

Grafica

Tipografia razionalista

L'editoria "industriale" a Milano e la nascita dello stile moderno

Mauro Chiabrando



seppe Muggiani, Tipografia Strada di Mario e Gino Strada, Pizi & Pizio, Dalle Nogare e Armetti ecc. A quel drappello di appassionati tipografi editori milanesi si affiancarono i pionieri del progetto grafico con i loro studi: Dradi e Rossi, Munari e Ricas, Antonio Boggeri, Enrico Bona, Xanti Schavinsky, Erberto Carboni. La presenza di una committenza industriale (in particolare nel campo dell'architettura e dell'edilizia) aperta all'innovazione tecnica e formale fu all'origine dell'affermazione del modernismo in tipografia e in editoria, producendo stampati

di tipo commerciale e pubblicitario, dal semplice pieghevole alla ricca brochure, dalla locandina al manifesto. L'attuale rarità di tale materiale dipende dal fatto che in larga parte finì incenerito dagli spezzoni incendiari dei bombardamenti e poi macerato nell'incuria e nel disinteresse che nel dopoguerra regnava nei confronti di qualunque stampato ricordasse anche vagamente il ventennio. Era facile allora cadere nel grossolano equivoco di confondere lo stile funzionale della grafica industriale con quello "totalitario" massiccio e squadrato tipico del-

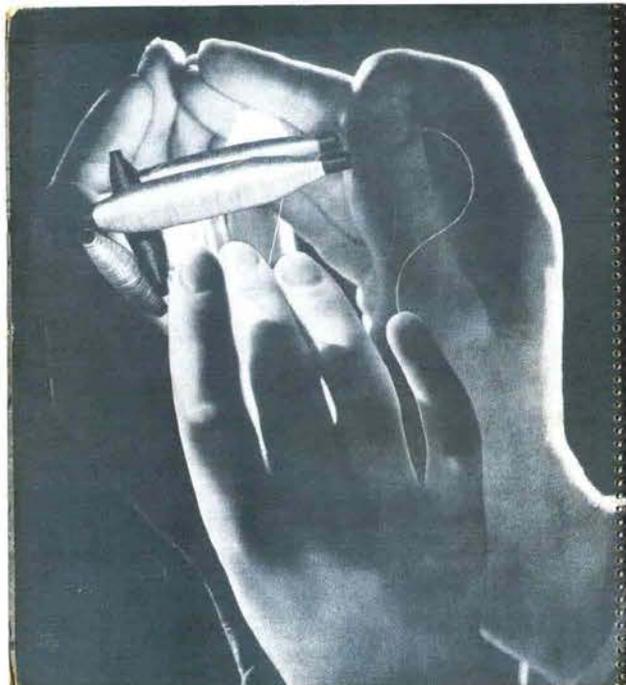
Ogniqualvolta si torna a parlare della Milano degli anni Trenta è impossibile non pensare alla breve felice stagione che dal punto di vista dell'affermazione autonoma di uno stile moderno italiano nella comunicazione visse in quegli anni il capoluogo lombardo. Il repertorio *Editori a Milano (1900-1945)*, a cura di Patrizia Caccia (vedi box), contiene nell'elenco delle sue schede la gran parte delle aziende di punta nel settore delle arti grafiche che allora realizzarono le idee e i progetti grafici d'avanguardia, prime fra tutte: Grafica G. Modiano, Officina d'Arte Grafica Achille Lucini, Officine Grafiche Esperia, Tipografia R. Muggiani di Giu-



la propaganda fascista degli stampati ufficiali del regime, soprattutto a partire dalla fondazione dell'Impero, diffusi in occasione delle roboanti visite parate delle gerarchie a questa o quella realtà aziendale. Così per trent'anni fu impossibile tentare una serena rivisitazione critica di quel periodo. L'evento che segnò la fine dell'"embargo" fu la mostra milanese dal titolo *Anni Trenta. Arte cultura in Italia*, svoltasi a Palazzo Reale nel 1982. Nel catalogo, tanto mitico da meritare poi ristampe a distanza di anni, la studiosa Marinella Pigozzi dell'Università di Bologna pubblicò un saggio dal titolo "La grafica industriale nel sistema della comunicazione" che, obiettivamente, mantiene ancora oggi il valore di una sintesi lucida e puntualmente documentata di quel fenomeno.

PERSICO E MODIANO

Precursori del modernismo tipografico furono Edoardo Persico e il suo amico sodale Guido Modiano (vedi CHARTA n. 84 pp. 64-69). Professore di composizione grafica e pubblicitaria all'ISIA di



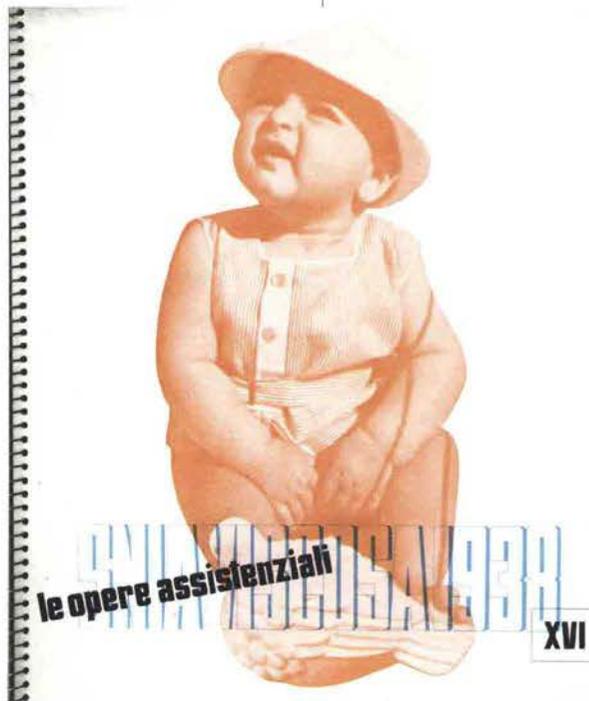
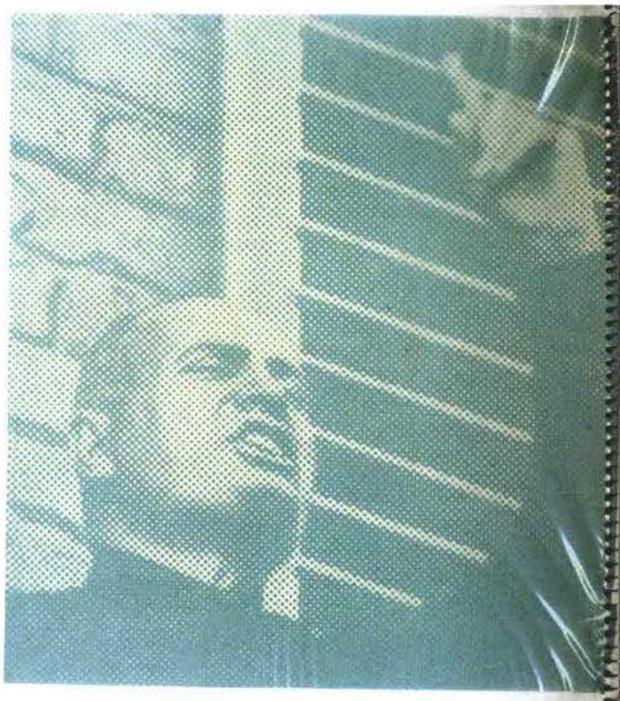
Monza, Persico applicò nella grafica (non solo nel restyling della rivista "Casabella" di cui dal 1933 fu condirettore con Giuseppe Pagano) i canoni estetici dell'architettura razionale: essenzialità, funzionalità, semplicità, ritmo. Una ricetta agli antipodi del decorativismo che consentiva soprattutto di superare i limiti secolari imposti

dalla rigida simmetria della tipografia classica. Contribuì anche alla realizzazione dei tre numeri di "Tipografia" (1931-1932), esile trimestrale saggio impaginato e stampato da Guido Modiano per la Fonderia Tipografica Reggiani che concettualmente può essere considerato l'incunabolo del modernismo tipografico. Sia in "Quadran-

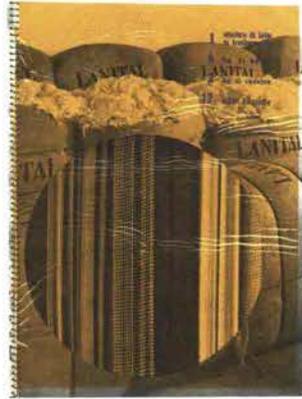
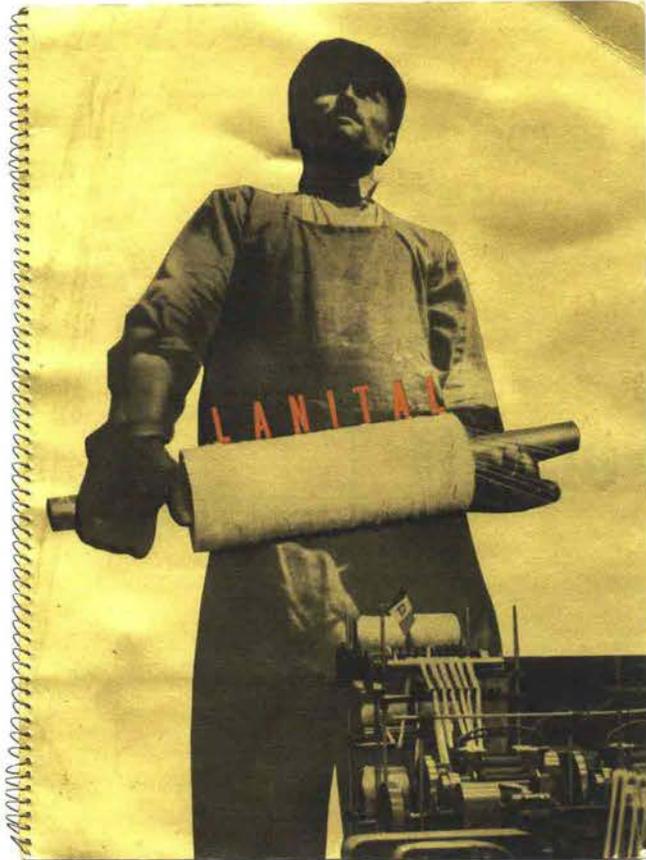
Grafica

a fronte, in alto:
Pieghevole con calendario degli eventi internazionali a Milano nel 1936 e relative facilitazioni per i visitatori, stampato da Pizi & Pizio

in questa pagina e a fronte, in basso:
Catalogo propagandistico delle Opere Assistenziali della Snia Viscosa, stampato dalle Officine Grafiche Esperia nel 1936 (nel 1937, sempre per la Snia Viscosa, stamperanno Il poema vestito di latte parole in libertà futuriste di Marinetti) con rilegatura a spirale: copertina collage firmata da Erberto Carboni la IV di copertina, il contro frontespizio con foglio in acetato e il frontespizio



Grafica



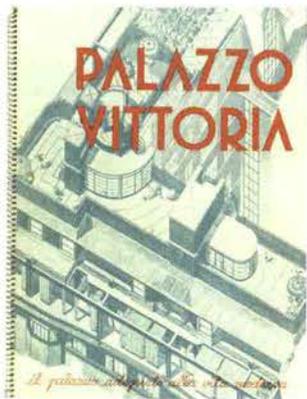
che si alternò con Modiano nella stampa di "Casabella". Nella brochure "Il lanificio Rossi per l'autarchia - La nuova centrale termica di Rocchette" da lui stampata ritroviamo non solo la spirale ma anche una copertina di sapore "persicco". Spirale presente pure nella magnifica brochure "Snia Viscosa - Opere Assistenziali", stampata dalle Officine Grafiche Esperia con la copertina collage di Erberto Carboni e, sull'esempio di Antonio Boggeri, un uso a dir poco straordinario del mezzo fotografico in tipografia di cui la stampa del ritratto del Duce su cellophane (acetato) colorato in contro frontespizio è solo l'antipasto.

condo colore, l'inserimento di cellophane o acetato colorato e sovrastampato e, *last but not least*, l'espressività dei nuovi caratteri di tipo razionale di cui Modiano fu anche geniale disegnatore. Anche in altri lavori successivi, di formato verticale come la brochure per Palazzo Vittoria dell'architetto Elio Frisia (1934) o come quella per Lanital (1938), Modiano, pur variando la gabbia, replicherà l'uso della legatura a spirale, dello schema delle due pagine in una, alternando a

seconda delle esigenze la fotografia al disegno a colori. Che tra i vari tipografi vi fosse non solo concorrenza ma soprattutto emulazione era un fatto auspicabile, come nel caso di Achille Lucini

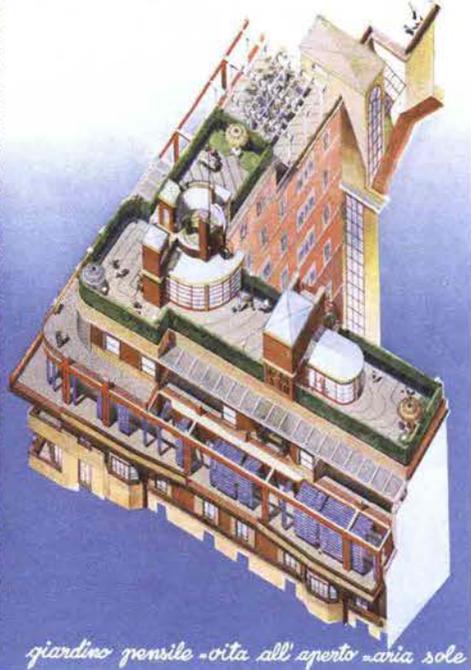
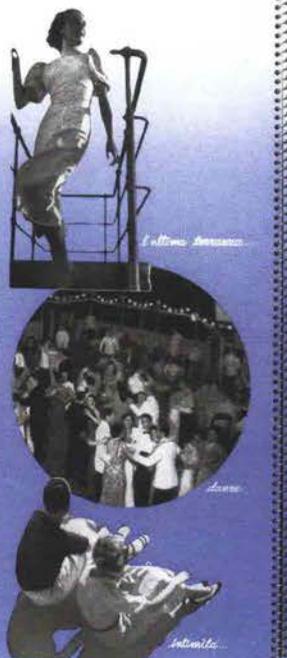
dall'alto:
Catalogo propagandistico Lanital Snia Viscosa, stampato da Modiano nel 1937: copertina e pagina interna fotografica con foglio di cellophane (acetato) colorato e stampato

Copertina e doppia pagina interna della brochure "Palazzo Vittoria", 1935, per l'architetto Elio Frisia, Grafica G. Modiano, 1935



GIARDINO PENSILE

Il giardino pensile è un modo di attecchire sul piano della pianta, facendosi raggiungere a mezzo degli ascensori, i vari, del terrazzamento e delle scale, e consente un grande spazio verde per ogni piano di tutto il sito di ogni piano.
 Il grande terrazzo che copre l'edificio è costituito da una inglobata di terrazzo molto schiarato da una rete sopra il basito. In parte è coperto per la luce del sole e per i giorni dei piombi. In parte è coperto da persone e spazio una grande area verde. Il giardino è in tutti i piani.
 Il giardino è diviso in tre parti perché gli edifici possono formare gruppi attorno a un piano di giardino per le scale e i corridoi, gli ombreggiati e i tavoli di proprietà degli inquilini.
 Gli inquilini che si desiderano portare a loro, questo lo vogliono, avere a loro disposizione per mezza giornata il sole e la luce del giardino per piano, che si trova all'aperto. Il giardino di una casa moderna a piano terreno si fa propria da regolare pensile fare il servizio a mezzo dell'ascensore.
 Infine, a mezzo del giardino pensile i vari piani possono portare fare tutto il lavoro e dare anche quando il poco tempo disponibile nei vari momenti di accompagnare ai giardini pubblici del piano.
 Un altro modo di piano, costruire giardino a loro a fare il servizio piano, senza scendere a terra.



Grafica



Opuscolo "Come di fabbrica e come si posa il Linoleum", stampato da Officina d'Arte Grafica Achille Lucini nel 1938

ATTESE DISILLUSE

Del resto proprio con Persico e Modiano era maturata l'esigenza di estendere a tutta la grafica, come sostenevano i fondatori di "Campo

Grafico" Carlo Dradi e Attilio Rossi, la svolta radicale in senso europeo e razionalista che lo Studio Boggeri e gli operatori della pubblicità facevano capo alla rivista "L'Uf-

ficio Moderno" di Guido Mazzali e Dino Villani andavano affermando da tempo. Particolarmente significativa di quel vivace clima culturale e delle sue aspettative ci appare oggi l'immagine "razionale" semplice pulita e radiosa che nell'aprile 1936 l'Ufficio turistico delle Ferrovie dello Stato scelse per il pieghevole, stampato da Pizi & Pizio, che riportava le facilitazioni di viaggio per visitare gli eventi internazionali ospitati dal capoluogo lombardo tra cui la VI Triennale. Nonostante le grandi attese, non ebbe alcun esito la lettera programmatica indirizzata nel 1935 al direttorio della Triennale (firmata, oltre che da Modiano e Persico, dal tipografo De Arcangelis di Pescara, da Renzo Bianchi, impaginatore di «La Nuova Guardia» di Roma, da Attilio Rossi, direttore di "Campo Grafico",

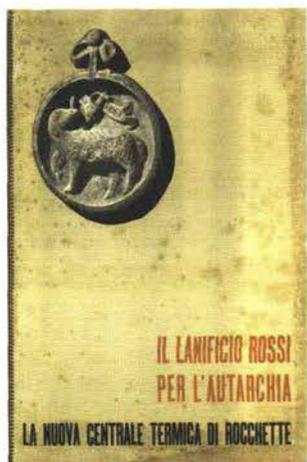
EDITORI TIPOGRAFICI MILANESI D'ANTEGUERRA

Per fortuna le biblioteche, pur nella gravissima situazione (non solo finanziaria) in cui versano ormai da anni, ancora ospitano colti bibliotecari, studiosi di notevole acume, che non si limitano al solo prestito o alla conservazione dei libri (non acquistando ormai più nulla), ma lavorano in favore della cultura editoriale e bibliografica e spesso, come in questo caso, con risultati davvero eccellenti. L'autrice, bibliotecaria alla Nazionale Braidense di Milano, da anni è impegnata nello studio e nella valorizzazione dell'enorme patrimonio editoriale milanese che si declina attraverso l'attività di una miriade di tipografi-editori, di editori puri, piccoli, medi o di grande tradizione. *Editori a Milano (1900-1945)*. Repertorio, a cura di Patrizia Caccia, introduzione di Ada Gigli Marchetti, Milano, **Franco Angeli**, 2013, pp.378, euro 46, è un lavoro cesellato, ampio, complesso e "artigianale", nato da riscontri certosini, verifiche, analisi onde poter costituire uno strumento di lavoro

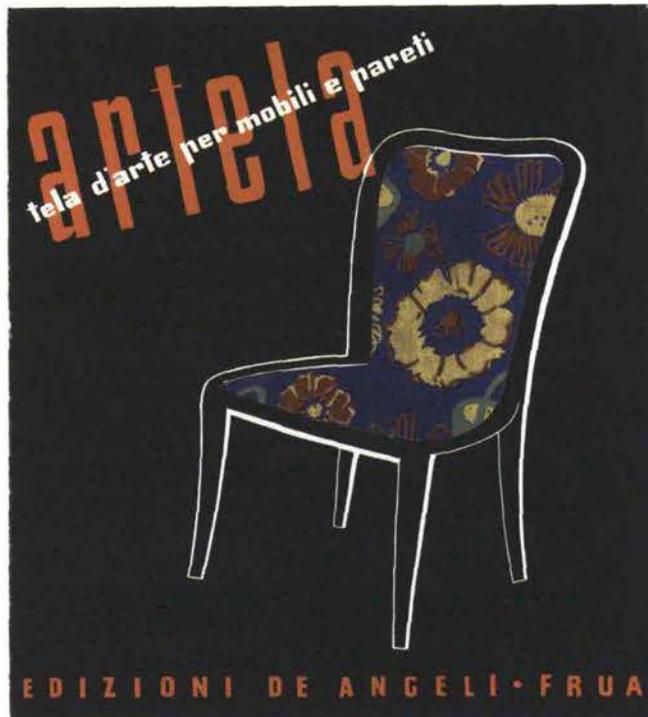


includibile per tutti coloro che, a vario titolo, si occupano della storia culturale dell'editoria italiana del Novecento, di cui quella d'ambito milanese è, ovviamente, un punto nodale. Un repertorio non è un libro come gli altri; non è neppure un saggio, ma qualcosa di diverso e peculiare. E' una guida, un baedeker prezioso, uno strumento di lavoro, una bussola cartacea, qualcosa che si consulta e che perciò dev'essere preciso, attendibile, inappuntabile e rigoroso. Questo, dedicato ai primi 45 anni del Novecento di editoria e tipografia milanese, lo è a tutti gli effetti. Le sottili e fasciose trame di cui è intessuto consentono di attraversare con agio il grande fiume tipografico-editoriale milanese, nel quale ritrovare vecchie e nuove "amicizie", incontrare facce note e profili quasi del tutto sconosciuti, imbatterci in cognomi celebri e in sigle defunte o poco note. Una guida piena di sorprese, di dati utili, di notizie spesso inedite. Ogni scheda (da "Abate editore" a "Zust editore") ha

una sua struttura precisa: intestazione, tipologia dell'azienda, luogo o luoghi di attività, data di inizio e fine attività, variazioni di denominazione, notizie societarie, attività editoriale, bibliografia e fonti consultate. Per i cultori del futurismo tipografico-editoriale, ad esempio, preziose sono le schede sulla tipografia di Angelo Taveggia o quella di Fedele Azari; oppure gli "amici" di Giovanni e Vanni Scheiwiller, delle cui edizioni proprio in questi giorni è uscito, ad opera di Laura Novati, il prezioso ed atteso *Catalogo storico 1925-1999* (Unicopli), troveranno ad accoglierli una lunga ed articolata scheda loro dedicata. Impossibile non soffermarsi anche sulle deliziose micro "Edizioni di Via Letizia" di Gio Ponti, puntualmente indagate dalla Caccia, oppure su "Rosa e Ballo" o "Campo Grafico" o sulle decine d'altre iniziative legate al razionalismo e all'avanguardia, ciascuno seguendo i propri "gusti" editoriali. Difficile, anche per il bibliografo più pignolo, trovare lacune in questo *Repertorio* (presente, ovviamente, l'indice finale dei nomi). Insomma, con l'ampia e articolata introduzione di Ada Gigli Marchetti e la premessa della curatrice, un'opera che segnerà in positivo gli studi sulla cultura editoriale italiana del Novecento. MG

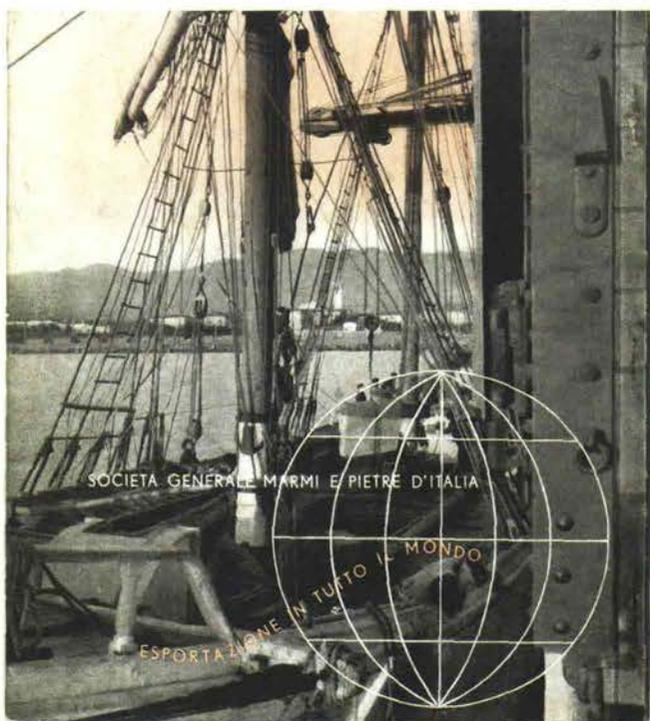


da Giulio da Milano, direttore artistico della Scuola tipografica Vigliardi Paravia di Torino e della rivista "Graphicus", da Nino Strada, pittore grafico di Milano, da Antonio Boggeri, tecnico pubblicitario, e da Renato Zveteremich, direttore della propaganda Olivetti) dove si suggerivano criteri didascalici per la mostra grafica alla futura VI Triennale. Ben presto invece, con il venir meno della leadership carismatica di Persico, morto pochi mesi prima, le dimissioni di Giuseppe Pagano dal consiglio direttivo dell'esposizione e la conseguente mancata pre-



senza alla VI Triennale della grafica italiana, cadrà l'ipotesi di una concreta identificazione tra razionalismo e fascismo (peraltro osteggiata da Attilio Rossi e dai fondatori di "Campo Grafico" con il rifiuto di pubblicare il servizio sull'allestimento tubolare progettato da Persico e installato in Galleria Vittorio

Emanuele in occasione delle elezioni plebiscitarie per il "Si" del 1934) ma anche a quella di una loro semplice coesistenza (Marinella Pigozzi). La vittoria finale del modernismo sulle resistenze al nuovo nel settore delle arti grafiche, di cui parlerà Modiano dopo avere portato finalmente con Sinisgalli alla VII Triennale nel 1940 il meglio della grafica razionalista italiana del decennio precedente (1933-1939), riguarderà l'iniziativa privata di committenti capaci di imporsi con uno stile nazionale originale senza per forza identificarsi né confrontarsi con quello "romano" e tardo novecentista del regime ormai sempre più organicamente succube dell'alleato nazista.



Grafica

dall'alto e da sinistra: Brochure "Il lanificio Rossi per l'autarchia - La nuova centrale termica di Rocchette", Officina d'Arte Grafica Achille Lucini, fine anni Trenta

Pieghevole Artela - Tela d'arte per mobili e pareti, grafica di Erberto Carboni per Studio Boggeri, stampato da Officina d'Arte Grafica Achille Lucini, fine anni Trenta

Copertina e IV di copertina della brochure della Società Generale Marmi e Pietre d'Italia (Montecatini), impaginata da Kate Bernhardt (Studio Boggeri) e stampata da Officina d'Arte Grafica Achille Lucini, 1933