

Della materialità dei libri. Copertine e sovraccoperte nell'editoria del '900

«**L**e bravissime e severissime professoresse di lettere stavano molto attente a che non ci affezionassimo alla fisicità dei volumi, era qualche cosa di quasi indecente, era la spiritualità del testo, il contenuto, era il testo che si traduceva in parola squillante, in parola scritta, ma soprattutto parlata, resa sonora, e il resto non doveva essere tenuto in alcun conto»¹. Così Antonio Faeti ricorda come nella sua esperienza scolastica i libri fossero solo testi: nessuna importanza veniva accordata al ruolo del supporto fisico attraverso cui quei testi erano presentati. Era come se le parole scritte nei libri fossero immateriali e avessero una loro forza indipendente dal formato, dalla presenza o dall'assenza di illustrazioni, dallo scorrere in pagine fitte fitte o tra ampi spazi bianchi.

Tale "cecità" per la materialità del libro ha caratterizzato anche le modalità con cui le nostre biblioteche hanno conservato tipologie diverse di stampati che normalmente accompagnano i libri: i loro "vestiti", quali le copertine, le sovraccoperte, i gadget, dimenticando che anche in questi supporti "esterni" la storia del libro continua, non solo perché spesso si tratta di legature editoriali, ma anche perché su questi supporti a volte compaiono testi di promozione, quali citazioni tratte da recensioni (nel caso di traduzioni o di riedizioni) o testi redazionali pienamente inseriti nella storia di quell'edizione.

Mentre per il libro prodotto durante l'«antico regime tipografico» le tecniche di conservazione e di restauro sono da anni molto attente, almeno per le tipologie e per i generi legati alla "cultura alta" (molto meno per i libri di larga circolazione), a rischiare di più oggi sono, paradossalmente, i libri relativamente più recenti: le edizioni degli ultimi decenni dell'800 e quelle del '900. Poche biblioteche hanno conservato le sovraccoperte dei libri, raramente hanno prestato attenzione alle legature editoriali. Per lo più inascoltate sono rimaste le parole di Francesco Barberi che in un articolo del 1962 scriveva: «la sovracoperta asportata mutila il libro, in quanto prodotto dell'arte tipografica e dell'arte editoriale, di una sua parte viva»². Il libro moderno non è ancora considera-

¹ A. FAETI, *Nostalgia*, in *Conservare il Novecento: i vestiti del libro*, atti del convegno nazionale (Ferrara, 26 marzo 2004), a cura di G. ZAGRA, Roma, AIB, 2005, p. 21.

² F. BARBERI, *Conservare le sovraccoperte*, in «Associazione italiana biblioteche. Bollettino d'informazioni», 2 (1962), n. 6, pp. 185-87. Sull'importanza di conservare le sovraccoperte intervenne anche G.T. TANSELLE, *Bookjackets, Blurbs, and Bibliographers*, in «The Library», 26 (1971), n. 2, pp. 91-134. Per una messa a punto e una ricca bibliografia su questi temi cfr. P. PUGLISI, *Sovraccoperta*, Roma, AIB, 2003.

to un bene da conservare nella sua integrità. Confuse appaiono le direttive su come restaurarlo. Come ha sottolineato Tiziana Plebani, «la letteratura in Italia è pressoché inesistente, sintomo di un disinteresse tangibile, e le poche cose riguardanti la legatura contemporanea in biblioteca hanno come obiettivo la robustezza, mai il recupero o la gradevolezza estetica. C'è ancora scarsa consapevolezza di che cos'è questo bene cioè il libro d'oggi, la sua bellezza, il suo valore storico, il suo valore all'interno delle collezioni della biblioteca»³.

In un momento di grandi trasformazioni delle pratiche di scrittura e di lettura è fondamentale rispettare la storicità dei testi, le modalità, le condizioni tecniche e sociali in cui i testi dall'antichità ai nostri giorni sono stati e sono prodotti. Roger Chartier ha parlato di una «doppia storicità dello scritto»: quella cioè relativa alle categorie «d'assignation, de désignation et de classements des discours» del tempo e del luogo di cui un determinato testo è figlio, e una seconda storicità relativa alle forme materiali cui è affidato e alle modalità della sua trasmissione. «Oublier cette double historicité de l'écrit c'est risquer l'anachronisme qui impose aux textes anciens des formes et des significations qui leur étaient tout à fait étrangères»⁴.

Nel momento in cui si separano dal libro alcuni degli elementi che hanno contribuito a trasformare un testo in libro, si mutila la possibilità di comprendere il significato storico di un'edizione. Come i numerosi studi di bibliografia analitica e materiale hanno mostrato, le forme diverse attraverso cui un testo è trasmesso, a partire dalle sue caratteristiche materiali, ma anche dalla scelta di inserire o meno certi elementi paratestuali, possono condizionare in modo decisivo la lettura e dunque la ricezione⁵. Il restauro invasivo delle copertine editoriali e la distruzione delle sovraccoperte limitano fortemente la possibilità di capire come ha lavorato l'editore e come il supporto materiale ha potuto affascinare, attrarre o allontanare il lettore. Per questo è importante che le biblioteche, le istituzioni pubbliche e private che conservano gli archivi editoriali tengano conto della «doppia storicità» dei testi, fatta del rapporto con la creatività del loro autore, nel tempo e nel luogo della scrittura, ma anche del momento in cui i testi si materializzano in un'edizione, qualunque essa sia.

Come emerge dagli atti di un recente convegno, conservare il '900 significa anche conservare i «vestiti del libro»⁶. Di qui l'importanza di alcune istituzioni pubbliche e private che da qualche anno operano per salvaguardare le «biblioteche d'autore», le «biblioteche d'editore» e quelle dei bibliofili⁷. La recente

³ T. PLEBANI, *Amor di libro, oggi*, in *Conservare il Novecento*, cit., p. 98.

⁴ R. CHARTIER, *Culture écrite et littérature à l'âge moderne*, in «Annales. Histoire, Sciences Sociales», 46 (2001), n. 4-5, p. 801.

⁵ Cfr. in particolare D.F. MCKENZIE, *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999 (I ed. London 1986) e la raccolta di saggi di G.T. TANSELLE, *Letteratura e manufatto*, Firenze, Le Lettere, 2004.

⁶ *Conservare il Novecento: i vestiti del libro*, cit.

⁷ Si vedano in contributi di L. DESIDERI, *Le biblioteche d'autore dell'Archivio contemporaneo del Gabinetto Vieusseux*, in *Conservare il Novecento*, atti del convegno nazionale (Ferrara, 25-26 marzo 2000), a cura di M. MESSINA e G. ZAGRA, Roma, AIB, 2001, pp. 58-73; L. FINOCCHI, *Gli archivi e le biblioteche storiche delle case editrici: un patrimonio da conservare*, *ivi*, pp. 74-82.

FdL

costituzione all'Università di Milano del Centro di servizio d'Ateneo APICE (Archivio della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale) ha consentito l'acquisizione di alcuni fondi importanti di editori (Bompiani⁸, Ricciardi, Scheiwiller), di biblioteche d'autore e di raccolte di bibliofili⁹, ricche di esemplari con copertine e sovraccoperte perfettamente conservate. Tali esemplari documentano molto bene il ruolo che l'illustrazione ha avuto nel corso del '900, nel momento in cui, progressivamente, gli editori cercarono di caratterizzare la loro produzione rendendola riconoscibile anche a partire dal "segno" dell'artista. Così Bruno Munari ha ricordato lo sperimentalismo degli anni tra le due guerre quando «gli editori chiedevano ai pittori di fare una illustrazione per la copertina e al resto pensava il tipografo»:

Il tipografo era abituato a "rimediare" con i suoi mezzi di stampa un bozzetto "pittorico" fatto dall'artista, e accettava la situazione come inevitabile [...]. Le collane dei libri, che allora cominciavano a definirsi, venivano caratterizzate dallo stile di un pittore il quale era incaricato di fare tutte le illustrazioni per tutti i libri di una collana di narrativa o di saggistica o altro. Nasceva in quel periodo in modo molto embrionale quella che poi verrà definita "l'immagine aziendale" per cui oggi si distingue a prima vista una produzione di un editore piuttosto che una produzione di un altro editore¹⁰.

Alcune volte è l'autore a guidare la mano dell'illustratore suggerendogli l'immagine più adatta per la copertina. È il caso di Gabriele D'Annunzio, che per *Notturmo*, progettato nei giorni della cecità dopo un incidente nelle acque di Grado nel gennaio 1916, si rivolse all'incisore Adolfo De Carolis: «È il libro che ho scritto, riga per riga nel buio: un libro di dolore e di disperazione: *aegri somnia*. Ero minacciato di cecità. È il diario della mia sofferenza, attraversato da un lirismo che talvolta è quasi delirio. Per i disegni: simboli della notte, emblemi della profondità, figure funebri. Su la copertina, forse una figura sorella di quella tua Phidyle¹¹. Le ali della Notte piegate, dalle tempie, a ricoprire gli

⁸ Per un'inventariazione dell'Archivio di Valentino Bompiani acquisito da APICE cfr. *L'archivio personale di Valentino Bompiani. Inventario*, a cura di M. BOLOGNA, in *Valentino Bompiani. Il percorso di un editore "artigiano"*, a cura di L. BRAIDA, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003, pp. 223-58.

⁹ Di particolare interesse è la biblioteca dell'attore Sergio Reggi, recentemente acquisita da APICE, considerata una delle più importanti raccolte dell'editoria italiana del '900. Tre parti compongono la collezione Reggi: quella di libri per l'infanzia (composta di circa 2.100 volumi che documentano l'attività di autori, editori e illustratori dagli anni '80 dell'800 agli anni '60 del '900); una importante raccolta, una delle più ricche al mondo, di opere di autori italiani del '900, con tutte le prime edizioni delle opere poetiche (alcune rarissime), oltre che di narrativa; una terza sezione di libri, manifesti e riviste futuriste. Ognuna delle tre parti ha caratteristiche che la rendono unica nel suo genere per la qualità degli esemplari raccolti, la passione e la progettualità con cui il collezionista ha inseguito la realizzazione della «sua» biblioteca ideale del '900, con un'attenzione particolare per le avanguardie; cfr. L. BRAIDA, *I ragazzi di Reggi agli Archivi di APICE*, in «WUZ. Storie di editori, autori e libri rari», 3 (2004), pp. 47-51.

¹⁰ B. MUNARI, *Grafica editoriale fra le due guerre*, in *Editoria e cultura a Milano tra le due guerre (1920-1940)*, Milano, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 1983, p. 164.

¹¹ È la figura di fanciulla che De Carolis disegnò per l'edizione dei *Carmina* di Pascoli edita da Zanichelli nel 1914 illustrata da xilografie che D'Annunzio in una lettera allo stesso De Carolis del 14 febbraio 1917 dice di aver tanto apprezzato: «Il volume delle poesie latine è una mera-

occhi. Uno sguardo intenso, uno sguardo spiritale, di sotto un'ombra di penne. La vita in forma di allucinazione»¹². E così fu: l'opera uscì da Treves nel 1921 con una legatura editoriale in broccata e con una copertina in cui campeggiava un'illustrazione di De Carolis rappresentante una figura femminile dal volto coperto.

Le interazioni tra illustratori e autori o tra autori ed editori nella scelta delle copertine sono frequenti, così come anche le disapprovazioni degli autori nel caso di scelte non appropriate. Ancora D'Annunzio è protagonista di un noto episodio ai suoi danni, probabilmente sfruttato ad arte per far parlare di sé. All'indomani dell'uscita de *Il libro delle Vergini* presso Angelo Sommaruga con una copertina che rappresentava tre donne discinte, l'autore denunciava sul «Fanfulla» del 25 giugno 1884 l'editore romano per aver sfruttato «il titolo provocando la malsana curiosità delle moltitudini volgari con la inverecondia della copertina». La reazione di D'Annunzio suscitò l'intervento indignato di altri autori e giornalisti costringendo Sommaruga a sostituire quella copertina con un'altra contenente il semplice titolo¹³.

L'attenzione alla copertina e alla sovraccoperta, alle modalità con cui l'editore le ha previste, progettate e realizzate può dunque darci indicazioni importanti sulle diverse fasi della mediazione editoriale. Gli stessi risvolti della sovraccoperta diventano luoghi di promozione di titoli in uscita, o di elenchi di libri della stessa collana, o ancora luoghi di citazioni di recensioni. Essi creano a loro modo, per usare un'espressione di Charles Labrosse, un «archivio della lettura» che rievoca, rimanda o fa riferimento al testo con concetti facilmente memorizzabili, metafore e allusioni che sono alla base della comunicazione tra autore e lettore¹⁴.

È spesso difficile conoscere l'autore di tali testi: spesso è l'editore stesso, o un suo redattore di fiducia. È appena il caso di ricordare la cura con la quale Elio Vittorini preparava i testi promozionali da inserire sui risvolti delle collane letterarie cui collaborava¹⁵. Lo stesso editore Valentino Bompiani dedicava molte energie alla preparazione dei testi promozionali e alle copertine, preparando schizzi che poi sottoponeva ai suoi collaboratori. Umberto Eco, entrato nel 1959 nella casa editrice, ha ricordato che Bompiani interveniva con collage e disegni di vario genere, con un senso del «gioco» che lo impegnava anche per molto tempo¹⁶. Di tale sensibilità verso il tipo di supporto attraverso cui il testo è trasmesso abbiamo moltissime testimonianze nelle lettere ai suoi autori. Anche

viglia nel testo e nei disegni. Il tuo disegno è diventato d'una intensità espressiva che non trovo neppure nei grandi maestri» (cit. da V. SALIERNO, *D'Annunzio e i suoi editori*, Milano, Mursia, 1987, p. 163).

¹² *Ivi*, pp. 163-64 (lettera del 14 febbraio 1917).

¹³ *Ivi*, pp. 15-16.

¹⁴ C. LABROSSE, *Lire au XVIII^e siècle. La Nouvelle Héloïse et ses lecteurs*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon-CNRS, 1985, p. 24.

¹⁵ G.C. FERRETTI, *L'editore Vittorini*, Torino, Einaudi, 1992; E. VITTORINI, *I risvolti dei «Gettoni» di Elio Vittorini*, a cura di C. DE MICHELIS, Milano, Scheiwiller, 1988.

¹⁶ U. ECO, *Ricordo di Valentino Bompiani*, in *Catalogo generale Bompiani 1929-1999*, Milano, RCS Libri, 1999, pp. XI-XIV.

FdL

nell'editoria per ragazzi Bompiani introdusse, negli anni '30 e '40, elementi innovativi nelle copertine e nei nomi di collana: si pensi all'evocazione marinettiana della collana «I libri d'acciaio», presentati, in una notizia pubblicitaria, come «libri moderni per ragazzi moderni [...] tipicamente moderni nel contenuto e nell'aspetto», «solidamente confezionati e rivestiti con carta d'acciaio»¹⁷.

Non sempre però le sue scelte, soprattutto durante la guerra, furono apprezzate dai suoi autori. Vitaliano Brancati, ad esempio, non gradì l'idea di inserire il suo *I piaceri* in un libro «rimpicciolito» come quelli che dal 1942 al 1945 uscirono nella collana «La zattera», in cui i volumi non superavano gli otto centimetri per tredici. Così Bompiani presentava la collana nei suoi cataloghi:

Siamo in guerra e la carta scarseggia, un po' prima o un po' dopo a questo saremmo dovuti arrivare. Io ho voluto arrivarci per primo, e per varie ragioni: dare ai lettori un maggior numero di libri con la stessa carta e per uguale spesa; ad un maggior numero di scrittori il libro nuovo o la ristampa; ingombrare meno i traffici; consentire a chi si muove più lieve peso, a chi combatte più variare letture; e via dicendo. Tutto è subordinato al Paese in guerra; anche i libri¹⁸.

L'editore rispettò il parere dell'autore e fece uscire *I piaceri* nella collana «Letteraria», ma non rinunciò a comunicare a Brancati il suo disappunto, dando ancora una volta prova della sua sensibilità non solo verso i testi ma anche verso gli aspetti materiali dell'oggetto libro: «Lasciati dire [...] che tu hai sbagliato a non farmi mettere il volume nella "Zattera" la cui fortuna cresce ogni giorno. Nel formato normale verrà un libretto molto smilzo, mentre quel formato da Livre de Chevet gli era più adatto»¹⁹.

Nello stesso anno in cui fu messa in cantiere «La zattera», si parlò anche di un'altra collana, mai realizzata: «Lo zaino», immaginata dall'amico e collaboratore Cesare Zavattini come una raccolta di volumi «di formato un po' lungo affinché vengano più zainabili». Ancora una volta l'attenzione era portata sulla materialità dei libri: essi avrebbero dovuto costituire una «bibliotheca essenziale italiana per tutti» avendo però una loro «ragione di spazio, di trasportabilità»²⁰.

Nonostante la standardizzazione dei processi produttivi, l'editoria moderna può presentare ancora molti aspetti in cui, paradossalmente, si riscontra, come nell'editoria d'antico regime, «la normalità della non uniformità», per usare un'espressione con cui McKenzie descrive il sistema di produzione del libro antico²¹. Conservare queste diverse forme, da quelle più raffinate a quelle lega-

¹⁷ Cfr. F. CAPUTO, «Libri secchi, precisi, misurabili, oppure tutti arbitrari», in Valentino Bompiani. *Il percorso di un editore "artigiano"*, cit., pp. 160-75.

¹⁸ Cit. da A. LONGONI, «Come i gatti sui tetti». *Un percorso attraverso il catalogo Bompiani (1929-1972)*, in Valentino Bompiani. *Il percorso di un editore "artigiano"*, cit., p. 74.

¹⁹ Caro Bompiani. *Lettere con l'editore*, a cura di G. D'INA e G. ZACCARIA, Milano, Bompiani, 1988, p. 354, V. Bompiani a V. Brancati, 25 giugno 1943.

²⁰ *Ivi*, p. 86, Zavattini a Bompiani, 10 giugno 1942.

²¹ D.F. MCKENZIE, *Stampatori della mente e altri saggi. Con un saggio introduttivo di Michael Suarez*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.

te al libro di larga circolazione, fino a quelle che includono tipologie diverse di linguaggi (registrazioni sonore, fotografie, videocassette e CD), è un obiettivo importante del nostro tempo. La rivoluzione elettronica ci consente in teoria di leggere qualsiasi testo in forma digitalizzata, tuttavia è importante non dimenticare che perdere il contatto con la materialità attraverso cui i testi sono stati trasmessi significa separarli dalle forme che hanno contribuito a costruire i loro significati storici.

LODOVICA BRAIDA

Dipartimento di scienze della storia e della documentazione storica, Milano