Dal 2019 8tto Edizioni porta all'attenzione dei lettori italiani autori di area anglofona, al loro esordio oppure riscoperti dal recente passato, che si distinguono, oltre che per il valore, anche per l'originalità che spesso devia dagli schemi tradizionali aprendosi a scenari inconsueti. Cresce con la collana b8ttoni, che accoglie una narrativa italiana cucita addosso, fatta di storie vicine che parlano una lingua familiare conservando il brivido dell'inaspettato. E si arricchisce dal 2024 con una centellinata proposta di saggistica che esplora con la consueta libertà e un gioioso stupore vari aspetti del reale, della cultura e della società.

collana In sal8tto

Intrecciamo i fili dei temi che da sempre ci definiscono, esploriamo vari aspetti del reale, della cultura e della società che ci incuriosiscono, con competenza, rigore e quell'estro pop che ci contraddistingue. Nella nostra saggistica – nel nostro salotto – non c'è posto per la polvere ma solo per un senso di gioioso stupore.

Annalisa Gimmi

IDA, LAURA E LE ALTRE

Il senso delle donne per il Giallo nell'Italia del secondo Dopoguerra

EDIZIONI

Annalisa Gimmi

Ida, Laura e le altre

Il senso delle donne per il Giallo nell'Italia del secondo Dopoguerra

Curatela interna: Alessandra Barbero

Editing e redazione: Alessandra Barbero e Manola Mendolicchio

Si ringrazia la Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, in particolare Paolo Verri e Giacomo Papi per l'autorizzazione concessaci alla utilizzazione e riproduzione dei pareri di lettura custoditi nel Fondo Segreteria editoriale estero.

L'editore resta a disposizione degli aventi diritto con cui non è stato possibile mettersi in contatto.

Progetto grafico di collana: Sansai Zappini

Impaginazione: 8tto Edizioni

Immagine di copertina: Marta Pandale

Grafica di copertina: 8tto Edizioni

© Annalisa Gimmi, 2026

Tutti i diritti riservati

8tto Edizioni s.r.l. - Via Novara, 31 - 20147 Milano

www.8ttoedizioni.com

I edizione: ottobre 2026

ISBN: 978-88-31263-80-1

Indice

Prefazione – Le professioniste del libro. Lettura, mediazione, lavoro editoriale di R. Cesana 15

Il Giallo Mondadori: una collezione per "fare buona figura in qualunque ambiente" 29

I pareri di lettura: uno sguardo rosa sul Giallo 41

IDA

Ida Omboni: una risata li seppellirà 51

LAURA

Laura Grimaldi: pane al pane e violenza alla violenza 91

LE "ALTRE"

L'archivio racconta 123

Tra *hard boiled* e *mistery* classici: chi erano gli autori dei Gialli Mondadori? 157

Postfazione – Le autrici italiane del Giallo, dagli esordi a oggi di C. Lavopa 171

Fonti consultate 183

Le professioniste del libro. Lettura, mediazione, lavoro editoriale

di **Roberta Cesana**

Quando si racconta la storia dell'editoria italiana del Novecento, la narrazione tende ancora a organizzarsi attorno a poche figure riconoscibili: gli editori, gli autori, i direttori letterari. È una storia che possiede i propri protagonisti, i propri luoghi simbolici e persino una propria geografia: Milano, Torino, in misura minore Firenze e Roma; Arnoldo Mondadori, Giulio Einaudi, Valentino Bompiani, Angelo Rizzoli; Elio Vittorini, Vittorio Sereni, Italo Calvino, Cesare Pavese. Una narrazione che ha prodotto risultati storiografici importanti e che continua a rappresentare una chiave indispensabile per comprendere lo sviluppo dell'industria culturale italiana.

Tuttavia, come spesso accade quando una tradizione di studi si consolida, ciò che è stato raccontato con maggiore efficacia rischia talvolta di oscurare ciò che è rimasto ai margini della rappresentazione. Non perché sia stato ignorato deliberatamente, ma perché le categorie attraverso cui abbiamo costruito la storia dell'editoria hanno privilegiato alcuni soggetti rispetto ad altri. Abbiamo studiato le decisioni editoriali più delle pratiche che le rendevano possibili; le

strategie culturali più dei processi quotidiani attraverso cui esse prendevano forma; i protagonisti facilmente identificabili molto più delle reti professionali che sostenevano concretamente il funzionamento delle case editrici.

Da qualche anno, però, qualcosa sta cambiando. Le ricerche dedicate alle professioniste del libro, alle traduttrici, alle consulenti editoriali, alle direttrici di collana, alle redattrici e alle editrici stanno mostrando che il problema non consiste semplicemente nell'aggiungere qualche figura femminile a una storia già scritta. Il punto appare più complesso. Ciò che emerge dagli archivi è infatti una diversa distribuzione del lavoro culturale all'interno del sistema editoriale novecentesco. Una distribuzione nella quale le donne partecipano in misura crescente alle attività di mediazione, selezione, traduzione, organizzazione e costruzione dei cataloghi, mentre la rappresentazione pubblica del campo editoriale continua a concentrarsi prevalentemente sulle figure maschili della direzione culturale e imprenditoriale.

In questa prospettiva, il volume che il lettore ha tra le mani offre una fonte particolarmente interessante. Non perché riguardi una delle collane più prestigiose del catalogo Mondadori. Al contrario. Il Giallo Mondadori, nato nel 1929 e destinato a diventare uno dei fenomeni editoriali più longevi e popolari della storia italiana del libro, occupa per lungo tempo una posizione ambigua all'interno delle gerarchie culturali del Novecento. Straordinario successo commerciale, marchio riconoscibile da generazioni di lettori, strumento decisivo per la diffusione della narrativa poliziesca internazionale, Il Giallo Mondadori rimane tuttavia associato a una forma di letteratura considerata minore rispetto alla narrativa legittimata dalla critica e dalle istituzioni culturali. È proprio questa posizione intermedia a rendere particolarmente significativo il corpus di documenti qui pubblicato.

Nei decenni successivi alla Seconda guerra mondiale, mentre la casa editrice Mondadori consolida la propria struttura industriale e amplia enormemente la propria capacità di intervento sul mercato librario, la pratica del parere di lettura assume una funzione sempre più rilevante. La crescita della produzione editoriale, l'intensificarsi dei rapporti con gli agenti stranieri, la necessità di selezionare rapidamente una quantità crescente di opere impongono procedure più sistematiche. Il parere di lettura diventa così uno strumento ordinario del lavoro editoriale. Prima che un libro venga tradotto, acquistato o respinto, qualcuno deve leggerlo, sintetizzarlo, valutarne la qualità, prevederne la ricezione, collocarlo all'interno di una determinata strategia editoriale. Si tratta di una funzione apparentemente subordinata ma in realtà cruciale. Eppure, proprio perché collocata a monte della pubblicazione, essa tende a scomparire dalla memoria pubblica dell'editoria.

Il caso del Giallo Mondadori rivela, poi, un ulteriore elemento di interesse. Mentre le collane più prestigiose continuano a essere associate a consulenti, scrittori e direttori letterari uomini, una parte consistente dell'attività di lettura relativa alla narrativa poliziesca viene affidata a collaboratrici. È difficile non interrogarsi sulle ragioni di questa distribuzione del lavoro. Certamente vi agiscono fattori pratici e organizzativi, ma sarebbe ingenuo ignorare il peso delle gerarchie culturali dell'epoca. Un genere percepito come popolare, seriale, commerciale e destinato a un vasto pubblico poteva essere affidato più facilmente a donne senza che ciò mettesse in discussione gli equilibri simbolici del campo editoriale. L'autorità culturale continuava a concentrarsi altrove.

Questa osservazione conduce a una questione più ampia. Forse una parte significativa della storia editoriale del Novecento può es-

sere letta attraverso la progressiva femminilizzazione di alcune funzioni del lavoro intellettuale. Non delle funzioni direttive e imprenditoriali, almeno non in misura paragonabile, ma di quelle attività di mediazione che collegano produzione e ricezione, autore ed editore, testo e pubblico.

È un fenomeno che emerge con particolare evidenza se allarghiamo lo sguardo oltre il caso specifico documentato in questo volume e osserviamo il sistema editoriale italiano negli anni della ricostruzione e del boom economico. In genere, quando si parla della presenza femminile nell'editoria del secondo Dopoguerra, si tende a cercare figure eccezionali: le editrici, le imprenditrici, le scrittrici che hanno saputo imporsi in un ambiente prevalentemente maschile. Si tratta naturalmente di un approccio legittimo, che ha consentito di recuperare molte protagoniste a lungo trascurate. E tuttavia il problema storico che emerge dagli archivi appare oggi diverso e forse più complesso. La questione non riguarda soltanto la presenza delle donne nel mondo del libro, ma il modo in cui il lavoro editoriale si organizza e si distribuisce nel corso del Novecento.

Negli anni Cinquanta e Sessanta l'editoria italiana attraversa una fase di profonda trasformazione. Crescono i cataloghi, aumentano le traduzioni, si intensificano i rapporti con gli editori stranieri, si moltiplicano le collane e i segmenti di mercato, si allargano i pubblici della lettura. Le case editrici non sono più soltanto imprese guidate dall'intuizione del fondatore o di un ristretto gruppo di collaboratori. Diventano organizzazioni sempre più articolate, che richiedono competenze specialistiche, procedure di selezione, attività di consulenza, lettura e mediazione. La costruzione di un catalogo coinvolge ormai una pluralità di soggetti che operano a diversi livelli del processo editoriale.

È proprio in questa fase che la presenza femminile cresce in maniera significativa. Ma ciò che colpisce non è soltanto la crescita numerica. Colpisce soprattutto la distribuzione delle funzioni. Mentre le donne diventano sempre più presenti nella traduzione, nella lettura editoriale, nella redazione, nella consulenza culturale, nell'organizzazione delle relazioni tra autori e case editrici, la rappresentazione pubblica dell'editoria continua a essere dominata dagli editori, dai direttori letterari, dagli scrittori e dai consulenti più autorevoli, quasi sempre uomini. Si produce così uno scarto che la storiografia soltanto negli ultimi anni ha iniziato a osservare con maggiore attenzione: la distribuzione effettiva del lavoro culturale non coincide con la distribuzione del prestigio simbolico.

Da questo punto di vista il caso di Lavinia Mazzucchetti appare particolarmente significativo. Una delle maggiori germaniste italiane del Novecento, traduttrice, consulente e mediatrice culturale di straordinaria autorevolezza, Mazzucchetti svolge un ruolo essenziale nella circolazione della letteratura tedesca in Italia. Negli anni del Dopoguerra è l'unica vera specialista rimasta a disposizione di Mondadori per quell'area linguistica e culturale; progetta la pubblicazione dell'opera omnia di Thomas Mann e continua a esercitare una funzione di orientamento culturale che influenza concretamente le scelte editoriali. Eppure, il suo nome rimane prevalentemente associato alla traduzione e alla consulenza. La sua autorevolezza è indiscutibile, ma si esprime attraverso una funzione di mediazione.

Lo stesso si potrebbe dire, seppure in forme diverse, di Alba de Céspedes. Nella memoria letteraria italiana de Céspedes occupa il posto che le compete come scrittrice. Meno evidente è il suo ruolo all'interno delle reti editoriali di quegli anni. Gli archivi mostrano una figura che mette in relazione autrici, editori e ambienti intellet-

tuali, favorisce incontri, suggerisce collaborazioni, contribuisce a consolidare rapporti tra Mondadori e alcune delle principali protagoniste della cultura italiana del tempo. Attraverso la sua mediazione passano, tra le altre, Maria Bellonci e Anna Banti. Anche in questo caso il lavoro editoriale è reale, concreto, capace di incidere sulle politiche culturali di una grande casa editrice, ma difficilmente riconducibile alle categorie tradizionali della storiografia editoriale.

Il caso di Natalia Ginzburg introduce ulteriori elementi di riflessione. Se oggi la ricordiamo soprattutto come una delle maggiori scrittrici italiane del Novecento, negli anni Quaranta e Cinquanta Ginzburg è anche una figura centrale nella vita quotidiana della casa editrice Einaudi. Legge manoscritti, redige pareri, segue autori, partecipa alle discussioni redazionali, contribuisce ai processi di selezione. Eppure, il suo ruolo editoriale tende a rimanere in secondo piano rispetto alla sua identità di autrice. La vicenda di Ginzburg mostra bene quanto sia difficile separare le diverse dimensioni del lavoro culturale femminile nel Novecento. Scrittura, consulenza, lettura editoriale e partecipazione alla vita intellettuale dell'impresa editoriale si intrecciano continuamente.

Particolarmente significativo appare il caso di alcune professioniste che operano direttamente all'interno delle grandi case editrici italiane negli anni Cinquanta e Sessanta e la cui attività si svolge in aree rimaste a lungo ai margini della ricostruzione storiografica. Bianca Garufi, entrata in Einaudi nel 1945, costituisce un esempio emblematico. Nota soprattutto per il rapporto intellettuale e affettivo con Cesare Pavese e per una produzione letteraria che ha faticato a trovare una collocazione autonoma nella storia della letteratura italiana, Garufi svolge per oltre vent'anni un'intensa attività editoriale, prima come dipendente e poi come consulente della casa editrice torinese,

contribuendo in particolare alla costruzione del catalogo di narrativa francese. Una traiettoria analoga, benché collocata in un contesto diverso, è quella di Silvana Mauri. Nipote di Valentino Bompiani, giornalista, traduttrice, autrice e collaboratrice della casa editrice per oltre quarant'anni, Mauri rappresenta bene una figura che gli archivi restituiscono come centrale e che la memoria pubblica ha invece relegato in una posizione laterale. La sua attività attraversa molteplici ambiti: segue autori, partecipa alla vita culturale della casa editrice, traduce, scrive, mantiene relazioni professionali che contribuiscono alla costruzione dell'identità stessa della Bompiani. Non a caso è stata definita una sorta di "eminenza grigia" della casa editrice, formula che, al di là della sua efficacia giornalistica, rivela anche il carattere spesso invisibile attribuito al lavoro culturale femminile.

Un discorso analogo potrebbe essere svolto per Alba Morino. Per oltre quarant'anni figura di riferimento dell'ufficio stampa Feltrinelli, Morino rappresenta una tipologia professionale che la storiografia ha soltanto recentemente iniziato a esplorare: quella delle donne impegnate nella costruzione dell'immagine pubblica delle case editrici e nella gestione delle relazioni culturali. Anche nel suo caso l'attività editoriale si intreccia costantemente con altre forme di intervento intellettuale, dalla scrittura saggistica all'interesse per Sibilla Aleramo, fino alla fondazione di iniziative editoriali autonome negli anni successivi alla conclusione della lunga esperienza feltrinelliana.

Proprio il caso di Morino consente di cogliere un ulteriore aspetto del problema. Molte delle professioniste fin qui ricordate non esercitano la propria influenza attraverso ruoli formalmente direttivi, bensì attraverso la capacità di costruire e mantenere reti di relazioni, di mettere in comunicazione autori, editori, istituzioni culturali, lettori e ambienti intellettuali diversi. Una parte significativa del lavoro edi-

toriale femminile del secondo Dopoguerra sembra infatti collocarsi in questi spazi di connessione, dove la mediazione culturale si intreccia con la progettazione editoriale e dove le competenze professionali risultano inseparabili dai rapporti personali, associativi e intellettuali costruiti nel corso del tempo.

Questa caratteristica emerge con ancora maggiore evidenza osservando altre figure attive nell'editoria milanese di quegli anni. Sofia Ravasi, moglie di Aldo Garzanti e madre di Livio Garzanti, è stata a lungo ricordata soprattutto attraverso la sua collocazione familiare. Eppure, il suo ruolo va ben oltre quello della collaboratrice dell'azienda di famiglia. Impegnata nell'associazionismo femminile, nella promozione dell'istruzione e nell'assistenza sociale, Ravasi costruisce una rete di relazioni culturali che si rivela decisiva anche sul piano editoriale. È grazie ai suoi rapporti con Maria Montessori che Garzanti avvia la pubblicazione delle opere della pedagogista proprio in una fase particolarmente delicata della storia aziendale.

Ancora più difficile da ricondurre a una categoria professionale univoca è la figura di Daria Guarnati. Editrice, promotrice culturale, direttrice di rivista, organizzatrice di mostre e iniziative artistiche, Guarnati costruisce attorno alla propria attività una fitta rete di relazioni che coinvolge letteratura, arti figurative e critica. La rivista *Aria d'Italia*, i libri d'arte, il rapporto privilegiato con Curzio Malaparte testimoniano un'attività che non può essere ridotta alla sola funzione imprenditoriale. Guarnati opera in quello spazio intermedio nel quale il lavoro editoriale coincide con la costruzione di ambienti culturali, reti intellettuali e occasioni di legittimazione reciproca.

Una situazione analoga si riscontra in molte altre traiettorie femminili del periodo. Ottavia Mellone dirige alcune delle più fortunate iniziative periodiche rivolte al pubblico femminile e costruisce una

significativa esperienza imprenditoriale autonoma in un settore che la storiografia ha a lungo considerato marginale rispetto all'editoria libraria propriamente detta. Elda Bossi attraversa i territori della scrittura, della traduzione, della direzione editoriale e dell'attività imprenditoriale, rendendo evidente la permeabilità dei confini professionali che caratterizza molte carriere femminili. Marise Ferro si muove contemporaneamente tra narrativa, traduzione e giornalismo culturale. Giancarla Re Mursia partecipa alla costruzione della casa editrice Mursia fin dagli esordi, contribuendo alla sua organizzazione e al suo sviluppo ben oltre il ruolo tradizionalmente attribuito alla moglie dell'editore.

Accanto a queste figure relativamente più note, esiste poi un universo di professioniste che operano soprattutto nel giornalismo, nelle riviste e nelle attività culturali collegate al mondo del libro. Rosa Menni dirige dal 1945 l'edizione lombarda di *Noi Donne* e partecipa alla costruzione di uno spazio pubblico femminile nel quale editoria, informazione e impegno civile risultano strettamente intrecciati. Giulia Veronesi collabora con diverse case editrici e riviste, attraversando territori che vanno dalla critica d'arte alla divulgazione culturale. Bianca Ugo promuove attraverso la casa editrice Bianchi Giovini iniziative rivolte principalmente alle lettrici e contribuisce alla diffusione di una produzione editoriale che intercetta nuovi segmenti del mercato librario. Si tratta di figure che raramente occupano il centro delle narrazioni storiche, ma che testimoniano la presenza di una vasta area di lavoro culturale femminile diffuso.

Ancora più vicino al tema del presente volume è il caso di Ida Omboni. Traduttrice, scrittrice e lettrice editoriale, Omboni collabora con diversi editori ma trova nella Mondadori uno dei suoi principali luoghi di attività professionale. Il suo lavoro per Il Giallo Mondadori

mostra con particolare chiarezza quanto la costruzione di una collana dipenda da competenze che raramente trovano una rappresentazione pubblica adeguata. Omboni legge, valuta, seleziona, orienta. Interviene cioè in quella fase preliminare nella quale un testo viene trasformato da semplice proposta editoriale in possibile libro. È una funzione cruciale e tuttavia scarsamente visibile, tanto che il suo nome è rimasto a lungo pressoché assente dalle ricostruzioni dedicate alla storia della narrativa poliziesca in Italia.

A partire dagli anni Sessanta, un altro importante percorso è quello di Laura Grimaldi. Anche nel suo caso il punto di partenza è costituito dalla traduzione e dal lavoro editoriale, ma la sua traiettoria mostra un progressivo ampliamento delle responsabilità e una crescente identificazione con il genere poliziesco e noir. Lettrice, editor, traduttrice, curatrice di collane, scrittrice e successivamente fondatrice di una propria impresa editoriale, Grimaldi testimonia una possibilità di passaggio dalla mediazione culturale alla progettazione editoriale autonoma che rimane relativamente rara per la sua generazione. Il suo percorso anticipa, per certi aspetti, alcuni degli sviluppi che caratterizzeranno il decennio successivo.

Le traiettorie di Omboni e Grimaldi sono particolarmente istruttive perché mostrano come il punto di ingresso delle donne nell'editoria degli anni Cinquanta e Sessanta coincida frequentemente con attività considerate ancillari – la traduzione, la lettura editoriale, la collaborazione redazionale – che si rivelano invece decisive nella costruzione concreta dei cataloghi. È attraverso queste pratiche quotidiane che molte professioniste acquisiscono un'autorità culturale effettiva, pur senza occupare posizioni formalmente direttive.

Si tratta di attività che raramente producono un'immediata visibilità pubblica, ma che incidono profondamente sulla configurazione

dei cataloghi e, di conseguenza, sulla formazione della cultura letteraria italiana del secondo Novecento.

Il punto, allora, non è soltanto che le donne fossero presenti nell'editoria italiana del secondo Dopoguerra. Il punto è che la loro presenza costringe a ridefinire ciò che intendiamo per lavoro editoriale. Se continuiamo a identificarlo con la direzione della casa editrice, con la proprietà dell'impresa o con la figura pubblica dell'editore, molte di queste professioniste continueranno inevitabilmente ad apparire marginali. Se invece osserviamo il processo attraverso cui un libro prende forma – dalla lettura preliminare alla traduzione, dalla consulenza alla redazione, fino alla costruzione delle relazioni culturali che rendono possibile un catalogo – la geografia del lavoro editoriale cambia profondamente.

Per questa ragione il corpus documentario raccolto in questo volume assume un interesse che supera ampiamente la storia di una singola collana. Ciò che esso consente di osservare è precisamente una di quelle zone intermedie del lavoro editoriale nelle quali la presenza femminile si fa particolarmente intensa e al tempo stesso particolarmente difficile da cogliere attraverso le fonti tradizionali. Le lettrici del Giallo Mondadori non appartengono al novero delle grandi imprenditrici editoriali né a quello delle scrittrici consacrate; non dirigono case editrici, non firmano collane, raramente lasciano dietro di sé archivi personali comparabili a quelli dei principali protagonisti del mondo del libro. Eppure, partecipano direttamente a uno dei processi fondamentali della produzione editoriale: la selezione dei testi.. Da questo punto di vista, i pareri di lettura pubblicati nelle pagine seguenti possiedono un valore particolare. Essi non ci restituiscono il ricordo retrospettivo di una carriera, né la rappresentazione pubblica di una figura intellettuale. Mostrano il lavoro editoriale mentre viene

svolto. Mostrano professioniste impegnate in un'attività quotidiana di valutazione e interpretazione. Mostrano competenze linguistiche, capacità di sintesi, sensibilità narrativa, conoscenza dei meccanismi del mercato librario. Mostrano soprattutto che la costruzione di un catalogo non è il risultato di una singola decisione, ma il prodotto di una catena di mediazioni. È forse questa la lezione più interessante che emerge da tali documenti.

Guardate da questa prospettiva, le lettrici, le traduttrici, le consulenti e le collaboratrici editoriali degli anni Cinquanta e Sessanta appaiono come le protagoniste di una trasformazione destinata a produrre i suoi effetti soltanto nel decennio successivo. Quando, tra la fine degli anni Sessanta e gli anni Settanta, figure come Inge Feltrinelli ed Elvira Sellerio acquisiscono una crescente visibilità anche sul piano imprenditoriale e direttivo, il terreno sul quale si innestano quelle esperienze è già stato ampiamente preparato da una generazione di professioniste che aveva contribuito, spesso lontano dalla ribalta, alla costruzione dell'editoria italiana del secondo Novecento. Il femminismo della seconda ondata e la nascita di case editrici come la Tartaruga di Laura Lepetit, fondata nel 1975, inaugureranno una stagione diversa, nella quale il protagonismo femminile non si esprimerà più soltanto attraverso la crescente presenza nelle professioni editoriali, ma inciderà direttamente sulle politiche del catalogo, sui criteri di selezione dei testi e, più in generale, sui processi di formazione del canone letterario. Letti oggi, i pareri raccolti in questo volume restituiscono dunque il momento in cui quella trasformazione era ancora in gestazione, quando il lavoro delle donne contribuiva già in modo decisivo alla vita delle case editrici senza avere ancora trovato una piena rappresentazione nella memoria culturale dell'editoria italiana. Se oggi possiamo coglierne pienamente il significato

è perché la ricerca storica ha iniziato a interrogare gli archivi con domande nuove, capaci di riportare alla luce non soltanto figure rimaste nell'ombra, ma anche forme di lavoro editoriale che per lungo tempo erano rimaste ai margini della narrazione storiografica.

Roberta Cesana è Professoressa Associata presso l'Università degli Studi di Milano dove insegna Bibliografia e Storia del libro e dell'editoria. È Presidente di APICE. Tra le sue pubblicazioni: *Editori e librai nell'era digitale* (2002), *"Libri necessari". Le edizioni letterarie Feltrinelli* (2010), *Sui cataloghi editoriali e altri saggi* (2015), *L'altra metà dell'editoria. Le professioniste del libro e della lettura nel Novecento* (2022), *Libri e rose. Le donne nell'editoria italiana degli anni Settanta* (2024).

Il Giallo Mondadori: una collezione per "fare buona figura in qualunque ambiente"

In principio fu il colore

Un uomo è seduto in poltrona. È immerso nella lettura di un libro che stringe tra le mani. Accanto a lui si vede un tavolino con un bicchiere d'acqua. A un certo punto dei ladri si introducono nell'appartamento, ma l'uomo è talmente concentrato sulla lettura che non si accorge di nulla. E i ladri cominciano a svuotargli la casa. Un oggetto per volta, portano via praticamente tutto. Alla fine, proprio mentre l'uomo sta bevendo senza mai togliere gli occhi dal libro, portano via anche il tavolino. Il bicchiere, posato dal lettore assorto, cade a terra e va in mille pezzi, ma l'uomo continua imperterrito a fissare le pagine. Poco dopo chiude il libro e fa un lungo sospiro soddisfatto. Questo è quanto emerge dalla mia memoria di un Carosello di tanti anni fa, interpretato da Giulio Marchetti, che pubblicizzava I Gialli Mondadori. Oggi, con tutta l'attenzione dedicata ai sistemi di sicurezza per le nostre case, una pubblicità di questo genere non potrebbe mai essere trasmessa, ma parliamo degli anni Sessanta. Quasi un altro mondo.

E, se ci pensiamo, era un altro mondo anche quello in cui si pubblicizzavano libri in televisione, operazione più volte tentata anche in seguito, ma senza risultati apprezzabili.

In quel caso, però, la situazione era diversa. Si sta parlando di una delle collane più popolari e di maggior successo della casa editrice Mondadori, con tirature altissime e vendite record. Il Giallo Mondadori, nel secondo Dopoguerra, era distribuito in edicola e si rivolgeva a un target di lettori di istruzione medio-bassa, raccogliendo così, da una parte, l'eredità del *feuilleton*, dall'altra proponendo il libro a una platea molto ampia, che, partendo dalle facili letture poliziesche, si era trovata forse per la prima volta a maneggiare l'oggetto culturale per eccellenza.

La collana era un vero e proprio periodico, tanto che il testo del romanzo era corredato da racconti minori, pubblicità, e anche da giochi enigmistici e vignette umoristiche. Insomma, da tutto quello che poteva attirare il lettore poco avvezzo all'universo librario.

Eppure, al suo apparire nel 1929 sul panorama letterario italiano, quando la collezione si chiamava ancora, e semplicemente, I Libri Gialli, la cura nel confezionamento del volume, della sua bellezza come oggetto aveva avuto valore primario e voleva rappresentare un punto d'incontro tra il mondo del libro, spesso identificato come un settore di nicchia riservato agli intellettuali, e un genere di cosiddetta (e presunta) sotto-letteratura, che aveva però la potenzialità di attirare un nuovo tipo di pubblico.

È noto che la definizione di "romanzi gialli" come sinonimo di "romanzi polizieschi" è esclusivamente italiana. In tutti gli altri paesi si parla di *detective stories*, di thriller, di *investigative novel*, ma mai si fa riferimento al colore "giallo". La denominazione italiana è nata proprio all'interno della Mondadori, che stava inaugurando una serie

di collane caratterizzate ognuna da un colore diverso della copertina, cosa che contribuiva alla sua identificazione immediata. Questa soluzione guidava in modo semplice il potenziale lettore nella scelta di romanzi che rispondessero ai propri interessi. Di lì a poco (1930), furono infatti varati I Libri Azzurri, che raccoglievano romanzi di autori italiani, I Libri Verdi (1932), che comprendevano testi storici, e I Libri Neri che tra il 1932 e il 1933 proposero dodici polizieschi di George Simenon. L'autore francese compariva esclusivamente con titoli che vedevano come protagonista il commissario Maigret e, dopo la chiusura della collana, che non ebbe la fortuna sperata, le sue opere furono ospitate nei Gialli economici (una collana minore affiancata a I Libri Gialli dal 1933) e, successivamente, in numerose altre collezioni mondadoriane.

L'idea di una raccolta dedicata ai romanzi polizieschi fu avanzata, nel 1929, da Luigi Rusca, che ne è stato il primo direttore, ma la scelta dell'intramontabile copertina è stata una decisione che si deve a Lorenzo Montano, certamente il vero artefice della collezione, che ha contribuito a darle un'identità. Il colore che la caratterizza gli è stato suggerito da collane di polizieschi pubblicate all'estero, in particolare da una serie di libri di Edgar Wallace (*Yellow Jackets*) pubblicata negli anni Venti dalla casa editrice britannica Hodder & Stoughton, (ma già in uso negli Stati Uniti, in particolare dagli editori Street & Smith per la *Detective story magazine*). Non è quindi un'idea originale mondadoriana, ma è stata sapientemente rivisitata tanto da farne un'immagine iconica che ancora oggi resiste nel tempo. Sulle copertine inglesi compariva anche un cerchio rosso, che evidenziava la firma dello scrittore, e Montano ebbe l'intuizione di farne il confine grafico da cui fuoriuscivano i disegni di copertina. In realtà, i primi quattro

volumi, pubblicati nell'autunno di quello stesso 1929, avevano copertina rigida, senza sovracoperta e al posto del cerchio c'era un esagono, sempre rosso. Ma il risultato non aveva soddisfatto i dirigenti della casa editrice milanese. Sia per Montano e Rusca, sia per lo stesso Arnoldo Mondadori, era indispensabile che il prodotto fosse di più alto livello, anche proprio per contrastare la fama di letteratura popolare e di scarso pregio di cui il genere narrativo godeva, e non solo in Italia. Così i libri della nuova collezione dovevano fare "buona figura in qualunque ambiente", come si legge nei lanci pubblicitari apparsi su giornali e riviste dell'epoca. Cioè dovevano rappresentare uno sdoganamento di volumi che per tradizione sarebbero stati relegati in un indifferenziato limbo di letteratura minore. L'aspetto grafico fu quindi rimaneggiato, migliorato, e già nel 1930 il libro, con copertina rigida arancione, fu dotato di una sovracoperta del giallo che conosciamo, con il cerchio rosso, il titolo in corpo grande, il nome dell'autore, un'illustrazione di grande effetto impattante (dal 1950, e poi per più di trent'anni, sarà eseguita da Carlo Jacono), e una frase (quasi uno slogan) attrattivo per il pubblico, come "Ogni pagina un'emozione!" o "Questo libro non vi lascerà dormire!" o anche riferimenti agli autori o ai personaggi seriali, garanzia di un certo tipo di investigazione: "Wallace è irresistibile!", "Philo Vance non ha rivali!", "Una nuova avventura dell'avvocato del diavolo" (ovviamente, Perry Mason).

L'uscita dei primi volumi ebbe subito un successo enorme, facilitato da concorsi promossi dalla casa editrice, sia per i lettori sia per i librai. Ai lettori era stata lanciata la sfida, in linea con le investigazioni dei più famosi detective, di individuare nel testo i quattro errori di stampa volutamente inseriti. Di ogni errore si doveva annotare il numero della pagina e, sommando quei numeri, risultava una data storicamente importante. Questa era la soluzione dei quiz. E il premio

corrispondeva a 5.000 lire, una cifra notevole per quegli anni. Sfortunatamente, però, di questo concorso non si seppero mai né i vincitori né la soluzione. I venditori erano invece incentivati a far conoscere e a distribuire i volumi della nuova collana, in quanto era previsto il premio di 6.000 lire per quei rivenditori che, tra "tutte le librerie d'Italia e Colonie", avessero acquistato il maggior numero di copie. Questo fenomeno attirò ovviamente anche l'attenzione della stampa, specializzata e non, e anche della critica, che però fu tutt'altro che benigna nei confronti dell'iniziativa. I letterati di casa nostra guardavano infatti al progetto con diffidenza (e spesso supponenza), perché ai loro occhi la narrativa poliziesca appariva come un divertente passatempo che con la letteratura aveva ben poco a che fare, e questo lancio pubblicitario confermava ai loro occhi l'aspetto frivolo ed eccessivamente popolare dell'iniziativa. Leonardo Sinisgalli, in particolare, dedicò su *La fiera letteraria* un articolo ben poco lusinghiero per la neonata collana, intitolandolo proprio *I libri gialli*. Eppure è da quel momento che si può considerare ufficializzato il termine "giallo" per indicare l'intero genere.