



CENTO AMICI DEL LIBRO

ANGELO STELLA

LO SCAFFALE SILENZIOSO

Xilografie di Gianni Verna e Gianfranco Schialvino

CASA DEL MANZONI

MILANO, MAGGIO 2018

LO SCAFFALE SILENZIOSO

53° edizione dei “Cento Amici del Libro”

L'associazione di bibliofili Cento Amici del Libro edita ogni anno un libro d'artista.

In concomitanza con l'edizione di pregio riservata ai soci e agli autori, è da qualche anno abitudine pubblicare una piccola ma curata plaquette che viene offerta con piacere anche ad amici e simpatizzanti nella quale è descritto e commentato il libro d'artista.

Nella presente plaquette ci sono brevi note biografiche degli autori e dei professionisti che hanno realizzato “Lo Scaffale Silenzioso”, precedute da uno scritto di Gianfranco Schialvino sulla storia e significato della xilografica, tecnica grafica scelta per illustrare il libro d'artista di quest'anno.

Il testo, scritto dal prof. Angelo Stella, presidente del Centro Nazionale Studi Manzoni, uno tra i maggiori studiosi italiani di Alessandro Manzoni, è un saggio, molto dotto, in uno stile scorrevole e brillante, sulle letture preferite del grande scrittore italiano, tema questo mai trattato da studiosi prima d'ora, corredato da 12 xilografie realizzate da Gianfranco Schialvino e Gianni Verna, due famosi xilografi che hanno saputo promuovere e rivalutare quella che è la più antica forma di stampa. Otto xilografie sono state colorate a mano personalmente dagli artisti, mentre due sono in bianco e nero stampate a piena pagina e due costituiscono le copertine del libro.

Le immagini che questi due bravissimi xilografi hanno creato si accostano molto bene al contenuto del libro, reso ancora più prezioso dalle pagine colorate all'acquerello. Ogni copia è di fatto un unicum.

La stampa è opera della tipografia Campi Monotype 1898 di Rodolfo Campi. La legatura è stata eseguita da Ruggero Rigoldi e ogni libro è contenuto in un astuccio ricoperto da fogli di carta marmorizzata, diverse l'una dall'altra, realizzate da Alberto Valse di Venezia, grande esperto della tecnica “Ebru” e donate appositamente per “Lo Scaffale silenzioso” dalla presidente dei Cento Amici del Libro, il che rende questa 53esima edizione ancora più unica e particolare.

Laura Tirelli

Presidente Cento Amici del Libro

L'EDIZIONE DEI 100 AMICI DEL LIBRO 2018

commento di Gianfranco Schialvino

L'importanza delle "figure"

Il libro prezioso è stato "illustrato" (la parola deriva dal latino *illustris* che vuol dire: illuminare, rendere chiaro, rendere glorioso, commentare, descrivere, corredare di figure un testo scritto per favorirne la comprensione e per renderlo più attraente) da sempre, fin da quando ancora non era "libro", non aveva cioè le caratteristiche morfologiche che usualmente, da diciotto secoli in qua, noi occidentali attribuiamo al libro: una coperta che ne protegga le pagine all'interno, cucite da un lato soltanto che resta fisso e si chiama dorso, mentre gli altri tre lati liberi permetteranno di muoverle mantenendone l'ordine, "sfogliandole" per leggerne il contenuto.

Uno dei più antichi testi rinvenuti, dove la zona scritta è accompagnata da figure, è un papiro con una parte del *Libro dei morti* pertinente al defunto Hor, conservato al Museo Egizio di Torino e risalente alla XX dinastia, cioè al 1200-1085 avanti Cristo, al cosiddetto Medio Regno che ebbe per capitale Tebe. Ma anche assiri e persiani usavano completare con immagini stele di pietra e terrecotte incise: a Parigi, al Louvre, è conservato un *Kudurru* del IX secolo, una lastra in granito decorata con sculture e coperta da iscrizioni che, posta all'ingresso dei santuari, serviva a garantire l'inviolabilità del tempio, e alla Bibliothèque Nationale il cosiddetto *Sasso Michaux*, pietra mesopotamica coperta da incisioni, ornamentazioni e scritta in caratteri cuneiformi. Il mondo greco e quello romano poi furono ricchissimi di libri illustrati, almeno un terzo dell'intera produzione: Pisistrato ad Atene promosse la riscritturazione di tutte le opere di Omero, Policrate a Samo aprì al pubblico una biblioteca, Aristofane nelle *Rane* fa dire al coro che i cittadini non si possono più ingannare, perché ormai tutti sono istruiti e posseggono qualche libro, e siamo nel IV secolo a. C.!

Il libro nella forma in cui ancor oggi lo usiamo nasce, col nome di *codice* (dal latino *caudices* che definisce ceppi i legni che tenevano unite le pagine), nel III secolo dopo Cristo, con i fogli in pergamena (cioè pelle di pecora:

a Pergamo il trattamento delle pelli era così perfezionato che il nome della città fu associato al prodotto) e i più belli erano scritti con lettere dorate, d'argento e purpuree. Il più famoso giunto a noi è il *Codice purpureo* di Rossano in Calabria: risale al VI secolo ed ha le iniziali vergate in oro e riccamente miniate.

Nel 1455 Gutenberg stampa il primo libro a caratteri mobili fusi in piombo, 1282 pagine divise in due colonne di 42 righe ciascuna che furono miniate da Enrico Kremer, vicario di San Cristoforo in Magonza. L'epoca nuova ha inizio, il libro può essere diffuso contemporaneamente in molte copie -anche se chi può permetterselo continua a preferire i testi manoscritti: Borso d'Este chiama Taddeo Crivelli per "illuminare" la sua *Bibbia bela*, scritta e decorata in sette anni, dal 1455 al 1461, forse il più bel libro manoscritto al mondo -, ma chi ama il "moderno" richiede a Venezia il capolavoro di Aldo Manuzio, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, forse il più bel libro stampato del mondo.

Il libro xilografico

Facciamo a questo punto una premessa metodologica, necessaria prima di intraprendere il viaggio nella xilografia, la tecnica che ha fatto nascere il libro inteso come prodotto seriale ottenuto tramite la stampa di un artefatto di natura grafica, destinato alla divulgazione di un pensiero (legge, dogma, mito, poema, romanzo, cognizione scientifica) e di un'idea (religiosa, politica, filosofica, letteraria): intenderemo con la parola *illustrazione* ogni immagine riproducibile in modo seriato attraverso la stampa, fissandone la data di nascita ai primi libri xilografici tabellari, nobilitando a pittura la miniatura con cui erano ornati i libri manoscritti.

La produzione dei manoscritti, dapprima circoscritta ai monasteri, nel Basso Medioevo fu affidata a veri e propri laboratori specializzati le cui maestranze erano organizzate in *copisti*: coloro che scrivevano il testo copiandolo da un originale; *rubricatori*: che marcavano gli *a capo* e dipingevano in porpora i capilettera; *miniaturisti*: che decoravano con fregi e vignette le pagine, usando oro e colori. Il passaggio dal manoscritto al libro stampato avviene in tempi lunghi ed è legato a due invenzioni: una molto antica, la carta, che si accetta ormai sia stata fabbricata in Cina nel secondo secolo dopo Cristo (se si vuole fissare la data, nel 105, l'anno in

cui Ts'ai Lun informò il suo imperatore di questa scoperta), e che arrivò in Occidente ai tempi dell'occupazione araba di Spagna e Sicilia, intorno all'anno 1000; l'altra, il torchio, dovuta all'intuizione di chi seppe adattare uno strumento nato per schiacciare uva ed olive allo *schiacciamento* di un rilievo, prima di legno intagliato, successivamente di metallo inciso e infine di piombo fuso in una matrice e coperto di inchiostro contro un foglio di carta, in modo da permettere il passaggio della marca inchiostrata sulla pagina: è la *stampa*.

Tre gli aspiranti al titolo di primo tipografo, tutti e tre essendosi cimentati indipendentemente tra di loro nell'impressione con caratteri mobili intorno alla prima metà del 1400: l'olandese Coster, l'italiano Castaldi e Henne Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg nobile di Magonza cui è generalmente attribuito il primato in fatto di priorità nell'arte della tipografia per aver intuito l'*importanza industriale* di questa tecnica di stampa.

Ma prima? Quale fu il momento del passaggio dall'amanuense al tipografo? Ecco dunque prender campo l'importanza della xilografia.

Nel Medio Evo i rubricatori, per agevolare il loro compito, usavano imprimere le lettere iniziali dei manoscritti con piccoli stampi di legno intagliati. Anche i miniatori intuirono che il loro lavoro poteva essere agevolato da una marca precedentemente impressa sul foglio, e cominciarono ad essere scolpite pure le figure, poi sulle tavolette furono incise alcune delle parole, finché si giunse a preparare pagine intere di solo testo. Il lavoro iniziale era lungo e complesso, ma veniva poi compensato da una copiosissima tiratura di copie. I libri così ottenuti si chiamano *libri xilografici* o *tabellari*, con ogni pagina stampata cioè da una tavoletta di legno. La scrittura era però, soprattutto per quanto riguarda i testi di argomento religioso, accessoria: la *Biblia pauperum*, quaranta tavole con scene del Nuovo Testamento e il doppio per il Vecchio, diffusissima, aveva lo scopo di far conoscere la vita di Cristo e dei profeti anche a chi non sapeva leggere, attraverso le immagini. Le parole sono relegate nei margini della pagina e in cartigli che escono dalla bocca di chi parla. Lo scopo di questi libri è *divulgare*, nel suo primo significato di "spandere tra la gente", rendere il concetto comprensibile a tutti, "far edotto il volgo".

La nascita della tipografia

Le date in cui furono stampati questi libri sono parallele a quelle delle prime prove con caratteri mobili fusi in piombo, e nel 1500 ancora si stampavano libri tabellari e chiroxilografici (figure stampate e didascalie scritte a mano), questo significa la complicità e non la dipendenza delle due tecniche, una rivolta al perfezionamento del testo, l'altra a quello dell'illustrazione. Questa restò piuttosto legata alle sue origini di riproduzione-usurpazione della miniatura, venendo spesso colorata più o meno in modo prezioso, ed entrò subito di diritto a ornare i libri tipografici per portarne il livello a dignità di qualità di libro manoscritto, forte essendo agli inizi la competizione fra le due arti: nel disdegno dei nobili per un oggetto alla portata di qualsiasi mercantucolo arricchito; con le opposizioni di chiesa e università che potevano sorvegliare gli amanuensi, ma cui le tipografie sarebbero state di sempre più difficile controllo; e con la ribellione delle corporazioni dei copisti che si sentivano defraudati del loro lavoro e giunsero spesso ad assalire ed incendiare le tipografie. Il primo esempio di alleanza tra xilografia e tipografia è una raccolta di fiabe dal titolo *Der Edelstein*, (Il Gioiello), stampata a Bamberg nel 1461 (molte notizie le raccolgo dal *Trattato di cultura generale nel campo della stampa* di G. M. Pugno, Torino 1964, opera fondamentale e pressoché infallibile), dove in 88 fogli sono riprodotte 203 figure; nella prima edizione le tavole furono stampate in una successiva passata della carta al torchio, nella seconda edizione del 1464 unitamente al testo. In Germania fu rapida la diffusione del libro illustrato; in Italia il primo si avvale di 31 legni tedeschi, e vide la luce a Roma nel 1467 (nel 1472 secondo altre fonti): sono le *Meditationes* del cardinale *Johannis de Turre Cremata*, zio di Torquemada, il famigerato inquisitore.

Ma la xilografia applicata alla illustrazione delle opere tipografiche ha la sua patria di elezione a Venezia, dove si diffuse rapidamente e meravigliosamente in due direzioni: la divulgazione popolare, con il soddisfacimento degli occhi attraverso la rappresentazione del trionfale, e l'edizione raffinata, dove il fascino della semplicità andava a sollecitare spiriti più educati alla sobrietà classica.

La tecnica xilografica si adatta a questi diversi orientamenti e la matrice, sempre di legno tagliato di filo, cioè in lungo rispetto alla crescita del tronco dell'albero, viene incisa in due modi diversi: nel caso di decorazione di testi

di larga diffusione, destinati anche a scimmiettare i preziosi manoscritti, obbligati quindi a venire in molti casi colorati con la tecnica seriale del *pochoir* (cioè coprendo con mascherine tutto fuorché la parte stabilita a ricevere un colore, e così via per gli altri in successione) l'andamento è lineare, semplice; nella scelta dell'illustrazione di un testo di più specializzata distribuzione invece, l'incisione, sempre e comunque pensata per un esito in bianco e nero, accetta fraseggi di ombreggiature e linee più complesse, permettendo una risoluzione del soggetto sempre più minuziosa e definitiva; e inizia proprio da qui la distinzione che nel sedicesimo secolo, con la definitiva scomparsa del manoscritto e della pergamena, spaccherà in due il mercato del libro, privilegiando edizioni raffinate ed ornate con incisioni su lastra di metallo per clienti e committenti ricchi e lasciando a quelle povere e popolari gli ornamenti xilografici.

La prevalenza della calcografia

Dobbiamo però ricordare alcuni fra i capolavori della fine del 1400: i vari Esopi, tra cui l'*Aesopus* tardogotico del 1476 di Ulm e il napoletano *Vita et Fabulae latine et italiche* per i tipi di Francesco del Toppo, con 88 xilografie straordinarie; le 99 tavole del *De re militari*, il primo libro tecnico con figure in assoluto, a Verona nel 1472; le 384 vignette della *Bibbia Mallermi*, dal nome del commentatore, a Venezia, 1490; il già citato *Hypnerotomachia Poliphili* del Manuzio, 1499, con le sue 168 incisioni xilografiche di una classicità e purezza abbaglianti, attribuite di volta in volta a Mantegna, Raffaello, Giovanni Bellini, "la maggior opera fantastica, il solo poema del secolo decimoquinto, il più bel libro del Rinascimento", il climax dell'arte dell'illustrazione veneziana.

Nel Cinquecento, il libro assume un assetto e una distribuzione delle sue parti che rimarranno invariate fino ad oggi. Essenziale l'adozione del *frontespizio*, destinato a informare immediatamente sull'autore, contenuto del testo e stampatore, e su questa apertura vengono convogliati gli sforzi maggiori della decorazione e dell'illustrazione. La pagina tipografica viene strutturata architettonicamente (se ne occupò anche il sommo Leon Battista Alberti) con rigore e sereno equilibrio, e il foglio destinato all'illustrazione accentua la misura rinascimentale, con portali a edicola, archi, colonne, lesene, cornici e timpani ornati che ospitano vere e proprie tavole incise

all'uopo (ricordo però che molti tipografi, appena terminata la stampa di un libro, solevano riusare le xilografie per illustrarne altri di minor pregio, o venderle a tipografi più poveri, spesso oltre i confini, per cui capita di trovare un Sant'Ulderico a Gottinga che pochi anni dopo farà il Sant'Antonio a Padova e magari poi ancora San Nicola a Bari). Anche il capolettera diventa ricco, spesso un gioiello di decorazione nel quale si misurano gli artisti, cimentandosi in invenzioni simboliche che precedono e fomentano lo spirito baroccheggiante. Molte sono le edizioni di testi di architettura, di zoologia, di arte militare, di anatomia. Degli autori famosi si vuole in antiposta il ritratto. Le illustrazioni devono essere allora sempre più accurate, scendere nelle minuzie dei particolari. Entra a questo punto in ballo la tavola incisa su rame, a bulino o all'acquaforte. I ritratti scolpiti su lastra dal Carracci per *Cremona fedelissima* di Antonio Campo, del 1585, e quelli per la prima edizione genovese della *Gerusalemme Liberata* del Tasso, del 1590, sono due esempi sommi di come il libro diventi sempre più prezioso, e alle oltre mille xilografie incise dal praghese Wolfgang Meyerpeck necessarie per i *Commentari a Dioscoride*, testo botanico, nell'edizione veneziana del 1568, fanno riscontro i 99 finissimi cuprici intagli del Beatricetto per l'*Aquatilium Animalium Historiae*, Roma 1554-1558, e i 42 per l'*Historia de la composición del cuerpo humano* del 1556, con la famosissima acribica tavola dello "scorticato" che esibisce la propria pelle.

Nel secolo dove "è il fin la meraviglia" non ci sarà più posto per la xilografia che, è giusto osservare, scompare quando aumenta la magnificenza coreografica della decorazione a discapito della qualità della tipografia. L'inarrestabile gara all'effimero privilegia alla carta, all'inchiostro e alla legatura la grande tavola fuori testo allegorica, la gazzetta e il foglio di encomio, la teatralità dell'album di castelli e battaglie simboliche. Ricordo soltanto la *Venaria reale, Palazzo di piacere e di caccia* di Amedeo di Castellamonte, descritta in 66 rami incisi da George Tasnière ed edita a Torino da Bartolomeo Zappata. "Il bulino erudito e il bulino elegante" titola Paola Pallottino il capitolo che riguarda l'illustrazione del Settecento nella sua *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna 1988, descrivendo la sua progressiva frantumazione in vignette, nei "figurati calcografici tra Accademia e Arcadia".

Ma sarà proprio il bulino, tutto d'un tratto, *ex abrupto*, a rilanciare la xilografia, relegata ormai a servire le carte da gioco e i santini da inchiodare al muro o sulla porta.

Il bulino xilografico

Tutto si deve a un inglese, Thomas Bewick (1753-1828). Egli, come sempre accade per chi ha l'intuizione di scorgere un futuro in qualcosa che già esiste ma che tutti considerano soltanto per quello che è (penso ai veneziani che con la pasta di vetro modellavano le lettere dell'alfabeto, veri e propri caratteri mobili che inutilmente anticiparono quelli che Gutenberg pensò a fondere in piombo), conobbe il metodo olandese di tagliare il tronco dell'albero perpendicolarmente alla linea di crescita -ottenendo la compattezza della tavola, che non aveva più nessuna fibra a intralcio e poteva essere levigata a specchio, liscia come il rame ed eccezionale per resistenza - e, invece della sgorbia, usò il bulino per incidere queste matrici, così come si fa per la lastra di metallo, usando però la tecnica "a risparmio". Cioè, mentre nel metallo il segno inciso viene riempito d'inchiostro, e questo depositandosi sul foglio vi imprimerà un egual segno nero (stampa in incavo), incidendo la tavoletta xilografica disegnata si risparmiano tutti segni, asportando quello che *di-segno* non è. La matrice verrà poi inchiostrata in superficie, e il segno risparmiato sarà quello che si depositerà sulla carta (stampa in rilievo).

Il prodotto che si ottiene con questa tecnica gareggia col bulino su rame per raffinatezza di risultato, non necessita di sistemi di stampa diversi da quello tipografico per cui va sotto il torchio insieme coi piombi dei caratteri, permette la tiratura di un numero di copie illimitato. Il successo fu rapido e straordinario, tutte le "Gazzette" adottarono immediatamente questo sistema, attrezzandosi affinché ogni sera gli incisori fossero pronti a sfornare matrici nel tempo stesso in cui i compositori assemblavano le colonne di testo. Nacquero i giornali illustrati e le edizioni di libri ornati da vignette proliferarono, basti pensare al Doré in Francia per Dante e al Gonin ed ai suoi *Promessi Sposi* da noi. La xilografia ritornava il principale mezzo di "riproduzione" per un disegno, più economica della calcografia, più rapida della litografia. Tutti i libri di Dumas, Sue, Jules Verne, tutti i periodici di divulgazione come *L'Illustrazione Italiana* o *Il Secolo Illustrato*, fino alle stesse prime *Domeniche del Corriere*, avevano le illustrazioni stampate da matrici xilografiche, anche a più colori. Una vera "alfabetizzazione xilografica" che contribuì a diffondere la cultura... a dispense!

Non solo, se invece di incisione di riproduzione, di trasporto cioè di un disegno o di una fotografia sulla carta attraverso una matrice che riportava fedelmente l'originale da "copiare" l'artista inventava i suoi soggetti, allora si tornava all'opera d'arte, e furono gli inglesi nel periodo *liberty* a darci dei veri capolavori, con le edizioni create da William Morris e con l'interpretazione grafica dell'americano Will Bradley delle idee di eleganza e raffinatezza sparse a Londra dal signor Dandy e per noi dal sommo Vate.

Oscar Wilde e Gabriele d'Annunzio furono a tutti gli effetti i sacerdoti del "bello" xilografico nel libro, che intesero come lusso, eleganza, spregiudicatezza.

Il XX secolo, la xilografia come arte

È stata questa trasposizione, da industria ad arte, a salvare la xilografia da un'ultima morte, quando la tecnica fotolitografica e l'invenzione del *cliché* soppiantarono definitivamente la riproduzione manuale di un disegno da parte dell'incisore. Furono prima gli "espressionisti" tedeschi, appoggiati dalle teorie di Kandinskij; poi gli italiani, con Cozzani e Treves editori, Casorati sperimentatore, e l'Istituto d'Arte per la decorazione del Libro di Urbino a pratico sostegno; infine i tradizionalisti inglesi e americani, da Leonard Baskin a Barry Moser.

Nascosti purtroppo fino a poco tempo fa, perché le grate della politica negano accesso alla fantasia, russi e polacchi, grandi incisori su legno di testa, al limite del virtuosismo; e ancora messicani e sudamericani, perché la rusticità del mezzo xilografico antico, sgorbia e legno di filo (ma basta una qualsiasi asse di recupero da una cassa o un'impalcatura e un coltello affilato, e per inchiostro va bene il catrame), tutt'ora permette loro di preparare e stampare manifesti contro il tiranno sfruttatore anche nel deserto e nella foresta. In disparte i francesi pure se il *Bestiario* di Dufy è un capolavoro e l'amico Jean Marcel Bertrand può competere alla pari coi migliori incisori nel mondo.

Non ho fatto accenno agli incisori giapponesi, anche se la xilografia di Hirose e Utamaro ha creato immensi capolavori: è un mondo a parte, sia per tecnica sia di ispirazione, che non ha influito né è stato toccato dal nostro se non marginalmente.

La riscoperta dell'illustrazione xilografica

Vi sono due ipotesi che, da origini diverse, ancorché validamente documentate, portano a considerare come il riutilizzo della tecnica xilografica nell'illustrazione di testi di libri e di riviste, non soltanto letterarie o specializzate, a partire dal secondo dopoguerra abbia avuto una costante rivalutazione. La prima prende in considerazione gli aspetti pragmatici della economicità nell'esecuzione e nella riproduzione delle immagini, usate per le vignette pubblicitarie sui quotidiani e sui periodici stampati a grandi tirature con la tecnica del rotocalco. La seconda si appoggia ad una tenace "setta di amatori del bel libro", più tradizionalisti nei Paesi anglosassoni e più sperimentatori in Francia (in Italia arroccati in una torre d'avorio a Urbino, nella "Scuola del Libro", fondata nel 1861 con la denominazione di "Istituto di Belle Arti per le Marche" e divenuto, nel 1925, "Istituto di Belle Arti per la decorazione e l'illustrazione del libro", che fortunatamente, grazie ad insegnanti-artisti competenti ed appassionati, ha saputo mantenere la sua identità pur rinnovandosi nel tempo).

Penso che la "facilità" (non tragga in inganno questa parola che significa prontezza, rapidità di concezione e di esecuzione, le prerogative che conferiscono all'opera la dote di immediatezza e freschezza) di utilizzo che il cervello ha quando riceve dalla retina un'immagine xilografica, e quindi sintetica, chiaroscurale ed iconica, sia stata ben intuita dapprima dai grafici pubblicitari e successivamente dai pionieri della videografica che ne sfruttano la proprietà di dare al segno, che diventa simbolo, l'identità di un modello visivo di significato universale "facilmente" riproducibile.

Riconoscibilità, leggibilità e univocità dei segni sono le qualità primarie della tecnica xilografica, il cui linguaggio privilegia i valori espressivi della messa in scena, della spettacolarità, dell'enfasi emotiva, semplificando ogni sistematica e razionale decifrazione di un testo letterario. La xilografia preferisce l'estroversione, il forte coinvolgimento sensoriale, il movimento ritmico dell'immagine e l'atmosfera creata dal gioco del bianco e del nero, in una complementare contrapposizione allo sguardo statico, concentrato e riflessivo, tipico della lettura silenziosa (senza immagini) di un libro.

La retorica xilografica punta insomma sulla fascinazione ipnotica delle immagini simboliche, in un gioco che propone sempre soluzioni creative

sofisticate, del tutto analoghe e coerenti con quelle sperimentate dalle avanguardie artistiche, di cui spesso sono alleate e talvolta portavoce e anticipatrici (razionalismo, futurismo, Deutscher Werkbund, Arts and crafts, Art Nouveau).

Il linguaggio xilografico

Il grafico di un quotidiano, stampato su carta per due secoli ed oggi sempre più "on line", ben sa che il linguaggio dei disegnatori per documentare gli avvenimenti e comunque per raccogliere notizie sulla vita sociale, ha negli anni (anzi nei secoli) abituato il pubblico a uno stile a effetto, non riscontrabile nella fotografia, che è meno affabulatrice di quanto possa essere un disegno. Per tanti periodici a larga circolazione locale (quindi popolari: diffusi largamente tra il popolo per le caratteristiche di accessibilità, di facilità, di immediata comprensione; e molto conosciuti dalla universalità dei cittadini di cui godono il favore e le simpatie e ne esprimono le esigenze) per decenni anche dopo la diffusione della fotoriproduzione e l'introduzione del colore, la copertina è stata una tavola illustrata: basta citare per l'Italia *La Domenica del Corriere*, *Famiglia Cristiana*, *Grand Hotel*. Parallelamente per tanti altri a diffusione universale, di nicchia, specializzati, culturalmente elitari, la pagina disegnata (in senso lato, è superfluo ricordare che alla base della xilografia c'è il disegno) è l'espressione di uno status symbol, un segno esteriore riconosciuto come indice di appartenenza a una classe socio-economica elevata e come dimostrazione di prestigio sociale. Pertanto testate come *Vanity*, *Vogue* ed *Esquire*, non esitano a pubblicare talvolta in copertina una xilografia, magari trattata a pochoir. Ovvio per converso trovare spesso le xilo sui periodici d'arte: *Emporium*, *L'Eroica*, *Moderne Kunst*, *La renovation esthetique*, *Der Blaue Reiter*, *Harper's Weekly*, *Printmaking Today*. Che appaiono frequenti tuttavia sulle edizioni domenicali del *Washington Post* e del *New York Time*, mentre in Italia hanno sporadicamente fatto capolino soltanto sul *Domenicale* del *Sole 24 Ore*.

Lo xilografo è stato infatti un archetipo della comunicazione visiva (dalla seconda metà del XIV secolo, la data supposta dei primi libri "tabellari") ed è da sempre uso a costruire e impaginare l'immagine con strumenti affilati e appuntiti, ad ottenere una configurazione visiva sintetico-essenziale,

velocemente ricettiva, ottimizzata con il criterio del massimo risultato col minimo sforzo applicato nella fase della produzione, cioè il minor numero di passaggi o di elementi da realizzare e riprodurre. Nel caso in cui una ridondanza iconica si riveli ingiustificata o fuorviante sa di dover intervenire con rapidità e precisione per "tagliare" le immagini e sfrondarle dal superfluo.

Le xilografie per "Lo scaffale silenzioso" di Angelo Stella

Non passi inappropriata l'ambivalenza, nel titolo a premessa di questo capitolo, del grande scrittore con il protagonista della ricostruzione di questa vicenda storico letteraria. Gianni Verna e io, che scrivo del lavoro xilografico che abbiamo con percorso distinto e parallelo portato a termine per illustrare questo viaggio nelle letture di Alessandro Manzoni ricomposte dagli studi del Professor Angelo Stella, abbiamo "conosciuto" due autori. Potrei anche dire uno soltanto, se fantasticandoci un po' su per un momento abbiamo considerato la trama letteraria che fu di base allo scrittore per costruirci la biblioteca del suo sapere come uno spartito musicale, un contenuto muto cui il professore ha invece dato forma reale conflinandolo in esecuzione orchestrale.

In effetti con una prosa scorrevole e brillante, ancorché dotta e profonda, Angelo Stella ci ha chiarito (e lo rivelerà anche a voi che lo leggerete) un mondo che non avevamo mai pensato potesse esistere ed essere così fondamentale in un grande scrittore, tanto meno nel tante volte bistrattato Don Lisander, di ginnasiale soporifera memoria, ripreso in mano e (inutilmente) riiniziato fino allo spasimo, ma con sempre sincero e rinnovato impegno, per trovarne stimoli di produzione artistica, e finalmente usato come livre de chevet: quel libro che si ha sempre sottomano sulla spalliera del letto per appoggiarvi la tazzina vuota del caffè.

Ebbene, dopo più di mezzo secolo siamo finalmente riusciti a rileggerlo, l'abbiamo (ri)scoperto, ne abbiamo cercato le affinità, gustato le ricercatezze, seguito l'intreccio, i rimandi, i riferimenti, vi abbiamo collegato inni e colonne, persino qualche titolo di tragedia.

Poi vi abbiamo cercato gli elementi a noi più consoni, per trovarne i laccioli con cui legarli al nostro modello di figurazione, abbiamo dato

loro forma grafica e xilografica, costringendoli a simboli, riducendoli a immagini atte a suscitare nella mente di chi conosce l'opera di Manzoni un significato magari diverso da quello proprio, evocandolo attraverso connessioni ora reali ora metaforiche. E a chi (ma chi, poi! ne esisteranno mai?) non la conosce, di figurarsi un mondo fatto di cose semplici, di atti naturali; di personaggi che ogni generazione conosce, ama, evita, detesta; di paesi e paesaggi, costumi e caratterizzazioni; di natura e di animali. Ecco una rivelazione, indagata certo da una moltitudine di studenti ma che a noi, che pure abbiamo scolpito decine e decine di legni per farne le matrici di un bestiario, era rimasta ahimè sconosciuta, limitata alla parabola di quei quattro sfortunati capponi destinati alla mensa di un qualsiasi Azzecagarbugli: gli animali che descrive Alessandro Manzoni. Straordinari, ineffabili. Quando lo rileggerete cercateli, ne resterete sorpresi e ammirati.

Fare un libro xilografico all'alba del Terzo Millennio

Chi coltiva attivamente la passione per la montagna impara presto che, per non trovarsi incrodati a una parete, è necessario, quando le difficoltà diventano preoccupanti, ridiscendere al campo base e ricominciare la scalata daccapo. Così è per un artista e per un'arte, la sua personale montagna.

Ho su scritto, a proposito della meccanizzazione e la conseguente industrializzazione dei processi di stampa, che molte tecniche incisive rese obsolete dal "progresso" che le avrebbe presto dimenticate e abbandonate, sono state recuperate dagli artisti che reinventandole le hanno utilizzate per scopi differenti da quelli per cui erano state codificate.

La stessa cosa sta accadendo per i libri. Oltre un secolo fa (i primi "sbandamenti", c'è chi li chiama aberrazioni, sono stati i bulloni dei futuristi, un'intuizione impagabile!) gli artisti si appropriarono del libro sconvolgendone, insieme al contenuto ed alla forma, anche la struttura. Poi vi è stata una prima ricodificazione, con la distinzione e la conseguente dicotomia stilistica che ha distinto il livre d'art dal livre d'artiste (*une oeuvre d'art prenant la forme ou adoptant l'esprit d'un livre*), in inglese artists' book, infine fagocitato dall'invasione, a partire dagli Anni Cinquanta, degli objet d'art ispirati al libro.

A proposito del suo "L'O de trous", Aurelio Diaz Ronda nel 2007 dice: "Ce livre n'est pas une mise en page de textes et d'images mais une mise en scène à la manière d'une oeuvre scénique et chorale, où le texte est incarné par le corps, la voix, la présence des comédiens et projeté dans l'espace d'un décor et dans le temps de la représentation ; dans ce livre objet d'art, le texte est théâtralisé, voire chorégraphié, c'est-à-dire incarné et projeté dans un espace matériel où le textuel et le visuel se mêlent, se répondent, se chahutent".

Abbiamo discusso molto, Verna e io, su cosa proporre e come argomentare il nostro progetto al Consiglio direttivo dei 100 Amici del Libro. Analizzando tutta la storia delle edizioni, dal 1939, con l'Aminta di Torquato Tasso impreziosita dalle superbe acqueforti classicheggianti di Francesco Chiappelli, al 1947, con le xilografie di Bruno Bramanti consolidate nella austera tradizione rinascimentale; e poi lo stravolgimento dei confini delle pagine di Umberto Saba compiuto dalle coloratissime litografie di Sandro Martini nel 1999, e l'ordinatissimo commento visivo delle lito di Floriano Bodini per il Tacito del 1993, per arrivare alla rottura degli schemi di Arnaldo Pomodoro nel 2004 per i frammenti di Emilio Villa, e alla mirabile "scultura in forma di libro" di Pietro Cascella per i versi di Jacopo Ricciardi nel 2008.

La nostra passione per il libro, quello stampato con caratteri di piombo, rilegato a mazzi di fogli di carta di cotone cuciti, proprio come il primo libro, quello più antico, primo in assoluto (e anche come quello che per primo ci è stato dato in mano da bambini e che abbiamo rosicchiato e succhiato negli angoli, prima che ci dicessero che no, un libro non era un giocattolo qualunque), non era stata scalfita dalle tante esperienze e prove fatte di nascosto per sperimentare le novità con cui épater les bourgeois alle mostre dei libri d'artista (non nascondo, arrossendo..., di aver vinto un premio ad una di queste, presentando un esemplare di "Guerra e Pace" corredato con le 5 pallottole di una 38 special, le cui bruciature disegnavano un armonico semicerchio sulla copertina...).

Il piacere di leggere è determinato da un appagamento completo e concomitante del corpo e dello spirito, dei sensi e dell'anima. È la gradevole conversazione con un amico, che parla e che ascolta, con (in) cui si ha la possibilità di riflettere, di accordare le idee, di confrontare le opinioni, di approfondire i concetti, di trovare la conferma ad un asserto e la sicurezza per una teoria. La legatura accarezza la mano, la carta riposa lo sguardo, il

carattere accompagna l'occhio lungo tutta la parola e la riga, la spaziatura rivela armonia, l'ampio margine richiama al silenzio ed alla riflessione. Il chiaro, ora candore ora avorio o cilestrino del foglio, fa da culla alla parola ed al significante, ed il senso appagato porge all'intelletto il significato, evitando ingerenze e fastidi.

Il nostro libro intende accompagnare questa virtù. È pensato e realizzato all'insegna della normalità, non dice niente di "nuovo", illustra un testo di assoluto valore senza turbarne il piacere della lettura. L'immagine si accosta all'armonia delle parole, ed accompagna senza clamore, attraverso la perfezione formale dell'architettura della pagina, la certezza della concomitante eccellenza del contenuto.

Una sola deroga, ma, in un mondo ormai sempre a colori, dove anche la notte ha cessato di essere del tutto nera, non avremmo potuto esimerci dal provare a rifare anche noi, dopo cinque secoli dalle prove di Dürer ammirate al Correr, le xilografie colorate all'acquerello, quelle che intendevano tener bordone alle miniature di Crivelli e van Eyck. E così foglio dopo foglio siamo intervenuti sulla stampa delle incisioni pigmentandone gli spazi bianchi, ma senza sbordature, così come si conveniva ai miniaturisti del buon tempo antico.





Nota biografica del prof. Angelo Stella



L'autore di questo excursus manzoniano ha avuto la fortuna di ascoltare all'Università di Pavia grandi maestri, e di essersi provato a imparare da loro passione valori e metodi, dai pre-esplosivi anni sessanta continuativamente a oggi. Nella stessa Università si è provato a insegnare Dialettologia italiana e Storia della lingua italiana, dal 1969 come assistente, dal 1976 al 2008 come ordinario. Ha avuto dalla fiducia di illustri studiosi il troppo onore di essere iscritto in tempi felici tra gli Accademici della Crusca e dell'Arcadia, tra i membri effettivi dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, e tra i consiglieri del Centro Nazionale Studi Manzoni, ricoprendo anche la funzione di presidente. Coordina il Comitato scientifico per l'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni.

Si è accostato da lontano e dal basso al reale e all'immaginario della letteratura, con la meraviglia e il timore di chi sa di dover bussare alla porta per accedere alla continua contemporaneità di Virgilio e Orazio, Dante e Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Manzoni, Leopardi, e ascoltare i loro interlocutori. Dialettologo apprendista della lingua italiana, nella sua grammaticalità, nel suo lessico, nella sua testualità anche retorica, ha avvertito nelle interazioni antropologiche l'eco, la rimozione, il rimpianto di un retroterra più umile e gradualmente sociale, e ha esplorato, per il lavoro manuale come per il cibo, gli archivi delle documentazioni scritte e delle oralità storiche: persuaso che non testimoniare questo supremo bene immateriale, prima della sua definitiva estinzione, è già colpa imperdonabile, propria e dei responsabili politici e accademici.

Dal riconoscere attraverso il parlato la secolare cultura materiale e spirituale dei «vili e meccanici» si è alimentata l'ostinazione a ripercorrere la poesia, la narrazione, l'ideologia, il «bello stilo» di Alessandro Manzoni: all'arrivo di ogni tappa faticata, al culmine di ogni scollinamento, Lui è oltre il traguardo, in attesa.

Resta affezionato ad alcuni lavori: la lontana edizione delle Lettere di Ludovico Ariosto, quella recente delle Lettere famigliari e politiche di Baldassar Castiglione, dove meglio si comprende l'umanità dei due divergenti scrittori rinascimentali, nella storia della Chiesa, dell'Europa, dell'Italia, dal secolo XVI al domani; pure affezionato a un libretto edito in amicizia da Vanni Scheiwiller, La punta della lingua, dedicato a una e altre signore della lingua; nonché alla raccolta di saggi, Il Piano di Lucia, titolo che intendeva far agire il sottovoce, l'umile grado sociale, la pianificazione esistenziale della forte donna manzoniana, in una costanza funzionale e prospettica per altri discreti sguardi sui paesaggi espressivo, nell'attualità municipale ed ecumenica. Segue con attenta partecipazione il confronto culturale, disperatamente fiducioso che la tradizione umanistico-cristiana, dal classicismo all'illuminismo, dal materialismo all'universalismo, possa condurre tutti a una consapevole coscienza culturale.

Notizie Biografiche di Gianni Verna

Nato a Torino il 18 di novembre del 1942. Diplomato all'Accademia Albertina di Torino, allievo, per la grafica, di Francesco Franco e per la pittura di Francesco Casorati. Ha tenuto corsi di xilografia presso la Scuola Internazionale di specializzazione per la grafica d'Arte il Bisonte di Firenze. Per anni si è dedicato alla calcografia scegliendo infine la xilografia come mezzo espressivo, fondando con Gianfranco Schialvino la Nuova Xilografia, «operativo cenacolo a due» come ebbe a definirla Angelo Dragone: ha preso avvio nel 1987 per promuovere e rivalutare la più antica forma di stampa.

Dal 1997 la Nuova Xilografia edita «Smens» unica rivista stampata ancora con caratteri di piombo e direttamente dai legni originali appositamente incisi, a cui collaborano importanti studiosi, scrittori poeti e artisti. Vive e lavora in Quagliuzzo.

Esponde le proprie opere dal 1965. Numerosi sono i premi e i riconoscimenti acquisiti nel corso degli anni. E' autore di diverse pubblicazioni.

Sue opere sono presenti in importanti biblioteche, musei e gabinetti di grafica italiani ed esteri: dalla Bibliothèque Nationale di Parigi; al Gabinetto delle Stampe degli Uffizi a Firenze; dall'Istituto Nazionale per la Grafica di Roma; alla Biblioteca Apostolica Vaticana, dal Museo Nacional del Grabado a Buenos Aires al MoMa di New York.



Notizie biografiche di Gianfranco Schialvino

Pittore e incisore, è nato a Pont Canavese nel 1948. Segue studi classici, fino alla laurea in Lettere moderne con Massimo Mila, all'Università di Torino, con la tesi su "Arcangelo Corelli e il concerto grosso". Intanto studia disegno col pittore Tullio Alemanni.

Peintre-graveur, ha scelto la xilografia come principale mezzo espressivo, e ha allestito a Torino un laboratorio con antichi torchi in via Santa Chiara 23.

Nel 1987 fonda con Gianni Verna l'associazione Nuova Xilografia che ha lo scopo di rivalutare questa antica tecnica di stampa. Insieme hanno partecipato a numerose mostre in Italia e a più di cinquanta in paesi stranieri, da Stoccolma a Edinburgo, da Montevideo a Buenos Aires, da Montréal ad Ankara. Nel 1997, sempre con Verna, inizia l'attività editoriale con la rivista «Smens», cui collaborano, con scritti e immagini, personaggi del mondo della cultura come Guido Ceronetti, Igor Man, Vittorio Sgarbi, Alan Dugan, Norman Mailer, Angelo Dragone, Mario Rigoni Stern, Gianfranco Ravasi, Elémire Zolla. Per «Smens» scrisse anche Federico Zeri. Prosegue poi, come «Schialvino Editore», con la stampa di libri d'arte, con gli artisti Soffiantino, Eandi, Tabusso, Luzzati, Salvo e i testi di Bruno Quaranta e dell'amico scrittore e poeta Nico Orengo.

E' autore di diversi testi sull'arte della xilografia.

Sue opere sono presenti insieme a quelle di Gianni Verna nelle più importanti collezioni, musei e gabinetti di stampe italiani ed esteri.

La CAMPI 1898 - Stampa in Monotype: una lunga storia che non vuole saperne della parola “fine”.

Compie 120 anni nel 2018 una delle decane della tipografia italiana.

L'ultima rimasta fedele esclusivamente alla composizione monotype e alla stampa con i caratteri di piombo.

È la Campi 1898, nata a Milano, in Via Larga, proprio in quell'anno, come “*Tipografia Cav. Umberto Allegretti*”, dal nome del suo leggendario fondatore.

Immediatamente affermatasi come una delle più brillanti aziende del settore nel capoluogo lombardo, essa divenne, tra l'altro, stampatrice delle Edizioni Hoepli, che le affidava i più complessi tra i suoi famosi manuali.

Dovendo presto cercare più ampi spazi, si trasferì così – già nel 1903 – in Via Orti 2, nel quartiere di Porta Romana, dove rimase per ben 83 anni.



Nel 1924, alla morte di Umberto Allegretti, il testimone passò al figlio Serafino, che nominò Direttore della Tipografia Rodolfo Campi (nonno ed omonimo dell'attuale responsabile della produzione).

Rodolfo collaborava con gli Allegretti sin dal 1901, e aveva poi chiamato in azienda, a lavorarvi, anche il figlio Guido.

Saranno loro, nel 1937, a rilevare la tipografia, che fino al 1981 (anno della morte di Guido) utilizzerà la denominazione di “*Tipografia U. Allegretti di G. Campi*”.

Negli anni '60 l'azienda impiegava ancora decine di operai, ma l'avvento delle nuove tecniche di stampa riservò da allora alla Campi, che non le volle mai adottare, solo la nicchia dei lavori di massimo pregio tipografico, riducendone il giro d'affari.

Nel 1986, già sotto la direzione del figlio di Guido – Rodolfo, naturalmente – lo stabilimento si trasferì nell'attuale sede di Quinto de' Stampi, una frazione di Rozzano, alle porte di Milano, assumendo la denominazione di “*Tipografia Campi s.r.l.*”.

Nel 2017 un gruppo di appassionati si è affiancato a Rodolfo Campi nella gestione dell'azienda che ha ora assunto il nome, in omaggio alle sue origini, di “*Campi 1898 - Stampa in Monotype*”.

E dal 2018 la Campi, oltre a produrre per i suoi clienti, tornerà a stampare le sue preziose strenne, che dal 1956 sono apprezzate e ricercate dai bibliofili milanesi; incomincerà, inoltre, la produzione di raffinati taccuini e di altri articoli di cartoleria dedicati a tutti coloro che amano ancora toccare un bel foglio di carta e trovano inebriante l'odore dell'inchiostro.

Oggi chi entra nella Campi ritrova un'atmosfera che può apparire quella di molti decenni fa, ma che – in verità – è quella senza tempo di chi stampa libri che sono anche oggetti curatissimi, espressione di quell'arte tipografica che proprio in Italia ha storicamente trovato, nei secoli, i suoi massimi interpreti.

LEGATORIA RIGOLDI - Brevi cenni storici

La Legatoria Rigoldi nasce nel 1956 come ditta individuale a Monza, fondata da Mario Rigoldi che si era formato nell'apprendimento del mestiere presso l'Istituto dei Salesiani a Milano sotto l'insegnamento di Pio Colombo, stimato legatore all'epoca.

Negli anni 60 l'attività si sviluppa basandosi soprattutto su clientela privata, collezionisti e librerie che commissionavano legature di pregio destinate soprattutto a biblioteche private.

Alla metà degli anni 70 inizia a partecipare concretamente alla produzione anche il figlio Ruggero che attualmente continua il mestiere. La clientela lentamente si sposta su piccole case editrici e stamperie d'arte quali Officina Bodoni, Tallone, Il Polifilo.

Il tipo di prodotto che esce dalla legatoria è sempre di alto livello qualitativo anche se di piccola serie, mentre i clienti iniziali che avevano dato la spinta all'attività e commissionavano opere singole vanno sempre più diminuendo.

Nel decennio successivo si avvicinano anche clienti di dimensioni maggiori: De Agostini, Mondadori, che commissionano comunque legature pregiate limitatamente a edizioni lusso e numerate.

Nel 1993 la legatoria si sposta a Concorezzo, poco distante da Monza ed amplia la dimensione ma di lì a poco si avvertono i primi segni della crisi che coinvolge il settore grafico e non solo.

L'azienda riesce a sopravvivere ampliando la tipologia di prodotto rivolgendosi alla produzione di Facsimili per Treccani, Panini e altri e confezioni molto lussuose con materiali preziosi per il mercato estero.

Con l'arrivo del nuovo millennio si inizia la collaborazione con la prestigiosa associazione dei Cento Amici del Libro forti della tradizione che risale alla collaborazione con Officina Bodoni.

Nel 2016, grazie anche all'interessamento del Comune di Concorezzo, sono stati celebrati i 60 anni di attività della Legatoria Rigoldi.

LE CARTE MARMORIZZATE DI ALBERTO VALESE

Maestro Ebru



Ebru, termine turco che deriva dal persiano “nuvoloso”, è il nome di una tecnica di decorazione della carta con motivi multicolori che imitano le venature del marmo o, appunto, delle nuvole.



La magia si ottiene adagiando un foglio di carta in una miscela di liquidi tra loro insolubili – acqua, pigmenti a olio diluiti in trementina, bile di fegato bovino o suino e una specie di gomma chiamata *Kitré* – e ritirandolo non appena mostra i segni della penetrazione dell'acqua. La soluzione di pigmenti oleosi viene adagiata sulla superficie del liquido con schemi e disegni ordinati. La mano dell'artista interviene con pettini e aghi per formare delle *texture* a macchia, a venature, a onde, oppure per dar vita a particolari di fiori o ad altri elementi ispirati alla natura.

Dal Giappone, di dove è originaria, e dal Medioriente questa tecnica si diffuse in Europa nel XVII secolo e nel 1975 approdò a Venezia grazie ad Alberto Valese, affascinato dal libro *Papiers de fantaisie* (1852). I corsi di perfezionamento frequentati in Turchia negli anni '70 del Novecento gli permettono oggi di creare fogli di carta marmozzata unici e del tutto particolari che si possono ammirare nel suo negozio in campo Santo Stefano a Venezia. Unico maestro ebru straniero riconosciuto in Turchia, Alberto Valese si dedica anche all'insegnamento e collabora con scenografi, costumisti e artisti italiani.

Questa plaquette è stata composta con il
Carattere Garamond e stampata su carta
Fedrigoni Old Mill Avorio
e confezionata in 250 esemplari da
Selgraph Srl in Cocquio Trevisago (VA)
nel Maggio 2018

CENTO AMICI DEL LIBRO

Sede e Segreteria in Via Luigi Rossari, 5 - 20121 Milano

tel. e fax (0039) 02.72 00 22 20

posta@centoamicidellibro.it

www.centoamicidellibro.com



CENTO AMICI DEL LIBRO