

---

Ais/Design  
Journal

---

**Storia e Ricerche**

---



---

**AIS/DESIGN JOURNAL**

**STORIA E RICERCHE**

VOL. 5 / N. 10

DICEMBRE 2017

**STORIE DI DESIGN**

**ATTRAVERSO E DALLE FONTI**

**ISSN**

2281-7603

**PERIODICITÀ**

Semestrale

**INDIRIZZO**

AIS/Design

c/o Fondazione ISEC

Villa Mylius

Largo Lamarmora

20099 Sesto San Giovanni

(Milano)

**SEDE LEGALE**

AIS/Design

via Cola di Rienzo, 34

20144 Milano

**CONTATTI**

[journal@aisdesign.org](mailto:journal@aisdesign.org)

**WEB**

[www.aisdesign.org/ser/](http://www.aisdesign.org/ser/)

---

---

Ais/Design

Journal

---

**Storia e Ricerche**

---

**DIRETTORE** Raimonda Riccini, Università Iuav di Venezia  
direttore@aisdesign.org

---

**COMITATO DI DIREZIONE** Fiorella Bulegato, Università Iuav di Venezia  
Maddalena Dalla Mura, Università Iuav di Venezia  
Carlo Vinti, Università di Camerino  
editors@aisdesign.org

---

**COORDINAMENTO  
REDAZIONALE** Marinella Ferrara, Politecnico di Milano  
caporedattore@aisdesign.org

---

**COMITATO SCIENTIFICO** Giovanni Anceschi  
Jeremy Aynsley, University of Brighton  
Alberto Bassi, Università Iuav di Venezia  
Tevfik Balcioglu, Yasar Üniversitesi  
Giampiero Bosoni, Politecnico di Milano  
Bernhard E. Bürdek  
François Burkhardt  
Anna Calvera, Universitat de Barcelona  
Esther Cleven, Klassik Stiftung Weimar  
Elena Dellapiana, Politecnico di Torino  
Clive Dilnot, Parsons The New School  
Grace Lees-Maffei, University of Hertfordshire  
Kjetil Fallan, University of Oslo  
Silvia Fernandez, Nodo Diseño América Latina  
Carma Gorman, University of Texas at Austin  
Jonathan Mekinda, University of Illinois at Chicago  
Gabriele Monti, Università Iuav di Venezia  
Vanni Pasca, past-president AIS/Design  
Catharine Rossi, Kingston University  
Susan Yelavich, Parsons The New School

---

**REDAZIONE** Letizia Bollini, Università degli Studi di Milano-Bicocca  
Rossana Carullo, Politecnico di Bari  
Rosa Chiesa, Università Iuav di Venezia  
Giulia Ciliberto, Università Iuav di Venezia  
Paola Cordera, Politecnico di Milano  
Gianluca Grigatti, Università di Genova  
Francesco E. Guida, Politecnico di Milano  
Luciana Gunetti, Politecnico di Milano  
Chiara Lecce, Politecnico di Milano  
Chiara Mari, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano  
Alfonso Morone, Università degli studi di Napoli Federico II  
Susanna Parlato, Università degli studi di Napoli Federico II  
Isabella Patti, Università degli Studi di Firenze  
Paola Proverbio, Politecnico di Milano  
Teresita Scalco, Università Iuav di Venezia

---

**ART DIRECTOR** Daniele Savasta, Yasar Üniversitesi, İzmir

---

---

<b>EDITORIALE</b>	<b>STORIE DI DESIGN ATTRAVERSO E DALLE FONTI</b> Fiorella Bulegato, Maddalena Dalla Mura, Raimonda Riccini, Carlo Vinti	7
<hr/>		
<b>SAGGI</b>	<b>ARCHIVI DIGITALI E FONTI DOCUMENTALI DEL DESIGN: NUOVE PROSPETTIVE STORICHE E STORIOGRAFICHE SUL DESIGN? I CASI GIO PONTI, VINICIO VIANELLO E VICO MAGISTRETTI</b> Dario Scodeller	12
<hr/>		
<b>RICERCHE</b>	<b>TRACES OF PETER MULLER-MUNK ASSOCIATES IN THE HISTORY OF INDUSTRIAL DESIGN IN TURKEY</b> Bahar Emgin	34
	<b>EPHEMERAL VOICES AND PRECARIOUS DOCUMENTS: FIXING ORAL HISTORY AND GREY LITERATURE TO THE DESIGN HISTORICAL RECORD</b> Ida Kamilla Lie	54
	<b>PERCORSO DI RICERCA STORICA E CONSIDERAZIONI SULLE FONTI PRIMARIE NEL CASO GINO SARFATTI E ARTELUCE</b> Paola Proverbio	71
	<b>ARCHITETTI E DESIGNER: È ANCHE QUESTIONE DI FONTI. L'ARCHIVIO DELL'ISTITUTO ALVAR AALTO A PINO TORINESE</b> Elena Dellapiana, Tanja Marzi, Federica Stella	91
<hr/>		
<b>MICROSTORIE</b>	<b>FRANCO ALBINI E IL PROGETTO DELL'EFFIMERO (1936-1958): LE FONTI D'ARCHIVIO COME TRACCE DELL'EVOLUZIONE DI UN METODO</b> Chiara Lecce	118
	<b>PER UNA STORIA DEL PRODOTTO NEL DISTRETTO DELLO SPORTSYSTEM DI MONTEBELLUNA: MUSEO, ARCHIVI, FONTI</b> Eleonora Charans	142
	<b>LE COPERTINE DELLE PRIME COLLANE MONDADORI ATTRAVERSO I CARTEGGI DELL'EDITORE</b> Marta Sironi	160
	<b>RIUSO "CALDO" E "FREDDO" DI DISPOSITIVI NEGLI ARCHIVI DI ALBE E LICA STEINER E A G FRONZONI ATTRAVERSO PRODUZIONI STORIOGRAFICHE E DIDATTICHE. LA RIVISTA U E IL PERIODICO U</b> Luciana Gunetti	184
<hr/>		
<b>TESTIMONIANZE</b>	<b>E-R DESIGN: ESTETICA DEL QUOTIDIANO NEGLI ISTITUTI CULTURALI DELL'EMILIA-ROMAGNA. UN PROGETTO PER IL PATRIMONIO CULTURALE</b> Claudia Collina	210
<hr/>		
<b>RECENSIONI</b>	<b>LA RINASCENTE, RECENSIONE</b> Carlo Vinti	216
	<b>VICTOR MARGOLIN, "WORLD HISTORY OF DESIGN", RECENSIONE</b> Maddalena Dalla Mura	235

---

---

# Microstorie

---

## LE COPERTINE DELLE PRIME COLLANE MONDADORI ATTRAVERSO I CARTEGGI DELL'EDITORE

Marta Sironi

Orcid ID: 0000-0002-3021-4910

### PAROLE CHIAVE

Arnoldo Mondadori, Carteggi, Collezione Bortone Bertagnolli, Copertine, Graphic design

L'articolo analizza la genesi delle copertine delle prime collane Mondadori a partire dall'esame della corrispondenza dell'editore con i direttori editoriali, gli scrittori e i copertinisti. L'intreccio storico che ne emerge fornisce dati nuovi rispetto a una storia tracciata solo nelle sue linee essenziali e basandosi quasi esclusivamente sulla descrizione dei manufatti. Se il decoro di Cisari identifica a pieno un gusto nazionale, l'apertura a modelli grafici di più vasto consumo comporta un più pedissequo adattamento a schemi già collaudati all'estero, rispetto ai quali spesso le soluzioni nostrane risultano perdenti, come dimostra il caso dei "gialli". La ricerca è stata resa possibile grazie all'ampio carteggio conservato presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori e alla collezione bibliografica Bortone Bertagnolli di circa 9.000 volumi del Novecento italiano, raccolti e ordinati per autore della copertina, essenziale per la contestualizzazione e confronto delle copertine nell'epoca della loro realizzazione.

---

### 1. Introduzione

La grafica editoriale italiana del Novecento non è ancora stata analizzata nel suo insieme[1] soprattutto per scarsità di fonti in grado di monitorare un processo in continua trasformazione. Tale processo infatti è raramente documentato dal soggetto produttore - l'industria editoriale interessata piuttosto alla produzione e all'aggiornamento della propria veste grafica - così come dall'istituzione preposta alla conservazione dei prodotti editoriali, il sistema bibliotecario nazionale, che in linea di massima non ha considerato la copertina un elemento essenziale, mancando pertanto di regolamentarne la conservazione e la catalogazione, se non addirittura giustificandone la perdita a favore della preservazione solo del libro come contenuto, ignorando la portata documentaria del contenitore (ci si riferisce all'abitudine di buttare le sopraccoperte e al frequente ricorso a legature conservative). 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 copertine originali. Per questo motivo, il lavoro di catalogazione e studio della collezione privata Bortone Bertagnolli di circa 9.000 copertine italiane del Novecento[2] costituisce una base d'indagine inedita che permette di ottenere un primo quadro complessivo su cui innestare specifici affondi.

---

Questo articolo si propone una lettura dell'evoluzione di alcune delle prime collane Mondadori non solo a partire dai materiali presenti in tale collezione e sulla base di una storia editoriale già ben delineata dalle ricerche di Enrico Decleva, ma approfittando anche della disponibilità di un ricco apparato di fonti documentarie presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori. Le copertine sono lette e analizzate, quindi, alla luce dei cataloghi editoriali dell'epoca e soprattutto dell'ampio carteggio dell'editore con i direttori di collana, gli scrittori - Virgilio Brocchi e Giuseppe Antonio Borgese in particolare, spesso decisivi nelle scelte editoriali - e con i principali copertinisti, Giulio Cisari, Enrico Sacchetti, Benedetto Disertori. Emerge così un chiaro intento dell'editore di affidare alla copertina un primo importante compito di definizione del proprio catalogo in accrescimento, inizialmente basandosi sull'autorialità dell'interpretazione - il caso di Cisari per i "romanzi" - passando invece dal 1929 a una comunicazione più chiaramente identificatrice dei "generi", ispirandosi in alcuni casi alla grafica che questi stessi filoni letterari avevano all'estero, come nel caso dei "gialli" per cui s'importa anche il modello visuale. Le intromissioni degli scrittori, i malcontenti dei disegnatori, le difficoltà dei direttori editoriali e dell'editore nell'imporre una chiara direttiva sono potuti emergere solo dall'estesa lettura dei carteggi editoriali, uno strumento usualmente utilizzato piuttosto per la ricostruzione della storia editoriale utile, come dimostra la ricostruzione storica della grafica delle prime collane Mondadori qui proposta, anche per una più pertinente analisi delle copertine.

## **2. Le copertine e i generi: "romanzi" e "novelle", dal decoro all'illustrazione**

Con la costituzione della nuova ragione sociale "A. Mondadori. Società anonima per azioni", dal maggio 1921[3] - grazie all'ingente intervento economico di Senatore Borletti, figura di primo piano del mondo industriale e finanziario - l'attività editoriale di Arnoldo Mondadori, fino a quel momento dislocata tra Ostiglia, Mantova, Verona, Roma e Milano, si stabilizza nel capoluogo lombardo assumendo progressivamente il carattere di una vera e propria impresa industriale.

Impostare la nuova impresa nella capitale italiana dell'editoria per Mondadori significa anzitutto dialogare con editori attivi a Milano già 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, strappato a Treves grazie alla promessa di riprendere allo scadere dei diritti tutte le sue opere precedenti, presentandole con cura editoriale e assicurandone soprattutto una diffusione nazionale e internazionale (Copialettera 4 dicembre 1922, fascicolo Brocchi, FAAM).

Saranno effettivamente le opere di Brocchi a definire l'indirizzo iniziale del catalogo Mondadori che, dopo l'esordio per lo più caratterizzato dalla letteratura per l'infanzia, si apriva ora alla narrativa d'intrattenimento alla quale sarà dedicata la prima collana "Le Grazie", affidata nel giugno 1920 alla direzione dello stesso scrittore, da subito fattasi riconoscere per l'elegante fattura e per le copertine che puntavano su un'immagine d'immediato impatto. È ipotizzabile che proprio il ritratto femminile di Giuseppe Amisani pieno di pathos sensuale in copertina a *Il lastrico dell'inferno*, avesse provocato alcune prime considerazioni sulla collana da parte dell'attento editore Angelo Fortunato Formiggini su *l'Italia che scrive*, il quale ne apprezza la qualità tipografica - "una delle cose più belle e perfette" -, ma rileva al contempo il pericolo di "copertine peccaminose" e "dai caratteri fantasia: l'una cosa e l'altra di pessimo gusto" (Decleva, 2007).



---

Dopo poco più di due anni dalla nascita della collana “le Grazie”, Mondadori chiede a Brocchi di modificarne l’indirizzo orientandola esclusivamente verso novelle e racconti, con il proposito di affiancarla con una nuova collezione di romanzi, intendendo distinguere i due diversi generi anche attraverso un’apposita identità di copertina: “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” (Copiallettere 17 giugno 1922, fascicolo Brocchi, FAAM).

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 a colori del *Catalogo generale delle opere letterarie* del 1924 che intendono evidenziare modalità opposte nella comunicazione visiva dei libri. I testi promozionali del catalogo presentano infatti “le Grazie” come una collana caratterizzata da “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” sottolineano 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 nel differenziare le proprie collane che il testo riferito alle copertine di Cisari specificava, riguardo le opere 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, vuoi nel testo vuoi nella disposizione delle copertine nella pagina pubblicitaria che vede *I vivi e i morti* di G.A. Borgese a fianco della copertina di Varaldo nell’angolo inferiore destro. Pur essendo stato pubblicato nel 1923, quando Cisari aveva avviato il processo di coerente uniformazione di collana, il volume di Borgese presentava in copertina una soluzione che contraddiceva tale uniformità, a causa dell’intromissione dello scrittore nelle scelte grafiche. Non potendo però escludere il volume di Borgese dal catalogo, si adotta l’espedito di metterlo vicino a *Il falco*, giustificandone così la diversità dalle altre cinque copertine di Cisari che spiccano per originalità grafica, nel fregio centrale come pure nelle intestazioni appositamente disegnate.

La vicenda legata al primo titolo Mondadori di Borghese, *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 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*[4] e *Lidel*[5]. Il tentativo del padre di far conoscere la sua opera, è attestato per altro dall’insero a colori del nuovo mensile illustrato mondadoriano, *Il Secolo XX*, che nel maggio 1926 presenta una panoramica “Dalla cartella di un giovane disegnatore: Leonardo M. Borgese”. 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 costituire 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.* L'ho fatto pure solo per adattarmi al vostro tipo di copertine. Ma non posso assolutamente sacrificarlo al disegno di Cisari: perché voi lo accettaste e mi promettete la prova 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. [...] 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. (19 aprile 1923, fascicolo Borgese, FAAM; in questo e altri brani tratti dalla corrispondenza le sottolineature degli originali sono sostituiti dal corsivo)

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, quando Borgese ricorda il ruolo avuto da Brocchi nell'imporre a Treves le copertine illustrate. Grazie a questa precisa annotazione è stato possibile rintracciare e comprendere il ruolo fondamentale svolto da Brocchi negli sviluppi della grafica editoriale italiana. Riguardando i titoli di Brocchi presso Treves, editore socialista fondamentale per gli esordi dello scrittore, si nota effettivamente l'irrompere, tra le copertine esclusivamente tipografiche, di una vera e propria galleria d'immagini con caratteri di assoluta novità e con una varietà interpretativa inedita che vedrà coinvolti Luigi Melandri (*I sentieri della vita*, 1913), Aroldo Bonzagni (*La bottega degli Scandali*, 1917), Ugo Martelli (*L'isola sonante*, 1919) e Leopoldo Metlicovitz (*L'amore beffardo*, 1919).

Ugualmente la dichiarazione di Borgese della propria preferenza per le copertine puramente tipografiche, è da tener conto nel valutare il fastidio avvertito dallo scrittore per i fregi fortemente caratterizzanti di Cisari. Va altresì notato che rispetto all'iniziale "decalcomania" proposta da Cisari per *Il destino in pugno* - dove l'elemento decorativo entrava quasi in collisione con l'intestazione editoriale alla base del piatto di copertina - la grafica di Cisari tenderà progressivamente a una sua maggiore standardizzazione (figg. 1-3). Da una parte, quindi, la disposizione di Borgese per le copertine tipografiche lo portava a rifiutare categoricamente le grafiche piene di personalità di Cisari - anche in seguito, infatti, le sue copertine per Mondadori saranno prevalentemente tipografiche o illustrate dal figlio[6]; dall'altra, grazie al suo apprezzamento per il decoro, Brocchi avrà una forte influenza sulle scelte grafiche e degli illustratori anche in Mondadori.

VIRGLIO BROCCHI  
IL DESTINO  
IN PUGNO

ROMANZO



SEGARI

A. MONDADORI  
MILANO ROMA

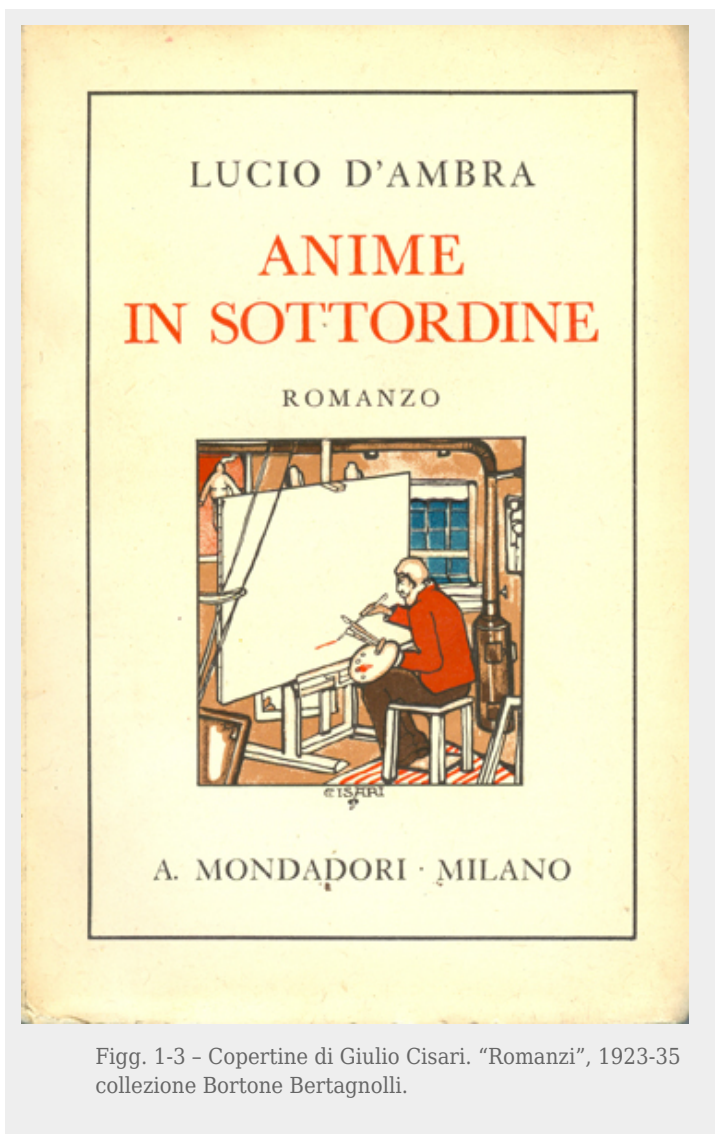
MASSIMO BONTEMPELLI

# EVA ULTIMA

ROMANZO



AMONDADORI  
MILANO ROMA



Figg. 1-3 - Copertine di Giulio Cisari. "Romanzi", 1923-35 collezione Bortone Bertagnolli.

Dalla Liguria, dove Brocchi risiede al momento di iniziare la collaborazione con l'editore, lo scrittore intesse rapporti diretti in primo luogo con Enrico Sacchetti, toscano d'origine ma allora in pianta stabile a Santa Margherita Ligure e 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 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 (Marini Lodola 1933, p. 70).

---

È Virgilio Brocchi a mettere in contatto il pittore con Mondadori,[7] affidandogli una propria copertina: “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 naturalmente del tipo della tua collezione. Credo d’averti procurato un collaboratore prezioso” (9 giugno 1925, fascicolo Brocchi, FAAM).

Attraverso la corrispondenza di Brocchi con Arnoldo Mondadori si hanno notizie più dettagliate sul carattere della collaborazione e soprattutto sugli aggiustamenti necessari per adattare i disegni al modello di Cisari. Dopo un primo riscontro dell’editore l’8 luglio 1925 - “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” (8 luglio 1925, fascicolo Brocchi, FAAM) -, Mondadori entrerà in dettagli più tecnici dopo aver ricevuto i disegni per *Fragilità e L’Arcolaio* (fig. 4-5).

Ho avuto le belle copertine del Pittore Vsevolode Nicouline per “Fragiltà” 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. (30 luglio 1925, fascicolo Brocchi, FAAM)

Al quale il 5 agosto risponde lo scrittore:

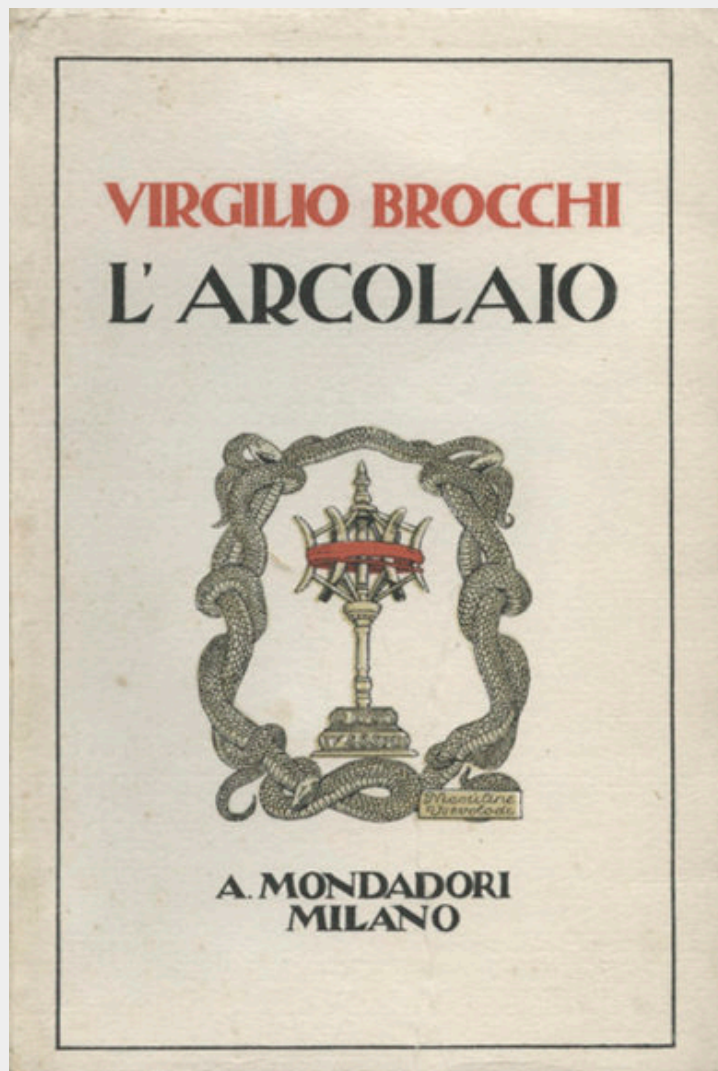
Sono contento che le bellissime copertine del pittore russo piacciono anche a te: comunicherò alla prima ordinazione le tue osservazioni e i tuoi desideri al Nicouline: essi sono giustissimi; mi pare però che i tre disegni che ti ho consegnato non si staccano affatto dal tipo Cisari; e che con un poco 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? (5 agosto 1925, fascicolo Brocchi, FAAM)

**VIRGILIO BROCCHI**  
**FRAGILITÀ**



*Mondadori Firenze*

**A. MONDADORI**  
**MILANO**



Figg. 4-5 - Copertine di Vsevolode Nicouline, "Romanzi", 1925 collezione Bortone Bertagnolli.

Le soluzioni proposte da Nicouline sono sintomatiche del cambiamento in corso nella grafica mondadoriana, sia in relazione alla primissima stagione, quando per "le Grazie" dirette da Brocchi lo scrittore aveva fortemente condizionato le scelte di copertina portando i 'propri illustratori' da Treves - qui esemplificati dalle due copertine per gli stessi *Fragilità* e *L'arcolaio* disegnate da Metlicovitz e Angiolo D'Andrea (figg. 6-7) - sia al confronto con la coerente nuova grafica di Cisari, dal 1924 fortemente identificatrice dell'editore. La scelta dell'abilissimo Nicouline corrispondeva, infatti, alla passione di Brocchi per la ricerca di sempre nuove soluzioni grafiche ma si collocava con difficoltà all'interno della grafica uniformante di Cisari.



Se nelle sue proposte Nicoulina non manca di confrontarsi con le copertine degli stessi titoli precedentemente uscite in "Le Grazie" -evidente nella continuità per *L'arcolaio*, ma anche nell'opposta soluzione per *Fragilità* che distilla in una metafora visiva il facile richiamo da 'réclame' della copertina di Metlicovitz del 1922 - la raffinatezza tutta nordica di Nicoulina risulta comunque nettamente contraria al carattere prettamente mediterraneo del decoro di Cisari.

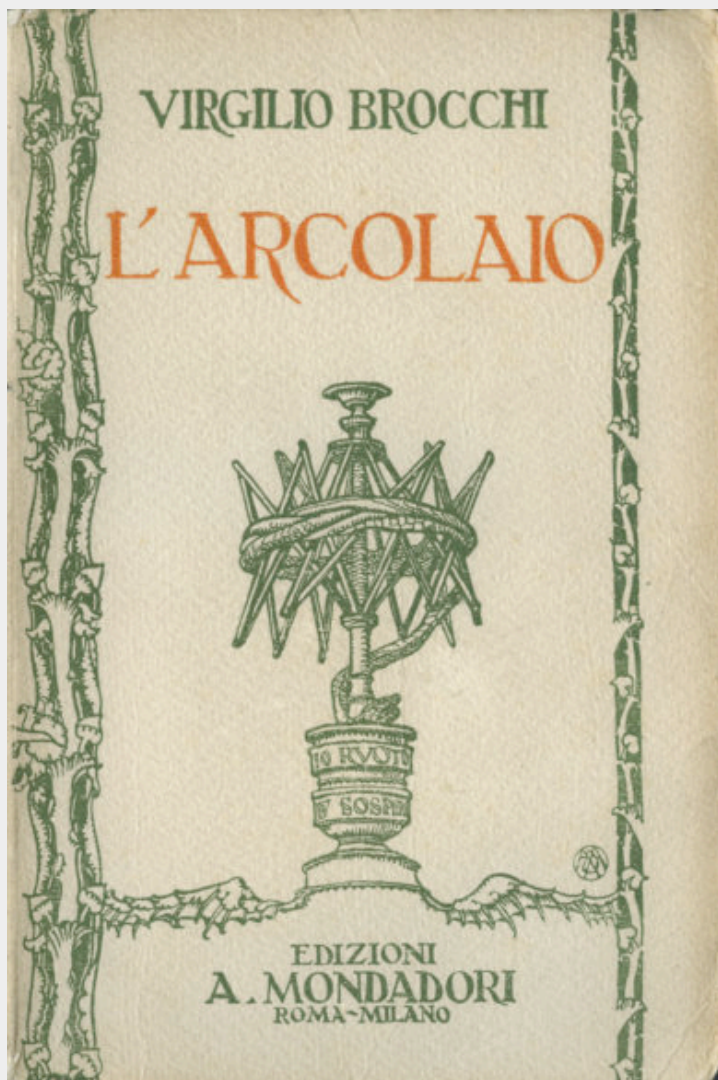


Fig. 6 - Copertina di Angiolo d'Andrea, "le Grazie", 1924 collezione Bortone Bertagnolli.



Fig. 7 - Copertina di Leopoldo Metlicovitz, "le Grazie", 1922 collezione Bortone Bertagnoli.

Al di là della poche incursioni di altri artisti, la grafica di Cisari continuerà a dare un'identità indiscussa ai "romanzi" Mondadori, evidenziando la necessità dell'editore di differenziare chiaramente ogni altro settore del catalogo. Stando a due lettere inviate da Mondadori a Enrico Sacchetti e Bruno Disertori, più incerta è la possibile strada da seguire per identificare "Le Grazie" ora esclusivamente dedicate alla novellistica. Il 23 giugno 1924, infatti, Arnaldo Mondadori scrive a Benvenuto Disertori ed Enrico Sacchetti chiedendo a entrambi una copertina riferendosi in modo generico a una collana in definizione, che tuttavia dai titoli (*L'incanto di Circe* e *I racconti della terra*) è

---

identificabile con “Le Grazie”. L’editore chiede un tipo d’illustrazione in sintonia con l’identità dei due artisti, sondando così due possibili soluzioni: quella che avrebbe potuto creare Disertori attraverso un elegante fregio replicabile con minime variazioni per l’intera collana, sulla scorta di quanto già l’artista trentino realizzava per la collana teatrale; oppure all’opposto un’illustrazione di fresca narrativa com’era nelle corde di Sacchetti.

Caro Disertori,

Sono in procinto di lanciare alcune nuove collane di volumi, per le quali non ho ancora deciso il tipo di copertina da adottare. Vi sarei tanto grato se voleste preparare Voi alcune di vario genere, tenendo presente che i caratteri per le scritte debbono essere di linea semplice e *chiarissima*; che la coperta deve essere ornata da fregi a colori vivaci, che mantengano però all’insieme un aspetto di semplicità elegante. In questo campo potete sbizzarrirVi a Vostro piacere secondo il Vostro perfetto buon gusto. (Copialettere 23 giugno 1924, fascicolo Disertori, FAAM)

Caro Sacchetti,

Vorrei lanciare una nuova collana di volumi con una copertina sul tipo di quella da Voi disegnata per le “Finestre alte” di Ada Negri. [...] Il titolo basterà a darVi lo spunto per l’illustrazione che può essere anche di carattere generico. Due sole raccomandazioni mi permettono di farVi e cioè: che i caratteri delle scritte siano chiarissimi e di bella semplicità. Voi direte che i disegnar caratteri non è il Vostro forte, ma io non condivido affatto questa Vostra modesta convinzione. In secondo luogo vorrei che il disegno non si limitasse alla prima facciata della sopraccoperta, ma invadesse anche la costa del libro per sfumare nell’ultima pagina o facciata.

(Copialettere 23 giugno 1924, fascicolo Sacchetti, FAAM)

Risulterà vincente la freschezza narrativa di Sacchetti (fig. 8), efficace nel rendere la leggerezza del genere novellistico ma anche nel distanziarsi decisamente dal decoro di Cisari per i “romanzi”.



Fig. 8 - Sopraccoperta di Enrico Sacchetti, “le Grazie”, 1925.

---

Sintomatico del veloce cambiamento della veste delle collane mondadoriane è il catalogo del 1929 dove le due collane su cui giocava, nel 1924, la netta distinzione sono ora presentate con una breve descrizione che tende ad assimilarne la veste grafica, favorendo l'illustrazione sul decoro. Le collane sono infatti descritte allo stesso modo, "volumi in 16° copertina a colori", indicando di seguito i nomi dei principali autori delle copertine, mettendo sullo stesso piano Cisari, Sacchetti e Alberto Bianchi. Viene superata così quella distinzione autoriale che fino a pochi anni prima identificava ogni disegnatore a uno specifico genere letterario e collana. Anche il "Teatro" dall'identificativo fregio di Disertori passa a una medesima generica definizione di "copertina a colori" con l'indicazione dei diversi collaboratori, anche meno frequenti, collocando quindi Disertori sullo stesso piano di Cisari, Enrico Pinochi e Luigi Daniele Crespi. Maggior peso è dato invece ad alcune collane più recenti come "I libri preziosi. Biblioteca di varia cultura", con le copertine a colori di Antonello Moroni, e "Le scie", fondata nel 1926 di cui il catalogo evidenzia l'eleganza di fattura: "volumi in 8° riccamente illustrati, rilegati in tela con sopracoperta a colori di E. Sacchetti". "le scie", "collana di epistolari biografie e curiosità" verrà, infatti, immediatamente a identificarsi con i ritratti velocemente schizzati da Sacchetti, al quale non mancano mai raccomandazioni sulla leggibilità delle intestazioni. L'artista, infatti, soleva disegnare i titoli con la stessa velocità d'esecuzione del disegno, non tenendo in considerazione le esigenze di lettura e d'identità grafica della collana. I suoi ritratti si rivelano ideali, al pari delle fotografie utilizzate spesso in alternativa, per comunicare biografie storiche rivolte a un pubblico di non specialisti: una gamma vasta di profili - dal *Dux* di Margherita Sarfatti (1926) all'autobiografia di Trotskij (1930) - per le quali la copertina giocava su l'immediatezza del "personaggio". Il cambiamento della grafica mondadoriana, sempre più propensa a un'illustrazione coinvolgente, risponde alla repentina trasformazione del gusto del pubblico, abituato alla lettura di periodici illustrati e rotocalchi e quindi attratto anche in copertina da immagini colorate e d'immediatezza comunicativa. Ma tale cambiamento era altresì sintomatico di una più generale politica editoriale e della progressiva crisi economica in cui verteva la Casa, per la quale Senatore Borletti all'inizio del 1928 chiama, in veste di direttore editoriale, Luigi Rusca che mette a punto un primo schematico piano di riorganizzazione editoriale che prevede "non molte opere ma attraenti, di sicuro e rapido smercio" (4 febbraio 1928, fascicolo Rusca, FAAM).

Tale cambiamento è avvertito con disagio da Cisari, soprattutto per il progressivo arbitrario intervento su il suo schema di copertina, dove sempre più spesso le intestazioni accuratamente disegnate ad hoc erano sostituite con caratteri tipografici, dalle forme necessariamente più standardizzate. Scrivendo ad Arnoldo Mondadori, Cisari avanza precise richieste per una maggiore cautela.

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 mio tipo di copertina di felicissima creazione, inutilmente imitata da altre case editrici e presa ad esempio come tipo classico di adornazione del libro nazionale. (14 dicembre 1929, fascicolo Cisari, FAAM)

Nonostante la stagione del decoro fosse definitivamente superata, Cisari continuerà a collaborare con Mondadori per tutti gli anni Trenta rispondendo al cambiamento in corso

con una serie di sopraccoperte per la collana “Viaggi e Grandi Imprese”, una proposta editoriale in piena sintonia col gusto e gli interessi del tempo per le imprese aeronautiche e coloniali. 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 litografiche (fig. 9). Nonostante la capacità di Cisari di rinnovarsi, l’artista si sentirà comunque emarginato accusando, per esempio, il diverso trattamento riservatogli sul periodico bibliografico *All’insegna di Mondadori* dove veniva specificata l’attribuzione delle copertine a Sacchetti, ignorando invece le sue: “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” (2 cartoline, 1935, fascicolo Cisari, FAAM).

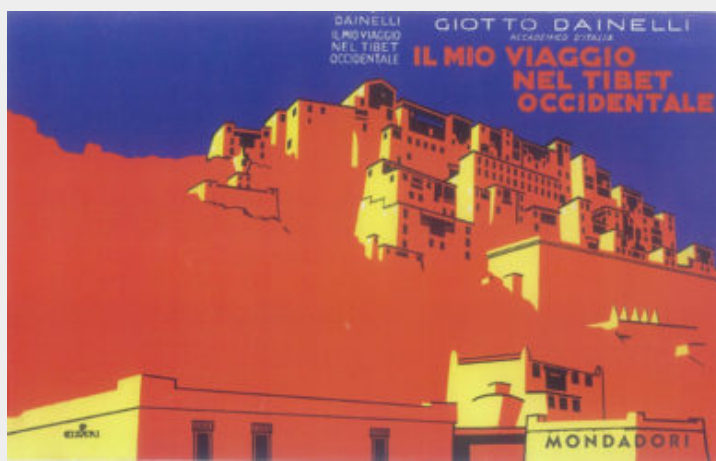


Fig. 9 - Sopraccoperta di Giulio Cisari, “Viaggi e Grandi Imprese”, 1932 collezione Bortone Bertagnolli.

### 3. Verso un’editoria di massa: colori e modelli stranieri

L’insofferenza espressa da Cisari si riferiva a un processo ormai inarrestabile che vedeva l’industria editoriale in una continua corsa all’adescamento di sempre maggior pubblico. Senza poterle qui analizzare tutte, le collane Mondadori subiscono un deciso rinnovamento durante la direzione di Rusca, puntando anzitutto a una semplificata comunicazione per generi basata su colori identificativi: i “Libri gialli”, i “Libri verdi”, la brevissima stagione dei “Libri neri”, e soprattutto i “Libri azzurri” - la collana economica di ristampe di scrittori italiani con copertina seriale caratterizzata solo dal marchio identificativo della collana, un labirinto di libri Mondadori, accompagnato dall’esplicito verso dantesco “seguimi oramai che’l gir mi piace” - denotano una nuova stagione dell’editore votato a una produzione industriale di sempre maggiore portata che anche nel disegno delle copertine si lasciava alle spalle le origini artigianali, di cui Cisari era stato l’ultimo baluardo.

---

A livello grafico il mutamento è immediatamente avvertibile. Si assiste in questo stretto giro di anni a una vera e propria esplosione di colori, di richiami cromatici: quasi a sottolineare come alla convergenza tendenziale del pubblico dei lettori in un unico acquirente di massa, anonimo e indifferenziato, corrisponde per altro verso un arricchimento poliedrico delle opportunità e dei percorsi di fruizione. (Pischedda, 2001)

Sempre attraverso i carteggi è possibile ripercorre la vicenda già nota dei “gialli” e della fortuna del genere poliziesco che ne deriverà (Caccia, 2000) seguendo progressivamente i passaggi che condurranno il direttore editoriale Lorenzo Montano (pseudonimo di Danilo Lebrecht) ad affidarsi alla mano esperta di un illustratore inglese. Nonostante le intenzioni assolutamente innovative presentate da un cataloghino a leporello che rivela una moderna tecnica di richiamo pubblicitario - insistente sulla “vivace copertina a quattro colori a fondo giallo vistoso” e sugli slogan “non vi faranno dormire” e “ogni pagine un’emozione” - i primi quattro volumi rispecchiavano una completa incertezza grafica che, pur guardando al modello straniero, non aveva trovato 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” (6 agosto 1929, fascicolo Rusca, FAAM). Si riferiva ai primi quattro volumi - *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, inframmezzati dall’illustrazione racchiusa in un esagono centrale, mentre il nome dell’autore era relegato, in carattere molto più piccolo, alla base del libro (fig. 10).



Fig. 10 - Copertina di Alberto Bianchi, "Gialli", 1929.

Evidentemente la grafica intendeva 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 pensare ai problemi di resa grafica e di leggibilità. Dalla villeggiatura estiva Rusca scrive ancora dei "gialli" ad Arnoldo Mondadori imputando la causa principale della non riuscita delle prime quattro copertine all'esagono disegnato da Alberto Bianchi,[8] smorzando ironicamente la cosa sul finire della 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" (7 agosto 1929, fascicolo Rusca, FAAM).

Il disegnatore inglese è Edwin Austin Abbey a cui vennero effettivamente affidate le successive copertine (fig. 11) quando s'intervenve a un generale aggiustamento della grafica, con l'introduzione della sopraccoperta organizzata secondo una maggiore chiarezza editoriale e la sostituzione dell'esagono con il cerchio, divenuto poi identificativo dei "gialli" mondadoriani.



Fig. 11 - Copertina di Edwin Austin Abbey, "Gialli economici", 1934 collezione Bortone Bertagnolli.

La scelta di affidarsi a un autore straniero, nonostante il costo maggiore, si era resa necessaria per l'inadeguatezza delle proposte dei disegnatori italiani. 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 loro sempre più chiara visibilità.



---

Nell'esame che Lei ne farà, vorrei pregarla d'aver 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? (29 giugno 1931, fascicolo Montano, FAAM)

A settembre Montano torna a scambiare qualche considerazione con Mondadori rispetto alle prove italiane per le copertine dei "gialli", constatando la difficoltà di superare gli 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. 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 nostrani, 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. (17 settembre 1931, fascicolo Montano, FAAM)

L'acutezza e la filosofica ironia di Montano riassumono perfettamente le difficoltà che s'incontravano in Italia nel tradurre aspetti della comunicazione editoriale moderna d'oltralpe. Un giudizio che, stando a una lettera del 1933 di un lettore anonimo, riguardava indistintamente copertine e trame letterarie (fascicolo Montano, FAAM). Negli anni Trenta Mondadori è l'editore maggiormente interessato allo svecchiamento della propria immagine editoriale e sarà proprio Montano, con i suoi frequenti soggiorni a Londra e la sua estesa conoscenza della produzione letteraria europea, a stabilire rapporti internazionali per l'editore. Senza avere qui la pretesa di riassumere l'apporto dello scrittore veronese, si ricorda il suo apporto alle collane popolari di cui definirà in gran parte le proposte, suggerendo titoli ma anche soluzioni per le vesti grafiche. Sarà tra l'altro direttore dei "libri verdi", uscita periodica di carattere storico che puntava sui "drammi e segreti della storia", come recita il sottotitolo, per cui lo scrittore raccomanda di decidere in anticipo il menabò per non incorrere negli errori dei "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 sopraccoperta. [...] Per i caratteri, direi di andare all'ultima moda che è al 1840 anche per i tipografi oltre che per le signore, e userei caratteri latini, del tipo di quelli che le unisco. Ma dev'essere fatta con molto gusto. (10 novembre 1931, fascicolo Montano, FAAM) (fig. 12)

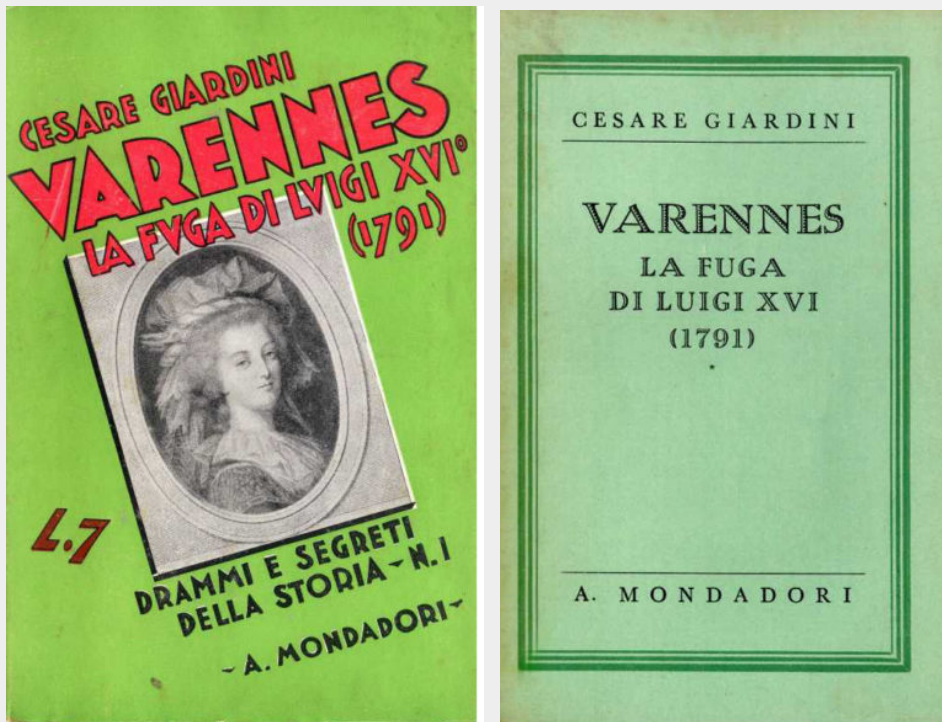


Fig. 12 - Sopracoperta e copertina dei "Libri verdi", 1932.

Che Montano fosse sensibile a tutti gli aspetti del libro, consapevole della loro confluenza alla realizzazione di un prodotto di successo è evidente da varie note di cui è cosparsa la sua corrispondenza con l'editore: "Come già scrissi a suo tempo, ritengo indispensabile che la sopracoperta sia verniciata,[9] 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" (31 dicembre 1931, fascicolo Montano, FAAM). 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"[10] - non dimentica di descrivere nel dettaglio le ragioni che lo inducono a chiedere la rimozione del cellophane con cui erano messi in commercio, ricordando tra l'altro l'originario uso protettivo della sopracoperta.

---

... 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 e 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 sopraccoperta 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! (19 maggio 1932, fascicolo Montano, FAAM)

La parabola ascensionale che aveva visto in un ventennio passare Mondadori da una piccola impresa artigianale a una grande industria moderna, alla ricerca di titoli e di una loro presentazione grafica adatta ad attrarre un pubblico sempre più vasto, si conclude idealmente con gli "Omnibus". Il primo titolo, *Antonio Adverse* di Hervey Allen, richiedeva da contratto di mantenere la veste originale di Anna Katrina Zinkeisen (fig. 13) alla quale Mondadori dovette adattare il disegno dell'intera collana, offrendo così il modello di un nuovo tipo di sopraccoperta: un'immagine a colori estesa anche al dorso, alla quarta e ai risvolti di copertina che però non prevede lo sviluppo di un'unica illustrazione come nelle precedenti sopraccoperte fascianti di Sacchetti e Cisari, bensì diverse scene che arricchiscono ogni parte della sopraccoperta di particolari narrativi a comporre il riassunto figurato del libro.



Fig. 13 - Sopraccoperta di Anna Katrina Zinkeisen, "Omnibus", 1937 collezione Bortone Bertagnolli.

Anche in tal caso il primo saggio italiano, richiesto al pittore Anselmo Bucci,[11] non risultò adeguato. La scelta ricadde infine su Giorgio Tabet, che non solo si rivelerà all'altezza ma si dimostrerà anche la mano più felice per iniziare una nuova epoca della comunicazione popolare del libro, capace di rendere gli "Omnibus" un segno distintivo di rottura con quella tradizione costruita faticosamente dall'inizio degli anni Venti e un ponte verso l'editoria popolare del dopoguerra. Se le prime prove rimangono ancora in parte legate al modello, proponendo una figura protagonista in copertina e un'altra figura o un particolare significativo in costa, e lasciando il resto della sovraccoperta a particolari più atmosferici, con il tempo la qualità interpretativa di Tabet si raffina andando a costruire un vero e proprio racconto figurato, specchio dei "romanzi fiumi" proposti dalla collana (figg. 14-15).



Figg. 14-15 - Sopraccoperta di Giorgio Tabet, "Omnibus", 1937 e 1941 collezione Bortone Bertagnolli.

Un ricordo dell'epoca di Franco Lucentini, oltre a menzionare l'importanza delle cartolibrerie sparse in tutta la penisola quali principali veicoli del libro, accenna all'apparizione degli "Omnibus" come a un punto di svolta.

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". (Lucentini, p. 98)

La cartoleria sulla strada tra casa e il ginnasio rimasta per anni "un punto fermo", a sorpresa rivela un giorno una novità: "il ripiano centrale della vetrinetta era stato sgombrato per far posto a dei grossi volumi dalla copertine inusitate, che mi dettero subito un senso di gelo, senza che mi riuscissi a capire il perché."

---

#### 4. Conclusioni

Con l'analisi dell'evoluzione delle prime copertine Mondadori attraverso i carteggi editoriali si è inteso mettere a punto un metodo d'indagine solitamente utilizzato per la ricostruzione della storia editoriale, verificandone la validità anche per lo studio della grafica editoriale dei primi decenni del Novecento, un periodo antecedente la vera e propria nascita del design come professione, da inquadrarsi pertanto nel dibattito sorto alle soglie degli anni Venti sulla rinascita delle arti decorative e delle industrie ad esse annesse. L'intreccio storico che n'è emerso fornisce dati nuovi rispetto a una storia che non è mai stata tracciata se non nelle sue linee generali e basandosi quasi esclusivamente sulla descrizione dei manufatti. Se il decoro di Cisari per i "Romanzi" identifica a pieno un gusto nazionale, l'apertura a modelli grafici di più vasto consumo comporta un più pedissequo adattamento a schemi già collaudati all'estero, rispetto ai quali spesso le soluzioni nostrane risultano perdenti. La situazione si ribalta solo con gli "Omnibus" la cui veste, pur ispirandosi a quella inglese del primo titolo ospitato dalla collana, troverà nelle mani di Tabet un'originale interprete capace di superare il modello. Queste considerazioni sono state rese possibili grazie alla disponibilità di due fonti documentarie e archivistiche essenziali: la collezione bibliografica Bortone Bertagnolli che permette di muoversi in una panoramica generale della grafica italiana nei decenni centrali del Novecento, e i cataloghi editoriali e i carteggi editoriali conservati presso la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori di Milano. Quest'ultima documentazione, in particolare, si è dimostrata di fondamentale apporto per una migliore contestualizzazione della produzione grafica, soprattutto per l'arco cronologico prescelto. L'impiego di fonti archivistiche ha consentito, infatti, di ripercorrere una tappa della parabola mondadoriana, solitamente accennata ma mai considerata oggetto d'analisi. Nella difficoltà, soprattutto per questo arco cronologico, di disporre di disegni originali o di scritti e considerazioni metodologiche degli artisti, l'avvicinamento all'archivio editoriale permette di individuare ragioni e contingenze determinati scelte e soluzioni grafiche, fattori difficilmente deducibili attraverso la sola analisi visiva.

Si evidenzia da ultimo l'importanza della disponibilità di una raccolta bibliografica specificamente dedicata alla grafica editoriale del Novecento quale base essenziale di numerosi possibili ulteriori approfondimenti. Per valutarne a pieno la portata documentaria pare utile ricordare le considerazioni di 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" (Benjamin, 1991). Considerazioni che mantengono tutta la loro validità anche nel caso della collezione di copertine italiane del Novecento raccolta da Alessandro Bortone, che da ex direttore di biblioteca[12] 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 l'intera rete della produzione editoriale che, in piena epoca di "riproducibilità tecnica", pone la copertina come simulacro della società stessa che la produce.

---

## Archivi consultati

Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori (FAAM):

Archivio storico Arnoldo Mondadori editore, Carteggio Arnoldo Mondadori, fascicoli Brocchi, Borgese, Cisari, Disertori, Sacchetti, Montano, Rusca.

Centro Apice, Università degli Studi di Milano: fondo Cisari

Collezione privata Bortone Bertagnolli

---

## Riferimenti bibliografici

Decleva E. (2007). *Arnoldo Mondadori*. Milano: Oscar Mondadori, p. 45 (prima edizione Torino: UTET, 1993)

Pischedda B. (2001). *Editoria a Milano: 1920-1945. Dalla crisi postbellica alla 'bonifica culturale'*, in *La città dell'editoria. Dal libro all'opera digitale (1880-2020)* (p. 74). Milano: Skira.

Caccia P. (2000). La Milano «gialla» degli anni Trenta. In *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento* (pp. 167-182). Milano: Franco Angeli.

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

Lucentini F. (1981). «Gli Omnibus». In *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)* (pp. 98-101). Milano: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori.

Marini Lodola, V. (1933, febbraio). Artisti Contemporanei: Ysevolode Nicouline. *Emporium*, 67-75.

---

## NOTE

1. Ad esclusione dell'importante mostra e relativa pubblicazione, *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), Milano, Scheiwiller, 1988, concentrata però sulla produzione del secondo dopoguerra.↵
2. Lavoro realizzato per il dottorato di ricerca di chi scrive, in corso presso l'Università degli Studi di Parma.↵
3. Questo come tutti i dettagli della storia mondadoriana sono tracciati da Decleva (2007).↵
4. Sue due illustrazioni nei numeri 15 (copertina) e 23 del 1919.↵
5. Il giovane artista è presentato da un breve articolo: (1919, giugno). Leonardo Borgese. *Lidel*, 24, e illustra lo scritto del padre, (settembre 1919) Mottarone. *Lidel*, 18-19.↵
6. *Le belle* (1926), *Rubè* (1928) e *Il sole non è tramontato* (1929).↵
7. Non è infatti conservata alcuna corrispondenza del disegnatore con la casa editrice, mentre le lettere di Brocchi sono piene di riferimenti alle commissioni nonché ai pagamenti, anticipati dallo stesso scrittore.↵
8. Grazie al riferimento all'illustratore presente nella lettera si può identificare la sigla B., Lettera di Rusca ad Arnoldo Mondadori, 7 agosto 1929, fascicolo Rusca, FAAM.↵
9. 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)".↵
10. Nota aggiunta al dettagliato curriculum che Montano è costretto a presentare dopo le leggi razziali del 1938, Fascicolo Montano, FAAM.↵
11. Se ne ha notizia da una lettera di Giorgio Tabet ad Alessandro Bortone, in risposta a un cenno storico sulla grafica degli "Omnibus" redatta dallo stesso Bortone, 16 giugno 1986. Collezione Bortone Bertagnolli.↵
12. Presso la biblioteca di Como, dall'aprile 1962 al gennaio 1984.↵

---

**AIS/DESIGN JOURNAL**

**STORIA E RICERCHE**

VOL. 5 / N. 10

DICEMBRE 2017

**STORIE DI DESIGN**

**ATTRAVERSO E DALLE FONTI**

**ISSN**

2281-7603

---