Tipografia astratta, tipografia concreta e mestiere*, ivi, XXXIV (10) ottobre 1937, pp. 449-57.

⁹⁵⁹ In mancanza di un lavoro monografico sul grande tipografo e grafico italiano, ci si riferisce al saggio di Carlo Vinti, *Modiano e la "Mostra grafica" alla VII Triennale*, in "Progetto grafico" (4/5), febbraio 2005, pp. 50-63 e ai numerosi interventi teorici pubblicati su "Il Risorgimento Grafico", "Campo Grafico", "Graphicus" e "L'industria della stampa: G. Modiano, *Del nuovo stile tipografico*, "L'Industria della stampa", settembre 1929, pp. 275-280; una sintesi delle sue posizioni si trova nel lungo scritto *Dieci anni di polemica antimodernista*, pubblicato a puntate su "L'industria della stampa", tra il febbraio 1941 e il febbraio 1942.

⁹⁶⁰ Raffaello Bertieri, *Carlo Frassinelli tipografo editore*, "Il Risorgimento Grafico", XXX (7), luglio 1933, pp. 387-396.

⁹⁶¹ Collana di fondamentale importanza non solo per la cura grafica e tipografica ma per la scelta dei titoli tra cui figuravano: Herman Melville, *Moby Dick*, (2) 1932; Sherwood Anderson, *Riso nero*, (3) 1932; James Joyce, *Dedalus*, (5) 1933; Franz Kafka, *Il processo*, (6) 1933 e ancora di Kafka, *Il messaggio dell'imperatore*, (8) 1935.

⁹⁶² In collezione è presente anche la seconda edizione del 1945 che pur con la medesima copertina presenta una maggiore povertà di stampa e di materia prima, dal panno di copertina alle pagine interne.

l'atmosfera creata dalle parole scritte. Ma per raggiungere efficacemente questo scopo, egli deve evitare quei manierismi tipografici che possono distrarre – senza costrutto – l'attenzione dei lettori dal valore delle parole scritte. Il buon compositore deve evitare di confondere la pubblicità con la propaganda, la moda con l'arte, uno stampato per uomini con uno stampato destinato alle donne o ai bambini. (...)

La scelta del carattere è anche importante perché rappresenta il tono principale o la chiave musicale nel lavoro della stampa.⁹⁶³

Di uguale interesse è *Nel pericolo* di Richard Hughes del 1939, la cui copia in collezione è contrassegnata all'interno da una scheda bibliografica dattiloscritta che ne documenta la provenienza dalla biblioteca di Raffaello Giolli. La copertina è una serigrafia del pittore Adriano Sicbaldi, artista impiegato dal tipografo torinese fino agli anni Sessanta.⁹⁶⁴ L'attenzione ai colori e ai materiali usati in copertina può essere bene esemplificata dalle tre diverse edizioni della quarta uscita della "Biblioteca europea", *La luna dei Caraibi e altri drammi marini* di Eugene O'Neill. Nel mantenere la stessa copertina di Mario Sturani, per ogni edizione cambieranno la soluzione tecnica. La luna piena che si staglia contro il tracciato nero di un albero navale in stampa serigrafica, nella prima edizione è costituita da un cerchio di cartoncino bianco incollato, sostituito nell'esemplare del '40 da una stampa serigrafica a due colori (nero per l'albero della nave, grigio per la luna). Nel 1942⁹⁶⁵ invece si aggira il problema togliendo la luna ed evidenziando l'effetto della sua luce utilizzando come base di stampa una carta maculata di giallo e grigio. (fig. 4)

La risoluzione di un aspetto tecnico in fatto espressivo dimostra la piena padronanza dei mezzi secondo quella "grammatica" della tipografia che Frassinelli sistematizzava con l'intento di formare una nuova generazione di professionisti, nella convinzione che "la tipografia, più di ogni altra arte, è legata a convenzioni e a leggi, per cui il suo progresso non è dovuto a improvvisazioni. La tenacia, la lunga pazienza, le prove e le riprove sono – insieme ad una buona cultura tecnica ed artistica – gli elementi indispensabili per la riuscita."⁹⁶⁶

III. 2. Dall'architettura al libro

L'architettura – come concetto – è rientrata in questi ultimi anni in tipografia, ma solo per significare buona disposizione, costruzione e invenzione delle composizioni tipografiche, e per affermare che la costruzione di una pagina di caratteri richiede le stesse cure come l'esecuzione di un edificio, sia per il fatto che la struttura dei caratteri è architettonica, sia per l'insistenza e l'inevitabilità delle linee tipografiche che sono sopra, sotto e ai fianchi dell'immaginario asse verticale che divide la pagina.⁹⁶⁷

Con queste parole Carlo Frassinelli introduce il suo *Trattato di architettura tipografica* raccogliendo al contempo quanto dibattuto e sperimentato a partire dall'immediato dopoguerra quando, sulle riviste specializzate era accresciuta l'attenzione al decoro del libro e alla promozione dei primi artisti specializzati. In

⁹⁶³ C. Frassinelli, *Trattato di architettura tipografica*, Torino, Tip. Carlo Frassinelli, dicembre 1940, p. 5.

⁹⁶⁴ Frank Thiess, *Tempeste di primavera*, 1943, Torino, Frassinelli; Paul Ernst, *Il seme sulla speranza*, 1944; Nevil Shute, *Una città come Alice*, 1951; Stephen Wendt, *Ti prego, amore, ricorda*, 1952; Cyprian Ekwensi, *Jagua nana*, 1961.

⁹⁶⁵ Soluzione poi riproposta anche nella copia identica del giugno 1944.

⁹⁶⁶ C. Frassinelli, *Trattato di architettura tipografica*, cit.

⁹⁶⁷ C. Frassinelli, *Premessa*, al *Trattato di architettura tipografica*, Torino, Tip. Carlo Frassinelli, dicembre 1940.

tale contesto, alla metà del 1919 in occasione del suo venticinquesimo anno, la rivista "Emporium" promuove un concorso per le proprie copertine, nonostante la stessa esperienza tentata all'esordio, sulla falsariga dell'inglese "The Studio" che da sempre utilizzava i concorsi per incrementare la sperimentazione grafica, fosse risultata fallimentare⁹⁶⁸ e ancora nel 1909 Paolo Gaffuri, l'illuminato fondatore della rivista, avesse denunciato la scarsa professionalità dei partecipanti ai concorsi per cui, nel caso della copertina, consigliava di rivolgersi ad artisti specializzati.

Quanto ai diversi concorsi che si sono – dietro suggerimento di Gustavo Macchi – aperti fino dal primo anno sono stati un mezzo fallimento poiché vi rispondevano, come ben sa il Pica, i dilettanti, le signorine, i calligrafi soltanto (...). Per le copertine sarà sempre meglio dar l'incarico a qualcuno scelto da voi altri, anziché far conto sui concorsi – vero è che vi è oggi una fioritura di artisti specializzati nella decorazione del libro.⁹⁶⁹

Nel lanciare il concorso nel 1919, la rivista ripercorrere le principali tappe della storia delle proprie copertine⁹⁷⁰ attraverso la quali emerge non solo l'importanza riservatagli ma anche l'evoluzione tecnica e artistica in parte stimolata dalla rivista stessa.

Nel primo anno *l'Emporium* aveva la copertina in tinta rossa pompeiana stampata litograficamente, e portava, oltre le diciture della rivista in un'inquadratura di foglie d'alloro, la riproduzione di un dipinto, di un ritratto, di un disegno, di una scultura, fra le più caratteristiche stampate nel testo. La copertina era stata disegnata e riprodotta da Gabriele Chiattoni, allora capo della sala disegnatori cromisti dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, ispirandosi alle ornamentazioni delle arti grafiche.⁹⁷¹

In questo ricordo a posteriori si evidenzia il carattere moderno della copertina ispirata già nel 1895 "alle ornamentazioni delle arti grafiche" piuttosto che a figurazioni allegoriche caratteristiche della maggior parte delle testate ottocentesche: si pensi alla grafica seriale dei fascicoletti della "Biblioteca Universale" Sonzogni che solo nel secondo decennio del Novecento abbandonò l'originaria figurazione allegorica in uso dal 1882 a favore di un decoro, evidentemente ispirato al modello architettonico. (figg. 5-6)

Nonostante i passi in avanti, in occasione del concorso per le copertine di "Emporium" del 1919, la giuria accusa ancora parte dei partecipanti di

⁹⁶⁸ Nella prima annata era stato indetto un concorso per la copertina tra gli artisti italiani senza raggiungere però l'obiettivo. La giuria era composta da Luca Beltrami, Gustavo Macchi, Giuseppe Carozzi e Giovanni Beltrami, *Le copertine dell'"Emporium"*, "Emporium", vol. L (298), maggio 1919, pp. 323-342.

⁹⁶⁹ Minuta di una lettera di Paolo Gaffuri a Luigi Pelandri, 8 ottobre 1909, Bergamo, Archivio "Emporium", Biblioteca Angelo Mai: citata da Maria Elisabetta Manca, *Specchio di "Emporium": le riviste della biblioteca dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche di Bergamo*, p. 161; intero saggio pp. 155-170.

⁹⁷⁰ Sulla rivista: «*Emporium*» e *l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*, a cura di Giorgio Mirandola, Bergamo, Nuovo Istituto d'Arti Grafiche, 1985, in particolare: Renzo Mangili, *Duecentoquaranta copertine di «Emporium»*, pp. 81-98. Sono inoltre imprescindibili i due volumi risultati dalle giornate di studio presso la Scuola Normale Superiore di Pisa, 30-31 maggio 2007 e 4-5 novembre 2011: *Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2009 e 2014.

⁹⁷¹ *Le copertine dell'"Emporium"*, "Emporium", vol. L (298), maggio 1919, p. 220; intero saggio pp. 323-342.

“dilettantismo”⁹⁷² aggiudicando i primi tre premi agli architetti Giovanni Muzio⁹⁷³, Gio Ponti⁹⁷⁴ ed Emilio Lancia,⁹⁷⁵ in evidente vantaggio sugli illustratori. Questo risultato denota invero la scarsa delimitazione tra gli ambiti professionali dimostrando come, in mancanza di una formazione specifica per illustratori e decoratori del libro, il disegno di architettura così come i modelli stilistici dell’apparato decorativo architettonico fornissero gli spunti più innovativi anche per la grafica editoriale. Il primo premio sarà, infatti, destinato a Giovanni Muzio che proponeva vedute architettoniche capaci di aprire la copertina a una profondità paesaggistica piena di “bella italianità.” (fig. 7)

È significativo che proprio lo stesso Muzio, questa volta nelle vesti di architetto, segnerà con la sua *Ca’ brutta*⁹⁷⁶ – la grande fabbrica simbolo dell’architettura “Novecento” che dal 1922 al 1924 interessò via Moscova all’angolo con via Turati a Milano – una svolta nel paesaggio urbano verso un sempre più spiccato modernismo. E proprio il violento strappo che il grosso edificio costituì per il paesaggio urbano avrà un corrispettivo in una copertina di “Emporium” realizzata per il fascicolo dell’ottobre 1926 da Diego Santambrogio, un architetto che si stava allora rivelando tra gli illustratori più attenti e capaci di tradurre nella grafica le istanze moderniste dell’architettura. (fig. 8)

In questi stessi anni chi userà frequentemente il modello architettonico per le copertine sarà l’architetto e pittore comasco Giulio Cisari (Como 1892-Milano 1979), ammesso per esame nel 1910 al primo corso di pittura dell’Accademia di Brera, dopo aver lasciato quello serale di Ornato della Scuola degli Artefici a cui risulta iscritto dal 1908, ottenendo infine la licenza in architettura nel 1915 dopo corsi comunque travagliati,⁹⁷⁷ che vedono tra gli insegnanti di pittura Cesare Tallone, Giuseppe Mentessi e Ludovico Pogliaghi. Saranno piuttosto i corsi di incisione di Adolfo De Carolis a determinarne lo stile, e a costituire una guida basilare per i suoi esordi artistici. In assenza di letteratura sull’artista si rivelano preziosi i dati che si ricavano dalla corrispondenza che Cisari mantenne con il maestro negli anni successivi agli studi,⁹⁷⁸ secondo cui, dopo che l’allievo ottenne nel 1917 il diploma di professore, De Carolis gli procurerà un insegnamento a Ravenna, mentre dal 1919 Cisari insegna della Scuola del libro presso l’Umanitaria. Sulle basi di certo eclettismo stilistico appreso da De Carolis, Cisari inizierà in questi stessi anni a definire il suo profilo di moderno decoratore del libro.

⁹⁷² Leonardo Bistolfi, Lino Selvatico, Vincenzo Bucci, *Cronache. Il concorso per le copertine dell’Emporium. Relazione della Giuria*, “Emporium”, vol. LI (306), giugno 1920, pp. 307-310.

⁹⁷³ Copertine di giugno, ottobre e dicembre 1920 e di marzo e maggio 1921.

⁹⁷⁴ Copertine di luglio-agosto e novembre, e di giugno e agosto 1921.

⁹⁷⁵ Copertine di settembre 1920 e di febbraio, aprile e luglio 1921.

⁹⁷⁶ G. Maranini, *Un nuovo monumento milanese*, “Il Secolo”, 16 giugno 1922; Paolo Mezzanotte, Marcello Piacentini, “Architettura e arti decorative”, 1922-23, pp. 233-35; Fulvio Irace, *Ca’ brutta*, Roma, Officina edizioni, 1982.

⁹⁷⁷ Ne rimangono a testimonianza lettere e ricorsi, conservati nel fascicolo Cisari dell’archivio storico dell’Accademia milanese. Dal 1908 al 1912 risulta aver frequentato anche i corsi serali della scuola annessa al Castello Sforzesco, come dichiarato dallo stesso artista nel Modulo per iscrizione gratuita nel *Dizionario illustrato dei pittori, scultori e incisori italiani moderni*, progettato da Roberto Aloi e Giovanni Scheiwiller per Hoepli, Fondo Aloi, Biblioteca Comunale Centrale Sormani, Milano.

⁹⁷⁸ Si tratta di diciassette lettere di Cisari tra l’ottobre 1913 e il 1927, conservate presso l’archivio della Galleria Nazionale d’Arte Moderna e Contemporanea di Roma, cfr. tesi di laurea di Sara Bettinzana, *Giulio Cisari e la grafica: un’introduzione*, Università degli Studi di Parma, 2012/2013, relatrice prof.ssa Vanja Strukelj, correlatore dr.ssa Marta Sironi.

Ma chi nell'ambito della decorazione del libro veramente si prodiga è Giulio Cisari. Non v'è vetrina in cui non appaia un certo numero di suoi disegni composti e sicuri: egli compone copertine di libri, di riviste, cartelloni, francobolli e in tutto pone dovizia e freschezza d'invenzione, sicurezza di esecuzione, solidità di struttura.

Le bianche copertine di Mondadori, rilevate da una macchia di colore centrale sono sue; e sue sono quelle più architettoniche della Alpes e quelle che ringiovaniscono esteriormente i celebri manuali dell'Hoeppli.⁹⁷⁹

Il pittore-architetto Cisari utilizza lo schema architettonico ben oltre il caso della Alpes, elaborando un proprio sistema decorativo nel quale, al pari dell'architettura, è difficile separare l'aspetto strutturale da quello decorativo. Per Mondadori oltre alla grafica dei "Romanzi", adotterà infatti soluzioni di sobrio e originale gusto decorativo, per esempio per le "Opere di storia e di vita contemporanea",⁹⁸⁰ così come per le copertine di Nino Berrini risolte con semplici cornici di continuo modulate nello stile. (figg. 9-10)

Sono gli anni in cui Cisari propone a Mondadori tre volumi strenna nei quali l'artista avrebbe esposto il proprio sistema ornamentale, declinandolo anche in versioni per "giovanette" e "bambini". L'editore accetta la "simpaticissima" proposta con la lettera del 3 novembre 1924, proponendo all'artista le condizioni contrattuali.

Sciogliendo le precedenti riserve, eccomi a comunivarVi la mia decisione nei riguardi della Vostra offerta. Come Vi dissi, io ho trovato la Vostra idea molto graziosa e simpaticissima, ma ancora mi chiedo se essa potrà avere quel largo successo che Voi prevedete e vorrei, quindi, limitare l'iniziativa, almeno per ora, all'album per i bambini e a quello per le giovinette che vi pregherei, inoltre, di arricchire con qualche altra tavola a colori. Considerato il presumibile costo dei fascicoli e tenuto conto del prezzo al quale potranno esse posti in vendita, io potrei offrirVi per la cessione del diritto di pubblicazione, una percentuale sulla vendita del 15%⁹⁸¹ ed un anticipo sulle percentuali di L. 1000 per ogni fascicolo.⁹⁸²

La discussione prosegue, se ancora il 13 novembre Cisari sollecita la stipulazione del contratto per procedere immediatamente alla stampa: "Desidererei che le ultime formalità siano adempiute al più presto poiché l'opera abbia a vedere la luce prima del periodo del lancio dei libri strenna natalizi il che quest'anno sarà ben meschino presso quasi tutti gli editori."⁹⁸³ Con il contratto sottoscritto il 24 dello stesso mese, Cisari cede a Mondadori i diritti di riproduzione e pubblicazione, secondo le condizione sopra citate, dei tre album *La decorazione artisti alla portata di tutti, sistema Cisari; Per le giovanette: metodo semplice per disegnare ornamenti e Gioco utile e dilettevole che possono fare tutti i bambini artisti*. Dei tre fascicoli, oggi vere e proprie rarità bibliografiche, sono stati certamente pubblicati almeno i primi due, come attesta la fotocopia⁹⁸⁴ del primo presente nella collezione Bortone

⁹⁷⁹ C. Giardini, *L'estetica del libro*, "Le arti decorative", II (11), 15 novembre 1924, pp. 25-26.

⁹⁸⁰ Catalogo Mondadori 1924.

⁹⁸¹ Aggiunta a penna stilografica sul precedente 10% dattiloscritto.

⁹⁸² Copialettere di Arnoldo Mondadori a Cisari, 3 novembre 1924, FAAM, fascicolo Cisari.

⁹⁸³ Lettera di Cisari a Mondadori, 13 novembre 1924, FAAM, fascicolo Cisari.

⁹⁸⁴ La fotocopia consultata indicato come anno di pubblicazione il 1926. Dato confermato dal catalogo storico della scolastica mondadoriana dove sono indicati i tre volumi in base alle informazioni ricavate dal catalogo editoriale del 1927, *Mondadori. Catalogo storico dei libri per la scuola (1910-1945)*, a cura di Elisa Rebellato, Franco Angeli, 2008, p. 127.

Bertagnolli⁹⁸⁵ e la copia del secondo⁹⁸⁶ tra i libri del fondo Cisari di Apice. Volumi che all'epoca sembra abbiano avuto un'ampia distribuzione alla stampa⁹⁸⁷ nel tentativo di reclamizzare un progetto del tutto nuovo e che poneva la questione del "decoro", allora ampiamente discussa tra gli addetti ai lavori, in una prospettiva divulgativa.

Non si può prescindere dal considerare il "sistema Cisari architetto-pittore" all'interno di una produzione che, in un panorama povero di scuole professionali di avviamento alla decorazione del libro, aveva condotto molti autori specializzati a creare dei propri metodi, spesso prodotti dagli stessi editori presso cui prestavano opera: per esempio *Il consigliere dell'artista* di Dardo Battaglini per la Casa d'Arte "Ariel" fondata dallo stesso artista (1926) e la cartella di Giulio Brugo, *Il disegno a mano libera e geometrico. Corso per le scuole medie inferiori e secondarie di avviamento professionale*, edito da Paravia, nel 1938 alla decima ristampa. Le cornici di Cisari ricordano altresì i cataloghi di elementi decorativi prefabbricati in cemento per l'architettura, elementi pronti all'uso un po' come alcune sue cornici piene di assonanze con gli stili architettonici storici che bene si adattavano alla confezione di alcune copertine Mondadori, tra 1923 e 1928.

Struttura e stili architettonici potevano servire a identificare anche intere collane o progetti editoriali, come dimostrano due collaborazioni di Cisari: il disegno della collana scolastica "L'italica" diretta da Guido Mazzoni per l'editore Barbèra di Firenze e per l'*Enciclopedia delle enciclopedie* di Angelo Fortunato Formiggini. (figg. 11-12) In una lettera del 26 aprile 1930 Formiggini scrive infatti a Cisari:

È inutile, si può girare tutta Italia e mettere alla prova tutti gli adornatori grandi e piccoli, ma se non si finisce col ricorrere a Lei non si potrà mai essere soddisfatti!

Non so quanti abbiano provato a concepirmi una copertina per l'Enciclopedia delle enciclopedie, ma nessuno mi ha fatto cosa conveniente (...). Io mi rivolgo alla sua provata valentia e cortesia, per sapere se ella approva in massima l'idea di un edificio architettonico come simbolo della mia Enciclopedia.⁹⁸⁸

Oltre alla indiscussa professionalità di Cisari, Formiggini conosceva il potenziale delle copertine 'architettoniche' per averle adottate, in diverse varianti, anche per altre proprie collane, dalle "Polemiche" a "Lettere d'amore", sfruttando la loro forza semantica e spaziale. Sono proprio le due collane a essere prese d'esempio dalla rivista "Il Risorgimento Grafico" tra le più significative "Collezioni" italiane,⁹⁸⁹ notando come la diversa soluzione 'architettonica' attribuisca alle copertine, di uguale misura, l'illusione di apparire di proporzioni assai diverse.

Sfruttando lo stesso potenziale illusionistico Cisari adotterà il modello architettonico per rafforzare la visibilità dei "Manuali Hoepli" trasformandoli in una sorta di monumenti simbolici dell'argomento che intendono presentare. (fig. 13)

⁹⁸⁵ Sulla fotocopia si legge la segnatura (opusc.n. 2746) che attesta l'appartenenza alla Biblioteca di Como: il timbro "dono 29091" conferma il legame con Sandro Bortone, e il suo tentativo di valorizzare l'opera di Cisari già dagli anni della sua direzione della Biblioteca di Como.

⁹⁸⁶ G. Cisari, *Per le giovanette. Un metodo semplice per disegnare ornamenti*, Milano, Mondadori, 1926. Consultabile online: fondo Cisari, libri, serie 63 Mondadori, ua 111.

⁹⁸⁷ Nel contratto veniva specificata la spettanza di 15 copie per ciascun titolo all'autore e 120 destinate alla stampa, cfr. Dattiloscritto del 22 novembre 1924, FAAM fascicolo Cisari.

⁹⁸⁸ Lettera di Formiggini a Cisari 26 aprile 1930, Modena, Biblioteca Estense, archivio Casa editrice A. F. Formiggini, corrispondenza.

⁹⁸⁹ Il Risorgimento Grafico, *Osservazioni su le "collezioni"*, "Il Risorgimento Grafico", XXVII (10), 31 ottobre 1930, pp. 148-49, per l'intero articolo 145-154.

Che il modello principale per la decorazione del libro fosse l'architettura, è confermato anche dalla critica e da alcuni passaggi epistolari coevi. Mario Ferrigni parlando del decoro del libro su "Il Risorgimento grafico" nel marzo 1927⁹⁹⁰ confronta la decorazione di un palazzo a quella del libro: "Come si adorna un palazzo? o sviluppando elementi architettonici o sovrapponendovi elementi plastici e pittorici. (...). Il libro ha quasi le stesse possibilità, ma in piccolo; e con due soli ordini di elementi: la linea e il colore."⁹⁹¹

Bisogna bensì ricordarsi anzitutto che il libro tipograficamente 'costruito' è compiuto: non ha bisogno di essere graficamente ornato. Per conseguenza l'adornamento essendo superfluo non ha altra ragion d'essere che la bellezza. Se non aggiunge bellezza, è peggio che inutile: è dannoso, è micidiale. Ci sono eccellenti fabbriche rese odiose da un ornamento di cattivo gusto. Possono essere di dentro ottime abitazioni, ma sono di fuori irrimediabilmente brutte. (...). Dunque, prima di tutto, la decorazione non deve mai soverchiare la costruzione; né contrastare ai suoi caratteri; né assumere un'importanza autonoma.⁹⁹²

Una simile argomentazione torna nell'intervento di Luigi Sevolini su *La decorazione e la illustrazione del libro* per "Almanacco italiano 1933."⁹⁹³

Abbiamo detto che il libro tipografico è già tutto. La sua architettura – poiché è noto come fra tipografia e architettura ci sono strette analogie tecniche e ideali – ne garantisce la completa espressione artistica. Ma, accanto alla bellezza puramente tipografica, quella a cui i nostri tipografi di oggi aspirano con rinnovato favore, c'è la bellezza grafica, il pregio maggiore conferito al libro dall'opera sapiente di chi decora le sue pagine o le illustra. Linea e colore sono i mezzi unici per raggiungere questo gradino ancora più alto di perfezione; così come un edificio con le decorazioni plastiche o pittoriche trova modo di accrescere il suo fasto, derivatogli dalla sapiente costruzione, dall'armonia delle linee e dei volumi. Ma, come nell'edificio tutto quello che è opera d'abbellimento si aggiunge al corpo già esistente e non ne modifica la fisionomia, se non per recarle un contributo di pura bellezza, così la decorazione del libro non deve in esso soverchiare quella che è la sua ragione prima: la tipografia.⁹⁹⁴

Quando l'appassionato tipografo bolognese Cesare Ratta scrive a Cisari nel gennaio 1928 per chiedergli di realizzare le copertine per gli *Acquafortisti italiani*,⁹⁹⁵ la nuova raccolta dedicata alle varie tecniche a stampa che aveva in animo di iniziare dopo i nove volumi de' *Gli adornatori del libro in Italia* (1923-28), ha evidentemente presente la forza strutturale delle sue copertine: "La facciata o meglio 'le facciate' dei due edifici troveranno in Lei un valente architetto perché siano bene presentate allo sguardo dell'osservatore!"⁹⁹⁶ Le monumentali raccolte

⁹⁹⁰ M. Ferrigni, *La decorazione e la illustrazione del libro*, "Il Risorgimento Grafico", XXIV (3), 31 marzo 1927, pp. 117-138.

⁹⁹¹ Ibidem.

⁹⁹² Ibidem.

⁹⁹³ Bemporad, pp. 151-159. Il testo prosegue poi distinguendo il lavoro del decoratore da quello dell'illustratore.

⁹⁹⁴ Ibidem.

⁹⁹⁵ Composta di nove volumi; l'opera di sistematizzazione del decoro del libro italiana di Cesare Ratta si concluderà con i volumi *Novecento, allegorie, imprese, auguri, partecipazioni, vignette, carte da lettere, ex-libris*, Bologna, Cesare Ratta, 1932; e i due volumi *Artisti dell'Ottocento e del Novecento*, ivi, 1938.

⁹⁹⁶ Lettera di Cesare Ratta a [Giulio Cisari], 12 gennaio 1928, consultata nella fotocopia conservata nella Collezione Bortone Bertagnolli senza indicazione della sua provenienza.

grafiche curate da Ratta erano particolarmente adatte, anche per le grandi dimensioni, a supportare una “facciata” di un certo peso decorativo, come dimostra l’opera effettivamente realizzata ma anche l’edicola architettonica in copertina ai due volumi *L’arte del libro e della rivista nei paesi d’Europa e d’America* dell’anno precedente. (fig. 14)

Se all’inizio degli anni Venti l’architettura – come si è dimostrato attraverso l’esempio di Cisari – era un modello strutturale e decorativo per artisti che intraprendevano la carriera di decoratori del libro dopo essersi formati come architetti o pittori, all’inizio del decennio successivo il rinnovamento architettonico proiettato verso l’esperienza razionalista non sempre corrisponderà a un uguale uniforme modello grafico, come sembra tra l’altro attestare la recensione della Fiera Internazionale del libro di Firenze del 1932.

Una rinnovazione *editoriale* sì, c’è, ma non certamente pari a quella architettonica e se mai è più sensibile nelle forme esteriori. Qui veramente, ossia nella espressione, nella sensazione che danno i caratteri, le coperte, le sopracoperte, le rilegature o i cartonaggi e i colori, soprattutto i colori con le loro combinazioni senza numero, gustose quasi quanto la leggerezza, la volubilità, l’ingegnosità della moda femminile, è confortante.⁹⁹⁷

È il momento in cui, l’inarrestabile Cisari, non potendo aderire al credo razionalista si lascia alle spalle la formazione d’architetto⁹⁹⁸ per risolvere alcune copertine⁹⁹⁹ con affabulanti disegni nei quali si abbandona alla fascinazione per ‘la città che sale’, secondo uno schema di ascendenza futurista che l’artista aveva già adottato per cicli di opere litografiche sui trasporti e sulle *Grandi imprese del Regime*, descrivendo un paesaggio urbano in parte vissuto, in parte immaginato. (figg. 15-16)

Il versante razionalista in Italia muoveva i suoi passi ma raramente raggiungeva la produzione editoriale corrente, una condizione messa in evidenza dalla mostra della grafica organizzata alla V Triennale¹⁰⁰⁰ nella quale, all’enumerazione della produzione tipografica italiana organizzata da Raffello Bertieri, si contrapponeva la mostra sulla grafica tedesca curata da Paul Ranner che, con la pretesa di restituire un quadro complessivo entro cui ascrivere il movimento grafico e tipografico moderno, affianca alla selezione di materiale contemporaneo una doppia proiezione di diapositive che associava il succedersi delle forme di scrittura alle coeve espressioni architettoniche.¹⁰⁰¹

Senza entrare nell’ampio dibattito contemporaneo sul razionalismo,¹⁰⁰² l’articolo polemico del giovane Elio Vittorini, *Lo «stile» Novecento*, apparso su “L’Ambrosiano” il 2 maggio 1934, fotografa la situazione nazionale collocando il passaggio dagli stili storici al ‘Novecento’ all’interno di una stessa nostalgia

⁹⁹⁷ Piero Domenichelli, *Viaggio ideale nella città del libro*, “La Rivista Illustrata del Popolo d’Italia”, X (4), aprile 1932, pp. 40-42.

⁹⁹⁸ Dopo essersi costruito l’abitazione, ancora riconoscibile la n. di via Jacopo della Quercia a Milano: una semplice costruzione a tre piani che replica in superficie un decoro suo tipico attorno a un profilo femminile ugualmente frequentatissimo nella sua grafica.

⁹⁹⁹ *Meraviglie, ardimenti e curiosità della tecnica moderna. Come si fanno?*, Milano Hoepli, 1928; Egisto Roggero, *Enimmi della scienza moderna, realtà di domani*, Milano Hoepli, 1930 e *Costruttori lombardi. Strade edilizia idraulica. Realizzazioni del tempo di Mussolini*, Milano, Casa editrice Chiesa, 1938.

¹⁰⁰⁰ *Le arti grafiche alla Triennale*, “Il Risorgimento Grafico”, XXX (9), settembre 1933, pp. 517-534.

¹⁰⁰¹ Cfr. Carlo Vinti, *Modiano e la “Mostra grafica” alla VII Triennale*, “Progetto Grafico”, cit., p. 52.

¹⁰⁰² Per uno studio riassuntivo della questione si veda Paolo Nicoloso, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell’Italia Fascista*, Einaudi, 2008.

propensione al ‘romanticismo’.

A forza di fiere dell’Artigianato e di articoli di Gio Ponti sul «Corriere», il chiodo del Novecento è riuscito a penetrare in certi strati del cervello borghese (che ancora oggi purtroppo è il cervello su cui si adegua e conforma tutto il popolo italiano) e vi arrugginisce dentro. (...)

Egli aveva creduto finora, così come crede alle montagne, alla pioggia e all’elettricità, all’esistenza degli «stili» rinascimento, impero, roccocò, liberty o floreale, e non si aspettava che si potessero fabbricare oggetti e costruire case in altro modo da quelli per lui determinati dalla natura. Ma convincendosi che questo altro modo c’è proprio, ora non gli par vero di usufruirne. (...) Ciò significa che la disposizione d’animo del borghese rispetto alle forme è ancora quella *romantica* del 1850 o del 1914. Le forme per lui sono ancora *mostri* da ordinare in serraglio; non sono chiamate a determinare un ritmo, libero, astratto, cioè una bellezza in sé, come lo erano fino a prima dell’ottocento; ma a suscitare delle atmosfere: di epoche, con gli stili storici, di paesi, con gli stili geografici e di attualità (...), con lo stile Novecento: cioè a simbolizzare delle idee di bellezza. (...). Il gusto italiano è rimasto quello che era: il gusto ottocentesco degli stili, che si è solo riusciti a far ramificare di un nuovo stile.¹⁰⁰³

In occasione della mostra di grafica curata da Guido Modiano per la VII Triennale del 1940, il pannello di Luigi Veronesi intitolato *La grafica nella coerenza del gusto*, riprendeva la maniera di sintetizzare l’evoluzione stilistica attraverso il confronto di diverse opere di epoche differenti secondo il modello proposto da Renner¹⁰⁰⁴ nella mostra alla Triennale del 1933. Più in generale il tentativo di Modiano di sistematizzare le innovazioni tipografiche moderniste attraverso gli apporti ‘grafici’ provenienti soprattutto dalla moderna architettura¹⁰⁰⁵ – prospettiva anticipata dall’articolo *Il posteggio e una vetrina nel commento di un tipografo* sul fascicolo di “Domus” del febbraio 1939 – era assimilabile alla sistematizzazione che, sul versante opposto, Carlo Frassinelli proponeva con l’altrettanto importante canonizzazione delle linee guida della tipografia attraverso il suo *Trattato di architettura tipografica*, pubblicato alla fine dello stesso 1940.

III. 3. La Alpes: da Giulio Cisari a Ubaldo Cosimo Veneziani

Se le “architettoniche” copertine della Alpes erano menzionate, nel 1924, tra le grafiche esemplari di Cisari accanto a quelle per Mondadori e Hoepli,¹⁰⁰⁶ oggi sarebbe impensabile dare uguale peso alla produzione dei due noti marchi editoriali e alla Alpes, della cui breve, quanto intensa, attività sono rimaste solo poche tracce. È ancora la profonda coscienza storica di Sandro Bortone a venirci in aiuto con una collezione¹⁰⁰⁷ che, pur non coprendo l’intero catalogo della Alpes, si pone come la più completa raccolta bibliografica sulla Casa, importante a maggior ragione per la perdita dell’archivio editoriale.¹⁰⁰⁸

¹⁰⁰³ Elio Vittorini, *Lo «stile» Novecento*, apparso su “L’Ambrosiano” il 2 maggio 1934, p. 3, riprodotto in Elio Vittorini, *Letteratura arte società. Articolo e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, 2008, pp. 757-59.

¹⁰⁰⁴ Parallelismo messo in luce da Carlo Vinti nel suo articolo su Modiano, cit.

¹⁰⁰⁵ C. Vinti, p. 54.

¹⁰⁰⁶ C. Giardini, *L’estetica del libro*, “Le arti decorative”, II (11), 15 novembre 1924, pp. 25-26.

¹⁰⁰⁷ Come accennato nel primo capitolo l’attività collezionistica di Sandro Bortone va ben oltre la collezione dedicata alla grafica editoriale del Novecento qui presentata.

¹⁰⁰⁸ Qualche notizia in più sulla casa editrice si potrà forse ricavare dall’archivio personale di Franco Ciarlantini, acquisito dalla Fondazione Ugo Spirito e Renzo De Felice, attualmente in fase di riordino.

Il contesto editoriale milanese in cui la casa editrice Alpes si costituisce, nel dicembre 1920, è caratterizzato prevalentemente da Treves, Sonzogno, Vallardi e Hoepli ma anche da tensioni sociali che danno spazio da una parte alle edizioni socialiste dell'“Avanti!” dall'altra appunto alla casa editrice fondata da Franco Ciarlantini per fiancheggiare l'ascesa fascista.

Secondo la *Denuncia di costituzione di Società Anonima*¹⁰⁰⁹ compilata il 22 gennaio 1921, in presenza del legale dottor Luigi Foscarini “a Milano, presso l'avvocato Momigliano, in via S. Vincenzino 11”, la Casa editrice si era costituita il 22 dicembre 1920 “sotto la ragione ‘Casa editrice A.L.P.E.S.’ con capitale sottoscritto di 100.000 lire, versato di lire 30.000 avente per oggetto l'industria editrice libraria”. Nello stesso documento sono indicati i consiglieri, “tutti di nazionalità italiana”, presenti all'atto e addetti all'amministrazione della Società, in carica per quattro anni, rinnovabili parzialmente ogni biennio: cav. Giuseppe Segrè, Franco Ciarlantini, Giovanni Capodivacca, Vittorio Terragni, avv. Eucardio Momigliano. Dallo stesso atto si ha una prima definizione della casa editrice che, pur costituitasi a Milano, si riserva la “facoltà pel Consiglio di istituire succursali, agenzie e rappresentanze, sia in Italia che all'estero (...) avente come oggetto l'industria editrice libraria, diretta alla pubblicazione di opere di carattere artistico, letterario, politico, educativo e scientifico”.¹⁰¹⁰ È appunto il carattere multidisciplinare dell'iniziale progetto – “artistico, letterario, politico, educativo e scientifico” – a formare l'acronimo A.L.P.E.S., poi più comunemente indicata come Alpes.

Un secondo documento, a firma di Franco Ciarlantini, inviato alla Camera di Commercio di Milano il 19 dicembre 1921 denuncia il cambiamento d'indirizzo della sede legale in via Maroncelli 10,¹⁰¹¹ dove si trovava lo stabilimento tipografico Terragni & Calegari, allora e fino al 1924 l'unico stampatore della Casa.

I primi libri escono con una veste molto austera, sintomatica di una gestione esclusivamente tipografica: una legatura cartonata “grigiasta”, con il titolo in oro impresso su un'etichetta blu incastonata all'estremità superiore, lasciando comparire l'autore solo in costa. (fig. 19) Questa copertina sussiste ancora nel 1923 quando l'entusiastica recensione, dei primi due libri di Lorenzo Viani, *Ubriachi* e *Giovannin senza paura*, si conclude chiedendo ragione della “squallida” legatura.

Ma perché stampare quella bella copertina a colori di così perfetta intonazione e di così sottile carattere mimetico, sul foglio volante che fascia il brutto cartone grigiastro sottostante. In breve il foglio leggero recante il sognato abbozzo del Viani sarà sgualcito e scomparso in pezzi, soprattutto se il libro va', come mi auguro, in mano ai ragazzi. E resterà l'orrore dell'orribile rilegatura squallida e grigia.¹⁰¹²

Gli esemplari in collezione non presentano alcuna sopraccoperta, anche se l'articolo è in tal senso esplicito. Certamente evidente è l'intenzione di tenere il più possibile insieme aspetto grafico e letterario, criterio mantenuto anche nelle collane per ragazzi per cui si associano autori con forti assonanze stilistiche. Si veda l'esempio di “Lucciole e stelle”, la “collana di letture per fanciulli e giovinetti”

¹⁰⁰⁹ Atto n. 2969-4523, presso la Camera di Commercio di Milano, consultato nella fotocopia conservata nella collezione Bortone Bertagnoli.

¹⁰¹⁰ Ibidem.

¹⁰¹¹ Nel 1923 vi sarà un nuovo cambiamento di sede presso il “covo” del “Popolo d'Italia” in via Paolo da Cannobbio 35 per approdare negli anni Trenta in Via Monte di Pietà 9.

¹⁰¹² G. M. (Guido Marangoni), *Recensioni. Libri. Due Libri di Viani, “Le arti decorative”,* II (2), 29 febbraio 1924, p. 24, intera recensione, pp. 21-24.

inaugurata da *Lucciole, grilli e barbagianni* di Sandro Baganzani illustrato da Felice Casorati, autore anche del commento visivo di un altro volume della collana, *Giocherello* di Mario Buzzichini, entrambi stilisticamente assonanti con le sperimentazioni pittoriche del torinese a cui calzano le specifiche “Romanzo fantastico” e “Novelle fantastiche” (figg. 17-18). Allo stesso modo le illustrazioni di Mario Bazzi corrispondono al “Romanzo umoristico” di Ercole Patti, *Storia di Asdrubale*, mentre le magiche e trasognate atmosfere di Alberto Salietti saranno a corredo di *Pulcini nel nido* di Rita Fambri. (figg. 20-21)

Seguiva la “collana di storielle pei più piccini”, “C’era una volta”, della quale usciranno due fascicoli, oggi pezzi bibliografici pressoché introvabili, scritti dallo stesso Ciarlantini e dal socio e giornalista Giovanni Capodivacca, dietro gli pseudonimi di M. Rudel e Gian Capo: *La storia del pesciolino rosso*, con tavole a colori di Mario Bazzi e *La giornata di Cianfrullina e Farfallino* illustrata a colori da Alberto Salietti. (figg. 22-23)

Alla povertà della veste corrispondeva pertanto una ricchezza del piano culturale che prevedeva fin dall’inizio la commistione di arte e letteratura, con l’intento di avviare un processo di avvicinamento all’arte e alla letteratura sulle basi della più aggiornata estetica, in gran parte corrispondente all’atmosfera culturale nella quale affondavano le radici della casa editrice: la cerchia del “Popolo d’Italia” e in particolare del mensile letterario “l’Ardita”, di cui proprio Capodivacca era uno degli animatori, nelle cui pagine ritroviamo infatti Mario Bazzi¹⁰¹³ quale principale illustratore ma anche Casorati,¹⁰¹⁴ Salietti¹⁰¹⁵ e Viani¹⁰¹⁶ presentati tra i migliori talenti del momento.

Tale particolare indirizzo editoriale si stempererà con l’avvio delle prime collane che diventeranno poi caratteristiche della Alpes e con l’avvio di una grafica editoriale più coerente e riconoscibile. Di questo passaggio e dell’esigenza dell’editore di uscire dalla ‘covo’ del Popolo d’Italia – invero rimasta la sede fisica della direzione della casa editrice¹⁰¹⁷ – rimane una lettera di Ciarlantini ad Arnoldo Mondadori del 24 gennaio 1924, nella quale chiede “qualche libretto di liriche per bambini di sua edizione per vedere di riportarne qualcuna nei nostri volumetti” ma soprattutto “se in avvenire potrà far fare qualche preventivo di lavori tipografici al Suo stabilimento.”¹⁰¹⁸

È pure significativo come, a posteriori – quando Ciarlantini ricorderà la Alpes nel suo libro *Vicende di libri e di autori* – tralasci completamente gli esordi, per descrivere invece le principali collane che saranno l’espressione della “prima casa editrice sbocciata nell’atmosfera del Fascismo a secondarne l’azione”.

¹⁰¹³ Autore, in particolare, delle illustrazioni dei racconti di Massimo Bontempelli usciti a puntate.

¹⁰¹⁴ Lionello Fiumi, *Un artista piemontese: Felice Casorati*, “Ardita”, I (10), dicembre 1919, pp. 621-626.

¹⁰¹⁵ Leonardo Dudreville, *Un giovane*, “Ardita”, I (9), novembre 1919, pp. 543-46, articolo su Salietti. Dell’artista erano presentate delle tavole già dal primo fascicolo (marzo 1919); sue le copertine del quarto e del sesto fascicolo (giugno e agosto 1919); e le illustrazioni per i racconti: Alberto Savinio, *Il sogno del signor tutto santo*, “Ardita”, I (3), maggio 1919; Giovanni Titta Rosa, *Paesi e fantasie di domenica*, ivi, I (9), novembre 1919.

¹⁰¹⁶ Lorenzo Viani, *La mia arte*, “Ardita”, I (4), giugno 1919, pp. 208-211 e nello stesso fascicolo le splendide xilografie a illustrare il racconto di Pierangelo Baratono, *Il nepente*. Sue le copertine del luglio 1919 e del febbraio 1920; e infine scritti e illustrazioni: L. Viani, *Il poeta dei Viandanti*, ivi, I (7) settembre 1919 con proprie illustrazioni; L. Viani, *Un pittore toscano Alberto Magri*, ivi, II (1), gennaio 1920, pp. 31-34. Alessandro Chiavorini, *C’era una volta*, ivi, II (2), febbraio 1920.

¹⁰¹⁷ Come indicato, con la riproduzione di un interno, nell’*Arcilibro*, cit., 1928, p. 73.

¹⁰¹⁸ Lettera dattiloscritta di Ciarlantini, su carta intestata della Alpes, ad Arnoldo Mondadori, FAAM, fascicolo Cisari.

Le sue notissime collezioni, tra le quali nessuno ignora i 'Discorsi di Benito Mussolini', 'L'itala gente dalle molte vite', 'Viaggi e scoperte di Navigatori ed Esploratori Italiani', bastano da sole a definirne la fisonomia, del resto assai complessa, che si universalizza fino ad accogliere importanti traduzioni del teatro straniero, e di Conrad, di Chesterton ecc. Dall'"Alpes" nasceva poi, creatura romana piena di promesse, la 'Augustea'.¹⁰¹⁹

Le collana nominate, tutte tematicamente molto caratterizzate, esigevano una specifica e riconoscibile veste grafica. La prima a essere delineata è la collana di biografie romanzate di uomini illustri diretta da Ettore Janni, "Itala gente dalle molte vite", iniziata con il testo dello stesso Janni su Dante¹⁰²⁰ con in copertina la stilizzazione del volto del poeta realizzata da Guido Marussig. La collana andò probabilmente a costituirsi dalla seconda uscita, la biografia di *Mazzini* scritta da Giovanni Bertacchi, per la cui copertina inizia pertanto lo studio della grafica di collana. A esserne incaricato è Giulio Cisari, già autore del marchio editoriale della Alpes, dal cui soggetto – un giovane albero ben radicato a terra – stando a una prova conservata nel fondo Cisari di Apice¹⁰²¹ l'artista intenderebbe partire per identificare la collana che si proponeva allora di porre le basi per la divulgazione della "storia del pensiero, dell'arte, delle virtù italiane quali furono espressi attraverso i secoli dagli uomini più rappresentativi della Nazione", attraverso biografie romanzate destinate "ai giovani, al popolo e alle classi di media cultura", pensate pertanto con una forma ricorrente che "inquadra il personaggio prescelto nel periodo storico o artistico in cui è vissuto, e ne dà un'interpretazione lirica e aneddotica, scevra da pesantezze dottrinali e critiche, ma nello stesso tempo completa e fedele."¹⁰²² (fig. 24)

Quella che parrebbe l'ipotesi più immediata, anche rispetto all'unica immagine che allora la Alpes poteva vantare, e cioè il marchio editoriale, per ragioni non attestate da documenti d'archivio viene scartata – almeno in un primissimo tempo e per il solo titolo di *Mazzini* – a favore di un decoro¹⁰²³ dall'evidente valore simbolico costituito da un fuoco acceso protetto da una radura con il motto trascritto nella cornice superiore con caratteri irregolari in modo da comprenderlo in un'unica riga. (fig. 25) Sempre in linea con il significato allegorico, Cisari aveva avanzato anche un'altra proposta con l'elemento simbolico al centro – una sorta di staffetta del lume dell'ingegno – circondato dal motto scritto sorretto da ghirlande¹⁰²⁴ a costituire i quattro angoli del piatto di copertina. (fig. 26) La qualità e validità delle

¹⁰¹⁹ Dalla lezione di Franco Ciarlantini tenuta nell'agosto 1930 all'Università degli stranieri, pubblicata in *Vicende di libri e di autori*, Milano, Ceschina, 1931, pp. 96-97.

¹⁰²⁰ E. Janni, *In picciotta barca*, Milano, Alpes, 1921, in collezione nella ristampa del '27.

¹⁰²¹ Si ricorda ancora una volta che la raccolta è stata costituita dallo stesso Sandro Bortone recuperando parte dell'archivio dell'artista (pochissime prove originali e molte prove di stampa di copertine) e acquistando i volumi con sue copertine nel tentativo di mappare le tappe principali della sua estesa opera. La raccolta è stata catalogata da chi scrive ed è consultabile online: <http://xdams.lib.unimi.it/xdams-public/home.html>.

¹⁰²² Secondo la presentazione della collana nel Catalogo editoriale 1929.

¹⁰²³ Interessa notare come questo stesso fregio, probabilmente anche per il rancore di Cisari di non averlo visto approdare alla definitiva veste di collana, lo utilizzerà in varie occasioni successive: in copertina la catalogo *L'Umanitaria e la sua opera* [1922] e a "La stampella", il "periodico mensile della sezione milanese dell'associazione nazionale fra mutilati e invalidi di guerra", per il fascicolo del luglio 1929 dove è mantenuto anche motto identificato della collana Alpes. Sempre per "la stampella" (giugno 1929) è utilizzata anche la primissima ipotesi avanzata per il titolo su *Mazzini*.

¹⁰²⁴ Decoro che definirà infine, modificando solo l'iscrizione, la copertina del *Catalogo per la VII Esposizione dell'Istituto Carducci*, Como, 1923, cfr. Apice, fondo Cisari online, Archivio Cisari copertine originali, serie 18.

tre proposte di Cisari non lasciano intravedere le ragioni per cui, la soluzione definitiva sia stata affidata all'artista livornese Anthony De Witt, artista probabilmente entrato nella cerchia dell'editore attraverso Lorenzo Viani.¹⁰²⁵ L'incisione che caratterizzerà la collana sembra attingere alla stessa idea germinale di Cisari – un albero come sorgente vitale – priva della strutturazione editoriale tipica in tutte le proposte di Cisari; (fig. 27) una grafica mantenuta per tutto il corso della pubblicazione della collana, anche se a partire dal 1926 gli sarà aggiunta una sopraccoperta con il ritratto del personaggio a cui il libro è dedicato. (fig. 28)

Un cambio d'immagine sintomatico non solo dell'evolversi del gusto – quella di De Witt rimaneva una xilografia bucolica di stampo pascoliano,¹⁰²⁶ come sarà la maggior parte la sua poetica – ma anche della progressiva trasformazione della collana in una più marcata direzione propagandistica, aspetto che vedrà l'allontanamento del primo direttore Ettore Janni, dal gennaio 1925 dichiaratamente antifascista.

Anche della collana teatrale disegnata da Giulio Cisari rimane qualche traccia progettuale del poco che si è conservato dell'archivio dell'artista.¹⁰²⁷ All'epoca l'editoria italiana non mancava certo di collane teatrali¹⁰²⁸ tanto che la scelta cadde su "opere d'eccezione sia antiche che moderne" di autori stranieri poco frequenti in Italia, dai russi – Arcybašev, Blok, Čehov, Jevreinov, Sollogub, Minski, Ostrowskii, Poliakov – ma anche Hebbel, Strinberg, Calderón de la Barca, Knut Hamsun e i giapponesi Tanikaki Junichiro e Torahiro Kori.

Cisari era stato incaricato l'anno prima di disegnare la collana teatrale di Treves e, come dimostrano i suoi saggi pubblicati nell'antologia di Cesare Ratta, *La decorazione del libro moderno e sua influenza nell'arte della stampa*¹⁰²⁹ quello che diventerà la grafica identificativa del teatro della Alpes era invero l'ipotesi avanzata per Treves, scartata a favore di una cornice di carattere più classico dello stesso Cisari.¹⁰³⁰ La prima ipotesi, sulla quale poi si definirà meglio la veste, rivela una cornice nella quale al centro del piatto di copertina è ritagliato uno spazio sempre uguale per l'intestazione e la sagoma di una maschera teatrale identificativa della collana. (fig. 29) L'idea di fondo è mantenuta per la versione finale anche se l'intero decoro che nell'idea iniziale doveva interessare l'intero piatto occupa il centro della pagina, lasciando emergere la base della copertina attorno al fregio a costituirne una seconda cornice che aumenta l'effetto tridimensionale della soluzione. A subire un aggiustamento è anche il nome della collana – inizialmente la sola parola "Teatro", approdata infine a una più evidente identificazione di collana "la collezione del teatro" – e l'immane firma di Cisari

¹⁰²⁵ L'amicizia tra i due e l'ammirazione di Viani è attestata tra l'altro da un suo articolo di presentazione dell'opera del collega livornese: L. Viani, *Anthony De Witt*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", III (6), giugno 1925, pp. 47-49.

¹⁰²⁶ Della profonda amicizia tra l'artista e il poeta rimane tra l'altro testimonianza nell'antologia epistolare pubblicata su "Pègaso" (vol. IV, 1932, pp. 1-7): *Lettere di Giovanni Pascoli al pittore Anthony De Witt*.

¹⁰²⁷ Apice, Università degli Studi di Milano.

¹⁰²⁸ Gianfranco Pedullà, *Libri di scena. Note su editoria e teatro nella prima metà del Novecento*, in *Editori e lettori*, cit., pp. 119-166.

¹⁰²⁹ Bologna, Scuola d'arte tipografica, 1922, p. 68; alla p. 69 è invece riprodotta la copertina per l'Umanitaria, poi utilizzata da Cisari anche come seconda opzione, poi realizzata, per il titolo di Mazzini nella collana "Italia gente dalle molte vite" della Alpes.

¹⁰³⁰ Una versione della cornice poi adottata per Alpes, nella sua prima ipotesi per Treves è conservata, insieme alla cornice Treves definitiva, al fondo Cisari di Apice, consultabile online, serie 43.

che nella prima versione era messa in evidenza alla base del piatto di copertina, all'ultimo fatta rientrare nella forma classica del cartiglio alla base della maschera. (fig. 30) Una prova di stampa del primo titolo della serie – *Lo zio Vania* di Čehov (1924) – mostra una seconda ipotesi con una leggera modifica nell'identificazione della collana, “La biblioteca del teatro”, dove veniva completamente smontata la cornice decorativa per lasciare il decoro alla base della copertina: la stessa maschera rafforzata ai lati da due putti. (fig. 31)

Alla fine per la collana teatrale si manterrà il termine “collezione” lasciando invece l'intestazione “biblioteca” a un'altra serie fondamentale della Alpes, la “Biblioteca di coltura politica” diretta da Franco Ciarlantini, sulla quale si intendeva costruire i fondamenti del pensiero politico fascista, e pertanto adeguatamente identificata da una limpida struttura tipografica contraddistinta da un fregio che si sostituisce, con la sua forza imperativa, alla stessa intestazione editoriale. Si tratta infatti degli unici volumi della Alpes a non riportare alcuna indicazione editoriale in copertina, attribuendo pertanto al fregio di copertina una sorta di identificazione con il marchio editoriale di cui ripropone la forma circolare, sostituendo l'albero con una figura femminile, probabilmente simbolo della forza di comando, come lascerebbero intendere il globo e lo scudo che la caratterizzano. (fig. 32)

Oltre all'immagine delle principali collane, nei primi anni di attività della Alpes, Cisari è l'artista con cui la casa editrice si identifica nel clima di rinascita delle arti decorative che, come si è già accennato, non rispondeva solo a un problema estetico quanto piuttosto alla necessità di uno sviluppo industriale, secondo quanto dichiarato da Guido Marangoni¹⁰³¹ nell'editoriale del primo numero de' “Le arti decorative”, un aspetto altresì evidenziato dalle prime copertine dell'organo ufficiale dell'Esposizione Internazionale d'Arti Decorative, dove emerge la capacità di Cisari di far dialogare la grafica editoriale con le altre arti decorative prendendo in prestito soluzioni strutturali e decorative vuoi da decori di tessuti e tappeti vuoi da ferri battuti e fregi architettonici, rendendo le copertine del mensile da una parte un efficace catalogo pubblicitario delle aziende inserzioniste dall'altro un campionario di inedite soluzioni decorative. (fig. 33)

Una capacità che veniva messa a punto proprio con le copertine della Alpes come emerge dall'osservazione dei primi estimatori dell'artista: “Il Cisari ha infatti un innato senso decorativo che gli permette di fondere mirabilmente i motivi originalissimi che scaturiscono dalla sua fantasia, di sovrapporli, di *sinfonizzarli* in forme tutte sue e secondo leggi estetiche che recano il marchio della sua spiccata originalità.”¹⁰³²

La Alpes è il primo editore per cui Cisari effettivamente mette a punto un vero e proprio ‘catalogo’ di soluzioni grafiche che dalle primissime copertine, dove spesso il soggetto della decorazione è un elemento floreale sviluppato a occupare l'intero piatto e a sorreggere l'intestazione disegnata dallo stesso artista in perfetta consonanza con il fregio, alle soluzioni “architettoniche”, additate già dalla critica contemporanea come le più rappresentative del suo apporto alla casa editrice. (fig. 34) Tra queste non di rado la copertina si apre su vedute e scorci urbani, in alcuni casi tratti da appunti registrati dal vivo come attesta la firma “Cisari, Vienna 1923” per il titolo *Città* di Filippo Sacchi.

L'evolversi della grafica della Alpes è facilmente ascrivibile nel veloce processo di trasformazione tipico della grafica editoriale che vedrà in meno di un decennio il

¹⁰³¹ Citazione riportata in apertura del capitolo, da G. Marangoni, *Vigilia*, “Le arti decorative”, I (1), 17 maggio 1923.

¹⁰³² Gustavo Macchi, *Giulio Cisari*, “Lidel”, luglio 1923, p. 55.

passaggio dal decoro del libro all'illustrazione, se non addirittura all'immagine fotografica. Un passaggio che, nel caso circoscritto della Alpes, oltre a essere più facilmente evidenziabile, sarà causato dal progressivo impegno di Cisari in Mondadori¹⁰³³ che porterà alla sua sostituzione con il pittore Ubaldo Cosimo Veneziani, un passaggio che sembra ancora graduale nel 1924 reso definitivo dall'anno successivo,¹⁰³⁴ quando di Cisari escono solo i titoli delle collane di cui aveva disegnato la veste che rimarrà inalterata per tutta la vicenda editoriale, conclusasi nel 1931.

Il confrontando della veste degli stessi titoli, disegnati da Cisari nei primi anni Venti e da Veneziani dal 1925, mostra il progressivo cambiamento a favore dell'illustrazione. In un solo caso, per *Giobbe il predestinato* di Emilio Baumann, la prima uscita nel 1925, probabilmente in cantiere da tempo, è ancora disegnata da Cisari rievocando l'ambiente sacro attraverso un rosone aperto su un particolare del duomo di Milano, una soluzione che riportava graficamente alla stagione antecedente della Alpes, per cui verrà aggiornata lo stesso anno attraverso una sopraccoperta di Veneziani che riprende il tema della vetrata traducendola in termini didascalici. (figg. 35-36)

Ugualmente si provvede a un generale *restyling* per i resoconti di viaggio di Arnaldo Cipolla, autore di punta della Alpes. Nel caso de' *Nella fiamma dell'India*, l'unico elemento di continuità è l'oro: nel caso di Cisari motivo incastonato all'interno del fregio di copertina la cui preziosità è evidenziata dalla generale severità della grafica nonché dal suo impiego anche per il marchio editoriale in quarta di copertina, mentre nella versione di Veneziani l'oro perde appunto di preziosità per divenire parte dell'illustrazione che identifica il viaggio con un monumento riconoscibile associato al divampare di fiamme rosse, colore che torna nel titolo dandogli una più spiccata evidenza. (figg. 37-38) Nella sua prima edizione, pur essendo il resoconto di un "viaggio in India nell'estate 1922", come riportato nel frontespizio tra parentesi sotto il titolo, non si presentava come tale in copertina, aspetto divenuto invece essenziale dalla seconda edizione del '25¹⁰³⁵ e ulteriormente evidenziato nella terza dello stesso anno che, pur mantenendo la medesima copertina, è arricchita da riproduzioni fotografiche di paesaggi e ritratti. Osservazioni possibili grazie alla conservazione delle tre edizioni nella collezione Alpes raccolta da Sandro Bortone, a evidenziare ancora una volta come il suo procedere collezionistico fosse strettamente connesso a una prospettiva storico-documentaria, preoccupato non solo di testimoniare nel dettaglio il repentino e continuo rinnovamento interno alla storia di un titolo o di una vicenda editoriale, ma attento pure a constatare quanto accurate raccolte bibliografiche fossero la base essenziale per lo studio di un determinato autore. Il comasco Arnaldo Cipolla (Como, 26 settembre 1877 – Roma, 25 febbraio 1938)¹⁰³⁶ ha attraverso da protagonista gli anni Venti e Trenta, venendo presto dimenticato a causa della prematura scomparsa. La premura storica di Sandro Bortone aveva condotto, già nel 1965, a preservare presso la Biblioteca di Como l'archivio dello scrittore – ricco di corrispondenza e documentazione personale – tornando poi a valorizzarne

¹⁰³³ Non è conservato alcun contratto che attesti le dipendenze di Cisari in Mondadori. Il ruolo però centrale che dal 1924 l'artista ricoprirà e soprattutto la scarsa corrispondenza esistente tra l'editore e l'artista lasciano immaginare una sua assidua presenza in casa editrice.

¹⁰³⁴ Un passaggio avvertibile anche dalle copertine per "Le arti decorative" realizzate dal 1925 da Veneziani in termini più illustrativi, lasciandosi alle spalle l'ampia gamma tecnica delle copertine di Cisari per la stessa rivista.

¹⁰³⁵ Accresciuta anche nel testo "con aggiunte su Ceylon, la Malesia ed il Siam.

¹⁰³⁶ L'archivio di Arnaldo Cipolla è stato donato dagli eredi nel 1965 alla Biblioteca Civica di Como.

l'opera con una mostra bibliografica: l'elenco delle ottantaquattro opere dell'autore conservate dalla setssa biblioteca comasca inteso come primo strumento essenziale per lo studio dell'autore.¹⁰³⁷

Tra 1924 e 1925, durante il passaggio dalla grafica di Cisari a quella di Veneziani, è ipotizzabile vi sia stato un momento nel quale la casa editrice immaginasse di affidarsi a diverse mani, come parrebbero testimoniare i contributi di Mario Sironi e Primo Sinòpico, autore il primo di un'illustrazione piena di pathos teatrale per *La sfinge nera* di Mario Apellius (1924), mentre figure filiformi leggermente caricaturali tipiche dell'illustratore sardo adornano i titoli *Pèrtega* di Luigi Rossari e *Precocità* di Giglielmo Bonuzzi. (figg. 39-40)

Sarà in particolare la copertina di Sironi a essere sostituita, già l'anno successivo, con un decoro più generico di Veneziani che, in accordo con la grafica seriale disegnata dal 1925 per gli altri resoconti di viaggi di Apellius,¹⁰³⁸ – giornalista de' "Il Popolo d'Italia" inviato in Etiopia e Spagna, poi a Buenos Aires come direttore de' "Il Mattino d'Italia"¹⁰³⁹ – sintetizza con un richiamo illustrativo al centro del piatto di copertina i caratteri essenziali dell'arte, del paesaggio o dei costumi del paese a cui il volume si riferisce. (fig. 41-42) In questa stessa direzione si indirizza la collezione "L'Europa contemporanea" a cura di Camillo Pellizzi dalle cui copertine si intendono suggerire i caratteri del paese descritto. (fig. 43) Un tema quello del viaggio a cui la Apes dedica diversi volumi, dai "viaggi" generici dove rientrano i libri di Appelius alla "letteratura coloniale" fino alla più importante collana di "Viaggi e scoperte di navigatori ed esploratori italiani"¹⁰⁴⁰ che, nella sua doppia edizione comune e di lusso, (fig. 44) "si propone di rendere accessibili a tutti le relazioni, in gran parte introvabili, delle scoperte e delle esplorazioni italiane svoltesi in ogni parte del mondo per un periodo ininterrotto di sette secoli".¹⁰⁴¹ Pittore, incisore e cartellonista, Ubaldo Cosimo Veneziani (Bologna 30 febbraio 1894-Milano 15 febbraio 1952) aveva di certo una certa predisposizione per il tema dei viaggi, autore lui stesso di vedute di vari paesaggi africani, utilizzate tra l'altro come copertina di lusso di menu della crociera Conte Verde.¹⁰⁴²

Tra le novità rivolte a un pubblico giovanile, la Alpes pubblica anche le serie di scritti di Joseph Conrad e Chesterton, la cui importanza editoriale è valutabile ricordando l'ampio intervento di Emilio Cecchi su Conrad, per L'Almanacco Mondadori 1925, dove rammentava come in italiano fossero stati tradotti solo due romanzi, usciti a puntate su periodici: "*Almayer's Folly* col titolo *La casa sul fiume*

¹⁰³⁷ Per lo studio di Arnaldo Cipolla. *Catalogo di 84 pubblicazioni*, Como, Biblioteca Comunale, "Scaffali comaschi" (4), 1982.

¹⁰³⁸ *La Sfinge nera, dal Marocco al Madagascar*, 1924; *India e Cina*, 1925; *Asia gialla*, 1926; *Le isole del raggio verde*, 1928; *L'aquila di Chapultepec*, 1929; *Cile e Patagonia e Le terre che tremano*, 1930.

¹⁰³⁹ La sua presenza massiccia, anche in veste di collaboratore dell'Agenzia Stefani, porterà a una velina del Ministero del 7 marzo 1932 "Non esagerare con Mario Appelius", in N. Tranfaglia, *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milano, Bompiani, 2005, p. 96.

p. 96

¹⁰⁴⁰ Nella generale fortuna delle collane di viaggi di questo periodo, va ricordata la concorrente collana divulgativa per ragazzi "I grandi viaggi di esplorazione" diretta da Ettore Fabietti per Paravia, collana estremamente curata anche dal punto di vista visuale con le copertine di Giulio Brugo.

¹⁰⁴¹ Da una scheda bibliografica dedicata alla collezione.

¹⁰⁴² Nella collezione Bortone Bertagnolli sono conservati due menu del 15 e 17 agosto 1938 con una veduta di *Karnak- statue di Tolmes III e Tripoli- una via del "Suk"*.

grande sull'*Illustrazione del Popolo* di Torino; l'altro *Youth (Gioventù)* solo in parte sulla rivista letteraria *Lo spettatore italiano* di Roma."¹⁰⁴³

La veste grafica disegnata da Veneziani propone una soluzione spiccatamente originale anche se, proprio l'eccesso segnico degli insistiti segni geometrici neri – il triangolo per il primo, le linee verticali per il secondo – dimostra una certa mancanza di mestiere. (figg. 45-46) Veneziani, contrariamente a Cisari, era l'artista che pur collaborando a vario titolo all'editoria non s'identificava con una specifica specializzazione propendendo piuttosto per soluzioni, anche solo nel caso della *Alpes*,¹⁰⁴⁴ che esploravano diversi registri e tecniche.

Il secolo in cui viviamo è il secolo della specializzazione: ogni uomo sa fare o si illude di saper fare una cosa sola e fa solamente quella. È come se il metodo d'ordinamento delle grandi fabbriche di tipo americano o tedesco si fosse, a poco a poco, imposto in tutti i campi della vita, sin'anche in quello che dovrebbe, per sua natura, sfuggire alle impostazioni brutali del contingente: il mondo dell'arte. (...) A questa tendenza dei tempi reagisce Ubaldo Cosimo Veneziani, per il quale ogni tentativo, sia nell'arte che ha scelto, che in altri campi, rappresenta un episodio. Veneziani ha dipinto molto in certi periodi, ha abbandonato completamente i pennelli in certi altri, ha fatto della critica sul *Trifalco*,¹⁰⁴⁵ ha promesso di farne e forse un giorno ne farà su *Augustea*,¹⁰⁴⁶ ha tentato il monotipo, l'acquaforte, la litografia.¹⁰⁴⁷

A presentare in questi termini il disegnatore è Cesare Giardini, il già menzionato direttore editoriale della *Alpes*, che conclude il suo pezzo ricordando, senza citarne il nome, proprio la *Alpes* che in quegli anni si faceva riconoscere per le interpretazioni di Veneziani: "Le sue copertine, d'un vistoso limitato dai confini d'un sicuro e aristocratico buon gusto, sono in tutte le vetrine e il suo nome va per il mondo in questo campo, alleato a quello di d'una giovane Casa Editrice la cui attività ricca e multiforme può essere il simbolo dei tempo nuovi."¹⁰⁴⁸

Che la grafica di Veneziani non fosse adatta a tutti i titoli, e soprattutto a certa identificazione di collana, deve essere stato evidente anche allo stesso Giardini che pur apprezzandone l'opera non gli affiderà i suoi volumi¹⁰⁴⁹ che, quando non escono con qualche raro intervento degli amici artisti – il dipinto di Felice Casorati per *Realtà dei burattini*¹⁰⁵⁰ – sono caratterizzati da un elegante fregio floreale non

¹⁰⁴³ E. Cecchi, *Joseph Conrad*, "Almanacco Mondadori 1925", Milano, Mondadori, dicembre 1924, pp. 230-234.

¹⁰⁴⁴ Sul confronto della *Alpes* con altre edizioni fasciste, pur trattandosi di un intervento puramente descrittivo, si segnala: Elisa Di Battista, *La copertina nell'editoria fascista*, in *L'officina dei libri*, a cura di L. Braidà, E. Barbieri, A. Cadioli, Milano, Unicopli, 2010, pp. 119-139.

¹⁰⁴⁵ "Trifalco. Letteratura, filosofia, arte", Milano, 1920-22.

¹⁰⁴⁶ La rivista di "politica economia arte" diretta da Franco Ciarlantini di cui Veneziani ha realizzato il fregio di copertina, poi riproposto in diverse tonalità di colore.

¹⁰⁴⁷ Cesare Giardini, *I nostri collaboratori. Ubaldo Cosimo Veneziani*, "Augustea", III (16), 31 agosto 1927, p. 592, intero articolo pp. 591-92. Era il tono con cui lo stesso Giardini aveva già introdotto l'opera di Veneziani su le pagine di "Lidel" in occasione di una sua personale organizzata nella saletta espositiva della stessa rivista milanese: C. Giardini, *Le mostre Lidel. Ubaldo C. Veneziani*, "Lidel", 15 marzo 1926, p. 36.

¹⁰⁴⁸ Ibidem.

¹⁰⁴⁹ C. Giardini, *La realtà dei burattini*, 1925; *L'Argante, ovvero dei luoghi di perdizione*, 1928; *Uriele o l'angelo malato. Racconto con musiche di F. Casavola*, della collana "Avorio" (VIII, 1928) caratterizzata da una semplice cornice;

¹⁰⁵⁰ Non è chiaro le ragioni di almeno alcune delle edizioni presentate con il semplice ma elegante fregio floreale in quanto spesso – è il caso anche della stessa *Realtà dei burattini* (1925) – uscivano sia con una veste editoriale più elaborata sia con la semplice, comunque però commercializzate allo stesso prezzo (nove mila nel caso del titolo di Giardini).

firmato. (fig. 48) Del resto anche le grafiche che Veneziani disegnerà per lo scrittore ungherese Ferenc Herczeg¹⁰⁵¹ si allineano a tale eleganza floreale piuttosto che all'insistita grafica di Conrad e Chesterton. Ugualmente la collana dedicata a "le opere di R. M. Rilke", curata da Vincenzo Errante, con i diritti esclusivi di traduzione dall'editore tedesco Insel di Lipsia,¹⁰⁵² sarà identificata da un'anonima grafica sobria ed elegante, identificata da un emblematico unicorno. (figg. 49-50)

Il caso de' *Gli indifferenti* di Moravia,¹⁰⁵³ il libro oggi più ricordato del catalogo Alpes, testimonia come la soluzione col fregio floreale servisse anche qualora la copertina illustrata fosse criticata. La prima edizione del 1929 autofinanziata da Moravia¹⁰⁵⁴ era infatti uscita con un'illustrazione di copertina di Veneziani presa di mira dalla critica¹⁰⁵⁵ che associa i contenuti immorali del romanzo con l'illustrazione di copertina, definendo il romanzo d'esordio di Moravia un "ignobile romanzaccio tutto giudeo la cui indecenza interiore trasuda fino alla copertina postribolare."¹⁰⁵⁶ (fig. 51) L'illustrazione di Veneziani presentava infatti i personaggi, schierati attorno a un tavolo imbandito, dalle cui posizioni e atteggiamenti si potevano immediatamente stabilire gerarchie e rapporti: lo scaltro Leo Merumeci mollemente adagiato sulla sedia contrapposto al nucleo di Mariagrazia e i figli. Dopo la prima tiratura di 1300 copie, andata esaurita in poche settimane, la copertina sarebbe stata sostituita nelle ristampe dei mesi successivi con una copertina tipografica ornata da un semplice fregio floreale. Il valore assunto da questo volume, e la sua prima copertina, è emblematico di come spesso le emersioni che il tempo lascia trasparire diano una lettura in qualche modo distorta della realtà storica che le ha generate. La Alpes è infatti ricordata soprattutto per questo volume, uscito a spese dell'autore e di certo non il titolo più rappresentativo della Casa presieduta da Arnoldo Mussolini. Il processo storico che Sandro Bortone era interessato a innescare con il proprio lavoro collezionistico era inteso, al contrario, alla ricostruzione della storia editoriale attraverso la raccolta dell'intero catalogo della Alpes, a costo di rinunciare alla prima edizione degli *Indifferenti* divenuta una preziosità bibliografica, con la certezza comunque che proprio questo suo 'nuovo statuto' l'avrebbe comunque più facilmente salvata. Una prospettiva di grande lungimiranza confermata dalla presenza della prima edizione nella Collezione '900 Sergio Reggi¹⁰⁵⁷ del Centro Apice (Università degli Studi di Milano).

¹⁰⁵¹ Per i tre titoli editi dell'ungherese: *Bisanzio e la strega Eva* (1926); *La porta della vita e I pagani* (1929); ma anche per *Le favole della città triste* di Margit Bethlen del 1928.

¹⁰⁵² Descrizione della collana e dati relativi catalogo Alpes ad essa dedicato del 1929.

¹⁰⁵³ Sui successivi divieti del libro di veda l'undicesimo capitolo *Discriminazioni «ad personam»* in Guido Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Laterza, 2013, pp. 159-175.

¹⁰⁵⁴ Con il contributo di cinquemila lire, richieste dal direttore editoriale Giardini, che a libro già composto lamenta la mancanza di fondi della casa editrice e l'impossibilità pertanto di presentarsi al Consiglio d'Amministrazione con un libro di un giovane sconosciuto. Citato in Alberto Moravia, Alain Elkann, *Vita di Moravia*, Milano, Bompiani, 1990, p. 46; in generale una dettagliata ricostruzione documentaria sugli esordi letterari di Moravia in Gianni Turchetta, *Alberto Moravia diventa un autore Bompiani (1934-1937)*, in Valentino Bompiani. *Il percorso di un editore "artigiano"*, a cura di Lodovica Braida (atti della giornata di studi, Università degli Studi di Milano, 5 marzo 2002), Milano, Sylvestre Bonnard, 2003, pp. 86-121.

¹⁰⁵⁵ M. Sarfatti, *Recensioni: Gli indifferenti*, "Il Popolo d'Italia", 25 settembre 1929.

¹⁰⁵⁶ Fernando Agnoletti, *Zaino in spalla*, "Il Bargello", (17), 1929.

¹⁰⁵⁷ Edoardo Esposito, *Spigolature poetico-editoriali nella collezione '900 Sergio Reggi* ed Elisa Gambaro, *Le prime edizioni della collezione '900 Sergio Reggi: un canone della prosa italiana tra le*

Di anonima discrezione sono pure le cornici floreali degli scritti di Arnaldo Mussolini,¹⁰⁵⁸ (fig. 52) mentre la raccolta dei discorsi di Benito Mussolini¹⁰⁵⁹ era contraddistinta dalla stilizzazione di un pulpito, sottolineando così la valenza pubblica delle raccolte dei discorsi, anticipando altresì il valore simbolico delle apparizioni pubbliche del Duce al balcone di Palazzo Venezia. (fig. 53)

Ubaldo Cosimo Veneziani si rivelerà comunque capace di una varietà di soluzioni nelle quali mettere in campo le proprie ampie competenze artistiche: copertine pittoriche o puramente grafiche, illustrazioni umoristiche e più sperimentali ricerche d'avanguardia. (figg. 54-55)

Del resto la varietà del catalogo della Alpes permette incursioni, anche se sporadiche, di artisti che presentano soluzioni legate alle loro personali sperimentazioni: oltre agli artisti della primissima ora e ai già citati Sinòpico e Sironi, negli ultimi anni della Casa si aggiungono i giovani architetti, Mario Pucci e Eugenio Faludi (Faludi-Pucci), autori della copertina della raccolta di *Novellieri ungheresi*¹⁰⁶⁰ contraddistinta da una grafica modernista immediatamente distinguibile dal resto del catalogo. (fig. 58) I due volumi che sembrano tornare alla sperimentazione artistica della prima ora sono *Sam Dunn è morto* di Bruno Corra (1928) e *Ioni* di Dino Terra (1929). Dopo la prima edizione per le Edizioni di Poesia del 1914, il testo di Corra¹⁰⁶¹ usciva per la Alpes nella sua terza edizione¹⁰⁶² con un nuovo apparato illustrativo di Arnaldo Ginna¹⁰⁶³ e la copertina disegnata da Veneziani al modo futurista. (figg. 56-57) Un racconto che dopo essersi presentato nel '14 in tutta la sua realtà sperimentale, è ora definito nella prefazione dello stesso Corra più semplicemente un "racconto inconsueto" per "un pubblico ristretto di amatori del bizzarro."

Ugualmente completamente inedita è la copertina di Vinicio Paladini per il racconto immaginista di Dino Terra,¹⁰⁶⁴ nella cui griglia razionalista s'innesta un lettering tridimensionale che evidenzia la visionarietà del racconto attraverso citazioni dagli affreschi di Signorelli a Orvieto immersi però in una grafica impostata al modo dei costruttivisti russi, conosciuti e apprezzati da Paladini nei suoi viaggi in Russia e Germania, e di cui l'intera copertina è una personale interpretazione, evidente in particolare nell'utilizzo del rosso e del nero, e della

due guerre, in *Collezionismo librario e biblioteche d'autore. Viaggio negli archivi culturali*, a cura di Lodovica Braida e Alberto Cadioli, Milano, Skira-Apice, "Quaderni di Apice" (5), 2011, pp. 42-56 e pp. 58-67.

¹⁰⁵⁸ A. Mussolini, *Polemiche e programmi: articoli del 1926*, Alpes, 1928; id., *Commenti all'azione: articoli 1927*, ivi, 1929; id., *Orientamenti e battaglie: articoli del 1928*, Alpes, 1929; id., *Verso in nuovo primato*, ivi, 1929; id., *Azione fascista: articoli del 1929*, ivi, 1930.

¹⁰⁵⁹ In vero i primi testi di Mussolini pubblicati dalla Alpes erano usciti per la casa editrice Imperia, *Diuturna 1914-1922* e *La nuova politica dell'Italia*, poi commercializzati dalla Alpes sovrapponendo una pecetta con la propria intestazione editoriale sulla precedente.

¹⁰⁶⁰ Probabilmente per tramite dello stesso Faludi di origine ungherese.

¹⁰⁶¹ Dello stesso autore presso la Alpes escono, nello stesso 1928, anche *Sanya, la moglie egiziana e i matrimoni gialli*.

¹⁰⁶² Quinta se si conta anche l'uscita su "L'Italia futurista" del giugno 1916 e la raccolta *Madrigali e grotteschi*, edita da Facchi nel 1919. La seconda edizione è invece quella del 1917, Studio Editoriale Lombardo con illustrazioni di Rosa Rosà (pseudonimo della viennese Edyth von Haynau). Cfr. la nota introduttiva di Mario Verdone alla sesta edizione, Einaudi 1970.

¹⁰⁶³ Lo pseudonimo con cui è noto Arnaldo Ginanni Corradini.

¹⁰⁶⁴ Lo scrittore e l'artista erano i promotori e firmatari del manifesto immaginista pubblicato sul numero unico "La ruota dentata", 1927. Sulla sua produzione del periodo si veda Ilaria Schiaffini, *I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini tra pittura, teatro e cinema*, Carocci, "Ricerche di storia dell'arte", (109), 2013, pp. 54-65.

freccia che parrebbe ironicamente evidenziare il nome dell'artista romano, fulcro allora di un forte rinnovamento estetico.¹⁰⁶⁵ (fig. 59)

In un decennio la Alpes aveva rappresentato le più innovative istanze culturali del Fascismo ma l'improvvisa morte di Arnaldo Mussolini sottrae alla casa editrice il suo principale animatore, facendo precipitare una situazione invero già prospettata dopo la svolta autoritaria del gennaio 1925: abbandonare cioè l'idea di una casa editrice fascista – alla fine del '24 si chiude infatti Imperia facendo confluire parte del catalogo nella Alpes – per allargare la sfera di influenza politica ai principali editori.¹⁰⁶⁶ Lo riassume bene una lettera di Ciarlantini ad Arnoldo Mondadori del dicembre 1924.

Caro Mondadori,

all'atto di assumere la direzione dell'Ufficio Stampa e Propaganda del Partito sento la necessità di rivolgermi oltre che ai giornalisti, agli amici editori: a Lei prima che ad altri.

Nel mio programma c'è, oltre tutto, in prima fila, la spiritualizzazione del partito, quindi lei può immaginare quanto io tenga ad avere contatti amichevoli e a svolgere rapporti, anche di affari, con coloro che scelgono e fabbricano i libri, con gli editori.

Con molta probabilità – questo lo dico a lei con mota riservatezza – sarà chiusa la parentesi "Imperia" ed il Partito non avrà nessuna casa editrice ufficiale. A mio parere, e credo che il mio parere prevarrà, il Partito dovrà intendersi, volta per volta, con i vari editori, nel modo che riterrà più opportuno, caso per caso e promuovere la diffusione dell'idea fascista attraverso pubblicazioni varie, senza etichetta di partito.

Per quello che riguarda la coltura dei fascisti ancora di più appare la necessità di non diminuire l'importanza dello studio con catalogazioni aprioristiche.

Domani Lei, Bemporad, Hoepli, Laterza, Vallardi, Paravia ecc. pubblicano libri che riterremo necessari a diffondere tra i fascisti, noi ci faremo premura di raccomandarli e, se ne avremo bisogno di un quantitativo rilevante, ci intenderemo per avere una condizione di favore, quale è legittima attendersi tutte le volte che si può stabilire la tiratura di comune accordo.¹⁰⁶⁷

Un indirizzo tra l'altro messo in evidenza anche dalla rubrica di recensioni bibliografiche avviata da "La Rivista del Popolo d'Italia" dall'aprile 1924 fino al 1943, intesa alla divulgazione della produzione editoriale italiana.

La rubrica che oggi si inizia non si propone un programma di carattere critico. Lasciamo ad altri la critica pura. Qui non si vuole sottilizzare, distinguere in classi, in categorie, in sotto categorie non dividere, dunque; ma – sia lecito il bisticcio – moltiplicare.

Vorremmo moltiplicare l'amore dei lettori italiani per il libro italiano. Il nostro pubblico asservito fino a ieri, in letteratura, allo 'snobismo' straniero, deve poter conoscere, almeno

¹⁰⁶⁵ Invero a fronte di certa sperimentazione visuale proposta dalla Alpes, un anonimo cronista già attento a criticare profondamente il volume di Ciarlantini, *Vicende di libri e di autori*, Ceschina nel 1931 (Graphicus, *Il problema del libro italiano*, "Cronache latine", 2 gennaio 1932) non resiste, in una successiva puntata della sua indagine su *Il problema del libro italiano* di accusare proprio la Alpes di "assenza di gusto" e "incertezza tecnica": "Questa Casa cominciò con edizioni graficamente al di sotto della più mediocre mediocrità e seguì con un alternarsi di orribili edizioni con alcune impeccabili, dovute certamente quest'ultime al particolare tipografo cui erano affidate, tipografo che imponeva il suo gusto e la sua esperienza tecnica alla Casa editrice. Donde un franco emergere dell'imperizia tecnica della Casa, tutte le volte che non s'imbattè in un tipografo che potesse rimediare." Id., *Il problema del libro italiano. L'aspetto grafico*, "Cronache latine", 9 gennaio 1932.

¹⁰⁶⁶ Si veda, per esempio, gli ampi finanziamenti ricevuti dall'editoria, cfr. il capitolo: *Un'editoria molto sovvenzionata*, in Giorgio Fabre, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Torino, Silvio Zamorani, 1998, pp. 11-17.

¹⁰⁶⁷ Lettera dattiloscritta su carta Partito Nazionale Fascista di Ciarlantini a Mondadori, 6 dicembre 1924, FAAM, Fascicolo Ciarlantini.

sommariamente, il fecondo lavoro dei nostri scrittori, la fervida e italianissima attività delle nostre case editrici.¹⁰⁶⁸

III.4. Il primato di Cisari in Mondadori

Che Ciarlantini, al momento di assumere la direzione dell'Ufficio Stampa e Propaganda del Partito, si rivolgesse prima di tutto a Mondadori, dimostra quanto le mire espansionistiche dell'editore mantovano lasciassero immaginare un suo possibile impiego nel processo di 'spiritualizzazione' del fascismo. Abbandonata l'ipotesi che tale compito potesse essere assunto ed esaurito solo da neonati editori fascisti, come l'Imperia e la Alpes stavano dimostrando, si prospetta piuttosto l'esigenza che fossero le principali imprese editoriali ad emanare contenuti utili alla politica.

Con la costituzione della nuova ragione sociale "A. Mondadori. Società anonima per azioni", dal maggio 1921¹⁰⁶⁹ – grazie all'ingente intervento economico di Senatore Borletti, figura di primo piano del mondo industriale e finanziario – l'attività editoriale di Arnoldo Mondadori, finora dislocata tra Ostiglia, Mantova, Verona, Roma e Milano si stabilizza nel capoluogo lombardo assumendo progressivamente il carattere di una vera e propria impresa industriale. Dall'iniziale produzione per lo più rivolta al pubblico infantile, basti ricordare "La Lampada", Mondadori incrementa progressivamente autori e generi letterari puntando fin da subito sulla cura grafica, consapevole dell'importanza della copertina.

Impostare la nuova impresa nella capitale italiana dell'editoria significava anzitutto dialogare con editori stabilizzatisi dalla fine dell'Ottocento, come Hoepli e Vallardi, ma soprattutto confrontarsi sulla letteratura di consumo con Treves e Sonzogno. Inizia così un vero e proprio reclutamento degli scrittori più in voga, primo tra tutti Virgilio Brocchi,¹⁰⁷⁰ strappato a Treves con promesse di riprendere allo scadere dei diritti tutte le opere precedenti, presentandole con cura editoriale e assicurando soprattutto una diffusione nazionale e internazionale finora inedita in Italia.

Oggi sarei in grado di assumere, man mano che scadono, tutti i Vs volumi editi da Treves e quelli che sarete per creare. Tipograficamente in veste decorosissima, editorialmente potreste contare su di una organizzazione di vendita, che pure essendo ancora imperfetta, rappresenta quanto di meglio si è fatto in Italia. Per l'esportazione siamo riusciti a vendere mensilmente ventimila riviste nell'America del sud e l'anno prossimo invierò espressamente un mio incaricato per creare un'organizzazione di vendita che ci consenta di sfruttare quei vastissimi paesi. Come mezzi di propaganda Voi sapete che nel 1923 le nostre Riviste vengono radicalmente modificate e la vendita complessiva sulle centocinquantamila copie mensili.¹⁰⁷¹

Nel processo espansionistico di Mondadori un ruolo centrale era stato svolto dalle riviste di nuova acquisizione: "Comoedia" (diretta da Umberto Fracchia) e "Novella" (diretta da Alessandro Varaldo) rilevate nel 1921 dalla Casa Editrice Italia, così come l'acquisizione dalla Libreria Scolastica Nazionale di Roma de' "Il

¹⁰⁶⁸ *I libri più belli*, "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", II (4), aprile 1924, p. 33.

¹⁰⁶⁹ Questo come tutti i dettagli della storia mondadoriana sono tracciati da Enrico Decleva, *Arnoldo Mondadori*, Oscar, 2007 (I ed. UTET, 1993).

¹⁰⁷⁰ "Gli scrittori vanno dagli editori per essere lanciati. Questa volta è un editore che va da uno scrittore per essere lanciato. Io sono un uomo di grande avvenire, lo so" così Arnoldo Mondadori scriveva a Virgilio Brocchi, cit. in *Album Mondadori 1907-2007*, p. 36

¹⁰⁷¹ Copialettere 4 dicembre 1922, FAAM, fascicolo Brocchi.

Romanzo per ragazzi” e “Il Romanzo Film”, diretti da Lucio D’Ambra. L’espansione del catalogo e soprattutto la stretta connessione che Mondadori intende istituire tra periodici e libri, atta a costituire un nuovo importante anello del sistema di vendita, viene incrementato dal 1924 con l’istituzione di un servizio di spedizione che intende superare alcuni limiti di circolazione e smercio del libro vuoi nei centri minori spesso privi di librerie, vuoi per gli italiani residenti all’estero o nelle provincie dove, come si legge nel comunicato ufficiale: “i nuovi libri di ogni genere editi dalla madre patria debbono necessariamente tardare settimane e, talvolta, anche mesi prima di giungere a chi li abbia desiderati e ordinati, dopo averne desunta la prima notizia dalle recensioni o dagli annunci dei giornali e delle riviste italiane.”¹⁰⁷² Si presentava così la rassegna bibliografica e letteraria il “Libro contemporaneo” che proponeva l’attivazione di un conto corrente che sarebbe stato progressivamente saldato per mezzo delle pubblicazioni e relative spese di spedizione raccomandata, con uno sconto del 10% sulle pubblicazioni Mondadori.¹⁰⁷³

In tale contesto sono appunto le opere di Virgilio Brocchi a definire il nuovo indirizzo del catalogo Mondadori verso una narrativa d’intrattenimento alla quale sarà dedicata la prima collana, “le Grazie”, affidata alla direzione dello stesso scrittore e da subito fattasi riconoscere per l’elegante fattura e le copertine d’immediato impatto. In copertina al primo titolo di Brocchi, *Il lastrico dell’inferno*, campeggia un sensuale ritratto femminile di Giuseppe Amisani, che potrebbe essere stato la causa di alcune prime considerazioni sulla collana avanzate dall’attento Formiggini su “l’Italia che scrive” dove, accanto all’apprezzamento per la qualità tipografica – “una delle cose più belle e perfette” –, rileva al contempo il pericolo di “copertine peccaminose” e “dai caratteri fantasia: l’una cosa e l’altra di pessimo gusto.”¹⁰⁷⁴ (fig. 63)

Lo sforzo di ottenere la maggior coerenza estetica, in base ai generi e al pubblico, che allora Mondadori perseguiva, era stato evidenziato da Guido Marangoni in un articolo su “Le arti decorative” che intendeva promuovere e segnalare le novità editoriali di maggior riguardo per *L’estetica del libro*.

La Casa Mondadori che tende con crescente fortuna a monopolizzare la produzione romantica e novellistica, ha compresa l’opportunità di vestire d’ogni grazia gentile i suoi simpatici volumetti, destinati in gran parte al salotto ed al diletto di un raffinato pubblico femminile. E da qualche tempo viene prodigando amori intelligenti alle sue copertine destinate ad annunciare ed a sintetizzare il fascino garbato delle narrazioni.¹⁰⁷⁵

Dietro all’attenzione di Mondadori per le copertine, e per una comunicazione pubblicitaria sempre più avanzata, c’erano spesso gli stessi autori, interessati a vedere i propri libri ben reclamizzati. Anche su questo aspetto Brocchi riprende spesso l’editore ricordandogli gli annunci che Treves preparava per le sue riviste, pubblicandoli vuoi sulla testata specializzata “I libri del giorno” vuoi su

¹⁰⁷² Se ne trova un comunicato in “Novella” (1 settembre 1924): Inviì d’ufficio del “Libro Contemporaneo” per i lettori della provincia e per chi risiede nelle nostre colonie o all’estero, pp. nn (di seguito a p. 528).

¹⁰⁷³ Dati desunti dello stesso annuncio su “Novella”, ibidem.

¹⁰⁷⁴ Citato da E. Declava, cit., p. 45.

¹⁰⁷⁵ G. Marangoni, *L’estetica del libro. Rassegna delle “Novità” editoriali*, “Le arti decorative”, II (3), 31 marzo 1924, p. 30, intero articolo pp. 27-31.

“L’Illustrazione italiana”,¹⁰⁷⁶ così come si preoccuperà di procurare all’editore un proprio ritratto fotografico migliore di quello che teme l’editore abbia in animo di usare per i cartelli pubblicitari.

Ieri mi prese il ribrezzo che l’ufficio commerciale – non sapendo i precedenti – intenda servirsi per il cartello della vetrina della odiosa fotografia che rappresenta un Brocchi non santo ma decollato, orecchiuto, senza gomito e senza sguardo.

Molti anni fa ti dissi che preferivo rinunciare al cartello piuttosto che comparissi con quella faccia di nevrastenico; e tu ci rinunciasti sebbene avessi in magazzino parecchie centinaia di quei cartelli in rotocalco.

Te lo ripeto oggi (...). Se il cartello è già stampato e non si può far altro, fai incollare sulla faccia mutilata un’altra faccia di cui tu hai già il cliché, oppure rinunci al cartello che rappresenta un vero pericolo, perché il pubblico ragiona così: «Se lo scrittore ha una faccia così antipatica, non può essere simpatico il suo libro».¹⁰⁷⁷

Dopo poco più di due anni dalla fondazione de’ “Le Grazie”, in prospettiva di una sempre maggiore diversificazione del proprio catalogo, Mondadori chiede a Brocchi di modificare il carattere della collana indirizzandola esclusivamente a novelle e racconti, permettendo così la costituzione di una nuova collezione di romanzi, con l’intenzione di distinguere i generi attraverso un’opposta identità di copertina.

Ci è sembrato che l’idea di abolire “le grazie” per sostituirvi una più ampia e più vaga “Collana Mondadori” che comprenda tutte indistintamente le opere narrative di nostra edizione, non corrisponda a una vera convenienza pratica.

Ritengo utile anche mantenere una certa distinzione tra genere e genere. E per questa opinione – unita ad una naturale mia affezione alla Collezione delle “Grazie” – fa sì che mi sembri opportuno, tutto sommato, mantenere questa collezione, modificandone soltanto leggermente il piano; vale a dire facendone una collezione di racconti e novelle. “le Grazie” hanno – anche mercé vostra – ormai una loro fama e un loro pubblico. È questo un elemento da non trascurare. Inoltre differenziando editorialmente i volumi di novelle dai romanzi – che dovranno invece vivere indipendenti l’uno dall’altro – sarà più facile attirare sopra di essi in modo speciale l’attenzione del pubblico.¹⁰⁷⁸

Una prima impressione delle differenze tra la collana di novelle “le Grazie” e “I nostri romanzi” – come allora era chiamata quella oggi conosciuta come “Romanzi d’oggi” – si ha da due pagine del *Catalogo generale delle opere letterarie* del 1924 che intendono evidenziare modalità opposte nella comunicazione visiva dei libri. Per “le Grazie” si adotta “una coperta grigia fissa e una sopraccoperta mobile illustrata con senso tutto moderno dai migliori disegnatori italiani. Hanno collaborato alle copertine de’ ‘Le Grazie’ Enrico Sacchetti, Bepi Fabiano, il Sironi, il Bianchi, il Dudovich e molti altri” mentre per “I nostri Romanzi” si sottolinea al

¹⁰⁷⁶ “Vi ringrazio dell’annuncio del Posto nel mondo pubblicato in Novella. Ma è una réclame di strenna, non la ripresa di pubblicità che vi prego di iniziare subito, secondo i nostri accordi. Se intendete poi di far uscire – come diceste – Il destino in pugno alla fine di Febbraio, è già assai tempo di iniziarne gli annunci, almeno nelle vostre riviste. Vi unisco un tipo di annuncio, simile a quelli che casa Treves stampa nel mezzo della pagina dei Libri del giorno o dell’Illustrazione italiana”, lettera di Brocchi a Mondadori, Natale 1922, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹⁰⁷⁷ Al biglietto non datato [aprile 1926] è acclusa una fotografia sulla quale, a penna, si legge: “Questa è la fotografia che ti pregherei di adoperare. È di molti anni più recente di quella che incute tanto orrore.”, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹⁰⁷⁸ Copialettere 17 giugno 1922. Della stessa lettera sono conservate copia dal medesimo contenute datate 20 luglio; 19 agosto e 3 ottobre 1922, FAAM, fascicolo Brocchi.

contrario lo sforzo di uniformità attraverso un'unica firma: "Da oltre un anno abbiamo unificate le copertine dei nostri romanzi, per i quali il pittore Giulio Cisari, ha creato un tipo che ha incontrato nel pubblico il maggiore successo". Tale era la necessità di evidenziare gli sforzi compiuti dall'editore per la definizione di grafiche riconoscibili che il testo riferito alle copertine di Cisari specifica, in riferimento alle copertine riprodotte nella pagina pubblicitaria, la differenza con l'eterogeneità della grafica antecedente, concludendo: "La copertina del 'Falco' (in un angolo a destra) è di tipo da noi abbandonato. Le attuali copertine sono fra le più caratteristiche dell'editoria italiana". Una simile annotazione, specificamente interessata a evidenziare la nuova coerenza grafica di Cisari, lascerebbe immaginare un intervento dello stesso artista – di certo responsabile anche della grafica di queste pagine pubblicitarie – a precisazione di un annuncio altrimenti più attento a presentare le principali firme letterarie piuttosto che il valore estetico delle copertine. Lo attesterebbe non solo la specifica fatta a proposito della copertina de' *Il falco* di Alessandro Varaldo, quanto piuttosto l'aver relegato al suo fianco la copertina del primo romanzo di Giuseppe Antonio Borgese, *I vivi e i morti*, che pur pubblicato nel 1923, quando cioè si avviava il processo di coerente uniformazione di collana a opera di Cisari, per volontà dello scrittore aveva subito una distorsione rimasta per Cisari imperdonabile. Non potendo però escludere Borgese dal catalogo, si adotta l'espedito di mettere il suo titolo con la copertina 'falsificata' vicino a *Il Falco*, a volerne almeno indicare la diversità dalle altre cinque copertine di Cisari (per Brocchi, Beltramelli, Moretti, Fracchia e Saponaro) che spiccano per l'originalità grafica sia del fregio centrale sia delle intestazioni appositamente disegnate.

La vicenda legata al primo titolo di Borgese, *I vivi e i morti*, dimostra il potere di certi autori nel determinare la veste dei propri libri tanto da condurre a deroghe di scelte editoriali generali. L'autore della copertina è infatti il figlio dello scrittore, Leonardo Maria Borgese, allora digiuno da specifiche esperienze nella decorazione del libro, pur avendo già pubblicato qualche illustrazione nel 1919 sulle riviste "Il satana beffa"¹⁰⁷⁹ e "Lidel",¹⁰⁸⁰ seguite dalla panoramica, *Dalla cartella di un giovane disegnatore: Leonardo M. Borgese*, pubblicata nel maggio 1926 su "Il Secolo XX". La soluzione proposta per *I vivi e i morti* dovette dare particolarmente fastidio a Cisari perché costituiva una cattiva imitazione di propri fregi che allora andavano a fondare con lucida coerenza una nuova e riconoscibile veste identificatrice dei romanzi Mondadori. L'ostinata opposizione di Cisari mise evidentemente in crisi l'editore che in un primo momento aveva accettato il disegno del figlio con la promessa di farne una prova di stampa. L'intera genesi dell'accaduto è ricordato dallo scrittore in una lettera all'editore del 19 aprile 1923.

"Caro Mondadori,
non è esatto – come mi scrivete – che io contrasti al vostro diritto di determinare il tipo delle copertine. Credo nella collaborazione di editore e autori, e perciò nelle reciproche sensazioni. Brocchi crede nelle copertine illustrate e le impose eccezionalmente a Treves. Io credo nella chiara e linda copertina tipografica, ma rispetto il vostro diritto, e non impongo nulla.
Se mi accettate la copertina tipografica, io vi ringrazio senz'altro e rinunzio senz'altro al disegno di mio figlio.

¹⁰⁷⁹ Sue due illustrazioni nei numeri 15 (copertina) e 23 del 1919. Cfr. catalogazione iconografica della rivista nel Progetto Marengo, Apice, Università degli Studi di Milano.

¹⁰⁸⁰ Il giovane artista è presentato da un breve articolo su "Lidel", giugno, 1919 così come illustra lo scritto del padre, *Mottarone*, ivi, 25 settembre 1919, pp. 18-19.

L'ho fatto pure solo per adattarmi al vostro tipo di copertine. Ma non posso assolutamente sacrificarlo al disegno di Cisari:

1. perché voi lo accettaste e mi promettete la prova
2. perché il disegno di Cisari, benevolo, vuoto ed estraneo al romanzo (il qual singolo giudizio nulla toglie al mio rispetto per questo artista) non mi piace, mentre quello di figlio, suggerito dal mio romanzo e da me, mi piace.

Caro Mondadori perché voi che siete sempre così gentile verso di me e che siete d'animo così delicato mi volete dare questo pungente dispiacere?

Ammettiamo – per eccesso – che io sbagli, che l'amor paterno acciechi il critico e che il disegno di mio figlio, che a me par bello, sia brutto. Dite francamente e mettetevi la mano sulla coscienza. È più brutto di quella decalcomania che è in copertina del Destino in pugno?

No, non potete dirlo. (...) ¹⁰⁸¹

Al di là dell'insistenza che deve aver convinto Mondadori a cedere pur di mantenere buoni rapporti con lo scrittore, per la storia della grafica editoriale, più della singola questione, conta la considerazione iniziale dove Borgese ricorda il ruolo avuto da Brocchi, che “crede nelle copertine illustrate”, nell'imporle a Treves. Senza questa precisa annotazione contemporanea sarebbe stato impossibile rintracciare quest'iniziale impulso dato da Brocchi alla grafica editoriale italiana: riguardando i titoli di Brocchi presso Treves, editore socialista fondamentale per gli esordi dello scrittore,¹⁰⁸² ritroviamo effettivamente una vera e propria galleria di immagini irrompere tra le copertine tipografiche dell'editore con caratteri di assoluta novità e con una varietà inedita d'interpretazioni: dall'elegante fregio di Luigi Melandri per *I sentieri della vita* (1913) al disegno caricaturale di Aroldo Bonzagni per *La bottega degli Scandali* (1917), dalla dinamica illustrazione di Ugo B. Martelli per *L'sola sonante* (1918) all'eleganza mondana di Leopoldo Metlicovitz per *L'amore beffardo* (1919) (figg. 60-64). Brocchi non solo amava l'illustrazione di copertina ma suggeriva all'editore le migliori firme stando attento a una varietà di mani e di stili assolutamente inedite: un'eredità che lo scrittore porterà in Mondadori, basti d'esempio la veste di *Fragilità* disegnata al modo cartellonistico da Metlicovitz. (fig. 65)

Sul versante opposto è evidente come l'iniziale pressione di Borgese per una soluzione meramente tipografica per le proprie copertine – “Se mi accettate la copertina tipografica, io vi ringrazio senz'altro e rinunzio senz'altro al disegno di mio figlio” – corrispondesse al proprio gusto che non avrebbe potuto, per lo stesso motivo, apprezzare l'interpretazione piena di personalità di Cisari. Più che per volontà, Arnoldo Mondadori si dev'essere trovato a una scelta obbligata: impossibile uscire con una copertina solo tipografica al momento che nelle vetrine l'identità dell'editore si stava presentando in tutt'altro modo e pertanto sarà apparso più opportuno l'adattamento forzato al “tipo” di Cisari. (fig. 66)

La mancanza di sensibilità di Borgese per la decorazione del libro è da tener conto nel valutare il fastidio avvertito dallo scrittore per la “decalcomania” in copertina a *Il destino in pugno*¹⁰⁸³ dove l'elemento decorativo entrava quasi in collisione con l'intestazione editoriale alla base del piatto di copertina, così come originale è la soluzione per l'intestazione e in particolare i caratteri rimpiccioliti e inglobati da

¹⁰⁸¹ Lettera di G.A. Borgese ad Arnoldo Mondadori 19 aprile 1923, FAAM, fascicolo Borgese.

¹⁰⁸² Nel 1916 alla morte di Emilio Treves, sarà il pittore e direttore di Brera Beltrami ad assumere il ruolo di consigliere delegato della Società Anonima Fratelli Treves.

¹⁰⁸³ Lo stesso fregio di copertina verrà mantenuto anche per l'edizione del 1932 ma adottandolo alla grafica standardizzata, in cui è abbandonata l'irregolarità dell'intestazione della prima edizione.

altri più grandi nel nome dell'autore, (fig. 67) una grafica che lo stesso Cisari limerà progressivamente verso una maggiore canonizzazione.

In vero quello che sembrava dover essere solo un caso contingente costituirà la norma comportamentale di Borgese in Mondadori: le sue copertine saranno tipografiche o illustrate dal figlio,¹⁰⁸⁴ come nei casi di *Le belle* (1926), *Rubè* (1928) e *Il sole non è tramontato* (1929),¹⁰⁸⁵ nonostante usciranno negli anni centrali della definizione grafica di Cisari.

Per una diversa ragione, anche per Brocchi il passaggio dalle copertine da lui completamente determinate per "le grazie" alla nuova grafica 'uniformante' di Cisari rappresenta ugualmente un problema tanto che lo scrittore sembra inizialmente voler proporre, in alternativa, Guido Marussig per una soluzione adattabile "a tutti i miei romanzi, e agli altri", preferibile a suo giudizio a "quella pronta per il libro di Saponaro, che la cornice ideata dal Cisari restringe in modo da dare al volume l'apparenza d'un opuscolo."¹⁰⁸⁶

La sensibilità grafica di Brocchi però non gli impedì presto di ritornare sui suoi passi dichiarandosi infine soddisfatto della copertina di *Destino in pugno* – "Ne ho visto lo schizzo: è molto bello¹⁰⁸⁷ – affidata a Cisari¹⁰⁸⁸ per la mancata adesione di Marussig.¹⁰⁸⁹ Nonostante questo, Brocchi non si dissuase tentando anche in seguito di proporre disegnatori alternativi che potessero rientrare – variandola – nella gabbia di Cisari. Dalla Liguria, dove allora Brocchi risiedeva, lo scrittore intesse rapporti diretti anzitutto con l'artista russo Vsevolode Nicouline, approdato nel 1920 a Nervi dopo anni errabondi a seguito della sua fuga durante la rivoluzione russa che lo aveva visto combattere nell'Armata Bianca controrivoluzionaria. L'artista si era fatto notare fin dall'Esposizione Internazionale di Arti Decorative di Monza del 1923 per le sue decorazioni della Saletta russa e per numerose presenze a esposizioni contemporanee, dalle prime due edizioni della Biennale Internazionale dell'Acquarello di Milano alla Promotrice romana.¹⁰⁹⁰

Al momento quindi di dover definire le copertine delle nuove uscite dei propri titoli nella collana disegnata da Cisari, Brocchi non esita a proporre all'editore: "il pittore Vsevolod Nicolin – al quale ne avevo dato l'incarico a nome tuo – mi ha portato una magnifica copertina del Poco lume e il gran cerchio d'ombra. È

¹⁰⁸⁴ Nella collezione Bortone Bertagnolli si trovano altre collaborazioni di Leonardo Maria Borgese che arricchiscono il quadro delle sue collaborazioni editoriali: Ida G. Serra, *Il fiore della vita*, Milano, La Prora, 1932 e Guido Piovene, *Lettera di una novizia*, Milano, Bompiani, 1941.

¹⁰⁸⁵ Proprio a proposito di questo titolo, il 16 aprile 1929 il nuovo direttore editoriale Luigi Rusca scrive a Mondadori una nota relativa al cartello pubblicitario di Borgese: "non è possibile riprodurre i facsimili delle copertine sul cartello, altrimenti questo non potrebbe essere inviato col volume. Si tratta d'altra parte di disegni orribili benché di Leonardo", FAAM, fascicolo Rusca.

¹⁰⁸⁶ Lettera di Brocchi a Mondadori, 6 gennaio 1923, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹⁰⁸⁷ Lettera di Brocchi a Mondadori, 1 febbraio 1923, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹⁰⁸⁸ Ancora nella lettere del 3 marzo 1923 tra le varie si ricordano aspetti legati alla produzione della copertina: "Ricevo la copertina del Cisari, e ve ne ringrazio, a Mondadori la preghiera di mandare la prova di macchina al pittore per i suoi suggerimenti" e nella lettera del 12 marzo 1923 "Mi fate il piacere di mandarmi a Milano una copia delle copertina del Destino in pugno con le modificazioni suggerite dal Cisari?", FAAM, fascicolo Brocchi.

¹⁰⁸⁹ Nella stessa lettera del 12 marzo 1923 si legge infatti "perché Marussig mi è mancato", FAAM, fascicolo Brocchi.

¹⁰⁹⁰ V. Marini Lodola, *Artisti Contemporanei: Ysevolode Nicouline*, "Emporium", LXXVII (458), febbraio 1933, pp. 67-75.

naturalmente del tipo della tua collezione. Credo d'averti procurato un collaboratore prezioso.”¹⁰⁹¹ (fig. 70)

Attraverso la corrispondenza di Brocchi con Arnoldo Mondadori si hanno notizie più dettagliate sul carattere della collaborazione e soprattutto degli aggiustamenti necessari per adattarsi al modello di Cisari entro cui sarebbero stati accolti i disegni. L'8 luglio 1925 Mondadori restituisce in primo riscontro: “Sta bene per il pittore Niculin: se credi pagalo pure alla consegna del lavoro. Circa il minimo di lavoro ch'io potrei garantirti, bisogna che tu mi lasci ancora un po' di tempo per decidere, dovendo subordinare la decisione ad altri provvedimenti.”¹⁰⁹² E alla fine del mese, dopo aver ricevuto i disegni per *Fragilità* e *L'Arcolaio*, l'editore esprime delle osservazioni tecniche da suggerire al pittore per i successivi incarichi. (figg. 70; 72)

Ho avuto le belle copertine del Pittore Vsevolode Nicouline per “Fragilità” e “L'Arcolaio”. Quantunque i disegni meritino ogni elogio ho trovato che son forse, però, un po' troppo manierati e che il tipo loro si stacca eccessivamente da quello, caratteristico ormai, delle nostre copertine.

Io desidererei che il disegno consistesse in un marchio centrale e che l'artista fosse un po' più deciso nel segno; così come sono le sue copertine sono di difficile riproduzione per la levità e la troppa sfumatura. Questo, s'intende, per l'avvenire.¹⁰⁹³

Al quale il 5 agosto risponde lo scrittore:

Sono contento che le bellissime copertine del pittore russo piacciono anche a te: comunicherò alla prima ordinazione le tue osservazioni e i tuoi desideri al Nicouline: essi sono giustissimi; mi pare però che i tre disegni che ti ho consegnato non si staccano affatto dal tipo Cisari; e che con un poco di diligenza si riuscirà ad ottenere una magnifica riproduzione anche della copertina di *Fragilità* e di *Poco lume*, se si adopera un cartoncino meno scabro. Ti pare?¹⁰⁹⁴

Mondadori, nel notare il valore intrinseco delle preziose interpretazioni di Nicouline di una raffinatezza tutta nordica, non mancava al contempo di sentirne la profonda distanza dal modello prettamente latino¹⁰⁹⁵ del decoro di Cisari.

Brocchi sedotto proprio dalla raffinatezza del disegno, sembra non avvertire il profondo divario interpretativo, forse anche per l'assonanza che il decoro di Nicouline stabiliva, nel caso de' *L'arcolaio*, con la precedente veste de' “le Grazie” ad opera di Angiolo D'Andrea. (fig. 71)

Nonostante il diverso tono e pur non contrastando il protagonismo di Cisari, la collaborazione di Nicouline continuerà saltuariamente,¹⁰⁹⁶ stabilizzatasi negli anni

¹⁰⁹¹ Lettera di Brocchi a Mondadori, 9 giugno 1925, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹⁰⁹² Copialettere 8 luglio 1925, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹⁰⁹³ Copialettere 30 luglio 1925, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹⁰⁹⁴ Lettera di Brocchi a Mondadori, 5 agosto 1925, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹⁰⁹⁵ Si ricorda una breve nota su Cisari pubblicata dalla rivista inglese “The Studio” e illustrata da tre suoi francobolli per le Poste italiane. “In his work is expressed the artistic personality of the Italian race; for symmetry of decorative conception and spontaneous harmony of line are very characteristic of the Latin peoples”, nota siglato BCB, probabilmente scritto dalla sorella Bianca Cisari Bonazzola, “The Studio”, XCII (402), 1926, p. 216. Tema che torna nella recensione dello stesso Cisari alla mostra d'arte italiana a Londra, cfr. “L'araldo letterario”, III (2), 1930, p. 2.

¹⁰⁹⁶ Avranno le sue copertine: Alfredo Panzini, *Il diavolo nella mia libreria e Signorine* (1926) e Paolo Géraldy, *Il Preludio*, che uscirà nel 1928. Nella lettera del 5 marzo 1926, (FAAM, fascicolo Brocchi) vengono nominate anche sue copertine per due titoli usciti tra '21 e '22 ne “Le Grazie”: Arnaldo Fraccaroli, *Larga spugna*, e Top di Adolfo Albertazzi di cui però non si ha per ora un sicuro

Trenta come collaboratore dell'Enciclopedia dei ragazzi. Una collaborazione sollecitata sempre da Brocchi che, oltre ad ammirarne l'opera, conosceva le effettive necessità dell'artista – “Niculin è un gentiluomo, un grande artista, e coscienzioso in modo che fa quattro o cinque schizzi per ogni copertina; ma appunto perché non è né un procacciante né un facilone ha bisogno settimana per settimana di ciò che guadagna.”¹⁰⁹⁷

La diversità tra la forza del decoro di Cisari e la raffinatezza di Nicouline, è ancora più evidente confrontando le due mani alle prese con lo stesso titolo: nonostante Nicouline avesse tenuto conto delle indicazioni editoriali e il fregio per *La rocca sull'onda* (1926) fosse risolto da un elemento illustrativo centrale, il suo freddo quanto potente realismo è ancor più evidente al confronto con l'incisivo senso decorativo messo a punto da Cisari due anni dopo. (figg. 73-74)

È pure interessante vedere come lo stesso Cisari, al momento di preparare la copertina per *L'isola sognante*¹⁰⁹⁸ nel 1929 riecheggiasse ancora in modo evidente la prima soluzione di Martelli per Treves,¹⁰⁹⁹ probabilmente seguendo qualche indicazione editoriale intesa a combattere la concorrenza “sleale” che Treves continuava a esercitare, come dimostra la pubblicazione nello stesso 1929 di una concorrenziale nuova edizione di Treves,¹¹⁰⁰ di cui Mondadori si lamenta con lo scrittore: “Se l'esito dell'*Isola sonante* non è stato quello che noi desideravamo, la colpa non è proprio mia, ma dell'edizione Treves che mi ha gettato nelle costole poco prima che uscisse la nostra, ad un prezzo inferiore, sì che i librai non ne capiscono più nulla, ma naturalmente si rivolgono all'editore Treves, e non alla nostra.”¹¹⁰¹

Per altri titoli di Brocchi Cisari sarà libero di progettare proprie invenzioni per lo più astrattamente decorative delle quali – per esempio per *Netty* e *La gironda* – proporrà alcune modifiche tra la prima e la seconda uscita. (figg. 68-69) La dinamica soluzione astratta per *La giostra delle illusioni* verrà scelta per inaugurare la Libreria Mondadori realizzata dall'architetto Ferdinando Reggiori in Galleria Vittorio Emanuele, con “l'idea di fare la vetrina di sole giostre”.

Resta dunque stabilito che il volume uscirà inaugurandosi il negozio in Galleria, e non prima.

Anzi esso potrebbe servire con Netty a far rumore intorno alla libreria; come la inaugurazione della libreria potrebbe giovare al lancio del volume.

Sono lieto della tua idea di fare la vetrina di sole Giostre; ma ti propongo di annunciare con manifesti, inserzioni, giornali, radiofonia, lettura di Sodini etc che la libreria si inaugurerà con la messa in vendita della Giostra delle illusioni e che per dare maggiore solennità

riscontro. Va anche constatato che il titolo di Fraccaroli non venne probabilmente affidato a Cisari perché questi ne aveva disegnato la copertina lo stesso 1925 per l'editore concorrente Barbèra che tra l'altro presentava un catalogo a imitazione della grafica mondadoriana di Cisari. Infine ancora nel 1932 Nicouline torna a disegnare una copertina di Brocchi, *Il volo nuziale* (1932).

¹⁰⁹⁷ Lettera di Brocchi a Mondadori, 5 marzo 1926 FAAM, fascicolo Brocchi.

¹⁰⁹⁸ Lo stesso soggetto delle campane era stato usato per *Il lastrico dell'inferno* (1920), giustificato dal sottotitolo “Romanzo dell'isola sonante”; e poi ancora in un'ulteriore variante per *La bottega degli scandali* (1926).

¹⁰⁹⁹ È interessante notare che la soluzione di Martelli per Treves, era uscita nel 1918 in un solo colore, venendo poi arricchita cromaticamente nell'edizione del 1919, constatazioni possibili per la presenza delle due edizioni nelle collezioni raccolte da Sandro Bortone, la prima in quella qui presa in esame, la seconda nella gemella collezione dedicata alla letteratura italiana del Novecento.

¹¹⁰⁰ Uscita contraddistinta da una veste puramente tipografica.

¹¹⁰¹ Copialettera 24 agosto 1929, FAAM, fascicolo Brocchi.

all'avvenimento oltre a ciò che tu escogiterai, Virg. Bro. firmerà, secondo l'usanza di Parigi, il suo nuovo libro.¹¹⁰²

Si è voluto insistere sugli ostacoli e le alternative che si frappongono alla grafica di Cisari per i romanzi mondadoriani pur se, invero, non solo lo stile di Cisari imprimerà alla produzione narrativa di Mondadori un marchio di riconoscibilità inaudito, variamente imitato da molti editori concorrenti,¹¹⁰³ ma la mano del pittore comasco definirà pure la fisionomia di altre collane e prodotti mondadoriani. Dopo la vela spiegata accompagnata al motto 'progredi' in copertina alla prima uscita de "Il libro contemporaneo" della primavera 1924, nel 1927 Cisari disegna infatti il nuovo marchio – un libro contrassegnato da un fiore e circondato da una collana d'alloro e contrassegnato dalle iniziali AM – nel quale, secondo l'uso dell'artista, compare la propria firma in forma di cartiglio, aspetto che giocherà contro il disegnatore quando si allenterà l'efficacia dell'identificazione dell'editore con l'artista per lasciare spazio a una più generica riconoscibilità per generi letterari sempre meno incentrata sulla preziosità del decoro.

Tra le prime collane mondadoriane firmate da Cisari, tra 1922 e 1923, va di certo ricordata almeno la veste identificativa dell'opera di Trilussa, una preziosa interpretazione xilografica, che verrà poi 'ringiovanita' dal 1927 con una grafica altrettanto identificatrice dell'autore ma giocata maggiormente sulla qualità umoristica dei suoi scritti, pubblicizzati dallo slogan "un uomo che sorride è ogni lettore di Trilussa". (figg. 75-76)

In linea con la sperimentazione xilografica che contraddistingue gli esordi di Cisari, resa ancor più viva dalla compilazione nel 1926 del manuale Hoepli,¹¹⁰⁴ va anche ricordata la grafica di elegante gusto giapponese per i racconti di Massimo Bontempelli: l'ampia conoscenza di Cisari della produzione antica e soprattutto di quella giapponese, alla quale dedicherà uno specifico capitolo del suo manuale, è infatti da tenere presente tra gli elementi distintivi¹¹⁰⁵ e qualitativi della sua opera. (fig. 77)

Nonostante le varie tecniche e registri utilizzati da Cisari per caratterizzare il catalogo Mondadori, dall'inizio del 1928 subentrano progressivamente fattori nuovi sia per la necessità di diversificare i generi del catalogo sia per una più diretta esigenza di cambiamento dovuta alla nuova direzione di Luigi Rusca. Il

¹¹⁰² Lettera di Brocchi con allegati 6 foglietti di promemoria, 17 agosto 1929, foglio n.6, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹¹⁰³ Il più evidente è Barbèra, al quale collaborerà fin dal 1924 lo stesso Cisari, insieme a Benvenuto Disertori, Memo Vagaggini e Dino Tofani. Per una panoramica delle copertine di Cisari per l'editore fiorentino si veda la catalogazione online del Fondo Cisari di Apice, Libri, serie 10 Barbèra.

¹¹⁰⁴ Giulio Cisari, *La xilografia, trattato teorico-pratico*, Milano, Hoepli, 1926; che seguiva di due anni il manuale del maestro Adolfo De Carolis (*Xilografia*, Roma, Fiamma, 1924), al quale Cisari dedicherà l'opera, scambiando con il maestro un'intensa corrispondenza. Con la lettera del 14 aprile 1926 (Roma, Archivio GAM, ua 149), Cisari rivela al maestro di voler inviare una copia del trattato a D'Annunzio. Il manuale di Cisari verrà all'epoca criticato per la scarsa documentazione bibliografica sulla produzione italiana ma soprattutto per la prospettiva 'da artista', che ne rendeva povero il linguaggio e soprattutto esagerati alcuni giudizi di valore, attribuibili appunto a propensioni personali, cfr. la recensione su "Emporium", LXIII (373), gennaio 1926, p. 68.

¹¹⁰⁵ Fin dalle prime occasioni espositive fu evidente il particolare uso del colore, messo a confronto con la finezza esecutiva giapponese: "Quando adopera il colore, il Cisari non si allontana dai propositi di velata discrezione, che lo ricongiungono ai decoratori giapponesi", cfr. F. Saponi, *La seconda esposizione internazionale delle arti decorative a Monza*, "Nuova Antologia di Lettera, Scienze e Arti", 16 settembre 1925, p. 16. Tra le opere alle quali ci si riferiva c'era di certo la copertina 'giapponese' per "Le arti decorative", dicembre 1923, soggetto poi replicato per "La stampella", gennaio 1929.

catalogo del 1929, divenuto a periodicità semestrale, dimostra con la sua grafica più anonima, priva di cornici decorative d'introduzione alle varie serie e collane, un sostanziale cambiamento rispetto al programma messo a punto nel 1924, al momento della prima distinzione tra romanzi e novelle. Nel catalogo del '29, infatti, "Romanzi" e "Racconti e Novelle" vengono presentati con una breve descrizione¹¹⁰⁶ che tende evidentemente ad assimilarne la veste grafica a favore dell'illustrazione, tanto che entrambe le collane sono descritte allo stesso modo, "volumi in 16° copertina a colori", indicando di seguito i nomi dei principali autori, tra i quali Cisari è citato accanto a Sacchetti, Bianchi e Nicouline, superando quella distinzione che fino a pochi anni prima identificava ogni disegnatore a uno specifico genere letterario o collana. Dallo stesso catalogo si evince un'uguale sorte per la collana di "Teatro" che dall'identificativo fregio di Benvenuto Disertori passa a una generica definizione di "copertina a colori" con l'indicazione dei principali collaboratori.¹¹⁰⁷ Maggiore peso è invece riservato¹¹⁰⁸ alla nuova collana di "epistolari, memorie, biografie e curiosità" – "le scie" – presentata nello stesso catalogo come "volumi in 8° riccamente illustrati, rilegati in tela con sopracoperta a colori di E. Sacchetti."

Un cambiamento avvertito con disagio da Cisari – soprattutto per il progressivo arbitrario intervento sui suoi progetti, sostituendo le caratteristiche intestazioni con caratteri più standardizzati – che constatava un nuovo generale andamento tendente appunto a mettere da parte quello standard della decorazione del libro italiano per il quale il suo contributo era stato determinante. Scrivendo all'editore il 14 dicembre 1929 Cisari avanza precise richieste per una maggiore cautela negli interventi sulle sue grafiche.

Mi permetto di chiedere alla S.V.I e perciò invio sentita preghiera, che i disegni da me eseguiti per la spett. Casa Mondadori siano riprodotti senza alcuna modificazione arbitraria di disegno o di colore. Chiedo pure alla S.V.I. che alle copertine dei romanzi, non siano sostituiti i miei caratteri con quelli tipografici che snaturano un mio¹¹⁰⁹ tipo di copertina di felicissima creazione, inutilmente imitata da altre case editrici e presa ad esempio come tipo classico di adornazione del libro nazionale.¹¹¹⁰

Della messa in crisi del modello del 'pittore-archietto Cisari' a favore di soluzioni di maggiore immediatezza, dove sono spesso complici editore e autori, è sintomatica la copertina di Brocchi per gli *Occhi limpidi*, titolo per il quale Mondadori aveva chiesto preventivamente la copertina anche a Benvenuto Disertori, probabilmente interessato a cercare un'alternativa a Cisari, allora vessato da troppo lavoro e poco manlevabile ai cambiamenti dell'ultimo momento.

Caro Disertori,
memore del Suo desiderio di poter lavorare un po' più attivamente per la nostra Casa, vorrei provare se è possibile valerci dell'opera Sua per le copertine dei nostri volumi di romanzi e novelle.

¹¹⁰⁶ "Romanzi. Volumi in 16° - copertine a colori di Cisari, Sacchetti, Nicouline ecc". "Racconti e Novelle. Volumi in 16° - copertine a colori di Cisari, Bianchi, Sacchetti, Nicouline ecc."

¹¹⁰⁷ "Teatro. Volumi in 16° - copertine a colori di Disertori, Cisari, Pinochi, Crespi", cfr. Edizioni Mondadori, "Cataloghi Mondadori. Pubblicazione semestrale", I semestre 1929.

¹¹⁰⁸ È pure presentata a parte la serie "I libri preziosi. Biblioteca di varia cultura. Volumi in 16° con copertina a colori di A. Moroni".

¹¹⁰⁹ La parola 'mio' è sottolineata due volte.

¹¹¹⁰ Lettera di Cisari a Mondadori, 14 dicembre 1929, FAAM, fascicolo Cisari.

Poiché ne pubblichiamo in numero abbastanza notevole, se potessimo accordarci il Suo lavoro aumenterebbe in modo sensibile. Il guaio è che noi non possiamo allontanarci dal tipo ormai standardizzato per questo nostro genere di copertine. Ella si sente di predisporre le vignette rettangolari che figurano sempre sulle nostre copertine?

Gliene mando come saggio una delle ultime, il cui tipo vorrei mantenere, e le proporrei di predisporre quella per il prossimo romanzo di Virgilio Brocchi, "Gli occhi limpidi", le cui bozze Le faccio pure spedire a parte. Naturalmente non occorre che Ella disegni le lettere della copertina, ma solo la vignetta.

Mi dica qualcosa per mia norma e mi abbia cordialmente.¹¹¹¹

La lettera di Mondadori sottolinea la 'costrizione' della gabbia di Cisari nonostante che, rispetto all'inizio e alla volontà dell'artista, i caratteri delle intestazioni fossero ormai standardizzati e pertanto si richiedesse solo la vignetta rettangolare.

Nell'accettare - "io per parte mia farò il possibile per accontentarla nell'adattarmi alla nuova cifra di decorazione ch'essa richiede da me per la copertina delle Sue pubblicazioni di carattere narrativo"¹¹¹² - Disertori si preoccupa di non contrariare l'ammirato collega, specificandolo in chiusura della lettera: "spero tuttavia che di ciò non rimarrà contrariato il Signor Cisari, collega che non conosco personalmente ma che stimo, e al quale non vorrei in nessun modo arrear un torto."¹¹¹³

Nonostante le due alternative, Brocchi rimarrà scontento.

Mio caro Arnoldo,

La copertina di Disertori non mi piace, e quella di Cisari meno ancora, non perché (la prima specialmente) non siano magnificamente disegnate, ma perché non hanno alcuna relazione col romanzo, e possono dare un'idea assolutamente falsa del suo contenuto. Ma come si fa? Io stesso non saprei che cosa suggerire: far leggere il romanzo e dar libertà alla fantasia del pittore? Mi rimetto a te: ma io consiglierei un fregio meramente decorativo, se non c'è rimedio, forse sarebbe meno peggio impicciolire la "vignetta" di Disertori.¹¹¹⁴

Il giorno seguente, Brocchi torna a scriverne all'editore fornendo alcuni suggerimenti per Cisari e consigliando di procedere con una prima tiratura con la copertina di Disertori in attesa del nuovo disegno di Cisari: "Se non si facesse in tempo a preparare la nuova copertina preparane dieci mila di quelle del Disertori col violino su campo bianco e riserva la seconda che il Cisari certo preparerà volentieri per le altre dieci mila copie."¹¹¹⁵

"Caro Cisari,

Virgilio Brocchi mi ha scritto da Nervi dicendomi che non è rimasto contento della copertina per "Gli occhi limpidi" da Lei preparata.¹¹¹⁶ Provvediamo ora, data l'urgenza, a far uscire una prima edizione del volume con altra copertina. Se Ella crede però di predisporre una nuova le comunico testualmente quanto in proposito scrive Brocchi: ... Al Cisari io potrei suggerire una figura simbolica, anzi due. Una leggiadra testa di donna (tipo sorella di Cisari di cui ti unisco il ritratto in nero e oro) che si guarda in un'acqua di fontana e vi si vede limpidissimamente rispecchiate: la testa reale di profilo, la immagine rispecchiata di faccia: e il limpido, chiaro (direi dominante) lo sguardo dell'una e dell'altra. Questa sarebbe assai più facile, giacché il Cisari dovrebbe semplicemente modificare la

¹¹¹¹ Copialettere 7 febbraio 1930, FAAM, fascicolo Disertori.

¹¹¹² Lettera di Disertori a Mondadori, 16 febbraio 1930, FAAM, fascicolo Disertori.

¹¹¹³ Ibidem.

¹¹¹⁴ Cartolina di Brocchi a Mondadori, 23 marzo 1930, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹¹¹⁵ Lettera di Brocchi a Mondadori, 24 marzo 1930, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹¹¹⁶ Non è stato possibile ricostruire quale sia stata la prima proposta di Cisari, scartata da Brocchi.

rappresentazione simbolica del Natale che nel “Calendario augurale del piccolo derelitto – 1930” egli ha sovrapposto ai mesi di novembre e dicembre. Si tratterebbe di simboleggiare la musica che avvolge della sua atmosfera il bimbo che sarà domani il grande violinista: o se piace meglio la musica consolatrice della profonda pena d’amore ...¹¹¹⁷

Nella risposta di Cisari si avverte il rammarico del disegnatore per il mancato rispetto della propria professione, ricordando la mai digerita questione di Borgese e i successivi ‘plagi’ della sua opera, riferendosi probabilmente soprattutto a Nicouline.

Creda la S.V.I. che non era mia intenzione nemmeno in minima parte arrecare scontento. Credo che ciò che di spiacevole ho fatto verso il libro non è certo paragonabile alle ingiustificate sostituzioni ai miei disegni con altri, anche eseguiti da dilettanti (vedi *I vivi e i morti*). Io prima di avere l’onore e la vera soddisfazione di collaborare alla casa Mondadori, alla quale sono onestamente affezionato, avevo già un passato di lavoro di anni, e concorsi vinti, e partecipazioni ad esposizioni e a competizioni d’arte internazionali e avevo dato prove del mio sapere.

Da quella volta, la mia opera, purtroppo spesso, venne malamente plagiata. Per di più il tipo che io tanto felicemente avevo creato, venne con i caratteri tipografici rovinato. Nessuno se ne è accorto ancora? Possibile?

Io credevo che avrei potuto molto dare alla casa che la S.V.I. dirige; avrei potuto creare tipi nuovi, interessanti, geniali e suggerire anche qualche idea che mi sono formulata lentamente in questi venti anni di intenso e costante lavoro fra i libri.¹¹¹⁸

Nonostante l’inconveniente della copertina, *Gli occhi limpidi* ebbe immediato successo – secondo l’editore anche grazie all’allestimento delle vetrine grande della Libreria in Galleria – e dal momento che Cisari ritarderà a proporre un’alternativa in base ai suggerimenti dello scrittore, la veste ‘provvisoria’ di Disertori verrà replicarla per altre 10.000 copie:¹¹¹⁹ il soggetto musicale del romanzo aveva stimolato a Disertori, a sua volta musicista e appassionato di strumenti antichi,¹¹²⁰ un fregio con un violino poggiato su libri di studio, una soluzione che non piaceva allo scrittore per l’assenza di pathos e di valore simbolico dell’immagine, aspetti sui quali aveva insistito nei suggerimenti inviati a Cisari e che sperava di veder soddisfatti. (fig. 78)

Posso dirti che mi duole moltissimo che tu sia stato costretto a rilegare anche le altre 10.000 copie del mio romanzo con la brutta copertina del Disertori, che dispiace a me e al pubblico quando la sfascia. (...) Questo non significa che tu abbia dovuto fare così anzi avresti fatto assai male a non fare così, esponendoti al pericolo di far esaurire il romanzo, che è la sola cosa che io assolutamente non potrei tollerare.¹¹²¹

¹¹¹⁷ Copialettere, 31 marzo 1930, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹¹¹⁸ Lettera di Cisari a Mondadori, non datata (in risposta alla lettera 31 marzo 1930), FAAM, fascicolo Cisari.

¹¹¹⁹ “(...) ho già provveduto ad allestire altre 10.000 copertine di Disertori, non avendo ricevuto il disegno di Cisari, sebbene l’avessi sollecitato nei giorni scorsi. Non so se l’abbia inviato direttamente a te; d’altra parte il disegno di Disertori è piaciuto al pubblico”, copialettere 26 aprile 1930, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹¹²⁰ *Benvenuto Disertori, disegnatore e musicologo*, “Collana di artisti trentini” a cura di Riccardo Maroni, Trento, 1960 e soprattutto *Benvenuto Disertori, La musica nei quadri antichi*, Trento, Assessorato alle attività culturali della provincia autonoma di Trento, 1978.

¹¹²¹ Lettera di Brocchi a Mondadori, 29 aprile 1930, FAAM, fascicolo Brocchi.

In copertina lo scrittore s'immagina infatti una figura femminile e, nel richiederla a Cisari, si riferisce a sue precedenti canonizzazioni: il profilo della sorella¹¹²² e la figura utilizzata per illustrare il mese di novembre del "Calendario augurale del piccolo derelitto". Cisari, come d'uso tra gli artisti prestati all'editoria, era solito riutilizzare gli stessi soggetti, anche se l'esserne costretto non giovò certamente all'ispirazione, tanto che la figura rispondente alle indicazioni di Brocchi rimane priva di una propria forza comunicativa. (fig. 79)

Durante il 1930, probabilmente, per la crescente mole di copertine della narrativa ma di certo anche in linea col più generale cambiamento d'indirizzo editoriale, si concretizza la collaborazione di Disertori per la narrativa, poi conclusasi alla fine dello stesso anno probabilmente anche per la vincita di Disertori della cattedra di incisione all'Accademia di Brera alla quale l'artista si dedicherà con slancio,¹¹²³ mettendolo in condizioni di rifiutare una collaborazione che, come aveva già rivelato la lettera d'accettazione, non lo convinceva soprattutto per l'interferenza con l'opera di un collega di cui apprezzava sinceramente l'opera. Le sue proposte per la narrativa non raggiungeranno mai una convincente interpretazione, ponendosi piuttosto come sagome decorative, colorate in fase di stampa, con l'effetto di appiattire il riquadro centrale. (fig. 80)

Al di là di alcuni elementi suoi propri – come i puttini diversamente attribuiti alle copertine di Sibilla Aleramo¹¹²⁴ e Amalia Guglielmetti¹¹²⁵ o riferimenti al mondo teatrale e antico come per le copertine di Mario Gromo¹¹²⁶ e Lucio D'Ambra¹¹²⁷ – assai più deboli appaiono le soluzioni narrative,¹¹²⁸ risolte attraverso una semplificazione della forma e dei colori contrari alla profondità e varietà di ogni soluzione, decorativa o squisitamente figurativa, che aveva e avrebbe ancora prodotto Cisari.

Del resto dove Disertori¹¹²⁹ dimostrava maggiori qualità era nell'incisione, soprattutto entro il modello dell'ex libris e del piccolo fregio emblematico dove era

¹¹²² Utilizzato più volte, con o senza aureola: in copertina a "La festa" nel luglio 1924 e poi a "La rivista dei laghi" nel luglio 1926, in copertina a *Verginità* di F. M. Martini (Mondadori, 1927) e ancora come copertina del *Calendario augurale del piccolo derelitto* del 1931.

¹¹²³ È l'anno in cui Disertori firma *L'incisione italiana*, Firenze, Novissima Enciclopedia monografica illustrata, 1931. Sull'attività didattica a Brera si veda: *Benvenuto Disertori professore d'incisione presso l'Accademia di Brera*, a cura di Cleria Alberici, "Rassegna di studi e di notizie", della Raccolta di Stampe A. Bertarelli presso il Castello Sforzesco di Milano, VI (7) 1979, pp. 43-84.

¹¹²⁴ S. Aleramo, *Gioie d'occasione*, Mondadori, 5 giugno 1930.

¹¹²⁵ A. Guglielmetti, *Tipi bizzarri*, Mondadori, 15 gennaio 1931.

¹¹²⁶ M. Gromo, *I bugiardi*, Mondadori, 15 dicembre 1930

¹¹²⁷ L. D'Ambra, *L'ombra della gloria*, Mondadori, 15 settembre 1931.

¹¹²⁸ Per esempio: Lina Pietravalle, *Le catene*, 15 giugno 1930; Fabio Tombari, *La vita*, 15 agosto 1930; Guelfo Civinini, *Odor d'erbe buone*, 30 dicembre 1930; Carola Prosperi, *Tempesta intorno a Lydia*, 5 febbraio 1931.

¹¹²⁹ Una breve nota sulla grafica editoriale è stata redatta da Duccio Dogheria in base soprattutto ai bozzetti originali conservati all'Archivio del '900 del MART di Rovereto: *Note per Benvenuto Disertori illustratore*, in *Benvenuto Disertori (1887-1969), un segno liberty*, Trento, Tip. Editrice Temi, 2012, pp. 34-45. Sull'incisore c'è un'abbondante letteratura anche se la produzione editoriale non è mai stata affrontata nello specifico e l'insieme dei centotrenta libri raccolti da Sandro Bortone costituisca una base imprescindibile per una sua analisi. Bortone era in contatto con il figlio Andrea Disertori dal quale aveva raccolto molta documentazione originale, conservata in collezione in fotocopia, nonché una consistente bibliografia in previsione di una mostra da organizzarsi per il centenario della nascita nel 1987. Tra le prime recensioni: Nino Barbantini, *Giovani artisti italiani. L'ironico (Benvenuto M. Disertori)*, "Vita d'arte", gennaio 1914, pp. 3-10; Vittorio Pica, *Le acqueforti, le litografie e le silografie di due giovani artisti italiani (Benvenuto Disertori e Giuseppe Ugonia)*, "Emporium", XLVI (274), ottobre 1917, l'intervento di Pica sarà poi riproposto nell'ottobre 1919 sull'inglese "The Studio" (*A Young Italian Engraver*); Francesco Saponi, *Benvenuto Disertori*, "Lidel",

messa in evidenza la sua maestria tecnica e la vastità di rimandi alla cultura classica di cui Disertori era un colto conoscitore quanto raffinato neo interprete, direzione intrapresa fin dal 1923 per la collana teatrale dello stesso Mondadori.¹¹³⁰ (fig. 81)

L'ex libris (...) è in fondo il legittimo anche se discreto erede di tutta la grande simbologia araldica ed espressiva, di intendimento spesso eroico, che informò di sé il costume del Rinascimento nostro, estrinsecandosi in mille modi: negli stemmi, nelle iscrizioni scolpite su gli architravi delle porte e sui caminetti monumentali, nelle insegne militari, nei ricami dei vestimenti, nei rovesci delle medaglie, nella decorazione delle pareti, nei dettagli ornamentali della architettura nobile.¹¹³¹

Una specializzazione che verrà impiegata anche da altri editori: suo è infatti il fregio identificativo dei testi teatrali pubblicati come inserti della rivista "Comoedia" di Rizzoli (1926-28), e nel dopoguerra le copertine di libretti e spartiti delle edizioni Suvini Zerboni nonché i fregi identificativi dei "classici italiani" e "Il fiore del sapere" dell'editore "Il maglio" di Milano, così come incontrerà una seconda importante stagione nel dopoguerra per le sopraccoperte de' "I classici contemporanei italiani" diretta da Gansiro Ferrata per Mondadori.

Mondadori si rivolgerà pertanto al gusto del prezioso di Disertori per definire la sigla editoriale della nuova raffinata collezione "Romantica" diretta da G.A. Borgese, nonché l'ex libris da destinare alle copie "ad personam".

Egregio Disertori,

sta per uscire un primo gruppo di volumi con cui si inizia una Collezione nuova, organicamente studiata ed espressa con cure sottilissime anche dal punto di vista grafico. Cinquanta volumi compongono la Serie che ha per titolo generale: "Biblioteca Romantica" è diretta da G. A. Borgese e comprenderà tutte le opere più significative, ~~italiane~~ e straniere, del periodo romantico.

Le mando a parte, come campione, uno dei volumetti, in bianco, Carta Oxford e legatura in piena tela conferiscono alla Serie un aspetto assai distinto, facendone un insieme degnissimo di figurare bene anche in un salotto di signore.

Due cose a Lei e all'arte Sua affido.

Volendo che un certo numero di esemplari numerati acquisti e conservi un carattere ad personam, ho pensato di fare un ex libris in cui sarà impresso il nome dell'acquirente; ex libris da applicare nella prima guardia di ogni volumetto. A tal uopo, per evitare una

giugno-luglio 1920, p. 32; Ettore Cozzani, *Disegni e incisioni di Benvenuto Disertori*, "L'Eroica", 1933; e infine il catalogo della mostra alla Galleria Pesaro a cura di Augusto Calabi, s.d. [1934]. Tra le monografie: *Benvenuto Disertori. Incisore e umanista*, Trento, Collana di Artisti Trentini, 1954; *Benvenuto Disertori. Disegnatore e musicologo* nonché la raccolta Benvenuto Disertori, *Prose scelte*, Trento, "Voci della terra trentina" a cura di Riccardo Maroni, 1969; Paolo Bellini, *Benvenuto Disertori. Catalogo completo dell'opera incisa*, "I quaderni del conoscitore di stampe" (14), 1972; *Ex libris di Benvenuto Disertori*, a cura di Aldo Bertoluzza, presentazione di Carlo Munari (Trento, Palazzo Ferrari, novembre 1979), Trento, Dossi Stampatore, 1979. Dello stesso Disertori il catalogo ampiamente illustrato, *La musica nei quadri antichi*, Trento, Edizione a cura dell'Assessorato alle attività culturali della Provincia Autonoma di Trento, 1978. Si ricordano inoltre le brevi note: Dino Villani, *Benvenuto Disertori incisore ed illustratore*, "L'Esopo", 1 giugno 1984, pp. 75-80; Maria Masau Don, *Benvenuto Disertori*, in *Venezia, gli anni di Cà Pesaro 1908-1920*, (Venezia, 1987; Trento 1988), Milano, Mazzotta, 1987, pp. 233-235.

¹¹³⁰ Edizioni Mondadori. Collezione del teatro contemporaneo. Copertine di B.D., Milano (1920-1930), "Epoca", 7 giugno 1952.

¹¹³¹ B. Disertori, *Cosa rappresenta l'ex libris?*, in *Ex libris di Benvenuto Disertori*, a cura di Aldo Bertoluzza, presentazione di Carlo Munari, (Trento, Palazzo Ferrari, novembre 1979), Trento, Dossi, 1979, p. 26.

semplice ingommatura, che stonerebbe con l'eleganza della Serie, mi parrebbe ottima cosa disegnare due guardie: la prima comprendente l'ex libris e la seconda la sigla della Collezione, che è appunto l'altra cosa che a Lei affido.

Ella sa che il "fiorellino azzurro" fu uno degli amori più diffusi del romanticismo, tanto da rimanerle una specie di espressione simbolica. Questo stilizzato opportunamente, parrebbe essere un motivo, da riprendere poi nella sigla. Questa sigla, incisa in acciaio, sarà usata anche nei frontespizi per sostituire quel detestabile bollo con cui la Società degli Autori timbra normalmente i suoi volumi; ed Ella sa che anche il d'Annunzio fece e fa altrettanto per le sue opere.

Le parole da disegnare tanto nella sigla quanto nell'ex libris sono semplicemente: Biblioteca Romantica. Naturalmente nella sigla inserirei in tondo, con carattere adatto e col piccolo fiore nel centro; nell'ex libris com'Ella vorrà meglio, traendo partito dal disegno che sarà per sviluppare.

Il motivo che Le ho accennato è il più idoneo e il più desiderato anche dal Borgese. L'avverto, però, che il giorno 10 di aprile debbono essere distribuiti i primi sei volumi della Collezione; dal che deriva l'urgenza assoluta di avere da Lei rapidissimamente quanto Le ho chiesto, in modo che se ne possano effettuare in tempo utile la riproduzione e la stampa, che sarà compiuta in una sola tinta leggera con processo litografico per valersi dei trasporti.

La prego, ricevendo la presente, di inviarmi una telegrafica parola di conferma, indicandomi anche la data in cui sarà per spedirmi i disegni.

Non dubito che la sua fantasia e dal magistero dell'arte che La distingue usciranno due cose veramente geniali.¹¹³²

Nonostante il tentativo di ridurre la grafica dei romanzi a una maggiore standardizzazione, è evidente che in Mondadori, nonostante la nuova direzione indetta da Luigi Rusca, c'è ancora un margine per progetti originali e curati graficamente, come dimostra la "Romantica" e il persistere dell'interpretazione di Cisari¹¹³³ almeno fino alla metà degli anni Trenta quando non mancano risposte di assoluta genialità (fig. 82) come nel caso, per esempio, delle copertine per Bontempelli, scrittore che aveva iniziato la sua collaborazione con Mondadori nel 1924 convinto di trovare finalmente comprensione da parte di un editore: "Mio

¹¹³² Copialettere 24 marzo 1930, FAAM, fascicolo Disertori.

¹¹³³ Insieme a una rassegna di copertine, si restituisce di seguito la frammentaria fortuna critica dell'artista alla cui estesissima produzione editoriale non è mai stata dedicata una monografia anche per la dispersione del materiale originale d'archivio. L'unica produzione dell'artista di cui sia stato pubblicato un catalogo esaustivo, a cura dell'artista stesso, sono i suoi *Ex libris* (Savona, Liguria, 1958). Come già ricordato i maggiori sforzi di preservazione dell'opera del comasco si devono proprio a Sandro Bortone grazie al quale dalla metà degli anni Sessanta si riattiva la valutazione dell'artista con Cisari ancora in vita e al quale vengono commissionate le tre cartelle d'arte *Como disegnata da Cisari*, EDAC, 1964-1965; che riporterà l'attenzione sull'artista anche da parte della rivista romagnola "La Piè": Ugo Dal Pozzo, *Bertinoro pittoresca disegnata da Cisari*, "La Piè", gennaio-febbraio 1967, pp. 10-12. La più importante mostra sulla sua grafica si svolse nel 1959 presso la Biblioteca Civica di Milano, Palazzo Sormani 27 aprile - 16 maggio 1959 e allora recensita dalla stampa milanese: Raimondo Collino Pansa, *Giulio Cisari: 50 anni di bianco e nero*, "Corriere lombardo", 31 marzo - 1 aprile 1959, p. 6; *Giulio Cisari: 50 anni di belle copertine*, ivi, 8-9 maggio 1959, p. 6 e *Il giro del mondo dell'artista che disegnò 3 mila copertine*, "La Notte", 16-17 maggio 1959, p. 5. Tra le recensioni primissime recensioni: G. Beltrami, *Gli illustratori del libro*. *Giulio Cisari*, "Le arti decorative", I (2), 10 giugno 1923, p. 34; G. Macchi, *Giulio Cisari*, "Lidel", luglio 1923, p. 55; Piero Scarpa, *Giulio Cisari*, in *Artisti contemporanei italiani e stranieri residenti in Italia*, Milano, Amatrix, [1928], il cui profilo biografico era stato precedentemente pubblicato su "Il Messaggero" e "Voltiana", 1926; *Un artefice di bellezza*. *Giulio Cisari*, "L'araldo letterario", III (5), maggio 1930, p. 1; il testo di G. Nicodemi al catalogo della mostra monografica presso la Galleria Pesaro nel 1931 e dello stesso Nicodemi, *Profili d'artisti: Giulio Cisari*, "Il Giornale dell'arte", maggio 1931.

caro Mondadori, a me è sempre mancata una cosa sola, cioè un editore che avesse una fiducia eccezionale in me: la stessa fiducia eccezionale che hanno in me molti giovani nati dopo il 1900 (dai miei coetanei – escluse 2 o 3 eccezioni – non ho avuto che inimicizia). Voi dovete essere quello”.¹¹³⁴Le copertine di Cisari per le opere di Bontempelli, appaiono sempre estremamente curate, con soluzioni anche molto diverse tra loro, sempre accomunate dall’originalità: dal decoro astratto per *La donna dei miei sogni* all’insolita prospettiva messa in scena per *La famiglia del fabbro*, dove la protesta del giovane operaio è resa dalla cascata di volantini e dallo scorcio dei pantaloni rossi. (fig. 83) La veduta della Fiera di Porta Genova a Milano in copertina a *Eva Ultima* (1924) mostra invece un procedere tipico di Cisari, per cui uno stesso soggetto era ripreso in contesti differenti:¹¹³⁵ nel giugno 1924 l’illustrazione era uscita in copertina a “La Festa, la rivista settimanale illustrata della Famiglia italiana” edita dalla Cardinal Ferrari, così come un’identica versione tornerà nel numero di agosto-settembre 1926 de’ “La rivista dei laghi”. Nei pochi centimetri del decoro della copertina mondadoriana la scena è incrementata dalla sovrapposizione, in primissimo piano quasi fosse una seconda intestazione, dal cartello manoscritto di presentazione della “celebre tricomante.” (figg. 85-86) Ugualmente nuovo è l’interno di un’automobile proposto per la copertina di «522», (fig. 84) un titolo per il quale lo scrittore e l’editore speravano in una spinta pubblicitaria della FIAT,¹¹³⁶ poi in gran parte disillusiva.

Caro Bontempelli,

Quando fosti a Milano l’ultima volta ti espressi la mia idea di collocare attraverso la Direzione della FIAT alcune copie del “522”, giacché ciò costituirebbe oltre un vantaggio per noi, anche una geniale ed elegante forma di propaganda per la Fiat stessa. Tu mi assicurasti che te ne saresti interessato in occasione della tua permanenza a Torino, ma poi non ho più saputo nulla.

Siccome vorremmo anche noi fare qualche tentativo in questo senso, ti pregherei di sapermi dire come hai trovato l’ambiente ed eventualmente indicarmi a chi ci dobbiamo rivolgere con probabilità di buon esito.¹¹³⁷

Bontempelli risponde immediatamente a Enrico Piceni che gli scriveva per conto dell’editore, specificando le difficoltà a convincere i vertici aziendali in una situazione delicata, dove “bisogna andare adagio”,¹¹³⁸ facendo comunque in modo, nel frattempo, che “il libro abbia un certo successo perché quelli capiscano.”¹¹³⁹ Su questo punto è lo stesso Bontempelli a suggerire alcuni accorgimenti, soprattutto per divulgare il libro tra gli appassionati di automobilismo, un pubblico da adescare attraverso nuovi canali visto che non corrisponde all’abituale frequentatore di libreria.

¹¹³⁴ Lettera di Massimo Bontempelli a Mondadori, Roma 23 giugno 1924, FAAM, fascicolo Bontempelli.

¹¹³⁵ Tra i più interessanti casi, oltre a quelli citati in precedenza, si ricorda il ricorso del ritratto della *Giovane Lombarda* in due copertine dello stesso maggio 1926: “Emporium” e “La rivista dei laghi”.

¹¹³⁶ Sul caso si veda inoltre *Il viaggio di una Fiat 522 in un racconto novecentista di Massimo Bontempelli*, in *Letteratura e industria. Il XX secolo*, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, (atti del 15. Congresso A.I.S.L.L.I. : Torino, 15-19 maggio 1994), Firenze, Olschki, 1999, pp. 707-19.

¹¹³⁷ Copialettere 31 maggio 1932, FAAM, fascicolo Bontempelli.

¹¹³⁸ Lettera di Bontempelli alla Mondadori, 2 giugno 1932, FAAM, fascicolo Bontempelli.

¹¹³⁹ Ibidem.

Dunque devi subito mandarlo a qualche giornale sportivo di automobilisti (ce ne sono?) o che dedichi all'automobilismo un rilevante interesse. Ma a coloro dovresti insieme col libro mandare una recensione bell'è fatta, e tale da invogliare soprattutto gli automobilisti che di solito non vedono libri e perciò attraverso le recensioni solite saprebbero la esistenza di un romanzo loro dedicato. Libro e recensione dovrebbero essere accompagnati da una lettera dell'Ufficio Stampa della Mondadori, che faccia loro rilevare la importanza speciale di una così nuova pubblicazione. Così accadrà che la FIAT si senta parlare del libro da automobilisti intemerati e innocenti e insospettabili. Ma devi farlo SUBITO.¹¹⁴⁰

La risposta della casa editrice è immediata – “l'articolo per ‘522’ è già pronto. Lo dirameremo in questi giorni ai giornali di provincia e specialmente a quelli sportivi, accompagnandolo con parole di raccomandazione. Ti avverto anche che sabato, 18 giugno, tutte le stazioni radiofoniche italiane parleranno del tuo libro. Speriamo che così “522” si decida a filare a 100 chilometri all'ora!”¹¹⁴¹ Nonostante la lettera si chiudesse citando lo slogan con cui era stata lanciata la nuova auto – come si vede tra l'altro nel film pubblicitario *Sotto ai tuoi occhi* che mostra una giovane coppia di sposi in visita agli stabilimenti torinesi della Fiat seguire l'intero processo di fabbricazione dell'auto che verrà poi collaudata dalla sposa “a 100 all'ora” sulla pista del Lingotto – evidentemente i canali pubblicitari Mondadori non raggiunsero quella “classe specialissima e numerosissima” degli appassionati d'auto immaginata dallo scrittore.

Caro Piceni ho constatato con ripetute esperienze

- a. che nessun degli automobilisti (non letterati che incontro) conosce l'esistenza di un libro “522”;
- b. che quandanche lo rivelo e lo conoscono, ne sono entusiasti (anche gli analfabeti) e lo ripongono tra le loro cose più care.

Persino gli operai dei garage Fiat di varie città dove mi sono trovato a passare, tutti sono contenti quando sanno che è uscito un “522”, ma nessuno lo sapeva prima.

Insomma l'arte della pubblicità è di far sapere all'interessato.

Gli interessabili a “522” sono una classe specialissima e numerosissima, che voi non avete saputo raggiungere. (...) ¹¹⁴²

L'evidente impegno dell'editore e le ‘ripetute esperienze’ a cui si riferisce Bontempelli rivelano probabilmente una reale difficoltà a conquistare una fetta di pubblico che poteva essere sì interessato per specificità d'interessi ma era difficilmente raggiungibile attraverso la stampa e senza un diretto intervento dell'industria automobilistica.

Mondadori aveva sempre cercato, quando possibile, una qualche sponsorizzazione di imprese extra editoriali nel tentativo di allargare il bacino di popolarità delle proprie firme letterarie. Era stato così per esempio per la marca italiana di penne stilografiche Aurora, il cui proprietario, Isaia Levi, nel 1925 è tra gli investitori del nuovo e consistente incremento di capitale della Mondadori,¹¹⁴³ per il quale in cambio l'editore promette ‘certificazioni di qualità d'autore’. Così pure per neonati Baci Perugina, la grande invenzione pubblicitaria nella quale confluì l'intuito commerciale di Giovanni Buitoni, l'allora amministratore delegato della Perugina, e

¹¹⁴⁰ Ibidem.

¹¹⁴¹ Lettera di Piceni (dalla direzione editoriale Mondadori) a Bontempelli, 8 giugno 1932, FAAM, fascicolo Bontempelli.

¹¹⁴² Lettera di Bontempelli a Piceni (Mondadori), 5 settembre 1932, FAAM, fascicolo Bontempelli.

¹¹⁴³ Cfr. Decleva, cit., p. 86.

di Seneca, l'art director che ne inventò il packaging e la comunicazione, per i cui celebri messaggi ci si rivolse fin da subito alle 'autorità letterarie'. In entrambi i casi l'archivio Mondadori rivela un diretto coinvolgimento della casa editrice, alla fine degli anni Venti impegnata, al pari delle due neonate aziende, a conquistarsi un mercato. Per le penne specialmente la concorrenza estera era fortissima e imporsi sul primato della Waterman, diffusissima anche a livello pubblicitario su tutta la stampa, significava puntare sull'originalità tutta italiana con slogan¹¹⁴⁴ e illustrazioni pubblicitarie¹¹⁴⁵ ripetutamente proposte sui principali periodici. Mondadori poté così regalare una penna d'oro a Brocchi chiedendone in cambio "un giudizio utile alla pubblicità",¹¹⁴⁶ al cui sollecito lo scrittore è infine costretto a confessare i suoi "scrupoli ad attestare l'eccellenza della penna Aurora".¹¹⁴⁷

Caro Arnoldo,

da gran tempo desidero dirti la mia riconoscenza per il dono di ... Aurora; ma sapevo che non ti avrebbe fatto piacere la mia testimonianza.

Io devo essere stato sfortunatissimo perché questa magnifica penna schizza, spande, incrocia le punte e troppo spesso si rifiuta di scrivere, sebbene l'abbia portata due volte dal medico. Che cosa dunque potrei scrivere senza menzogna? Dimmelo tu.¹¹⁴⁸

Allo stesso modo Trilussa saputo di una certa 'pesca miracolosa' tra i suoi versi per la pubblicità della cioccolata scriverà un telegramma al giovane Bompiani, allora alla direzione editoriale della Mondadori, per averne notizie – "Pregola dirmi quali versi scelse per cioccolata"¹¹⁴⁹ – al quale l'editore risponde precisando che "il lavoro di scelta dei pensieri per i cioccolatini della 'Perugina' vien compiuto metodicamente per tutti i volumi dei nostri autori. Ora stiamo scegliendo anche i suoi, e sottoporremo poi i risultati della... pesca alla Sua approvazione".¹¹⁵⁰

Se le copertine di Cisari per Bontempelli evidenziavano la varietà e modernità dei temi trattati dallo scrittore, per un autore come Guido Milanese allora presentato come colui che "ha ottenuto dal mare non soltanto la gioia della libertà, l'amore delle terre lontane, l'ansia dell'ignoto, ma il dono del pericolo supremo, il battesimo del fuoco, la consacrazione dell'eroismo",¹¹⁵¹ Cisari recupera la propria passione per i soggetti navali declinandoli in diverse gradazioni visuali per *L'ondata*, *Il Guardiano del Duilio*, *Nomadi* fino ad approdare alla copertina del *Mar Sanguigno* con tinte piatte antinaturalistiche di forte impatto in accordo con i toni

¹¹⁴⁴ La pagina pubblicitaria con l'elenco alfabetico dei rivenditori di Milano è presentata con il titolo *Un'affermazione di italianità* e una breve spiegazione: "se Vi affermiamo che l'Italia maestra delle industrie fabbrica oggi una Penna Stilografica migliore di quelle fabbricate all'estero, perché dovrete dubitarne? Noi vi proveremo che comprando a buon prezzo una Penna Aurora Voi fate il vostro affare perché comprate una penna che compete vittoriosamente con ogni marca estera: è quindi assurdo regalare il Vostro denaro allo straniero! Decine di migliaia di persone che usano la Penna Aurora ne sono convinte; migliaia di nostri Rivenditori desiderano provarvelo! Interpellateli!", "La lettura", XXVI (7), 1 luglio 1926, p. XI.

¹¹⁴⁵ Il modello A.R.A.4 è presentato attraverso la figura di uno scrittore immerso in un flusso ininterrotto reso nel disegno dagli innumerevoli fogli manoscritti sparsi sul tavolo, accompagnato dal commento "Quando la penna non costringe a interruzioni, la fantasia crea con maggior facilità", "La lettura", XXVII (6), 1 giugno 1927, p. VI.

¹¹⁴⁶ Copialettere 24 marzo 1926, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹¹⁴⁷ Lettera di Brocchi ad Arnoldo Mondadori, 27 marzo 1926, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹¹⁴⁸ Biglietto accluso alla lettera di Brocchi a Mondadori, FAAM, fascicolo Brocchi.

¹¹⁴⁹ 6 marzo 1928, FAAM, fascicolo Trilussa.

¹¹⁵⁰ Copialettere 7 marzo 1928, FAAM, fascicolo Trilussa.

¹¹⁵¹ Breve nota sullo scrittore in: *Le opere di Guido Milanese*, fascicolo promozionali Mondadori, aprile 1933.

di un libro dove si respira “il soffio immane della tragedia dei mari. Da ogni pagina sgorga una potenza drammatica che vi prende, vi scuote, vi trascina, vi lascia senza respiro”.¹¹⁵² (fig. 87) La fantasia cromatica e figurativa di Cisari evita il rischio di soluzioni monotone, andando invece a creare una specie di sotto collana identificatrice dello scrittore. In una simile sequenza di ariose immagini marittime, risulterà sconcertante la copertina di *Quilla*. Appena uscito il libro – con una copertina che colpisce ancora oggi per l’interno pieno di fredda oggettività – lo scrittore si lamenta subito con l’editore, accusando Cisari di essersi fermato – “nella fretta” – alla suggestione della prima pagina senza accorgersi del fascino Inca della storia.

Mi scrivono – già – molto bene di “Quilla”. Peccato che Cisari nella fretta non ha dato alla copertina che un motivo triste, evidentemente ricavato dalla prima pagina: mentre vi era tanto e tanto motivo Inca! La testa della protagonista ingioiellata a raggiera, come è fatto nel libro, sarebbe stata perfetta. Io credo proprio che bisognerà rifarla: il pubblico non può davvero essere attratto dalla vista di un letto d’ospedale. È un’osservazione che mi è stata fatta e che io trovo giustissima.¹¹⁵³

Il passaggio epistolare è evidenziato in rosso ¹¹⁵⁴ attestando l’attenzione dell’editore che può effettivamente constatare come l’ispirazione del soggetto fosse venuta a Cisari dalle prime righe in cui era presentato un ospedale psichiatrico – “Il vasto edificio di sciagura era immerso in un silenzio profondo, dominato soltanto dalle quisquiglie dei passeri destati dall’alba e non ancora sciamati via dagli alberi del cortile”. L’osservazione dello scrittore che “il pubblico non può davvero essere attratto dalla vista di un letto d’ospedale”, lo aveva indotto a chiedere il rifacimento della copertina suggerendo lui stesso il motivo della “testa della protagonista ingioiellata”. (fig. 88)

L’attento lavoro collezionistico di Sandro Bortone, che a Cisari ha riservato particolari cure, permette oggi di poter constatare l’effettivo cambiamento di copertina per la ‘seconda mandata’, come si legge in un telegramma di Milanese a Mondadori del 9 giugno 1932: “Ho telefonato stamane costì annunziandovi straordinario successo *Quilla* prego far preparare nuova copertina per seconda mandata e farmi sapere data vostro arrivo qui. Affettuosi saluti Milanese”.

La definitiva veste di *Quilla*, oltre a dimostrare la professionalità di Cisari nel rimediare alla copertina criticata, mostra l’immediatezza – di realizzazione e comunicativa – della tecnica litografica alla quale l’artista comasco torna con rinnovato entusiasmo proprio negli anni Trenta anche in diverse copertine per la narrativa il cui riquadro preposto all’illustrazione abbandona i dettagli e le preziosità decorative dei primi anni per accendersi di sagome dai colori smaglianti e di più moderna e immediata presa visiva. (fig. 89)

Nonostante Cisari continui a disegnare la narrativa almeno fino al 1934, dall’inizio degli anni Trenta la corrispondenza con Arnoldo Mondadori è spesso caratterizzata dalla necessità dell’artista di ribadire la propria ascesa non solo nello specifico ambito editoriale ma anche come artista puro, pubblicizzando la propria assidua presenza a diverse occasioni espositive. Così sulla cartolina disegnata dallo stesso Cisari per l’Alleanza nazionale del Libro, per la V Festa del Libro, si legge: “Sarò vivamente grato alla S.V.I. se vorrà visitare la mia esposizione

¹¹⁵² Secondo la breve descrizione del libro in *Le opere di Guido Milanese, cit.*

¹¹⁵³ Lettera di Guido Milanese ad Arnoldo Mondadori del 20 maggio 1932, FAAM, fascicolo Milanese.

¹¹⁵⁴ Sottolineatura da: “che un motivo triste” a “Inca”.

alla Galleria Pesaro¹¹⁵⁵ (21 aprile – 3 maggio) (mi trova sempre dalle 17 alle 19). Avrò così modo la S.V. di conoscere talune mie attività poco note, ma importanti”.¹¹⁵⁶

Nel pieno della propria produzione, ma avvertendone al contempo la precarietà dovuta alla veloce trasformazione del mercato editoriale, che la nuova gestione Mondadori gli rendeva evidente, Cisari sembra ansioso di vedere riconosciuta la complessità e totalità del proprio contributo artistico, aspettativa che lo porterà tra l'altro a pubblicare un libro di memorie – *I racconti del pittore Gervasio* (Ceschina, 1931) – pieno di aneddoti romanzati sui propri esordi.

Durante un viaggio di Cisari in Egitto, l'artista non manca di ricordare all'editore “il trionfo” delle proprie copertine: “con molto piacere ho visto, in molte città d'Oriente, i libri della Casa editrice Mondadori. Qui al Cairo sono esposti molto bene e in grande quantità (nelle vetrine di uno dei grandi negozi del Corso). È inutile aggiungere che le mie copertine trionfano”.¹¹⁵⁷

Al momento di abbandonare la collana mondadoriana che aveva costituito la maggior fama di Cisari, il pittore comasco si rivela ancora capace di rinnovarsi nelle copertine per le sotto-serie dedicate all'“Africa Orientale”, all'“Estremo Oriente” e alle imprese di Italo Balbo della collana “Viaggi e Grandi Imprese”, inaugurata nel 1925 e continuata fino al 1942. Sarà ancora Cisari a trovare il giusto tono visivo per la proposta editoriale in sintonia con il gusto e gli interessi del tempo per le imprese aeronautiche e africane. Si tratta di sopraccoperte fascianti per le quali Cisari recupera l'efficacia comunicativa affidata a poche tinte tipica della tradizione cartellonistica, ma anche e soprattutto spinto dalle proprie più recenti sperimentazioni litografiche¹¹⁵⁸ messe a punto in cicli di opere monumentali come la serie dedicata alle *Navi antiche* e *Trasporti* presentata alla XVII Biennale di Venezia¹¹⁵⁹ del 1930 e *Le opere del Fascismo* presentate sempre a Venezia alla XIX Biennale del 1934.

È altresì interessante notare come sulla rivista inglese “The Studio” che rimaneva ancora negli anni Trenta un riferimento internazionale per le arti applicate, l'opera di Cisari sia riprodotta e presentata nel 1926 e nel 1934: nel primo caso come saggio della produzione xilografica di puro stampo latino,¹¹⁶⁰ riproducendo invece nel 1934 la sua litografia *Il pugilato*, all'interno di una rassegna sulla moderna litografia in Europa e in America.¹¹⁶¹

Ricordando all'editore “il successo incondizionato delle due ultime copertine Brocchieri, Tommaselli” – riferite appunto alla serie dei viaggi, e in particolare ai titoli *Da solo, traverso i cieli* e *Ecco il Giappone* usciti nel 1934 (figg. 90-91) –, Cisari avanza la richiesta di nuovo lavoro in “tempi difficili della mia carriera e di molte contrarie vicende”.¹¹⁶² Le soluzioni delle sopraccoperte dei due titoli, anche

¹¹⁵⁵ La mostra curata da Giorgio Nicodemi, di cui rimane la breve nota nel catalogo pubblicato nella collana della Galleria “L'odierna arte del bianco e nero”.

¹¹⁵⁶ Cartolina di Cisari a Mondadori, 3 maggio 1931, FAAM, fascicolo Cisari.

¹¹⁵⁷ Lettera di Cisari a Mondadori, 15 settembre 1933, FAAM, fascicolo Cisari.

¹¹⁵⁸ Artista era già compreso nella raccolta di Cesare Ratta, *L'arte della litografia in Italia*, Bologna, Cesare Ratta Editore, 1930, ma sono gli ultimi cicli della metà degli anni Trenta a essere riprodotti nell'ultima raccolta del tipografo bolognese: *Congedo, antologia delle arti illustrative*, Bologna, Tip. dell'Istituto Aldini-Valeriani, 1936.

¹¹⁵⁹ Che nella stessa occasione vincerà il premio della Confederazione Fascista dei Trasporti Terrestri, come riportato da “L'araldo letterario”, III (10), 1930, p. 3.

¹¹⁶⁰ “The Studio”, XCII (402), 1926, p. 216, cit.

¹¹⁶¹ *Lithography in Europe and America*, “The Studio”, CVII (491), 1934, pp. 53-67.

¹¹⁶² 2 cartoline, *Le opere del Fascismo Roma Mussolinea*, esposta alla XIX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, del 31 dicembre 1934, FAAM, fascicolo Cisari.

se risolte ambedue con la tecnica litografica, rivelano i due principali indirizzi perseguiti da Cisari per la serie dei viaggi: da una parte la tradizione dell'avventura piena di fascino per l'esotico – evidente nella ricchezza dei riferimenti nella copertina per il viaggio giapponese di Tommaselli – in quella per Beonio Brocchieri una comunicazione di squisito impatto visivo, quasi mozzafiato, poi declinata per esempio nella splendida visione assoluta per il resoconto del viaggio in Tibet di Giotto Dainelli. (fig. 92)

La necessità di sintesi richiesta dalla litografia acuisce sia la sensibilità paesaggistica e atmosferica del pittore sia la propensione narrativa in consonanza con le necessità dell'applicazione editoriale, come dimostra la resa dei paesaggi africani, conosciuti da Cisari per proprie esperienze di viaggio, dei quali è capace di rendere tutta la forza senza mai cedere nella retorica colonialista. (figg. 93-94) Sul versante della tradizione d'avventura, si può invece collocare *Il sentiero delle belve* per la cui copertina cartonata Cisari immagina un fregio di espressivo realismo, inciso in oro a impressione, mentre la sopraccoperta è risolta in un gioco di silhouette e teatro delle ombre nel quale ogni colore costituisce un livello di profondità. (fig. 95)

Sono in particolare i titoli di Italo Balbo¹¹⁶³ a costituire un banco di prova eccezionale in cui si misura la personale interpretazione di Cisari, pur all'interno di evidenti esigenze propagandistiche.

Stormi in volo sull'oceano, ebbe un successo inaudito¹¹⁶⁴ al quale non fu di certo indifferente la copertina, o meglio la specie di manifesto – per la continuità del soggetto sull'intera superficie della carta fasciata – che la raggiunta alta professionalità gli fece immaginare, in perfetto equilibrio tra personale interpretazione e propaganda. La profonda distanza oceanica è resa dalla superficie scura della massa marina sulla quale si stacca il limpido blu del cielo dove incontrastata procede l'aviazione, che in accordo con il titolo è resa da velivoli piccoli, privi di qualsiasi esagerazione propagandistica, ma rafforzati dal loro stesso sicuro procedere lungo le linee di una naturale migrazione. (fig. 96) Anche il tricolore che chiude agli estremi il foglio, più ancora d'essere un necessario tributo alla propaganda, risulta il tocco di colore necessario alla dinamicità della scena, ripreso dal colore dei velivoli che approdano però nell'estremità superiore allo stesso nero dell'oceano espandendo così i limiti del foglio.

Ancora nel 1933, l'anno della seconda grande trasvolata atlantica, torna l'attenzione pubblica, orientata dalle veline emanate dal Ministero della Cultura Popolare che spronano alla massima prudenza, come attesta l'emanazione dell'11 maggio 1933 “è stato raccomandato ai giornali di attendere l'autorizzazione prima di parlare del volo di Balbo” che si sarebbe poi svolto nel mese di luglio; e ancora il 2 giugno 1933 “è stato raccomandato ai giornali di regolarsi con grande prudenza nei riguardi della crociera di S. E. Balbo, aspettando i comunicati e tenendo conto della instabilità e dell'inclemenza del tempo”.¹¹⁶⁵ Veline che torneranno ad occuparsi di Balbo ancora nel 1940 regolandone la comunicazione della morte, che andava mantenuta entro canoni precisi dettati dalla canonizzazione eroica del

¹¹⁶³ Cfr. *Le crociere atlantiche di Balbo*, in E. Decleva, cit., pp. 172-74.

¹¹⁶⁴ Anticipato con un ampio articolo illustrato su “Il Secolo XX”: Italo Balbo, *Stormi in volo sull'oceano. L'ultima tappa della gran crociera*, “Il Secolo XX”, 20 febbraio 1931, pp. 18-19. Una nota finale attribuisce l'estratto al volume Mondadori d'imminente pubblicazione.

¹¹⁶⁵ Citati in Nicola Tranfaglia, *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milano, Bompiani, 2005, p. 104.

personaggio: “i giornali devono impostare tutta la prima pagina sulla morte di Balbo. Il testo del comunicato va dato su 2-3 colonne. Per ora non dare sull’avvenimento altro che il comunicato ufficiale. Celebrare degnamente il volontario alpino e squadrista, il Quadrunviro, il volatore, l’uomo, l’eroe caduto in combattimenti sulla via della vittoria.”¹¹⁶⁶

La sopraccoperta del secondo titolo, nel cui fregio di copertina campeggia il globo terrestre affiancato da un fascio littorio, torna a essere più tradizionale, immaginando anzitutto l’impatto del piatto di copertina – il trionfo dei velivoli italiani a corona attorno alla Statua della libertà – lasciando alla quarta lo sviluppo delle campiture cromatiche del cielo e dello *skyline* newyorkese che però, invece di esaltare i caratteri metropolitani, è una pura suggestione spaziale a rafforzare invero la distanza oceanica dell’America dall’Italia, atta pertanto a dimostrare il trionfale raggiungimento dell’obiettivo aeronautico italiano. (fig. 97) È probabile che vi sia stata qualche interferenza editoriale che possa in qualche modo aver condizionato l’artista, forse lo stesso suggerimento inviato da Senatore Borletti, allora oltreoceano, in un’entusiastica lettera a Mondadori nella quale immaginava per la copertina – “in primo piano l’abbraccio del Duce a Balbo e sullo sfondo lo stormo sull’oceano attraverso i due continenti”¹¹⁶⁷ –, immagine piena di retorica politica e lontanissima dalla coerenza che Cisari aveva immaginato anche per questa nuova collana.

Tra il 1935 e il 1936 con la progressiva distinzione del catalogo con altre firme, l’artista denuncia un diverso trattamento dovuto all’omissione del proprio nome come autore di copertina: probabilmente non una svista quanto piuttosto una precisa scelta editoriale intenzionata a sottolineare la varietà di firme e differenziarle da quella di Cisari, per molti anni identificata con la stessa casa editrice.

Rilevo sul bel numero ultimo All’insegna di Mondadori che mentre per il libro “Il posto nel mondo” viene segnalato fra l’altro: con sopraccoperta a colori di E. Sacchetti, per i libri:

“Nella Somalia Etiopica”

“La crisi di Budda”

“Cinque anni in Somalia” ecc non viene segnalata (come sarebbe bene): con sopraccoperta a colori di G. Cisari.

Mi sarà caro avere lo stesso trattamento usato agli altri artisti della Casa Mondadori, alla quale collaboro dal suo inizio non indegnamente.¹¹⁶⁸

E di nuovo:

vedo sovente pubblicità riguardanti i libri della Mondadori, ove mentre è sempre segnalato pure il nome di eventuali artisti che hanno collaborato come illustratori, il mio nome è sempre escluso. Posso avvalorare quanto dico citando un considerevole numero di casi. Mi sarà caro avere la stessa considerazione ed uguale trattamento che usano per gli altri artisti della Mondadori, tanto più che mi ritengo un non indegno collaboratore.¹¹⁶⁹

¹¹⁶⁶ Velina del 29 giugno 1940, in N. Tranfaglia, cit., p. 121.

¹¹⁶⁷ Citato da E. Declava, op. cit., p. 174.

¹¹⁶⁸ 2 cartoline con la riproduzione de’ *Le opere del fascismo: Roma Mussolinea*, esposta alla XIX Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia, senza data [1935], FAAM, fascicolo Cisari.

¹¹⁶⁹ Messaggio del 8 febbraio 1936 su due cartoline con la riproduzione: *Le opere del fascismo Roma Mussolinea*, esposta alla XIX Esposizione Internazionale d’Arte di Venezia. Al quale seguirà un pronto riscontro dell’editore, copialettere 12 febbraio 1936: “Illustre Prof. Giulio Cisari, abbiamo avuto le Sue cartoline e ci rendiamo perfettamente conto di quanto ci comunica. Non dubiti che per

Tornano anche i promemoria dell'artista rispetto ai vari riconoscimenti ed esposizioni, nella generale tendenza dell'artista di mostrare a Mondadori la complessità della propria figura professionale. Nel 1936 sulla cartolina che riproduce il suo manifesto per la XX Esposizione Internazionale di Venezia manda i suoi "cordiali saluti" firmandosi il "vincitore del concorso del cartellone della XX Biennale di Venezia", occasione alla quale l'editore non mancherà di rispondere confermando la sua ammirazione – "La ringrazio del Suo cordiale saluto e sono molto lieto di rallegrarmi con Lei ancora una volta per la bella vittoria riportata nel concorso del cartellone della XX Biennale di Venezia, in cui ispirazione e tecnica riaffermano gli essenziali attributi dell'arte Sua".¹¹⁷⁰

Nel novembre 1936 con una lunga lettera piena di autoreferenze com'era tipico di Cisari, l'artista avanza una proposta di un volume di cultura militare adatto alle scuole "illustrato da disegni e da grafici".

Ho preso buona visione di tutti i testi del genere, usciti a tuttoggi, i più completamente inadatti, anche se compilati da generali, perché la materia è trattata in maniera farraginosa, in modo difficile, con inutili lungaggini. Oltre a queste deficienze, molte altre se ne potrebbero aggiungere, non ultima quella del prezzo sempre troppo elevato, specialmente in considerazione che il testo di cultura militare è di una materia scolastica, importante sì, ma complementare.¹¹⁷¹

Le ultime lettere di Cisari denunciano pertanto i vari ed estremi tentativi di mantenere rapporti con l'editore che aveva rappresentato la vera palestra e trampolino di lancio dell'artista, ricordando le "tre grandi mostre personali. Tre successi di critica, di pubblico e di vendite": "Le opere del Regime"¹¹⁷², "La Germania", e "La mia pittura dal 1909 al 1915".¹¹⁷³

Sono spiacente che queste tre mie manifestazioni d'arte, non comuni, non siano state viste da Lei. Avrebbe, senza dubbio, avuto mezzo di conoscere un poco di più, cosa non disprezzabile, la mia arte e avrebbe arrecato a me, suo ammiratore, un grato e magnifico piacere" e chiudendo la lettera avanza ancora una qualche richiesta lavorativa "Qualche anno daranno anche a me da decorare le edizioni scolastiche?"¹¹⁷⁴

Dopo aver definito almeno due aree fondanti il catalogo Mondadori durante il Ventennio, i contributi degli ultimi anni Trenta per la scolastica collocano ormai l'artista in una posizione marginale. Ne è un'ulteriore conferma una delle ultime occasioni espositive di Cisari prima della sua partenza in guerra, alla mostra collettiva presso il Salone de "La Stampa" nell'aprile 1939,¹¹⁷⁵ che se conferma da

l'avvenire non mancheremo di citare il Suo nome per le copertine che Ella avrà predisposto per la nostra Casa", FAAM, fascicolo Cisari.

¹¹⁷⁰ Copialettere 6 giugno 1936, FAAM, fascicolo Cisari.

¹¹⁷¹ Lettera di Cisari a Mondadori, 15 novembre 1936, alla quale troverà un immediato positivo riscontro dell'editore che si dichiara però in attesa di avere maggiori chiarimenti rispetto alle intenzioni ministeriali, copialettere 21 novembre 1936, FAAM, fascicolo Cisari.

¹¹⁷² XIX Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 1934.

¹¹⁷³ In riferimento alla mostra, che vede esporre Cisari accanto alla moglie Nella Cisari Massione, svoltasi presso la Bottega d'Arte Salvetti, in via Tommaso Grossi 4 a Milano, 10-25 aprile 1936 di cui rimane un invito con un breve commento introduttivo. Nella stessa sede verrà replicata una mostra dedicata ai coniugi Cisari anche nel febbraio 1938.

¹¹⁷⁴ Lettera manoscritta di Cisari, 12 maggio 1937, FAAM, fascicolo Cisari.

¹¹⁷⁵ Marziano Bernardi, *La mostra dei sei incisori nel Salone de "La Stampa"*, "La Stampa", 19 aprile 1939, p. 3.

un lato l'ultima propensione per la sperimentazione litografica, dall'altra relega la sua figura accanto a quella di artisti secondari.¹¹⁷⁶ Il contesto della mostra è infatti nostalgico, si apprezzano le sue vedute della "vecchia Milano"¹¹⁷⁷ nonostante figurassero anche i suoi *Pugilatori* riprodotti cinque anni prima su "The Studio",¹¹⁷⁸ mentre era completamente taciuta la gloriosa produzione editoriale d'un balzo entrata nell'oblio, da dove per altro non pare tutt'oggi facile distoglierla.

Il passaggio della Mondadori ai "libri azzurri" e alla coeva 'stagione dei colori'¹¹⁷⁹ soppianta la stagione grafica antecedente, mostrando con evidenza l'asserto di Roger Chartier secondo cui "il passaggio da una forma di edizione a un'altra condiziona sia certe trasformazioni del testo sia la creazione di un nuovo pubblico",¹¹⁸⁰ considerazione che portano lo storico francese a rimettere al centro dell'analisi storica la materialità del libro, tanto da fargli dire che "nessun testo esiste al di fuori delle materialità che gli permettono di essere letto o ascoltato"; un asserto messo in pratica dall'instancabile lavoro collezionistico di Sandro Bortone, con particolare attenzione per un protagonista come Cisari che rischiava altrimenti di entrare nel novero dei numerosi nomi senza volto degli artisti prestatari all'industria nei primi decenni del Novecento.

III.5. L'editore pubblicitario: Valentino Bompiani

Se con Cisari si chiude un primo importante periodo della storia mondadoriana, per seguire le vicende del 'decoro' del libro nell'editoria milanese nella sua completa parabola anteguerra bisognerà approdare alla giovanissima casa Bompiani.

Con la fondazione della propria casa editrice nella primavera del 1929, Valentino Bompiani concludeva gli intensi e costruttivi anni di formazione in Mondadori, prima in veste di segretario di Arnoldo Mondadori e poi di segretario generale, fino al breve passaggio, nel 1928, alla direzione della casa editrice Unitas. Iniziando la propria personale avventura editoriale, Bompiani¹¹⁸¹ puntava allo svecchiamento dell'editoria italiana, attraverso ben varate proposte del catalogo, portando con sé qualche firma mondadoriana – Borgese e Bontempelli in testa ma puntando soprattutto sui giovani Moravia, Alvaro, Masino, Zavattini, Ortese, Vittorini ...,

¹¹⁷⁶ La mostra era curata dal pittore e incisore Marcello Boglione e comprendeva oltre allo stesso Boglione e Cisari, saggi di Dina Bellotti, Ettore De Fornaris, Carlo Alberto Petrucci, Fabio Mauroner.

¹¹⁷⁷ Tra le opere esposte figurava la nota litografia con la veduta di *Piazza S. Babila*.

¹¹⁷⁸ Proprio questa serie litografica costituirà un ponte per la produzione del dopoguerra, essendo priva di riferimenti alla propaganda. L'opera è infatti esposta al Primo Salone degli "Incisori d'Italia", (Biblioteca Comunale di Milano, Palazzo Sormani 11 novembre-2 dicembre 1956), cfr. "Il giornale della libreria", LXIX (27), novembre 1956, pp. 275-77. Opera riprodotta a p. 83 del catalogo edito dalla stessa Associazione.

¹¹⁷⁹ Bruno Pischetta, *Editoria a Milano: 1920-1945. Dalla crisi postbellica alla 'bonifica culturale'*, in *La città dell'editoria. Dal libro all'opera digitale (1880-2020)*, Skira, 2001, p. 74.

¹¹⁸⁰ Roger Chartier, *L'ordine dei libri*, Il Saggiatore, 1994, p. 26.

¹¹⁸¹ Su Bompiani si vedano: *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, a cura di Lodovica Braida, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003; Irene Piazzoni, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007; I. Piazzoni, «Voglio trasformarmi in libro ...»: *Il lavoro editoriale di Valentino Bompiani*, in *Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale*, a cura di Lodovica Braida e Alberto Cadioli, Sylvestre Bonnard, 2007, pp. 167-194; nonché gli scritti e le raccolte epistolari dell'editore: Valentino Bompiani-Cesare Zavattini, *Cinquant'anni e più ... (Lettere 1933-1989)*, a cura di Valentina Fortichiari, Milano, Bompiani, 1995; *Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di Gabriella D'Ina e Giuseppe Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988; V. Bompiani, *Dialoghi a distanza*, Milano, Mondadori, 1986; id., *Il mestiere dell'editore*, Milano, Longanesi, 1978; id., *Vita privata*, Milano, Mondadori, 1973.

aprendo infine qualche finestra internazionale su scrittori poco noti in Italia, uno fra tutti John Steinbeck. Nell'intento di costituire qualcosa di nuovo fortemente connesso alla contemporaneità, Bompiani mira a una commisurata immagine di copertina. Se Arnoldo Mondadori rimaneva l'editore artigiano al quale calzava la veste cucitagli su misura dall'abilissimo Cisari, Bompiani sarà piuttosto l'editore pubblicitario, adatto alle sperimentazioni di Bruno Munari (e non solo) e alle sempre fresche interpretazioni 'giornalistiche' di Vellani Marchi.

Al costituirsi della Casa, l'attento Formiggini ne restituì subito un'istantanea descrivendone il carattere a partire dal logo, dimostrando quanto la componente visuale fosse parte essenziale del progetto con il quale giovane editore si presentava: "Questa è la più nuova impresa editoriale italiana ed è apparsa finora in un solo libro. È disegnata da Francesco Pastonchi. Rappresenta una B emergente da un libro, entro ad un V ed è la sigla di Valentino Bompiani editore in Milano".¹¹⁸² Ancora prima delle copertine, il prodotto più personale dell'estro pubblicitario di Bompiani era l'"Almanacco letterario", fondato in casa Mondadori nel 1925, e seguito personalmente da Bompiani dalle edizioni del 1927 e 1928, fino all'approdo in casa Bompiani dove prenderà la nota quanto complessa forma 'sempre verde'.¹¹⁸³ Se inizialmente la grafica dell'Almanacco si colloca nella produzione Mondadoriana con il prevalere dell'illustrazione – testatine, fregi e finalini di Angoletta, Sacchetti, Cisari, Disertori ..., con l'aggiunta di qualche illustrazione artistica¹¹⁸⁴ – il rinnovamento dall'edizione del 1927 della parte testuale si deve proprio al giovane Bompiani che immagina – come si legge nella lettera a Trilussa – un maggiore coinvolgimento degli scrittori con l'intento di fornire curiosità e arguzie, creando così una maggior vicinanza col pubblico.

Caro signor Trilussa

si dice, in Roma e fuori, che è vano scrivere a Lei con la speranza di averne una risposta. Nonostante ciò Le scrivo con la certezza ch'ella risponderà, in ogni senso.

Ecco di che si tratta. Lei conosce il nostro "almanacco letterario", che già negli scorsi anni ha pubblicato cose Sue. Quest'anno vogliamo renderlo ancora più vario e interessante, e per questo mi rivolgo anche a Lei con un formale incito, quasi ... un ordine a collaborare. Basterebbe ch'Ella volesse notare, durante il corso della Sua giornata, le osservazioni che Le vengon fatte d'indole più o meno letteraria; e ugualmente, durante il corso delle sue letture, segnare in margine passi e pensieri che le sembrino tipici e piccanti. Poi imbustare il tutto e mandarcelo prima dell'ottobre. Se, invece, Le sembra preferibile qualunque altra forma di collaborazione, faccia secondo il Suo estro, che ogni rigo sarà da noi lietamente accolto.

Intanto, le preannuncio un elenco di domande le più disparate e bislacche che si possano immaginare: ella non avrà che a rispondere "come Le ditta dentro", e le risposte saranno argutissime.

Confesso di non provare alcun rimorso per il tempo che vengo a rubarLe con la mia lettera, perché, dopo tutto, l'"Almanacco" è una pubblicazione fatta proprio e unicamente

¹¹⁸² *Rubrica delle rubriche*, "L'Italia che scrive", giugno 1927, p. 198.

¹¹⁸³ Se gli anni anteguerra che qui consideriamo nello specifico saranno caratterizzati dalla sperimentazione visuale di Munari, ma anche di Erberto Carboni, e dalle illustrazioni di Vellani Marchi, saranno in particolare gli almanacchi del dopoguerra ad affrontare più ampie questioni culturali secondo il piano dell'editore di costituire uno strumento d'interpretazione della contemporaneità, in consonanza col proprio catalogo editoriale.

¹¹⁸⁴ Si veda per esempio la lettera in cui Disertori elenca "5 stampe a disposizione Vostra per riprodurle nel Vostro Almanacco", fregi, vignette ed ex libris aggiungendo infine "una xilografia originale la *Musa del Laureto*, inedita in Italia è stata riprodotta solamente in uno dei numeri speciali di 'The Studio' di Londra", 22 luglio 1927, FAAM, fascicolo Disertori.

nell'interesse degli scrittori italiani che hanno un po' troppo l'abitudine di tenersi lontani dal pubblico.¹¹⁸⁵

Dalle parole del giovane Bompiani è immediatamente chiara la spinta modernamente pubblicitaria che intende dare alla pubblicazione, convinto dell'importanza – per una sempre maggiore diffusione del libro – di stabilire una crescente 'vicinanza' tra il pubblico e gli autori. Al momento poi di fondare la propria casa editrice, l'Almanacco si definirà sempre meglio fino a diventare un elemento caratterizzante l'editore, seguendo la primaria esigenza di “guardarsi attorno, uscire dall'isolamento” proponendo un “panorama globale lietamente festoso, esaltativo e stuzzicante.”¹¹⁸⁶

Prima del fascismo, bene o male, in una cerchia sia pure ristretta, una società letteraria esisteva. Quando usciva un romanzo di D'Annunzio (non parlo si capisce di un'esperienza mia), gli ufficialetti di cavalleria al Cova ne parlavano, nei salotti si commentava, più o meno dietro il ventaglio. Ma negli anni in cui è uscito l'Almanacco nessun fatto letterario, si può dire, ha più avuto un eco spontanea. La letteratura non faceva cronaca. Gli eccessi di piacevolezza dell'Almanacco erano proprio un tentativo di dare una parvenza di cittadinanza e di presenza agli scrittori, renderli in qualche modo famigliari, in qualche modo noti, allargando artificiosamente la cerchia degli addetti ai lavori.¹¹⁸⁷

Senza entrare nel merito dell'Almanacco che richiederebbe una trattazione specifica, e continuando per altro ad avere come guida il campione bibliografico della collezione Bortone Bertagnolli dove l'“Almanacco letterario” Bompiani non figura,¹¹⁸⁸ interessa brevemente accennare alla tradizione¹¹⁸⁹ entro cui tale prodotto si colloca, aspetto questo sì d'interesse storico per Sandro Bortone che raccoglie in particolare l'“Almanacco Italiano” Bemporad,¹¹⁹⁰ considerato il primo esempio di almanacco moderno, ispirato all'Almanach Hachette, nato per volontà di Enrico Bemporad che ne affiderà la responsabilità di compilazione a Giuseppe Fumagalli. Dopo la prima edizione in poche migliaia di copie nel 1896, l'almanacco iniziò presto a distinguersi soprattutto per l'originalità delle informazioni contenute tra cui il calcolo dal suolo italiano delle indicazioni del calendario superando l'abitudine diffusa di copiarlo da pubblicazioni straniere commettendo pertanto errori inevitabili; aspetto che, secondo la testimonianza di Fumagalli,¹¹⁹¹

¹¹⁸⁵ Copialettere 20 luglio 1927, FAAM, fascicolo Trilussa.

¹¹⁸⁶ Valentino Bompiani, *Giochi nel cortile, Almanacco degli almanacchi. Potere e cultura in Italia dal 1925 al 1942*, Bompiani, 1976, p. 6.

¹¹⁸⁷ Ibidem, p. 7.

¹¹⁸⁸ I principali numeri dell'“Almanacco Letterario” Bompiani sono invece presenti nella collezione Bortone Bertagnolli dedicata alla letteratura del Novecento.

¹¹⁸⁹ Sulla fortuna contemporanea di tali pubblicazioni si veda MM [Manlio Morgagni], *Almanacchi*, “La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia”, XII (2), febbraio 1934, pp. 28-29.

¹¹⁹⁰ Dell'“Almanacco Italiano” sono conservate le edizioni: 1900 (copertina di Giuseppe Anichini); 1927 e 1929 (copertina di Dino Tofani); 1931 (copertina di Sgrilli); 1932-33 (copertina di Garretto); 1934 (Sacchetti); 1935 (edizione speciale per il quarantesimo anniversario, copertina di Carlo Vitale); 1936 e 1937 (copertina di Nicouline). Anche se in maniera sparsa sono presenti anche esemplari di altre case editrici: dall'“Almanacco Popolare Sonzognò” (1916; 1920), in seguito “Almanacco delle Famiglie” (1938, 1940), e sempre per lo più del Ventennio quelli editi da alcuni periodici come “Il Popolo d'Italia” (1922, 1930), il “Guerin Meschino (1924, 1933) e il “Bertoldo”, fino all'“Almanacco Italiano” edito da Marzocco e di cui sono conservati i volumi dal 1954 al '56 con le copertine di Franco Bulletti e all'“Almanacco Piemontese” (edito da Viglono, 1977; 1991).

¹¹⁹¹ E. Fumagalli, *Quarant'anni di vita dell'“Almanacco Italiano”*, “Almanacco Italiano 1935”, Firenze, Bemporad, 1934, pp. XVI-XXI.

rese la pubblicazione apprezzata ben oltre l'ambiente letterario, "per esempio dagli ufficiali della marina". Il carattere prettamente nazionale che la pubblicazione intendeva ricoprire fin dall'origine è attestato tra l'altro dagli articoli monografici sulle varie regioni d'Italia – "comprese quelle disgiunte allora dal Regno e non ancora redente, comprese pure tutte le nostre Colonie, non esclusa nemmeno la piccola Concessione di Tien-tsin"¹¹⁹² – così come gli articoli sulle *Usanze e Costumi tradizioni del popolo italiano* e le *Guide* delle principali città d'Italia. Si trattava pertanto di una ricca pubblicazione informativa, resa possibile dalle vaste inserzioni pubblicitarie – si ricorda in particolare il caratteristico segnalibro con il cartoncino pubblicitario – che non riguardano tanto l'industria culturale quanto piuttosto un ben più ampio raggio d'investitori tra cui, prima tra tutti, la fabbrica italiana di matite Fila. Se l'almanacco Bemporad è il modello entro cui si collocano, prima Mondadori e poi Bompiani, è altresì interessante notare come già Mondadori si fosse focalizzato sull'annata letteraria e delle altre forme d'arte con le quali si stringono relazioni sempre più strette: il teatro, l'arte, il cinema ...

L'Almanacco di Casa Bompiani – nella formula messa a punto dallo stesso editore con Bruno Munari e Cesare Zavattini – si tramuterà in un sofisticato prodotto pubblicitario sempre più lontano dalla popolarità intrinseca nell'originaria idea di Almanacco. Come notava una recensione su "L'Ambrosiano", l'"Almanacco Letterario" Bompiani si affidava alla "trovata fotografica sfruttata in vario modo fino a creare una particolare letteratura."¹¹⁹³ L'"Almanacco letterario" era infatti un banco di prova di certa grafica moderna come la intendeva allora Munari:¹¹⁹⁴ fotomontaggi, fotoromanzi, sequenze parlanti di fotografie oppure di pagine di cataloghi commerciali ottocenteschi associati a descrizioni ironicamente riferite al mondo letterario contemporaneo. Una modalità che dal 1936 Munari adatterà anche agli impaginati de' "La lettura" e poi nel mondadoriano "Tempo" quando, in pieno clima bellico, Munari non smetterà di esercitare la propria fantasia grafica, come ricorda il caporedattore Arturo Tofanelli.

Dal 1939 al settembre 1943 ho lavorato in un giornale gomito a gomito con Bruno Munari. Noi eravamo le parole tristi bugiarde terribili, lui il disegno, l'invenzione, l'assenza della bufera. (...) Impaginava con rapide soluzioni i testi e le fotografie che gli portavamo senza mai entrare nel merito. Alle pareti non c'era nulla che ricordasse la guerra, ma cose sue: composizioni, astrazioni, disegni.¹¹⁹⁵

L'inventiva pubblicitaria di Bompiani era messa in atto anche, per esempio, per la Festa del libro dove ogni anno lo stand dell'editore aveva qualche proposta sorprendente – dal teatrino dei pupi con le fattezze di un Borgese, Bontempelli, Frateili, Zavattini¹¹⁹⁶ nel 1932 al bancone a forma di transatlantico dell'anno successivo.¹¹⁹⁷ Ma soprattutto tenderà con insistenza ad andare alla ricerca di sempre nuovo pubblico come quando, nell'estate 1937, l'editore lancia una

¹¹⁹² Ibidem.

¹¹⁹³ Riportato nei Giudizio della stampa a proposito dell'"Almanacco Letterario" nel catalogo pubblicitario *Un'ora con Bompiani*, 1938, p. 37; allegato tra l'altro al secondo volume dell'allora nuovissima *Enciclopedia pratica Bompiani*.

¹¹⁹⁴ Giulio Cattaneo, Francesco Clerici, *Ecco dunque, senza spacco, senza rombi, l'Almanacco*, "L'uomo Nero", V (6), dicembre 2008, pp. 140-162.

¹¹⁹⁵ Arturo Tofanelli, *L'Art-director Munari*, in *Bruno Munari*, Milano, SIDALM, "Le persone che hanno fatto grande Milano" (26), (Milano, Sale Alemagna 31 marzo 1983).

¹¹⁹⁶ *Cronachetta milanese della festa del libro*, "L'Italia letteraria", 22 maggio 1932, citato in I. Piazzoni, cit., p. 49.

¹¹⁹⁷ *Ricomincia la festa del libro*, "L'Italia letteraria", 21 maggio 1933, citato in I. Piazzoni, cit., p. 49.

“fortunata propaganda” negli alberghi delle principali stazioni climatiche, attraverso la distribuzione di cataloghi e di cedole, alla quali però Bompiani vedrebbe di buon occhio – come si legge in una lettera a Paola Masino – “far trovare negli Alberghi i volumi”, chiedendo anticipatamente agli autori le loro mete turistiche in modo da poterle rifornire coi rispettivi titoli: “Può Ella prestarci la sua collaborazione in tale senso, dicendoci se e dove Ella si recherà in villeggiatura, presso quale Albergo, e se e quali librerie vi siano sul luogo?”¹¹⁹⁸

Gli stessi annunci pubblicitari della Bompiani si facevano notare per l’impiego di slogan d’effetto e l’utilizzo di caratteri sempre diversi fortemente caratterizzanti, una ricerca che corrispondeva a un’altrettanta cura nella presentazione grafica del libro: dal formato leggermente verticale della “Letteraria” con le sue copertine quasi esclusivamente disegnate al tratto da Mario Vellani Marchi, alle grafiche di Bruno Angoletta per i “Libri scelti per servire il panorama del nostro tempo”. Un indirizzo volutamente insistente su opposti codici visivi atti anzitutto a identificare due diversi atteggiamenti di lettura, probabilmente immaginati da Bompiani anche come diversi pubblici: la freschezza ricca di particolari della veloce grafica di Vellani Marchi corrispondeva infatti alle atmosfere letterarie, mentre titoli di successo e con maggiori implicazioni con la storia contemporanea dovevano attrarre un lettore più dinamico, piuttosto propenso a un’informazione rapida a cui rispondevano le copertine di una tipografia urlata. Non bisogna poi dimenticare l’esordio di Bompiani nella letteratura per l’infanzia con i suoi modernissimi “libri d’acciaio”, presentati come “libri moderni per ragazzi moderni (...) moderni nel contenuto e nell’aspetto”,¹¹⁹⁹ presentati con una copertina rivestita in lamina d’alluminio, una soluzione che partecipa della stessa ispirazione con cui negli stessi anni si stampano le lito-latte futuriste.¹²⁰⁰ Novità non puramente esteriori, quanto piuttosto corrispondenti al tono della proposta letteraria: nel caso dei libri per ragazzi rinnovata grazie all’apporto di autori stranieri, in testa a tutti Erich Kästner, con qualche tentativo di introdurre anche gli autori di punta della casa, come attesta la richiesta di Bompiani a Bontempelli, per un libro poi non pubblicato.

Tra pochi giorni lanceremo un GRANDE CONCORSO intorno ai “libri d’acciaio” con vistosi annunci sui giornali per la gioventù, a cominciare dal “Corriere dei Piccoli”; contemporaneamente annunceremo a ripetizione, fino a Natale, i singoli volumi: che manchi il tuo, sarebbe non soltanto cosa grave per noi, ma anche per te, che potresti vendere molte copie.¹²⁰¹

Il catalogo Bompiani si presenta pertanto in modo chiaro: puntando a un libro per l’infanzia in tutto nuovo e inedito in Italia, distinguendo la produzione per adulti tra una piacevole proposta letteraria introdotta da fini illustrazioni narrative e una più insistita offerta d’attualità presentata invece da sopraccoperte affidate a titoli-slogan.

¹¹⁹⁸ Copialettere 19 luglio 1937, Milano, Archivio Storico del Corriere della Sera (da ora ASdCS), fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Masino Paola.

¹¹⁹⁹ Citato da F. Caputo, *Libri secchi, precisi, misurabili, o tutti arbitrari*, in *Valentino Bompiani il percorso di un editore “artigiano”*, cit.

¹²⁰⁰ F.T. Marinetti, *Parole in libertà futuriste, tattili termiche olfattive*, Savona, Lito-latta, 1932 e Tullio D’Albisola, *L’anguria lirica*, Savona, Lito-latta, 1933, con illustrazioni di Bruno Munari.

¹²⁰¹ Copialettere 8 settembre 1931, Milano, ASdCS, fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Bontempelli Massimo.

Valentino Bompiani coltivava il rapporto con il pubblico partendo anzitutto dal proprio stretto legame con gli autori, dei quali leggeva l'opera e discuteva il prodotto editoriale in tutti i suoi aspetti attraverso una fitta corrispondenza. Quando nel 1930 legge la prima parte di *Vita e morte di Adria e i suoi figli*, ancora prima di discutere con Bontempelli della copertina, entra nel merito del titolo, l'unico aspetto del libro a non convincerlo, "il titolo è fatto per il pubblico, precisamente per coloro che non conoscono ancora il libro."¹²⁰²

C'è pure la disgrazia che Adria è il nome di una città; chi non legga il nome dell'Autore può addirittura pensare ad una monografia. Aggiungi che morte non è mai invitante. (...)

Ti direi: Bella, se Giraudoux¹²⁰³ non ci avesse prevenuti; Donna divina se non ci avesse già pensato Greta Garbo. Ma cerca intorno a: La statua di carne, Donna senza tempo, La bella madre; Vita di donna stupenda, Donna senza specchio, I suoi figli; Essere bella ecc.

La lista è monotona, anche perché non conosco il seguito del romanzo. Forse il meno peggio è Donna senza specchio che ha qualche affinità con altri tuoi titoli.¹²⁰⁴

Esclusa la possibilità di trovare un titolo riassuntivo e comprensivo "dato l'enorme spazio spirituale che il romanzo, pure nella sua brevità, percorre",¹²⁰⁵ lo scrittore propende piuttosto per cercare uno di "quei titoli poco spiegabili razionalmente e pure così aderenti e pieni insieme di mistero"¹²⁰⁶ di cui, a suo dire, è emblematico *Il rosso e il nero*.

Pensare che i titoli più rimasti famosi e popolari non hanno mai avuto questa preoccupazione di colpire. *Madama Bovary*, *I promessi sposi*, *Eugenia Grandet*, *Avventure di Don Chisciotte*, *Viaggi di Gulliver*, *Odissea*. Non ti dicono nemmeno se è una commedia o un dramma. Non impegnano minimamente il contenuto del romanzo. Che smania vi ha preso, voi editori moderni? Ci scommetto che a un editore moderno a chi gli avesse proposto il titolo "Quo Vadis?" avrebbe risposto che è scostante e non può avere fortuna.¹²⁰⁷

Una discussione che proseguirà per giorni e che vedrà lo scrittore confermare infine la propria propensione per l'originario *Vita e morte di Adria e i suoi figli*, atterrito dalle proposte di "titoli danteschi":¹²⁰⁸ "Lo vedi entrare un signore da un libraio e chiedere ... 'Scusi avrebbe per piacere Qui m'adorno?'"¹²⁰⁹

Avevo avuto l'impressione che il titolo da te proposto fosse "quanto il meglio" eri riuscito a trovare. E te ne avevo proposti altri. Ma ora, dopo la tua lettera, dove tu mi confessi che il tuo romanzo si chiamerà sempre nel tuo cuore a quel modo, capisco di dover riconoscere a "vita e morte di Adria" una gran qualità: quella di soddisfare te; e, guarda, comincia a piacermi. Anzi, mi piace. Lo preferisco anch'io con la "coda": "dei suoi figli". Dunque siamo

¹²⁰² Copialettere 22 marzo 1930, ASdCS, fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Bontempelli Massimo.

¹²⁰³ In riferimento al volume uscito col titolo 'italiano' nel 1926 da Grasset e riproposto in Italia nel '28 dalla Vitagliano.

¹²⁰⁴ Copialettere 22 marzo 1930, ASdCS, fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Bontempelli Massimo.

¹²⁰⁵ Lettera dattiloscritta di Bontempelli a Bompiani, 26 marzo 1930, ASdCS, fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Bontempelli Massimo.

¹²⁰⁶ Ibidem.

¹²⁰⁷ Ibidem.

¹²⁰⁸ Come li definisce lo stesso Bontempelli in un breve messaggio all'editore, 27 marzo 1930, ASdCS, fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Bontempelli Massimo.

¹²⁰⁹ Ibidem.

d'accordo. Fra qualche giorno mi sarò convinto di non aver desiderato altro che lanciare un libro che si intitolasse: "Vita e morte di Adria e dei suoi figli."¹²¹⁰

Solo a questo punto l'editore entra nel merito della copertina per la quale pure chiede un parere allo scrittore in quanto – "per mantenere il riserbo" – non vorrebbe dare le bozze a Vellani Marchi: "Il libro, che avrà una copertina tipografica, sarà ricoperto, protetto e arricchito da una sopraccoperta a pastello. Quale soggetto può avere il disegno? Occorre, si capisce, un soggetto semplice. Ti manderò il libro di Borgese che uscirà fra qualche giorno (*Giro lungo per la primavera*), così giudicherai la 'veste'".¹²¹¹

I titoli di Borgese e Bontempelli sono infatti tra le prime uscite letterarie con la sopraccoperta 'a pastello' di Vellani Marchi, una veste subito abbandonata a favore delle note illustrazioni al tratto che diventeranno identificative della collana "letteraria". Le primissime uscite erano infatti accomunate dalle sopraccoperte pastello di Vellani Marchi senza una netta identificazione tra la "letteraria" e i "Libri scelti", come dimostra il confronto tra il primo titolo di Borgese e il volume su Gandhi.¹²¹² (fig. 98) Illustrazioni piene di particolari, una ricchezza che non si riscontra invece nella sopraccoperta per Bontempelli realizzata dal pittore senza l'ausilio del libro seguendo piuttosto alla lettera il suggerimento dello scrittore che, nonostante l'apprezzamento per Vellani Marchi, aveva scritto a Bompiani: "nessuno dovrà mai sognarsi di disegnare Adria",¹²¹³ limitandosi piuttosto a proporre un preciso passaggio del testo: "Forse andrebbe quella [scena] delle pagine 41-42; un gran viale di platani con i due bambini che vanno. Meglio ancora sarebbe se il pittore, leggendo il libro, farebbe qualcosa di sintetico che ne dia il colore generale. Ma è molto difficile."¹²¹⁴

A questa primissima soluzione – copertina tipografica e sopraccoperta con illustrazione a colori di Vellani Marchi – seguirà una più specifica grafica di Angoletta per i "libri scelti" e il caratteristico disegno al tratto di Vellani Marchi replicato in copertina e sulla sopraccoperta per la "letteraria".

È in questa fase che si definisce l'identità della collana secondo il più genuino sentire del pittore, avvertibile già dalla nuova veste della seconda ristampa di Borgese. (fig. 99)

La soluzione apparirà immediatamente felice e sarà in fondo la controparte 'esplosa' dei piccoli quanto caratteristici fregi che negli stessi anni Vellani Marchi¹²¹⁵ tratteggiava per la "collezione gialla" di Ceschina. (fig. 100)

Sono romanzi, novelle, racconti stampati in nitidi bodoniani moderni: volumi ai quali non si può ripetere ciò che Leopardi disse delle edizioni compatte, allora in uso, dove era 'poco il consumo della carta e infinito quello della vista' (...) Se il colore della copertina non è nuovo, nuovo ci sembra l'uso di mettere, al posto della marca editoriale, un disegnetto che artisticamente caratterizza il contenuto del romanzo: un cavalluccio marino, un transatlantico, due aquile, le stelle cadenti, l'edera intorno all'olmo, un bacio agreste,

¹²¹⁰ Copialettere 30 marzo 1930, ASdCS, fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Bontempelli Massimo.

¹²¹¹ Ibidem.

¹²¹² René Fülöp-Miller, *Gandhi*, Milano, Bompiani, "Libri scelti" (3), 1930.

¹²¹³ Lettera di Bontempelli a Bompiani, 11 aprile 1930, ASdCS, fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Bontempelli Massimo.

¹²¹⁴ Ibidem.

¹²¹⁵ Anche se non mancano, stando solo ai pezzi presenti in collezione, contributi di Novello e Bucci. Si ricorda per altro che la collaborazione con Ceschina vedrà Vellani Marchi coinvolto anche in sopraccoperte colorate molto attraenti.

Cupido con l'arco. Innovazione che non fu ben vista da qualche tecnico parruccone, mentre invece venne subito seguita da Hachette.¹²¹⁶

Con la stessa freschezza narrativa, il "disegnino" diventa una più complessa scena che occupa la parte centrale della copertina. Nascono così i freschi quadretti di genere per *Marcia nuziale* di Lina Pietravalle e *Cacciatore si nasce* di Eugenio Barisoni, entrambi del 1932, ma anche la galleria di nudi che trasformano letteralmente i libri Bompiani in una preziosa collezione portatile che farà dire a Piero Trevisani, negli anni Trenta impegnato in un attento reportage delle imprese editoriali contemporanee su le pagine dell'"Italia letteraria",¹²¹⁷ che i disegni di Vellani Marchi fossero consigliabili "a molti giovani pittori e a parecchi cenacoli dove volentieri si parla della donna moderna e delle moderne composizioni di nudo."¹²¹⁸ (fig. 101)

'Chiaro' è il primo aggettivo che mi son trovato sotto la penna, pensando alla faccia, agli occhi, al sorriso di Mario; chiara bisognerà che io dica la sua pittura, se in qualche modo voglio manifestare il sentimento che da essa mi viene. Chiari i colori, le tinte, i rapporti che il pittore predilige; ma anche e specialmente chiara la sostanza spirituale che con quei mezzi egli esprime. (...). Mario è un pittore mattutino, non solo perché lavora di preferenza nelle ore antimeridiane, ma perché mattutino è il suo spirito di uomo e di artista, non per altro egli va a letto ogni giorno all'ora dei polli, e all'ora dei polli lascia le piume; perdere un'ora buona per la sua pittura gli peserebbe come una colpa, gli darebbe il tormento di un rimorso.¹²¹⁹

La descrizione del carattere del pittore e della sua opera, pur se riferito in particolare alla sua pittura, rende alla perfezione la 'chiarezza' anche dei tanti disegni che hanno adornato le copertine di Bompiani negli anni Trenta. Ogni copertina di Vellani Marchi pare, infatti, una fresca pagina di taccuino, registrata dal vero, magari in viaggio.¹²²⁰ (fig. 102)

Quanto ha disegnato, Vellani? Non si può dirlo. Il conto è troppo difficile. Vellani disegna *sempre*. (...) Vellani ha continuato a disegnare. Alla "bravura" dei vent'anni, all'invidiabile "mestiere" dei trenta, bisognava sostituire qualcosa non di meno preciso ma di più approfondito. (...) Strade, folle, stazioni, cantieri, gente al caffè e gente all'osteria, bambini, donne, canali, barche, vele, ponti, luna park, operai, macchine, aeroplani, spettacoli teatrali, personaggi alla ribalta, contadine al pozzo, gente in vaporino, barcaiolari, pescatori, montanari, carri di Sardegna, mercati, approdi, traghetti, castelli, boschi, coline, pagliai,

¹²¹⁶ P. Trevisani, *Le fucine dei libri*, Osimo, Ismaele Barulli & figlio, 1935, pp. 122-23.

¹²¹⁷ La serie intitolata *Le fucine dei libri*, uscirà con lo stesso titolo in volume nel 1935 (Osimo, Ismaele Barulli & figlio).

¹²¹⁸ Si riferiva in particolare alla raccolta *Trenta disegni* con prefazione di Orio Vergani, Milano, Ceschina, 1933.

¹²¹⁹ Diego Valeri, *Amor di Burano*, "Le tre Venezie", ottobre 1941, riprodotto in *Memorie in figura. 180 disegni di Mario Vellani Marchi*, a cura di Enrichetta Cecchi Gattolin, (Modena, Palazzo dei Musei, sala Poletti, 20 ottobre - 30 novembre 1979), Modena, Comune di Modena, 1979. Per maggiori riferimenti si rimanda all'ampia bibliografia del catalogo. Si ricordano inoltre i cataloghi: *Milano degli scrittori, Bagutta 1927-1986. 50 premi letterari*, a cura di Orio Vergani, (Museo di Milano, 8 dicembre 1985 - 5 gennaio 1986), Milano, Campari, 1985 e le numerose pubblicazioni sul pittore della Galleria Ponte Rosso, tra cui si ricorda la più recente Mario Vellani Marchi. "Il lirismo del paesaggio", presentazione di Elena Pontiggia, Milano, Galleria Ponte Rosso, 2006.

¹²²⁰ Guido Marussig, *Mario Vellani Marchi nella saletta di "Lidel"*, "Lidel", giugno 1926, p. 57; Aligi, *Visite ad artisti Vellani Marchi*, "La fiera letteraria", IV (19), 22 gennaio 1928 p. 4; Ferruccia Cappi, *Mario Vellani Marchi*, "Il Regime Fascista", 11 febbraio 1932, p. 3, in concomitanza con la mostra monografica alla Galleria Pesaro).

torri, quartieri in demolizione, amici in trattoria, muratori sulle impalcature, mendicanti sui gradini delle chiese, sandoli sulla laguna, cipressi, montagne, sciatori, soldati, suonatori ambulanti, pastori ... cosa non ha disegnato Vellani?¹²²¹

La breve ricostruzione biografica di Pietro Torriano per “L’Illustrazione Italiana”,¹²²² ricorda la sua formazione modenese con il pittore Giuseppe Graziosi dal quale viene fatta derivare l’abitudine “a lavorare, a lavorare sempre, in ogni modo e in ogni luogo, in casa, in campagna, in treno, al caffè”¹²²³ ma anche e soprattutto “la bramosia tutta sensuale del visibile, o il bisogno di riscaldare di continuo la propria immaginativa con lo spettacolo immediato delle cose reali (...) qualunque soggetto tratti, nudi o figure, paesi o città, scene o costumi;¹²²⁴ tutta quest’opera immensa è nata e nasce tutt’ora dalla veduta diretta. È una messe visiva sterminata e quasi incredibile”.¹²²⁵

Con questo spirito Vellani Marchi attraversa tutti gli anni Trenta, usando tale pratica soprattutto per restituire istantanee della vita artistica contemporanea e illustrare pezzi letterari e servizi giornalistici sui principali periodici dell’epoca,¹²²⁶ tra cui si ricorda in particolare il viaggio in Africa con Orio Vergani, pubblicato a puntate su “Il Corriere della Sera” nel 1935¹²²⁷ e uscito lo stesso anno da Treves,¹²²⁸ così come la raccolta in tiratura limitata di 600 esemplari edita da Ceschina.¹²²⁹ L’introduzione al libro, dello scrittore e giornalista del “Corriere” Silvio Negro, accenna anzitutto alla popolarità del disegno di Vellani Marchi tra “tutti gli italiani che comprano libri o almeno li guardano nelle vetrine”, per poi entrare nel dettaglio delle sue illustrazioni di viaggio che non colgono gli stereotipi ma sono piuttosto la registrazione dal vero di quanto osservato, usando il disegno come “il mezzo più felice per rendere sia la realtà esteriore che il sentimento”. Quello che il giornalista evidenzia nell’introduzione al libro, è la stretta corrispondenza tra i disegni e il diario di viaggio del disegnatore nel quale egli registra quasi esclusivamente annotazioni tecniche – il valore cromatico, il contrappunto costituito dal paesaggio – con l’ansia di riuscire con i soli strumenti

¹²²¹ Dalla *Prefazione* di Orio Vergani, a *Trenta disegni*, op. cit.

¹²²² Piero Torriani, *Vellani Marchi*, “L’Illustrazione Italiana”, 2 febbraio 1941.

¹²²³ Secondo un ricordo dello stesso Vellani Marchi riportato nell’articolo.

¹²²⁴ Fa qui riferimento in particolare alla vasta collaborazione, dal 1926, come scenografo e disegnatore di costumi per il Teatro alla Scala. Tale attività è ricordata in *I Vellani Marchi del Teatro alla Scala*, a cura di Gian Alberto Dell’Acqua, Milano, Edizione Amici della Scala, 1989. In collezione, l’ampio spettro dei contributi di Vellani Marchi ‘copertinista’, è altresì documentato da numerosi programmi di sala, dal 1950 al 1967.

¹²²⁵ P. Toriani, op. cit.

¹²²⁶ In particolare i suoi disegni ornano le pagine de’ “La fiera letteraria”, “La lettura” e “L’Illustrazione Italiana”. In collezione sono invece ricordati solo i suoi contributi di copertinista, con esemplari di: “La lettura” (agosto 1938); “Emporium” (giugno 1932); “Fili” (novembre 1942); “Lo Smeraldo” (gennaio e luglio 1949; maggio 1951).

¹²²⁷ A testimonianza rimane una lettera inviata da “Il Corriere della Sera” il 29 novembre 1934 in cui si dichiara il compenso complessivo di “lire diecimila quale compenso per le illustrazioni che Ella farà degli articoli del sig. Vergani dall’Africa del Sud”, specificando altresì che “Ella farà il viaggio col Sig. Vergani per Suo conto e a tutto Suo rischio, e che il Corriere della Sera non dovrà corrispondere alcun’altra somma per qualsiasi titolo in dipendenza del viaggio stesso”, ASCdS, Archivio “Corriere della Sera”, Personale, Vellani Marchi Mario.

¹²²⁸ Orio Vergani, *Sotto i cieli d’Africa*, Milano, Treves, 1935 illustrato da trentadue disegni di Vellani Marchi, nella sua seconda edizione del 1936 integrata da 100 fotografie dello scrittore e da una cartina geografica.

¹²²⁹ *Africa, 30 disegni di M. Vellani Marchi*, con introduzione di Silvio Negro, Milano, Ceschina, 1938, in 600 esemplari numerati.

del disegno a registrare il mondo che gli si pone di fronte, un esercizio che Vellani Marchi portava avanti nelle strade, italiane e del mondo.

Lago Victoria. Sulle rive grandi massi granitici tondi e levigati. Palmizi e papiri, lucertole giganti. Donne che si lavano, corrono a coprirsi con i loro drappi gialli, rossi, bleu, bianchi e neri. Un vecchio ripara la sua canoa come fosse una scarpa, la vista del lago con un primo piano di bananeti, palme, papiri, punteggiato dalle donne colorate con ali di farfalla, mi resterà in mente per un pezzo.¹²³⁰

L'ossessione per i colori e le forme del 'teatro reale' nel quale il pittore si trova e che intende registrare nel migliore dei modi è ricorrente in ogni parte del diario: "Sulla spiaggia sabbiosa e color ocra chiara ci aspettano arabi con i loro barracani bianchi, bianchi sul fondo rosso della terra. Le case sono già tutte a dado e senza finestre. La capanna conica è scomparsa e sono scomparse anche le donne. Il verde dei pochi alberi è tenue e polveroso."¹²³¹

È ancora l'amico e collega Giuseppe Novello a ricordare l'immediata disponibilità al viaggio di Vellani Marchi: "Bastava l'invito a un viaggio, con una meta non importa se vicina o lontanissima, Codogno o Città del Capo, perché tu, con pari naturalezza e slancio, partissi, album penne matite nel sacco, pronto ad impegnarti a fondo con nature e genti le più diverse"¹²³² e quella sua propria straordinaria capacità "di cogliere gli aspetti della vita e dell'ambiente, i più vari, i più impensati, i più sfuggenti, fissandoli al volo con un segno netto, definitivo, sensibilissimo, spesso toccato magistralmente dal colore."¹²³³

In questo quadro vanno lette anche le illustrazioni di copertina per Bompiani, che colgono suggerimenti del testo proiettandoli però nella realtà, in una scena vista e registrata dal vivo, come mostra lo spaccato urbano pieno di umanità per la copertina di *Periferia*¹²³⁴ di Paola Masino (1933), libro sul quale Bompiani interviene con l'usuale attenta lettura e ricchezza di suggerimenti. "Dopo aver riletto *Periferia* devo ripeterle ciò che le scrissi. Il libro è bellissimo, ma Lei lo vuole massacrare",¹²³⁵ così scrive Valentino Bompiani alla Masino nell'aprile 1933 lamentando una "qualche civetteria letteraria" che impediva alla giovane di intervenire sui passaggi indicatigli dall'editore.¹²³⁶

¹²³⁰ *Africa*, cit., pp. nn. [7-8].

¹²³¹ Op. cit., p. nn. [9].

¹²³² Giuseppe Novello, presentazione della mostra *Appunti di viaggio di Vellani Marchi*, Milano, Galleria Ponte Rosso, maggio 1979, riproposto in *Vellani Marchi*, Milano, Orlando Consonni Editore Collane d'arte del Ponte Rosso, "Disegno" (2), 1984, p. 107. Si ricorda inoltre la mostra dedicata ai suoi disegni di viaggio presso il Fini Hotel di Modena (25 ottobre-2 novembre 1986), occasione per la quale venne stampata la plaquette in 1000 esemplari: *Mario Vellani Marchi. Il viaggiatore d'arte*, Fini, 1986.

¹²³³ Ibidem.

¹²³⁴ Da un bozzetto conservato presso Archivio Masino presso l'Archivio del Novecento dell'Università "La Sapienza" di Roma, sembrerebbe che la Masino avesse proposto di mettere in copertina il particolare della piantina della piazza Pannosa con i viali che da lì si diramano ortogonalmente, riprendendo l'incipit del libro. Il bozzetto è riprodotto in *Scrittrici e intellettuali del Novecento: Paola Masino*, a cura di Francesca Bernardini Napoletano e Marinella Mascia Galateria, (Roma, Casa della Letteratura 28 maggio-23 giugno 2001), Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, p. 72.

¹²³⁵ Copialettere 10 aprile 1933, ASCdS, fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Masino Paola.

¹²³⁶ Le frasi incriminate erano state indicate da Bompiani nella lettera del 7 marzo 1933, riprodotta in *Paola Masino*, op. cit., p. 73.

Lei può dirmi che io pensi a far l'Editore; a scrivere pensa lei. Ma se una qualche Autorialità non vorrà riconoscere all'amicizia, la riconosca al Suo interesse. Per il Suo libro così com'è io non mi sento di fare, editorialmente, nulla. Se lei non persuade me che ho torto, bisogna che si lasci persuadere. Come ho fatto io, domandi il parere altrui. Capisco che la sua legittima suscettibilità si ribelli a questa specie di sindacato. Ma io preferisco essere accusato di troppo zelo, di invadenza, piuttosto che cedere senza essere persuaso. Se Lei non cancella, o non attenua o non sostituisce tutte le frasi da me indicate a matita sul manoscritto, almeno quelle, Lei farà naufragare il Suo libro.

Qui non c'entrano i diritti dell'arte. Anche chi ha molti denari ha diritto di comperare quello che vuole e di mettersi addosso tutti i gioielli che crede. Quando gli sia riconosciuto tale diritto, non è detto che lo si approvi. Lei si ritrova tra le mani un ingegno troppo ricco, senza – perché è donna – tradizioni di lavoro. E strafà. Questo è tutto.

Ci sono cose che Bontempelli potrebbe scrivere e lei no. Proprio perché le potrebbe firmare lui, quand'anche lui li scrivesse, Lei che ha un talento inconfondibile, perché vuol farsi dire, a causa di qualche particolare, che i suoi libri li scrive Bontempelli?

Questo Bompiani è un noioso, d'accordo. Quest'altr'anno ne parleremo. Ora decida. È inutile che io tenti di lanciare un libro se nel primo lettore lei suscita già un nemico, o, peggio, una nemica.¹²³⁷

Molti passaggi del testo lasciavano infatti immaginare reazioni scostanti del pubblico e ancor più possibili interventi censori,¹²³⁸ aspetti che del resto permangono anche nelle successive opere della Masino, basti ricordare l'appunto dell'editore ancora nel 1943, a proposito de' *La massai*: "Lei non ha mai fatto al lettore la minima concessione. Anzi, la sua posizione di fronte al lettore e il suo istinto, è quello di dargli più spesso che può inaspettati scappellotti. Per coerenza dovrebbe adirarsi per ogni copia venduta suo malgrado".¹²³⁹

Di fronte all'impermeabilità della giovane scrittrice, Bompiani invece di tentare di mascherare le criticità del libro userà l'apparato pubblicitario per renderle immediatamente esplicite, trasformandole in punti di forza. La fascetta editoriale di *Periferia* riporta, infatti, la dichiarazione "Pubblico per dovere contrattuale questo libro bellissimo e insopportabile" mentre il volume è presentato sull'"Almanacco Letterario 1934" da una radiografia di Bruno Munari che, contrariamente alla fresca illustrazione di copertina di Vellani Marchi, rivela lo squallore delle periferie urbane secondo un linguaggio indiscutibilmente moderno e 'scostante' al pari della prosa letteraria della giovane. (figg. 108-109)

Si tratta di un tipico esempio della salda volontà di Bompiani di comunicare il libro secondo strategie pubblicitarie aggiornate, di cui l'"Almanacco Letterario" propone sempre nuove soluzioni. Si ricorda come nelle pagine pubblicitarie dell'"Almanacco letterario 1932" accanto a un annuncio che incita a regalare libri – "Non regalate, per le Feste, i soliti dolci, i soliti fiori. Siate originali almeno una volta: regalate un libro. Non foss'altro, spenderete di meno e durerete, nel ricordo, di più" – si trova una pagina intitolata *Un dissidio che deve cessare: Libro e Pubblicità*¹²⁴⁰ che

¹²³⁷ Copialettere 10 aprile 1933, ASCdS, fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Masino Paola.

¹²³⁸ Dedicato a Bompiani il VI capitolo *Dissenso, ma non troppo*, in Guido Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Laterza, 2013, pp. 78-87. Quando Bontempelli perdette potere tra le gerarchie politiche anche gli interventi censori sui testi della Masino furono più diretti: si ricorda il sequestro del fascicolo delle "Grandi Firme" (n. 382, 22 settembre 1938) nel quale era uscito il racconto *Fame*.

¹²³⁹ Copialettere 12 febbraio 1943, ASCdS, fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Masino Paola.

¹²⁴⁰ N.G.C., *Un dissidio che deve cessare: Libro e Pubblicità*, "Almanacco Letterario 1932", Bompiani, dicembre 1931, pp. n.n. si reclamizzava così alcune agenzie pubblicitarie milanesi di cui seguono

reclamizzava l'attività di moderne agenzie pubblicitarie milanesi, insistendo sull'importanza di tale strumento per la diffusione del libro.

Il libro essendo nato molto tempo prima e da alti natali ha sempre guardato la pubblicità come una cadetta e come un'intrusa di basse origini. (...) il libro ha sempre spregiato l'aiuto pratico di Ancella pubblicità e sempre ha voluto ignorare come col mutare dei tempi essa da Generentola si sia fatta regina e come ormai senza il suo aiuto non sia possibile né conquistare né difendere un qualsiasi mercato di vendita. (...) I risultati che ogni editore ha potuto constatare sulla continua diminuzione dei lettori dimostrano purtroppo quanto sia errata la via fin qui tenuta da editori e librai italiani nei rispetti della pubblicità. È giunto il momento di cambiare rotta. Bisogna riconoscere che soltanto con l'aiuto della pubblicità è possibile far risorgere coltivare e sviluppare il desiderio l'abitudine, il lusso del libro nelle folle.¹²⁴¹

Tra le proposte pubblicitarie di Bompiani, sulle pagine dello stesso "Almanacco Letterario 1932" si presenta una collezione di francobolli che riproducono copertine, affidandosi alla diffusione e popolarità delle raccolte filateliche per pubblicizzare i libri.

In tale direzione, dalla metà degli anni Trenta, alle copertine di Vellani Marchi si aggiungono modernissime sopraccoperte pubblicitarie, spesso caratterizzate anche solo da giochi tipografici che esaltano il titolo, non di rado anche in forma di scrittura corsiva nella quale si riconosce la calligrafia dello stesso editore.¹²⁴² Bompiani sembra voler lavorare per 'strati', affidando alla sopraccoperta il compito di richiamare l'attenzione, lasciando alla copertina con le ricche illustrazioni di Vellani Marchi la descrizione del contenuto del libro. Due linguaggi contrapposti corrispondenti alle tipologie esemplificate da Trevisani:¹²⁴³ la "copertina adescatrice" – "una delle più giovani: nacque col sorgere delle «feste o fiere» e col rinfocolarsi delle ricerche verso una migliore e maggiore diffusione del libro" – e la "copertina signora" che invece "vuol conquistare per virtù più sane e più durature".

È il doppio registro utilizzato, per esempio, per l'ungherese Ferenc Körmendi, del quale Bompiani pubblica sei titoli tra il 1932 e il 1938, rappresentati come di norma da un'illustrazione di copertina al tratto di Vellani Marchi e una sopraccoperta insistente solo sul titolo. Nel caso di *Peccatori* del 1936, la parola è reiterata per cinque volte amplificandone l'effetto, come ricorda l'annuncio pubblicitario di simile impatto visivo dove la copertina viene riproposta accanto a un misterioso volto femminile, reso suggestivo da una base cromatica ripresa dal colore delle labbra e commentata da slogan "Un romanziere puro-sangue" e "Un narratore inesauribile." (figg. 103-04)

Il successo della firma ungherese¹²⁴⁴ porterà per altro l'editore a escogitare una politica promozionale ad hoc, come testimoniano le duecentocinquanta fotografie dello scrittore autografate da indirizzare ai librai.¹²⁴⁵

pagine con esempi di annunci: Balzaric ed Erva di via Cerva 40; Lanx, via Pascoli 32; ACME, via M. D'Azeglio.

¹²⁴¹ Ibidem.

¹²⁴² Ringrazio Irene Piazzoni per questa precisazione.

¹²⁴³ Piero Trevisani, *Copertine italiane d'oggi*, "Il Risorgimento Grafico", XXXIV (11-12), novembre-dicembre 1937, pp. 479-510.

¹²⁴⁴ Per più estesi riferimenti si veda la *Nota bibliografica* in F. Tempesti, *La letteratura ungherese*, Firenze, Sansoni Accademia, 1969 e F. Casella, *Le letterature dei paesi del sud-est europeo*, in *L'Italia, in L'Italia e la politica di potenza in Europa (1938-1940)*, Milano, Marzorati, 1985, pp. 205-13; alle specifiche recensioni ungheresi e più in generale di libri stranieri su "L'Italia che scrive" il capitolo

Oppure la copertina di *Transatlantico* di Gina Kaus: dove la copertina di Vellani Marchi tratteggiava personaggi che l'artista avrebbe potuto aver disegnato dal vivo durante uno dei suoi tanti viaggi, lasciando alla sopraccoperta l'effetto grafico delle strisce blu e bianche con l'intestazione tipografica esasperata dall'effetto convesso. (figg. 106-107)

Gli sforzi dell'editore di avvicinare al libro un pubblico nuovo si diramano anche nella direzione dell'esposizione dei libri amplificando i propri titoli attraverso stand ed esposizioni spettacolari capaci di accostare al libro anche quel pubblico che altrimenti non ne sarebbe attratto: si pensi al potere suggestivo dello stand della fiera del libro del 1933 a forma di transatlantico, capace di identificare l'editore al mezzo di trasporto più moderno associandolo immediatamente al 'viaggio' tra le pagine letterarie, ma soprattutto l'esplicito impulso che tale stand avrebbe avuto per la vendita del libro di Gina Kaus, il cui titolo – *Il transatlantico* – campeggia infatti al centro dello stand quasi ne fosse una didascalia. (fig. 105)

Su questo punto Bompiani si espresse in modo chiaro nella sua relazione *Le esposizioni di libri* in occasione della XII sessione del Congresso Internazionale degli Editori (Lipsia-Berlino 1938) nella quale lascia per un momento da parte l'importanza della copertina, per arrivare a sostenere la necessità di inscenare i contenuti dei libri alla maniera teatrale avvicinando così anche quel pubblico che non arriverebbe altrimenti a scoprire il prezioso contenuto della scatola-libro.

Abbiamo detto che il libro non costituisce una merce, ma soltanto una scatola entro cui una merce, segreta e portentosa, è custodita. Si tratta dunque di aprire queste scatole prima della inaugurazione della esposizione, così come si tolgono i quadri dalle casse d'imballaggi, e di mettere in mostra di ogni scatola, figuratamente, il suo contenuto; di inventare una rappresentazione insolita, luminosa, colorata, capace di acquistare una consapevole persuasione, di toccare in modo non effimero l'immaginazione del pubblico. (...)

La formula più semplice che viene solitamente seguita, è quella di presentare lo scrittore in alcuni suoi aspetti ed elementi della sua vita: l'iconografia biografica, il tavolo da lavoro, le lettere, il paesaggio del suo mondo (...). Ma è, questa, la formula dei musei, e ancora conserva quel pallore, quell'ombra e quell'odore di foglia morta, quel distacco dalla nostra vita da cui è più facile ricavare reverenza che entusiasmo. (...) Fra il libro e una gran parte di pubblico rimane come un diaframma invisibile quanto resistente, che tra la vita scritta e quella realizzata per gesti e immagini c'è ancora un ponte da gettare. (...). Togliamo dunque completamente il contenuto dalla sua scatola e facciamone per un momento spettacolo: dai libri di divulgazione scientifica possiamo trar fuori le meraviglie che essi spiegano e illustrano, costruire sulle pareti una geografia animata, pittoresca, attraente, un mondo fisico che vive (...). I romanzi possono suggerire costruzioni scenografiche, quadri in cui lo spirito dell'opera si rivela e si esalta, figure intensamente significative (...). Una mostra libraria potrà acquistare così l'aspetto di una serie di mostre particolari, dalla meccanica alla psicologia, dal turismo alle arti figurative. Non ci si rivolgerà all'interesse generico della lettura ma a ciò che precede questo interesse: la curiosità di apprendere, e a ciò che lo segue: la gioia di aver compreso.¹²⁴⁶

La lettura straniera in "L'Italia che scrive" (1918-1938). L'editoria nell'esperienza di A. F. Formiggini, Milano, Franco Angeli, 1996, pp. 80-122.

¹²⁴⁵ Citato in Anna Longoni, "Come i gatti sui tetti". *Un percorso attraverso le collane letterarie del catalogo Bompiani (1929-1972)*, in Valentino Bompiani. *Il percorso di un editore "artigiano"*, cit., pp. 78-79.

¹²⁴⁶ V. Bompiani, *Le esposizioni di libri*, "Giornale della libreria", 1938, pp. 127-28, cfr. Apice, fondo Bompiani, rassegna stampa.

Le sopraccoperte, soprattutto quelle tipografiche, non sono quasi mai firmate e vista la propensione di Bompiani a mettere voce e mano anche nella realizzazione delle copertine non è facile attribuirne una precisa paternità, anche se si evidenziano di certo collaborazioni molto diverse tra loro. Di certo qualche contributo di Munari è ravvisabile nonostante risulti firmata solo la sopraccoperta per *Di padre in figlio*¹²⁴⁷ di Mario Sobrero (1938); in altri casi aiuta nell'attribuzione la coincidenza formale di alcune sopraccoperte, per esempio quella per *Caleidoscopio* di Cronin, a soluzioni munariane tipiche degli ultimi anni Trenta, come attesta la copertina de' "La Lettura" dell' ottobre 1938. (figg. 110-112)

Nel costituire un richiamo pubblicitario le sopraccoperte Bompiani con il tempo si raffinano abbandonando l'iniziale pressoché univoca soluzione tipografica a favore di una maggiore identificazione con l'autore. Può essere significativo guardare la progressiva costruzione dell'immagine identificativa di un autore come John Steinbeck. Se le illustrazioni di Vellani Marchi ricercano una certa omogenea intonazione americana attraverso le scene di vita contadina e una drammaticità uniformante la proposta dell'autore, come si evidenzia dal pieghevole pubblicitario con i giudizi della stampa sui primi tre titoli, *Uomini e topi*, *Pian della tortilla* e *Furore*, che riportano in testa le illustrazioni di copertina, mentre in copertina al pieghevole campeggia il ritratto pittorico dello scrittore usato spesso anche per pubblicizzare l'uscita dei libri sulla stampa.¹²⁴⁸ (figg. 113; 116) Confrontando la coerente immagine tracciata da Vellani Marchi con il tono delle sopraccoperte è di nuovo confermato l'intento di Bompiani di giocare sulle potenzialità proprie dei due diversi paratesti: l'immagine di Vellani Marchi identifica il racconto e per questo è utilizzata anche nelle schede di presentazione, in quanto avrebbe distinto il titolo anche nell'eventualità di rottura o perdita della sopraccoperta, intendendo quest'ultima invece solo per il richiamo in libreria. Il fiasco di vino per il *Pian della tortilla* e le due scarpe divenute in Italia quasi sinonimo di *Uomini e topi* intendono suggerire le atmosfere narrate e sicuramente identificare con una certa propria speciale grafica l'autore che si conosceva allora in Italia grazie a Bompiani. Si distacca invece molto la sopraccoperte di *Furore* (1940), anch'essa non firmata, con un desolato tronco d'albero stilizzato, arso dal sole tanto da essere assimilabile a un'escrescenza naturale della terra, che s'intona col laconico titolo: una specie di fulmine a ciel sereno la cui incisività verrà riproposta negli annunci sui quotidiani¹²⁴⁹ che riportano il solo titolo scritto in verticale con caratteri e cornice resi da un fitto tratteggio a indicare la tensione emotiva del romanzo "che non lascia respiro."¹²⁵⁰ (figg. 114-115)

Tale precisa volontà di distinzione del catalogo attraverso una comunicazione non solo spiccatamente moderna e inedita in Italia, ma anche adatta a identificare una linea per ciascun autore porterà a non poche critiche. Il sospetto di una qualche

¹²⁴⁷ Si tratta anche di uno dei casi in cui la copertina non è firmata da Vellani Marchi ma da C. Colnese.

¹²⁴⁸ Si veda per esempio l'annuncio: "Tempo", 25 gennaio 1940; "Meridiano di Roma", 28 gennaio e 18 febbraio 1940; "Oggi", 3 e 10 febbraio 1940; "Radiocorriere", gennaio e febbraio 1940, ASCdS, Fondo Bompiani, produzione tecnica, Steinbeck John.

¹²⁴⁹ L'annuncio uscirà tra il gennaio e il marzo 1940 su il "Meridiano di Roma", "Oggi", "Corrente" e "Tempo", nella versione in rosso su "Prospettive", il 15 marzo 1940, ASCdS, Fondo Bompiani, produzione tecnica, Steinbeck John.

¹²⁵⁰ Come si legge nella scheda del libro presentata all'editore, 12 agosto 1939, ASCdS, Fondo Bompiani, produzione tecnica, Steinbeck John.

posizione filo straniera di Bompiani avanzata da certa stampa dell'epoca diventa facilmente sostenibile proprio per l'azzardo di molte sopraccoperte.

A proposito poi dell'italianità del libro' come espressione grafica [Bompiani] dà ragione a Raffaello Bertieri, ma pensa che fin quando nelle arti applicate e decorative continueranno ad avere la supremazia i gusti d'oltralpe non sarà cosa facile costruire il libro italiano (escluso quello d'eccezione) in modo che abbia carattere prettamente nostro. E forse per questo le raccolte di casa Bompiani hanno un'espressione nordica e le copertine seguono le più recenti bizzarrie tedesche.¹²⁵¹

Ugualmente Mario Ferrigni ammirerà la grafica di Bompiani in occasione della V Triennale mostrandone l'ispirazione internazionale calibrata però da gusto e originalità tutta italiana.

Un giovane editore di Milano si è affermato sul mercato librario con libri graficamente caratteristici e per lo studio accurato della veste data alle sue copertine; le copertine di Bompiani sono fra le più serie e più vivaci, e pur risentendo di qualche influsso straniero non si potrebbe considerarle altrimenti che originali. Esse appartengono a quel tipo internazionale che è possibile conseguire nell'arte grafica, senza rinunciare del tutto alle linee di una fisionomia italiana.¹²⁵²

Se certo bizzarro modernismo si intravedeva in tutta la comunicazione editoriale di Bompiani, in direzione di una sempre maggiore modernità ed esterofilia andavano le sopraccoperte firmate Bernard, autore da identificare con il napoletano Carlo Bernard (13 ottobre 1909-22 ottobre 1992), al momento di realizzare le sopraccoperte per Bompiani un trentenne inquieto con già varie esperienze culturali alle spalle, nonostante non avesse condotto studi regolari. Nel 1929 è firmatario con Guglielmo Peirce e il pittore Paolo Ricci del manifesto del "circunvisionismo" che porterà alla fondazione dell'UDA (Unione Distruttori Attivisti) in cui si propone di sostituire l'arte con scienze e tecnologie "uniche attività dello spirito capaci di restituire un'immagine probante della realtà."¹²⁵³ Decisivo per la sua formazione visiva sarà il soggiorno di alcuni mesi a Parigi, nel 1930, dove avrà modo di conoscere le avanguardie artistiche avvicinandosi soprattutto al Surrealismo. Sarà il successivo impiego nel settore antiquario della Libreria Hoepli di via Sistina a Roma a mettere il giovane in contatto con gli scrittori romani - Alvaro in testa - ma soprattutto a costituirsi come una nuova occasione di crescita dando anche a questa esperienza "un ordine interiore, perché gli autori dei libri grandi, quelli soprattutto che hanno meritato la conferma secolare dei lettori e degli acquirenti, sono, contrariamente all'opinione dei somari antiumanistici, tra i più persuasivi maestri di vita."¹²⁵⁴ Anche se la scarsissima documentazione amministrativa di Casa Bompiani non permette di verificare la

¹²⁵¹ Piero Trevisani, *Le fucine dei libri. Intervista con Bompiani*, "L'Italia letteraria", 3 luglio 1932.

¹²⁵² Mario Ferrigni, *Gli artisti grafici alla V Triennale di Milano*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (1), 31 gennaio 1934, p. 25, intero articolo pp. 20-41.

¹²⁵³ Informazioni biografiche sono tratte da Eugenio Ragni, *Invito alla lettura di Bernari*, Milano, Mursia, 1978. Tutti i profili biografici (anche il precedente *Bernari* di Emilio Pesce, La Nuova Italia "Il Castoro", 1970), ricostruiscono la vicenda dello scrittore senza accennare alla collaborazione con Bompiani e ancor meno a sue esperienze come artista visuale. La conferma di tale collaborazione è venuta dal figlio dello scrittore che ringrazio insieme alla prof.ssa Francesca Bernardini dell'Archivio del Novecento dell'Università la Sapienza di Roma.

¹²⁵⁴ Francesco Flora, *Il primo Bernardi*, apparso nel numero de "La Fiera Letteraria" (2 febbraio 1958) dedicato allo scrittore.

presenza e l'eventuale mansione di Bernard, dalla corrispondenza con Alvaro¹²⁵⁵ sappiamo che, alla fine negli anni Trenta, Bernard lavorava all'"Almanacco Letterario". Porterebbe effettivamente a collocare il giovane irregolare nella scuderia di Bompiani anche il legame con Zavattini, a cui si deve per altro l'esordio letterario di Bernard, i cui *Tre operai* inaugurarono, nel 1934, la collezione "i giovani"¹²⁵⁶ diretta dallo stesso Zavattini¹²⁵⁷ per Rizzoli. Ma sono soprattutto due tavole dell'"Almanacco Letterario 1933"¹²⁵⁸ disegnate dall'amico Peirce con un commento di Bernard, ad attestare una collaborazione del giovane.

Dal giugno 1939 Carlo Bernard è redattore capo di "Tempo", trovandosi di nuovo in compagnia di Zavattini e Munari, tra gli animatori della giovane redazione di Bompiani, negli stessi mesi in cui discute con Alvaro del suo possibile pseudonimo.¹²⁵⁹

Pur se la breve collaborazione grafica sembra ignorata dalla critica, è noto e riconosciuto però il suo estro creativo che lo porterà nel dopoguerra a essere, come ricorda Niccolò Gallo, l'iniziatore del neorealismo: "per questa sua carica, per le sue capacità di rappresentazione e per il suo estro figurativo era inevitabile che a Bernari toccasse nell'ultimo decennio di essere additato come uno dei *leaders*, quando non addirittura l'iniziatore, di quel movimento che si ebbe il brutto nome di neorealismo."¹²⁶⁰

Le sopraccoperte di Bernard per Bompiani – tra le poche a essere firmate – rivelano uno spiccato indirizzo modernista con evidenti influssi surrealisti. Si veda, per esempio, il caso di *Oceano* di Vittorio Rossi, titolo che Vellani Marchi aveva reso in copertina con pochissimi tratti capaci di restituire la profondità prospettica di un mare a perdita d'occhio e le placide chiacchiere di tre marinai in un momento di riposo. La sopraccoperta di Bernard è immediata quanto inusuale per le vetrine italiane: risolta con la tecnica del foto-collage, troneggia in copertina un primo piano di una mano che impugna una pipa. L'identificazione con la vita di mare è affidata al tatuaggio – l'ancóra, un cuore trafitto insieme alla scritta *Oceano*, che permette l'inserimento del titolo nell'immagine, abbandonando qualsiasi idea d'intestazione a favore di un'inedita immediatezza visiva –, così come dal blu dello

¹²⁵⁵ Alla richiesta di materiale per l'Almanacco, Alvaro scrive: "Domani consegno a Bernard le lettere per l'Almanacco", lettera del luglio 1938, ASCdS, fondo Bompiani, corrispondenza con gli autori italiani, Alvaro Corrado.

¹²⁵⁶ Sempre nel numero monografico dedicato allo scrittore, Zavattini ricorda la composizione della copertina: "Io studiavo la copertina grigia, con una grande R di un grigio più scuro che la invadeva tutta; poco più su del centro risaltava in nero il titolo: *Tre operai*, in basso una lista nera con in bianco il nome della collana 'I giovani'", in *Venticinque anni fa*, "Fiera Letteraria", numero dedicato a Carlo Bernari, 2 febbraio 1958.

¹²⁵⁷ Su Zavattini si veda Michele Carpi, *Cesare Zavattini direttore editoriale*, Aliberti, "Quaderni dell'archivio Cesare Zavattini" (1), 2002.

¹²⁵⁸ *La sublime visione e "Il letterato alle prese con la realtà"*, disegni di Guglielmo Peirce, testi di Carlo Bernard, "Almanacco Letterario 1933", Bompiani, 1932, p. 13 e p. 73. Così come l'uscita di *Tre operai* è annunciata come notizia dell'anno nel *Calendario dei fatti*, "Almanacco Letterario 1935", Milano, Bompiani, dicembre 1934, p. XXXV.

¹²⁵⁹ Una prima ipotesi era di usare il cognome Bernardi preceduto da due nomi propri, soluzione sconsigliata da Alvaro. Nonostante Alvaro ricordi di aver già tentato di cambiare la desinenza al cognome senza ottenere risultati soddisfacenti, alla fine della lettera avanza qualche nuova proposta: "Albernardi, Obernardi, Albernardi, Libernardi, Dibernardi; ecco ancora qualche combinazione. Il primo con la A, sarebbe una forma trentina come con Di nell'uso più corrente. Ma più lo rigiro da tutte le parti e meno ti so consigliare." Lettera di Corrado Alvaro a Carlo Bernard, 5 ottobre 1939. Si tratta di una selezione di lettere inviate da Bernard a Bompiani nel 1962 per provvedere a una scelta tra la corrispondenza di Alvaro, ASCdS, carte Corrado Alvaro, Carlo Bernari.

¹²⁶⁰ N. Gallo, *La via di Bernari*, "Fiera Letteraria", numero dedicato a Carlo Bernari, 2 febbraio 1958.

sfondo che sfuma progressivamente dal mare al cielo lungo tutta la superficie della sopraccoperta. (figg. 117-118) L'immediata presa sul pubblico di una tale immagine sembra anticipare teorie sulla comunicazione pubblicitaria di due decenni successivi, da Vance Packard¹²⁶¹ a Ernest Dichter,¹²⁶² riprese in Italia da Umberto Eco che ricordava appunto l'importanza di certe immagini pubblicitarie nel muovere i desideri inespressi del pubblico: "se l'uomo medio sogna di apparire occulto e virile, presentate le sigarette Marlboro attraverso un primo piano di una mano pelosa e tatuata; ma se si diffonde il sospetto che una sigaretta troppo forte provochi il cancro, allora lo stesso prodotto (rimasto immutato) apparirà in una lunga e affusolata mano femminile, raccomandandosi per la sua leggerezza".¹²⁶³

Il divertimento per l'*object trouvé* tipico della poetica surrealista è utilizzato per la sopraccoperta di *Gran Canaria* di Cronin dove il titolo coincide con la scritta stampata su un sacco di juta tipico per l'importazione dello zucchero. La rara presenza degli originali presso l'archivio Bompiani della Fondazione Corriere della Sera permettono di verificare il gioco materico allora assolutamente nuovo nella comunicazione del libro. (figg. 119-120) Una novità tale che, ancora nel 1981, Giulio Nascimbeni ricorda l'effetto di quell'"indimenticabile copertina" come a una "sorta di aggancio della memoria, almeno per me e forse per tutta la mia generazione".¹²⁶⁴

Che il modello fosse in generale il gusto modernista internazionale è evidente ancor più nell'esplicito riferimento alle avanguardie russe per *L'uomo è forte* di Corrado Alvaro. Il titolo di Alvaro parrebbe segnare un punto di svolta nella grafica di Bompiani, che verrà poi portata a compimento nella revisione grafica delle principali collane nell'immediato dopoguerra. Il disegno 'dal vero' di Vellani Marchi non pare particolarmente adatto a rendere il complesso quadro dell'ambiente sovietico descritto da Alvaro: ¹²⁶⁵ il gigantesco orecchio ¹²⁶⁶ dell'inquisizione poco si addice al tono di elegante descrittivismo tipico del pittore, stonando con il ritratto dei protagonisti lasciati senza alcuna contestualizzazione ambientale. Contrariamente il fondo rosso, la gigantesca sagoma di un uomo-marionetta definita da una fotografia di un'indistinta massa orante, rendono immediata l'immersione nel mondo sovietico e più in generale nella condizione di controllo dittatoriale. (figg. 121-122)

L'editore n'è molto soddisfatto pur avvertendo immediatamente una certa problematicità: "la copertina è molto bella, almeno a me pare molto efficace. Domani gliene spedirò una copia fotografica perché è forse discutibile."¹²⁶⁷ Anche lo scrittore, nell'immediato, è pienamente soddisfatto suggerendo altresì di usare la sagoma come efficace richiamo pubblicitario: "il disegno della sopraccoperta è

¹²⁶¹ *Persuasori occulti*, Torino, Einaudi, "saggi" (235), 1958.

¹²⁶² *La strategia del desiderio*, Milano, Garzanti, 1963.

¹²⁶³ Umberto Eco, *Strategia del desiderio*, in *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani "i tascabili" (27), 1978, p. 375.

¹²⁶⁴ G. Nascimbeni, *La tragedia della miniera diventa best-seller*, "Corriere della Sera", 10 gennaio 1982 citato da Irene Piazzoni, "Voglio trasformarmi in libro...". *Il lavoro editoriale di Valentino Bompiani*, in *Testi, forma e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale*, (giornate di studio, Apice, Università degli Studi di Milano, 13-14 dicembre 2006), Milano, Sylvestre Bonnard, pp. 187-188; intero saggio pp. 167-194.

¹²⁶⁵ Si veda analisi dettagliata del carteggio Bompiani-Alvaro in Giuseppe Zaccaria, *Bompiani Alvaro: un "rapporto esemplare"*, in *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, cit., pp. 122-143.

¹²⁶⁶ Il pittore lo riproporrà per una copertina altrettanto poco riuscita Otto Leopold, *Storia di una spia*, Milano, TTT (Treves-Treccani-Tuminelli), 1932.

¹²⁶⁷ Copialettere 13 aprile 1938, ASCDS, corrispondenza con gli autori italiani, Alvaro, Corrado.

ottimo. Mi pare che sarà molto efficace usare la sagoma d'uomo per tutta la pubblicità; rimarrà impressa meglio di qualsiasi altro motivo.”¹²⁶⁸

Nonostante l'entusiasmo per l'efficacia della copertina, Bompiani temeva che l'evidente riferimento alle costrizioni della dittatura – non essendo specificato né nel titolo né in copertina l'ambientazione sovietica – potesse incappare in qualche divieto. Nello scrivere ad Alvaro delle ultime bozze, il 4 maggio 1938, insiste perché lo scrittore si assicuri dell'autorizzazione con Gherardo Casini, capo della divisione Libri del Ministero della Cultura Popolare.

Le mando uno stampone della copertina. Lo faccia vedere a Casini. Non sono tranquillo e non vorrei che all'ultimo momento facessero qualche difficoltà. Tanto più mi preme che il disegno sia approvato perché ho pronto il manifesto in cui vi è lo stesso disegno ripetuto. Prima di farlo incidere bisogna essere sicuri dell'autorizzazione e quella della Questura non può bastare. Il mio dubbio nasce dal fatto che né il titolo del libro, né il volto della folla dice trattarsi della Russia.¹²⁶⁹

La sopraccoperta, infatti, accentuava i temi politico-sociali del libro potendo destare qualche sospetto in un'Italia in quei giorni in pieno fermento per la visita di Hitler tant'è che lo stesso editore si pronuncia sull'opportunità di rimandare di qualche giorno l'uscita del libro: “penso che sia opportuno lasciar partire Hitler, e arrivare quindi alla metà di maggio.”¹²⁷⁰ Timori non infondati quelli di Bompiani, visto che nel rispondergli Alvaro precisa la necessità di insistere sul valore artistico dell'opera piuttosto che sui contenuti: “per la pubblicità, non dia troppo spicco al contenuto sociale del libro, ma alla sua sostanza letteraria e artistica. Faccia tutto molto discretamente per quanto efficacemente. Il revisore, col quale abbiamo discusso a lungo, mi ha avvertito che, se il libro non gli avesse offerto pregi di opera d'arte, la censura sarebbe stata ben altrimenti rigorosa.”¹²⁷¹

Alvaro informa Bompiani dell'avvenuta approvazione con un telegramma l'11 maggio 1938 – “libro approvato con lievi modifiche et introduzione che spedirà domani”¹²⁷² –, indicazioni che costrinsero Bompiani a fermare la stampa appena avviata in attesa degli ultimi interventi del caso.¹²⁷³ Anche la sopraccoperta verrà approvata ma continua la prudenza rispetto al manifesto murale che avrebbe accentuato l'impatto della sopraccoperta, già diffusamente fraintesa e difficilmente apprezzata come dichiara lo stesso scrittore, riportando alcuni giudizi, che lo portano addirittura a ipotizzare un cambiamento per la seconda tiratura: “La Hoepli si lamenta della sopraccoperta che, dice, può essere scambiata per metafisica o può parere sgradevole. A Lei decidere in caso di ristampa.”¹²⁷⁴

¹²⁶⁸ Lettera di Corrado Alvaro a Bompiani, 15 aprile 1938, ASCdS, corrispondenza con gli autori italiani, Alvaro, Corrado.

¹²⁶⁹ È interessante anche la nota conclusiva della lettera che specifica che. Copialettere 4 maggio 1938, ASCdS, corrispondenza con gli autori italiani, Alvaro Corrado.

¹²⁷⁰ Ibidem.

¹²⁷¹ Lettera di Corrado Alvaro a Bompiani, 13 maggio 1938. ASCdS, corrispondenza con gli autori italiani, Alvaro Corrado.

¹²⁷² ASCdS, corrispondenza con gli autori italiani, Alvaro Corrado.

¹²⁷³ Copialettere 12 maggio 1938, in cui specifica nuovamente le proprie ansie per il disegno della sopraccoperta che avrebbe comunicato il libro “Ho mandato il disegno in Questura per l'approvazione”.

¹²⁷⁴ Lettera di Alvaro a Bompiani, 24 giugno 1938. A tale osservazione Bompiani risponde: “quanto mi dice sulla sopraccoperta, mi rimette in dubbio circa l'opportunità del manifesto”, copialettere 27 giugno 1938, ASCdS, corrispondenza con gli autori italiani, Alvaro Corrado.

L'intuito pubblicitario ed estetico di Bompiani erano evidentemente molto più all'avanguardia rispetto alle abitudini estetiche tanto che le critiche sulla sopraccoperta si fecero sempre più pressanti fino a portare lo scrittore a dubitare sempre più della sua efficacia, e finanche della copertina, portandolo a ipotizzare una possibile sostituzione a favore di una soluzione tipografica con i giudizi della critica.

Per la copertina, credo che a conti fatti abbia ragione il libraio romano,¹²⁷⁵ me lo sento dire da altre parti, e mi pare che non ci sia da pensare ai manifesti. In una nuova edizione eventuale sarebbe forse il caso di provvedere a una copertina tipografica con qualche giudizio. Se le dovessi dire il mio ideale, abolirei anche la vignette del frontespizio,¹²⁷⁶ stampando più marcato e più alto il titolo. Al testo nitido e denso non corrisponde in questo libro l'esterno, a mio parere.¹²⁷⁷

Ma la forza dirompente della sopraccoperta, così come portava a continui ripensamenti, rivelava al contempo ineguagliabile efficacia comunicativa – attestata tra l'altro dall'attenzione, pur se negativa, che continuava a richiamare – facendo oscillare l'opinione dello scrittore. Una settimana dopo essersi espresso negativamente, si ricrede vedendo l'efficacia dell'annuncio sulle pagine di "Omnibus": "Quell'omino è, pure, simpatico. Forse lo vedrei sparire con dispiacere. Chissà se, stampandolo su fondo verde sarebbe meno truce che sul rosso. Se poi il libro avesse vero successo, come congedarlo? Insomma, i libri nascono come nascono, e Lei che è l'editore sarà più saggio di tutti quelli che mettono bocca nella sua arte, me incluso."¹²⁷⁸

La novità delle sopraccoperte di Bernard, oltre a dimostrare l'apertura di Bompiani per collaborazioni meno canoniche – si pensi altresì ai titoli di Zavattini illustrati dallo stesso scrittore¹²⁷⁹ – dimostrano l'interesse a trovare soluzioni sempre diverse, pur se a tale sperimentazione non corrisponde ancora il riconoscimento dello stato professionale degli artisti, come dimostra la prevalente assenza di firme.

Per i titoli di Savinio, entrato all'inizio degli anni Quaranta tra gli autori Bompiani, strappando a Garzanti *Ascolto il tuo cuore città*, un libro su Milano "divertente e interessante" dove "Milano è un pretesto: intorno a questo tema centrale girano molti altri temi."¹²⁸⁰ Per non infastidire troppo Garzanti si decide di far uscire prima la raccolta di racconti *Città la vita* per la cui sopraccoperta si interpella Piero Fornasetti, l'eccentrico architetto e decoratore amico di Gio Ponti, che fornisce "alcuni prospetti" per la cui scelta definitiva Bompiani si affida allo stesso

¹²⁷⁵ Si riferisce alla nota della Libreria Hoepli di Roma, riportata da Alvaro nella lettera del 24 giugno 1938, cit.

¹²⁷⁶ Si riferisce all'illustrazione di copertina di Vellani Marchi.

¹²⁷⁷ Lettera di Alvaro a Bompiani 7 luglio 1938, ASCdS, corrispondenza con gli autori italiani, Alvaro Corrado.

¹²⁷⁸ Lettera di Alvaro a Bompiani, 12 luglio 1938, ASCdS, corrispondenza con gli autori italiani, Alvaro Corrado.

¹²⁷⁹ Con un suo disegno in copertina esce la prima edizione di *Parliamo tanto di me* (1931) e la sopraccoperta gialla con un diavolo stilizzato per *Io sono il diavolo* (1941). Questo non impedisce di produrre edizioni successive con copertine e illustrazioni interne del pittore Gabriele Mucchi. cfr. M. Sironi, *Mucchi illustratore per Bompiani*, in *Gabriele Mucchi, un secolo di scambi artistici tra Italia e Germania*, a cura di A. Negri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, "Sussidi eruditi" (80). Serie "archivi del libro", 2009, pp. 121-149.

¹²⁸⁰ Ne parla in questi termini lo stesso Savinio, presentandolo a Bompiani nella lettera del 14 luglio 1941, ASCdS, Fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Savinio Alberto.

Savinio: “Fornasetti poi vorrebbe inserire una sua composizione a disegni di contro il frontespizio e anche di questo ti mando qualche disegno.”¹²⁸¹ Così come il realismo si adattava a Steinbeck, il ‘Novecento’ magico di Fornasetti restituiva perfettamente le atmosfere descritte da Savinio tanto che lo stesso Fornasetti disegnerà anche la sopraccoperta successiva, con la straniante veduta di una città in costruzione per *Ascolto il tuo cuore città*. (fig. 123) Le sopraccoperte non sono però firmate così come il nome dell’autore non compare nei risguardi della sopraccoperta: l’identificazione è stata possibile grazie a passaggi epistolari, a conferma dell’importanza di tali fonti documentarie per la ricostruzione della grafica editoriale italiana della prima metà del Novecento.

Bompiani aveva ben chiaro che ogni autore così come ogni nuova collana necessitava di una propria veste identificativa. Se infatti sul finire degli anni Trenta le sue grafiche sono sfacciatamente ‘esterofile’ al momento di lanciare “Civiltà”, la ricca rivista illustrata di anticipazione dell’Esposizione Universale in programma per il 1942, che pure idealmente guardava oltralpe al modello di “Verve”, si affida per la sua veste, inaugurata da Massimo Campigli, a riproduzioni di opere antiche e contemporanee immediatamente identificabili con aspetti della cultura, dell’arte e del paesaggio italiano. (figg. 124-125)

Una rivista di grande formato, illustrata a colori su carta patinata che ha costituito un importante banco di prova per la stampa colori, contemporaneamente utilizzava in copertina e per la comunicazione della nuova collana “Phanteon, capolavori di tutte le letterature”,¹²⁸² con la quale Bompiani immaginava di aprirsi a mercati internazionali. Bompiani riprendeva in parte un progetto messo in cantiere nel 1935 per una *Mostra della civiltà italiana dai tempi di Augusto ai tempi di Mussolini*, elaborato con l’ingegnere e scrittore Gaetano Ciocca e gli architetti BBPR¹²⁸³ piano al quale parteciperà anche Bontempelli per la stesura dei testi. Nel 1937 il progetto sembrava in dirittura d’arrivo: è pronta la sequenza storica che mette in relazione le antichità romane con i maestri del modernismo architettonico, e si lavora alla ricerca di pittori e scenografi¹²⁸⁴ in grado di realizzare in pochi giorni le scene. Un progetto dal quale Bompiani si ritirerà non senza polemiche, così come ugualmente problematica sarà l’investimento sulla rivista “Civiltà” che Bompiani immaginava di poter rilevare alla fine dell’Esposizione mentre viene inaspettatamente sospesa al dodicesimo fascicolo a danno dell’editore.¹²⁸⁵

La varietà stilistica messa in campo da Bompiani negli anni Trenta corrispondeva in massima parte al tentativo di proporre qualcosa di nuovo evitando il più possibile i limiti censori. L’interesse prioritario dell’editore è sempre stato quello

¹²⁸¹ Copialettere 31 gennaio 1942, ASCdS, Fondo Bompiani, carteggio con gli autori italiani, Savinio Alberto.

¹²⁸² Su questo caso specifico si veda l’intervento di Viviana Pozzoli, *Dall’Archivio Bompiani. Pagine illustrate nell’editoria d’arte dei primi anni Quaranta*, presentato al seminario *Archivi editoriali. Tra storia del testo e storia del libro*, Milano, Apice-Università degli Studi di Milano, 3 maggio 2017, in pubblicazione.

¹²⁸³ Sul progetto si veda l’ampia documentazione disponibile presso il fondo Bompiani di Apice, Università degli Studi di Milano.

¹²⁸⁴ Dalla lettera di Bompiani a Bontempelli parrebbe che lo scrittore proponesse Corrado Cagli e l’editore Enrico Prampolini, entrambi momentaneamente fuori Milano e quindi, vista l’urgenza, si sia optato per Guido Fiorini, cfr. copialettere 8 settembre 1937, ASCdS, fondo Bompiani, corrispondenza con gli autori italiani, Bontempelli Massimo.

¹²⁸⁵ Copialettere a sua Eccellenza il Principe Gian Giacomo Borghese, 12 aprile 1943, ASCdS, fondo Bompiani.

di mantenere vivo il rapporto tra autori e pubblico,¹²⁸⁶ un aspetto sul quale torna con rinnovato entusiasmo nell'estate 1945 ipotizzando di lavorare a una serie di opuscoli pubblicitari, "Come abbiamo vissuto",¹²⁸⁷ per entrare dietro le quinte del periodo bellico, mostrando la vita e la produzione dei propri autori.

Voglio fare un opuscolo attraente per rimettere in pieno palcoscenico la squadra degli autori "Bompiani", e dare il senso di quanto si è maturato in questi anni nella narrativa italiana.

È fatto soprattutto per gli editori e giornali stranieri, che niente fanno di noi, e per il pubblico italiano che ha perduto il contatto con gli autori e il filo delle loro attività. La prego perciò di mandarmi poche righe, in prima o terza persona, su di Lei, sui Suoi scritti, e su quanto ha fatto in questo tempo, al fine di interessare all'uomo scrittore ed alle sue tappe, oltre che all'opera: i fatti importanti e qualche rapido cenno alle opere rispetto ad essi. E insieme una sua bella fotografia o disegno, un bel ritratto vivo insomma, e al più presto, mi raccomando molto.¹²⁸⁸

Nell'immediato dopoguerra torna soprattutto la preoccupazione di riprendere contatti con il pubblico creando "uno schedario di persone di un certo gusto letterario, che possano seguire con interesse le nostre pubblicazioni", come l'editore scrive ad Alvaro il 5 dicembre 1945, descrivendo poi il piano di una nuova trasmissione radiofonica che a partire dal lunedì 10 dicembre si sarebbe tenuta il primo giorno della settimana alle 19.45 dalla cui descrizione si ha l'impressione di trovarsi di fronte a una versione orale del noto Almanacco.

Parlerà la segretaria indiscreta: notizie, commenti, recensioni, qualche amabile malignità intramezzate da scene recitate tratte dai romanzi, da musica e da episodi, eccetera. Una specie di diario parlato, lettere al caro papà lontano. Mettere insieme ogni settimana questo spettacolo è piuttosto complicato e tu potresti aiutarmi. Ascolta la prima trasmissione (non te ne dimenticare) e poi scrivimi subito, con le tue impressioni, consigli, critiche e suggerimenti, tutte le critiche tutti i suggerimenti, insieme con notizie tue e proposte di scene da trarre dai tuoi libri per rappresentarle (radiofonicamente), o di altre cose.¹²⁸⁹

È la chiusura della lettera a riservare però le maggiori sorprese: nell'incentivare Alvaro a "non sottrarre al tuo editore quel po' di tempo che richiede", Valentino Bompiani specifica "Io comincio adesso a far l'editore e ho bisogno d'aiuto".¹²⁹⁰ I quindici anni d'esordio durante il Fascismo avevano evidentemente costituito per Bompiani una sorta di anticipazione della propria visione fortemente personale, di continuo bilanciata sulle necessità del momento. Fin dal 1944 e a maggior ragione dal 1945 Bompiani guarda a un nuovo futuro, sapendo di dover ripartire nel ricostruire l'integrità del proprio catalogo ma soprattutto nel ricucire il rapporto diretto tra il libro e il proprio pubblico, aspetto prioritario al quale Bompiani aveva

¹²⁸⁶ Per informare il pubblico, oltre all'"Almanacco Letterario", dal 1933 Bompiani pubblica "Pesci rossi".

¹²⁸⁷ Copialettere, 14 giugno 1944, ASCdS, fondo Bompiani, corrispondenza con gli autori italiani, Bontempelli Massimo.

¹²⁸⁸ Copialettere 8 agosto 1945, ASCdS, fondo Bompiani, corrispondenza con gli autori italiani, Masino Paola; una simile lettera è inviata ad Alvaro il 4 agosto 1945. Non si è vista la corrispondenza completa dell'editore ma è ipotizzabile si tratti di una comunicazione inviata ai principali autori della Casa.

¹²⁸⁹ Così inizia la lettera di Bompiani ad Alvaro del 5 dicembre 1945, ASCdS, fondo Bompiani, corrispondenza con gli autori italiani, Alvaro Corrado.

¹²⁹⁰ Ibidem.

sempre puntato: “ho fatto sempre riferimento a me stesso come uno dei tanti, e dunque una mia curiosità doveva trovare risponidenza nel pubblico”.¹²⁹¹ Un aspetto che era chiaro, e tenuto in grande considerazione, prima di tutto dai suoi stessi autori, come rendono conto le poche entusiastiche righe di Alvaro in risposta alle ultime notizie da parte dell’editore nel dicembre 1945: “Finalmente ho tue notizie. Capisco che tu sia molto occupato. Il rinnovamento della formula Bompiani credo sia uno dei fatti più appassionanti per i tuoi amici, importanti per i tuoi autori, significativi per il pubblico.”¹²⁹²

Nell’immediato dopoguerra Bompiani è pronto a iniziare con nuove energie la propria impresa editoriale, capace di essere sempre moderna, in linea cioè con l’avanzare delle tendenze. Chi ne farà le spese sarà Vellani Marchi e la sua concezione di un’illustrazione di copertina appositamente disegnata a sintetizzare il contenuto del libro, un via che Bompiani aveva progressivamente abbandonato già alla metà degli anni Trenta ricoprendo le illustrazioni di copertina di Vellani Marchi con più vistose sopraccoperte pubblicitarie ma soprattutto approdando a collane – prima tra tutte, dal 1942, la “collezione universale” “Corona”, una raccolta di testi storici considerati di permanente attualità nella quale uscirono per esempio Manzoni, Leopardi e Foscolo ma anche Melville, Tolstoj, Goethe e Valery – caratterizzata in copertina da particolari di dipinti che avrebbero idealmente riproposto l’epoca e l’atmosfera tipiche del periodo storico in cui l’opera era stata concepita. Le copertine dei cataloghi editoriali dei primi anni Quaranta presentano riproduzioni in bianco e nero di dipinti di Chagall (1942-43) e Léger (1943). È ancora Corrado Alvaro a ricordare il profondo senso estetico di Bompiani e la cura per la comunicazione dei propri libri.

Si trattava del volume di uno dei suoi scrittori, cui aveva progettato come attrazione nella copertina la riproduzione di un dipinto di Chagall. Qualcuno gli fece notare che Chagall non è fatto per richiamare lettori. Questo per lui non aveva importanza. Gli pareva che Chagall definisse quell’opera, ne formasse l’annuncio e il commento. L’insegna sotto cui egli manda fuori un libro, risponde ad analogie che egli stabilisce con una coscienza critica; la sua pubblicità diventa anch’essa un fatto culturale.¹²⁹³

Nell’immediato dopoguerra l’immagine di Bompiani si rinnoverà completamente presentando i propri titoli con riproduzioni di quadri, affidandosi alla loro libera suggestione cromatica e narrativa iniziando una nuova concezione grafica. Le copertine si accendono così di cromatismi e segni tipici della modernità, per fare solo pochi esempi una spiaggia di Braque per *Agostino* di Moravia, un particolare da Monet per *L’età breve* di Alvaro o un ritratto femminile di Modigliani per *La romana* di Moravia...

Sarà proprio Vellani Marchi a prendere posizione contro tale indirizzo, in un articolo su “Linea grafica” illustrato da copertine Bompiani, vedendo in esso solo una comoda scappatoia per non dover commissionare le copertine ad artisti specializzati, tanto che lo stesso disegnatore dagli anni Cinquanta vedrà confluire

¹²⁹¹ Dall’intervista di Daniele Del Giudice pubblicata su “Paese Sera”, 18 novembre 1979, cit. in I. Piazzoni, cit. p. 14.

¹²⁹² Lettera di Corrado Alvaro a Bompiani, 9 dicembre 1945, ASCdS, fondo Bompiani, corrispondenza con gli autori italiani, Alvaro Corrado.

¹²⁹³ C. Alvaro, *Vocazione alla cultura*, in *Galleria degli editori italiani. Valentino Bompiani*, “La Fiera Letteraria”, 9 ottobre 1955. Citato da I. Piazzoni, “Voglio trasformarmi in libro ...”, cit., p. 189.

la sua peculiarità disegnativa dall'editoria ai programmi di sala del Teatro alla Scala.¹²⁹⁴

Da parecchi anni a questa parte, tutti o quasi gli editori italiani si sono messi a comporre le copertine per i loro libri con riproduzioni di particolari da noti quadri, risolvendo così, nel modo più spiccio e troppo comodo, un problema che, a nostro modesto parere, andrebbe trattato ben diversamente; soprattutto per la dignità dell'editoria italiana. (...) Si dia un'occhiata panoramica alla vetrina o al banco di un libraio: salteranno subito all'occhio i rettangolini colorati di frammenti di figure di Renoir, teste di tori infuriati di Picasso, fiori gioiosi di Matisse, nudi arroventati di Modigliani, lumacose immagini di Dalì, soli rotanti di Van Gogh ecc. ecc. Ma con tutto ciò ben di rado troverete una copertina che dopo aver letto il libro, vi dia un richiamo o un riassunto gradito e figurativo della vicenda narrata nel testo, eludendo così alla funzione logica della copertina stessa. (...)

Gli editori italiani saccheggiando le antologie straniere d'arte hanno deciso di negare ogni possibilità di lavoro agli artisti italiani e inoltre hanno deciso di dar loro la patente di incapacità a inventare una copertina.¹²⁹⁵

¹²⁹⁴ L'attenzione collezionistica di Sandro Bortone documenta anche questo passaggio raccogliendo 34 programmi di sala con sue copertine, dal 1950 al 1967.

¹²⁹⁵ Mario Vellani Marchi, *Copertine scansa fatiche*, "Linea grafica", V (7-8), 1952, pp. 153-54.

IV. Capitolo

La copertina per tutti: dall'illustrazione al rotocalco

IV.1. *La Vitagliano e l'inaudito Renzo Ventura*

IV.2. *Facchi e Monanni, Barion e Madella: "editori da bancarella"*

IV.3. *Azzurri, gialli, verdi: l'editoria popolare in casa Mondadori*

IV. 4. *La donna in copertina: parabola dell'immaginario femminile nel Ventennio*

IV.5. *Il cinema in prima pagina*

"Monna Lisa è morta; Greta Garbo l'ha uccisa (...). Nella sua galleria deserta, Monna Lisa non è più che una bella morta abbandonata. Greta Garbo ha preso definitivamente il suo posto nei sogni del nostro tempo. È lei, oggi, che inquieta e incanta, che turba e che rapisce il cuore e i sensi dei giovani."
"La cultura moderna", agosto 1937

La produzione editoriale di largo consumo è stata al centro dell'attenzione di Sandro Bortone,¹²⁹⁶ sia in veste di studioso sia di collezionistica, consapevole della sua fondamentale importanza storica così come della difficoltà a rintracciarne testimonianze materiali con le quali delinearne i caratteri essenziali.

L'importanza di tale produzione nel panorama dell'editoria italiana era stata per altro ricordata in due interventi al convegno *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*¹²⁹⁷ che risultano ancora oggi di notevole efficacia nel restituire in sintesi il contesto storico in cui si radica la fortuna di tale produzione.

Presentando i "classici"¹²⁹⁸ Mondadori, Dante Isella prende le mosse al tempo del loro sorgere quando aveva "appena messo piede nel ginnasio inferiore" e si nutriva "a pascoli più poveri".

(...) le edizioni dimesse, teneramente amate, della collanina Sonzogno, qualche volume Barion; e i piccoli classici Salani con la loro copertina in tela color bianco panna e il nome impresso in oro (Ariosto, Petrarca, Alfieri ecc) furono i primi a schiudermi il paradiso dei miei *amours enfantins*. Costavano tre lire, poi tre e cinquanta, e per ottenere quella somma (favolosa in una casa in cui la carta stampata entrava solo la domenica, sotto forma di un foglietto colorato con la predizione del futuro e i numeri per il lotto: «la pianeta», così si chiamava, con l'articolo di genere femminile, estratta dal becco di uno spennato loreto in contraccambio dell'elemosina data la suo padrone), per strappare quelle poche lire era necessario porre assedi ostinati alla armata e temibile resistenza di mia madre, bisognava

¹²⁹⁶ Si ricorda che il primo convegno nazionale su "Il libro economico", si svolse il 29 ottobre 1979 presso la Biblioteca Civica di Como allora diretta da Bartone, cfr. Il paragrafo del I capitolo.

¹²⁹⁷ Svoltosi a Milano e organizzato dalla Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981.

¹²⁹⁸ Dall'iniziale idea di Francesco Pastonchi del 1924, si dovrà aspettare un decennio per l'effettiva realizzazione della collana.

espugnarla per stanchezza. Nella vetrina del libraio della mia città i «Classici» Mondadori non comparivano neppure.¹²⁹⁹

In occasione dello stesso convegno, Franco Lucentini ricordava invece l'importanza delle carto-librerie sparse in tutta la penisola, delle quali la vetrina più piccola¹³⁰⁰ era spesso dedicata ai prodotti editoriali per ragazzi o comunque d'intrattenimento: "un mero negozietto di quaderni, penne e matite, gomme, pastelli «Giotto» e temperamatite, eventualmente in forma di aeroplanino: insomma di puri e affascinanti *accessori* della cultura e dell'editoria, con la sola contaminazione di una vetrinetta a parte, dove per anni e anni, avevo visto esposti nei due ripiani inferiori dei romanzi di Salgari e in quello superiore dei 'Libri gialli'".¹³⁰¹ (fig. 1)

IV.1. La Vitagliano e l'inaudito Renzo Ventura

La guerra fece sentire la propria influenza anche nel commercio librario, il quale ebbe un impulso inatteso e una disordinata farraginoso produzione, dovuta al sorgere improvviso di case editrici, fondate da uomini che non avevano nessuna preparazione, o possedevano conoscenze troppo superficiali.

Così in pochi anni, assistemmo alla nascita e al tramonto di ditte, botteghe che, fattesi innanzi con programmi modesti, radicali o arditi, non seppero reggersi.¹³⁰²

Se questo era il contesto, sintetizzato in poche righe da Piero Trevisani, giornalista testimone della storia editoriale tra le due guerre, nel dicembre 1919, Giuseppe Zucca interviene sulle pagine de' "L'Italia che scrive"¹³⁰³ a proposito della "faccia del libro", pronunciandosi contro la povertà, tipografica e illustrativa, della produzione italiana, additando al contrario la piacevolezza del libro francese.

Eccetto la esuberante letteratura infantile, così intimamente povera, e chiassosa di una dovizia illustrativa (salvo rare eccezioni) così provinciale, così bolsa, così antieducativa, il nostro libro è scialbo, gretto, indigente; tanto che non si può ragionevolmente lagnarsi, a parte tutto il resto, se la gente che legge, fuori d'Italia, non vuol saperne di acquistarlo.

E pensiamo che la meravigliosa diffusione, la popolarità mondiale del libro francese, specie della produzione più recente, è dovuta, oltre che alle grandi ragioni inerenti alla lingua, anche allo *charme* di quei loro magnifici disegnatori. E che una copertina sfavillante di spirito con la promessa di disegni (per non dire dei grandissimi) di Gerbault, di Arelot, Capy, Prejelan, Guillaume e cento altri, ci ha persuasi tante volte ad acquistare un libro che senza quell'attrattiva, avremmo lasciato senza rimpianti al libraio.¹³⁰⁴

Se alle osservazioni di Zucca sulla copertina, si combina il sintetico contesto dell'editoria italiana dell'immediato dopoguerra descritto da Trevisani, si ha

¹²⁹⁹ D. Isella, «I Classici», in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981, p. 188.

¹³⁰⁰ Di questa tipologia di negozi, essenziale per la distribuzione editoriale nei centri minori così come nelle zone periferiche delle maggiori città, rimane a Milano ancora oggi l'esempio della Cartoleria-Tipografia dei Fratelli Bonvini (Via Tagliamento 1). La conservazione degli arredi originali (1909 circa) permette di verificare come la vetrina piccola accanto all'entrata fosse dedicata alla vendita dei libri, come dimostra il piano di legno, alla base della vetrina stessa, composto a formare il 'sole dell'avvenire' su cui campeggia la scritta "libri per tutti".

¹³⁰¹ F. Lucentini, *Gli Omnibus*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, cit., p. 98.

¹³⁰² Piero Trevisani, *Le fucine dei libri*, Osimo, Ismaele Barulli & figlio, 1935, pp. 117-18.

¹³⁰³ Giuseppe Zucca, *La faccia del libro*, "L'Italia che scrive", II (12) dicembre 1919, pp. 149-50.

¹³⁰⁴ Op. cit., p. 149.

immediatamente il quadro del periodo in cui a Milano si costituisce, nel settembre 1919, la società anonima Vitagliano,¹³⁰⁵ tra Nino Vitagliano (Palermo 20 marzo 1885-Milano 12 settembre 1933) e Enrico Cavacchioli in veste di direttore editoriale, con l'intenzione di "rinnovare per quanto possibile il mercato editoriale, lanciando una serie di edizioni destinate al successo più clamoroso",¹³⁰⁶ un'impresa "giovane di idee e di propositi"¹³⁰⁷ sia nel progetto editoriale sia soprattutto nella veste grafica.

Il primo prodotto che la Vitagliano lancia come "la pubblicazione di tutto, di tutti, per tutti"¹³⁰⁸ è il periodico quindicinale "Racconta Novelle", diretto dallo stesso Cavacchioli, atto a presentare alcune delle le maggiori firme italiane del momento: Virgilio Brocchi, Dario Niccodemi, Sabatino Lopez, Ercole Luigi Morselli, Alessandro Varaldo, Cosimo Giorgieri Contri, Michele Saponaro, Federigo Tozzi, Mario Puccini, Fausto Maria Martini, Flavia Steno, Luigi Siciliani, Carlo Veneziani, Enrico Serretta e lo stesso Cavacchioli. Uscito per la prima volta il 15 ottobre 1919 con la copertina firmata da Sto (fig. 2), un unicum nella storia del periodico¹³⁰⁹ in quanto dalla seconda uscita la veste si uniformerà caratterizzandosi per l'illustrazione centrale a firma di Renzo Ventura, Adolfo Busi, Enrico Pinochi in tono con l'immagine con la quale la Vitagliano si imporrà. (figg. 3-5)

La prima copertina di Renzo Ventura mostra il primo piano di una giovane inseguita da un satiro: la risata accesa e la nudità di corpi, pur se percepita solo attraverso i volti gaudenti, è di certo un'immagine di grande impatto, capace di identificare l'aspetto d'intrattenimento della pubblicazione, presentata come "l'espressione più vibrante della letteratura mondiale! È un'ora di gioia, di passatempo, di divertimento! È il compagno consolatore della vostra noia ferroviaria! è la pubblicazione più ricca e più economica al tempo stesso! È la raccolta più varia e più urlante di tutti i capolavori!"¹³¹⁰

Gli slogan di presentazione, l'illustrazione di copertina così come "le quattro pagine autobiografiche"¹³¹¹ richieste agli autori d'introduzione ai singoli fascicoli, sono tutti mezzi impiegati per instaurare un nuovo e più diretto rapporto con il lettore. Per sollecitare ancora più il lettore attorno alla nuova pubblicazione, i primi numeri del "Racconta Novelle" propongono un'inchiesta di Mario Puccini¹³¹² che ricostruisce il contesto di generale rinascita della fortuna del libro entro cui si colloca programmaticamente la stessa Vitagliano: "I tempi dei teatri chiusi, dei caffè concerti serrati, delle strade illuminate fiocamente: e le sere sembravano quanto mai lunghe, le notti interminabili. Il commerciante che prima della guerra leggeva solo il giornale ma andava a teatro, dovette per forza di circostanze,

¹³⁰⁵ La prima sede si trovava in via Durini 14 a Milano e stampava per lo più nelle Officine grafiche Saita & Berola, Milano, Corso di Porta Romana 113 e nello stabilimento tipo-litografico A. Gorlini, Milano, via Mazzini 7.

¹³⁰⁶ "Il Giornale della libreria", 24 agosto-3 settembre 1919, p. 274. Citato in *Storia dell'editoria nell'Italia Contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Giunti, 1997, p. 289.

¹³⁰⁷ Ibidem.

¹³⁰⁸ Informazioni tratte dalla pagina di fronte al frontespizio del primo numero.

¹³⁰⁹ Il frontespizio presentava una cornice di Dardo Battaglini, mantenuta solo per le prime due uscite.

¹³¹⁰ *Che cos'è il "racconta novelle"?*, "Racconta Novelle", I (1), 15 ottobre 1919.

¹³¹¹ La fortuna di tali note autobiografiche è attestata dalla pubblicità dell'uscita del volume, *Noi con gli occhi nostri*, la raccolta "in grande formato" di "dieci autobiografie di Niccodemi, Lopez, Mariani, Gotta, Varaldo, Rocca, Serretta, Antonelli, Calzini, Saponaro con dieci meravigliosi disegni di Enrico Sacchetti", "Racconta Novelle", II (19), 15 luglio 1920.

¹³¹² M. Puccini, *Battaglie dal mio campanile*, uscita sui fascicoli 1, 3, 4 del 1919. Nel 1920 Puccini pubblicherà tre volumi con la Vitagliano: *Quando cade il velo ...; Socialisti e Brividi*.

cercare, mancandogli il teatro, qualche divertimento più casalingo”. Dopo aver delineato il contesto, Puccini si addentra nella descrizione del “primo incontro” con il libro – una “merce strana e inusitata” – con l’intento di abbattere le barriere che lo teneva ancora lontano dal pubblico più vasto: “consegnato dal libraio con le pagine intonse; non si sapeva, una volta fatta la pratica di tagliarle, che cosa avrebbe offerto di curioso e di interessante”. La descrizione continua poi elencando i rappresentanti del nuovo pubblico,¹³¹³ a partire dal “commerciante”, un generico esponente della classe media, per poi passare “nelle mani dell’uomo a quelle delle signore: da queste a quelle delle signorine; talvolta circolò fino alla cucina, imbrattandosi tra le mani della cuoca.” In tale breve rassegna storica Puccini descrive un incremento veloce e smodato del mercato editoriale non sempre all’altezza delle attese del pubblico, dove non da ultimo gioca un ruolo fondamentale proprio la copertina: “uno sguardo alle vetrine appaga certo l’occhio, anche il più scontroso; ma quelle copertine o strambe o voluttuose, dovute alla matita di abili artisti, nascondono poi una produzione o stracca o viziata, che naturalmente non risponde alle promesse che gli autori offrono sia con i loro nomi, già affermati e noti, sia con i titoli quasi sempre indovinati e allettanti.”

Dopo le prime sei uscite del “Racconta Novelle”,¹³¹⁴ dal gennaio 1920 ne seguono altre diciannove della seconda serie,¹³¹⁵ presente da una copertina del tutto diversa: si abbandona l’illustrazione a favore di una soluzione tipografica che riporta titolo e autore in un triangolo bianco al centro del piatto di copertina. (fig. 6) Persiste la nota autobiografica iniziale mentre in appendice si trova un’aggiornata rassegna stampa sui vari titoli della Vitagliano, così come continuano gli slogan di divulgazione del periodico: “In ferrovia! a teatro! Nelle ore inutili! Quando siete stanco! Quando siete triste! Quando siete gaio! leggete Racconta Novelle!”¹³¹⁶

¹³¹³ Per rendere il pubblico coinvolto, la rivista lancia un concorso a premi di tremila lire per il “romanzo più audace, più nuovo, più interessante, più nobile”, e 500, 300 e 200 per le tre migliori novelle. La giuria era composta da alcuni autori della Casa: Sem Benelli, G.A. Borgese, Guida da Verona, Dario Niccodemi, Renato Simoni, Salvator Gotta, e lo stesso Mario Puccini. Il fascicolo che raccoglierà i risultati del concorso è II (18), 30 giugno 1920 contenente: Augusto Mauro, *Epaminonda e l’adulterio*; Carlo Valcarengi, *Il giardino dell’amore*; Lorenzo Gigli, *I vecchi*; Antonio Prestinzenza, *Il volume di versi*.

¹³¹⁴ Virgilio Brocchi, *Fragilità*, “Racconta Novelle”, I (1), 15 ottobre 1919, copertina di Sto; Dario Niccodemi, *Spirto gentil...*, ivi, I (2), 30 ottobre 1919, copertina di Renzo Ventura; Sabatino Lopez, *Risate*, ivi, I (3), 15 novembre 1919, copertina non firmata; Mario Mariani, *Trabocchetti*, ivi, I (4), 30 novembre 1919, copertina di Pinochi; Alessandro Varaldo, *Questa o quella...*, ivi, I (5), 15 dicembre 1919, copertina non firmata; Flavia Steno, *Nappina azzurra*, ivi, I (6), 30 dicembre 1919, copertina di Adolfo Busi.

¹³¹⁵ Gino Rocca, *Capitomboli*, “Racconta Novelle”, II (7), 15 gennaio 1920; C. Giorgieri Contri, *Di chi l’amore ...*, ivi, II (8), 30 gennaio 1920; Michele Saponaro, *L’allodola*, ivi, II (9), 15 febbraio 1920; Enrico Serretta, *E portami un po’ di fiori...*, ivi, II (10), 29 febbraio 1920; Luigi Antonelli, *Dove si sarà seduto*, ivi, II (11), 15 marzo 1920; Pitigrilli, *Whisky e Soda*, ivi, II (12), 31 marzo 1920; Mario Puccini, *Quando cade il velo...*, ivi, II (13), 15 aprile 1920; Amalia Guglielmetti, *La fiaccola dell’illusione*, ivi, II (14), 30 aprile 1920; Luigi Siciliani, *L’ignota*, ivi, II (15), 15 maggio 1920; Ada Negri, *Fanetta e il suo bambino*, ivi, II (17), 15 giugno 1920; AA.VV., *Le novelle del concorso*, ivi, II (18), 30 giugno 1920; Carlo Veneziani, *Donnine di lusso*, ivi, II (19), 15 luglio 1920; F. M. Martini, *L’ultima confessione di Don Giovanni*, ivi, II (20), 30 luglio 1920; Paolo de’ Giovanni, *Una donna trovata*, ivi, II (21), 15 agosto 1920; Lorenzo Ruggi, *Il re delle putte*, ivi, II (22), 30 agosto 1920; Adolfo Albertazzi, *Anche queste!*, ivi, II (23), 15 settembre 1920; Nino Berrini, *Il bicchierino di chartreuse*, ivi, II (24), 30 settembre 1920; Francesco Saporì, *Piangi amor mio*, ivi, II (25), 15 ottobre 1920; Giuseppe Lipparini, *L’amore di Fatma*, ivi, II (26), 30 ottobre 1920.

¹³¹⁶ In II di copertina a “Racconta Novelle”, II (18), 30 giugno 1920.

La dinamicità dell'impresa editoriale è attestata dall'ulteriore cambiamento dell'immagine di copertina dalla terza annata,¹³¹⁷ affidata ora al ritratto degli scrittori nelle coloratissime e allora note caricature di Luigi Daniele Crespi, abbandonate però dopo le prime due uscite – Marco Ramperti e Marinetti (figg. 7-8) – per l'assomiglianza con la collana "Gli uomini del giorno" di *Modernissima*,¹³¹⁸ un'impresa editoriale milanese concorrente, sorta nello stesso 1919, che basava il proprio successo e riconoscibilità sulle maschere caricaturali di uomini e donne contemporanei, scrittori e politici, spesso per altro coincidenti con gli autori della Vitagliano – Marinetti, Fraccaroli, Trilussa, Salvator Gotta, Guido Da Verona, Ada Negri, Amalia Guglielmetti e Maria Melato, ma anche Mussolini, il Cardinal Ferrari, il senatore Albertini, Amendola e Turati ... – di cui il principale autore era lo stesso Crespi,¹³¹⁹ (fig. 9) con qualche sporadico intervento di Bazzi¹³²⁰ e singole copertine di D'Aloisio,¹³²¹ Oppo¹³²² e Girus.¹³²³

Allineate tutti i volumi della raccolta sopra il piano del vostro sofà e contro la spalliera. Un passo indietro e guardate. Fronti aggrottate, occhi sbarrati, bocche contorte, festa di colori. Sorridete. Continuate a guardare. Non sorridete più. Vi sentite un po' immalinconiti. Senza pietà, la matita del disegnatore ha rivelato la pena e la smorfia. E se passasse la maliziosa volpe della favola sarebbe capace di ripetere, come il giorno che scorse la maschera tragica: "Oh! Quanta apparenza! Ma non v'è cervello!!! – O quanta species cerebrum non habet!". Che se poi entrasse la vostra persona di servizio, come entra la mia in questo punto per aggiungere legna alla stufa, prima guarderebbe l'improvvisata esposizione, e poi voi, con un poco di dubbio sull'integrità della vostra mente, e poi ancora i volumi allineati ed osserverebbe con sintetica inconscia saggezza: "che teste grosse!"

Avete ragione tutte e due, voi, vecchia e semplice Caterina che ignorate i debiti di Gabriele D'Annunzio e non sospettate l'esistenza del futurismo, e voi, maliziosissima volpe che ficcate l'acuzie de' vostri occhi oltre gli aspetti. (...). Però non sempre. Talora dietro la maschera atteggiata per recitar sul teatro di questo mondo il proprio dramma o la propria farsa, mana il "celebrum". Ma questo interessa solamente quei malinconiosi personaggi che sono gli ironici della penna e della matita. Al gran pubblico contemporaneo ciò non importa: esso guarda, ascolta, ride, sbaglia, piange, plaude, odia, ama: e dispensa la popolarità.¹³²⁴

¹³¹⁷ Marco Ramperti, *La bionda vestita di nero*, "Racconta Novelle", III (27), 15 novembre 1920, copertina di Crespi; Silvio Zambaldi, *L'ebreo errante*, ivi, III (28), 30 novembre 1920; F.T. Marinetti, *Il delizioso pericolo*, ivi, III (29), 15 novembre 1920, copertina di Crespi; Giuseppe Zucca, *Non si sa mai...*, ivi, III (30), 30 dicembre 1930; Lorenzo Gigli, *La moglie del violinista*, ivi, III (31), 15 gennaio 1921; Lucilla Antonelli, *L'uomo bello e la donna brutta*, ivi, III (32), 31 gennaio 1921; Arnaldo Cipolla, *La morte rossa*, ivi, III (33), 15 febbraio 1921; Mantica Barzini, *La trama dei giorni*, ivi, III (34), 28 febbraio 1921; Gino Valori, *Contrattempi*, ivi, III (35), 15 marzo 1921.

¹³¹⁸ Per una sintetica storia della casa editrice, in riferimento alle sue principali collane, si veda Stefano Pinoli, *Un laboratorio editoriale nella Milano del primo dopoguerra: l'esperienza della Modernissima (1919-1932)*, "Storia in Lombardia", XXXV (2) 2015, finito di stampare nell'ottobre 2016, pp. 36-63.

¹³¹⁹ Icilio Bianchi, *Guido Da Verona*, Milano, Modernissima, "Gli uomini del giorno" (2), 1919; Angelo Frattini, *Trilussa*, ivi, "Gli uomini del giorno" (3), 1919; Augusto Guido Bianchi, *Senatore Albertini*, "Gli uomini del giorno" (5), 1919; Eligio Possenti, *Dario Niccodemi*, "Gli uomini del giorno" (4), 1919 e Anton Maria Lanza, *Musco*, ivi, "Gli uomini del giorno" (34), 1920.

¹³²⁰ Giorgio Bolza, *Turati*, ivi, "Gli uomini del giorno" (9), 1919; D'Annunzio ivi, "Gli uomini del giorno" (18), 1919; Gerolamo Lazzeri, *Giolitti*, ivi, "Gli uomini del giorno" (12), 1919.

¹³²¹ Nicola D'Aloisio, *Fausto Maria Martini*, ivi, "Gli uomini del giorno" (17), 1919.

¹³²² Ettore Veo, *L'on. Federzoni*, ivi, "Gli uomini del giorno" (22), 1919.

¹³²³ Giovanni Mussio, *Filippo Meda un giornalista ministro*, ivi, "Gli uomini del giorno" (21), 1919.

¹³²⁴ Eugenio Treves, *Uomini e donne del giorno*, Milano, "Lidel", II (2), febbraio 1920, pp. 48-49.

Di fronte all'evidenza grafica della collana di Modernissima, il periodico della Vitagliano si vede costretto a intraprendere una diversa strada, sostituendo "le teste grosse" disegnate da Crespi con ritratti fotografici, avviando in anticipo la fortuna delle riviste a rotocalco puntando a presentare gli scrittori come divi del cinema e dello spettacolo, nella direzione che sarà poi la fortuna della Vitagliano dalla fine degli anni Venti al dopoguerra. (figg. 10-11)

Accanto al periodico "Racconta Novelle", dal novembre 1919, la Vitagliano inizia la pubblicazione della prima collana editoriale, "I romanzi di successo", così chiamati non perché fossero riedizioni di libri che avessero riscontrato particolare favore di pubblico ma piuttosto perché, come recitava lo slogan di lancio, "la vivacità e novità delle sue edizioni, e per il colossale lancio, sono destinate al successo più clamoroso".¹³²⁵ Anche in questo caso la scelta della veste sarà decisiva e propenderà per un'unica immagine identificativa, puntando verso quello *charme* della contemporanea produzione francese di cui aveva parlato Giuseppe Zucca su "L'Italia che scrive", intervento che uscito nel dicembre del 1919 parrebbe un'intenzionale preparazione alla ricezione della stessa Vitagliano.¹³²⁶ Adatto ai propositi della Vitagliano è l'estro febbrile di Renzo Ventura – allora firma tra le più originali e riconoscibili tanto che ogni pubblicità della collana ribadiva "copertina a colori del pittore Ventura" – che costituirà in Italia un primo fortunatissimo esempio di coincidenza tra marchio editoriale e stile visivo.

Un primo accenno lusinghiero verso la sua arte, fattasi immediatamente riconoscere, lo si trova nell'ampio articolo di Nino Salvaneschi sulla caricatura italiana in epoca di guerra, apparso su "Vita e arte" nel dicembre 1914, nel quale oltre a dare un quadro della caricatura europea individua i disegnatori italiani di maggiore personalità. A proposito di Renzo Ventura Contratti si parla di "un giovane che da qualche tempo ci fa stupire per la quotidiana ricerca di rinnovarsi e di migliorarsi. (...) Ha il disegno caratteristico, elegante, profondamente caricaturale. L'ironia non è mai monotona. La satira spesso profonda e aguzza. (...). È un illustratore di grande gusto, e talvolta se ci ricorda qualche francese, talaltra si avvicina a Marcello Dudovich per l'eleganza delle donnine che sa abilmente tratteggiare."¹³²⁷

Come attesta questa prima notizia, nel 1914 la firma del disegnatore conteneva ancora il nome di battesimo, Lorenzo Contratti, abbandonato nell'immediato dopoguerra a favore del solo cognome materno. Il nato nel paese di Colmurano nelle Marche, il 14 febbraio 1886 (morto a San Colombano al Lambro nel 1940), si era trasferito con la famiglia a Macerata nel 1897, dove studia alle scuole tecniche. Lorenzo Contratti Ventura si allontanerà dalle Marche nell'estate del 1910: dopo un breve soggiorno a Bologna presso la nota litografia Chappuis si trasferisce a Milano. La gavetta milanese lo vide disegnatore dei cataloghi per *La Tessile* e poi autore di serie di cartoline della Tipografia Galileo, iniziando nel 1913 le collaborazioni al "Secolo XX" e alle riviste del Touring Club Italiano¹³²⁸ per cui sarà autore di molte caratteristiche pubblicità redazionali,¹³²⁹ (fig. 12) senza

¹³²⁵ Ci si riferisce alla pagina presente nel primo fascicolo di "Racconta Novelle", 15 ottobre 1919, p. nn.

¹³²⁶ Lo stesso Zucca pubblicherà con la Vitagliano: *Non si sa mai*, 1920.

¹³²⁷ Nino Salvaneschi, *La caricatura italiana e la guerra*, "Vita e arte", dicembre 1914, p. 288, con la riproduzione di una sua illustrazione a p. 282.

¹³²⁸ L'archivio storico del TCI conserva qualche illustrazione originali per cornici e intestazioni di pagina.

¹³²⁹ Secondo l'uso del TCI di commissionare i cartelli per le proprie copertine e IV di copertine agli illustratori della propria scuderia. Sue illustrazioni pubblicizzano le caramelle Giusti di Padova, il

dimenticare le altre varie collaborazioni per “Lo sport e la guerra”, “Varietas”, “Il Mondo” e “L’Illustrazione italiana”.¹³³⁰ Durante la guerra, contribuirà con corrosive cartoline caricaturali, e illustrazioni per “La Trincea” e per l’albo *Gli Unni ... e gli altri!*.

A Milano Renzo Ventura si avvicina all’ambiente anarchico, amico di Enrico Sacchetti, con il quale condivideva l’appassionato amore per il disegno e le donne, ma anche dell’altro fuoriclasse della caricatura, Aroldo Bonzagni, nonché di Alfredo Panzini ultimo detentore dei disegni e degli oggetti personali dell’artista durante la reclusione ospedaliera, divenuta permanente.

La figura centrale per la crescita di questo speciale momento dell’illustrazione italiana è Icilio Bianchi, figlio del cronista del “Corriere della sera” Augusto Guido Bianchi, editore dell’albo caricaturale antitedesco *Gli Unni ... e gli altri!* ma soprattutto del raffinato foglio satirico illustrato “Il satana beffa” (uscito solo nel 1919) che per primo coinvolgerà artisti di prim’ordine – tra questi anche Lorenzo Viani, Anselmo Bucci, Alberto Saliotti e Leonardo Dudreville – su questioni d’attualità e di costume, insistendo sul tema dell’emancipazione femminile allora molto sentito, e guardando soprattutto di nuovo al modello della coeva pubblicistica illustrata francese. Tra gli illustratori figura appunto Renzo Ventura,¹³³¹ insieme a Mario Bazzi, Enrico Sacchetti, Luigi Daniele Crespi, Carlo Bisi, Sto, Ezio Castellucci, Francesco Dal Pozzo, Emilio Pettoruti, con più sporadici interventi di Enrico Pinochi, Leonardo Borgese, Italo Orsi e Marcello Nizzoli matite che confluiranno nella casa editrice dello stesso Icilio Bianchi, la soprannominata Modernissima.¹³³²

L’approdo di Ventura alla Vitagliano, costituisce per il disegnatore un eccezionale occasione per dare sfogo alle svariate sfumature della sua accesa ironia, andando in breve a costituire un modello poi imitatissimo da molta editoria popolare concorrente: dalla Sonzogno di Matarelli alla stessa Modernissima, per cui tra l’altro Ventura disegna un irriverente logo editoriale, una Eva nuda nell’atto di mangiare il frutto proibito.

Accanto ai 33 pezzi dell’artista presenti nella collezione Bortone Bertagnoli,¹³³³ si può qui tentare un affondo specifico sulla folle esperienza creativa di Renzo Ventura alla Vitagliano grazie a una parallela raccolta degli stessi coniugi Bortone di circa 150 volumi che coprono il catalogo pressoché completo della casa editrice.

calzaturificio Centenari & Zinelli di Milano, la Carrozzeria italo-argentina, il proiettore acetilene per lavori stradali Orso, della ditta figli di Silvio Santini Ferrara e della Magnesia Polli.

¹³³⁰ Per dati sull’artista si veda il catalogo a cura di Paola Pallottino, per la mostra, *Tra Secessione e Deco* Renzo C. Ventura, in occasione della IV Biennale dell’illustrazione (Colmurano-MC, Ex Chiesa SS. Petro et Paullo, 29 marzo-26 aprile 2009). Una prima mostra, sempre curata da Pallottino, era stata realizzata a Ferrara nel 1996, e ricordata in un articolo di Attilio Giordano, *Fantasma d’artista*, “Il venerdì di Repubblica”, 28 giugno 1996, pp. 98-103.

¹³³¹ Le tavole di Ventura sono undici, cfr. catalogazione online delle illustrazioni del “Satana Beffa”, realizzata in occasione del Progetto Marengo, Apice, consultabile attraverso l’opac dell’Università degli Studi di Milano.

¹³³² Cfr. scheda in *Editoria a Milano (1900-45)* cit., p. 214. La proprietà passerà nel 1927 a Spartaco Saita, durante la cui gestione Gian Dàuli dirigerà la collana “scrittori di tutto il mondo” con copertine di Nicouline.

¹³³³ Che attestano collaborazioni con: TCI, la Casa Musicale Sonzogno, Facchi, Sonzogno e Mondadori. Per l’elenco più completo delle collaborazioni editoriale di Ventura si vedano gli apparati bibliografici di *Renzo C. Ventura*, cit.

Affidare tutte¹³³⁴ le copertine a un'unica firma non solo immediatamente riconoscibile ma divenuta subito molto popolare grazie all'immaginario colorato, spregiudicatamente nuovo e pieno di infinite sfumature erotiche costituirà la fortuna della Vitagliano.

Tutto il catalogo della Vitagliano, e la veste che lo caratterizza, è da contestualizzare nel clima libertario dell'immediato primo dopoguerra nel quale si completa il processo di emancipazione femminile innescatosi durante il conflitto per la crescente immissione della donna nel mondo del lavoro, giungendo nel 1919 a un provvedimento legislativo che ne riconoscesse la capacità giuridica.¹³³⁵

L'ideale percorso tra le copertine di Ventura può prendere avvio da quelle realizzate per le opere giovanili di Raffaele Calzini e Salvator Gotta, che non rimasero indifferenti all'estro del disegnatore, divenendo tra i primi testimoni della sua opera: ricordandolo tra i primi Calzini¹³³⁶ dopo il ricovero, mentre Gotta non esiterà a evocare l'artista nella figura del pittore pornografo Ugo Celli¹³³⁷ nel suo *Tre mondi* (Baldini & Castoldi, 1921).

La copertina per *Le tre Grazie* (1920) di Calzini può essere considerata un manifesto della grafica di Ventura sia sul piano dell'eleganza formale sia su quello della spregiudicatezza. Il titolo evocativo di un canone classico di bellezza, è risolto con un gioioso baccanale di una giovane con due maiali, reso esplicito attraverso il movimento dei corpi danzanti, evidenziato dagli abiti, dai lunghi capelli al vento e infine dal nastro che la giovane vibra in cielo andando a delimitare l'intestazione. (fig. 13) La copertina che a prima vista parrebbe un'invenzione visionaria di Ventura trova un preciso riscontro testuale nel primo racconto della raccolta:¹³³⁸ "Avevo dall'altra parte della casa, il tramestio del porcile, dove l'ignota, la regina di quella corte bizzarra mi mostrava le braccia nude fino alle ascelle, le gambe nude fino alle ginocchia e guardandomi spavaldamente serrava le labbra e socchiudeva gli occhi per tentarmi o canzonarmi a sberleffi."¹³³⁹

Ugualmente molto incisiva è la copertina per *L'ultima ingenuità* di Salvator Gotta, altra raccolta di novelle con un titolo cumulativo scelto probabilmente per l'efficacia comunicativa,¹³⁴⁰ e interpretato con disinvoltura dal disegnatore, allontanandosi in questo caso dal tono in verità drammatico del primo omonimo racconto. Dietro ad apparenti semplici scenette, che sembrerebbero delle scuse per rappresentare una qualche piccante declinazione delle sue 'donnine', Ventura mette spesso in campo arguzia e complessità di significati che rendono irresistibilmente attraenti le sue illustrazioni. Per *L'ultima ingenuità*, rifacendosi

¹³³⁴ In vero, soprattutto per la collezione "lo Smeraldo" ci saranno anche rari interventi di Sacchetti, Pinochi e Busi.

¹³³⁵ Anche se il diritto al voto sarebbe poi decaduto a causa dello scioglimento del Parlamento prima della sua approvazione; diritto introdotto da Mussolini nel '25 ma solo per il suffragio amministrativo. Per il primo voto politico femminile in Italia si deve aspettare il 1946. Cfr.

Elisabetta Mondello, *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*, Roma, Editori Riuniti, "Nuova biblioteca di cultura" (279), 1987, p. 15.

¹³³⁶ Raffaele Calzini, *Il crepuscolo di Renzo Ventura*, in *Elegia a St. Moritz*, Roma, "La terza pagina" (5), 1924, pp. 45-55.

¹³³⁷ Questo aspetto è stato rilevato da Paola Pallottino, *Il miracolo Ventura*, in *Renzo C. Ventura (Lorenzo Contratti 1886-1940) tra Secessione e Déco*, Multidea, 1999. Si veda pure Enrico Mannucci, *Copertine e sventure del grande Ventura*, "WUZ", I (4), maggio 2002, pp. 32-39.

¹³³⁸ *La regina abbandonata*, in *Le tre grazie*, Milano, Vitagliano, 1920.

¹³³⁹ Op. cit., pp. 35-36.

¹³⁴⁰ La portata dell'innovativa interpretazioni di Ventura è evidenziata al confronto con un altro titolo di Gotta sempre del 1921, *Con amore e senza amore*, illustrato con seducente convenzionalità da Pinochi.

evidentemente alla fiaba di Biancaneve, Ventura inscena 'le età della vita', con la 'morte' rappresentata allegoricamente dalla vecchia mendicante – di cui si percepisce la corporeità dagli unici particolari anatomici scoperti, il naso e le braccia, le cui estremità aguzze si richiamano – contrapposta invece alla longilinea e elegante figura femminile della giovane. La raffigurazione permette di sintetizzare la trasfigurazione mostruosa messa in scena dal racconto – secondo cui 'l'ultima ingenuità' fu un maldestro gioco al *diabolo* che causò alla giovane protagonista la perdita di un occhio, spia di un'orrenda trasfigurazione della stessa bellezza giovanile – in un'immagine piacevole. Alla descrizione dettagliata della ferita che incrina definitivamente la bellezza della giovane protagonista – “Nella occhiaia vuota la pelle ancora arrossata per i medicamenti si approfondiva, contratta, aderente all'osso, e la palpebra che era stata tagliata dallo spigolo del rocchetto, mostrava una orribile cicatrice diritta e i punti di sutura” – Ventura contrappone lo sdoppiamento metaforico delle due figure, alleggerendole attraverso la contrapposizione fisica e gestuale, sfruttando soluzioni frequenti nella grafica caricaturale. (fig. 14)

Si tratta della sopraccoperta di un volume dello “Smeraldo”, la raccolta delle “migliori novelle del mondo”, di cui Ventura aveva disegnato il fregio di copertina identificativo della collana ancora pieno di ascendenze Secessioniste (fig. 15), poi arricchito da a sopraccoperte illustrate.¹³⁴¹

Tristissima giunse, or è qualche tempo, agli amici e ammiratori di Renzo Ventura, la notizia che il fine disegnatore era stato colpito all'improvviso da alienazione mentale. Per qualche tempo, si sperò che l'atroce malattia potesse essere superata: oggi, tali speranze non sono, purtroppo, più consentite dal progredire del male. Renzo Ventura è ormai condannato. E i suoi amici, che sono molti, e i suoi ammiratori, che sono moltissimi, hanno voluto ricordarlo adunando nella saletta di “Lidel” un notevole numero di disegni da lui eseguiti per riviste, libri e manifesti, e invitando Enrico Sacchetti a parlare di lui e della sua arte. La manifestazione è riuscita un semplice e affettuoso omaggio al povero pittore: l'aver raccolto oltre cento disegni di lui ha dato modo al pubblico di formarsi, sul valore di questo elegante e forte artista, un concetto assai più completo di quelle che le frammentarie pubblicazioni non avessero consentiti sin qui, e il discorso che Enrico Sacchetti tenne nella saletta di “Lidel” ha fatto rivivere con scultorea evidenza la caratteristica figura di lui. Una vera folla ha visitato di continuo la mostra ed è accorsa a udire la smagliante e incisiva parola del Sacchetti con affettuoso e commosso raccoglimento.¹³⁴²

La lettura della sua opera non può prescindere da questo fondamentale dato biografico – l'alienazione mentale che lo costrinse al forzato ricovero al manicomio di Mondello dal quale non uscirà fino alla morte (1940) – che mostra come alcuni aspetti della sua originalità grafica fossero probabilmente determinati da quell'eccesso immaginativo poi tramutatosi in patologia. L'ombra nera che avvolge alcune delle sue figure danzanti quasi a costituirne un inquietante doppio, l'estasi, l'accento ossessivo ad alcune parti del corpo femminile, in particolare i capelli, la relazione uomo-donna. Altre caratteristiche come la dinamicità, la ricchezza cromatica, le espressioni melodrammatiche e caricaturali, la finezza decorativa, appaiono piuttosto come fortunate formule di attrattiva visuale che resero le sue copertine assolutamente al di sopra e al di fuori di qualsiasi corrente e gusto, rendendole piuttosto un modello allora imitatissimo. (fig. 16)

¹³⁴¹ Il maggiore autore delle sopraccoperte dello “Smeraldo” era Enrico Sacchetti.

¹³⁴² Nella saletta di Lidel per Renzo Ventura, “Lidel”, VII (2), febbraio 1925, p. 23.

Quello che cioè potrebbe apparire come pura astrazione di fantasia è invero fortemente radicato la sentire dell'artista. La stessa fisionomia ricorrente delle sue figure – per esempio le peculiari mani affusolate – corrisponde, secondo il ricordo dell'amico Enrico Sacchetti, al carattere fisico dello stesso Ventura: “mi metterebbe una mano sulla spalla, la sua grande mano affusolata e un po' molle, e poi mi direbbe sorridendo come se perdonasse sé e me insieme: «Prestatemi cento lire, debbo andare a cena con una bella donna». Perché quest'uomo un po' lento e pigro ha amato la vita d'un amore fatto di cieco abbandono.”¹³⁴³

È ancora la descrizione di chi lo conosceva a rendere perfettamente il profilo del suo disegno.

La sua curiosità, la sua vita erano tutte negli occhi che frugavano le donne con una specie di svergognata e brutale spogliazione, che nelle case e nell'esistenza dei ricchi s'indugiavano sulle cose più preziose: quadri gioielli, statue, fiori (...). In molte buone copertine sintetizzò infinite opere di varia letteratura che oggi rotolano come lui sull'asfalto delle strade; in pagine quotidiane di riviste, in pannelli decorativi, in disegni galanti, in audaci figurazioni libertine per appuntamenti clandestini di scapoli, in ornati decorativi per manifesti *reclame* lavorò da mane a sera durante un'odissea di persecuzioni dei padroni di casa che non lo volevano inquieto e malfamato.¹³⁴⁴

Una matita che, se costretta, sapeva arrestarsi a un livello puramente decorativo come attesta il discreto mazzo di fiori in copertina a *L'amore* di Federigo Tozzi, in vero una prima concessione all'immagine di copertina per un autore fino allora pubblicato da Treves con copertine di estrema severità tipografica, secondo la propensione dell'editore che gli aveva persino negato un possibile disegno di Lorenzo Viani, reputando volgare l'idea stessa “di mettere in copertina qualche cosa che tiri l'occhio della gente”.¹³⁴⁵

Al contrario le espressioni meno controllate, e di conseguenza genialmente riuscite, non potevano non imbattersi in divieti censori. È il caso anzitutto del titolo di Filippo Tommaso Marinetti, *Alcova d'acciaio* per il quale Ventura mette in scena un'esplicita penetrazione di un corpo femminile da parte di un carro armato italiano che, nonostante il mascheramento nell'esplosione cromatica e nell'accennata scomposizione dell'immagine al modo futurista, rimaneva chiaramente leggibile. Il libro verrà sequestrato e riammesso solo previa la distruzione della sopraccoperta.¹³⁴⁶ (fig. 17)

Tra le ultime espressioni grafiche di Ventura, inizia a innescarsi il desiderio di redenzione che lo portarono piuttosto a evocare la maternità in certe immaginazioni cariche di ricordi d'infanzia.

E poi negli ultimi tempi, ebbe una gran nausea di tutta quella sua arte sensuale ispirata alla corruzione, ricca di voluttuose visioni: fu, a suo modo, un convertito e mentre la mente già incrinata seguiva a vaneggiare nella rievocazione degli anni di infanzia (paesi, uomini,

¹³⁴³ Enrico Sacchetti, *Un disegnatore è impazzito*, in *La bottega della memoria*, Firenze, Vallecchi, 1953, p. 308, intero capitolo pp. 307-12.

¹³⁴⁴ R. Calzini, *Il Crepuscolo di Renzo Ventura*, cit., p. 48, pp. 52-53.

¹³⁴⁵ Paolo Cesarini, *Tutti gli anni di Tozzi*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1982.

¹³⁴⁶ Come già nel caso degli *Indifferenti* della Alpes, anche questo pezzo è divenuto una rarità bibliografica e pertanto – secondo le modalità collezionistiche di Bortone è assente dalla collezione. A dimostrazione di quanto detto rispetto alla consapevolezza di Bortone che il nuovo 'statuto' acquisito dal volume nel tempo l'avrebbe più facilmente conservato rispetto al restante catalogo dell'editore, è testimoniata dalle tre copie conservate ad Apice dell'Università degli Studi di Milano, nella Collezione '900 Sergio Reggi; ma anche nelle biblioteche Scheiwiller e Monanni.

barche, colline, uliveti) la sua ispirazione stava abbandonando modelle dalle procaci nudità, dalle labbra smaglianti, dai sorrisi sfrontati. Preferì disegnare certi bambocci ingenui e sorridenti, certe figurazioni della maternità, mistiche come quelle che destino alla copertina di una rivista, circondata dagli angeli, con nostalgie di un Natale religioso, dissepellito dall'abisso della sua maledizione, dalla sua disperazione, dalla sua sensualità decadente.¹³⁴⁷

Se la Vitagliano incarnava la necessità di evasione del primo dopoguerra, la sua fortuna si rivelerà effimera: nonostante il successo fallirà indebitata alla fine del 1921.¹³⁴⁸ L'inaudito stile Vitagliano, che corrispondeva alla visionaria percezione della realtà di Renzo Ventura, servirà ad aprire la strada a molta produzione contemporanea, dalla Modernissima con la quale condividerà non pochi tratti comuni, alla nuova Sonzogno di Alberto Matarelli che, pur continuando il catalogo storico, avvertì l'esigenza di affiancarlo con la proposte di generi di consumo allora più richiesti, dal romantico al poliziesco, ma soprattutto di rinnovare radicalmente la propria veste grafica in linea con un immaginario che, vuoi umoristico vuoi velatamente erotico, costituisse una sicura attrattiva.

Il volume di Modernissima che più si avvicina al catalogo della Vitagliano è *Le adolescenti* di Mario Mariani illustrato da Renzo Ventura. Lo schema stesso della copertina coincide a quello utilizzato da Ventura per *Le virtù di Checchina* di Matilde Serao (Vitagliano, 1920). (figg. 18-19) Le evidenti suggestioni della copertina,¹³⁴⁹ venivano esplicitate nelle illustrazioni interne in bianco e nero nelle quali Ventura ripercorre alcuni tratti suo caratteristici, da un certo più astratto simbolismo a effetti caricaturali. Tornano pure ironici riferimenti autobiografici, come nella tavola *Mutandine*, dove la firma del disegnatore (Ventura) campeggia sullo sfondo come fosse un'insegna commerciale, associata alla scritta "sata" al margine destro dell'illustrazione, lasciando intendere un suo completamento in "satana". È ancora l'amico e collega Sacchetti a evocarne l'aspetto diabolico: "Certo, era anche un po' diabolico. Non so perché, ma quando lo vedevo, mi veniva sempre alla mente un eretico monaco medioevale, o uno di quei «chierici vaganti» giocondi compagni che hanno sconcertato il medioevo con la loro incredulità fatta di ironia e sensualità. E forse come loro, anche lui alzava la voce per non udire le voci dell'Inferno che gli pareva troppo vicino".¹³⁵⁰ Non stupisce quindi che scrittore, editore e illustratore de' *Le adolescenti* vengano condannati a 15 giorni di reclusione e 100 lire di multa¹³⁵¹ dall'VIII Sezione del Tribunale penale di Milano per reato di offesa al pudore a mezzo stampa.

Più caratteristica di Modernissima è l'elegante collana "Essenze", la "Collezione di opere italiane e straniere" sorta nel 1920 e rinnovata nel 1923 da una figura femminile stilizzata da Gino Maggioni ancora piena di ascendenza simbolista (fig. 20). Una collezione che aveva un "intendimento puramente artistico" reso dalle "poche nitide pagine adorne di pregevolissimi fregi e rilegate con sobria eleganza" attraverso le quali "si offre ai lettori di miglior gusto dei piccoli capolavori italiani e

¹³⁴⁷ R. Calzini, op. cit., pp. 53-54.

¹³⁴⁸ Cfr. La voce Vitagliano in *Editori a Milano* cit., p. 328 dove si ricorda tra l'altro come dopo il fallimento venne assorbita da Bemporad, dal quale poi i coniugi Vitagliano riacquistarono il marchio dietro pagamento di 10.000 nel maggio 1927.

¹³⁴⁹ Il libro esce in un grande formato (cm 24x19) presentandosi esplicitamente nel suo carattere di illustrato.

¹³⁵⁰ E. Sacchetti, cit., p. 311.

¹³⁵¹ Cfr. *Renzo C. Ventura (Lorenzo Contratti 1886-1940) tra Secessione e Déco*, cit.

stranieri tra i più sentiti e meravigliosamente espressi.”¹³⁵² La piccola collana, che intendeva costituire una bibliotechina tascabile indirizzata prevalentemente a un pubblico femminile, è impreziosita da fregi xilografici di un gruppo di giovanissimi decoratori: primo tra tutti l’architetto Gino Maggioni, autore appunto della grafica di collana, che diventerà poi noto dalla seconda metà degli anni Venti come produttore di mobili in legno curvati (con il sistema da lui brevettato della curvatura a freddo del legno compensato), ma anche Gio Ponti,¹³⁵³ Francesco Dal Pozzo,¹³⁵⁴ Marcello Nizzoli,¹³⁵⁵ Italo Orsi,¹³⁵⁶ Filippo Binaghi¹³⁵⁷ e Mario Bazzi,¹³⁵⁸ molti dei quali erano già apparsi sulle pagine di “Satana Beffa”. All’iconografia femminile prevalente, Modernissima risponde pertanto con una proposta più classica rispetto alla Vitagliano, aggiornando con l’avanzare degli anni Venti la propria offerta facendola sempre impersonare da una donna bella ed emancipata. (figg. 21-22)

Maggiormente interessato a continuare le orme della Vitagliano, dal punto di vista del catalogo così come della proposta visuale, è piuttosto Sonzogno, come mostra – per fare solo un esempio – la copertina di Bazzi per *Le smorfie dell’anima* di Mariani. Al posto però dell’unica ‘matita’, Sonzogno declina il proprio catalogo attraverso l’eleganza caricaturale di Carlin, il disegno velatamente erotico di Mauzan,¹³⁵⁹ fino all’infantile surrealismo di Sto e Baldo. (figg. 23-26)

L’impresa editoriale più assimilabile alla Vitagliano è la Casa Editrice Varietas (CEV) che oltre al periodico “Varietas”, fondato nel 1904 da Sonzogno e divenuto autonomo a metà degli anni Dieci quando inizia a pubblicare un più pepato foglio umoristico, “Il cestino di viaggio”, nonché un inserto di novelle, “La prima novella” il cui sorriso smagliante in copertina ricorda l’insistita ricerca per il giusto tono di copertina del “Racconta Novelle” della Vitagliano. Anche nel caso della Casa Editrice Varietas la veste è affidata a un solo autore, Aldo Bruno, come Ventura specializzato ‘in donnine’. (fig. 27)

Ma se in Ventura prevale l’originalità della rappresentazione, nelle copertine di “Varietas” è avvertibile piuttosto un continuo adeguamento del disegnatore all’evolversi del gusto, ben rappresentato dai sempre aggiornati ‘figurini’: i melanconici profili del 1919 subiranno quell’anno un’accensione cromatica ed erotica, probabilmente proprio per stare al passo con le copertine della Vitagliano,

¹³⁵² Dalla breve descrizione di collana presente in appendice a molti dei volume della collezione, insieme all’elenco delle prime venti uscite (15 volumi perché cinque sono doppi).

¹³⁵³ Oscar Wilde, *La balata del carcere di Reading*, Milano, Modernissima, “Essenze” (1), 1923^{II}; id., *La casa della cortigiana*, ivi “Essenze” (3-4), 1923^{II}.

¹³⁵⁴ M. Maeterlink, *Il massacro degli Innocenti*, ivi, “Essenze” (2), 1923^{II}; Byron, *Parisina*, ivi, “Essenze” (5), 1923^{II}; L. Bertrand, *Gasparre della notte*, ivi, “Essenze” (7-8), 1923^{II}; Cecco Angiolieri, *I Sonetti*, ivi, “Essenze” (9), 1923^{II}; Salomone, *Il cantico dei cantici. I proverbi. I salmi*, ivi, “Essenze” (11), 1923^{II};

¹³⁵⁵ Remy De Gourmont, *Le litanie dei fiori*, ivi, “Essenze” (6), 1923^{II}.

¹³⁵⁶ S. Przbyszewski, *Offerta al sole. Notti chiare. Al Mare*, ivi, “Essenze” (10), 1923^{II}; M. Rollinat, *Meditazioni*, ivi, “Essenze” (12), 1923^{II}; Rivarol, *Rivaroliana*, ivi, “Essenze” (13), 1923^{II}; M. Desbordes Valmore, *Liriche d’amore*, ivi, “Essenze” (19-20), 1923^{II};

¹³⁵⁷ Cyrano De Bergerac, *Lettere d’amore*, ivi, “Essenze” (14), 1923^{II}; A. De Musset, *Il figlio del Tiziano*, ivi, “Essenze” (17-18), 1923^{II}.

¹³⁵⁸ Jean Lorrain, *Da leggere a lume di candela*, ivi, “Essenze” (15-16), 1923^{II}.

¹³⁵⁹ Nel caso, per esempio, della copertina di *Ragazze innamorate* di Fraccaroli, Mauzan riprende un motivo adottato per una serie fortunata di sue cartoline erotiche risalenti agli anni della Grande Guerra, parzialmente raccolta da Bortone. Per la marginalità di tali materiali all’interno della collezione si è deciso di non catalogarli (anche per assenza di dati utili alla catalogazione stessa), utilizzandoli piuttosto come confronto iconografico.

approdando alla metà degli anni Venti a una figura femminile piuttosto calibrata sui canoni “Novecento”. (fig. 28)

Anche i fascicoli della “Romantica economica” Sonzogno, impostati generalmente su un immaginario da *feuilleton*,¹³⁶⁰ tra gli anni Venti e i Trenta affidano il loro richiamo in edicola a profili femminili disegnati per lo più da Luigi Bompard.¹³⁶¹ La povertà della stampa non impedisce certa ricerca di seduzione, con l'introduzione del rosso come unico colore, quasi sempre indosso alla figura femminile, e ripreso da tutti i richiami testuali della copertina. (fig. 29)

In meno di tre anni di attività la Vitagliano aveva stabilito un nuovo canone per la letteratura popolare, assorbito in gran parte nei cataloghi dei vari marchi sopra citati, ma aveva soprattutto sancito una moda estetica che, tra gli anni Venti e Trenta, vede la figura femminile indiscussa protagonista di copertina.

Tristemente famoso, nella storia letteraria italiana, è rimasto il periodo dell'immediato dopoguerra, detto, altrimenti, il periodo Vitagliano. Focolaio e ribalta di tale periodo, sinistramente contrassegnato dai successi dei “romanzi a sfondo sociale” dei vari Mario Mariani, era Milano. Non la Milano operaia e interventista e corridoniana, non la Milano di via Paolo da Canobbio, non la Milano operaia e industriale, sebbene quella Milano da cooperativa socialista e da Filippo Turati, che gremiva le Assise per estasiarsi alle arringhe dell'allora onorevole Bentini; quella Milano dove trovavano comodo e sicuro asilo imboscati e traditori della patria, avventurieri e lestofanti.¹³⁶²

Dietro al “periodo Vitagliano”, oltre alla vicenda di un inaudito disegnatore come Ventura, va piuttosto evocato l'ambiente anarchico particolarmente importante per lo svecchiamento editoriale e per la circolazione di titoli, anche stranieri, altrimenti vietati. Non è quindi un caso ritrovare l'“irregolare” Nino Vitagliano ricordato, ancora nel 1955, da Leo Longanesi tra le voci del *Dizionario degli italiani illustri e meschini dal '70 ad oggi*: “Nino Vitagliano. Editore (...1933). Creatore della casa editrice Gloriosa di Milano. Le edizioni Vitagliano, nel primo dopoguerra, ebbero un periodo fortunato e corrisposero fortemente al gusto di un certo pubblico allora nuovo”.¹³⁶³

IV.2. Facchi e Monanni, Barion e Madella: “editori da bancarella”

L'ambiente socialista e anarchico milanese dipinto quale sfondo della Vitagliano corrispondeva invero al sottobosco abitato da molta di quella piccola imprenditoria milanese improvvisata nell'immediato dopoguerra, tra cui spiccano le case editrici fondate da Gaetano Facchi, Giuseppe Monanni e Attilio Barion.

¹³⁶⁰ Certa uniformità delle collane economiche andrebbe indagata più nello specifico. Si ricorda qui in particolare la vicinanza tra la “Romantica economica” Sonzogno e il quindicinale “Romanzo popolare” di Attilio Quattrini disegnato per lo più da Giove Toppi.

¹³⁶¹ Quando non firmate, non è sempre facile attribuire la copertina per certa uniformità di collana. Accanto a Bompard, infatti, figurano numerose copertine di Ambrogio Lombardi, Domenico Natoli e Aleardo Terzi, ma anche più rari interventi di Luigi Melandri, Enrico Pinochi e Silvio Talman. Marina Pescatori, *Vagabondaggi di una matita. Luigi Bompard. Opere della collezione Gabriella Mencacci*, Roma, GM (Gabriella Mencacci), 2004 e il precedente *Luigi Bompard 1879-1953*, a cura di Mario Quesada (Roma, Galleria Emporio Floreale 1983), 1983.

¹³⁶² “Ottobre, quotidiano del fascismo universale”, marzo 1934, citato da Irene Piazzoni, I periodici italiani negli anni del regime fascista, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, (atti del convegno omonimo svoltosi presso l'Università degli Studi di Milano, 2 e 3 ottobre 2008), Milano, Cisalpino, 2009, p. 100.

¹³⁶³ “Il borghese”, 4 marzo 1955, p. 354.

La modernità grafica della Facchi si fa riconoscere fin dalle copertine tipografiche di alcune delle collane che ne caratterizzano gli inizi: la "collezione di pagine immortali" e "l'arte nuova". (fig. 30) Sul versante opposto, Facchi non disdegna di immettersi in quel filone erotico inaugurato dalla Vitagliano, prima con i trentasei "I libri dell'amore" – che continueranno poi nei ventiquattro romanzi della "Grande Collezione Erotica", "letture pepate ma non volgari" modernamente vendute in confezioni chiuse – affidandone le copertine a quei disegnatori che dopo l'esordio alla Vitagliano e a Modernissima erano divenute le firme popolari più accreditate: Sto, Baldo, Crespi, Ventura. Basti ricordare la copertina esplicitamente provocatoria di Renzo Ventura della prima uscita della "collezione mondiale Facchi", *Romanzi e racconti* di Oscar Wilde: un nudo per nulla allegorico, al quale si attorciglia un sensuale serpente la cui estremità coincide con il sesso femminile. (fig. 36) Ugualmente il primo de' "I libri dell'amore" – *La giocoliera* di Rachilde (1919) – è reso da una delle colorate silhouette di Crespi che negli stessi anni animano le copertine di Modernissima così come di non poche riviste illustrate, da "Comoedia" a "La Lettura". (fig. 31-32)

In un diario privato, al 22 febbraio 1923, Gaetano Facchi appunta:

Mussolini vuole far vedere che riesce non solo a *épater le bourgeois*, ma anche a far restare a bocca aperta i letterati e gli studiosi. Infatti, all'insaputa della procura del Re, che protesta, e per mezzo di quel suo Del Bono, manda intorno per tutte le librerie d'Italia delle squadre di benefatti napoletani a far nascondere dalle vetrine e qualche volta a sequestrare i 'libri pornografici' (questo Benito nelle vetrine non vorrebbe vedere che il suo ritratto). Ma poiché questi gruppetti polizieschi gesticolanti le lor cadenze napoletane, nulla sanno di grafia e di pornografia, null'altro produce il loro lavoro che perditempo e confusione e largo malcontento in chi vende e compera libri.¹³⁶⁴

È la testimonianza di un editore che si vede costretto, proprio nell'estate dello stesso anno, a nascondere la propria produzione più 'pepata', temendo appunto l'intervento della censura fascista. Dietro l'apparente ricerca di facile assenso popolare, l'estetica innovativa di Facchi derivava piuttosto da influssi futuristi provenienti da Bruno Corra, Arnaldo Ginna e la moglie Maria Ginanni azionisti della stessa casa editrice.¹³⁶⁵ Sostanziali assonanze grafiche con certo simbolismo intriso di teorie teosofiche, di cui era infarcito il futurismo di Ginna e Ginanni, si avvertono, per esempio, nella grafica della collana di libri pochette, "L'ideale, collezione dei libri più letti" in cui uscivano titoli di punta, Manzoni, Shakespeare, Balzac e Wilde ... Impossibile, infatti, non associare la copertina della pochette con pagine scelte da Balzac, *Porta-fortuna*, agli scritti di Maria Ginanni come attesta una breve citazione da *Denti di grandine*: "ora appoggio una mano sul cuore – la mano penetra di più dentro me stesso, le dita si allungano smisuratamente – si moltiplicano scivolando ognuno in una vena nel tepore del sangue. Tante dita quante sono le vene ad arrivare al cuore. Ho il cuore nelle mani, tiepido e caldo."¹³⁶⁶ (fig. 33)

¹³⁶⁴ Gaetano Facchi, *Memorie virili*, 1923, in *Gaetano Facchi. Un editore di cultura alle origini del tascabile popolare*, (Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca Trivulziana, 22 aprile-15 maggio 1999), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Istituto Lombardo per la Storia della Resistenza e dell'Età Contemporanea, 1999, p. 21.

¹³⁶⁵ Questa come altre notizie essenziali sulla Casa in: *Gaetano Facchi. cit.*; si vedano inoltre Galuco Viazzi, *Un editore degli anni Venti, il suo catalogo, i suoi contratti*, "Il Ponte", 30 giugno 1973, pp. 826-39 e Olivia Barbella, *I ricercati di Facchi*, "WUZ", I (4), maggio 2002, pp. 12-18.

¹³⁶⁶ Maria Ginanni, *Denti di grandine*, "L'Italia Futurista", (5), 1916.

La varietà delle copertine Facchi degli anni Venti mostra la grande vivacità culturale e artistica del momento per cui certe scelte visive assumono precisi intenti comunicativi. Le incisioni più drammatiche si adattano a trasmettere testi di denuncia e protesta sociale così come per la serie di Ibsen, tra le uscite della “collezione mondiale”; (figg. 34-35) il simbolismo di Ginna sarà invece particolarmente adatto a interpretare i titoli di una cospicua scelta di scrittori simbolisti belgi e francesi, mentre Sironi, conosciuto negli anni di guerra, quando l'esonerato Facchi si era occupato di stampare il giornale di trincea “Il Montello”, è ora probabilmente coinvolto da Margherita Sarfatti per cui disegna la copertina della raccolta di versi, *I vivi e l'ombra*, avanzando con essa già una sorta di manifesto della grafica ‘Novecento’. (fig. 37)

Nuovamente legati all'ambiente futurista sono pure gli altri due artisti che hanno caratterizzato le copertine Facchi, Emilio Notte¹³⁶⁷ e Lucio Venna, cofirmatari del manifesto *Fondamento lineare geometrico (al genio e ai muscoli)* su “L'Italia futurista” (1917). Tra 1919 e 1920 è in particolare Lucio Venna (pseudonimo di Giuseppe Landsmann) a definire le copertine di molti titoli dell'editore esemplificando in esse le sue ricerche estetiche basate sulla sintesi di linea e colore, allora un coraggioso tentativo d'innovazione grafica, la cui portata è facilmente evidenziabile al confronto con la ripresa, due anni dopo, degli stessi titoli da Luigi Melandri. (figg. 38-39)

Sono gli anni in cui Facchi verrà incontro al collega Giuseppe Monanni che nel 1923 si era visto devastare la sede della propria Casa Editrice Sociale in viale Monza 77.¹³⁶⁸ Oltre al mutuo soccorso tra editori che vedevano quotidianamente minacciate le proprie piccole imprese, nell'affidarsi a Melandri si s'intravede un estremo tentativo di Facchi di assecondare il gusto del pubblico, proponendo grandi classici come il *Faust* di Goethe o *Guglielmo Tell* di Schiller con rassicuranti figurazioni certamente più avvicinabili delle sperimentazioni formali di Venna. (fig. 40) Alcune coeve edizioni della Casa Editrice Sociale, disegnate ugualmente da Melandri, (fig. 41) dimostrano il comune immaginario a cui approdano le due imprese editoriali sorte nel 1919 con un esplicito tentativo di distinzione e originalità grafica.

Giuseppe Monanni (Arezzo, 27 febbraio 1887-Milano, 4 dicembre 1952) era entrato in contatto con gli ambienti anarchici prima a Firenze poi a Milano dove già nel 1908 fonda la Società Editoriale Milanese, poi divenuta Libreria Editrice Sociale. In questi primissimi anni il disegnatore della casa era il giovane Carlo Carrà – in collezione documentato da una copertina di Paolo Valera (1911)¹³⁶⁹ – rapporto poi interrotto nel periodo bellico per il divaricamento ideologico, che farà propendere il pittore futurista verso l'interventismo mentre il convinto anarchico deserterà e sarà pertanto costretto all'espatrio in Svizzera.

Nell'immediato dopo guerra Monanni riprende però l'attività editoriale con il marchio Casa Editrice Sociale¹³⁷⁰ nella quale si pubblicano, tra gli altri, gli scritti

¹³⁶⁷ Del quale, però, la collezione non conserva nessun esemplare.

¹³⁶⁸ Parte dell'archivio Monanni è depositato ad Apice, Università degli Studi di Milano. Sui materiali dell'archivio per una ricostruzione della vicenda editoriale si veda Valentina Beretta, *Giuseppe Monanni. Un editore anarchico del Novecento*, Università degli Studi di Milano, aa 2006/2007, relatore Giorgio Montecchi, correlatrice Maria Luisa Betri.

¹³⁶⁹ *Il Cinquantenario*, Libreria Editrice Sociale. L'opera è riprodotta e meglio contestualizzata nel secondo capitolo.

¹³⁷⁰ Su Monanni e le sue imprese editoriali si veda: Franco Schirone, *La Casa Editrice Sociale. Appunti sull'attività dell'editore anarchico Giuseppe Monanni*, “Rivista storica dell'anarchismo”, I (2), luglio-dicembre 1994, pp. 95-116.

del tedesco Max Stirner, il materialismo critico di Giuseppe Rensi, così come l'opera completa di Nietzsche, catalogo reso da una coerente veste editoriale affidata, nell'economia del bianco e nero, al calabrese Ugo Ortona, (figg. 44-43) autore pure del marchio della casa – dei libri poggiati su un incudine con accanto un martello – che identifica molte delle uscite della “Biblioteca di coltura moderna”.¹³⁷¹ La povertà dei mezzi non impedisce a Monanni di curare le proprie edizioni vuoi dal punto di vista della stampa vuoi dell'immagine di copertina. Un attento cronista contemporaneo, lamentando la scarsa qualità delle edizioni Ceschina, Bietti e Sonzogno “che nelle ristampe rivelano uno sfruttamento sino all'estremo di stereotipie diventate ormai illeggibili, e nelle cose nuove una trascuratezza di mezzi grafici”,¹³⁷² non si lascia sfuggire la qualità delle edizioni “a quattro lire” di Monanni.

Assai superiori, in proposito, le edizioni di un editore che s'è fatto avanti da solo e con tenacia: il Monanni, che con la sua collezione a quattro lire ha saputo creare un suo tipo di libro, di gusto un po' – come dire? – proletario, per l'amore che rivela per la pagina piena, scarsa di margine, fitta di composizione: ma che nell'insieme contribuisce ad elevare anche graficamente il tono delle edizioni popolari.¹³⁷³

In questa direzione si colloca anche l'iniziale contributo di Luigi Melandri, l'artista che meglio rappresenta il progetto di Monanni, pittore e incisore romagnolo, molto amico dell'editore negli anni Venti una firma tra le più riconosciute dell'editoria popolare e scolastica.¹³⁷⁴ Per la Casa Editrice Sociale Melandri affina inizialmente un immaginario pieno di suggestioni allegoriche oppure attraverso una galleria di ritratti intesi ad avvicinare e far conoscere gli scrittori, filosofi e pensatori di cui si proponevano gli scritti. (figg. 44-45)

Di queste piccole imprese editoriali, fondamentali per la diffusione della lettura, dell'informazione e dell'intrattenimento nelle classi subalterne, Sandro Bortone è andato raccogliendo diversi esemplari, dedicando particolari cure agli editori Barion e Madella di Sesto San Giovanni – definiti nel *Dizionarietto rompitasabile* di Angelo Formiggini “l'editore tipo delle bancarelle” – di cui, come già nel caso di Alpes e Vitagliano, Bortone ha collezionato pressappoco l'intero catalogo: 1050 pezzi per la Barion (libri e libri mignon, libretti d'opera e qualche spartito musicale) e 300 di Madella.

Gli stampatori-editori di Sesto San Giovanni, proprio nella cosiddetta ‘Stalingrado d'Italia’ trovarono la loro più profonda ragion d'essere, rispondendo alle esigenze culturali di una nuova classe sociale, di operai e operaie, per la quali stampare adattamenti di classici italiani e stranieri, libretti d'opera, libri di formazione e d'intrattenimento.

Il catalogo degli editori era costituito per la maggior parte da riduzioni dei classici, antichi e moderni, l'*Illiade* e l'*Odissea* di Ovidio, Virgilio, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Leopardi, Alfieri e Manzoni, più tardi confluiti nella collana “Collezione Barion dei classici italiani e stranieri” diretta da Ettore Fabietti. Tra i classici

¹³⁷¹ Immagine tra l'altro assonante con il marchio della Facchi ugualmente identificato da incudine e martello.

¹³⁷² Graphicus, *Il problema del libro italiano II. L'aspetto grafico*, “Cronache latine”, II (2), 9 gennaio 1932.

¹³⁷³ Ibidem.

¹³⁷⁴ I quarantacinque volumi con sue copertine lo vedono collaborare oltre che con Monanni, anche con Fabula, Facchi, Paravia, PIME (Pontificio Istituto Missioni Estere), Pro familia, Remo Sandron, SEI, Sonzogno, Treves, Trevisini, Vallardi, Cardinal Ferrari, Signorelli, Casa editrice Umanistica.

stranieri Balzac, Hugo, Zola, Shakespeare, Dostoevskij, Tolstoj, Blasco Ibáñez, Louis Bousсенard, Charlotte Brontë, Joseph Conrad, Alexandre Dumas, Anatole France, Théophile Gautier, John Galsworthy, Thomas Mann (con la prima versione italiana dei *Buddenbrook* nel 1930), Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe. L'autore straniero più pubblicato è Jack London con ventuno titoli tra il 1929 e il 1949. Un autore che diventa in qualche modo simbolo della Casa, basti pensare al valore emblematico della copertina per *Il tallone di ferro* del 1945 che inneggia esplicitamente alla lotta di classe mettendo al centro della copertina una figura monumentale di un operaio in rivolta. (fig. 46) Del resto la fortuna dei libri di London presso il pubblico italiano era un'evidenza messa in luce, tra gli altri, da Giovanni Titta Rosa che nel suo reportage sul gusto del pubblico per "Il Secolo XX"¹³⁷⁵ aveva individuato nel basso costo la ragione prima del successo di vendite, aspetto che rendeva le bancarelle i luoghi privilegiati per l'acquisto dei libri.

Ma c'è un caso che va trattato a parte, ed è il caso di London.¹³⁷⁶ Cominciò nel 1925, ed è durato cinque anni, i libri di Jack London hanno letteralmente invaso la penisola. Sono entrati in tutte le famiglie, anche dove era assente o rarissima, prima, la lettura. E la curiosità del pubblico londoniano non s'è tanto riversata sui due libri che passano per i migliori del London, *Zanna bianca* e *Il richiamo della foresta*, quanto sugli altri che non occorre nominare.¹³⁷⁷

Una veste grafica, spesso solo tipografica, oppure firmata da artisti in massima parte dimenticati – Amodio, Gallieni, Gibelli, Lorenzo Kirchmayr, Natoli – sui quali è difficile trovare documentazione aggiuntiva oltre le copertine stesse. (fig. 50) Del resto la proposta della Barion si presentava inizialmente con semplice soluzione tipografica sia per i romanzi sia soprattutto per gli spartiti musicali dove l'assenza di ornamento, insieme alla riproduzione abusiva della produzione Ricordi, permetteva di abbattere i costi pur andando controcorrente rispetto alla generale tendenza che vedeva nel libretto e nello spartito l'estrinsecazione del gusto grafico più aggiornato, costituendo per la borghesia un'ideale prodotto di auto-rappresentazione. Quelle di Barion e Madella erano soluzioni piuttosto rispondenti alla tipologia della "copertina massaiata" che "pensa al sodo, al durevole, all'economia; non ha ubbie per la testa, si mostra disadorna, ma onesta."¹³⁷⁸

Dall'inizio degli anni Venti, sulla scia del successo delle copertine illustrate, anche la Barion esce con copertine illustrate di cui protagonista è spesso una giovane donna – adatta a identificare la protagonista di un romanzo¹³⁷⁹ ma anche per rendere più seducente un manuale di igiene personale ed educazione sessuale.¹³⁸⁰ (fig. 47)

Per il pubblico femminile si proponeva il manuale di cucina – *l'Artusi* – a tante letture d'intrattenimento: dalle poesie di Giusti alle commedie di Goldoni fino ai

¹³⁷⁵ G. Titta Rosa, *Che cosa legge il «pubblico»?*, "Il Secolo XX", XXX (18), 1 maggio 1931, pp. 4-6.

¹³⁷⁶ Principale responsabile era lo scrittore ed editore veronese Gian Dàuli, che tra il 1924 e il 1927 aveva fatto tradurre venti titoli per Modernissima. Sulla complessa figura di Dàuli si veda: Michel David, *Gian Dàuli, editore, traduttore, critico, romanziere*, Milano-Vicenza, Libri Scheiwiller, 1989; Patrizia Caccia, *Dàuli a Milano, alcune esperienze editoriali*, "la fabbrica del libro", (2), 2013, pp. 30-36.

¹³⁷⁷ Ibidem, p. 5.

¹³⁷⁸ Piero Trevisani, *Copertine italiane d'oggi*, "Il Risorgimento Grafico", XXXIV (11-12), novembre-dicembre 1937, pp. 479-510.

¹³⁷⁹ Da *La signora delle camelie* di Dumas a *Miranda* di Antonio Fogazzaro.

¹³⁸⁰ Hanno seducenti copertine illustrate gli scritti del prof. Alberto Orsi, *Castità e I diritti sessuali della donna*, entrambi del 1920.

romanzi di autori quali Salvatore Farina, Fogazzaro, Paolo Mantegazza, Luigi Motta, Alfredo Oriani. Nella direzione del romanzo d'intrattenimento figurano anche numerose autrici donna, da un certo punto contrassegnata come "Biblioteca delle giovanette", da Carolina Invernizio, Neera e Matilde Serao – alle oggi meno ricordate Tommasina Guidi, con nove titoli tra il 1919 e 1925, Marina Ghiani Spano, Jolanda, Cesarina Lupati, Elisabeth Werner, Piatti Tango [Agar]. L'autrice prediletta dalla Barion (ma la si ritrova pure nella Madella) era però Anna Vertua Gentile alla quale era intesta la "Collana Vertua Gentile", con una sua distinta grafica, come del resto era identificata secondo un proprio ricorrente immaginario la serie di scritti di Matilde Serao. (fig. 47)

Sulla fortuna di certe letture per il giovane pubblico femminile, rimane un'accesa descrizione nei diari della pittrice Leonetta Cecchi Pieraccini attenta a cogliere un passaggio generazionale.

Sulla spiaggia, una ragazza, tipo commessa o sartina, in un costume rosso fuoco, distesa bocconi, con la bruna testa scarmigliata, sorretta dagli avambracci puntellati sulla rena, è intenta a leggere un grosso libro ed appare molto infervorata nella sua occupazione.

Una donna, di lei più anziana e di aspetto più rozzo, le si accosta: con una certa fatica, data la sua pesantezza, si porta alla orizzontalità della lettrice, e: 'Che cosa legge con tanta passione? Ah, *I miserabili*. Che bel libro. Proprio una bellezza. Però un po' noioso. C'è tutta una storia di guerra ...'.

'Ma l'intreccio d'amore com'è? Me lo dica, via, me ne struggo', interruppe ansiosa la ragazza in rosso, scattando su, spinta dalla molla della curiosità.

'E' tutta una storia di una ragazza cenciosa... Non saprei come dire...' bisaccia l'interpellata e rimane a cercar qualche altra rivelazione piccante che non le viene. La ragazza si ributta distesa con la testa sul libro e, non ho capito se sul serio o per ironia, si affretta a dire: 'non mi dica altro, non mi dica altro, se no non vo più avanti'.¹³⁸¹

La Barion pubblicava poi certa divulgazione scientifica, storica e letteraria, con scritti di Darwin, Cesare Balbo – con il suo *Sommario della storia d'Italia. Dalle origini fino ai nostri giorni (2600 a.C. -1848)* – fino ai sette volumi degli scritti critici di De Sanctis, pubblicati tra il 1937 e il 1948 così come i due volumi della *Storia della letteratura italiana* (1943).

La popolarità delle scelte è volutamente modernizzata con l'introduzione di una "Collezione cinematografica" – dove usciranno, per esempio, la *Cleopatra* di Antonio Quattrini. Di una certa varietà era infatti anche la letteratura per ragazzi, dai classici Andersen, Grimm e Perrault a Collodi – con le edizioni di *Pinocchio* e *Giannettino* – ma anche '*Oliviero Twist*' e ' *Davide Copperfield*' di Charles Dickens, e i libri d'avventura di Kipling, Jules Verne e Salgari per i quali ci si riferisce all'immaginario codificato dell'avventura per cui anche gli editori popolari ponevano speciali sforzi, come attesta il confronto tra le copertine di Verne disegnate da Rodolfo Paoletti per Bietti, dalle quali traggono non pochi motivi d'ispirazione le più povere imitazioni della Barion (fig. 48-49). Nel 1936 *I ragazzi della via Paal* raggiunse le 100.000 copie: un best-seller che dovette poi subire, insieme all'animatore culturale della casa editrice, Ettore Fabietti, la scure della censura Fascista.

Attilio Barion (Arquà Polesine, 1877-1932) aveva fondato nel 1908 una casa editrice a Sesto San Giovanni prima in società – Edizioni Madella – poi come 'Attilio

¹³⁸¹ Leonetta Cecchi Pieraccini, *Vecchie agendine*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 250.

Barion', sigla editoriale ben presto ridotta ad 'A. Barion'. Dopo la sua morte¹³⁸² sarà la consorte, Angela Fogolo Barion a portare avanti la casa editrice di cui rimangono a esemplificazione alcune trattative con case editrici similmente popolari: anzitutto la Monanni, entrata in serie crisi finanziaria dalla metà degli anni Trenta e sempre in collisione con il Regime. Agli ultimi mesi del 1937, mentre Monanni progetta l'espatrio, risalgono le trattative per la vendita dei diritti delle opere di Nietzsche, vuoi con la Barion – interessata ai diritti di *Così parlò Zarathustra*, *Al di là del bene e del male* e *La volontà di potenza* di Nietzsche, nonché ai diritti di prelazione sui restanti otto volumi delle "Opere complete di Federico Nietzsche"¹³⁸³ – così pure con Treves e Sansoni, editori con i quali non si concluderà l'accordo. Giovanni Gentile, amministratore delegato della Sansoni, pur dimostrandosi interessato reputa eccessiva la richiesta economica dell'editore "dato che il Monanni¹³⁸⁴ ha sfruttato largamente queste traduzioni che sono state un po' svilite dal fatto che l'edizione è stata sulle bancarelle".¹³⁸⁵ Rifiuterà anche Treves valutando la proposta in disaccordo con l'indirizzo del proprio programma "rivolto principalmente a pubblicazioni romanzesche o storiche o di divulgazione scientifica con intendimenti scolastici e popolari".¹³⁸⁶

Negli stessi anni anche la Barion incontra un nuovo momento di crisi come si evince dalla comunicazione "riservatissima" inviata da Ettore Fabietti a Mondadori, per sondare l'interesse dell'editore ad acquistarne la proprietà, divenendo così il vero e unico promotore dell'editoria popolare italiana.

Credo conveniente darle la notizia, in via riservatissima, che dopo la scomparsa del buon Quattrini, la Signora Barion, amministratrice unica della Ditta, ha manifestato il pensiero di cederla a persona o a persone che ne continuassero la tradizione.

Ho qualche interesse con la Casa Barion e quindi mi preme che essa cada in buone mani. L'Azienda è attivissima in ogni senso. Pensi, la prego, a un suo possibile intervento diretto, a capo di un gruppo che potesse rilevare le Azioni, tutte in mano della signora Barion, tranne un piccolo numero che ho io, a grazia di un prestito fatto.

Io l'aiuterei volentieri. La Ditta Barion in sue mani vorrebbe dire Mondadori arbitro dell'editoria popolare italiana e pioniere della diffusione del libro essenziale, che apre la strada all'editoria superiore.¹³⁸⁷

Tra le scarse notizie che si hanno di Attilio Quattrini¹³⁸⁸ conta il necrologio scritto dallo stesso Fabietti che oltre ad apprezzarne la sincera passione per l'editoria – di cui ricorda in sintesi le principali tappe con il fratello Antonio, prima a Como (Casa Editrice Roma) e poi a Firenze (Casa Editrice Italiana) – ricorda come avesse fatto fronte alle crescenti difficoltà della propria casa editrice trasferendosi a Milano alla

¹³⁸² A partire dal 1933 la denominazione sarà invece 'Edizioni "A. Barion" della Casa per edizioni popolari' per approdare all'inizio degli anni Quaranta a 'La Universale Barion'.

¹³⁸³ Corrispondenza con la casa per le edizioni popolari Barion, 1937, Archivio Monanni, Apice, Università degli Studi di Milano, serie 1, fascicolo 3.

¹³⁸⁴ Del resto anche Formiggini nel *Dizionario rompitascabile* del 1928, ricorda la casa editrice identificandola con quest'opera: "è una giovane casa editrice, nota principalmente per aver pubblicato tutte le opere di Federico Nietzsche in dignitose edizioni popolari".

¹³⁸⁵ Lettera di Gerolamo Lazzari, 7 settembre 1937, Apice, Università degli studi di Milano, Archivio Monanni, serie 1, fascicolo 8.

¹³⁸⁶ Lettera di Pio Schinetti a Monanni del 22 settembre 1938, Apice, Archivio Monanni, serie 1 fascicolo 8.

¹³⁸⁷ Lettera di Ettore Fabietti ad Arnoldo Mondadori, 8 dicembre 1938, FAAM, fascicolo Fabietti.

¹³⁸⁸ (Morpurgo, Roma 2 dicembre 1883-Milano 24 luglio 1938). Notizie sull'editore si trovano in *Casa editrice italiana di Attilio Quattrini (1909-1931)*, a cura di Carlo Maria Simonetti, Reggello, Firenze libri, 2007, dove è citato per intero il necrologio di Fabietti, pp. 27-28.

morte di Attilio Barion (1933) subentrandogli nella direzione della Barion,¹³⁸⁹ editore di cui condivideva l'indirizzo popolare.

La Barion continuerà invero la sua attività fino al 1948¹³⁹⁰ forte soprattutto delle esportazioni: "già ai tempi della Barion, e per un bel po' dopo la guerra, moltissimi di questi libri prendeva la via delle Americhe, dove si erano stabiliti migliaia di emigranti italiani, soprattutto in Sud America, in Argentina, i quali leggevano i libri della Invernizio e di Vertua Gentile, perché questa era la cultura che si erano portati dall'Italia".¹³⁹¹ Oltre all'esportazione, anche nel caso della Barion, il formato da pochette¹³⁹² (dagli 8 ai 10 cm), nel quale vengono pubblicati alcuni classici – dalla *Commedia* dantesca così come la traduzione di Paolo Buzzi de' *I fiori del male* di Baudelaire, da Dostoevskij ai romanzi di Salvatore Farina –, rispondeva a una richiesta del pubblico, probabilmente legata a momenti di svago e di autoistruzione ricavati faticosamente durante momenti di pausa dal lavoro. Sintomatico dell'intento formativo e di utilità sociale delle pubblicazioni di Barion e Madella, è la costante presenza in catalogo di un manuale di scrittura epistolare, *Il segretario galante*.¹³⁹³ La copia conservata nella collezione Bortone (Madella 1933) con una moderna copertina firmata Nobirca, attesta tra l'altro le modalità rudimentali con cui le case editrici più popolari si passavano i titoli: una scritta autografa sul frontespizio, dimostra, infatti, il passaggio del titolo (compresa la copertina) il 3 marzo 1934 da Madella alle edizioni Aurora di Lucchi, dietro pagamento di 150 lire. (fig. 51)

La proposta editoriale della Barion era in massima parte determinata da Ettore Fabietti d'origine senese, approdato a Milano nel 1901 dove entrò in amicizia con Filippo Turati, diventando il riferimento per le iniziative avviate nell'ambito dei riformismo lombardo per l'elevamento culturale delle classi subalterne per il quale, in particolare, organizzò e diresse fino al 1926 le Biblioteche popolari – "la vera scuola dell'uomo del popolo" – affiancato da Maria Sanguini, esperta di biblioteche pubbliche inglesi ma anche traduttrice, alla quale si unì in matrimonio nel 1914. Fabietti curò anche il "Bollettino delle biblioteche popolari", effettivo strumento di orientamento della Federazione, incorporato dal 1921 nella nuova serie del mensile "La Parola e il libro", continuando anche in seguito a redigere le più varie rubriche¹³⁹⁴ di recensioni librarie attento a rivolgersi a un pubblico il più possibile vasto e vario: dal 1927 su "Il Giornalino della Domenica" e "Il libro"¹³⁹⁵ entrambi editi da Mondadori, ma anche per il "Radio Corriere" dell'EIAR, fino alle

¹³⁸⁹ Secondo le testimonianze del figlio maggiore di Quattrini, negli anni Trenta la Barion aveva due sedi: in viale Italia 78-80 a Sesto San Giovanni (Mi) e a Milano in via S. Antonio 7, ibidem, p. 26.

¹³⁹⁰ Delle tappe successive fino all'acquisizione da parte di Mursia si veda la testimoniata raccolta da Cristina Brambilla, *Una testimonianza sulla Barion*, "La fabbrica del libro", (1), 1996, pp. 19-23 e id., *Edizioni Barion: uno sguardo al catalogo storico*, ivi (1), 1997.

¹³⁹¹ C. Brambilla, *Una testimonianza sulla Barion*, cit.

¹³⁹² La collezione Bortone documenta una cinquantina di uscite della collana "Orchidea", libri mignon (13x9cm) che caratterizzano una breve stagione nei primi anni del dopoguerra gestita dal figlio Angelo (Edizioni A. Barion Jr. della Casa per edizioni popolari).

¹³⁹³ Una costante anche di numerosi altri marchi editoriali popolari, con una continuità certamente attestata da metà Ottocento alla metà del secolo successivo. Si ricordano: le edizioni ottocentesche Ferrario a Milano e quella stampata a Firenze, presso Giacomo Moro, 1847, ma anche l'edizione Nerbini sempre di Firenze (Cesare Causa, *Il segretario galante*, 1913), titoli che continuano a essere pubblicati almeno fino al 1968 (in collezione l'edizione Bietti del '65 e quella di Giachini del '67). La prima edizione Madella attestata è del 1917.

¹³⁹⁴ Sono dati che si evincono dalla corrispondenza di Fabietti con Mondadori, FAAM, fascicolo Fabietti.

¹³⁹⁵ "Organo delle Biblioteche scolastiche, magistrali, popolari, circolanti, familiari".

colonne dei diffusissimi periodici del Touring Club Italiano. Autore di biografie e testi divulgativi, pubblicherà tra gli altri per Mondadori, Paravia, Vallardi, Garzanti. Per la Barion, Fabietti si occuperà delle scelte editoriali, di molti adattamenti e traduzioni. Si ricordano le sue biografie romanzate di Garibaldi (1935) e dell'imperatore Augusto (1937) così come la *Storia del Risorgimento Italiano 1815-1918* (1934). Dalla metà degli anni Trenta, Fabietti dirige la "Collezione 'Barion' dei classici italiani e stranieri", per la quale redige introduzioni così come annota classici antichi e moderni destinati alle scuole, trovando nella Barion l'ideale disposizione per i suoi scopi divulgativi.

Se può interessarle l'attività di un Suo vecchio e fedele amico, le dirò che ora sto interessandomi al commento dei nostri classici. Da tempo avevo pubblicato da Barion quelli della "Divina Commedia, dell'"Illiade", dell'"Odissea", dell'"Eneide", da poco uscirono il "Leopardi", il "Settembrini" e ultimo l'"Alfieri" (*Vita*); ora mi metto al "Cellini". Lei si chiederà: ma perché affidare questa serie alla Casa Editrice Barion? Le dirò: io sono rimasto un poco il divulgatore, che credè e diede 30 anni della sua vita alle Biblioteche popolari: l'idea che ogni anno il mio commento alla "Divina Commedia" si diffonda in 20 mila esemplari e più e che le scuole secondarie classiche e tecniche lo adottino in numero sempre crescente, non mi dispiace.

Non è avidità di guadagno che mi muove, certo: non ho mai avuto più di 3 mila lire in assoluto per ciascuno di questi commenti. Devo però aggiungere che la Casa Barion stampa questi volumi con una coscienza e una diligenza impeccabili. Lei non vi troverebbe un errore di stampa o un refuso, a pagarlo un occhio. Ultima ragione, infine: se avessi chiesto a qualsiasi editore importante, compreso Lei, di farmi commentare una serie di classici, o magari, anche uno solo, mi avrebbero risposto di no. Le mando uno di questi lavori, a titolo di curiosità, che può interessare, se non altro tecnicamente, un uomo come Lei.¹³⁹⁶

All'inizio degli anni Quaranta Fabietti torna a insistere perché Mondadori si proponga come il grande editore popolare italiano, costruendo un grande catalogo in parte raccogliendo i frammenti di alcune imprese editoriali che registravano allora momenti di grande crisi, prima fra tutte la Barion, ma anche la Bietti di cui lo stesso Fabietti analizza le giacenze per conto di Mondadori.¹³⁹⁷

Ho ricevuto l'inventario delle giacenze Bietti. Grazie.

Quel che esiste è appena un germe di quel che occorre fare per un grande Riparto popolare degno della Casa Editrice Mondadori.

Un orizzonte immenso si apre davanti ad ogni possibilità. Il popolo attende il "suo" editore. La Barion è finita, altre iniziative di editoria popolare si sono dissolte. Occorre un forte organismo che in un paio d'anni assumerebbe proporzioni colossali. Nessun editore italiano, ha finora pensato, e tanto meno provveduto, ad una produzione organica (non parlo di romanzi gialli) per il popolo italiano.¹³⁹⁸

Fabietti che aveva seguito da vicino l'evolversi dell'editoria popolare non si rassegnava al suo progressivo disgregamento, insistendo con Mondadori perché raccogliesse il più possibile quando era stata fatto di meglio nell'ambito dell'editoria d'informazione e d'intrattenimento, enumerando "alcune iniziative di esito sicuro e rapido" tra cui annovera "una collezione di piccole biografie di grandi uomini", "una collezione di grandi classici stranieri", "una collezione di memorie di

¹³⁹⁶ Lettera di Ettore Fabietti ad Arnoldo Mondadori, 21 giugno 1936, FAAM, fascicolo Fabietti.

¹³⁹⁷ Lo si evince dalla lettera di Fabietti a Mondadori del 16 maggio 1941, FAAM, fascicolo Fabietti.

¹³⁹⁸ Lettera di Fabietti a Mondadori, 16 maggio 1941, FAAM, fascicolo Fabietti.

grandi uomini”, “una collezione romantica universale, come l’Amena Treves”, “una collezioncina di classici latini e greci” e infine “una traduzione in lingua moderna e accessibile al popolo di opere fatte per il popolo e che il popolo non legge, purché scritte in una lingua e in uno stile di altri tempi a cominciare dal Decameron, I fioretti di San Francesco ecc.”¹³⁹⁹

Ieri mi sono occupato dei “Classici del ridere” del povero Formiggini.

Dopo alcune visite a librerie antiquarie e non antiquarie in via S. Paolo, in via Santa Tecla, ecc. ho saputo che la collezione fu rilevata dalla casa editrice Bietti, che ha già ristampato alcuni volumi, fra cui ho avuto in mano quello distinto dal n. 100 (“Il Diavolo zoppo”) che ha conservato – almeno nell’edizione non rilegata – tutti i caratteri esterni, i fregi ed ha soltanto cambiato il nome dell’editore.

Poiché mi fu detto, però, che la Bietti aveva interrotto la ristampa a causa della penuria di carta, stamane mi son fatto coraggio e sono andato alla Direzione della Bietti, in via S. Sofia 6, a chiedere più precise informazioni, naturalmente parlando a nome di una Casa Editrice, ma non facendone il nome.

Nulla da fare: la Direzione della Casa da qualche tempo, circa due anni, non ha ristampato i volumi esauriti, proprio per la ragione suddetta, ma dice di volerla riprendere fra breve e di non essere disposta a cedere i suoi diritti.

Io ho l’impressione precisa che, trattandosi di classici, su cui non gravano diritti d’autore, si potrebbero stampare tutti dalla Casa Mondadori, trovando un bel titolo nuovo alla collezione e senza spendere un solo centesimo, con la sicurezza che, visto uscire il primo volume della Vostra Casa, Bietti non oserebbe stamparne più uno solo, e l’interruzione dei due anni si perpetuerebbe. Questa è l’impressione che ho avuto parlando col rappresentante della Bietti.¹⁴⁰⁰

L’insistenza di Fabietti era dovuta alla convinzione della necessità di un’azione solida e unica a sostegno di quell’editoria popolare finora vissuta e prosperata grazie alle “bancarelle”, secondo statistiche e notizie della stampa, un fenomeno determinante per la diffusione della lettura in Italia.

Un articolo su “Il Risorgimento Grafico” del 1934 dimostra infatti come questo fattore di vendita avesse rinnovato la comunicazione e la distribuzione del libro, abbattendo la barriera della libreria ancora diffusamente intesa come luogo elitario, portando invece il libro in strada a contatto con la gente, diffondendo soprattutto il libro nei centri minori dove, alla metà degli anni Trenta, la presenza di una libreria o anche di un edicola ben attrezzata non era così scontata.

Non è la prima volta che, su queste pagine, io prospetto la necessità di imprimere alla vendita del libro un ritmo accelerato. (...). C’è della gente che si attacca mani e piedi al libraio vecchio stile e non vuole persuadersi che nel secolo in cui, governando il Duce, viene conferita al commercio ambulante la dignità di commercio normale e benemerito, anche il libro deve correre le vie del mondo senza impacci, deve essere messo in mostra, alla vista di tutti, in tutti i luoghi, in tutte le giornate, in tutte le ore, per essere esaminato, valutato e comprato al pari di qualsiasi altro alimento indispensabile alla vita dell’uomo. Queste mie esortazioni faranno raccapricciare i puritani: la dignità di una contrattazione aristocratica e quasi appartata, quale è stata finora quella che riguarda il libro, verrebbe offesa in modo sanguinoso da un siffatto sbrigativo modo di vendita. Anche i puritani avranno ragione: ma io oggi, a lume d’esperienza, vedo cogli occhi della mente, soltanto la gaiezza di una civettuola bancarella, pulita, ordinata, sgargiante per vistose copertine, attorno alla quale fanno ressa uomini, donne, fanciulli. Essi osservano, commentano,

¹³⁹⁹ Ibidem.

¹⁴⁰⁰ Lettera di Fabietti a Mondadori, 10 febbraio 1943, FAAM, fascicolo Fabietti.

comperano. Questi addita al vicino un libro letto e che possiede: riassume, esalta, sollecita l'acquisto. (...). È un piccolo esercito di popolani che si avvicinano a un mondo nuovo, una schiera di gente umile, semplice, timida, che apprezza per la prima volta il libro, che lo compera forse per la prima volta, ma che lo ricomprerà domani ancora trovandolo nei luoghi che abitualmente frequenta.¹⁴⁰¹

L'eccezionale successo delle bancarelle è altresì confermato dai dati statistici presentati dal S. E. Alfieri al Senato, 21 maggio 1937 e riportati da Fabietti a Mondadori.

Da una ineccepibile indagine statistica limitata alla città di Roma, e più precisamente alle così dette "bancarelle", vi dirò che in un mese si vendono a Roma 1.200 copie dell'"Orlando Furioso", 2.000 della "Storia della Letteratura italiana" del De Sanctis (in due volumi), 2.000 copie dei "Saggi critici" della stesso De Sanctis (in quattro volumi), 2.000 copie della "Divina Commedia",¹⁴⁰² 500 copie della "Storia del Risorgimento" del Fabietti. Tutti i classici italiani si vendono sulle bancarelle di Roma e provincia in edizione economica, con una media di 3.000 copie mensili.¹⁴⁰³

Un attento osservatore come Fabietti capiva che attraverso le esperienze sviluppatesi, e in gran parte fallite, durante il Ventennio si era dissodato il terreno per un intervento più strutturato che egli vedeva possibile solo se condotto da Mondadori che, all'inizio degli anni Quaranta,¹⁴⁰⁴ si ergeva quale nuova stella dell'editoria italiana.

Non si può infatti negare l'importanza storica di tali editori nel costituire un ponte ideale tra le istanze libertarie e socialiste dell'immediato primo dopoguerra e la rinnovata esigenza di un più maturo e sistematico intervento a Italia liberata. Dopo aver partecipato al primo Congresso Nazionale della Cultura Popolare,¹⁴⁰⁵ Fabietti ne riporta un complesso resoconto a Mondadori¹⁴⁰⁶ – non lasciandosi sfuggire l'ennesima occasione per una proposta di "una collana di storia delle grandi invenzioni e scoperte".

Sto anch'io lavorando per dare un potente impulso alla diffusione del libro entro quelle classi strati e ceti sociali che fino ad ora per motivi economici sono rimasti estranei ai problemi della letteratura e della cultura. Spero che questa mia azione potrà avere presto una concreta realizzazione, mediante la stampa di una Collezione a prezzi popolari la quale dovrebbe conseguire i due scopi, di mettere a contatto della miglior produzione editoriale più larghi strati di pubblico e di consentire il massimo assorbimento possibile da parte del mercato librario.¹⁴⁰⁷

¹⁴⁰¹ Giovanni Bitelli, *Diffusione del libro italiano: problema nazionale*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (3), marzo 1934, pp. 168-175.

¹⁴⁰² Edizione Barion, commentata da Ettore Fabietti

¹⁴⁰³ Nota dattiloscritta del 1937 nella quale Fabietti specifica di essere l'autore dei commenti della *Commedia* così come il curatore della collana di classici italiani citati nell'inchiesta Ministerale, FAAM, fascicolo Fabietti.

¹⁴⁰⁴ Avendo saputo da indiscrezioni del possibile allontanamento di Rusca dalla Casa, Fabietti si propone per costituire finalmente il "riparto popolare" della Mondadori (lettera del 30 ottobre 1943). Notizia invero negata dal copialettere 12 novembre 1943, FAAM, fascicolo Fabietti.

¹⁴⁰⁵ Svoltosi a Firenze nel Palagio di Parte Guelfa dal 15 al 18 ottobre 1947, cfr. Lettera di Fabietti a Mondadori, 31 ottobre 1947, FAAM, fascicolo Fabietti.

¹⁴⁰⁶ Lettera di Fabietti a Mondadori, 21 ottobre 1947, FAAM, fascicolo Fabietti.

¹⁴⁰⁷ Copialettere 31 ottobre 1947, FAAM, fascicolo Fabietti.

Al momento di iniziare, nel 1948, la nuova collana economica, la “Biblioteca Moderna Mondadori” (BMM), l’editore terrà conto della profonda esperienza e dell’inesauribile passione di Fabietti chiedendogli le “24 opere più adatte da inserire nella nostra nuova collana”.¹⁴⁰⁸

Sono veramente lieto ch’Ella si volga al libro per il popolo e mi felicito sicuramente con Lei per l’idea che desidera realizzare. Faccia conto di avermi al Suo fianco per tutto ciò che Le occorre a questo fine.

Sono incaricato dall’UNESCO – ramo dell’ONU (19, avenue Kléber, Paris 16°) – di riferire sullo stato presente della nostra editoria per il popolo, e sembra che si voglia aiutarla nella provvista della carta necessaria ad un prezzo assai più basso di quelli in corso. Terrò presente innanzi tutto la sua iniziativa e ne riferirò, come merita. (...)

La prego, caro Mondadori, giacché, ha avuto la felice ispirazione di una collana di amena lettura per il popolo, esamini la possibilità di una serie “Piccola storia delle grandi invenzioni e scoperte”. La Scuola integrativa di nuova istituzione, la ripresa imminente del movimento per la diffusione delle biblioteche popolari e scolastiche (...), e molti altri sentori, come i treni biblioteche istituiti in Russia, apriranno sicuramente ampie vie al libro per il popolo. A Milano, una rivista mensile di divulgazione, “Il Calendario del Popolo”, a cui collaboro, ha raggiunto le 190 mila copie di tiratura.¹⁴⁰⁹

È questo il contesto che permise il sorgere della prima vera collana economica universale dell’immediato dopoguerra: la BUR, alla quale contribuirono non a caso Luigi Rusca, Paolo Lecaldano e Giuseppe Monanni. Assunto in Rizzoli alla fine del 1940, Monanni aveva avuto un ruolo essenziale nell’orientare la nuova Libreria Rizzoli in Galleria Vittorio Emanuele a Milano. La confluenza nella BUR¹⁴¹⁰ di diversi attori con una spiccata propensione e profonda conoscenza delle edizioni popolari, sarà determinante per un’impresa che, fin dal formato e dalla poverissima quanto dignitosa veste, aveva il coraggio di proporsi a un pubblico allargato esclusivamente per i contenuti, senza bisogno di alcuna seduzione visiva.

Caro Rusca, all’uscita della BUR il mio giudizio, dal punto di vista grafico, non è stato favorevole inquantoché ritenevo che i mezzi grafici della Rizzoli potessero realizzare una ben diversa presentazione.

Il mio giudizio rimane, ma esso viene in gran parte svuotato dal successo della collezione stessa. Me ne congratulo vivamente giacché ogni libro venduto – in proporzioni così vistose – rappresenta un nuovo lettore in potenza per altre opere che mi auguro siano ... in maggioranza di edizione Mondadoriana.

Anche la nostra BMM che precedette la BUR e che so non ti è piaciuta, ha avuto ed ha un magnifico successo anche se il contenuto è diverso da quello della BUR. La BMM si limita solo a pubblicare opere protette dal diritto d’autore.

Comunque, le due collezioni hanno portato e porteranno un contributo notevole alla diffusione della cultura, soprattutto negli ambienti di quella piccola borghesia che non ha i mezzi per acquistare opere di alto costo.¹⁴¹¹

La critica di Mondadori alla veste della BUR era dovuto, come ha osservato Declava, alla naturale disposizione dell’editore alla ‘piacevolezza’ per cui la spoglia

¹⁴⁰⁸ Copialettere 10 settembre 1948, FAAM, fascicolo Fabietti.

¹⁴⁰⁹ Lettera 14 settembre 1948, FAAM, fascicolo Fabietti.

¹⁴¹⁰ Sulla Bur si veda in particolare Alberto Cadioli, *Esame di una collana universale, “Belfagor”, XLV*, 1999, pp. 467-480; *Biblioteca Universale Rizzoli, 60 anni in 367 copertine*, a cura di A. Cadioli con marco Fumagalli, Isotta Piazza, Marta Sironi, BUR, 2009; Evaldo Violo, *Ah, la vecchia BUR. Storie di libri e di editori*, a cura di Marco Vitale, Unicopli, “L’Europa del libro” (6), 2011.

¹⁴¹¹ Lettera di Arnolndo Mondadori a Luigi Rusca, 22 settembre 1949, FAAM, fascicolo Rusca.

veste tipografica della BUR “era quanto di più lontano si potesse immaginare dal gusto e dai criteri mondadoriani. Accentuatamente «povera», senza alcun fregio o disegno sulla copertina, grigio sporca, basata per i caratteri su un fitto corpo 8, in modo da contenere nel piccolo formato la massima estensione di testo”¹⁴¹². Una scelta che poteva in parte derivare dalla volontà di Rusca – come esplicita nella risposta a Mondadori – di non imitare o danneggiare iniziative esistenti, riferendosi evidentemente in modo particolare proprio a Mondadori.

Caro Mondadori

Quello che invece mi preme tu sappia è che, consigliando a Rizzoli di organizzare la BUR, io non ho inteso di suggerirgli di dare inizio a una pubblicazione che imitasse, o seguisse, o danneggiasse altre iniziative editoriali esistenti o in progetto. Se mai vi fu ispirazione da attività altrui, essa venne (sia pur soltanto per analogia) dalla famosissima collezione Reclam di Lipsia, giunta all’ottomillesimo numero in ottant’anni di esistenza.

E lo scopo, che tu hai compreso, è quello di ridare la possibilità di leggere alle classi medie, che sono le uniche che amano veramente il libro, ma sono anche divenute le più povere. È certo che il ridare a questo pubblico la possibilità di comperarsi quelle opere che fanno parte del patrimonio culturale universale, gioverà indubbiamente ad assicurare una maggior diffusione del libro in genere. (...) Bisognava che qualcuno avesse il coraggio di spezzare il cerchio: pubblicando i CANTI di Leopardi a 100 lire e l’OTELLO di Shakespeare a 50, si arriva a un pubblico che attendeva forse da anni di possedere quei volumi e non li poteva acquistare. L’accontentare questi nobili desideri è la più alta ambizione che un editore possa avere.

Tutto sta a dare dei testi che siano redazionalmente il più vicino possibile alla perfezione (ed è proprio questo che conta), in modo che per molti anni sia possibile ristamparli; e, soprattutto, chi li possiede nella propria sia pur modesta biblioteca, non li vede precocemente invecchiare.

Questo coraggio Rizzoli l’ha avuto e la cultura italiana gliene deve essere grata. Il pubblico l’ha già ringraziato con il successo senza precedenti dell’iniziativa.¹⁴¹³

IV.3. Azzurri, gialli, verdi: l’editoria popolare in casa Mondadori

Nonostante Ettore Fabietti, collaboratore mondadoriano della primissima ora, avesse tentato in tutti i modi di convincere Mondadori ad assumere il ruolo dell’editore popolare italiano, la via mondadoriana era lontana vuoi dalla rottura provocatoria della prima Vitagliano vuoi dal progetto politico e sociale di Monanni e Barion, idealmente confluito nel dopoguerra nella BUR.

Se inizialmente con la collana “Le grazie” diretta da Brocchi l’indirizzo della Mondadori sembrava andare ancora nella direzione di una certa letteratura d’intrattenimento non così distante dalla Vitagliano, fin dal 1924 si strutturerà la collezione dei “romanzi” con la grafica di Cisari che imporrà Mondadori come il marchio editoriale guida della narrativa italiana. Nessuna politica economica, nessuna priorità per le classi meno abbienti: la scalata sociale di Mondadori corrispondeva al progressivo miglioramento e modernizzazione della nazione per la quale l’editore offriva un prodotto nuovo, curatissimo nell’aspetto grafico, promosso con tutti i mezzi possibili, adatto piuttosto alla nuova classe borghese in ascesa. Lo scarto compiuto da Mondadori sembra corrispondere al nuovo contesto descritto da un libraio, nell’inchiesta promossa da “Il Risorgimento Grafico” tra i vari professionisti del libro, secondo il quale il libro richiedeva le stesse cure ormai comuni a ogni ambito della vita, facendo così corrispondere l’estetica del libro con quella dei moderni interni domestici.

¹⁴¹² E. Decleva, op. cit.

¹⁴¹³ Lettera di Rusca a Mondadori, 30 settembre 1949, FAAM, fascicolo Rusca.

Voce di un libraio: (...) Se io fossi l'editore e portassi nella editoria la mia esperienza di libraio, eviterei, a qualsiasi costo, la via dello stampare a strapazzo, non soltanto per assecondare una tendenza artistica, ma per un ponderato calcolo commerciale. Avrei il pudore di mettere in macchina magari cose vecchie, ma presentate in veste tipografica corretta, avendo per guida i magnifici esempi de' migliori, che sopportano ogni modernizzazione e son sempre freschi, sempre belli. Molti editori, cercata la tipografia più economica, s'affidano al tipografo. Il tipografo si rimette all'operaio, e questi inquadra pagina e frontespizio come vien viene. Non di rado il formato di un libro è deciso facendo il calcolo dei residui di carta disponibili in magazzino! errori, errori, errori. Una collana bene ideata, bene studiata, bene impressa, ben presentata insomma, trova nella sua materialità di carta stampata, cucita, rilegata, il veicolo della propria fortuna. (...) Il pubblico d'oggi è assai diverso dal pubblico di trent'anni or sono. Il pubblico di trent'anni or sono diguazzava nel putridume delle case sporche, antigeniche. La civetteria delle stanze bene arredate era sconosciuta. Oggi anche l'operaio desidera la casetta modesta ma pulita, veste decorosamente, si procura qualche soddisfazione artistica. Conseguentemente allorché compera un libro lo preferisce in veste tipografica simpatica."¹⁴¹⁴

Tali considerazioni possono essere completate da quelle di un articolo per "Il Secolo XX" in occasione della quinta festa del libro,¹⁴¹⁵ nel quale si denuncia la disparità tra il continuo e veloce aggiornamento del gusto – nella moda, in architettura ... – al quale non segue un altrettanto evolversi del pubblico dei lettori: "un borghese, in Italia, può arrivare alla ricchezza, alla macchina da gran turismo, alla casa con tappeti, ai mobili stile moderno e persino «razionalista» ma non arriva quasi mai di pari passo al libro, alla piccola biblioteca in casa, al gusto della lettura quotidiana o quasi".¹⁴¹⁶ E proseguendo la sua analisi, evidenzia come i lettori non possano essere suddivisi nella rigida scansione delle tre classi sociali, "aristocrazia, borghesia, popolo", subendo piuttosto una commistione verso il basso decretando in questo modo la fortuna dei libri che non superino la soglia delle 8 lire.

Un panorama che era evidentemente chiaro a Luigi Rusca al momento di riorganizzare la Mondadori, chiamato da Senatore Borletti col compito di risanare i conti della Casa, puntando a un programma editoriale indirizzato a "non molte opere ma attraenti, di sicuro e rapido smercio".¹⁴¹⁷

In questa generale ridefinizione aziendale si collocano molte nuove collane popolari come i "gialli" diretti da Lorenzo Montano, "La Grande Enciclopedia" Mondadori acquistata dalla Compton di Chicago nonché "I libri azzurri", riedizioni a basso prezzo di autori italiani precedentemente pubblicati presentati con gran successo alla Festa del libro del 1930.

La festa del libro si è svolta discretamente bene, ma è stata molto meno proficua degli anni scorsi e poiché ho voluto fare le cose bene, la spesa è stata notevolmente più ingente dell'utile: ma, come si suole dire in simili casi, è tutta pubblicità. Il miglior successo è proprio stato quello dei Libri Azzurri che hanno incontrato le simpatie del pubblico e che continuano in questa via. Anche le notizie che mi giungono da varie città in proposito sono proprio soddisfacenti.¹⁴¹⁸

¹⁴¹⁴ Giovanni Bitelli, *Il pubblico e i libri*, "Il Risorgimento Grafico", XXVI (1), 31 gennaio 1929, p. 255, intero pp. 253-57.

¹⁴¹⁵ G. Titta Rosa, *Che cosa legge il « pubblico »?*, "Il Secolo XX", XXX (18), 1 maggio 1931, pp. 4-6.

¹⁴¹⁶ Ibidem, p. 4.

¹⁴¹⁷ Lettera di Luigi Rusca ad Arnoldo Mondadori, 4 febbraio 1928, FAAM, fascicolo Rusca.

¹⁴¹⁸ Nota riportata da Mondadori a Brocchi, copialettere 30 maggio 1930, FAAM, fascicolo Brocchi.

I “libri azzurri” con la loro copertina seriale contraddistinta dal colore e dal solo marchio – un labirinto di libri accompagnato dal verso dantesco “seguimi oramai che’l gir mi piace” – segnano la fine di una gloriosa stagione del decoro del libro, aprendo d’altra parte l’editoria italiana a un nuovo genere di proposte economiche, tanto che al loro primo apparire subito s’imposero scalzando le popolarissime edizioni Salani: “oggi nelle case i ‘Libri azzurri’ da cinque lire gareggiano con le civettuole edizioncine Salani da lire 3 e cinquanta.”¹⁴¹⁹ (fig. 52)

L’indirizzo prettamente popolare dei “Libri azzurri” spiega il rifiuto di Mondadori di pubblicarvi *La vita intensa* e *La vita operosa* di Bontempelli, nonostante il suggerimento venisse dello scrittore stesso: “Ho dato un’occhiata ai volumi ma sinceramente la cosa non mi sembra possibile. I libri azzurri costituiscono una collana che vuole arrivare anche e soprattutto ai lettori più ingenui e non smaliziati e i tuoi due volumi hanno appunto un carattere umoristico e malizioso che disorienterebbe i lettori di cui sopra, alterando anche il carattere della Collezione stessa.”¹⁴²⁰

Primi della nuova linea economica di Mondadori erano stati i “gialli”, usciti nel 1929 sotto la direzione dallo scrittore veronese Lorenzo Montano (pseudonimo di Danilo Lebrecht), che non solo diventeranno un pilastro delle edizioni Mondadori ma avvieranno in Italia la fortuna del genere poliziesco. Presentati da un cataloghino a leporello ¹⁴²¹ che rivela una moderna tecnica di richiamo pubblicitario insistente sulla “vivace copertina a quattro colori a fondo *giallo* vistoso”, i primi “gialli” sono contraddistinti da due slogan – “non vi faranno dormire”¹⁴²² e “ogni pagine un’emozione” – riproposti pure sulle prime copertine. Nonostante le intenzioni, i primi quattro volumi rispecchiano l’incertezza nel trovare la giusta veste per un genere nuovo che, pur guardando al modello straniero, non trovava una propria personale originalità. Dopo aver visto le prime copertine dei “gialli”, è lo stesso Rusca a dichiarare: “mi spiace di non aver avuto il tempo di rettificare le disposizioni dei titoli, che, così spezzati, non riusciranno a dare l’impressione esatta ai lettori, ma vedremo di rimediare per gli altri volumi”.¹⁴²³ Si riferisce alle prime quattro uscite – *La strana morte del signor Benson* di S. van Dine, *L’uomo dai due corpi* di Edgar Wallace, *Il club dei suicidi* di Robert Louis Stevenson e *Il mistero delle due cugine* di Anne Katherine Green – i cui titoli erano divisi tra la testata e la base della copertina, inframezzati dall’illustrazione racchiusa in un esagono centrale, mentre il nome dell’autore era relegato, in carattere molto più piccolo, alla base del libro. (fig. 53) La grafica rispondeva all’esigenza di puntare su titoli sensazionali di autori che in Italia non avevano ancora alcun richiamo, dando pertanto uno spazio sproporzionato al titolo, spezzandolo in modo improprio, senza valutarne l’effettiva leggibilità e resa

¹⁴¹⁹ Giovanni Bitelli, *Diffusione del libro italiano: problema nazionale*, “Il Risorgimento Grafico”, XXXI (3), marzo 1934, pp. 168-175.

¹⁴²⁰ Copialettere 18 luglio 1930, FAAM, fascicolo Bontempelli.

¹⁴²¹ Conservato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

¹⁴²² Sullo slogan divenuto identificativo del genere poliziesco ironizzerà Luciano Folgore ne’ *La trappola colorata*, “extragiallo umoristico”, Corbaccio, 1934: “vecchie zitelle, lupi di mare, filantropi disoccupati, commercianti ritirati dagli affari, istitutrici a spasso, giovanotti senza arte né parte muoiono dal desiderio di collaborare alla scoperta di un famoso delitto. Il giallo li ossessiona, il libro poliziesco li esalta. Per aver letto dei romanzi che non fanno dormire, credono di essere veramente svegli”. Citato da Maurizio Pistelli, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano*, Roma, Donzelli, 2006, p. 161.

¹⁴²³ Lettera di Luigi Rusca ad Arnoldo Mondadori, 6 agosto 1929, FAAM, fascicolo Rusca.

grafica. Dalla villeggiatura estiva Rusca scrive ancora dei “gialli” ad Arnoldo Mondadori imputando “tutta la disgrazia” “in quel esagono di Bianchi¹⁴²⁴ (...) che lega in modo impressionante il titolo”, smorzando le critiche con qualche ironica osservazione sul finire della stessa lettera: “Qui a Chamonix, dove i librai internazionali hanno libri di ogni paese (Italia esclusa, si capisce) e dove predominano i polizieschi (dei quali sto facendo una cura intensiva) l’abitudine del titolo spezzato sembra sia divenuta una moda, specie presso i tedeschi. Ella sa d’altra parte che per i prossimi 4 volumi ho dato i soggetti allo stesso disegnatore inglese che prepara le copertine per i polizieschi inglesi da 2 scellini”.¹⁴²⁵

Le successive copertine vennero effettivamente affidate al disegnatore inglese Edwin Austin Abbey (figg. 54-55) con l’intento di un generale aggiustamento della grafica, attraverso un diverso tono delle illustrazioni, migliorando la chiarezza comunicativa dell’intestazione e sostituendo l’esagono col cerchio. La scelta di affidarsi a un autore straniero, resa necessaria per la mancanza di risposte adeguate da parte dei disegnatori italiani, risulterà vincente nel promuovere un genere nuovo per il mercato italiano, che troverà infatti immediate imitazioni.

Ancora nel 1931 per la ventinovesima uscita – *Il vagabondo* di Wallace – la prova di copertina richiesta a Luigi Bompard sul modello di Abbey, non soddisferà l’editore ma ancor meno Montano, il severo direttore di collana, che si raccomanda con Arnoldo perché, nel giudicarla, tenga presente la nuova politica editoriale della Casa che avrebbe fatto uscire i gialli singolarmente, esigendo pertanto una sempre più chiara visibilità.

Nell’esame che Lei ne farà, vorrei pregarla d’avere presente che col 15 settembre i Gialli usciranno uno alla volta anziché a gruppi, e si troveranno quindi a dover lottare ciascuno isolato contro il carnevale che impazza attualmente nelle vetrine delle librerie italiane. Una sopraccoperta che spicchi fortemente con uno stile e un carattere inconfondibili sarà dunque più che mai necessaria se vogliamo che sussistano a esser visti, e a distinguersi dalle imitazioni che incominciano a spesseggiare; due vantaggi talmente importanti che io vedrei magari sacrificata anche un po’ di pubblicità pur di conservarli. Quantunque costoso e purtroppo anche straniero, l’Abbey finora ha corrisposto egregiamente a questi difficili requisiti. Possiamo dire lo stesso del saggio italiano presentato ora?¹⁴²⁶

A settembre Montano torna a scambiare qualche considerazione con Mondadori rispetto alle prove italiane per le copertine dei “gialli”, constatando la difficoltà di superare schemi abituali.

Ricordano certe copertine Salani delle più passabili, almeno così m’è parso. Certo che accostandoli a un originale dell’Abbey la differenza di brillante, di carattere e d’invenzione appare purtroppo notevole. E non capisco perché il B. [ompard] sia rimasto così basso di tono, malgrado il modello che aveva sott’occhio e le molte raccomandazioni che io gli feci. In ogni modo io ho la convinzione che questo sia il massimo ottenibile da copertinisti, e se un giorno lei vorrà ricorrere definitivamente a loro, di questo bisognerà che si contenti. Tutto non si può avere; se noi sappiamo fare i maccheroni, lasciamo agli’inglesi il vanto delle copertine sensazionali.¹⁴²⁷

¹⁴²⁴ Grazie al riferimento all’illustratore presente nella lettera è stato possibile identificare l’illustratore Alberto Bianchi dietro la sigla B. con cui sono firmate le prime uscite, lettera di Rusca ad Arnoldo Mondadori, 7 agosto 1929, FAAM, fascicolo Rusca.

¹⁴²⁵ Ibidem.

¹⁴²⁶ Lettera di Montano a Mondadori, 29 giugno 1931, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴²⁷ Lettera di Montano a Mondadori, 17 settembre 1931, FAAM, fascicolo Montano. Un’asserzione in qualche modo consonante a quella di Umberto Saba, “il bel canto italiano, il cinematografo

L'acutezza e la filosofica ironia di Montano riassumono perfettamente la difficoltà che s'incontrava in Italia nel tradurre aspetti della comunicazione editoriale moderna d'oltralpe. Un giudizio che, stando a una lettera di un lettore anonimo, era percepito anche dal pubblico e riguardava indistintamente copertine e trame letterarie.

Mi ero chiesto ripetutamente come mai non esiste alcuna tradizione italiana di "Libri gialli" deplorando tale fatto con sentimento fascista ed italiano.

Ho letto in questi giorni "L'uomo dei gigli"¹⁴²⁸ e debbo con rammarico confessare che ho provato una delusione tale da rendermi persuaso che purtroppo in questo genere dovremo lasciare il primato agli stranieri ed accontentarci di ben tradurli.¹⁴²⁹

Del resto uno dei primi giallisti "nostrani", Tito Aldo Spagnol, padre di Mario Spagnol l'editore che farà grande l'editoria popolare in Italia, in un passaggio della sua *La bambola insanguinata*¹⁴³⁰ ironizzerà sulle ragioni dell'origine anglosassone del genere, riuscendo al contempo a filtrare un velato giudizio sulla politica fascista: "È solo merito della procedura penale anglo-sassone se esiste il romanzo poliziesco, specialità inglese e americana. Con la nostra procedura, i romanzieri avrebbero poco da esercitare la loro fantasia, giacché da noi, appena si sospetta qualcuno, lo si mette in prigione e allora addio intreccio romanzesco."¹⁴³¹

Del resto, la moda del genere sembra scatenare la vena letteraria di molti aspiranti scrittori divenuti per un attento lettore come Montano una "vera afflizione", tanto da richiedere all'editore l'istituzione di "un piccolo comitato di prima lettura, costituito dal suo figliuolo e da due o tre amici o amiche sue, cui venissero sottoposti tutti i saggi italiani per Gialli di autore incognito? Essi poi mi passerebbero soltanto quelli migliori, risparmiando a me un tempo prezioso che oggi perdo a leggere un'infinità di scemenze".¹⁴³²

Le trame dei gialli italiani, secondo l'analisi di Gianni Canova,¹⁴³³ vedevano il prevalere di paesaggi agresti tipici di molta provincia italiana o al massimo di 'interni', mentre erano praticamente assenti le ambientazioni metropolitane. A causa della censura erano poi evitate le scene cruenti con la rimozione della morte e la presenza del cadavere costruendo l'intera storia piuttosto sui modelli enfatici dei *feuilleton*, con improbabili detective dilettanti "inclinati al travestimento chiassoso e alla messinscena teatrale".¹⁴³⁴

americano, il romanzo poliziesco inglese", utilizzato da Loris Rambelli come titolo del VII capitolo della sua *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, 1979, p. 73.

¹⁴²⁸ Di Armando Comez (Todi, 1886-1971), "Libri Gialli" (71), [1933]. Su l'autore: M. Carloni, *Nascita e morte di un «giallista» italiano: Armando Comez*, in *Il giallo degli anni Trenta*, cit., pp. 139-161.

¹⁴²⁹ Lettera di un lettore, s.d. 1933 ca., FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴³⁰ Mondadori, "I libri gialli" (124), 1935.

¹⁴³¹ Citato da Gianni Canova, *Il giallo italiano negli anni Trenta*, in *Il giallo italiano negli anni Trenta*, (atti di un convegno, Trieste, 23-25 maggio 1985), Trieste, Lit, 1988, p. 29, intero saggio pp. 23-47. Si vedano inoltre: L. Rambelli, *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, 1979; Massimo Carloni, *Il romanzo poliziesco italiano tra filtro editoriale e censura redazionale*, in *Scrittore e lettore nella società di massa. Sociologia della letteratura e ricezione. Lo stato degli studi*, Trieste, Lint, 1991, pp. 353-370.

¹⁴³² Lettera di Montano a Mondadori, 4 agosto 1932, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴³³ G. Canova, op. cit.

¹⁴³⁴ Ibidem.

Come è noto, infatti, spesso veniva celato il cadavere sia nelle descrizioni letterarie sia in copertina, così come era severamente vietato riferirsi a suicidi in sintonia con le più generali direttive del regime. Più in generale sulla genericità con cui ci si riferiva alla morte, Rusca chiede a Montano di aggiungere qualche particolare e precisazioni alla scheda editoriale da inviare al disegnatore per migliorare comunque l'aderenza della copertina alla storia: "Se lo ritieni possibile, possiamo rimandarti i "soggetti" delle copertine non ancora eseguite perché tu li completi".¹⁴³⁵

Al di là delle svariate difficoltà a trovare il giusto tono per un genere del tutto nuovo, è evidente che negli anni Trenta Mondadori sia l'editore maggiormente interessato allo svecchiamento della propria immagine editoriale. Sarà proprio Montano a stabilire rapporti internazionali per l'editore, grazie all'estesa conoscenza della produzione letteraria europea e ai frequenti soggiorni a Londra, fino al trasferimento nella capitale inglese, nella primavera del 1939,¹⁴³⁶ con l'apertura di un ufficio londinese di Mondadori che permette allo scrittore di evitare persecuzioni razziali.¹⁴³⁷ Tra le trattative condotte da Montano in tempo di guerra va ricordata anche quella con Associated Press per l'acquisto di immagini da "Look" e "Life" da pubblicarsi su "Tempo", evitando di prendere contatti direttamente con i fotografi.¹⁴³⁸

L'assoluta novità dei "gialli" Mondadori costituisce un modello per moltissima produzione minore italiana che si appresta a presentare sul mercato un prodotto concorrenziale, distinto anzi tutto dal fondo giallo della copertina.¹⁴³⁹

Sandro Bortone¹⁴⁴⁰ documenta "i gialli" Mondadori attraverso pochi esemplari con l'intento di ricordare i maggiori contributi visivi – dall'iniziale interpretazione di Abbey e Kurt Caesar (dietro lo pseudonimo di Away) agli illustratori dei decenni successivi¹⁴⁴¹ – attento piuttosto a raccogliere esemplari delle imprese concorrenziali sorte nella Milano degli anni Trenta.

Riproponendo nel 1934 i "Libri del triangolo rosso" usciti due anni prima con il marchio Atlante,¹⁴⁴² l'Aurora recupera l'inequivocabile colore identificativo del genere delimitando la scena in copertina in una forma geometrica che più dell'esagono e del cerchio si adatta a un gioco dinamico con gli altri elementi

¹⁴³⁵ Copialettere 31 dicembre 1938, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴³⁶ "Caro Mondadori, Sono lieto d'informarvi che dopo averci pensato su quasi quattro mesi, le autorità di qui mi hanno concesso di metter su un ufficio con la denominazione A. Mondadori – London Office, Lettera di Montano a Mondadori, 27 luglio [1939], FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴³⁷ Va ricordato che Montano dovrà subire in quanto ebreo le restrizioni in seguito alla promulgazione delle leggi razziali nel 1938, di cui è testimonianza un dettagliato curriculum nel fascicolo a lui dedicato nell'archivio storico Mondadori, FAAM, fascicolo Montano. Dell'attività antifascista di Montano a Londra rimane l'opuscolo *The Problem of Italy* di cui si conosce l'autore per nota autografa dello stesso Montano sulla copia conservata alla Biblioteca di Verona, e presente in fotocopia nella collezione Bortone Bertagnolli, in cui si legge: "Questo opuscolo fu scritto da me in lingua inglese in Londra, al principio del 1943, per incarico di un'associazione di inglesi amici dell'Italia col fine di patrocinare la causa dell'Italia non fascista verso l'opinione pubblica inglese."

¹⁴³⁸ Se ne ha notizia dalla lettera di Montano a Mondadori, 14 marzo 1944, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴³⁹ Un panorama messo in luce nella sue linee essenziali da Patrizia Caccia, *La Milano «gialla» degli anni Trenta*, in *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di L. Finocchi e A. Gigli Marchetti, Franco Angeli, 2000, pp. 167-182.

¹⁴⁴⁰ A differenza della Fondazione Rosellini per la letteratura popolare di Senigallia che tende invece alla ricostruzione di intere collane popolari.

¹⁴⁴¹ Oliviero Berni, Carlo Jacono, Walter Molino, Giovanni Mulazzani, Ferenc Pintér, Marco Rostagno (per il "giallo dei ragazzi" degli anni settanta), Karel Thole.

¹⁴⁴² Nel proprio saggio P. Caccia, ricorda anche "I romanzi del triangolo giallo" della Mundus (1937).

dell'impaginato. (fig. 56-57) una soluzione presto abbandonata a favore della rappresentazione di una scena saliente del racconto. (fig. 58) "I gialli del domino nero"¹⁴⁴³ tentano invece la carta della fotografia, utilizzando particolari ingranditi in modo rudimentale, senza creare con essi alcuna reale tensione visiva. (fig. 59) La proposta più assonante con la tradizione dei *feuilleton* è quella di Alberto Tedeschi,¹⁴⁴⁴ tanto che anche il colore giallo è relegato solo all'intestazione editoriale, un gusto riproposto un decennio più tardi da "i migliori" della Ape¹⁴⁴⁵ dove, secondo il programma riportato in quarta di copertina, si propongono "le opere veramente migliori di questo genere di letteratura che ha tanti cultori ed amatori che nel libro giallo non cercano soltanto il brivido ma il piacere di una lettura avvincente che stimola ed affina le loro capacità riflessive".¹⁴⁴⁶ (figg. 60-61) Accanto alle imitazioni più ingenuie e popolari non mancano invece azioni più piratesche come quella impresa dalle Grandi Firme di Pitigrilli con il periodico "Crimen" che pubblicava autori inglesi, per altro con una moderna e seducente copertina fotografica, senza acquistarne i diritti, potendo quindi immettere nel mercato fascicoli a 1.50 lire contro le 5 dei "gialli" mondadoriani, problematica resa più urgente dal momento in cui anche i "gialli" Mondadori erano venduti soprattutto in edicola.

Vorrei poi raccomandarle caldamente la nostra pratica nei riguardi delle Grandi Firme, per quei romanzi polizieschi inglesi stampati abusivamente dalla pubblicazione CRIMEN. È più di un mese che ho segnalato la cosa, che è grave, perché ne pubblicano uno al mese, e ora che i "Gialli" si vendono maggiormente in edicola, i compratori si trovano a spendere cinque lire per un libro che hanno già letto spendendo 1.50! se vi è possibile, questa volta bisognerebbe assolutamente procedere con rigore, ed esigere i danni: altrimenti da qui a qualche settimana siamo daccapo.¹⁴⁴⁷

Rispetto alla feroce concorrenza, Montano informa Mondadori dei possibili ulteriori sviluppi di altre collane, pur trattandosi di iniziative poco strutturate di cui la "sua Casa non ha bisogno di preoccuparsi gran che", in base alle quali però Montano calibra le proprie scelte per il secondo "supergiallo" che immaginava di dedicare a Wallace, come continuazione della prima uscita, propendendo infine per Émile Gaboriau¹⁴⁴⁸ alla notizia dell'imminente pubblicazione di Wallace da parte di varie iniziative concorrenti.

Ricevo qui alcune notizie, della cui autenticità non vorrei certo rispondere, perché lei sa bene che in questo campo molte se ne dicono e poche se ne fanno. Ad ogni modo, nel dubbio che possano giungerle nuove.

Si annuncia come imminente una nuova collana poliziesca pubblicata dai Fratelli Marco, i noti rivenditori, ma sotto altra ragione sociale.

¹⁴⁴³ Della Casa Editrice Martucci di cui sono conservati sette esemplari tra 1937-38.

¹⁴⁴⁴ Impresa editoriale documentata da un solo esemplare: H.J. Magog, *Il mistero del treno 557*, 1931 con copertina di Pappalardo.

¹⁴⁴⁵ Impresa editoriale documentata da un solo esemplare: Howard Swiggett, *Il cappello sul viso*, Milano, Ape, "I migliori" (2), 1941 con copertina di Matteo Bottoli.

¹⁴⁴⁶ A. Griffini, *La copertina gialla: dagli esordi al 1945* e L. Boa, *Breve analisi storica della copertina illustrate gialla, noir e poliziesca dalle origini a oggi*, in *Giallo poliziesco, thriller e detective story*, a cura di S. Giuffrida e R. Mazzoni, (Milano, 19 marzo-27 giugno 1999, Musei di Porta Romana), Milano, Leonardo Arte, 1999.

¹⁴⁴⁷ Lettera di Montano a Mondadori, 1 settembre 1932, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴⁴⁸ Il secondo "supergiallo" con suoi scritti conteneva: *L'affare Lerouge, Il dramma di Orcival, La cartella 113, Il signor Lecoq*, 1933.

La Casa Bietti, di cui si era sentito dire che aveva rinunciato al progetto di una collana simile, pare invece che l'abbia ripreso; avrebbe intenzione, a quanto pare, di pubblicare tutti i Wallace fuori diritti, anche quelli già pubblicati in Italia, i cinque del "Supergiallo" compresi. Uno dei primi a uscire dovrebbe essere uno dei pochi buoni non ancora tradotti, cui avevo pensato per il 2° supergiallo. Questi polizieschi verrebbero inclusi nella collezione a 3.50, che viene venduta quasi dovunque a due lire.

La casa Sonzogno ha fatto tradurre un altro dei pochi Wallace buoni che ancora rimangono, e cui avevo pensato per il 2° supergiallo. Tuttavia sembra che dopo questa opera non abbiano intenzione di farne altre di questo autore.

La casa Alfa (rivista Gialla, di Armando Curcio) qualche tempo fa aveva stampato la compagnia dei ranocchi di Wallace; saputo che tale romanzo era in diritti, non ha più messo fuori l'edizione. Converrà tuttavia tener gli occhi aperti, perché potrebbe benissimo darsi la distribuzione mutando il titolo e magari il nome dell'autore. Dato che la posizione di quest'opera non è proprio certissima. (...)

Per il resto la sua Casa non ha bisogno di preoccuparsi gran che di quello che fanno o non fanno gli altri. Tuttavia credo che in vista delle intenzioni che lo riferito, sia meglio esaurire il primo supergiallo, o di ridurlo a una piccola scorta, e che prima di pensare ad altre ristampe convenga assodare se quella voce relativa alla Casa Bietti risponde a verità.

Quanto al supergiallo n. 2, abbandonerei per conto mio ogni idea di farlo con romanzi di Wallace, e penserei per es. ai romanzi della Rinehart, o di altri.

La prego di voler considerare la presente come strettamente confidenziale, per non compromettere chi mi ha fornito queste informazioni.

p.s

ad ogni modo sono molto lieto, in vista di tutto questo entusiasmo poliziesco, che ella abbia iniziato vigorosamente la campagna legale contro Pitigrilli¹⁴⁴⁹ e la Mediolanum. Darà un salutare ammonimento per tutti a rispettare almeno quel campo che è riservato alla Mondadori. Per legge, anche il contratto di esclusiva per la Christie e gli altri che sono in corso risultano ora più che mai opportuni.¹⁴⁵⁰

Il successo popolare della letteratura poliziesca è attestata appunto dal proliferare di edizioni anche molto popolari, e dalla constatazione che il nuovo genere sia diffuso anche tra le lettrici rimpiazzando i Fogazzaro e Guido Da Verona: "adesso, alle donne non più dire *la passeggiata dannunziana*, o *La signora Felicita*; e non bisogna più fissar loro appuntamenti ai giardini. Il clima è mutato, lo stile è un altro «Cara, ti aspetto a mezzanotte nel sobborgo dei ladri. Sarò mascherato. Mi riconoscerai dalle pistole che avrò ai fianchi. Fra una stratta e l'altra, ti declamerò alcune pagine del *Settebello* di Alessandro Varaldo»".¹⁴⁵¹

Accanto ai "gialli" (1929) e agli "azzurri" (1930), dal 1932 Mondadori avvierà un'ampia serie di uscite periodiche tra cui "i neri", la sotto collana di polizieschi dedicata a Simenon, i "verdi" e "I romanzi della palma", a cui dal 1933 si aggiungono "Il romanzi dei ragazzi", "I romanzi dell'800" e "il romanzo della rosa". Sarà ancora Montano a dirigere i "libri verdi",¹⁴⁵² uscita periodica di carattere storico che puntava sui "drammi e segreti della storia": "Se i collaboratori risponderanno, e se il diavolo non ci mette la coda, questa nuova collezione

¹⁴⁴⁹ Direttore de' Le grandi firme per cui usciva il periodico "Crimen".

¹⁴⁵⁰ Lettera di Montano a Mondadori, 15 novembre 1932, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴⁵¹ F. Palmieri, *Spettacoli gialli*, "Il Resto del Carlino", 19 agosto 1932, p. 3, citato da M. Pistelli, cit., p. 160.

¹⁴⁵² La collana esordirà con il titolo di Cesare Giardini, *Varenes: la fuga di Luigi XVI*, 1932; autore che collaborerà anche come traduttore cfr. D. Fumagalli, *Il lavoro editoriale di Cesare Giardini*, cit., p. 113. Per una contestualizzazione della collana si veda: Marco Bertazzoli, *I «Libri Verdi» Mondadori tra storia e romanzo (1932-1941)*, *L'officina dei libri 2012*, Milano, Unicopli, 2013, pp. 109-145.

riuscirà anch'essa spero di sua soddisfazione. Per conto mio metterò ogni cura perché anche la nuova raccolta pur essendo 'popolare' si presenti in modo da non menomare affatto il decoro della sua Casa, e sia anzi conforme alle belle tradizioni di essa, come è avvenuto per i Gialli.¹⁴⁵³ Progetto per il quale lo scrittore, con la sua solita premura, raccomanda di decidere in anticipo il menabò per non incorrere negli aggiustamenti successivi come avvenuto per i "gialli".

Bisognerebbe dunque che lei disponesse con tutta urgenza per il menabò, preventivo ecc. onde poter esaminare e discutere in tempo utile, ed evitare gl'inconvenienti successi coi primi 4 Gialli.

Le unisco un'idea di copertina, che io vedrei molto sobria, per compensare la vistosità della sopracoperta. (...) Per i caratteri, direi di andare all'ultima moda che è al 1840 anche per i tipografi oltre che per le signore, e usarei caratteri latini, del tipo di quelli che le unisco. Ma dev'essere fatta con molto gusto.¹⁴⁵⁴

Che Montano fosse sensibile a tutti gli aspetti del libro, consapevole della loro confluenza alla buona realizzazione di un prodotto di successo è evidente da varie note, anche molto tecniche, di cui è cosparsa la sua corrispondenza con l'editore: "come già scrissi a suo tempo, ritengo indispensabile che la sopracoperta sia verniciata,¹⁴⁵⁵ e vorrei raccomandare vivamente che così si facesse ormai per tutte le sopracoperte in fototipia, e anche per i Gialli. Recentemente, nel guardarmi attorno presso i librai di Zurigo, osservai che non v'è quasi più sopracoperta che non sia sottoposta a questo trattamento."¹⁴⁵⁶

E l'anno successivo, tornando sui "libri verdi", cui tiene in modo particolare per aver indotto "per la prima volta un buon numero di scrittori italiani ad affermarsi in un campo che per tradizione era ritenuto monopolio dei francesi, ossia quello dei libri storici nei quali la serietà e il rigore storico non escludono la forma attraente, anche se non romanzeggiata."¹⁴⁵⁷

Grazie all'attenzione suscitata da questi libri all'estero, parecchi autori italiani che non erano mai stati tradotti ebbero traduzioni nelle principali lingue europee. Delle collane italiane è probabilmente quella che in proporzione ha avuto il maggior numero di volumi tradotti.

I contatti così acquistati con editori e librai stranieri diedero modo al Montano di consigliare utilmente la Casa Mondadori e di assisterla in relazione alle vendite all'Estero delle proprie pubblicazioni, e anche nella collocazione di diritti di traduzione di autori nostrani. Egli iniziò in tal modo una attività che ha anche superato l'ambito della Mondadori e giova alla diffusione del libro italiano e della nostra cultura in generale.¹⁴⁵⁸

Oltre alla parte letteraria, Montano è attento a ogni dettaglio del libro per cui, per esempio, è risoluto a chiedere la rimozione del "cellophane" con cui erano messi in

¹⁴⁵³ Lettera di Montano a Mondadori, 29 giugno 1931, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴⁵⁴ Lettera di Montano a Mondadori, 10 novembre 1931, FAAM, fascicolo Montano. La grafica verrà rinnovata alla fine del 1935 con l'aumento del prezzo da 6 a 8 lire, subendo un ulteriore cambiamento poi alla fine del 1936, con la testata resa più 'autorevole' dalla sua evidenziazione in nero.

¹⁴⁵⁵ Torna sull'argomento nella lettera del 4 agosto 1932 dove ricorda: "(Spero sempre che un giorno lei acquisterà la macchina per la verniciatura, ormai indispensabile per battersi sulle edicole)".

¹⁴⁵⁶ Lettera di Montano a Mondadori, 31 dicembre 1931, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴⁵⁷ Nota aggiunta al dettagliato curriculum che Montano è costretto a presentare dopo le leggi razziali del 1938, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴⁵⁸ Ibidem.

commercio poiché impediva al lettore di apprezzare la cura e la consistenza delle edizioni, elementi fondamentali per giustificare il costo non economicissimo (inizialmente 6 lire divenute 8 nel 1936, contro le 5 dei “gialli”).

Da ultimo vorrei tornare su un rilievo da me già fattole senza fortuna, e nel quale ho anche decisamente contrari il dott. Rusca e il cav. Remo. Senza sbigottirmi di fronte a questa maggioranza schiacciante, torno a osservare che agli effetti della vendita il cellophane sui “Verdi” è un grosso e dannoso inconveniente. Tutto l’interno dei volumi, dagli indici attraenti e messi in principio, alle illustrazioni ecc. è calcolato per sedurre il lettore e incuriosirlo. E le sei lire diventano sorprendenti soltanto per chi ha potuto vedere l’interno del libro, numero delle pagine ecc. Quelle attrattive e questa sorpresa non possono aver luogo con dei volumi così fasciati e bendati come sono ora; è il meglio della propaganda che viene a mancare. Sta bene che il libraio può togliere il cellophane a un volume; ma quanti lo fanno? Ci faccia un po’ caso nelle librerie in cui le capita d’entrare. Io non ne ho mai visto uno che si potesse esaminare comodamente. E quanti lettori hanno voglia d’insistere presso un commesso che generalmente si presta di malagrazia a questa operazione? E le edicole?

Senza contare che la sopracoperta ha appunto lo scopo di proteggere il volume, e può facilmente essere cambiata nella resa, come viene per i “gialli”.

A lei ora, caro commendatore, la decisione; l’avverto però che potrà facilmente ridurmi al silenzio, ma non persuadermi!¹⁴⁵⁹

La chiarezza progettuale di Montano serviranno anche a indirizzare le scelte tipografiche per i caratteri delle sopraccoperte per cui, a suo giudizio, la serie “Piave” per il titolo e il nome d’autore stampati in rosso erano preferibili alla proposta disegnata da Dardo Battaglini.¹⁴⁶⁰ I libri si presentavano infatti con una copertina verde decisamente classica e solo tipografica mentre la sopraccoperta¹⁴⁶¹ puntava alla visibilità utilizzando una titolazione maiuscola invadente e non essere ortogonale alla pagina, come pure il riquadro con un ritratto del personaggio presentato. Modificata una prima volta dalla diciassettesima uscita del 1934,¹⁴⁶² dall’anno successivo esce con una soluzione più classica, solo tipografica, che risultava fredda e poco comunicativa del ‘genere’, nonostante il riquadro con accattivanti anticipazioni. Solo nel 1936 dietro ai continui solleciti di Montano per una migliore soluzione di copertina, Mondadori interpella Hans Mardersteig, allora coinvolto nella ben più complessa impresa dannunziana di Mondadori, che non si sottrae a collaborare anche per la collezione de’ “I libri verdi”, evidenziando la necessità di maggiore sistematicità, abbandonando cioè quell’impaginazione irregolare a favore di un disegno classico, pur se calibrato sull’indirizzo della collezione. (fig. 62)

Seguendo il suo desiderio Le mando qui accluso uno schizzo per una nuova sopraccopertina per la Sua collezione: “Drammi e segreti della storia”.

Non credo che sia una cosa utile di adoperare uno stile super moderno per tale copertina. Disegni irregolari con disposizione delle parole senza regola può piacere all’occhio se adoperati per singoli volumi; dall’altra parte se adoperati per molti volumi di una collezione stancano l’occhio.

¹⁴⁵⁹ Lettera di Montano a Mondadori, 19 maggio 1932, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴⁶⁰ Dati ricavati dalla lettera di Montano a Mondadori, 4 agosto 1932, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴⁶¹ Si fa qui riferimento alla prima veste, poi modificata due volte, con la diciassettesima uscita del 1934 e di nuovo l’anno successivo, a favore di una soluzione solo tipografica con una breve anticipazione dei contenuti in copertina.

¹⁴⁶² Amedeo Tosti, *La guerra sotterranea*, “Mondadori, “I libri verdi” (22), 1935.

Per tale ragione ho fatto un disegno regolare separando il titolo della serie ed il nome dell'editore in modo semplice e chiaro.

Credo che la mia proposta combina anche nei colori l'idea della collezione: le strisce nere presentano il segreto, l'ornamento rosso il sangue dei drammi.¹⁴⁶³ Il nome dell'autore e il titolo in bianco si stacca abbastanza dal resto e chiede l'attenzione dell'occhio. I caratteri in bianco possono essere un poco più grandi o pesanti.¹⁴⁶⁴

La seria disposizione di Montano verso le proposte popolari di Mondadori, inducono l'editore a proporgli la direzione di una terza collana "Ciò che si deve sapere": "volumetti di 150-200 pagine, di piccolo formato, scritti da persone assai note nel campo delle rispettive discipline e che dovevano costituire non già dei trattati di volgarizzazione intorno a singole materie, bensì delle 'messe a punto' di problemi che particolarmente interessano i lettori d'oggi."¹⁴⁶⁵

Trattandosi di tirature periodiche a basso prezzo, Mondadori vorrebbe affidarle tutte a Montano in modo da assicurare allo scrittore un più solido guadagno e risparmiarsi al contempo il costo di un nuovo collaboratore. Facendosi carico anche della nuova collana, rinominandola "Libri d'oggi", Montano è costretto invece a declinare la direzione anche dei "centomila".¹⁴⁶⁶

Questo momento della produzione mondadoriana è stato registrato con lucidità dal giovane Elio Vittorini.

Una volta il pubblico dei lettori si contentava che gli dicessero «poliziesco» o «storico» o altro e senz'altro pigliava le sue direzioni, oggi bisogna che gli dicano «giallo» o «verde». A questo modo il mercato dei libri s'è acceso di fuochi di segnalazione ma gli editori che gli accendono devono stare bene attenti a non sbagliarsi e a non metter fuori colori puramente occasionali o scelti con criteri di case di moda. Poiché dire al pubblico «giallo» significa assai di più che dirgli semplicemente «poliziesco», significa impegnarsi a dargli un senso della cosa in sé e, in altri termini, buttargli un richiamo poetico. In Italia non c'è che Mondadori ad esser riuscito veramente, con le sue collezioni dei «libri gialli» e dei «libri verdi», a precisare due qualità di lettura che la pura indicazione astratta di «polizieschi» e, tanto meno, di «storici» non preciserebbe.¹⁴⁶⁷

Che la proposta mondadoriana fosse l'unica a mantenere una qualche apertura verso orizzonti internazionali è ben chiaro a Montano che al momento di dover ricontrattare la sua posizione, sia come direttore delle tre collane economiche¹⁴⁶⁸ sia come autore di alcune traduzioni, esprime la sua sincera gratitudine all'editore.

Tra la decadenza della grande editoria letteraria in Italia, Casa Mondadori è rimasta l'unico organismo saldo e vivace. Essa è ormai la sola ad assicurare al nostro paese un largo

¹⁴⁶³ Nella soluzione definitiva viene eliminato "l'ornamento rosso". Alla lettera non è più allegato lo schizzo originale di Mardersteig per cui non si possono avanzare specifiche considerazioni tra l'iniziale proposta e la soluzione definitiva dove prevalgono le strisce nere e la titolazione bianca.

¹⁴⁶⁴ Lettera di Hans Mardersteig ad Arnoldo Mondadori 12 marzo 1936, citata nell'analisi di Marco Bertazzoli, *I «Libri Verdi» Mondadori tra storia e romanzo (1932-1941)*, *L'officina dei libri* 2012, Milano, Unicopli, 2013, pp. 109-145.

¹⁴⁶⁵ Copialettere 17 novembre 1931, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴⁶⁶ "Se effettivamente i primi cinque volumi di questa collezione ultrapopolare hanno da uscire nel I° semestre del 1932, io non potrei certamente impegnarmi a dare ad essa la cura e l'attenzione che la Casa si aspetta da me per le altre tre", lettera di Montano a Mondadori, 12 dicembre 1931, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴⁶⁷ *I libri verdi*, "Il Bargello", VI (4), 28 gennaio 1934, p. 3, poi raccolto in E. Vittorini, *Letteratura arte società*, cit. pp. 778-80.

¹⁴⁶⁸ "i gialli" (2 al mese), "i verdi" (10 l'anno), "Coltura d'oggi" (5 l'anno).

contatto con le lettere nazionali e con quelle del resto del mondo. Il compito, e anche la responsabilità, di fronte alla coltura italiana sono formidabili.

Per parte mia sarà una soddisfazione profonda il poter continuare a darle la mia collaborazione, per quello che può valere, in questa sua grande impresa, che io vedo destinata a intrecciare sempre più largamente le sue radici con quelle della vita intellettuale nostrana.¹⁴⁶⁹

Stima reciproca che porterà Mondadori a rispondere lusingato:

(...) è proprio una di quelle lettere che si desidererebbe togliere dall'archivio ufficiale della Casa per conservarla in un proprio archivio privato. Essere compresi e aiutati dai propri collaboratori è, in questi tempi, di sommo conforto; quando poi questi collaboratori sono persone della Sua classe il conforto riesce ancor maggiore e si trasforma in intima compiacenza, in vera e propria soddisfazione."¹⁴⁷⁰ Premessa a cui seguirà una proposta contrattuale di un compenso di L. 36.000 annue fino alla fine del 1934.¹⁴⁷¹

Senza poterle qui analizzare tutte, le collane Mondadori subiscono un deciso rinnovamento durante la direzione di Rusca: i "gialli" e soprattutto gli "azzurri" denotano una nuova stagione di Mondadori, votato a una produzione industriale di sempre maggiore portata che si lascia alle spalle le origini artigianali, di cui Cisari era stato l'ultimo baluardo.

Se un elogio speciale si deve rivolgere a chi fa del suo meglio (ma si potrebbe fare assai di più) per dare agli autori italiani il vanto di una meritata popolarità, tale elogio va diritto all'editore Arnoldo Mondadori, il quale, con un'apposita collezione, elegante, leggibilissima e sufficientemente (se non completamente) a buon mercato, ha avvicinato Brocchi, Saponaro, Panzini, Vivanti, Beltramelli, Moretti agli appassionati lettori nostri di romanzi e di novelle: cosicché oggi nelle case i «Libri azzurri» da cinque lire gareggiano colle civettuole edizioncine Salani da lire tre e cinquanta.¹⁴⁷²

IV.4. La donna in copertina

Accanto alle serie 'colorate', dalla metà degli anni Trenta, Mondadori avvia altre importanti collane popolari, "I romanzi della palma"¹⁴⁷³ e gli "Omnibus", entrambi palestra della nuova stella dell'illustrazione popolare: Giorgio Tabet.

L'illustrazione torna protagonista anche nella proposta periodica per ragazzi "il romanzo dei ragazzi" – "troppo bello nella veste, troppo a buon mercato nel prezzo e... troppo poco comperato dai pigriissimi giovani lettori italiani"¹⁴⁷⁴ – con accese copertine, per lo più di Bruno Angoletta, che ricordano la precedente stagione del disegnatore per la Casa.¹⁴⁷⁵

¹⁴⁶⁹ Lettera di Montano a Mondadori, 22 giugno 1933, FAAM, fascicolo Montano.

¹⁴⁷⁰ Copialettere 1 luglio 1933, fascicolo Montano.

¹⁴⁷¹ Informazioni che si ricavano dallo stesso copialettere del 1 luglio 1933.

¹⁴⁷² Giovanni Bitelli, *Diffusione del libro italiano: problema nazionale*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (3), marzo 1934, pp. 168-175.

¹⁴⁷³ Le cui primissime copertine saranno fotografiche riproponendo spesso la stessa immagine dell'edizione originale estera, caso attestato dalla lettera di Rusca a Mondadori in riferimento alla quarta uscita, *Studentessa in chimica*, per la quale ci si avvale della stessa fotografia utilizzata per la copertina tedesca. Lettera dattiloscritta di Rusca a Mondadori con annotazioni manoscritte di Arnoldo, 8 luglio 1932, FAAM, Arnoldo Mondadori. Riprodotta *Album Mondadori*, 1997, p. 124.

¹⁴⁷⁴ Copialettere 25 luglio 1934, FAAM, fascicolo Milanese.

¹⁴⁷⁵ Quando negli anni Venti aveva progettato il giornalino "giro giro tondo" e accendeva di fantasiose soluzioni le copertine de "Il Giornalino della Domenica".

Tra le proposte periodiche, il mensile “I Romanzi dell’800” sembra quello maggiormente interessato a dialogare con la tradizione della pubblicistica popolare per la scelta di affidare le copertine a una seducente galleria di ritratti delle protagoniste dei maggiori romanzi. Forse sollecitato dalla richiesta di lavoro avanzata da Pinochi – che intendeva dimostrarsi capace “di maggiori impegni”¹⁴⁷⁶ rispetto alle sole “vignette da strenna” –, Mondadori gli affida le copertine de’ “I romanzi dell’800” e “il romanzo moderno Mondadori”, sulle quali sfilano modelli femminili dei due secoli che negli anni Trenta si contrappongono nella diatriba tra modernità e tradizione. Al di là del fatto che la resa grafica di Pinochi tenda a uniformare i tipi femminili dei due secoli, (fig. 63-64) è interessante che Mondadori sfrutti la fortuna mediatica della polemica tra ‘800 e ‘900, all’ordine del giorno in titoli e polemiche giornalistiche, come del resto ricorda la circolare del Minculpop emanata 9 aprile 1932: “è stato poi raccomandato di evitare di fare réclame all’800 perché l’Italia fascista non torna indietro.”¹⁴⁷⁷

I fascicoli mensili, ben rilegati e arricchiti da illustrazioni interne al tratto di Aleardo Terzi, erano venduti a 2 lire, rientrando nella pianificazione delle uscite economiche per cui si limitano al minimo le spese, come attesta la lamentela di Pinochi per la riduzione del pagamento da 300 a 250 lire a copertina.¹⁴⁷⁸

Nella scelta del soggetto e del tono delle copertine per “il romanzo moderno Mondadori”, l’editore aveva di certo preso in considerazione l’inserito del “Corriere della Sera” – “Il romanzo mensile” – edito dal 1902 e caratterizzato da copertine illustrate di grande attrattiva con il prevalere della figura femminile, in tutte le sue declinazioni: da romantica eroina a seducente *femme fatale*. Del resto la donna era spesso protagonista anche delle copertine de’ “La Lettura” – il mensile illustrato più diffuso in Italia – sfilando in una sorta di galleria del gusto e della moda di un secolo. Rimanendo nel Ventennio è evidente il passaggio dalla ricca ed elegante figurazione dei tardi anni Venti – declinazione borghese e raffinata di quell’immaginario libertario esploso nel primo dopoguerra – a una più monumentale figura italica con l’avanzare degli anni Trenta. (figg. 65-67) Un cambiamento avvertibile fin dal primo discorso demografico di Mussolini del 1927 quando, anche nelle immagini di copertina, si avverte un sostanziale allontanamento dalla vena libertaria e apertamente erotica della grafica dei primissimi anni Venti¹⁴⁷⁹ – esemplificata dal caso della Vitagliano – verso una maggiore canonizzazione del ‘tipo femminile’.

Al discorso politico di Mussolini, corrisponde in ambito editoriale il discorso di Mario Ferrigni per la prima Festa del Libro nel maggio 1927¹⁴⁸⁰ parzialmente riportato sulle pagine de’ “Il Risorgimento Grafico”¹⁴⁸¹ un anno e mezzo dopo,

¹⁴⁷⁶ Lettera di Pinochi a Mondadori, 8 agosto 1930, FAAM, fascicolo Pinochi.

¹⁴⁷⁷ N. Tranfaglia, *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l’informazione*, Milano, Bompiani, 2005, p. 97.

¹⁴⁷⁸ Lettera di Pinochi del 19 luglio 1934, FAAM, fascicolo Pinochi. Il prezzo di L. 300 a copertina era infatti quello trattato nel novembre 1924 per il primo contratto che Mondadori aveva stipulato con Pinochi per una collaborazione continuativa rivolta principalmente alla scolastica e in generale alla produzione per l’infanzia (cfr. Copialettere 17 novembre 1924, FAAM, fascicolo Pinochi). Dopo dieci anni la riduzione consistente del prezzo risultava ostica da accettare.

¹⁴⁷⁹ Vena che aveva trovato tra l’altro grande libertà d’espressione nella stampa satirica come dimostra il caso dell’innovativo foglio torinese “Numero”, aspetto indagato da P. Pallottino, *Un ‘numero’ di donne. Evoluzione dell’immagine femminile nelle illustrazioni della rivista «Numero» 1914-1922*, Roma, Carte Segrete, 1995, pp. 7-11.

¹⁴⁸⁰ Si tratta della conferenza tenuta da Ferrigni ad Asso Brianza, 15 maggio 1927.

¹⁴⁸¹ M. Ferrigni, *L’uomo, la donna, il libro*, “Il Risorgimento Grafico”, XXVI (1), 31 gennaio 1929, pp. 25-36.

quando quei primi moniti erano divenuti sempre più una concreta prospettiva per l'Italia fascista.

Dopo una lunga premessa sulla creazione e su come il peccato originale avesse stabilito regole comportamentali mai più superate, Ferrigni passa a indagare più nello specifico il ruolo del libro tra uomo e donna, secondo una prospettiva che vede il prodotto editoriale una fonte di conoscenza per l'uomo, costituendo invece per la donna un rifugio consolatorio: quando è stufa dell'uomo, se "è una brava massaia e una buona donna di famiglia che non ha grilli per la testa", "cosa fa?"

Aspetta che l'uomo brontolone se ne sia andato, e, se non ha la cattivissima idea di andare a passeggiare con la speranza di trovare un qualsiasi serpente, si consolerà pigliando un libro e mettendosi a leggere. Sarà la miglior cosa che potrà fare, e sarà anche la sola che le farà dimenticare per un poco il suo tiranno, senza commettere il più piccolo peccato. Non leggerà la Bibbia; le nostre amabili signore preferiranno il romanzo alla moda, i versi di un poetino vagabondo, il ricettario di cucina o l'almanacco oppure se possono leggere la musica e hanno un pianoforte o un organetto, leggeranno l'ultimo *fox-trott* e se lo balleranno con la fantasia.¹⁴⁸²

Nonostante la politica cercasse di relegare la donna all'ambito familiare, la lettura femminile era in costante aumento. Ugualmente l'immagine della donna che gli inserti del "Corriere della Sera" continuavano a promuovere, grazie alla qualità degli artisti coinvolti, non impedirà la continuazione di una tradizione di splendide e varie copertine. L'articolo *Protagoniste immaginarie*¹⁴⁸³ di Filippo Sacchi su "La Lettura", descrive l'ispirazione letteraria accesa da fortuiti incontri di "una figura di donna che ci colpisce" e sulla quale "la fantasia costruisce intorno alla pallida traccia di quel viso tutta una tela di casi, un romanzo non scritto di cui esse sono le protagoniste". Romanzi di generi diversi: psicologici, polizieschi, d'avventure, esotici, sentimentali. Le tracce letterarie che lo scrittore immagina sono illustrate da ritratti femminili accompagnati da titoli che ne restituiscono una curiosa lettura editoriale: "Frontespizio ideale di romanzo italiano: bellezza, sensibilità e malinconia", "Per questa bionda figlia del Nord non ci può essere che un romanzo a sfondo sciatorio e sportivo", "Americana. Protagonista ideale per una novella da *magazine*", "Occhi pericolosi. I romanzi in cui ci sono due occhi come questi possono anche finire con una tragedia", e ancora "Romanzo con scenario novecentista: linee rette e acciaio" contrapposto a "Romanzo italiano: di vita florida e gioconda". Tipologie letterarie effettivamente rispondenti all'immaginario che lo stesso mensile promuoveva in copertina, attento ad alternare genere e modelli auspicando così di poter soddisfare l'ampio pubblico, in un giusto equilibrio tra identificazione del pubblico femminile e fascinazione di quello maschile.

Un'immagine in continuo aggiornamento spesso in sintonia con le coeve maggiori campagne pubblicitarie, basti pensare all'eleganza femminile disegnata da Marcello Dudovich e la sua vicinanza alle réclame murali dei principali grandi magazzini, La Rinascente in testa. Gli autori dell'immagine della donna in copertina a "La Lettura" erano soprattutto Enrico Sacchetti, Alberto Bianchi e Luigi Bompard con tante e varie eccezioni. Alla copertina fa da eco la quarta, ugualmente occupata dalle maggiori campagne pubblicitarie dell'epoca e in particolare quella del Proton, spesso a firma degli stessi artisti e similmente giocata sul binomio pittura-

¹⁴⁸² Ibidem.

¹⁴⁸³ "La lettura", XXXIV (3), 1 marzo 1934, pp. n.n., illustrazioni di Halit.

illustrazione, secondo un orientamento artistico voluto dall'industriale, il dottor Camillo Rocchietta di Pinerolo, "che ogni anno diffonde un artistico calendario, che compila annunci sobri, eleganti ed efficaci, ch'è, da lunga data, amatore d'Arte, amico degli Artisti e bibliofilo."¹⁴⁸⁴ (figg. 68-69) Già nel 1920 gli annunci del Proton erano sintomatici dei più moderni sistemi di pubblicità nazionali.

Questi annunci del "Proton" che col loro ritmo ossessivo vogliono toccare tutti i casi di efficacia di un prodotto notorio, sono appunto rimarchevoli per la loro limpida semplicità, per la loro forza sintetica ed espressiva.

Quello del pittore Dudovich, vigoroso e ridente, mette nel giornale grigio una nota robusta e sentita, si fa guardare con piacenza e basterebbe il solo nome del prodotto per significare che il Proton dà alla donna "salute e bellezza" (...). La donna vuole essere bella anche se non lo è, e, se è bella, vuole essere bellissima. Il tipo di Dudovich dà certamente la sensazione di come vorrebbe essere e quindi suscita il desiderio di provare il prodotto.¹⁴⁸⁵

Più strettamente letterarie sono le copertine del "Il romanzo mensile", tra il 1925 e il 1927 disegnate quasi esclusivamente da Riccardo Salvadori¹⁴⁸⁶ con il ritratto femminile quale soggetto esclusivo. (fig. 70) Dal 1928 il disegnatore sarà sostituito da Alberto Bianchi che continuerà con simile 'esclusività' la propria galleria 'al femminile' fino al 1935. (fig. 71) In tale data la pubblicazione cambierà indirizzo visivo grazie al contributo di due nuovi disegnatori, Giorgio Tabet e Walter Molino, che definiranno lo stile della comunicazione di massa tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta, delineando le linee guida dell'illustrazione popolare degli anni Cinquanta. Dopo un iniziale tentativo di rottura rispetto alla tradizione del mensile – con una proposta di Tabet incentrata su figure intere (al posto del più usuale mezzo busto) per lo più ritratte in scena di vere e proprie collusioni fisiche, dinamizzate dal fondo bianco della copertina (fig. 72) – tornano scene ambientali che presentano la protagonista femminile all'interno di una più complessa contestualizzazione drammatica. (fig. 73) All'inizio degli anni Quaranta raccoglie l'eredità della tradizione storica de' "Il romanzo mensile" Walter Molino¹⁴⁸⁷ conducendo la trasgressione concessa dal soggetto letterario fino a una sempre maggiore coincidenza con il modello delle *girls* americane. (figg. 74-75) Il fascino delle eroine letterarie veniva così enfatizzato secondo modelli sempre più lontani dalla realtà, per il pubblico ambite occasioni di fuga. Il dissidio tra realtà e immaginazione è ricordato anche dal curioso intervento di Mura per l'"Almanacco Letterario 1933" che dovendo descrivere *Come vestono le scrittrici*, ricorda la "piccola sarta che lavora devotamente per loro, che le asseconda nei loro capricci" precisando inoltre che "mentre la scrittrice spesso non sa vestire se stessa e qualche volta veste male anche le protagoniste dei suoi romanzi, quasi sempre sa dare consigli di moda. Allora non è più la donna che in lei ha il predominio, ma

¹⁴⁸⁴ Mansueto Fenini, *Il segreto di un pubblicitario*, "Bianco e nero ex libris", V (2), 15 agosto 1950, p. 36.

¹⁴⁸⁵ Torello Aremo Marchetti, *La pubblicità e la psicologia della donna*, "L'Impresa moderna", IX (8), agosto 1920, p. 420; pp. 420-425.

¹⁴⁸⁶ Nonostante non si sia rinvenuto alcun contratto presso l'archivio storico del "Corriere della Sera" il ruolo del disegnatore come coordinatore delle collaborazioni artistiche dei vari inserti del "Corriere della Sera" è attestato dalla corrispondenza di Enrico Sacchetti, ASCdS, fondo "Corriere della sera", Sacchetti Enrico.

¹⁴⁸⁷ Walter Molino. *Cinquant'anni di attività*, (Milano, Castello sforzesco novembre 1986-gennaio 1987), Comune di Milano, 1986.

l'artista con tutte le sue intenzioni e tutte le sue divinazioni, l'artista sostenuta dalla responsabilità pubblica delle sue affermazioni".¹⁴⁸⁸

Sintomatiche del gusto del pubblico sono pure le immagini popolarmente diffuse dalle copertine della "Domenica del Corriere", canonizzate da Achille Beltrame, la cui ripetitività grafica e tematica è messa in evidenza da un osservatore contemporaneo, che nell'enumerare i più frequenti soggetti ricorda l'inevitabile donna: "Le donne postine, le donne poliziotte, donne-capostazione, donne-barbiere".¹⁴⁸⁹

La Domenica del Corriere è un giornale di dieci pagine, di cui due in tricromia, dove il pittore A. Beltrame ritrae imparzialmente a vivi colori, battaglie, inondazioni, esercizi collettivi di ginnastica svedese, prime di mostre, processioni, gentili episodi di pietà (...), 'bizzarrie della moda' e domatori (...). Ogni copia è letta non solo dal compratore, ma dalla sua famiglia – ascendenti e discendenti; e se vi aggiungiamo gli innumeri lettori degli esemplari che sono a disposizione del pubblico negli alberghi, nei caffè, dai barbieri e dai dentisti, non erreremo calcolando a cinque o sei milioni l'esercito dei lettori della Domenica. (...) Sembrerebbe infatti che tanta diffusione, popolarità, fortuna e splendore della Domenica dovessero avere la loro causa in una straordinaria varietà, novità, originalità, rinnovarsi ogni settimana con ritmo inesausto, così da stimolare continuamente l'intellettuale appetito degli assetati lettori. Niente di tutto questo. I MILLEQUATTROCINQUANTASEI NUMERI DELLA DOMENICA SONO TUTTI EGUALI!

Uguali, naturalmente, senza che si voglia intendere con questa parola un'uguaglianza matematica. Come l'antico artista dei capitelli d'una cattedrale romanica o nelle volute d'un grottesco del rinascimento, la redazione della Domenica si permette di tanto in tanto qualche lieve modificazione, qualche svolazzo, che non turba la simmetria dell'insieme.¹⁴⁹⁰

Elemento quindi imprescindibile per il successo popolare di un periodico non è tanto – come rivela l'articolo sulle copertine della "Domenica del Corriere" – l'originalità della proposta quanto piuttosto la sua riconoscibilità. Aspetto di fatto predominante anche di tutti gli altri inserti illustrati del quotidiano milanese che puntava ad assicurarsi una scuderia qualificata di disegnatori da tutti immediatamente riconoscibile. La necessaria tolleranza per le collaborazioni degli stessi artisti a fogli concorrenti parrebbe messa in crisi dalla svolta autoritaria del 1925, quando il quotidiano milanese più diffuso a livello nazionale divenne il principale bersaglio di una feroce campagna denigratoria diretta a screditarlo. È in tal senso molto eloquente la lunga lettera del direttore Alberto Albertini¹⁴⁹¹ a Sacchetti, a proposito della collaborazione dell'artista al "Secolo XX".

Le ho detto per telefono e le confermo che il vedere disegni Suoi su una rivista che è in diretta concorrenza con la Lettura mi è molto rincresciuto ed è rincresciuto a tutti qui dentro.

Lascio da parte ogni questione di diritto, poiché Lei mette la questione su un terreno che appunto non è di diritto, ma di necessità pratica. Lei mi dice: "la lettura non può bastarmi". Io lo capisco, e non ho mai pensato che la Lettura dovesse ipotecare e monopolizzare la

¹⁴⁸⁸ Mura, *Come vestono le scrittrici*, "Almanacco Letterario 1933", Bompiani, 1932, pp. 233-36.

¹⁴⁸⁹ Paolo Vita Finzi, *Le opinioni di bastian contrario: meditazione sulla "Domenica del Corriere"*, "L'Italia che scrive", maggio 1926, pp. 95-96. Sulla nota firma si veda in particolare: *Achille Beltrame (1871-1945), la sapienza del comunicare. Illustrare con la pittura*, (Arzignano, 21 settembre-3 novembre 1996), a cura di F. Barbieri, A. Cera, Milano, Electa, 1996.

¹⁴⁹⁰ Ibidem.

¹⁴⁹¹ Fratello di Luigi, subentrato alla direzione del giornale dal 1921.

Sua opera. Così la sua collaborazione all' *Illustrazione italiana* non ha sollevato alcuna obiezione parte nostra. Ma i rapporti di collaborazione creano tra giornale e collaboratore vincoli reciprochi ai quali non è possibile sfuggire. Certo il collaboratore non è redattore, e come non può sperare dal periodico a cui collabora tutto il necessario per il proprio bilancio, così come non può impegnarsi a collaborare solo per quel periodico. Ma la libertà d'azione e di movimento che giustamente lei è in diritto di reclamare non può estendersi sino al prestare la propria opera ad altri giornali o riviste, soprattutto concorrenti o avversari. La collaborazione di un periodico di una certa importanza, soprattutto se è una collaborazione abbastanza regolare e abbastanza ben pagata, come comporta dei vantaggi, così comporta necessariamente degli obblighi. Se le cose stessero diversamente, tutti i giornali d'Italia avrebbero le stesse firme, tutte le riviste gli stessi disegni e ogni periodico perderebbe la propria individualità. Il *Corriere*, per esempio, ha una quantità di collaboratori compensati per quel che fanno e non monopolizzati dal giornale, ma a nessuno di questi collaboratori verrebbe in mente di dare articoli al *Secolo* o alla *Stampa* o al *Popolo d'Italia* né noi potremmo consentirlo.

Nel caso Suo, poi, c'era l'antichità, oserei dire, dei rapporti; la buona volontà con cui siamo sempre venuti incontro ai suoi desideri e ai suoi bisogni, facendoLe anticipi e aumentando i compensi, come ho fatto sulla fine dell'anno scorso; e c'era la relativa continuità dei rapporti per cui Lei sapeva di poter contare per parte nostra su un discreto guadagno annuale, tanto che l'anno scorso Ella ebbe dalla *Lettura* 12.200 lire, e quest'anno coi compensi aumentati avrebbe avuto, a parità di lavoro, un compenso considerevolmente maggiore; c'era infine il patto esplicito corso tra noi e al quale si riferiva l'ultima lettera scrittaLe da Salvadori. Se non le pareva di poter andare avanti così, lei almeno avrebbe potuto avvertirmi, e io avrei certo, nei limiti del possibile, di venirle incontro ancora una volta. Invece lei ha accettato lavoro proprio per una rivista concorrente e proprio per una rivista che esce a Milano. E un bel giorno abbiamo avuto la sorpresa di vedere una copertina di Sacchetti e illustrazioni di Sacchetti sul *Secolo XX*.

Me ne rincresce assai per la cosa in sé e perché vedo che Lei si è assunto di illustrare nientemeno che un romanzo, e quindi la Sua collaborazione all'altra rivista durerà parecchi mesi, durante i quali, per mantenere il principio dell'esclusività dei collaboratori, la *Lettura* dovrà rinunciare a utilizzare l'opera sua. Io non so quali impegni Lei abbia col *Secolo XX* e quali intenzioni abbia per l'avvenire. Ma creda pure che scrivere di queste cose a Lei mi dispiace enormemente e che nessuno sarà più contento di me se tornerà il giorno in cui potrò rivedere i Suoi disegni sulla *Lettura* e in cui le nostre posizioni si potranno conciliare.¹⁴⁹²

L'altrettanto lunga è la risposta dell'illustratore che, oltre a passare in disamina gli accordi con il "*Secolo XX*",¹⁴⁹³ tende a separare nettamente le implicazioni politiche, sempre più determinanti anche nella professione del disegnatore, lamentando come che la decisione di sospendere la collaborazione con "*La Lettura*" giovi solo al giornale concorrente obbligando il disegnatore "a rendere un servizio al *Secolo XX* senza averne nessuna voglia, nessun desiderio, nessun interesse".

Perché la verità è questa: io non faccio della politica né pulita né sporca, né appassionata né frigida. E nemmeno disprezzo la politica, come ogni uomo intelligente io ammiro gli uomini che fanno della politica quando sono intelligenti onesti e coraggiosi.

¹⁴⁹² Copialettere 4 febbraio 1925, ASCdS, fondo "Corriere della Sera", Sacchetti Enrico.

¹⁴⁹³ "I miei impegni con il *Secolo XX* sono i seguenti: ho consegnato 6 copertine, ne ho promesse altre 6 e ho accettato di illustrare il romanzo della Deledda. Ho inoltre consegnato 6 disegni per illustrare il *Preludio* di [...]. Non c'è altro: né impegni verbali o scritti per l'avvenire né propositi né intese. L'anno scorso il *Secolo XX* ha pubblicato il romanzo di V. Brocchi "*Netty*" illustrato da me. Durante la scorsa annata ogni numero del *Secolo XX* portava 3 disegni a colore di Enrico Sacchetti", Lettera di Sacchetti ad Albertini, 5 febbraio 1925, ASCdS, fondo "Corriere della Sera", Sacchetti Enrico.

Lei mi dirà che vi sono momenti della vita di un popolo nei quali un uomo che non sia volgare o vile deve prendere posizione. Può darsi che questo concetto sia giusto ma io che non sono un uomo volgare né vile non sento questo bisogno. Vuol dire che la questione è assai complessa e, se invece di scrivere una lettera ad un uomo il cui tempo è prezioso io dovessi fare una conferenza a qualche centinaio di persone che hanno due ore da perdere saprei – se non risolverla – illuminarla almeno ... perché conosco bene la psicologia dell'artista e sono un artista.

E rincarando progressivamente il tono della lettera, specifica:

Certo, posso anche smettere di fare l'illustratore, il copertinaio e il cartellonista e le giuro che non mi mancherebbe l'ingegno per far qualchecosa di meglio e di diverso. Quel che mi manca è il capitale né mi vergogno troppo che mi manchi. Quegli anticipi, dunque, data la mia malattia che è la mancanza di capitale, non potevano aver l'effetto di una cura, ma solo quella di calmanti. E la ringrazio ancora di avermeli somministrati. (...)

Quando l'Ill. It. ["L'Illustrazione Italiana"] non era decisamente fascista e quando mi limitai a pubblicare una serie di tipi di oratori con commenti innocenti. Ora che l'Ill. It. è decisamente fascista consentirebbe Lei che disegnassi o scrivessi per glorificare l'attuale regime o per mettere in pericolo le opposizioni? (...) Quando comincia a fare le copertine per "Comoedia" si ebbe un riabbasso dalla Lettura e per placarla dovetti adoperare un poco della mia immaginazione che tutti i chiromanti trovano segnata sul palmo della mia mano. Insomma lei deve convenire che pian piano mi sarei ridotto a lavorare soltanto per La Lettura che non mi dà – ed è naturale che non mi dia – L. 3600 all'anno cifra minima per vivere appena appena dignitosamente quando si hanno quasi 50 anni, quando si ha una famiglia, quando non si è l'ultimo degli imbecilli.¹⁴⁹⁴

Più delle giustificate lamentele del direttore, è eloquente la risposta di Sacchetti che chiarisce il delicato contesto politico del momento: siamo, infatti, nel febbraio 1925, subito dopo la svolta autoritaria del partito Fascista che vedeva pertanto "il Corriere" schierato con maggiore evidenza all'opposizione. Quelle collaborazioni che fino allora non avevano recato particolari fastidi, ora sono ostacolate più che da questioni di esclusività, da una più contingente opportunità politica. Lo evidenzia appunto l'ampia risposta dell'"anarchico" Sacchetti, con l'insanabile "passione della libertà" che lo porta a puntualizzare ogni dettaglio della situazione, sottolineando l'estraneità dalla politica a favore invece di un totale fedeltà alla propria identità d'artista.

Sacchetti¹⁴⁹⁵ era allora non solo il più prolifico artista, autore di copertine e innumerevoli illustrazioni letterarie e caricaturali, ma anche uno dei pochi artisti che avesse doti di scrittura che lo vedevano intervenire non di rado sulle pagine della "Lettura" sia come articolista sia come narratore. Racconti in certi casi rifiutati,¹⁴⁹⁶ altre volte pubblicati ma non sempre con l'approvazione del pubblico, come attesta una lamentela da "uno dei moltissimi lettori del Corriere e un grande ammiratore di Sacchetti pittore" che scrivendo alla redazione chiede esplicitamente che l'artista si dedichi alla pittura: "Illustre Ogetti, consigli il pittore

¹⁴⁹⁴ Lettera di Sacchetti ad Albertini, 5 febbraio 1925, ASCdS, fondo "Corriere della Sera", Sacchetti Enrico.

¹⁴⁹⁵ Nonostante la grandezza del disegnatore, su Sacchetti non è mai stata realizzata una pubblicazione monografica. I riferimenti bibliografici principali si trovano nel volume *Il gigante avvelenato. Enrico Sacchetti*, a cura di P. Pallottino, introduzione di Gec (Enrico Gianeri), Bologna, Cappelli, "Cento anni di illustratori", 1978. Si veda inoltre: Giuseppe Iannaccone, *Gentile e crudele Enrico Sacchetti*, "WUZ", II (2), marzo 2003, pp. 34-39.

¹⁴⁹⁶ È il caso del racconto *La caccia alla tigre*, che Ugo Ogetti rifiuta inquanto non adatto al "Corriere", cfr. copialettere 31 ottobre 1927, ASCdS, fondo "Corriere della Sera", Sacchetti Enrico.

Sacchetti a regalarci dieci venti trenta dei suoi gustosissimi disegni ma che la smetta di annoiarci con le sue storie dell'uomo nero o bianco che non interessano neppure uno dei moltissimi lettori del Corriere".¹⁴⁹⁷

Più pertinente è il Sacchetti che esplicita il proprio processo creativo, di cui discorre lungamente vuoi nella biografia romanzata dell'amico e collega Libero Andreotti¹⁴⁹⁸ vuoi nel racconto autobiografico *Arte lunga* (Vallecchi, 1942), vuoi ancora in numerosi articoli dove Sacchetti presenta alcuni aspetti della propria "equivoca" professione: "quando disegno mi ricordo forse troppo spesso che il mio naturale mecenate è un bravo borghese che fuma su una poltrona sfogliando direttamente una rivista: il mio disegno vive qualche secondo sospeso fra il pollice e l'indice di quel signore; puoi muore fra le pagine del libro chiuso".¹⁴⁹⁹

La corrispondenza di Sacchetti con il "Corriere della Sera" evidenzia come l'influenza della politica sia determinante anche nell'editoria popolare, attraverso cui il Fascismo tenta di indirizzare soprattutto il gusto e le scelte delle donne, come attestano le numerose veline del Minculpop: "i giornali delle maggiori città dovrebbero intervistare qualche autorità della scienza medica sugli inconvenienti della magrezza delle donne";¹⁵⁰⁰ "è stato avvertito ai giornali che d'ora innanzi la pubblicazione di fotografie o figure di donne magre porterà senz'altro al sequestro";¹⁵⁰¹ "è stato raccomandato ai giornali di tornare sulla questione della 'donna crisi' cercando di arginare quanto più è possibile la tendenza che porta le donne a dimagrire per seguire mode esotiche, rendendosi sterili e malate";¹⁵⁰² "è stato raccomandato di evitare la riproduzione di figure di *donne ... serpenti* che rappresentano la negazione della vera donna la cui funzione è di procreare figli sani, si è perciò fatto invito di scrivere articoli contro la moda della *siluetta*";¹⁵⁰³ "è stato raccomandata ai giornali di fare attenzione anche alle illustrazioni pubblicitarie che pubblichino figure di donne troppo magre";¹⁵⁰⁴ "è stato raccomandato ai giornali di dare incarico a letterati di scrivere novelle o bozzetti o trafiletti prendendo in giro le donne magre".¹⁵⁰⁵

Gli artisti tenderanno a interpretare tali indicazioni il più possibile a loro vantaggio, proponendo una donna forte e sportiva (per esempio Dudovich), calcando in alcuni casi sull'evidenza delle forme verso un velato, e sempre fortunato, erotismo. Oltre a Molino sarà in particolare Gino Boccasile a lanciare il nuovo modello femminile d'immediato successo sulle pagine della nuova serie de' "Le grandi firme" diretta da Cesare Zavattini (pur se il direttore nominale rimaneva Pitigrilli, fondatore della testata). Anche in questo caso – com'era stato in parte per l'assonanza tra le campagne pubblicitarie del Proton e le copertine della "Lettura" – il successo del modello femminile proposto da Boccasile deriva dalle campagne

¹⁴⁹⁷ Lettera di un lettore, Bologna, novembre 1927, ASCdS, fondo "Corriere della Sera", Sacchetti Enrico.

¹⁴⁹⁸ *Vita d'artista (Libero Andreotti)*, Milano, Treves, 1935.

¹⁴⁹⁹ E. Sacchetti, *Il disegno e il disegnatore*, "Emporium", vol. LVI (336), dicembre 1922, p. 350; Enrico Sacchetti, "Capire", illustrazioni dell'autore, "La lettura", XXX (9), settembre 1930, pp. 777-781.

¹⁵⁰⁰ 5 agosto 1932. Questa come le successive citazioni sono tratte da N. Tranfaglia, *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milano, Bompiani, 2005, p. 168.

¹⁵⁰¹ 8 febbraio 1933, ibidem.

¹⁵⁰² 10 febbraio 1933, ibidem.

¹⁵⁰³ 16 febbraio 1933, ibidem.

¹⁵⁰⁴ 21 febbraio 1933, ibidem.

¹⁵⁰⁵ 21 feb. 1933, ibidem.

pubblicitarie per le calze Franceschi: “di disegnatori ne ho provati cinque o sei,¹⁵⁰⁶ prima di trovare l’ideale in Boccasile, che già si era allenato a modellare belle gambe di donna facendo pubblicità per una nota marca di calze di seta”.¹⁵⁰⁷ (figg. 76-77) Come ricorda Dino Villani, il successo del periodico era dovuto all’ampio impiego di mezzi pubblicitari ma anche alla capacità di Gino Boccasile di tradurre un fortunato modello ‘d’importazione’ in una declinazione adatta al gusto nazionale, tanto da ispirare il fortunato concorso di bellezza “Signorina Grandi Firme”, antesignano di Miss Italia.

Zavattini organizzò quel concorso che fece aumentare notevolmente il già grande successo che il settimanale aveva ottenuto. Parte di questo successo poteva attribuirsi alle copertine di Boccasile, rivelatosi l’illustratore che «sapeva prendere il pubblico per il suo verso» con quelle procaci figure femminili che non dispiacciono neppure ora, a quanto sembra. Il concorso per la ricerca della Signorina Grandi Firme, orchestrato ottimamente con ogni mezzo di pubblicità, fece cadere la scelta su quella che doveva essere in un certo senso la prima miss eletta nel periodo fascista. (...) Tra i vari mezzi di pubblicità per quel concorso ci fu anche una canzone «La Signorina Grandi Firme» che ebbe un buon successo.¹⁵⁰⁸

Del resto il modello femminile americano costituiva un’attrattiva, sempre più spesso descritta anche dagli scrittori: “Noi la vediamo arrivare, questa creatura nuova, la vediamo arrivare gloriosa e trionfante, con quelle sue caratteristiche di eccezionale tipo di femmina modernissima che qualche maligno potrebbe giudicare come esempio di cinismo, e che invece sono l’espressione di un carattere di fermezza, di una salda coscienza della propria personalità, in una salda costanza nel voler raggiungere ciò che vuol divenire.”¹⁵⁰⁹

Sul versante opposto avanza una pubblicistica periodica più allineata, soprattutto per quei periodici esplicitamente indirizzati alle donne sposate con figli come per esempio “La donna, la casa, il bambino”, nelle cui copertine Ottorino Schipani e Antonio Salemme raffigurano monumentali modelle, ideali per la moda autarchica, di cui sono forniti i cartamodelli all’interno, ma anche rassicuranti quadretti familiari che mostrano una mamma attenta all’educazione della prole. (figg. 78-79) Tra gli articoli presenti sulla stessa rivista, l’elogio delle “donne brutte” di Vera, sembra racchiudere la parabola della figura femminile durante il Ventennio: “Non intendo con questo articolo consolare le donne brutte, per la semplice ragione che le donne brutte non sono affatto da consolare, ma piuttosto da invidiare, specialmente le donne brutte d’oggi, che hanno la fortuna di vivere in un periodo nel quale l’ideale di bellezza femminile, si è allontanato decisamente da quell’ideale classico, a base di misure e di rapporti, ancora in vigore venti o trenta anni fa.”¹⁵¹⁰

¹⁵⁰⁶ In un’altra lettera indica i nomi di Barbara e Vargas e anche la fonte d’ispirazione, l’americano “Film Fun”, citato in M. Carpi, Cesare Zavattini, cit., p. 114.

¹⁵⁰⁷ Cesare Zavattini milanese, SIDALM, 1982, p. 25.

¹⁵⁰⁸ *La pubblicità editoriale*, in Dino Villani, *50 anni di pubblicità in Italia*, Milano, Editrice l’Ufficio Moderno, 1957, pp. 497-500.

¹⁵⁰⁹ Arnaldo Fraccaroli, *Donne d’America*, Milano, Libreria degli Omenoni, 1930, pp. 28-29, con copertina e illustrazioni di Giovanni Manca.

¹⁵¹⁰ Vera, *Elogio della bruttezza*, “La donna, la casa, il bambino”, VI (7), luglio-agosto 1935, p. 5. Questione del resto ampiamente sfruttata dalla stampa satirica e popolare. Cfr. M. Sironi, *Ottocento e Novecento: una questione di piedi*, in *Arte moltiplicata. L’immagine del ‘900 italiano nello specchio dei rotocalchi*, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G. Messina, A. Negri, Milano, Bruno Mondadori, 2013, pp. 93-100; id., *Contro Novecento. Le matite avvelenate di Aldo Mazza e Alberto Martini in “Perseo”*, “L’Uomo Nero”, III (4-5), dicembre 2006, pp. 328-355; id., *Il Novecento è rimasto a piedi*, “L’Uomo Nero”, II (3), settembre 2005, pp. 145-174.

IV. 5. *Il cinema in copertina*

Nonostante gli sforzi del Regime, alla metà degli anni Trenta l'ideale di bellezza era pienamente identificato con le dive di Hollywood tanto che "Il Travaso delle idee"¹⁵¹¹ immagina un moderno museo d'arte dove i ritratti fotografici delle dive del momento sono esposti come capolavori d'arte contemporanea. (fig. 80)

Volendo delineare le modalità di rappresentazione dell'editoria popolare, Sandro Bortone ha opportunamente aggiunto alla collezione un'appendice¹⁵¹² di 122 tra libri e collane periodiche con copertine fotografiche con ritratti di attori o scene di film, per lo più editate tra il 1934 e il 1938.¹⁵¹³

L'evolversi delle tecniche di stampe e il successo del grande schermo influenzano radicalmente anche l'illustrazione di copertina, sempre più frequentemente modellata sui rotocalchi. Lo dimostrano tre copertine¹⁵¹⁴ che ripropongono – pur se ancora attraverso l'illustrazione – schemi rappresentativi e inquadrature tipici del cinema, di cui il disegno imita pure la caratteristica tinta monocroma. (figg. 81-86)

La novità del cinema e la sua capacità di coinvolgimento lo resero, infatti, fin da subito il principale nemico del libro.

Il cinema ha tolto clienti al libro e al teatro: e forse più al libro che al teatro. Perché? Perché richiede minor fatica, è più evidente, più rapido e più divertente. In due ore di cinema si può assistere a una parte dei 'Miserabili' che ne richiede almeno quattro, a leggersi. E chi ha oggi il tempo, il gusto e la pazienza di leggere per quattro ore per divertirsi? Inoltre le films scientifiche, tecniche, documentarie, sportive, fantastiche – di argomenti cioè affatto estranei al teatro – eliminano la necessità di un gran numero di libri, suscitando soltanto in pochissime persone il desiderio di approfondire o studiare un dato argomento. Il cinema insomma 'realizza' quanto parecchi libri, in poco tempo: è un prodotto concentrato e soddisfa di più, per il minor sforzo che richiede per il prezzo, pur non sempre esiguo, che costa.

Orbene, il libro-cinema non c'è: al massimo c'è il romanzetto poliziesco, ma non c'è il libro-scena-comica; né il libro-film-scientifica, né il libro-scenario tecnico, né il libro-sportivo. C'è bensì il periodico, ma il periodico è il contrario del libro. Questo libro utile, attraente e leggero che esiste in Inghilterra, in America, in Germania e in Francia, non esiste in Italia, e va creato. Crearlo è un problema intellettuale, editoriale e grafico: o per dirla meglio è un problema di organizzazione industriale.¹⁵¹⁵

¹⁵¹¹ Onorato, *L'onesto svago cinematografico*, "Il Travaso delle idee", XXXV (1816), 10 febbraio 1935.

¹⁵¹² L'immagine fotografica esula dalla possibile intestazione all'autore della copertina e pertanto si è deciso di escludere questi libri dalla catalogazione complessiva, mantenendo l'unità del nucleo collezionistico che si sarebbe perso nell'eventualità si fossero catalogati come di illustratore non identificato.

¹⁵¹³ Antecedente è il volume dedicato a Rodolfo Valentino – Sarah Weskaja, *Rodolfo Valentino cavaliere dell'amore*, Bologna, Cappelli, "Nuovissima collezione letteraria", 1927 – così come dei primi anni Cinquanta sono i tre numeri di "Intimità" con in copertina Susan Hayward (n. 334, 1952); Elizabeth Taylor (n. 339, 1952); Marta Torén (n. 355, 1952).

¹⁵¹⁴ Giacinto Galbiati per la "Biblioteca per signorine" di Carroccio, in collezione documentata da tre uscite: Olga Ginesi, *Villa Gloria, nido d'amore*, Milano Carroccio, "Biblioteca per signorine" (1), 1930; Ester Panagia, *Marea montante*, ivi, "Biblioteca per signorine" (2), 1930; Elena Morozzo Della Rocca, *Un grande amore*, ivi, "Biblioteca per signorine" (5), 1930; Domenico Natoli (SACSE 1935) e infine Walter Molino Milly Dandolo, *La fuggitiva* (1940^{III}) e il *Romanzo di Anna* (1942^{III}); e del 1943: Giovanni Cenzato, *L'amore senza volto* e di Luciana Peverelli, *Nei tuoi occhi*.

¹⁵¹⁵ Mario Ferrigni, *Problemi del libro*, "Il Risorgimento Grafico", XXIV (5), 31 maggio 1927, pp. 223-242.

L'analisi di Mario Ferrigni su "Il Risorgimento Grafico" pone la questione della concorrenza tra cinema ed editoria, accusando la produzione editoriale italiana di essere carente di proposte d'intrattenimento largamente diffuse all'estero.¹⁵¹⁶

L'influenza del cinema sull'editoria è un fenomeno nuovo sempre più consistente che richiede una specifica considerazione e nuove soluzioni tecniche. È pertanto significativo che nelle due mostre in programma per la IV Fiera Internazionale del Libro di Firenze del 1932 figurino appunto rotocalchi e cinema. Nella Mostra Tipografica, accanto a due plastici di antiche tipografie che illustrano l'evolversi delle macchine e dei sistemi a stampa, c'è una sezione moderna a documentare l'introduzione della stampa a rotocalco mentre l'altra esposizione dimostrativa – "in considerazione dell'importanza che il cinematografo assume come sostituto e integrazione del libro" – è la *Mostra Internazionale di Cinematografia* curata dalla Casa Pathé Nathan, dove si espongono esempi della meccanica cinematografica, insieme a una collezione di riviste, giornali e volumi.¹⁵¹⁷

Gli aspetti che parrebbero alla base del successo popolare dei rotocalchi – il colore dei fogli e il montaggio delle immagini – coincidono con le maggiori riserve messe in luce dall'analisi condotta da Alfredo Calabi su "Il Risorgimento Grafico"¹⁵¹⁸ dove si critica la scarsa resa delle immagini – l'effetto del retino appariva allora inaccettabile rispetto all'incisione dei cliché tipografici – reputando soprattutto inaccettabile il caratteristico sistema 'a montaggio'.¹⁵¹⁹

Diritte o rovescie, intere o tagliate o ritagliate in modo arbitrario ed incongruo, quasi sempre parzialmente sovrapposte tra di loro, e divise da spazi bianchi o fili neri, sono le fotografie che riempiono le pagine dei settimanali illustrati a carattere popolare in Italia.

Forse che siamo ritornati ad uno di quei periodi storici in cui l'immagine parla più della parola? Felice tempo sarebbe il nostro allora, se ... se le fotografie fossero fatte come la tecnica attuale permette, fossero scelte per l'interesse del soggetto loro, fossero ordinate nel giornale con un logico criterio, fossero impaginate con giusto riguardo alla efficacia dell'effetto ed alla necessità fisica degli occhi del lettore, se infine fossero riprodotte e stampate con sufficiente nitidezza.

Invece sono le fotografie che nella settimana ha mandato l'agenzia di *reportage* o di pubblicità cinematografica, sono fatte in tutti i modi possibili, tra i quali anche il buono è compreso, sono messe tutte alla rinfusa nel giornale, gettate sulla pagina con spezzatura solo apparente, ma con reale trascuratezza, sono stampate con una uniformità di tono violento, sì da generare una orribile fatica per gli occhi, e nulla più. (...)

Qui l'occhio non percepisce che il lustro della gamba di una ballerina penzolante, in un primissimo piano, sopra una serie di tube piccine piccine, coprenti una serie di irriconoscibili personaggi; là l'occhio non vede che delle linee trasverse che potrebbero appartenere a un palazzo in costruzione come ad una città distrutta dal terremoto; sotto

¹⁵¹⁶ Qualche raro caso riflesso del genere dei *films racontés* francesi si era proposto anche in Italia: basti ricordare l'edizione Hoepli dei *Promessi Sposi* illustrati con le foto del film diretto nel 1913 da Eleuterio Rodolfi per la casa di produzione Ambrosi.

¹⁵¹⁷ Tematiche approfondite in vari convegni durante la stessa Festa: tra editori e librai (26-28 maggio), di cinematografia (4-5 giugno; preceduto il 3 da uno di iniziativa privata sulla stampa cinematografica) e infine il 14 e 15 giugno quello dei bibliotecari, cfr. l'ampio resoconto pubblicato su *Almanacco Italiano* 1933, *Bemporad* 1932: *La IV Fiera Internazionale del Libro*, pp. 587-91.

¹⁵¹⁸ In appendice all'articolo segue un elenco dei principali rotocalchi presi in esame, di cui si descrive il colore e le principali caratteristiche dell'impaginato.

¹⁵¹⁹ Sul nuovo statuto di "lettore-spettatore" delle pagine dei rotocalchi, nonché il confronto tra la produzione italiana e i modelli d'oltralpe si veda l'ampio saggio di Raffaele De Berti, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, (atti del convegno omonimo svoltosi presso l'Università degli Studi di Milano, 2 e 3 ottobre 2008), Milano, Cisalpino, 2009.

un testone di bambino enorme che mangia la pappa sta una minuscola folla, romana o cinese, acclamante o in rivolta a volontà, e di fianco una dentiera di cosiddetta bella femmina sarà una *réclame* di dentifricio, o una *réclame* di cinematografo, o magari, la spontanea illustrazione di una novella cinematografica fatta su misura... (...). Bisogna che la incisione sia più fine, e che la stampa eviti quelle violente impossibili colorazioni che si cercano oggi forse come un comun denominatore, capace di legare insieme le più diverse immagini, mentre non servono al altro che a velare tutta la pagina, fondo bianco compreso, di un colore irreale spesso stridente (oh, la diva dalle carni color pomodoro e dal paesaggio alla lampada di mercurio!) e ad alterare le scale di chiaroscuro.¹⁵²⁰

Diametralmente opposta è l'esaltata presentazione restituita dalla doppia pagina illustrata *Una settimana in roto* pubblicata il 30 luglio 1932 su "Il Secolo Illustrato" di Rizzoli, dove il montaggio sensazionale delle immagini è invece spiegato dal punto di vista dell'operatore giornalistico che si vede recapitare in redazione "220 o 300 fotografie" al giorno: "ogni ventiquattro ore i tavoli si riempiono di visioni e panorami variatissimi, è il mondo che ci passa davanti agli occhi (...). In questo caos di argomenti, in questo intrecciarsi e accavallarsi continuo di temi, il redattore del giornale illustrato deve orientarsi per scegliere sagacemente quello che può interessare la maggioranza del pubblico".¹⁵²¹

Tra i rotocalchi 'colorati', il più fortunato è "Novella" di Rizzoli che si conquista immediata riconoscibilità¹⁵²² attraverso la macchia viola in copertina dalla quale si affacciano le più amate dive del cinema. Ritratti e fotografie dei film illustrano anche gli interni – dalle specifiche rubriche 'hollywoodiane' a novelle e racconti – con tale successo da spingere Angelo Rizzoli a chiamare "Novella film" la propria casa di produzione cinematografica. In tale sistema di rimandi tra cinema e letteratura, Rizzoli affianca al rotocalco anche un supplemento letterario, "i romanzi di Novella", dove nell'aprile 1934 esce *Sambadù, amore negro* di Mura, subito censurato a causa della provocatoria copertina. Niente di eccezionale nella fotografia che rappresentava un appassionato abbraccio secondo una tipica scena da film, schema spesso replicato anche dai disegnatori¹⁵²³ nell'estremo tentativo di stare al passo con il cinema; a risultare scandaloso era l'esplicita unione "che offende la dignità di razza":¹⁵²⁴ l'utilizzo in copertina di una fotografia realistica rendeva i contenuti del racconto pericolosamente concreti e trattandosi per altro di un inserto di una testata, e pertanto esposto in tutte le edicole. (figg. 87-89)

¹⁵²⁰ Augusto Calabi, *Ebdomadari popolari illustrati*, "Il Risorgimento Grafico", XXX (1), gennaio 1933, pp. 38-39, intero articolo p. 37-42.

¹⁵²¹ *Una settimana in roto*, "Il Secolo Illustrato", 30 luglio 1932 citato da R. De Berti, *Il nuovo periodico*, cit. p. 39.

¹⁵²² Lo attesta tra l'altro la copertina del foglio umoristico romano "Il Travaso delle idee" che l'8 aprile 1934 esce con una copertina stampata in rotocalco a imitazione di "Novella": al posto della bella attrice un eloquente primo piano di uno scimpanzé, cfr. M. Sironi, *Un campionario iconografico: le "figure" della raccolta Marengo*, in *Collezionismo librario e biblioteche d'autore. Viaggio negli archivi culturali*, a cura di L. Braida e A. Cadioli, Skira-Apice, "Quaderni di Apice" (5), 2011, pp. 68-85.

¹⁵²³ Copertina di Gione Toppi per Guy De Maupassant, *Notte di nozze*, Nerbini, "Il romanzo popolare", (14), 11 ottobre 1931.

¹⁵²⁴ Cfr. l'analisi di G. Fabre, nel capitolo *Censura razzista*, in *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Torino, Silvio Zamorani, 1998, pp. 25-28; poi ripresa da *L'uomo nero in copertina*, in Guido Bonsaver, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Laterza, 2013, p. 70, intero capitolo dedicato al libro pp. 68-77.

È reputata inopportuna la copertina, non lo spirito e il gusto dell'opera di Mura condiviso da molte canzoni-fox¹⁵²⁵ d'ispirazione americana – “Venne un dì dal Panamá un morettin, assai carin. Debuttò al Cinemà, entusiasmo, affascinò. Ma l'amore più avvolgente lo lasciava indifferente. Ogni donna allor, piena di stupor, gli diceva ognor: John, tu non sai far l'amore, lontan dall'Equatore hai perso il tuo calore”.....: ‘inappetenza’ sessuale che non gli impedisce di distribuire “bebè del color del caffè”. La copertina dello spartito rinviava però a un immaginario modernista pieno di echi al mondo americano del jazz, contrariamente a quella di Rizzoli che lasciava intendere, attraverso l'uso della fotografia, una ben più realistica prospettiva. La copertina dell'inserito di “Novella” rendeva per altro evidente il meccanismo per cui l'immaginario cinematografico aveva potuto diffondersi così estesamente nonostante gli insistenti divieti del Regime. Gli avanzati sistemi pubblicitari americani avevano trovato in Italia facile terreno per una massiccia invasione, soprattutto nell'ambito di quell'editoria di largo consumo fondata su costi di produzione minimi, che trovava così un modo economico¹⁵²⁶ di comunicare la propria proposta utilizzando immagini allora popolarmente apprezzate. Al contempo la Metro Goldwin Mayer, distribuendo a tappeto immagini tratte da film di sua produzione, si avvantaggiava di una pubblicità diffusa altrettanto gratuita. Una penetrazione possibile più che mai per l'ingenuità del pubblico italiano, nonostante Mario Soldati reputasse così stucchevoli le anticipazioni pubblicitarie nelle sale cinematografiche americane, da considerarle “inaccettabili” per il pubblico italiano.

Chi è l'uomo più bello al mondo? Clark Gable. Chi fa le donne forti deboli? Clark Gable. Chi fa le donne deboli forti? Clark Gable. Chi insegna agli uomini come debbano vestire parlare camminare conquistare? Clark Gable.

Sappiamo come riderebbe il nostro pubblico, perfino nei cinematografi di una città minore, mettiamo Perugia Ancona Alessandria, se gli agenti della Metro Goldwyn fossero così poco furbi da presentargli questo ‘prossimamente’ a base di Clark Gable.

Ebbene, a Chicago, a New York, a Philadelphia, a St. Louise, in tutte le città degli Stati Uniti, questi cento metri di pellicola erano proiettati fra l'attenzione, il rispetto la persuasione dell'intera sala e con special entusiasmo delle donne. (...)

Non parliamo delle scene d'amore. A Cleveland, nel film *Non man of her own*, vidi un bacio fra Clark Gable e Carole Lombard lungo quattro minuti d'orologio. Il pubblico non dava segno di protesta. Da noi sarebbe stato il pandemonio.

Meraviglioso, in Italia, è questo atteggiamento critico, questa diffidenza del popolo verso i facili incantesimi dello schermo.

(...) Insomma, i nostri divertimenti sono più modesti ma più continui. La nostra vita non è così avventurosa; ma neppure così squallida. È più ferma, più civile, più umana. Ci procuriamo il nostro cinema senza spesa e senza trucco a guardare dalla finestra del cortile. (...)

Volgari, violenti, convenzionali, senza verisimiglianza, senza finezze psicologiche e fotografiche. Ma fatti fatti fatti. Uno dopo l'altro, che non danno tregua. Uno comico e uno tragico. Un bacio e una rivoltellata. Una preghiera e un inseguimento. Un treno di notte nella prateria e un'alba sulla terrazza di un grattacielo.¹⁵²⁷

¹⁵²⁵ John, spartito illustrato da Arturo Bonfanti è edito da Carisch nel 1932. Si veda la copertina riprodotta nel II capitolo, fig. 375.

¹⁵²⁶ La consultazione delle carte dell'editore Lucchi, proprietario dell'Aurora non permettono al momento una ricostruzione certa di quest'aspetto. Ricerca che andrebbe comunque estesa anche sul versante degli archivi della casa di produzione.

¹⁵²⁷ Mario Soldati, *America primo amore*, Mondadori, 1959, pp. 191-206.

Sarà invece proprio il sistema pubblicitario delle grosse case produttrici americane a provocare un radicale cambiamento nell'immaginario collettivo, coinvolgendo a pieno l'editoria popolare, anche quella rivolta ai ragazzi come mostra, per esempio, la collana di Sonzogno "l'amico dei ragazzi". (fig. 90) Si tratta infatti di un prodotto pubblicitario della Metro Goldwyn Mayer che preparava così il terreno all'uscita della propria proposta cinematografica, fidelizzandosi anche il pubblico dei più giovani: "I ragazzi potranno così conservare un ricordo piacevole e duraturo degli spettacoli cinematografici ai quali avranno assistito, e degli attori che li avranno entusiasmati, e al tempo stesso potranno appagare la loro sete di letture avventurose ed emozionanti con una serie di racconti avvincenti".¹⁵²⁸

Il campionario raccolto da Sandro Bortone – che andrebbe confrontato con i coevi periodici – attesta infatti lo sfruttamento della stessa immagine, nelle varianti diffuse dalla casa di produzione. All'uscita del film su *l'Isola del tesoro*, l'Aurora¹⁵²⁹ pubblica il libro integrale con in copertina una foto dal film, ma la riduzione del testo è altresì pubblicata dalla collana sopracitata di Sonzogno così come pure dalla collezione "Giovinezza" della Mediolanum. (fig. 91)

Sulla scia di tale fortuna, anche Bompiani utilizzerà volentieri per la propria proposta per ragazzi copertine fotografiche tratte dai film, tentando di riprodurre il fascino del racconto per immagini con gli *Albi di Ridolini*, pubblicizzati con lo slogan "il cinema in casa": "questi albi sono il Cinema nelle mani dei bambini. Ogni Albo è un intero film, ricostruito sui fotogrammi. Disegni a colori completano il testo. Ma Ridolini parla da sé, gesticola, si agita; escono dalle pagine i tonfi e gli spari delle pistole".¹⁵³⁰

La fortuna di tale soluzione è attestata appunto dalla concomitanza di proposte da vari editori, con frequenti sovrapposizione tra le uscite della "cinemabiblioteca" di Bietti e l'Aurora, sovente indirizzate a riduzioni di grandi classici resi appetibili al grande pubblico per la copertina immediatamente identificabile con la più recente produzione cinematografica. (fig. 92)

È o no l'industria editoriale soggetta ai fini della cultura? (...) noi vediamo che non esiste industria materiale la cui attività produttiva non sia soggetta, direttamente o indirettamente, ai fini di una funzione. (...) Nell'industria editoriale constatiamo invece degli arbitrii che, per l'incapacità del pubblico a giudicarli tali, fioriscono e fruttificano con incalcolabile danno sotterraneo del pubblico stesso e della cultura. (...) stavolta intendiamo limitarci a puntare il dito sull'arbitrio particolarmente scandaloso che sembra costituire tutta l'attività della Casa Editrice Aurora ed altre del genere. Dico arbitrio di presentare come opere di grandi scrittori volgari rifacimenti o sunti di esse in coincidenza con la proiezione di film da esse tratti. Si può così avere un Davide Copperfield che nel testo originale è di mille pagine circa ridotto a pagine 200, una Resurrezione oltre che sunteggiata deformata nello spirito e ne significato, un Grandi speranze diventato un racconto giallo. (...) Ci sembra pertanto opportuno segnalare la cosa al Ministero Stampa e

¹⁵²⁸ Dal testo di presentazione della collana presente nell'antiporta di ogni fascicolo accompagnato dall'elenco delle uscite, cfr. il quinto fascicolo della collana "L'amico dei bambini", 1934, dedicato al film della Metro Goldwyn Mayer, *La regina Cristina*, interpretato da Greta Garbo.

¹⁵²⁹ Lo stesso avveniva per il racconto storico *La regina Cristina*, Aurora, 1934 con in copertina la foto di Greta Garbo. L'Aurora era stata fondata all'inizio degli anni Trenta dal tipografo Andrea Alberto Lucchi (Modena 16 dicembre 1861 – Milano 13 marzo 1957) che ne affiderà la direzione allo scrittore ed editore Gian Dàuli, salvandolo dalle precedenti fallimentari esperienze editoriali, da Modernissima a Delta. Cfr. P. Caccia, *Dàuli a Milano, alcune esperienze editoriali*, "La fabbrica del libro", (2), 2013, pp. 30-36; id., *La battaglia del libro. Gian Dàuli e l'editore Lucchi nel paese che "non voleva leggere"*, "Pretext", (2), giugno 2014, pp. 76-83.

¹⁵³⁰ *Albi di Ridolini*, catalogo, s.d. [anni 1940], Apice, fondo Bompiani.

prop.[agenda]; poiché ad esso riteniamo competere la vigilanza per tutti i casi che non rientrino sotto il dominio di quello dell'Educazione Nazionale, in materia di cultura.¹⁵³¹

Questo fenomeno editoriale avveniva in un contesto politico che perseguiva, proprio in questi stessi anni, una politica di progressiva chiusura autarchica. Tra le veline del Ministro della Cultura Popolare si “raccomanda” tra l’altro “di non pubblicare articoli su Hollywood e soprattutto sul peso delle dive dello schermo perché in Italia c’è una industria cinematografica nazionale da valorizzare e perché il peso delle dive è quello delle donne crisi che l’Italia vuole abolire (20 feb. 1933)”.¹⁵³² Nonostante gli sforzi propagandistici del Regime, “secondo un’inchiesta dell’Istituto di Orientamento Professionale del Governatorato dell’Urbe il 90% delle studentesse tra i 16 e i 18 nel 1938 non si proiettava verso una vita domestica quando piuttosto al lavoro, privilegiando ai lavori domestici il ballo e il cinema.”¹⁵³³

Come era stato nel 1919 con l’espansione inaudita di un nuovo tipo di illustrazione ispirata al modello francese che costituirà un fattore d’innovazione editoriale, ugualmente la stampa a rotocalco e la disposizione massiccia e gratuita di immagini tratte da film e ritratti di divi aprono a inedite prospettive editoriali. È altresì interessante notare che tra gli editori che seppero interpretare tale opportunità con maggiore originalità ritroviamo proprio la Vitagliano che era stata protagonista indiscussa della stagione dell’immediato primo dopoguerra. Se l’iniziativa innovativa di Nino Vitagliano era fallita a causa di un indebitamento nel gennaio 1921, Salvator Gotta ricorda come “la fortuna arrise invece alla vedova di Nino, la quale con straordinaria energia e forte intelligenza, riusciva, da sola, a organizzare la casa Gloriosa, che con pubblicazioni di riviste rotocalco, otteneva vasto successo soprattutto nella classe media”.¹⁵³⁴ Ottavia Vitagliano (1894 – 1975)¹⁵³⁵ si distingue per la sua vena imprenditoriale, intuendo prima di tutti la portata della stampa a rotocalco per l’editoria popolare. Fondò pertanto la casa editrice Gloriosa che con il suo “Cine-Cinema” (1924-25; 1926-1927) “prepara e inaugura la fortuna dei grandi rotocalchi cinematografici degli anni Trenta”.¹⁵³⁶ Nel 1926 la stessa Ottavia Vitagliano costituì e diresse diversi periodici femminili che coniugavano letteratura femminile e cinema: da “Excelsior” (1926-1939)¹⁵³⁷ a “Zenit” (1930-1938), poi divenuto “Le vostre novelle”, la cui principale attrattiva e

¹⁵³¹ Elio Vittorini, *Basta con gli arbitrii editoriali!*, “Il Bargello”, VIII (39) 12 luglio 1936, p. 2, E. Vittorini, *Letteratura arte società*, cit. pp. 946-47.

¹⁵³² N. Tranfaglia, *op. cit.* p. 169.

¹⁵³³ Cristina Bragaglia, *La signora di tutti: figure di donna tra best seller letterari, opere cinematografiche e stereotipi di regime*, in *Editori e lettori*, cit. p. 358; pp. 355-65.

¹⁵³⁴ *L'almanacco di Gotta*, Milano, Mondadori, 1958, p. 247.

¹⁵³⁵ Mario Gastaldi, *Donne luce d'Italia: panorama della letteratura femminile contemporanea*. Milano, Quaderni di Poesia, 1936, p. 813; *Chi è?: dizionario biografico degli italiani d'oggi*, Roma, F. Scarano, 1948; *Panorama biografico degli italiani d'oggi*, a cura di Gennaro Vaccaro, Roma, Armando Curio Ed., 1956, *Dizionario biografico delle donne lombarde: 1568-1968*, a cura di Rachele Farina, Milano, Baldini & Castoldi, 1995. Sulla produzione a rotocalco della Vitagliano si veda Raffaele De Berti, *La casa editrice Vitagliano e i rotocalchi cinematografici*, in *Libri giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento a oggi*, a cura di Fausto Colombo, Milano, AIM- Abitare Segesta, 1998, pp. 152-154.

¹⁵³⁶ Raffaele De Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Milano, Vita e pensiero, 2000, p. 32.

¹⁵³⁷ Il sottotitolo varia da “mensile” a “settimanale illustrato” fino a “settimanale di moda, novelle e racconti”, pubblicando tra gli altri Liala, Anton Giulio Majano, Arthur Conan Doyle, Rudyard Kipling, Jack London. Cfr. scheda in *Bibliografia dei periodici femminili lombardi (1786-1945)*, a cura di Rita Carrarini e Michele Giordano, Milano, Bibliografica, 1993.

novità era la copertina con fotografie a colori di sorridenti dive nel cinema che contrastava con i rotocalchi monocolori allora diffusi, facendosi notare per la spregiudicatezza dei commenti che accompagnavano i ritratti, mettendo il pubblico immediatamente in relazione con la diva: “Nel gioco dell'amore, il ventaglio si unisce allo sguardo per esprimere o per nascondere un sentimento. L'idillio di Gina Falckenberg è chiaro; ma chiaro non è il fortunato oggetto delle sue trepidazioni”;¹⁵³⁸ “Elogio della bellezza bruna e del fascino ardente. Kay Francis ne è un'infaticabile protagonista”¹⁵³⁹ e infine “Ida Lupino, la bellissima stella anglo-americana, annunzia per ora di avere diciassette anni. Problemino per coloro che sono forti in matematica: ‘Fra quanti anni ne accuserà venti? E fra quanti venticinque?’. Ai solutori la giovanissima e affascinante diva non manderà nessun premio”.¹⁵⁴⁰

Si pensi poi all'azzardo della copertina-poster per il fascicolo del 1937 con in copertina Marlene Dietrich¹⁵⁴¹ quale anticipazione dell'*Angelo Azzurro*: “Si parla molto di ‘Angelo’, una pellicola nella quale si vedrà una Marlene Dietrich più stilizzata e trasognata e affascinante del solito. L'ha diretta un fantasioso e brioso Lubitsch, e la Paramount garantisce che si tratta d'un fuori classe”. (fig. 93)

Parallelamente ai rotocalchi – nel 1933 inizia anche “Eva. Rivista per la donna italiana diretta da ‘Sonia’”¹⁵⁴² – ancora all'inizio degli anni Trenta la Vitagliano continuava a pubblicare anche libri, con una consistente produzione di divulgazione storica per la scuola presa in esame da Mondadori, nel 1932 al momento in cui la Casa editrice sembra interessata a cessare la produzione: “Ecco le cifre che mi avete chiesto circa la collezione “Le Nazioni e gli Imperi” di De Regibus, Pernice, Ghisalberti, Capasso, con prefazione di Federzoni, Rocco, Bodrero, Solmi: anno 1930-31 £754.720 volumi in casa n. 24.911. Esistono in casa flans, stereo, clichés di tutta l'opera”.¹⁵⁴³

Al conciso dettaglio di Nino Vitagliano, Mondadori risponde giustificando il rifiuto attraverso una lunga disamina del caso.

Caro Commendatore,

ho esaminato con il prof. Errante, mio valido collaboratore per la Raccolta Scuole Medie, la possibilità di rilevare l'intero blocco di testi storici e di letteratura latina editi da Lei.

All'esame detti testi sono apparsi troppo deformi da quelli che costituiscono già la raccolta Mondadori, omogenea ed organica, diretta dal professor Errante e dal dr. Palazzi non avrebbero dunque potuto includersi in essa, senza toglierla dalla sua linea ben definita.

Abbiamo allora a fondo esaminato la possibilità di tenere le due raccolte staccate e indipendenti. Ma francamente, gli Insegnanti non avrebbero compreso le ragioni di questa “duplicità”. E le due Raccolte, affidate ad un unico organismo di propaganda e di vendita, avrebbero finito per danneggiarsi a vicenda.

Creda, caro Commendatore, che tanto in me quanto nel Comm. Errante era preciso desiderio di farLe cosa gradita.

Ma il duro periodo che l'industria attraversa non consente se non una rigidità assoluta, anche se dolorosa, come nel presente caso.

Se per questo Ella sente possibilità di aiuto da parte nostra, sono a Sua disposizione.

Felicissimo se mi sarà dato di favorirLa con reciproca soddisfazione.

¹⁵³⁸ Foto Ufa, “Zenit”, VI (16), 9 aprile 1935.

¹⁵³⁹ Foto Globe, “Zenit”, VI (35), 20 agosto 1935.

¹⁵⁴⁰ Foto Globe, “Zenit”, VI (36), 27 agosto 1935.

¹⁵⁴¹ “Zenit”, VIII (29), 10 luglio 1937.

¹⁵⁴² Sonia è lo pseudonimo della stessa Vitagliano; dal 1969 la testata mutata in “Eva Express”.

¹⁵⁴³ Lettera di Nino Vitagliano ad Arnoldo Mondadori, su carta intestata Edizioni Vitagliano, 25 gennaio 1932, FAAM, fascicolo Vitagliano.

Voglia credere al nostro rammarico. E gradire i sensi della mia viva cordialità.¹⁵⁴⁴

La risposta di Nino Vitagliano, vessato allora da problemi di salute che l'avrebbero portato di lì a pochi mesi alla morte, taglia corto e irride la lunga giustificazione del collega editore: "Non è assolutamente il caso di darmi tante spiegazioni. In me non c'era che un solo desiderio: quello di non occuparmi più di libri".¹⁵⁴⁵ L'accordo verrà poi concluso dalla moglie Ottavia Vitagliano, dopo il decesso del marito, come attesta una breve lettera d'accompagnamento alla collezione scolastica della Vitagliano: "con riferimento agli accordi con Lei presi dalla Signora Vitagliano, ci preghiamo accompagnare con la presente la collezione completa dei nostri libri scolastici".¹⁵⁴⁶

Il rapporto con Mondadori continuerà per tutti gli anni Trenta¹⁵⁴⁷ e soprattutto negli anni di guerra quando lo stabilimento rotocalcografico Vitagliano di via Serio¹⁵⁴⁸ sarà tra gli stampatori di "Grazie" e "Tempo", e in particolare delle edizioni straniere.

Cara Signora,

colgo l'occasione dall'allegata cartolina¹⁵⁴⁹ che Vi invio, per fornirVi alcune considerazioni sulla stampa del mio settimanale "TEMPO".

Come leggerete sull'ultimo biglietto non siamo solo noi che ci lamentiamo della stampa scadente ma è lo stesso pubblico che legge "TEMPO" e che, paragonandolo a riviste stampate dalla concorrenza, nota la grande differenza.

Come voi ben sapete la differenza di stampa non dipende dalla carta dato che ora tutti gli stabilimenti usano lo stesso tipo e se difetti in essa appaiono sono quelli a cui tutti vanno incontro.

Come vi avevo detto or è qualche settimana, la stampa di "TEMPO" dopo la nostra corrispondenza era leggermente migliorata e me ne compiacevo vivamente certo che il miglioramento di qualità sarebbe progressivamente continuato. Mi avvedo invece ora che siamo nuovamente ritornati a quel punto morto che pregiudica in modo troppo evidente le mie pubblicazioni.

Mi ero talmente fidato di tale miglioramento che nella più grande fiducia Vi ho dato da stampare le edizioni greca e rumena, ora nel primo numero dell'edizione greca, trovo la stessa trascuratezza e la solita stampa scialba e confusa che rende opache le migliori illustrazioni e talvolta illeggibile il testo.

Non è mia intenzione rovinare, causa la pessima stampa, un periodico come "TEMPO" che ha incontrato, e presso le più alte gerarchie e presso la grande massa dei lettori, la più favorevole delle accoglienze.

Vogliate dunque riassicurami affinché io possa tranquillamente e senza preoccupazioni lasciarVi la stampa dei miei giornali.¹⁵⁵⁰

¹⁵⁴⁴ Copialettere 23 febbraio 1932, FAAM, fascicolo Vitagliano.

¹⁵⁴⁵ Lettera di Nino Vitaliano a Mondadori, 25 febbraio 1932, su carta intestata "Excelsior, settimanale illustrato, Milano, via Vivaio 14", FAAM, fascicolo Vitagliano.

¹⁵⁴⁶ Lettera di Ottavia Vitagliano a Mondadori, 25 ottobre 1933, su carta intestata stabilimento rotocalcografico della "Gloriosa". Casa editrice italiana - edizioni Vitagliano, via Serio 1, Milano, FAAM, fascicolo Vitagliano.

¹⁵⁴⁷ In particolare nel dicembre 1937 c'è uno scambio epistolare riguardo una possibile recensione di *Via col vento* ("Omnibus" Mondadori) sulle pagine di "Eva" (lettera di Ottavia Vitagliano a Mondadori, 17 dicembre 1937) così come è conservato l'invito a Mondadori al matrimonio della figlia Rossana dei Vitagliano, con l'ing. Aldo Granata, 15 febbraio 1941, FAAM, fascicolo Vitagliano.

¹⁵⁴⁸ La cui denominazione completa era: Stabilimento rotocalcografico della Casa editrice Gloriosa, Edizioni Vitagliano.

¹⁵⁴⁹ Dal proseguo nella lettera si intuisce si tratti di una cartolina di protesta di un lettore.

¹⁵⁵⁰ Copialettere 11 settembre 1941, FAAM, fascicolo Vitagliano.

E ancora nel 1943, riferendosi a “Grazia”: “il grigiore del nero e certi toni del secondo colore sono di tale imperfezione da massacrare veramente tutti gli sforzi che noi compiamo per dare alle nostre lettrici una rivista interessante”,¹⁵⁵¹ osservazione a cui Ottavia Vitagliano risponderà entrando nel merito dei problemi intercorsi.

La riuscita mediocre o scadente di un numero di una Vostra pubblicazione vi fa dire che “la stampa massacrò gli sforzi dell’editore” e dimenticate che, invece, sia propria alla mia collaborazione attiva e intelligente se anche questa Vostra rivista ha il successo che ha. E neppure tenete presenti gli sforzi e i sacrifici che io, anzi, noi, facciamo, non solo per mantenere i nostri impegni ma per renderVi non solo possibile, ma facile e libero di preoccupazioni il Vostro compito di editore.

I vostri tecnici o critici avrebbero potuto dirVi, nel caso preciso dell’ultimo numero di Grazia, che non si trattava di rifare un cilindro o due o tutti e cinque il che non avremmo esitato a fare, ma alla deficienza di una materia prima, deficienza cui non abbiamo potuto, nei giorni di stampa di Grazia, ovviare e che Vi avremo denunciato, insieme alla difficoltà di fare una così lunga e importante tiratura su 5 elementi e con materiali scadenti come si trovano ora.

Per concludere, Vi assicuro una volta ancora che non lasciamo e non lasceremo nulla, perché le Vostre pubblicazioni escano il meglio possibile, ma desideriamo anche richiamarVi alla realtà delle cose e cioè al momento attuale e a tutte le difficoltà che rendono più che mai complicato e duro e difficile il nostro lavoro e il risultato del medesimo non sempre brillante come desidereremmo.¹⁵⁵²

Che Mondadori non fosse poi così scontento delle prestazioni dello stabilimento Vitagliano è attestato dalla forza contrattuale della Vitagliano allo scadere del contratto nel giugno 1942, quando Ottavia Vitagliano non esiterà ad aumentare i prezzi vedendosi infine riconfermata la commissione.¹⁵⁵³ Riprendono anche le reciproche lamentele¹⁵⁵⁴ ma nei momenti più gravi dei pesanti bombardamenti su Milano dell’agosto 1943, la Vitagliano e Mondadori si scambiano lettere di reciproca vicinanza.

Cara Signora Ottavia,

da giovedì della settimana scorsa, dopo il primo tremendo bombardamento, mi sono subito informato dai miei collaboratori rimasti a Milano se nulla era accaduto alla Vostra Ditta. Ebbi buone notizie e così successivamente anche per i bombardamenti di sabato e domenica sera. Avrete visto certamente dei miei funzionari che si sono ripetutamente recati ai Vostri Stabilimenti. Ho dato a questi l’incarico di sfollare il più rapidamente possibile il residuo della carta presso di Voi.

In questo momento non ho più sollecitato gli ordini che da Roma mi avevano promesso di dare, perché ben altre sono le nostre preoccupazioni e le nostre angosce: la nostra filiale con un magazzino di circa tre milioni di libri e gli uffici annessi sono andati completamente distrutti dal fuoco e non rimane di essi che un troncone di muro a ricordare la scomparsa nostra attività. Circa ventotto vagoni di carta – e Dio mi aiuti a salvare gli altri ancora rimasti a Milano e che non è possibile trasportare in questi giorni – sono andati perduti,

¹⁵⁵¹ Copialettere 13 aprile 1942, FAAM, fascicolo Vitagliano.

¹⁵⁵² Lettera di Ottavia Vitagliano a Mondadori su carta intestata Vitagliano 14 aprile 1942, FAAM, fascicolo Vitagliano.

¹⁵⁵³ Ne rendono conto le lettere tra il 25 giugno e il 14 ottobre 1942, FAAM, fascicolo Vitagliano. L’accordo è concluso con l’accettazione di Mondadori, con la lettera del 14 ottobre 1942, FAAM, fascicolo Vitagliano.

¹⁵⁵⁴ Lo attestano le lettere dal 7 aprile 1943 fino alla lettera di Mondadori, del 27 luglio 1943, che annuncia le sospensioni delle edizioni straniere di “Tempo”, FAAM, Fascicolo Vitagliano.

nonostante io li avessi distribuiti in moltissimi depositi. Altri danni notevoli ho subito presso altre tipografie, la Ricordi innanzi tutto. Potete anche immaginare, cara Signora, quale sia il mio stato d'animo vedendo tanta distruzione e immaginando che così potrebbe avvenire del nostro Stabilimento di Verona molto offendibile, data la sua semplice struttura a un piano solo e il collegamento ininterrotto di tutti i vari reparti.

Dio voglia che le mie preoccupazioni di Verona siano infondate.

Vi ho offerto, cara Amica, la mia collaborazione nel caso di deprecati Vostri sinistri.

Altrettanto chiedo oggi a Voi nel caso che le mie officine veronesi dovessero andare alla malora e ci conto (...). Spero di rivederVi fra breve e intanto accogliete, cara Signora, i miei più cordiali saluti.¹⁵⁵⁵

Molto mi dolgo di quanto è accaduto alla filiale della Sua Casa e può figurarsi come e quanto partecipi al Suo dolore e al senso di delusione e d'angoscia che una siffatta perdita può lasciare.

Le auguro con tutto il mio cuore fraterno che la serie delle disgrazie sia finita e lo stesso augurio faccio a me stessa che forse non saprei sopportare più di quanto ho già sopportato.

Come saprà certo, la mia casa è inabitabile, lo stabilimento, per quanto illeso nelle sue parti importanti, è mezzo diroccato all'interno, diversa carta è andata perduta e via di seguito.

Ma non voglio tediarLa: voglio solo dirLe che, mentre La ringrazio per la Sua offerta di auto nel caso dovesse accadere qualcosa di irrimediabile ai miei impianti, a mia volta metto tutto ciò che ho a sua disposizione in caso di bisogno.

Più che mai sento la preziosa importanza di una buona amicizia che si basi sulla conoscenza profonda che viene da tanti anni di lavoro fatto insieme e da questo sentimento nasce il desiderio di giovare possibilmente a chi lo ispira.¹⁵⁵⁶

Oltre a stampare per gli altri editori, la Vitagliano continua anche negli anni di guerra a promuovere propri nuovi periodici, dal 1939 "Casa e moda" così come il numero unico "Natale di guerra", del dicembre 1944. Tale produzione continuerà con ugual successo nel dopoguerra quando darà vita alla vera grande stagione del rotocalco con "Novelle film", "Settimo giorno", "Festival" e "Rossana".¹⁵⁵⁷

Nell'agosto '37, alla notizia di un possibile soggiorno della diva in Italia per la stesura di una sua autobiografia, "La Cultura moderna" dedica un ampio servizio a Greta Garbo quale nuovo indiscusso modello di bellezza, tanto da iniziare l'articolo con l'emblematico annuncio della 'morte di Monna Lisa'. Ancora una volta si tratta di una sapiente pubblicità della casa di produzione Metro Goldwyn Mayer che fornisce numerosi ritratti dell'attrice da accompagnamento agli stralci del racconto autobiografico. Ricordando l'infanzia a Stoccolma non manca un ricordo

¹⁵⁵⁵ Copialettere, Arona 20 agosto 1943, FAAM, fascicolo Vitagliano.

¹⁵⁵⁶ 24 agosto 1943, indirizzata ad Arnoldo Mondadori presso Villa Ponti, Arona. Ottavia Vitagliano, stretta dalle difficoltà economica e per "tranquillizzare i miei operai, giustamente preoccupati per la diminuzione di lavoro prodottasi in questi ultimi tempi" subito dopo l'8 settembre scrive a Mondadori per capire se avrebbe ripreso la stampa delle edizioni straniere di "Tempo" (lettera 17 settembre 1943), a cui risponderà Mondadori senza però avere ancora alcuna certezza (20 settembre 1943). FAAM, fascicolo Vitagliano.

¹⁵⁵⁷ Un accenno alla sua impresa editoriale si trova in: *Alla signora Vitagliano il premio Club 71*, "Corriere della Sera", 11 maggio 1961, p. 4. Club 71, costituito dagli ex allievi del collegio San Carlo, aveva costituito un premio biennale dedicato alla produzione della stampa a rotocalco, nel '61 vinto appunto da Ottavia Vitagliano che nel trafiletto viene definita "direttrice di 'Eva' e titolare di un complesso editoriale". Per un'estesa rassegna dei rotocalchi di cinema dell'immediato secondo dopoguerra: Raffaele De Berti, *I rotocalchi cinematografici e la casa editrice Vitagliano*, Milano, Università Cattolica, "Comunicazioni sociali", XIII (1-2), gennaio-giugno 1991, pp. 231-46.

edulcorato della madre alla cui passione per racconti e canti popolari si fa risalire il suo destino di grande diva.

Sapeva a memoria un numero incredibile di fiabe, di storie e di canzoni popolari. Appena mio padre se n'era andato cominciava a volteggiare per l'appartamento come una farfalla di luglio, e creava tutto un mondo fittizio di fate e di maghi, di maliarde incantatrici. Mio fratello e mia sorella entravano in questo mondo con grida di gioia. In quanto a me, mi sedevo tranquillamente in un angolo, chiudevo gli occhi e mi lasciavo trasportare, senza muovermi, verso le Terre Promesse che producono ben altri frutti che i cocci di bottiglia e le delicate erbe che hanno la misera vita di un giorno.¹⁵⁵⁸

Nonostante gli insistenti divieti censori – “Smetterla con Greta Garbo” (11 marzo 1938) e “Basta con Greta Garbo” (22 marzo 1938)¹⁵⁵⁹ – le dive di Hollywood imperversano in immagini e racconti biografici circondate dall'aurea di nuove divinità moderne segnando profondamente l'immaginario collettivo. Un aspetto ricordato da Walter Benjamin come un elemento distintivo del ventesimo secolo: “Il cinema risponde al declino dell'aura costruendo artificialmente la *personality* fuori dagli studi: il culto del divo, promosso dal capitale cinematografico, cerca di conservare quella magia della personalità che da tempo è ridotta alla magia fasulla propria del suo carattere di merce”.¹⁵⁶⁰

Comprai una scatola di fiammiferi e lasciai il villaggio per dirigermi attraverso i campi alla piccola casa, dove ero ancora costretto ad abitare dal tempo della guerra. Accesi una sigaretta e mi accorsi che su di un lato della scatola una donna mi sorrideva: era Janis Paige, un'artista americana del cinema. Una faccia lunga marmorea con lunghi orecchini pendenti verso le spalle ignude: una faccia che per un confuso istinto avrei subito preso a schiaffi. Volsi la scatola dall'altro lato e vidi una bella piazza di una città italiana con una fontana tutta composta di statue dalle quali l'acqua zampillava in una giornata di pieno sole. “Che sciocchi, dissi, invece di accoppiare alle belle città italiane donne italiane, vi mettono queste donne di celluloidi”. E misi indispettito la scatola in tasca. (...) Trassi di nuovo la scatola di fiammiferi per accendere un'altra sigaretta e questa volta guardai con compiacenza il volto lungo e marmoreo di Janis Paige che sorrideva sempre. V'era qualcosa d'incontrollabile in quel volto. Pensai che era come una statua, quella testa, anche mozzata da mani barbariche, anche gettata in un fiume, anche rotolata per secoli: un giorno sarebbe riemersa, sempre ugualmente sorridente. Mi indispettì invece la bella piazza italiana con la sua monumentale fontana adorna di statue e di zampilli in pieno sole. Quel sole che fa capire tutta la bellezza del suo prodigio, tramutando anima e corpo, e poi si affioca, fino a spegnersi durante i lunghi mesi invernali e nient'altro.¹⁵⁶¹

¹⁵⁵⁸ Corrado Rossi, *Greta Garbo*, “La cultura moderna”, Milano, Vallardi, XLVI, agosto 1937, p. 434; intero articolo pp. 432-439.

¹⁵⁵⁹ Tranfaglia, *op. cit.*, p. 181.

¹⁵⁶⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991.

¹⁵⁶¹ G. Comisso, *La scatola di fiammiferi, in Capricci italiani*, Firenze, Vallecchi, 1952, pp. 87-91.

BIBLIOGRAFIA

1923-1930 Monza verso l'unità delle arti, mostra e catalogo a cura di A. Pansera, M. Chirico (Monza, marzo-maggio 2004), Cinisello Balsamo, 2004.

Achille Beltrame (1871-1945), la sapienza del comunicare. Illustrare con la pittura, (Arzignano, 21 settembre-3 novembre 1996), a cura di F. Barbieri, A. Cera, Milano, Electa, 1996.

Adriana Bisi Fabbri (1881-1918), a cura di L. Sansone, (Milano, Palazzo della Permanente, 3 maggio – 17 giugno 2007), Milano, Mazzotta, 2007.

Adolfo De Carolis xilografo e illustratore, a cura di G. Tucci, Bologna, Sintesi, 1992.

Albe Steiner comunicazione visiva (Castello Sforzesco, Sala della Balla 28 aprile – 26 maggio 1977), Firenze, Fratelli Alinari, 1977.

Alberini Massimo, *Storia intima delle canzonette*, "La Lettura", dicembre 1940, pp. 998-1004.

Album Mondadori 1907-2007, Milano, Mondadori, 2007.

Aligi, *Visite ad artisti Vellani Marchi*, "La fiera letteraria", IV (19), 22 gennaio 1928 p. 4.

Alle radici della comunicazione visiva italiana, Centro di Cultura Grafica di Como, 1988.

Amici di carta. Viaggio nella letteratura per i ragazzi, a cura di L. Braidà, A. Cadioli, A. Negri, G. Rosa, Università degli Studi di Milano-Skira, "le vetrine del sapere" (5), 2007.

Anceschi Giovanni, *Il campo della grafica italiana*, "Rassegna", III (6), aprile 1981.

Angiolo D'Andrea 1880-1942. La riscoperta di un maestro tra Simbolismo e Novecento, (Milano, Palazzo Morando 8 novembre 2012-17 febbraio 2013; Pordenone, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea Armando Pizzinato, 21 settembre 2014), Milano, Skira, 2012.

Anni Trenta, arte e cultura in Italia (Milano, Palazzo Reale, 27 gennaio 1981-30 aprile 1982), Milano, Mazzotta, 1982.

Antonio Rubino: i libri illustrati, Torino, Little Nemo, 2008.

Aresca Enrico, *Aleardo Villa*, "Varietas", IV (34), febbraio 1907, pp. 89-98.

Arte moltiplicata. L'immagine del '900 italiano nello specchio dei rotocalchi, a cura di B. Cinelli, F. Fergonzi, M.G Messina, A. Negri, Milano, Bruno Mondadori, 2013.

Azzolini Marcello, *Il tempo di Francesco Nonni*, "La Piê", XLII (6), novembre-dicembre 1973, pp. 252-56.

Bacci Giorgio, *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Leo S. Oleschki, 2009.

Bacci Giorgio, «*Il Risorgimento grafico*»: un «gran periodico tecnico» tra 1902 e 1941, "Memofonte", numero speciale 2017, pp. 200-221.

Baldini Antonio, *Testo ed illustrazioni alle prese*, "I libri del giorno", VIII (1), gennaio 1925, pp. 1-2.

Barbantini Nino, *Giovani artisti italiani. L'ironico (Benvenuto M. Disertori)*, "Vita d'arte", gennaio 1914, pp. 3-10.

Barbella Olivia, *I ricercati della Alpes*, "WUZ", I (2), 2002, pp. 16-24.

Barbella Olivia, *I ricercati di Facchi*, "WUZ", I (4), 2002, pp. 12-18.

Bellini Paolo, *Benvenuto Disertori. Catalogo completo dell'opera incisa*, "I quaderni del conoscitore di stampe" (14), 1972.

Bellonzi Fortunato *Nomellini e il Divisionismo*, "La Nuova Antologia", Vol. 498 (1989), settembre 1966, pp. 58-69.

Beltrami Giovanni, *Gli illustratori del libro: Giulio Cisari*, "Le arti decorative", I (2), 10 giugno 1923, p. 34.

Benvenuto Disertori. Incisore e umanista, "Collana di artisti trentini a cura di Riccardo Maroni", 1954.

Benvenuto Disertori. Disegnatore e musicologo, "Voci della terra trentina", 1960.

Benvenuto Disertori professore d'incisione presso l'Accademia di Brera, a cura di C. Alberici, "Rassegna di studi e di notizie", della Raccolta di Stampe A. Bertarelli presso il Castello Sforzesco di Milano, VI (7), 1979, pp. 43-84.

Benvenuto Disertori (1887-1969), un segno Liberty, (Rovereto, Mart 12 giugno-26 ottobre 2012), Trento, Tip. Editrice Temi, 2012.

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1991.

Benjamin Walter, «*I passages*» di Parigi, Einaudi, 2000.

Benjamin Walter, *Scritti 1930-1931*, Torino, Einaudi, 2002.

Benjamin Walter, *Figure dell'infanzia*, a cura di F. Cappa e M. Negri, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

Bernardi Marziano, *Domenico Cantatore*, "Civiltà delle macchine", XVII (1), gennaio-febbraio 1969, pp. 43-52.

Bertazzoli Marco, *I «Libri Verdi» Mondadori tra storia e romanzo (1932-1941)*, *L'officina dei libri 2012*, Milano, Unicopli, 2013, pp. 109-145.

Bertieri Raffaello, *A S. E. Ministro Pubblica Istruzione del Regno d'Italia*, "Il Risorgimento Grafico", XII (2), febbraio 1915, pp. 41-48.

- Bertieri Raffaello, *Dissonanze, stonature, orrori*, "Il Risorgimento Grafico", XIX (4), 30 aprile 1922, pp. 185-94.
- Bertieri Raffaello, *Arte tipografica e Arte applicata alla tipografia*, "Il Risorgimento Grafico", XX (10), 31 ottobre 1923, pp. 477-88.
- Bertieri Raffaello, *La scuola del libro in Milano*, 31 agosto 1924, "Il Risorgimento Grafico", XXI (8), pp. 329-38.
- Bertieri Raffaello, *Il libro di Stato e la tipografia*, "Il Risorgimento Grafico", XXVIII (9), settembre 1931, pp. 457-465.
- Bertieri Raffaello, *Per l'italianità del libro*, "Il Risorgimento Grafico", XXIX (1), gennaio 1932, pp. 21-23.
- Bertieri Raffaello *Alcuni aspetti grafici della Mostra della Rivoluzione Fascista*, "Il Risorgimento Grafico", XXX (6), giugno 1933, pp. 321-338.
- Bertieri Raffaello, *Carlo Frassinelli tipografo editore*, "Il Risorgimento Grafico", XXX (7), luglio 1933, pp. 387-396.
- Betri Maria Luisa, *Leggere, obbedire, combattere. Le biblioteche popolari durante il fascismo*, Milano, Franco Angeli, 1991.
- Biancale Michele, *I decoratori del libro. Adolfo De Karolis*, "L'Italia che scrive", II (8-10), agosto-ottobre 1919, pp. 105-06.
- Bitelli Giovanni, *Il pubblico e i libri*, "Il Risorgimento Grafico", XXVI (5) 31 maggio 1929, pp. 253-57.
- Bitelli Giovanni, *Libri scolastici. Edizioni accurate o edizioni trascurate*, "Il Risorgimento Grafico", XXIX (10) ottobre 1932, pp. 561-65.
- Bitelli Giovanni, *Diffusione del libro italiano: problema nazionale*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (3) marzo 1934, pp. 168-175.
- Bistolfi Leonardo, Bucci Vincenzo, Selvatico Lino, *Il Concorso per le copertine dell'"Emporium". Relazione della Giuria*, "Emporium", Vol. LI (306), giugno 1920, pp. 307-09.
- Bistolfi 1859-1933. Il percorso di uno scultore simbolista*, a cura di S. Berresford, (Casale Monferrato 5 maggio – 17 giugno 1984), Casale Monferrato, Edizioni Piemme, 1984.
- Bo Carlo, *Sassu e la presenza ignota*, "Civiltà delle macchine", XVII (4), luglio-agosto 1969, pp. 37-44.
- Bompiani Valentino, *Vita privata*, Milano, Mondadori, 1973.
- Bompiani Valentino, *Il mestiere dell'editore*, Milano, Longanesi, 1978.
- Bompiani Valentino, *Dialoghi a distanza*, Milano, Mondadori, 1986.
- Bonsaver Guido, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Bari-Roma, Laterza, 2013.
- Bono Francesco, *Un artista romagnolo dell'ex libris: Antonello Moroni*, "La Piê", gennaio-febbraio 1958 pp. 23-26.
- Boom 60! Era arte moderna*, (Milano, Museo del Novecento, 18 ottobre 2016-12 marzo 2017), a cura di M. Milan, D. Ventroni, con M. G. Messina, A. Negri, Milano, Electa, 2016.

Brambilla Luigi, *La donna nelle officine grafiche*, "Il Risorgimento Grafico", XV (7-8), luglio 1918, pp. 133-38.

Borelli Sauro, "Quando Valentino Bompiani mi rovinava i bozzetti", "Millelibri", VII (66), 1993, pp. 108-110.

Bossaglia Rossana, *I vetri di Fulvio Bianconi*, documenti e apparati a cura di M. Cocchi, Torino, Allemandi, 1993.

Botteghe di editoria tra Montenapoleone e Borgospesso. Libri, arte, cultura a Milano 1920-1940, (Milano, Biblioteca di via Senato, 23 settembre-25 ottobre 1998), a cura di A. Modena, Milano, Biblioteca di via Senato-Electa, 1998.

Braida Lodovica, *Della materialità dei libri. Copertine e sovraccoperte nell'editoria del '900*, "La fabbrica del libro", XII (1), 2006, pp. 2-6.

Braida Lodovica, *La doppia storicità del paratesto*, "Rivista Storica Italiana", CXVIII, 2006, pp. 241-250.

Brambilla Cristina, *Una testimonianza sulla Barion*, "La fabbrica del libro", (1), 1996.

Brambilla Cristina, *Edizioni Barion: uno sguardo al catalogo storico*, "La fabbrica del libro", (1), 1997.

Bravo Anna, *Il fotoromanzo*, Bologna, Il Mulino, "L'identità italiana" (32), 2003.

Brogioni Luca, *Le edizioni Vallecchi. Catalogo 1919-1947*, Milano, Franco Angeli, 2008.

Brunetta Gian Piero, *Il cinema italiano di Regime. Da "la canzone dell'amore" a "Ossessione"*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Bruno Munari, Milano, SIDALM, "Le persone che hanno fatto grande Milano" (26), (Milano, Sale Alemagna 31 marzo 1983).

Bruno Munari. *Prime idee, progetti, disegni e bozzetti per l'editoria*, a cura di C. Cerritelli, Milano, Scheiwiller, 2001.

Bruno Munari, (Milano, Rotonda della Besana 25 ottobre 2007 – 10 febbraio 2008), a cura di B. Finessi, M. Meneguzzo, Milano, Silvana Editoriale, 2007.

Bucci Anselmo, *L'arte di Anselmo Bucci*, "Ardita", I (7), settembre 1919, pp. 423-429.

Bucci Vincenzo, *Aroldo Bonzagni*, "Emporium", vol. XLIX (290), febbraio 1919.

Caccia Patrizia, *Dàuli a Milano, alcune esperienze editoriali*, "La fabbrica del libro", (2), 2013, pp. 30-36.

Caccia Patrizia, *Guerrieri di carta*, "Pretex", (1), novembre 2013, pp. 54-57.

Caccia Patrizia, *La battaglia del libro. Gian Dàuli e l'editore Lucchi nel paese che "non voleva leggere"*, "Pretex", (2), giugno 2014, pp. 76-83.

- Calabi Augusto, *Un illustratore italiano. Gino Sandri*, "Il Risorgimento Grafico", XX (7), luglio 1923, pp. 349-350.
- Calabi Augusto, *Un illustratore italiano. Piero Bernardini*, "Il Risorgimento Grafico", XXIII (11), novembre 1926, pp. 539-552.
- Calabi Augusto, Lucini Achille, Marussig Guido (commissione giudicatrice), *Il risultato del nostro concorso XXXVIII (disegno di una copertina)*, "Il Risorgimento Grafico", XXVII (3), 31 marzo 1930, pp. 125-55.
- Calabi Augusto, *I caratteri artistici del libro di Stato*, "Il Risorgimento Grafico", XXVIII (9), settembre 1931, pp. 449-456.
- Calabi Augusto, *Ebdomadari popolari illustrati*, "Il Risorgimento Grafico", XXX (1), gennaio 1933, pp. 37-42.
- Calabi Augusto, *Ebdomadari per bambini e per ragazzi*, "Il Risorgimento Grafico", XXX (2), febbraio 1933, pp. 109-16.
- Calabi Augusto, *Riviste a periodo mensile o polimensile*, "Il Risorgimento Grafico", XXX (5), maggio 1933, pp. 283-836.
- Campo Grafico, 1933-1939*, testo di Attilio Rossi, Milano, Electa, "Pagina", 1983.
- Campo Grafico, la sfida della modernità*, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense 18 novembre-6 dicembre 2003), a cura di A. Dradi e P. Rossi, Milano, Centro Studi Grafici di Milano, 2003.
- Casa Ricordi, itinerario grafico editoriale*, profilo storico a cura di C. Sartori, illustrazioni e impaginazione di Attilio Rossi, Milano, Ricordi, 1958.
- Caro Bompiani. Lettere con l'editore*, a cura di G. D'Ina, G. Zaccaria, Milano, Bompiani, 1988.
- Calzini Raffaele, *Il quaderno italiano*, "Emporium", vol. XXXIX (229), gennaio 1914, pp. 75-77.
- Calzini Raffaele, *Elegia a St. Moritz*, Roma, "La terza pagina" (5), 1924.
- Cappi Ferruccia, *Mario Vellani Marchi*, "Il Regime Fascista", 11 febbraio 1932, p. 3.
- Capriolo Ettore, *Le copertine dei gialli, le copertine di fantascienza*, "Almanacco Bompiani 1963", dicembre 1962, pp. 96-100.
- Carpi Michele, *Cesare Zavattini direttore editoriale*, Aliberti, "Quaderni dell'archivio Cesare Zavattini" (1), 2002.
- Carlo Carrà, *Il ritratto femminile alla mostra di Monza*, "Lidel", VI (7), luglio 1924, pp. 16-19.
- Carrieri Raffaello, *Fra i pittori, a casa loro*, "Il Secolo XX", XXXI (48), 26 novembre 1932 (XI), pp. 8-9.
- Casa editrice italiana di Attilio Quattrini (1909-1931)*, a cura di Carlo Maria Simonetti, Reggello, Firenze libri, 2007.
- Catalogo storico Arnoldo Mondadori editore 1912-1983*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1985.

- Cecchi Pieraccini Leonetta, *Vecchie agendine*, Firenze, Sansoni, 1960.
- Cerritelli Claudio, *Bruno Munari. Prime idee, progetti, disegni e bozzetti per l'editoria*, Milano, Scheiwiller, 2001.
- Cesarini Paolo, *Tutti gli anni di Tozzi*, Montepulciano, Editori del Grifo, 1982.
- Charnitzky Jürgen, *Fascismo e scuola, la politica scolastica del regime, 1922-1943*, Scandicci, La Nuova Italia, 1996.
- Chartier Roger, *L'ordine dei libri*, Il Saggiatore, 1994
- Cinquant'anni di un editore. Le edizioni Einaudi negli anni 1933-1983*, Torino, Einaudi, 1983.
- Che cos'è il "racconta novelle"?*, "Racconta novelle", I (1), 15 ottobre 1919, p.nn.
- Ciarlantini Franco, *Vicende di libri e di autori*, Milano, Ceschina, 1931
- Ciarlantini Franco, *Per il museo nazionale del libro*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (9), settembre 1934, pp. 505-508.
- Cinepopolare. Schermi italiani degli anni Trenta*, a cura di R. De Berti, E. Mosconi, "Comunicazioni Sociali", numero monografico, (4), ottobre-dicembre 1998.
- Cisari Giulio, *Per le giovanette. Un metodo semplice per disegnare ornamenti*, Milano, Mondadori, 1926.
- Cisari Giulio, *Gente di Romagna: Antonello Moroni, Gino Barbieri*, "La Piè", marzo-aprile 1966, p. 57.
- Colao Mino, *Il Metrò di Tamburi*, "Civiltà delle Macchine", XVII (5), settembre-ottobre 1969, pp. 37-46.
- Collezionismo librario e biblioteche d'autore. Viaggio negli archivi culturali*, a cura di L. Braidà, A. Cadioli, Milano, Skira-Apice, "Quaderni di Apice" (5), 2011.
- Colonetti Aldo, *I segni delle cose: grafica, design e comunicazione*, Firenze, Uscher, 1990.
- Colonetti Aldo, *Grafica e design a Milano 1933-2000*, Milano, Abitare Segesta, 2001.
- Concorso XX. Disegno di una copertina per un quaderno scolastico italiano*, "Il Risorgimento Grafico", XIX (5), 31 maggio 1922, p. 256.
- Conservare il Novecento: i vestiti del libro*, (Ferrara, Salone internazionale dell'arte del restauro e della conservazione dei beni culturali e ambientali, 26 marzo 2004), atti del convegno a cura di G. Zagra, Roma, AIB, 2005.
- Copertine di libri italiani. Le copertine delle edizioni Zanichelli*, "Il Risorgimento Grafico", XVII (11), novembre 1920, pp. 434-438.

Coradeschi Sergio, *The Novecento Style in Italy: Commercial and Graphic Design / Lo stile novecento italiano: grafica di massa e design esclusivo*, "The Journal of Decorative and Propaganda Arts", *Italian Theme Issue*, Winter, 1987, pp. 66-83.

Corbara Antonio, *Le litografie a colori di Giuseppe Ugonia*, "La Piê", ottobre 1946, pp. 221-23.

Corriere dei Piccoli. Storie, fumetto e illustrazione per ragazzi, a cura di G. Ginex (Milano, Rotonda di via Besana 22 gennaio-17 maggio 2009), Milano, Skira, 2009.

Costanzo Vincenzo Giuseppe, *Ginevra Bacciarello, una vita, una morte, un mistero*, Acireale, Bonanno, 1991.

Cozzani Ettore, *Armando Cermignani I*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (11), novembre 1921, pp. 497-508.

Cozzani Ettore, *Armando Cermignani II*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (12), dicembre 1921, pp. 549-560.

Crispolti Enrico, *La ricerca di Carmassi*, "Civiltà delle macchine", XXIV (5-6), settembre-dicembre 1976, pp. 85-89.

Dalla Scuola a l'Impero: i libri scolastici del fondo della Braidense (1924-1944), a cura di R. Coarelli Rossella, Milano, Viennepierre, 2001.

Dal Pozzo Ugo, *Bertinoro pittoresca disegnata da Cisari*, "La Piê", gennaio-febbraio 1967, pp. 10-12.

Dal Pozzo Ugo, *Un artista nato: Ettore Nadiani*, "La Piê", settembre-ottobre 1970, pp. 239-41.

Da Pinocchio a Harry Potter. 150 anni di illustrazione italiana dall'archivio Salani (1862-2012), a cura di G. Bacci, Milano, Salani, 2012.

David Michel, *Gian Dàuli, editore, traduttore, critico, romanziere*, Milano-Vicenza, Libri Scheiwiller, 1989.

De Berti Raffaele, *I rotocalchi cinematografici e la casa editrice Vitagliano*, Milano, Università Cattolica, "Comunicazioni sociali", XIII (1-2), gennaio-giugno 1991, pp. 231-46.

De Berti Raffaele, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi parenti*, Milano, Vita e pensiero, 2000.

De Berti Raffaele, *Il volo del cinema. Miti moderni nell'Italia Fascista*, Sesto San Giovanni (Mi), Mimesis, "Cinema" (14), 2012.

Decleva Enrico, *Arnoldo Mondadori*, Oscar Mondadori, 2007 (I ed: Torino, Utet, 1993).

Dettila Ermanno, *Le carte rosa. Storia del fotoromanzo e della narrativa popolare*, Scandicci (Fi), Nuova Italia, 1990.

Di Battista Elisa, *La copertina nell'editoria fascista*, in *L'officina dei libri*, a cura di L. Braida, E. Barbieri, A. Cadioli, Milano, Unicopli, 2010, pp. 119-139.

Diffondere la cultura visiva: l'arte contemporanea tra riviste, archivi e illustrazioni, a cura di G. Bacci, D. Lacagnina, V. Pesce, D. Viva, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", serie 5 (8/2), 2016.

Disegnare il libro. Grafica editoriale in Italia dal 1945 ad oggi, a cura di A. Colonetti, A. Rauch, S. Vezzali, Milano, Scheiwiller, 1988.

Dittrich-Johansen Helga, *La "Donna nuova" di Mussolini tra evasione e consumismo*, "Studi Storici", XXXVI, (3), *Fascismo, antifascismo, democrazia. A cinquant'anni dal 25 aprile*, luglio-settembre 1995, pp. 811-843.

Disertori Benvenuto. Prose scelte, Trento, "Voci della terra trentina" a cura di R. Maroni, 1969.

Disertori Benvenuto, *La musica nei quadri antichi*, Trento, Assessorato alle attività culturali della provincia autonoma di Trento, 1978

Dizionario degli Editori Musicali Italiani: 1750-1930, a cura di B. M. Antolini Pisa, ETS, 2000.

Domenichelli Piero, *Viaggio ideale nella città del libro*, "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", X (4), aprile 1932, pp. 40-42.

Dudreville Leonardo, *La mia arte*, "Ardita", I (5), luglio 1919, pp. 272-77.

Dudreville Leonardo, *Un giovane*, I (9), novembre 1919, pp. 543-46 (su Salietti).

Eco Umberto, *Apocalittici e integrati. Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano, Bompiani "i tascabili" (27), 1978.

Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1981.

«*Emporium*» e *l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche 1895-1915*, a cura di G. Mirandola, Bergamo, Nuovo Istituto d'Arti Grafiche, 1985.

Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964. II, (Scuola Normale Superiore di Pisa, 30-31 maggio 2007), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2009.

Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964, (4-5 novembre 2011), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa, Edizioni della Normale, 2014.

Entipologia. Studio sistematico degli stampati, a cura di G. e M. Brunazzi, Torino, SEI, "Enciclopedia della Stampa" (4), 1969.

Ex libris di Benvenuto Disertori, a cura di A. Bertoluzza, presentazione di Carlo Munari, (Trento, Palazzo Ferrari, novembre 1979), Trento, Dossi, 1979.

Fabietti Ettore, *L'estetica del libro popolare*, "Il Risorgimento Grafico", XXIX (8), agosto 1932, pp. 475-478.

- Fabre Giorgio, *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei*, Torino, Silvio Zamorani, 1998.
- Faeti Antonio, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi, 2001 (I 1972).
- Fanciulli Giuseppe, *Gli illustratori del libro: Bruno Santi*, "Le arti decorative", I (3), 30 giugno 1923, pp. 38-40.
- Fare i libri. Dieci anni di grafica in casa editrice*, a cura di R. Falcinelli, Roma, Minimum Fax, 2011.
- Ferrarino Luigi, *Dieci domande a Campigli*, "Civiltà delle macchine", X (3), maggio-giugno 1962, pp. 39-44.
- Ferrarino Luigi, *Dieci domande ad Alberto Magnelli*, XIII (2), marzo-aprile 1965, pp. 33-38.
- Ferretti Gian Carlo, *Poeta e di poeti funzionario. Il lavoro editoriale di Vittorio Sereni*, Il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1999.
- Ferretti Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Torino, Einaudi, 2004.
- Ferrigni Mario, *Gli artisti del libro. Primo Sinopico I*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (3), marzo 1921, pp. 81-96.
- Ferrigni Mario, *Gli artisti del libro. Primo Sinopico II*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (4), aprile 1921, pp. 133-43.
- Ferrigni Mario, *Programmi e metodi della Scuola del Libro*, XXI (8), 31 agosto 1924, "Il Risorgimento Grafico", pp. 339-44.
- Ferrigni Mario, *Problemi del libro*, "Il Risorgimento Grafico", XXIV (5), 31 maggio 1927, pp. 223-242.
- Ferrigni Mario, *La decorazione e la illustrazione del libro*, "Il Risorgimento Grafico", XXIV (3), 31 marzo 1927, pp. 117-138.
- Ferrigni Mario, *L'uomo, la donna, il libro*, "Il Risorgimento Grafico", XXVI (1), 31 gennaio 1929, pp. 25-36.
- Ferrigni Mario, *"Come nasce un libro"*, di Raffaello Bertieri, "Il Risorgimento Grafico", XXVIII (3), 31 marzo 1931, pp. 129-32.
- Ferrigni Mario, *Gli artisti grafici alla V Triennale*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (1), gennaio 1934, pp. 20-41.
- Fiumi Lionello, *Un artista piemontese: Felice Casorati*, "Ardita", I (10), dicembre 1919, pp. 621-626.
- Floud Peter, Rosner Charles, *The Book Jacket Comes Of Age*, "Graphis", VI (29), 1950, pp. 14-25.
- Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra*, a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Milano, Cisalpino, "Quaderni di Acme" (115), 2009.
- Formiggini Angelo Fortunato, *Dizionario rompitascabile degli editori italiani*, Roma, Formiggini, 1928.

Formigginini Angelo Fortunato, *Idee che si fan strada*, "Il Risorgimento Grafico", XXVII (4), 30 aprile 1930, pp. 197-200.

Fotografie a colori per "Le Vie d'Italia e del Mondo", "Le vie d'Italia", XLII (2), febbraio 1936, p. 42.

Fraccaroli Arnaldo, *Il mondo sulle pareti*, "La lettura", XXXVI (3), 1 marzo 1936, pp. 209-216.

Fracchia Umberto, *La battaglia del libro. Scopi morali e scopi pratici*, "La fiera letteraria", II (24), 13 giugno 1926, p. 1.

Fracchia Umberto, *La battaglia del libro. Nelle opinioni dei lettori*, "La fiera letteraria", II (25), 25 giugno 1926, p. 1.

Franco Maria Rizzi editore e designer, (Fiesole, Palazzini Magnani, 2 dicembre 1982- 27 febbraio 1983), esposizione e catalogo a cura di C. Nuzzi, Milano, Franco Maria Ricci, 1982.

Frassinelli Carlo, *Rivoluzione grafica III*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (9), settembre 1921, pp. 393-398.

Frassinelli Carlo, *Prolegomeni per una rivoluzione grafica I*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (6), giugno 1921, pp. 249-252.

Frassinelli Carlo, *Prolegomeni per una rivoluzione grafica II*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (7), luglio 1921, pp. 297-304.

Frassinelli Carlo, *Rivoluzione grafica I*, "Il Risorgimento Grafico", XVIII (8), agosto 1921, pp. 341-353.

Frassinelli Carlo, *I concetti negativi della rivoluzione grafica (I)*, "Il Risorgimento Grafico", XIX (7), 31 luglio 1922, pp. 347-53.

Frassinelli Carlo, *I concetti negativi della rivoluzione grafica (II)*, "Il Risorgimento Grafico", XIX (10), 31 ottobre 1922, pp. 505-12.

Frassinelli Carlo, *Alcuni principi di estetica futurista*, "Il Risorgimento Grafico", XIX (11), novembre 1922, pp. 555-564.

Frassinelli Carlo, *Alcuni principi di estetica futurista (fine)*, "Il Risorgimento Grafico", XIX (12), 31 dicembre 1922, pp. 605-10.

Frassinelli Carlo, *Embriologia grafica rivoluzionaria (I)*, "Il Risorgimento Grafico", XIX (1), 31 gennaio 1922, pp. 31-42.

Frassinelli Carlo, *Embriologia grafica rivoluzionaria (II)*, "Il Risorgimento Grafico", XIX (3), 31 marzo 1922, pp. 139-46.

Frassinelli Carlo, *Della creazione tipografica*, "Il Risorgimento Grafico", XXVII (9), 30 settembre 1930, pp. 463-464.

Frassinelli Carlo, *Della tipografia artistica*, "Il Risorgimento Grafico", XXVIII (5), 31 maggio 1931, pp. 247-48.

Frassinelli Carlo, *Arte, vita e ...razionalismo*, "Il Risorgimento Grafico", XXX (1), gennaio 1933, pp. 45-49.

Frassinelli Carlo, *Arte e mestieri*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (12), dicembre 1934, pp. 685-87

Frassinelli Carlo, *Del bello e del diverso*, "Il Risorgimento Grafico", XXXII (8), agosto 1935, pp. 417-21.

Frassinelli Carlo, *Per una tipografia bella ma italiana*, "Il Risorgimento Grafico", XXXIII (1), gennaio 1936, pp. 332-62.

Frassinelli Carlo, *Per una estetica tipografica*, "Il Risorgimento Grafico", XXXIV (3), marzo 1937, pp. 107-13.

Frassinelli Carlo, *Tipografia astratta, tipografia concreta e mestiere*, "Il Risorgimento Grafico", XXXIV (10), ottobre 1937, pp. 449-57.

Frassinelli Carlo, *Trattato di architettura tipografica*, Torino, Tip. Carlo Frassinelli, 1940.

Fulvio Bianconi: Disegni, testo di Alfonso Gatto, Milano, Garzanti, [1965]

Fulvio Bianconi alla Venini, a cura di M. Barovier, (Venezia, Le stanze del vetro, Fondazione Giorgio Cini), Milano, Skira, 2015.

Fumagalli Davide, *Il lavoro editoriale di Cesare Giardini tra le due guerre, L'officina dei libri 2011*, a cura di E. Barbieri, L. Braida, A. Cadioli, Milano, Unicopli, pp. 101-134.

Fumagalli Giuseppe, *Curiosità bibliografiche della Guerra II. cartoline illustrate*, "Il Risorgimento Grafico", XVII (7) luglio 1920, pp. 225-30.

Fumagalli Giuseppe, *Curiosità bibliografiche della Guerra III. Ancora cartoline illustrate*, "Il Risorgimento Grafico", XVII (8) agosto 1920, pp. 265-70.

Gabriele Mucchi, un secolo di scambi artistici tra Italia e Germania, a cura di A. Negri Antonello, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, "Sussidi eruditi" (80), serie "archivi del libro", 2009.

Gaetano Facchi. Un editore di cultura alle origini del tascabile popolare, (Milano, Castello Sforzesco, Biblioteca Trivulziana, 22 aprile-15 maggio 1999), Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Istituto Lombardo per la Storia della Resistenza e dell'Età Contemporanea, 1999.

Genette Gérard, *Soglie: i dintorni del testo*, cura di C. Cederna, Torino, Einaudi, 1989.

Gli anni Trenta a Milano tra architetture, immagini e opere d'arte, a cura di S. Bignami e P. Rusconi, Milano, Mimesis, 2014.

Gli Oscar Mondadori. Storia di una collana-biblioteca, a cura di A. Cadioli, Milano, Unicopli, "L'Europa del Libro" (15), novembre 2015.

Giallo poliziesco, thriller e detective story, a cura di S. Giuffrida e R. Mazzoni, (Milano, 19 marzo-27 giugno 1999, Musei di Porta Romana), Milano, Leonardo Arte, 1999.

Giardini Cesare, *L'estetica del libro*, "Le arti decorative", II (4-5), 31 maggio 1924, pp. 42-52.

Giardini Cesare, *L'estetica del libro*, "Le arti decorative", II (10), 15 ottobre 1924, pp. 22-24.

Giardini Cesare, *L'estetica del libro*, "Le arti decorative", II (11), 15 novembre 1924, pp. 17-26.

Giardini Cesare, *Sinòpico disegnatore*, "Le arti decorative", III (1), gennaio 1925, pp. 23-31.

Giardini Cesare, *Le mostre di "Lidel": U.C. Veneziani*, "Lidel", marzo 1926, p. 36.
Giardini Cesare, *I nostri collaboratori. Ubaldo Cosimo Veneziani*, "Augustea", III (16), 31 agosto 1927, pp. 591-92.

Gigli Marchetti Ada, *L'industria grafica e l'editoria nella Lombardia degli anni Trenta*, "Storia in Lombardia", (1), 1986, pp. 105-26.

Ginex Giovanna, *La Domenica del Corriere. Il Novecento illustrato*, (Milano, Palazzo Reale, 22 novembre 2007-3 febbraio 2008), Milano, Skira-Fondazione Corriere della Sera, 2007.

Gino De Finetti, *Tormenti e conquiste di un pittore friulano*, "La Panarie", luglio-agosto 1937, pp. 226-240.

Giorgio Tabet. *Il fascino discreto della borghesia*, a cura di G. Ginex, G. Lopez, P. Pallottino, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 29 aprile-26 maggio 1997), Milano, Electa-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1997.

Giovanni Acquaviva, a cura di M. Verdone, Milano, Assessorato alla Cultura, 1987.

Giovanola Luigi, *Acqueforti e acquafortisti: Vico Viganò*, "Emporium", vol. XXXV (207), marzo 1912, pp. 195-212.

Giulio Bertolotti. *Une vie en rose. 1919-1976*, (Milano, Castello Sforzesco, 18 aprile-18 maggio 2002), a cura di D. Bertolotti e G. Lodetti, Milano, Bocca, 2002.

Giulio Cisari: *50 anni di belle copertine*, "Il Corriere Lombardo", 8-9 maggio 1959, p. 6.

Gnoli Sofia, *La donna, l'eleganza, il fascismo: la moda italiana dalle origini all'Ente nazionale della moda*, Catania, Edizioni del Prisma, 2000.

Gozzi Fausto, *Aroldo Bonzagni, pittore e illustratore 1887-1918. Ironia, satira e dolore*, Milano, Charta, 1998.

Graphicus, *Il problema del libro italiano*, "Cronache latine", II (1), 2 gennaio 1932, p. 1

Graphicus, *Il problema del libro italiano II. L'aspetto grafico*, "Cronache latine", II (2), 9 gennaio 1932, p. 1.

Graphicus, *Il problema del libro italiano III. Ancora dell'aspetto grafico*, "Cronache latine", II (3), 16 gennaio 1932, p. 1.

Graphicus, *Il problema del libro italiano IV. Editori e tipografi*, "Cronache latine", II (4), 23 gennaio 1932, pp. 1-2.

Graphicus, *Il problema del libro italiano V. Concorrenza illecita*, "Cronache latine", II (5), 30 gennaio 1932, pp. 1-2.

Graphicus, *Il problema del libro italiano VII. Produrre e vendere*, "Cronache latine", II (7), 13 febbraio 1932, p. 1.

Graphicus, *Il problema del libro italiano VIII. Librai ed editori*, "Cronache latine", II (8-9), 20-27 febbraio 1932, pp. 1-2.

Graphicus, *Il problema del libro italiano IX. Librerie o spacci?*, "Cronache latine", II (10), 3 marzo 1932, p. 1.

Graphicus, *Il problema del libro italiano X. La questione degli sconti*, "Cronache latine", II (11), 12 marzo 1932, p. 1.

Grazie per Cenerentola! lettera aperta al comm. Giulio Barella Commissario dell'Esposizione Triennale di Arti Decorative di Milano, "Il Risorgimento Grafico", XXVIII (7), 31 luglio 1931, pp. 345-50.

Grego Emilio, *Come si lancia un prestito di guerra. Studio di psicologia applicata*, "L'Impresa Moderna", 1918.

Guido Crepax. Il sogno degli anni '60, (Milano, Spazio Mazzotta, 14 aprile-2 luglio 2006), Milano, Mazzotta, 2006.

Guido Crepax. Ritratto di un artista (Milano, Palazzo Reale, 20 giugno-15 settembre 2013), Milano, Nuages, 2013.

Guido Scarabottolo. Sotto le copertine (Parma, Galleria San Ludovico 15 maggio-10 giugno 2012), Parma, Tapirulan, 2012.

I 15 bollettini del M.A.C., a cura di S. Spriano, Omegna, Galleria Spriano, 1981.

Iannaccone Giuseppe, *Gentile e crudele Enrico Sacchetti*, "WUZ", II (2), marzo 2003, pp. 34-39.

I banditori dell'industria, un documentario di Vie nuove a cura di Aldo D'Angelo, "Vie Nuove", 1966, p. n.n.

I Cartelli Artistici delle Officine G. Ricordi, "Ars et Labor", LXIV (2), febbraio 1909, p. 124.

I colori della memoria, a cura di P. Pallottino, Milano, Touring Club Italiano, 1992.

I libri Einaudi 1933-1983. Collezione Claudio Pavese (Milano, Palazzo delle Stelline, Galleria Gruppo Credito Valtellinese 31 marzo-23 aprile 2016), a cura di A. Tomasetig, Milano, Libraccio, 2016.

Il critico [Alfredo Melani?], *Gli artisti del libro: Alfredo Baruffi*, "Il Risorgimento Grafico", VI (12), giugno 1909, pp. 179-182.

Il Risorgimento Grafico, *Osservazioni su le "collezioni"*, "Il Risorgimento Grafico", XXVII (10), 31 ottobre 1930, pp. 145-154.

Il destino del libro. Editoria e cultura in Italia, Roma, Editori Riuniti, 1984.

Il fondo Benvenuto e Regina Disertori, Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 1987.

Il giallo italiano negli anni Trenta, (atti di un convegno, Trieste, 23-25 maggio 1985), Trieste, Lit, 1988.

Il giro del mondo dell'artista che disegnò 3 mila copertine, "La Notte", 16-17 maggio 1959, p. 5.

Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna, (Bologna. Galleria d'arte moderna, marzo-maggio 1977), Bologna, Grafis, 1977.

Il miracolo Ventura, in Renzo C. Ventura (Lorenzo Contratti 1886-1940) tra Secessione e Déco, a cura di P. Pallottino, Multidea, 1999.

Il gigante avvelenato. Enrico Sacchetti, a cura di P. Pallottino, introduzione di Gec (Enrico Gianeri), Bologna, Cappelli, "Cento anni di illustratori", 1978.

Il pittore a 20.000 volt, a cura di P. Pallottino, Bologna, Cappelli, "Cento anni di illustratori", 1978.

Il Saggiatore. Catalogo generale 1958-1978, Il Saggiatore, settembre 1979.

Innamorato della luna: Antonio Rubino e l'arte del racconto, a cura di M. Negri, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 29 novembre 2012-31 gennaio 2013), Milano, Scalpendi 2012.

Interlandi Telesio, I caricaturisti contro se stessi, "Noi e il mondo", gennaio 1921.

John Alcorn. Evolution by Design, a cura di S. Alcorn, M. Sironi, Moleskine, 2013.

La città dell'editoria. Dal libro all'opera digitale (1880-2020), a cura di G. Montecchi, Milano, Skira, 2001.

La copertina nella sua funzione richiamistica, "Il pugno nell'occhio", V (2), febbraio 1926, pp. 41-43.

La copertina nella sua funzione richiamistica, "Il pugno nell'occhio", V (3-4), marzo-aprile 1926, pp. 75-77.

La decorazione del libro, 90 disegni del pittore Dardo Battaglini, prefazione di C. Ratta, Alessandria, Casa d'Arte "Ariel", 1924.

La mediazione editoriale, a cura di A. Cadioli, E. Decleva, V. Spinazzola, Milano, Il Saggiatore, 2000.

Ladelli L., Sintesi storica della Scuola del Libro, "Il Risorgimento Grafico", XXI (8), 31 agosto 1924, pp. 345-48.

Lea D'Orlandi, artista ed etnografa, (Udine, Palazzo Giacomelli, 19 maggio-31 agosto 2009), mostra e catalogo a cura di T. Ribezzi, 2009.

Le arti grafiche alla Triennale, "Il Risorgimento Grafico", XXX (9), settembre 1933, pp. 517-534.

Le copertine dell'"Emporium", "Emporium", vol. L (298), maggio 1919, pp. 323-342.

Le Figure e le Storie. Scrittori, illustratori, editori per l'infanzia in Toscana tra Otto e Novecento, (atti della giornata di studi, Firenze, 8 ottobre 2010), a cura di F. Cambi e W. Scancarrello, Pontedera (Pisa), Bibliografica e Informazione, "Studi e testi" (3), 2012.

Leporello, *La donna di moda*, "Il Secolo XX", XXX (18), 1 maggio 1931, p. 27.

L'Eroica e la xilografia, con una nota introduttiva di Rossana Bossaglia, (Milano, Biblioteca Braidense 1981-1982), Milano, s.n., 1981.

L'Eroica una rivista italiana del Novecento, (Genova, Palazzo dell'Accademia, marzo 1983), Genova, Immagine e Comunicazione, 1983.

L'esito del nostro Concorso per il disegno di una copertina per un quaderno scolastico. Relazione della Giuria, "Il Risorgimento Grafico", XX (2), febbraio 1923, pp. 93-99.

Letteratura e industria. II, Il XX secolo, a cura di G. Barberi Squarotti e C. Ossola, Firenze, Olschki, 1999.

Libri giornali e riviste a Milano. Storia delle innovazioni nell'editoria milanese dall'Ottocento a oggi, a cura di F. Colombo Fausto, Milano, AIM- Abitare Segesta, 1998.

Libri per tutti. Generi editoriali di larga circolazione tra antico regime ed età contemporanea, a cura di L. Braida e M. Infelise, UTET, 2010.

L'illustrazione e la grafica in Italia nel periodo Liberty, a cura di F. Brogi, (Firenze Circolo degli artisti, Casa di Dante 21 maggio-18 giugno 1981), Firenze, Società delle belle arti, 1981.

LIM, *Adriana Bisi Fabbri*, "L'Impresa Moderna", VII (7), luglio 1918, pp. 233-34.

L'immagine riprodotta, manifesti, grafica, illustrazioni di Galileo Chini e Plinio Nomellini, a cura di P. Chini, E. B. Nomellini (Camaione, 3 luglio-4 settembre 1999), Firenze, Maschietto & Musolino, 1999.

L'irripetibile stagione de « Il giornalino della Domenica », a cura di P. Pallottino, (Bologna, Palazzo Saraceni, 1 ottobre-2 novembre 2008), Bologna, Bononia University Press, 2008.

L'officina dei libri, a cura di E. Barbieri, L. Braida, A. Cadioli, Milano, Unicopli, 2010.

L'officina di Bruno da Osimo. Xilografie, maioliche, tessuti, (Civitanova Marche, Chiesa di Sant'Agostino 9 luglio-8 ottobre 2000), a cura di S. Papetti, Milano, Federico Botta, 2000.

Luigi Bompard 1879-1953, a cura di M. Quesada (Roma, Galleria Emporio Floreale 1983), 1983.

- Lupo Giuseppe, *Sinisgalli e la cultura utopica degli anni Trenta*, Milano, Vita e pensiero, 2011.
- Lussu Giovanni, *Libri quotidiani. La grafica dei "Libri dell'Unità", 1992-97*, Stampa Alternativa & Graffiti, 2003.
- Macchi Gustavo, *Giulio Cisari, "Lidel"*, luglio 1923, p. 55.
- Maffei Giorgio, *Munari. I libri*, Mantova, Corraini, 2008 (I Sylvestre Bonnard, 2003).
- Magnavacchi Walter, *Dino Savini pittore eclettico, "La Piê"*, gennaio-febbraio 1971, pp. 25-27.
- Mangano Attilio, *Ettore Fabietti e la Società Umanitaria, "Biblioteche oggi"*, ottobre 1994, pp. 62-65.
- Mangoni Luisa, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- Mannucci Enrico, *Copertine e sventure del grande Ventura, "WUZ"*, I (4), maggio 2002, pp. 32-39.
- Marangoni Guido, *Aldo Mazza, "Lidel"*, II (11), novembre 1920, pp. 30-33.
Marangoni Guido, *Recensioni. Libri. Due Libri di Viani, "Le arti decorative"*, II (2), 29 febbraio 1924, p. 24, intera recensione, pp. 21-24.
- Marchiori Giuseppe, *Magia di Cagli, "Civiltà delle macchine"*, XI (3), maggio-giugno 1963, all'interno, pp. 37-46.
- Marescotti E. A., *L'arte ornamentale e la copertina dei pezzi di musica, "La cultura moderna"*, XXIV (19), 1 settembre 1915, pp. 461-465.
- Mari Enzo, *Funzione della ricerca estetica*, Milano, Edizioni di Comunità, 1970.
- Mario Vellani Marchi. *"Il lirismo del paesaggio"*, presentazione di E. Pontiggia, Milano, Galleria Ponte Rosso, 2006.
- Marianni Ariodante, *"L'impietrito e il vellutato"*, XVIII (2), marzo-aprile 1970, pp. 51-52.
- Marini Lodola Virginia, *Artisti contemporanei: Ysevolde Nicoùline, "Emporium"*, vol. LXXVII (458), febbraio 1933, pp. 66-75.
- Martinucci Anna, *La collana «Un libro al mese» del Club degli Editori (1960-1984) e il ruolo di Erich Linder*, in *L'officina dei libri 2013*, a cura di E. Barbieri, L. Braidà, A. Cadioli, Unicopli, 2014.
- Marussig Guido, *Mario Vellani Marchi nella saletta di "Lidel"*, "Lidel", giugno 1926, p. 57.

Masciotta Michelangelo, *Il cammino di Mastroianni*, "Civiltà delle macchine", XIII (4), luglio-agosto 1965, pp. 47-52.

Mazzanti Armando, *Bellezza grafica*, "Il Risorgimento Grafico", XXVI (10), 31 ottobre 1929, pp. 537-541.

Mazzanti Armando, *La tecnica della rivista periodica illustrata*, "Il Risorgimento Grafico", XXIX (5), maggio 1932, pp. 267-85.

Mazzocca Fernando, *Guardare le copertine*, in "Pubblico 1982. Produzione letteraria e mercato culturale", a cura di V. Spinazzola, Milano Libri 1982, pp. 153-169.

Mazzolani Enrico, *Il pittore Anselmo Bucci*, "Lidel", III (12), Natale 1921, pp. 24-27.

Melani Alfredo, *Il patto della bellezza*, "Il Risorgimento Grafico", III (5), settembre 1905, pp. 153-54.

Melani Alfredo, *Rilegature*, "Il Risorgimento Grafico", V (8-9), agosto 1907, pp. 143-150.

[Melani Alfredo], *Gli artisti del libro*, "Il Risorgimento Grafico", VI (1), luglio 1908, pp. 11-12.

Melani Alfredo, *Libri pei nostri ragazzi*, "Il Risorgimento Grafico", VII (7), gennaio 1910, pp. 113-15.

Melani Alfredo, *Ornamenti tipografici*, "Il Risorgimento Grafico", VII (11), maggio 1910, pp. 273-76.

Melani Alfredo, *Tipografia futurista*, "Il Risorgimento Grafico", X (12), dicembre 1913, pp. 417-20.

Melani Alfredo, *Pro libro scolastico*, "Il Risorgimento Grafico", XII (12), dicembre 1915, pp. 417-20.

Melani Alfredo, *Libri e illustrazioni*, "Il Risorgimento Grafico", XIII (1-2), gennaio 1916, pp. 15-18.

Melani Alfredo, *Gli artisti del libro: Guido Marussig I*, "Il Risorgimento Grafico", XVI (7-8), luglio 1919, pp. 199-208.

Melani Alfredo, *Gli artisti del libro: Guido Marussig II*, "Il Risorgimento Grafico", XVI (9), settembre 1919, pp. 235-247.

Melani Alfredo, *Tipografia e architettura*, XXV (11), 31 novembre 1928 pp. 497-502.

Memorie in figura. 180 disegni di Mario Vellani Marchi, a cura di E. Cecchi Gattolin, (Modena, Palazzo dei Musei, sala Poletti, 20 ottobre-30 novembre 1979), Modena, Comune di Modena, 1979.

Milan Mariella, *Milioni a colori. Rotocalchi e arti visive in Italia 1960-1964*, Quodlibet-Fondazione Passaré, 2015.

Milano degli scrittori, Bagutta 1927-1986. 50 premi letterari, a cura di O. Vergani, (Museo di Milano, 8 dicembre 1985-5 gennaio 1986), Milano, Campari, 1985.

Milano e la grafica in Italia, a cura di G. Fioravanti, L. Passarelli e S. Sfigiotti, Milano, Provincia di Milano, 1997.

Millenovecentotrentatre: nasce a Milano la grafica moderna, a cura di C. Dradi, Comune di Milano, 1973.

Mondadori. *Catalogo storico dei libri per la scuola (1910-1945)*, a cura di E. Rebellato, Franco Angeli, 2008.

Montano Lorenzo, *Gli Editori riuniti a Congresso*, "La fiera letteraria", II (45), 14 novembre 1926, p. 1.

Mondello Elisabetta, *La nuova italiana. La donna nella stampa e nella cultura del Ventennio*, Roma, Editori Riuniti, "Nuova biblioteca di cultura" (279), 1987.

Munari Bruno, *La progettazione grafica*, "Almanacco Letterario 1963", Milano, Bompiani, 1962.

Munari Bruno, *Bellezza: le mediazioni*, "Almanacco Letterario 1966", Milano, Bompiani, 1965.

Munari Bruno, *Artista e designer*, Bari, Laterza, 1973.

Nella Saletta di Lidel per Renzo Ventura, "Lidel", febbraio 1925 p. 23.

Nicodemi Giorgio, *Profili d'artisti: Giulio Cisari*, "Il Giornale dell'arte", maggio 1931.

Nicodemi Giorgio, *Bianco e nero. Bruno da Osimo*, "Cronache latine", II (3), 16 gennaio 1932, p. 6.

Nicodemi Giorgio, *Bianco e nero. Romolo Romani*, "Cronache latine", II (4), 23 gennaio 1932, p. 7.

Nicola Benois (Milano, Sala Alemagna, via Manzoni, ottobre 1982), Milano, SIDALM, "Le persone che hanno fatto Milano" (21), 1982.

Nicoloso Paolo, *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia Fascista*, Einaudi, 2008.

Nomellini e Pascoli, un pittore e un poeta nel mito di Garibaldi, (Barga 5 luglio-17 agosto 1986), Firenze, Multigraphic, 1986.

Nova ex antiquis: Raffaello Bertieri e il Risorgimento grafico, a cura di A. De Pasquale, M. Dradi, M. Chiabrando, G. Grizzanti; da un'idea di Enrico Tallone, (Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, 6 ottobre-16 dicembre 2011), Milano, Biblioteca Braidense.

Onoranze a Raffaello Bertieri, nell'ambito del quinto centenario dell'introduzione della stampa in Italia, Centro Studi Grafici di Milano, 1966.

Ortona Ugo, *Profili. Duilio Cambellotti*, "Le arti decorative", II (4-5), 31 maggio 1924, pp. 22-31.

Ortona Ugo, *Profili. Publio Morbiducci*, "Le arti decorative", II (11), 15 novembre 1924, pp. 27-37.

Osservazioni su le "collezioni", "Il Risorgimento Grafico", XXVII (10), 31 ottobre 1930, pp. 489-504.

Paccagnini Paola, *Plinio Nomellini illustratore pascoliano*, Massa, Type service, 1988.

Paggi e Bemporad editori per la scuola, a cura di C. I. Salviati, Firenze, Giunti, 2007.

Palazzi Fernando, *La nuova Italia celebra la prima Festa del Libro*, "La fiera letteraria", III (20), 15 maggio 1927 p. 1.

Pallottino Paola, *Caste dive nella vampa stridente. Sessanta illustratrici in Italia dalla fine dell'Ottocento agli anni Quaranta*, Bologna, Kritik, s.d. [1982].

Pallottino Paola, *L'occhio della tigre. Alberto Della Valle fotografo e illustratore salgariano*, Palermo, Sellerio, 1994.

Pallottino Paola, *Un 'numero' di donne. Evoluzione dell'immagine femminile nelle illustrazioni della rivista «Numero» 1914-1922*, Roma, Carte Segrete, 1995, pp. 7-11.

Pallottino Paola, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, Usher, 2010 (I ed. Zanichelli, 1988).

Pansera Anty, *Storia e cronaca della Triennale*, Milano, 1978.

Pansera Anty, *La formazione del designer in Italia. Una storia lunga più di un secolo*, Venezia, Marsilio, 2015.

Paolo Paschetto 1885-1963, (Collegio Valdese di torre Pellice, agosto-settembre 1985), Torino, Società di Studi Valdese, 1985.

Parigi Luigi, *La musica ornata*, "Emporium", LXIV (381), settembre 1926, pp. 161-71.

Parigi Luigi, *La musica ornata*, "Emporium", LXVIII (405), settembre 1928, pp. 163-64.

Parola/Immagine, Manifesti dal Museum of Modern Art New York, (Parma, Pilotta, Salone dei contrafforti, novembre-dicembre 1971), Università di Parma-MoMA, 1971.

Per l'insegnamento professionale. Referendum indetto da "Il Risorgimento Grafico" fra gli industriali, e gli operai delle arti grafiche, i dirigenti di scuole e istituti professionali, "Il Risorgimento Grafico", XXI (3), marzo 1924, pp. 123-127.

Pertile Fidenzio, *Un pittore romagnolo: Pietro Angelini*, "La Piè", gennaio 1943, pp. 37-40.

Pescatori Marina, *Vagabondaggi di una matita. Luigi Bompard. Opere della collezione Gabriella Mencacci*, Roma, GM (Gabriella Mencacci), 2004.

Pica Vittorio, *Attraverso gli albi e le cartelle. (Sensazioni d'arte) II. Gli albi giapponesi*, "Emporium", vol. III, (15), marzo 1896, pp. 211-233.

Pica Vittorio, *Attraverso gli albi alle cartelle VI. I cartelloni illustrati in Germania, in Austria, in Russia, in Scandinavia, in Ispagna, in Italia ecc.*, "Emporium", vol. V, (27), marzo 1897, pp. 226-28

Pica Vittorio, *Tre artisti d'eccezione Aubrey Beardsley, James Ensor, Edouard Munch*, "Emporium", vol. XIX (113), maggio 1904, pp. 347-368.

Pica Vittorio, *I giovani illustratori italiani (Alfredo Baruffi)*, "Emporium", vol. XX (119), novembre 1904, pp. 372-385.

Pica Vittorio, *Artisti contemporanei: Plinio Nomellini*, "Emporium", vol. XXXVIII, (228), novembre 1913, pp. 403-420.

Pica Vittorio, *Le acqueforti, le litografie e le silografie di due giovani artisti italiani (Benvenuto Disertori e Giuseppe Ugonia)*, "Emporium", XLVI (274), ottobre 1917.

Pica Vittorio, *Alberto Martini*, "Lidel", II (9), settembre 1920, pp. 28-30.

Piazzoni Irene, *Valentino Bompiani. Un editore italiano tra fascismo e dopoguerra*, Milano, LED, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2007.

Stefano Pinoli, *Un laboratorio editoriale nella Milano del primo dopoguerra: l'esperienza della Modernissima (1919-1932)*, "Storia in Lombardia", XXXV (2), 2015, finito di stampare nell'ottobre 2016, pp. 36-63.

Pirovano Carlo, *Bruno Cassinari*, "Civiltà delle macchine", XVI (6), novembre-dicembre 1968, pp. 33-42.

Pirovano Carlo, *Marino Marini*, "Civiltà delle macchine", XVII (2), marzo-aprile 1969, pp. 37-46.

Pirovano Carlo, *Ennio Morlotti*, "Civiltà delle macchine", XVII (6), novembre-dicembre 1969, pp. 37-44.

Pirovano Carlo, *L'arte di Luciano Minguzzi*, "Civiltà delle macchine", XX (1-2), gennaio-aprile 1972, pp. 41-48.

Pistelli Maurizio, *Un secolo in giallo. Storia del poliziesco italiano*, Roma, Donzelli, 2006.

Pivato Stefano, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, Bari-Roma, Laterza, 2005.

Ponente Nello, *Il "modulo" di Capogrossi*, "Civiltà delle macchine", XIV (4), luglio-agosto 1966, pp. 37-44.

Pro libro scolastico, "Il Risorgimento Grafico", XII (4), aprile 1915, pp. 97-101.

Provenzal Dino, *Scrittori e arti grafiche*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (6), giugno 1934, pp. 320-27.

Puccini Mario, *Battaglie dal mio campanile*, Vitagliano, "Racconta novelle", I (1), 15 ottobre 1919, pp. 43-47.

Puccini Mario, *Battaglie dal mio campanile*, Vitagliano, "Racconta novelle", I (3), 15 novembre 1919, pp. 45-47.

Puccini Mario, *Battaglie dal mio campanile*, Vitagliano, "Racconta novelle", I (4), 30 novembre 1919, pp. 43-45.

Puglisi Paola, *Sopraccoperta*, Roma, Associazione Italiana Biblioteche (AIB), 2003.

Quintavalle Arturo Carlo, *Marcello Nizzoli*, Electa-Università degli Studi di Parma, "Gli archivi del progetto", 1989.

Quintavalle Arturo Carlo, *Bruno Munari*, Milano, Feltrinelli, 1979.

Raffaello Bertieri, *Mostra di stampe, documenti, edizioni varie*, (Milano, Palazzo Sormani, 14 gennaio-3 febbraio 1965), Milano, Biblioteca Comunale, 1965.

Rambelli Loris, *Storia del "giallo" italiano*, Garzanti, 1979.

Ratta Cesare, *La tipografia negli stati dell'intesa*, Bologna, Scuola d'Arte Tipografica, 1919-1920.

Ratta Cesare, *La decorazione del libro nei vari paesi*, Bologna, Scuola d'Arte Tipografica, 1922.

Ratta Cesare, *Gli adornatori del libro in Italia*, testo critico di Stanislao Petri, vol. I, Bologna, Scuola di arte Tipografica, 1923.

Ratta Cesare, *Gli adornatori del libro in Italia*, vol. II, Bologna, Scuola di arte Tipografica, 1925.

Ratta Cesare, *Su il "rinnovamento" del libro italiano*, "Il Risorgimento Grafico", XXIII (12) dicembre 1926, pp. 589-94.

Ratta Cesare, *Gli adornatori del libro in Italia*, prefazione di Francesco Saponi, vol. III, Bologna, Scuola di arte Tipografica, 1926-27.

Ratta Cesare, *L'arte del libro e della rivista nei paesi d'Europa e d'America*, Bologna, Scuola d'Arte Tipografica, 1927.

Ratta Cesare, *L'arte della litografia in Italia*, Bologna, Cesare Ratta Editore, 1930.

Ratta Cesare, *Novecento, allegorie, imprese, auguri, partecipazioni, vignette, carte da lettere, ex-libris*, Bologna, Cesare Ratta, 1932.

Ratta Cesare, *Congedo, antologia delle arti illustrative*, Bologna, Tip. dell'Istituto Aldini-Valeriani, 1936.

Rebellato Elisa, *Mondadori. Catalogo storico dei libri per la scuola (1910-1945)*, Milano, Franco Angeli, "Studi e ricerche di storia dell'editoria", 2008.

Relazione della giuria normale per il nostro XIV concorso: disegno di una copertina per un quaderno scolastico, "Il Risorgimento Grafico", XIX (5), 31 maggio 1922, pp. 251-55.

Ricci Franco Maria, *Lettera di un grafico sulla misura delle cose*, "Almanacco Letterario Bompiani 1966", dicembre 1965, pp. 40-41.

Rosner Charles, *English Book Jackets*, "Graphis", (14), 1946, pp. 136-44.

Rosner Charles, *The Art Of The Book-Jacket*, Londra, V&A, 1949.

Rossi Corrado, *Greta Garbo*, "La cultura moderna", Milano, Vallardi, XLVI, agosto 1937, pp. 432-439.

Rubetti Guido, *La pubblicità nei Prestiti italiani di Guerra*, "Il Risorgimento Grafico", XV (3), 31 marzo 1918, pp. 35-46.

Rubetti Guido, *La pubblicità nei Prestiti italiani di Guerra II*, "Il Risorgimento Grafico", XV (5), 31 maggio 1918, pp. 83-94.

Rubetti Guido, *La pubblicità nei Prestiti italiani di Guerra III*, "Il Risorgimento Grafico", XV (9), 31 settembre 1918, pp. 155-66.

Rubetti Guido, *La propaganda per il Quinto Prestito italiano di Guerra*, "Il Risorgimento Grafico", XVI (6), giugno 1919, pp. 163-175.

- Rubetti Guido, *La propaganda per il Quinto Prestito italiano di Guerra II*, "Il Risorgimento Grafico", XVI (11), novembre 1919, pp. 307-319.
- Rubino Antonio, *Gli artisti del libro: Attilio Mussino*, "Il Risorgimento Grafico", V (11), novembre 1907, pp. 193-98.
- Rubino Antonio, *Gli artisti del libro: Adolfo De Karolis*, "Il Risorgimento Grafico", V (12), dicembre 1907, pp. 211-16.
- Rubino Antonio, *Gli artisti del libro: Achille L. Mauzan*, "Il Risorgimento Grafico", VI (2), agosto 1908, pp. 23-25.
- Rubino Antonio, *Gli artisti del libro: Aleardo Terzi*, "Il Risorgimento Grafico", VI (5-6), novembre 1908, pp. 73-77.
- Russo Valentina, *Einaudi letteratura di Paolo Fossati*, "Studi di Memofonte" (13), 2014, pp. 262-284.
- Sacchetti Enrico, *Il disegno e il disegnatore*, "Emporium", vol. LVI (336), dicembre 1922, p. 350.
- Sacchetti Enrico, *La tecnica*, "Il Secolo XX", XXVII (12), 20 novembre 1928, pp. 7-8.
- Sacchetti Enrico, *"Capire"*, "La lettura", XXX (9), settembre 1930, pp. 777-781.
- Sacchetti Enrico, *La bottega della memoria*, Firenze, Vallecchi, 1953.
- Salgari. Le immagini dell'avventura*, a cura di P. Zanotto, Trento, Alciono, 1980.
- Salvaneschi Nino, *La caricatura italiana e la guerra*, "Vita e arte", dicembre 1914, pp. 281-288.
- Santini Pier Carlo, *Antony de Witt*, Milano, Edizioni di Comunità, "Quaderni d'arte e d'architettura moderna" (3), 1962.
- Sapori Francesco, *Artisti contemporanei: Duilio Cambellotti*, "Emporium", vol. XLIX (290), febbraio 1919.
- Sarfatti Margherita, *Un disegnatore ironista. Primo Sinòpico*, "Ardita", I (2), aprile 1919, pp. 80-84.
- Sarti Vittorio, *Bibliografia salgariana*, Milano, Libreria Malavasi, 1990.
- Sartori Claudio, *Dizionario degli editori musicali italiani*, Firenze, Olschki, 1958.
- Scalia Natale, *Filosofia dell'umorismo di Guerra*, "Il Risorgimento Grafico", XVII (3) marzo 1920, pp. 68-72.
- Schiaffini Ilaria, *I fotomontaggi immaginisti di Vinicio Paladini tra pittura, teatro e cinema*, Carocci, "Ricerche di storia dell'arte", (109), 2013, pp. 54-65.
- Sciascia Leonardo, *Emilio Greco*, "Civiltà delle macchine", XVI (2), marzo-aprile 1968, pp. 37-44.

Schirone Franco, *La Casa Editrice Sociale. Appunti sull'attività dell'editore anarchico Giuseppe Monanni*, "Rivista storica dell'anarchismo", I (2), luglio-dicembre 1994, pp. 95-116.

Scrittrici e intellettuali del Novecento: Paola Masino, a cura di F. Bernardini Napoletano e M. Mascia Galateria, (Roma, Casa della Letteratura 28 maggio-23 giugno 2001), Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001.

Serventi Nino, *L'illustrazione del libro in Italia*, "Il Risorgimento Grafico", XXXIII (9), settembre 1936, pp. 332-62.

Servolini Luigi, *Profili degli adornatori italiani del libro. Bruno da Osimo, silografo*, XXV (10), 31 ottobre 1928 pp. 459-466.

Servolini Luigi, *Profili degli adornatori italiani del libro: Carlo Nicco*, "Il Risorgimento Grafico", XXVII (6), 30 giugno 1930, pp. 288-298.

Servolini Luigi, *Profili degli adornatori italiani del libro: Carlo D'Aloisio da Vasto*, "Il Risorgimento Grafico", XXVIII (10), 31 ottobre 1930, pp. 505-13.

Servolini Luigi, *La decorazione e la illustrazione del libro*, "Almanacco Italiano 1933", dicembre 1932, pp. 151-59.

Sinòpico Primo, *Le ceramiche di Francesco Ciusa*, "Le arti decorative", I (4), 20 agosto 1923, pp. 27-30.

Sinòpico è Sinòpico (Cagliari, Teatro Civico di Castello 27 settembre-7 ottobre 2011), Aiap, 2011.

Sironi Marta, *Il Novecento è rimasto a piedi*, "L'Uomo Nero", II (3), settembre 2005, pp. 145-174.

Sironi Marta, *Contro Novecento. Le matite avvelenate di Aldo Mazza e Alberto Martini in "Perseo"*, "L'Uomo Nero", III (4-5), dicembre 2006, pp. 328-355.

Sironi Marta, *Biblioteca Universale Rizzoli. 60 anni di copertine, in 1949-2009 Biblioteca Universale Rizzoli. 60 anni in 367 copertine*, a cura di A. Cadioli, Bur, 2009.

Sironi Marta, *Mucchi illustratore per Bompiani*, in *Gabriele Mucchi, un secolo di scambi artistici tra Italia e Germania*, a cura di A. Negri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, "Sussidi eruditi" (80), serie "archivi del libro", 2009, pp. 121-149.

Sironi Marta, Alcorn Stephen, *John Alcorn Evolution by Design*, Moleskine, 2013.

Sironi Marta, *La Rizzoli disegnata da John Alcorn. Alcune considerazioni a partire dalle copertine non realizzate*, "l'uomo nero", nuova serie, XII (11-12), maggio 2015, pp. 202-213.

Sofri Gianni, *Francesco Traniello studente a Pisa*, in *Le due società. Scritti in onore di Francesco Traniello*, a cura di B. Gariglio, M. Margotti, P. G. Zunino, Bologna, Il Mulino, 2009, pp. 11-31.

Sorani Aldo, *La fiera del libro (I)*, "Il Risorgimento Grafico", XIX (5), 31 maggio 1922, pp. 237-44.

Sorani Aldo, *La fiera del libro (II)*, "Il Risorgimento Grafico", XIX (6), 30 giugno 1922, pp. 289-96.

Sorani Aldo, *Per uno stile italiano del nostro libro all'estero*, "Il Risorgimento Grafico", XXVIII (6), 30 giugno 1931, pp. 289-94.

Soresina Mario, *Per un'estetica grafica italiana*, "Il Risorgimento Grafico", XXX (3), marzo 1933, pp. 145-48.

Spallicci Aldo, *Giuseppe Ugonia (nel secondo anniversario della sua morte, parole commemorative pronunciate nel teatro comunale di Brisighella il 6 ottobre 1946)*, "La Piê", ottobre 1946, pp. 218-21.

Stampa e piccola editoria tra le due guerre, a cura di A. Gigli Marchetti, L. Finocchi, Milano, Franco Angeli, "Studi e ricerche di storia dell'editoria", 1997.

Storie in copertina. Protagonisti e progetti della grafica editoriale, presentazione di A. Borsani, Pavia, Edizioni Santa Caterina, "Quaderni del Master di editoria" (7), 2014.

Tadini Emilio, *I "giudizi" di Dova*, "Civiltà delle macchine", XI (4), luglio-agosto 1963, pp. 37-44.

TDM5. Grafica Italiana, (Milano, Triennale 14 aprile-24 febbraio 2013), a cura di G. Camuffo, M. Piazza, C. Vinti, Mantova, Corraini, 2012.

Tegani Ulderico, *Segreti del Touring*, "La lettura", XXXVI (12), dicembre 1936, pp. 1078-1082.

Teige Karel, *Arte e ideologia 1922-1933*, Torino, Einaudi, 1982.

Testi, forme e usi del libro. Teorie e pratiche di cultura editoriale, (Milano, Università degli Studi di Milano-APICE, 13-14 novembre 2006), a cura di L. Braida e A. Cadioli, Milano, Sylvestre Bonnard, 2007.

Tinti Mario, *Francesco Carnevali illustratore*, "Il Risorgimento Grafico", XXI (3), marzo 1924, pp. 109-116.

Titta Rosa Giovanni, *Che cosa legge il pubblico?*, "Il Secolo XX", XXX (18), 1 maggio 1931, pp. 4-6.

Titta Rosa Giovanni, *Illustratori italiani all'estero: Aldo Cosomati*, "Le arti decorative", I (6), 18 ottobre 1923, pp. 32-35.

Torriano Piero, *Mostra di Giuseppe Amisani alla Galleria Pesaro di Milano*, "Lidel", 15 ottobre 1923, pp. 13-15.

Torriano Piero, *Cronache milanesi: un gruppo di amici alla Galleria Pesaro: Bice Visconti, Angiolo D'Andrea, Primo Sinopico, Giuseppe Graziosi, Carlo Rizzarda*, "Emporium", LXIII (377), maggio 1926, pp. 323-24.

Torriani Piero, *Vellani Marchi*, "L'Illustrazione Italiana", 2 febbraio 1941.

Tortorelli Gianfranco, *Parole di carta*, Ravenna, Longo, 1992.

Tortorelli Gianfranco, *"L'Italia che scrive" 1918-1938. L'editoria nell'esperienza di A. F. Formigini*, Milano, Franco Angeli, 1996.

Tortorelli Gianfranco *Una rivista per l'editoria: "I libri del giorno" 1918-1929*, Milano, Franco Angeli, 1997.

Tortorelli Gianfranco, *Gli archivi degli editori: studi e prospettive di ricerca*, Bologna, Patron, 1998.

Tra fate e folletti. Il Liberty nell'editoria per l'infanzia 1898-1915, Torino, Daniela Piazza, 1995.

Tranfaglia Nicola, Vittoria Albertina, *Storia degli editori italiani*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

Tranfaglia Nicola, *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Milano, Bompiani, 2005.

Treves Eugenio, *Uomini e donne del giorno*, Milano, "Lidel", II (2), febbraio 1920, pp. 48-49.

Trevisani Piero, *Nel regno dei libri: nervosismi, incomprensioni, proposte*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (7), luglio 1934, pp. 389-396.

Trevisani Piero, *Il Regio Istituto di Belle Arti delle Marche: le origini, gli orientamenti, le produzioni*, "Il Risorgimento Grafico", XXXI (10), ottobre 1934, pp. 571-582.

Trevisani Piero, *Le fucine dei libri*, Osimo, Ismaele Barulli & figlio, 1935.

Trevisani Piero, *Copertine italiane d'oggi*, "Il Risorgimento Grafico", XXXIV (11-12), novembre-dicembre 1937, pp. 479-510.

Trevisani Piero, *Le edizioni che ci interessano*, "Il Risorgimento Grafico", XXXV (11), novembre 1938, pp. 473-78.

Trevisani Piero, *Le edizioni che ci interessano*, "Il Risorgimento Grafico", XXXV (12), dicembre 1938, pp. 515-21.

Trevisani Piero, *Le edizioni che ci interessano*, "Il Risorgimento Grafico", XXXVIII (2), febbraio 1940, pp. 155-58.

Trevisani Piero, *Le edizioni che ci interessano*, "Il Risorgimento Grafico", XXXVII (10), ottobre 1940, pp. 153-58.

Trevisani Piero, *Le edizioni che ci interessano*, "Il Risorgimento Grafico", XXXVII (11), novembre 1940, pp. 189-90.

Trevisani Piero, *Le edizioni che ci interessano*, "Il Risorgimento Grafico", XXXVIII (7) luglio 1941, pp. 277-78.

Turi Gabriele, *Il Fascismo e il consenso degli intellettuali*, Bologna, Il Mulino, "Saggi" (201), 1980.

Tutti i Maigret di Pintér, a cura di S. Alligo, Torino, Little Nemo, 2008.

Tutti gli Omnibus gialli di Pintér, a cura di S. Alligo, Torino, Little Nemo, 2009.

Tutti gli Oscar di Pintér, a cura di S. Alligo, Torino, Little Nemo, 2011.

Umberto Zimelli, "La Piê", novembre-dicembre, 1966, pp. 271-277.

Una cattedrale della musica. L'archivio storico Ricordi Milano, Bertelsmann-Ricordi, 2013.

Un artefice di bellezza. Giulio Cisari, "L'araldo letterario", III (5), maggio 1930, p. 1.

- Un sogno editoriale: Rosa e Ballo nella Milano degli anni '40*, a cura di S. Casiraghi, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2006.
- Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, a cura di L. Braida, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.
- Valentino Bompiani, idee per la cultura*, a cura di Vincenzo Accame, (Milano, Galleria del Credito Valtellinese, 6 giugno-19 luglio 1989), Milano, Electa, 1989.
- Vellani Marchi Mario, *Copertine scansa fatiche*, "Linea grafica", V (7-8), 1952, pp. 153-54.
- Vellani Marchi*, Milano, Orlando Consonni Editore Collane d'arte del Ponte Rosso, "Disegno" (2), 1984.
- Vera, *Segnalibri e copertine*, "Lidel", 15 aprile 1926, pp. 26-27.
- Vera, *Elogio della bruttezza*, "La donna, la casa, il bambino", VI (7), luglio-agosto 1935, p. 5.
- Verani Giovanni, Vigliardi Paravia Giuseppe, *La donna nelle officine grafiche*, "Il Risorgimento Grafico", XV (4), aprile 1918, pp. 65-70.
- Vergani Orio, *Impallidiscono persino i libri impudichi*, "Milano Sera", 16 aprile 1946, p. 2.
- Veronesi Giulia, *La fotografia nella grafica*, "Linea Grafica", ottobre 1946, pp. 114-15.
- Viani Lorenzo, *La mia arte*, "Ardita", I (4), giugno 1919, pp. 208-211.
- Viani Lorenzo, *Il poeta dei Viandanti*, "Ardita", I (7), settembre 1919.
- Viani Lorenzo, *Un pittore toscano Alberto Magri*, "Ardita", II (1), gennaio 1920, pp. 31-34.
- Viani Lorenzo, *Antony De Witt*, "Rivista Illustrata del Popolo d'Italia", III (6), giugno 1925, pp. 47-49.
- Viazzi Galuco, *Un editore degli anni Venti, il suo catalogo, i suoi contratti*, "Il Ponte", 30 giugno 1973, pp. 826-39.
- Vichi Walter, *Mostra di disegni di Pietro Angelini e Chi è Pietro Angelini*, "La Piê", settembre-ottobre 1972, pp. 213-15; pp. 216-18.
- Villani Dino, *50 anni di pubblicità in Italia*, Milano, Editrice l'Ufficio Moderno, 1957.
- Villani Dino, *La mostra "The Push Pin Style" a Milano*, "Linea Grafica", luglio-agosto 1971, p. 197.
- Villani Dino, *Le molte anime di Fulvio Bianconi*, "Portfolio", settembre 1981, pp. 54-57.
- Vinti Carlo, *Modiano e la "Mostra grafica" alla VII Triennale*, in "Progetto grafico" (4/5), febbraio 2005, pp. 50-63.
- Vinti Carlo, *Gli anni dello stile industriale*, Venezia, Marsilio-IUAV, 2007.

Virelli Giuseppe, *L'opera grafica di Adolfo Wildt, Arte attraverso i secoli*, Annuario della Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici dell'Università di Bologna (7), Bologna, Bononia University Press, 2008.

Vita Finzi Paolo, *Le opinioni di bastian contrario: meditazione sulla "Domenica del Corriere"*, "L'Italia che scrive", maggio 1926, pp. 95-96.

Vittorini Elio, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, 2008.

Vittorini Elio, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, 2008.

Vivaldi Cesare, *L'ultimo Corpora*, "Civiltà delle macchine", XIV (5), settembre-ottobre 1966, pp. 37-44.

Walter Molino. *Cinquant'anni di attività*, (Milano, Castello sforzesco novembre 1986-gennaio 1987), Comune di Milano, 1986.

Wenter Marini Giorgio, *Un gruppo di illustratori italiani del libro*, "Il Risorgimento Grafico", XVII (9), settembre 1920, pp. 307-12.

Zanantoni Mario, *Albe Steiner. Cambiare il libro per cambiare il mondo. Dalla Repubblica dell'Ossola alle Edizioni Feltrinelli*, Milano, Unicopli, "L'Europa del libro" (11), 2013.

Zucca Giuseppe, *La faccia del libro*, "L'Italia che scrive", II (12), dicembre 1919, pp. 149-50.

APPENDICE
Parte I

Opuscoli prodotti dalla Biblioteca Civica di Como
1963-1984

Venosto Lucati, *La biblioteca Comunale di Como*, Comune di Como, stampato a Firenze, Tipo. Conti, 1963 (impianto redazionale a cura di Alessandro Bortone).

a.b. (Alessandro Bortone), *Nuova sede: relazione generale sulla biblioteca Comunale di Como e sulla sua nuova sede*, dicembre 1968, dattiloscritto rilegato.

a.b. (Alessandro Bortone), *Cataloghi e schedari. Appunti per la nuova sede della biblioteca*, s.d. [fine 1969], dattiloscritto rilegato.

Alessandro Bortone, *Appunti sul concetto di biblioteca pubblica moderna*, Como, Biblioteca Comunale, 1970.

Dispensa per il *Corso di preparazione agli uffici e ai servizi delle biblioteche popolari e scolastiche*, istituito dalla Soprintendenza bibliografica per la Lombardia e tenuto a cura della Biblioteca Comunale di Como nel 1970.

Alessandro Bortone, *Il libro*, Como, Biblioteca Comunale, 1970.

Dispensa per il *Corso di preparazione agli uffici e ai servizi delle biblioteche popolari e scolastiche*, istituito dalla Soprintendenza bibliografica per la Lombardia e tenuto a cura della Biblioteca Comunale di Como nel 1970.

Alessandro Bortone, *Il libro in biblioteca*, Como, Biblioteca Comunale, 1970.

Dispensa per il *Corso di preparazione agli uffici e ai servizi delle biblioteche popolari e scolastiche*, istituito dalla Soprintendenza bibliografica per la Lombardia e tenuto a cura della Biblioteca Comunale di Como nel 1970.

a.b. (Alessandro Bortone), *Rifacimento del catalogo per autori ante 1929*, settembre 1971, dattiloscritto con punti metallici.

Selezione di pubblicazioni sullo sport. Catalogo, Biblioteca Comunale di Como, 1972 (ristampa nel 1974)

Occultismo alchimia magia e stregoneria parapsicologia e spiritismo astrologia oroscopi profezie ufologia. Catalogo di 170 titoli, Biblioteca Comunale di Como, 1973.

Opere antiche e contemporanee in lingua tedesca. Catalogo, Biblioteca Comunale di Como, 1974.

Libri sul teatro. Catalogo, Biblioteca Comunale di Como, 1974.

Opere di Francesco Casnati possedute dalla Biblioteca di Como, Biblioteca Comunale di Como 1975.

Libri sulla seta. Catalogo, Biblioteca Comunale di Como, 1975 (ristampa nel 1976).

Libri di astronomia. Catalogo, Biblioteca Comunale di Como, 1975 (ristampa nel 1976).

Giocchi e passatempo. Catalogo di 245 libri, Biblioteca Comunale di Como, 1976.

Angelo Bernasconi, Giuseppe Piazzi. *Commemorazione nel 150° anniversario della morte*, Convegno dei Gruppi astrofili lombardi, Como, Biblioteca Comunale, 9 dicembre 1976.

Opere grafiche di Manlio Rho, (sala mostre, 22-29 ottobre 1977), Biblioteca Comunale di Como, 1977.

Mostra di progetti e di pubblicazioni dell'architetto Alberto Sartoris. Catalogo, (sala mostre, 20-27 maggio 1978), Biblioteca Comunale di Como, 1978.

I temi del lavoro, dell'immigrazione, della frontiera in tredici film svizzeri, 17 novembre-16 dicembre 1978, a cura del Centro di iniziativa culturale Spaziottanta con la collaborazione della Biblioteca di Como e con il Patrocinio della Fondazione Pro Helvetia di Zurigo, 1978.

Adalberto Nascimbene, *"Il Lavoratore Comasco" dalla democrazia radicale al socialismo*, relazione al convegno *Un giornale: "Il Lavoro comasco", 90 anni di lotta per la giustizia sociale*, (Como, Biblioteca Comunale, 15 aprile 1978), Como, 1978.

Luigi Gedda, *Don Peppino prete, sacerdote, teologo*, Biblioteca Comunale di Como, 7 maggio 1978, Como, 1978.

Composizioni di Alfonso Salardi, (sala mostre, 27 gennaio-1 febbraio 1979), Biblioteca Comunale di Como, 1979.

Studi, monografie, cataloghi di mostre e altre pubblicazioni disponibili in Biblioteca sugli Astrattisti comaschi del "Gruppo Como", Biblioteca Comunale di Como, 1979.

Mostra libraria e grafica su Pompei. Catalogo, Biblioteca Comunale di Como, 1979.

Per lo studio di Massimo Bontempelli. Catalogo di 295 pubblicazioni, Biblioteca Comunale di Como, "Scaffali comaschi" (1), 1979 (nuova edizione 1980).

Pubblicazioni di e su Paolo VI, Biblioteca Comunale di Como, 1980.

Qualche libro di alpinismo, Biblioteca Comunale di Como, 1980.

Libri sulla Resistenza, Biblioteca Comunale di Como, 1980 (nuova edizione nel 1981, ristampa nel 1982).

Alcune pubblicazioni sul problema dei beni culturali, Biblioteca Comunale di Como, 1980.

Annalisa Cima, Angelo Maugeri, *Presentazione di "Egocosmo" di Edoardo Gatti*, Como, Biblioteca Comunale, 1 dicembre 1980.

Alcuni libri sul tema della morte, Biblioteca Comunale di Como, 1981.

Libri di fantascienza. Catalogo di 600 opere, Biblioteca Comunale di Como, 1981.

Per lo studio di Carlo Linati. Catalogo, Biblioteca Comunale di Como, "Scaffali comaschi" (2), 1981.

223 schede e un indice per un catalogo della Poesia comasca degli ultimi decenni, Biblioteca Comunale di Como, 1981 (nuova edizione: *231 schede e un indice per un catalogo della Poesia comasca degli ultimi decenni*, Biblioteca Comunale di Como, "Scaffali comaschi" (3), 1982).

Pubblicazioni di Carlo Bo possedute dalla Biblioteca (e qualche scritto su di lui), Biblioteca Comunale di Como, 1981.

Cataloghi di mostre di Mario Radice e alcuni studi sulla sua opera, Biblioteca Comunale di Como, 1981.

Condizione giovanile. Catalogo di 224 libri, Biblioteca Comunale di Como, 1981 (ristampa nel 1982).

La famiglia. Catalogo di 300 libri, Biblioteca Comunale di Como, 1981.

Handicap. 210 libri sul tema, Biblioteca Comunale di Como, 1981 (nuova edizione nel 1982).

La condizione degli anziani. Catalogo di 221 pubblicazioni, Biblioteca Comunale di Como, 1981.

Per lo studio di Arnaldo Cipolla. Catalogo di 84 pubblicazioni, Biblioteca Comunale di Como, "Scaffali comaschi" (4), 1982.

Per lo studio di Antonio Fogazzaro. Catalogo di 314 pubblicazioni, Biblioteca Comunale di Como, "Scaffali comaschi" (5), 1982.

Opere grafiche di Aldo Galli, (sala mostre 6-13 marzo 1982), Biblioteca Comunale di Como, 1982.

Mille libri di narrativa, Biblioteca Comunale di Como, 1982.

Bibliografia riferita agli ultimi acquisti dal gennaio al luglio 1982, Biblioteca Comunale di Como, 1982.

Cataloghi di mostre di Giuliano Collina e altri studi e notizie, Biblioteca Comunale di Como, 1982.

Cataloghi di mostre di Aldo Galli e altri studi, notizie e testimonianze, Biblioteca Comunale di Como, 1982.

La condizione femminile. Catalogo di 434 libri, Biblioteca Comunale di Como, 1982.

Cataloghi di mostre di Francesco Somaini e altri documenti e studi sulla sua opera, Biblioteca Comunale di Como, 1982.

Dieci film italiani, Biblioteca Comunale di Como, pubblicazione autoprodotta, agosto 1982.

Libri e pubblicazioni su la scultura, Biblioteca Comunale di Como, 1983.

Per lo studio di Renzo Bossi. Catalogo, Biblioteca Comunale di Como, "Scaffali comaschi" (6), 1983.

Per lo studio di Achille Grandi. Catalogo di 133 pubblicazioni, Biblioteca Comunale di Como, "Scaffali comaschi" (7), 1983.

Pubblicazioni di Leo Valiani possedute dalla Biblioteca (e qualche scritto su di lui), Biblioteca Comunale di Como, 1983.

Narrativa russa. Catalogo, Biblioteca Comunale di Como, 1984.

Sandro Bortone
Presentazione al Soggettario, 1983

Quest'opera contiene l'elenco completo delle intestazioni, dei collegamenti e dei rinvii che si trovano nel nuovo catalogo per soggetti della Biblioteca Comunale di Como.

Il catalogo che comprende oggi circa 103 mila schede, è stato avviato nel 1970 subito dopo il trasferimento della Biblioteca nel funzionale palazzo di via Raimondi e si riferisce alle pubblicazioni acquisite da quell'anno.

È forse opportuno fornire qualche notizia e dato statistico sul lavoro complessivo svolto dall'istituto nella nuova sede, sulle sue direttrici e i suoi risultati. Questo soggettario non va infatti inteso come un'esercitazione specialistica, autonoma nelle sue finalità; va ancorato viceversa a un preciso contesto pragmatico in cui stanno le occasioni della sua genesi e le ragioni della sua particolare natura.

La nuova sede offriva la base strutturale per l'attuazione di un programma di salvaguardia, espansione e ammodernamento: assicurare al patrimonio bibliografico acquisito nel corso di tre secoli buone condizioni ambientali e possibilità di incremento; dare un grande impulso alla pubblica lettura, accogliere attività non tradizionali quali mostre, concerti, proiezioni, conferenze, dibattiti, convegni. Centrale era l'idea che dovessero essere soprattutto potenziati i tradizionali servizi di lettura. Per raggiungere questo obiettivo occorreva: rivedere il calendario d'apertura al pubblico, ampliandolo; riformare le procedure della distribuzione, sburocratizzandole e snellendole; bonificare, per quanto possibile, i vecchi schedari; provvedere a larghe acquisizioni di nuovo materiale bibliografico e alla sua accurata e sollecita catalogazione; appoggiare tale estesa e riqualficata offerta con un'assidua azione di propaganda.

Nonostante difficoltà anche gravi, il programma ha avuto attuazione in misura notevole. Lo scopo della Biblioteca – fare qualche passo in avanti sulla strada, ancora lunga, della democratizzazione culturale – può dirsi in sostanza raggiunto.

La media annua di giorni di servizio, che nel 1960-1969 era stata di 269 giorni, nel successivo decennio 1970-1979, anche per l'abolizione della chiusura estiva, è risultata di 295; negli ultimi sei anni, cioè a partire dal 1977, si sono sempre superati i 300 giorni di apertura. Si è ben tenuto presente, dunque, l'ammonimento implicito nella vecchia battuta del bibliotecario francese Eugène Morel: "Comincio a capire perché la gente non frequenta le biblioteche: non le frequenta perché sono chiuse".

Sono state acquisite più di 111 mila unità bibliografiche. In altri termini, dell'intero patrimonio librario raccolto dalla Biblioteca dal 1663 (lontano anno della fondazione) il 37 % è stato messo a ingresso tra il gennaio 1970 e il giugno 1983. Negli acquisti costante è stata l'attenzione alle novità editoriali italiane e cura estrema si è messa sia nella ricerca di pubblicazioni che trattassero temi di attualità vivi nella coscienza e cultura contemporanee, sia nella formazione e nello

sviluppo di particolari fondi di interesse locale, sia nell'appoggio al diritto allo studio e alla autoistruzione continua.

Le mostre e gli incontri culturali sono stati in totale 816. Questa esperienza non comune nel panorama delle biblioteche di capoluogo di provincia è stata possibile anche per l'aiuto – partecipazione con idee, energie, risorse – di 130 tra associazioni, istituti, enti e gruppi spontanei locali: un indice, questo, e al tempo stesso un fattore del progressivo radicamento della Biblioteca nella vita comasca.

L'efficacia promozionale degli oltre 2.300 articoli sulla Biblioteca apparsi nei giornali è facilmente intuibile. Nello stesso senso ha agito una fittissima serie di stampati: inviti, locandine, manifesti, schede filmografiche, cartoline illustrate, pieghevoli per mostre, programmi di concerti, testi di conferenze e opuscoli catalografici su specifici argomenti e materie.

Non è incomprensibile che, sotto queste spinte, la distribuzione libraria (lettura in sede e prestito a domicilio) sia cresciuta di anno in anno, senza inversioni di tendenza, fino a raggiungere dimensioni, per una biblioteca di provincia, eccezionali. Dalle 62.116 opere del 1970 si è giunti alle 166.743 del 1982. Nel primo semestre del 1983 si è registrato un ulteriore incremento del 4,6%. Da parecchi anni ormai, il prestito a domicilio, ha superato la soglia delle 100 mila opere.

Ma quelle spinte non avrebbero avuto tanta efficacia se si fosse trascurata, tra i libri e i lettori, la cerniera primaria e basilare: i cataloghi. Nei nostri storici istituti la vera consistenza patrimoniale non è data dal numero di volumi posseduti ma piuttosto dalla quantità e qualità delle schede che sono a immediata disposizione del pubblico. Il totale delle unità bibliografiche può restare un dato astratto, meramente inventariale; la ricchezza dei cataloghi è lo strumento migliore per moltiplicare le possibilità che una pubblicazione sia consultata o presa in prestito. All'origine della dinamica registra a Como nella distribuzione libraria tra il 1970 e il 1983 sta soprattutto il fatto che in tale periodo nei cataloghi sono state inserite oltre 360 mila nuove schede.

Il nuovo catalogo per soggetti appare il più consultato. In altri termini, i lettori che cercano, attraverso gli schedari, se esista qualche pubblicazione su un certo argomento tendono a essere più numerosi di quelli che vogliono accertare la disponibilità dell'opera di un determinato autore. Questo avviene forse in ogni biblioteca non d'alta cultura e non specialistica. Soltanto "una certa tendenza aristocratica della nostra lunga tradizione umanistica e bibliotecaria" può indurre a trascurare il fatto che l'approccio dei lettori del materiale bibliografico è mediato largamente dal catalogo per soggetti: tanto più largamente quanto più il pubblico è eterogeneo e non coincide con l'area degli universitari e degli studiosi (gli stessi, del resto, si comportano come gli altri lettori tutte le volte che una ricerca gli sposti dal loro campo particolare). Sicché a ragione, il catalogo per soggetti è stato messo in rapporto con "le esigenze della media cultura democratica" (Pietro Jahier) (...) ¹⁵⁶²

Tra gli atti compiuti per il miglior controllo del catalogo, decisivo è stato quello di rilevarne e trascriverne nel 1972 tutte le intestazioni. L'elenco dattiloscritto, da allora sempre tenuto aggiornato con certosa pazienza, a mano a mano ha assunto grande consistenza, tanto da dover essere integralmente ribattuto altre quattro volte. L'edizione a stampa che qui si presenta corrisponde

¹⁵⁶² Si omette qui una breve parte dove sono riportati i nomi dei catalogatori e informazioni tecniche sul lavoro, per cui si rimanda alla copia a stampa del *Soggettario*.

alla quinta stesura e, in bozza, è stata di nuova direttamente collazionata con le schede.

Già nella versione dattiloscritta il soggettario ha consentito all'ufficio catalogazione di operare con minori incertezze e quindi con alta produttività e ha dato modo al bibliotecario di scoprire lacune nel patrimonio bibliografico che era importante colmare e di fornire a qualche lettore più efficace e celere aiuto nell'impostazione delle sue ricerche.

Catalogazione, programmazione degli acquisti, assistenza ai lettori ne hanno dunque tratto vantaggio. Questo nonostante le sviste e imperfezioni che certo contiene e che un ulteriore lavoro di riduzione a correttezza e coerenza potrà rendere meno numerose.

Da quanto si è detto è chiaro che questo soggettario è un lavoro empirico. Tale carattere non va, peraltro, frainteso. Il soggettario non è una sorta di sottoprodotto del catalogo a schede. È vero che quest'ultimo costituisce il suo fondamento positivo, ciò che lo differenzia dalle mere proposte teoriche. Ma è altrettanto sicuro che il soggettario è la condizione perché si formi davvero un catalogo abbastanza corretto. Utilizzando una celebre frase, si può dire che un soggettario a cui non corrisponda un catalogo è vuoto e un catalogo privo di un soggettario che ne disegni l'ossatura e di continuo consenta di verificarne l'intera coerenza è opaco, forse nulla più di "una congerie di schede non coordinate, con intestazioni scelte di volta in volta senza criterio uniforme" (Carlo Revelli).

L'impostazione generale di questo soggettario non è innovativa. Iniziando nel 1970 il nuovo catalogo per soggetti, la Biblioteca di Como ha infatti adottato come guida il magistrale Soggettario della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ogni diversa scelta apparendo allora velleitaria e non sensata. Né ci sono stati in seguito sostanziali ripensamenti. Va rilevato che, mentre la consultazione del Soggettario fiorentino è stata sistematica anche quando il soggettario della Biblioteca aveva ormai raggiunto una notevole consistenza, per motivi di tempestività ci si è avvalsi solo in particolari casi delle autorevoli indicazioni della "Bibliografia nazionale italiana", i cui fascicoli pervenivano con il ritardo che la stampa e distribuzione comportano.

Le novità non mancano invece nelle intestazioni. In massima parte si tratta non di modifiche di voci "fiorentine", ma di aggiunte. Esse derivano anzitutto dall'ovvio fatto che nuovi libri non sempre possono trovare in un vecchio se pur classico repertorio l'adeguata enunciazione del loro soggetto. Derivano poi da una scelta di fondo di quest'opera, quella di riportare senza omissioni tutte le intestazioni del catalogo.

La prassi pressoché costante, anche straniera, e la dottrina degli specialisti suggeriscono che i soggettari debbano essere selettivi e tralasciare molte serie di voci, ritenute meno significative o facili, per esempio i nomi di persone, quelli geografici, quelli degli enti e degli istituti, quelli scientifici o correnti di piante e di animali, i titoli delle opere anonime e così via. Ovviamente, assunto un orientamento di questo genere, non compariranno in un soggettario i titoli dei film, i nomi di moderni complessi musicali o di squadre di calcio ecc.

Ora è difficile sostenere che simile decisione sia funzionale agli scopi del soggettario se tra questi è incluso quello di agevolare e rendere sicuro il lavoro dei catalogatori (si pensi all'incertezza della forma di certi nomi geografici, della grafia corrente di nomi russi ecc.). In questo stesso soggettario si scopriranno certo più incongruenze e errori in nomi propri che in altri tipi di soggetti.

Il motivo principale della scelta qui fatta è, tuttavia, un altro.

Di solito un soggettoario è inteso unicamente come uno strumento per gli addetti al lavoro di catalogazione. Tale funzione è ovvia. Ma le fitte colonne delle pagine che seguono hanno invece anche un'altra aspirazione, quella di servire da guida e stimolo alla ricerca e alla lettura. Per i lettori, i quali non chiedono esemplificazioni metodologiche ma fonti d'informazione, la completezza del soggettoario è essenziale: solo così, infatti, esso rappresenta l'indice degli argomenti su cui si possono trovare in Biblioteca, acquisiti dopo il 1969, uno o più libri.

Si confida che l'opera possa essere utile ad altri bibliotecari, specialmente a quelli che si trovino a lavorare in carenza di sussidi aggiornati. Potranno usarlo come un repertorio su cui maturare, nella soggettazione, proprie meditate scelte.

Edizioni curate da Sandro Bortone

Studio dell'Isola

Collana: «**Sezione aurea**»

Galilei, *L'alfabeto dell'universo*

Con un'incisione originale numerata e firmata di Aldo Galli

Milano, 1975

60 esemplari, stampato dalla SAGSA (Grandate)

Opera attestata da un menabò realizzato a mano. Non è stata reperita la pubblicazione.

“**Vetrina mensile di libri d'occasione**”, bollettini di vendita bibliografica del Vecchio scaffale, 1989 -1992

De amicitia

Collana: “**Le carte del cielo**”

(1) non reperito

(2) non reperito

(3) Bruno Cicognani, *Il ramarro*

Milano, ottobre 1987, 125 esemplari numerati e stampati a mano da

Ruggero Olivieri, Acquaforte di Antonietta Viganone.

Fuori collana:

Vittorio Amodio, *Appunti per un saggio su Furet*, Milano, De Amicitia, 2003.

L'eredità di Luciano Amodio, a cura di Giancarlo Majorino, Milano, De Amicitia, 2006.

Punti di rame

Collana: “**Inventario di una casa di campagna**”

(1) *Opere di Tecchi tra i libri di Sandro Bortone. Ricordo catalogafico dello scrittore viterbese nel centenario della nascita*

Listri, autunno 1996.

(2) *Opere di Emanuelli tra i libri di Sandro Bortone. Ricordo catalogafico dello scrittore novarese*

Listri, estate 1997.

Collana: “**Voci di vecchi dizionari**”

(1) *Baciozzo*

Listri, 27 luglio 1999, 13 esemplari.

Collana: “**Schilebó**”

(1) Enrico Emanuelli, *La lettera della Madre*

Listri, aprile 1999 edizione privata di 25 esemplari numerati, a cura di Sandro Bortone, con l'amichevole consenso degli eredi. Acquaforte originale, numerata e firmata, di Giancarlo Cazzaniga.

(2) Lucio Mastronardi, *Serata indimenticabile*

Listri, gennaio 2000 a cura di Sandro Bortone, con il consenso di Lucia Lovati Mastronardi. Acquaforte originale, numerata e firmata, di Alessandro Papetti.

Fuori collana:

Sandro Bortone, *Nidi* (1979)

Listri, luglio 1999, 7 esemplari.

Profumi

Collana: **"Fiale"**

(1) Joris-Karl Huysmans, *Profumi. Controcorrente-X cap.*

Weitnauer & Borton Company, Poschiavo-Listri, 2003, (1), edizione privata di 7 esemplari numerati: n. 3 per Corrado Borelli; n. 4 per Sandra Bertagnolli; n. 5 per Roberto Pancheri. Il testo è tratto da Joris-Karl Huysmans, *Controcorrente. Romanzo*, Milano, Rusconi, 1972 a cura di Vanni Scheiwiller e con introduzione di Carlo Bo.

Edizioni Inter nos:

Collana: **"I Libretti di Sonialatina"**

(1) *L'italiano deriva dal latino: quante parole uguali!*

Milano, a cura dello Studio Listri, maggio 2005.

(2) *Primo dizionarietto*

Milano, a cura dello Studio Listri, maggio 2005.

Pirata editore

Collana: **"Antologia di pagine del Novecento"**

(1) Vincenzo Caldarelli, *Cinque poesie*, Tarquinia, giugno 2007.

(2) Riccardo Bacchelli, *Paesaggi*, Firenze, agosto 2007.

(3) Corrado Govoni, *Pianura*, Ferrara, agosto 2007.

(4) Vico Faggi, *Erosine del tempo*, Edizioni Intern nos, ottobre 2008.

"Le carte del cielo"

Edizioni Ampersand di Alessandro Zanella

Bruno Cicognani, *Il ramarro*, con un'acquaforte originale di Pietro Villa, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Carte del cielo" (1), 1994.

Federigo Tozzi, *Elia e Vannina*, con due acqueforti originali di Adriano Boni, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Carte del cielo" (2), 1994.

Paolo Valera, *Zaccaria*, con un'acquaforte originale di Alessandro Papetti, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Carte del cielo" (3), 1995.

Marcello Gallian, *Villa con albergo*, con un'acquaforte originale di Piero Leddi, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Carte del cielo" (4), 1995.

Paola Drigo, *Finestre sul fiume*, con un'acquatinta originale di Velasco Vitali, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Carte del cielo" (5), 1995.

Bonaventura Tecchi, *Donna nervosa*, con un'acquatinta originale di Silvio Lacasella, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Carte del cielo" (6), 1996.

Enrico Emanuelli, *Nube sopra l'ufficio*, con un'acquaforte originale di Enzo Maiolino, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Carte del cielo" (7), 1996.

Giuseppe Rensi, *Pensieri*, con un'incisione originale di Giulia Napoleone, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Carte del cielo" (8), 1997.

Corrado Alvaro, *Carnevale. La festa borghese*, con una incisione originale di Guido Strazza, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Carte del cielo" (9), 1998.

Lorenzo Montano, *L'assedio di Londra e altri scritti*, con un'acquatinta originale di Enrico Dalla Torre, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Carte del cielo" (10), 1998.

Riccardo Bacchelli, *Poemi lirici*, con diciotto xilografie di Tommaso Cascella, nota al testo di Sandro Bortone, Valeggio sul Mincio, Edizioni Ampersand, "Carte del cielo" (11), 2002.

A Sandro, tanto più vicino quanto più lontano

Ringraziamenti

I primi miei più sentiti ringraziamenti vanno a Gabriella e Pietro, i figli di Sandro Bortone e Sandra Bertagnolli che hanno concesso con gratuita generosità che continuassi a occuparmi di parte delle collezioni da loro ereditate.

Nicoletta Serio alla quale devo la conoscenza di Sandro Bortone.

Paola Pallottino la cui autorità in materia mi ha spesso orientata.

Un grazie speciale a Elio Pasca per il suo fondamentale accompagnamento.

Si ringraziano inoltre: Ambrogio Borsani, Mauro Chiabrando, Diletta Colombo,

Giulia Crippa, Loredana Farina, Ada, Giacomo e Rossella Giorni, Mariella Milan,

Antonello Negri, Mariella Recchia, Gianni Sofri, Vanja Strukelj.

Un grazie speciale a Luca, Caterina e Teresa e ai miei genitori.

Ringrazio inoltre il personale di biblioteche e archivi.

Claudia Piergigli, Raffaella Gobbo, Gaia Riitano e Valentina Zanchin del Centro Apice dell'Università degli Studi di Milano; Luisa Finocchi, Anna Lisa Cavazzuti, Tiziano Chiesa e Marco Magagnin della Fondazione Mondadori; Luisa Gentile dell'Archivio di Stato di Torino; Luciana Senna dell'archivio storico del Touring Club Italiano; Silvia Paoli dell'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco; Simona Riva dello CSAC dell'Università di Parma; Francesca Tramma dell'Archivio Storico Fondazione Corriere della Sera; Francesca Bernardini dell'Archivio del Novecento dell'Università La Sapienza di Roma ed Enrico Bernard; Alessandra Cavaterra della Fondazione Ugo Spirito e Renzo De Felice di Roma; Chiara Milani coordinatrice scientifica della Biblioteca Civica di Como insieme a Elena Vimercati e Mauro Colombini per le loro testimonianze e ricordi del lavoro svolto durante la direzione di Alessandro Bortone.

Archivi

Archivio privato Bortone Bertagnolli, Milano: ABB

Collezioni e Archivi della Biblioteca Comunale di Como: BCC

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano: FAAM

Archivio Storico, Fondazione Corriere della Sera, Milano: ASCdS

Archivi della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale, Università di Milano: APICE

Centro Studi e Archivio della Comunicazione, Università di Parma: CSAC

Archivio Storico Touring Club Italiano, Milano

Archivio di Stato di Torino: Archivio Einaudi

Civiche Raccolte A. Bertarelli, Milano

Istituto Lombardo di Arte e Lettere, Milano