Biblioteca estense universitaria
Largo S. Agostino 337
I-41121 Modena MO
Tel ++39 + 59 222248
Fax ++39 +59 230195
b-este@beniculturali.it

bibliotecaestense.beniculturali.it

sc.rm.1.2-xilografia

MILANO, ERNESTO

Xilografia dal Quattrocento al Novecento : percorso storico-artistico sui fondi della Biblioteca Estense

Il bulino, Modena 1993

Img: BEU, 2014

Terms of use
Using texts and images of the Estense Library is free - within the CC license terms - only for personal, private and non commercial use.
In the case of a non commercial, public use, their source must be cited, linking to the homepage of this site.
For any different purposes, or for getting higher resolution images, please follow the guidelines in the Reproductions page of the website, and/or write to b-este.urp@beniculturali.it.
Creative Commons License
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Italy License
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/deed.en



Ernesto Milano

XILOGRAFIA



BIBLIOTECA ESTENSE
UNIVERSITARIA
RICERCHE
MONOGRAF.
1
2
Sala Consultazione

Ernesto Milano

XILOGRAFIA

dal Quattrocento al Novecento

percorso storico-artistico sui fondi della Biblioteca Estense

Il Bulino

Scriveva nel 1922 Antoine Pierre Gallien che «... se si tratta di fare delle xilografie, esse debbono avere un carattere nettamente xilografico, debbono cioè far sentire, guardandole, la materia per cui sono state incise. Le fibre del legno si debbono divinare solo dall'incomparabile profondità dei neri. La xilografia è un'arte essenzialmente di bianchi e di neri: l'arte aristocratica, suprema, assoluta per eccellenza».

È quasi il manifesto di quest'arte secolare sulle cui tracce è stata condotta, presso la *Biblioteca Estense e Universitaria di Modena*, col patrocinio e per volontà del *Ministero per i Beni Culturali, Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali*, una minuta ricerca organica che ripercorrendo, sia pure a larghe maglie, la storia della xilografia, fornisce ad essa spunti, contributi, riflessioni.

I testi approfonditi di *Ernesto Milano*, i saggi sul Novecento di *Renzo Margonari*, e quelli di *Mauro Bini*, le 134 schede analitiche compilate dai Bibliotecari, la doviziosa bibliografia dell'autore, corredati dalla convincente forza delle immagini più significative selezionate accuratamente dai più preziosi libri della Biblioteca, visibili nella parallela, stimolante mostra ivi allestita, in occasione della *Settimana per i Beni Culturali*, si fondono in un tutto armonico teso a rivisitare, attraverso un affascinante itinerario, la vicenda del legno scavato ed inciso con la sgorbia, col bulino o con altri ferri, al fine di riprodurre disegni, realizzando immagini fini a se stesse su stoffa, su pergamena, su carta, ma soprattutto per fornire l'illustrazione al libro col quale vive una sorta di vita parallela, e la cui storia, spesso richiamata, rivive sul tracciato di fondo e funge da tessuto connettivo.

Vengono così ricomposte le tessere della singolare storia della xilografia, arte che, se affonda le sue radici nella misteriosa quanto remota *Cina dei Ming*, per moltiplicare singoli fogli di preghiera e testi sacri, dà percepibili quanto originali segnali della sua esistenza già dai primi anni del Quattrocento, attraverso documenti qualche volta unici, di altissima valenza culturale, quali le prime preziose carte da gioco ed alcune immagini sacre, i rari libri tabellari dell'*Apocalisse* o delle *Bibbie dei poveri*, per poi proseguire tra luci ed ombre, dibattendosi tra l'antica miniatura e la nuova calcografia in una sottile, quanto impari contesa per la sua sopravvivenza, che la vedrà soccombente già nel '500, dopo i progressi conseguiti col chiaroscuro di *Ugo da Carpi*, rispetto alla più pratica incisione in rame. Le vicende di quest'arte la vedono ridursi nel Seicento ad "ancilla minor" dalla vita umbratile dalla quale esce, quasi timidamente, per intervalla silentii, come finalizzata all'illustrazione di libri popolari, per poi ricominciare nel Settecento la sua lenta, ma progressiva rinascita partendo dall'uso del legno "di testa" per approdare alla sua più piena rivalutazione a partire dalla fine del secolo decimonono e agli inizi del secolo XX, proprio con quei *bianconeristi* che, con un sorprendente ricorso storico, tornano all'arte originale e che, rifiutando ogni mistificazione, fanno del bianco e del nero, giocato nella sua piena essenzialità, il loro nuovo vessillo.

Le ultime propaggini di questa avvincente storia non potevano trascurare una rapida, significativa documentazione su valenti artisti contemporanei che hanno eletto la xilografia come congeniale, originale mezzo espressivo, sempre più apprezzato e forse utile viatico per un ritorno a quella ideale simbiosi col libro, con il quale in fondo, nelle varie epoche, ha estrinsecato la più mirabile euritmia espressiva derivante dal principio tecnico che il segno "in rilievo" è comune alla tipografia e alla xilografia.

ERNESTO MILANO, dirigente superiore delle Biblioteche pubbliche statali nelle quali opera fin dal 1968, è Direttore della Biblioteca Estense e Universitaria di Modena.
Membro eletto del Consiglio Nazionale per i beni culturali, componente del Comitato di settore per i Beni Librari, è altresì componente di numerosi comitati scientifici, della Commissione Nazionale per l'edizione delle opere di Lazzaro Spallanzani, socio corrispondente della Deputazione di Storia Patria, socio effettivo dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena, membro dell'Archivio Muratoriano, nonché della Commissione promozione culturale e valorizzazione del Patrimonio bibliografico nazionale e del Comitato Scientifico delle riviste "Quaderni dei beni librari", "Rassegna Beni Culturali".
Dal 1973 al 1986 ha insegnato tecniche della catalogazione e della classificazione all'Università degli Studi di Parma ed ha tenuto numerosi corsi e conferenze presso varie università ed istituzioni pubbliche e culturali.
È autore di circa quaranta saggi, sui problemi della catalogazione del libro antico e moderno, sui codici miniati e sulla conservazione e tutela dei beni librari, e di importanti ricerche monografiche sui periodici modenesi, sui tipografi Soliani, sulla Biblioteca Estense e sulla "Carta del Cantino".
Quest'ultima, da lui diretta, ha inaugurato nel 1991 "Il giardino delle Esperidi", collana di libri artistici e facsimili di codici miniati.

RENZO MARGONARI, esponente eclettico del panorama culturale italiano, ha iniziato giovanissimo la carriera artistica, dedicandosi soltanto più tardi a quella di storico e critico d'arte. Gli è riconosciuta un'attiva, quanto vivace presenza nel mondo artistico per l'eccentricità dei suoi interessi, l'originalità delle idee, l'intensità del suo lavoro anche come pittore, scultore e incisore; sue opere sono ospitate in diversi musei. È promotore di mostre, studi, convegni, autore di saggi e documentari, collaboratore di riviste d'arte e di giornali. Figura tra i maggiori esperti dell'arte surreale e fantastica. È docente di storia dell'arte e Direttore dell'Accademia di Belle Arti di Verona. È responsabile del Museo d'Arte contemporanea dell'Alto Mantovano e dirige la rivista trimestrale di studi "Civiltà Mantovana".

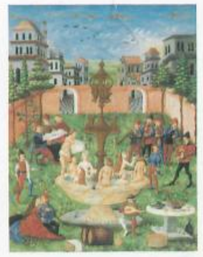
MAURO BINI, abbandonata la carriera dirigenziale nella pubblica amministrazione, ha scelto il mestiere di editore, di promotore di rassegne artistiche e di saggista. Inizialmente impegnato ad indagare l'opera di alcuni maestri italiani contemporanei, negli ultimi anni ha allargato i propri interessi a tutta la storia dell'arte e alla storia del libro e delle biblioteche storiche italiane. Tra le edizioni da lui curate e promosse vanno ricordate "I taccuini di Carlo Mattioli" e le collane: "Le murene", "Maestri contemporanei", "Le cortège d'Orphée" e "I beni culturali – Mirabilia". Collaboratore di musei e istituzioni culturali, in occasione del centenario del poeta Arthur Rimbaud, ha curato due mostre al Museo Rimbaud e, per incarico dello stesso Museo, le rassegne celebrative in Italia. Particolare rilievo meritano le pubblicazioni dedicate alla storia e al patrimonio artistico di Sabbioneta, di Mantova e della Biblioteca Estense.

ISBN 88-86251-05-X



Il giardino delle Esperidi

2



collana
diretta da
Ernesto Milano

Ministero per i Beni Culturali
Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali
Biblioteca Estense e Universitaria di Modena

Ernesto Milano

XILOGRAFIA

dal Quattrocento al Novecento

percorso storico-artistico sui fondi della Biblioteca Estense

a cura di
Mauro Bini

saggi di
Renzo Margonari

Il Bulino
Modena
1993

BIBLIOTECA ESTENSE
MOSTRE
25
Sala di Consultazione

Ministero per i Beni Culturali
Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali
Biblioteca Estense e Universitaria di Modena
Provincia di Modena, Assessorato alla Cultura

Il volume è stato realizzato con il concorso di

GIAPA
SABO
INDUSTRIAL SERVICE
TAG S.r.l.
soluzioni informatiche per l'impresa
Milano e Spezzano di Fiorano (MO)
GOZZI PIETRO
legatoria artistica
e laboratorio di restauro
dal 1902
ACTA
Attività Culturali e Tecnologie Avanzate S.p.A.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA * MODENA *

S.C.
RICERCHE
MONOGRAFICHE
1.
2

L'Autore e l'editore ringraziano il professor Francesco Sicilia, Direttore Generale dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali del Ministero dei Beni Culturali per la sensibilità dimostrata nell'autorizzare e sostenere l'iniziativa. Un ulteriore ringraziamento viene rivolto al personale della Biblioteca Estense e Universitaria di Modena e, particolarmente, a Cosetta Borsari e Rosetta Geremia per la preziosa collaborazione.

Editor	Mauro Bini
Testi	Ernesto Milano, Renzo Margonari, Mauro Bini
Ricerche storiche e iconografiche, redazione delle schede	Milena Luppi *(ML)*, Elena Manzini *(EMB)*, Paola Ortolani *(PO)*, Anna Rosa Venturi *(ARV)*.
Ordinamento bibliografico e degli indici	Andrea Palazzi
Fotografie, impaginazione e DTP	Roberto Bini
Elaborazione testi	Cosetta Borsari e Rosetta Geremia
Montaggio e impianti fotolitografici	Effedue Litoincisa, Vaccari Zincografica
Stampa	Tipolitografia AG
Traduzioni	Daniele Bini

© 1993 Il Bulino edizioni d'arte
via N. Sauro, 1 - 41100 Modena

Presentazione

di Francesco Sicilia
Direttore Generale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali



Il Duomo di Modena, in G. M. Parente, Vita di San Gimignano, c.[12]r, scheda n. 18

Nel panorama degli istituti bibliotecari italiani, la Biblioteca Estense di Modena, per origini, storia e dotazione bibliografica si pone come uno dei luoghi di conservazione della memoria scritta più celebri e prestigiosi. Il suo patrimonio, raccolto in più di cinque secoli, sorprende, ancor oggi, per la preziosità e la varietà dei suoi fondi che costituiscono oggetti di ricerca, di studio e di appassionate indagini conoscitive.
Ne è testimonianza il nuovo e significativo "excursus" documentario proposto dalla mostra sulla xilografia, tecnica artistica la cui evoluzione, esemplarmente ripercorsa dal XV secolo ai giorni nostri, si sviluppa e si intreccia con la storia stessa del "libro" a stampa.
Tale iniziativa conferma il deciso e ormai consolidato indirizzo nell'impegno di tutela e valorizzazione perseguito negli ultimi anni dall'Ufficio Centrale per i Beni Librari e gli Istituti Culturali attraverso la promozione di una linea di programmazione culturale in grado di superare il momento della mera conservazione e di creare i presupposti necessari per una sempre più efficace azione di diffusione culturale. L'obiettivo della fruizione pubblica costituisce infatti una parte determinante non complementare del "fare cultura", l'immediata risposta alla domanda di conoscere il nostro passato e di favorire un "dialogo" costante e diretto tra il patrimonio culturale del nostro Paese e la società civile.

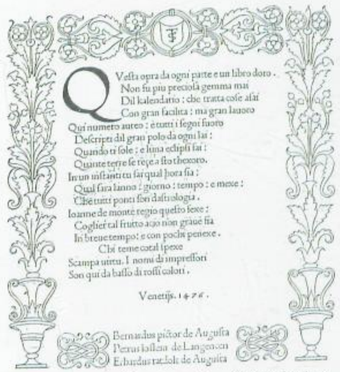
«Ciò che uno traccia in un giorno su di un mezzo foglio di carta ed incide col suo ferruzzo, può essere più artistico e bello che non la grande opera di un altro, il quale abbia lavorato con diligenza per un anno intero. E questo è dono meraviglioso!»

Albrecht Dürer



ELEMENTI PER UNA STORIA DELLA XILOGRAFIA
come tecnica di riproduzione e come originale espressione artistica

di Ernesto Milano


Vesta opra da ogni parte e un libro doro.
Non fu piu preciosa gemma mai
Del kalendario: che tratta cose assai
Con gran facilita: ma gran lauoro
Qui numero auteo: e tutti i segni fuoro
Descripti dal gran polo da ogni lai:
Quando ti sole: e luna eclipsi fai:
Quante terre se reze a sto thesoro.
In un istante ti fai qual hora sia:
Qual sera lanno: giorno: tempo: e mese:
Che tutti posti son da li astrologi.
Ioanne de monte regio questo fece:
Cogliete al fructo acio non graue sia
In breue tempo: e con pochi pensiere.
Chi teme cotal ipexe
Scampa uitru. I nomi di imprestori
Son qui da basso di tondi colori.

Venetijs. 1476.

Bernardus pictor de Augusta
Petrus hailbrun de Langencen
Erhardus ratdolt de Augusta

Johannes de Monteregio, Calendarium, frontespizio, scheda n. 30

Voleva e doveva essere una mostra quasi d'occasione, legata alla generosa promozione di due valenti artisti contemporanei, caratterizzata al più da una cornice tecnica e storica avente ambiti ristretti alla xilografia del '900, ma, come spesso accade a chi ha la fortuna di lavorare sui fondi della Biblioteca Estense, che come sempre riserva piacevoli sorprese anche per gli addetti ai lavori, ogni qualvolta si approfondisce uno scavo bibliografico su uno specifico argomento, appena compiute le prime riflessioni e le prime ricerche mirate, di concerto con l'Editore che si è andato appassionando all'impresa, intuendone la validità scientifica e artistica, l'idea è cresciuta, si è ampliata, si è dilatata, ha subito anche drastiche riduzioni, e alla fine ha preso corpo, fino a configurarsi come rassegna che guarda alle tappe significative della storia della xilografia, dalle origini ai nostri giorni.

Ovviamente, partendo dalla considerazione della vastità dell'argomento, l'esposizione non ha intenti di esaustività, ma si propone unicamente di ripercorrere, per exempla, utilizzando esclusivamente libri conservati nella Biblioteca Estense e Universitaria, le affascinanti e significative tappe di uno dei più antichi sistemi di incisione che origina il linguaggio xilografico, visto sotto i poliedrici aspetti con i quali si materializza via via nel tempo, durante i suoi cinque secoli di vita, dal 1400 al 1900, attraverso le alterne fortune delle quali gode prima come tecnica di riproduzione, poi come illustrazione libraria, ed infine come espressione estetica autonoma o mezzo espressivo scelto da un artista.

La pubblicazione che accompagna la mostra è un diretto riflesso di essa: è un catalogo, ma al tempo stesso qualcosa di più. Infatti, come già avvenuto nell'ultimo decennio in altri casi congeneri, essa, oltre a proporsi con la validità e l'immediatezza delle immagini, atte a dimostrare, sia pure prevalentemente con il bianco e nero, la varietà di ricchezza delle soluzioni visive che la xilografia consente, ha l'ambizione di guardare al di là dell'occasione contingente, per rimanere, anche attraverso i testi esplicativi intesi a chiarire e a collegare le immagini, come traccia di una ricerca organica finora mai tentata, come segnalazione bibliografica significativa della ricchezza dei fondi estensi e come invitante proposta di conoscenza per chiunque, privo di nozioni specifiche, si accosti al genere, nonché di approfondimento per gli studi specialistici.



Apocalypsis S. Johannis, tavola [1], scheda n. 5

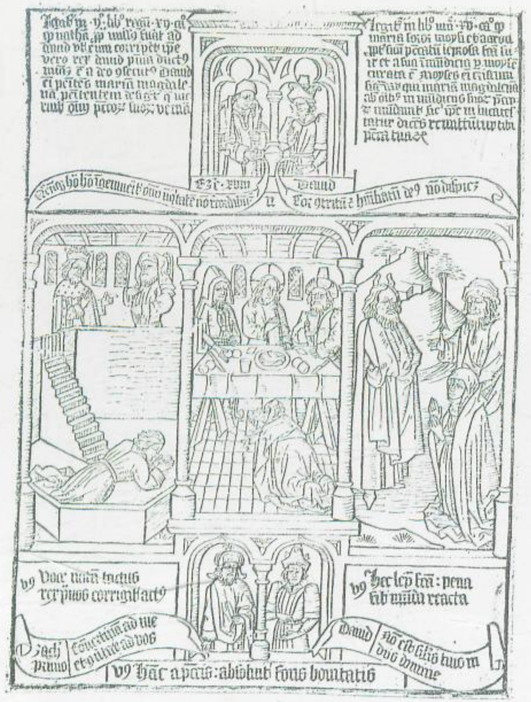
La xilografia o silografia, che ha il suo etimo nelle due parole greche ξύλον e γραφή, vale a dire legno e scrittura, e quindi scrittura su legno, cioè arte dell'incisione su di esso per ottenere una matrice da stampa, pur avendo origini più remote, lascia in Occidente le sue tracce evidenti e tangibili agli albori del Sec. XV, quasi di pari passo col maturare dell'intuizione gutenberghiana che segnerà, con l'adozione dei caratteri mobili e con la conseguente possibilità di ottenere dei multipli, uno dei momenti più importanti del progresso dell'umanità.

L'Umanesimo: la xilografia e l'avvento della stampa

È da considerare che l'avvento della stampa non è un evento occasionale e neppure l'effetto di un improvviso lampo di genio, ma scaturisce da esigenze improrogabili della cultura e della scienza, ed è la conseguenza diretta dello stato economico e sociale dei tempi, per cui l'uomo è spinto alla ricerca di una difficile e lenta conquista, per effetto della quale il libro a stampa, certo più rozzo e meno prezioso e soprattutto non più "unicum", finisce col segnare la fine del manoscritto, proprio nel momento in cui questo è giunto alla sua più alta perfezione calligrafica e ornamentale. È un fatto paradossale che trova la sua spiegazione più semplice nel risveglio culturale europeo, nell'età della Rinascenza, preceduto e reso possibile dalla fondazione delle Università, dall'introduzione in Europa, verso la fine del Trecento, ad opera degli Arabi che ne avevano carpito il segreto ai Cinesi, della fabbricazione della carta, composta di stracci di lino e molto meno costosa della pergamena, unico materiale prima in uso.
Il largo movimento culturale e spirituale che si individua come Umanesimo, con la sua riscoperta delle opere degli antichi scrittori latini e greci, accresce la richiesta di manoscritti e rende più sensibile la sproporzione fra domanda ed offerta, il che pone come attuale e imprescindibile l'esigenza di risolvere il problema di enorme importanza sociale qual è quello della moltiplicazione meccanica delle copie di uno scritto.
Pare cosa certa che gli sforzi si canalizzino verso due soluzioni diverse e fra loro indipendenti, che però finiranno prima col coesistere e poi con l'accorparsi e sovrapporsi. La prima di tali soluzioni trova il suo fondamento in un processo tecnico già noto da molto tempo nei paesi dell'Estremo Oriente e utilizzato per moltiplicare prima dei singoli fogli di preghiera e poi dei testi sacri, il processo xilografico per l'appunto che, in Cina, consentiva di tirare varie copie di un libro su carta, già allora conosciuta, verso il 105 d.C. nel II secolo dell'era volgare, anche se in Europa arriverà oltre mille anni più tardi.
I caratteri venivano incisi su pietre levigate, a rilievo, e su di esse venivano compresse delle tavolette di legno che ne riportavano più o meno profondamente il calco. Probabilmente i cosiddetti libri xilografici hanno avuto origine già da allora ma, anche se si sa che questo procedimento si sviluppò, specie sotto la dinastia Ming, con illustrazione di testi prima religiosi poi anche profani, i più antichi frammenti rimastici risalgono al 932 a.C.
È ormai certo che lo stesso processo fu introdotto dalla Cina in Giappone, mentre dubbi e incertezze rimangono per quel che riguarda la sua importazione in Europa. Vi sono ipotesi che attribuiscono il merito a qualche francescano di Borgogna tramite i monaci missionari in Cina, o addirittura a Marco Polo, mentre altre escludono la possibilità dell'influenza della stampa xilografica orientale su quella europea.



Apocalypsis S. Johannis, tavola [7], scheda n. 5



Biblia Pauperum, tavola [13], scheda n. 1

È però ormai acclarato che l'idea di incidere separatamente i caratteri e le immagini nacque in Europa verso la fine del Medio Evo e che essa trovò sviluppo maggiore, specialmente nel Nord, con la diffusione della carta, mentre la prima testimonianza conosciuta e certa di un testo xilografico di tipo librario ci viene dalle regioni mercantili del Reno ove esisteva una larga tradizione sull'intaglio del legno, attraverso una stampa tedesca conservata nella Biblioteca Reale di Bruxelles, che rappresenta la *Vergine col Bambin Gesù tra le braccia fra quattro santi* e reca la data del 1418. Essa è però preceduta da un'*Andata al Calvario* e da un *Riposo durante la fuga in Egitto* nella Raccolta Albertina di Vienna, databile intorno al 1400, mentre il *S. Cristoforo* di Lord Spencer è datato al 1423 ed è conservato a Manchester. Proprio rifacendosi al "block print" di S. Cristoforo, John Harthan nella sua *The history of the illustrated book*, pubblicata a Londra nel 1981, sottolinea che, pur non essendo stata fissata la data in cui la xilografia è nata, né quando quel famoso libro sia stato precisamente stampato, "the woodcut", cioè l'incisione in legno, sembra di fatto «avere predatato l'uso del carattere come mezzo di stampa».

La celebre *Madonna del Fuoco* della Cattedrale di Forlì, foglio volante di cui si conserva ancora la matrice, è invece anteriore al 1428. Di questo cimelio Max Sander, nel suo *Le livre à figures italien...*, pubblicato a Milano nel 1942, osserva che la data è senza dubbio anteriore, e oscilla tra il 1418 ed il 1423, come prova indirettamente il fatto che esso sia stato salvato nell'incendio della chiesa del 1428, e che quindi la xilografia fosse già esistente a quell'epoca. Egli sottolinea altresì che la più importante xilografia italiana di quell'epoca è la *Crocefissione*, conservata al Museo civico di Prato, creazione probabilmente degli anni 1450-1460, «opera di un precursore della xilografia en camaïeu».

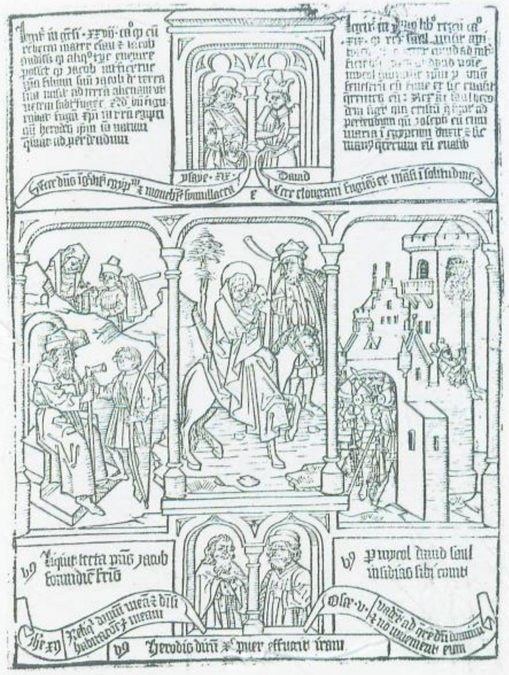
Sulle origini della xilografia

Sulla nascita delle origini della xilografia, Paul André Lemoisne nel suo *Les xilographies du XIV et du XV siècle...*, pubblicato a Parigi nel 1927, osserva che, dopo il periodo ancora molto misterioso delle origini, sia il taglio che l'impressione dei legni xilografici sembrano concentrati presso le abbazie, mentre, in un periodo successivo, gli intagliatori laici di immagini cominciano ad attrezzarsi fuori dagli ateliers monastici, ma che l'industria laica delle figure incise in legno sembra veramente organizzata, come si rileva dagli archivi di tutta l'Europa, intorno al secondo trentennio del Sec. XV, epoca nella quale troviamo menzione dell'incisione su legno in tutti i principali paesi europei.

Da questa e da consimili tavole o fogli volanti, con didascalie incise, tutte di prevalente ispirazione religiosa che, come sottolinea il citato Lemoisne, «attraverso immagini di un crudo realismo muovevano particolarmente l'animo dei fedeli», al vero e proprio libro tabellario o xilografico, il passo è breve e coincide quasi con l'invenzione della stampa a caratteri mobili intorno alla metà del Sec. XV.

L'accertamento di tali avvenimenti fa giustizia della tesi, basata sull'affermazione favolistica del Vasari e ripresa nell'800 da Giuseppe Longhi, che l'orafo, niellatore e disegnatore fiorentino Maso Finiguerra, nato nel 1426 e morto nel 1464, avesse inventato quest'arte intorno all'anno 1460, ma non consente di fissare con certezza, nonostante gli sforzi compiuti da scrittori italiani, francesi, tedeschi, a quale paese possa essere concesso il vanto del primato cronologico dell'incisione su legno. È provato tuttavia che l'apparizione della xilografia abbia preceduto in Europa quella delle stampe su metallo. Infatti Cennino Cennini, pittore giottesco e scrittore d'arte toscano, insegnava già a intagliare una tavola lignea per riprodurre disegni, usati in un primo tempo per imprimere sulle stoffe motivi decorativi. Tale insegnamento ci viene dal suo *Il libro dell'Arte* e *trattato della pittura*, composto nell'ultimo decennio del Sec. XIV, ma conosciuto con la data del 31 luglio 1433, che il copista del manoscritto vaticano volle aggiungere a ricordo dell'ultimo giorno del suo lavoro di trascrizione, e ritenuto il primo trattato italiano d'arte e nello stesso tempo il primo ricettario in italiano volgare, nel quale una delle più importanti definizioni è quella di considerare l'arte come mezzo «a materiare immagini fantastiche mediante forme tratte dal reale, a trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali».

È da ricordare che l'uso delle matrici in legno per la decorazione a stampa dei tessuti è documentato in Egitto già in epoca tardo antica e può essere considerato il precedente diretto della xilografia europea. La precedenza della tecnica impressoria xilografica su quella calcografica si spiega con la maggiore facilità del procedimento tecnico praticato dai cosiddetti "breviari", già sul finire del XIV secolo, per piccole riproduzioni su un foglio solo o più spesso su un pezzo di tela, seta o altro tessuto per la stampa di calendari, immagini religiose e carte da gioco. Anzi, queste ultime, stampate con un metodo del tutto simile a quello delle più antiche xilografie, erano note in Italia fin dal Sec. XIII e in Francia, Spagna, Germania, Russia e nei Paesi Bassi, fino dal Sec. XIV. Esse, secondo quanto avveniva per le xilografie più antiche, venivano stampate con delle linee che ne delimitavano esclusivamente i contorni, senza il minimo accenno ad effetti di chiaroscuro, e successivamente venivano spesso colorate a mano. La loro preparazione era divenuta una vera e propria industria che teneva occupati molti artefici che spesso si univano in società, come i "tailleurs de bois" francesi e i "printers" delle Fiandre, riuscendo a fabbricare mazzi di carte a basso costo. Non si sa quando quell'industria avesse avuto inizio, ma abbiamo già notizia di carte da gioco in un romanzo del 1341, il *Renard contrefait*, mentre un'opera del 1371 ci mostra in una miniatura la duchessa di Brabante che acquista il gioco delle carte. Venezia addirittura eccelleva nella produzione delle carte da gioco incise in legno ed il Senato, nel 1441, proibiva perfino l'importazione di carte tedesche. Qualche anno più tardi, a Ferrara, tra il 1469 ed il 1478, Matteo Maria Boiardo stendeva, per il diletto della corte estense, i *Tarocchi*, collana di 78 terzine e sonetti ideata per accompagnare carte del tutto particolari, i cui simboli di Amore, Gelosia, Speranza e Timore sostituivano quelli tradizionali, e completavano il mazzo 22 "Trionfi" dedicati a personaggi storici, letterari, biblici o mitologici. Le terzine della prima serie avevano la caratteristica di iniziare tutte con la parola del rispettivo seme e di contenere al loro interno, ben dissimulato, il numero progressivo della carta commentata. Legati come erano ad un'occasione del tutto esterna, i *Tarocchi* subirono, così come capitava per le vere carte da gioco, la quasi immediata dispersione, ma esistono due testimonianze quasi coeve della fortuna di cui ebbero all'epoca: *I Capitoli del giuoco dei Tarocchi di M. M. Boiardo*, pubblicati ad Urbino negli ultimi anni del Sec. XV con un ampio commento di Pier Antonio Viti, e i *Cinque Capitoli bellissimi sopra il Timore, Gelosia, Speranza, Amore, del Conte M. M. Boiardo* pubblicati a Venezia nel 1523.



Biblia Pauperum, tavola [5], scheda n. 1



SOl duos habet orbes. Orbem magnum qui eum deducit ab oriente in occidentē ⁊ reducit quem si nō haberet anno dimidio maneret sol sup terrā ⁊ alio dimidio sub trā. ¶ Ecētricū ⅋ hs qō sic depheūz ē qz plᵒ mouat i yna mediētate sui orbis quā in alia ⁊ plᵒ in yna ārta ⅋ i alia ⁊ plus in vno signo ⅋ in alio. Et hoc scitū fuit q⁹ eius circulus siue spera in qua mouat plus vergit in vnā partem quā in aliam ⁊ ita centrū illius spere erit extra cē trum mundi ⁊ vnus eius punctus eleuabit maxime a centro mundi ⁊ hoc punctū dicimus augem ⁊ est in geminis. 17. gradibᵒ ⁊. 50. minutis. Et cen trum huius ecentrici est super centrum mundi per vnū gradū. 59. minuta ⁊. 10. secunda.

b 2

Compilatio de astrorum scientia, c.[10]r, scheda n. 3

È da ricordare che sia le carte da gioco che le stampe religiose, sono giunte a noi in esemplari rari, essendo andate incontro alla consunzione per l'uso frequente che se ne faceva. Questo aspetto è affrontato in un saggio di Carlo Lozzi, sulle *Antiche carte da gioco*, apparso nel 1899 nel I volume de "La Bibliofilia", che, oltre a tentare di rintracciare l'origine delle carte da gioco, alla ricerca degli incunaboli della xilografia, si richiama anche all'opera di Romain Merlin, *Origine des cartes à jouer*, pubblicata a Parigi nel 1860, dalla quale si ricavano notizie esatte ed attendibili. Il Lozzi, passando in rassegna i rari esemplari conosciuti e mettendo l'accento sulla scarsità di tali documenti, sottolinea la grande influenza esercitata dai giochi nella storia dei costumi e sostiene, con una teoria che, come vedremo, risulta ormai datata e superata, che «la Tipografia trae la sua origine dalle carte da gioco, che ne furono i primi incunabuli» con l'intaglio delle prime "tabelle in legno".
Le rare stampe religiose giunte a noi sono quelle che si sono conservate perché applicate all'interno di libri o di cassette da viaggio.
Il procedimento che dà luogo all'incisione su legno, che, dopo le prime testimonianze dai paesi del Nord, si diffonde rapidamente in Italia, specie nel Veneto, almeno a partire dall'ultimo decennio del Sec. XV, consisteva, così come consiste dopo cinque secoli, nel trasportare un disegno con l'immagine rovesciata affinché nella tiratura risultasse nel senso naturale, sopra una tavoletta di legno duro, quale bosso, melo, pero, sorbo, ciliegio o noce, tagliato di filo, "bois de fil" secondo i francesi, e nell'asportare, con arnesi rudimentali, simili a scalpelli e coltellini, antenati della sgorbia e del bulino, tutte le parti di contorno che non interessano il disegno, lasciando in rilievo l'immagine voluta. In tal modo esso può essere "risparmiato", vale a dire evidenziato in rilievo, anziché incavato, cioè inciso, e dà luogo a quello che i francesi definiscono "taille d'épargne". Su tale rilievo veniva steso uno strato di inchiostro e, sulla tavoletta così preparata, veniva fissata la materia per la riproduzione: pergamena, carta, seta o tela. Poi si strofinava fortemente sul verso con una palla di crine unta di sapone o di altro corpo grasso in modo che i tratti scolpiti a rilievo rimanessero esattamente riprodotti sul foglio o sulla stoffa sopra applicativi ottenendo così un'impressione definita dai francesi "gravure sur bois et d'epargne". Si usava anche il processo inverso, ossia si intagliava in incavo la figura e si inchiostravano le parti non intagliate. In tal caso la figura non risultava, come nel procedimento inverso, in nero su fondo bianco, ma in bianco su fondo nero. Più tardi l'impressione verrà eseguita con il torchio o la macchina tipografica che, esercitando una forte pressione, lascierà sul foglio una netta impronta del disegno.
L'operazione poteva essere ripetuta fino a quando l'incisione non risultasse deformata o guasta. L'uso continuo e reiterato nel tempo di una stessa tavoletta ha permesso, attraverso l'esame dell'immagine ottenuta nel corso delle varie impressioni, di fissare un indiretto criterio di datazione, assegnando ovviamente la priorità cronologica alle stampe ottenute in maniera perfettamente corrispondente al legno appena inciso, ed una datazione più tarda, a mano a mano che l'immagine ottenuta è meno perfetta e porta traccia delle parti di legno scheggiate o perdute del tutto.
È da sottolineare che la pressione esercitata sulla pagina stampata si manifestava anche nell'altra parte del foglio, il che non permetteva di stampare sia sul recto che sul verso: le pagine così ottenute vengono chiamate "anopistografe".

Il libro xilografico

L'incisione in legno, entrata nell'uso per soddisfare esigenze soprattutto di carattere religioso, in quanto le immagini di santi sono ricercate e acquistate dai fedeli per la protezione delle loro famiglie e delle case, qualche volta accompagnate da firme e soprascritte, costituenti i primi saggi di una riproduzione meccanica di parole e frasi, si evolve così verso il libro xilografico vero e proprio. Infatti dalla figura isolata e dalla piccola scena si arriva quasi naturalmente ad un complesso di figure o scene che si riferiscono ad un unico argomento con contenuto religioso o popolare.
Dapprima il testo esplicativo, certo meno importante delle immagini, considerati i destinatari potenziali costituiti da fedeli, da chierici poveri, da persone poco colte, molte delle quali addirittura analfabeti, è aggiornato a mano, dando luogo ai libri cosiddetti "silochirografici", ma ben presto si stampano figure e testo incisi insieme, con disposizione varia e diversa. Qualche rara volta si arriva al contrario, essendo il libro xilografico composto di solo testo.
Troviamo pertanto la xilografia applicata al libro con quattro varianti: o soltanto illustrazioni, o illustrazione con testo nel disegno, o illustrazione con testo sottoposto al disegno, o testo soltanto.
Per quanto riguarda la composizione materiale del libro, non potendosi stampare le pagine da entrambi i lati a causa della trasparenza delle immagini, si ha qualche problema estetico, in quanto ad ogni pagina impressa ne corrisponde una bianca. L'inconveniente viene superato facendo seguire alla prima pagina impressa, due bianche, per cui basta incollare il verso del primo foglio con il recto del secondo e così di seguito, perché il libro risulti con le pagine incise che si susseguono con continuità.
Come già rilevato, il libro xilografico, destinato a un ristretto settore della cultura, è costituito dal libro illustrato popolare e religioso, che ha la sua primitiva e naturale funzione di istruire e di divulgare la fede nel popolo ignorante, il quale, attraverso le immagini, deve afferrare gli insegnamenti contenuti nella Bibbia e nel Vangelo, come già avveniva con le policrome vetrate delle cattedrali o con i lunghi rotoli pergamenacei degli "Exultet" che, con le immagini miniate in senso contrario al testo, consentivano una lettura visiva del rotolo che l'officiante andava srotolando dall'ambone. A questo punto l'immagine diviene un mezzo di comunicazione popolare e al tempo stesso colto: tutti sapranno infatti riconoscere le immagini delle figure e pertanto, come la miniatura aveva assunto il ruolo di depositaria dell'etimologia delle immagini, per cui nella cultura artistica medievale svolgeva un ruolo centrale ed irradiante, così la xilografia, ereditandone le finalità, ha nel libro questa primaria, importante funzione, comunicativa e istruttiva.
È naturale pertanto che il testo più diffuso, e che per la sua economicità conosce un maggior numero di edizioni, sia la *Biblia pauperum*, cioè un riassunto del Nuovo Testamento in 40 o 50 tavole al massimo, dove le figure e le rappresentazioni sono accompagnate e messe in rapporto ideale con immagini e scene del Vecchio Testamento incise a parte. Le prime "Bibbie dei poveri" sono "xilochirografiche", e cioè hanno un testo manoscritto e le figure sono incise in legno, mentre quasi contemporaneamente si producono le Bibbie xilografiche nelle quali sia i caratteri che le figure sono incisi nel legno. Occorre tuttavia sottolineare che il libro xilografico sorge e prospera in un periodo in cui il manoscritto costituisce ancora la regola ed il libro a stampa l'eccezione, e se esso

Uener epicls habet .43. ⁊ sextam de quibus medietas sui eēntis habet .60 ☽ .22. ⁊ dimidium. Motus ergo illoꝝ quatuor predictoꝝ sēz ♄ ♂ ⁊ ♀ sunt hi. Epicicli ab oc. ad oz. in ecentrico deferente super centrum terre d e equante corporis in epiciclo. ¶ Item motus latitudinis extra viam ☉ ⁊ cū hoc motum habent octaue spere. ¶ Item motū seu raptum cottidianū ab oriente in occidentē ⁊ econuerso: ⁊ sunt quinq. ☽ habet preter hos motum c ecentrici ab oriente in occidens de quo statim dicam. Centrum epicicli ♄ cottidie quasi duo minuta perficit: corpus eius in epiciclo .57. minuta. Centrū epicicli ☽ .5. minuta. corpus eius in epiciclo .54. minuta. Centrū epicicli ♂ .31. minuta. corpus. 28. Centra epicicloꝝ ♀ ⁊ ☿ tm quanū ☉ 59. minuta. 8. sēda omni die: ⁊ cum ☉ redit ad c. epicicloꝝ trium superioꝝ tunc ille suum perficit epicīclm: ⁊ ille cuius est centrum est in auge media: et cum eis opponitur tūc est in oppōsito augis: ⁊ in quadratura cum ☉ sunt in medio epicicli.



Compilatio de astrorum scientia, c.[16]v, scheda n. 3

certamente ne mutua caratteristiche e peculiarità sul piano compositivo e illustrativo, tuttavia è dato anche di riscontrare, in qualche caso, la contemporaneità di versioni manoscritte e a stampa dello stesso testo o, addirittura, come abbiamo modo di verificare in un saggio di Lamberto Donati *Dal libro xilografico al manoscritto: l'Apocalissi*, il libro xilografico, influenza e determina l'aspetto illustrativo di un manoscritto, dopo essere stato esso stesso un derivato diretto delle illustrazioni dei manoscritti medievali, come avviene per un'*Arte de lo ben morire*, o per una *Biblia Pauperum* o per un'*Apocalissi*.

Le edizioni di libri xilografici più antiche e preziose pervenuteci, conservate nelle nostre Biblioteche, non sono anteriori al 1450 e quelle conosciute sono prodotte in Olanda o in Germania.

Non mancano l'*Apocalisse* e altre opere come lo *Speculum humanae salvationis*, L'*Ars moriendi*, il *Canticum canticorum*, la *Passio Jesu Christi*, tutte di carattere religioso, mentre sul versante dei libri profani spiccano i *Mirabilia Urbis Romae*, una specie di guida ai pellegrini che si recano nella città eterna, il *Libro dei pianeti*, la *Dans de la mort* e soprattutto le grammatichette per l'insegnamento dei primi rudimenti della lingua latina ai fanciulli, i cosiddetti *Donati*, cioè la riproduzione della grammatica del famoso Elio Donato composta a Roma intorno al 350 d.C. Si tratta di album contenenti, su una sola facciata, entro scomparti, scenette multiple e didascalie riportatevi, mediante il torchio, da blocchi di legno incisi a rilievo e inchiostrati. Da ciò il nome di "libri blocco" assegnato ai libri xilografici, con una pedestre traduzione della significativa espressione inglese "Block-book" o tedesca "Blocbuch".

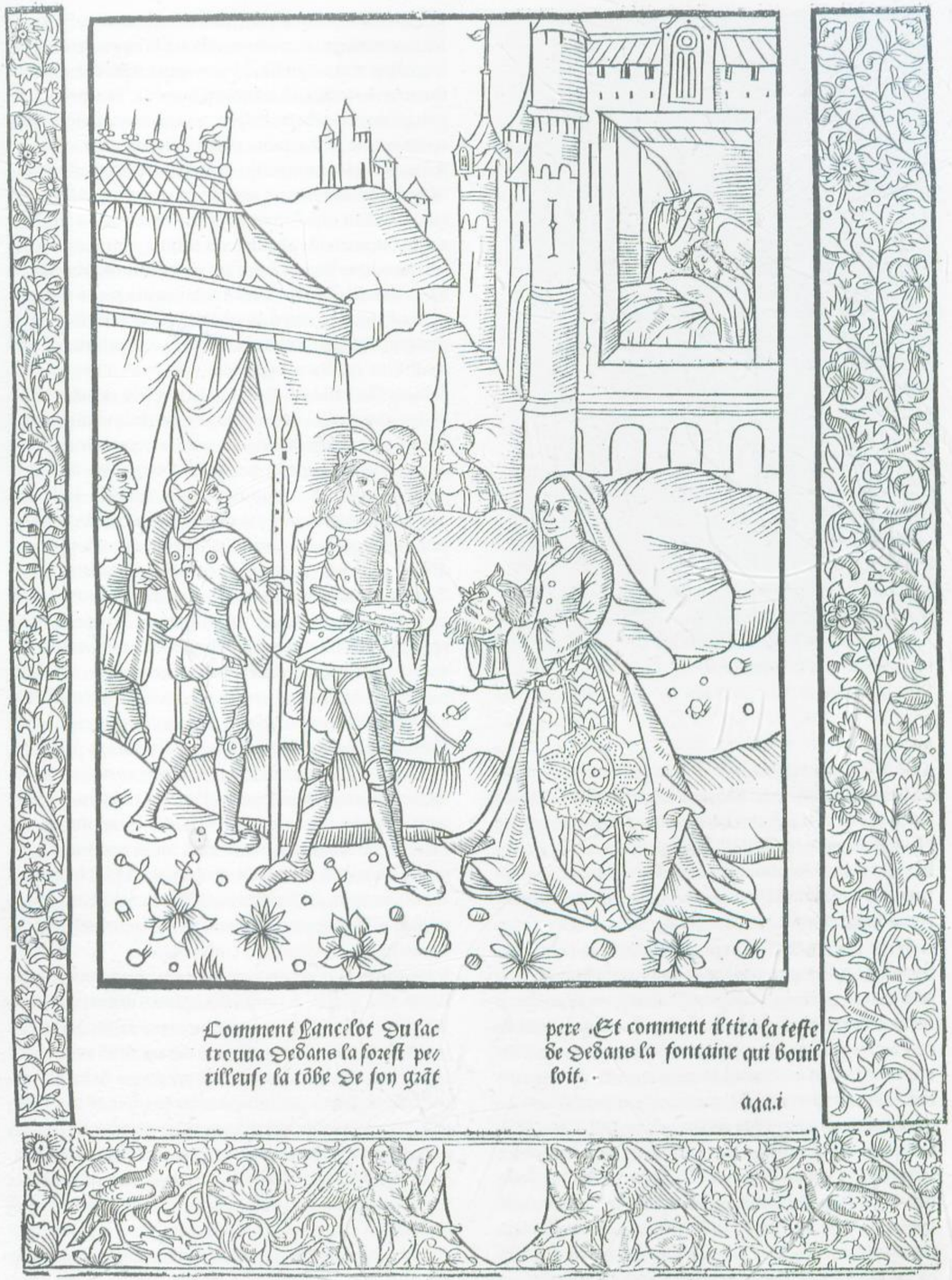
Essi, in verità, sono estremamente rari poiché ci sono pervenuti in numero molto limitato, nonostante che per la loro naturale destinazione a bisogni elementari di cultura fossero tirati in molti esemplari. La motivazione di ciò è da ricercare nel fatto che essi, per la loro popolarità, erano molto soggetti all'uso e quindi andavano facilmente incontro ad un maggiore logorio e consumo. I pochi esemplari conosciuti appaiono, specie se confrontati con i perfetti prodotti della medesima industria tipografica e fotomeccanica, attraenti come tutto ciò che sa di primitivo, schietto, popolaresco e presenta i caratteri di una rozzezza artigiana, anche se molti di essi non conoscono la dolcezza di tutto ciò che attiene al mondo latino, ma appartengono, con i loro caratteri pieni di spigolosità e con le figure angolose, a volte quasi grottesche, al mondo gotico medievale dell'Europa del Nord.

Certamente il libro xilografico che, come dimostra un acuto studio di Gertrude Bing, risalente al 1942, *The Apocalypse Block-Books and their manuscript models*, è un diretto derivato dei manoscritti medievali, dei quali segue l'iconografia in rapporto allo stesso tema trattato, rappresenta già un notevole passo avanti per la riproduzione meccanica di un testo, ma è solo una soluzione provvisoria ed insufficiente, perché non corrisponde in pieno alle nuove mutate esigenze culturali. Basti pensare infatti al moltissimo tempo richiesto per la preparazione della pagina sui blocchi di legno e all'impossibilità di correggere eventuali errori di incisione. Si va avvertendo sempre più la necessità di trovare un sistema per evitare di incidere continuamente lettere formanti parole che singolarmente sono sempre le stesse, e il cui raggruppamento varia da una parola all'altra. Occorre quindi poter adoperare singole lettere in modo da riunirle a seconda dell'ordine richiesto dalla formazione dei termini.

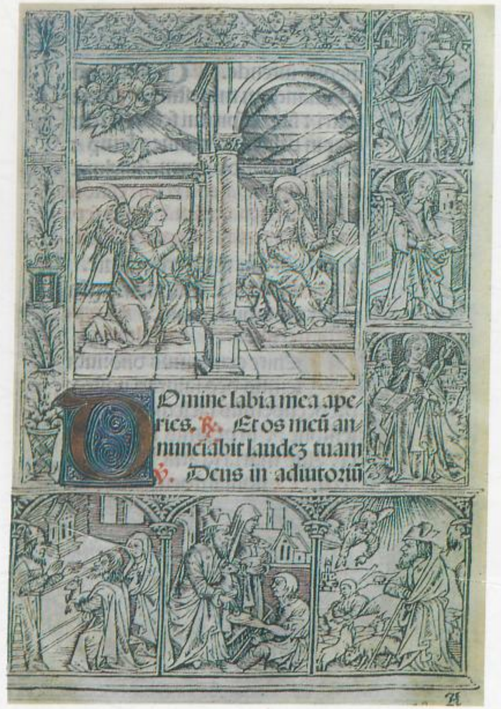
È una forma di "xilotipia" che, usata da Lorenzo Jannszon Coster, si rivela non soddisfacente perché non adatta a comporre un libro. Il problema deve essere risolto dai metallografi: tali sono il Gutenberg, il Cennini, il Waldfogel, che certamente conoscono il sistema xilografico e anzi vi fanno ricorso, come avviene per lo stesso Gutenberg, maturando nel frattempo l'idea che rivoluzionerà il mondo.

Xilografia e tipografia

Ma si può dunque affermare che è la xilografia la progenitrice diretta della tipografia? Alcuni storici e studiosi sono stati per molto tempo schierati in maniera convinta per tale soluzione, ma in realtà le cose non stanno proprio così: la xilografia deve essere vista come un momento importante di passaggio, di transizione, di soluzione alternativa e parallela, non perfettamente rispondente alle esigenze, in quanto i primi documenti della tipografia sembrano precedere il libro xilografico e per molti decenni i due sistemi continueranno a coesistere, il che non sarebbe avvenuto se uno fosse stato filiazione e perfezionamento dell'altro. Basti pensare che in Olanda e nei paesi di lingua tedesca, i centri più prolifici di libri xilografici, troviamo la produzione più fiorente proprio negli anni tra il 1470



Lancelot du Lac, c.[7]r, scheda n. 26



Libro d'ore, c.[13]r, scheda n. 24

ed il 1475, allorché il libro a stampa è ormai diffuso da più di due decenni. Se veramente fosse esistito un rapporto di consequenzialità, non si capisce perché l'intagliatore della "Biblia Pauperum" avrebbe dovuto incidere sul legno i caratteri, dal momento che all'epoca, quelli mobili venivano già adoperati da anni e con risultati efficaci.

Evidentemente l'intuizione gutenberghiana che conduce al libro a stampa, pure importantissima, non può essere definita "scoperta", anche se autorevoli studiosi hanno adoperato ed adoperano questa definizione, in quanto, sia nell'antichità che nel medioevo, la pratica che serviva ad imprimere lettere e parole mediante timbri, stampi, punzoni, sulla terra cotta e su altre materie, era già diffusa da secoli. Ciò è frequentemente attestato verso la fine del Trecento; se ne servivano anche gli orefici per coniare, usando veri e propri punzoni di metalli più duri rispetto alla materia su cui agivano, e sui quali erano riprodotte in rilievo lettere e figure. Inoltre, agli inizi del secolo successivo, anche i legatori usavano tale tecnica per imprimere sulla coperta di pelle del libro il titolo dell'opera.

Da quanto detto è evidente che sia la riproduzione xilografica come quella ad impronta hanno avuto influenza sui tentativi compiuti qua e là, in vari luoghi, per giungere alla moltiplicazione meccanica delle opere scritte. Ciò è tanto vero se si pensa che una fase del passaggio intermedio è quella della metallografia "a getto nella forma", realizzata con dei punzoni incisi a rilievo che formavano parole e frasi e linee di scritto su materia argillosa o sabbia rappresa, materie che servivano ai fonditori di metallo a preparare i loro modelli. Si aveva così una pagina piena di scrittura ad incavo, entro la quale si colava una lega di piombo e stagno, ottenendo una "pagina blocco" che sostituiva quella xilografica.

Johann Gensfleisch Gutenberg, orefice ed esperto di lavori in metallo, dopo aver seguito tale pratica incidendo da principio singole parole e proposizioni in linee rette, ottenendo pezzi di stampa, ha infine la grande intuizione di giungere alla fusione della lettera isolata e di realizzare conseguentemente la stampa a tipi mobili, mediante la preparazione di punzoni d'acciaio e delle matrici di metallo più tenero, come il rame, su cui si imprimevano ad incavo le figure ed ogni altro segno inciso sul punzone. L'esperimento era stato già compiuto in Oriente da un operaio, Pisheng, che, verso il 1045, aveva inventato i tipi mobili in argilla, mentre in Corea, alla fine del Sec. XIV, era stato stampato un libro, tuttora conservato, con la tecnica del getto dei tipi in ferro. Il tedesco perfeziona l'idea e, servendosi di un torchio preesistente, ma da lui perfezionato e usando l'inchiostro grasso ottenuto con una miscela di olio di lino e nerofumo, ottiene la prima pagina a stampa a tipi mobili, la più antica rimastaci, che si fa risalire al 1445, che consiste in una striscia di carta conservata nel "Gutenberg museum" di Magonza contenente 14 versi di un poema tedesco sul Giudizio Universale.

Il passo verso il nuovo sistema, certamente più rispondente allo scopo, è ormai compiuto, tuttavia il libro xilografico, nonostante i suoi insormontabili difetti derivanti dall'irregolare grossezza dei caratteri scavati nel legno, presto logori per la forte pressione del torchio e dall'impossibilità per la medesima ragione di stampare su entrambe le facciate di una carta, nonché dall'estrema difficoltà di creare con il legno minuti caratteri mobili indispensabili, oltretutto, per la correzione degli errori di composizione, continua a vivere per almeno altri tre decenni una sua stagione felice.

Avremo quindi per un periodo abbastanza lungo due sistemi che si muovono su binari paralleli, pure dotati di una diversa efficacia, anche se è chiaro, specie se guardiamo la vicenda in prospettiva storica, che l'affermarsi della stampa a caratteri mobili segna sostanzialmente la fine del libro xilografico.

La xilografia però non ha ancora finito la sua funzione anche se, perdendo la sua autonomia, si trasforma in sistema complementare, quello ad essa più proprio, dell'illustrazione del libro a stampa e, secondo il parere che nel 1881 Giuseppe Campori dà nel saggio *Gl'intagliatori di stampe e gli Estensi*, «l'incisione in legni e xilografica esercitata dapprima raramente e rozzamente, trova nell'invenzione del libro a stampa un campo inesausto di lavoro e gl'impressori di caratteri mobili, associandosi agl'intagliatori per ornare i loro volumi di iniziali, di fregi, e di tavole, rapidamente sparsero per ogni paese la notizia e l'ammirazione di quei due meravigliosi trovati».

In tale campo la xilografia vivrà per molto tempo un'altra stagione di gloria, fino a che, ancora una volta il metallo, il rame inciso, non ne decreterà per la seconda volta una dura e più pesante sconfitta, quasi definitiva, relegandola per secoli ad oscure soluzioni di ripiego e di tipo quasi esclusivamente popolare. Solo in qualche caso isolato riuscirà a riacquistare e a far rifulgere la sua primigenia dignità d'arte, ma dovrà attendere la fine del Sec. XIX per ritrovare, rigenerata e rivalutata, sia pure con valenze diversificate nei vari paesi, una sua nuova dimensione ed una nuova diversa prospettiva di impiego. La rinascita continuerà nel Sec. XX, per approdare, compiendo una parabola evolutiva che testimonia la validità della tecnica, all'attuale, che si basa su una scelta espressiva di un artista del tutto svincolata da quel libro che in un certo senso ha contribuito a generare, col quale ha felicemente convissuto e dal quale, alla fine, si è del tutto affrancata per affrontare una stagione autonoma altrettanto ricca di soddisfazioni.



Dialogo di Palimaco e di Piliarcho, c.[2]r, scheda n. 20

Incunaboli e manoscritti

I primi libri a stampa, "incunabuli" o "wiegendrucke" secondo la dizione tedesca cioè "stampa in culla", apparsi qua e là nei vari paesi europei nella seconda metà del Quattrocento, presentano peculiari connotazioni per quanto riguarda l'illustrazione, a seconda delle resistenze più o meno intense di fronte al nuovo, rappresentato dai multipli, rispetto all'unicum manoscritto dal quale derivano e dal quale mutuano direttamente le caratteristiche: dalla mancanza del frontespizio, all'impaginazione a colonne, alla dedica, alla pergamena usata eccezionalmente e, via via, sempre meno.

Infatti, almeno i primi libri impressi sono fortemente legati al manoscritto da cui si originano e si attardano e indugiano spesso sull'antico, lasciando appositi spazi vuoti in fase di stampa per i successivi interventi manuali del miniatore o del rubricatore, specie se il libro viene stampato su pergamena; ma non mancano esempi di incunaboli su carta, anch'essi miniati per abbellire il testo con iniziali, motivi floreali di contorno e così via.

Si pensi alla *Bibbia latina* stampata a Venezia su due colonne «opera atque impensis Nicolay Jenson Gallici», nel 1476, su fine e ben levigata pergamena poi miniata ed acquerellata forse da un artista veneziano, che costituisce il tipico esempio di passaggio dal manoscritto, del quale resta l'impostazione e il tipo di ornamentazione, al libro a stampa.

È la fase di transizione necessaria che la nuova tecnica deve affrontare, quando addirittura non si scon-



Pronosticatio..., c.[3]r, scheda n. 38

tra con una fiera opposizione, come quella messa in atto dagli Estensi, presso i quali «l'arte novella non incontra alcun favore e gli intagliatori non trovano accoglienza e protezione» così come era avvenuto per i miniatori, anche se più tardi troveremo alla corte di Ferrara un Domenico Campagnola che produce «poche ma elette stampe xilografiche», mentre un anonimo, come segnalato da Johan David Passavant nella sua *Le Peintre graveur*, edita a Lipsia dal 1860 al 1864, intaglierà a Venezia, in legno a chiaroscuro, un ritratto a cavallo di Alfonso I, opera da ritenersi un'eccezione. A volte alla resistenza si aggiunge il disprezzo di prìncipi come Matteo Corvino, che ama la miniatura e continua a far confezionare per sé lussuosi codici dagli artisti più famosi. Questi personaggi infatti, cultori dell'aristocrazia delle forme e quindi amanti dei lussuosi manoscritti rinascimentali, non riescono ad apprezzare la vera nobiltà della nuova arte tenuta in poco conto, che vede quindi i suoi cultori relegati non di rado a semplici artigiani esecutori, più interessati a soddisfare l'interesse e le richieste dei committenti che a curare l'aspetto puramente estetico. L'esempio più tipico viene da quel monumento della miniatura rappresentato dalla *Bibbia bela* che Borso d'Este fa miniare a Ferrara, quasi argine e difesa rispetto al nuovo, rappresentato dalla *Bibbia* che Gutenberg ha già stampato perfetta nei caratteri. Per di più, almeno i prìncipi più lungimiranti, intravvedono le conseguenze di multipli che spesso non desiderano, non solo per motivi estetici, ma addirittura politici, essendo più contrari che interessati alla diffusione delle idee.

I prìncipi d'Este continueranno a privilegiare ancora la miniatura in epoca nella quale ormai la stampa si è pienamente affermata, come avviene per il *Breviarium romanum* che Ercole I, padre di Alfonso I, fa comporre e miniare a Ferrara tra il 1502 ed il 1504, producendo la più alta espressione della miniatura ferrarese. Nel *Breviario Erculeo* a testimonianza dell'attaccamento di questi prìncipi al manoscritto miniato, rispetto all'avversato libro a stampa, troviamo in gran quantità le testimonianze dell'omaggio degli artisti al Duca estense, a partire dai suoi emblemi, tra i quali lo stesso Alfonso I, alla morte del padre, fa inserire i propri ed addirittura il suo nome.

Ma l'atteggiamento, diffuso anche fuori dall'Italia, fa sì che in Francia, tra il 1521 ed il 1525, si scriva su finissima pergamena, in elegante scrittura umanistica e si minii in tutte le pagine *Les petites prieres*, dedicato a Renata, figlia di Luigi XII re di Francia, poi venuta a Ferrara sposa di Ercole II d'Este, portando con sé il piccolo ma prezioso libriccino di preghiere. In tale fase, mentre nei paesi del nord e specie in Germania, insieme alla spigolosità e alle durezze del gotico, impresso a piena pagina con un "horror vacui" quasi maniacale rispondente al carattere teutonico, non ha problemi ad affermarsi l'illustrazione xilografica, in Italia produce i suoi frutti il fiorente umanesimo. Esso alla dottrina unisce l'arte e la vivifica con i suoi smaglianti colori, unitamente all'elegante scrittura rotonda e romana, l'umanistica, mutuata direttamente dai codici. Inoltre è persistentemente vicino alla miniatura, cioè all'arte figurativa inserita in un testo scritto, che in età classica si è esercitata sugli aspetti narrativi del testo, dandone una rappresentazione mimata con valore semantico ed espressivo e che nella cultura cristiana si è estesa anche alla parola che è stata analizzata in se stessa, nella sua etimologia, nelle analogie e nella forma e, all'interno della parola, lettera per lettera. Si creano così bellissimi incunaboli miniati: si pensi per tutti all'*Omero* fiorentino, nell'esemplare membranaceo offerto a Piero dei Medici, posseduto dalla Biblioteca Nazionale di Napoli.

Solo dopo anni, col diffondersi sempre crescente dell'arte della stampa, e con la sempre più larga e perfetta applicazione di essa, il libro ottenuto, tipograficamente perfetto nella nitidezza dei suoi caratteri umanistici, abbandona per sempre la miniatura. Da allora adotta definitivamente la xilografia a fini illustrativi e di abbellimento del testo che deve divenire più attraente anche sotto l'aspetto estetico per far sentire meno il distacco dal manoscritto miniato, nonché aiutare nella comprensione dell'opera, mentre, sul piano pratico, deve dare lavoro con la nuova tecnica ai miniatori, per acquietarne il risentimento a causa dei danni arrecati dalla nuova arte: divengono xilografiche, in nero o a colori, le belle grandi iniziali prima miniate, semplicemente intagliate con nitidezza di linee e di forme o anche arricchite da motivi floreali o comunque ornamentali; sono xilografiche le marche tipografiche, spesso accompagnate da un motto, con le quali i tipografi e gli editori indicano il marchio o il sigillo della loro azienda; sono xilografiche le scene che illustrano, a piena pagina e non, i libri non più soltanto liturgici o di devozione.

A questo proposito basta soffermarsi sul fatto che il primo libro illustrato italiano è considerato quello composto tipograficamente e ornato di figure incise su legno da un artista tedesco, pubblicato a Roma da Ulrico Han nel 1467 che contiene le *Meditationes* del cardinale Torquemada, poi ristampate nel 1473 e nel 1478. Esso è seguito, nel 1472, dal *De Rei Militari* di Roberto Valturio, pubblicato a Verona ed attribuito al noto medaglista Matteo dei Pasti e, nel 1478, dal *Filocolo* del Boccaccio, più che apprezzabile per la graziosa interpretazione figurativa del testo offerta dalle sue 41 xilografie. Queste in confronto a quelle dei primi due, riproducenti rispettivamente scene bibliche copiate da affreschi e figure che rappresentano per la massima parte strumenti di guerra, hanno carattere di piena originalità e di illustrazione puramente figurativa, rispetto al carattere documentario delle precedenti, sicché, a ragione, il libro del Boccaccio può essere ritenuto più correttamente il primo vero libro illustrato italiano. Esso viene stampato dal Del Tuppo al quale è legato il famoso *Esopo* in volgare, del 1485, le xilografie del quale risultano notevoli più per gli ornati che per la bellezza e la veridicità delle figure. In esse il Novati ha visto «l'influsso dell'arte tedesca che sembra scendere in lotta col genio nazionale e vanamente sforzandosi di soggiogarla», mentre il Donati ha sottolineato lo «strano ibridismo che si nota anche nel costume delle illustrazioni, sia nella Vita di Esopo che nelle Favole».

Anche i libri liturgici e di devozione recepiscono xilografie che hanno figure di grazia delicata, mentre le incorniciature, realizzate con appositi legni posti perpendicolarmente o trasversalmente alla pagina, a chiusa della figura, giungono all'eleganza della quale può vantarsi Venezia con le prime pagine delle *Historie* di Erodoto, in latino, del 1494.

Il passaggio è così avvenuto, la trasformazione si è attuata e la xilografia, partita dal "libro blocco", ha abbandonato il testo e le scritte che la corredavano per assumere la sua peculiare funzione di tecnica illustrativa, alla quale l'artista, dando libero sfogo alla sua sensibilità, può dedicare tutte le sue energie, libero dalla preoccupazione di incidere faticosamente anche le lettere dell'alfabeto o le intere frasi didascaliche.

Arte e tecnica dell'incisione su legno

A proposito delle tecniche incisorie, della bravura dell'artista che vi si dedicava e dei risultati che si andavano ad ottenere, pare opportuno ricordare il saggio di Lamberto Donati *Il non-finito nel libro illustrato antico*, nel quale l'autore fa un ampio esame di tutto ciò che, con riguardo all'illustrazione e alla decorazione, è rimasto incompiuto nel libro, dal manoscritto miniato al libro a stampa fin dal suo apparire, con gli incunabuli e i loro spazi bianchi per i titoli, le iniziali o le miniature, le xilografie da inserire, concludendo nella sua ricca e doviziosa indagine, condotta attraverso una miriade di esempi illustrativi, che «tutti i casi del non-finito nel seno del libro antico sono stati offerti dall'arte xilografica»; tanto è vero che tale fenomeno può, secondo l'autore, definirsi più propriamente il «non-finito di incidere nel libro illustrato antico». La sua ricerca si fa capillare allorché distingue tra il "finito apparente" e il "non finito apparente", il "non finito deturpante", che è già nel primo libro illustrato italiano, cioè a dire nelle famose *Meditationes Johannis de Turrecremata*, già ricordate, e che spesso è voluto, per una qualche ragione, dallo xilografo, mentre altre volte è dovuto al caso o ad una dimenticanza, e il "non finito invisibile" nei libri xilografici, come l'*Apocalissi* o la *Biblia pauperum*, esaminati e confrontati negli esemplari conosciuti.

Pur tenendo presente la troppo drastica osservazione di Ernst Philip Goldschmidt, che nella sua *The Printed books of the renaissance* osserva, a proposito dell'illustrazione del libro, che essa è «una concezione medievale», che il Rinascimento «non adotta, ma

adatta», e che la storia dell'illustrazione nel '400 e nel '500 è un po' la cronaca di una lotta per la sopravvivenza, mentre, «a partire dal 1550, il libro illustrato è già morto», e i nuovi modelli rinascimentali producono in quel campo qualcosa di diverso, cioè il libro dipinto e quello di tavole accompagnate da un testo esplicativo, occorre tuttavia sottolineare che lo sviluppo dell'illustrazione così concepita è rapido, e non vi è libro stampato alla fine del '400 che non porti iniziali, fregi, finalini, figure piccole o grandi scene. Tutti sono ottenuti dalla stampa di legni incisi che permettono di produrre immagini a volte semplici fino al limite dell'abbozzo, a volte più complesse e raffinate frutto di una più sentita felicità espressiva, ma tutte giocate sull'essenzialità delle linee e sull'efficacia del bianco e del nero che produce effetti certo diversi, ma a volte non meno apprezzabili delle miniature policrome e sfavillanti di colori.

In Italia, come vedremo da un esame più puntuale, l'illustrazione xilografica, rispetto al libro che ha carattere nazionale, sviluppa uno spiccato carattere regionale, anche se le reciproche influenze, riscontrabili pure nelle arti maggiori e i passaggi, per cause varie, di legni trasmessi da un tipografo all'altro, nonché i frequenti spostamenti degli stessi tipografi da una regione all'altra, spesso non rendono nitida la situazione e costringono a laboriosi confronti per accertare la provenienza stilistica di alcune illustrazioni.

A tal proposito Max Sander, nel già ricordato *Le livre a figures italien...*, facendo il punto sugli studi prodotti, osserva che i libri illustrati di quell'epoca hanno trovato bibliofili ed eruditi i quali hanno dedicato i loro sforzi per analizzare quelli prodotti a Venezia, Napoli, Firenze e Brescia, mentre lamenta che di altri luoghi di produzione, pure interessanti dal punto di vista della storia del libro, non si è occupato alcuno.

Nel secolo XVI, allorché la stampa raggiunge il suo culmine sia sul piano dello sviluppo, col diffondersi della tecnica e l'affermarsi dei grandi tipografi ed editori che spesso assommano le due complementari funzioni, sia sul piano della perfezione del prodotto che non di rado supera quello quattrocentesco, ed al carattere prevalentemente decorativo dell'illustrazione del libro si sostituisce, a mano, quello illustrativo del testo, il mezzo è ancora prevalentemente quello xilografico. Esso, avvalendosi sempre del legno di filo, proprio allo spirare del '400 e nel secolo ineunte, tocca il suo apogeo nel momento in cui a Venezia fioriscono le botteghe di intagliatori, in cui Ugo da Carpi sta affinando i propri mezzi e crea "un modo nuovo", in cui Zoan Andrea Vavassore decora i propri volumi, in cui Aldo Manuzio crea il più bel libro illustrato, mentre a Firenze la xilografia, influenzata dall'opera di grandi pittori, conquista una fisionomia unica e irripetibile. Quest'ultima si distingue, secondo Luigi Servolini, dal resto della produzione incisoria dell'epoca «per il gioco audace delle masse bianche o nere, nel taglio fermo e ardito, nei felici accostamenti alla incisione "criblée"».

In Europa intanto il legno di filo tocca altre superbe affermazioni, con i "printers" di Fiandra, fabbricanti di stoffe stampate, con i "Formschneiders" di Germania, intagliatori di matrici per le stoffe, con i "Tailleurs des molles" di Francia. Il "Graveur des formes" già si denuncia "Incisor lignorum".

Ai tempi di Dürer e di Holbein, l'incisione di filo è ormai in possesso dei suoi pieni mezzi, e fa dire di sé al tedesco Hans Speach: «sono un buon xilografo, e taglio così bene col coltellino tutti i tratti disegnati sulla mia tavola che, quando sono stampati, vedete chiaramente il disegno dell'artista, fino o largo che sia, reso con esattezza».

È il fine a cui tendono gli artisti intagliatori, i quali cominciano a stupire per la loro perizia e per l'ardita delicatezza delle loro opere, realizzate con una tecnica incisoria molto evoluta, che dal tratto grossolano è passata alla complessa unione di linee per rendere l'effetto pittorico, usando tutti i sistemi di tagli, fino ai controtagli e spingendo al massimo, con gli incroci delle linee, le possibilità tecniche della xilografia. Essi, affinata la loro sensibilità ed esperienza, si dedicano a rendere con mano libera e personale disegni di grandi maestri, come Raffaello, Parmigianino e Tiziano, interpretato quest'ultimo da celebri incisori quali Domenico Campagnola, Nando Baldini, Domenico delle Greche, Giuseppe Scolari e Francesco di Nanto. Meravigliati essi stessi della finezza delle loro opere, tenteranno di contraffare le incisioni su rame, che già si erano presentate minacciose concorrenti, fin dai primi anni della xilografia, realizzando opere come il *Monte Santo di Dio* di Antonio Bettini stampato da Nicolò di Lorenzo nel 1477, o le tavole geografiche in rame che nel 1477 illustravano la *Cosmografia* di Tolomeo, edita a Bologna dal Lapi e a Roma, nel 1478, dal Buckinck, oppure la *Geografia* di Francesco Berlinghieri data alla luce a Firenze nel 1480 da Nicolò di Lorenzo, e ancora quel documento insigne che è l'illustrazione della *Divina Commedia*



J.P. Bergomensis, c.[31]r, scheda n. 11

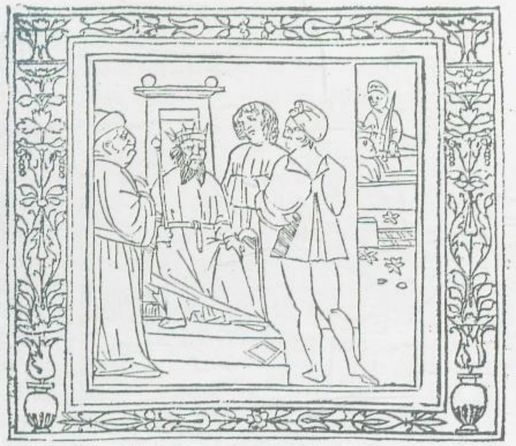
stampata a Firenze nel 1481, con figure incise in rame su disegni di Botticelli.
Per molti anni gli xilografi gareggeranno con l'acquaforte e col bulino fino al punto che qualche volta gli incisori su metallo prenderanno addirittura a modello le xilografie: ne è un esempio Marcantonio Raimondi che riproduce i legni di Albrecht Dürer!
È da ricordare che verso la fine del Quattrocento, parallelamente alla produzione xilografica, fiorisce anche un genere abbastanza raro di incisione su metallo, concepito secondo il gusto del taglio su legno e realizzato per mano degli stessi artefici. Questi, invece di intagliare le zone in chiaro sulla tavoletta di legno duro, sostituiscono a questa una lastra di metallo dolce, ed invece del coltellino e del bulino si servono dei punzoni. Usando questi ferri dalle forme più varie essi, con un paziente lavoro di martello, lasciano sulla lamiera di metallo, con il colpo di punzone, l'impronta del più svariato disegno ornamentale, riempendo le superfici dei fondi, i campi dei panneggi, i cieli, i vasti piani, oppure inquadrano con una cornice l'intera figurazione. Realizzano così una produzione singolarissima ed unica che, per quanto di breve durata, risultando applicata solo dal 1460 al 1490, specie per le *Horae*, libri di preghiere sui cui fogli pergamenacei mal si adattavano le tavole di legno, ha un suo posto nel valore e nel credito assegnati alla stampa quattrocentesca. Lo xilografo ha cambiato soltanto la materia e qualche strumento, ma la sostanza della sua opera è rimasta intatta.
Il vocabolo che meglio si adatta a definire tale procedimento incisorio tra i tanti proposti, è quello che troviamo per la prima volta nella *Vita Theodorici* di Johannes D. Cochlaeus, pubblicata a Stoccolma nel 1699, dove si parla di una «...laminam auream... interassilem», e dove il termine "interassile" indica esattamente il processo con cui si ottengono queste stampe, ricavate da lastre "vuotate negli spazi intermedi".

Il colore in xilografia

Un altro aspetto che riguarda la xilografia è quello del colore, desiderio già avvertito nel Quattrocento, cioè fin dagli inizi della produzione incisoria, dopo i primi tentativi di applicare a quest'arte la policromia, già utilizzata dai Cinesi e dai Giapponesi che, con l'accostamento di tinte per mezzo di tavole incise, con diverse tirature sovrapposte sul medesimo foglio, avevano ottenuto composizioni perfette. Il metodo, importato in Europa nel Sec. XV, certamente aveva suggerito agli incisori su legno l'applicazione della policromia per completare e rendere più affascinanti le loro opere, applicando col pennello i colori sulle stampe monocrome, ravvivandone il disegno, fino a dare a quelle semplici e rozze composizioni un'eleganza ed un'attrattiva che avrebbero altrimenti ignorato. Erano stati gli editori di immagini popolari e di libri xilografici che avevano favorito, dal canto loro, questa collaborazione per cui la xilografia viene messa in grado di gareggiare con l'arte dei miniatori. Fra i tanti realizzati sono notissimi i saggi di colorazione a mano della *Madonna del Fuoco*, come si è detto, la più antica xilografia italiana conosciuta e di alcune stampe della Classense di Ravenna, senza voler considerare la colorazione dell'*Apocalisse*, dove però, a causa di un lavoro certamente eseguito con rapidità e contemporaneamente su più fogli uguali, emerge l'imperfezione dell'applicazione delle tinte, e quasi l'impossibilità di rispettare, sempre con scrupolo, i contorni delle zone da colorare. Queste imperfezioni e la fatica del lavoro fanno sì che si desideri un metodo più razionale e si ha quindi il passaggio dalla xilografia colorata alla xilografia a colori vera e propria.
Il primo ad affrontare il problema della policromia su legno era stato Pietro Schöffer, che, con una felice se pur rudimentale applicazione, aveva stampato nel 1457 un *Salterio* che non aveva più bisogno dell'opera del pittore. Le iniziali a colori erano state ottenute in quel caso appoggiando a una tavoletta del disegno già inchiostrata con una certa tinta, un blocchetto più piccolo, con la superficie ricoperta di differente colore e poi stampando il tutto con un'unica impressione.
Il metodo era andato sviluppandosi e perfezionandosi fino al punto che Erhard Rathdolt di Augusta, applicando insieme vari legni per ottenere oltre il nero, il rosso, il blu e l'oro, stampava nel 1482, a Venezia, gli *Elementa Geometriae* di Euclide, oltre ad offrire i primi completi segni di policromia xilografica nelle sue opere liturgiche.
Così dalle tinte applicate a mano sulla xilografia, si era passati ad una razionale ed interessante riuscita policromia decorativa, dove il colore non era qualcosa di esteriore, ma faceva parte dell'opera stessa, pur tradendo, a volte, una certa superficialità.
È ai primi del Cinquecento che si afferma nella stampa policroma una nuova tendenza, con l'abbandono delle violente colorazioni, che derivano i loro toni dalle miniature e dalle invetriate, e l'orientamento verso una resa plastica ed una modellazione a luci e a volumi, in cui il colore verrà a sostituire gradualmente il tratteggio in bianco e nero. Si tende ad appagare l'occhio, ma anche il gusto. Nascono così il "camaïeu" ed il "chiaroscuro", che, pur avendo in comune il procedimento tecnico, restano espressioni d'arte diverse.
Anche se il chiaroscuro era già noto ai greci ed ai romani, e le sue prime applicazioni erano state calcografiche, esso raggiunge effetti di una certa importanza allorché si adotta la xilografia, tecnica che meglio si presta a renderne gli scopi desiderati, mediante l'adozione del legno inciso per rendere i volumi e gli effetti luminosi nei tre valori di tonalità del chiaroscuro.
Tentativi paralleli portano alla sperimentazione di un altro tipo di stampa che finisce con l'affermarsi prima del chiaroscuro, il camaïeu, che anzi favorirà e preparerà la prima realizzazione dell'altra tecnica. Il primo, che deriva il proprio nome da camée, cioè



Hartmann Schedel, Liber Chronicarum, c. CCXLIX r, scheda n. 41

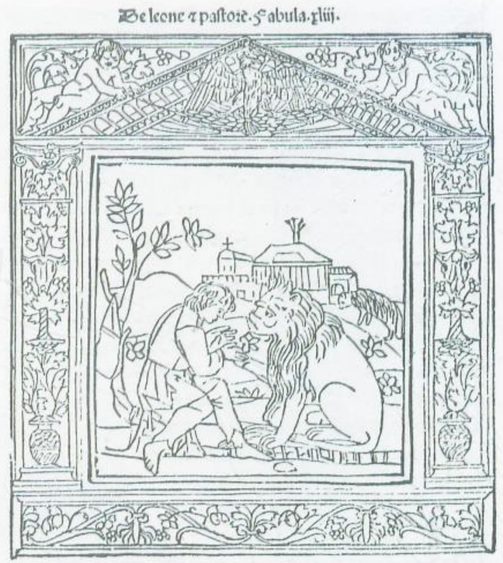


Vita Aesopi, c.[153]r, scheda n. 16

cammeo, è una stampa a colori ottenuta con due legni, uno con l'intero disegno e l'altro che costituisce un fondino colorato, da cui sono "cavati i lumi", cioè incise le luci, i chiari. Si tratta in sostanza di una vera e propria xilografia in bianco e nero che invece di essere stampata monocroma, viene arricchita con un fondo di colore, in cui, seguendo il modellato della tavola del disegno, sono scavate le luci, perché risultino in bianco.
Sappiamo che tante xilografie destinate originariamente ad essere monocrome, vengono più tardi arricchite di un secondo legno per opera di stampatori desiderosi di sfruttare il momento favorevole della stampa a colori, e per renderle più preziose e conferire loro un aspetto più suggestivo, pur essendo la prima tavola col disegno già perfetta di per sé. È tipico il caso di alcune stampe del Dürer e del famoso camaïeu con *Massimiliano a cavallo* di H. Burgkmair.
Del resto il desiderio di conferire bellezza e attrattiva alle sue rappresentazioni servendosi dei colori e della gamma delle loro sfumature, ha costituito da sempre l'aspirazione dell'uomo, fin dai tempi più remoti allorché sulle pareti di una caverna estrinsecava la sua primitiva vis artistica. Del pari ai giorni nostri, con un transfert temporale e di tecnica, ma pur rimanendo nel campo delle immagini finalizzate alle comunicazioni, è avvenuto per i films o per la televisione a colori, che hanno soppiantato al primo apparire i loro corrispondenti in bianco e nero, anche se questi ultimi, prima di essere quasi totalmente sostituiti e trascurati, vengono ora rivalutati ed apprezzati per il particolare fascino che emana dalle immagini in bianco e nero.
Tornando al Cinquecento osserviamo che il camaïeu, praticato con esiti alquanto felici da artisti olandesi e tedeschi, quali Gonaert, Goltzius, Cranach, Baldung e Dürer, attesta la continua ricerca per varcare i limiti imposti a quest'arte dalla tecnica, e produrre i migliori risultati ad Augusta, città in cui operano il Rathdolt con la sua consumata esperienza ed il binomio Burgkmair-De Negker, dove l'incisore olandese mette al servizio del maestro tedesco un'abilità tecnica consumata, arrivando a produrre la *Morte che atterra un giovane*, realizzato con tre legni e ritenuto il saggio più evoluto di quest'arte.
Il chiaroscuro, tecnica intesa come disegno per il "chiaroscuro", descritta efficacemente da Raffaello Borghini ne *Il riposo...*, pubblicato a Firenze nel 1584, e da Giovanni Battista Armenini nei *De' veri precetti della Pittura...*, editi a Ravenna nel 1587, parte da una differente finalizzazione dell'impiego delle tavole di colore, in quanto la seconda tavola non è più complementare per rendere più prestigiosa la stampa. Essa diventa un vero e proprio indispensabile elemento che serve a dare un contributo non di sola bellezza, ma a giovare all'effetto pittorico della composizione: se ne occupa intensamente Ugo da Carpi, conte di Panico, il quale conosce i tentativi di policromia del Rathdolt ed esperimenta in partenza il camaïeu, ma, tutto proteso verso la necessità di trarne «un modo nuovo di stampare chiaro e scuro», abbandona il modello formalista, preparandosi un cartone in cui afferma i suoi segni pittorici ed accenna per masse ben distinte il soggetto, avvicinandolo allo spirito della tradizione xilografica. La ben nota *Sibilla che legge*, a due tavole, segna il trapasso dal puro camaïeu al più elementare chiaroscuro, per cui il disegno non è completamente espresso nella prima tavola, ma trova un necessario compimento nella seconda. Il cartone preparatorio conservato al Museo di Carpi, lascia vedere nettamente il compito del secondo legno, che deve modellare alcune parti trascurate dal primo.

Ugo da Carpi: colore e chiaroscuro

Allorché Ugo da Carpi applica e perfeziona la tecnica dei tre legni di uno stesso soggetto, dei quali il primo dà il nero, il secondo le tinte intermedie ed il terzo i rilievi bianchi, il chiaroscuro si stacca del tutto dal camaïeu ed egli, nei primi saggi, pubblicati nel 1516, può dichiarare al Senato veneto che la sua maniera di esprimersi a chiaroscuro è «cosa nuova et mai più non fatta, et è una cosa bella et utile a molti che hanno piacere di dissegno». Chiede inoltre protezione e la concessione di un privilegio per questa scoperta che permette di «fare con le stampe di legno carte che paiono fatte col pennello». Con l'applicazione successiva di quattro tavole, Ugo da Carpi, nel suo *Diogene e il gallo implume* fa toccare al chiaroscuro il massimo dell'espressione, tanto che l'opera, tratta da una composizione del Parmigianino, è ritenuta il capolavoro della xilografia a chiaroscuro italiana.
La critica tedesca non ha accettato pacificamente il primato dell'invenzione del carpigiano, opponendogli la precedenza di pittori tedeschi e olandesi, quali il Cranach, il Burgkmair, Just de Negker e altri. Ma di fatto nessuna di quelle "carte" rende l'effetto dei chiaroscuri italiani, miranti ad imitare l'acquerello con superfici libere, larghe, impressionisticamente sentite e abilmente graduate sulla base di un solo colore. Ugo da Carpi, che interpreta liberamente anche disegni e dipinti di Raffaello e del Parmigianino e che, nella pastosità biaccosa delle sue immagini, richiama alla memoria, per il passato, la miniatura bolognese e, per il presente, quella che è stata definita «la luce di calce e di miele» di alcune opere morandiane, ha visto la sua opera, rimasta nel tempo ed avvalorata da esso, divenire oggetto di innumerevoli studi e saggi. Tra questi, uno degli ultimi, *Ugo da Carpi. I chiaroscuri e le altre opere, scelte e annotate da Luigi Servolini*, è quello edito a Firenze nel 1977.
Egli fa anche noti proseliti come Giuseppe Niccolò da Vicenza che supera in audacia luministica lo stesso Ugo, Domenico Beccafumi, Antonio da Cremona, Antonio da Trento, notissimo per le sue xilografie a chiaroscuro ricavate dai disegni del Parmigianino ed Andrea Andreani da Mantova, con il quale il chiaroscuro tende verso effetti decorativi e si fa a volte piatto e scialbo, a causa di una diminuita spontaneità, avviandosi verso la decadenza.



Aesopus, c.[37]v, scheda n. 15

L'avvento dell'incisione su rame e la decadenza della xilografia

Intanto il libro, modificata la sua struttura con l'affermarsi del frontespizio, reso tipograficamente armonico anche dalla presenza della cornice xilografica, della marca tipografica e dell'illustrazione, estesa anche all'interno con xilografie di grandi dimensioni che occupano perfino l'intera pagina, e raggiunto alla fine del Quattrocento il suo periodo aureo in una felice simbiosi con la xilografia, comincia sempre più ad apprezzare e ad adottare nel Sec. XVI l'incisione su rame o calcografia, e la conquista di nuove possibilità espressive quanto a finezza, dettaglio, chiaroscuro.
Forse proprio dal chiaroscuro, che aveva cercato in maniera esasperata di ottenere il massimo delle capacità espressive dell'incisione in legno, viene sul piano artistico il desiderio di emulazione nei confronti della pittura. Tale aspirazione, sposandosi sotto l'aspetto tecnico-tipografico con l'esigenza di una stampa più veloce e sempre più commerciale per le conosciute esigenze di mercato, che evidenzia la necessità di produrre un maggior numero di esemplari, finisce col decretare, intorno alla metà del '500, prima il declino e poi la fine della xilografia come tecnica illustrativa.
La singolare attrattiva dell'ingenua xilografia quattrocentesca a puro contorno è già andata vanificandosi, così come è andato perduto lo splendore raggiunto col Dürer che, allievo del Wolgemuth, con la sua potenza fantastica e con la sua genialità soprattutto dedicate all'incisione, da "buon operaio di Dio", dà vita a scene di respiro monumentale attraverso un

segno implacabilmente nitido ed al tempo stesso fluente ed elegante, uguagliato forse solo da Rembrandt nel senso della perfezione del rapporto tra figure ed ambiente, e si fa autore di opere come l'*Apocalisse*, la *Grande Passione*, la *Piccola Passione* e la *Vita di Maria*. Al tempo stesso si è perduta la bellezza raggiunta anche con le opere di Hans Holbein il giovane, che, pittore e incisore in legno, figlio d'arte, dopo i primi disegni eseguiti per vetrate a Lucerna e dopo i vari contatti con l'arte italiana, svizzera, francese fiamminga, trasferitosi in Inghilterra, acquista fama di ritrattista, e che, compenetrandosi, unico artista d'Oltralpe, dell'intimo spirito del Rinascimento, sa esprimersi con una perfezione tecnica insuperata, la quale traspare tanto nella pittura che nelle incisioni.



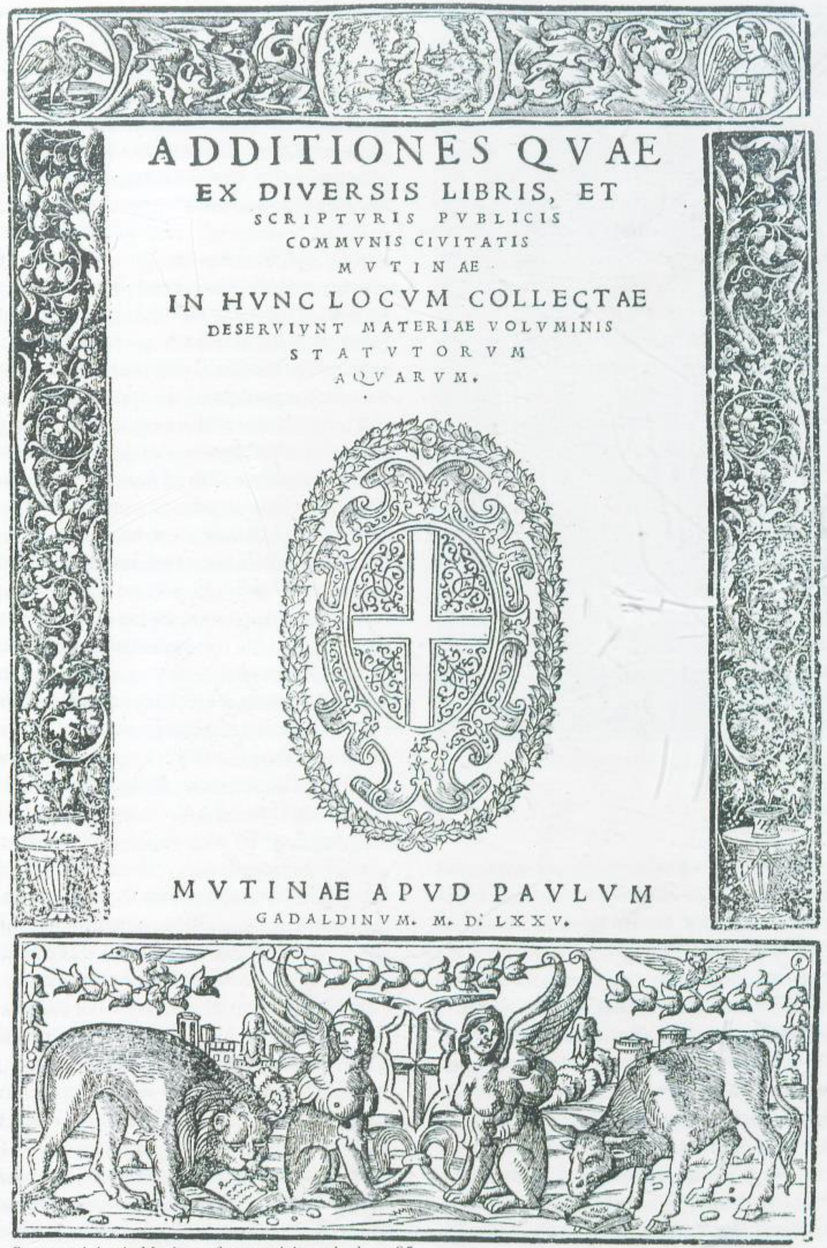
Da allora le esigenze dell'illustrazione, in particolare di quella documentaria e di quella ritrattistica, che hanno nel '500 larghissimo impiego, saranno via via soddisfatte dalle incisioni in rame, a bulino, a punta secca, ad acquaforte e ad acquatinta. La xilografia, dopo essersi incontrata con l'incisione su metallo e dopo esserne stata per anni inutilmente la rivale, proprio nel momento in cui diviene incapace di difendere e salvaguardare la propria libertà di autonomia espressiva, scendendo addirittura all'imitazione dell'altra tecnica, va verso la sua sconfitta fatale.

La tecnica xilografica abbandona sempre più il libro il quale, dopo i fasti della prima metà del secolo, ai quali seguono le ventate controriformistiche della seconda parte del Cinquecento, è investito da un periodo di rigore e di austerità che ha coinvolto anche la stampa, e va incontro nel Seicento a uno scadimento tipografico intrinseco ed estrinseco, dovuto all'incremento delle tirature che raggiungono limiti impensati e non permettono quindi di selezionare materiali e mezzi impiegati per ottenere un prodotto che vuole apparire bello solo nel frontespizio e nell'illustrazione. Ciò rende evidente il contrasto fra le due parti che nel Rinascimento, a causa della maggiore affinità esistente tra xilografia e tipografia, avevano saputo armonizzarsi con gradevole equilibrio. Infatti l'incisione in rame è un'arte che sta a sé e che quindi spesso non partecipa alla costruzione armonica della pagina con la parte decorativa. Questa specie di distacco che si opera fra il libro e la sua illustrazione è caratteristica del periodo che va all'incirca tra il 1550 e il 1650. In tale periodo l'arte incisoria assume gradatamente un'autonomia sempre più decisa fino a dominare, nel culmine della sua parabola ascendente, l'elemento tipografico e ad estraniarsi addirittura dal libro.

Tuttavia alcuni studiosi del libro a stampa, come il Fava, rivalutando l'aspetto figurativo di un libro in piena decadenza, sostengono che la «favorevole impressione [che il libro di questo periodo ci può offrire], è più effetto dell'insolita ricchezza decorativa che in questo tempo accompagna la stampa» e che «nell'arte incisoria, coltivata nel Seicento con passione da valenti artisti, il libro ha trovato sovente un compenso al peggioramento della sua composizione».

Durante il Sec. XVII la xilografia però, se perde il suo ruolo specifico importante, non scompare del tutto come tecnica, ed alcuni editori adoperano ancora legni incisi, soprattutto quelli del passato, ma qualche volta anche contemporanei, per adornare ed abbellire con le immagini opuscoli popolari, libri sacri, liturgici e di devozione, canzonette, fogli volanti, lunari, almanacchi, calendari o per produrre tutta una serie di stampati minori che vanno dalla carta da parati o decorata, alla decorazione sacra, alle stampe di culto profane in foglio singolo, alle ventole, ai coprirocca, ai giochi.

Ne è un tipico esempio la tipografia modenese dei Soliani che, iniziando la sua opera nel 1646 con il capostipite Bartolomeo, esplicherà sotto l'insegna di "Eredi Soliani" una lunga attività per tutto il Sec. XVIII e fino a tutto il 1870, ricoprendo anche per un lungo periodo l'incarico ufficiale di Stamperia Ducale, e dando alla luce opere di una certa validità, ma soprattutto una gran quantità variegata di libri, di opuscoli e di manufatti del genere sopraelencato. La notevole attività e produzione dei Soliani è documentata nell'opera *Lavori preparatori per gli annali della Tipografia Soliani*, edita nel 1986, per la curatela di Ernesto Milano.



Statuta civitatis Mutinae, frontespizio, scheda n. 85

pagina precedente, *Manuel Diaz, Llibre de Menescalia, c.[1]v, scheda n. 37*

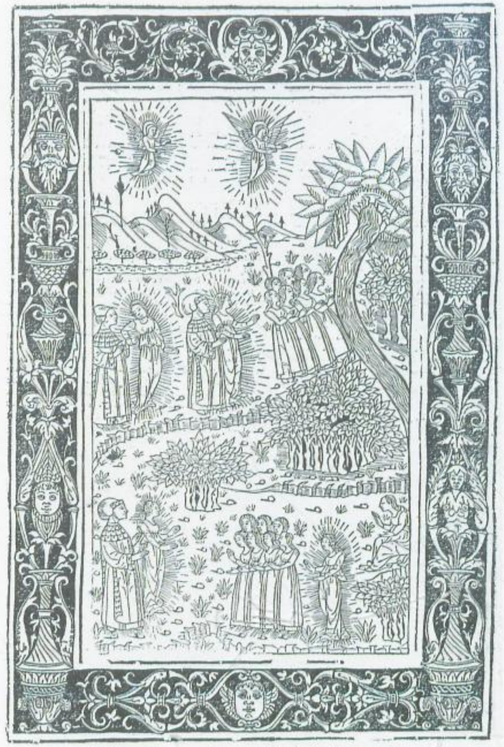


Dante, La Divina Commedia, c.[37]v, scheda n. 12

Rivivono così attraverso il reimpiego che, come si è detto, è prevalente in questo periodo, in stampe dignitose e quasi artigianali, vecchi legni di immagini sacre, di iniziali, di marche tipografiche, di segni zodiacali, capaci ancora di trasmettere, attraverso figurazioni più o meno antiche, un patrimonio artistico che tanta gloria ha avuto nel Quattrocento. Tale uso trova esempi nei Gadaldini, attraverso le loro edizioni cinquecentesche degli *Statuti di Modena*, e in Giovanni de Nicoli, con largo impiego di legni veneziani, in Paolo Gadaldino che nel 1600 decora ed illustra il *Libro della Compagnia dei Secolari* con celebri matrici provenienti dai famosi Giunti; e in Giovanni Maria Verdi che nel 1612, negli *Statuta Sancti Felicis*, fa uso di legni provenienti dall'antica tipografia francese dei De Rossi. È utile ricordare che una notevolissima raccolta di legni incisi, circa 2500, proveniente dalla vendita della Tipografia Soliani avvenuta nel 1887 ed acquistata su segnalazione ed interessamento di Adolfo Venturi, è conservata presso la Galleria Estense di Modena, ed è documentata nella pubblicazione *I legni incisi della Galleria Estense*, edita anch'essa nel 1986. Un'altra collezione di stampe del milanese Achille Bertarelli, contiene una larga ed interessante documentazione di xilografie popolari. La figura del Bertarelli, «raccoglitore eclettico», collezionista tenace e instancabile e bibliofilo competente e appassionato che acquistava soltanto "cartaccia", cioè grandi blocchi di libri e vecchi archivi sui quali egli «sapeva mettere le mani», per trovarvi i pezzi che gli interessavano, è messa in luce nel 1939 da Giuseppe Fumagalli nel saggio *Achille Bertarelli e le sue raccolte*. Su di queste e sul numero dei pezzi che le compongono è lo stesso Bertarelli a pubblicare un opuscolo dedicato all'amico Fumagalli che l'ha consigliato ed incoraggiato nella sua opera di bibliofilo: *Spiegazione e stato numerico delle Raccolte del Dott. A. Bertarelli al 1 gennaio 1905*.
Altre notevoli raccolte si trovano a Pavia nel fondo Malaspina, a Brescia nei Musei civici e, sempre a Modena, alla Galleria Estense che, avendo acquistato nel 1993 il fondo privato dell'Editore Mucchi, composto da circa tremila legni ereditati alla fine del secolo XIX dalla tipografia degli eredi Soliani, si trova così a custodire la più vasta raccolta di legni esistenti al mondo. Tuttavia, a detta di Achille Bertarelli, nella sua *L'imagerie populaire italienne*, pubblicata a Parigi nel 1929, i legni della Tipografia Soliani sono da reputarsi di maggiore importanza per ricostruire la storia delle stampe popolari italiane, già affrontata nel 1907 da Francesco Novati nella sua *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana*, edita a Bergamo nel 1907, mettendo in luce come la stampa popolare incarni mirabilmente «l'anima del popolo», e sotto questa luce vada studiata e interpretata.

Ripresa dell'arte tipografica e dell'illustrazione

Nel '700 l'arte tipografica ha una sua rivincita sulla decadenza dell'epoca precedente nell'ornamentazione del libro, che tende a fondersi con la pagina tipografica; torna il buon gusto e si reagisce alla pesantezza barocca degli ornati, tanto da raggiungere la netta e ricca semplicità e la chiarezza e l'armonia della pagina di un Bodoni. La xilografia, incapace di gareggiare ancora con le finezze della calcografia, continua così il suo ruolo di "ancilla minor" dell'illustrazione, molto simile a quella del '600, secolo sul finire del quale è caduta quasi in stato di abbandono. Tuttavia, prima a livello teorico e poi pratico, qualcosa sta mutando, il che è comprovato da vari eventi che riguardano questa forma d'arte che gli sforzi di piccoli maestri, come un Papillon, un Cochin, un Audran non riescono a rigenerare, essendo fatalmente falliti nei riguardi di esigenze che non trovano possibilità di realizzazione nella troppo duttile materia.
Nel 1710 il francese Jean Christoph Le Blon, ritenuto il precursore della moderna quadricromia, riprende la tecnica già usata da Ugo da Carpi incidendo ad Amsterdam il *Ritratto del principe Eugenio di Savoia*: egli distribuisce su tre legni i colori fondamentali, prima il blu con la funzione di rendere i contorni e gli effetti di chiaroscuro, poi il giallo per dare le tinte tenere ed i riflessi e che, per sovrapposizione al blu, dà il verde, e infine il rosso che deve animare la composizione e dare il violetto sovrapposto al blu e i bruni insieme ai colori precedenti. Partendo da questa sua esperienza, trent'anni dopo, nel 1740, un suo allievo, Gautier-Dagoty scoprirà l'utilità di un quarto legno, da tirarsi in tinta neutra per ottenere la migliore fusione e pastosità delle tinte.
Il perfezionamento della tecnica del camaïeu porta in questo secolo anche ad esperienze interessanti, come la prima tavola incisa in rame completata con altre successive incise in legno, sistema che fa ottenere stampe di notevole bellezza come quelle che Anne Claude Philippe de Thubieres comte de Caylus, Jean Mariette e Charles Nicolas Cochin, incidevano in rame per illustrare, con un gran numero di tavole, frontespizi, vignette, per riprodurre quadri di celebri pittori e per altri ornamenti del libro. Effetti naturali raggiungeva anche Nicolas Le Sueur che completava le sue opere con la successiva impressione in chiaroscuro di più tavole tinteggiate scavate nel legno, molte delle quali dirette ad abbellire le famose *Favole* di La Fontaine.
La tecnica viene recepita anche in Italia da John Jachson, incisore ed editore a Venezia, dove illustra xilograficamente libri per bambini, 136 stampine per la *Storia del Testamento Vecchio e Nuovo* per l'Albrizzi e, tra le tavole in legno a più colori, ripropone opere del Tintoretto, del Veronese e del Tiziano, del quale in particolare riproduce la tavola *S. Pietro Martire* conservata nella Chiesa di S. Pietro e Paolo di Venezia. In Inghilterra viene accolta dal Kirkall che si cimenta in xilografie «in mezzatint and in chiaroscuro» e, secondo la definizione di Giovanni Gori Gambellini Sanese, «intaglia con la maniera affumigata». Una novità giunge intanto dall'Oriente, attraverso un libro, *Agathangelos*, stampato a Costantinopoli nel 1709. Vi troviamo, benché in maniera rozza ed incerta, i primi legni incisi non nel verso tradizionale, ma trasversalmente al tronco, detti "di testa" e scavati col bulino.
I rapporti commerciali tra Armeni ed Olandesi spiegano come l'Olanda sia il primo paese Occidentale ove compaia il legno di testa e Van Sichem, l'incisore di Goltzius, sembra per l'appunto uno dei primi ad avere adattato la nuova tecnica per i suoi legni.
Jean Baptiste Michele Papillon nel 1766, nel suo *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, parla già della tecnica del legno di testa e di come in Olanda ci si serva del bulino per incidere il legno, menzionando a riprova la voce "incisione" dal *Dizionario* del Richelet del 1732, dove appunto si menziona "l'Arte di incidere su legno col bulino". Il Papillon, dopo aver pensato ad un errore di quel dizionario, si ricrede, esaminando il frontespizio di un piccolo libro stampato in Olanda nel 1729, con la figura



Dante, La Divina Commedia, c.[242]v, scheda 12



A. Tassoni, La secchia rapita, tavola II, scheda n. 94

di un leone rampante mal disegnato ed inciso sul legno col bulino. Il dotto francese, ricordando anche l'esperienza di uno straniero che a Parigi voleva usare quel metodo, critica aspramente l'iniziativa, sostenendo che quell'uomo «pretendeva di progredire molto con questo artifizio, ma ragionava senza principi né arte, ed ignorava che il legno di testa non si può incidere propriamente con nessun arnese, poiché il bulino non fa che togliere via il legno e non scopre i tagli vivi e netti come necessita; e, quel che è peggio, li rende tutti sbavati, ragion per cui macchiano nella stampatura ...e il metodo non può essere stimabile».
Quando Tommaso Bewick, che è allievo di un incisore su metallo e conosce alla perfezione l'uso del bulino, sceglie tale tecnica, non introduce quindi qualcosa di sconosciuto, ma, vincendo il concorso per la migliore xilografia bandito dall'Accademia di Londra, la evidenzia positivamente e sviluppa una possibilità nuova per quella tecnica sottolineando che l'intagliatore può in questo modo ottenere una finezza di dettaglio e una ricchezza chiaroscurale finora sconosciute alla xilografia e così nuove che, a volte, la carta usata per la stampa dei libri non è sufficientemente liscia per accogliere le sottigliezze dell'incisione. Le numerose vignette che accompagnano la sua prima opera, *A general history of Quadrupeds*, pubblicata a Newcastle nel 1790, aprono una nuova prospettiva all'uso della xilografia nel campo dell'illustrazione e risvegliano l'interesse dell'industria editoriale del tempo che inizia a fare largo ricorso ai legni, per realizzare illustrazioni e vignette per i libri e soprattutto per i periodici che vanno crescendo di importanza.
L'uso del legno di testa, "bois debout" per i francesi, cioè il legno di bosso tagliato perpendicolarmente alla fibra, viene così a risollevare le penose sorti della xilografia, che trova nuovi e più ampi spazi per esplicarsi, rispetto a quelli più ridotti offerti dal legno di filo, e la guida a vivere una nuova stagione.
È da sottolineare anche che il legno di testa incontra fortunate adesioni, tanto per i larghi orizzonti che la nuova maniera scopre alla xilografia, quanto per la rigidità di esecuzione delle tavole, dal momento che un tratto di bulino fonde le due operazioni del coltellino date dal taglio e dal controintaglio, nonché per la maggiore resistenza del blocco sotto il torchio che ora non è più la rudimentale pressa di legno, ma una macchina metallica a pedale o a vapore che moltiplica celermente la tiratura, ed elimina quindi l'handicap che la xilografia di legno di filo ha finora avuto rispetto all'incisione in rame.
Il Settecento che ha visto applicare al libro, a volte anche a quello bodoniano che di per sé non aveva bisogno di decorazioni e figure, l'opera illustrativa di incisori famosi quali i Duflos, i Piranesi, i Morghen e Giuliano Rossi che si sono dedicati anche alle iniziali, passa le consegne ad un Ottocento che per il primo ventennio vede sopravvivere i caratteri predominanti alla fine del secolo precedente.

La meccanizzazione tipografica e la litografia

Tuttavia il Secolo XIX, che registra l'affermazione della macchina tipografica, sostituendo nei primi anni per opera di Federico Koenig il torchio a leva con quello ad azione meccanica, e poi, nell'ultimo ventennio, la "linotype" e la "monotype", realizza, in un primo momento, un libro piuttosto mezzo che fine a se stesso, e, successivamente, a Risorgimento iniziato, lo vede manifestare la sua efficacia, più nella sostanza che nella forma. Contemporaneamente si verifica una rapida diffusione di molti editori, la cui stretta collaborazione con i grandi scrittori prepara pubblicazioni che si diffondono rapidamente, ma, complessivamente, il libro manca di originalità nell'aspetto esteriore, pur accogliendo vari procedimenti che segnano un grande progresso nell'arte della stampa e favoriscono anche l'illustrazione. Uno di questi processi è la litografia, inventata alla fine del Sec. XVIII da Senefelder a Monaco di Baviera, che serve specialmente per grandi tavole fuori testo, anche se nell'epoca romantica prevalgono le vignette incise in legno.
L'incisore, applicando la nuova tecnica di Tommaso Bewick, giunto ad un'esecuzione più minuziosa e fine rispetto ai risultati ottenuti fino ad allora con la xilografia di filo, si limita a riprodurre in facsimile, come facevano gli antichi, la composizione del pittore, che non è più un disegno a tratti grossolani, ma, eseguito a penna, è delicato e capriccioso.
In Inghilterra, paese che vede la rinascita dell'incisione in legno, si segnalano artisti di notevole valore quali Allen Robert Branston, che addirittura uguaglia e quasi supera il maestro, Charlton Nesbit, John Baptist Jackson, Inigo Whright, John Thompson e Robert e Paul Gray che proseguono con entusiasmo l'opera di Bewick, creatore di squisiti disegni di uccelli, di animali, di gustosi paesaggi. Così avviene anche in Francia dove il nuovo metodo viene importato dall'inglese Thompson, chiamato dal celebre editore Didot, fino a che, nel 1835, il *Gil Blas* di Lesage, appare con ben 580 vignette xilografiche che segnano l'improvviso successo della nuova tecnica e da allora è un prodursi continuo di libri riccamente ornati con legni.
Anche in Germania Johann Georg e Johann Friedrich Unger, padre e figlio, tengono per lungo tempo una cattedra di xilografia a Berlino e creano numerosi e valenti allievi che si affermano sulle pagine di riviste, tra le quali l'*Illustrierte Zeitung* di Lipsia, e in molti libri.
Noti illustratori quali Sulpice Guillaume Gavarni e Francesco Gonin, e soprattutto Gustavo Doré, uno dei più geniali mai esistiti, le cui opere, incise su legno da valenti artigiani, si vanno a diffondere in tutta Europa attraverso molteplici tirature effettuate sui duplicati galvanotipici, si impegnano in magnifiche edizioni della *Divina Commedia*, dell'*Orlando Furioso* e del *Don Chisciotte*, della *Bibbia* e dei *Promessi Sposi*.
Anche l'Italia, dove, pur giungendo l'eco delle fortune dell'incisione in legno nuova maniera, la produzione xilografica ottocentesca è più modesta, istituisce nel 1860 una cattedra di xilografia, prima a Bologna e più tardi a Torino.
All'epoca di Gustavo Doré tale arte si è incamminata ormai verso altre mete, aspirando non soltanto all'eleganza delle linee e alla resa dei volumi, ma cercando anche gli effetti di luce e di colore.
L'incisore ha davanti a sé addirittura una tavola acquerellata e col bulino deve rendere le masse e le figure, rispettando gli effetti chiaroscurali mediante un complesso cifrario di segni che il pittore ha appena adombrato qua e là, nei dettagli della composizione.
Compito molto difficile che trova sostegno anche nella maggiore raffinatezza dei mezzi esecutivi che si avvalgono di strumenti più perfezionati, con i quali xilografi abili e ben preparati non solo sanno magnificamente interpretare i soggetti, ma sono capaci di dare spesso colore e vita a composizioni fredde e statiche. Col Doré questa "incisione a toni", "gravure en téinte" secondo i francesi, tocca il suo punto realizzativo più elevato e convincente.
Tuttavia occorre osservare che si tratta di una xilografia riproduttiva che, pur lontana dalla gelida ripro-



Frontespizio de "La secchia rapita", scheda n. 109

duzione fotomeccanica, si avvale di incisori i cui migliori rappresentanti sono soltanto tecnici abilissimi, al più dotati di buon gusto, ma ha smarrito il suo vero significato. Essa ha perso ancora una volta la lotta di rivalità con la calcografia che si è risolta con l'annientamento della vera espressione xilografica e con l'imposizione al legno inciso dei modi e del linguaggio propri dell'incisione su rame. Quest'ultima continua a produrre, per tutto l'Ottocento, opere brillanti e di forte personalità, relegando la xilografia alla funzione secondaria, rispetto a quella primaria rivestita nei secoli passati, di riproduttrice di celebri quadri ad olio o di fornitrice di figurini ai giornali di mode.

Nella stessa tecnica del legno di testa si inserisce un'innovazione che consiste nel cosiddetto "controintaglio", già segnalato dal Papillon nel suo *Traité historique*... come una scoperta che porta la sua arte «al più alto grado di perfezione».

Il controintaglio viene realizzato per la prima volta compiutamente da Adolphe François Pannemaker, uno dei migliori incisori del Doré, disegnando su un legno tutti i tratti di una composizione volti nel medesimo senso e, in un secondo, quelli di segno opposto, ottenendo poi, con la sovrapposizione sullo stesso foglio, una stampa completa con incroci perfettissimi, e con risultati sorprendenti.

L'incisione del legno di testa si destreggia così, nella seconda metà dell'Ottocento, in questi virtuosismi tecnici e in raffinatezze che le fanno perdere quasi interamente l'aspetto di xilografia, non più riconoscibile a prima vista, tanto da confondersi a volte con la calcografia in rame. Al tempo stesso finisce col dimostrare l'inutilità e la vacuità delle fatiche dei pur abilissimi incisori allorché si vanno affermando i nuovi processi fotomeccanici, con lo sviluppo della fotografia e con la scoperta dei procedimenti eliografici, che le assestano un altro colpo decisivo.

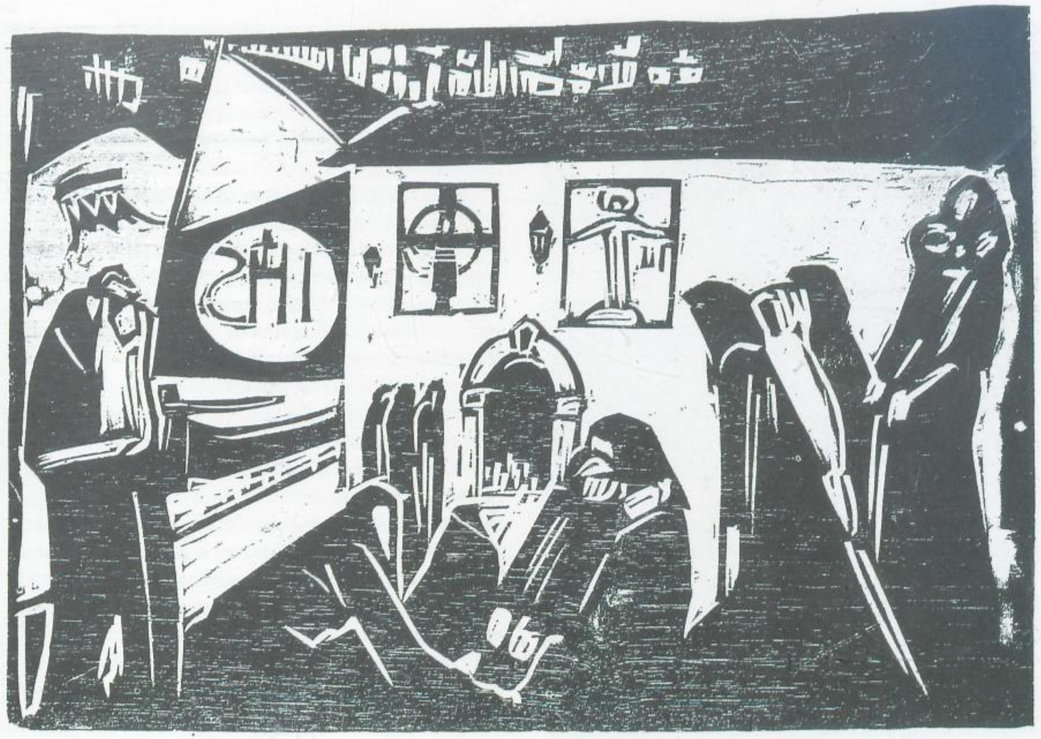
In realtà, come osserva Luigi Servolini, con un giudizio molto severo, nella sua *Incisione italiana di cinque secoli*, «l'autentica xilografia è morta con l'opera degli ultimi incisori in legno del Settecento», mentre «Tommaso Bewick ... non le ha ridato poi la vera vita, ma una seconda esistenza priva di ogni idealità e di decoro, volta a scopi che raramente sono artistici». Egli spiega così il fatto che in Italia, dove la xilografia classica ha una tradizione luminosa, la nuova formula attecchisca poco e si riduca all'attività di abilissimi incisori che pure mostrano, durante tutto l'Ottocento, di sapere adeguare e di sapersi eguagliare a quanto si fa all'estero, specialmente in Inghilterra e in Francia.

La xilografia come scelta di linguaggio artistico

Ma occorre ricordare che, sul finire del Sec. XIX, si registra anche il risorgere della xilografia non come procedimento industriale, ma come forma d'arte per illustrare opere in edizioni eleganti. Tale risveglio segna una nuova epoca definita del "legno originale", cioè della xilografia non più riproduttiva, ma come fine a sé stessa, come arte libera e pura. È testimonianza di questo rinnovato interesse alla fine del Sec. XIX e nei primi del XX, la vasta produzione libraria che si registra sull'argomento, per cui i più noti specialisti francesi tedeschi e italiani censiranno le xilografie e scriveranno trattati che rimangono ancora oggi pilastri per chi voglia studiare la materia anche nella sua evoluzione storica.

L'improvviso risorgere del gusto xilografico classico è legato al movimento dei "preraffaelliti", cioè dei seguaci di quella dottrina propugnata da un gruppo di giovani artisti inglesi che, intorno al 1850, si erano uniti per opporsi alle convenzioni esistenti in quel momento in arte e in letteratura, proponendo un ritorno a tradizioni che supponevano proprie dell'arte europea prima di Raffaello. Gli appartenenti al movimento composto da Madox Brown, Burne Jones, Walter Crane e Kate Greeneway, erano capeggiati dal pittore-decoratore William Morris e fortemente sostenuti da Dante Gabriele Rossetti, figlio di Gabriele, il patriota del 1820 esule in Inghilterra. Tutti erano stati molto attenti al prevalente aspetto illustrativo, tanto è vero che erano stati proprio gli illustratori di libri e periodici dal 1860 al 1870 a diffondere il gusto per l'arte preraffaellita.

La rivalutazione del lavoro artigianale nell'ambito delle "Arts and Crafts" inglesi, l'eco delle meraviglie delle stampe giapponesi che, nate e fiorite già nel '700 con l'"Ukyo", pittura xilografica monocromatica con una poetica origine leggendaria, e divenute policrome nel corso dell'800, assumendo il nome di "nishiki" e cioè "pittura imitante i broccati", erano giunte nell'Esposizione mondiale di Londra del 1862 e in quella universale di Parigi del 1867, ed il recepimento quasi immediato di questo nuovo vento orientaleggiante da parte dei pittori impressionisti fin dall'inizio del loro movimento, riportano l'attenzione sulla xilografia "originale". Sono alcuni incisori, primo fra tutti il francese Augusto Lepère, che, stanchi di incidere le composizioni altrui e di piegarsi quindi al gusto non personale, elevano una vigorosa



Lorenzo Viani, La preghiera, scheda n. 134

protesta a difesa della loro arte, divenuta schiava dei capricci e dei doveri dei giornali illustrati, delle riviste di moda, delle officine tipografiche. L'opera grandiosa e possente dei maestri primitivi, interrogata ansiosamente da quegli spiriti insoddisfatti, trasmette loro il fermento di una nuova vita, che ad un tratto allarga gli orizzonti e propone nuove mete agli artisti. Questi, che per molto tempo si sono accontentati di essere dei bravi tecnici, amano ora disegnare per sé i loro legni, vogliono conoscere a fondo la tecnica primitiva, ritornando all'ingenua e saggia fatica degli antichi maestri, disdegnando conseguentemente il bulino, per cui non sarà più il miracolo di strumenti particolarmente perfezionati, né la pur grande perizia di un bravissimo tecnico artigiano, ad entusiasmarli, ma la ragione dell'opera stessa, dovuta al sentire creativo di un artista geniale, che sa trasfondere all'antica materia la sua rinnovata concezione artistica.

Questo nuovo valore di indipendenza e di libertà, viene riportato come un'ondata di ritorno e recepito anche in Giappone, dove gli artisti, prima abituati a lavorare in gruppo, si muniscono di utensili per intagliare e di colori per stampare e per produrre le loro opere, così come hanno visto fare i loro colleghi in Europa, dando luogo alla scuola "hanga" o "della stampa xilografica creativa", la quale si rende nota soprattutto con la creazione di ex libris. Questi vengono prodotti nel ricordo di quelli tradizionali, "zosho-in", i cui più antichi esempi, impressi per mezzo di sigillo, risalgono al XV secolo, e ne decretano l'immediato quanto duraturo successo nei secoli, culminante nel Novecento con la costituzione a Milano dell'"Associazione italiana ex libris" e con il "XIX Congresso internazionale dell'ex libris", tenuto ad Oxford nel 1982, occasione durante la quale sono state presentate più di mille opere di 75 artisti.

Rinascita quindi non decretata dal caso, ma cercata attraverso un profondo e radicale rinnovamento che si rifà al passato vecchio ormai di cinque secoli, per cui la xilografia, la più antica tra le tecniche incisorie, e l'unica che originariamente abbia avuto carattere popolare, sia come mezzo espressivo sia come desti-



Adolfo de Carolis, La figlia di Iorio, scheda n. 103

nazione, diviene la prediletta degli espressionisti che in essa trovano anche il mezzo più idoneo ad esprimere il proprio mondo formale, e anche degli artisti del "Blaue Reiter" che risentono delle esperienze di poco anteriori e così varie di Matisse, Vallotton, Gauguin, Munch, Beardsley e Kandinskij.
Tra di essi è in particolare da segnalare Paul Gauguin che, di ritorno nel 1893 dal suo primo soggiorno a Thaiti, rivoluzionando ogni precedente modello, introduce un gran numero di stimoli nuovi, con l'uso combinato di punta, sgorbia e strumenti abrasivi producendo una ventina di xilografie che sono stampe lavorate a volte come bassorilievi e ricche di valori tonali, che influenzeranno gli Espressionisti ed Edward Munch. Quest'ultimo, con la sua solitaria ricerca, mette a fuoco una serie di novità, dalla sintesi del disegno all'abolizione della descrizione dei particolari e degli elementi decorativi, a quella del colore in termini più simbolici che descrittivi, all'accento sulla struttura dei legni di filo, che divengono un esempio per tutta una generazione di artisti. È proprio a partire dal lavoro in legno di Gauguin e Munch che la xilografia viene riscoperta come tecnica artistica, andando incontro ad un nuovo rinascimento al quale non sono estranei: Felix Wallotton, autore di acqueforti e di litografie, ma soprattutto di xilografie, nelle quali emerge la massima sintesi e incisione formale attraverso l'eliminazione di ogni passaggio luministico intermedio tra campiture del bianco e del nero, e che ritroviamo in manifesti, programmi teatrali, locandine pubblicitarie e in disegni di moda; Henry Matisse, noto, oltre che per la sua arte pittorica, anche per i suoi lavori xilografici, una ricca collezione dei quali è conservata alla Biblioteca d'Arte e di Archeologia dell'Università di Parigi; Audrey Vincent Beardsley, che durante la sua breve esistenza vede la sua fama diffondersi in Gran Bretagna e all'estero, legata alla *Salomé* di Oscar Wilde che egli illustra provocando scandalo per la carica di erotismo che pervade tutta la sua ricerca la quale coincide con una più intensa conquista grafica, e che si manifesta in diverse forme di espressione che trova il suo migliore momento nell'arte del bianco e del nero, in quanto proprio, nella nettezza delle sue linee tirate con segno assoluto ed esatto, e nella bidimensionalità assoluta per assenza di ombre, e l'originalità piena delle sue soluzioni; e il moscovita Vasili Vasil'Evic Kandinskij, pittore e incisore in legno e autore fra l'altro dell'opera *Lo spirituale nell'arte*, pubblicata a Monaco nel 1912, nella quale all'espressione realista oppone una forma "astratta", concetto che egli traduce sempre più nelle sue realizzazioni artistiche nelle quali si fondono, all'insegna di un forte colorismo, elementi dello "Jungendstil" monacense con altri recuperati dalla tradizione popolare russa, come le "Xylographies" del 1909, arrivando ad una concezione strutturale composita nella quale le singole individualità sono subordinate alla continuità dinamica che pervade l'intero campo dell'immagine. La riscoperta della xilografia viene recepita soprattutto in Germania, dagli artisti riconducibili all'area dell'Espressionismo che rifiuta i modelli classici e quelli impressionisti, guardando all'arte cosiddetta primitiva extraeuropea e all'arte alto-medievale e gotica, che ricerca dei modelli espressivi vicini al nuovo secolo, per cui l'effetto del legno inciso o grafico è fondamentale. Il gruppo del "Die Brücke", fondato a Dresda, trova in alcuni di loro, in particolare in Erich Heckel e in Raphael Kirchner, due artisti che riescono a raggiungere con questa tecnica risultati di buon livello e quantità. In particolare il secondo,

stando a una sua testimonianza, avrebbe realizzato per editori austriaci, tedeschi, francesi, inglesi ed americani, più di mille disegni, utilizzati la maggior parte con successo nel campo della cartolina illustrata, in quello delle copertine o illustrazioni per riviste, con figure femminili che danno luogo alla cosiddetta "femme Kirchner", uno dei primi esempi di pin-up.
Ciò mentre l'iconografia popolare, mai cessata del tutto, vive una sorta di vita parallela ed effimera, specie attraverso le immagini religiose delle stamperie di Bassano che hanno la loro punta avanzata nei Remondini. Questi, presenti fin dal Sec. XVII, a partire dal 1650, con il fondatore Giuseppe Antonio, con una produzione di almanacchi e storia dell'epica popolare, si vanno sempre più ingrandendo nel tempo con gli eredi, raggiungendo il massimo splendore nel Sec. XVIII con Giovanni Battista, per merito di una produzione di stampe popolari accompagnate da leggende nelle più svariate lingue, che rende i Remondini concorrenti pericolosi in tutta l'Europa, per poi avviarsi alla decadenza, ma non senza essere considerati, malgrado il carattere della loro produzione, gli antesignani della grande industria tipografica affermatasi più tardi.

L'illustrazione xilografica nel libro del Novecento

La xilografia si viene così ad apporre ad un libro che nei primi anni del secolo XX continua ad essere prodotto da quelle stesse case editrici che hanno dato buoni risultati nell'Ottocento e che ora sviluppano pienamente la loro attività, avvalendosi anche di una sempre più diffusa illustrazione. Questa, pur non raggiungendo i limiti estremi della Francia e della Germania, arriva a volte, e non raramente per ragioni commerciali, a prevalere sul testo, che si riduce di frequente a sola funzione di commento delle moltissime figure.
In conseguenza di ciò nei primi trenta anni del Sec. XX il sistema di illustrazione più aristocratico e raffinato è ritenuto quello che si ottiene tramite incisione su legno, su cui l'artista ha direttamente lavorato. Il primo notevole esempio ci è dato dalle xilografie di Adolfo De Carolis il quale, dopo un primo periodo vernacolare, folcloristico o acerbamente preraffaellita, ancora presente nell'estetica dannunziana che continua a rifarsi a forme di quel movimento, torna, intorno al 1908, alla tradizione neo-cinquecentesca di stampo michelangiolesco-manierista che, pur ispirata agli esiti più avanzati della grafica "art



Adolfo de Carolis, Allegoria del ridere, scheda n. 110

nouveau", si traduce sulla carta nell'inconfondibile "schiacciato" decarolisiano, e dà ottimi saggi della nuova teenica. Se ne ha un esempio nel primo lavoro rappresentato dalle delicate tavolette della dannunziana *La figlia di Jorio*, avviando così la xilografia ad uscire dal ristretto campo illustrativo e, subito dopo, attraverso l'amore per questa rinnovata espressione artistica suscitato in altri artisti che si stringono intorno alle riviste letterarie fiorentine *Hermes* e *Leonardo*, e all'*Ebe* di Chiavari. Queste rassegne hanno inaugurato il sistema degli ornamenti xilografici, ma non hanno portato ad un'effettiva ripresa dell'incisione in legno, a dimostrazione dell'inutilità del tentativo, mentre, a distanza di circa dieci anni, nel 1911, *L'Eroica*, fondata da Ettore Cozzani e da Franco Oliva, diviene il fulcro del movimento xilografico ed accoglie per molti anni, nelle sue pagi-



Francesco Nonni, Risveglio, scheda n. 111

ne, la migliore produzione incisoria italiana già inserita fin dal primo numero e, poi, in maniera sempre più accentuata, tanto da divenire, negli anni successivi, una componente importante e consistente. Cozzani annunciava nella presentazione di aver dato il titolo di *L'Eroica*, perché, «Eroica è la poesia, unica espressione del divino nella vita umana»: del resto quale migliore esempio di poesia poteva venire dall'opera di artisti impegnati in una forma espressiva che contava all'epoca pochissimi estimatori e quindi finiva col dare soddisfazione quasi esclusivamente agli operatori, come era a quel tempo la stampa ottenuta dall'«incisione in legno che è la forma d'arte più adatta al libro e quasi connaturata con esso?»
Per capire quale contributo Cozzani riesca a dare allo sviluppo dell'incisione in legno, basti pensare che l'*Eroica*, dopo cento numeri pubblicati, conta ben 457 pagine impresse dai legni originali dei vari artisti che vi hanno collaborato ed è definita «la più ricca raccolta del genere che esista in tutti i paesi civili».
L'apogeo del "legno originale" è toccato nel 1912 con la mostra internazionale di Levanto.
Esaminando però la produzione italiana, ci convinciamo di quali passi essa abbia compiuto, specie a partire dagli anni successivi alla prima Guerra Mondiale, da quando si può parlare di autentici xilografi, rispetto ad altri paesi che magari ci hanno preceduto nel ritorno alla vera arte.
Manca infatti alla maggior parte di quegli artisti della prima maniera, tra i quali il De Carolis costituisce un'eccezione, quella passione profonda e sincera che non può nascere né per caso, né per moda del momento, ma che, dopo la grande guerra, allorché la xilografia viene praticata non più da una ristretta cerchia di artisti, diviene il miglior mezzo espressivo per molte e varie personalità legate solo da un forte sentire e non da una scuola o da un comune interesse.
Favorita e desiderata da editori come Treves per le opere di D'Annunzio accompagnate da piene pagine, "cul de lampe", incorniciate in uno stile morbido e sinuoso, come Zanichelli per quelle del Pascoli e come Formiggini per i suoi *Classici del ridere*, la xilografia viene finalmente accolta alle esposizioni d'arte e considerata al pari delle altre arti grafiche.
Essa ha come supporto una folla di cultori numerosa ed entusiasta, nella quale, se spiccano i nomi di Adolfo De Carolis, di Antonello Moroni, di Gino Barbieri, di Emilio Mantelli, di Ercole Dogliani e di Lorenzo Viani, si distinguono come allievi del De Carolis, che dà il via ad una vera e propria scuola alla quale si forgiano geniali cultori del legno inciso, artisti quali Carlo Guarnieri, Giulio Cisari, Dante De Carolis, Francesco Nonni e Benvenuto Disertori.
Questi si fanno tutti assertori e seguaci convinti della nuova xilografia e decisamente orientati a ripristinare una tecnica pressoché in disuso chiaramente attenta all'"art craft", in contrasto con la meccanizzazione ottocentesca del processo riproduttivo, ed a fornire al pubblico opere originali, non riproduzioni, di buona qualità e ad un prezzo accessibile. Essi si fanno quindi produttori di degnissime opere d'arte che, messe in atto da un marcato ritorno alla manualità artigiana, prendono a modello, come era già avvenuto in Germania con le reviviscenze dell'opera düreriana, il glorioso passato librario italiano, ovviamente identificato nel Rinascimento.

Rinascita della xilografia

La moderna xilografia, conquistata una propria dignità, continua a fare una schiera di proseliti che a volte danno vita ad opere preziose e significative e spesso si indirizzano verso l'arte del libro, mostrando un gusto decorativo molto pronunciato, come per Benito Boccolari, Duilio Cambellotti, Augusto Maiani, Mario Vellani Marchi, Gino Mazzanti, Antony De Witt, Gino Carlo Sensani e Pietro Parigi, tutti ispirati al "Liberty", cioè a quel "Modernismo italiano" visto sia come fenomeno di cultura che di stile spurio e contraddittorio che concretamente lo rappresenta.
Ma tra quegli artisti della nuova xilografia, non è certo da dimenticare Luigi Servolini, il quale, oltre a pubblicare varie opere sull'argomento e a fondare l'Associazione Nazionale degli Incisori, ancora oggi attiva, e ad organizzare importanti mostre in Italia e all'estero, estimatore massimo del genere, si è cimentato in opere ottenute efficacemente con un solo legno, ma spesso anche con più tavole a vari colori, contando in modo severo sui giochi delle sovrapposizioni. Egli produce così vere e proprie originali espressioni d'arte a sé stanti, e non soltanto legate ed in certo senso dipendenti dall'arte tipografica, nell'intento di dimostrare che l'incisione xilografica ha un suo linguaggio artistico attuale, allorché viene sentita ed esercitata dall'incisore, ciò a causa dei caratteri particolari che riesce ad assumere, manifestando nel segno e nel chiaroscuro una sua fisionomia che tocca punti di alta efficacia suggestiva forse non raggiungibili con altri mezzi, abbandonando la falsariga spesso imposta al mezzo dalle esigenze illustrative e mostrando di poter soddisfare senza limiti le esigenze espressive di coloro che sentano di servirsene.
Proprio Servolini si fa convinto assertore della tecnica prediletta, sostenendo nella sua *Incisione italiana di cinque secoli* che «ai soverchi tecnicismi attuali dell'acquaforte, la xilografia contrappone, anzi, con la ripresa dei valori ideali quattrocenteschi, una sempre maggiore essenzialità di linguaggio, che la porta ad una significazione lirica più elevata entro il caratteristico clima ed alla modernissima conquista del senso spaziale».
Questi artisti percorrono però una propria strada, tanto più valida e personale quanto più forte è l'ispirazione, e vengono normalmente classificati come "tradizionalisti", che nulla mutano rispetto alla concezione ottocentesca dell'incisione in legno, se non nel fatto che vi apportano modernità di soggetti ed evitano il binomio disegnatore-incisore; oppure come "impressionisti" che, essendo soprattutto pittori, chiedono al legno gli effetti che di solito si ottengono sulla tela con i pennelli ed i colori; oppure ancora come "razionalisti", ritenuti dai più i veri xilografi.
Essi infatti ritengono che la materia sia il principio informatore dell'opera, per cui non cercano più in altri campi i propri mezzi, non chiedono più ad altre arti espressioni e metodi, ma applicano al legno i sani principi di un razionalismo, nell'intento di realizzare nella materia prescelta quelle concezioni nate solo per essa e che solo ad essa si adattano.
I princìpi di questo secondo momento della nuova xilografia italiana, che, al tramontare dell'euforia de-



Gino Barbieri, frontespizio per "In tristitia hilaris, in hilaritate tristis", di Giordano Bruno, scheda n. 120

carolisiana, vogliono riportare quest'arte sulla retta via, sono chiaramente indicati da Antoine Pierre Gallien, nel 1922, nella sua *20 bois, peinture à la ligne noir*, per il quale «se si tratta di fare delle xilografie, esse debbono avere un carattere nettamente xilografico, debbono cioè far sentire, guardandole, la materia per cui sono state incise. Le fibre del legno si debbono divinare solo dall'incomparabile profondità dei neri. La xilografia è un'arte essenzialmente di bianchi e di neri: l'arte aristocratica, suprema, assoluta per eccellenza». La definizione è ricordata da Roger Avermaete nella sua *La gravure sur bois moderne de l'Occident*, edita a Parigi nel 1928.
Lo xilografo che pensa così, chiede agli antichi maestri non modelli da copiare, ma la logica costruttiva primitiva che, applicata alla nuova xilografia, la rende chiara e spontanea, fatta tutta di essenzialità e semplicità, e realizzata con giochi di linee e di masse bianche e nere, con valori puramente grafici che tuttavia trovano efficaci mezzi espressivi anche attraverso la stampa policroma, la quale vanta pure eccellenti cultori.
È proprio il razionalismo xilografico quello che contrassegna la nuova epoca e dà il via a quella stagione felice che, tra gli anni venti e gli anni trenta, ci consegna innumerevoli opere d'arte realizzate singolarmente o finalizzate molto spesso all'illustrazione di libri. Tuttavia è da osservare che, verso gli anni venti, la seconda generazione di espressionisti, formatasi in un clima diverso, è meno favorevole all'uso "puro" della xilografia.

Degne di segnalazione sono pure, accanto alle stampe popolari, certo espressione minore ma caratteristica, quelle di tessuti splendidamente decorati da matrici lignee, realizzate sottoforma di massicci cilindri di legno molto duro, fabbricate tra la fine dell'800 ed il primo trentennio del '900, specialmente in Renania e a Colonia, recanti impressioni di fiori e interpretati dall'"Art Nouveau", o linee ondulate ispirate dal "Coup de fouet" di Van de Velde e di altri rappresentanti d'epoca "Liberty", di volute e simmetrie tipiche del "barocchetto", e di geometrie volute dall'"Art Decò". La mostra "Arti di legni e policromie" aperta a Milano nell'ottobre del 1993, testimonia l'attualità dell'argomento che riporta la tecnica xilografica alla ricerca delle sue radici e di quel passato che in Oriente, proprio con la decorazione delle stoffe, vide le sue origini. Poi, di nuovo, gli eventi della Seconda Guerra mondiale smorzano gli entusiasmi e frenano le aspirazioni, per cui questa efficace espressione d'arte tace per molti anni, trovando solo nel dopoguerra, specie a partire dagli anni cinquanta, durante i quali gli ideali informali che vanno assumendo valore trovano esplicazione in una tecnica come quella dell'incisione in legno, caratterizzata dalla presenza vistosa della materia e delle sue asperità, tenaci quanto rari cultori, capaci ancora di disegnare ed incidere il legno. Essi riescono così a dare vita a forme vitali e complesse, sempre in accordo con la materia che, scavata molto più spesso dalla sgorbia che dal bulino, riesce in alcuni casi a restituire a quest'arte il suo naturale linguaggio espressivo, troppo spesso ignorato in Italia dagli artisti dedicatisi a forme espressive di maggior effetto esteriore, come la litografia. Ne è conseguito che, malgrado i successi e le affermazioni ottenute, anche con mostre all'estero, la xilografia è andata incontro ad uno sviluppo troppo spesso episodico e privo di organicità.

Al raro e sempre meno frequente connubio con il libro che, come abbiamo visto, ha trovato momenti felici negli anni anteguerra, si contrappone la xilografia come mezzo espressivo scelto sottoforma di grafica dall'artista, che la sente più connaturata alle sue più intime aspirazioni realizzative, per cui diviene sempre più un'espressione estetica autonoma e adopera oltre al legno, sia di filo che di testa, altri moderni supporti come il linoleum, che dà il nome alla tecnica definita "linoleografia", i quali mettono a disposizione ben più ampie superfici e quindi gli consentono maggiori possibilità espressive e realizzative. Ne scaturisce una grafica dagli ampi fogli xilografici che non di rado, per originalità e per intensità realizzativa, oltre a riportarci alla migliore tradizione bianconerista, riescono a darci quell'emozione che solo l'opera d'arte può trasmetterci.

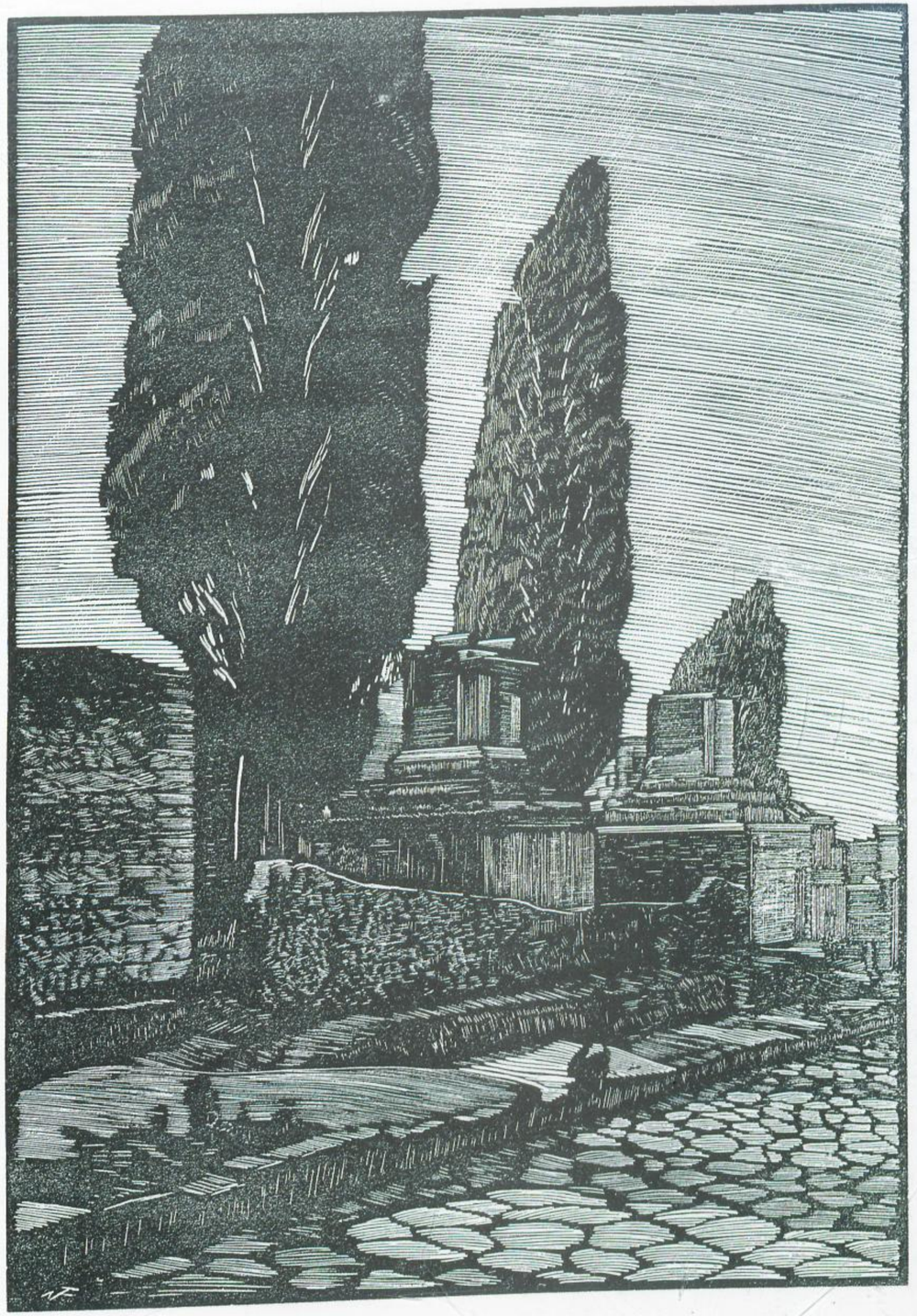
Sull'opera xilografica di alcuni artisti italiani contemporanei

Tra questi artisti meritano un cenno, e non solo per essere presenti nella Mostra della Biblioteca Estense con alcune loro opere, Luigi Veronesi, Franco Rognoni, Gianni Verna, Gianfranco Schialvino e Patrick degli Esposti.

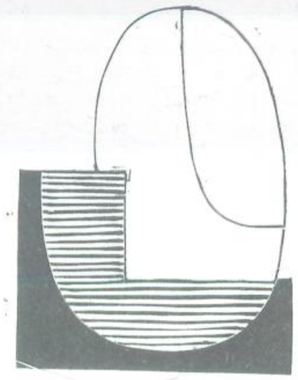
Il primo, Luigi Veronesi, un autentico maestro dell'astrattismo, pittore, incisore e xilografo, vincitore di numerosi premi e in particolare nel 1957 di un premio per la xilografia alla Triennale dell'incisione a Venezia, ed apprezzato con giudizi lusinghieri anche da Kandinsky, rappresenta, con le sue originali ricerche sulla luce e sulla materia, proprie della fotografia, applicate ad una problematica generale della visione tradotta in xilografie astratte di rara bellezza, il passaggio ed il collegamento tra il periodo ante e dopoguerra, tra la xilografia descrittiva ed illustrativa e quella che, attraverso un sapiente gioco di linee e di masse, di bianchi e di neri, si propone a nuove esperienze e a nuove possibilità espressive.

I secondi, Gianni Verna e Gianfranco Schialvino, che pure dotati di una diversa tecnica e di una differente originalità di modi, costituiscono un binomio di giovani forze intese a rivalorizzare col loro sentito impegno artistico l'incisione su legno. Essi lavorano all'insegna di quell'"operativo cenacolo a due", costituito da la *Nuova xilografia* fondata da Schialvino nel 1987 col fine di far rivivere la più antica forma di stampa, e di quel comune denominatore che è costituito dalle opere ispirate alle poesie di Montale, che rivive nella tradizione xilografica in un connubio poesia-arte che sembra ricordare quello creato con l'*Eroica*, ricco di magnifici risultati.

Entrambi originari della provincia torinese e già in possesso, nonostante la giovane età, di una notevole maturità e di una collaudata esperienza in ambito creativo, dall'esposizione delle loro opere in numerose rassegne in Italia e all'estero, che sembra in questo momento molto più attento ed interessato all'antica tecnica del legno inciso, essi approdano alla Bi-



Nino Finamore, Pompei, La via dei sepolcri, scheda n. 129



Luigi Veronesi, Xilografia V2, 1935, scheda n. 136

rare della grafica, verificatosi in anni recenti che continua con lacune anche gravi e con colpevoli deviazioni commerciali, ha ignorato ed ignora, sia perché troppo limitato è ancora il numero di xilografi operanti, sia perché ci troviamo di fronte ad una tecnica non facile e che forse, per essere l'unica forma grafica genuina, non ammette possibilità di trucchi e distorsioni nella stampa, come gli espedienti fotomeccanici applicati alla litografia e alla serigrafia.
Verna e Schialvino con il legno inciso e scavato, con i bianchi e i neri, spesso felicemente alternati e intersecati, riescono ad esprimere, attraverso il tratteggio ed il chiaroscuro, distribuiti a blocchi netti, le volumetrie dei loro disegni, e facendo coincidere, secondo Angelo Dragone, «il senso dell'invenzione grafica inteso nella sua portata estetica e i contributi derivanti da una tecnica artigianalmente affrontata con approfondita sapienza», affinano così la loro ricerca e forgiano la loro esperienza artistica, protesa certamente al nuovo, ma che spesso si ripiega su se stessa e sa di antico.
Per questo, maggior merito va ascritto ai due artisti torinesi nel loro tentativo di proseguire faticosamente sulla strada di vecchi maestri e di ritrovare e far rivivere un mezzo espressivo del passato, ancora praticato da pochi, tutti creatori di uno stile nel quale sono andati identificandosi con una ricerca individuale profonda. Ne sono esempi illustri oltre al già ricordato Luigi Veronesi: Aldo Patocchi, che con un sessantennio di attività è da porre tra i grandi personaggi dell'arte xilografica internazionale, con le sue opere che, dotate di un'incredibile morbidezza cromatica e di delicate produzioni plastiche, che fanno dimenticare il duro taglio del legno, sono autentici pezzi di pittura; Italo Zetti, uno degli ultimi tenaci artisti di valore della xilografia, allievo di Pietro Parigi e poi di Bruno Bramante, instancabile decoratore ed illustratore del libro che, rifacendosi direttamente ai primi xilografi fiorentini, incide più di cento ex libris e collabora, soprattutto nel dopoguerra, con l'editore veronese Mardersteig, illustrando preziose edizioni d'arte stampate in pochissimi esemplari, con l'editore Riccardi e con altri nord-americani, e inoltre con periodici fiorentini, tanto da dedicare gran parte del suo impegno in edizioni per bibliofili attraverso xilografie condotte con delicata e preziosa nitidezza e con la minuziosità del cesellatore, che danno immagini dai caratteri inconfondibili, per approdare a ricerche che lo portano a manifestarsi nell'arte d'avanguardia, pur mantenendosi fedele al legno inciso con matrici a più colori; Mino Maccari, l'artista italiano che nel nostro secolo è riuscito a realizzare l'opera xilografica più vasta ed importante, con parecchie centinaia di legni e linoleum di grande arguzia e maestria disegnativa, e che, secondo Lucio Passerini nella sua *Xilografia*, fanno acquistare all'opera di Maccari «il senso globale di affresco minuzioso, in chiave ironica, della società che si muove intorno all'artista»; Remo Wolf, uno dei nostri maggiori xilografi che Cozzani definiva «...spirito inquieto e tormentato ... [con] il dono doloroso dell'ansia del ragionamento», e che a tale arte ha dedicato un'intera vita, conquistandosi un posto particolare nella xilografia internazionale nell'ambito dell'espressionismo, con le sue creazioni che non sono disegni ricavati a sbalzo dal legno, incisi seguendo la tecnica del disegnatore, ma riescono ad avere il carattere spontaneo che il genere esige per non distaccarsi da una semplice esperienza artigianale. La mostra accoglie anche quattro opere di Franco Rognoni, un altro maestro storico che, del suo incontro con la Biblioteca Estense, vuole lasciare un gradito indelebile ricordo con la munifica donazione di tutta la cartella editoriale *Il circo*, composta da otto xilografie. L'artista milanese ha realizzato una vasta produzione, conosciuta ed apprezzata in Italia e all'Estero, che comprende spesso inconfondibili xilografie rigorosamente giocate nella classica alternanza dei bianchi e dei neri e soprattutto ex libris, che egli stesso definisce "un fatto d'arte", che lo lega ad un aspetto della storia del libro del nostro secolo.
Un piccolo legno inciso testimonia infine la presenza di un altro giovane artista italo-francese, Patrick Degli Esposti, che, attraverso una serie di mostre internazionali dal 1975 ad oggi, ha acquistato notorietà e consensi; vanno ricordate le sue recenti mostre su "Leopardi e Rimbaud" al Centro Nazionale di studi Leopardiani di Recanati e "Rimbaud in Italia" al Palazzo Ducale di Sabbioneta.
Questo, a larghe maglie, il percorso che la xilografia ha seguito per cinque secoli, tra luci ed ombre, tra strade maestre e sentieri quasi sconosciuti, tra momenti esaltanti e lunghe zone oscure, dalle quali ha compiuto improvvise quanto valide sortite, per consegnarsi a noi, alle soglie del Duemila, non epicedio di un'arte al tramonto, ma consapevole espressione artistica, lacerata tra due anime, delle quali una protesa al nuovo, per contenuti e tecnica, e l'altra, ancora legata al suo affascinante passato, ma complessivamente già matura per avviarsi verso altre gloriose stagioni e rivivere gli antichi fasti, anche in un auspicabile connubio col libro, per il quale è nata, col quale ha trovato la migliore euritmia espressiva, al quale ha dato e dal quale ha tratto sempre il maggior lustro.

blioteca Estense, che per loro munifica volontà, conserverà per sempre venti opere che nell'occasione vengono esposte in mostra e che vanno ad arricchire, tra tanti tesori bibliografici, il più cospicuo fondo della grafica del Sec. XX.
Verna usa normalmente il legno di filo, utilizzato e sensibilizzato attraverso modi nuovi ed originali di incisione, con le venature della sua fibra, e con la varietà e la ricchezza delle sue superfici, verso una ricerca volta a indagare ed analizzare la natura nei suoi elementi, specialmente l'acqua, descritta in *un rivo strozzato che gorgoglia*, così come il paesaggio con i campi, gli alberi e la vita rurale e compendiato dall'immagine essenziale dell'*agave che si abbarbica al crepaccio dello scoglio*.
Schialvino usa il tradizionale legno più duro, quello di testa del bosso e dell'ebano, che offre superfici compatte e nitide, e realizza immagini paesaggistiche di notevole intensità espressiva quali è dato di osservare nella rappresentazione di fitti viticci in *sotto la pergola le viti spoglie*, o di una sequenza suggestiva di alberi in *e tra gli alberi balena col tuo cruccio*.
Questi artisti sono degni rappresentanti della xilografia contemporanea che pure troppo spesso il prolife-



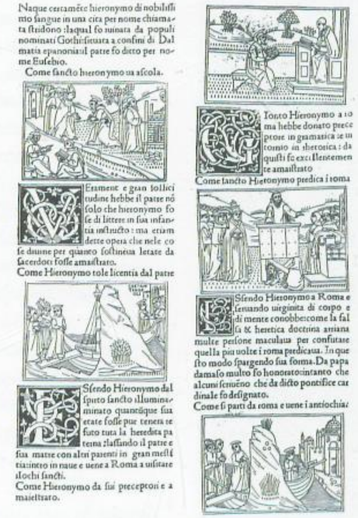
Franco Rognoni, l'acrobata, scheda n. 135

in basso a destra,
Patrick Degli Esposti, Omaggio a Rimbaud, 1993



LIBRI E OPERE XILOGRAFICHE DEL QUATTROCENTO

di Ernesto Milano

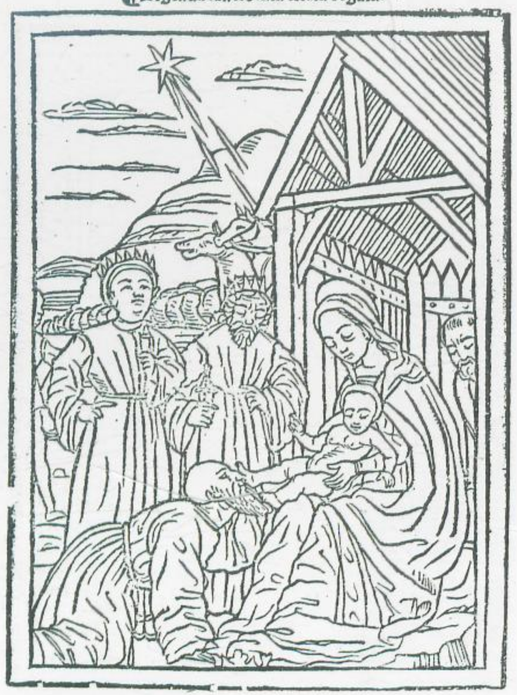


San Gerolamo, Epistole, c.[2]v, scheda n. 10

Il secolo XV, punto cardine di svolta dal vecchio al nuovo, dal Medioevo al Rinascimento, epoca decisiva per la storia della civiltà umana anche per quanto riguarda l'evoluzione della stampa e la storia del libro, è da considerare una vera e propria pietra miliare, oltre la quale l'uomo, che ha finalmente escogitato il mezzo per comunicare sempre più rapidamente e con confini sempre più ampi e quindi per appagare la vecchia sete di conoscenza per troppo tempo rimasta insoddisfatta, si proietta verso una dimensione che, in breve tempo, assumerà valori di crescita esponenziali e fondamentali per le conquiste del suo ingegno.

Il Quattrocento, per quanto concerne le vicende del libro e della sua illustrazione, ha una storia divisa a metà, con una prima parte nella quale, pur essendo presenti tutti i fermenti ed i travagli propri del Rinascimento, il libro è ancora manoscritto con le sue ampie pagine pergamenacee elegantemente vergate dai calligrafi i quali, finita la loro opera, passano la mano ai miniatori. Sono questi autentici artisti che, nell'ornamentazione delle carte e nell'illustrazione vera e propria del testo, sia per ragioni di maggiore comprensione di esso, sia per motivazioni prettamente estetiche, toccano in certi momenti, negli epigoni di quel genere, il massimo fulgore dell'arte rinascimentale, con tutto il fascino che da essa promana e che riesce a destare ancora oggi meraviglia per i risultati raggiunti da un'espressione artistica per troppo tempo relegata ingiustamente a ruolo di "ancilla minor", opera solo di tecnici esperti.

Quando, provenienti dalle terre del lontano nord, verso la metà del secolo, o poco dopo e non prima, come ha voluto sostenere anche qualche studioso moderno anticipando addirittura certi prodotti al 1420, appaiono i libri xilografici, tutti o in parte impressi, colorati a mano, frutto di una sola stampa che ha incisa nell'unico blocco di legno tutta la pagina tabellare, o di una stampa per le sole figure con i loro contorni, entro i quali intervengono il miniatore ed il calligrafo per le didascalie e i testi, le carte "ridono" ancora e, anzi, risplendono maggiormente nel loro raffinato fulgore, negli ori e nei colori smaglianti, a fronte delle rigide spigolosità gotiche delle figure e



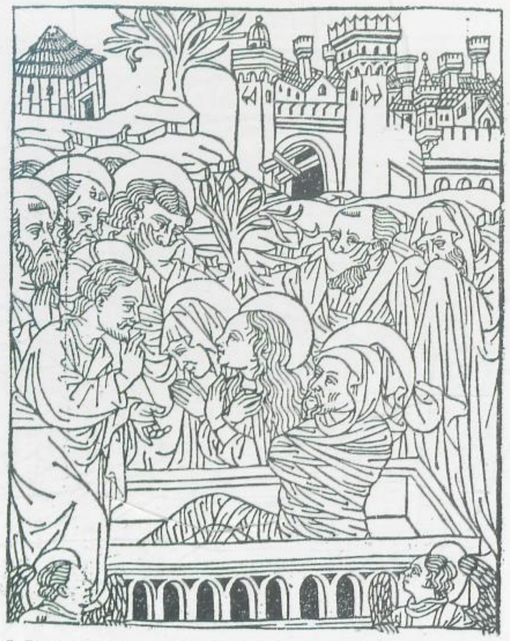
J. De Hildesheim, frontespizio, scheda n. 9

ai primitivi e rozzi colori, spesso appena abbozzati ed imprecisi, e rispetto ai contorni di una *Biblia Pauperum* o di un *Ars bene moriendi*, prodotte e colorate in serie, per colpire la ingenua fantasia popolare.
Le carte continueranno a "ridere" in parallelo ai primi coevi, felici tentativi di stampa a caratteri mobili, fino allo spirare del secolo e poco oltre, allorché, con lo scomparire dell'ultima generazione di miniatori, ogni traccia di colore si spegne nel libro, autonomamente, sottoforma del tradizionale manoscritto, o come forma ausiliaria illustrativa del puro testo o delle stesse decorazioni o delle iniziali. Si cominciano così a produrre figure xilografiche stampate anche per dare una valenza estetica al nuovo libro che, pur risultando nelle sue prime manifestazioni in modo tutt'altro che favorevole, guarda ormai sempre più al futuro senza dimenticare il glorioso passato. Ma ogni libro che si stampa, ogni volta che dai torchi esce una pagina con caratteri sempre più nitidi, perfetti ed eleganti e con titoli, linee, margini, xilografie anch'esse magnifiche nella essenzialità dei loro segni decisi, sempre più concatenati in un tutto armonico ed equilibrato, è un passo in più verso l'allentamento dell'antico cordone ombelicale, prima del suo definitivo distacco. Infatti il libro stampato, evidenziando sempre più le sue immense possibilità, con la sua bella pagina tutta tipografica nero su bianco, raggiunge un'euritmia di impaginazione equivalente a quella dei manoscritti, sentendo sempre più, con raffinata sensibilità, il rapporto tra figure e testo, fusi in un effetto armonioso al quale concorre il carattere prevalentemente lineare della xilografia primitiva, e va ormai sostituendo velocemente il codice manoscritto, avviandosi a diventare il più straordinario veicolo di cultura e di civiltà che l'umanità abbia mai creato. Ormai l'inarrestabile processo che cambierà il mondo si è inesorabilmente avviato e procederà senza più ostacoli verso il risveglio della mente dell'uomo, liberandolo pienamente dai torpori e dalle pastoie medievali.
Per quanto concerne in particolare i libri xilografici o quelli illustrati, sia con miniature che con xilografie, la loro storia e il loro studio hanno respiro breve, perché si condensano nella seconda metà avanzata del secolo, o meglio, a partire dalla fine degli anni 1470-1475, allorché la xilografia ha appena ultimato la sua primitiva fase di illustrazione di fogli volanti, dei quali in Italia esistono illustri esempi nella Biblioteca Classense di Ravenna. Le stampe quattrocentesche ivi conservate, scoperte nel 1886 dal Bibliotecario Andrea Zoli, delle quali si sono occupati per decenni, a cominciare dal 1888, i più illustri maestri della storia dell'incisione antica da Max Lehrs a Richard Muther, a Wilhelm Ludwig Schreiber, a Paul Kristeller, all'Essling, a Paul Heitz ad Arthur Mayzer Hind, sono state di recente studiate da Carlo Schizzerotto nella sua *Le incisioni quattrocentesche della Classense*, pubblicata a Ravenna nel 1971, con la dichiarata intenzione di far uscire quel corpus dalla «...loro vita così umbratile da cui le ritraeva per intervalla silentii qualche citazione in contributi sparsi e saltuari». L'incisione in legno affronta, in contemporanea con la produzione dei già ricordati libri tabellari, prodotti soprattutto in Olanda, nei Paesi Bassi e nella Renania, la fase della ricerca messa a servizio del libro che comincia molto presto e si svolge rapidamente nelle principali città d'Italia, raggiungendo soprattutto a Verona, a Firenze e a Venezia la più alta espressione artistica. Ciò perché prevale in un primo momento l'ornamento decorativo, mentre si affermano solo più tardi, rispetto ad altri paesi, la vera e propria illustrazione dei testi ed un rapporto espressivo rispetto ad essi.



Leggenda di S. Caterina d'Alessandria, frontespizio, scheda n. 19

Comunque sia, il XV si pone per l'illustrazione xilografica come il secolo felice, così come il XIV lo era stato per la miniatura. Infatti se il libro nel Quattrocento va assumendo carattere nazionale, l'illustrazione, almeno per quanto riguarda l'Italia, presenta spesso uno spiccato carattere regionale, pur con reciproche frequenti influenze, come già accadeva anche per la miniatura, e registra svariati passaggi di legni da un tipografo all'altro che costringono ad una minuziosa ed oculata opera di individuazione sulla base della loro provenienza stilistica, elemento che non sempre consente di emettere un parola decisiva.
Gli studiosi infatti, nel procedere alla descrittiva del libro illustrato negli ultimi decenni del Quattrocento, si servono tradizionalmente di una divisione regionalistica, cioè topografica, criterio che non è solamente di comodo, ma si basa anche su una giustificazione teorica: sono infatti evidenti i caratteri comuni propri alla produzione dei maggiori centri, che sormontano le differenze specifiche, la cui messa a fuoco è resa tanto più difficile dal persistente anonimato degli incisori, senza poter trarre molto giovamento dai monogrammi che a volte appaiono a contrassegnare alcune incisioni, per cui anche chi, come Kristeller, ha provato una caratterizzazione stilistica sulla base dei monogrammi, non ha raggiunto risultati brillanti.
Sembrano fare eccezione sotto questo aspetto, perché non legate ad un'influenza di scuola italiana, solo le celebri *Meditazioni* del Cardinale Juan de Torquemada pubblicate da Ulrico Han di Ingolstadt nel 1467 a Roma, qui venuto in quello stesso anno 1464 che aveva visto l'arrivo dei due tedeschi Sweinhem e Pannartz, i due "solerti germani" che, nella quiete del Monastero di Subiaco, avevano posto le fondamenta per l'arte italiana della stampa, dando ai torchi, in una tiratura di 300 esemplari, il *Donatus pro puerile*. Infatti i legni dello Han, riproducenti gli affreschi del chiostro di S. Maria della Minerva, forse in ossequio al gusto dell'editore, sono tra i pochi esempi di stile nordico, anche se sembra ormai accertato che sia da escludere la collaborazione vera e propria di artisti tedeschi all'illustrazione italiana. Le *Meditazioni*, considerate il primo libro conosciuto apparso in Italia, con data di solo quattro anni posteriore rispetto al primo libro a stampa illustrato che si conosca, cioè una *Raccolta di favole* stampata in Germania nel 1461, composto tipograficamente in caratteri gotici e ornato di figure incise su legno, ora conosciute in solo quattro esemplari esistenti al mondo, sono state ripubblicate in altre successive edizioni del 1473 e del 1478, riutilizzando gli stessi legni, e in una stampa romana di Stefano Plannck, dell'11 febbraio 1490. Un esemplare di tale edizione, che è presente nella mostra della Biblioteca Estense (scheda n. 4), si serve di 33 legni indubbiamente prestigiosi ma non importanti come quelli della prima.
Nel frattempo vivono un'altra vita parallela i libri xilografici, costituiti da una serie di stampe, miste di figure e di incisioni, dei quali la mostra esibisce due tra le più alte espressioni grafiche del Sec. XV: l'*Apocalypsis Johannis* (scheda n. 5) databile intorno alla prima metà del Sec. XV, in un esemplare tra i più pregiati, in 48 tavole xilografate e poi colorate con un rilevante effetto decorativo, anche se alquanto semplice e primitivo, dal fascino artigianale; e la *Biblia pauperum* (scheda n. 1), esemplare dell'edizione olandese in 40 tavole apparsa tra il 1463 ed il 1470, con legni che rappresentano scene del Nuovo Testamento, accompagnate e confrontate con figure e scene del Vecchio Testamento, corredati da leggende,



S. Bonaventura, c.[1]v, scheda n. 8

alcune delle quali sono poste su cartigli allungati, quasi prototipo dei moderni fumetti.
Costituiscono una tappa significativa, quanto anticipata, le 99 xilografie rappresentanti figure di congegni, macchine da guerra e apparati militari, attribuite correttamente all'architetto e incisore Matteo de' Pasti, che illustrano il testo del *De rei militari* di Roberto Valturio, stampato nel 1472 da Giovanni da Verona, nella città scaligera.
Di questa opera, tra i primi monumenti della xilografia, la mostra estense esibisce un esemplare molto ben conservato (scheda n. 21), che fra l'altro trova il suo esatto corrispondente nel codice coevo della Biblioteca Estense, il *De rei militari*, sempre del Valturio, scritto a piena pagina con bella grafia umanistica corredata da 107 disegni di strumenti e macchine militari tracciati a inchiostro seppia e accompagnati da brevi note esplicative in rosso. Il codice, che è esemplare dedicato a Sigismondo Pandolfo Malatesta signore di Rimini e porta tra le miniature a bianchi girari della prima pagina lo stemma di Mattia Corvino, rappresenta il classico esempio di manoscritto della medesima opera, addirittura della medesima area veneto-romagnola, che coesiste con il libro a stampa, in due versioni parallele entrambe di eccelso valore.
Sempre a Verona, pochi anni dopo, nel 1479, Giovanni e Alberto Alvise stampano un *Aesopus Moralisatus*, presente in mostra (scheda n. 14), in latino, accompagnato dalla traduzione italiana e con legni di ottima fattura e originalità che saranno impiegati più avanti in edizioni del 1487, del 1491, del 1517 e del 1528.
Una diversa edizione delle *Favole* di Esopo viene tradotta in volgare dall'umanista e giurista Francesco del Tuppo ed edita a Napoli nel 1485, per la stampa di Giovanni Trener, Martino di Amsterdam e Cristano Peller, con xilografie giudicate le più argute del Secolo XV. Esse sono ancora più belle di quelle inserite nell'edizione veronese; per la loro forza espressiva, per la sensibilità narrativa e per la sorprendente chiarezza di azione creano nell'insieme uno dei libri più belli del Rinascimento italiano e il capolavoro dell'illustrazione partenopea, la quale aveva già dato splendida prova di sé con un *Philocolo* del Boccaccio, stampato nel 1478 da Sisto Riessinger, e ritenuto il primo vero libro illustrato italiano per la preziosa interpretazione figurativa del testo offerta dalle sue 41 xilografie.
Lo stesso Riessinger, introduttore della stampa nella città partenopea, ambiente internazionale dove convengono catalani, tedeschi, boemi e artisti locali e dove, ad opera degli aragonesi, continua a lungo la pratica della miniatura e della calligrafia, aveva messo in luce la sua grande capacità e competenza come tipografo. Qualche anno prima, dal 1473 al 1475, aveva stampato un *Dialogo di Palimaco e di Piliarcho* di Angelo Carazulo, esposto in mostra (scheda n. 20), adorno già di una xilografia riproducente una deliziosa scena amorosa, successivamente acquerellata, operetta che è probabilmente il primo libro illustrato stampato a Napoli, e che è conosciuto in Italia solo nel rarissimo esemplare conservato alla Biblioteca Estense.
Un altro *Esopo*, più tardo, ma altrettanto importante, anch'esso presente in mostra (scheda n. 15), è quello impresso a Venezia da Manfredo Bonelli nel 1491 con fregi marginali, bordure e scenette xilografiche di notevole interesse, seconda edizione a soli quindici giorni dalla prima, con lievi differenze nella disposizione delle cornici, e, due anni più tardi, nel 1473, ristampato da Manfredo di Monferrato con frontespizio e 64 vignette. Nella città veneta infatti l'arte dell'incisione in legno si accresce qualche anno dopo, per poi raggiungere il maggiore sviluppo e la massima perfezione, distinguendosi per eleganza,

scioltezza di disegno e per la qualità delle illustrazioni e l'architettura tipografica che si sposano con i grandi formati, gli ampi margini dati alla pagina e la "elettezza" dei caratteri, fino a divenire punto di riferimento e modello per gli stampatori coevi, i quali ritengono eccellente raccomandazione dichiarare che i loro libri si imprimono in "caratteri veneti".
È da sottolineare che le xilografie veneziane sono state accuratamente studiate dall'Essling nel suo *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*, pubblicato a Firenze e a Parigi nel 1914.
Ancora negli anni '70, e più precisamente nel 1476, viene stampato a Venezia dal Pictor, dal Loslein e dal Ratdolt, in italiano, un *Kalendarium di Giovanni de Monteregio* (scheda n. 30), libro noto più che per i pochi legni, che pure sono di ottima qualità e determinano l'introduzione di iniziali xilografiche fiorite su fondo scuro, e la decorazione marginale in forme vegetali con intrecci bianchi su fondo nero oppure rosso, per il fatto che costituisce il primo esempio di frontespizio moderno del libro. Esso infatti fornisce il titolo, o il soggetto, la data, il luogo di pubblicazione e il nome dello stampatore in rosso, il tutto racchiuso da lievi cornici xilografiche. Tuttavia, mentre si punta decisamente al nuovo, ci si tiene ancorati all'antico, facendo intervenire un miniatore per rubricare la prima lettera nello spazio lasciato vuoto.
Seguono, sempre illustrati con incisioni in legno, un *De bellis civilibus Romanorum* di Appiano del 1477, un *Dialogo della Divina Providentia* di S. Caterina da Siena del 1483, un *Astronomicon* di Igino del 1485 ed un *Isolario del Mare Egeo* di Bartolomeo Dalli Sonetti, presente nella mostra estense (scheda n. 36) in un esemplare, con annotazioni manoscritte di Giovanni Bembo del quale esiste una nota di possesso del 1529, pubblicato da Guglielmo da Trino, detto "Anima mia", senza data, ma presumibilmente intorno al 1485, con 48 nitide tavole xilografiche che vogliono illustrare le isole dell'Egeo.
Un anno dopo, nel 1486, viene pubblicato da Bernardino Benagli un *Supplementum chronicarum* di Jacopo Pilizzo da Bergamo, esposto in mostra (scheda n. 11) in un esemplare che, prima edizione illustrata di quest'opera seguita da molte altre successive, registra il perdurare dell'intervento del miniatore sulla carta che precede il testo, che è così xilografata e *miniata*, come avviene per altri due grandi legni all'interno dell'opera impreziositi dall'"ars illuminandi", mentre i capoversi hanno piccole iniziali xilografate, ed altri legni di varie dimensioni sono


XI

De inutilibus libris.
Inter precipuos pars est mihi reddita stultos
Prima: rego docili vastaq; vela manu.
En ego possideo multos/quos raro libellos
Perlego: tum lectos negligo: nec sapio:

Inutilitas librorum.

Qz si quis pcurrere omnes scriptores cupiat: opprimetur tum librorum multitudine tum diuersa scribentium varietate: vt haud facile verum possit elicere. Distrahit eni librorum multitudo Et faciendi libros plures non est finis.

Primus in excelsa teneo q̃ naue rudentes
Stultiuagosq; sequor comites per flumina vastã:
Non ratione vacat certa: sensuq; latenti:
Congestis etenim stultus confido libellis

Diodorus Siculus .li. i. Eccles. xii.

b iii.

Stultifera navis, c.XIr, scheda n. 29

distribuiti nel testo.
Pure a Venezia, sempre nel 1486, vede la luce un *Supplementum Chronicarum* del Foresti con figure rappresentanti vedute di città italiane e, nel 1487, Girolamo e Cornelio De Sanctis stampano in italiano le *Meditationes Vitae Cristi* di San Bonaventura, esposte nella mostra modenese (scheda n. 8). I suoi legni, provenienti dal libro xilografico *Passio Jesu Cristi*, stampato a Venezia dal 1465 al 1475 ed ormai esistente in un unico esemplare berlinese, usati sostituendo la composizione xilografica al legno, anch'esso inciso, danno raffinate xilografie, per il delicato disegno, per il raffinato gusto di motivi ornamentali e per la cura elegante dei panneggi, facendo sentire il superamento della maniera del Bellini modificata dall'influsso del Mantegna.
Venezia dà pure i natali ad altri libri xilografici di rilievo, quali una Divina Commedia di Dante Alighieri, presente in mostra (scheda n. 13), stampata da



San Bernardo di Chiaravalle, c.1r, scheda n. 35

Piero di Piasi nel marzo e nel novembre del 1491 con piccole xilografie di gusto popolare; i Trionfi del Petrarca che, dopo le edizioni del 1488 e del 1490 del medesimo stampatore Piasi, ed una del 1492 di Piero Veronese con 6 tavole, sono pubblicati nel 1494 da Piero Quarengi in un'edizione esposta in mostra (scheda n. 33) che utilizza le sei xilografie dell'edizione del Piasi, di stile fiorentino, così come i fregi di contorno, ritenuti i migliori tra quelli utilizzati per l'illustrazione dei *Trionfi*.

Ma non sono da dimenticare il *Decamerone* e il *Novellino* di Masuccio del 1492, libri estremamente rari, le *Deche volgari* di Tito Livio del 1493 con xilografie che inquadrano l'intera pagina; le *Gramaticae rudimenta* di Elio Donato pure del 1493, le *Historiarum libri IX* di Erodoto del 1494, con un gran fregio xilografico a fondo nero nella pagina del titolo. Essi sono seguiti da un *Opuscolum de Herone et Leandro* di Museo, databile tra il 1495 ed il 1497, esposto nella mostra modenese (scheda n. 22), "editio princeps" pubblicata in greco e in latino da Aldo Manuzio che, dopo questo suo secondo libro, diverrà presto il principe dei tipografi anche per le edizioni in greco, i cui caratteri ha introdotto in Italia. Due anni dopo infatti egli pubblica uno *Psalterium Graecum* con una cornice marginale a tratti, edizioni tutte conservate dalla Biblioteca Estense, ma non esposte, tranne la ricordata opera di Museo, mentre non sono possedute le *Metamorfosi* di Ovidio e il Terenzio del 1497.

Non manca in quel periodo una *Bibbia* in latino edita nel 1498 da Simone Bevilacqua, ed esposta nella mostra estense (scheda n. 6), con due grandi legni ed altri 71 piccoli già utilizzati nel 1490 per la stampa veneziana di Giovanni Ragazzo per Lucantonio Giunta, nella più antica edizione della *Bibbia* in lingua italiana.

Infine, sul finire del secolo, quasi frutto e sintesi di una feconda maturazione avvenuta in quegli anni intensi, la consolidata perizia di Aldo Manuzio produce, nel 1499, l'*Hypnerotomachia Poliphili*, esposto in mostra (scheda n. 32), curioso romanzo allegorico di Francesco Colonna, ricco di ben 85 xilografie riferentesi al contenuto dell'opera e di altri 85 legni con vari motivi decorativi, tutti dovuti ad un incisore che si è segnato con la sigla B.., su disegni di un ignoto artista. L'opera è certamente il più bel libro illustrato italiano del '400, o, se si preferisce, la più bella edizione del Rinascimento ed al tempo stesso il capolavoro della xilografia veneziana, per l'elegante architettura della pagina, per il perfetto equilibrio tra testo ed illustrazioni e per la purezza del taglio dei legni.

La produzione fiorentina, rispetto a quella veneziana, è assai più curata nell'apparato ornamentale ma certamente più scarsa e caratterizzata da volumi meno illustrati e da formati normalmente mediocri, pur avendo una certa superiorità sotto l'aspetto artistico, a causa della prossimità più immediata dei grandi maestri al lavoro incisorio degli orafi. Non a caso i primi libri ornati e figurati a Firenze escono con incisioni a bulino in rame, come accade per il primo libro fiorentino illustrato pervenuto, il *Monte Santo di Dio* di Antonio Bettini, edito nel 1477 dal tipografo tedesco Nicolò di Lorenzo della Magna, con tre immagini eseguite in rame nella tecnica della cosiddetta "maniera fine".

È da ricordare però che, come si sottolinea nella pubblicazione *Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze* (edita a Firenze nel 1985 in occasione della mostra di corredo al Convegno sul Cristianesimo e il Rinascimento, «Immagine e immaginazione religiosa nel Quattrocento»), «la produzione tipografica a Firenze conobbe la sua stagione migliore con l'adozione della xilografia come mezzo di decorazione». Infatti «l'incisione in rame, tecnica per prima introdotta nell'illustrazione libraria dalla stamperia di Níccolo Tedesco...», viene limitata «...dalle difficoltà incontrate nella stampa dell'incisione in metallo per la quale occorreva un'impressione separata», mentre «la tipografia e l'incisione in legno permettevano invece un'impressione simultanea e, di conseguenza, una maggiore armonia fra il carattere tipografico e l'immagine» in quanto il principio tecnico che unisce la xilografia e la tipografia è il segno "in rilievo" comune ad entrambe.

Essendo la tipografia il primo tentativo veramente riuscito di applicare un procedimento "industriale" alla rappresentazione artistica, dando così risposta all'esigenza di riprodurla in un elevato numero di esemplari e di divulgarli, è chiaro, secondo gli autori della pubblicazione, che «questo aspetto sia stato determinante per la divulgazione delle opere savonaroliane e per il conseguente sviluppo dell'attività tipografica a Firenze». Ecco pertanto i libri illustrati con xilografie che però raramente sono opere ponderose, filosofiche, scientifiche, storiche o grandi composizioni poetiche, mentre frequentemente si presentano come opuscoletti di poche carte, tirati in gran numero di copie, poco apprezzati dagli umanisti e dalle persone di cultura, e adatti ad accogliere una o due incisioni in legno, molto confacenti all'armonia globale e all'eleganza visiva del libretto. Infatti, la xilografia praticata in questo periodo, senza tratteggi ma essenzialmente a contorno, vive solo degli effetti del bianco e del nero e rifiuta il colore, consentendo di conservare l'efficacia del disegno e, in un certo senso, di arricchirne il potere ornativo, ed ha una preminente destinazione popolare essendo impiegata in romanzi, canzoni, novelle, scritti agiografici, prediche, sacre rappresentazioni. Ciò avviene non sempre con stretto ossequio al testo, ma con libertà interpretativa che le permette di servire, come in realtà avviene, a opere ed episodi diversi con la tecnica del reimpiego che diverrà più frequente nella seconda metà del Cinquecento, allorché le tipografie, venuta meno la produzione originale, si valgono di matrici figurate custodite nelle rispettive "casse", che vengono reciprocamente scambiate.

Tra le più belle edizioni xilografiche fiorentine possedute dall'Estense sono da ricordare: uno *Specchio di Croce* di Domenico Cavalca, edito nel 1490, i *Sermoni volgari* di S.Bernardo *ridotti in lingua toscana* del 1495, esposti in mostra; un'*Aritmetica* di Filippo Calandri, edita tra il 1491 ed il 1492 da Lorenzo Morgiano e Giovanni Di Pietro (scheda n. 39), con l'intento didattico di fornire soluzioni a problemi di aritmetica e di geometria pratica. Il libro, che non è tra i migliori della produzione figurata fiorentina, presenta cornici a volute e mascheroni di una certa sapidità, insieme a fantasiose presenze di Pitagora e di altri antichi maestri, pur dimostrandosi valido nell'esemplificazione di alcuni problemi, con alcuni stilismi che riecheggiano la scuola veneziana. L'opera non è certo a livello del famoso *Libro di gioco di scacchi* di Jacopo da Cessole, edito a Firenze nel 1493 da Antonio Miscomini che, specie nella figura di testata dovuta ad un artista influenzato dal Lippi, e nelle altre 13 xilografie, offre una gustosa rappresentazione delle attività umane e della società tardo medievale, passate in rassegna con il pretesto delle figure degli scacchi.

L'altro grande centro della fine del Quattrocento, Roma, che ha l'onore di aver dato all'Italia, con le già esaminate *Meditationes* del Torquemada, il primo libro illustrato, e che non registra una produzione vasta ed esaltante, nonostante la presenza di ben



Melchiorre da Parma, Dialogi de anima, c.2r, scheda n. 31



Hypnerotomachia Poliphili, c.[169]v, scheda n. 32

38 tipografi che stampano, nel Sec. XV, 1400 edizioni di classici e opere giuridiche, tocca probabilmente il capitolo più importante dell'illustrazione e dell'editoria di quel periodo con un'*Historia et descriptio urbis Romae*, meglio conosciuta come *Mirabilia Urbis Romae*, pubblicata per la prima volta in edizione tipografica nel 1489 da Stefano Plannck, preceduta da altre senza riferimenti cronologici, tra il 1485 ed il 1489, con un testo la cui redazione, risalente ai Secoli XII-XIII, in latino, tedesco ed italiano, avrà grande fortuna nella varietà delle compilazioni per uso dei pellegrini a Roma, specie in occasione degli anni santi, e si continuerà a stampare sino a tutta la metà del Cinquecento. L'operetta, in formato tascabile, viene realizzata da incisori tedeschi ma impressa a Roma, ed è una vera e propria guida che descrive le basiliche maggiori e minori e i monumenti dell'antichità, oltre a dare un breve riassunto di storia romana con le più accreditate leggende.

L'edizione posseduta dall'Estense ed esposta in mostra (scheda n. 23) è edita da Andrea Freytag nel 1492, ed è illustrata da tre piccoli legni, oltre ad una xilografia a piena pagina.

Un altro centro di produzione del Quattrocento non molto fiorente è Brescia che, pur limitandosi a poche edizioni di incunabuli illustrati, ha una sua posizione di riguardo con il primo libro a stampa con figure, l'*Expositio Somnium Scipionis* di Macrobio, risalente al 1483 e stampato ad opera del tipografo Bonino Bonini, dopo il suo arrivo da Verona.

Il Bonini, del quale sono da ricordare un *De interpretandis romanorum litteris* di Valerio Probo, del 1486, realizza le sue maggiori fatiche nell'*Esopo moralizzato* del 1487 e nella *Divina Commedia* anch'essa del 1487, edizione questa, esposta in mostra (scheda n. 12), con xilografie a piena pagina poste all'inizio di ogni canto, di carattere difforme, alcune sottili e finissime, quasi disegni, altre rudi e di non facile lettura per sommaria e non ultimata esecuzione, che fanno subito pensare al problema del "non-finito" esaminato dal Donati. Esse dipendono iconograficamente dall'edizione botticelliana pubblicata a Faenza nel 1481 e soprattutto da quelle anteriori della stessa opera andate perdute. L'opera, che si avvale del Commento di Cristoforo Landino, è la prima edizione del Poema dantesco illustrata da incisioni in legno.

Focalizzando l'attenzione sull'Emilia e sui suoi maggiori centri, si resta colpiti sia dalla scarsa diffusione che ha l'impiego della xilografia nelle maggiori città, nel periodo in cui l'illustrazione del libro raggiunge il suo apogeo, sia dalla limitata individualità artistica che ci rivelano quasi costantemente le poche edizioni decorate di figure in legno a noi pervenute. Ciò senza contare che centri tipografici di indubbia importanza, come Parma e Reggio, non hanno alcun documento illustrato.

Altri centri ben più importanti non ci hanno lasciato che pochissimi documenti iconografici di carattere disuguale e per lo più derivanti da altre scuole, come avviene per Bologna, dove si nota uno scarso senso del rapporto che deve intercorrere tra l'illustrazione e la materia del libro, per cui si applicano talora indifferentemente figure di argomento sacro a libri di carattere profano, come si può notare nella prima edizione Bolognese con legni, cioè a dire il *Formulario di lettere e di orationi in volgare*, di Cristoforo Landino, stampato nell'anno 1485 da Ugo Ruggeri.

Ferrara e Modena sembrano distinguersi invece fra tutte le città dell'Emilia per un maggiore impiego dell'illustrazione del libro e per un'impronta di maggiore originalità nei prodotti xilografici.

Ferrara si avvale di artisti di talento e di educazione strettamente veneziana ed ha il merito di essere fra le prime città ad impiegare l'incisione in legno, come dimostra la stampa nel 1479 delle *Constitutiones* di Clemente V, con una prima pagina sulla quale spicca una figura in legno piena di semplicità ed eleganza dovuta ad un artista della scuola di Cosmè Tura.

Ma la città estense raggiunge un ottimo livello soprattutto con le *Epistole* di S.Gerolamo, esposte in mostra (scheda n. 10), tradotte in italiano da Matteo

da Ferrara e pubblicate da Lorenzo dei Rossi nel 1497, con cinque grandi frontespizi figurati di tipo architettonico e con 180 legni di buona fattura ma di dimensioni minori, distribuiti nel testo, dove troviamo raffigurate iniziali xilografiche, intrecci vegetali e floreali su fondo nero, tanto da essere considerate dal Fava «il monumento più cospicuo della xilografia ferrarese».

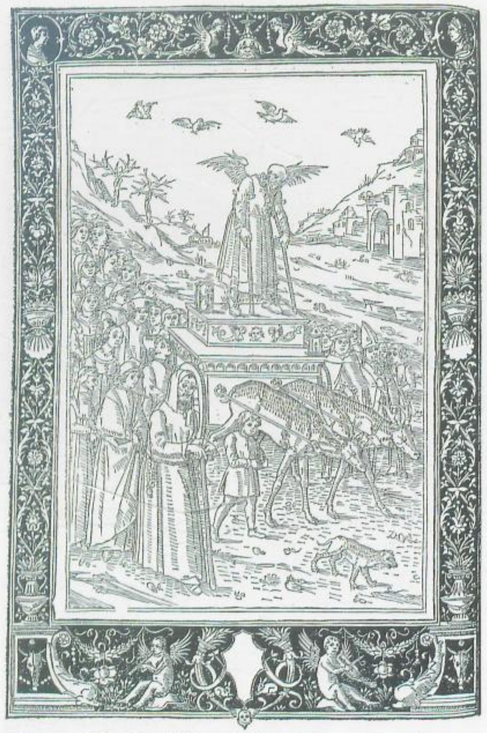
Modena, centro culturale di notevole importanza che accoglieva medici e giuristi di valore, poeti, letterati e grammatici di grido, noti pittori ed artisti, introduce la stampa, per esigenze della cultura scientifica e letteraria, solo tre anni dopo Ferrara e Bologna. Il primo tipografo, il bavarese Giovanni Wurster, dà alla luce opere quasi esclusivamente scientifiche e di diritto. Lo stesso avviene, tranne poche eccezioni, per i nuovi tipografi, Baldassarre Struzzi, Enrico da Colonia, Pietro Maufer, proveniente dalla Normandia, e il bolognese Luigi Bertocchi, il che fa comprendere come in realtà, considerato il genere di produzione, manchino per molto tempo le occasioni favorevoli allo sviluppo dell'illustrazione del libro.

Tuttavia la storia della xilografia modenese del Sec. XV ha una sua rilevanza, e si collega soprattutto all'opera del maggiore e più noto tipografo, cioè a dire del modenese Domenico Roccociolo, la cui attività va oltre il 1500 ed è tutta improntata ai bisogni culturali della popolazione, rendendosi benemerito per gli studi e la cultura della propria città. Anche Max Sander, nella sua *Le livre a figures italien depuis 1467 jusqu' a 1530*, pubblicata a Milano nel 1942 e diretto ad una mirata illustrazione storica dell'arte xilografica di quel periodo attraverso l'esame delle varie realtà regionali, è di questo parere ed assegna al Roccociolo una funzione determinante a partire dal 1481.

Le opere illustrate da lui pubblicate e degne di nota, due delle quali esposte in mostra, sono esempio probante della felicità dell'illustrazione dei suoi libri, ispirata all'arte ferrarese e modenese del tempo, con incisioni in legno, prodotti di botteghe locali, sottratte ad influenze di scuole estranee alla regione e sviluppatesi nella corrente artistica che a Modena Può avvalersi di elementi autoctoni come la "Scuola degli Erri". Questa si serve del contatto con la grande scuola ferrarese iniziata dal Tura e che tocca la più alta espressione con Ercole Roberti e Lorenzo Costa, ma ad essa non è estranea l'opera di pittori che assommano in sé le qualità spiccate dell'arte moderna di quel periodo e specialmente l'opera del maggiore di tutti, Francesco Bianchi Ferrari, che una tradizione vuole come maestro del Correggio. Tra le opere pubblicate a Modena in quel periodo sono da ricordare: una *Leggenda Sanctorum trium Rerum* di Giovanni Hildesheim (scheda n. 9), edita nel 1490, con un grande legno sul frontespizio, raffigurante l'adorazione dei Magi che ricorda l'arte del Cossa e ne fa una delle più belle edizioni modenesi del Sec. XV; una *Legenda di S. Caterina del Monte Sinai*, anch'essa del 1490 (scheda n. 19), con un grande legno incorniciato da fregio che illustra nel titolo la Santa con la palma del martirio; una *Historia Real de Franza* di Andrea da Barberino esposta in mostra (scheda n. 25), pubblicata da Pietro Maufer, con un bel fregio xilografico a fiorami e a fogliami inframmezzato da tondi occupati da ritratti eseguiti con senso miniaturistico, secondo l'uso ferrarese, che incornicia la pagina iniziale del testo; e con una piccola xilografia, con il ritratto di S. Silvestro Papa contenuto in una iniziale, sulla prima pagina contrastata da un denso blocco di stampa rubricato, mentre sia sulla



Reali di Francia, c.[9]r, scheda n. 25



Petrarca, Trionfi, c.110v, scheda n. 33

cornice in fondo alla pagina, sia nelle lettere dei vari paragrafi vi è lo spazio vuoto, sul quale lo xilografo non è più intervenuto, in un classico esempio di "non finito". Si tratta dell'"editio princeps" del famoso libro del quale esiste in Italia solo questo rarissimo esemplare completo, che porta l'ex libris del conte d'Aglié e dimostra i continui contatti che gli Estensi avevano con la Francia, oltre alla fortuna dei romanzi del ciclo cavalleresco, la cui lettura costituiva a corte uno dei diletti preferiti; una *Vita di S. Gimignano* con i versi in prosa, scritta dal maggior poeta modenese dei suoi tempi, Giovanni Parente, nel 1495 (scheda n. 18), della quale esiste l'unico esemplare conservato alla Biblioteca Estense, con una xilografia iniziale e altri 13 legni inseriti nel testo ed approssimativamente acquerellati.

Il Roccociola pubblica anche, in aggiunta alle altre otto edizioni di opere figurate e conosciute, due edizioni del famoso *Pronostico*, di Giovanni Licthenberger, che fa uscire dai suoi torchi tra il 1490 ed il 1492, contemporaneamente in latino ed in italiano, con *numerose* xilografie che si ispirano a quelle che accompagnavano la stampa originale, apparsa per la prima volta a Magonza nel 1488, poi diffusasi molto rapidamente in Italia e stampata anche a Venezia nell'anno stesso della sua apparizione. Sull'ampia diffusione dell'opera è da ricordare lo specifico saggio *La Fortuna del Pronostico di Giovanni Licthenberger in Italia* che Domenico Fava pubblica a Magonza nel 1930.

I legni delle due edizioni dello stampatore modenese, un esemplare delle quali acquistato dalla Biblioteca nel corso del 1993, anche se di minore vivacità rispetto a quelli dell'edizione veneziana, e pure legati alle tipiche forme tedesche, si impongono all'attenzione per la cura dei particolari, per l'espressione dei volti rigorosi ed ossuti, per una certa semplicità incisiva del tratteggio, che sono caratteristiche proprie della xilografia modenese.

Contemporaneamente al Roccociola, un altro stampatore si trasferisce a Modena e vi dimora per poco più di un anno, Pietro Maufer, uno dei primi tipografi francesi a venire in Italia, forse al seguito di Nicola Jenson che aveva cominciato a stampare a Padova nel 1474, per poi passare a Venezia. Egli nel 1491 dà alla luce una *Historia real de Franza*, stampa, con la sottoscrizione di "Piero Francioso", la *Prognosticatio usque ad annum 1467*, in volgare, del Licthenberger esposto in mostra (scheda n. 38), con 45 legni che illustrano figure intonate ad un'espressione decisamente locale, e ad una maggiore naturalezza e semplicità. A parere del citato Sander «il copia les gravures de Roccociolo mais evidemment avec le concours d'un autre xylographe». Il paragone tra le due edizioni del Roccociola e del Maufer è effettuabile visivamente tra i due esemplari.

È da notare che, dopo il 1495, cessa in Modena ogni attività xilografica diretta all'illustrazione dei libri. Nelle restanti edizioni modenesi del '400 apparirà solo la marca tipografica xilografata del Roccociola e del Bertocchi, elemento questo che assume non di rado espressione artistica e concorre a conferire bellezza al libro del Sec. XV.

A Milano si sviluppa un'altra scuola, che però non si segnala per una sua marcata influenza nell'evoluzione del libro illustrato italiano. Essa, pur avendo proprie caratteristiche, è spesso debitrice di influssi artistici e di legni con la conterminale area veneziana, con la quale avvengono pure scambi reciproci o prestiti, operazioni che, specialmente per edizioni dei

medesimi autori, ma anche per opere di contenuto diverso, sono quasi normali per la xilografia applicata al libro. Il fatto che la produzione lombarda si dimostri spesso così ricettiva, anche se non è questa la norma, fa sì che essa, sul piano dell'originalità, non sia sostenuta da un'alta misura qualitativa, anche per la mancanza di illustratori di valore che spesso non utilizzano immagini fornite da validi artisti, ma eseguono per lo più loro disegni che non brillano per qualità e stile.

Anche se a Milano, come a Firenze, l'illustrazione libraria esordisce con incisioni in rame, il primo libro illustrato lombardo la cui immagine è impressa con il torchio, assieme al testo tipografico, è il *Breviarium totius iuris canonici* di Paolo Attavanti, stampato a Milano da Pachel e Scinzenzeler, con il famoso ritratto di autore nel frontespizio, il primo che appaia in opera a stampa, motivo che tornerà di frequente nella grafica lombarda.

Tra le varie edizioni milanesi illustrate della fine del Quattrocento, intorno agli anni '90, molte incisioni presentano caratteri affini, come segnala il Kristeller nel suo *Die Lombardische Graphik*, senza con questo avanzare l'ipotesi di una stessa officina e tanto meno di una stessa mano. Ne sono esempi «il segno angoloso tormentato, fratto, a uncino, a chiodo ricurvo», a 't', e una modesta ombreggiatura a trattini paralleli, «con figure irregolari e tormentate con panneggi a pieghe metalliche comune alla plastiga dei Mantegazza». Attribuibili a questa serie sono i *Sermones de tempore et de sanctis; Homiliae; Epistolae* di S.Bernardo di Chiaravalle, stampato da Leonardo Pachel nel 1495, esposto nella mostra estense (scheda n. 35) con un legno nel verso della prima pagina e una vignetta nella pagina iniziale del testo, mentre le lettere iniziali bianche su fondo nero, sono date da piccoli o grandi legni.

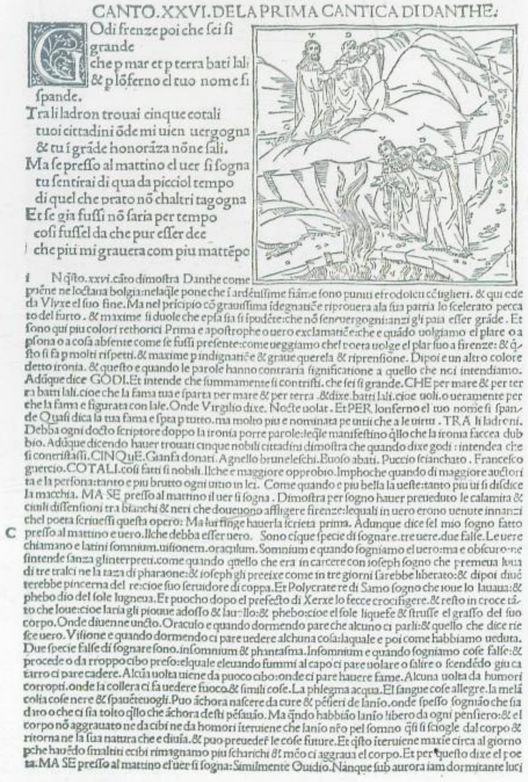
Un altro esempio di illustrazione lombarda è dato dai *Dialogi de anima* di Melchiorre Frizzoli da Parma, stampati a Milano da Leonard Pachel nel 1499, pure esposti in mostra (scheda n. 31), nella cui unica immagine xilografica, nella seconda carta, si rivela una qualità comune, vale a dire la saldezza della figura umana che riesce spesso ad arrivare a risultati di una certa eleganza, accompagnata dalla purezza di modi e stilemi, quali pieghe, ombre a trattini, paesaggio aperto con nuvolette in cielo, terreno scuro con ciuffi di vegetazione, che Kristeller individua anche in una successiva edizione della *Polyantea* del Mirabelli, stampata a Savona nel 1503 e che riconduce all'ignoto "Maestro del Melchiorre da Parma".



Petrarca, I Trionfi, c.119v, scheda n. 33

Percorso rapidamente il panorama dei libri illustrati da xilografie nei maggiori centri di produzione libraria della seconda metà del '400, non rimane che dare un rapido, conclusivo sguardo ad alcune importanti edizioni di libri prodotte in altri paesi, possedute dalla Biblioteca Estense e proposte in mostra ad esemplificazione di altre tendenze illustrative al di fuori dell'Italia, al fine di acquisire un quadro più completo del fenomeno.

Un centro di produzione notevole si ha in Francia, dove la tipografia viene introdotta cinque anni più tardi che in Italia, con l'installazione di torchi alla Sorbona da parte di due tedeschi, nel 1470, a riprova che la stampa è indice importantissimo dello statò della cultura di un paese, e con la prima pubblicazione chiaramente influenzata dall'Umanesimo italiano, dal momento che riguarda l'*Epistole* del nostro umanista Gasparino Barsizza. I maggiori centri di sviluppo della nuova arte sono Parigi e Lione: il primo,



INFERNO
CANTO.XXVI.DELA PRIMA CANTICA DI DANTHE.

Odi frenze poi che sei si grande
che p mar et p terra bati lali
& plõferno el tuo nome si spande.
Tra li ladron trouai cinque cotali
tuoi cittadini õde mi uien uergogna
& tu i grãde honoraza nõne sali.
Ma se presso al mattino el uer si sogna
tu sentirai di qua da picciol tempo
di quel che prato nõ chaltri tagogna
Et se gia fussi nõ faria per tempo
cosi fussel da che pur esser dee
che piu mi grauera com piu mattẽpo

i N qsto.xxvi.cãto dimostra Danthe come priẽne ne loctana bolgia:nela|le pone che i ardẽtissime fiamme sono punuti etrodoici cẽtughieri. & qui ede da Virze el suo fine. Ma nel pricipio cõ grandissima idegnatiõe riprouera ala sua patria lo scelerato pecato del furto. & maxime si duole che epsa sia si spodẽte che nõ fenuergognianzi gli paia esser grãde. Et sono qui piu colori rethorici Prima e apoſtrophe ouero exclamatiõe che e quãdo uolgiamo el plare o a psona o a cosa absente come se fussi presente:come ueggiamo chel poeta uolge el plar suo a firenze: & qsto fi fa p molti rispetti. & maxime p indignatiõe & grande querela & riprensione. Dipoi e un altro colore detto ironia. & questo e quando le parole hanno contraria significatione a quello che noi intendiamo. Adũque dice GODI. Et intende che summamente si contristi. che sei si grande. CHE per mare & per terra bati lali. cioe che la fama tua e sparta per mare & per terra. & dixe bati lali. cioe uoli. o ueramente per che la fama e figurata con lale. Onde Virgilio dixe. Nocte uolat. Et PER lonferno el tuo nome si spande Quasi dica la tua fama e sparta per tutto. ma molto piu e nominata pe uitii che a le uirtu. TRA li ladroni. Debba ogni docto scriptore doppo la ironia porre parole:lequ manifestino õllo che la ironia faccea dubbio. Adũque dicendo hauer trouati cinque nobili cittadini dimostra che quando dixe godi: intendea che si conuenissi. CINQUE. Gianfi donati. Agnello brunelleschi. Buoso abati. Puccio scianchato. Francesco guercio. COTALI. cosi fatti si nobili. Iliche e maggiore opprobio. Imphoche quando di maggiore ad cosa ta e la persona:tanto e piu brutto ogni uitio in lei. Come quando e piu bella la uelle:tanto piu si fa dificie la macchia. MA SE presso al mattino il uer si sogna. Dimostra per sogno hauer preueduto le calamita & ciuili dissensioni tra bianchi & neri che douegono afflgere firenze:lequali in uero erono uenute innanzi chel poeta scriuessi questa opera: Ma fu finge hauer la scrieta prima. Adunque dice sel mio sogno fatto presso al mattino e uero. Iliche debba esser uero. Sono cique specie di sognare. tre uere. due false. Le uere chiamano e latini somnium. uisionem. oraculum. Somnium e quando sogniamo el uero:ma e obscuro:ne sintende sanza glinterpreti. come quando quello che era in carcere con ioseph sogno che premeua loua di tre tralci ne la tazza di pharaone: & ioseph gli preexe come in tre giorni si rarebbe liberato: & dipoi diuẽterebbe pincerna del re:cioe suo seruidore di coppa. Et Polycrate re di Samo sogno che ioue lo lauaua: & phebo dio del sole lugneza. Et puocho dopo el prefecto di Xerxe lo fecce crocifigere. & resto in croce tãto che lo:cioe la tra gli piouue adosso & lu:llo: & pheboscioe el sole liquefe & struſſe el grasso del suo corpo. Onde diuenne uncto. Oraculo e quando dormendo pare che alcuno ci parli: & quello che dice rifce uero. Visione e quando dormendo ci pare uedere alchuna cosa:laquale e poi come habbiamo ueduta. Due specie false di sognare sono. insomnium & phantasma. Insomnium e quando sogniamo cose false: & procede o da troppo cibo preso:elquale eleuando fummi al capo ci pare uolare o salire o ſcendẽdo giu ca tarro ci pare cadere. Alcũ uolta uiene da puoco cibo: onde ci pare hauere fame. Alcuna uolta da humori corropti. onde la collera ci fa uedere fuoco. & simili cose. La phlegma acqua. El sangue cose allegre. la melãcolia cose nere & spauẽteuogli. Puo ãchora nascere da cure & pẽsieri de lanio. onde spesso sognião che fia dio o che ci sia tolto q̃llo che ãchora desti pẽsauio. Ma q̃ndo habbião lanio libero da ogni pẽsiero: & el corpo nõ aggrauato ne da cibi ne da humori iteruiene che lanio nõ pel somno q̃si si sciogle dal corpo & ritorna ne la sua natura che e diuia. & puo preuedẽ le cose future. Et q̃sto iteruiene maxie circa al giorno pche hauẽdo smaltiti ecibi rimagnamo piu scharichi & mẽo ci aggrauo el corpo. Et per q̃sto dixe el poeta. MA SE presso al mattino el uer si sogna: Similmente Ouidio. Nanque sub aurora iam dormitante luci

Dante, La Divina Commedia, c.XXVv, scheda n. 13

dove le tipografie arrivano fino a 70, con la pubblicazione di libri di letteratura francese e di lusso; il secondo, dove più viva è l'influenza italiana, sia nel genere della produzione che nei caratteri e nell'illustrazione, orientata preferibilmente verso libri di cultura medievale e giuridica. Subito si dà molta importanza all'illustrazione, per cui i "libri d'ore", libri di pietà, o breviari per laici, resi celebri in Francia da famosi artisti della miniatura che ne avevano fatto autentici capolavori per principi e sovrani, prodotti in serie e illustrati da xilografie, possono essere diffusi a basso prezzo tra la borghesia ed il popolo.

Delle edizioni transalpine conservate nella Biblioteca Estense, sono esposte: *La tierce partie de Lancelot* (scheda n. 26), pubblicata a Parigi nel 1494 da quell'Anthoine Vérard, editore, che stampa magnifiche edizioni, tra le più belle del suo tempo, illustrate con legni xilografici di tipico stile parigino, più volte riutilizzati. L'opera, in 47 linee, una delle più rinomate edizioni del romanzo, è uno dei due esemplari esistenti in Italia; un *Tristan chevalier de la table ronde* (scheda n. 28), pubblicato anch'esso da Anthoine Vérard, senza l'indicazione dell'anno, ma databile tra il 1494 ed il 1500, di provenienza, come il primo, dalla Biblioteca privata milanese di Francesco III d'Este, e illustrato da quattro grandi legni con battaglie e tornei che hanno riferimento col testo; una *Vita Sancti Martini* (scheda n. 7), in francese, pubblicata a Parigi da Michel Le Noir, nel 1499, con vari legni dal tratto ben definito, dei quali il primo è posto sul frontespizio con il Santo a cavallo, insieme ad una bella iniziale xilografata su fondo nero, ed il secondo figura a piena pagina sul verso della prima carta. Altri legni, molto freschi, sono inseriti in riquadri del testo, e sul verso dell'ultima carta è posta, a pagina piena, la marca tipografica dell'editore stampatore Michel Le Noir con tre mori, due dei quali, riccamente vestiti, sorreggono uno stemma con incisioni bianche su fondo nero; ed infine un *Ex gestis romanorum historiae notabiles*, in francese (scheda n. 27), pubblicato a Parigi da Anthoine Vérard intorno al 1500, anche se Domenico Fava lo data al 1496, con 12 grandi legni, ognuno dei quali precede l'inizio dei singoli capitoli con pagine di ampio respiro descrittivo. Molti altri piccoli legni illustrano il testo in più punti ed i singoli paragrafi sono preceduti da lettere xilografate.

L'altra città della Francia, Lione, è presente in mostra con un'edizione del 1499, un'*Horae Beatae Mariae Virginis* (scheda n. 24), edita da Bonino de Boninis, con legni che riprendono gli aspetti iconografici dei libri d'ore manoscritti.

La Spagna invece, dove la stampa si afferma solo quando la Chiesa ha bisogno di tale mezzo per la diffusione delle sue dottrine, esordisce nel 1473 con una *lettera di indulgenza* diramata dal Cardinale Rodrigo Borgia, il futuro Papa Alessandro VI, ma registra nel Sec.XV un'attività molto meno sviluppata che in Francia, con un migliaio di edizioni complessive a prevalente carattere religioso, e circa 70 tipografie. Esse sono divise tra: Valenza, dove Lamberto Palmer introduce la stampa nel 1474; Siviglia, il centro librario più importante con Mainardo Ungut e Stanislao Polono, chiamati da Napoli dalla Regina Isabella; Salamanca con la stampa di opere prevalentemente umanistiche e scolastiche; Saragozza, dove il tipografo più importante è il tedesco Paolo Hurus, che produce opere in lingua spagnola, molte delle quali tradotte dal latino.

Proprio un'opera stampata dall'Hurus, il *Liber de menescalia* di Manuel Diaz, posseduto dall'Estense, è esposto in mostra (scheda n. 37), con un abbozzo di frontespizio sul quale compare a grandi caratteri gotici il solo titolo "Libro de Albeyteria" ed un'incisione nel verso del frontespizio che occupa quasi tutta la pagina, illustrando in un cerchio, al cui interno è posto un cavallo, l'influenza sull'equino dei dodici segni zodiacali poi riportati singolarmente in piccoli legni. Altre piccole xilografie, di varia grandezza, figurano nel testo per le iniziali dei paragrafi, riprendendo i motivi delle lettere miniate.

Per quanto riguarda invece la Svizzera, paese nel quale la stampa viene introdotta nel 1468, dopo la Germania e l'Italia, essa ha come centro principale la città universitaria di Basilea, la sede più importante della cultura svizzera aperta alle correnti umanistiche italiane, dove lavorano nel Quattrocento i suoi maggiori tipografi, da Bertoldo Ruppel a Bernardo Richel, a Giovanni Amerbach, a Giovanni Bergmann di Olpe. Quest'ultimo è forse il più celebre per la stampa, nel 1497, dell'opera *Das Narrenschiff*, nella sua traduzione latina *Stultifera navis*, esposta nella mostra dell'Estense (scheda n. 29), con 117 legni umoristici di alta qualità, attribuiti a Dürer giovane, tendenti ad evidenziare la stupidità umana nelle sue diverse manifestazioni, mentre un grande legno a piena pagina raffigura l'Anticristo e S. Pietro.

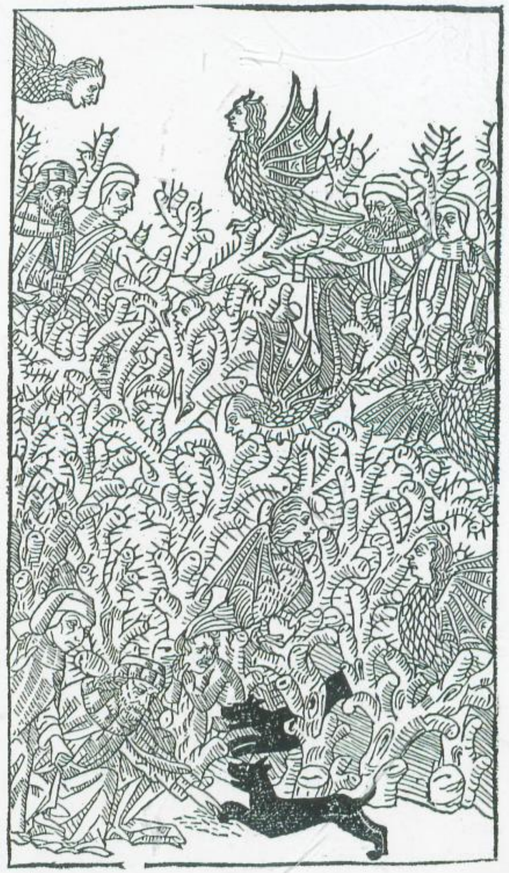
La vicina Germania, culla della stampa, è presente in mostra con tre edizioni: una è il famoso *Liber chronicarum* di Hartmann Schedel (scheda n. 41), edito a Norimberga nel 1493, che, per il suo formato in folio e per i suoi 1809 legni, dei quali 750 originali ripetuti più volte, incisi dal Wolgemut, maestro del Dürer, e dal Pleydenwurff, è da considerarsi un autentico monumento della xilografia.

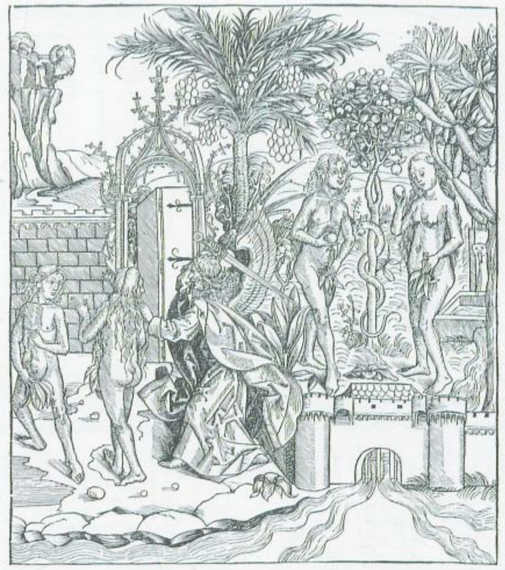
L'altra è quella maguntina dell'*Hortus sanitatis*, edito da Jacobo Meydenbach nel 1491 (scheda n. 40), con 5 legni a piena pagina e numerosissime figure di piante, di animali e di minerali, per un totale di 1073 xilografie, per lo più aderenti al testo, che verranno spesso riprese in altre edizioni fino alla metà del Cinquecento.

La terza opera è quella di Pietro Alliaco, *Concordantiae astronomiae cum theologia* (scheda n. 2), stampata nel 1490 ad Augusta, da Erhard Ratdolt, che anni prima aveva lavorato a Venezia, portando in Germania, al suo rientro, sia caratteri tipografici che legni incisi italiani. La suggestiva e caratteristica marca tipografica dello stampatore, giocata tra il rosso, il nero ed il bianco, figura sull'ultima carta dell'opera, mentre le altre xilografie, di cui una a piena pagina nel verso del frontespizio, con linee di contorno ben decise e con ampio tratteggio dei vestiti, rispecchiano le concezioni astronomiche dell'epoca. Non trascurabili sono anche le iniziali xilografiche ornate su fondo nero alla maniera dei manoscritti miniati.

Pure in mostra, quasi un omaggio alla città che ha dato i natali alla Biblioteca Estense, è una grande carta xilografata *Il dissegno di Ferrara vecchia del 1490* (scheda n. 17), contenuta in un manoscritto del Sardi del Sec. XVII, ma certamente riferentesi alla fine del '400, come si legge in una data "MCCCCIC", cioè 1499, posta sulla torre di Ferrara. La carta presenta la città degli Estensi in un periodo di notevole sviluppo con la cerchia delle mura ancora esistenti prima delle modifiche che subiranno più tardi, dopo la partenza dei duchi per Modena nel 1598.

Dante, La Divina Commedia, c.[72]r, scheda n. 12

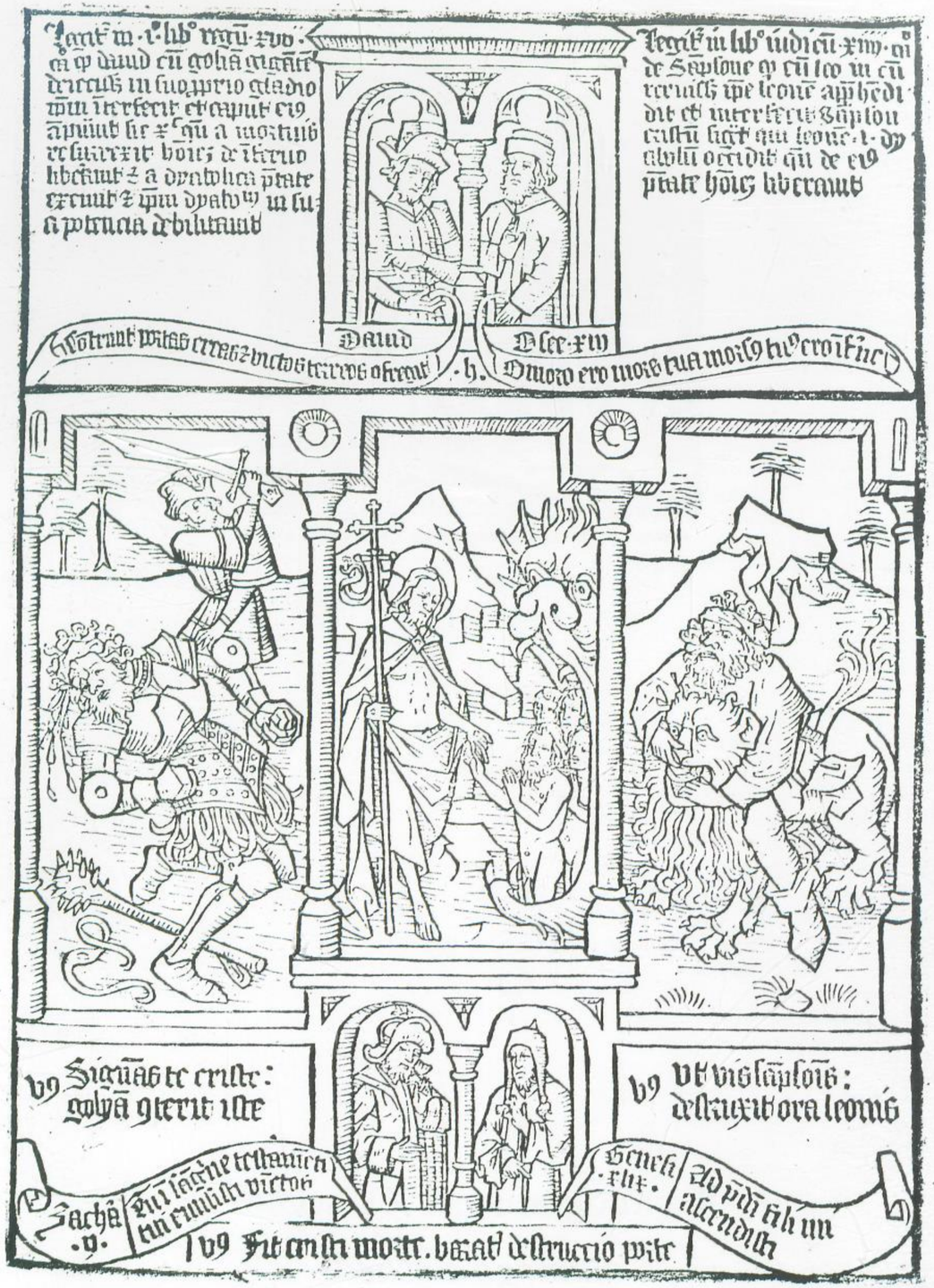




Hartmann Schedel, Liber Chronicarum, c.VIIr, scheda n. 41

La xilografia nel XV secolo

catalogo e schede



1
Biblia Pauperum. [Olanda, metà del XV secolo].
Libro xilografico.

Provenienza: fondo estense.
[α.G.3.20]

È uno dei più importanti, conosciuti e diffusi libri xilografici o "tabellari" o "libro blocco", stampati in Olanda tra il 1463 ed il 1470, e composti generalmente di quaranta tavole.
Sia nella versione manoscritta che in quella a stampa, che spesso da essa trae origine, l'opera venne creata per uso dei predicatori i quali, aprendola nel punto corrispondente alla liturgia del giorno, trovavano in questo prezioso strumento apologetico tutto quello che occorreva per la retorica della predicazione.
Le scene che rappresentano la vita di Gesù, dall'Annunciazione al Giudizio Universale, sono al centro fiancheggiate da due parallelismi del Vecchio Testamento, mentre in alto e in basso sono posti i quattro profeti, ciascuno con un versetto entro un cartiglio. Inoltre, in alto, sono collocate le citazioni bibliche delle scene ebraiche con l'interpretazione cristiana, ed in basso tre distici rimati corrispondenti alle tre scene.
Tutta la rappresentazione è complessivamente inquadrata da un'architettura fissa con due tipi di architrave che si alternano. Essa comprende 40 composizioni incise a due a due e stampate su una sola parte del foglio, con l'architrave curvo sempre rivolto a sinistra e quello retto sempre a destra, differenza che aiutava il predicatore a non sbagliarsi nel momento in cui il libro aperto sul pulpito gli serviva da guida mnemonica per la sua predica.
Lo Schreiber nel suo esame specifico dei libri xilografici, descrive dieci edizioni della *Biblia Pauperum* in 40 carte, che successivamente il Donati riduce solo a cinque, mentre considera le altre come copie "anastatiche", ottenute dagli xilografi allorché il legno era divenuto inservibile, incollando su nuovi blocchi le stampe da rinnovare e ritagliandone i contorni. Le iscrizioni venivano ovviamente riscritte dall'amanuense e per ciò si verifica in esse qualche variante. Il Donati sostiene altresì, cercando di dimostrarlo anche nel suo saggio sul "non finito", che tutte le *Bibliae Pauperum* xilografiche di 40 carte sono copie dell'edizione maggiore di 50 carte, della quale ci è pervenuto un solo esemplare conservato nella Biblioteca Nazionale di Parigi, e che è essa stessa una mutilazione del prototipo. Anche la *Biblia Pauperum* apparterrebbe quindi al "non-finito" nel libro illustrato antico che in tal caso sarebbe "ideologico" e, per essere tale, potrebbe risultare "invisibile". *(Ernesto Milano)*



Tavola [26]

a fronte, *tavola [28]*



scheda n. 2, *verso del frontespizio*

2
PETRUS DE ALLIACO
Concordantiae astronomiae cum theologia.
Augsburg, Erhard Ratdolt, 1490. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.B.6.14(2)]

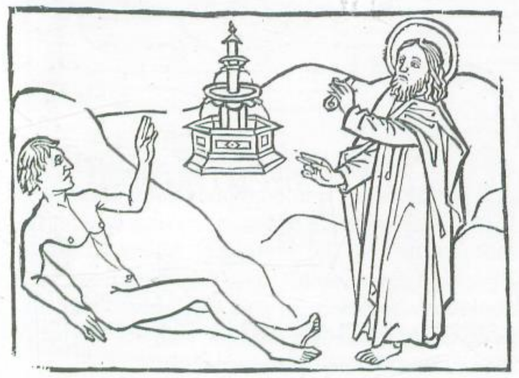
Erhard Ratdolt, che lavorò anche a Venezia tra il 1476 ed il 1486, si può ricordare come anello di congiunzione tra la stampa tedesca e quella italiana, di cui portò in patria tipi e materiali decorativi. L'opera qui presentata è adorna di una xilografia a piena pagina, posta sul verso del frontespizio, raffigurante un teologo ed un astronomo, cui si aggiungono alcune tavole astronomiche e belle iniziali ornate su fondo nero. Notevole la marca tipografica, sull'ultima pagina del volume, che il Ratdolt fece incidere ad Augsburg, in varie dimensioni, e stampò sempre in rosso e nero. *(ML)*

3
LEOPOLDUS DUX AUSTRIAE
Compilatio de astrorum scientia. Augsburg, Erhard Ratdolt, 1489. ill. 4°.

Provenienza: acquisto, 1763.
[α.B.6.14(1)]

(v. illustrazioni p. 14 e 15)

scheda n. 4, *c.[2]r*



4
IOHANNES DE TURRECREMATA
Meditationes. [Roma], Stephan Plannck, 1490. ill. fol.

Provenienza: Biblioteca del Collegio dei Gesuiti di Modena.
[α.C.5.28.(3)]

I 33 legni al tratto che adornano questo esemplare della famosa opera del Torquemada, raffigurando scene tratte dal Nuovo Testamento, sono gli stessi delle edizioni precedenti. Le *Meditationes* stampate a Roma dallo Han nel 1467 furono il primo libro illustrato pubblicato in Italia. *(ML)*

a fronte, scheda n. 4, *c.[1]v*



Meditationes Reuerendiſſimi patriſ dñi Joannis de Turrecremata Sacroſancte Romane eccleſie Cardinalis poſite z depicte de ipſius mandato in eccleſie ambitu ſancte Marie de Minerua Rome.

O Admiranda z laudanda tue diſpenſationis gratia omnipotentiſſime domine deus. Quia enim in natura tua ab homine uideri non poteras: ut hominem notitie tue participem faceres opus feciſti: in quo q̃ incomparabilis/q̃ immenſus eſſes intelligibilis appareres. Inuiſibilia enim tua a creatura mundi per ea que facta ſunt/intellecta conſpiciuntur. Inuiſibilia tua: ſcilicet: Potentia. ſapientia. benignitas. Ab his tribus omnia procedunt. in his tribus conſiſtunt omnia. z per hec tria reguntur oĩa. Potentia creat: Sapientia gubernat: Benignitas conſeruat. Que tamen tria ſicut in te deo vero ineffabiliter vnum ſunt: ita z in operatione ſeparari non poſſunt: Potẽtia per benignitatem ſapienter creat. Sapientia per potentiam benigne gubernat. Benignitas per ſapientiam potenter conſeruat. Potentiam manifeſtat creaturarum immenſitas. Sapientiam decor: Benignitatem vtilitas. O q̃ dulce z iocundum eſt de his creatricis tue Maieſtatis operibus frequenter meditari: ubi ſimul ratione erudítur ſenſus: ſuauitate delectatur animus: z emulatione excitatur effectus: ita ut cum Pſalmiſta ſtupentes z admirantes clamemus: Quam magnifica ſunt opera tua domine: omnia in ſapientia feciſti. Delectaſti me in factura tua z in operibus manuum tuarũ exultabo. Vniuerſus quidem mundus iſte ſenſibilis quaſi quidam liber eſt ſcriptus digito tuo: z ſingule creature quaſi figure quedam ſunt: non humano placito: ſed tue diuinitatis arbitrio inſtitute ad manifeſtandam quodammodo z ſignãdam inuiſibilem tuam ſapientiam. Bonum eſt igitur tibi fidelis anima/aſſidue cõtemplari z admirari opera diuinitatis ſed ſi rerum corporalium pulchritudinem in vſum noueris uertere ſpiritualem. Conſidera ergo quanta ſint mirabilia dei opera: z per admirabilem rerum conditarum decorem quere pulchrũ illud pulchrorum omnium pulcherrimũ: quod tam mirabile z ineffabile eſt: ut ad eum omnis pulchritudo tranſitoria/z ſi vera ſit/comparabilis eſſe non poſſit.



5
Apocalypsis S. Johannis. [Olanda, prima metà del XV secolo]. Libro xilografico.

Provenienza: fondo estense. Stemma di M. A. Castaldi. [α.D.5.22]

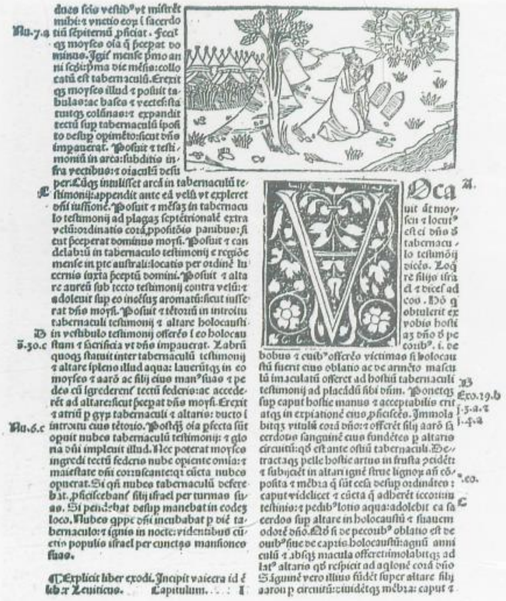
L'Apocalisse xilografica, rarissimo "libro blocco" o "tabellare" a noi pervenuto, è da considerare una delle più alte manifestazioni grafiche del Quattrocento, che ha l'intento di porgere al popolo indotto, ma credente, una lettura facile ed agevole del racconto attribuito all'evangelista Giovanni nel ritiro di Patmos, sul futuro destino dell'umanità e del mondo. Il racconto fa parte del Nuovo Testamento del quale rappresenta il libro più tragico, il cui ciclo l'Apocalisse conclude, avendo per tema spazi smisurati ed un avvenire senza tempo. Si tratta quindi di una storia di ciò che avverrà e, secondo l'etimo greco, il termine significa "rivelazione", cioè speciale mistica conoscenza dell'evangelista ottenuta in via soprannaturale.
I temi che avevano già colpito la fantasia degli artisti delle catacombe, dalle quali si erano trasferiti alle decorazioni architettoniche e ai mosaici delle basiliche cristiane, erano stati accolti nei manoscritti medievali, dai quali poi i libri xilografici finiscono per trarre origine, concordando iconograficamente con quelli, ma differendo poi nell'estrinsecazione figurativa e costituendo una vera e propria opera d'arte, che diviene quasi un unicum per l'intervento personalizzato del pittore dopo la stampa.
Lo Schreiber, nel suo studio sull'argomento, suddivide in tre gruppi i libri xilografici e distribuisce i 64 esemplari conosciuti al mondo in 6 edizioni; ma la ripartizione non viene accettata da Samek Ludovici, il quale ritiene che il numero delle edizioni possa restringersi a 4 dal punto di vista figurativo e pone l'Apocalisse estense tra quelle privilegiate per stabilire i caratteri delle altre, ritenendo, come è stato già acclarato, che, pur non conoscendo il nome dell'autore, il luogo d'origine sia l'Olanda.
L'Apocalisse estense si compone di 48 carte, pari a 48 tavole ed ha un frontespizio creato allorché le tavole, che erano "anopistografe", cioè impresse in un solo lato, sono state ritagliate, smarginate e applicate su una carta per farne una specie di libro-album. Le scene occupano quasi tutte lo spazio della pagina che ha un largo bordo, mentre le leggende, scritte in caratteri gotici di facile leggibilità, sono inserite in cartigli a lunghe strisce di varia larghezza, per essere



Tavola [14]

pagina a fronte, *tavola [27]*

adattate al testo più o meno lungo. Il segno che traccia la figura è sempre molto marcato, ma si limita a circoscrivere i corpi in maniera decisa, mentre le volumetrie sono scarsamente accennate e le ombreggiature sono affidate unicamente al colore. La figurazione, che risente in maniera evidente delle spigolosità proprie dell'arte dei Paesi nordici di quel tempo, risulta, nel complesso delle scene, persuasiva e potente specie nella raffigurazione degli angeli che annunciano il Giudizio universale e in quella dei draghi e delle pantere, mezzi con i quali l'artista vuole far percepire al pio lettore le scene della tragedia finale. Il colore è applicato dopo la stampa con pennello a mano libera, da un artista che certo conosce la pittura del Van Eyck e che fa di ogni esemplare un'opera d'arte unica.
Il Donati rileva nell'Apocalisse un «non-finito invisibile» derivato dalla tradizione manoscritta.
(Ernesto Milano)



scheda n. 6, *c.48v*

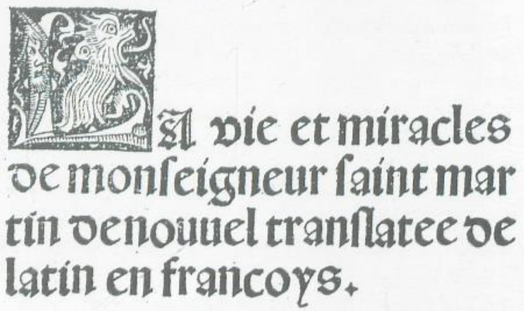
6
BIBBIA, in latino

Venezia, Simone Bevilacqua, 1498. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.E.2.10]

Esemplare incompleto.
In questa edizione di Simone Bevilacqua vengono utilizzati due legni grandi e 71 piccoli preparati per l'edizione di Venezia della *Biblia vulgar istoriata*, stampata da Giovanni Ragazzo per Lucantonio Giunta nel 1490, la più antica edizione in lingua italiana della Bibbia. Questa aveva un apparato iconografico molto ricco: la prima parte presentava 208 piccole xilografie, la seconda 176, oltre alle due grandi. *(PO)*

scheda n. 7, *frontespizio*



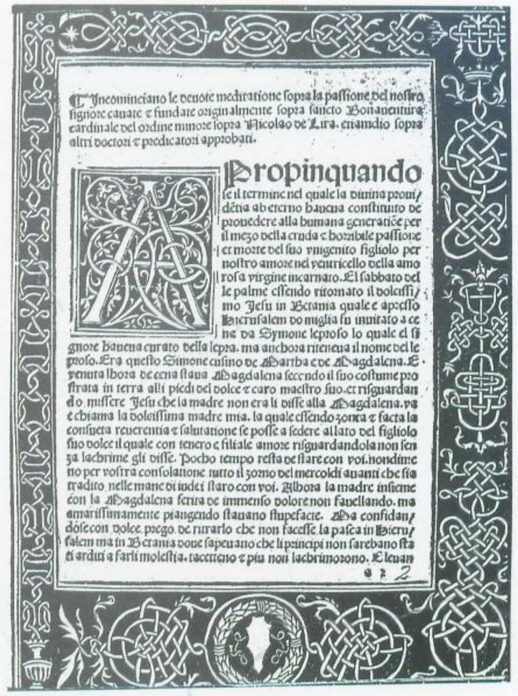


7
MARTINUS, santo
Vita Sancti Martini [in francese]. Parigi, Michel Le Noir, 1499. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.C.2.12]

Michel le Noir negli anni 1495-1500 fu a Parigi editore specializzato soprattutto nella pubblicazione di romanzi cavallereschi, ricchi di illustrazioni, che erano stati, spesso, pubblicati precedentemente da Antoine e Barthélemy Vérard. Bella è anche la sua marca tipografica caratterizzata da una testa di negro. *(PO)*

scheda n. 8, *c.[2]r*



8
BONAVENTURA, santo
Meditationes vitae Christi [in italiano]. Venezia, Girolamo de Sanctis e Cornelio, 1487. ill. 4°.

Provenienza: Biblioteca del Collegio dei Gesuiti di Novellara.
[α.C.6.34]

Questa edizione è illustrata utilizzando i legni preparati per l'edizione xilografica della *Passio Jesu Christi* (Venezia 1465-1475) di cui l'unico esemplare esistente è alla Biblioteca di Berlino. Ai blocchi originali, realizzati certamente a Venezia stessa, in questa edizione del 1487 è stata tolta la parte che riportava la scritta. *(PO)*

9
JOHANNES DE HILDESHEIM
Legenda Sanctorum trium Regum. Modena, Domenico Rocociola, 1490. ill. 4°.

Provenienza: dono Ferrari Moreni, 1909.
[α.A.2.35]

In frontespizio si trova la xilografia raffigurante l'Adorazione dei Magi che fa di quest'opera una delle più belle edizioni modenesi del Quattrocento. Si tratta di un disegno di grande vigore e dignità, che in passato è stato posto in relazione con l'opera di Cosmè Tura e Vincenzo Foppa. *(ML)*
(v. illustrazione p. 46)

10
HIERONYMUS, santo
Epistolae [in italiano]. Ferrara, Lorenzo de' Rossi, 1497. ill. fol.

Provenienza: Monasteri soppressi di Reggio Emilia, 1783.
[α.C.5.27]

Si tratta del più bel libro xilografico del Quattrocento ferrarese. L'illustrazione comprende 5 frontespizi architettonici, 180 piccoli legni inseriti nel testo, iniziali arabescate e ad intrecci vegetali su fondo nero. I legni utilizzati per le cornici dei frontespizi sono quelli del *De claris mulieribus* di Giacomo Filippo Foresti che il Rossi stampò sempre a Ferrara il 29-IV-1497. *(ML)*

scheda n. 10, *c.[2]r*



11
JACOBUS PHILIPPUS BERGOMENSIS
Supplementum cronicarum. Venezia, Bernardino Benagli, 1486. ill. fol.

Provenienza: fondo estense. Stemma miniato all'inizio del libro primo.
[α.K.8.18]

Esemplare miniato e con alcune xilografie colorate. Si tratta della prima edizione illustrata di questa opera, il cui autore è comunemente noto come Giacomo Filippo Foresti, e che ebbe molte successive edizioni che riutilizzarono e aumentarono i legni originali. La xilografia che illustra la *Creazione di Eva* è la copia di un legno della *Biblia* stampata a Colonia da Quentell nel 1480 ca. Nel testo possiamo vedere 70 vedute di città, in parte veritiere, in parte immaginarie. Curiosa è la veduta di Venezia che oltre a mostrarci il palazzo ducale nel suo aspetto più antico, pone le colonne col leone di San Marco e l'altra con S. Teodoro a destra della piazza e non alla sinistra come sono nella realtà. L' errore è dovuto al fatto che questa immagine è stata copiata in modo speculare dalla vignetta del *Fasciculus temporum* del 1481. *(PO)*

(v. illustrazione p. 23)


CANTO.
PVRGATORIO CANTICA SECONDA DEL DIVINO POET.
PER CORRER MIGLIOR ACQVA ALZA LE VELE

scheda n. 12, *c.[145]r*

12
DANTE ALIGHIERI
La Divina Commedia. Brescia, Bonino de Bonini, 1487. ill. fol.

Provenienza: fondo estense. Stemma con le sigle I.F.
[α.L.5.14]

Questa edizione presenta all'inizio di ogni canto una xilografia a piena pagina contornata da un bordo, sempre xilografico. Il tratto delle illustrazioni si presenta piuttoso rude, inoltre la struttura e il tema del disegno non sono sempre ben riusciti. Più piacevoli risultano le xilografie che illustrano l'Inferno e che si rifanno ai disegni preparati da Botticelli per l'edizione di Firenze del 1481. *(PO)*
(v. illustrazione p. 70)

13
DANTE ALIGHIERI
La Divina Commedia. Venezia, Piero di Piasi, 1491. ill. fol.

Provenienza: dono Muzzarelli, 1970.
[Racc. Muzz. 1126]

Questa edizione è illustrata con 100 vignette, delle quali due portano il monogramma b. Le xilografie sono copie, leggermente ingrandite, di quelle dell'edizione del marzo 1491, sempre di Venezia, di Bernardino Benali e Matheo Codeca. *(PO)*
(v. illustrazione p. 56)

pagina a fronte, scheda n. 12, *c.[10]r*

CANTO. PRIMO.

CANTO PRIMO DELLA PRIMA CANTICA O VERO COMEDIA DEL DIVINO POETA FIORENTINO DANTHE ALEGHIERI: CAPITOLO PRIMO.

NEL MEZO DEL CAMIN DI NOSTRA VITA

Mi ritrouai per una selua obscura
che la diricta uia era smarrita
Et hai quanto adir quale era e cosa dura
questa selua seluaggia & aspra & forte
che nel pensier rinuoua la paura
Tanto era amara che pocho e piu morte
ma per tractar del ben chio ui trouai
diro dellaltre cose chio uho scorte
I non so ben ridir chomio uentrai
tantera pien di sonno in su quel puncto
che la uerace uia abbandonai
Ma poi chio fui appie dun colle giunto
la oue terminaua quella ualle
che mhauea di paurael cor conpuncto
Guardai in alto & uidi le sue spalle
uestite gia deraggi del pianeta
che mena diricto altrui per ogni calle
Allhor fu lapaura un pocho queta
che nellago del cuor meta durata
la nocte chio passai con tanta pieta

Ih Abbiamo narrato non solamente la uita del poeta & elitto/ lo del libro & che chosa sia poeta Ma etiã quãto sia uetusta & anticha quãto nobile & uaria quãto utile & ioconda tal doctri na. Quanto sia efficace amouuere lhumane mẽti: & quãto dilecti ogni liberale ingegno. Ne giudicammo da tacere quãto in si diui na disciplina sia stata la excellentia dello ingegno del nostro poe ta. Inche sisono stato piu brieue che forse non si conuerebbe: con/ sideri che legge che lanumerosa & quasi infinita copia delle cho/ se delle quali e necessario tractare mi sforza non uolẽdo chel no/ lume eresca sopra modo: a inculcare & inuiluppare piu tosto che explicare: & distẽdere molte chose & maxime quelle lequali quã/ do ben tacessi non pero ne restera obscura la expositiõe del teito. Verremo adunq; aquella. Ma perche stimo nõ esser lectore alcu/ no ne di si basso ingegno: ne di si pocho giudicio: che hauẽdo ite/ so: quãto sia & la profondita & uarieta della doctrina: & la excel lentia & diuinita dello ingegno del nostro toscano: & fiorentino poeta: non si persuada che questo principio del primo canto deb ba per sublimita & grandezza esser pari alla stupenda doctrina delle chose che seguitano: pero chon ogni industria in uestighere mo che allegoricho senso a rechi seco questo mezo del cammo: & che chosa sia selua. Diche ueggio non piccola differentia esse/ re stata tra glinterpreti & expositori di questa cãtica. Impero che alchuni dicono: che il mezo della uita humana e el sonno, mossi: credo dalla sententia daristotile dicendo lui nellethica nessuna differentia essere tra felici: & miseri nella meta della uita per che lenocti che sono lameta del tempo cinducono sonno: & da quel/ lo nasce che ne bene ne male sentir possiamo. Ilperche uogliono questi: che el poeta ponghia el mezo della uitta per la nocte: & la/ nocte pel sonno: ad notare che questo poema nõ sia altro che una uisione che gliapparue dormendo per la quale hebbe cognitione delle chose dallui descripte in queste tre comedie. Dicono adũq; che lui imita Ioanni euangelista el quale dormẽdo sopra el pecto di christo redemptore hebbe uisione delle chose celeste: ouerame te ponghi lanocte dimostrando lui hauere cominciato elsuo poe ma di nocte nella quale raccogliendosi lanimo in se medesimo & absoluendosi & liberandosi da ogni cura meglo itenda. Ma ben che tale sententia quadri al poeta: mientednmeno le parole non la dimostrono senon chon tanta obscura ambiguita: che non pare degna della elegantia di tanto poeta Prima pche non seguita che benche nelle reuolutioni del tempo tanto spatio occupin le nocti quanto e dipper questo dicẽdo io scripsi dnocte sintẽdato scripsi nel mezo della mia eta: perche & nel pricipio & nel fine della eta humana sonno lenocti chome nel mezo & simelmẽte e di. Ilpche per la medesima ragione si potrebbe fare tale interpretatione pel di chome per lanocte. Altri dicono che uolle pel mezo del cami/ no intendere che nel mezo delleta dette principio al suo poema. Ma non e una medesima opinione del termine della nostra eta: p che diuersi scriptori diuersamente sentono. Aristotile nel suo de republica pare che appruoui la sententia di certi poeti: equali diuisono leta p numero septenario attribuẽdo Eprimi septe alla infantia E secondi alla pueritia E tertii che peruẽgono auentuno alla adolescentia. Dipoi pongono due septenarii p la giouẽtu & arrivono a trentacinq: & questa eta uole nel medesimo luogho Aristotile che sia pfecta a celebrare e matrimo nii. Dopo la giouẽtu seguita la eta uirile la quale p due septenarii arriua allanno nono & quadragesimo: nel qual tẽpo per che glhuomini sono di perfecto consiglio: me anchora hanno diminute le forze del corpo giudica tanto philosopho chel lhuomo sia molto apto al gouerno della rep. Et finalmẽte pone el resto delleta in tre septenarii. Et uuole che el termine sia anni septanta quasi presago della sua morte: laquale fu nellanno septuagesimo della sua uita. Et maxime si mosse aquesto: pche el numero septenario si fa nõ solamẽte disopte: Ma anchora si multiplica p dieci nũero pfecto. Questa medesima sẽ istutia e del psalmista dicẽte Anni nostri sicut aranea meditabunt: dies annoꝝ nostroꝝ in ipsis septuaginta anni. Si autem i potentatibus octuaginta anni: & amplius eoꝝ labor & dolor. Pythagora samio pose el fine delleta lanno octogesimo del la uita: & simelmẽte in quel tẽpo lui mori: Octanta anni achora pose solone atheniese. Glastrologi e quali riferiscono ogni chosa al corso delle stelle ci cõcedono nouantacinq: Questi uogliono che la Luna ne cõtribuisca quattro Mercurio dieci. Venere octo el Sole dicenoue. Marte quindeci: Ioue dodici. Dipoi nel resto della eta decrepita signoreggia Saturno: & in questa e frigidita: fatichа: & angustia & grauezza di corpo & dimente. Ilperche pochi sono che narriuino. Furono alquanti che chome riferisce seruio nel quarto delleneide dixono essere di tre spetie termine di nostra uita di natura: di fato & di ca/ so. La natura uogliono che si distenda insino al quarto corso di saturno: el quale pche lui fa la sua reuolutiõe in trenta ãni: a ii



14
AESOPUS
Aesopus moralisatus [in latino e in versi italiani].
Verona, Giovanni e Alberto Alvise, 1479. ill. 4°.

Provenienza: Congregazione di San Carlo.
[α.A.6.8.(1)]

Si tratta della prima edizione dell'opera recante la traduzione in lingua italiana dello Zucco. Da queste illustrazioni sono derivati i legni che il Benali utilizzò nelle edizioni del 1487, del 1491 e del 1517 e che furono poi impiegati dallo Zanni nel 1528. Le xilografie, caratterizzate da una notevole originalità di esecuzione, presentano qualche somiglianza con l'*Aesopus* stampato dallo Zainer ad Ulm intorno al 1476-77. Da rilevare inoltre, nelle cornici, l'uso di piccoli blocchi lignei utilizzati anche singolarmente come ornamento nel testo. *(ML)*

15
AESOPUS
Aesopus moralisatus [in latino e in versi italiani].
Venezia, Manfredo Bonelli, 15 II 1491. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.D.2.36(3)]

Esemplare incompleto.
L'opera, che appartiene ad una ristampa successiva di soli 15 giorni al primo *Esopo* pubblicato dal Bonelli il 31-I-1491, ha le stesse xilografie dell'edizione precedente, con alcune differenze nella disposizione delle cornici. Da questi legni furono tratte le copie per l'*Esopo* stampato a Milano da Ulrich Scinzenzeler nel 1497, e riutilizzate dal Pachel nel 1503. Vignette e cornici, caratterizzate da una grande perizia tecnica, rivelano un notevole valore artistico ed ornamentale. *(ML)*

16
AESOPUS
Vita Aesopi. [in latino e in italiano]. Venezia, Manfredo Bonelli, 1492. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.A.6.8(2)]

Nel testo 23 silografie tratte dai legni utilizzati per l'edizione dell'*Aesopus moralisatus* stampato sempre da Bonelli il 31.I.1491 e il 15.2.1491 [cfr. nostro esemplare α D.2.36(3)]. *(PO)*
(v. illustrazione p. 26)



scheda n. 14, *c.[70]v*

a p. 70, scheda n. 12, *c.[197]v*

scheda n. 16, *c.[4]v*







17
Il dissegno di Ferrara vecchia del 1490... S.n.t. 1 stampa sil. 290x465 mm.

Provenienza: fondo estense.
[α.F.3.17 = it. 408]

La xilografia è contenuta nel manoscritto: A. Sardi, Annotazioni istoriche dal MDLVI al MDLXXI. cart., fol., sec. XVII.
La città è raffigurata dall'alto, secondo la prospettiva "a volo d'uccello". Sulla torre campanaria del Duomo si vede una data che si potrebbe interpretare MCCCCIC (1499), e la scritta DIV. HERCULES. La città è presentata con la cerchia delle mura ormai completa prima delle trasformazioni cinquecentesche. *(PO)*

a fronte, scheda n. 18, *frontespizio*

18
GIOVANNI MARIA PARENTE
Vita di San Gimignano. Modena, Domenico Roccociola, 1495. ill. 4°.

Provenienza: acquisto, 1788.
[α.J.7.9(1)]

La xilografia iniziale, raffigurante il santo patrono di Modena, e le 13 vignette inserite nel testo sono parzialmente colorate ad acquerello. *(ML)*
(v. illustrazione p. 7)

19
CATERINA D'ALESSANDRIA, santa
Leggenda di Santa Caterina d'Alessandria. Modena, Domenico Roccociola, 1490. ill. 4°.

Provenienza: Biblioteca di S. Vincenzo dei Teatini di Modena.
[α.C.2.27(2)]

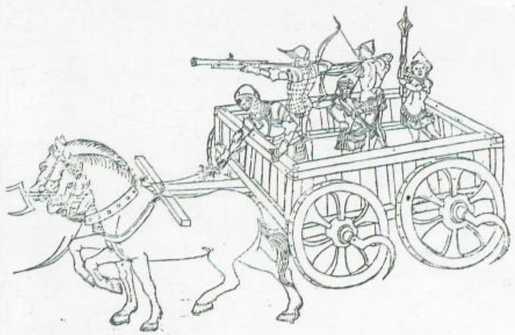
È forse questo il primo libro illustrato stampato a Modena *(PO)*
(v. Illustrazione p. 47)

20
ANGELO CARACCIOLO
Dialogo di Palimaco e di Piliarcho. [Napoli, Sixtus Riessinger, 1473-1475]. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.B.6.26(2)]

Il volume è adorno di una sola xilografia, colorata ad acquerello, raffigurante tre personaggi in uno stile assai semplice e lineare. L'opera, assai rara, fu probabilmente il primo libro illustrato stampato a Napoli, di cui l'esemplare estense è l'unico tuttora conosciuto esistente in Italia. *(ML)*
(v. illustrazione p. 19)

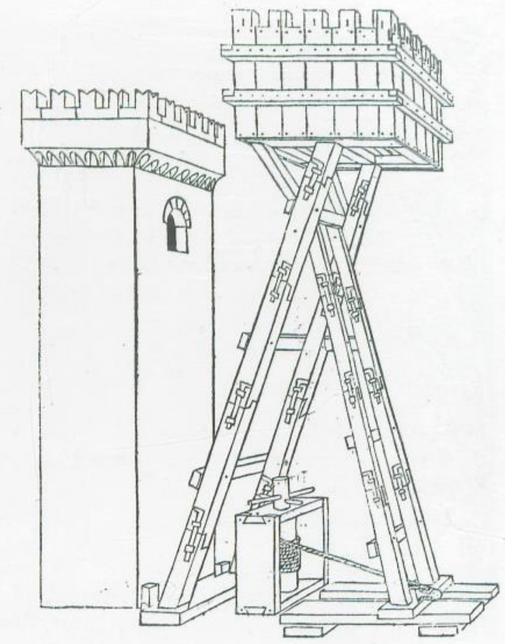
scheda n. 21, *c.[163]v*



21
ROBERTUS VALTURIUS
De re militari. Verona, Giovanni di Nicolò, 1472. ill. fol.

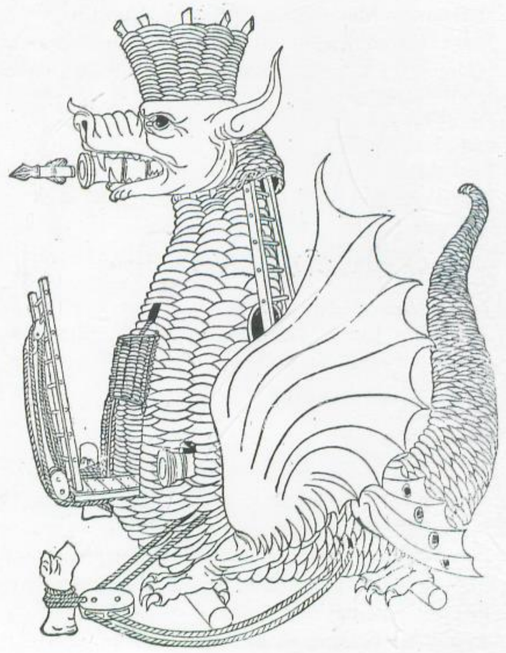
Provenienza: Biblioteca del Convento di S. Spirito di Reggio Emilia, 1783.
[α.D.8.8]

Si tratta di uno dei primi libri illustrati stampati in Italia. Le xilografie, che corredano l'opera, raffigurano macchine da guerra, operazioni ed apparati militari di grande interesse documentario. Tuttora ignoto è l'autore dei disegni e dei legni, che sono stati attribuiti anche all'architetto, pittore ed incisore veronese Matteo de' Pasti. Le illustrazioni presentano inoltre analogie stilistiche con le xilografie dell'*Esopo* che Giovanni e Alberto Alvise stamparono a Verona nel 1479. *(ML)*



scheda n. 21, *c.[167]v*

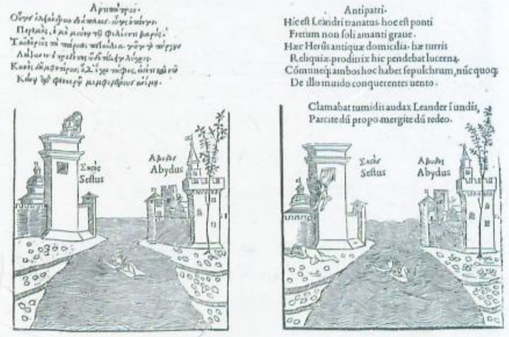
scheda n. 21, *c.[168]r*



22
MUSAEUS
De Herone et Leandro [in greco e in latino]. Venezia, Aldo Manuzio, [1495; 1497]. ill. 4°.

Provenienza: dono di Francesco IV d'Este, 1829.
[α.S.7.15]

Si tratta dell'editio princeps dell'opera. Il volume è adorno di 2 fregi, 2 iniziali xilografiche e 2 legni che illustrano l'infelice storia di Ero e Leandro. *(ML)*



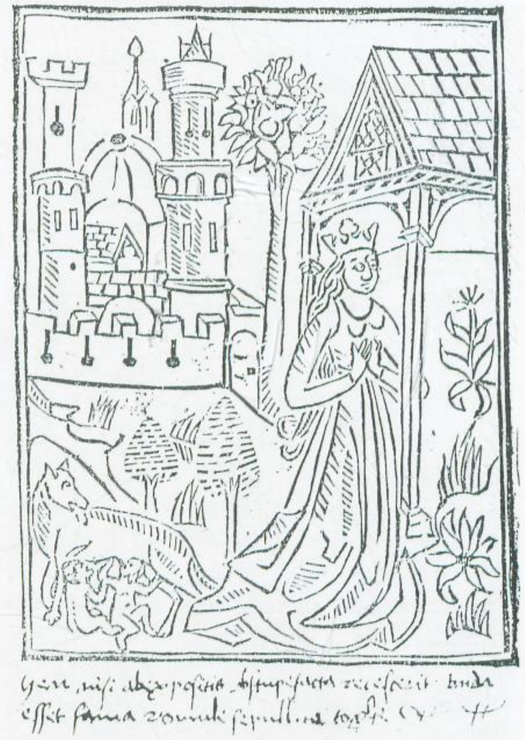
scheda n. 22, *cc.[11v-12r]*

23
MIRABILIA
Historia et descriptio urbis Romae. Roma, [Andreas Fritag], 1492. ill. 8°.

Provenienza: acquisto, 1773.
[α.C.7.19.(1b)]

Si tratta di uno dei primi libri illustrati stampati a Roma. Sul verso della prima carta compare una xilografia a piena pagina raffigurante Rea Silvia, la lupa e i gemelli Romolo e Remo. All'inizio della c. seguente si trovano gli stemmi dell'imperatore, del papa e della città di Roma. Inseriti nel testo, compaiono altri 2 piccoli legni, raffiguranti il sudario di Cristo e la Madonna col Bambino. Quest'ultima xilografia proviene dal *Rosario* stampato a Napoli da Christian Preller intorno al 1490. L'illustrazione è completata da piccole iniziali xilografiche. *(ML)*

scheda n. 23, *c.[9]v*

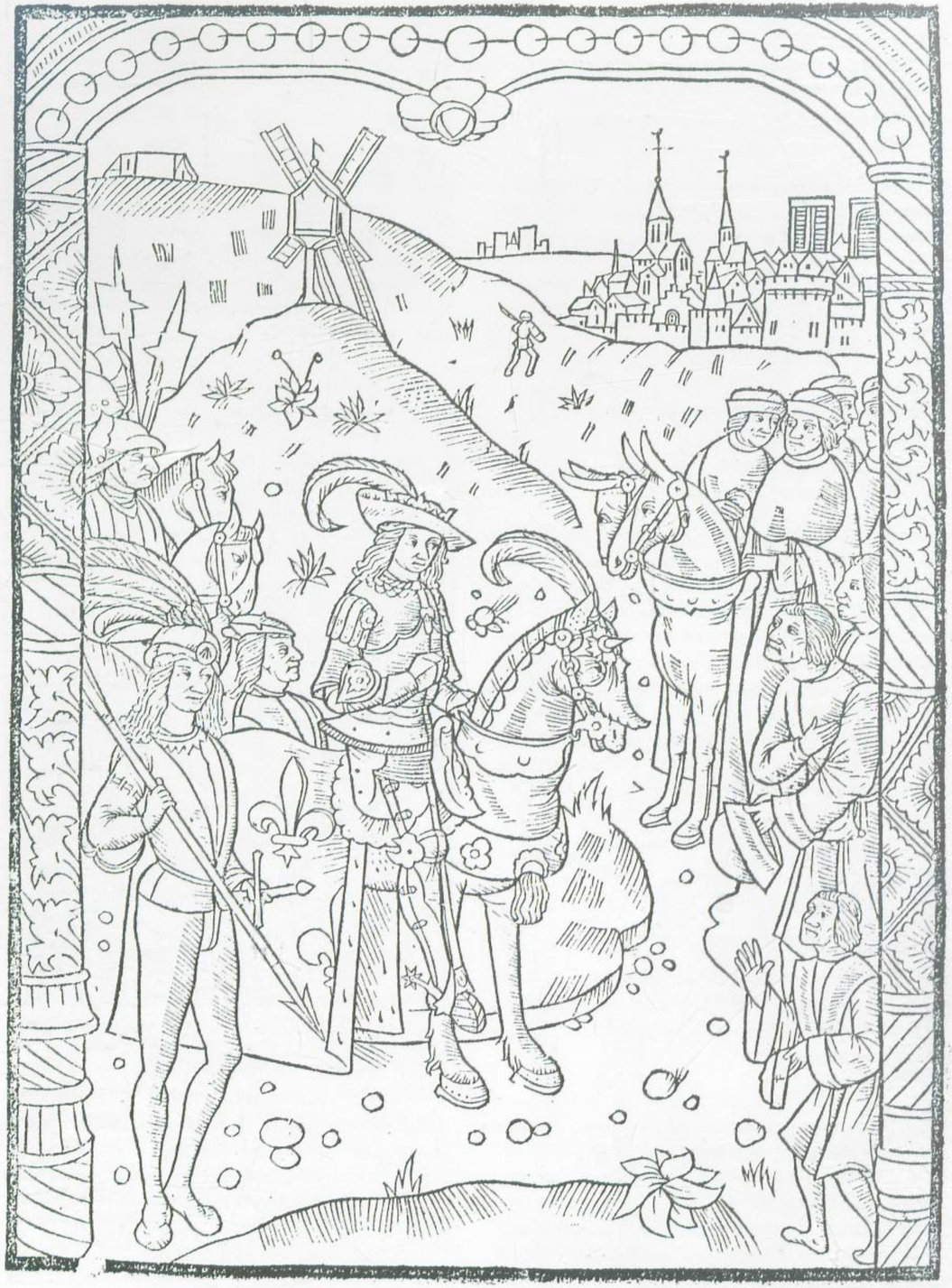


24
CHIESA CATTOLICA. BREVIARIUM
Horae Beatae. Mariae Virginis ad usum Ecclesiae Romanae. Lione, [Jacobino Suigo e Nicolas Benedict] ed. Bonino de Boninis, 1499. ill. 8°.

Provenienza: acquisto, 1804.
[α.C.7.24]

I libri d'ore sono da considerarsi un fenomeno notevole nella storia del libro francese (si conoscono infatti 1585 edizioni a stampa). Proseguendo l'importante tradizione manoscritta le *Heures* erano in quell'epoca il libro di preghiera per eccellenza usato dai fedeli. Come nei manoscritti l'illustrazione occupa un posto importante. Si tratta di un'iconografia abbastanza stereotipata che riprende quella delle *Heures* manoscritte; questa non si limita però solo a figure o a vignette ma si distingue per le cornici, spesso assai ricche, che contornano la maggioranza delle pagine. *(PO)*

(v. illustrazione p. 18)



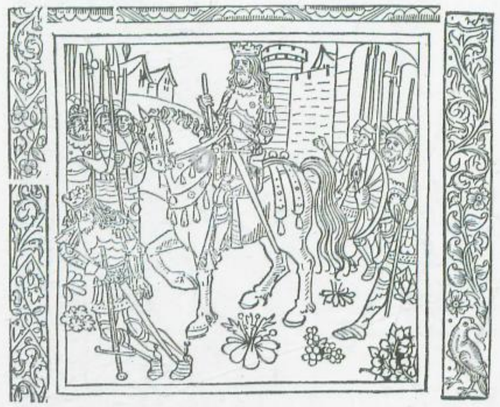
25
ANDREA DA BARBERINO
I Reali di Francia. Modena, Pierre Maufer, "impensis Pauli Mundatoris", 1491. ill. fol.

Provenienza: fondo estense, Ex libris del conte D'Aglié.
[α.U.5.25]

La prima pagina del testo presenta un fregio a fiorami e fogliame intramezzato da tondi contenenti ritratti; lo stile ricorda quello delle miniature ferraresi. *(PO)*
(v. illustrazione p. 53)

a fronte, scheda n. 27, *c. XLVIv*

scheda n. 27, *c.CXXXv*



27
GESTA ROMANORUM
Ex gestis romanorum historiae notabiles [in francese]. Parigi, Antoine Vérard, [dopo il 1500]. ill. fol.

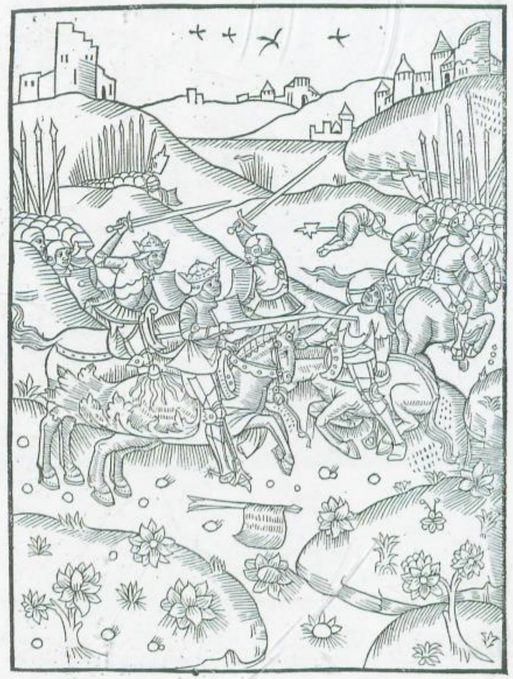
Provenienza: fondo estense.
[α.Z.3.11]

scheda n. 28, *c.[5]r*

26
LANCELOT DU LAC
La tierce partie de Lancelot; la partie du saint Graal; la dernière partie de la Table Ronde. Parigi, Antoine Vérard, 1494. ill. fol.

Provenienza: dalla libreria privata di Francesco III d'Este in Milano, 1771.
[α.Z.3.19]

Esemplare incompleto.
Si tratta di una delle più famose edizioni del romanzo, in 47 linee, di cui esistono in Italia solo due esemplari. Antoine Vérard occupa un posto particolare nella storia del libro francese dei secoli XV e inizio XVI. A capo prima di un atelier che produceva manoscritti miniati, diventa poi un editore nel senso moderno del termine. Pur non avendo mai stampato in prima persona, una buona parte delle edizioni illustrate parigine di questa epoca portano la sua marca o la sua sottoscrizione. I legni e il suo materiale tipografico erano affidati via via a diversi tipografi. I legni in particolare sono tipici dello stile parigino e molti forse escono dalla stessa bottega, probabilmente quella di Pierre le Rouge. Per ragioni di economia molti legni vennero da Vérard utilizzati in più opere. *(PO)*
(v. illustrazione p. 17)





c.CXXXIIv

28
TRISTAN
Tristan chevalier de la table ronde. Parigi, Antoine Vérard, [1494-1500]. ill. fol.

Provenienza: dalla libreria privata di Francesco III d'Este in Milano, 1765.
[α.K.8.2]

29
SEBASTIAN BRANT
Das Narrenschiff [in latino]. Basilea, Johann Bergmann, kal. aug. 1497. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.C.2.32]

Le illustrazioni, almeno in parte, sono state eseguite da Dürer durante il suo soggiorno a Basilea (1494), in uno stile molto vigoroso, sottolineando «uno dei grandi temi dell'epoca: la stupidità umana ...; i personaggi più svariati, esponenti di diverse categorie e mestieri, ognuno dei quali ha in testa il berretto dei pazzi, fanno la loro comparsa sulla scena di questa fiera delle vanità. Dürer riesce a differenziare i vari tipi di umanità con prodigiosa evidenza...» [K.A. Knappe, Dürer,1964]. *(PO)*

30
JOHANNES DE MONTEREGIO
Calendarium. [*in italiano*]. Venezia, Bernhard Maler, Peter Loslein, Erhard Ratdolt, 1476. ill. 4°

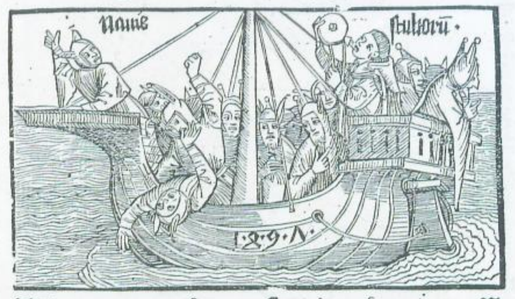
Provenienza: fondo estense.
[α.I.9.32(1)]

Esemplare incompleto.
È questa la prima opera conosciuta che presenta un frontespizio completo, nel senso moderno del termine. Oltre al fregio xilografico infatti vi possiamo leggere il titolo, luogo di pubblicazione, nome dello stampatore. *(PO)*
(v. illustrazione p. 9)

31
MELCHIOR DE PARMA
Dialogi de anima. Milano, Leonhard Pachel, 1499. ill. fol.

Provenienza: Biblioteca Palatina di Parma, scambio di duplicati, 1833.
[α.E.5.11]

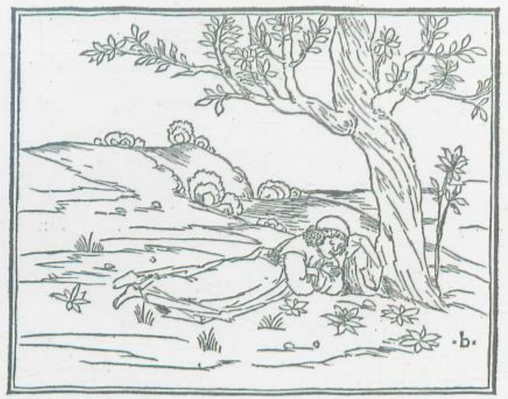
Al verso della c. A2 xilografia di eccellente fattura, dal tratto delicato e semplice con leggere ombreggiature, che rappresenta un uomo "Microcosmo" e un angelo "Theosobia", sullo sfondo un paesaggio. Cornice con fondo nero. *(PO)*
(v. illustrazione p. 51)



Narragonice pfectionis nunꝯ
ſatis laudata Nauis: per Sebaſtianū Brant: vernaculo vulgariq; ſermone & rhythmo/ p cūctoꝝ mortaliū fatuitatis ſemitas effugere cupiētiū directione/ſpeculo/cōmodoq; & alute: proq; inertis ignauieq; ſtultitię ꝑpetua infamia/exeratione/& confutatione/nup fabricata: Atq; iamprīdem per Iacobum Locher/cognomēto Philomuſum: Sueuū: in latinū traducta eloquiū: & per Sebaſtianū Brant: denuo ſeduloq; reuiſa/& noua q̄dā exactaq; emendatōe elimata: atq; ſup additis q̄buſdā nouis/admirādiſq; fatuoꝝ generibus ſuppleta: fœlici exorditur principio.

1497.
Nihil ſine cauſa.
Iō. de. Olpe.





POLIPHILO QVIVI NARRA,CHE GLI PARVE ANCORA DI DORMIRE,ET ALTRONDE IN SOMNO RITROVARSE IN VNA CONVALLE,LAQVALE NEL FINE ERA SERATA DE VNA MIRABILE CLAVSVRA CVM VNA PORTENTOSA PYRAMIDE,DE ADMIRATIONE DIGNA,ET VNO EXCELSO OBELISCO DE SOPRA.LAQVALE CVM DILIGENTIA ET PIACERE SVBTILMENTE LA CONSIDEROE.

LA SPAVENTEVOLE SILVA,ET CONSTIpato Nemore euaſo,& gli primi altri lochi per el dolce ſomno che ſe hauea per le feſſe & proſternate mébre diffuſo relicti,me ritrouai di nouo in uno piu delectabile ſito aſſai piu che el præcedente.El quale non era de monti horridi,& crepidinoſe rupe intorniato,ne falcato di ſtrumoſi iugi. Ma compoſitamente de grate montagniole di non tropo altecia. Siluoſe di giouani quercioli, di roburi, fraxini & Carpini,& di frondoſi Eſculi,& Ilice,& di teneri Coryli,& di Alni,& di Tilie,& di Opio,& de infructuoſi Oleaſtri, diſpoſiti ſecondo laſpecto de gli arboriferi Colli. Et giu al piano erano grate ſiluule di altri ſiluatici

c.[6]v

32
FRANCESCO COLONNA
Hypnerotomachia Poliphili. Venetiis, Aldus Manutius, 1499. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[α.C.4.3]

L'Hypnerotomachia Poliphili viene pubblicata a Venezia nel 1489 per i tipi di Aldo Manuzio il Vecchio, l'umanista, l'editore e il tipografo tra i più celebri, originario di Bassiano di Velletri che gli dà i natali nel 1449. Dopo gli studi a Roma come allievo di Gaspare da Verona e Domizio Calderini, a Ferrara dove studia il greco avendo per maestro Battista Guarino, e dopo una permanenza a Carpi dal 1483, presso i principi Pio per curare l'educazione di Leonello ed Alberto, approda a Venezia, fiorente centro di cultura umanistica, intorno al 1490. Nella città lagunare egli fonda una tipografia per stampare soprattutto greci e latini, trovandovi caratteri di lingua greca, abbondante materiale, soprattutto nella raccolta dei manoscritti del cardinale Bessarione, e mano d'opera qualificata, come quella dei rifugiati greci, esperti copisti.

Dopo il primo prodotto tipografico apparso nel 1494, l'*Opuscolo di Herone et Leandro* di Museo, egli intensifica la produzione di testi accuratissimi che rimangono pietre miliari nella storia della tipografia e che potranno, a ragione, fare affermare nel 1803 ad Antoine Renouard, nella sua *Annales de L'imprimerie des Aldes*, che «fra tutti quelli che hanno esercitato l'arte della tipografia, spetta al vecchio Aldo un primato incontrastabile».

Questo "principe dei tipografi", stampa nel 1499 l'*Hypnerotomachia Poliphili*, meglio nota come *Polifilo*, scritta dal frate domenicano Francesco Colonna, forse di origine veneziana, che in fondo alla sua opera pone la data di Trevigi, 1467. L'edizione viene fatta a spese del giurista veronese Leonardo Crasso e da esso dedicata a Guidobaldo, duca d'Urbino, senza neppure fare il nome dell'autore, indicato solo come "vir sapientissimus", ma presto si scopre quale nome è nascosto sotto il velo di un acrostico, formato dalle iniziali dei capitoli: «Poliam frater Franciscus Columna peramavit», cioè «Frate Francesco Colonna amò ardentemente Polia».

L'autore non è conosciuto dalla storia letteraria. Si sa solo che è nato a Venezia nel 1433, che, laureato in teologia, è "magister" nel suo ordine, dove probabilmente la licenza dei suoi scritti gli preclude l'accesso alle altre cariche, anche se i biografi dell'ordine domenicano lo ricordano con poche parole d'elogio, ma solo a proposito del *Sogno di Polifilo*, libro ad essi tanto ignoto che alcuni lo credono una raccolta di lettere.

In realtà l'opera è scritta in una strana lingua, che risulta un miscuglio di vocaboli italo-greci-latini, e che certo non poteva incontrare il favore dei puristi di

a fronte, *c.[170]r*

rano dille exacte colũne le baſe,gli capituli. Il trabe. zophoro, coronice,& faſtigio limine & ante,& omni altro opamento dilla recenſita materia uedeuaſe,renuẽte il duro & tenace chalybe & aſpernabile la toreuma ta antiquariamente uariata,gratioſo elegante & ſpectatiſſimo expreſſo,& ſtructura oltra modo magnifica.Laquale io penſo da gli terriculi nõ facti bile,cũ ſummo ipendio & longanimitate,graue & diutía faticha,& cumnõ mediocre ingegnio,cura & induſtria,& diligentia, che ad tale oſtento fuſſe abſoluta & adfabrefacta era nella cluſura di tutto larco di ophitea petra,& le collaterale colũne ambe prophyrice. Poſcia laltre uariando,& ophitea una,& laltra ꝓphyrica. Le mediane ſupaſtante alle porphyrite,ãbe ophite,& le ſupernate quadrãgule mediane di porphyrite,& poſcia contrariãdo luna allaltra,& cuſi ꝓ il contrario mutamine erano capituli baſe & arule.



Dinanti laquale uno per lato,era uno ꝓtioſiſſimo uaſo,uno di ſaphyro,laltro di ſmaragdo,di maximo & obſtinato artificio faberrimamente dædale facti. Penſai degli uaſi allingreſſo dil tẽplo di Ioue in Athene collocati.

A queſta deſcripta porta mirabile dil triũphale & uolucre uehiculo il ſignore Arquite diſceſe. Lo ãphitheatro era di ícredibile inuiſitata & íaudita ſtructura. Impoche il pedaméto elegante,& gli emuſicati concincti,



c.[200]v

formazione umanistica che lo citavano fra i libri ridicoli per il suo singolare italiano, tanto da rimanere invenduta nel primo decennio, e stando al significato del suo titolo, "pugna del sogno e d'amore", sembra che questo sia stato foggiato su quello della "Batracomiomachia" attribuita ad Omero. L'autore però, che usa il greco con una certa libertà capricciosa, vuole che significhi "pugna d'amore in sogno", come si rileva dal titolo della seconda edizione, stampata dai figli di Aldo nel 1545, l'ultima in Italia, mentre in Francia l'opera sarà ristampata più volte in tre diverse traduzioni.
Il *Polifilo* si compone di due libri, dei quali il primo è un romanzo allegorico, fuori da ogni tempo e da ogni spazio determinato, mentre il secondo è una storia d'amore in sé stessa compiuta che serve a far capire l'intendimento del primo.
La vicenda, intessuta in un involucro fantastico e mitologico, si svolge a Treviso, dove Polifilo, innamorato di Lucrezia Lelio, fattasi monaca per voto durante la peste, convince la fanciulla a fuggire dal monastero. In un momento successivo la sacerdotessa del tempio di Venere li unirà in matrimonio. Al di là del suo significato allegorico, quella del Colonna è ritenuta la maggiore opera fantastica, il solo poema del secolo decimoquinto che meglio riassume nella sua ultima espressione le tendenze filosofiche, la passione dell'antichità, lo spirito sensuale, la dottrina e il pedantismo di quel periodo. In sintesi è l'unica composizione che, dopo la "Divina Commedia", alla quale può essersi vagamente rifatto l'autore, abbracci l'Universo in un sistema filosofico; al tempo stesso è un libro in cui il Medioevo e il Rinascimento si incontrano e si scontrano nei loro tipici caratteri.
Inoltre l'opera, alla quale il Colonna attribuisce il significato di "opera musiva", è anche un volume di emblemature, che ha grande influsso sull'origine della moda dei simboli la quale culminerà nei famosi *Emblemata di Alciato*. Nell'opera del frate domenicano ricorrono parecchie invenzioni "geroglifiche" moderne e figurazioni allegoriche, tra cui quella famosa della moneta di Tito, e il delfino avviticchiato all'ancora, col motto "semper festina lente" che Aldo sceglierà ed adopererà nelle sue famose edizioni.
Tuttavia, andando oltre l'importanza del contenuto, questo celebre libro deve la sua fortuna alla grande bellezza delle illustrazioni che lo arricchiscono e che, incise in legno, traducono con singolare maestria l'elegante disegno dell'impareggiabile artista rimasto sconosciuto, per il quale gli storici hanno pensato addirittura a Mantegna o a Raffaello, o anche al Bellini, per un'iniziale "B" posta in basso in un disegno, o all'incisore Jacopo de' Barbari o a Benedetto Bordone, miniatore molto apprezzato ai suoi tempi, ma senza raggiungere alcuna conclusione certa.
È sicuro però che il *Polifilo*, del quale è da ricordare l'edizione anastatica, nel commento e per la cura di Giovanni Pozzi e Lucia Ciàpponi, edita a Padova nel 1964, è la più ricca e più bella opera italiana illustrata del Rinascimento, la quale, secondo Leonardo Crasso nella dedicatoria al Duca di Urbino, contiene «non solo tanta scienza, ma tanta ricchezza che, leggendolo ti parrà non pure d'aver letto tutti i libri degli antichi, ma di avere penetrato ne' secreti della stessa Natura». *(Ernesto Milano)*

Marca tipografica di Aldo Manuzio



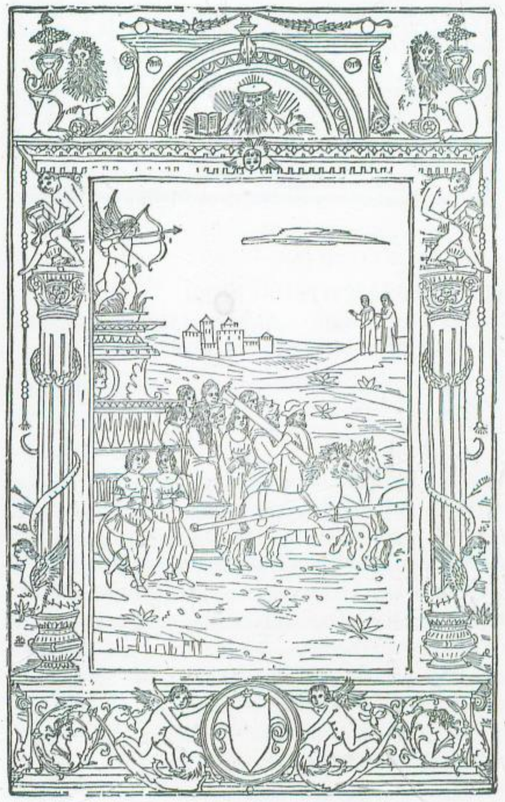
① e Cancioniere Veneto Piero di Piasi, 1490
Si pubblica solo le tot. L: Trionfi

33
FRANCESCO PETRARCA
Trionfi. [Venezia, Piero Quarengi, 1494]. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[α.E.4.12(1)]

Le sei xilografie sono tratte dai legni che illustrano l'edizione dei *Trionfi* del 1490 di Piero di Piasi. Questi legni sono considerati i migliori tra quelli che hanno illustrato Petrarca. L'autore che ha lavorato per Piero di Piasi ha copiato molto fedelmente ed abilmente le incisioni su cuoio del famoso anonimo artista fiorentino del XV secolo. Questa operazione non deve stupire poiché, anche per il primo "Dante" illustrato, Piero di Piasi fece riprodurre su legno le incisioni fiorentine su cuoio del Botticelli. Ad imitazione dello stile fiorentino sono anche i fregi che contornano le xilografie. *(PO)*
(v. illustrazioni p. 54 e 55)

scheda n. 34, *c.[126]v*



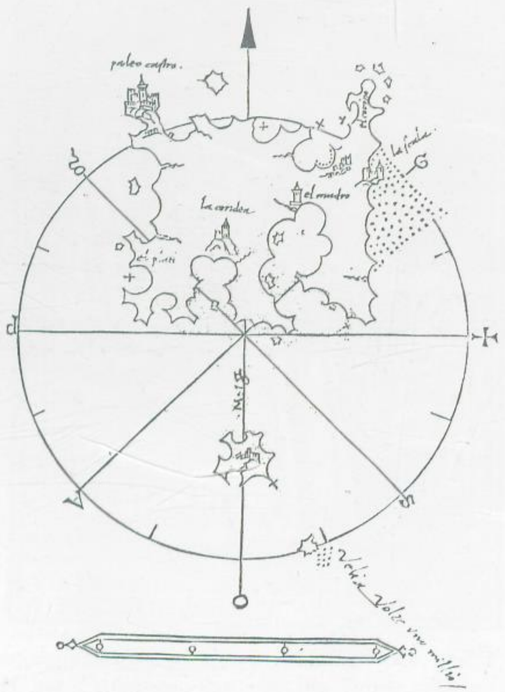


scheda n. 34, *frontespizio*

34
FRANCESCO PETRARCA
Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti & canzone... In Venesia, per Albertino da Lissona, 1503. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[α.D.5.21]

I legni che illustrano i *Trionfi* sono gli stessi utilizzati per l'edizione, sempre di Venezia, del 1493 di Giovanni Codecà. Sono tratti dall'edizione del 1490, stampata a Venezia da Piero di Piasi, ma mostrano un disegno più rozzo. La grande xilografia del frontespizio, che rappresenta il Petrarca con la corona d'alloro, è invece molto interessante per il suo puro stile fiorentino. Inoltre va sottolineato lo stretto legame con la xilografia che appare nell'edizione di Ovidio del Sessa del 1502. Lo stile che le contraddistingue, sia per la tecnica di incisione sia per la composizione del disegno, rivela la stessa mano o perlomeno una origine comune che non è veneziana ma fiorentina. *(PO)*



scheda n. 36, *c[47]r*

35
BERNARDUS CLAREVALLENSIS, santo
Sermones de tempore et de Sanctis; Homiliae; Epistolae. Milano, Leonhard Pachel, 1495. ill. 4°.

Provenienza: Acquisto, 1801.
[α.D.6.11]

L'opera è illustrata da una xilografia in cui possiamo vedere S. Bernardo nella sua cella, un'altra più piccola ci presenta l'Annunciazione. Belle alcune iniziali xilografiche con figure di santi. *(PO)*

36
BARTOLOMEO DALLI SONETTI
Isolario [Venezia, Guglielmo Anima Mia, s.a.]. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense. Nota di possesso: Johannes Bembus Venetus Vici Birii divi Cantiani legebat Cretae 1529.
[α.E.5.15]

L'opera è illustrata da 48 xilografie che rappresentano le principali isole greche. Notiamo aggiunte a penna di località e annotazioni relative ai luoghi fatte da Giovanni Bembo nei primi anni del Cinquecento. *(PO)*

37
MANUEL DIAZ
Llibre de menescalia [*in spagnolo*]. Saragozza [Paul Hurus], 1499. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[α.C.5.13]

(v. illustrazione p. 28)

38
JOHANNES LICHTENBERGER
Prognosticatio usque ad annum 1567 [in italiano].
Modena, Pierre Maufer, 1492. ill. 4°.

Provenienza: dono del Ministero della Pubblica Istruzione, 1928.
[α.K.2.36]

Edizione rarissima, di cui l'esemplare estense è l'unico esistente in Italia. L'opera, composta dall'astrologo dell'imperatore Federico III, fu stampata per la prima volta intorno al 1488, probabilmente da Heinrich Knoblochtzer a Heidelberg, in 38 carte contenenti 45 legni ai quali si rifanno tutte le posteriori edizioni italiane. La *Prognosticatio* del Maufer si può considerare una copia di quella in lingua volgare del Roccociola, di poco precedente. I 45 legni che la illustrano rivelano però una mano diversa, caratterizzata da una maggiore naturalezza e semplicità. *(ML)*
(v. illustrazione p. 20)



scheda n. 40, *c.[177]v*

39
FILIPPO CALANDRI
Aritmetica. Firenze, Lorenzo Morgiani e Johann Petri, 1491. ill. 8°.

Provenienza: Biblioteca del Collegio dei Gesuiti di Novellara.
[α.C.7.21]

Le xilografie che arricchiscono questa edizione sono rappresentative della produzione di Firenze in questo periodo e si caratterizzano per il puro disegno, senza chiaroscuri. *(PO)*

40
HORTUS SANITATIS
[Magonza, Jacob Meydenbach], 1491. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[α.A.8.9]

L'edizione di questa opera fu un evento tipograficamente importante sia dal punto di vista scientifico, sia da un punto di vista editoriale: le millesettantatre xilografie, che presentano un discreto grado di adesione al dato naturale, furono riutilizzate o ispirarono le successive numerose edizioni dell'opera nei vari paesi europei, fino alla metà del XVI secolo. Queste immagini sono attribuite a Erhard Reuwich (o Rewich). *(PO)*

scheda n. 39, *c.[3]v*



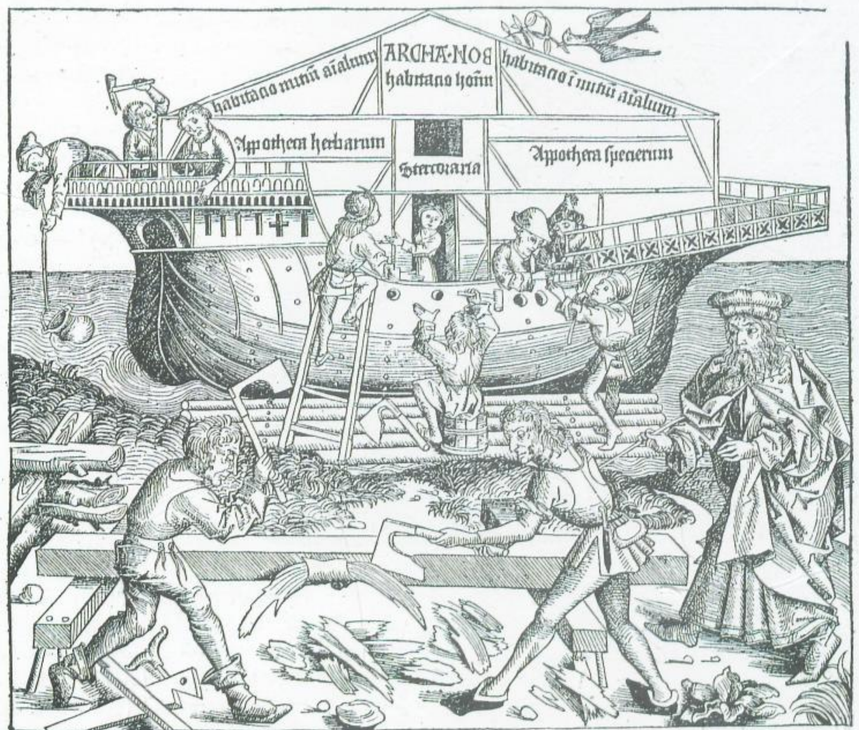


c.XV e, a fronte, *c.XI*

41
HARTMANN SCHEDEL
Liber chronicarum. Norimberga, Anton Koberger, 1493. ill. fol.

Provenienza: dalla libreria privata di Francesco III d'Este in Milano, 1765.
[α.M.1.14]

Quando il 12 luglio 1493 venne impresso in caratteri mobili il "finito di stampare" sul *Liber chronicarum*, Anton Koberger, l'editore, era all'apice della sua fama e della sua ricchezza e la sua città, Norimberga, toccava i vertici dello splendore economico e culturale. Centro delle vie commerciali che dal Levante, attraverso Venezia, portavano all'Europa settentrionale e crocevia tra l'est e l'ovest europeo, Norimberga, forte del suo status di libera città imperiale e di zona doganale franca, aveva visto fiorire accanto al commercio e all'attività finanziaria un artigianato di importanza strategica internazionale. L'attivismo economico e culturale aveva costituito l'humus ideale per la fondazione di un'azienda editoriale che già agli inizi possedeva i connotati dell'impresa capitalistica. Aperta la bottega nel 1470 come stampatore, editore e libraio, Anton Koberger comprese subito che per corrispondere alla crescente domanda libraria dei ceti nobiliari e borghesi europei occorreva aprirsi a tutte le esperienze in corso e sorreggere la produzione con la più vasta rete di vendita possibile (con rapporti di cartello e rappresentanze in tutta Europa). Il suo catalogo, negli anni d'oro (1473-1513), elencava oltre duecento titoli, in buona parte "in folio"; la sua azienda possedeva 24 torchi su cui lavoravano oltre 100 compositori, impressori, illuminatori, legatori. Il contesto imprenditoriale creato da Koberger e il clima culturale della Norimberga di fine secolo concorsero a comporre quella provvida congiuntura che permise la realizzazione di uno dei monumenti del libro a stampa. Il *Liber chronicarum*, benché muovesse le esperienze delle *cronache* italiane, rappresentò per anni una grande enciclopedia di informazioni storico-religiose, geografico-cartografiche e iconografiche. Ne fu autore Hartmann Schedel (Norimberga 1440-1514), medico, studioso e collezionista. Ma fu possibile tradurre la sua raccolta di documenti letterari, storici e cartografici nel prezioso e voluminoso incunabolo soltanto grazie alla capacità dell'editore di riunire intorno al progetto l'*intellighentia* della città: Michael Wolgemut e Wilhelm Pleydenwurff, xilografi provetti di scuola fiamminga nella cui bottega, in quegli anni, imparava il mestiere Albrecht Dürer; l'umanista-mecenate Sebald Schreyer; il finanziere Sebastian Kammermeister; il medico e bibliofilo Hieronymus Münzer; l'umanista Konrad Celtis, che provvide alla revisione del testo per la seconda edizione in caratteri gotici e in lingua tedesca già nel dicembre del 1493; l'umanista Georg Alt. Il prodotto di questa sinergia intellettuale e imprenditoriale fu, e rimane tuttora, una delle meraviglie dell'arte della stampa, perfettamente impaginata e impressa, corredata di 1809 xilografie. Benché numerose incisioni lignee siano state usate ripetitivamente e soltanto 35 cartografie (per lo più di città tedesche, oltre a Venezia) abbiano riferimenti con la realtà dell'epoca, e che con 21 tavole immaginarie siano state rappresentate tutte le altre città del mondo conosciuto, nulla toglie alla monumentalità storica e iconografica dell'opera, ancora oggi visibile, in uno dei pochi esemplari colorati a mano, nel museo di Norimberga. *(Mauro Bini)*



Ecunda etas mūdi principiū a Noe habuit post diluuiū: qō fuit vniuersale p totū Anno sexcē tesimo vite Noe a principio aūt mundi ſm he. Millesimo sexingentesimo quinquagesimo sexto. Sed ſm .lxx. interptes quos Beda et ysido. approbāt Bis mille ducenti t. xlij. t durat vsq; ad abrahām ſm he. 292. annis. Sed ſm .lxx. 842. annis. Ante diluuiū vo p. 100. annos Dominus apparuit Noe id ē quingentesimo anno vite Noe.

Noe diuini honoris et iusticie amator filius Lamech. ingenio mitis t integer in cuenit gram coram dño. Cū cogitatio hominū, pna erat ad malū. Omī tpe oēs in viam rectā reducere satagebat. Cūq; instaret finis vniuerse carnis precepit ei dñs vt faceret arcam de lignis lenigatis bituminatā intus et extra. que sit trecētoz cubitoz geometroz longitudinis. Octo suus t post eū Augusti. t Hugo. Cubitū geometricū sex cubitos vsuales facere dicūt: quā ptica; nolant. Sit itaq; trecētoz ptica; lōgitudis: quinquinta latitudinis t triginta altitudinis. i. a fundo vsq; ad tabulatū ſb tignis. Et i cubito cōsum mab illā. In q̄ māsiūculas cenacla fenestrā t ostium i latere deorsum facies. Noe igit post cētus t xx. ānos ad arcā fabricatā. q̄ p solatio vite erant nccria cōportauit. Cūcroz ūq; aialiū ad fuādū genus eoz masclos sil t femīas piter introduxit. Ipe deniq; t filij ei⁹ vxor t vxores filioz primo die mēs aprīl ingressus ē. Facto diluuio cuz dñs oēm carne deleuit. Noe cū suis saluat⁹ ē. Stetit q; arca sup altissimos mōtes armenie. Qui locꝰ egressoz vocat. Egressi deo gras egerūt. Et altare facto; deo sacrificabant.

Hoc signū fedens qō do inter me et vos t ad omnē animā. Gñ. ix.



ARcus pluuialis siue Iris licet dicatur hꝫ sex vel quatuoz colores. tñ duos colores pncipaliter habet. q̄ duo iudicia repūtant. aq̄s diluuiuz pteritū figurat ne amplꝰ timeaī. igneus futurū iudiciū signat per ignem vt certitudinaliter expectet.

Illo diluuij Anno prima seculi etas terminata ē ab Adaz vsq; ad diluuiū inclusiue. Etas scā incepit q̄ t ad abrahe natiuitatē vsq; perdurat.

Noe vna cū filijs t vxore ac filioz vxorib⁹ exarcha egresso: pfectim altare edificato de cūctis pecoribꝰ volatilibusq; mūdis holocausta dño obtulit. Et eiꝰ odore suauitatē odorat⁹ est dñs. Propter qō eidem dñs benedixit ac filijs suis dicens.

LA XILOGRAFIA NEL CINQUECENTO

di Ernesto Milano

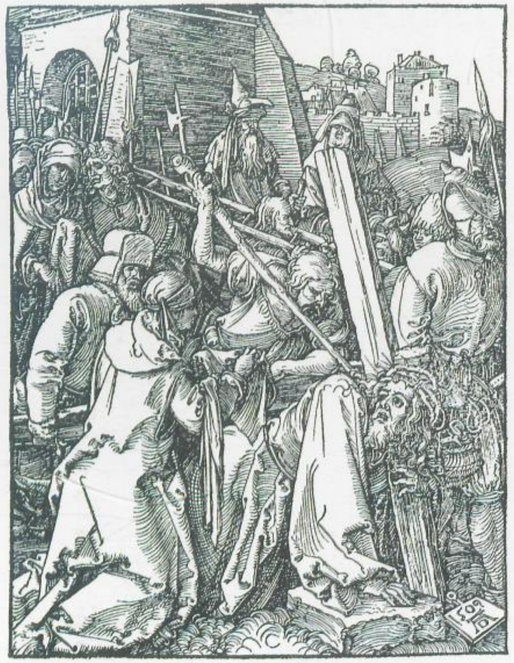


Albrecht Durer, Adamo ed Eva cacciati dal Paradiso, tavola II, scheda n. 43

La stampa, che ha nel Sec. XV i suoi primordi ed i suoi monumenti, per vari aspetti significativi, raggiunge i suoi massimi fasti già nel Sec. XVI, con l'affermarsi di grandi tipografi ed editori, i quali, assommando spesso queste due complementari funzioni, si sostituiscono ai semplici autodidatti che nel '400 dovevano ricorrere alla collaborazione del letterato di professione o essere loro stessi uomini di cultura. Per alcuni di essi l'industria tipografica diviene un'arte ereditaria: basti pensare all'attività impegnata svolta all'insegna della famosa "àncora col delfino", da Aldo Manuzio il Vecchio, definito dall'Estienne, uno dei più grandi tipografi francesi, «gloria a sostegno dell'arte tipografica», la cui eredità viene raccolta e continuata, in maniera colta e intelligente, dal figlio Aldo e dal nipote Paolo; o ancora ai Giunta di Firenze, prima librari e poi tipografi editori, ai Giolito de' Ferrari che, originari di Trino Monferrato, definita la "piccola Lipsia d'Italia" per il gran numero di stampatori, costituiscono il primo esempio di grandi editori industriali, e dei quali Gabriele, per il numero dei volumi pubblicati e per la bellezza delle sue edizioni, è da considerare il maggior tipografo del Cinquecento; e poi al Blado, primo esempio di una tipografia privilegiata per la stampa di atti ufficiali, e al Mazzocchi a Roma, ai Griffi, al Vérard, al Pigouchet e agli Stefani in Francia, al Frobenius in Svizzera, al Plantin e ai Moretus nei Paesi Bassi. Senza contare che molte famiglie di tipografi si vanno imparentando tra loro, come avviene nei Paesi Bassi con i Plantin e i Moretus, in Svizzera cón l'Ervagius, che sposa la vedova del Frobenius, e in Italia con Aldo Manuzio il giovane che sposa la figlia di Bernardo Giunta. Elemento questo che favorisce ancora di più l'unificazione ed il fondersi di caratteristiche proprie delle singole tipografie.

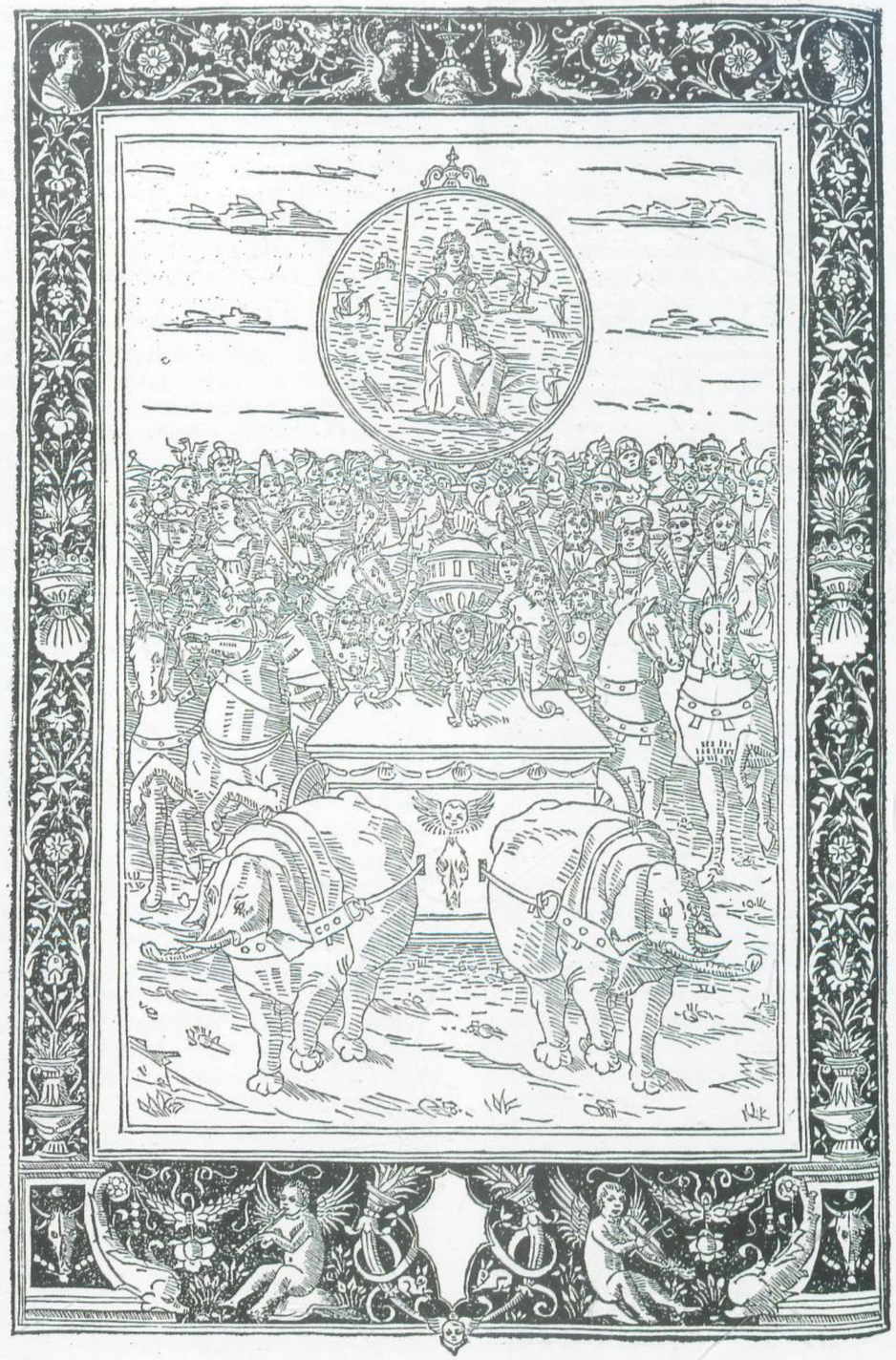
Sono solo gli esempi più noti e più esaltanti di un'arte mirabile órmai affermatasi pienamente ed in costante, progressivo sviluppo, considerata, specie nella seconda metà del secolo, non più fine a se stessa, ma con la funzione di eternare e diffondere il pensiero umano, esprimendosi validamente anche sul piano illustrativo.

Le caratteristiche del libro illustrato italiano del '500 sono analoghe a quelle del '400 che spesso, sul piano della perfezione, viene peraltro superato e il pro-

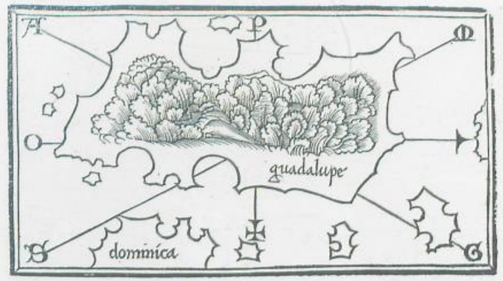


Albrecht Durer, La piccola passione, tav. XXII, scheda n. 43

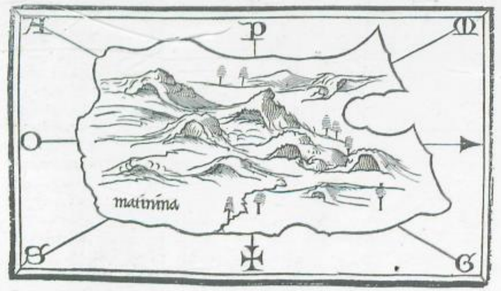
dotto a stampa del Sec. XVI, pur non appartenendo più per la sua datazione, dopo lo spartiacque del 1500, a quella che convenzionalmente si definisce "aristocrazia del libro", in quanto temporalmente appartiene ai suoi primi decenni di vita e considera il libro "incunabulo", cioè libro in culla, è un volume ormai perfezionato e perfetto. Esso infatti raggiunge, nella prima metà del Cinquecento, la sua forma definitiva che rimarrà quasi inalterata nei secoli seguenti: così dall'occhietto si passa a poco a poco, alla pagina del titolo e da questa al vero e proprio frontespizio; diviene regolare la numerazione delle carte e si arriva a quella per pagina; per quanto riguarda i caratteri usati si introduce il corsivo che lentamente porta all'eliminazione del gotico relegato a scrittura nazionale tedesca, e che rimane in uso insieme al romano. A ciò si aggiunga la nitidezza e la bellezza dei suoi caratteri, il respiro delle sue belle pagine, spesso stampate sulla stessa consistente carta di stracci di lino sulla quale si stampavano gli incunabuli, ed il fatto che al carattere prevalentemente decorativo dell'illustrazione si sostituisce, a mano, quello illustrativo del testo, anche se il mezzo, almeno nei primi decenni del Secolo, è ancora per lo più quello xilografico.
Tuttavia, pur interessando il frontespizio, l'immagine trova molto spazio all'interno del volume, dove l'ornamentazione si manifesta con i suoi motivi, tra i quali assumono importanza specialmente le iniziali, in cui appaiono non più soltanto gli arabeschi e i motivi floreali delle iniziali quattrocentesche, ma anche motivi zoomorfi, scene e figure della vita umana, vedute di città e di campagne. Anzi, il desiderio di rendere il libro sempre più attraente specialmente per le figure, porta alla produzione di xilografie a volte troppo appesantite, mentre si va perdendo gradualmente la singolare attrattiva dell'ingenua xilografia quattrocentesca a puro contorno, che cede inesorabilmente il passo all'incisione in rame, più rispondente alle esigenze dell'illustrazione. Questa infatti, con l'estendersi dell'attività editoriale ai campi della scienza, della tecnica nascente, dell'antiquaria, della calligrafia, dei viaggi, e di tutti gli altri nei quali si riflette la spinta iniziale dell'Umanesimo, suscitando nuovi interessi di ricerca e di studio, sviluppa di pari passo esigenze documentarie e ritrattistiche meglio assolte dall'altra tecnica. Conseguentemente la xilografia, dopo aver contrastato, nella prima metà del Cinquecento, l'incedere della calcografia con l'invenzione del *chiaroscuro* di Ugo da Carpi in Italia, e con la suprema arte di Albrecht Dürer in Germania, sostituendo il semplice disegno lineare col tratteggio e con gli effetti chiaroscurali, raggiungendo finezze decorative degne di nota, intorno alla metà del Secolo finirà col cedere la supremazia all'incisione in rame, che conseguirà una tale perfezione artistica da divenire fine a se stessa, allontanandosi dal precipuo scopo di adornare il libro ed illustrare il testo, addirittura estraniandosi talvolta da esso. Si giungerà così alla cosiddetta stampa che sta a sé ed il cui affermarsi sarà dovuto all'impegno di insigni artisti che, dopo un'esperienza xilografica, si dedicheranno all'incisione come Holbein, Luca da Leida, Geoffrey Tory, che bene continueranno l'opera del Dürer e del Cranach.
Complessivamente, astraendo le caratteristiche comuni, si può comunque affermare che, nel corso del '500, la fantasia decorativa, l'apparato di presentazione del libro si semplificano e ciò si deve in parte al moltiplicarsi delle tirature ed al diffondersi del libro a stampa uscito dalla iniziale fase sperimentale,



Francesco Petrarca, I trionfi, c.60v, scheda n. 32



Oltra di ſsta feguita Characara da glifolani coſi nominata, laquale ha papagalli molto maggiori, che appo noi gli faſciani non ſono, liquali hanno tutto il corpo roſcio & l'ali de diuerſi colori depinte. Et è da Caniballi poſſeduta. per tramõtana, a queſta non molto ſe dilunga l'Iſola Matinina, che ſolamente è da femine habitata, lequali a'uno loro certo tempo nell'anno terminato, con gli Caniballi ſe congiongono, & poi che al tempo del parto peruenute ſono, ſe maſcolo, parturiſcono, paſſati li tre anni, à l'Iſola di Caniballi lo mandano, & s'è femina, per ſe la tengono, & le loro habitationi ſono caue ſotterranee, nellequali, ſe alchuno huomo, fuor del tempo che è per loro terminato, con eſſe congiunger ſi uoleſſe, fuggono, & dentro di quelle cauerne, con le lor ſaette ſi difendono.



Benedetto Bordoni, Isolario, c.XVIII [ma XIV], scheda n. 62

il che comporta, come si è detto, l'uniformità della struttura grafica, la composizione della pagina, le divisioni nella quale il libro si articola.

L'apparato decorativo, in gran parte eredità del manoscritto miniato, al quale si devono gli esempi degni di nota della fine del Quattrocento e dei primi trenta-quarant'anni del Cinquecento, si va riducendo per concentrarsi quasi unicamente sul frontespizio, e si vanno comunque stabilendo tra la decorazione e l'illustrazione propriamente detta, quei precisi limiti di competenza quasi inesistenti nei primi decenni, allorché i due interventi erano quasi compenetrati.

Un aspetto di questo mutamento è la marca tipografica, che perde l'iniziale elementarità e diviene, con la rappresentazione di una figura o scenetta carica di significato allegorico accompagnata da un motto o dall'"impresa", un più ambizioso marchio di fabbrica, spostandosi dall'ultima carta del volume al frontespizio. Questo, nel maturo Cinquecento, è molto ben caratterizzato dalla sua concisa intitolazione resa nel sontuoso carattere romano e dalla progressiva scomparsa di filettature e incorniciature, di inquadramenti a motivi floreali o vegetali stilizzati delle vignette di testata, che cedono il passo all'aspetto tipografico del libro il quale spesso assume eleganti e variate forme geometriche, a triangolo, a rettangolo e triangolo, a triangolo rovesciato e così via.

Altro elemento non trascurabile nell'apparato costruttivo-decorativo del libro cinquecentesco, è l'inserimento del ritratto di Autore, che aveva già illustri precedenti nella tradizione manoscritta e che nella grafica cinquecentesca tende a perdere ogni elemento aneddotico o biografico per una maggiore idealizzazione, pur senza abbandonare del tutto i riferimenti fisiognomici. Il ritratto così concepito può far parte integrante del frontespizio, dove è posto generalmente nella parte centrale, ma può anche essere posto nel suo verso o precederlo nell'antiporta.

Lo stesso motivo dell'"edicola", del "portale", dell'"arco di trionfo", di carattere lineare nei frontespizi quattrocenteschi, si ispessisce in soluzioni monumentali con accentuazione plastica che si manifesta attraverso statue, personificazioni allegoriche sia alludenti al testo, sia indicanti genericamente Arti, Muse, Virtù.

Nel complesso il libro del Cinquecento ha una sua ben precisa dignità derivante dall'accurato uso di carte, inchiostri ed impressione tipografica. Si predilige il grande formato, anche se comincia a diffondersi il formato minore e piccolo, specie con Aldo Manuzio. Si continuano ad usare le capitali istoriate, ma alla pura rappresentazione geometrica della lettera si è sostituita l'ornamentazione figurata, per cui nel corpo di essa vive la figura isolata o la scena allegorica, il paesaggio, il quadretto, non di rado una piccola figura umana o divina tratta dalle Sacre Storie o dalla mitologia. Si adotterà sempre di più il sistema delle lettere "parlanti", già usato qualche volta dai primi tipografi, ma incrementato e reso di moda da Gabriel Giolito de' Ferrari, per cui il soggetto istoriato della capitale risponde al valore della lettera istoriata, cosicché "G" risponde a Giove, "M" a Mosè e così via.

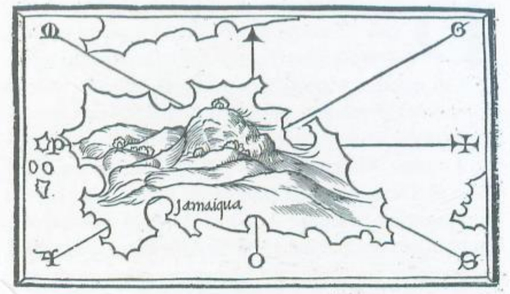
Si va diffondendo sempre più, specie nella seconda metà del secolo, l'uso dei fregi tipografici in testa o alla fine dei capitoli, per lo più quasi sempre xilografici, con funzione non solo decorativa ma di sottolineare e di creare le giuste pause tra le parti del discorso e nella successione della materia nel volume, nonché di assolvere motivi estetico-tipografici, allorché, per esempio, il testo finisca in testa alla pagina, volendo evitare un antiestetico, esorbitante spazio bianco. I fregi tipografici, ripetuti in sequenza con la stampa ravvicinata dei legni, hanno anche la funzione di formare figure geometriche e di inquadrare con filetti gli argomenti dei componimenti poetici dove però, più frequentemente, la decorazione è rappresentata dal cartiglio.

Occorre anche sottolineare che la decorazione libraria attinge e trae molti dei suoi motivi dai pittori della *Scuola di Fontainebleau* e dagli artisti del *Manierismo* in genere, cioè si rifà alle opere di Leonardo, Michelangelo, Raffaello, repertorio veramente inesauribile di motivi e di stilemi, diffusi da Giovanni da Udine, Perin del Vaga, Giulio Romano, Polidoro da Caravaggio e dal Rosso fiorentino. Per ciò la stampa, in questo suo aspetto incisorio-riproduttivo, svolge un rilevante ruolo nella diffusione dei motivi decorativi manieristico-classicisti; sicché Antonio da Trento divulga suggestioni dal Parmigianino e Roma diviene, nella seconda metà del Quattrocento, centro di diffusione del Manierismo intellettualistico ed erudito, seconda parte del complesso movimento del quale sono esponenti Taddeo e Federico Zuccari, Giorgio Vasari, Francesco Salviati, Daniele da Volterra e Jacopino del Conte. Così colonne, archi, architravi, cartigli, mascheroni, grottesche, putti dalla pittura decorativa dei palazzi approdano al libro non senza una progressiva influenza del più canonizzato mondo archeologico e antiquario.

In buona sostanza nel periodo post-incunabulistico, l'illustrazione libraria rivela aspetti nuovi, originali, più variati, ed anche se si registrano ripetizioni di legni di edizioni anteriori, si hanno affermazioni che danno certezza di una raggiunta unità estetica fra ornamentazione e testo. La xilografia e la calcografia, certamente influenzate dalla presenza di Albrecht Dürer, la cui opera, sebbene diversa per il suo esasperato linearismo e particolarismo, non è antitetica a quella del Mantegna, si dividono il campo nel complesso panorama dell'illustrazione libraria cinquecentesca. In un secondo tempo, per i motivi già esposti, la seconda assume un graduale predominio con l'incedere del secolo, e mentre gli artisti intervengono nell'illustrazione del libro, che è finalizzata al servizio del testo, e denunciano sempre più chiaramente la loro paternità con monogrammi, firme, contrassegni e segni convenzionali, per quanto riguarda la decorazione permane l'anonimato ed occorre fare riferimento ai tipografi, che, se non sono essi stessi artisti, sono i responsabili, i curatori, gli "editors" del libro; per quanto non manchino sul finire del secolo frontespizi firmati.

In conseguenza di ciò, nel '500, cessano via via le scuole regionali e le correnti, ed assumono maggiore valore le tendenze individuali e di bottega, per cui, per la ricostruzione della storia dell'illustrazione, escludendo di poter condurre un esame sulla base di presunte autonome evoluzioni, occorre far capo sempre più, man mano che si avanza nel secolo, alla storia del disegno e della pittura.

Passando ad un concreto esame della produzione libraria cinquecentesca posseduta dalla Biblioteca Estense, ed esposta in mostra, significativa sotto l'aspetto della presenza di xilografie, notiamo anche per il Sec. XVI, almeno nella sua prima parte, una prevalenza di edizioni veneziane con ben venti esempi che coprono la produzione del Cinquecento dal 1503, al 1598.



CVBA è Iſola molto grande, & ha forma lõga laquale verſo maeſtro ſi ſtende mille trecento miglia, & ha alla parte ver oſtro, piu di ſettecento Iſole, tutte habitate, lequale ſono d'ogni amenita piene, ha belliſſimo porto d'ogni gran numero de naui capace, ha queſta Iſola popolo infinito, ilquale è tutto manſueto. Et per ottimo & delicatiſſimo cibo, ha alchuni ſerpenti, liquali ſono de cubiti quattro lonɡhi, & à ſimilitudine de crocodilli fatti. Et per queſta Iſola vn'acqua corre tanto calda, che le mani alchuno dentro tenir non vi potrebbe. Et verſo maeſtro nauiɡando, molta diuerſita di gente vi ſi troua, euui in queſta nauigatione vn'Iſola, fra l'altre, laquale, tanto horrendi, & monſtruoſi cani produce, che chi quelli non vede creder non il potria, liquali non abbaiano, vi ſono anchora oche & anitre in gran diſſima copia. Et tra la coſta dell'Iſola di Cuba & queſta, è vno canale tutto di gorɡhi ripieno, con vna ſpuma tanto bianca & ſpeſſa, che ſi potrebbe dire, che farina di grano dentro vi fuſſe ſtata meſſa, ilquale ha di longhezza miglia quaranta. Et tra tutte le coſe che quiui ſono di mataviglia piene, vna vi è d'ogni ammiratione digniſſima laquale è che ritrouandoſi alchuni marinari cõ ſuoi nauigli, & à queſto luogo ſmõtati, per pigliare le coſe che loro erano di biſogno, vno tra tutti li altri, che di veder coſe noue era deſideroſo piu che alchuno altro, meſſoſi la via tra piedi, & piede inanci pie, ſe medeſimo traſportãdo, infino ad vn grãdiſſimo boſco ſenza auederſene, gioto ſi ritrouoo, nelquale intratoſene, & eſſendo gia alquanto dentro penetrato, vn che tutto di bianco era veſtito (nõ ſe ne aueẽdo) ſopra capo gli gionſe, & dopo queſto forſi altri trenta, pur in cotal modo veſtiti, gli ſopragionſero, liquali da coſtui veduti ſubbito al fuggire ſi diede, & quelli gridãdo, faceuano ſegno, che fuggir non douelſe, ma egli con quanta maggior forza poteua, da loro faceuaſi lontano, ne di correre mai non ſi ritenne, infin à tanto, che al nauiglio tutto anſioſo peruenne, & poi che alquãto ripreſo hebbe di lena, à cõpagni, tutto quel lo che da lui veduto era ſtato, li diſſe, liquali ſubbito cio vdẽdo, le loro armi ripre-

Benedetto Bordoni, Isolario, c.XIII, scheda n. 62

Dall'*Ars moriendi*, in italiano, (scheda n. 45) con 12 xilografie di cui 11 a piena pagina, ispirate liberamente a quelle dei libri tabellari di quella stessa opera prodotta nel Sec. XV in Olanda e Germania – pubblicata nel 1503 da Giovanni Battista Sessa, originario dell'omonima città presso Lugano, libraio prima e poi stampatore dal 1489 fino al 1505, con una pregevole produzione di una cinquantina di opere – si passa ad un *Petrarca...*, pubblicato sempre nel 1503 da Albertino da Lizzona, contenente fra l'altro il Canzoniere con i commenti di Francesco Filelfo e Antonio da Tempo, con un frontespizio xilografico raffigurante il Petrarca laureato e sei grandi incisioni in legno rappresentanti le scene dei Trionfi, dovute a un vigoroso incisore di origine toscana, che, tratte dall'edizione di Piero de Piasi del 1490, sono le stesse usate per l'edizione del 1493 di Giovanni Coderò.

Sono del 1508 le *Methamorphoseon vulgare hystoriado* di Ovidio (scheda n. 49) edite ad istanza di Lucantonio Giunta, insigne editore tipografo della gloriosa omonima famiglia che da Firenze estende la sua opera anche a Venezia. Esse sono pubblicate per i tipi di Alessandro di Bindoni, con utilizzo di legni di cui uno di tipo architettonico nella prima pagina del testo, e 52 grandi vignette a tratti, illustranti i vari canti delle Metamorfosi, considerate tra le più significative espressioni della tipografia veneta, utilizzate per un'edizione precedente, la prima stampata per i Giunta da Giovanni Rosso nel 1497.

È di un anno dopo, il 1509, la *Divina proportione...* di Luca Pacioli (scheda n. 47) per i tipi di Paganinus de Paganinis che nel 1515 introdurrà un suo corsivo molto minuto ma chiarissimo e ben leggibile, arieggiante al rotondo, con molte xilografie di figure geometriche poste sui margini ed 89 tavole di modelli di lettere, che ne fanno il primo esempio di alfabeto calligrafico. Come si evince anche dalla prefazione del libro, molte delle xilografie sono state incise su disegno di Leonardo.

Nel 1512 vede la luce, sempre per i tipi di Alessandro di Bindoni, il *Guerrino dicto Meschino* di Andrea da Barberino (scheda n. 69), con due legni nel frontespizio, illustrato in alto da una grande scena guerresca e da due legni in basso nella prima pagina, e 68 xilografie di piccolo formato sparse nel testo.

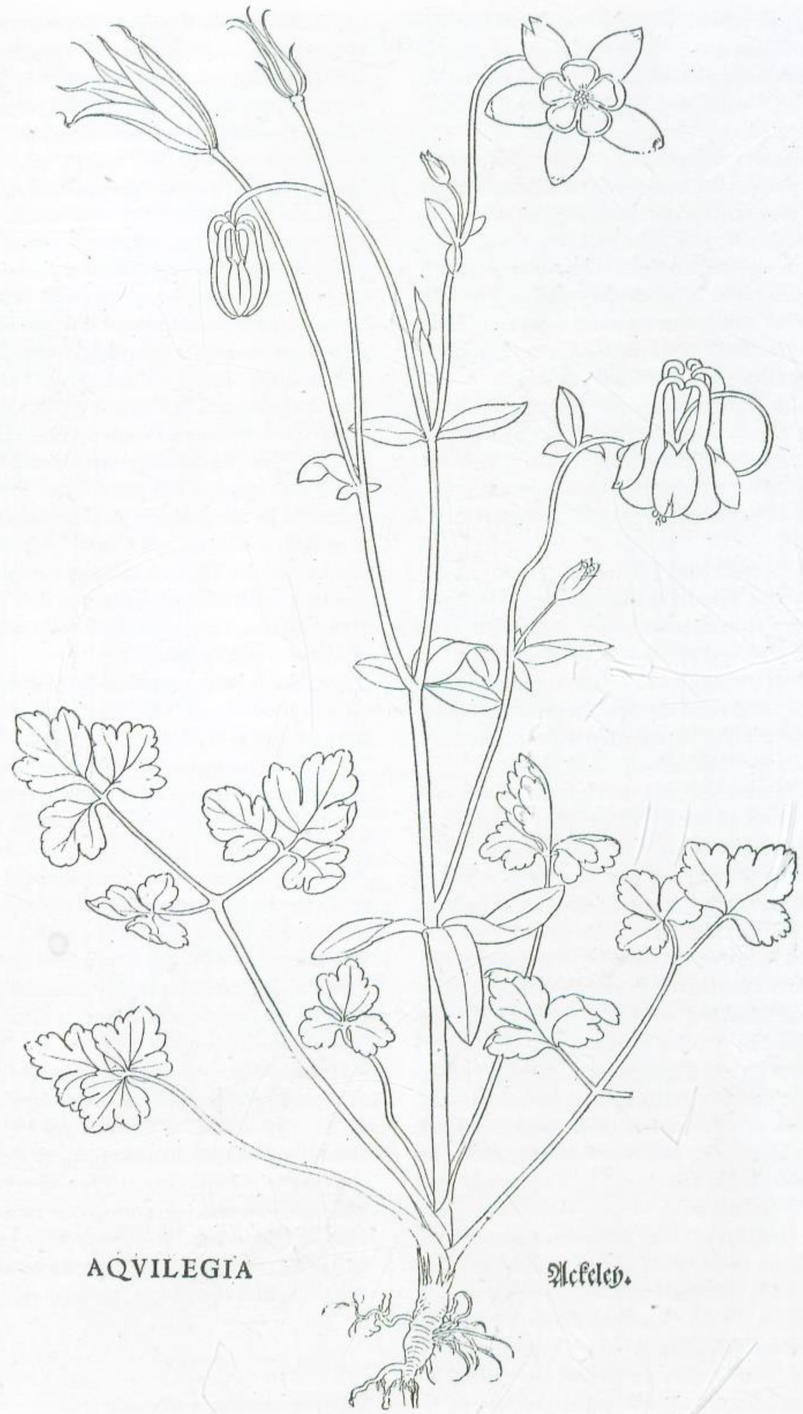
Nel 1515 Jacopo Penzio, editore e tipografo che, succeduto al padre Giovanni Battista, dal 1506 stampa da solo per poi unirsi in società nel 1516, pubblica il *De Magnis coniunctionibus annorum revolutionibus ac eorum profectionibus*, di Albumasar (scheda n. 59), seconda edizione dell'opera stampata del Ratdolt ad Augusta nel 1489, ma con apparato iconografico, composto di ben 240 xilografie totalmente rinnovate. Anche quest'opera però registra un riutilizzo, che riguarda il gran legno del frontespizio con il monogramma "LF", già adoperato per due opere di Alberto Magno e di Cecco d'Ascoli, stampate dallo stesso Sessa nel 1509 e nel 1510.

Pietro Liechtenstein di Colonia, nipote di Ermanno stampatore a Vicenza, Treviso e Venezia dopo il 1482, che inizia la sua attività come editore adopera lo stemma familiare posto in fondo sul verso dell'ultima carta, in uno scudo araldico, diviso longitudinalmente contenente due sfere armillari, la prima rossa su fondo nero, la seconda nera su fondo rosso e, sopra lo scudo, un cimiero con sfera armillare in nero e fascia rossa, ed in alto il suo nome. Stampa nel 1521 le *Tabule astronomice* di Alfonso X re di Castiglia (scheda n. 73) con una serie di piccole iniziali xilografate che richiamano quelle miniate disseminate nel testo.

Nel 1522 Cesare Arrivabene dà ai torchi un *Fasciculum medicine* di Johannes de Ketham (scheda n. 51), già stampato nel 1515 dai fratelli Andrea e Antonio Arrivabene. Vengono però utilizzati 10 legni di pregevole fattura tratti dall'edizione veneziana del Di Gregorio del 1493 e del 1495.

Nel 1526 Stefano Nicolini da Sabbio, in provincia di Brescia, il più colto e attivo della famiglia che aveva iniziato a stampare a Venezia ai primi del secolo, dà alla luce una *Ilias, traducta in linguam graecam vulgarem* (scheda n. 70), con tre xilografie a piena pagina, 136 legni a chiaroscuro, utilizzando il nuovo metodo introdotto da Ugo da Carpi, e, nel frontespizio, la marca tipografica, contenente in una cornice lo stemma della città di Sabio, con una corona che sovrasta la torre e sulla fascia la scritta SABIO.

Nel 1529 Nicolò di Aristotele de' Rossi detto lo Zoppino, originario di Ferrara, dopo gli esordi di libraio editore a Bologna, pur continuando tale attività stampa a Venezia nel 1505 il primo libro adoperando la marca tipografica della faina: un *Esemplario di lavori...* (scheda n. 65), prima opera pubblicata in Italia che dia suggerimenti di modelli di pizzi e ricami. Un anno dopo, nel 1530, Andrea Valvassore detto Guadagnino, che inizia la sua attività fin dal 1522



Leonhart Fuchs, De historia stirpium commentarii..., tavola 102, scheda n. 58

come xilografo, stampa una sua *Opera nova intitulata Corona di racami* (scheda n. 64) che si accosta al genere dell'Esemplario del 1523, e che verrà ristampata altre 9 volte negli anni successivi, a dimostrazione del notevole interesse suscitato.
A tutt'altro genere appartiene l'*Isolario* di Benedetto Bordoni, pubblicato, a comprova dell'interesse per le scoperte geografiche che stava espandendosi con incredibile celerità, nel 1534 (scheda n. 62) dallo Zoppino, con una bella cornice xilografata a motivi floreali che contiene il frontespizio, e con ben 112 legni disegnati con molta linearità e perizia, 7 dei quali molto grandi o a piena pagina e uno, forse il più bello, su doppia pagina, che illustra Venezia.
Privo di note tipografiche, ma presumibilmente stampato in questa città nel 1535, è il *Thesauro de scrittori* di Ugo da Carpi (scheda n. 63), con un bel frontespizio inciso e parecchie varie altre xilografie con modelli di scrittura e di alfabeto calligrafico.

Nella seconda metà del Secolo, quando, anche a causa del mutamento dei tempi, dovuto alla Controriforma, con il conseguente perioodo di rigore e severità che colpisce anche la stampa, sia nei contenuti che vengono espurgati, sia nella parte iconografica che diviene più controllata, la produzione dei libri sta subendo delle metamorfosi strutturali e di contenuto.
Nel 1565 Vincenzo Valgrisi, di origine francese, «Al segno d'Erasmo, in Merceria, presso l'orologio di San Marco», stampatore di oltre 200 edizioni durante la sua lunga attività, pubblica un *Orlando furioso con i cinque canti*, di Ludovico Ariosto (scheda n. 79), adorno di 51 xilografie su disegni attribuiti per molto tempo al pittore ferrarese Dosso Dossi e riutilizzate da una sua prima edizione dell'opera del 1556.
Gli "Eredi di Marchiò Sessa", stampano nel 1568 un'*Opera nova* di Achille Marozzo con i legni provenienti dalle edizioni modenesi del 1536 e del 1540, quest'ultima, seconda edizione dell'opera, fatta dal Bergolli, pure esposta in mostra (scheda n. 83) per l'opportuno confronto, con le sue 84 xilografie che ne fanno il più bel libro illustrato della tipografia modenese del Cinquecento.
Nel 1570 è Giordano Ziletti, tipografo molto attivo, che, all'insegna della Stella cometa con altre stelle più piccole tra le punte, stampa le *Cento favole morali...* (scheda n. 78) di Giovanni Mario Verdizotti, allievo ed amico del Tiziano, con 100 pregevoli legni di mano dello stesso Verdizotti che risentono dello stile del maestro.

Nel 1578 i fratelli Giovanni Battista e Marchiò Sessa stampano un *Dante* con le *espositioni di Cristoforo Landino et di Alessandro Vellutello* (scheda n. 81), edizione molto accurata del poema dantesco, con un frontespizio xilografato molto imponente e già alquanto pesante nell'ornato, nel cui ovale centrale è posta la figura del poeta. Tutta una serie di fregi, di scene, di ritratti dei vari artisti, e di iniziali, sono sparsi nel testo, mentre la marca dei Sessa, il gatto col topo in bocca, è inserita nel fregio inserito nella prima pagina, secondo l'uso che si va diffondendo.
Infine nel 1590, Aldo Manuzio il giovane, nipote del grande maestro della tipografia, insegnante di retorica e studioso, stampa un'*Aminta* del Tasso (scheda n. 80) con un ritratto dell'autore e con 11 piccole xilografie che contengono vignette illustrative del testo ed altri legni che decorano riccamente l'opera.
Quasi allo scadere del secolo, nel 1598, Giovanni Bernardo Sessa, pubblica un *Habiti antichi e moderni di tutto il mondo ...* di Cesare Vecellio (scheda n. 66), cugino del Tiziano, incisore e miniatore di libri, che in questa seconda edizione dell'opera, molto nota e diffusa, riprende i legni della prima del 1590, che ammontano a ben 522.
Esaminata la larga rappresentanza di opere veneziane, che praticamente offrono da sole una rassegna di tutto un secolo di illustrazione xilografica nella città lagunare, raggruppando le altre opere conservate nella Biblioteca Estense ed esposte in mostra, notiamo che le altre città italiane, da Firenze, a Modena, a Roma, a Milano, a Bologna, a Fano sono rappresentate da un numero di pubblicazioni del tutto inferiore, il che non è casuale, ma è solo conseguenza di una diretta proporzionalità con la quantità di opere stampate dei vari centri, senza contare il fatto che la vicinanza di Venezia, centro floridissimo ben noto agli Estensi, permetteva un nutrito approvvigionamento di libri di quella città.
Nelle tre edizioni fiorentine prese precedentemente in considerazione figura un *Vitruvius iterum et Frontinus...*, pubblicato a Firenze nel 1513 da Filippo Giunta (scheda n. 55), stampatore e libraio, che è noto per la stampa fino al 1514 di edizioni latine e italiane in formato piccolo e con i caratteri corsivi usati da Aldo Manuzio, e che si serve per queste edizioni di legni usati per un Vitruvio veneziano in folio del 1511. Essi comunque risultano alquanto modesti


Incomincia il primo libro me/thamorphoseos de Ouidio i pro/sa uulgare traduto con le alego/rie. Capitulo Primo.
O ANIMO mio deside/ra de dire: de: forme mutate in/noui corpi & imper/cio uoi idii darete aiu/to a gli mei principii: impercio: che uoi idii
suoſti quegli: che le mutaſſe: & guidate el uerſo mio perpe/tuale: ſi chio poſſi dechiarare le coſe eſſute dal principio del mondo p iſino al ꝓſente doue io ſono.
De chaos ſecondo eſiodo.
PRima che fuſſe ma/re: tera o cielo: era un uolto di natu/ra i tutto mõdo el q̃l dꝰ mõdo el chia/mar chaos & fue una groſſa & nõ cõptita cõpoſitiõe & era uno diſcõcio peſſo. Erão adũa

Ovidio, Metamorfosi, c.Ir, scheda n. 49

rispetto a quelli di un'altra edizione *Dell'Architettura* del Vitruvio stampata a Como, nel 1521, da Gotardo da Ponte (scheda n. 54), che ha una produzione molto vasta. Il raffronto delle due opere – delle quali quest'ultima ha un numero elevato di xilografie, ben 117, di cui 9 a pagine intere, con disegni ornamentali, architettonici e geometrici, alcuni di incomparabile bellezza ed originalità, e con molte figure di varia grandezza di quasi certa influenza leonardesca – è sicuramente a vantaggio dell'edizione comasca del 1521, che è la prima in lingua italiana.
Attribuita dal Fava a Firenze è anche una *Chronica di Mantua* senza note tipografiche, del 1521 circa (scheda n. 57), con le xilografie rappresentanti le armi di Mantova e sette alberi genealogici della Famiglia Gonzaga.
L'ultima edizione fiorentina prescelta è del 1568, è sempre una Giuntina del periodo di Filippo e Jacopo, e riguarda *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti...* di Giorgio Vasari (scheda n. 82), celebre opera illustrata con due grandi legni, uno che incornicia il frontespizio e l'altro posto sul verso di esso, a piena pagina. È da ricordare che a Firenze opera nel Cinquecento anche un altro tipografo, il fiammingo *Lorenzo Torrentino*, non rappresentato in questa rassegna, autore di belle e rare pubblicazioni di opere in volgare.

Tra le edizioni modenesi, oltre al già richiamato Marozzo, sono da ricordare un'opera di Giulio Ariosto, *La Primavera* (scheda n. 84), pubblicata nel 1555 senza note tipografiche, con una xilografia sulla prima pagina poi ripetuta nel testo, altri due legni e un fregio xilografico; e uno *Statuta civitatis Mutinae* (scheda n. 85), stampato su carta azzurrina nel 1575 da Paolo Gadaldino, appartenute alla famiglia bergamasca presente a Modena dal 1544 con il capostipite Antonio, con due frontespizi incorniciati da legni con disegni architettonici.
Altre città come Bologna, Roma e Fano, sono presenti nella rassegna xilografica con un'opera ciascuna: la città felsinea con un'*Isagogae breves in anatomiam humani corporis...* (scheda n. 52), stampata nel 1523 da Benedetto di Ettore Faolli, libraio ed editore di larghe vedute e tipografo esperto e colto, con una nutrita serie di xilografie di carattere anatomico, alcune anche a piena pagina per le quali egli si serviva del noto incisore Pino Cisa.
Roma, che dal 1515 sarà illustrata dall'attività di Antonio Blado, è invece rappresentata da una *Historia de vita et rebus gestis Scanderbegi...* (scheda n. 67), stampata per la prima volta da un non meglio identificato B.V., opera molto rara con un frontespizio incorniciato xilograficamente ed un grande ritratto di Giorgio Castriota e molte iniziali in legno inciso con putti, mostri o motivi floreali.
Fano è invece presente con una delle più belle edizioni di Girolamo Soncini, il principale rappresentante della tipografia ebraica, la *Decachordum christianum* del cardinale Marco Vigerio (scheda n. 56), edita nel 1507, con 33 piccoli legni e 10 a piena pagina che godranno di molta fortuna nel corso del Sec. XVI, venendo ripresi per la stampa di molte opere religiose.
Esaurita la rassegna delle opere illustrate da xilografie riguardanti l'Italia, resta un'elenco abbastanza nutrito di quelle edite all'estero, nei centri più illustri e famosi quali Parigi, Lione, Norimberga, Lisbona, Siviglia, Orense, Basilea, Ingolstadt, Argentorati, nome originario dell'odierna Strasburgo.
Di Parigi si considerano in questa rassegna due edizioni, tutte della prima parte del '500, un'*Hore intemeratae Virginis Mariae secundum usum Romanum...* (scheda n. 46), stampato su pergamena da Gillet Remacle, nel 1503, ed edita da Thielman Kerver, con molte illustrazioni xilografiche, date da scene all'inizio delle varie preghiere al fine di comunicare attraverso l'immagine, e da pagine contornate da figure e fregi; e una *La fleur des Batailles Doolin de Maience*, (scheda n. 48), pubblicata dal famoso Anthoin Vèrard nel 1511, con un legno a piena pagina e 24 più piccoli con scene di combattimenti.
Lione è anch'essa rappresentata da due opere: una *Le diverse imprese* ... di Andrea Alciati (scheda n. 76) tratta dai famosi *Emblemata*, tradotti in italiano e riprendendo molti legni dell'opera originale, stampata nel 1551 da Guglielmo Rovillio, con le 256 pagine interamente illustrate da xilografie di notevole pregio, anche se non riconducibili ad un'unica matrice stilistica, che ne fanno un pregevolissimo libro nel quale l'illustrazione xilografica prevale addirittura sul testo; ed una di François Boussuet, il *De natura aquatilium carmen...* (scheda n. 77), stampato da Mattia Bonomi nel 1558, con un legno che riporta il ritratto dell'autore e molte nitide xilografie di carattere marino disseminate su quasi tutte le pagine del testo, che ha pure notevoli fregi e un gran numero di finalini molto pregevoli.
Le opere francesi rivelano nel gusto dell'illustrazione xilografica una indubbia influenza dell'arte rinascimentale italiana, soprattutto quella di Geoffrey Tory, per merito del quale fregi e illustrazioni acquistano una eleganza squisita e l'equilibrio tra testo ed elemento figurativo. Ma nell'illustrazione francese è

presente anche l'influenza dei grandi incisori tedeschi Melchiorre e Gaspare Trechnel.
Il gruppo di opere illustrate pubblicate nella Penisola Iberica, paese dove nel Cinquecento è scarso lo sviluppo della tipografia, che senza originalità ripete motivi francesi, italiani e tedeschi, riguarda un'edizione di Lisbona, *Ho preste Johan das indias* (scheda n. 72), stampata nel 1540 da Luis Rodiguez; un'edizione di Siviglia, *Thebayda* (scheda n. 74), stampata da Andrea de Burgos nel 1547 con piccoli legni che illustrano i personaggi della commedia; e un'edizione di Orense, di Vasco Diaz Tanco, *Libro intitulado Palinodia* (scheda n. 75) uscito nel 1547, in grande formato con tre frontespizi di cui uno architettonico ornato da fregi xilografici e due grandi legni, dalla tipografia dello stesso autore.
La Germania è il paese nel quale la stampa nel Sec. XVI progredisce più sotto l'aspetto quantitativo, specie nel periodo della Riforma, con i libri di Lutero e della sua Bibbia tedesca, che sotto quello qualitativo.
La non ricercata perfezione tipografica è tuttavia compensata dalla bellezza dell'illustrazione che ha in Augusta, dove per il primo ventennio del secolo è attivo il Ratdolt, il principale centro, a far data dalla fine del '400, con xilografie attribuite al giovane Dürer, e con l'ornamentazione delle edizioni del Froben alle quali attendono Hans Holbein il giovane e il valente xilografo Giovanni Lützelburger.
La Germania è rappresentata nella rassegna da due opere edite a Norimberga: l'*Opera* di suor Hrotsvitha (scheda n. 42), edita nel 1501 e famosa per i suoi grandi legni a piena pagina, due dei quali attribuiti al Dürer; lo *Speculum patientiae...* di Ulrich Pinder (scheda n. 44), edito nel 1509, con due grandi xilografie anch'esse attribuite al Dürer. È stata pure inserita, per completezza di documentazione, la celebre *Piccola Passione* di Dürer, benché l'edizione estense sia quella tarda di Venezia del 1612 (scheda n. 43).
Un'altra opera è edita a Strasburgo, *Ein hubsche von der Kunigelichen stat Troy wie sie zerstorett Wart*, nel 1510 (scheda n. 68) con ben 158 legni di varia grandezza, dei quali uno nella parte inferiore del frontespizio, riguardanti scene guerresche o bucoliche o di vita quotidiana illustranti il testo.
Edita ad Hagenau nel 1513 da Heinrich Gran è *Der swangern Frawen und Hebammen roszgarten* di Eucario Roessli (scheda n. 50), con xilografie ornamentali nella prima pagina, e 2 grandi legni a pagina intera e 20 con figure di Conrad Mestral, amico di Dürer.
Infine un'altra opera, *Quadrans... astronomicus...* di Pietro Apiano (scheda n. 61), è pubblicata a Ingolstad, nel 1532 con molte nitide illustrazioni xilografiche di carattere astronomico inserite nel testo. Inoltre una è posta sul frontespizio e 9 sono allegate in tavola a piena pagina in fondo all'opera.
Dello stesso Apiano si espone una grande tavola, un *Folium populi...* (scheda n. 60), bella e complessa xilografia sviluppata su modelli matematici tratta da un grande legno su doppia pagina, inserita in un'opera del 1603, l'*Uranometria* di Giovanni Boyer.
Per l'area tedesca occorre anche considerare due bellissime xilografie, inserite in una raccolta di singole stampe di vari autori, di Hans Baldung di Strasburgo, uno degli incisori tedeschi del tempo di Dürer che merita un ruolo particolare per l'originalità della sua visione che stravolge la iconografia sacra tradizionale, introducendo elementi di crudo realismo molto vicini alla sensibilità moderna. I due soggetti riguardano *Lo stalliere stregato* e i *Cavalli*. Su quest'ultimo soggetto un legno originale conservato nella Galleria Estense ed esposto in mostra mette in luce tutta l'abilità incisoria del grande artista tedesco (scheda n. 71).
La Svizzera è presente con un'edizione di Basilea di Leonhart Fuchs, i *De historia stirpium commentarii* (scheda n. 58), edita nel 1542 con moltissime xilografie, alcune a piena pagina, tra le quali la figura dell'autore nel verso del frontespizio e quelle dei ritratti dei pittori e degli incisori assorti nel loro lavoro. Tra le xilografie di carattere geografico, ma stanti a sé e non inserite quindi in un libro, omaggio a Modena, nella mostra estense è presente la più antica carta del territorio modenese, definita *Carta cosmografica dello stato modenese* (scheda n. 86), edita nel 1571, senza note tipografiche, realizzata su disegno e per volere del nobile modenese Alberto Balugola.

La prima marca tipografica, in xilografia, di Cristophe Plantin

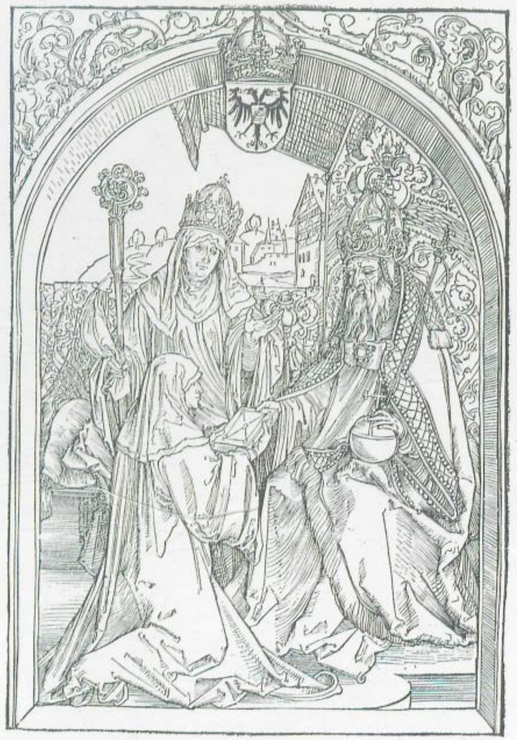



THESAVRO DE SCRIT
TORI
Opera artificiosa laquale ensegnia scrivere ogni sorte lettere
cioe Carattere: Antiche: moderne: et bastarde: de piu sorte: cum varij: et belli essempli: et
altre sorte lettere de varie lingue: cioe Greche: Hebraiche: Caldee
& Arabiche: Tutte estratte da diversi et probatissimi Autori &
massimamente dalo preclarissimo SIGISMVNDO
Santo nobile fiorentino: mathematico: et Architettore eru
ditissimo: dele misure: et regolate de littere prima
inventore: Intagliata per Ugo da
Carpi: Cum gratia: et Pri.
vilegio
A S
Anchora insegna de adornamento: le Penne secundo diverse sorte
de littere: et cognoscere la bontade de quelle: et carte: e fare inchiostro
et Mazzino. sanagrino: et Vernice: cum multi altri secreti pertinenti alo Predicto: et Excellente Scrittore: come per te medesimo
legendo imparerai. Ne lanno di nostra salute.
M D XXX V
B.E

Ugo da Carpi, frontespizio, scheda n. 64

La xilografia nel XVI secolo

catalogo e schede



Albrecht Dürer, Rosvita offre il suo poema al Capo della Chiesa

42
HROTSVITHA
Opera... Norunbergae, sub privilegio Sodalitatis Celticae, 1501. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[α.E.1.12]

Konrad Celtis (1459-1508) è considerato il padre dell'Umanesimo tedesco. Compiuti gli studi nelle più celebri università tedesche – Colonia, Heidelbergh, Rostock, Erfurt e Leipzig – giunse a Norimberga nel 1487 sotto la protezione dell'imperatore e della corte dei Brandeburgo. Per un ventennio fu il promotore della vita intellettuale della città (collaboratore di Hartmann Schedel e di Koberger per la realizzazione in lingua tedesca della seconda edizione del *Liber Chronicarum*) e di tutta l'area tedesca e tenne corsi in numerose università. Autore, in lingua latina e tedesca, di opere fondamentali per lo sviluppo della cultura negli anni di un'epoca rivoluzionaria, instancabile ricercatore, scoprì nel chiostro di St. Emmeram a Regensburg i drammi latini e le opere teatrali e poetiche di Hroswitha von Ganderscheim che pubblicò nel 1501 corredati da xilografie intagliate nella bottega di Albrecht Dürer. È ormai accettato dagli studiosi (Salvini, Panofski, Rücke) che il Dürer abbia contribuito personalmente all'impresa con due legni a piena pagina, che qui presentiamo.
Ben poco si sa della vita della monaca Hroswitha von Ganderscheim (935-973 ca.). Discendente di nobile famiglia entrò nel convento benedettino di Ganderscheim dove trascorse tutta la sua vita. Si affermò ben presto come grande conoscitrice degli autori classici e cristiani e come scrittrice di drammi e poemi medio-latini: il poema in esametri *Gesta Othonis imperatoris* (965-968); le origini del suo monastero *Primordia coenobii Gandersiani*; leggende agiografiche e sei drammi in prosa rimata. La sua opera rimase pressoché sconosciuta fino alla riscoperta del codice di Sant'Emmerano a Ratisbona da parte di Konrad Celtis, il quale ne curò la pubblicazione e contribuì decisamente alla diffusione del suo magistero in un'area e in un'epoca di forti revisioni religiose. L'opera di Hroswitha viene tuttora considerata importante per la cultura scolastica del X secolo, nell'epoca del romanico ottoniano, e fondamentale per la conoscenza del teatro sacro medievale.
(Mauro Bini)

a fronte
Albrecht Dürer: L'arcivescovo di Magonza, Guglielmo, presenta l'opera di Rosvita "Gesta Othonis imperatoris" a Ottone II





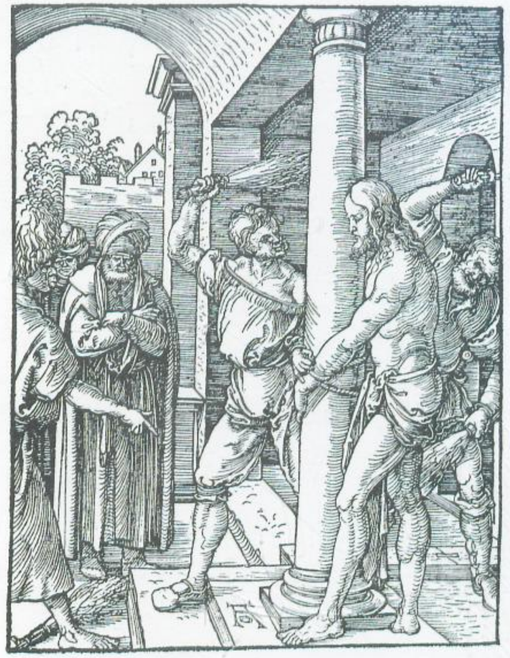
Tavola XIV

43
ALBRECHT DÜRER
La passione di N.S. Giesu Christo... In Venetia, appresso Daniel Bissuccio, 1612. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.Z.6.35(1)]

La *Piccola Passione* (*Kleine Holzschnittpassion*), realizzata da Albrecht Dürer tra il 1509 e il 1511, fu pubblicata nel 1511. Si compone di 37 tavole xilografiche, oltre al frontespizio (che manca in questo esemplare estense mutilo, privo anche della prima tavola, e peraltro appartenente all'edizione postuma veneziana del 1612), in formato lievemente variabile tra mm. 127x97 e 129x100, tranne il frontespizio di mm. 85x76.
L'opera xilografica di Dürer, il maggiore artista tedesco, è annoverata tra le massime espressioni dell'arte grafica di ogni tempo. In questo breve spazio possiamo riassumere soltanto il contributo di Dürer all'elevazione della tecnica xilografica ad autonoma espressione artistica rinviando ai fondamentali contributi monografici sull'opera incisa dureriana di Herwin Panofsky e di Roberto Salvini.
Albrecht Dürer (1471-1528), figlio di un orafo ungherese stabilitosi a Norimberga, imparò l'uso degli attrezzi per l'incisione nella bottega paterna, poi, giovanissimo, mostrando una straordinaria abilità nel disegno, divenne apprendista nella bottega di Michael Wolgemut, pittore e xilografo, che gli consentì di partecipare alla vita culturale di Norimberga, alle imprese editoriali di Anton Koberger (che diventerà suo protettore) e di godere dell'amicizia e della stima dell'umanista Konrad Celtis. Ventenne, dotato di capacità tecniche eccelse, naturalmente predisposto a ogni forma artistica, dimostra subito grande sensibilità e saggezza professionale nel saper approfittare della straordinaria, favorevole congiuntura che la storia gli aveva riservato. Come tutti i grandi artisti compie numerosi viaggi per incrementare le proprie conoscenze; ogni viaggio rappresenterà una tappa della sua crescita artistica, capace di lasciarsi influenzare dai grandi maestri contemporanei ma, appena ventisettenne, di raggiungere l'apice della fama e di essere ovunque ricercato e apprezzato come grande maestro. La visita alla bottega di Martin Schongauer e il soggiorno a Colmar gli consentono l'affinamento tecnico e l'inserimento, forte delle raccomandazioni di Anton Koberger, in un centro culturale ed editoriale all'avanguardia come quello di Basilea. I viaggi in Italia gli fanno conoscere l'opera di Mantegna e Bellini, l'espressività del colore della pittura veneta, l'applicazione della scienza matematica e della proporzione aurea nella costruzione formale dell'opera artistica. «Incisore nato, mai stanco di aggiungere particolare a particolare per creare un piccolo, autentico mondo nel breve giro di una carta», Dürer ha lasciato alla storia dell'arte xilografica autentici capolavori, alcuni dei quali posseduti dalla Biblioteca Estense sono documentati in questo volume e nella mostra. Richiamati gli studi ben più specifici e approfonditi sul suo itinerario artistico, ci preme, in questa sede, sottolineare soltanto la sua costante partecipazione ad alcuni importanti imprese editoriali del tempo, peraltro qui documentate, al fine di connotare non solo la sua eclettica capacità espressiva, la sua apertura intellettuale alle rivoluzioni culturali in atto a cavallo dei due secoli, ma soprattutto la sua sapiente intuizione imprenditoriale verso l'innovazione tecnologica. Fu forse il primo grande maestro a saper utilizzare il nuovo formidabile mezzo di comunicazione che offriva la stampa per diffondere in tutta Europa il genio della sua arte grafica. *(Mauro Bini)*

Tavola XVIII



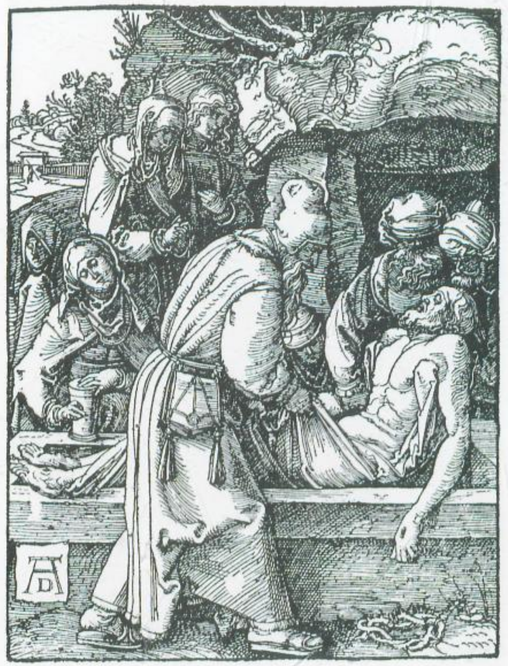


Tavola XXIX

Speculū Patiētie cum
theologycis consolationibus fratris Ioannis de
Tambaco. Sacrepagine professoris excel
lentissimi materia multū delectabi
lis nōmiꝰ vtilis & predicabi
lis oím fere morborū animi
cuiuscꝫ pſone quouiſmo
do tribulate cōsolati
onē atcꝫ medici
nam cōtinēs

44
ULRICH PINDER
Speculum patientie cum theologycis consolationibus fratris Ioannis de Tambaco... In ciuitate Nurenbergensi, s.t., 1509. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[VI.A.6.11]

Le due grandi xilografie dell'opera sono comunemente attribuite ad Albrecht Dürer. *(PO)*

c.[1]v



c.XXXIXv

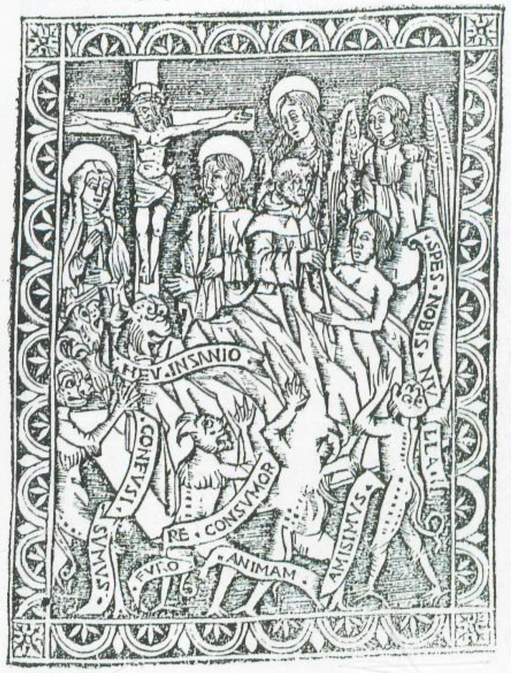


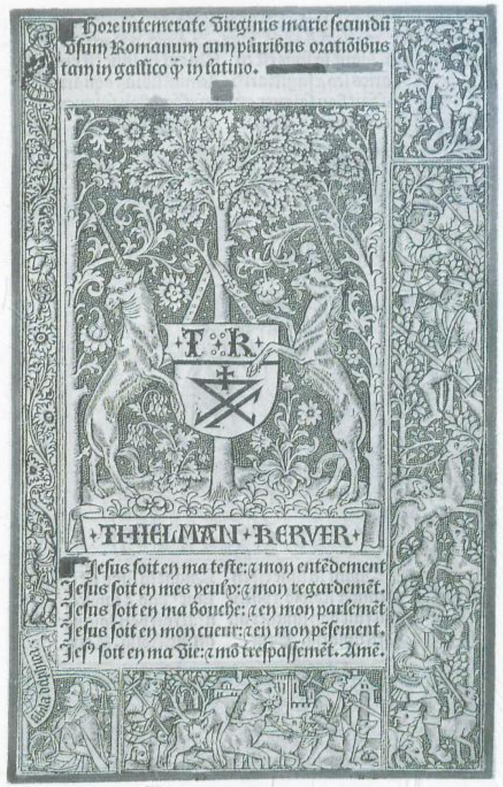
45
ARS MORIENDI, in italiano.
Questa operetta tracta del arte del ben morire cioe in gratia di Dio. Venetiis, per Jo. Baptistam Sessa, [c. 1503]. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.D.2.28]

L'opera contiene 12 xilografie di cui la prima, in frontespizio, raffigurante un religioso nell'atto di offrire una corona alla Vergine, è la stessa che compare nella *Vita de la Madonna* del Cornazzano, stampata sempre dal Sessa a Venezia il 22-III-1503. Gli altri 11 legni a piena pagina, che si trovano nel corpo del volume, raffigurano le tentazioni del demonio e le vittorie dell'angelo sullo spirito del male. Si tratta di copie, più o meno libere, delle tavole delle prime edizioni xilografiche dell'*Ars moriendi*, prodotte in Olanda e Germania. Queste illustrazioni, di non grande valore artistico ma senza dubbio interessanti, furono eseguite da artisti di origine fiorentina, o comunque formati alla scuola degli incisori di Firenze, che lavorarono per i Sessa nei primi anni del XVI secolo. *(ML)*

scheda n. 45, *c.[15]v*




Hore intemerate Virginis marie secundū
vsum Romanum cum plurib⁹ oratiōibus
tam in gallico q̄ in latino.
THIELMAN · KERVER ·
Jesus soit en ma teste: a mon entēdement
Jesus soit en mes yeulx: a mon regardemēt.
Jesus soit en ma bouche: a en mon parlemēt
Jesus soit en mon cueur: a en mon pēsement.
Jesꝰ soit en ma vie: a mō trespassemēt. Amē.

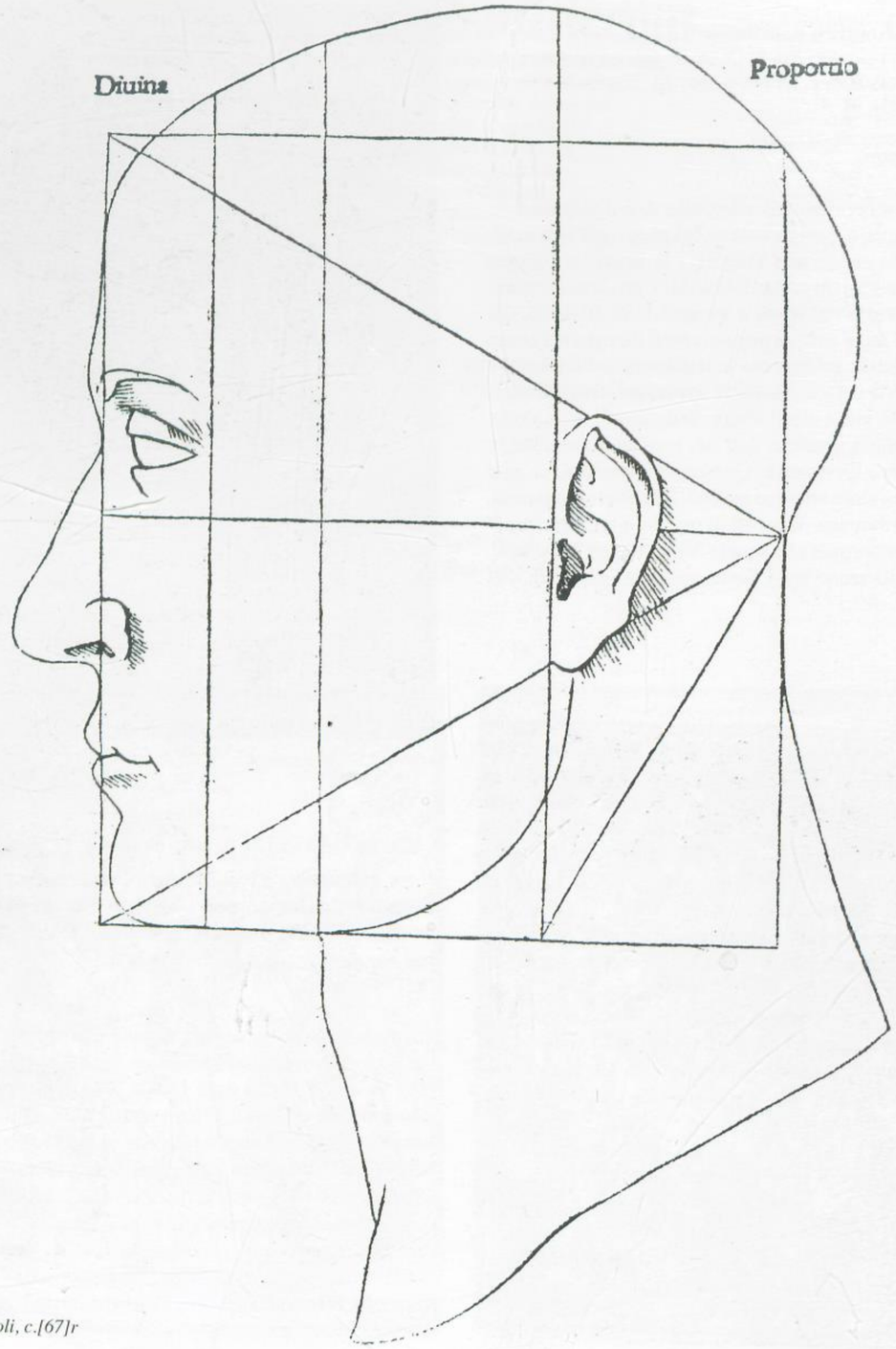
scheda n. 46, *frontespizio*

46
CHIESA CATTOLICA. Breviarium

Hore intemerate Virginis Marie, secundum usum Romanum... [Paris], par Thielman Kerver imprimeur, pour Gillet Remacle, 1503. ill. 200x135 mm.

Provenienza: fondo estense.
[α.D.6.6]

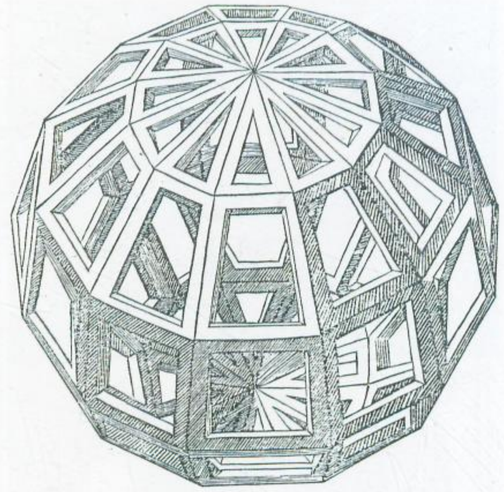
Esemplare stampato su pergamena, incompleto.
Le *Heures* continuarono ad essere in auge anche nel XVI secolo. A Parigi tra il 1501 e il 1520 ne furono stampate 500 edizioni. L'iconografia, pur abbandonando in parte certi arcaismi gotici, mantiene vivi gli stessi temi. La vedova Kerver, nel colophon di una edizione del 1533, spiega essa stessa l'importanza dell'illustrazione in questi libri: «*Heures*... recentemente decorate con nuove figure, poichè la comprensione che le parole assicurano alle persone colte, le immagini la assicurano senza alcun dubbio agli ignoranti e ai semplici...» *(PO)*



Pacioli, c.[67]r

47
LUCA PACIOLI
Diuina proportione...Venetiis, impressum per Paganinum de Paganinis, 1509. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[α.E.4.13]

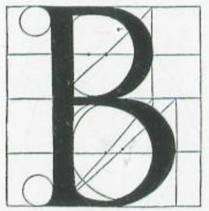


c.[133]r

Il trattato, definito dallo stesso Pacioli «utilissimo compendio da le scientie mathematici electo», fu terminato il 14 novembre 1498. Delle tre copie manoscritte solo due ci sono pervenute: quella conservata presso la Biblioteca Civica di Ginevra e quella dell'Ambrosiano di Milano. Durante l'ultimo soggiorno veneziano del Pacioli (1508-1509) l'opera venne stampata «con mirabile eleganza grafica» sui torchi di Paganino de' Paganini. L'edizione è illustrata da un ampio corpo di disegni composti da Leonardo da Vinci negli anni del comune sodalizio milanese sotto la protezione di Lodovico il Moro, sulla base dei principi della geometria euclidea. La collaborazione tra Pacioli e Leonardo, proseguita in una successiva esperienza fiorentina, rappresenta una felice sintesi del concetto umanistico dell'unitarietà della cultura. Un recente studio sull'opera del francescano rileva come la stessa biografia di Luca Pacioli stia a confermare questo ideale dell'"uomo del Rinascimento". Nativo di Borgo san Lorenzo (1445 ca.), concittadino di Piero della Francesca, di cui fu allievo e collaboratore nel corso del soggiorno urbinate (1472-1474) tanto da meritare di essere ritratto nella *Pala Montefeltro* di Brera, coetaneo e sodale di Bramante, Giuliano da Sangallo e Francesco di Giorgio, completò la formazione a Venezia, sui testi di Euclide e di Fibonacci, dove iniziò la carriera di insegnante e di divulgatore delle scienze matematiche. Tra il 1475 e il 1510, pur tra non infrequenti richiami dell'Ordine dei Francescani Minori, alla cui disciplina è soggetto, svolge il suo magistero sulle cattedre dei più affermati atenei italiani: Perugia, Roma, Napoli, Padova, Pisa e Bologna. A Roma è ospite di Leon Battista Alberti, a Venezia incontra Mantegna e viene ritratto da Jacopo de'Barbari, mentre Albrecht Dürer, nel suo secondo viaggio in Italia, certamente cercò di raggiungerlo a Bologna per affinare la conoscenza del metodo aureo in funzione del perfezionamento del disegno delle forme anatomiche e dell'armonia della natura.

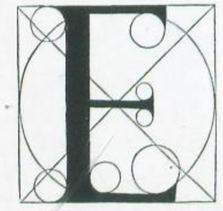
L'opera del Pacioli stampata a Venezia, oltre al *De Divina Proportione*, comprende altre due sezioni: la seconda tratta delle proporzioni in architettura, mentre la terza propone in lingua volgare la traduzione del *De corporibus regolaribus* di Piero della Francesca. *(Mauro Bini)*

c[69]r

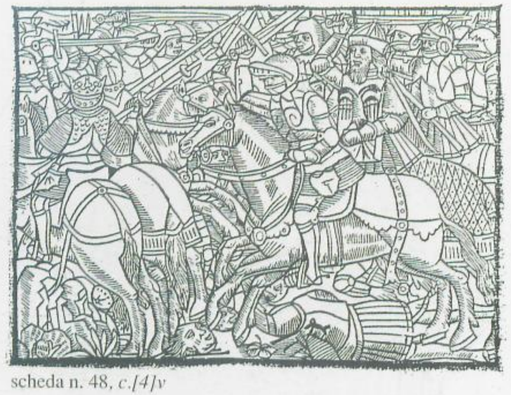


Questa lettera B. fi compone de dui tertij e quello de sotto fie lo piu grando de tutte le altre parti luna . cioe uol eller lo cinque noni de la fua altezza p diametro. E quella de fopra uol eller lo quatro noni medefimamente per diametro cioe qua de fopra proportionata amite negliochetti fa predette.

c.[72]r



Questa lettera E. fi cauca del rondo e del fiio quadro . La gamba groffa uol eller de le noue parti una . La gamba de fopra uol eller per la mita de la gamba groffa quella de fotto per fimile . Quella de mezo per terza parte de la gamba groffa comme quella de mezo del . A. e. la detta lettera uol eller largameza del fuo quadro cioe fi ent precedente.



scheda n. 48, *c.[4]v*

48
DOON DE MAYENCE
La fleur des batailles Doolin de Maience. A Paris, pour Anthoine Vérard, 1501. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[α.&.8.34]

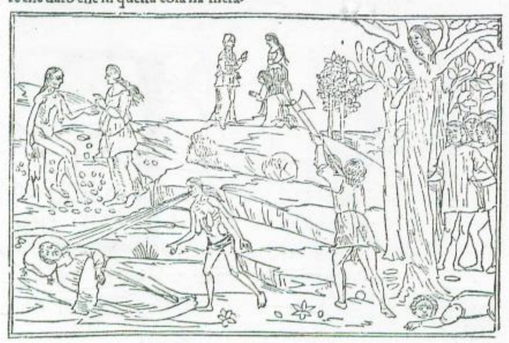
scheda n. 49, *c.LIXv*

LIBRO

VSſi morti Philemõ e Baucis: Li dei per lhonore che li haue ano riceuuto da loro ſi li conuerti in arbori cioe Philemõ in cierqua: & Baucis in arbore de Tilia: & dicea Lelex a Peritheo: tu hai udito queſto miracolo: ma io te dico che anchora q̃lli che praticauano in quelle cõtrade adorauano quelli ſterpi: & io udi q̃ſte coſe dire agli antichi mei liquali non ne haueõ ditto alcuna menzogna pcio che li non faria giouato couele: & io anchora uide quelli arbori pieni de imaigne. Alhora me igenochiai in terra & adorali & pregaili che pregaſſe dio per me & qui fini Lelex la fabula ſua preſente Theſeo e Perithoo: & dicendo queſto ſogiõſe & diſſe: Perithoo: Tu dei credere che queſte coſe ſiano uere e la gẽte che era li tuta ſe mareuigliaua ſi p lo auctore & ancho per la coſa in ſe medema era merauigliosa. Ma oltra aglialtri ſe merauiglia Theſeo: Alhora Achelao uedendo cuſſi merauigliare Theſeo diſſe: tu dei ſapere che dato che in queſta coſa ſia merauegliosa anchora ce ſono de quelli che ſono piu merauegliose.

Cap. XLIIII.

LA alegoria Philemon & la donna Baucis fuorono de Phrigida de le contrade: che fuo la cita di Troia: li/ quali furono molto caritatiui: & nõ ostante che non haueſſero cognitione del uero dio. Dice ch̃ receuete Ioue & Mercurio. Cio ſe intende che chi apreſe carita Ioue cioe el ſumo idio alberga cõ lui acompagnato cõ Mercurio dio de eloquentia cioe lo ſpirito ſancto. E dice che la ſua caſa ſe conuerti in tẽplo ad honore de idio: queſto fuo uero: che non haue do egli figlioli fece di la caſa ſua uno templo a laude de idio: & dice che furono conuertiti in arbori. Queſto dice Ouidio per doi ragione. La prima perche dapoi la ſua morte la fama ſua corſe e ſtete al mondo ſi come ogi ſono li nomi de gli arbori: & anchora dice perche de ricõtra a quello templo erano doi arbori: cioe la cierqua: & el teglio: & dapoi la morte loro furon cuſſi nominati. Perciõ che in greco Philemon uol dire cierqua & Baucis quãto che teglio. Le altre coſe che Ouidio pone ſono per ornameto de la fabula: laqual ciaſcuna importa alcuna ſignificatione & uolendo de parte in parte ogni coſa exponere: ſeria longo e tedioſo ſermone & anchora el compoſitore non ha armadura da ſi forte bataglia.



49
PUBLIUS OVIDIUS NASO
Methamorphoseos vulgare hystoriado. In Venetia, per Alexandro di Bandoni ad instantia del nobile Lucantonio Zonta, 1508. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[α.E.4.9]

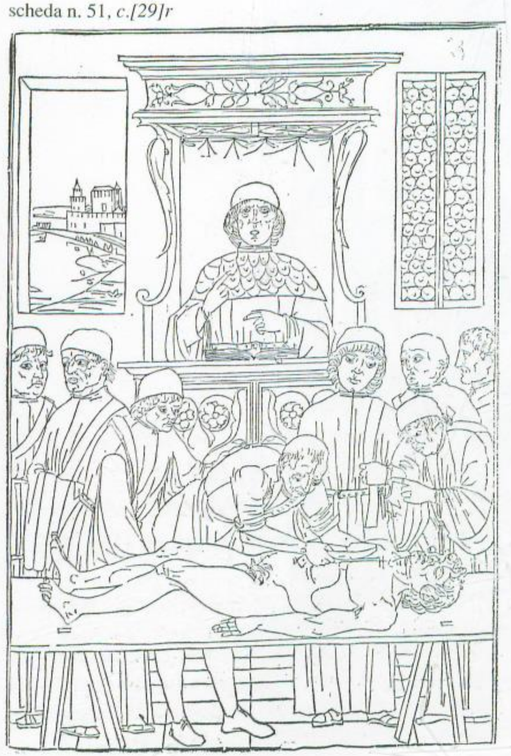
Le cinquantatre xilografie sono tratte dai legni della prima edizione del 1497 stampata da Giovanni Rosso per Giunta. I legni furono poi utilizzati a Parma nel 1505 da Francesco Mazali con l'aggiunta di 6 nuovi, poi di nuovo a Venezia per questa nostra edizione. *(PO)*

50
EUCHARIUS ROESSLIN
Der swangern [sic] Frawen und Hebammen roszgarten. [Hagenau, Heinrich Gran, 1513].

Provenienza: fondo estense.
[α.Y.6.31(1)]

Le illustrazioni, caratteristiche dell'epoca e dell'ambito geografico ma di semplice fattura, mostrano il parto e le varie posizioni assunte dal feto nell'utero. *(PO)*

scheda n. 51, *c.[29]r*





Rosegarten
Das vierd Capitel sagt wie
sich ein yede frawe/ in/ vor/ vnd nach der geburt halte soll vnd wie man ir in harter geburt zů hilff kommen soll.

scheda n. 50, *c.[12]r*

51
JOHANNES KETHAM
Fasciculus medicie... In Venetiarum civitate, per Cesarem Arriuabenum, 1522. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[A.42.Q.11]

Edizione tarda che utilizza per le belle illustrazioni 8 legni preparati per l'edizione del 1493 stampata a Venezia da Giovanni e Gregorio di Gregorio. Gli altri due provengono uno, modificato da questa stessa citata e l'ultimo, che rappresenta la lezione di anatomia, dall'edizione del 1495. I disegni da cui sono stati tratti i legni sono stati attribuiti a Gentile Bellini. *(PO)*



scheda n. 52, *c.70v*

52
IACOPO BERENGARIO
Isagogae breues in anatomiam humani corporis...
Bononiae, per Benedictum Hectoris, 1523. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense. Nota di possesso: Ioseffo di Pendici (?) 1619.
[α.D.2.24]

Le edizioni di Benedetto di Ettore Faelli sono molto belle, egli utilizzò per le illustrazioni di alcune il maggior incisore su legno che in quel periodo lavorava a Bologna, Piero Cisa o Ciza. *(PO)*

a fronte, scheda n. 54, *frontespizio*

scheda n. 53, *cc.[3v-4r]*


PHYSIOGOMIAE

SIGNA CORPORIS SICCAE complexionis. Cap. IIII.

SIGNA CORPORIS TEMPERati & sani Cap. V.

COMPENDIVM.

SIGNA CORPORIS DISTEMPErati, & male sani. Cap. VI.

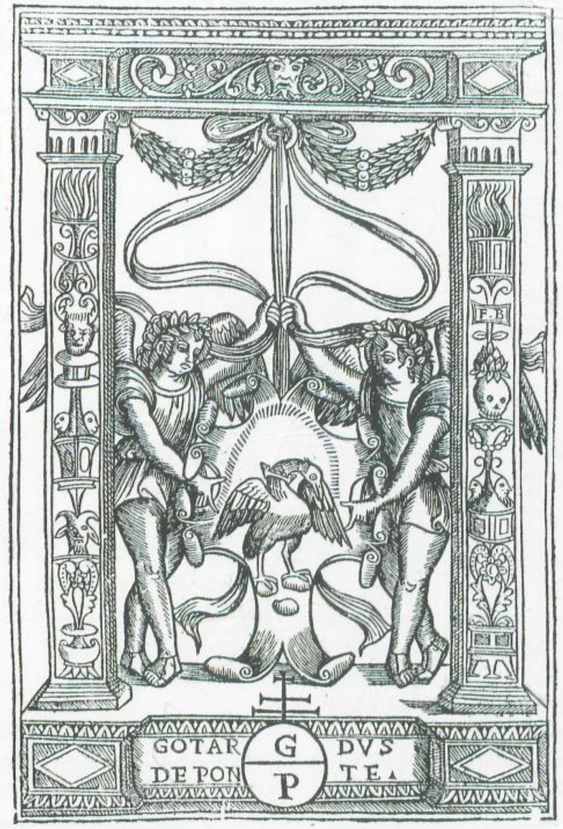
53
BARTOLOMEO DELLA ROCCA
Physiognomiae et *chiromantiae compendium.*
Argentorati, apud Ioannem Albertum, 1536. ill. 8°.

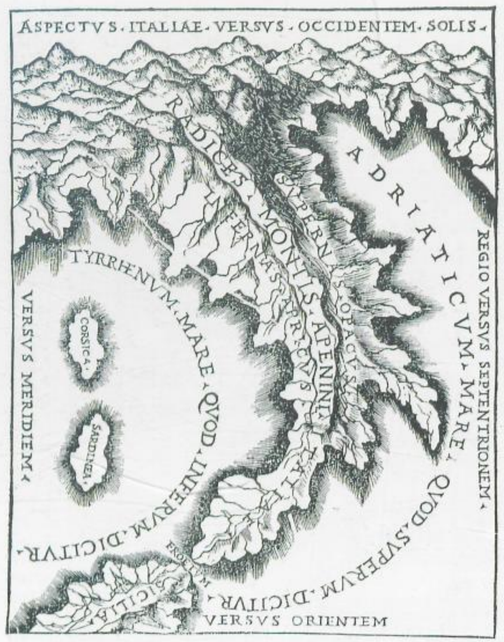
Provenienza: fondo estense.
[α.Z.7.27]

Le xilografie di questa edizione, che mostrano 29 volti e le varie linee della mano, furono copiate per un'altra celebre opera di fisionomica di Joannes Rosenbach, più noto con il nome di Indagine. *(PO)*

DI
Lucio
Vitruuio
Pollione de
Architectura Li-
bri Dece tradutti de
latino in Vulgare affi-
gurati: Cõmentati: & con
mirando ordine Insigniti: per il
quale facilmente potrai trouare la
multitudine de li abstrusi & recondití Vo-
cabuli a li soi loci & in epsa tabula con sum-
mo studio expositi & enucleati ad Immensa utili-
tate de ciascuno Studioso & beniuolo di epsa opera.

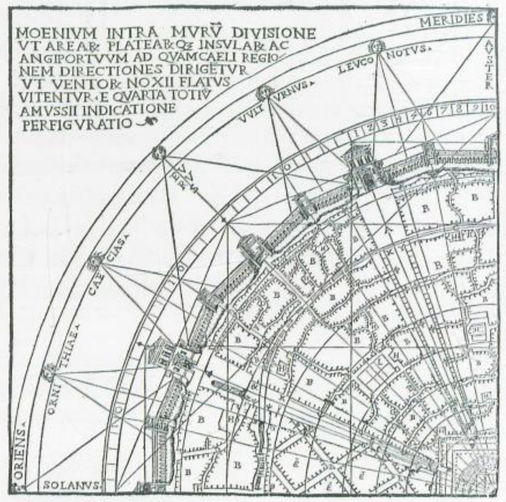
Cum Gratia & Priuilegio.





scheda n. 54, *c.XLVIv*

a fronte, scheda n. 54, *c.XLIXr*



scheda n. 54, *c.XXVIv*

54
MARCUS VITRUVIUS POLLIO
Di Lucio Vitruuio Pollione de architectura libri dece... Como, per Gotardo da Ponte, 1521. ill. fol.

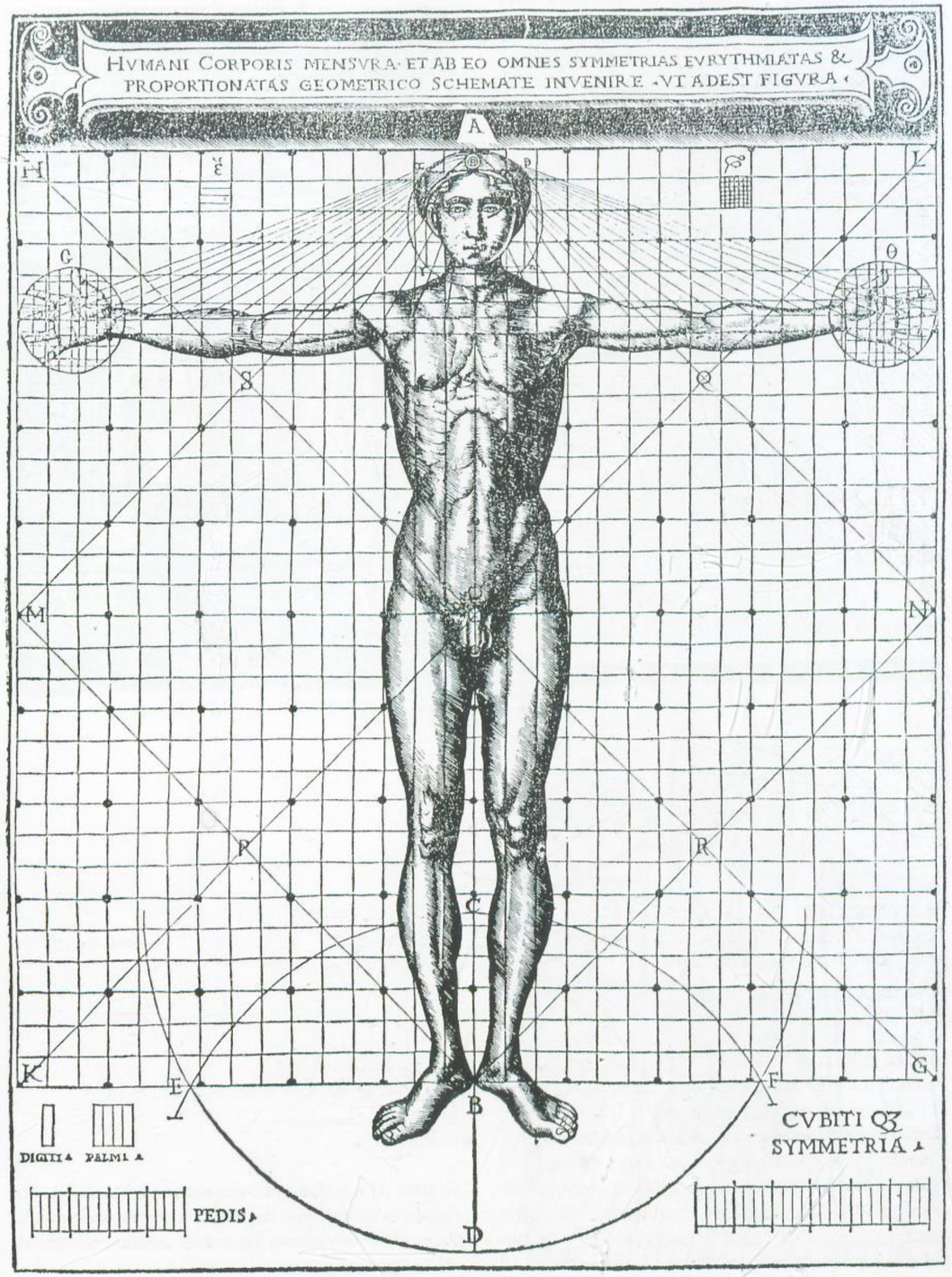
Provenienza: fondo estense.
[α.W.1.14]

Si tratta della prima edizione dell'opera in lingua italiana. L'illustrazione è costituita da 117 xilografie, di cui 9 a piena pagina. Il legno a c.X6r porta le iniziali di Cesare Cesariano, autore della traduzione, ed è datato 1519. Alcuni soggetti derivano dall'edizione del Tacuino del 1511, ma presentano una notevole originalità di esecuzione e le illustrazioni, nelle quali si avverte l'influenza di Leonardo, sono molto più dettagliate. *(ML)*

55
MARCUS VITRUVIUS POLLIO
Vitruuius iterum et Frontinus... Florentiae, sumptibus Philippi de Giunta, 1513. ill. 8°.

Provenienza: fondo estense.
[α.K.2.50]

Le illustrazioni di questa edizione sono state tratte da copie ridotte dei legni usati per il *Vitruvius* in folio, stampato a Venezia da Giovanni Tacuino nel 1511. *(ML)*



56
MARCO VIGERIO
Decachordum christianum... In vrbe Fani, Hieronymus Soncinus, 1507. ill. fol.

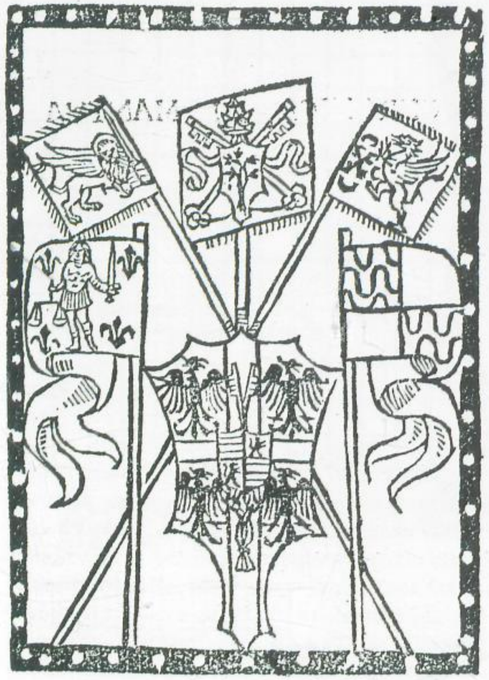
Provenienza: fondo estense.
[α.E.1.18]

Si tratta indubbiamente del più bel libro edito dalla tipografia soncinese, i cui legni furono utilizzati e copiati in altri testi religiosi del Cinquecento. Alcune delle illustrazioni sono state attribuite a Florio Vavassore e Lucantonio degli Uberti, artisti della scuola del Bellini, ma la questione è ancora controversa. Alle 10 xilografie a piena pagina si affiancano 33 piccoli legni, tutti raffiguranti scene della vita del Cristo. *(ML)*



scheda n. 56, *c.XXXVIv*

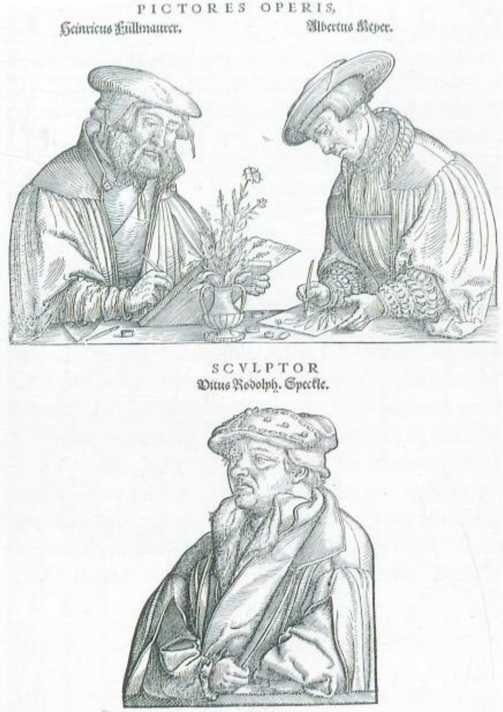
scheda n. 57, *c[1]v*



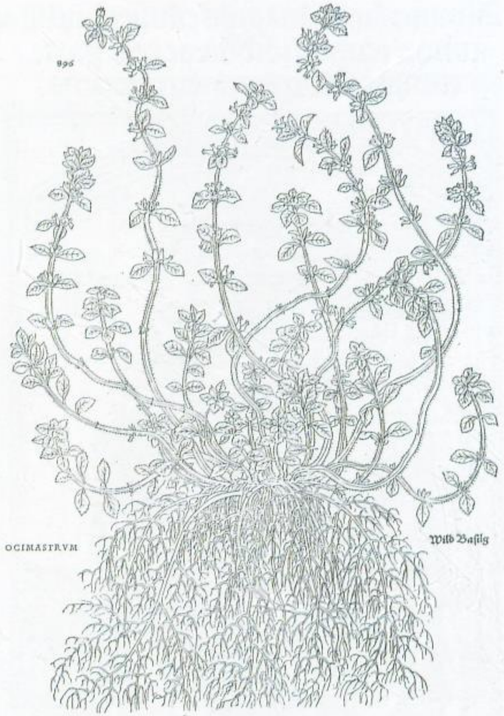
57
MARIO EQUICOLA
Chronica di Mantua. S.l., s.t., [1521?]. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.&.2.36].

Grande xilografia con le insegne di Mantova, gli stendardi di Venezia, del Papa; si possono ammirare altre otto illustrazioni, sette delle quali sono alberi genealogici. *(PO)*



Ritratti degli autori delle immagini



p. 896

58
LEONHART FUCHS
*De historia stirpium commentarii...*Basileae, in officina Isingriniana, 1542. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[A.36.I.5]

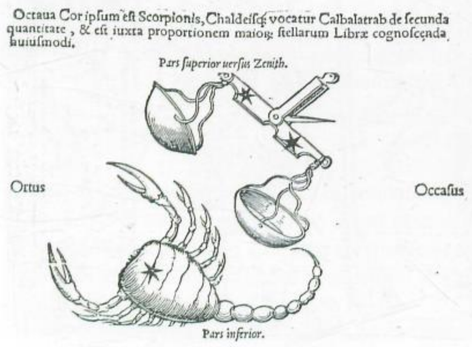
Nella prefazione lo stesso Fuchs sottolinea la cura e la diligenza posta nella preparazione dei disegni e delle xilografie da parte dei pittori Albrecht Meyer e Heinrich Fullmaurer e dell' incisore Viet Rudolph Speckle. I ritratti di questi, colti durante il loro lavoro, figurano nelle ultime carte del libro. *(PO)*



scheda n. 59, *frontespizio*

a fronte, scheda n. 60, *Apiano, Folium populi*

scheda n. 61, *c.[10]r*



59
ALBUMASAR
De magnis coniunctionibus annorum revolutionibus ac eorum profectionibus... Venetijs, mandato et expensis Melchiorem Sessa per Jacobum Pentium de Leucho, 1515. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense. Ex-libris di Ernst Conrad Stahl.
[α.X.10.20]

Questa seconda edizione dell'opera, stampata per la prima volta ad Augsburg dal Ratdolt nel 1489 utilizzando i legni dell'Hyginus del 1482, è interamente rinnovata nella parte illustrativa. Le 240 figure simboliche inserite nel testo, raffiguranti pianeti, costellazioni, segni zodiacali e diagrammi astronomici, furono disegnate ed incise espressamente per il Sessa. Solo la grande xilografia del frontespizio, recante il monogramma LF, in cui sono rappresentati due astronomi, era già comparsa nelle seguenti opere stampate sempre dal Sessa a Venezia, rispettivamente nel 1509 e nel 1510: il *De virtutibus herbarum* di Alberto Magno e l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli. *(ML)*

60
PETRUS APIANUS
Folium populi...instrumentum ad illustranda insigna... S.n.t. 1 stampa sil. 245x300 mm.

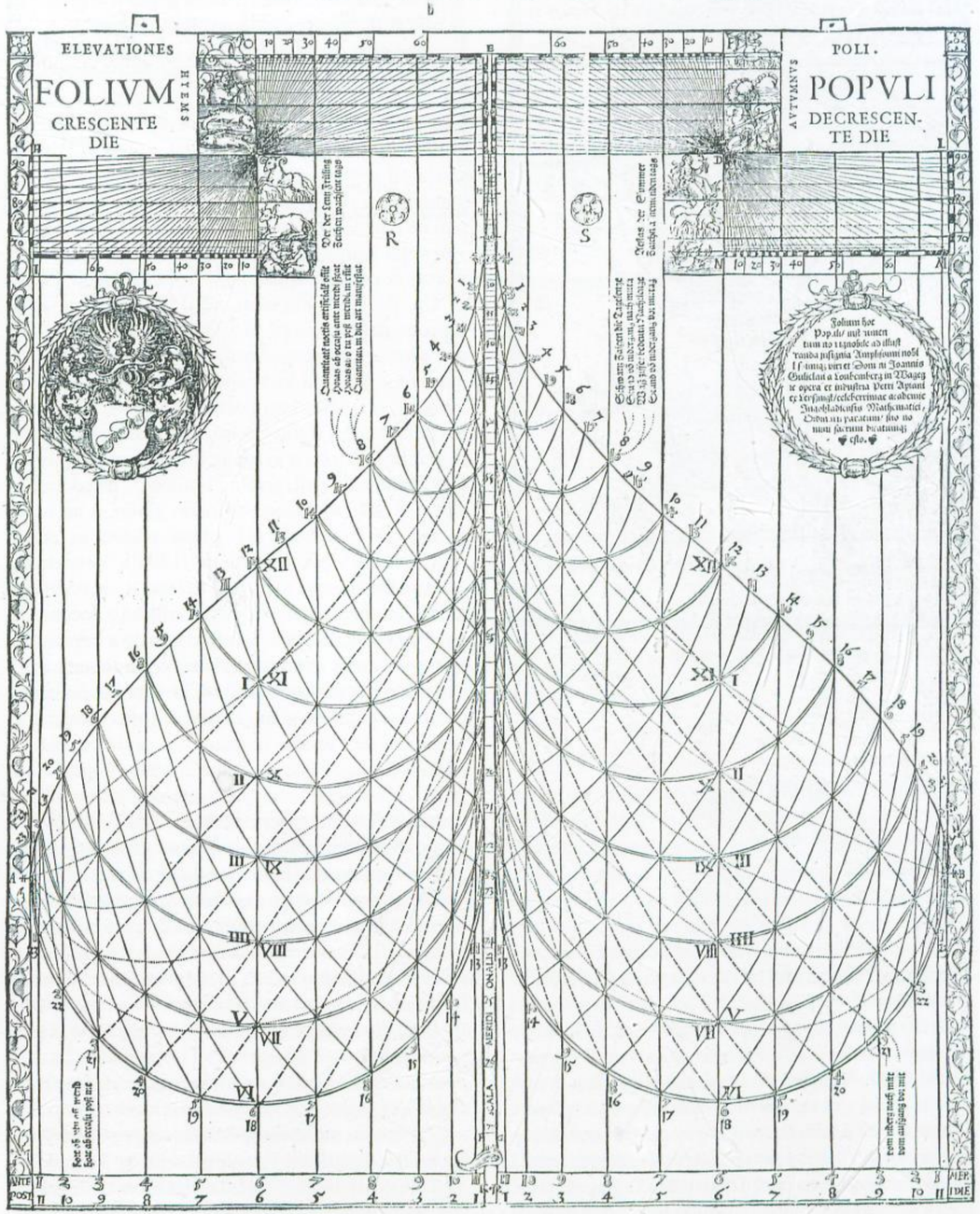
Provenienza: dono Bonfiglio alla Biblioteca Universitaria, 1908.
[α.S.10.3.(2)]

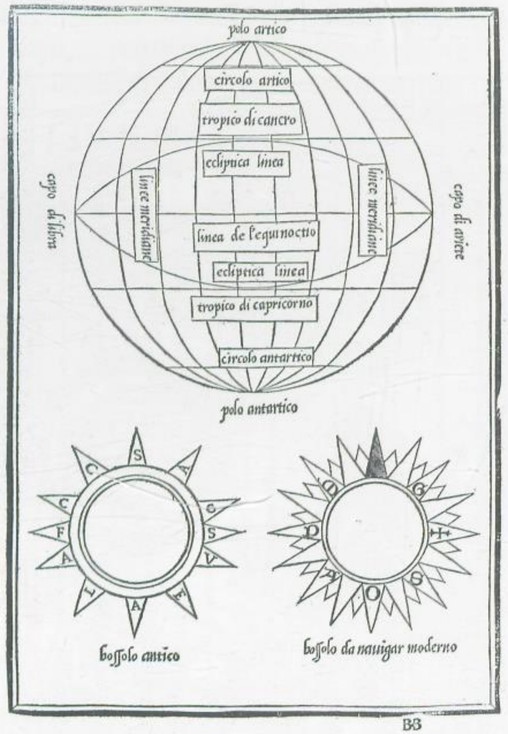
La bella e nitida xilografia è un orologio solare portatile a quadrante. *(PO)*

61
PETRUS APIANUS
Quadrans... astronomicus... Ingolstadii, in officina Apiani, 1532. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[29.D.31(3)]

Apianus corredò le sue opere geografiche e astronomiche con molte illustrazioni xilografiche. Alcune sono molto complesse, veri strumenti scientifici formati di parti mobili, che consentivano ai lettori di stabilire la posizione degli astri, calcolare l'altezza del sole. *(PO)*





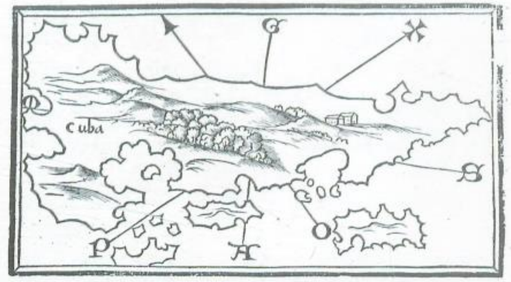
B3

c.[V]r

62
BENEDETTO BORDONI
Isolario. In Vinegia, per Nicolo d'Aristotile, detto Zoppino, 1534. ill. fol.

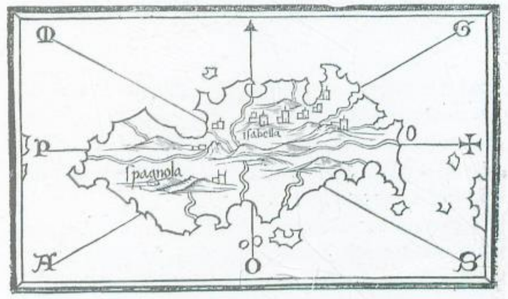
Provenienza: fondo estense.
[α.B.4.19]

Nell'anno 1528, Nicolò d'Aristotele detto Zoppino, pubblica a Venezia un volume in foglio intitolato: *Libro di Benedetto Bordone. Nel quale si ragiona de tutte l'isole del mondo...*, poi meglio noto nel tempo col titolo di *Isolario*, assegnato alla seconda edizione del 1534. Ne è autore Benedetto Bordone, la cui nascita viene comunemente posta a Padova intorno al 1450, città dalla quale, dopo la giovinezza egli si trasferisce a Venezia per il resto della sua esistenza, facendo ritorno nella città natale solo alla fine dei suoi giorni in casa di un nipote, il "chirurgico" Baldassarre. Non si sa molto della sua vita, ma gli studi condotti hanno permesso di dare consistenza certa alla sua attività di uomo di varia cultura che, con un certo eclettismo, varia tra quella di miniatore, di disegnatore, di geografo, di editore di classici e forse anche di pittore.
La sua opera di miniatore, che è da inquadrare nel periodo in cui il prodotto a stampa, non del tutto affermatosi tra i contemporanei, è ancora in un certo qual senso legato al manoscritto che imita e che, in certi casi, si ibrida con l'estro dei miniatori ai quali lascia gli appositi spazi bianchi, è attestata dalla testimonianza sicura costituita da due incunabuli stampati da Nicolò Jenson nel 1477 e nel 1479 e conservati nella Landesbiblioteck di Gotha, dove, su alcune pagine miniate, appaiono le firme "Benedit. Pata." e "Op. Be. Pa.". Più tardi, nel 1523, egli minia, su incarico dell'abate del Monastero di Santa Giustina di Padova, un *Evangeliario* ed un *Epistolario*. Tra questi due poli, gli incunabuli di Gotha e i due libri liturgici, si inseriscono l'ornamentazione del diploma di laurea del figlio Giulio, interessante soprattutto perché il Bordone vi minia lo stemma di famiglia, due bastoni da pellegrino, "bordoni", incrociati di color azzurro violaceo, su fondo giallo, e un incunabulo con i *Dialoghi* di Luciano, tradotti in latino, fatto stampare a sue spese nel 1494 a Venezia da Simone Bevilacqua di Pavia e nel quale, secondo una giusta lettura di Apostolo Zeno, editore e decoratore sono una sola persona. Se ciò risponde a verità, troviamo in quest'opera una chiara testimonianza del suo gusto e della sua inventiva che lo pongono in una posizione di primo piano rispetto ad altri disegnatori veneziani dell'epoca, in quanto la pagina iniziale è adorna di una bellissima inquadratura xilografica di gusto classicheggiante, realizzata dall'incisore, scavando il disegno ornamentale anziché lo spazio di fondo, così da ottenere sulla carta l'effetto di un negativo: decorazione in bianco su fondo nero. Lo stile è stato accostato alla mano che ha intagliato il più bel libro del Rinascimento italiano, l'*Hypnerotomachia Poliphili*. L'ipotesi avanzata dal Massena, dal Sander e dal Biadego, non è stata però provata a sufficienza ed è finora rimasta tale.
Le iniziative editoriali, proseguite nel 1504 con la preparazione dei "disegni del Trionpho de Cesaro", incisioni nelle quali è stato riscontrato il diretto influsso del Mantegna, da lui conosciuto e apprezzato in giovinezza, ma andate perdute, vengono continuate con due lavori, per i quali egli chiede il privilegio di stampa nel 1508: "Tutta la provincia de Italia", e "lo Apamondo in forma rotonda de balla", che, anch'essi perduti, non ci consentono di saggiare le cognizioni cartografiche del Bordone, ma solo di stabilire il suo interesse per la materia.
Tale interesse emerge chiaro dall'opera della maturità che gli darà più fama, l'*Isolario*, alla quale egli, coinvolto anche dal fascino dell'elemento "isola" come presenza estremamente viva nella cultura occidentale e non soltanto in essa, attende già da anni e che pubblica nel 1528, con un impianto xilografico eminentemente descrittivo che ha per oggetto le isole, tutte quelle conosciute al suo tempo, ivi comprese quelle scoperte nei recenti viaggi di spagnoli e portoghesi. L'opera, dedicata al nipote Baldassarre che, come apprendiamo dal proemio, ha visitato molti dei luoghi descritti quando, come medico militare, ha navigato per tutto il Mediterraneo, «sopra le potenti armate de' signori venetiani e del catholico re», si divide in tre libri, molto diseguali rispetto alle dimensioni, che trattano nell'ordine delle isole atlantiche, ivi compreso il Nuovo Mondo che l'autore giudica di natura insulare, delle isole mediterranee, con particolare riguardo a quelle dell'Egeo, ed infine di quelle poste nei mari orientali. Illustrata con xilografie di essenziale schematicità, ben lontane dalle elaborate figure del Polifilo, preceduta da un proemio, ci offre un mappamondo con i soli circoli di riferimento, una bussola antica e una moderna, una carta dell'Europa Occidentale, una del Mediterraneo Orientale e un mappamondo ovale, proiezione per la prima volta usata dal Bordone e che da lui prende il nome. Le carte sono di puro tipo nautico, eccezione fatta per una carta tolemaica della Gran Bretagna, le piante prospettiche di Venezia e delle zone limitrofe e una della grande città di Temistae, per la quale egli quasi certamente si rifa' alla relazione di Fernando Cortes, pubblicata in versione italiana a Venezia nel 1524. Per ogni isola il Bordone traccia un breve testo illustrativo, costruito secondo uno schema fisso, in cui si preoccupa di segnalare i diversi nomi con i quali ciascuna è stata conosciuta nell'antichità, i pro-



c.XIIIv

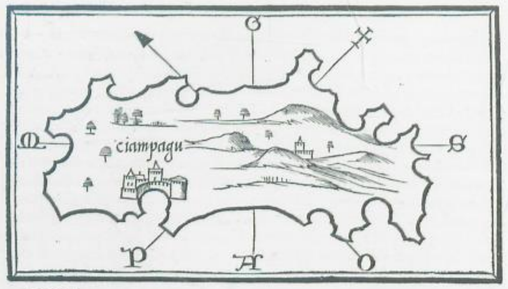
ma imperfetta,perche nel loro fabricare, le cose al viuere neceſſarie li mancorno, queſti Iſolani viuono de radici,che alla ſimilitudine de Napi ſono,lequali, alquanto di dolceza tengono, tal come appo noi le caſtagne freſche ſono, nella arena de tutti gli fiumi di queſta Iſola,ſi troua oro, ma in poca quantita, quiui non naſcono animali di quattro piedi,eccetto conigli, de i quali tre ſorte venè ſono, & anchora ocche bianche come cefani,col capo roſcio,& papagalli alchuni verdi & altri gialli con vna gorgiera roſcia.Et in vna parte di queſta Iſola è vno quaſi Re, la caſa del quale, e rotonda & ha di rotondita dintorno paſſi trenta due, con altre trenta caſe dintorno,ma picciole,li traui delle quali ſono di cana, de diuerſi colori,con marauegliosa bellezza fabricate, queſta Iſola produce maſtice,aloe, bambagia,& alchune ſemence roſcie,& de diuerſi altri colori,liquali ſono piu acute che non è il pepe, canella, zenzero, ma non ſono in quella perfettione che ſono quelli che vengono di Calicut, queſta Iſola è da molti Re poſſeduta, parte de i quali, con Spagnoli ſono in amicitia congionti, & parte no.Et è nel principio del terzo clima & al parallelo ſettimo & il ſuo piu longo di è di hore tredeci, & tre quarti d'hora.



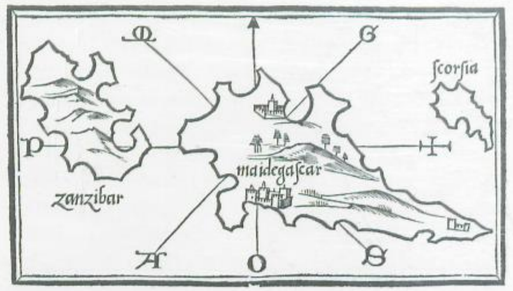
IAMAIQVA ſi ſcoſta dalla Spagnola di ver ponente miglia ſettanta, & è di grandezza, alquanto piu che l'Iſola di Sicilia non è, & vno ſolo monte tiene nel mezo,ilquale col ſuo circoito tutta l'Iſola abbraccia,& vgualmente aſcende & è molto fertile,le gente di queſta Iſola ſono molto piu accorte, che alchune altre che in queſte parti ſi troui,hanno ottimo ingegno, & nell'armegiare molto di piacere prendeno, Et è nel medeſimo clima, & nel medeſimo parallelo che la Spagnola ſe ritroua.

Cuba

c.XIIv



c.LXVIIIr



c.LXXv

dotti e le risorse, i costumi degli abitanti e i fatti degni di nota, cercando inoltre di fornire la posizione determinata in base alla rosa dei venti da lui definita «bossolo da navigar moderno» e le distanze tra l'una e l'altra e dalla terraferma.

L'Almagià ha fornito un'analisi attenta delle varie fonti bordoniane, tra le quali sono da porre sicuramente, per una diversa valenza e utilizzazione, un *Liber insularum Archipelaghi* di Cristoforo Buondelmonti dell'inizio del Sec. XV, un altro *Isolario* di Bartolomeo delli Sonetti del 1480 circa, l'opera sui *Mappamondi* di Enrico Martello, e gli stessi *Isolari* cinquecenteschi di Tommaso Porcacchi e di André Thevet.

Benedetto, che è uomo del suo tempo e che ne avverte i fermenti, specie quelli in campo geografico determinati dalle recenti notizie di nuovi mondi, si sofferma, nell'introduzione del suo libro, sulla scarsa esattezza dimostrata dai geografi classici relativamente a una materia importante quale la conoscenza delle isole, che egli si prefigge di colmare; ma in realtà difficilmente troviamo poi nelle sue pagine quella correzione della cultura geografica classica alla quale ci predispone nell'introduzione. Al più, affianca le informazioni desunte dagli antichi e quelle definite moderne, accostate le une alle altre, classiche, medievali e contemporanee, senza porsi il problema della loro maggiore o minore credibilità, senza cioè un'elaborazione critica, per cui Plinio e Tolomeo convivono con Marco Polo e con le edizioni di viaggio di Alvise da Mosto.

In conclusione un testo in cui i pochi spunti di novità perdono il proprio valore e si stemperano in un tessuto di base certamente tradizionale, senza rispondere a quella necessità «di levare via la offuscazione di tante erronee immaginazioni che li detti [antichi] fecero sopra questo globo della terra», alla quale fa ancora riferimento nel 1550 Gian Battista Ramusio nelle Navigationi et viaggi.

Lo stesso Bordone, giunto alla fine dell'opera, combattuto tra le due anime, rinascimentale l'una e medievale l'altra, della quale non è riuscito a liberarsi del tutto, si rende conto delle contraddizioni e dei limiti dei quali l'*Isolario* sembra una chiara testimonianza, e sente l'esigenza di giustificarsi rispetto ad alcune possibili critiche che gli potranno essere fatte, soprattutto nel sospetto di un insufficiente rigore scientifico; ma non sa fare di meglio che ripararsi dietro l'autorità delle fonti, davanti alle quali la mente umana deve dichiarare i propri limiti, così come davanti all'antropologia e alla geografia fantastiche, conosciute da secoli in Occidente, ben al di là dall'essere sconfessate, occorre inchinarsi con attonito stupore.

Va ascritto a merito del Bordone di aver saputo cogliere la forte attenzione che nei primi anni del '500 si registra a Venezia per le questioni geografiche, e di avere ragionato nella pubblicazione del suo libro come attento imprenditore, per offrire materiali relativi ad un mondo enormemente dilatato e ad un pubblico che li accoglie con estremo favore, e garantiscono alla sua opera una rapida diffusione e fortuna. Tanto favore porta alla seconda edizione veneziana del 1534 "con la pianta del Monte del Oro novamente ritrovato", che è l'edizione presa in considerazione per l'esposizione in mostra, e già utilizzata per la riproduzione effettuata nel 1993 a Modena dalle Edizioni Aldine, ad una terza nel 1547 ed ancora ad una quarta presso Francesco di Seno tra il 1559 ed il 1570. Il Bordone però, morto nel 1530, due anni dopo la prima impressione del libro, non potrà essere testimone del suo successo. *(Ernesto Milano)*

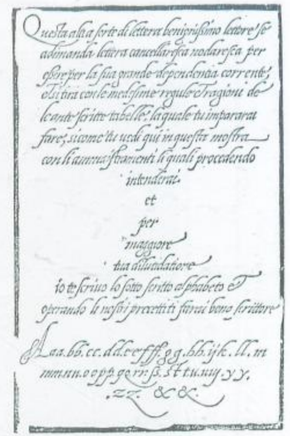


scheda n. 63, *c.[5]v*

63
UGO DA CARPI
Thesauro de scrittori...S.l., s.t., 1535. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.G.7.36]

I legni che illustrano il volume, presentando modelli di scrittura e di alfabeto calligrafico, sono opera del grande incisore emiliano considerato l'inventore del chiaroscuro xilografico, ottenuto utilizzando più tavole. *(ML)*



scheda n. 63, *c.[6]r*

64
GIOVANNI ANDREA VAVASSORE
Opera noua uniuersal intitulata Corona di racammi... Vineggia, per Giouanni Andrea Vauassore, [1530]. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense. Nota di possesso: ad uso di Ida Zampagni.
[α.H.10.29]

L'esemplare estense appartiene alla prima edizione dell'opera, che ebbe un notevole successo e fu ristampata almeno nove volte in poco più di vent'anni. Autore dei legni è Giovanni Andrea Vavassore, tipografo, incisore e libraio attivo a Venezia nel XVI secolo. *(ML)*

scheda n. 64, c.[8]r

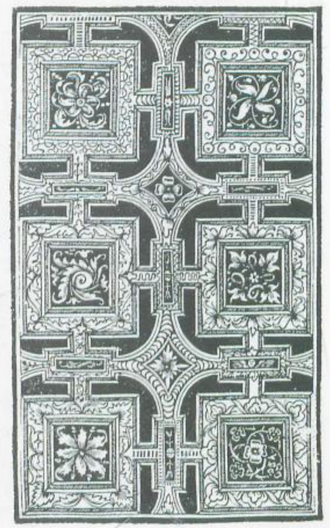


65
Esemplario di lauori... In Vinegia, per Nicolò d'Aristotele detto Zoppino, 1529. ill. 8°.

Provenienza: Congregazione di San Carlo.
[α.Z.6.27]

Si tratta di una raccolta di modelli per pizzi e ricami. È una delle prime opere del genere pubblicate in Italia. *(ML)*

scheda n. 65, *c.[11]v*







66
CESARE VECELLIO
Habiti antichi et moderni di tutto il mondo... In Venetia, appresso i Sessa (appresso Gio. Bernardo Sessa), 1598. ill. 8°.

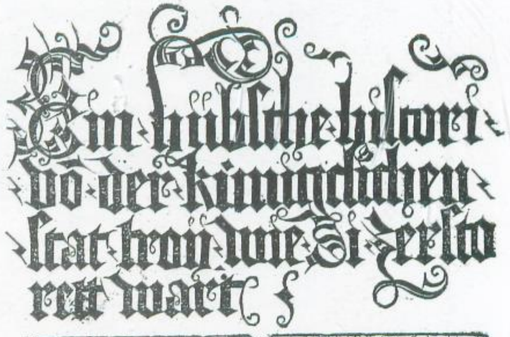
Provenienza: fondo estense.
[α.Z.6.21]

Cugino del Tiziano, Cesare ne fu prima allievo poi collaboratore; è anche noto come incisore e miniatore di libri. La prima edizione di questa opera, di notevole interesse e di grande notorietà, è del 1590 (presso Damiano Zenaro); vi possiamo ammirare 420 xilografie, mentre nell'edizione dei Sessa del 1598 queste furono portate a 522. *(PO)*

a fronte, scheda n. 67, *c.[4]v*

scheda n. 66, *c.453v*

scheda n. 68, *frontespizio*



67
MARINO BARLEZIO
Historia de vita et gestis Scanderbegi Epirotarum principis... Romae, per B.V., [1508?]. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[VI.AE.9.9]

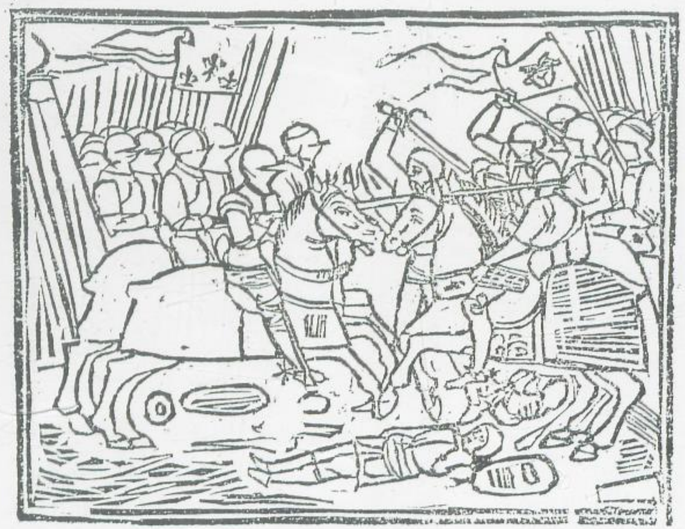
Si tratta della prima edizione dell'opera, illustrata da un frontespizio con cornice xilografica e dal ritratto a piena pagina di Giorgio Castriota, eroico difensore dell'indipendenza albanese contro i Turchi. *(ML)*

68
Ein hubsche histori von der Kunigelichen stat Troy wie sie zerstorett wart. Zu Strassburg, durch Johannem Knoblouch, 1510. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[A.10.N.9]

L'opera è illustrata da 158 legni ripresi da edizioni precedenti. *(ML)*



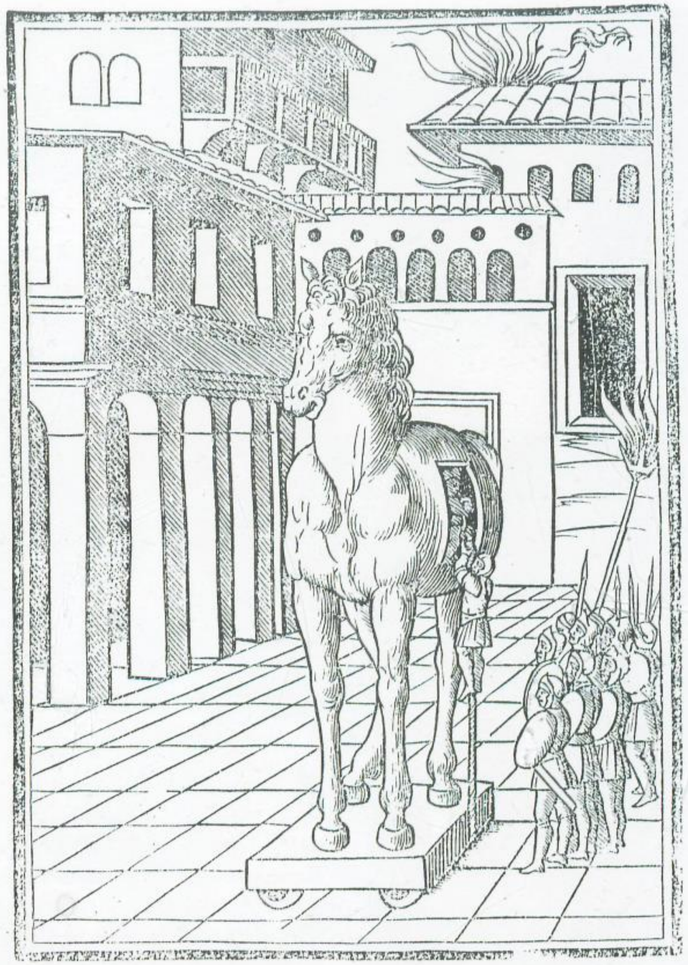


frontespizio

69
ANDREA DA BARBERINO
Guerrino dicto Meschino. Venetia, per Alexandro de Bindoni, 1512. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense. Nota di possesso: Di mi Jacmo quondam Zuane Pàgiarin.
[α.&.2.31]

Al frontespizio xilografico, illustrato da una grande scena di battaglia, cui si aggiungono due legni più piccoli nella parte inferiore, segue la cornice che inquadra l'inizio del racconto, con la vignetta raffigurante Carlo Magno tra i suoi pari. Altri 68 piccoli legni sono inseriti nel testo. *(ML)*

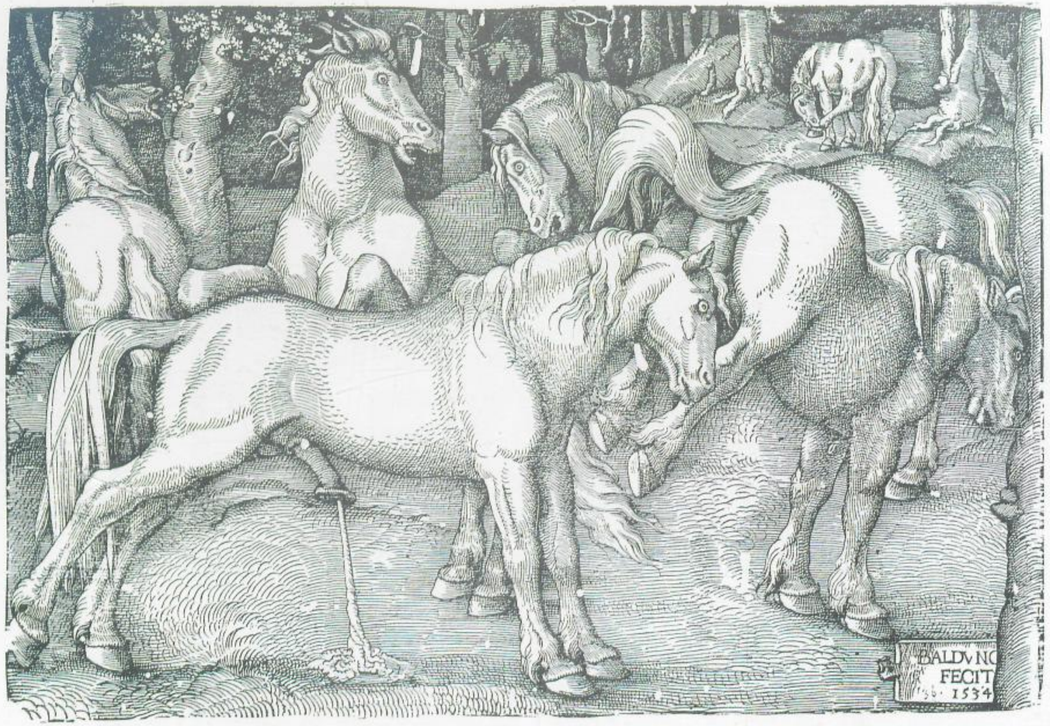


c.[161]r

70
HOMERUS
Ilias...[in greco]. In Venetia, per Stefano da Sabio, ad instantia di Damian di Santa Maria da Spici, 1526. ill. 4 °.

Provenienza: fondo estense.
[α P.10.14]

L'opera, uno dei primi testi in lingua greca moderna, è illustrata da 3 xilografie a piena pagina e da 134 legni inseriti nel testo. La traduzione in versi volgari è di Nicolò Lucano. *(ML)*

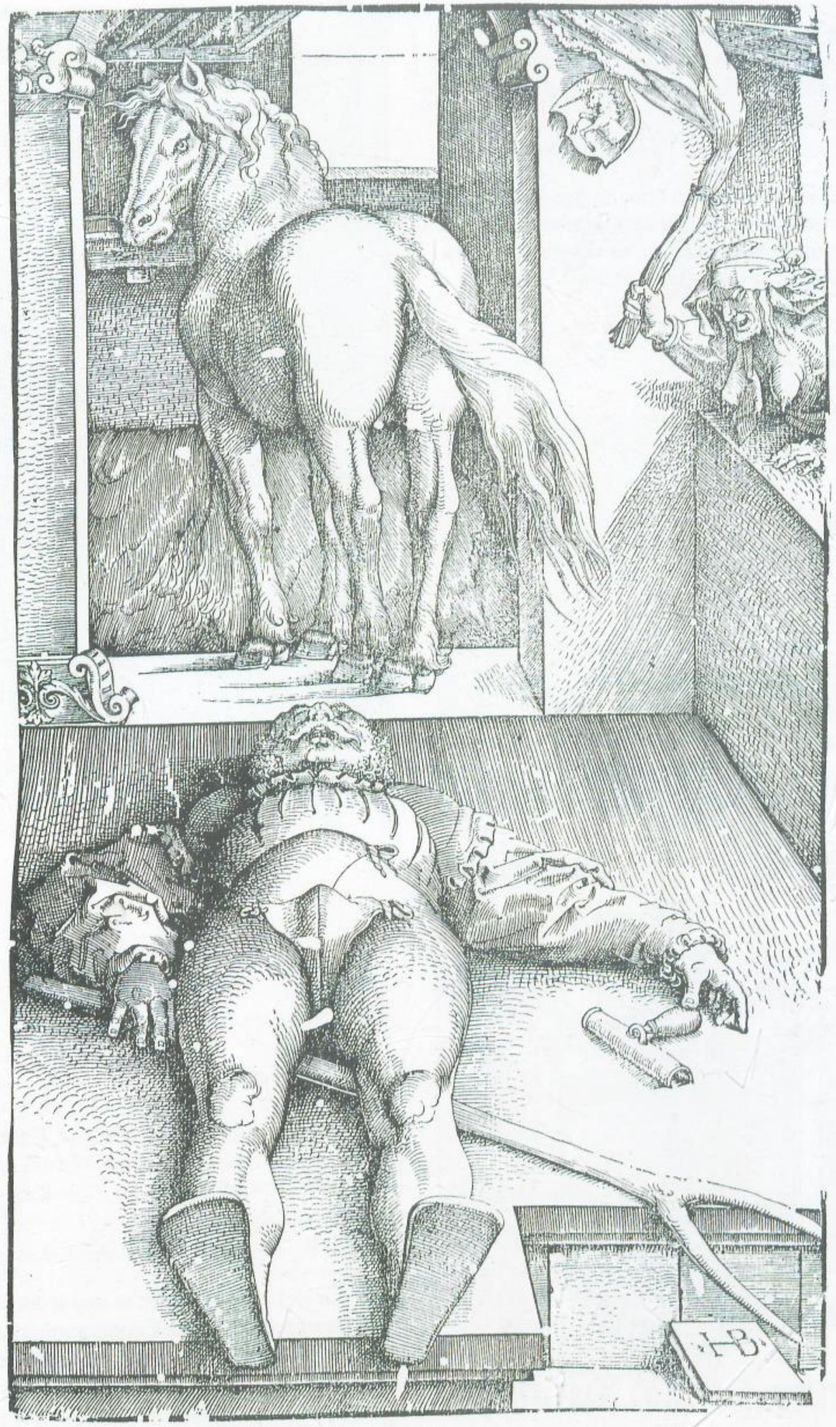


71
HANS BALDUNG
[Cavalli]. Baldung fecit. [S.l., s.n.], 1534. 1 stampa xil., 338x230 mm.

[Lo stalliere stregato]. HB [monogramma]. [S.l., s.n., 1544]. 1 stampa xil., 200x342 mm.

Provenienza: fondo estense.
[α.M.1.15]
(PO)

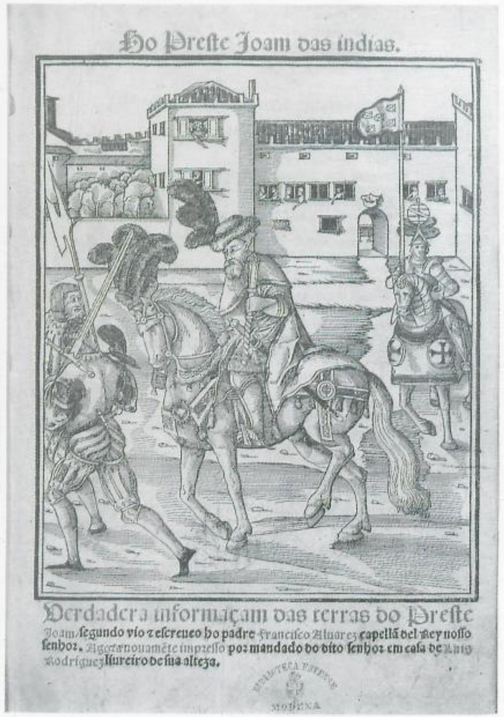
Hans Baldung (Gmünd 1484-85 – Strasburgo 1545), detto *Baldung Grien* (per la sua predilezione per il colore verde, dal tedesco *Grien* "verde", cominciò a firmare le opere con una foglia di vite e poi con il monogramma HBG), era originario di una famiglia notabile di Strasburgo. Fece apprendistato in una bottega della scuola di Schongauer e, nel 1503, entrò, a Norimberga, nella bottega di Dürer, dal quale ebbe insegnamento, protezione e l'affidamento di importanti incarichi. Già nel 1505 pubblica i legni incisi del *Beschlossen Gart des Rosenkranz Mariä* (Hortus conclusus del rosario di Maria) proponendo elementi di spiccata fantasia e un notevole estro creativo. Pittore affermatissimo in tutta la regione tedesca, da Norimberga a Strasburgo, da Friburgo alla Svevia, godette della protezione del cardinale Alberto di Brandeburgo, del margravio Cristoph di Bade e della città di Strasburgo dove divenne membro del Gran Consiglio. L'opera di Baldung è caratterizzata da temi religiosi interpretati secondo il clima umanistico, ma è anche densa di inquietudine, brutalità e sensualità: non infrequenti sono le immagini di sabba di streghe, della morte, di allegorie femminili, di corpo nudi deformi dalle piaghe della vecchiezza. Le due tavole qui presentate, inserite in una raccolta miscellanea di opere grafiche, manifestano chiaramente l'esuberante fantasia di ascendenza gotica e il crudo realismo dell'autore. Un terzo legno inciso, di cui la Biblioteca Estense non possiede la stampa, appartiene alla collezione della Galleria Estense di Modena, già esposto nella richiamata mostra del 1986 e puntualmente annotato da David Landau. *(Mauro Bini)*



72
FRANCISCO ALVARES
Ho preste Joan das Jndias... [Lisboa], en casa de Luis Rodriguez, 1540. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[A.10.N.3]

L'illustrazione libraria non ebbe in Spagna esempi notevoli e risentì pesantemente gli influssi italiani. Si possono però notare fregi e iniziali xilografiche molto belle. *(PO)*



scheda n. 72, *frontespizio*

scheda n. 73, *c.120v*



73
ALFONSO X, RE DI CASTIGLIA E DI LEON
Tabule astronomice... Venetijs, Petrus Liechtenstein, 1521. ill. 4°.

Provenienza: acquisto Fontanelli.
[A.15.C.5]

Stemma del Liechtenstein: in uno scudo araldico diviso longitudinalmente in due parti, a sinistra una sfera armillare in nero su sfondo rosso, a destra viceversa. Sopra lo scudo un cimiero con sfera armillare in nero con fascia rossa. *(PO)*



scheda n. 75, *frontespizio*

74
Thebayda. En Seuilla, en casa de Andres de Burgos, 1547. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.P.10.16]

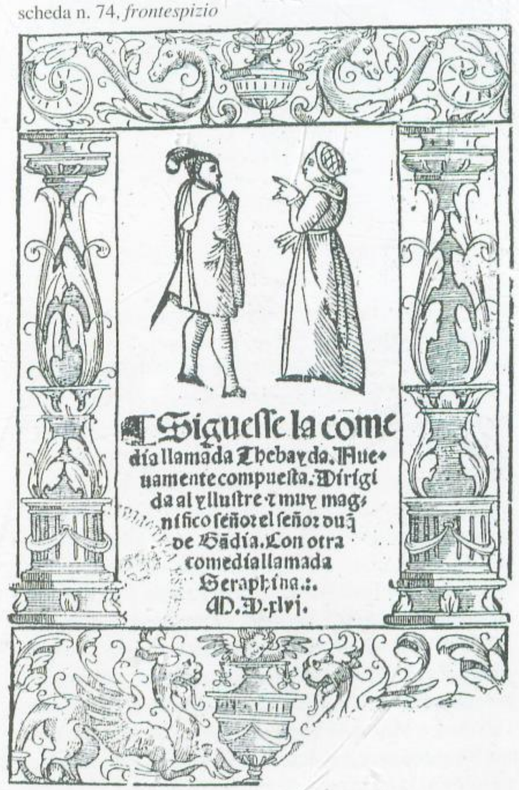
Le piccole figure xilografiche che rappresentano i personaggi della commedia si ripetono più volte nel testo. Tali illustrazioni sono tipiche di questa produzione. *(PO)*

75
VASCO DIAZ TANCO
Libro intitulado Palinodia de la... nacion de los Turcos... Orense, en la impression del proprio actor, 1547. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[A.10.N.11]

L'opera, stampata dallo stesso autore, è ornata di cornici xilografiche e di due grandi legni, di cui uno raffigurante Goffredo di Buglione. *(ML)*

scheda n. 74, *frontespizio*





Frontespizio

76
ANDREA ALCIATI
Diverse imprese... Tratte da gli Emblemi dell'Alciato. In Lione, da Gulielmo Rovillio, 1551. ill. 8°.

Provenienza: fondo estense.
[A.20.E.21(2)]

Gli *Emblemata* sono una delle opere letterarie di Andrea Alciato, celeberrimo giureconsulto nato nel 1492 ad Alzate presso Como e morto a Pavia nel 1550. Egli, dopo avere studiato diritto a Bologna, essersi addottorato a Ferrara, ed aver esercitato l'avvocatura a Milano, insegna diritto civile ad Avignone e a Bourges, ove è maestro di Cuiacio, e poi a Pavia, a Bologna e a Ferrara.

Giovandosi della storia e della filologia, è ritenuto il grande innovatore dello studio della giurisprudenza ed il vero iniziatore di un indirizzo umanistico, senza tuttavia spezzare la secolare tradizione giuridica italiana, alla quale egli stesso fornisce un contributo con vari trattati direttamente giuridici, oltre ai più celebri lavori dedicati all'esegesi del Corpus iuris civilis.
Nel 1530 l'Alciato, pubblicando a Lione il *De verborum significatione*, dichiara che «le parole contrassegnano, le cose sono contrassegnate. Ma anche le cose contrassegnano, come i geroglifici di Oro e di Cheremone; e, a prova di ciò, noi abbiamo compilato il libro il cui titolo è *Emblemata*».
L'opera annunciata vede la luce ad Augusta l'anno dopo, nel 1531, in una prima edizione difettosa, con rozze xilografie, curata dallo Steyner e dedicata a Corrado Peutinger, col titolo di *Emblematum liber*.
L'Alciato, che già accennava all'opera nelle sue lettere fin dal 1523, usa per primo la parola in questa accezione derivante dal greco e dal latino, col significato di "ornamento accessorio" in Cicerone, o anche in latino "opera musiva" e "ornamento del discorso" in Quintiliano. Egli trae spunto dalle *Adnotationes in Pandectarum libros* di Guillaume Budì, pubblicate a Parigi nel 1508, ove la parola è usata col significato di "opera musiva", col quale l'aveva adoperata anche Francesco Colonna nella sua *Hypnerotomachia*, pubblicata a Venezia nel 1499 da Aldo Manuzio, volume questo che ha un grande influsso sull'origine della moda degli emblemi. Questi nascono come un tentativo degli umanisti, tra i quali la moda si era diffusa traendo origine da un'opera, *Hieroglyphica* di Orapollo, autore egiziano del IV Secolo d. C., di dare un equivalente moderno dei geroglifici egiziani, erroneamente interpretati, basandosi sulle notizie fornite da Plinio, Tacito, Plutarco, Apuleio, Clemente Alessandrino, secondo i quali si immaginava che la scrittura egiziana fosse solamente ideografica, che con essa i sacerdoti egiziani adombrassero idee divine e che i filosofi greci avessero attinto alla sapienza geroglifica. Vi si erano volute vedere anche prefigurazioni della dottrina cristiana.
Oltre ai geroglifici contribuiscono all'origine degli emblemi, per il motto, le imprese, e per i versi, gli epigrammi dell'Antologia Palatina.
L'Alciato è il primo a combinare i vari elementi nella sua opera, che è una raccolta di soggetti allegorici e di simboli, riprodotti mediante incisione, spesso da artisti rinomati, dei quali è dato in alcuni versi latini il significato, e che si traduce per lo più in un insegnamento morale.

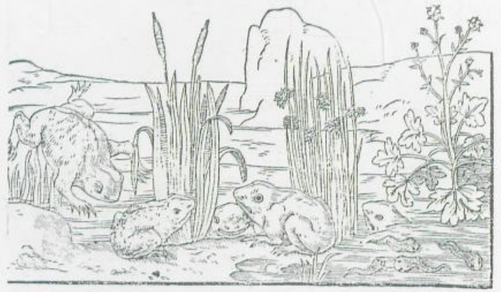


p. 42



p. 43

Il celebre giurista, riprendendo il genere medievale, lo riveste di spirito classico e gli dà forma compiuta e popolare, avviandolo ad un enorme successo nel '500 e nel '600. Nel comporre gli *Emblemata*, l'Alciato, che certamente ha anche presenti gli *Adagia* di Erasmo, sostituisce al meraviglioso e al grottesco della tradizione cristiana medievale, i soggetti della mitologia, della storia e della favolistica classica, non trascurando riferimenti e allusioni, anche di carattere personale, al presente, e dimostrandosi elegante versificatore latino, ricco di risorse lessicali ed erudite, ma non poeta.
La prima edizione dell'opera contiene 104 emblemi, che diventano 115 nella più dignitosa edizione parigina del 1534, curata dal Wechel, ed adorna di nuove xilografie, per sostituire la malsicura prima edizione di Augusta, già più volte reimpressa.
Tra le molteplici edizioni dell'opera, che può considerarsi in sostanza il primo repertorio di immagini allegoriche, il quale riveste anche importanza per l'iconografia del tardo manierismo e del barocco che si diffondono in tutta l'Europa, sono da ricordare, per l'ulteriore storia del testo, l'edizione aldina del 1546, che è più precisamente la nuova edizione di 86 nuovi emblemi; quella lionese del Roville e del Bonhomme, che comprende 211 emblemi e che viene esposta nella rassegna della Biblioteca Estense; e quella patavina del 1621 che ne comprende 212 e che, in oltre mille pagine, riproduce i diversi estesi commenti che si sono venuti sviluppando intorno all'opera, segnalandosi fra tutti quello in prosa del giurista di Digione, Claude Mignault. Si contano complessivamente più di 150 edizioni in più lingue e la vastissima eco che deriva darà al genere grande diffusione e troverà seguito in altri noti emblematisti, in Italia e all'estero. *(Ernesto Milano)*



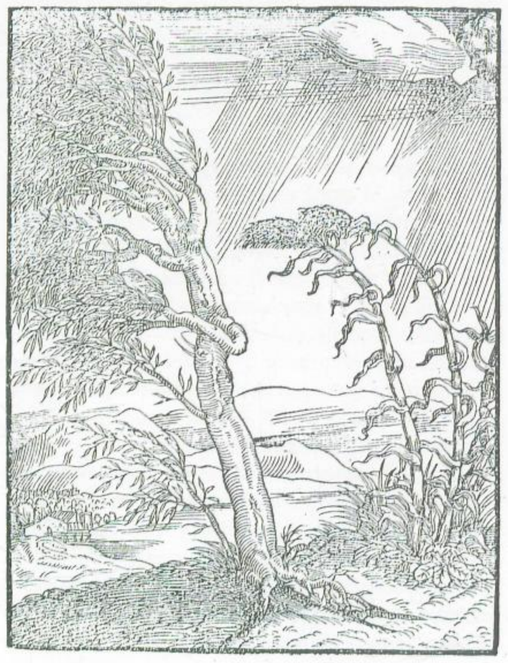
scheda n. 77, *p. 124*

77
FRANCOIS BOUSSUET
De natura aquatilium carmen... Lugduni, apud Matthiam Bonhome, 1558. ill. 8°.

Provenienza: fondo estense. Nota di possesso: di Pier Simon Vergari.
[VI.R.5.6]

216 xilografie nella prima parte, 206 nella seconda incise per l'edizione di Guillaume Rondelet *Libri de piscibus marinis* stampata da Bonhomme nel 1554 - 1555. Le xilografie sono attribuite a George Reverdy, incisore al bulino e xilografo, che operò a Lione tra il 1531 e il 1570 circa. *(PO)*

scheda n. 78, *p. 87*



78
GIOVANNI MARIO VERDIZOTTI
Cento favole morali de... antichi & moderni autori greci & latini... In Venetia, appresso Giordano Ziletti et compagni, 1570. ill. 4°

Provenienza: fondo estense.
[α.K.9.33]

Esemplare incompleto.
Verdizotti fu allievo ed amico di Tiziano. Le cento xilografie a piena pagina sono di mano del Verdizotti che però non fu un incisore professionista. Le illustrazioni di questa opera hanno molto in comune con quelle del volume di Gabriello Faerno, *Fabulae centum*, Roma, Vincenzo Luchino, 1553, i cui disegni sono attribuiti a Tiziano. *(PO)*

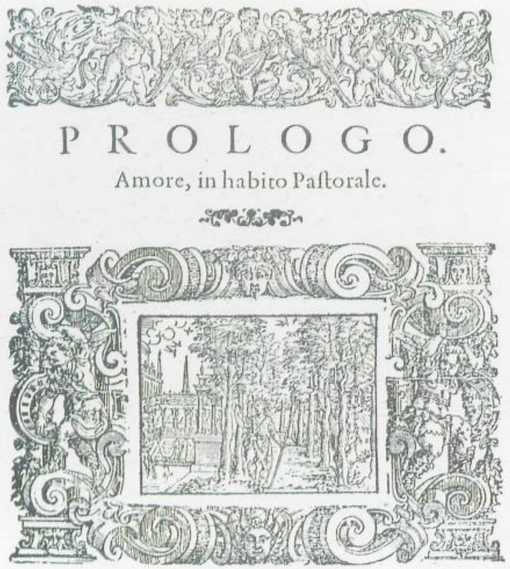


scheda n. 79, *p. 212*

79
LODOVICO ARIOSTO
Orlando furioso... In Venetia, appresso Vincenzo Valgrisi, 1565. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α.X.6.2]

Esemplare incompleto.
In questa edizione furono riutilizzati i legni eseguiti per la prima stampa in 4° del Valgrisi, pubblicata nel 1556. L'autore delle xilografie, i cui disegni sono stati attribuiti a Dosso Dossi, è tuttora sconosciuto. *(ML)*



PROLOGO.

Amore, in habito Paſtorale.

HI *crederia, che ſotto humane forme,*
E ſotto queſte paſtorali ſpoglie
Foſſe naſcoſto un Dio? non mica un Dio
Seluaggio, ò de la plebe de gli Dei;
Ma tra grandi, e celeſti il più potente;
Che ſà ſpeſſo cader di mano à Marte
La ſanguinoſa ſpada; & à Nettuno,

A Scotitor

c.[4]v



80
TORQUATO TASSO
Aminta... In Venetia, presso Aldo, 1590. ill. 4°.

Provenienza: Biblioteca del Convento dei Teatini di Modena, 1782.
[α.&.2.20]

L'opera, illustrata da un ritratto del Tasso e da undici piccoli legni raffiguranti, entro una cornice di tipo architettonico, scene relative al testo, presenta una ricca decorazione di fregi, iniziali e finalini ad intrecci vegetali, con putti, uccelli e figure fantastiche. *(ML)*

c.57v



p. 59





c.2r

81
DANTE ALIGHIERI
La Divina Commedia. In Venetia, appresso Giouambattista, Marchiò Sessa & fratelli (appresso gli heredi di Francesco Rampazetto. Ad instantia di Giouambattista, Marchio Sessa et fratelli), 1578. ill. fol.

Provenienza: dono Muzzarelli, 1970.
[Racc. Muzz.1118]

Le illustrazioni sono tratte dai legni che Francesco Marcolini fece eseguire per l'edizione stampata a Venezia nel 1544. Queste xilografie si distaccano, nella presentazione del soggetto, da quelle delle precedenti edizioni. *(PO)*

c.163v





p. 147



p. 374

GIORGIO VASARI

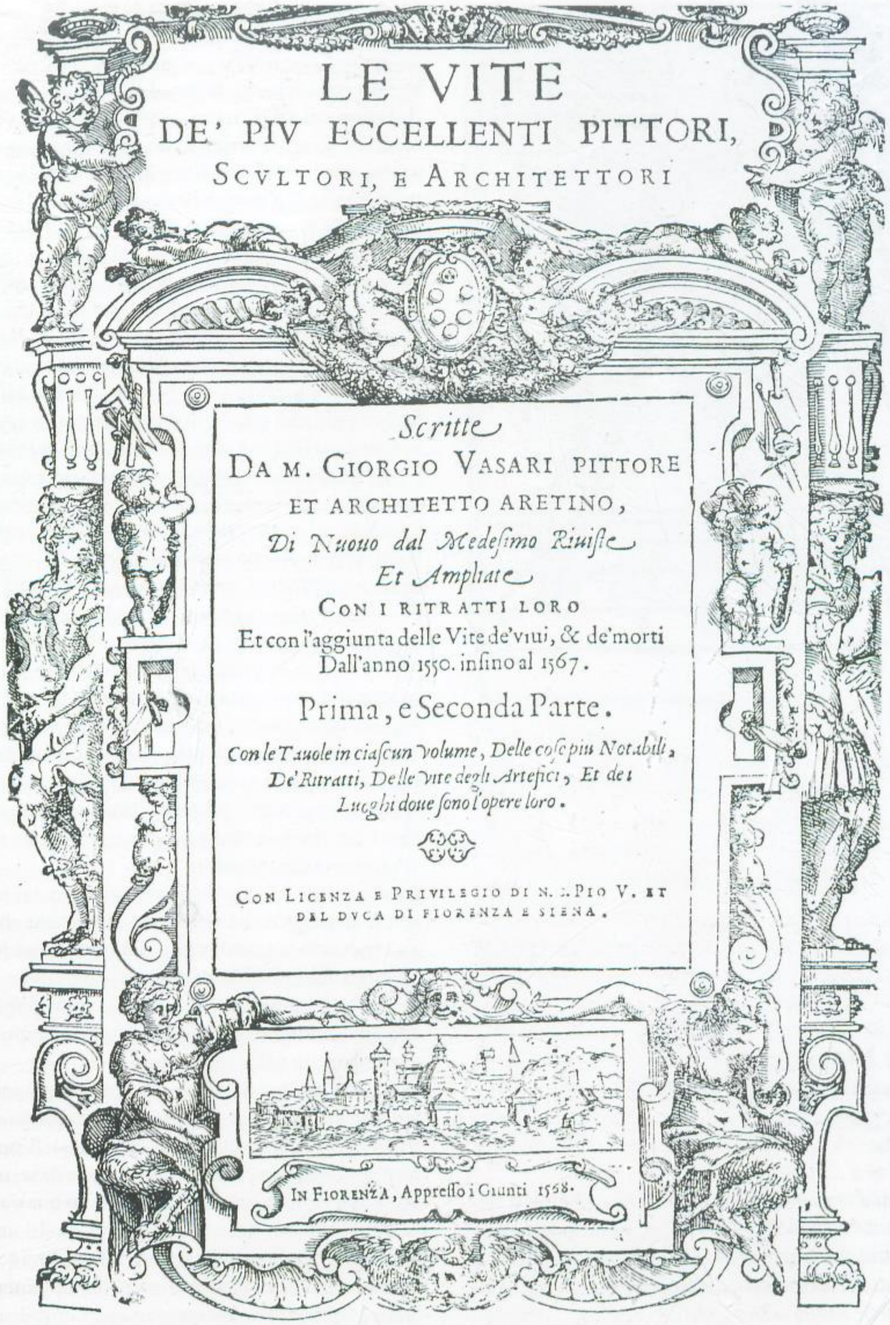
Le vite de' piu eccellenti pittori, scultori e architetti... In Fiorenza, appresso i Giunti, 1568. 3 v. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense. Ex-libris di Pietro Manzieri.
[α.Y.2.2]

«Cento, o anche solo cinquant'anni fa – ha osservato Giovanni Previtali – ogni persona che si interessasse d'arte italiana, dilettante, storico o artista, teneva le *Vite* del Vasari sul comodino... Oggi non si può certo dire altrettanto. Tramontata la concezione strumentale del Vasari come fonte pressoché unica per la storia del Rinascimento artistico italiano, esso viene ora raramente citato e ancor meno letto...», benché possa essere considerato il "patriarca" della storia dell'arte italiana.

L'esemplare estense appartiene alla edizione giuntina del 1568, seconda dopo quella dell'editore ducale fiorentino Lorenzo Torrentino, nella quale il Vasari inserì molti artisti a lui contemporanei e, annota sempre il Previtali, «molto aggiunse, integrò, corresse, normalizzò, ma anche spense e banalizzò». Perché a Vasari storico, coerente con il Vasari artista, premeva fondamentalmente «la politica dell'inserimento dell'artista nella nuova società che andava nascendo faticosamente dalla crisi del Rinascimento e del manierismo».

Le vite è certamente l'opera più nota del Vasari ed ebbe una fortuna editoriale notevole, soprattutto nella versione dei Giunti, ristampata ben diciotto volte in lingua italiana e in otto traduzioni straniere, contro due sole della *editio princeps* torrentiniana. Lo stimolo decisivo per la pubblicazione dell'opera Vasari l'ebbe certamente da Paolo Giovio che, nella sua villa sul lago di Como, aveva ordinato una galleria di ritratti di uomini famosi, tra i quali molti artisti, da accompagnarsi con testi letterari. Per questa seconda edizione il Vasari provvide a un "complemento illustrativo" costituito da una collezione di disegni, ognuno dei quali venne inquadrato in una cornice da lui stesso disegnata come integrazione iconografica al testo storico. *(Mauro Bini)*



scheda n. 82, *frontespizio*



scheda n. 83, *c.114r*

MODENA NEL CINQUECENTO

La carta che Alberto Balugola disegna, fa incidere e stampare nel 1571, rappresenta una Modena cinquecentesca, non ancora capitale del Ducato, ma che ha già messo in atto l'ampliamento e le modifiche volute da Ercole II a partire dall'anno 1546 ed ha quindi un aspetto diverso da quello dell'inizio del secolo. Infatti Modena agli inizi del '500, come ci raccontano le cronache, è piccola, brutta, con casupole vecchie che costituiscono poco più che una piccola città di 10.000 abitanti con strade strette, polverose e buie con i portici bassi sostenuti dai pali, con canali ancora scoperti e putridi, e con gli animali da cortile, perfino maiali, che girano liberamente per le strade.
A fianco delle case, con la colombaia sul tetto, con l'orto a fianco e il muro di contorno, vi sono i mulini, le fucine, le botteghe, le beccherie, le spezierie, le lardaiole e poi le osterie, almeno una per ogni contrada, con nomi che sanno di favola.
In città comanda il governatore, seguito dal Podestà, dai conservatori, dai massari, mentre i nobili delle famiglie Rangoni, Molza, Fontana, Bellencini, Tassoni, Carandini, Fogliani, occupano le cariche più importanti e fanno casta a sé, strettamente separata dal popolo, costituito da mercanti, artigiani, operai.
Tutti si conoscono e di ognuno sono noti fatti lieti e tristi, commentati a sera, in Piazza Grande, intorno alla "pietra arringatoria", insieme alle notizie del giorno.
Una città che è in realtà un paese, nel quale nessuno viaggia e pochi studiano.
Essa fa parte del Ducato di Ferrara retto dai Marchesi d'Este che, mentre alla Corte ducale hanno creato, con laico mecenatismo non del tutto disinteressato, un autentico paradiso per i poeti, i letterati e gli artisti dell'epoca, poco si curano della città geminiana e dei suoi problemi contingenti, badando soprattutto a tenerla stretta nel loro dominio.
Il secolo, che per Modena si è aperto in maniera autenticamente disastroso, per il terremoto che nel 1501 l'ha semidistrutta, e per lo strano morbo che ha mietuto centinaia di morti, sarà prima di stasi, poi di trasformazione e culminerà con la città capitale del Ducato.
La città geminiana nel primo Cinquecento è rimasta quasi quella di un secolo prima, anche sul piano culturale, sicchè il grammatico e poeta Gaspare Tribaco di Trimbocchi si può vantare di essere stato il primo a diffondere il gusto della buona letteratura e della buona poesia in Modena, lamentandosi dell'infelice stato in cui gli studi erano allora tenuti e dello scarso frutto delle sue fatiche, fino ad affermare nel "Codice Bevilacqua", antologia della rinascenza ferrarese e modenese, scritto alla fine del Secolo XV, «Nam quo non potius quo non libet esse sub axe quam cum tam crassa vivere gens velim!».
Predomina dunque una pesante "crassitudo" diffusa nel popolo dedito soprattutto al mangiare e al bere, resa meno pesante dalla fede religiosa che raccoglie la gente modenese intorno al suo Duomo, espressione della purezza cristallina del romanico, dedicato al suo patrono, S. Geminiano, simbolo della sua fede, salda difesa nel pericolo e nel dolore comune, legato a quel passato nel quale la religione dominava le coscienze.
Al tempo stesso la semplicità della vita e del costume, mentre favorisce le abitudini casalinghe e modeste, rende cari i racconti e le leggende popolari che servono nelle lunghe serate invernali a intrattenere le famiglie e a riaccendere le menti nel regno delle favole e dei miracoli, quelli che il De Sanctis ricorda come «la gaia scienza, i Romanzi della Tavola rotonda, i Reali di Francia, le novelle arabe, Tristano ed Isotta, Carlomagno, Saladino e il Soldano», e che sono gli argomenti che affascinano il popolo e vengono riascoltati e ripetuti. Del resto i modenesi hanno traccia visibile delle leggende cavalleresche, istoriate nella pietra dai maestri campionesi nell'archivolto della Porta delle Pescherie del Duomo. Oltre a ciò, scarsi sono i divertimenti, a parte l'andare in maschera a carnevale, l'assistere a qualche matrimonio importante, alle gare del palio e a qualche giostra in piazza. Ma già Modena, stretta nelle sue mura trecentesche, fatte e rifatte, con le quattro porte principali e i balestrieri di guardia, ha avuto i primi stampatori con Giovanni Wurster da Campidona nel 1475 e poi con Baldassare de'Strucci, con Michele Wolmmer, con Pietro Maufer che, intorno al 1490, ha dato alla luce i *Reali di Francia* e la *Prognosticatione* del Lichtenberger, e più stabilmente col Roccociola che stampa soprattutto quelle opere di divulgazione, ossia popolari, che in quel momento rispondono al gusto e alla predilezione dei modenesi, segnando il corso di quello che il Carducci definisce il «bel fiume della popolare letteratura».
Comunque la città vive all'ombra del dominio estense e dei suoi duchi, dei quali Alfonso I, dal 1505 al 1534, cerca di dilatare la fama e la gloria degli Estensi, sottraendo Modena alle mire della Chiesa, e chiama alla sua corte letterati come Bembo, Matteo Maria Boiardo e l'Ariosto, che affluiscono a Ferrara

83
ACHILLE MAROZZO
Opera nova. [Modena, 1540]. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[α X.10.23]

Ottantaquattro xilografie (incluse sette ripetute). Alcune tavole recano l'iniziale "b" attribuita, con qualche dubbio, a Francesco Barattini o Giovanni Britto. I legni sono quelli dell'edizione sempre di Modena del 1536 di Antonio Bergolli.
La successiva edizione (Venezia 1567-68), presente nella collezione della Biblioteca Estense [α.X.10.26], è un esemplare incompleto. *(PO)*



scheda n. 84, *frontespizio*

84
GIULIO ARIOSTO
La primauera. Modona, ad instantia dell'autore, 1555. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense.
[9.P.31]

85
MODENA
Statuta civitatis Mutinae ad iudices aquarum pertinentia. Mutinae, apud Paulum Gadaldinum, 1575 (1576).

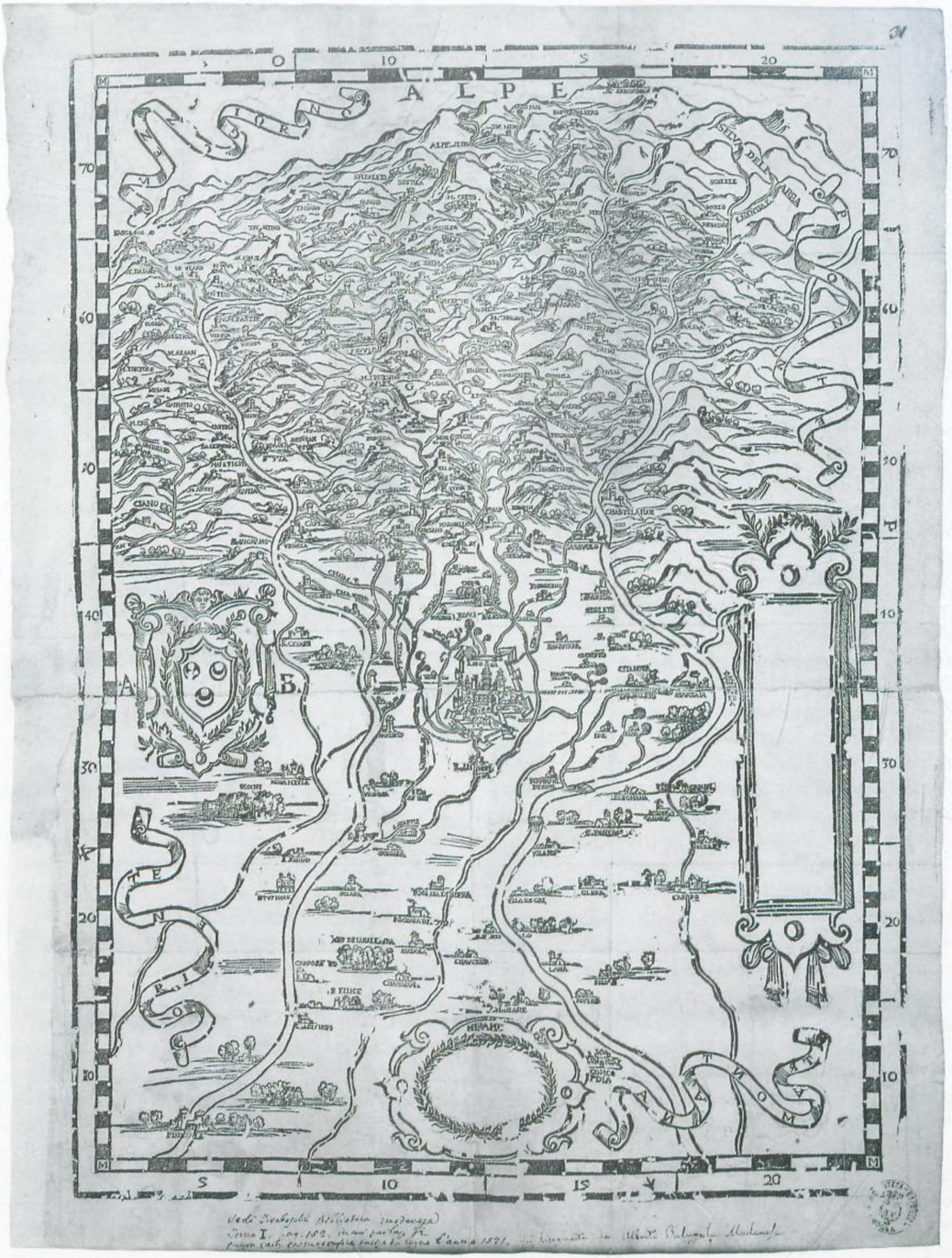
Provenienza: fondo estense.
[α.Y.4.17]
(v. illustrazione a p. 29)

e influenzano al tempo stesso Modena. Essa infatti, scossa finalmente dalla sua apatia per l'affermarsi degli studi e delle arti, accoglie, per l'insegnamento nelle nuove scuole di istituzione comunale uomini coltissimi e profondi conoscitori della lingua greca e latina, come i modenesi Francesco Roccociola, Dionigi Tiraboschi, Carlo Sigonio, Panfilo Sassi e i greci Marco Antonio da Crotone e Francesco Prato.
Al tempo stesso le famiglie nobili della città chiamano illustri letterati e dotti maestri per l'istruzione dei figli. In casa di Giovanni Grillenzoni, medico, filosofo ed umanista, viene fondata l'Accademia come "pubblico albergo dei letterati", dove ogni giorno ci sono dotte riunioni con letture e spiegazioni di classici latini e greci. Fioriscono così gli studi e si diffonde il sapere a Modena che esprime illustri figli, dal filologo Ludovico Castelvetro agli umanisti Carlo Sigonio e Camillo Coccapani, al provenzalista Giovanni Maria Barbieri, al poeta Francesco Maria Molza, al cardinale latinista Francesco Sadoleto, al letterato Alessandro Tassoni, al celebre medico anestesista e chirurgo Gabriele Falloppia, al grande plastico Antonio Begarelli, al pittore Nicolò dell'Abate, ai musicisti Orazio Vecchi e Ludovico Fogliani, tanto per citare i maggiori.
Con Ercole II, grande e avveduto duca dal 1534 al 1558, uomo di esperienza nell'arte militare e dotato di intelligenza e di amore per le lettere e le arti, in grado di fronteggiare la difficile situazione originata dallo scontro tra cattolici e protestanti con l'aiuto determinante dei cardinali modenesi Morone, Sadoleto e Cortese, combattendo gli eretici, Modena va incontro ad un grande mutamento strutturale.
Il Duca infatti, per rafforzare i confini a occidente, vuole trasformarla in un'imprendibile roccaforte per premunirla contro gli attacchi delle grandi potenze belligeranti, Francia e Spagna, e ne ordina una totale ristrutturazione. Egli già dal 1546 ha fatto abbattere tutte le casupole addossate alle mura e spianare i quartieri corrispondenti alle quattro porte. Finita la guerra, nel 1549, ne ordina "l'aggrandimento", con l'aggiunta del quartiere "Terranuova" oggi Corso Cavour, e delle strade "Naviglio", ora corso Vittorio Emanuele, "Stimmate" e "S. Orsola" che, unite alla Cittadella, formano la cossiddetta "Addizione Erculea", la quale trasforma la pianta della città da rettangolare in pentagonale, chiusa nel 1551 dalle nuove mura.
Sotto Alfonso II, ultimo dei duchi a Ferrara dal 1558 al 1597, mecenate protettore delle lettere e delle arti, come dimostra l'acquisto di numerosi e preziosi codici e la chiamata a corte di Torquato Tasso, uomo di grande equilibrio e capacità anche in campo politico, Modena è ormai avviata verso un totale rinnovamento e vede rifiorire le attività in ogni campo.
Ma è con la morte di Alfonso II che la città geminiana fa il grande salto di qualità e diviene nel 1597 capitale del ducato. Il Duca, nonostante i suoi tre matrimoni, rimane senza figli, ed estintasi la sua dinastia, per come stabilito nel momento in cui Ferrara era divenuta feudo della Chiesa, la città deve ritornare sotto il dominio di quella, mentre al ramo secondario, rappresentato da Cesare, suo nipote, viene mantenuto solo il ducato di Modena e Reggio, con Modena capitale del piccolo stato, individuato poi anche come "Domini Estensi".
Il 30 gennaio 1598, Cesare trasferisce la corte a Modena ed il secolo si chiude con prospettive del tutto mutate per la città, che ormai, non più satellite, ma al centro degli interessi degli Estensi, si avvarrà nei due secoli successivi, per la positiva presenza della corte, di un ulteriore totale rinnovamento ed accrescimento, meritando pienamente la famosa, aulica descrizione che di essa, un suo grande figlio, Alessandro Tassoni ci offre nel primo canto della Secchia rapita: «Modena, siede in una gran pianura...» e facendo dimenticare quanto su di essa aveva scritto lo stesso Poeta «Ha una torre che pare \ un palo capovolto, e le contrate \ corron di fango e merda a mezza estate; Le case affumicate \ con portici in legno, in sui balestri \ e catapecchie e canaletti e destri»; immagini che, se pure scritte nel Seicento, appartengono ormai ad un passato che sta rapidamente scomparendo.
(Ernesto Milano)

86
ALBERTO BALUGOLA
[Carta cosmografica dello stato modenese]. [S.l., s.t., 1571]. 1 stampa sil., 388x556 mm.

Provenienza: fondo estense.
[C G. A 11 (C)]

a fronte, *carta del Modenese*





Aldrovandi, De piscibus, c.[3]v, scheda n. 88

L'ILLUSTRAZIONE XILOGRAFICA TRA SEICENTO E OTTOCENTO

di Ernesto Milano

Se già la seconda metà e, di più, la fine del Cinquecento ci ha mostrato un libro alquanto in difficoltà nel ripetere i fasti di quella bellezza armonica realizzata ai primi del secolo nella sua espressione più compiuta, con l'incedere del Seicento, sia pure con tutti i benefici di cui le cesure cronologiche possono godere, l'annunciata decadenza della stampa si realizza nei sui aspetti più eclatanti. Paradossalmente, il fenomeno involutivo si sviluppa quasi in un processo inversamente proporzionale al diffondersi e all'accrescersi del numero delle tipografie, per cui all'abbondanza di produzione dei libri, sviluppatasi con valenze esponenziali, non corrisponde né il valore intrinseco delle opere né il pregio tipografico, che segnano un deciso peggioramento, sia nella qualità della carta e degli inchiostri, che nella standardizzazione del carattere usuale definito "lettera moderna" e nella trascuratezza delle edizioni. Tutti sintomi questi dell'eccessivo commercializzarsi della tipografia, per cui si può affermare che in Italia la decadenza del libro non è quantitativa, ma qualitativa. In definitiva, si stampa troppo, non solo per la necessità della cultura, della fede, della scienza, ma anche per ragioni occasionali, accademiche, di intrattenimento, auliche, e l'arte tipografica è divenuta mestiere, dando un prodotto più scadente, almeno nel suo aspetto esteriore e, di conseguenza, il libro comune stampato nel Seicento non è bello. Esso scade nella veste tipografica ed ogni pretesa estetica si concentra nel frontespizio e nell'illustrazione, cioè a dire nel punto più appariscente di esso, per cui nasce tra le due parti una sgradevole disarmonia, ben lontana da quell'equilibrio di epoca rinascimentale che, fra l'altro, trovava valido aiuto nella maggiore affinità esistente tra xilografia e tipografia.

La positiva impressione che qualche libro, specie nella seconda metà del Seicento, può offrirci, deriva dal fatto che, in qualche caso, come vedremo sempre più sporadico, si continua a produrre il libro con illustrazioni xilografiche, e ancora dal fatto che, a volte, è l'insolita ricchezza decorativa, più che il frutto delle cure tipografiche, a colpirci favorevolmente. Ciò accade specialmente in quei casi in cui, come a Roma, Venezia, Firenze, Bologna, ci si imbatte ancora in qualche tipografo che aspira a mantenere ai suoi volumi una certa eleganza, e a far durare quindi più a lungo una tradizione di perfezione tecnica.

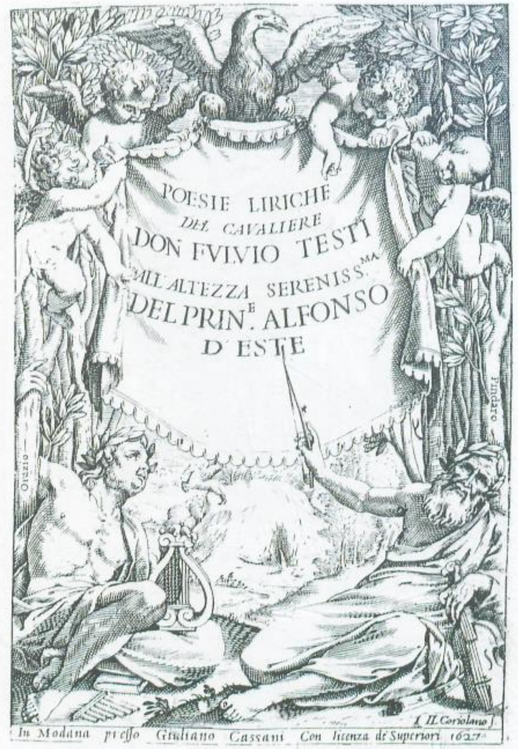
Infatti sarebbe errato condannare in blocco il libro italiano del Seicento, che pure riesce a darci edizioni di un certo pregio. Ciò grazie anche allo storicizzarsi del gusto e ad una certa rivalutazione dell'arte barocca, che rendono oggi meno fastidiosi, rispetto al passato, i prodotti grafici che da essa traggono origine, i quali possono vantare disegnatori e incisori, a volte anche geniali. Ma anche quando non è opera di personalità artistiche di rilievo, l'illustrazione libraria,


STATVTA
INCLITAE TERRAE
SANCTI FELICIS
EDITA IN HANC FORMAM
Regente pro Ser. D. D. Duce Cesare Estensi D.N.
Perill. D.Io.Francisco Rondinello.
Et pro Illustri Communitate existente Massario
Ill. D.Cesare Campo.
MVTINAE, MDCXII.
Typis Io. Mariæ de Verdis.

Frontespizio, scheda n. 92

nel suo stile a volte ampolloso, sensuale, e perfino macabro e surrealista, è la diretta estrinsecazione dell'inquieta anima barocca. Un diverso interesse si riscontra invece nell'illustrazione documentaria per i nuovi, vari e ricchi soggetti che rappresenta, nel secolo che è della scienza, del teatro, dei viaggi, della geografia, dell'antiquaria, dell'archeologia e della topografia. L'incisione riproduzionistica che da tali esigenze si origina ha stretto rapporto con il libro, anzi è subordinata, se non sempre al libro propriamente detto, ad un testo inciso e composto.
È comunque innegabile la pesante macchinosa scenografia dei frontespizi e delle troppo appariscenti iniziali, anche se realizzata molto bene con i virtuosismi dell'incisione in rame, la quale, vinta ormai la sua prima battaglia con la xilografia, riesce a darci tuttavia libri di non comune bellezza; una bellezza spesso resa troppo fastosa dalle soverchianti e ripetute decorazioni, dalle ricche figure, da grandi composizioni illustrative, da una sontuosità che si accentua nelle opere stampate in occasione di feste o cerimonie di varia natura, e che finisce per soffocare la parte a stampa del testo prevaricandola nettamente. Tanto è vero che la prolissità barocca dei titoli che, con la loro ampollosità e quindi con la loro eccessiva lunghezza, male convivono con l'invadenza delle cornici, finisce con il debordare nella pagina a lato del frontespizio, creando l'antiporta, che assume una particolare solennità. Sono pure presenti i quadri mitologici, allegorici, fantasiosi, disseminati in ogni punto del libro, struttura ormai standardizzata, così come la sontuosa decorazione barocca, pesante, carica di drappi e di panneggi svolazzanti, di putti carnosi, di angeli massicci, di cartigli di ogni sorta che si prolungano in molteplici arricciature. Del pari si registra il trionfo dell'araldica nelle fogge più pompose, dei ritratti degli autori e dei loro protettori in ovali riccamente incorniciati, degli archi, delle architetture, dei festoni, dei piedistalli. Pure non manca qua e là qualche volume illustrato con misura ed armonia, il che si collega direttamente al processo di esaurimento delle scuole regionali cinquecentesche, già verificatosi nel tardo Cinquecento e poi continuato con ritmo sempre più intenso a profitto dell'accentuata individualità di questo o di quell'artista, illustratore o incisore.

È comunque da osservare che, alla crisi qualitativa del libro seicentesco in Italia, più accentuata nella prima parte del Secolo rispetto alla fine di esso, allorché accanto a esemplari esteticamente poveri se ne produrranno altri graficamente quasi perfetti, non corrisponde una situazione analoga negli altri Paesi. Non in Francia, dove nel Sec. XVII si può rilevare una fiorente manifestazione del libro e, come ricorda Benedetto Croce nella sua *Storia dell'età barocca in Italia*, un letterato come il Panciatichi, recatosi a Parigi nel 1670, poteva scrivere, tra meraviglia e desiderio: "Qui grandissima libertà in tutti i generi: qui letterati di tutte le nazioni: libri senza fine". Non nei Paesi Bassi che, come tutto il Nord Europa, si salvano dal capovolgimento dei valori umani in virtù della spinta del movimento laico, sociale ed economico, sorto dalla dottrina e dall'azione calvinista, ed hanno la maggiore gloria in quel periodo con la produzione delle edizioni elzeviriane, di piccolo formato, pregevolissime e ricercate, che si rifanno nei caratteri e nei fregi usati, alla migliore tradizione italiana rappresentata dalla tipografia di Manuzio.
Nel quadro fastoso e spesso ridondante e soverchiante che caratterizza il foglio illustrato, microcosmo comprendente in sé un'infinità di aspetti e dominato dall'incisione in rame, che pure nei vari procedimenti, dall'acquaforte all'acquatinta, alla puntasecca, riesce a produrre libri di non comune bellezza, la xilografia riveste senza dubbio un ruolo più modesto e secondario, caratterizzato dall'illustrazione di opere di minore importanza. Queste non sono che lo specchio di una cultura in grave declino e di una produzione libraria che, mortificata dall'opprimente sorveglianza dell'inquisizione e del potere civile, e dalla conseguente crisi della libertà, per lo più offre al pubblico noiosi poemetti sacri, freddi ed ipocriti elogi di occasione, ripetitive vite di santi, insulse commedie e tragedie, pronostici, lunari, almanacchi e altre opere di argomento frivolo e di contenuto effimero che caratterizzano la letteratura popolare del tempo. Questa è la diretta conseguenza del fatto che il libro cessa di essere il privilegio di una ristretta cerchia di persone colte, e si presta a servire una società più allargata.
La xilografia, riciclando molto spesso legni del passato, viene usata anche per l'illustrazione di fogli volanti a carattere profano, con i giochi al tempo più diffusi, o, soprattutto, a carattere religioso, con immagini di santi. L'uso del legno inciso è esteso anche alla decorazione di ventole, accessorio dell'abbigliamento femminile costituito da un foglio di carta stampata o da un tessuto più o meno prezioso, e dei coprirocca, o "carta da rocche", cioè di quell'accessorio in carta o cartone, stoffa o cuoio, quasi un cappuccio, a forma di cono, adoperato per tenere nella giusta posizione la massa di lana sulla rocca. La xilografia, ben lontana dalle finalità originarie, viene inoltre estesa alla decorazione, con motivi di fogli e fiori più o meno stilizzati, frammisti ad elementi geometrici, della carta occorrente per gli usi più svariati, dalla fodera di cassepanche e di cofanetti, ai risguardi dei libri, ma anche per la vera e propria carta da parati occorrente per la decorazione murale.
Tuttavia l'incisione in legno, a fronte di un quadro così minore e riduttivo, sa offrire ancora qualche raro esempio di vitalità, sia per l'abilità di qualche artista di valore che ancora si compiace di lavorare con la sgorbia, sia per l'impegno di tipografi che, qua e là, a Roma, a Firenze, a Venezia, ancora affascinati dall'arte del legno inciso, realizzano opere illustrate nel ricordo dell'antico decoro; rispetto all'appiattimento derivante dalla presenza di tipografie ufficiali, certo meglio attrezzate e capaci di dar vita ad imprese editoriali complesse, opere sicuramente apprezzabili sul piano della tecnica, ma non certo testimonianza



Frontespizio, scheda n. 93

dell'inventiva di grandi stampatori che è quasi inutile ricercare.
Così a Venezia, nei primi anni del secolo, troviamo nel 1612 *La Piccola Passione* di Albrecht Dürer, già vista nel Cinquecento, con i legni creati dal grande artista tedesco per l'edizione del 1511. Fioravante Prati, già attivo dal 1584, dà alla luce, nel 1618, un'*Anatomia del cavallo* di Carlo Ruini (scheda n. 87), opera che documenta scientificamente l'anatomia equina, con legni di una certa bellezza, tratti però, anche in questo caso, da un'edizione precedente, del 1598. A Bologna invece, nel 1638, Giovan Battista Ferronio, la cui marca tipografica si trova in fondo al libro, stampa un *De piscibus* di Ulisse Aldrovandi, opera anch'essa di carattere scientifico, con innumerevoli xilografie riguardanti la fauna ittica, alcune a piena pagina, sparse nel testo, che è corredato pure da fregi e finalini e da un frontespizio monumentale in stile barocco.
Dello stesso scienziato viene stampata, sempre a


CANZONETTA
PASTORALE
MELIBEO A FILLE.

OVe dolce d'un bel Rio,
Mormorando ſcorre l'onda
Su la verde, e vaga ſponda
Siedi, o Fille, al fianco mio.

Laſcia pur le pecorelle
Saltellar nel vicin colle,
Che paſciute d' erbe molle
Torneranno a te più belle.

Tu ravviva ſul bel labbro
Laſcivetta il dolce riſo,
E ver me rivolgi il viſo,
Del color d' un bel cinabbro.

Togli omai dinanzi al ſeno
Il ſottile, e bianco velo,
Acciò quel che ſpira in Cielo
Venticel tu goda appieno.

Lelio della Volpe, frontespizio, scheda n. 91

Bologna, nell'anno 1645, un'*Ornitologiae* (scheda n. 89), con xilografie di varie specie di uccelli, anche a piena pagina, diffuse nel testo, nel quale vi sono anche molti capilettera ed un frontespizio alquanto fastoso, con putti, statue e due leoni in basso.
A Roma, con i *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, pubblicati nel 1640 e corredati dalle incisioni in rame di Cornelio Bloemaert, si produce uno dei più bei libri del Seicento, e si stampa nel 1616 la ben più modesta opera di Elisabetta Parasole, il *Teatro delle nobili e virtuose donne...* (scheda n. 88), con legni disegnati e incisi dalla stessa autrice, riguardanti modelli di pizzi e ricami per lavori femminili.

Intanto a Modena che, con l'arrivo dei Duchi d'Este e della loro corte da Ferrara, a partire dal 1598, va incontro ad un risveglio culturale notevolissimo, che si riflette anche sullo sviluppo della tipografia, si hanno ad esemplificazione della produzione, sia pure minore, ma significativa, tre opere, scelte tra le tante stampate in quel periodo nella città geminiana, ed esposte in mostra: la prima è uno *Statuta ineditae terrae sancti felicis...*, pubblicata da Giovanni Maria Verdi nel 1612 (scheda n. 92), con fregi xilografici che inquadrano l'intera pagina del frontespizio, su cui è posto in alto lo stemma estense ed in basso altri tre, e con più piccole testate sulla pagina iniziale e sulle successive che testimoniano il loro quasi certo riutilizzo, in quanto il piccolo rettangolo centrale viene lasciato bianco per l'inserimento di un'altra figura mai disegnata. Molto belle sono le varie iniziali sparse nel testo con vignette sullo sfondo, le testatine e i finalini, nonché la marca tipografica del Verdi sull'ultima pagina del testo.
La seconda è un'edizione delle *Opere liriche...* di Fulvio Testi, stampata a Modena nel 1627 da Giuliano Cassiani (scheda n. 93), con un bel frontespizio inciso su rame, mentre una serie di piccole xilografie, dai fregi delle testate, alle iniziali, alla marca tipografica posta in fondo, adornano il libro, che si avvale quindi congiuntamente dei due sistemi illustrativi.
La terza opera, senza l'indicazione dell'anno, esce dai tipi di quel Bartolomeo Soliani "Libraro" che nel 1646 ha impiantato a Modena il primo torchio, dando inizio ad una vicenda editoriale che durerà più di tre secoli. Si tratta di una delle tante opere a diffusione popolare che i Soliani produrranno per tutto il secolo e per parte del Settecento: *Le piacevoli e ridicole semplicità di Bertoldino* (scheda n. 92bis) con una gradevole, piccola, unica vignetta xilografica su un libricino di formato tascabile.
Allorché il Seicento con le sue luci, ombre e contraddizioni si conclude, passa le consegne ad un Sec. XVIII che segna il fenomeno europeo di rinascita della tipografia, legata al generale risveglio della cultura e all'evoluzione del gusto che reagisce al barocco e si indirizza verso la semplicità, tendenza che alla fine del Secolo sfocerà nel Neoclassicismo. L'elemento tipografico, alleggeriti o scomparsi i grandi pesanti frontespizi e le antiporte scenografiche, riacquista pieno rilievo, chiarezza e armonia di caratteri e ampiezza di margini, elementi corredati da piccoli fregi, testate, finalini che, diffusi in tutto il libro, ne fanno un prodotto di buon gusto. Questo si manifesta anche nel formato, che varia dai piccoli esemplari illustrati usciti dalle tipografie veneziane a quelli più grandi delle edizioni del grande Bodoni, gloria del secolo e dell'arte tipografica che alla grande perizia di incisore e all'innato buon gusto del grande Saluzzese, deve il suo vero rinnovamento.
Egli infatti, come affermava Pietro Barbera, riesce a

sollevare l'arte italiana al di sopra degli altri Paesi, ed al tempo in cui in Italia è tutto francese, dà il vero insuperabile modello del libro italiano.
Al libro dedicano anche la loro opera incisori famosi quali il Duflos, i Piranesi, i Morghen, Girolamo Rossi, che applicano la loro arte anche alle iniziali, le quali, prima ornate da motivi floreali, zoomorfi e antropomorfi, divengono istoriate, araldiche, mitologiche o presentano sullo sfondo palazzi, archi, paesaggi.
Anche se il libro italiano del '700 è più decorato che illustrato, vanto quest'ultimo dell'arte francese, il centro più importante dell'illustrazione libraria è Venezia, dove tale aspetto, col suo marginale sviluppo frutto dell'impegno di celebri artisti, disegnatori e incisori, quali il Tiepolo e il Piazzetta, autori di deliziose vignette che gareggiano con quelle francesi, contribuisce a rendere più gradevole ed attraente la stampa. Essa trova altresì punti di sviluppo a Bologna, a Firenze, a Roma, a Modena ed a Parma, dove, negli ultimi bagliori dell'artigianato tradizionale, risplendono le magnifiche edizioni di Giambattista Bodoni.
La xilografia, almeno nei primi decenni del Settecento, incontra come tecnica illustrativa le medesime difficoltà del secolo precedente, ripetendo in sostanza, rispetto all'illustrazione del libro, il ruolo secondario che le è stato proprio nel Seicento.
Ma con la ripresa, da parte del Le Blon, della tecnica chiaroscurale di Ugo da Carpi, ed il perfezionamento di quella del camaïeu che il Jackson lavorando per l'Albrizzi recepisce anche a Venezia ed infine con l'introduzione, nella seconda metà del Secolo, della tecnica del "legno di testa", inciso col bulino, ad opera di Tommaso Bewick, si prepara una nuova era per l'incisione su legno. Essa vede configurarsi nuove prospettive nel campo dell'illustrazione libraria, sia per i più ampi spazi che si trova a disposizione, sia per la maggiore resistenza del legno così tagliato, sia per la tecnica del chiaroscuro che, attraverso l'apposizione di più legni sovrapposti, offre possibilità tali da rendere attuabile l'alternativa alle incisioni in rame, o addirittura, in qualche caso, a creare una felice integrazione con quelle, sovrapponendosi alla prima tavola incisa in rame.
Tra i pochi esemplari illustrati con xilografie selezionati a fini espositivi per il Settecento, così come già per il Seicento, quasi a sottolineare la scarsa importanza che la tecnica riveste in quei due secoli, ne troviamo di vario valore artistico.
Significativi più per il genere popolare che illustrano che per la felicità illustrativa delle incisioni applicatevi, sono due fogli volanti pubblicati entrambi a


La secchia rapita, antiporta, scheda n. 94

Bologna, insieme ad altri contenuti in una raccolta, da Lelio della Volpe, che può essere inserito tra i "restauratori" dell'arte tipografica: uno nel 1731, la *Canzonetta pastorale Melibeo a Fille* (scheda n. 91), che su una delle due facciate del foglio porta una xilografia con una testa di donna; l'altro, nel 1734, *Ch'a fatt a fatt...* (scheda n. 90), con un bel legno a piena pagina su una delle facciate del foglio.
Un esempio di un certo rilievo ci viene da Modena, dove nel 1744 Bartolomeo Soliani, nipote di Bartolomeo il vecchio, stampando in 59 anni ben 1138 opere, realizza nel 1744, dopo quattro anni di accurata preparazione, la sua opera più fastosa: *La Secchia rapita...* di Alessandro Tassoni, in due versioni, una più lussuosa, con incisioni in rame, ed una più popolare, presente in mostra (scheda n. 94), illustrata con 15 xilografie a piena pagina, i cui legni, conservati alla Biblioteca Estense sono pure esposti.

Ad un Settecento che si chiude sull'onda delle conseguenze positive e negative di una Rivoluzione francese che, col rovesciamento dell'"ancien regime" e con l'annientamento di una società frivola e superficiale, ha attivato il volano per la realizzazione di un mondo nuovo dal punto di vista socio-politico, segue un Ottocento che nei primi vent'anni, per quanto riguarda il libro, vede sopravvivere i caratteri propri della fine del secolo precedente, sotto l'egida di un imperante "neo-classicismo". Si verifica tuttavia la vanificazione quasi immediata di un'espressione caratteristica di contenuto e di gusto, come il libro settecentesco a vignette, per cui gli stessi Bodoni, Didot, Basckerville e Ibarra, inaugurano, precorrendo i tempi, «uno stile di nuda austerità tipografica».
Inoltre, dopo circa tre secoli e mezzo dal rivolgimento messo in atto da Gutenberg, una serie di progressi tecnici determinano il formarsi di un libro nuovo, che almeno per la gran parte del Sec. XIX e fino agli ultimi decenni, non può certo definirsi generalmente bello.
L'invenzione della macchina continua per la produzione della carta, la litografia, il torchio meccanico che sostituisce quello a mano, l'invenzione della fotografia, i nuovi processi compositivi della linotype e della monotype, la carta di pasta di legno, finiscono per dare vita a un libro che, se da un lato riesce ad avere una produzione di massa, che diventa ancora maggiore nella seconda metà del secolo, è un qualcosa che poco o niente ha più, rispetto all'originario prodotto artigianale. Anzi, esso, quasi anonimo nel suo aspetto esteriore, in massima parte di piccolo formato, riprodotto in migliaia di esemplari e quindi economico, è il tipico frutto di un'industria moderna che, superate le difficoltà del periodo risorgimentale, dà luogo al nascere delle grandi case editrici, da Pomba a Paravia, da Le Monnier a Vallardi, da Sonzogno a Garzanti, da Treves a Salani, da Hoepli a Laterza, dal Nerbini a Ricordi, e con esse, via via, all'originarsi delle grandi collane. Inoltre, la standardizzazione della tecnica tipografica come derivato della meccanizzazione porta alla conseguenza che per il libro comune viene in rilievo ormai il nome dell'editore, mentre lo stampatore non più artigiano si perde quasi, sacrificato all'industria tipografica.
Anche per l'aspetto illustrativo, campo nel quale viene meno il desiderio della bella pagina, i procedimenti fotomeccanici, applicati su scala industriale, sconvolgono in breve tempo il quadro dell'illustrazione riproduttiva, e in genere documentaria e didattica, dei due secoli precedenti. Le tecniche incisorie, dalla calcografia, alla xilografia, alla litografia, inventata in Germania alla fine del Sec. XVIII, abbandonano infatti quel genere, e soprattutto la tecnica xilografica viene preferita per le vignette della letteratura romantica, dove si ritrova, come espressione originale, in edizioni popolari degli editori Fumagalli, Batelli, Passigli, mentre grandi artisti dell'incisione italiana, quali Fattori, Signorini e Bianchi, rimangono estranei all'illustrazione del libro.
Inoltre, spesso la figurazione viene abolita, e, se rimane, serve pedissequamente al testo, per cui la collocazione delle immagini, non più legate ad esigenze artistiche, trova la sua ragione nella maggiore chiarezza che esse possono offrire all'argomento trattato.
La xilografia, con l'applicazione della tecnica a suo tempo messa a punto dal Bewick ed usando nuovi più raffinati strumenti di intaglio, può raggiungere risultati senza dubbio migliori dal punto di vista estetico, superando la grossolanità dei tratti delle precedenti fasi di quest'arte.
In Italia si diffonde dall'Inghilterra attraverso gli esempi del Bewick e dei suoi allievi o seguaci, ma anche dalla Francia dove fioriscono tutta una serie di libri e giornali illustrati con abbondanza di vignette xilografiche, e dalla Germania dove addirittura, a Berlino, si fonda una cattedra, il che avviene, più tardi, anche nella nostra penisola, con sedi a Bologna e a Torino.
Agli illustratori stranieri più noti, come Daveria, Gavarni e Gustavo Dorè, l'Italia contrappone Francesco Gonin, ai disegni del quale si deve una delle più note edizioni italiane del Sec. XIX, posseduta dalla Biblioteca Estense ed esposta in mostra: si tratta dei *Promessi Sposi*, pubblicati nel 1840, successivamente alla revisione linguistica effettuata dal Manzoni, a Milano, da Guglielmini e Radaelli (scheda n. 95), con una serie di disegni di Francesco Gonin, prima sottoposti allo stesso Manzoni per l'approvazione e poi affidati a Luigi Sacchi per il lavoro di incisione, rispettando la regola dell'epoca per cui difficilmente l'autore del disegno coincide con l'incisore. È da sottolineare che queste illustrazioni, per la morbidezza delle ombreggiature e per le immagini ricche di dettagli, pittoriche, moderne, difficilmente possono essere riconosciute a prima vista come incisioni su legno, essendo ben altra cosa rispetto all'effetto di intaglio genuino e spontaneo raggiunto dalle prime xilografie, con tratti semplici e lineari.
Seguendo l'esempio che vuole le grandi opere adornate di immagini per l'illustrazione del testo, a Milano, nel 1880, viene pubblicata un'edizione del *Don Chisciotte della Mancia*, in due volumi (scheda n. 98), «con 120 quadri grandi e 250 di Gustavo Dorè», popolare illustratore dalla tecnica possente e decisa che, facendo rivaleggiare virtuosisticamente la xilografia con le incisioni in rame e facendo toccare alla "gravure en téinte" il punto realizzativo più alto, usa effettuare direttamente sul legno i propri disegni che poi altri incidono. Anche in tal caso la raffinata tecnica di base che si serve del bulino e di altri sofisticati strumenti ottocenteschi e quella riproduttiva creano false impressioni di incisioni in rame, tanto la tecnica è perfetta.
Una precedente edizione del Cervantes col titolo *L'Ingénieux hidalgo Don Chisciotte de la Manche* era stata pubblicata a Parigi nel 1845, con una serie di illustrazioni di quel Tony Johannot che era stato tra i primi a recepire e ad applicare la nuova tecnica xilografica, la quale, attraverso le numerose vignette sparse nel testo, può essere oggetto di attento esame nei suoi aspetti positivi e negativi.
Ancora a Milano è pubblicata nel 1899 un'edizione de *Le mie prigioni* di Silvio Pellico, per le quali lo stesso Johannot, che aveva lavorato per l'edizione francese del 1843, prepara disegni che sono finalizzati all'illustrazione del testo ma, alquanto stanchi e poco belli, non rendono certo giustizia all'incisione in legno.
Altre due edizioni italiane illustrate dell'800, prese in considerazione ed esposte, sono una *Margherita Pusterla*, pubblicata a Torino nel 1843 (scheda n. 96) con un "avviso agli editori", contenuto nel libro, nel quale si dichiara che, avendo avuto notizia che si sta preparando un'edizione illustrata dei Promessi Sposi, essi non hanno esitato a scegliere quell'opera «per ornarla con questo nuovo lusso» della tipografia, che ovviamente è dato dalla serie di vignette in tema col testo, realizzate con xilografie che seguono il gusto del tempo, disegnate da Janet Lange e incise da tre artisti, di cui rimangono comunque sei legni; la seconda è il *Da Novara a Roma* di Franco Mistrali (scheda n. 97), pubblicata a Bologna in sei volumi dal 1862 al 1869, con un'incisione in legno di Giuseppe Salvioni, esperto artista che tiene cattedra a Torino, che dà un saggio di xilografia chiaroscurale portata al massimo delle possibilità, fino a sconfinare quasi nell'incisione in rame e a confondersi con essa.
Un altro gruppo di opere xilografiche riguardano la Francia, dove, diversamente dall'Italia, i grandi maestri dell'incisione sono anche illustratori di libri. Uno di essi è il Grandville, che illustra molte opere, tra le quali le *Scènes de la vie privée et pubblique des animaux* edita a Parigi nel 1842, in cui il grande illustratore, dando libero sfogo alla sua sfrenata fantasia e al suo pungente umorismo, realizza figure fantastiche nelle quali si materializzano i vizi e le passioni degli uomini.
Dopo queste manifestazioni artistiche, certamente convincenti, ma che lasciano ancora perplessi, perché in fondo gli incisori sono bravissimi tecnici che eseguono e riproducono disegni di altri e non riescono a conferire, di conseguenza, quella sentita spontaneità espressiva ai quali ci avevano abituato i primitivi artisti del legno, una svolta decisiva si ha negli ultimi anni del secolo, allorché si verifica un vero risorgere della xilografia, presa in considerazione non più come freddo procedimento industriale, ma come mezzo espressivo per l'illustrazione di opere raffinate col "legno industriale", come pure diretta espressione artistica.
Il rinnovamento, legato all'azione del movimento preraffaellita, messo in atto a Londra dal Morris, che si rifà direttamente alle xilografie quattrocentesche, intatte anche nei dettagli, ed è poi propagandato nel tempo per tutta l'Europa, nonché alla rivalutazione del lavoro artigianale; l'elezione dell'incisione in legno, in quanto generica espressione popolare, ad arte preferita da parte degli espressionisti, specie con Gauguin e Munch; la considerazione sempre maggiore per la xilografia giapponese, avviano questa forma d'arte, rivalutata nella sua libertà espressiva, verso un'autentica rinascita, che, consegnata al Sec. XX, troverà in Adolfo De Carolis il suo alfiere più valido e deciso.

Francesco Gonin, illustrazione per "I promessi sposi", p. 286, scheda n. 95

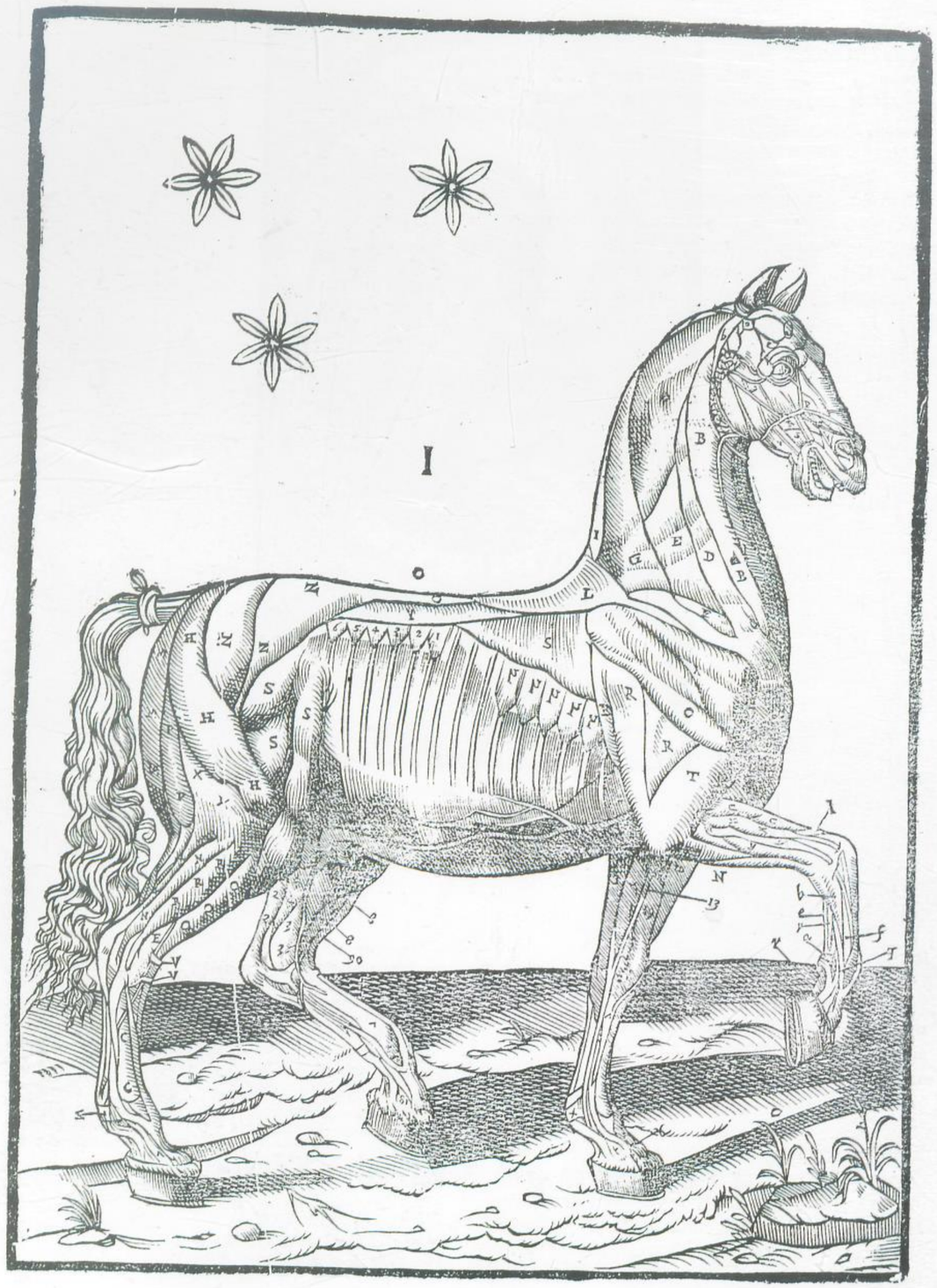




Ritratto di Alessandro Tassoni, scheda n. 94

La xilografia dal XVII al XIX secolo

catalogo e schede

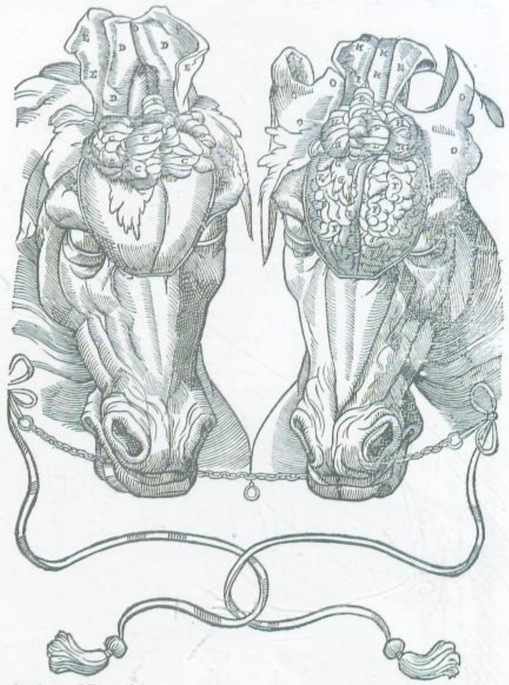


87
CARLO RUINI
Anatomia del cavallo, infermità et suoi rimedii... In Venezia, appresso Fiorauante Prati, 1618. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[A.37.H.3]

Il notevole apparato iconografico di questa edizione è stato realizzato con legni che riprendono con molta fedeltà quelli utilizzati nella prima stampa di Bologna del 1598. È questa probabilmente la prima opera veramente scientifica di anatomia veterinaria. *(PO)*

a fronte, scheda n. 87, *p. 243*



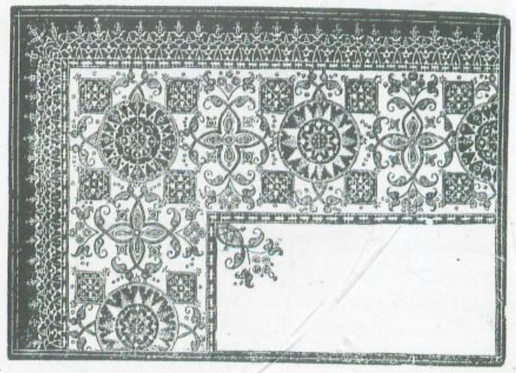
scheda n. 87, *p. 38*

88
ELISABETTA PARASOLE
Teatro delle nobili et virtuose donne dove si rappresentano varij disegni di lauori... In Roma, [si vendono da Mauritio Bona], 1616. ill. 4° obl.

Provenienza: fondo estense.
[α.H.10.31]

Elisabetta Parasole, moglie di Leonardo, anch'egli disegnatore e xilografo, fu attiva a Roma tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. Suoi sono i disegni e le matrici lignee di molte opere con modelli di pizzi e ricami pubblicate a Roma tra il 1595 ed il 1616. *(ML)*

scheda n. 88, *c.26r*





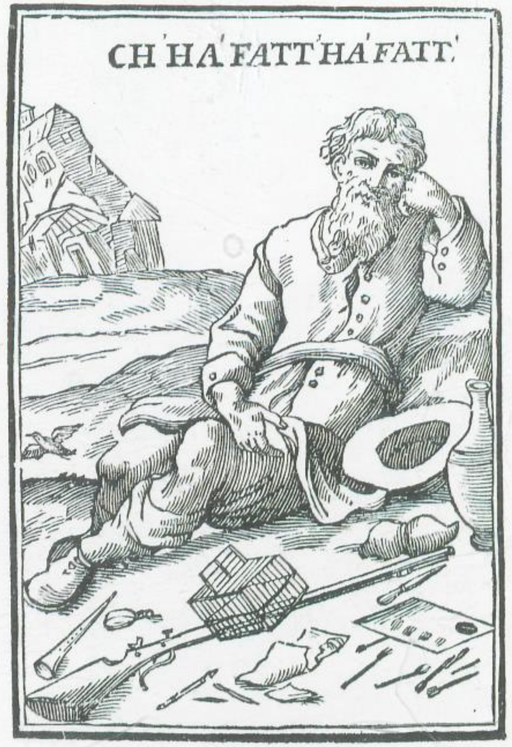
scheda n. 89, *p. 289*

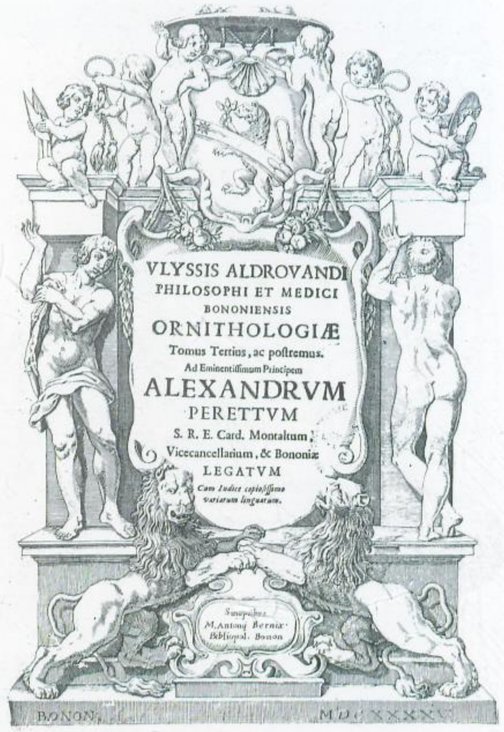
89
ULISSE ALDROVANDI
Ornithologiae tomus primus [-tertius]...Bononia, sumptibus M. Antonij Berniae, 1645 (typis Io. Baptistae Ferronij, 1652). 3v. ill. fol.

Provenienza: fondo estense.
[A.41.G.14]

Gli studi naturalistici di Ulisse Aldrovandi furono molto vasti e per illustrare le sue opere si avvalse di valenti artisti; tra questi il più noto è lo xilografo di Norimberga Cristoforo Coriolano. Acquerelli originali e matrici linee si conservano al Museo Aldovrandiano presso la Biblioteca Universitaria di Bologna. La Biblioteca Estense possiede anche una precedente opera dell'Aldovrandi, *De piscibus*, stampata sempre a Bologna nel 1638. *(PO)*

scheda n. 90, *frontespizio*





scheda n. 89, *frontespizio*

90
Ch'a fatt a fatt. Proverbi apruvà. Vintarola nova. In Bulogna, per Leli dalla Volp, 1734. ill. 4°

Provenienza: fondo estense.
[α.Z.2.11(32)]

91
Canzonetta pastorale Melibeo a Fille. In Bologna, per Lelio della Volpe, 1731. ill. 4°

Provenienza: fondo estense.
[α.Z.2.11(16)]

Le edizioni uscite dalla tipografia di Lelio della Volpe sono centinaia e spaziano dalla letteratura popolare a notevoli opere di teologia, storia, architettura, teatro, astronomia... Le pubblicazioni si caratterizzano tutte per la bellezza e la nitidezza dei caratteri e l'originalità delle illustrazioni. *(PO)*
(v. illustrazione p. 148)



scheda n. 92, *marca tipografica dell' editore modenese Giovanni Maria Verdi, c.[78]v*

a fronte, scheda n. 94, *tavola I de "La Secchia rapita"*

scheda n. 92 bis, *frontespizio*



92
FULVIO TESTI
Poesie liriche del cavaliere don Fulvio Testi. In Modana, presso Giuliano Cassani (appresso Giulian Cassiani), 1627. ill. 4°.

Provenienza: fondo estense, ex libris: Agrippa Vignoli.
[VI.AF.15.1]

Questa edizione delle poesie del Testi viene presentata da un bel frontespizio inciso su rame da Bartolomeo Coriolano; il testo è ornato da capilettera, testate e finalini xilografici. *(PO)*

92 bis
GIULIO CESARE CROCE
Le piacevoli e ridicolose semplicità di Bertoldino, figliuolo dell'astuto & accorto Bertoldo... In Modena, per Bartolomeo Soliani Stampatore Ducale, s. a. ill. 8°.

Provenienza: dono Ferrari Moreni
[Racc. Ferr. Mor. 1703]

Vignetta xilografica in frontespizio che riflette il carattere popolare della pubblicazione. *(PO)*

93
SAN FELICE SUL PANARO
Statuta inclitae terrae sancti felicis... Mutinae, typis Io. Mariae de Verdis (ex officina typographica Io. Mariae de Verdis), 1612. ill. fol.

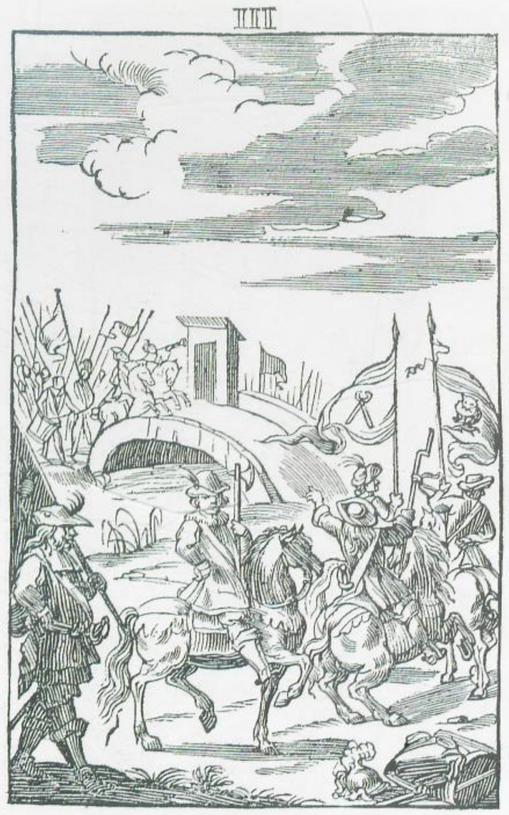
Provenienza: fondo estense.
[32.F.2]

Frontespizio con fregio xilografico e stemmi. Nel testo belle testate e iniziali sempre xilografiche. Degna di nota anche la marca tipografica del Verde. *(PO)*

scheda n. 93, *marca tipografica dell' editore Giuliano Cassiani, p. [222]*







94
ALESSANDRO TASSONI
La Secchia rapita.
Modena, Bartolomeo Soliani, 1744.
[Tassoniana 122]

Bartolomeo Soliani, che nel 1744 dà alle stampe a Modena, la *Secchia rapita*, nella Tipografia che la famiglia ha già attivato da più di un secolo, è il nipote del vecchio Bartolomeo che nel 1623 aveva iniziato un'attività di "libraro", trasformandosi poi in produttore di libri nel 1646. Da quell'anno egli impianta un torchio in un locale sopra la libreria e dà alla luce una canzonetta popolare di appena sei carte, proprio nel momento in cui la presenza della Corte Estense sta per dare i suoi frutti anche sul piano culturale, e i Gadaldini ed i Verdi hanno cessato la loro attività, mentre Giuliano Cassiani ancora domina la scena tipografica con la stampa delle opere dei due maggiori ingegni politici modenesi, Alessandro Tassoni e Fulvio Testi.
Da allora, con tutta una serie di opere maggiori e minori, Bartolomeo intraprende il suo cammino di editore-stampatore e in 24 anni, fino al 1669, produce un totale di 141 opere datate e non, lavorando con due torchi, uno grande e uno piccolo, ed un massimo di sette-dieci operai, e incrementando la sua attività dopo la morte di Giuliano Cassiani, a partire dal 1642, mentre nel 1659 ottiene il titolo di "Stampatore ducale".
Dal 1670 continua l'attività della stamperia posta in Piazza Grande il figlio Viviano al quale, nel 1678, succedono gli eredi Bartolomeo Antonio e Girolamo Gaetano, avendo a fianco della stamperia la "zittaria" per la fusione dei caratteri e la bottega, nella quale vendere i libri e tutto quanto si può trovare in una moderna cartolibreria.
La produzione, anche se non eccelsa sul piano qualitativo, mantiene un carattere abbastanza popolare, prevalendo i componimenti poetici d'occasione e le rappresentazioni teatrali, oltre a tutta una produzione minore di libriccini di pochi fogli, dai *Bertoldi* alle *Canzoni Da Vintarole*. Dei due fratelli, Bartolomeo Antonio assume le redini della tipografia e, sotto la ragione di "Bartolomeo Soliani stampatore ducale", in un'epoca che è quella di Ludovico Antonio Muratori e che coincide con un generale risveglio della cultura, egli riesce a portare la stamperia ai massimi vertici, risultando imprenditore attento ed aperto, cercando di cogliere le istanze culturali che vengono dalla corte, ma anche dal mondo scientifico. Stampa così un totale di 1138 opere in 58 anni di attività, e si attesta su un livello medio che gli permette di rivaleggiare a Modena con il Capponi e il Degni, i due stampatori attivi all'epoca, senza però riuscire neppure a sfiorare i livelli del grande Bodoni che, operando nella vicina Parma, raggiunge quella perfezione tipografica che gli procura fama a livello europeo.
Dopo molti anni di attività, Bartolomeo nel 1744 prepara un'edizione della *Secchia rapita* di Alessandro Tassoni, dopo una prima stampata nel 1739. L'edizione in 4° è la più fastosa pubblicata dalla tipografia modenese, preparata con cura fin dal 1738 e stampata con "Licenza de' Superiori", concessa il 24 maggio 1742, avendo a corredo un'ornamentazione prevalentemente calcografica di alto livello, dovuta all'apporto di insigni pittori e incisori del tempo; ma

anche con iniziali xilografiche e con due legni che illustrano rispettivamente la Torre Ghirlandina e il territorio modenese.
Nello stesso anno Bartolomeo tira un'edizione in 8°, che rappresenta quella economica rispetto a quella di lusso ed è adorna di 15 legni a piena pagina che, appunto per la presenza di xilografie, viene presa in considerazione in questa circostanza, con la notazione che di certo essa è inferiore nel paragone con la sorella più illustre, più ricca e sontuosa nell'aspetto globale. L'edizione però, considerata a sé, riesce ad assurgere ad una dignità tutta sua nella quale le xilografie che illustrano i vari canti riescono a rendere con naturalezza lo spirito tassoniano, a risultare connaturate al testo con il loro tratto deciso e netto e a conferire alle immagini un'ottima capacità narrativa.
Le xilografie sono distribuite nel testo a cominciare dall'antiporta. Segue il famoso ritratto di Alessandro Tassoni entro l'ovale, col fico in mano, posto nella pagina a fronte della "Vita" del poeta, scritta da Ludovico Antonio Muratori, che precede il testo del poema. Il medesimo criterio viene seguito per le 12 xilografie che illustrano la *Secchia*, distribuite all'inizio di ciascuno dei 12 canti, con la variante che all'inizio del canto V° è posto anche il legno che raffigura la Torre Ghirlandina. Sul frontespizio è posta la marca tipografica del Soliani con la civetta su una secchia e la città sullo sfondo. Precedono i vari capitoli piccoli legni con iniziali xilografiche, alcuni dei quali ripresi dalla edizione di lusso, mentre altri sono usati come finalini. È pure ripreso integralmente da quell'edizione il legno che raffigura la Ghirlandina e l'immagine di Alessandro Tassoni, ivi però rappresentata in calcografia.
L'opera, che appartiene alla maturità del poeta, è senza dubbio il capolavoro. Tassoni compone il suo poema eroicomico tra il 1614 ed il 1615, in dieci canti, sottoponendolo poi ad un lungo lavoro di lima e di ampliamento per cui i canti diventano dodici, avendone egli introdotti altri due tra il nono e il decimo.
La *Secchia*, stampata per la prima volta a Parigi nel 1622 sotto finto nome, ottiene subito rapida fortuna che durerà oltre la vita dell'autore e nei secoli successivi, e che è attestata, oltre che dalle innumerevoli edizioni, anche dalle traduzioni in vari dialetti e in lingue straniere, nonché dalle imitazioni redatte da poeti mediocri ed insigni. La fortuna dell'opera, che rimane intatta dopo più di tre secoli, risiede certo nel suo singolare valore storico, ma soprattutto nel suo valore di opera d'arte che può sfidare il tempo. L'argomento prende le mosse da un fatto storico, la sot-

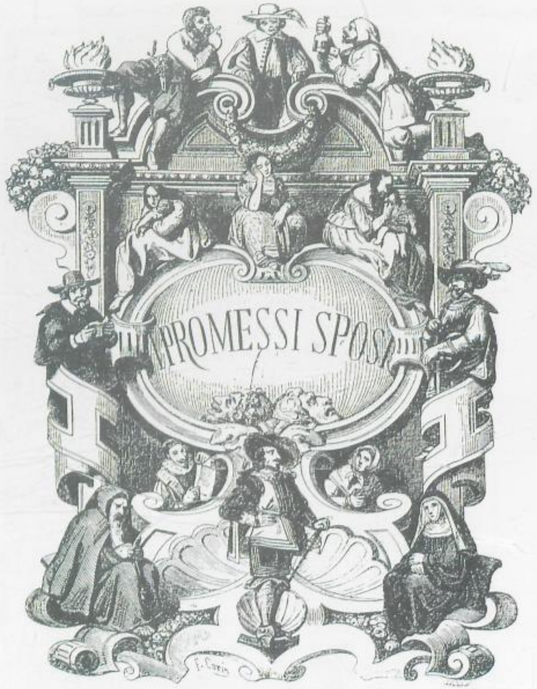


trazione di un'umile secchia operata nel 1325 dai modenesi a danno dei bolognesi, ma questa cronaca spicciola delle lotte tra comuni medievali è solo lo spunto per il poeta, che si serve della storia e della cronologia piegandola ai giochi della sua fervida fantasia in un gustoso guazzabuglio di fatti storici intessuti con libero umorismo ad episodi lontani dal reale. L'opera, dopo alterne vicende, si conclude con la mediazione papale per la quale i modenesi si tengono "un'infelice e vil secchia di legno" e i bolognesi re Enzo.
La *Secchia rapita* costituisce, secondo lo stesso autore, il piano di una "nuova spezie" di poema, da lui inventato; un «poema misto [di eroico e di comico], nuovo e secondo l'arte», cioè a dire secondo i canoni aristotelici della poesia epica. C'è tuttavia da osser-



vare che il primato di poema eroicomico viene conteso alla *Secchia* dallo *Scherno degli Dei* di Francesco Bracciolini, stampato qualche anno prima.
Si è discusso e si discute sulla genesi precisa del poema, ma in realtà una volta stabilito, come ritiene Venceslao Santi, che i personaggi e i fatti della *Secchia* rappresentano i travestimenti di avvenimenti e personaggi contemporanei del Tassoni, è naturale riconoscere al poema la finalità precipua di satireggiare la boria, la viltà, e la ribalderia presenti nella gretta società modenese del primo Seicento. Tuttavia essa sa sollevarsi anche oltre i confini regionali per colpire con la satira politica e sociale i mali della società italiana vile e servile, di quella spagnola tutta vacuità, altezzosità e presenza esteriore, e le magagne del clero, dai cardinali ai curati di campagna, nonché le sciocche rivalità tra città sorelle.
La satira da sociale si fa letteraria allorché il poeta cerca di indirizzare i suoi colpi contro i poemi eroici e cavallereschi, al suo tempo molto numerosi e contro la stessa lirica marinistica.
Tassoni, spinto anche da una critica mordace di carattere personale, indirizzata in particolare contro l'odiato contemporaneo Alessandro Brusantini al quale fa vestire i panni del Conte di Culagna, e cercando di rappresentare, sotto la maschera del Medioevo, la società e la cronaca contemporanee, affronta l'arduo compito di fare convivere il serio col comico. Ma la sua indole incline al sarcastico e al beffardo non sempre riesce nell'impresa in maniera perfetta; mentre raggiunge l'arte più raffinata allorché riesce a tratteggiare, sia pure con rapidità e intensità, il comico dei personaggi e delle loro azioni.
Per questo la critica moderna non si accontenta di spiegare la *Secchia rapita* alla luce dell'intenzione parodistica apertamente professata dall'autore, né a quella dell'evidente intenzione satirica a carico di determinate persone e costumi antichi e contemporanei, ma cerca il motivo dell'opera in un'esigenza caratteristica del temperamento del Tassoni che è la sua vis polemica, che lo spinge a realizzare un poema aperto, dove tutto stupisce, secondo i più classici canoni del barocco. In esso, pur apprezzando gli spunti di ispirazione idillico-sensuale e la facilità di certe immaginazioni fiabesche, non tutto riesce ad assurgere a poesia, pur costituendo una lettura piacevole e variata nella quale, una volta accertato il gusto della deformazione e della degradazione dell' eroico, si riesce ad accettare perfino l'eloquio grasso e pesante.
È però da riconoscere che il poema tassoniano segna l'esaurirsi in Italia dell'ideale epico e cavalleresco che in quattro secoli ha dominato la letteratura europea, ed il suo riso, che appare quasi sempre disincantato e spregiudicato, è segno inconfondibile di una specifica situazione culturale storica che sta maturando, e si compendia in una demitizzazione del poeta che riporta tutto il mondo cavalleresco-mitologico ad una misura modenese, in quadretti di vita provinciale, irridendo quel mondo, non per raddrizzarne la società, ma per farsi beffa di essa.
Complessivamente è da riconoscere che il Tassoni domina i modi della migliore lingua letteraria italiana e se ne avvale per la sua arte eroicomica, che sfiora la perfezione e che porta il Carducci a definire la *Secchia* «un'opera quasi di genio, ultimo portato della libertà e della franchezza della fantasia italiana».
(Ernesto Milano)





scheda n. 95, *antiporta*

95
ALESSANDRO MANZONI
I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni. Edizione riveduta dall'autore. Storia della colonna infame, inedita, Milano, Guglielmini e Radaelli, 1840.
[Direz.F.4.17]

Si tratta della celebre edizione del romanzo "risciacquato in Arno", riveduta dall'autore soprattutto nella parte linguistica e, per scelta del Manzoni stesso, illustrata da xilografie disegnate dal pittore torinese Francesco Gonin e incise nella bottega del milanese Luigi Sacchi. Ricordiamo che Manzoni conosceva assai bene l'illustrazione xilografica straniera e che, pur coordinato da Sacchi, il lavoro di incisione fu affidato a una equipe di tecnici francesi e inglesi. L'edizione uscì in cinquantaquattro dispense quindicinali, dal 1840 al 1842, e fu seguita e diretta personalmente dal Manzoni che, oltre ad avere rivisto e corretto il testo, scelse i soggetti per le illustrazioni e coordinò la loro esecuzione; Francesco Gonin eseguiva direttamente i disegni su blocchetti di bosso e li mandava al Manzoni, che poi li passava a Luigi Sacchi per il lavoro di incisione. In corso d'opera al Gonin furono affiancati altri disegnatori tra i quali ricordiamo: Moia, Boulanger, Massimo D'Azeglio, Luigi Bisi, Riccardi, Giuseppe Sogni. *(EMB)*

illustrazione di p. 386



illustrazione di p. 479



96
CESARE CANTÙ
Margherita Pusterla. Racconto..., Torino, Stabilimento tipografico Fontana, 1843.
[Racc.De Nied.71]

L'opera, stampata da Alessandro Fontana per l'editore Giuseppe Pomba, uscì a dispense fra il 1840 e il 1843, insieme ad un'edizione gemella dell'*Ettore Fieramosca* di M. D'Azeglio. Alle pp. [5-6] è interessante l'"Avviso degli editori" Fontana e Pomba che, dopo aver presentato l'autore e il romanzo, toccano il tema delle edizioni illustrate, rifacendosi ai *Promessi sposi* illustrati, voluti dal Manzoni in quello stesso periodo. Le xilografie (anche in questo caso si tratta di "vignette" intercalate nel testo) furono disegnate da A. L. Janet Lange (Parigi 1815-1872) e incise da Andrew, Best e Leloir, le cui firme compaiono sempre insieme, a volte con le tre iniziali raccolte in un monogramma. *(EMB)*



scheda n. 96, *illustrazione di p. 27*

scheda n. 97, *illustrazione di p. 584, I volume*



97
FRANCO MISTRALI
Da Novara a Roma. Istoria della rivoluzione italiana. Opera illustrata e corredata di documenti inediti..., Bologna, Società editrice, 1862 - 1869, 6v.
[79.3.15-20]

L'opera è illustrata da Giuseppe Salvioni (Lugano 1822 - Torino 1907) che diresse per venticinque anni la Scuola xilografica dell'Accademia di belle arti di Torino e fu anche autore di alcuni studi sulla xilografia in Italia. *(EMB)*



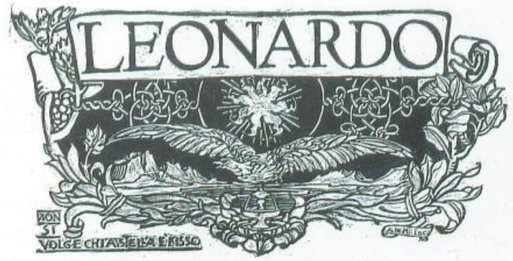
Illustrazione di p. 13, I volume.

98
MIGUEL CERVANTES DE SAAVEDRA
Don Chisciotte della Mancia. Illustrato con 120 quadri grandi e 250 disegni di Gustavo Doré, Milano, Tip. Editrice Lombarda, 1880, 2v.
[VII.AB.2.1-2]

Gustave Doré (Strasburgo 1832 - Parigi 1883) fu abilissimo disegnatore, oltre che pittore e scultore. La sua attività come illustratore di libri fu intensissima: i più famosi sono *Les contes drolatiques* di Balzac (1855), la *Divina Commedia* (1861), la *Bibbia* (1864), il *Paradiso Perduto* di Milton (1865). Notissime sono anche le illustrazioni che Doré fece per il *Don Chisciotte* nel 1863. Egli disegnava sulla matrice di legno e poi affidava l'incisione a numerosi collaboratori espertissimi, da lui stesso preparati. *(EMB)*



Illustrazione di p. 183, I volume



Testata della rivista "Leonardo"

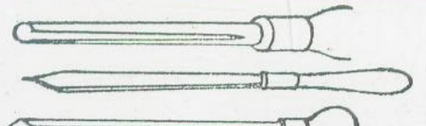
LA XILOGRAFIA ITALIANA NEL NOVECENTO

di Renzo Margonari

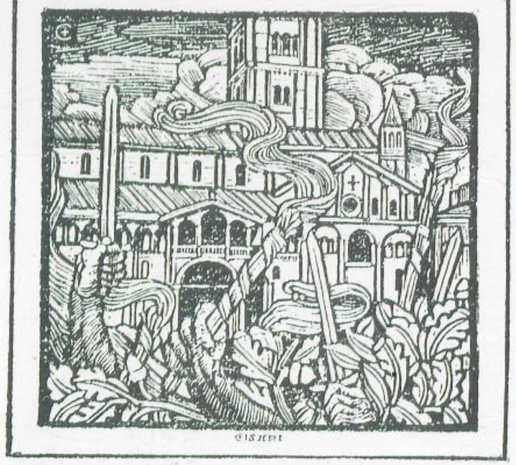
Quella operata da Adolfo De Carolis fu senz'altro una convincente e tenace opera di recupero dell'incisione xilografica. In Italia quest'importante forma d'arte calcografica era ormai caduta in disuso. La storia della xilografia è infatti contrappuntata da periodici tempi d'abbandono, pressoché totale nell'Ottocento, e da entusiasmi restaurativi. Nel modello decarolisiano, esemplare nel ritardatario *Art Nouveau* italiano e, per quanto riguarda l'artista in causa, appesantito da enfatiche rivisitazioni al manierismo rinascimentale, il senso del recupero di questa tecnica antica è segnatamente legato a un atteggiamento restaurativo e memore, forse, del virtuosismo tecnico di Giuseppe Salvioni dalla superlativa finezza chiaroscurale.

Ben diversamente dall'uso semplificato, innovativo, primitiveggiante, e dal gusto provocatorio – favoriti dalla durezza e dal netto bianconerismo che la xilografia produce per insita virtù – messo in atto, appena qualche anno dopo, dagli espressionisti della *Brücke* con i loro intenti di critica sociale, talvolta volutamente drammatica, conseguendo dagli esempi forniti da Edward Munch, Paul Gauguin, Luis Welden Hawkins, Felix Vallotton, e le contemporanee sperimentazioni di Frantisek Kupka, o le visionarie suggestioni di Frantisek Kobliha o di Joseph Vachal e, nell'ambito del *Liberty* internazionale, di Jean Toorop, solo per fare qualche esempio, alla rinfusa, tra gli autori più celebri. Certo si può dire che De Carolis provocò in Italia un ampio fenomeno imitativo, facendo sì che anche da noi operassero nuovamente degli xilografi, tantoché nel 1912 si organizzò una *Esposizione Internazionale di Xilografia*, a Levanto, che rimase senza seguito di successive edizioni. Ma alla ripresa dell'incisione su legno partecipò da promotore Ettore Cozzani con la sua rivista *L'Eroica*, pubblicando frequentemente stampe tirate direttamente da legni originali dovuti ad alcuni tra i più apprezzati artisti del momento, diffondendo così il gusto dei netti contorni e favorendo lo stimolo delle tecniche xilografiche. Altre riviste e la stessa moda editoriale incoraggiata da Gabriele D'Annunzio, che aveva voluto l'edizione della *Figlia di Iorio* riccamente decorata con incisioni xilografiche, imposero un generalizzato interesse per questa tecnica la quale, differentemente che in altri paesi, non contava sulla continuità della tradizione.

L'incisione su *legno di testa*, che meglio resiste alle pressioni dei torchi, è assai più laboriosa di quella su *legno di filo*, com'è noto, ma ambedue le specialità richiedono una provetta professionalità nell'uso degli strumenti. La diffusione della tecnica xilografica si deve in buona parte anche al superamento dell'ostilità dei materiali tradizionali reso possibile dall'introduzione dell'uso del linoleum. Il ritrovato inglese, che data al 1860, fu sperimentato all'estero già nei primi decenni del secolo affermandosi per la sua duttilità innanzitutto per le applicazioni di stampa industriali. Presso gli artisti rimase per lungo tempo un modo improprio di praticare la xilografia e fieramente combattuto proprio da De Carolis mediante il suo manuale edito a Roma nel 1924, dove si afferma



SGORBIE E SCALPELLI
PER LEGNO DI FILO



Giulio Cisari, scheda n. 108

a fronte, *Lorenzo Viani, La cattiva notizia, scheda n. 132*

che questo prodotto consentiva anche ai più tecnicamente sprovveduti di ricavare comunque una stampa simile a quella xilografica e, peraltro, anche Richard Berger, autore di un manuale specializzato, *La gravure sur linoleum*, Parigi 1937, quasi giustifica la "devianza" con l'osservare che dopotutto si tratta di un materiale composto prevalentemente con farina di legno. Ma, fatta eccezione per la resistenza offerta dalla superficie da incidere, l'elaborazione e i processi di stampa, in effetti, sono i medesimi e, anche per ragioni economiche, se ne fece largo uso soprattutto per illustrare riviste d'avanguardia dai limitati mezzi editoriali che divennero così preziosissime, quali *Il Selvaggio*, e ciò valse finalmente anche in Italia, grazie a Mino Maccari, il diritto di cittadinanza all'incisione su linoleum nell'ambito della xilografia che oggi, in virtù della moderna sensibilità per la materialità del mezzo tecnico nell'espressione artistica, si pratica anche con cartoni, laminati plastici, oggetti direttamente impressi, pressioni a secco, e così via, consentendo anche la sperimentazione, un tempo inammissibile, e mai concessa, in effetti, dai cultori e dalla critica.

Nel decennio tra il 1920 e il 1930 la xilografia è un argomento accudito con attenzione particolare nei *Quaderni* di Cesare Ratta; così le pubblicazioni – trattati e repertori – di Luigi Servolini, come in *Xilografia*, rivista specializzata fondata e diretta da Francesco Nonni. Sono opere promozionali, vetrine delle applicazioni dell'antica tecnica volute, come si vede, da artisti a essa vivamente interessati. Accade in questi anni, come sovente nelle vicende relative all'incisione, che l'orizzonte s'affolli di autori il cui solo merito è il virtuosismo tecnico, con opere di troppo modesto o nullo rilievo poetico. Il successo che arride alla xilografia e la rende popolare nel mondo dell'arte non è tanto qualitativo, ma piuttosto quantitativo.

Si distinguono da questa constatazione alcuni grandi maestri tra i quali conviene nominare, se non è possibile qui essere più completi, almeno Duilio Cambellotti che era fortemente motivato, anche per la sua professione politica anarco-socialista, alle possibilità divulgative implicite nella stampa xilografica di cui si avvalse doviziosamente per illustrare libri per ragazzi, e Guido Marussig attratto dalla forza chiaroscurale e possibilità di sintesi che s'integravano con la sua potente e turgida figurazione. Tra gli autori che con maggior convinzione si dedicarono all'incisione su legno primeggia Lorenzo Viani: non solo affettivo, il suo interesse per questo mezzo, data l'affinità poetica dell'artista con l'espressionismo del *Die Brücke*. Tra *Art Nouveau* e compiacenze espressioniste sviluppa e sperimenta xilografie Felice Casorati – ben diversamente dall'applicazione rigorosa della tecnica tradizionale applicata da Benvenuto Disertori, Francesco Nonni e Adolfo Balduini – incidendo anche superfici di gesso, stampando in chiaro su carta nera, o in negativo.

Ma accanto a questi protagonisti vi è un folto bosco – e, ovviamente, un più fitto sottobosco – di autori variamente dotati, diversamente qualificati, alcuni riconosciuti magistrali in altri campi ma ignorati quali assidui xilografi, come lo scultore Giuseppe Gorni, molti dei quali da riscoprire e da studiare, e ancora altri appena noti, che furono attivissimi, dedicandosi esclusivamente alla xilografia, come Romeo Musa.

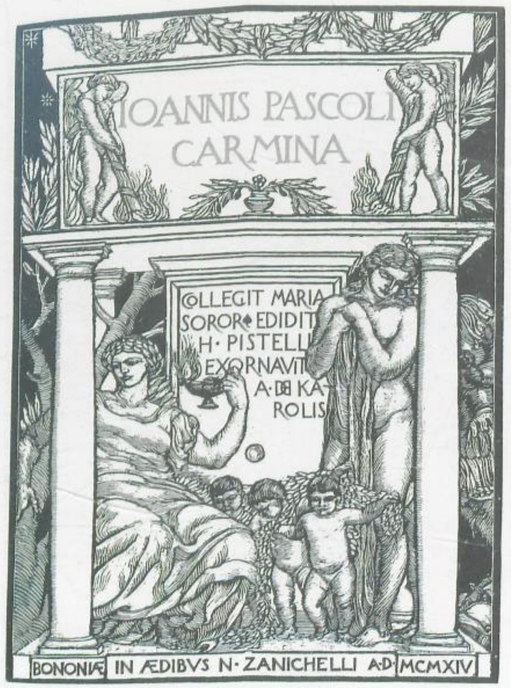




De Carolis, illustrazione per "Francesca da Rimini", scheda n. 100

Il Novecento italiano

catalogo e schede



scheda n. 99, *frontespizio*

99
GIOVANNI PASCOLI
Ioannis Pascoli carmina, Bononiae, in aedibus N. Zanichelli, 1914.

[78.L.48]

Xilografie di A. De Carolis.

100
GABRIELE D'ANNUNZIO
Francesca da Rimini, Milano, Treves, 1902

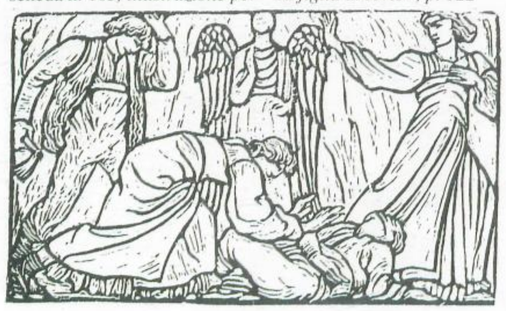
[6.N.19]

Xilografie di De Carolis a stampa rossa e nera. La tragedia è preceduta dalla canzone dedicata "alla divina Eleonora Duse". Nel 1903 l'editore Treves mise in vendita una edizione economica della stessa opera, con copertina e ornamenti disegnati sempre da Adolfo De Carolis, ma diversi dall'edizione originale. *(EMB)*
(v. illustrazione p. 173)

101
ADOLFO DE CAROLIS
L'"allegoria del ridere" nell'antiporta dei volumi della collana "Classici del Ridere" dell'editore Formiggini (v. anche scheda n. 110). *(EMB)*

(v. illustrazione p. 37)

scheda n. 103, *illustrazione per "La figlia di Iorio", p. 122*



scheda n. 103, *illustrazione per "La figlia di Iorio", p. 29*



102
GABRIELE D'ANNUNZIO
Notturno, Milano, Treves, 1921.

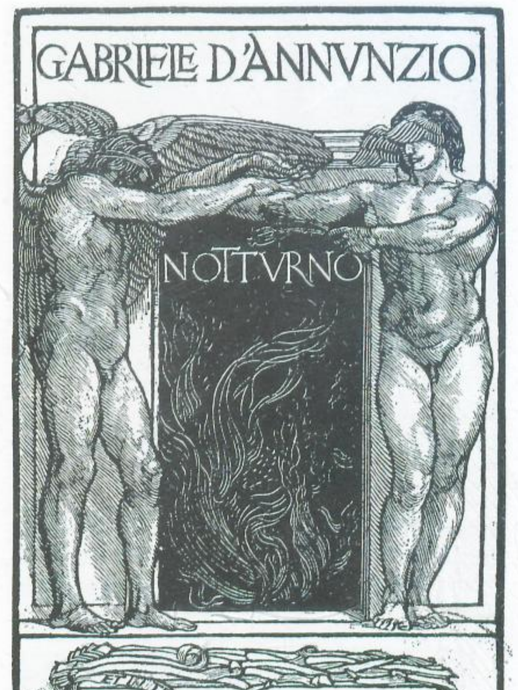
[78.A.59]

Le incisioni di De Carolis risalgono al 1917, come si può vedere dal finalino xilografico che chiude l'opera con la scritta «Opus A. De Carolis Piceni MCMXVII». *(EMB)*

103
GABRIELE D'ANNUNZIO
La figlia di Iorio, Milano, Treves, 1904

[10.K.67]

Le incisioni sono di A. De Carolis, che eseguì anche il manifesto per la rappresentazione della tragedia. *(EMB)*
(v. illustrazione p. 36)



scheda n. 102, *frontespizio*

scheda n. 104, *frontespizio*



104
GABRIELE D'ANNUNZIO
La nave. Tragedia..., Milano, Treves, 1908.

[Racc.De Nied. 358]

Duilio Cambellotti (Roma 1876-1960) curò l'allestimento scenico della tragedia al Teatro Stabile di Roma e, nello stesso 1908, realizzò le illustrazioni per l'edizione dei Fratelli Treves, che firmò come "magister Duilius romanus". *(EMB)*



105
ETTORE COZZANI - FRANCO OLIVA
Cartoncino d'invito con il "logo" e il motto xilografico dell'*Eroica* relativo alla prima esposizione italiana di xilografia di Levanto, inaugurata il 4 Agosto 1912.

Segnato AEF, Busta Cozzani Ettore, doc. n.19

Le sorti dell'Eroica, in questa fase, vanno di pari passo con lo sviluppo e le sorti della rinnovata arte xilografica, cui il Cozzani si accosta con entusiasmo di neofita. *(ARV)*

106
ETTORE COZZANI - FRANCO OLIVA
Bifolio con iniziale e finalino xilografici contenente il programma della I Esposizione Italiana di Xilografia, tenutasi a Levanto nel 1912.

Al punto XVI si accenna alla pubblicazione del catalogo della mostra stessa, del quale però la Biblioteca Estense non possiede malauguratamente alcun esemplare. Nell'Archivio Fomiggini è conservata anche una lettera autografa di Cozzani all'editore modenese (riprodotta a p. 178). Il tono è improntato a un'affettuosa, anche se talora polemica, consuetudine e a una precisa affinità di scelte artistiche. *(ARV)*



I. Per iniziativa del *L' Eroica*, «Rassegna d' ogni poesia», che si pubblica alla Spezia; ed è diretta da Ettore Cozzani e Franco Oliva; e per accordi con il Comune di Levanto, si è bandita in questa città della Liguria, per il mese di Agosto 1912, la I^a^ Esposizione Italiana di Xilografia.

II. Questa Esposizione ha lo scopo di riattirare sulla Xilografia, alla quale *L' Eroica* ha dedicate tante cure, e per la quale ha fondato sotto la presidenza onoraria di Adolfo de Carolis, e la presidenza effettiva dell' Architetto Franco Oliva, una Società tra Amatori e Cultori della Xilografia, l'attenzione di quanti s' occupano in Italia di Arte, o creando o contemplando.

III. L' Esposizione ammette tutte quelle xilografie che, per qualunque tecnica e con qualunque indole e significazione, mirino ad oggettivare un alto e puro ideale d' arte; e non respingerà che le opere basse e volgari.

IV. Saranno ammesse anche xilografie di stranieri, separate o in gruppi: e oltre le stampe potranno essere accettate ed esposte le matrici, le quali serviranno a diffondere e spiegare la conoscenza tecnica di questa specie di incisioni e le opere a stampa ornate di xilografie.

V. L' Esposizione è promossa dal *L' Eroica*, e amministrata dal Comune di Levanto: la presiede il Sindaco, il quale forma, con i Direttori del *L' Eroica*, l' ufficio di Presidenza.

VI. Sono invitati quegli artisti italiani e stranieri che abbiano dato prove di valore non dubbie: le opere degli invitati non sono sottoposte al giudizio della Giuria.

VII. Tutti gli artisti italiani e stranieri che si ritengono in grado d' esporre, possono inviare le loro opere: le quali saranno giudicate e accettate o respinte dalla Giuria, inappellabilmente: le stampe saranno tutte contrassegnate della firma autografa.

VIII. Ogni artista dovrà notificare il prezzo di ciascuna sua stampa e della matrice, insieme col titolo dell' opera, e al permesso o al divieto di riproduzione della medesima: la notificazione dovrà giungere alla Spezia, Direzione del *L' Eroica*, non più tardi del 10 Luglio 1912.

IX. Tanto le stampe quanto le matrici dovranno essere spedite affrancate; giungere a Levanto, Gabinetto del Sindaco, non più tardi del 20 Luglio 1912; usufruiranno di tutti i ribassi che si potranno ottenere.

X. Gli artisti sono pregati di incorniciare decorosamente le incisioni; di ripararle con il vetro, e di imballarle con diligenza.

XI. Il collocamento delle incisioni e dei legni spetta alla Commissione Ordinatrice, sotto la responsabilità della Presidenza: la quale però non si ritiene responsabile dei guasti che succedessero durante il trasporto.

XII. Agli espositori verrà data una tessera per l' ingresso gratuito, e una per i ribassi ferroviari, e l' ammissione a tutti i festeggiamenti e i trattenimenti che si faranno per l' occasione.

XIII. Nelle vendite, opera per l' artista la Segreteria, la quale preleva il 10 % sul prezzo reale della vendita.

XIV. Il compratore deve versare metà della somma all' atto dell' acquisto, metà all' atto di ritirar l' opera dopo l' Esposizione.

XV. Le stampe esposte non potranno esser ritirate che a Esposizione chiusa; però ciascun artista potrà mandare parecchie stampe della stessa incisione, le quali potranno esser ritirate all' atto dell' acquisto.

XVI. La Segreteria pubblicherà un Catalogo della Mostra.

XVII. Se la Mostra dovesse esser prorogata, il presente regolamento varrà anche durante il periodo della proroga.

XVIII. Tutte le comunicazioni dovranno esser rivolte al *L' Eroica*, La Spezia (Via Chiodo 15, Mostra di Xilografia).

Il Sindaco del Comune di Levanto
GIULIO DRAGO

I Direttori del *L' Eroica*
ETTORE COZZANI - FRANCO OLIVA

N. B. - Per accrescere l' interesse e l' importanza della Mostra, saranno aggiunte alle sale di xilografia italiane e straniere:
I) Una sala di litografia.
II) Una sala di notturni
III) Una sala di visioni di sole } del pittore Antonio Discovolo.
IV) La sala del *L' Eroica* (Pittura - Scultura - Architettura - Arte decorativa).
Sarà così, insieme alla celebrazione dell' arte che in Liguria s' è rinnovata (la Xilografia), il segno della speranza che un' altra arte dimenticata, in Liguria si rinnovi (la Litografia), e una esaltazione della bellezza della mirabile terra così gonfia d' ardore sul mare e dell' opera dei giovani che dell' Italia hanno sentito il palpito nuovo, di cui *L' Eroica* vuole essere l' espressione più pura.





Fregio xilografico di Antonio Antony De Witt (Livorno 1876 - Firenze 1967) sul frontespizio della breve raccolta di frammenti e versi di Giovanni Pascoli intitolata "Reliquie"



Copertina del fascicolo in oro su bianco di Gino Barbieri (Cesena 1884 - Melette del Gallio 1917)

107
L'eroica, n.15-16, aprile - maggio 1913.

[VI.D.2.22]
L'eroica, n. 59-60, 1919

[MV.B.14.5]

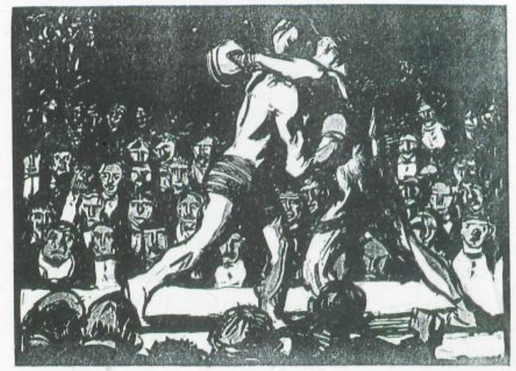
Per documentare l'importanza della rivista nella storia della xilografia del primo '900 vengono proposti due celebri fascicoli: quello doppio dedicato alla memoria di Giovanni Pascoli, morto nel 1912, e quello, sempre doppio, dedicato all'Inghilterra. *(EMB)*

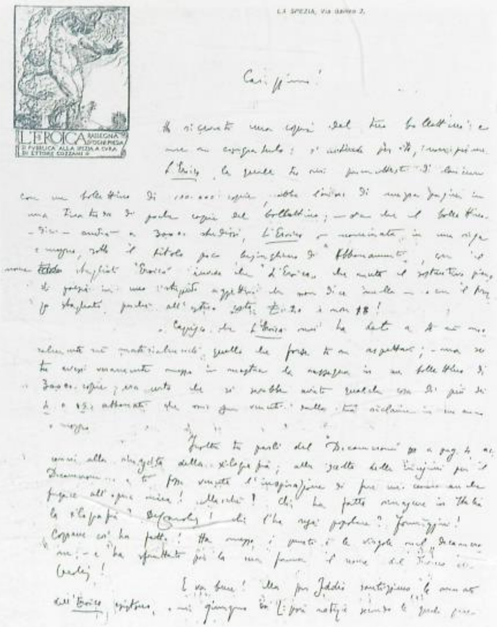
108
GIULIO CISARI
La xilografia. [Trattato teorico-pratico], Milano, 1926 (Manuali Hoepli).

[2.A.30]

Cisari (Como 1892) fu xilografo, litografo, acquafortista, nonché scrittore e si dedicò anche alla trattatistica sulla tecnica dell'incisione. Nella tavola riprodotta è raffigurata una cattedrale romanica, molto probabilmente il duomo di Modena, con parte della torre Ghirlandina. *(EMB)*
(v. illustrazione a p. 170)

scheda n. 107, *Frank Brangwin, Lottatori*





scheda n. 106, *lettera autografa di Cozzani a Formiggini*

109
La Secchia. Contiene sonetti burleschi inediti del Tassone e molte invenzioni piacevoli e curiose, vagamente illustrate, edite per la famosa festa mutinobononiense del 31 maggio MCMVIII. Prefazione di Olindo Guerrini, Bologna - Modena, A. F. Formiggini, 1908.

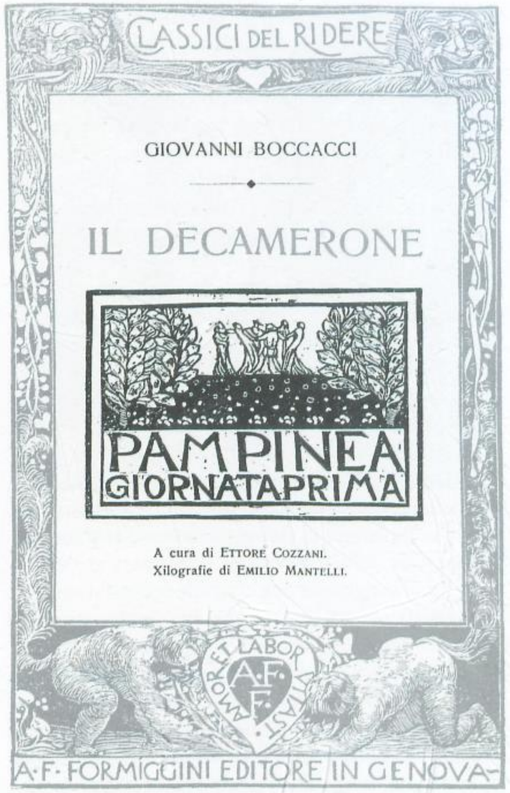
[5.K.10]

Si tratta del primo volume pubblicato dall'editore Formiggini, uscito in occasione della festa mutinobononiense della Fossalta del 1908. Per volontà dell'editore il volumetto ha l'«aspetto di un incunabolo, stampato con caratteri quattrocenteschi e adorno di xilografie giocose... fedele imitazione di quelle che si vedono nei primi libri impressi con caratteri mobili...». Le xilografie sono numerosissime e firmate da vari artisti, tra cui Alfredo Baruffi, Umberto Tirelli, Augusto Majani. *(EMB)*
(v. illustrazioni a p. 33 e 180)

ANGELO FORTUNATO FORMIGGINI E I "BIANCONERISTI"

La singolare vicenda umana ed editoriale di Angelo Fortunato Formiggini è stata più volte percorsa negli ultimi anni ed ha sempre destato un interesse che pochi editori contemporanei possono vantare. Il convegno del 1980 e la mostra che lo accompagnava, dopo che la Biblioteca Estense, depositaria delle sue collane e dei suoi manoscritti, ha voluto squarciare il velo di silenzio imposto dalla brutalità del regime fascista, la compilazione degli *Annali* delle edizioni prodotte in trent'anni di attività, la ripubblicazione di *Trent'anni dopo*, il fiorire dei "Nuovi profili" con il primo volumetto dedicato proprio a Formiggini che aveva "profilato" ben 129 personaggi tra i più vari, la progettata riedizione di *Parole in Libertà* da parte di chi ha intenzione di riportare in vita l'"Anonima Formiggini", sono tutte tappe significative e importanti per focalizzare l'attenzione sul personaggio, come uomo, come modenese, come editore, come ebreo, e per stabilire attraverso quale travaglio egli sia pervenuto alla decisione estrema, assurgendo a simbolo di una protesta.
Angelo Fortunato Formiggini, spirito arguto e vivace, di intelligenza limpida, è anzitutto un modenese purosangue che nasce a Collegara, presso Modena, da famiglia ebrea e vive la sua fanciullezza in questo borgo, al quale rimarrà sempre attaccato, così come lo rimarrà alla città geminiana, tanto è vero che, per compiere il suo gesto estremo, vi tornerà eleggendo per la tragedia finale il simbolo di essa, la Ghirlandina, il cui pomo, come egli scriveva, era stato sempre il suo punto di riferimento durante tutta la vita.
Laureatosi nella vicina Bologna, prima in giurisprudenza con una tesi *La donna nella Thorà... Contributo storico giuridico ad un riavvicinamento tra la razza ariana e la semita*, e poi in lettere e filosofia, con una tesi sulla *Filosofia del ridere*, egli affronta embrionalmente i temi portanti intorno ai quali ruoterà la sua esistenza.
Dopo alcuni lavori giovanili che lo rivelano scrittore arguto, geniale e uomo di gusto, crea a Bologna, nel 1908, una piccola casa editrice che, dopo il trasferimento a Genova nel 1911, affronterà il suo sviluppo definitivo a partire dal 1916, nella sede di Roma, città natale della moglie, dove si realizzano favorevolmente le sue iniziative editoriali che sono per lui fonte di soddisfazione, almeno fino agli inizi degli anni trenta, cioè fino alla celebrazione del venticinquennale della sua casa editrice.

La validità della sua opera consiste nell'avere avuto intuizioni premonitrici e originali e di avere proposto un motivo di rinnovamento all'editoria con la pubblicazione di moderne collane: i *Classici del Ridere*, raccolta di capolavori giocondi di tutte le letterature; i *Profili*, biografie di figure importanti e significative; le *Medaglie*, dedicate agli uomini del presente; *Le lettere d'amore*, romanzi vissuti dai più grandi scrittori; le *Apologie*, studi critici delle religioni e delle fedi scritti da credenti; i *Poeti italiani del Sec. XX* che comprende, tra le altre, opere di Pirandello, Pastonchi, Bontempelli, Chiesa; e poi le *Polemiche*, gli *Aneddotica*, l'*Enciclopedia delle Enciclopedie*, e, a partire dal 1928, l'indovinata pubblicazione del *Chi è?*. Importante per lo sviluppo della cultura è l'*Italia che scrive*, rassegna bibliografica mensile che Formiggini crea nel 1918 nell'intento di offrire al pubblico una guida alla lettura.
Sorti i primi contrasti con l'ambiente culturale fascista e in particolare con Gentile, la situazione andrà peggiorando con gli ostacoli via via frapposti alle sue iniziative, finché la ventata delle leggi razziali accelererà la fine. È il 17 giugno 1938 quando il governo fascista emana i "Provvedimenti per la difesa della razza italiana". Il bizzarro editore comprende allora che è giunto al traguardo della sua vita e della sua attività e, con freddezza e lucidità , mette in atto la regia della sua fine che attua venendo a Modena il 28 novembre 1938, con un biglietto di sola andata, e compiendo "il volo" liberatorio e simbolico dall'alto della "sua" Ghirlandina, la mattina del giorno successivo.
Formiggini, a partire dai primi anni della sua attività editoriale, è molto attento al movimento per la rinascita della grafica, che adotta tecniche mutuate dalla tradizione, e che ha il suo punto aggregante nella rivista *L'Eroica*, fondata a Genova nel 1911 e diretta da Ettore Cozzani. Egli condivide pienamente i propositi della redazione dei collaboratori di quella rivista, decisamente orientati a ripristinare una tecnica pressoché in disuso, quella xilografica, e a fornire al pubblico opere originali e non riproduzioni, di buona qualità e ad un prezzo accessibile. Questa attenzione all'"art Craft", in contrasto con la meccanizzazione ottocentesca del processo riproduttivo, si innesta sulla corrente nazionalistico-conservativa che sta portando il De Carolis al ritorno verso la manualità artigiana, avendo a modello il glorioso passato librario italiano, ovviamente identificato nel Rinascimento, parallelamente a quanto era già avvenuto in Germania con le reviviscenze della grafica düreriana.
Per qualche anno l'estetismo dannunziano continua



scheda n. 110, *frontespizio della* Giornata prima *del Decamerone, n. 1 della collana "Classici del Ridere", con cornice di Adolfo De Carolis e xilografia centrale di Emilio Mantelli*

a rivestire forme preraffaellite sulle copertine di Treves o Zanichelli o Carabba di Lanciano, ma sta rapidamente aggiornandosi sull'evoluzione eroica.
La moda del libro illustrato investe infatti i letterati della patria, da D'Annunzio, a Pascoli, a Carducci.
Allorché Formiggini stampa il suo primo volume, la *Secchia*, con sonetti inediti del Tassoni e la prefazione di Olindo Guerrini, di veste incunabulesca, in caratteri gotici eggianti e illustrato con xilografie a piena pagina o intercalate nel testo, firmate fra gli altri da Baruffi, Majani, Tirelli, il contrasto con le edizioni di "bella letteratura" è evidente, anche se il volumetto è diretto ai cultori del libro.
Vi è una chiara discordanza tra l'umorismo bonario di Majani e le rivisitazioni storiche un po' patetiche da "buon comune rustico" di Baruffi, rispetto all'avanzare sempre più convinto dell'"eroismo" del

De Carolis, pur muovendosi tutti nel senso della sperimentazione della tecnica xilografica.
Formiggini si muove tra questi estremi con una certa inesperienza, senza idee molto chiare sui problemi figurativi e sostanzialmente estraneo alle questioni dell'arte. L'unico suo intento è quello di figurare il testo; per questo ricerca illustratori che gli diano immagini piacevoli per i suoi libri. Proprio dagli illustratori di professione otterrà i risultati migliori.
L'editore modenese non si estrania dalle scelte, anzi cerca di indirizzare i suoi collaboratori preoccupandosi di mantenere un tono medio, accessibile al pubblico ampio al quale sono dirette le immagini dei *Classici del ridere*. Sarà la collana più illustrata, per la quale sceglierà la veste "classica", affidandosi alla xilografia di Adolfo de Carolis, condividendo le idee degli xilografi "bianconeristi" stretti intorno all'*Eroica* «per la rinascita dell'arte decorativa del libro secondo la tradizione italiana», come egli stesso dichiara nella lettera di richiesta di una xilografia per la copertina della sua collana, indirizzata al De Carolis. Di conseguenza non concede eccessivi spazi ai vari artisti per un interpretazione decisa e personalizzata del testo, anzi, come testimoniano le Raccolte donate per sua espressa volontà alla Biblioteca Estense, con la presenza di un gruppo elevato di bozzetti, disegni, e prove di stampa di artisti collaboratori alle sue edizioni, procede ad una raccolta ampia di immagini, molte delle quali non vedranno mai la luce passando attraverso la selezione della sua vigorosa scelta finale, che filtra il tutto alla luce di quell'"umorismo" che è la chiave di volta di buona parte della sua produzione e comunque della parte migliore di essa.
Lo stesso De Carolis deve rivedere il suo disegno per la xilografia dei "classici del ridere" che, stando alle richieste di Formiggini deve essere "con un fondo meno nero, più facilmente asciugabile, con figure ridenti, ma più serene e umane". Qualcosa di analogo avviene per le xilografie del frontespizio dei *Profili*, e per quelle dei *Filosofi italiani* disegnate da Artioli, che insieme a Mazzoni, Boccolari, Tirelli e Sensani, è tra gli artisti che più di tutti collaborano alle edizioni del Formiggini. Egli intende il compito dell'illustratore come subordinato alle esigenze del testo letterario e pone le immagini sui lati a commento del testo, con xilografie quasi sempre a piena pagina all'inizio e alla fine dei capitoli, per rafforzare, secondo le intenzioni dell'editore, il tono "giocondo" della narrazione.
Il rapporto con i suoi illustratori, l'elenco dei quali viene pubblicato da Formiggini nella sua *Venticinque anni dopo*, non è sempre felice, così come i risultati che spesso lo deludono, come avviene per l'illustrazione del Decamerone, per cui l'editore scrive al curatore Ettore Cozzani: «I tuoi xilografi mi hanno rovinato un'iniziativa meravigliosa... Mi ero illuso che si poteva condurre la xilografia ad una lieta giocondità: avrei dato occasione ad un'arte nuova...».
In definitiva egli finirà con lo scegliere per le sue pubblicazioni le xilografie meno legate ad un linguaggio difficile e di scuola, e più libere sul piano espressivo: sarà così per quelle di Gustavino, di Mazzoni e di Servolini.
Il complesso e articolato panorama degli illustratori formigginiani, sicuramente di diversa personalità e spessore artistico, è tuttavia ricondotto dall'editore ad una certa unitarietà, attraverso il personale rigoroso vaglio di modernissimo cultore dell'umorismo, quale egli è indiscutibilmente. *(Ernesto Milano)*

scheda n. 108, *U. Tirelli, caricatura del Tassoni*



I CLASSICI DEL RIDERE

La cura e l'attenzione che l'editore Formiggini ha sempre avuto per la grafica delle sue pubblicazioni si inquadra in un periodo, i primi anni del Novecento, in cui anche in Italia era fortissimo l'interesse per la decorazione del libro con antiche tecniche, prima fra tutte la xilografia, che stava vivendo un momento di forte ripresa soprattutto attorno alla rivista genovese *L'Eroica*. Nell'ideare la collana *Classici del Ridere*, Formiggini progettò di illustrare, soprattutto attraverso una grafica innovativa, opere universalmente note nella letteratura umoristica mondiale. In questa prospettiva Formiggini affidò al gruppo dei "bianconeristi" dell'*Eroica* la grafica dei primi numeri dei *Classici del Ridere* (1913-1938). De Carolis ne fornì la veste ufficiale: i disegni in rosso per la cornice di copertina e del frontespizio e per la famosa "allegoria del ridere" dell'antiporta e del piatto posteriore. La collana fu inaugurata nel 1913 con il primo dei dieci volumi dedicati al *Decamerone*, notissima edizione curata da Ettore Cozzani e vero banco di prova per gli xilografi dell'*Eroica*. La Biblioteca Estense conserva buona parte dei bozzetti originali delle prove di stampa, utilizzati in seguito per i diversi classici, nell'Archivio Editoriale Formiggini. *(Elena Manzini)*



Giornata prima. Xilografie di Emilio Mantelli (Genova 1884 - Verona 1918). Novella sesta, p. 109

110
GIOVANNI BOCCACCIO
Il Decamerone. A cura di Ettore Cozzani, Genova, A. F. Formiggini, 1913-1916, 10 v. (Classici del Ridere).

[Coll.it.2.1]



Giornata seconda. Xilografie di Giovanni Governato (La Spezia 1884 - Genova 1951). Novella settima, p. 109





Giornata terza. Xilografie di Gino Carlo Sensani (Bagni di Siena 1880 - Firenze 1948). Novella terza, p. 37



Giornata quarta. Xilografie di Edoardo Del Neri (Gorizia 1890-Roma 1932). Novella seconda, p. 37



Giornata quinta. Xilografie di Carlo Guarnieri (Livorno 1892). Novella prima, p. 7



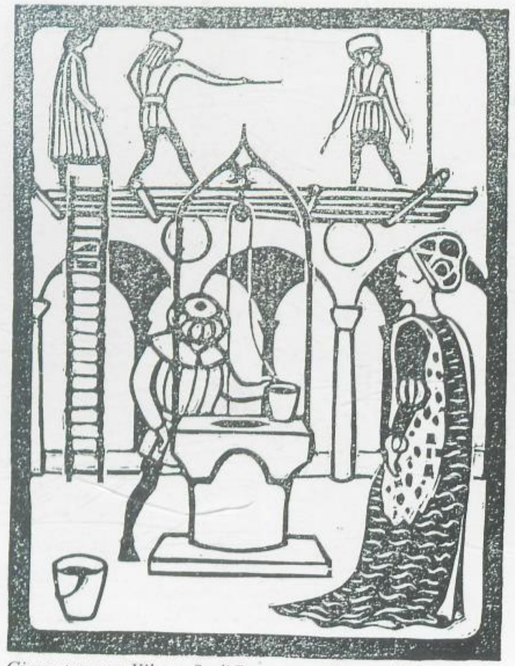
Giornata sesta. Xilografie di Armando Cermignani (Pescara 1888 - 1957). Novella settima, p. 59



Giornata settima. Xilografie di Antonello Moroni (Savignano di Romagna 1889 - Gatteo Mare 1929). Novella seconda, p. 17



Giornata ottava. Xilografie di Pietro Dodero (Genova 1882 - 1967). Novella seconda, p. 15



Giornata nona. Xilografie di Benvenuto Disertori (Trento 1887 - Milano 1969). Novella quinta, p. 51



Giornata decima. Xilografie di Mario Mossa De Murtas (Sassari 1891 - Rio De Janeiro 1966)

111
FRANCESCO NONNI
Risveglio. Xilografia su cartone entro cornice mistilinea, mm.160 per 140 max.

Segnata:AGF, busta Nonni Francesco.

Questa seconda xilografia su legno di testa è opera di un artista raffinato che, partito da una lunga "gavetta" alla scuola di ebanisteria, si riallaccia alle influenze inglesi del Beardsley. Viene espressa, attraverso un sapiente tratteggio, un'atmosfera sospesa fra il sogno e l'incanto. *(ARV)*
(v. illustrazione p. 38)

112
PIETRO PARIGI
Novembre, da "I segni zodiacali". Xilografie su cartone. Serie probabilmente eseguita per l'*Almanacco del Barba Grigia* ideato dal Formiggini a corredo dell'abbonamento all'ICS *(Italia Che Scrive)* del 1925.

Segnato: AGF, busta Parigi Pietro, doc. n. 29



113
PIETRO PARIGI
Prova di stampa e di impaginazione per la coperta dell'*Almanacco del Barba Grigia* del 1925. Xilografia.

Segnato: AEF, busta Parigi Pietro, doc. n. 44

Arguta e perfettamente in linea con lo spirito dell'editore, la caricatura del Formiggini in veste di astrologo e di *Barba Grigia*. *(ARV)*



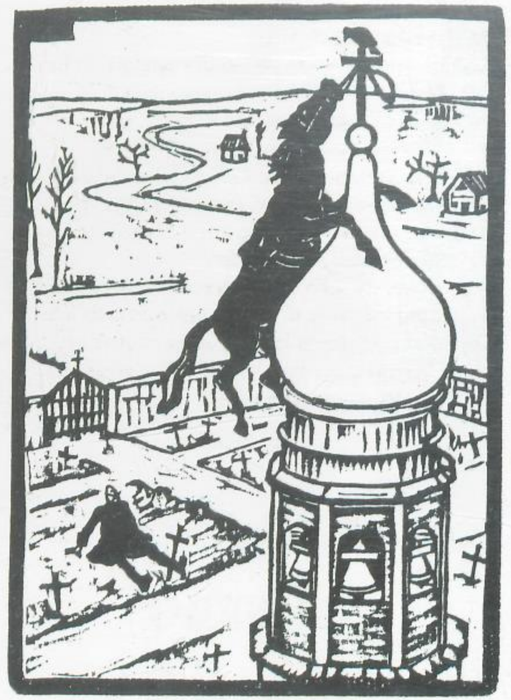
114
FRANCESCO NONNI
Ottocento. Xilografia a inchiostro blu su velina, mm. 75 per 120.

Segnato AEF, busta Nonni Francesco, doc. n. 11

L'opera esposta fa parte di un gruppo di quattro xilografie di soggetto ottocentesco che l'autore spedì al Formiggini come "specimina" per avviare una collaborazione. Di fatto però fra i due non si concretizzò mai un'intesa. *(ARV)*







115
BENITO BOCCOLARI
Xilografie di prova per *Il Barone di Münchausen*. Sei incisioni di formato vario corredate da annotazione autografa dell'autore che si sigla *BdB* (Benito da Baggiovara).

Segnato AGF, Busta Boccolari Benito

L'arguta interpretazione delle strampalate gesta del Barone è finalizzata alla pubblicazione dell'opera da parte di Formiggini che la licenziò nel 1923. Il sodalizio fra l'editore modenese ed il conterraneo incisore fu ricco e fecondo ed il rapporto che li legò fu di vera e propria amicizia. *(ARV)*





116
BENITO BOCCOLARI
Lettera autografa ad Angelo Fortunato Formiggini. Modena, 3 nov. 1922.

Segnato AEF, busta Boccolari Benito, doc. n.16

La lettera è relativa alla collaborazione del Boccolari (Modena 1888-1964) col Formiggini per quanto riguarda le xilografie del *Tristram Shandy*, uscito anch'esso nei *Classici del Ridere*.
Il Boccolari era solito, come nel caso in oggetto, utilizzare le proprie prove di stampa come carta da lettera.
Da questo delizioso legno con la contadinella che regge la ghirlanda, scaturisce con immediatezza l'arte del Boccolari. *(ARV)*



BENITO BOCCOLARI
Dall'alto. Dieci xilografie, prefazione di Francesco Sapori, Bologna, impresso per cura di Cesare Ratta, 1925-26. Album nel formato di mm. 231x231.

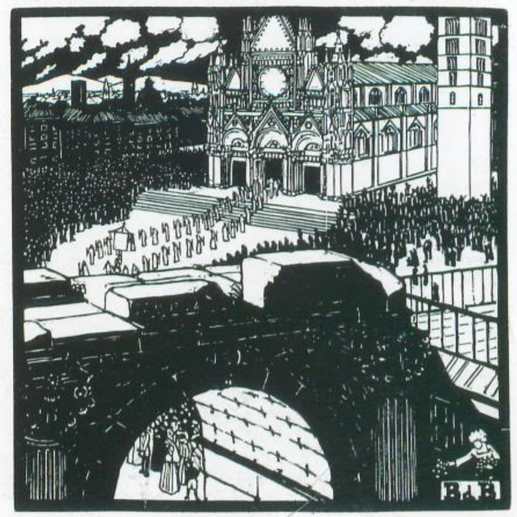


117
BENITO BOCCOLARI, *Prove di stampa dei legni incisi per il XV vol. dei Classici del Ridere...*

[Casa del Ridere 2141]

I due capilettera presentati fanno parte di una serie completa di xilografie preparate da Boccolari, probabilmente nel 1922, per la seconda edizione dell'*Eptamerone* di Margherita di Navarra nei *Classici del Ridere* (1925). *(EMB)*

La processione, tavola VIII





scheda n. 119



scheda n. 119

119
GINO CARLO SENSANI
Costumi settecenteschi francesi e persiani.
Xilografie di mm.98 per 72, con annotazioni autografe dell'autore nel margine inferiore.

Segnato: AEF, busta Sensani Gino Carlo, docc. nn. 29-30

Sensani, collaboratore sia dell'*Eroica* sia dell'editore Formiggini, fu anche apprezzato scenografo.
L'impostazione è riconoscibile anche in questi legni sia nell'accurata documentazione sui costumi sia nella pregnante stilizzazione delle silhouettes. *(ARV)*

120
GIORDANO BRUNO, *In tristitia hilaris, in hilaritate tristis. A cura di Erminio Troilo, con xilografie di Gino Barbieri*, Roma, A. F. Formiggini, 1922 (Classici del Ridere).

[Coll.it.2.28]

Gino Barbieri fu valente collaboratore di Formiggini e la Biblioteca Estense conserva la documentazione di una loro amichevole corrispondenza. *(EMB)*
(v. illustrazione p. 39)

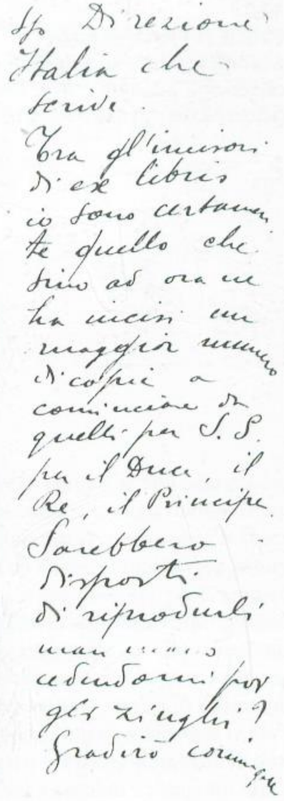
121
FERRUCCIO PASQUI
"L'arciere e l'aquila in volo". Xilografia su velina, mm.180 per 118.

Segnato: AGF, busta Pasqui Ferruccio, doc. n. 24

Si tratta di una prova per l'opera di Federigo Tozzi, *La città della Vergine. Poema*, Genova, 1913, pubblicata da Formiggini fuori collana.
Fu lo stesso Tozzi a scegliere gli illustratori della sua opera: il Pasqui, appunto, e Gino Barbieri.
Alla fine fu solo questo legno ad essere pubblicato fra quelli del Pasqui. *(ARV)*







scheda n. 122

122
BRUNO DA OSIMO (BRUNO MARSILI)
Stella Maris. Xilografia su cartoncino, utilizzata come cartolina postale indirizzata a Formiggini.
Luogo e data non sono desumibili dal timbro postale.

Segnato: AEF, busta Marsili Bruno, doc. n. 7

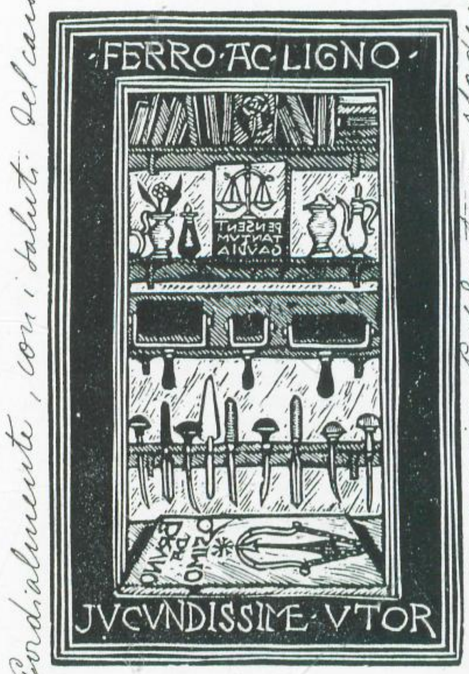
Il messaggio autografo che si legge a fianco dell'incisione è molto interessante perchè si riferisce alla produzione di "ex libris" xilografici.
«Tra gli incisori di ex libris io sono certamente quello che sino ad ora ne ha incisi in maggior numero di copie a cominciare da quelli per S. S., per il Duce, il Re, il Principe....». *(ARV)*

scheda n. 123

123
BRUNO DA OSIMO (BRUNO MARSILI)
Ferro ac ligno iucundissime utor. Xilografia su cartoncino usata come cartolina postale indirizzata al Formiggini, da Ancona, con data non desumibile dal timbro postale.

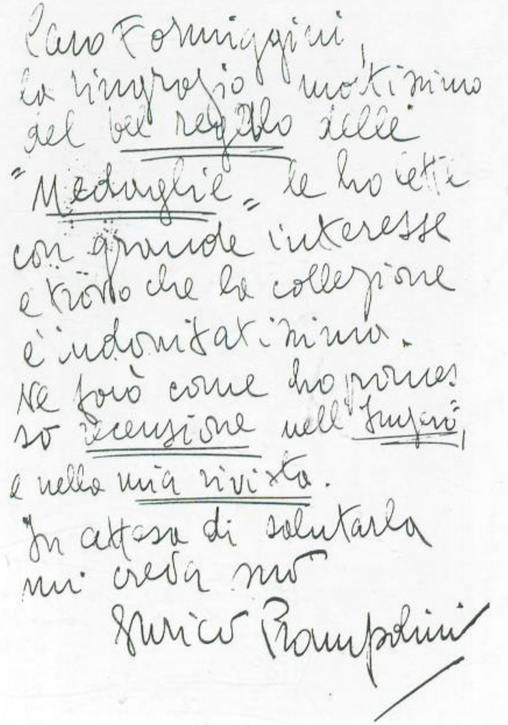
Segnato: AEF, busta Marsili Bruno, doc. n. 6

La nitida incisione del Marsili col monogramma speculare e il "logo" dell'autore, presenta argutamente tutta la strumentazione dell'incisore in legno e in ferro.
La cartolina postale venne inviata al Formiggini a corredo del dono di alcune xilografie originali. *(ARV)*





124
ENRICO PRAMPOLINI
Cartolina postale ad Angelo Fortunato Formiggini su cartoncino intestato a *Noi. Rivista d'Arte Futurista*. Senza luogo e senza data. *(ARV)*

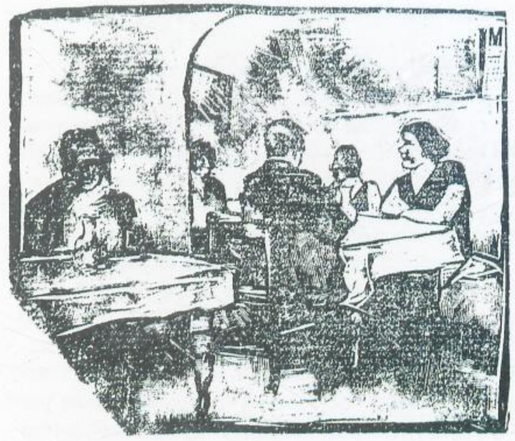

Caro Formiggini
La ringrazio moltissimo
del bel regalo delle
"Medaglie" che ho letto
con grande interesse
e trovo che la collezione
è indovinatissima.
Ne farò come ho promes-
so recensione nell'Italia
e nella mia rivista.
In attesa di salutarla
mi creda mio
Enrico Prampolini

FUTURISMO E XILOGRAFIA

Non furono estranee al successo della xilografia alcune famose riviste dell'avanguardia intellettuale, le famose *La Voce*, *Valori Plastici*, *Lacerba*, *Il Frontespizio*, per un arco cronologico che va dal 1906 al 1937, nel quale s'inscrive l'attività de *Il Selvaggio* maccariano che si stampa dal 1924 sino al 1943. In quest'ambito sono da contare le non poche pubblicazioni d'ispirazione futurista che ospitarono xilografie, soprattutto incisioni su linoleum, presumibilmente per ragioni di economia editoriale. Il recupero della primitiva pratica calcografica non poteva riscuotere molta attenzione presso chi teorizzava l'avversione a tutto ciò che era antico e a causa della indocilità di questa tecnica nella sperimentazione. Pure si segnalano alcuni sporadici interventi nel settore. Il dichiarato interesse per un rinnovamento dell'arte tipografica indusse a incidere su matrici alcune *parolibere* la cui stravagante forma compositiva era impedita dalle possibilità allora disponibili. Tra i più famosi, produssero opere xilografiche Gino Severini per alcune riviste francesi, Primo Conti e soprattutto Enrico Prampolini. Ma esiste un *Manifesto dell'aeroxilografia*, pubblicato da Renzo Righetti, alias Renato Di Bosso – nome marinettiano che ostenta orgogliosamente la dedizione al legno duro prediletto dagli xilografi – con l'intento di rinnovare le nozioni dell'incisione su legno. È un documento tardo (1941) dal quale si ricava il non sopito interesse per questa forma d'espressione. Di Bosso tentava di tradurre soluzioni dinamiche nella forma. Anche il dadaista mantovano Aldo Fiozzi esegue matrici per alcuni numeri unici futuristi e poi altre xilografie astrattiste per *Blu*. Ma si può dire che l'interesse del *Futurismo* per l'arte xilografica fu prevalentemente utilitaristico. Numerose furono le iniziative estemporanee di alcuni protagonisti del movimento che produssero, comprese le scarse prove dei marinettiani, un discreto numero di legni e linoleum. (*Renzo Margonari*)



125
MINO MACCARI
Il trastullo di Strapaese. Canzoncine e legni incisi di Mino Maccari, Firenze, Vallecchi, 1928.
[Casa del Ridere. Misc. 21.21]



126
MINO MACCARI
Lettera autografa ad Angelo Fortunato Formiggini.
Ms. cart., Livorno, 25 febbraio 1922, c.1
Segnato: AEF, busta Maccari Mino, doc. n. 2

Livorno, 25 febbr. 922.

Illustre Signore,

Vi accludo alcune prove di xilografie, fatte molto alla svelta, perchè non ho mezzi per stampare decentemente. Ve le mando offrendovi i miei servizi e pregandovi di rispondermi all'ind-

Maccari in questo scritto offre a Formiggini i propri servigi che, per necessità, è disposto a dare per «un boccone di pane». L'editore non accetterà la proposta e non si realizzerà mai tra i due una collaborazione concreta. *(ARV)*

dirizzo sottoscritto.
Trovandomi in ristrettezze finanziarie, va da sè che lavorerei addirittura per un boccone di pane.
Saluti distinti.

Mino Maccari
Via degli Inglesi 2
Livorno

LUIGI SERVOLINI

Luigi Servolini era figlio d'arte.
Il padre, acquafortista e litografo, lo aveva avviato alla pratica incisoria; ne conseguì un folgorante amore, un interesse esclusivo che condizionò l'opera e gli studi del giovane artista. Le sue prime xilografie portano la data del 1926. La sua poetica fu sempre improntata alla rappresentazione verista e, benché caratterizzate da una brillante abilità esecutiva, le sue tavole, prevalentemente di paesaggio e natura morta, raggiungono raramente vibrazioni emozionali. Molto prestigiosi, come esempio di virtuosismo tecnico, sono le cromoxilografie a più legni. Ma l'importanza della sua figura va considerata anche per l'operosità instancabile di promotore, organizzatore e studioso di mostre dedicate alla xilografia. Servolini fu anche appassionato docente all'Istituto del Libro a Urbino e direttore della Biblioteca Universitaria, direttore degli Istituti Artistici e Culturali a Forlì, direttore dell'Istituto Rizzoli per l'insegnamento delle Arti Grafiche a Milano. Come storico e critico dell'incisione produsse una quindicina di volumi. Fondò, a Carpi, il museo della xilografia.
(Renzo Margonari)



127
LUIGI SERVOLINI
Autocaricatura xilografica. Xilografia su velina con inciso "Ser 1928" e annotazioni autografe.

Segnato AEF, busta Servolini Luigi, doc. n. 84

128
LUIGI SERVOLINI
Lettera autografa ad Angelo Fortunato Formiggini su carta personalizzata con l'"ex libris" xilografico dell'estensore.

Ms. cart., 29 gennaio 1929, c.1
Segnato: AEF, busta Servolini Luigi, doc. n. 2

Servolini intrattenne una fitta corrispondenza con il Formiggini che, ormai disancorato dalla collaborazione col gruppo dell'*Eroica*, si fece fornire dal Servolini una vera e propria bibliografia, con tanto di indirizzi e di "opportune" sottolineature.
C'era già "in nuce" (siamo nel 1929) il lavoro di compilatore, di teorico ed organizzatore del Servolini. *(ARV)*

129
NINO FINAMORE
Pompei. La via dei sepolcri, xilogr. 200X282mm
[Casa del Ridere 2131]

Finamore (Lanciano 1899) cominciò a lavorare come incisore nel 1922 dedicandosi in un primo tempo all'acquaforte, poi abbandonata per la xilografia, cui si dedicò assiduamente. Tra le sue raccolte più significative vi sono le sei xilografie su Pompei, di cui la Biblioteca Estense possiede soltanto due tavole. *(EMB)*
(v. illustrazione p. 41)



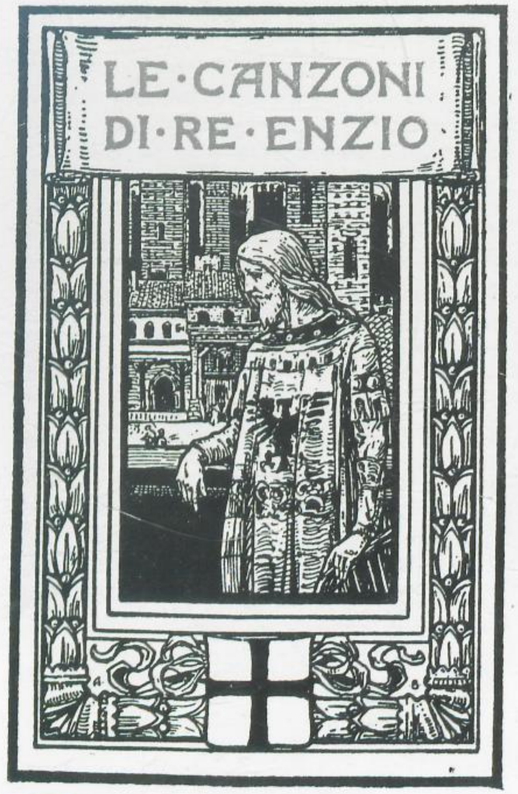
Savona 29-1-29

Illustre Signore,
mi onora molto la proposta d'ornare il Fiore dei Suoi encyclopedici "Classici del ridere".
Quali le condizioni e le prove di mandarmi il ms.
Le occorrono addirittura i legni?
I nomi dei nostri migliori adornatori del Libro, che Ella mi ha chiesti per il "Chi è?", li trascrivo in calce.
Fra gli xilografi che potrebbero, secondo me, ornare i "Classici del Ridere", le posso indicare: Ercole Dogliani di Torino (Via S. Francesco da Paola 44); Francesco Gamba; Bruno da Osimo (Via Maratta 45 Ancona), Odoardo Del Neri (Via Colonnette 26 A Roma) e Armando Cermignani (Castellamare Adriatica). Altri illustratori, non xilografi: Francesco Carnevali (Acc. Belle Arti di Urbino), Archimede Santi (Alessandria), Giuseppe Gorni, Piero Bernardini. Ho taciuto, naturalmente, quelli con cui Ella è già in relazione.-
Se Le occorressero altre notizie non Lei che a chiedermele. Do resto a Sua disposizione.
Se, qualche volta, m'invierà un Suo libro, lo recensirò volentieri e se Ella crede che io Le possa essere utile anche per "L'Italia che scrive", io Le offro fin da ora la mia collaborazione.
Con i migliori saluti e ringraziamenti

Suo dev^mo Luigi Servolini

Angoletta Bruno, Bernardini Piero, Bisi Carlo, Boccolari Benito, Breschi Pier Giulio, Barbieri Gino (†), Cambellotti Duilio, Carnevali Francesco, Cermignani Armando, Chiaffelli Francesco, Cisari Giulio Cusin Federico, De Carolis Adolfo (†), Del Neri Odoardo, De Witt Antony, De Giorgio Ettore, Da Vasto G.A., Disertori Benvenuto, Dogliani Ercole, Ferenzona Dal Molin Raoul, Guadrichi Marcello, Gamba Francesco, Giarmèri Carlo, Guerrini Giovanni, Haas-Taverio Giuseppe, Mantelli Emilio (†), Marsili Bruno (Bruno da Osimo), Martini Alberto, Morbiducci Publio, Moroni Antonello, Musa Romeo, Mussino Attilio, Nicco Carlo, Nonni Francesco, Onorato, Pandolfi Alessandro, Pianigiani Giorgio, Pompei Mario, Porcheddu Giuseppe, Ricci Dante, Sacchetti Enrico, Sartorio Aristide, Scarpelli Filiberto, Sensani Gino Carlo, Sinopico Primo, Toschi Orazio, Vellani-Marchi Mario, Wenter-Marini Giorgio, Zanversnani Alberto.-
I più noti sono sottolineati. —





scheda n. 130, *frontespizio*

130
GIOVANNI PASCOLI
Le canzoni di Re Enzio, Bologna, Nicola Zanichelli, 1908-1909, 3 volumi, incisioni di Alfredo Baruffi (Bologna 1873-1948).

[10.I.23]

131
SEM BENELLI
La cena delle beffe, Poema drammatico in quattro atti, Milano, Treves, 1909.

[9.P.8]

Copertina a stampa rossa e nera di Galileo Chini (Firenze 1873-1956). Nello stesso 1909 Chini, pittore e decoratore, esordì come scenografo realizzando le scene per la rappresentazione di diversi lavori di Sem Benelli, tra cui anche *La cena delle beffe* e *L'amore dei tre re. (EMB)*

scheda n. 131, *frontespizio*

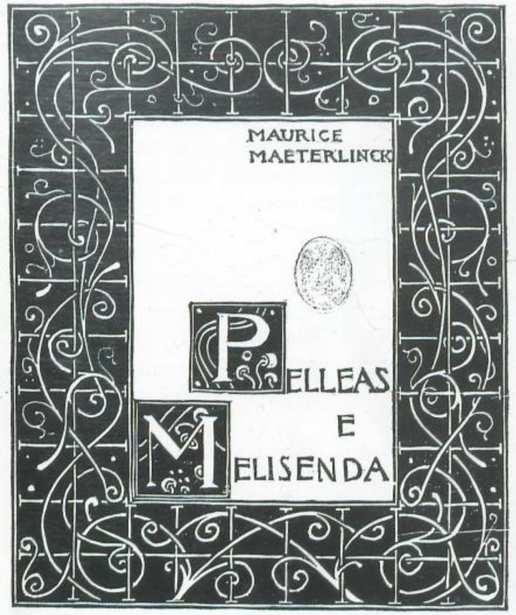


132
SEM BENELLI
L'amore dei tre re. Poema tragico in tre atti, Milano, Treves, 1915.

[Racc. Quartieri 139]

Finalino xilografico di Galileo Chini.





Frontespizio

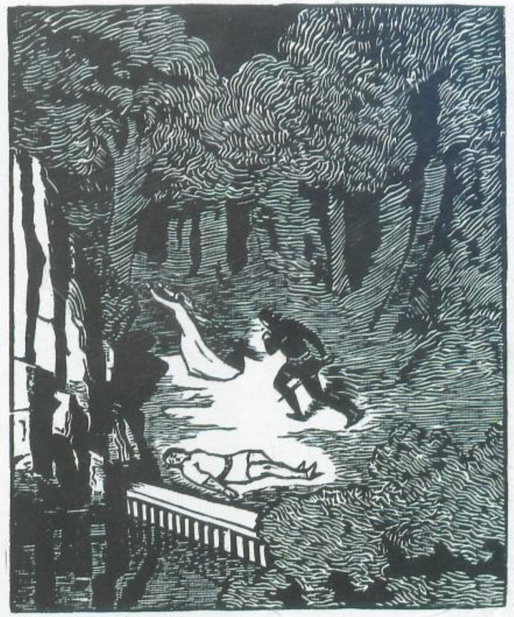


Illustrazione di p. 119

133
MAURICE MAETERLINCK
Pelleas e Melisenda. [Xilografie disegnate ed incise da Charles Doudelet], Spoleto, Claudio Argentieri, 1922.

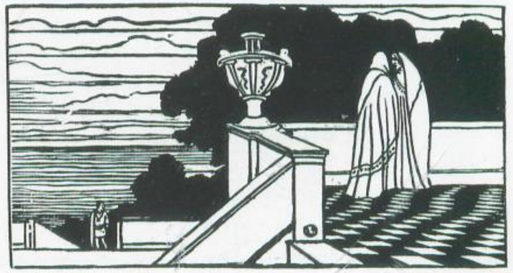
[Casa del Ridere 421]

Charles Doudelet (Lille 1861 - Gand 1938) dedicò molta parte della sua attività artistica all'incisione su legno, grazie alla quale raggiunse una buona notorietà internazionale: collaborò a numerose riviste europee specializzate e illustrò volumi per bibliofili, edizioni popolari e libri scolastici. Per Maeterlinck illustrò diverse opere, che sono tra i suoi lavori migliori: *Douze Chansons* (1896), *Poésies choisies dans Serres Chaudes* (1921). Molte delle sue illustrazioni si rifanno alle xilografie degli incunaboli del Quattrocento. *(EMB)*

Illustrazione di p. 89



Illustrazione di p. 33





La madre

134
LORENZO VIANI, *Il martirio. Raccolta di XII xilografie originali e dirette*, Viareggio, Tip. O. Ciani, [1916].

[Casa del Ridere 2130]

Album di cm. 35x50 con copertina grigia rilegato con un semplice cordoncino, dodici xilografie all'interno e due di copertina. Pubblicato presso la tipografia Ciani di Viareggio in tiratura incerta, ma si reputa in 100 esemplari, venne venduto in prenotazione "presso l'autore" a lire 500. Pare che delle singole tavole siano state fatte varie ristampe, alcune firmate dallo stesso Viani. La data di stampa è indicata da Viani nell'"anno della guerra" e pertanto generalmente ritenuto il 1915. Tuttavia, dalle notizie riportate sui giornali e sulle riviste, nonché dagli scritti di Umberto Boccioni e di Raffaello Giolli, si ritiene che l'opera sia stata completata solo nel 1916, anche se almeno 10 legni erano già stati presentati nell'importante mostra al Palazzo delle Aste di Milano (30 ottobre-7 novembre 1915).
Fu lo stesso Viani, nella prima pagina dell'album, a motivare la sua opera: «Questa raccolta di xilografie è tratta dagli studi di un mio quadro, *La benedizione dei morti del mare*, che sto ultimando per la casa comunale del mio paese. Chi conosce da vicino l'ordine e la disciplina del mio lavoro, non si meraviglierà se queste tavole sono di una sintesi che un mio amico ha definito *disperata*! Il concetto che ha informato il mio lavoro mi ha portato a questa sommarietà di espressione che voglio sviluppare fino a che non sono giunto alla linea pura. Siccome penso che l'arte sia fenomeno di volontà ho dato a quest'opera quello speciale carattere primitivo nella disposizione dei gruppi, per rendere il concetto più vasto: universale! Così ho potuto armonizzare nella *Benedizione dei morti del mare*, le figure che qui appaiono in tavole frammentarie, *Il naufrago*, *La cattiva notizia*, *Il vicinato*, *Il superstite*, *L'attesa*, *L'offerta*, *La preghiera*. Scene tra loro lontane nel tempo che dicono tutti gli stati d'animo di questa gente. Lorenzo Viani. Dal mio studio della Camera del Lavoro. Viareggio».
Lorenzo Viani (1882-1936), pittore, grafico e poeta inquietante, uomo votato all'impegno artistico concepito come azione costante per la modificazione della società e per il superamento del decadentismo e delle accademie, è l'artista che ha fornito la più concreta risposta italiana all'arte espressionista europea dei Munch, dei Redon e dei Kubin. Sulla sua opera completa, sia artistica che letteraria, e sulla sua figura di intellettuale popolare e d'azione esiste una vasta bibliografia ben raccolta e cronologicamente sistemata da Ida Cardellini Signorini, unitamente a studi approfonditi, a tutt'oggi forse i più esaurienti. *(Mauro Bini)*

La benedizione dei morti del mare





135
FRANCO ROGNONI
Il Circo

Cartella editoriale con otto xilografie in prova di stampa, in origine su fogli di cm. 70x50, poi rifilati. La tiratura non è ancora stata eseguita. Le opere, realizzate nel 1955, sono state firmate e dedicate alla Biblioteca Estense nel 1993, con sigla p.d.a.

a fronte, *elefante con acrobata*

Il domatore

Franco Rognoni (Milano 1913), dopo gli studi alla Scuola Superiore di Arte Applicata, inizia il mestiere di pittore e incisore e, in qualità di disegnatore satirico e di costume, collabora con giornali e riviste. Risale al 1938 la sua prima esposizione, mentre dal 1942 inizia a illustrare i libri dei letterati più amati (Cervantes, Boccaccio, Twain, Voltaire, Maupassant, Plauto, Gadda, Sciascia e Sereni); sono centinaia di disegni, incisioni, xilografie e linoleografie che gli conferiranno grande notorietà e gli apporteranno numerosi premi. Così come ripetutamente premiata, e documentata in apposite monografie, è la sua ampia e apprezzata produzione di ex libris. Altra attività parallela, e proseguita fino agli anni Sessanta, è quella di scenografo per la televisione e per i più importanti teatri italiani. Sulla sua opera grafica e sui suoi esordi d'artista, Rognoni, in una recente intervista, ha affermato quanto segue: «I miei punti di riferimento sono tutta gente passata. Ogni giovane ha i suoi amori, i suoi maestri... Il mio primo amore è stato Daumier. Poi, anche se le mescolanze appaiono un po' strane, ho amato Sironi e Rouault... e poi ne ho guardati tanti... Alcuni mi hanno attribuito una certa affinità con Chagall, un pittore che a me piace, ma non gli sono affine.
Qualcuno ha parlato anche di un mio apparentamento con Klee. Forse è vero, perché sono figlio d'una certa cultura pittorica e ho anche rubato a tutti, così come si deve fare, però il mio filone passa per tutt'altra linea. Io posso avere rubato di Klee una certa grafia, a volte un certo segno che però mi è servito in tutt'altro modo, per esprimere un mondo che chiaramente non è il suo... Relativamente al rapporto tra pittura e opera grafica posso dire che i due mezzi si compenetrano in modo tale da non contrapporsi. Un'incisione o un dipinto per me non comportano alcuna differenza. La tecnica si sceglie per un fine specifico: il fatto che io incida con la puntasecca piuttosto che con l'acquaforte è conseguente all'esigenza di segnare direttamente il metallo. Ciò si lega ai contenuti dell'opera, ai modi espressivi che sento di dover meglio manifestare» *(Mauro Bini)*



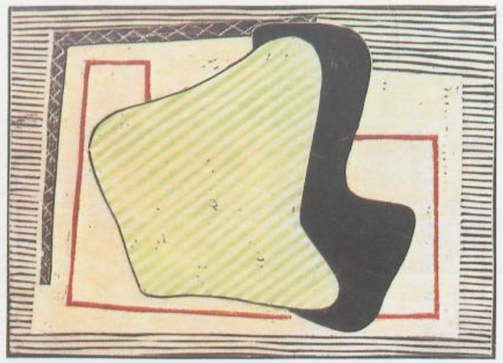


Paesaggio, 1931

Luigi Veronesi xilografo

di Mauro Bini

Luigi Veronesi (Milano 1908) compie studi tecnici e di pittura. Negli anni Venti stringe amicizia con Raffaello Giolli e il gruppo di intellettuali che gravitano intorno alla rivista *Poligono*; esegue disegni, le prime incisioni, scopre la tecnica del fotogramma, approfondisce i suoi interessi per la matematica e la geometria leggendo Descartes. Le xilografie e i disegni risentono della cultura del primo dopoguerra e soprattutto di Sironi e di Carrà. Nel 1932 tiene la prima mostra personale di incisioni figurative. Nello stesso anno si reca a Parigi dove conosce Léger e Vantongerloo e realizza le prime opere per il teatro. Nel 1934 aderisce al gruppo *Abstraction-Création*; espone alla mostra internazionale di scenografia e, a Milano, promuove una mostra di incisioni astratte con Joseph Albers. Stabilisce rapporti di amicizia con artisti del *Bauhaus* rifugiatisi negli Stati Uniti ed entra in corrispondenza con Moholy-Nagy e con Nikolaus Pevsner. Inizia ricerche sul fotogramma, sulla fotografia astratta e sulla solarizzazione; studia i *Farbenlehre* di Goethe e i *Saggi Estetici* di Kandinskij. Disegna copertine per *Campo Grafico*. Nel 1935 partecipa alla prima mostra di arte astratta a Torino con Fontana, Licini, Melotti, Reggiani e Soldati. Prosegue gli studi di scenografia; nel 1936 illustra *Quaderno di Geometria* di Leonardo Sinisgalli, partecipa alla VI Triennale di Milano e inizia i suoi rapporti con Max Bill. Nel 1945 partecipa alla mostra *Arte astratta e concreta* a Palazzo Reale di Milano e, presente anche Klee, alla mostra d'arte contemporanea a Ginevra. Nel 1949 aderisce al *Movimento Arte Concreta* (MAC). Dal dopoguerra a tutt'oggi la polivalente attività di pittore, scenografo, fotografo, cineasta, grafico e di docente lo qualifica come il maggior astrattista italiano del secondo Novecento.
Fin dagli esordi ha concepito la tecnica xilografica come espressione autonoma della propria creatività. Già nel 1933 ha scritto, per la rivista *Campo grafico*, saggi teorici sulla xilografia, ancora oggi pienamente validi e che riportiamo nelle parti essenziali: «La xilografia è l'impronta di un disegno inciso su una tavola di legno, ottenuta per mezzo di un inchiostro adatto. La tecnica xilografica è dunque uno dei mezzi concessi all'artista perché egli possa dare consistenza precisa alle creazioni della sua fantasia; precisamente come la tecnica della pittura o della scultura... Per fare della xilografia nuova non basta mascherare la banalità della concezione (fiorellini, albe-



Xilografia SR6, 1934

136
LUIGI VERONESI
Collezione di 11 xilografie (dal 1931 al 1982)

Il bar, 1932

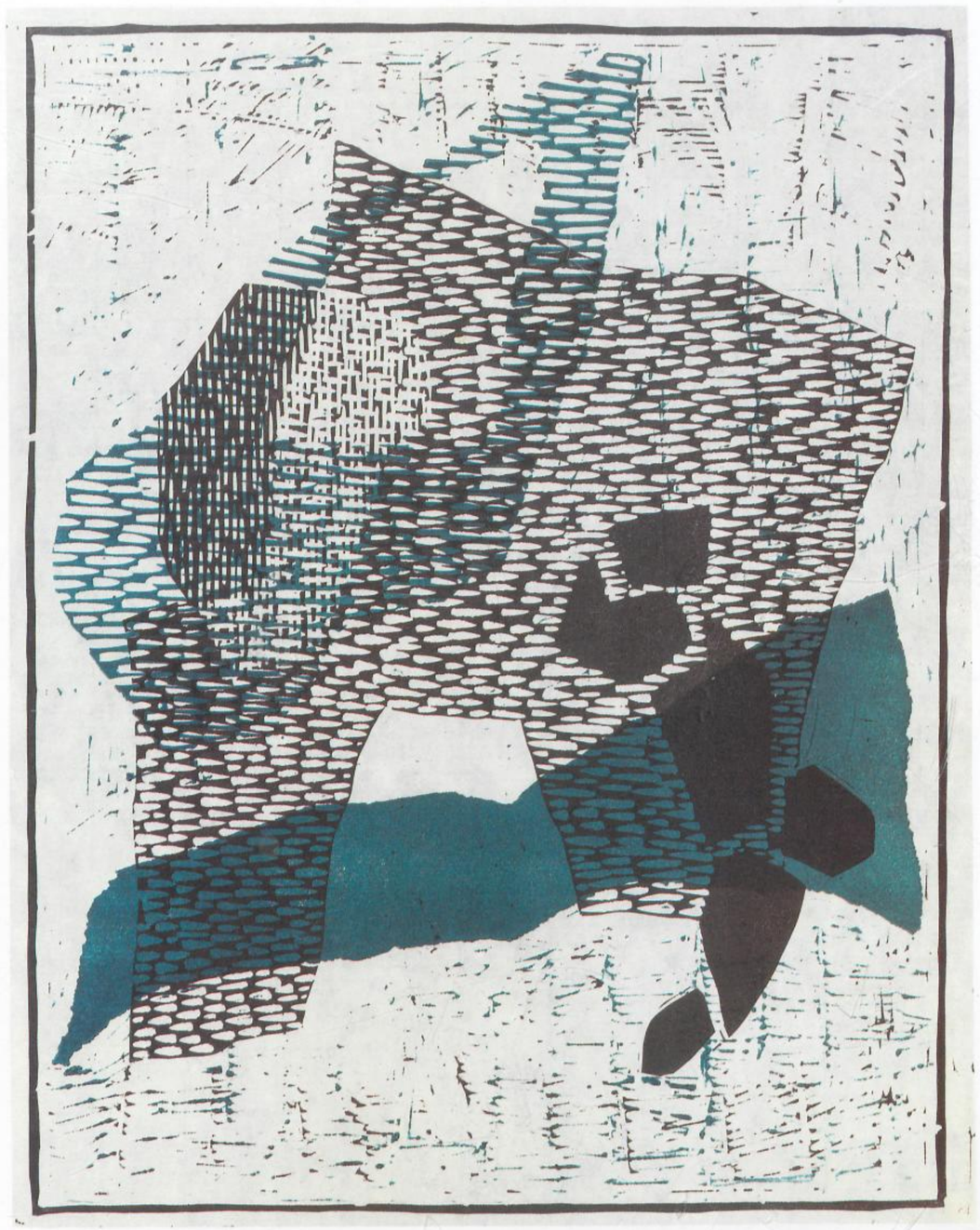


relli, voli di rondini, libri aperti ecc.) con un trattamento pseudomoderno a base di contorni geometrici e sfumature rigide; la semplice rappresentazione di forme naturali più o meno stilizzate non può darci delle emozioni di ordine estetico; ma solo quando la composizione è intesa come un ritmo di forme e di linee, indipendentemente dalla loro somiglianza con le forme della realtà (che possono essere punto di partenza, ma non punto di arrivo), solo allora l'opera può dare il contributo di una particolare, calda morbidezza. Occorre però che il segno sia vivo, non importa se di bulino o di sgorbia o di qualunque altro arnese; non importa se regolare o irregolare; ciò che conta è che l'insieme sia plastico.

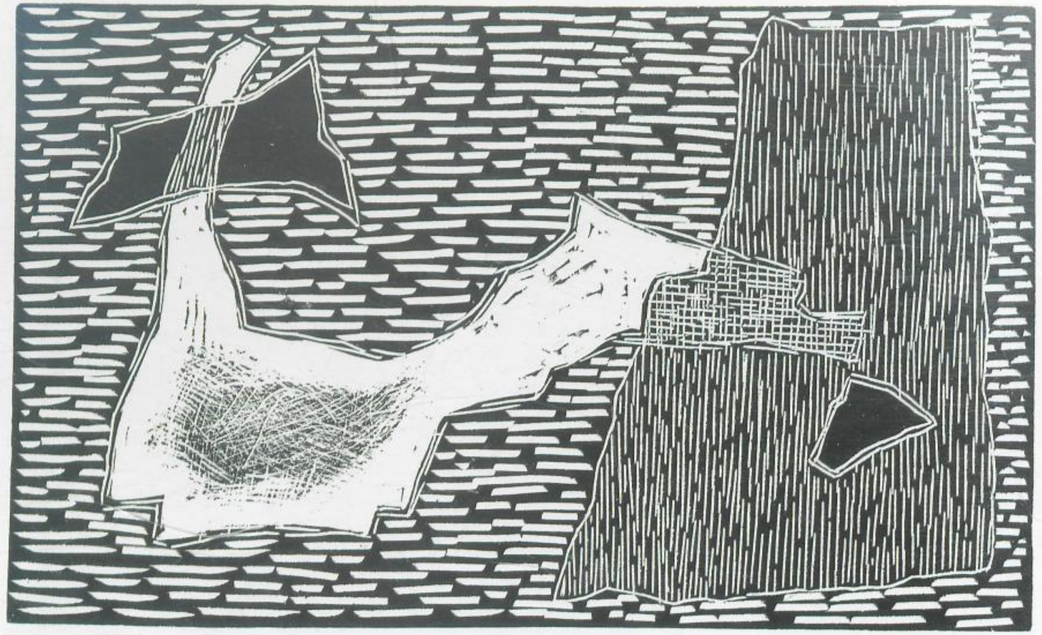
Naturalmente, nessuna regola vale in arte: ciascun individuo si crea la propria; ma, dato che la xilografia è oggi legata da molte regole generali, del tutto scolastiche, è forse opportuno dare qui qualche norma tecnica assai empirica; essa non ha che valore di reazione, in quanto ha il solo scopo di liberare il disegno dai vincoli di una tecnica accademica e compassata.

Non deve essere uniforme, la tecnica della xilografia; lavorando solo a sgorbia o solo a bulino, il risultato è facilmente monotono e freddo. Essa invece dev'essere varia ed elastica, deve *adattarsi al disegno*, aderendovi in modo da far vibrare ogni forma in se stessa, e tutte insieme in un perfetto equilibrio di valori. I bianchi non devono essere tutti aridamente uguali, e così i neri e i grigi; ciò può rendere la xilografia piatta e decorativa; le masse, le linee e i vari toni hanno ciascuno un proprio spirito, che nasce dal gioco dei rapporti creanti il ritmo unitario della composizione.

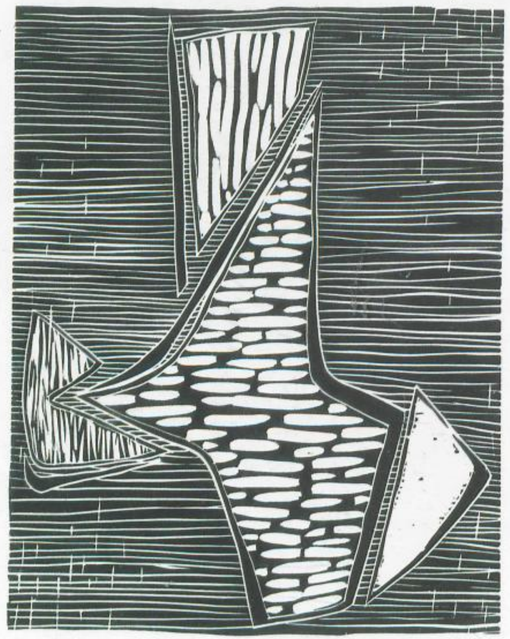
Un altro elemento importantissimo della xilografia è il colore. Pure apprezzando soprattutto le classiche xilografie in bianco e nero, trovo assai belle anche quelle a più colori. Attenzione, però, a non voler fare della pittura, perché si cadrebbe allora nella brutta copia di un dipinto. Il colore va considerato come elemento complementare dell'opera, non come parte organica di essa; va cioè adoperato solo nei casi in cui si vuole arricchire e ravvivare il gioco dei bianchi e dei neri. Si tenga presente perciò di non abusarne: l'abbondanza di esso in una tavola xilografica può essere in ragione inversa della sua bellezza. Solo creando ex novo, cioè liberandosi da tutta la pesante eredità di convenzionalismi che legano la composizione e soprattutto la tecnica della xilografia, sarà dunque possibile ridare oggi a questa bellissima arte il suo vero valore».



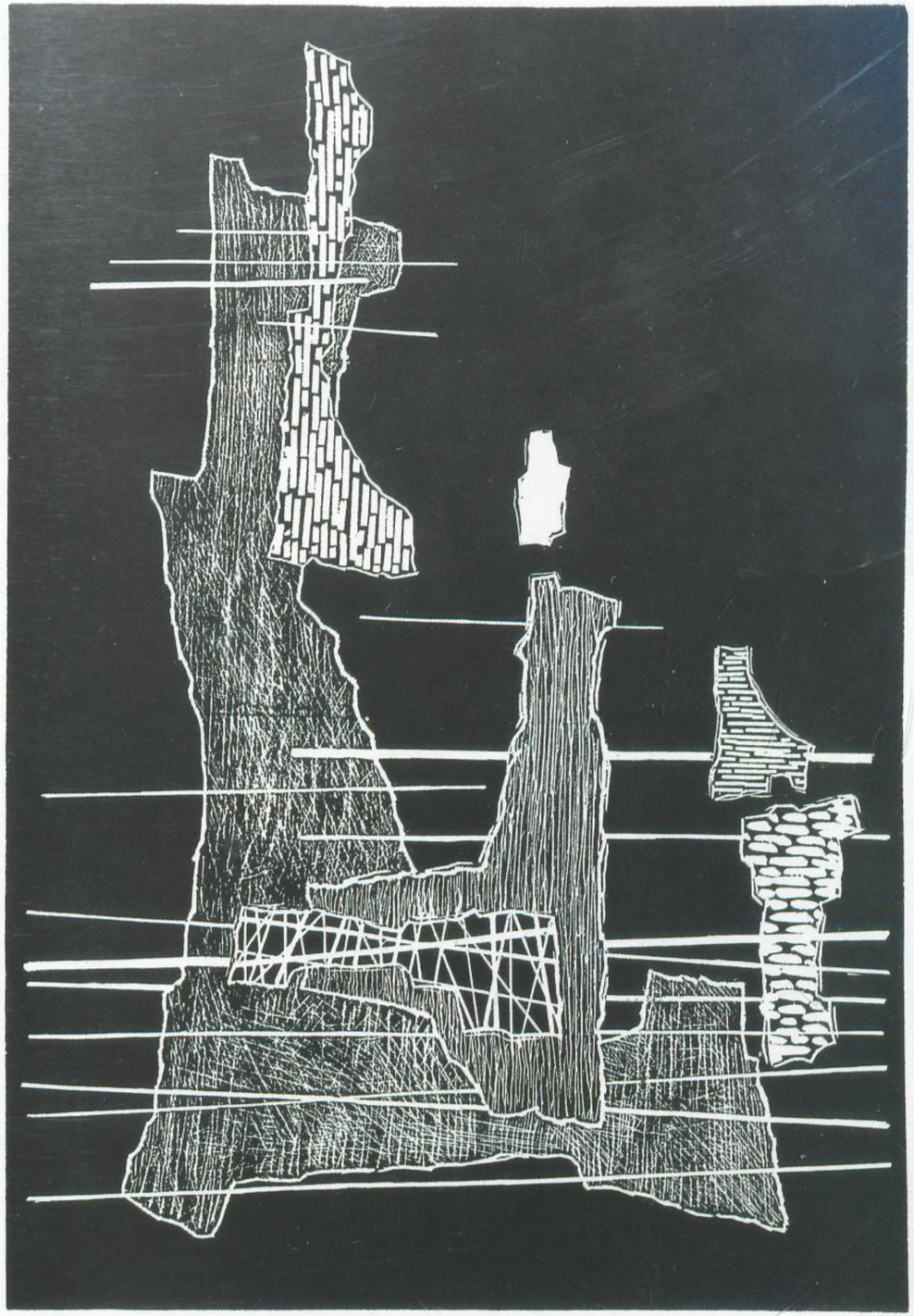
Composizione, 1959



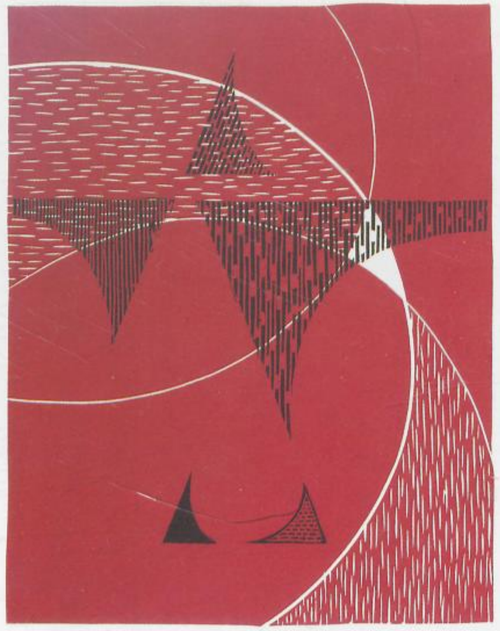
Frammenti, 1963



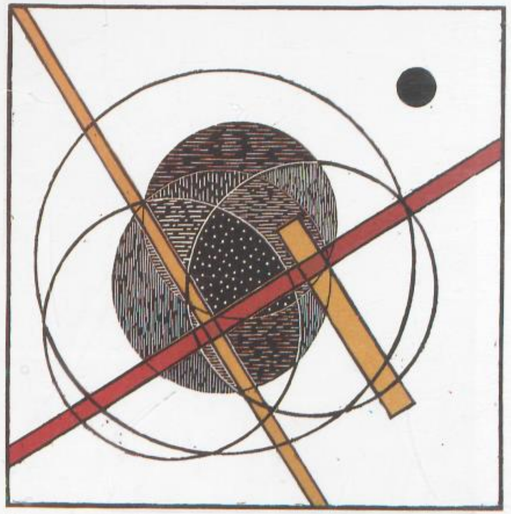
Composizione, 1956



pagina a fronte, *Composizione, 1964*

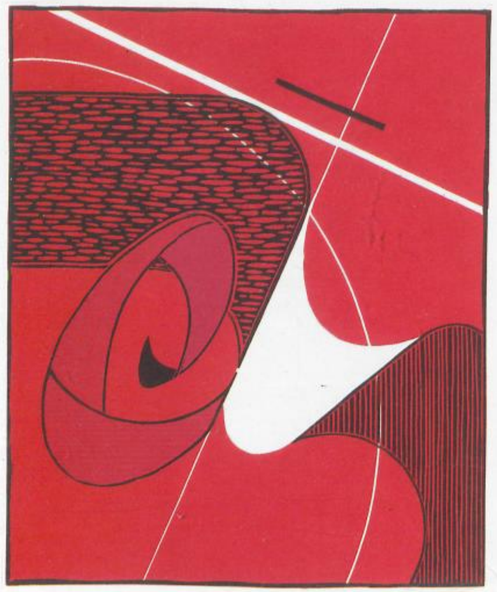


Struttura 5, 1970

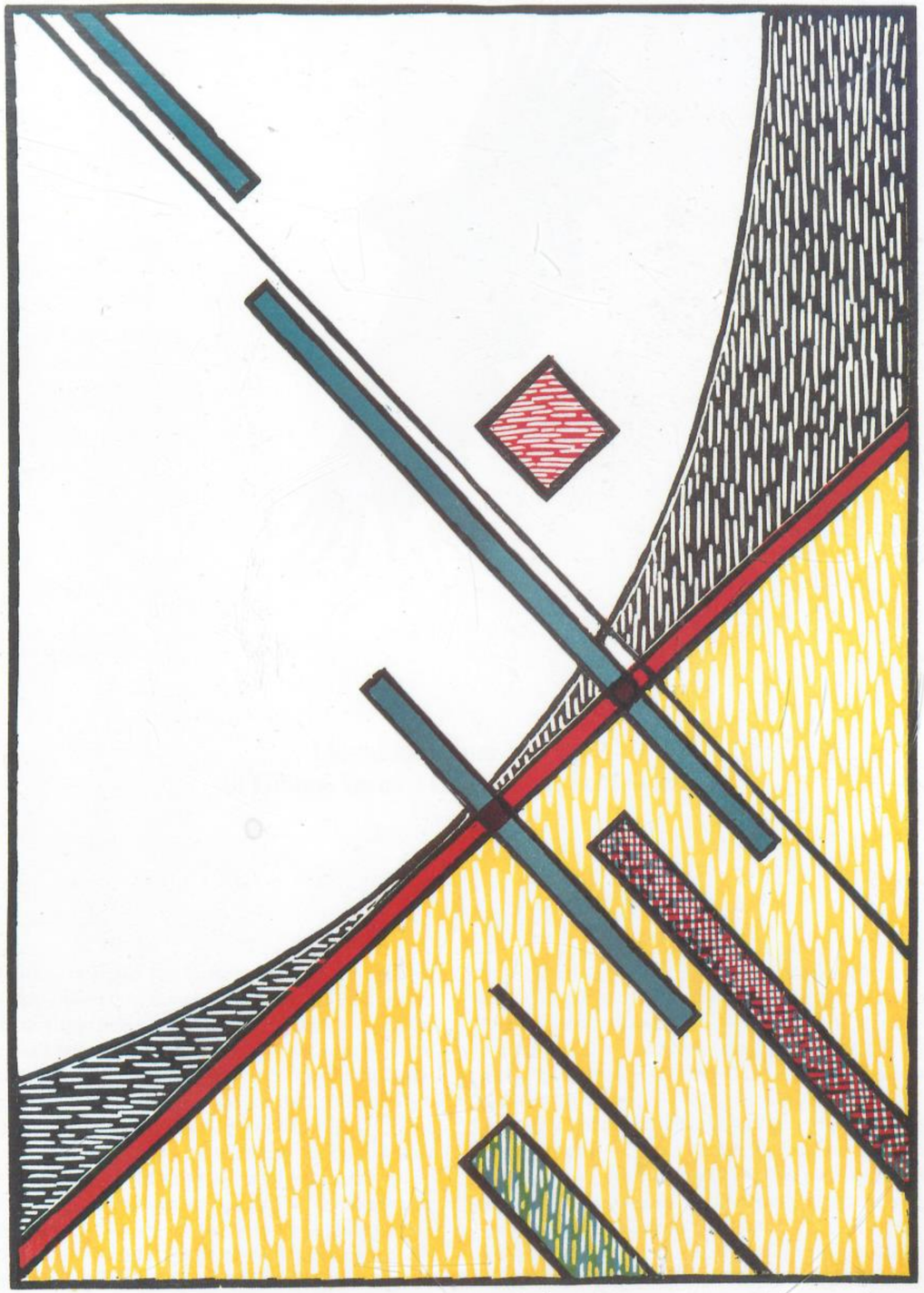


Costruzione K, 1979

pagina a fronte, *Costruzione, 1982*



Sviluppo, 1972





I legni incisi per Montale di Gianni Verna e Gianfranco Schialvino

di Renzo Margonari

Dall'"Apocalisse con figure" di Albrecht Dürer a William Morris, a Gustave Doré, prima di ritornare a essere una rara e preziosa pratica artistica, la xilografia è stata un mezzo espressivo con vocazione divulgativa e popolare: arte di traduzione per diffondere le opere pittoriche dei grandi autori, d'illustrazione per corredare con immagini i libri sacri prima e dei grandi letterati poi, sino ai libri di fiabe. Invece le pubblicazioni dei poeti, ai tempi nostri, non hanno tanto spesso ornamento figurato ai versi, sovente stampati con poveri mezzi. Solo i maggiori godono di questo privilegio per la proverbiale amicizia che unisce gli artisti, soprattutto pittori e scultori. Da parte degli artisti sembra quasi un desiderio di soccorso; c'è quasi una pulsione a intervenire per dare una forma visibile all'indicibile – e tale rimane anche se illustrato figurativamente – che è nella poesia. E qui il poeta s'aggiunge al poeta. L'artista è spesso spontaneamente attratto da un poeta per le similitudini, impercettibili ai più, della rispettiva creatività. Eugenio Montale è tra gli autori che più eccitano la fantasia figurativa, proprio perché la sua poesia stimola immagini senza oggettivarne alcuna, quasi attizzando la capacità visionaria del lettore.

La raccolta di xilografie d'ampio formato che Schialvino e Verna hanno dedicato a Eugenio Montale rap-

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA MODENA



Gianni Verna, «...L'Agave che si abbarbica al crepaccio dello scoglio...», *xilografia, es. K/30, cm. 75x26 su foglio di cm. 80x62*

presenta un'impresa d'inusitata intensità illustrativa nella quale la miglior riuscita è costituita dal fatto che i due artisti, pur non rinunciando ad alcun carattere distintivo della soggettività espressiva personale sanno trascrivere sensazioni e incantesimi del poetare montaliano con forza emotiva e precisa partecipazione.

Si sono attenuti alla più scrupolosa deontologia esecutiva, tanto nella scelta dei materiali quanto nell'impiego dei più appropriati strumenti, valorizzando grandemente la forza chiaroscurale di netto contrasto, ambedue attenti a non privilegiare il vuoto (bianco) o il pieno (nero) come accade molto spesso nelle stampe xilografiche, ma integrando armonicamente lo spazio inciso in bella proporzione, sicché la costruzione formale in queste matrici sviluppa una pienezza classica.

Gianfranco Schialvino è sensibile alla possibile trascrizione del segno grafico; cerca di conservare nello scavo della matrice la spontaneità nella formulazione disegnativa. Le sue tavole sono, dal punto di vista strutturale, a testimoniare un eclettismo formale, e si differenziano tra loro per una qualità "grafica" variabile e diversificata, anche nel modo di proporre la figurazione affrontata da angolazioni prospettiche differenti e privilegiando alternativamente alcune volte l'impiego di lancette e sgorbie, passando da trame sottili a complessi labirinti segnici che esprimono la tradizione figurativa per vari sensi alle soglie di una formulazione naturalistica.

Più disposto alla semplificazione, ricercando effetti insiti nella qualità materiale dei media usati, *Gianni Verna*. Lascia vivere la materia, sfruttando le venature del legno di filo, ottenendo immagini, più che scritte, d'atmosfera, provocando esiti che muovono la materia, quasi mimando risultati pittorici e attribuendo un calore alla pressione del legno sul foglio. Le sue immagini hanno strutture larghe e prevalentemente a fasce orizzontali, prive di concitazione narrativa ma intese, invece, a visualizzare un andamento solenne con un senso paradigmatico, esemplare, e non dettagliato, della visione. Nel suo fare "si sente" la materia che viene messa in valore, annunciata.

I due incisori hanno realizzato forse la più impegnativa impresa grafica ricavata dai versi montaliani pur così spesso visitati dagli artisti. Ma la loro intelligenza non si è limitata a manifestarsi per la specifica qualità estetica, quale supporto figurale a immagini prescelte e che hanno eccitato il loro sentimento: rivelano anche, come i maggiori predecessori, differente sensibilità nella lettura, nel dare e ricevere.



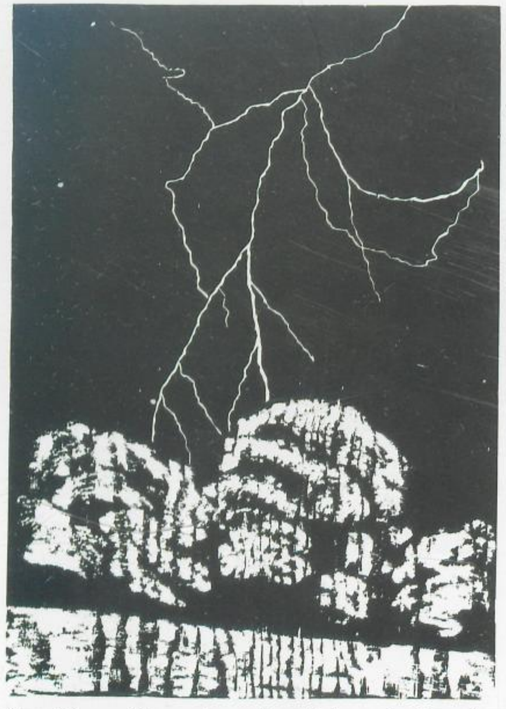
Gianni Verna, «Ali contr'ali ondanti bianco grigie...», *xilografia, es. 5/30, cm. 27,5x71 su foglio di cm. 62x80*

a pagina 209

Gianni Verna, «(Perché l'aquila vecchia dispiegherebbe le ali?)», *xilografia, es. 4/30, cm. 51x30 su foglio di cm. 80x62*

Gianni Verna, «Bruma e libeccio sulle dune sabbiose che linguéggiano», *xilografia, es. 5/30, cm. 26,5x72 su foglio di cm. 62x80*





Gianni Verna, «Il lampo che condisce alberi e muri», *xilografia, es. 2/30, cm. 68x48 su foglio di cm. 80x62*



Gianni Verna, «Nuvola mera grandine prima della vendemmia», *xilografia, es. X/30, cm. 69,5x49,5 su foglio di cm. 80x62*

Gianni Verna, «Scivolerà dal cielo bioccoso un tardo raggio», *xilografia, es. 6/30, cm. 68x44 su foglio di cm. 80x62*



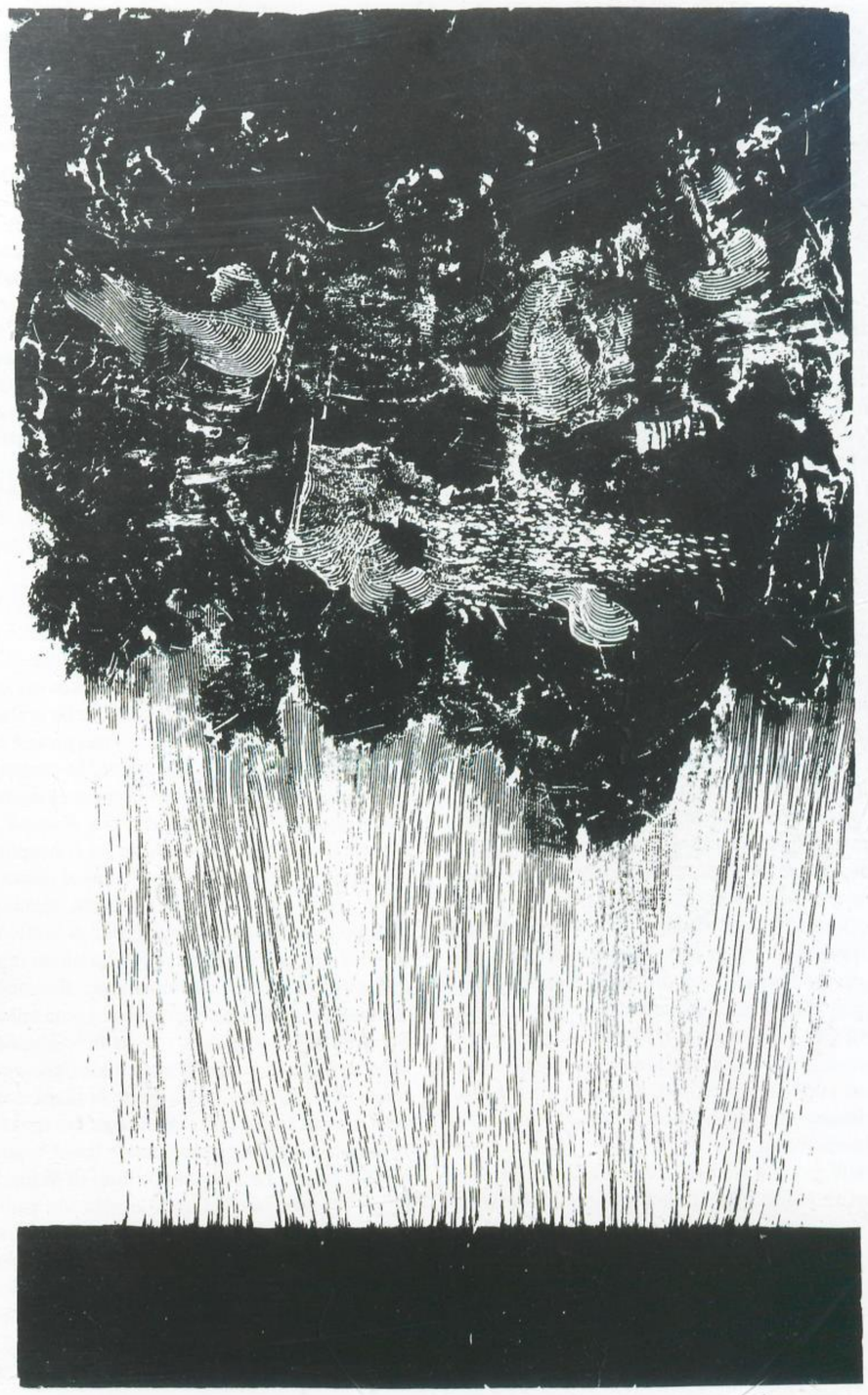


Gianni Verna, «Il rivo strozzato che gorgoglia», *xilografia, es. 7/30, cm. 65x35 su foglio di cm. 80x62*

Gianni Verna, «Un albero di nuvole sull'acqua cresce, poi crolla come ciniglia», *xilografia, es. 5/30, cm. 69,5x43 su foglio di cm. 80x62*



Gianni Verna, «Vedi, in questi silenzi», *xilografia, es. 8/30, cm. 27,5x60,5 su foglio di cm. 62x80*



137
LA NUOVA XILOGRAFIA
Collezione di 20 tavole xilografiche, dedicate alla poesia di Eugenio Montale, di Gianni Verna e Gianfranco Schialvino.

Provenienza: donazione G. Verna e G. Schialvino, 1993.

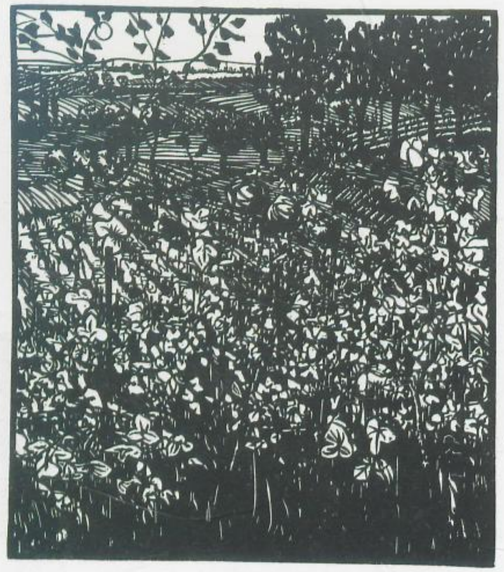
La fondazione di *Nuova Xilografia* ha permesso al binomio formato da Gianfranco Schialvino e Gianni Verna di riportare nuovamente in auge, in questo scorcio di secolo, l'incisione su legno. L'importante ciclo di opere ispirate alle poesie di Montale ha permesso ai due autori di allestire numerose mostre in Italia e all'estero: Casale Monferrato 1987; Torino, Praga 1988; Edimburgo, Lisbona, Lione, Marsiglia 1989.

GIANNI VERNA nasce nel 1942 a Torino. Diplomato all'Accademia Albertina, si occupa del settore stampe presso il Museo municipale di arte antica. I suoi interessi non escludono la fotografia, l'incisione di ex-libris, né tantomeno la scultura. Munito, o meglio dotato di un siffatto "bagaglio" tecnico e pratico, il suo percorso si arricchisce di riferimenti interiorizzati, ma latori di reminescenze specifiche.
La prima annotazione che si può rilevare dalla sua opera è la considerazione del ruolo della natura con i suoi elementi. L'immateriale viene sondato con tutte le sue trasparenze, così come Turner consegnava agli sguardi le sue impressioni frammiste d'acqua e d'aria. Il trittico *Eridanus flumen speculum* materializza, attraverso il segno delle increspature dell'acqua, i rapporti di spazio e profondità. È anche l'occasione per "discorrere", o piuttosto per giocare con le varianti che velocemente trasformano uno specchio d'acqua immobile in una superficie percorsa da vibrazioni appena percettibili, come se un fruscio denso e ininterrotto risvegliasse l'elemento in apparenza addormentato.
Il tema dell'acqua è studiato e reso felicemente anche in opere come *Venezia* o *Capricci d'acqua*. I flutti della laguna sono ben percettibili sui rilievi delle masse contrastate. L'artista in queste tavole, ha introdotto, con discrezione ma sicurezza, la sua padronanza della tecnica. I legni utilizzati hanno una durezza alquanto variabile, a seconda che il materiale impiegato sia pioppo, melo, marasco, abete, betulla o ciliegio, mostrando che il segno è al centro della preoccupazione di Verna, per il quale sembra che non occorra ricostruire lo spazio, bensì privilegiarne un aspetto.
In contrappunto all'acqua, anche il paesaggio è motivo per la creazione di un'altra forma di natura. La varietà e la ricchezza della superficie incisa sulla tavola, propongono un ambiente alquanto descrittivo, con imponenti distese di alberi talora interrotte da squarci di vita rurale. Le venature del legno si prestano mirabilmente a seguire le pendenze del terreno, a precisare l'analisi minuziosa dei luoghi. Da questi paesaggi, come dalle visioni acquatiche, nasce, quasi naturalmente, una situazione mediatoria: quel paesaggio non è più solamente acqua o solamente cielo, né è limitato dai campi, ma è una superficie quasi astratta, un'invenzione dell'artista sulla tavola di legno. Che si tratti di graffi più o meno superficiali o di scavi più prolungati, le materie create hanno la ricchezza tipica del *taille-douce*. È questa un'ulteriore prova della ricchezza della xilografia.

Il percorso di GIANFRANCO SCHIALVINO, anch'egli originario della provincia torinese, è un poco diverso. Nato nel 1948, impara la pittura e l'incisione alla scuola di Tullio Alemanni. Lavora con l'acquaforte oltre che con la xilografia; ha realizzato un centinaio di ex-libris in *bois de bout* e varie edizioni. Schialvino racconta le montagne, la campagna che l'ha visto crescere, e l'uomo, compenetrato negli elementi naturali. Un'opera del 1988, *Paese-2*, mostra quanto l'universo di Schialvino sia concepito secondo piani distinti: l'uomo è relegato al piano inferiore; al centro sta l'elemento minerale, seguito da una successione di pendii punteggiati di verticali arbustive. Viene la tentazione di pensare a un'organizzazione tripartita dello spazio naturale discendente dalla memoria dantesca. Altre opere, come una xilografia del 1985, *La grande vite*, o *Il bosco*, del 1986, sono altrettanti esempi di una concezione assai strutturata dell'universo, nella quale la linea, continua e retta oppure arabescata e ripetutamente spezzata, serve da filo conduttore per passare da un piano all'altro dell'opera. Le ricerche formali di Schialvino dimostrano non solo un'abile e naturale padronanza della tecnica, ma la capacità di saperla tradurre in termini di emozione. Le sue opere più recenti dimostrano la possibilità di tradurre, con grande ricchezza, quasi fosse la superfice cesellata dell'acquaforte, tutte le finezze della materia lignea.
(Christophe Comentale) Traduzione di Daniele Bini

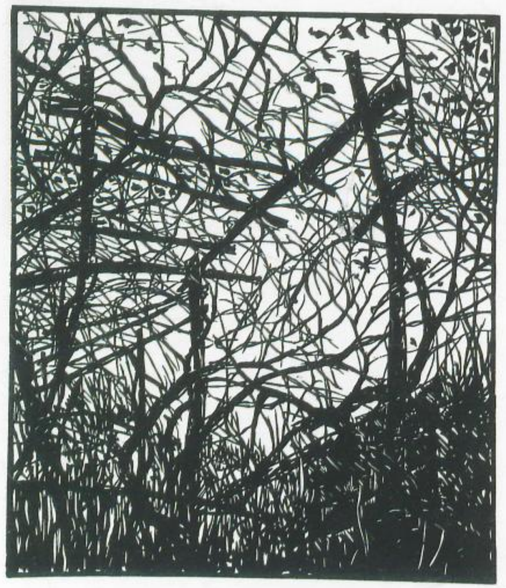


G. Schialvino, «Leggiadra ti distendi»*, xilografia, es. 3/50, cm. 30,5x20 su foglio di cm. 80x62*

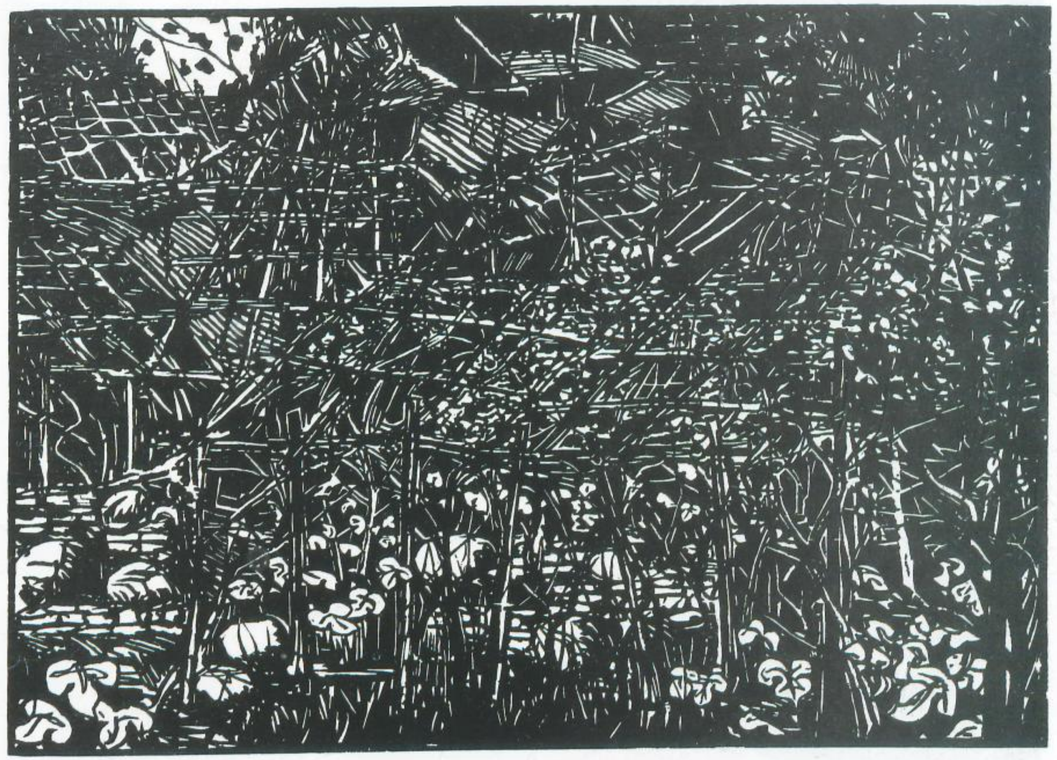


G. Schialvino, «Digradano su noi pendici di basse vigne», *xilografia, es. V/XXX, cm. 40x35 su foglio di cm. 80x62*

G. Schialvino, «Sotto la pergola / di viti spoglie...», *xilografia, es. VI/XXX, cm. 40x35 su foglio di cm. 80x62*



G. Schialvino, «...Tra macchie di vigneti pietraie si scorgevano...», *xilografia, es. IV/XXX, cm. 48x68 su foglio di cm. 62x80*





G. Schialvino, «Là tra le viti che i lacci delle radici stringono», *xilografia, es. X/XXX, cm. 50x18 su foglio di cm. 80x62*

pagina a fronte, *G. Schialvino*, «...e al sole bruci le membra», *xilografia, es. IV/XXX, cm. 40x30 su foglio di cm. 80x62*



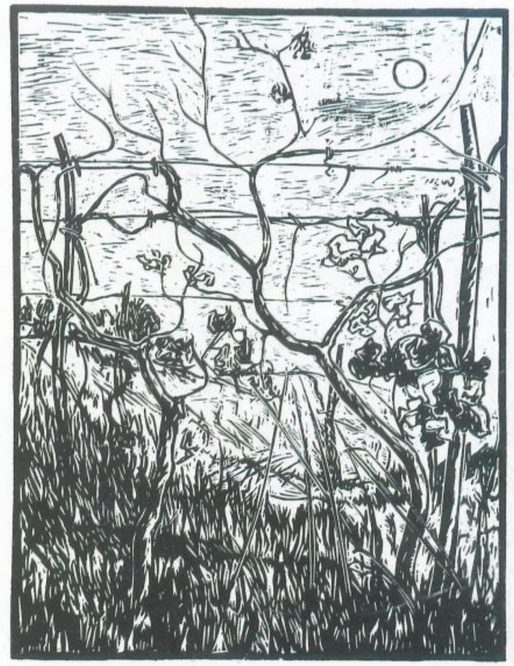


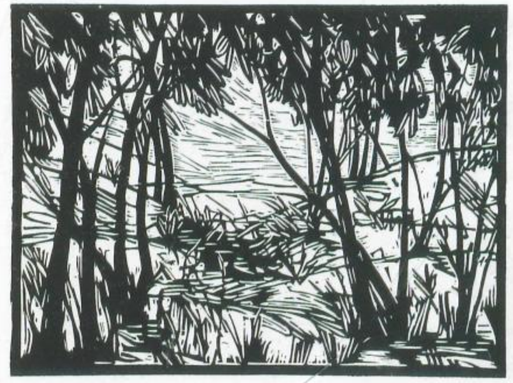
G. Schialvino, «Ci guiderà il volo di una farfalla», *xilografia, es. 8/50, cm. 65x39,5 su foglio di cm. 80x62*



G. Schialvino, «...radici, per le tumide cortecce...», *xilografia, es. 11/50, cm. 40x55 su foglio di cm. 62x80*

G. Schialvino, «...cui adombra una pergola di vigna», *xilografia, es. VIII/XX, cm. 41x31 su foglio di cm. 80x62*





G. Schialvino, «...e fra gli alberi balena col tuo cruccio», *xilografia, es. 37/50, cm. 30x40 su foglio di cm. 62x80*

Bibliografia

a cura di Ernesto Milano

ADHEMAR Jean. *Fünf Jahrhunderte Europaïsche Graphik (catalogo dell'Esposizione a Monaco, Parigi e Amsterdam)*. München, 1966.

Gli adornatori del libro in Italia. Bologna, 1923.

ALBERICI Clelia.
- *Incontro con la civica raccolta delle stampe Achille Bertarelli*. 2a ed., Milano, 1980.
- *Discorso inaugurale per l'apertura della rinnovata sede della Raccolta delle stampe A. Bertarelli*. In: "Rassegna di Studi e Notizie", a. V., vol. VI, 1978.

ALBERICI Clelia - BERTARELLI Achille, *Le stampe popolari italiane*. Milano, 1974.

Angelo Fortunato Formiggini, un editore del Novecento. A cura di Luigi Balsamo e Renzo Cremante. Bologna, 1981.

Apocalisse xilografica estense. Parma, 1969.

ARMENINI Giovan Battista. *De' veri precetti della pittura libri tre*. Ravenna, 1587.

ARNEUDO Giuseppe Isidoro. *Dizionario esegetico, tecnico e storico per le arti grafiche*. 3 Voll. Torino, 1917 - 1925.

ARRIGONI Luigi. *Xilografia Italiana inedita*. Venezia, 1884.

ARRIGONI Paolo. *Achille Bertarelli (1863 - 1938)*. In: "Maso Finiguerra", a. III, fasc. I. (1938).

ARRIGONI Paolo - BERTARELLI Achille. *Le stampe popolari conservate nella civica raccolta di stampe e disegni di Milano*. In: "Il Folklore Italiano", a. V, fasc. I - II (1930).

ARTIOLO Romolo. *Sesta esposizione del Gabinetto delle Stampe a Roma: I chiaroscuri*. In: "Emporium", vol. XIII (1901).

ASCARELLI Fernanda. *La tipografia cinquecentina italiana*. Firenze, 1953.

AUDIN Marius.
- *Essai sur les graveurs de bois en France au XVIIIe siècle*. Paris, 1925.
- *Le Livre. Son illustration, sa décoration*. Paris, 1926.
- *Histoire de l'imprimerie par l'image*. 4 Voll. Paris, 1929.
- *Etapes de la gravure sur bois*. Paris, 1933.

AVANZI Giannetto. *L'illustrazione libraria con particolare riguardo al libro italiano*. In: Il libro e le Biblioteche. Atti del I congresso... francescano, v. I, Roma, 1950.

AVERMAETE Roger. *La gravure sur bois moderne de l'Occident*. Parigi, 1928.

BALDACCHINI Lorenzo. *Bibliografia delle stampe popolari religiose del XVI - XVII sec. Biblioteche Vaticana, Alessandrina, Estense*. Firenze, 1980.

BALDINUCCI Filippo. *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame, colle vite di molti de' più eccellenti Maestri della stessa professione*. 10a ed., Firenze, 1767.

BARBERA Gino. *Il libro*. Firenze, 1926.

BARIOLA Giulio. *Giovanni Forghieri, pittore, Benito Boccolari, silografo. Mostra personale alla "Famiglia degli Artisti" di Modena*. Reggio Emilia, 1926.

BARRIVIERA BIANCHI Lino. *L'incisione e la stampa originale. Tecniche antiche e moderne*. Vicenza, 1984.

BARTSCH Adam. *Le peintre graveur*. 21 Voll. Vienne - Leipzig, 1803 - 1821 (2 éd. Leipzig, 1854 - 1870).

BASAN François. *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes depuis l'origine de la gravure... 2 Voll*. Paris, 1789.

BASEGGIO Giovan Battista. *Intorno tre celebri intagliatori in legni vicentini*. 2ª ed. Bassano, 1844.

BEEDHAM R. John. *Wood - engraving, with an introduction and appendix by Eric Gill*. Ditchling, 1920.

BELL Robert Charles. *Il libro dei giochi da tavolo*. Milano, 1979.

BELLINI Fiora. *Xilografie italiane del Quattrocento*. Ravenna, 1987.

BELLINI Paolo. *Storia dell'incisione moderna*. Bergamo, 1985.

BENEZIT Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs...* Saint - Ouen (Seine), 1959 - 1960.

BERTARELLI Achille. *Spiegazione e stato numerico delle Raccolte del Dr. A. Bertarelli al I Gennaio 1905*. Milano, 1905.

BERTARELLI Achille.
- *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana, con un elenco topografico di tipografi e calcografi italiani che dal secolo XV al XVIII impressero storie e stampe popolari*. Bergamo, 1907.
- *Di alcune falsificazioni moderne eseguite cogli antichi legni della tipografia Soliani di Modena*. In: "Il Libro e la Stampa", a. III, fasc. II - III (1909).
- *L'imagerie populaire italienne*. Paris, 1929.
- *L'iconografia popolare italiana, sue caratteristiche: come deve essere studiata*. In: "Lares", a. IX, n. 1 (1938).

BERTIERI Raffaello.
- *Il libro italiano nel Novecento*. Milano, 1928.
- *Editori e stampatori italiani nel Quattrocento*. Milano, 1929.

BETTINI Antonio. *Monte Santo di Dio*. 1477.

BEWICK Thomas. *A general history of quadrupeds*. Newcastle, 1790.

BIAGI Guido. *Per la storia del libro in Italia nei Secoli XV e XVI. Notizie raccolte a cura del Ministero della Pubblica Istruzione*. Firenze, 1900.

BIBLIOTHEQUE NATIONALE, Paris.
- *H. Bouchot, Les deux cents incunables xylographiques du Département des estampes*. Paris, 1903.
- *Catalogue des incunables. t. I, fasc. 1*. Paris, 1992.

BING Gertrude. *The Apocalypse block - books and their manuscript models*. In: "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", V (1942).

BINI Mauro. *Franco Rognoni: opere su carta*. Modena, 1993.

BLANC Charles. *Grammaire des arts de dessin*. Chicago, 1874.

BLAND David. *A history of book illustration*. London, 1958.

BLISS Douglas Percy.
- *Woodcuts or the practice of engraving and cutting upon wood*. Leicester, 1926.
- *A history of wood - engraving, with an Introduction by Campbell Dodgson*. London, 1928.
- *The last ten years of wood - Engraving*. In: "Print Collector's Quarterly", XXI (1934).

BLUM André.
- *Un nouvel ancêtre de la gravure sur bois*. In: "La Gazette des Beaux - Arts", 1923.
- *Les origines du papier, de l'imprimerie et de la gravure*. Paris, 1935.
- *Les primitifs de la gravure sur bois*. Paris, 1956.

BOFFITO Giuseppe. *Frontespizi incisi nel libro italiano del seicento*. Firenze, 1922.

BONNARDOT Alfred. *Histoire artistique et archéologique de la gravure en France... de Charles VII à Louis XVI...* Paris, 1849.

BORGHINI Raffaello. *Il riposo, in cui della pittura, e della scultura si fauella*. Firenze, 1584.

BOSSAGLIA Rossana. *"L'Eroica" e la xilografia. Catalogo della mostra*. Milano, 1981.

BOSSAGLIA Rossana - MAVILLA Anna. *Gino Barbieri*. Rimini, 1989.

BOUCHOT Henri. *Un ancêtre de la gravure sur bois. Etude sur un xylographe taillé en Bourgogne vers 1370*. Paris, 1902.

BRACQUEMOND Félix. *Etude sur la gravure sur bois, et la lithographie*. Paris, 1897.

BRANCA Remo. *Breviario di xilografie*. Cagliari, 1967.

BREVIERE Henry. *De la xylographie ou gravure sur bois. Notice lue à l'Académie royale des sciences, belles - lettres & arts de Rouen*. Rouen, 1833.

BRUNNER Felix. *A handbook of graphic reproduction processes*. Teufen, 1963.

Brian's dictionary of painters and engravers... Voll. 5. London, 1910.

BUHLER Curt F. *Aldus Manutius and his first edition of the Greek Musaeus*. In: "La Bibliofilia", 1950, LII, n. 2., 1950.

BUSSET Maurice. *La technique moderne de bois gravé et les méthodes anciennes des xylographes du XVI siècle et des maitres - graveurs de Yedo*. Paris, (1925).

CADONI B. - DEL SOLE F. *Franco Rognoni. Ex libris 1938-1990*. Milano

CALABI Augusto. *L'incisione italiana*. Milano, 1931.

CALZINI Raffaele. *La Mostra dell'Associazione Italiana degli Acquafortisti e Incisori a Londra*. In: "Vita d'Arte", 1916.

CAMERINI Paolo. *Annali dei Giunti*. Firenze, 1962.

CAMPORI Giuseppe. *Gli intagliatori di stampe e gli Estensi*. In: "Atti e Memorie delle R. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie dell'Emilia". N. S., vol. VII, p. II. (1882).

CARDANO Gerolamo. *Hieronymi Cardani mediolanensis medici, De Rerum Varietate, libri XVII...* Basileae, 1576.

Le carte da parati, storia, mode, utilità. A cura dell'Assoparati. Milano, 1983.

Le carte decorate nella legatoria del '700 e della prima metà dell'800. Mostra e catalogo a cura di R. Mangili. Bergamo, 1978.

CARDELLINI SIGNORINI Ida. *Lorenzo Viani*, Firenze, 1978

CASTELMAN Riva. *Prints from blocks: Gauguin to now*. New York, 1983.

CENNINI Cennino. *Il libro dell'arte, o trattato della pittura*. Florence, 1859.

CHAMBERLAIN Walter.
- *Wood engraving*. London, 1978.
- *Woodcut printmaking*. London, 1978.

CHATTO William Andrew.
- *Treatise on wood engraving*. London, 1839.
- *Wood - engraving, its history and practice*. London, 1844.
- *The history and art of wood engraving*. London, 1848.

Chiaroscuri italiani dei secoli XVI - XVII - XVIII. A cura di Bruno Passamani. Bassano, 1967.

CISARI Giulio. *La xilografia*. Milano, 1926.

CLAUDIN Anatole. *Histoire de l'imprimerie en France au XVe et XVIe siècle*. Voll. 4. Paris, 1900 - 1914.

COCHLAEUS Johannes D. *Vita Theodorici...* Stoccolma, 1699.

COHEN Henri. *Guide de l'amateur de livres à gravures du XVIIIe siècle. Sixieme édition revue, corrigée et considérablement augmentée par Seymour De Ricci*. Paris, 1912.

COMANDUCCI Agostino Mario. *Dizionario illustrato dei pittori, disegnatori e incisori italiani moderni e contemporanei*. Voll. 5. Milano, 1970.

CONTINI Carlo. *Ugo da Carpi e il cammino della xilografia*. Modena, 1969.

CONWAY William Martin. *The woodcutters of the Netherlands in the XV century*. Cambridge, 1884.

COURBOIN François.
- *La gravure française des origines jusqu'à 1900*. Paris, 1923.
- *Histoire illustrée de la gravure en France*. Paris, 1923.

COZZANI Ettore.
- *La bella scuola*. In: "L'Eroica", fasc. 5 - 6, (1911 - 1912).
- *Omaggio della xilografia italiana alla terra di Ugo da Carpi*. Carpi, 1951.

CROCE Benedetto. *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari 1929.

CUNDALL Joseph. *A brief history of wood - engraving*. London, 1895.

D'ANCONA Alessandro. *Rappresentazioni dei secoli XIV, XV, XVI*. Firenze, 1872.

D'ARCO Carlo. *Di cinque valenti incisori mantovani*. Mantova, 1840.

DE ANGELIS Luigi. *Notizie degli intagliatori con osservazioni critiche raccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gori Gandellini*. T. VIII. Siena, 1810.

DE CAROLIS Adolfo. *Adolfo De Carolis*. Roma, 1939.

DE LABORDE Henri. *La gravure*. Parigi, s.d.

DE MARINIS Tammaro. *Catalogue d'une collection d'anciens libres à figures italiens. Preface de Seymour De Ricci*. Milano, 1925.

DE WITT Antony.
- *Incisione italiana*. 2 ed., Milano, 1950.
- *Un incisore ferrarese del '500*. In: "Bollettino d'Arte" (1935).

DELABORDE Henry.
- *Histoire de la gravure en Italie avant Marcantoine, 1452 - 1505*. Paris - London, 1883.
- *La gravure depuis les origines*. In: "Revue des Deux Mondes" (1850).

DELEN Adrien Jean Joseph. *Histoire de la gravure dans les anciens Pays - Bas des origines jusq'à la fin du XVIII Siècle*. Paris, 1934.

DELISLE Leopold - MEYER Paul. *L'Apocalypse en français au XIII siècle*. Paris, 1901.

DESTREZ Jean. *La pecia dans les manuscrits universitaires du XIIIe et du XIVe siècle*. Paris, 1935.

DISERTORI Benvenuto. *L'Incisione italiana*. Firenze, 1931.

Dizionario della pittura e dei pittori..., Voll. 4. Torino, 1979.

Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo. Torino, 1972 - 1976.

Dizionario universale dell'arte e degli artisti..., Voll. 4. Paris, 1970.

DODD Walter James. *Specimens of early wood - engraving: being impressions of woodcuts in the possession of the publisher*. Newcastle, 1863.

DODGSON Campbell.
- *Catalogue of early German and Flemish woodcuts in the British Museum*. Vol. I., London, 1903.
- *Woodcuts and metalcuts of the XV century*. London, 1914.

- *Woodcuts of the XV century in the British Museum*. Vol. I, II. London, 1934 - 1935.

DOMINI Donatino. *Giochi a stampa in Europa dal XVII al XIV secolo*. Ravenna, 1985.

DONATI Lamberto.
- *Di alcune ignote xilografie del XV secolo nella Biblioteca Vaticana*. Mainz, 1934.
- *Stampe del XV secolo della Città del Vaticano, Biblioteca di Roma, R. Calcografia e R. Archivio di Stato di Modena, R. Pinacoteca e Museo Civico*. Strasburg, 1936.
- *Prolegomeni allo studio del libro illustrato*. In: "Maso Finiguerra", a. VI. (1939).
- *Discorso sulle illustrazioni dell'Esopo di Napoli (1485)*. In: "La Bibliofilia" (gennaio - giugno 1948).
- *Meditationes Johannis de Turrecremata (1467). Divagazione seconda*. In: Studi di bibliografia e di argomento romano in memoria di Luigi De Gregori. Roma, 1949.
- *Studio esegetico sul Polifilo*. In: "La Bibliofilia" (1950).
- *Studi sul passaggio dal manoscritto allo stampato: la decorazione degli incunabuli italiani*. In: *Miscellanea Manaresi*. Milano, 1952.
- *Riflessioni sulle marche tipografiche*. Bellinzona, 1953.
- *Protogoni ed epigoni della miniatura*. Firenze, 1954.
- *Osservazioni sperimentali sull'Apocalisse xilografica (I, II , III)*. In: "La Bibliofilia, LVIII (1956).
- *Singolarità di iniziali*. In: "La Bibliofilia" (1957).
- *Osservazioni sui libri xilografici*. In: Studi di bibliografia e storia in onore di Tammaro De Marinis. Voll. 2. Verona, 1964.
- *Figure sottosopra*. In: Almanacco dei bibliotecari Italiani. Roma, 1968.
- *Il non - finito nel libro illustrato antico*. In: "La Bibliofilia", LXXI (1969), LXXII (1970), LXXIII (1971).
- *Dal libro xilografico al manoscritto*. In: Studi offerti in onore di Roberto Ridolfi. Firenze, 1973.
- *Il "non finito" nel libro antico*. Firenze, 1973.

DUPLESSIS Georges.
- *La gravure en France*. Paris, 1861.
- *Merveilles de la gravure*. Paris, 1869.
- *Histoire de la gravure*. Paris, 1880.

EMERIC David Toussaint Bernard. *Discours historique sur la gravure en taille - douce et sur la gravure sur bois*. In: "Le Moniteur", 1808.

Encliclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. Voll. 36. Roma, 1929 - 1939.

"L'Eroica" e la xilografia. Con una nota introduttiva di Rossana Bossaglia. Milano, 1981.

ESPOSITO Enzo. *Manoscritto libro a stampa biblioteca*. Ravenna, 1973.

La Esposizione Internazionale di bianco e nero, catalogo della mostra. Firenze, 1914.

FANELLI Giovanni - GODOLI Ezio. *Dizionario degli illustratori simbolisti e art nouveau*. 2 Voll. Firenze, 1990.

FAVA Domenico.
- *Sulla tipografia modenese del Quattrocento e specialmente sulle edizioni silografiche*. Mainz, 1929.
- *La fortuna del prognostico di Giovanni Lichtenberger in Italia nel Quattrocento e nel Cinquecento*. Mainz, 1930.
- *I libri italiani a stampa del secolo XV con figure della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*. Milano, 1936.
- *Manuale degli incunabuli*. Milano, 1939 (Ripr. anast.: Milano, 1954).

FAVA Marjano - BRESCIANO Giovanni. *La stampa a Napoli nel XV secolo*. Voll. 2. Leipzig, 1911 - 1912.

Felix Vallotton - Le incisioni su legno. A cura di Giovanna De Feo. Roma, 1980.

FERRARIO Giulio. *Le classiche stampe dal cominciamento della calcografia fino al presente, compresi gli artisti viventi*. Milano, 1836.

FIELDING Theodore Henry. *Art of engraving with the various modes of operation...* London, 1841.

FIORAVANTI Giorgio. *Grafica & Stampa*. Bologna, 1984.

FIRMIN - DIDOT Ambroise.
- *Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois, faisant suite aux costumes anciens & modernes de César Vecellio*. Paris, 1863.
- *Des apocalypses figurées manuscrites et xylographiques. Deuxième appendice au catalogue raisonné des livres de la Bibliothèque de Monsieur A. F. Didot*. Paris, 1870.

FOCILLON Henri. *Grandi maestri dell'incisione*. Bologna, 1965.

FOSSI Todorow Maria. *Catalogo della Mostra di chiaroscuri italiani dei secoli XVI, XVII, XVIII*. Firenze, 1956.

FOURNIER Simon Pierre. *Dissertation sur l'origine et les progrès de l'art de graver en bois...* Paris, 1758.

FRASCHETTI Stanislao. *La Esposizione delle incisioni colorate nel Gabinetto Nazionale delle Stampe*. In: "La Bibliofilia" , v. III (1901).

FUMAGALLI Giuseppe.
- *Lexicon Typographicum Italiae. Dictionnaire géographique d'Italie pour servir à l'histoire de l'imprimerie dans ce pays*. Florence, 1905.
- *Bibliografia*. 4 ed. Milano, 1935.
- *Achille Bertarelli e le sue raccolte*. In: "Accademie e Biblioteche d'Italia", a. XIII, n. 3, fasc. XVII (1939).

GALLIEN Antoine Pierre. *20 bois. Peinture à la ligne noire*. Parigi, 1922.

GARRET Albert. *British wood engraving of the 20th century*. London, 1980.

GHENO Antonio. *Niccolò Boldrini incisore vicentino in legno del sec. XVI*. In: "Rivista del Collegio Araldico", a. III (1905).

GIANNINI Giovanni. *Stampe popolari antiche, possedute dalla Biblioteca Estense di Modena*. Catania, 1925.

GIANOLIO Dalmazzo. *La tipografia. Storia, tecnica moderna ed esercizio industriale dell'arte della stampa*. Torino, 1914.

GIULIARI Maria Giambattista. *Della tipografia veronese*. Verona, 1871.

GOFF Frederick R. *Illuminated woodcut borders and initials in early Venetian books (1469 - 1475)*. In: "Gutenberg - Jahrbuch" (1962).

GOLDSCHMIDT Ernest Philip.
- *Printed books of the XVth to the XXIIIth century, many illustrated with woodcuts or engravings...* London, 1940.
- *The printed books of the renaissance*. Amsterdam, 1966.

GOMBRICH Ernest H. *La storia dell'arte raccontata da E. H. Gombrich*. Torino, 1973.

GORI GANDELINI Giovanni. *Notizie istoriche degli intagliatori*. 3 Voll. Siena, 1771.

Grafica Polacca contemporanea. A cura di Alina Kalczynska, Vanna Scheiwiller. Milano, 1986.

Die Graphischen Kunste. Vol. XXXVII. Wien, 1924.

GRIMALDI Floriano. *Il libro lauretano - edizioni e illustrazioni (1489 - 1599)*. Macerata, 1973.

GRIMELLI Geminiano. *Ugo da Carpi, in "Biografie di otto illustri carpigiani, i di cui busti di marmo fiancheggiano la facciata del nuovo teatro municipale di Carpi"*. Modena, 1861.

GRUNEBAUM Gustave. *Buntpapier*. Koln, 1982.

GRUYER Gustave. *Les livres à gravures sur bois publiés à Ferrare*. In: "Gazette de Beaux - Arts" (1888 - 1889).

GUARNATI Giacomo Francesco. *Bianco e Nero: avviamento alla composizione e alla raccolta della stampa d'arte occidentale*. Milano.

GUICHARD Joseph Marie. *Recherches sur les livres xylographiques*. In: "Bulletin du Bibliophile" (1840).

GUSMAN Pierre.
- *Le style français des xylographies primitives. Actes du Congrès de l'Histoire de l'Art*. T. III. Paris, 1924.
- *La gravure sur bois et d'épargne sur métal du XIVe au XXe siècle*. Paris, 1916.
- *L'art de la gravure. Gravure sur bois et taille d'épargne. Historique et technique*. Paris, 1933.

HARTHAN John. *The history of the illustrated book in the western tradition*. London, 1981.

HASSAL William Owen. *The Douce Apocalypse*. London, 1961.

HEINECKEN Karl Heinrich von. *Idée générale d'une collection complète d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure...* Vienna e Lipsia, 1771.

HEINZ Dora. *Tessuti, tappeti, carte da parati. (Di) Dora Heinz, Brunhammer Yvonne, Nouvel Odile*. Milano, 1981.

HEITZ Paul. *Primitive Holzschnitte. Einzelbilder des XV Jahrhunderts. Mit 75 Abbildungen*. Strassburg, 1913.

HELLER Joseph. *Geschichte der Holzschneidekunst... nebst zwei Beilagen enthaltend den Ursprung der Spielkarten und ein Verzeichniss der sammtlicher xylographischen Werke*. Bamberg, 1823.

HIND Arthur Mayger.
- *A short history of engraving and etching*. London, 1908.
- *Great engravers*. 12 Voll. London, 1911.
- *Catalogue of early Italian engravings*. London, 1910.
- *Engravings preserved in the Department of prints and drawings in the British Museum ...* 2 Voll. London, 1910.
- *A history of engraving & Etching*. London, 1927.
- *On the printing of early woodcuts*. In: "Print Collector's Quarterly", XV (1928).
- *An introduction to a history of woodcut, with a detailed survey of work done in the fifteenth century... With frontispiece and 483 illustrations*. 2 Voll. London, 1935.
- *Early italian engraving*. 7 Voll. London, 1938 - 1948.
- *The processes and schools of engraving...* London, 1952.
- *Engraving in England in the Sixteenth & Seventeenth centuries. A descriptive catalogue with introductions*. Cambridge, 1952.
- *An introduction to a history of woodcut*. New York, 1963.

Histoire de l'édition française. Paris, 1983 - 1986.

HOCHEGGER Rudolf. *Über die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher*. Leipzig, 1891.

HOFFMANN Dieter. *The playing card. An illustrated history*. Leipzig, 1973.

HUBER Michael. *Notices générales des graveurs divises par notions...* Dresda e Lipsia, 1787.

HULSEN Christian. *Mirabilia Romae. Von Stephan Planck...* Berlin, 1925.

HUMPHREYS Herry Noel. *A history of the art of printing from its inception to the middle of the XVI century*. London, 1867.

HUTH Alfred - Henry. *A catalogue of the woodcuts and engravings in the Huth Library*. London, 1910.

Illustrazione del libro e incisione in Lombardia nel '400 e '500. A cura di Sergio Samek Ludovici. Modena, 1960.

Immagini e azione riformatrice: le xilografie degli incunaboli savonaroliani nella Biblioteca Nazionale di Firenze. A cura di Elisabetta Turelli con saggi di Timothy Verdon, Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto e Piero Scapecchi. Firenze, 1985.

L'incisione europea dal XV al XX secolo. Profilo storico - critico di Luigi Mallè. Catalogo di Ferdinando Salamon. Torino, 1968.

Le incisioni dei Caracci. Catalogo critico a cura di Maurizio Calvesi e Vittorio Casale. Roma, 1965.

Incisori veneti dal XV al XVIII secolo. A cura di R. D'amico. Con la collaborazione di M. Tamassia. Bologna, 1980.

INFELISE Mario. *I Remondini di Bassano*. Bassano, 1980.

La introduzione della stampa in Italia e Milano. Mostra di 80 cimeli bibliografici della Biblioteca Nazionale Braidense. A cura di E. C. Pirani e S. Samek Ludovici. Milano, 1965.

JACKSON John Baptiste. *An essay on the invention of engraving and printing in chiaro - scuro*. London, 1754.

JACKSON John. *A Treatise on wood engraving historical and pratical*. London, 1839.

JAMES Montagne Rhodes. *The Apocalypse in art*. London 1931.

JANSEN Hendrik. *Essai sur l'origine de la gravure en bois et en taille douce et sur la connaissance des estampes des XVe et XVIe siècles...* 2 Voll. Paris, 1808.

JENNINGS Oscar. *Early woodcut initials*. London, 1908.

JENTSCH Ralph. *Espressionismo, libri illustrati degli espressionisti*. Stuttgart, 1989.

JOHNSON Alfred Forbes. *Type designs, their history and development*. London, 1934.

JORI Alberto. *Nel segno dell'armonia cosmica. La Casa del Mantegna e le teorie di Luca Pacioli: il codice segreto della "divina proportione"*. In: "Civiltà Mantovana", n. 5, dicembre 1992, pp. 151-187. Modena, 1992.

KANDINSKIJ Vasili Vasil'Evic. *L'elemento spirituale dell'arte*. Monaco, 1912.

KNAPPE Karl Adolph. *Dürer*. Milano, 1964.

KRISTELLER Paul.
- *La xilografia veneziana*. In: "Archivio Storico dell'Arte", V (1892).
- *Italienische Buchdrucher - und Verlegerzeichen*. Strassburg, 1893.
- *Early Florentine woodcuts. With an annotated list of Florentine illustrated books*. London, 1897.
- *Books with woodcuts printed at Pavia*. London, 1897.
- *Ein venezianisches Blockbuch im Kgl. Kupferstichkabinet zu Berlin*. In: "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 22 (1901).
- *Die Lombardische Graphik der Renaissance. Nebst einem Verzeichnis von Büchern mit Holzschnitten*. Berlin, 1913.
- *Die Apokalypse. Alteste Blockbuchausgabe*. In: Lichtdrucknachbildung. Berlin, 1916.
- *Kupferstich und Holzschnitt*. In: Vier Jahrhunderten. 4 ed. Berlin, 1922.
- *Holzschnitte des Meisters des Abendmahls in Ravenna*. In: Festschrift für Max J. Friedländer. Leipzig, 1927.

KURT Pfister. *Die primitiven holzschnitte*. Munchen, 1922.

LABÒ Mario. *La mostra xilografica di Levanto*. In: "Emporium" (1912).

LAMBERT Susan. *The image multiplied*. New York, 1987.

LANZI Luigi. *Storia pittorica dell'Italia*. Milano, 1824 - 1825.

LE BLANC Charles. *Manuel de l'amateur des estampes*. Parigi, 1854 - 1858.

Legature di Rolando Gozzi e legni scolpiti di Arrigo Righini (Mostra). Modena, 1950.

I legni incisi della Galleria Estense. A cura della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici per le Provincie di Modena e Reggio Emilia. Modena, 1986.

I legni incisi della Galleria Estense a Milano nel 50° anniversario della morte di Achille Bertarelli (1938 - 1988). Milano, 1988.

LEGRAND Emile. *Bibliographie hellénique des XV et XVI siecles*. Voll. 4. Paris, 1962.

LEIDINGER Georg.
- *Teigdrucke in Salzburger Bibliotheken*. Munich, 1913.
- *Die Teigdrucke des XVten Jahrhunderts in München*. Munich (1908).

LEIGHTON Clare. *Wood - engraving and woodcuts*. London, 1932.

LEMOISNE Paul André. *Les xilographies du XIV et du XV siècle...* Parigi, 1927.

Liberty. Il Liberty a Bologna e nell'Emilia Romagna. Catalogo della mostra. Bologna, 1977.

Il Libro illustrato dal XIV al XVIII secolo. Modena, 1961.

Il Libro illustrato italiano. Secoli XVII - XVIII. A cura di Emma C. Pirani. Milano, 1956.

Il Libro figurato a stampa nel Rinascimento a Venezia. Catalogo della mostra a cura di Tullia Gasparrini Leporace. Venezia, 1954.

Il libro illustrato nel Settecento a Venezia. Catalogo della mostra a cura di Tullia Gasparrini Leporace. Venezia, 1955.

LINTON William James.
- *History of wood - engraving*. New Haven - London, 1882.

- *The masters of wood - engraving*. New Haven - London, 1889.

LIPPMANN Friedrich.
- *Ein Holzschnitt von Marcantonio Raimondi*. In: "Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen" (1880).
- *Der italienische Holzschnitt im XV Jahrhundert*. Berlin, 1885.
- *History of Italian wood - engraving*. London, 1888.
- *The art of wood - engraving in Italy in the fifteenth century*. London, 1988.

LOSTALOT Alfred de. *Les procedés de la gravure*. Paris, s. a. (1882).

LOZZI Carlo. *Delle antiche carte da giuoco*. In: "La Bibliofilia", v. I. (1899).

LUGLI Adalgisa. *Trent'anni di illustratori nel Fondo Formiggini della Biblioteca Estense*. In: A. F. Formiggini editore (1878 - 1938), mostra documentaria... Modena, 1980.

LYELL James Patrick Ronaldson. *Early book illustration in Spain*. London, 1926.

MABBOTT Thomas Ollive.
- *Seal - prints and a seal paste - print*. In: "Bulletin of the New York Public Library" (1928).
- *Paste - prints and seal - prints*. In: "Metropolitan Museum Studies", v. IV, part. I (1932).
- *Woodcuts and paste - prints of the Mabbott Collection*. Strassburg, 1933.

MALE Emile.
- *L'art religeux du XIIIe siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*. Paris, 1898.
- *Les origines de la gravure dans l'art allemand et l'art français du moyen age*. Paris, 1917.

MARANGONI Tranquillo. *La xilografia*. In: "Il Donatello" (1972).

MAROLLES Michel de.
- *Livre des peintres et graveurs*. Paris, 1855.
- *Livre des peintres et graveurs. Nouvelle édition revue par G. Duplessis*. Montreal, 1872.

MARTIN Henry. *Le Livre français illustré des origines à la fin du Second Empire*. Paris, 1924.

MARZI Demetrio. *Giovanni Gutenberg e l'Italia*. In: "La bibliofilia", a. II (1900).

MASSARI Stefania - NEGRI ARNOLDI Francesco. *Arte e scienza dell'incisione. Da Maso Finiguerra a Picasso*. Urbino, 1987.

MASSENA Maréchal André, prince d'Essling.
- *Le premier livre xylographique italien, imprimé à Venise vers 1450*. Paris, 1903.
- *Etudes sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe Siècle et du Commencement du XVIe*. Paris, 1908 - 1914.

MELOT Michel. *L'illustration. Histoire d'un art*. Lausanne, 1931.

MERLIN Romain. *Origine des cartes à jouer*. Parigi, 1860.

MILANO Alberto.
- *Carte da gioco milanesi dal XV al XX secolo*. Milano, 1980.
- *Antichi giochi su carta*. In: Come giocavamo. Firenze, 1984.

MILANO Ernesto. *Lavori preparatori per gli annali della Tipografia Soliani*. Modena, 1986.

Mino Maccari. Catalogo ragionato delle incisioni. A cura di Francesco Meloni. 2 Voll. Milano, 1979.

MIRABELLA Giuseppe.
- *La xilografia e gli ex libris giapponesi*. In: "L'Esopo", n. 28 (1985).
- *Bruno Bramanti xilografo*. In: "L'Esopo" n. 36. (1987).

La moderna xilografia Italiana. Bologna, 1927.

MOLINARI PRADELLI Alessandro. *Origine delle carte da gioco*. In: "Il magnifico apparato". Bologna, 1982.

MONGAN Elisabeth - KORNFELD W. Eberhard - JOACHIM Harold. *Paul Gauguin: Catalogue raisonné of his prints*. Berna, 1988.

Monuments de la xylographie reproduits par Ad. Pilinski, ed. G. Pawlowski. Paris, 1882 - 1883.

MORAZZONI Giuseppe. *Il libro illustrato veneziano del Settecento*. Milano, 1943.

MORIN Jean. *Manuel pratique du graveur sur bois*. Paris, 1926.

MORSELLI Alfredo. *Ugo da Carpi e la xilografia a chiaroscuro*. In: "Gazzetta dell'Emilia", Modena, 11 dicembre 1932, e "Corriere Adriatico", Ancona, 22 febbraio 1933.

MORTIMER Ruth. *Harvard college library. Departement of printing and graphic arts. Cataloque of books and manuscripts. Part I: French 16th Century books. Part II: Italian 16th Century books*. Cambridge, 1964 - 1974.

Mostra del libro emiliano della R. Biblioteca Estense di Modena. Modena, 1928.

La mostra di bianco e nero a Bologna. In: "Pagine d'Arte" (1918).

Mostra di Xilografia italiana in onore di Gino Barbieri. Catalogo della mostra. Cesena, 1950.

MUCZKOWSKI Josef. *Recueil de gravures sur bois imprimées dans divers ouvrages polonais au XVIe et XVIIe siècles, dont les*

planches sont conservées à la Bibliothèque de l'Université de Jagellon. Cracow, 1849.

MUNCH Edward: *Calcografie litografie silografie. A cura di Johan H. Langaars*. Firenze, 1970.

Le mura di Ferrara. Immagini e storia. Modena, 1989.

MURARO Michelangelo. *Da Giorgione a Tiziano - Tiziano e la xilografia veneziana del Cinquecento*. Padova, 1974 - 1975.

NEUR Roni - LIBERTSON Herbert - SOSUGU Yoshida. *Ukiyo e 250 anni di grafica giapponese*. Milano, 1981.

NICODEMI Giorgio. *I legni incisi dei Musei Bresciani*. Brescia, 1921.

NOVATI Francesco.
- *La storia e la stampa nella produzione popolare italiana con un elenco topografico di tipografi e calcografi italiani che dal secolo XV al secolo XVIII impressero storie e stampe popolari*. Bergamo, 1907.
- *Intorno all'origine e alla diffusione delle stampe popolari*. In: "Atti del 1° Congresso di Etnografia Italiana". Perugia, 1912.
- *Esposizione internazionale di arte grafica*. Lipsia, 1914.
- *Origine e sviluppo dei temi iconografici nell'alto Medioevo*. In: "freschi e minii del Dugento". Milano 1925.

OLSCHKI Leo.
- *Le Livre en Italie à travers les siècles, démontré par une collection exposée à Leipzig*. Florence, 1914.
- *Le livre illustré au XVe Siècle*. Florence, 1926.

ONGANIA Ferdinando. *L'Arte della stampa nel Rinascimento Italiano: Venezia*. Vol. I. Venezia, 1894.

ORCUTT William Dana. *The book in Italy during the XV and XVI centuries, shown in facsimile reproductions of the most famous printed volumes, collected under the auspices of the Italian Ministry of Instruction. Introduction by Guido Biagi*. London, 1928.

OTTLEY William Young. *An inquiry into the origin and early history of engraving*. 2 Voll. London, 1816.

OTTONELLI Giovan Domenico. *Trattato della pittura*. Firenze, 1652.

PACIOLI Luca. *Trattato di calligrafia*. Venezia, 1509.

PANOFSKY Erwin. *La vita e le opere di Albrecht Dürer*. Milano, 1967.

PAPILLON Jean Baptiste Michel. *Traité historique et pratique de la gravure en bois*. 2 Voll. Paris, 1766.

PASERO Carlo. *Le xilografie dei libri bresciani dal 1483 alla seconda metà del XVI secolo, con una prefazione di Giorgio Nicodemi*. Brescia, 1928.

PASSAVANT Johan David. *Le peintre - graveur*. 6 Voll. Leipzig, 1860 - 1864.

PASSERINI Lucio.
- *Xilografie*, Parigi, 1987.
- *Xilografia. I metodi, gli strumenti, le tecniche, la storia della stampa a rilievo*. Milano, 1991.

PASTORELLO Ester. *Bibliografia storico - analitica dell'arte della stampa in Venezia*. Venezia, 1933.

La patente di bibliotecario. Bologna, 1953.

PATANI Osvaldo. *Luigi Veronesi. Catalogo generale dell'opera grafica (1927-1983)*. Torino, 1983.

PETRARCA Francesco. *Trionfi, sonetti e canzoni*. Venezia, 1493.

PETRUCCI Alfredo.
- *Maestri incisori*. Novara, 1953.
- *Panorama della incisione italiana. Il Cinquecento*. Roma, 1964.

PILINSKI Adam. *Monuments de la xylographie I. L'Apocalypse reproduite en fac - similé sur l'exemplaire de la bibliothèque Firmin - Didot*. Paris, 1882.

PITTALUGA Mary. *L'incisione italiana nel Cinquecento*. Milano, 1933.

PLOMER Henry Robert. *Short history of English printing, 1476 - 1900*. London, 1915.

The poetical circle. Fuseli and the British. New Zealand, 1979.

POLLARD Alfred William.
- *Early illustrated books. A history of the decoration and illustration of books in 15th and 16th centuries*. London, 1893.
- *Italian book illustrations, chiefly of the fifteenth century*. London, 1894.
- *The woodcut designs for illumination in venetian books, 1469 - 73*. In: "Bibliographica" (1897).

POUX Olgar Thierry. *De l'emploi de la gravure sur bois dans queques livres imprimés à Venise de 1469 a 1472*. In: "Bulletin du bibliophile et du bibliothécaire", a. LIX (1892).

Prints and related drawings by the Caracci family, National gallery of Art. A cura di Diane De Grazia Bohlin. Washington, 1979.

RATI OPIZZONI L. A. *Ex libris incisi in legno*. Torino, 1914.

RATTA Cesare.
- *Gli adornatori del libro in Italia. Con recensione di Marcus de Rubris*. Volume IX. Bologna, 1923 - 1928.
- *L'arte del libro e della rivista nei paesi d'Europa e d'America*. 2 Voll. Bologna, 1927.
- *L'Ex - libris italiano. (Serie I - V)*. 5 Voll. Bologna, 1930.
- *Galleria artistica. Sessanta xilografie di 38 artisti. (Quaderni Ratta n. 2)*. Bologna s. d. (1933).

RAVA Carlo Enrico.
- *Arte dell'illustrazione nel libro italiano del Rinascimento*. Milano, 1945.
- *Intorno alle figure xilografiche di due opuscoli popolari*. In: "L'Arte" (1951 - 1952).

REICHEL Anton. *Die clair-obscur-schnitte des XVI, XVII und XVIII Jahrunderts*. Wien, 1925.

RENOUARD Antoine Augustin. *Annales de l'imprimerie des Aldes*. Parigi, 1803.

RENOUVIER Jules. *Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays - Bas et en Allemagne jusqu'à la fin du XVe siècle*. Bruxelles, 1860.

RIDOLFI Roberto. *La stampa in Firenze nel secolo XV*. Firenze, 1958.

RONDOT Natalis. *Les graveurs sur bois et les imprimeurs à Lyon, au XVe siècle*. Paris, 1896.

ROOKE Noel. *Woodcuts and wood - engravings*. London, 1926.

ROSENTHAL Léon. *La gravure*. Paris, 1909.

RÜCKER Elisabeth. *Hartmann Schedels Weltchronik*. München, 1988.

SALAMON Ferdinando.
- *Il conoscitore di stampe*. Torino, 1960.
- *La collezione di stampe. Guida allo studio dell'incisione antica e moderna con oltre 250 illustrazioni in nero e 18 a colori*. Verona, 1971.

SALIERNO Vito. *Gli ex - libris di Sartorio per Gabriele D'Annunzio*. In: "L'Esopo", n. 11 (1981).

SALVINI Roberto. *Dürer, incisioni*. Firenze, 1964.

SAMEK Ludovici Sergio.
- *Illustrazione del libro e incisione in Lombardia nel '400 e '500*. Modena, 1960.
- *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*. Milano, 1974.

SANDER Max. *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*. Voll. 6. Milano, 1942.

SANTORO Caterina. *Libri illustrati milanesi del Rinascimento*. Milano, 1956.

SCHIAVONE Mario. *Gli illustratori dell'opera di Giovan Battista Ferrari*. In: "L'Esopo", n. 37 (1988).

SCHIZZEROTTO Giancarlo. *Le incisioni quattrocentesche della Classense. Presentazione di Lamberto Donati*. Ravenna, 1971.

SCHREIBER Wilhelm Ludwig.
- *Manuel de l'amateur de la gravure sur bois et sur métal au XVe siècle*. IV Voll. Leipzig, 1902.
- *Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher*. Strassburg, 1909.
- *Einzel - Formschnitte des fünfzehnten Jahrhunderts in der Biblioteca Classense Ravenna*. Strassburg, 1929.
- *E sdazz. Artisti romagnoli alle esposizione di Bianco e Nero "Francesco Francia"*. In: *La Piê*. Forlì, 1921.

SEGARIZZI Arnaldo. *Bibliografia delle stampe popolari italiane della R. Biblioteca Nazionale di San Marco di Venezia*. Vol. I. Bergamo, 1913.

SERVOLINI Luigi.
- *L'Incisione originale sul legno in Italia*. Bologna, 1928.
- *La xilografia originale in Italia*. Torino, 1928.
- *Ugo da Carpi, maître du "clair - obscur"*. In: "Byblis", 31 (1929).
- *Ugo da Carpi*. In: "Rivista d'Arte", fasc. II e III (1929).
- *La xilografia a chiaroscuro e il suo grande maestro*. In: "Il Diamante", 2, (1929).
- *Il maestro del chiaroscuro*. In: "Rassegna Grafica", 5 (1930).
- *La xilografia a chiaroscuro italiana nei secoli XVI, XVII e XVIII*. 2. ed. Lecco, 1932.
- *L'incisione a camaïeu*. In: "Graphicus", 22 (1932).
- *La xilografia italiana*. In: "Le Vie d'Italia" (1934).
- *Tecnica della xilografia*. Milano, 1935.
- *Colour woodcuts*. In: "The Print Collector's Quaterly" (1937).
- *Il maestro della xilografia a chiaroscuro: Ugo da Carpi*. In: "Gutenberg - Jahrbuch" (1937).
- *Problemi e aspetti dell'incisione*. Forlì, 1939.
- *La xilografia al chiaroscuro*. In: "Criterio" 112 (1940).
- *Il centenario di un'edizione famosa: i Promessi Sposi illustrati dal Gonin*. In: "Gutenberg Jahrbuch" (1940).
- *Ugo da Carpi, maestro della xilografia*. In: "L'industria della stampa" (1942).
- *La xilografia a colori gloria dell'incisione italiana*. In: "Il Lavoro fascista" (1943).
- *Ugo da Carpi illustratore del libro*. Mainz, 1950.
- *La xilografia*. Milano, 1950.
- *Incisione italiana di cinque secoli*. Milano, 1951.
- *Dizionario illustrato degli incisori italiani moderni e contemporanei*. Milano, 1955.

SIMHART Max. *Stampe popolari italiane del Secolo XVI della Biblioteca Bavarese di Stato*. In: "La Bibliofilia", XLIII (1943).

SINGER Hans Wolfgang. *Die moderne Graphik*. Leipzig, 1914.

SLEIGH Bernard. *Wood - engraving since eighteen - ninety*. London, 1932.

SORBELLI Albano.
- *Storia della stampa in Bologna, con 154 illustrazioni inserite nel testo e 66 tavole*. Bologna, 1930.
- *Le marche tipografiche bolognesi nel secolo XVI*. Milano, s. d. (1952).

SORRENTO Luigi.
- *Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento lombardo. Catalogo della Mostra*. Milano, 1942.
- *Stampe popolari italiane dal XV al XX secolo*. Milano, 1964.

SOTHEBY Samuel Leigh. *Principia typographica. The block - books, or xylographic delineations of scripture history, issued in Holland, Flanders and Germany, during the fifteenth century...* London, 1858.

STANGHELLINI Arturo. *L'Esposizione Internazionale di bianco e nero a Firenze*. In: "Vita d'arte". Milano, 1914.

STEINBERG S. H., *Cinque secoli di stampa*. Torino, 1962.

STELLA Alessandro. *I soldati d'Italia. Xilografie di Gino Barbieri da Cesena*. Venezia, 1917.

Storia dell'arte italiana. Parte terza, Vol. II, parte II. Illustrazione e fotografie. Torino, 1981.

STRAZZA Guido. *Il gesto e il segno. Tecnica dell'incisione*. Milano, 1979.

SULLIVAN Edmund Joseph. *The art of illustration*. London, 1921.

TEYNAC Françoise - NOLOT Pierre - VIVIEN Jean Denis. *Le mond du papier peint*. Paris, 1981.

THIEM Gunther. *Silografia tedesca del XX secolo*. Stuttgart, 1986.

La tipografia. Storia, tecnica moderna, ed esercizio industriale dell'arte della stampa. Nozioni professionali seguite da un indice - dizionario, ordinate ed esposte per cura di Gianolio Dalmazzo. Direttore della regia scuola tipografica di Torino. Torino, 1915.

TIRABOSCHI Girolamo.
- *Biblioteca modenese*. Modena, 1771 - 1786.
- *Notizie de' pittori, scultori, incisori ed architetti nati negli Stati del Serenissimo Sig. Duca di Modena*. Modena, 1786.

TONGIORGI Tomasi Lucia. *Raffigurazione naturalistica e immagine artistica; Aldrovandi e la xilografia...* In: Immagine e natura. Modena, 1984.

TOSCHI Paolo. *Stampe popolari italiane dal XV al XX secolo*. Milano, 1964.

TREVISANI Piero. *Storia della stampa*. Roma, 1953.

UGO DA CARPI.
- *Thesauro de scrittori...* Venezia, 1535.
- *I chiaroscuri e le altre opere, scelte e annotate da Luigi Servolini*. Firenze, 1977.

VANTADORI Alfredo. *La xilografia italiana e Gino Barbieri*. In: IXa Settimana Cesenate. Cesena, 1950.

VASARI Giorgio.
- *De le stampe di legno*. In: Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. London, 1907.
- *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti... Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550*. Presentazione di Giovanni Previtali. Torino, 1986.

VERONESI Luigi
- *Arte e scienza: le proporzioni*. In: "Le conferenze di Macerata". Modena, 1993.
- *Della silografia n. 1*. In "Campo Grafico". Milano, luglio 1933.
- *Della silografia n. 2*. In "Campo Grafico". Milano, giugno 1934.

VIANI Lorenzo. *Disegni e xilografie*, scelti e annotati da Ida Cardellini Signorini. Firenze, 1975.

VICINI Emilio Paolo. *La stampa nella provincia di Modena*. In: Tesori delle Biblioteche d'Italia. Milano, 1932.

VILLANI Dino.
- *La Rivista "L'Eroica" e la xilografia*. In: "L'Esopo", n. 15 (1982).
- *Aldo Patocchi maestro della xilografia*. In: "L'Esopo", n. 25 (1985).
- *Luigi Servolini al servizio della xilografia*. In: "L'Esopo", n. 29 (1986).
- *Remo Wolf xilografo*. In: "L'Esopo", n. 37 (1988).

VILLON Mathieu. *Nouveau manuel complet du graveur en creux et en relief*. T. II. Paris, 1924.

VINDEL Angulo Francisco. *El arte tipografico en España durante el siglo XV*. Voll. 9 Madrid, 1945 - 1951.

VINNE Theodore de. *The Printing of wood - engravings*. In: "Print Collector's Quarterly", I (1911).

WILLSHIRE William Hughes. *An introduction to the study and collection of ancient prints*. London, 1874.

WOODBERRY George Edward. *History of wood - engraving*. New York and London, 1883.

ZANETTI Alessandro. *Le premier siècle de la calcographie ou catalogue raisonné des estampes du cabinet de feu M. Le Comte Léopold Cicognara*. Venezia, 1837.

ZANI Pietro. *Materiali per servire alla storia dell'origine e de' progressi dell'incisione in rame e in legno*. Parma, 1802.

Indice delle illustrazioni

p. 7 G. M. Parente, *Il Duomo di Modena*
8 Legno xilografico e attrezzi di Luigi Veronesi
9 Johannes de Monteregio, *Calendarium*
10 *Apocalypsis S. Johannis*
11 *Apocalypsis S. Johannis*
12 *Biblia Pauperum*
13 *Biblia Pauperum*
14 *Compilatio de astrorum scientia*
15 *Compilatio de astrorum scientia*
17 *Lancelot du Lac*
18 *Libro d'ore*
19 *Dialogo di Palimaco e Piliarcho*
20 *Pronosticatio usque...*
23 J. P. Foresti, *Cronache*
25 *Liber chronicarum*
26 *Vita Aesopi*
27 *Aesopus*
28 Manuel Diaz, *Liber de Menescalia*
29 *Statuti della città di Modena*
30 Dante, *La Divina Commedia*
31 Dante, *La Divina Commedia*
32 Alessandro Tassoni, *La secchia rapita*
33 Alfredo Baruffi, *La Secchia*
35 Lorenzo Viani, *La preghiera*
36 Adolfo de Carolis, illustrazione per *La figlia di Iorio*
37 Adolfo de Carolis, *Allegoria del ridere*
38 Franceso Nonni, *Risveglio*
39 Gino Barbieri, illustrazione per *Giordano Bruno*
41 Nino Finamore, *Pompei, la via dei sepolcri*
42 Luigi Veronesi, *Xilografia V2*
43 Franco Rognoni, *L'acrobata*
43 Patrick Degli Esposti, *Omaggio a Rimbaud*
45 *San Gerolamo, Epistole*
46 *Legenda Sanctorum Trium Regum*
47 *Leggenda di Santa Caterina d'Alessandria*
48 San Bonaventura, *Meditationes...*
49 *Stultifera navis*
50 *San Bernardo di Chiaravalle*
51 Melchiorre da Parma, *Dialogi de anima*
52 *Hypnerotomachia Poliphili*
53 *Reali di Francia*
54 Petrarca, *I trionfi*
55 Petrarca, *I trionfi*
56 Dante, *La Divina Commedia*
57 Dante, *La Divina Commedia*
59 *Liber chronicarum*
60 *Biblia Pauperum*
61 *Biblia Pauperum*
62 Petrus de Alliaco, *Concordantiae astronomiae...*
62 Torquemada, *Meditationes*
63 Torquemada, *Meditationes*
64 *Apocalypsis Johannis*
65 *Apocalypsis Johannis*
66 Simone Bevilacqua, *Bibbia*
66 *Vita di San Martino*
67 San Bonaventura, *Meditationes*
67 San Gerolamo, *Epistole*
68 Dante, *La Divina Commedia*

69 Dante, *La Divina Commedia*
70 Dante, *La Divina Commedia*
71 *Aesopus*
71 *Vita di Esopo*
72 G. M. Parente, *Vita di San Geminiano*
73 *Pianta di Ferrara*
74 Valturio, *De re militari*
75 Museo, *Ero e Leandro*
75 *Mirabilie urbis Romae*
76 *Gesta Romanorum*
77 *Gesta Romanorum*
77 *Tristano*
78 *Tristano*
79 *Stultifera navis*
79 *Stultifera navis*
80 *Hypnerotomachia Poliphili*
81 *Hypnerotomachia Poliphili*
82 *Hypnerotomachia Poliphili*
83 Petrarca, *I trionfi*
84 Bartolomeo Dalli Sonetti, *Isolario*
85 *Hortus sanitatis*
85 Filippo Calandri, *Aritmetica*
86 *Liber chronicarum*
87 *Liber chronicarum*
89 Dürer, *La piccola passione*
90 Dürer, *La piccola passione*
91 Petrarca, *I trionfi*
92 Benedetto Bordoni, *Isolario*
93 Benedetto Bordoni, *Isolario*
95 L. Fuchs, *Acquilegia*
97 Ovidio, *Metamorfosi*
99 Marca tipografica di C. Plantin
101 Ugo da Carpi, *Tesoro degli scrittori*
102 Dürer, *Rosvita*
103 Dürer, *Rosvita*
104 Dürer, *La piccola passione*
105 Dürer, *La piccola passione*
105 Dürer, *La piccola passione*
106 U. Pinder, *Speculum patientie*
107 *Ars moriendi*
107 *Hore intemerate Virginis Marie*
108 Luca Pacioli, *Divina proportione*
109 Luca Pacioli, *Divina proportione*
109 Luca Pacioli, *Divina proportione*
110 *La fleur des batailles*
110 Ovidio, *Metamorfosi*
111 Roesslin, *Roszgarten*
111 Ketham, *Fascicolo di medicina*
112 J. Berengario
112 B. Della Rocca, *Physiognomiae...*
113 Vitruvio, *Libro di architettura*
114 Vitruvio, *Libro di architettura*
114 Vitruvio, *Libro di architettura*
115 Vitruvio, *Libro di architettura*
116 M. Vigerio, *Decachordum christianum*
116 M. Equicola, *Cronaca di Mantova*
117 L. Fuchs, *De historia stirpium...*
117 L. Fuchs, *De historia stirpium...*
118 Albumasar, *De magnis coniunctionibus*
118 Apiano, *Quadrante astronomico*
119 Apiano, *Folium populi*
120 B. Bordoni, *Isolario*
121 B. Bordoni, *Isolario*
121 B. Bordoni, *Isolario*
122 B. Bordoni, *Isolario*
122 B. Bordoni, *Isolario*
123 Ugo da Carpi, *Tesoro degli scrittori*
123 *Esemplario di lavori*
124 *Ritratto di Giorgio Castriota*
125 Cesare Vecellio, *Abiti antichi e moderni*
125 *Ein hubsche histori...*
126 Andrea da Barberino, *Guerrin Meschino*
127 Omero, *Iliade*
128 Baldung, *Cavalli*
129 Baldung, *Lo stalliere stregato*
130 Francisco Alvares, *Ho preste Joan das Indias*
130 Alfonso di Castiglia, *Tavola astronomica*
131 Vasco Diaz, *Palinodia*
131 *Thebaida*
132 Andrea Alciati, *Diverse imprese...*
133 Andrea Alciati, *Diverse imprese...*
133 Andrea Alciati, *Diverse imprese...*
134 Francois Boussuet, *De natura...*
134 G. M. Verdizotti, *Cento favole...*
135 Ariosto, *Orlando Furioso*
136 Tasso, *Aminta*
136 *Ritratto di Torquato Tasso*
136 Tasso, *Aminta*
136 Tasso, *Aminta*
137 Dante, *La Divina Commedia*
137 Dante, *La Divina Commedia*
138 Vasari, *Le vite*
139 Vasari, *Le vite*
139 Vasari, *Le vite*
140 Achille Marozzo, *Opera nova*
141 Giulio Ariosto, *La primavera*
143 Alberto Balugola, *Carta del territorio modenese*
145 Aldrovandi, De piscibus
146 *Statuti della città di San Felice*
147 Fulvio Testi, *Poesie liriche*
148 *Canzonetta pastorale "Melibeo a Fille"*
149 Xilografia per *La secchia rapita*
150 F. Gonin, illustrazione per *I Promessi Sposi*
153 *Ritratto di Alessandro Tassoni*
154 Carlo Ruini, *Anatomia del cavallo*
155 Carlo Ruini, *Anatomia del cavallo*

155 E. Parasole, *Disegni di lavori*
156 Aldrovandi, *Ornitologia*
157 Aldrovandi, *Ornitologia*
157 *Libro di proverbi*
158 G. C. Croce, *Bertoldino*
158 Marca tipografica di G. Verdi
158 Marca tipografica di G. Cassiani
159 Xilografia per *La secchia rapita*
160 Xilografia per *La secchia rapita*
161 Xilografia per *La secchia rapita*
162 Xilografia per *La secchia rapita*
163 Xilografia per *La secchia rapita*
164 F. Gonin, frontespizio per *I Promessi Sposi*
164 F. Gonin, illustrazione per *I Promessi Sposi*
164 F. Gonin, illustrazione per *I Promessi Sposi*
165 Xilografia per *Margherita Pusterla*
165 Giuseppe Salvioni, xilografia per *Da Novara a Roma*
166 Gustavo Doré, xilografia per *Don Chisciotte*
167 Gustavo Doré, xilografia per *Don Chisciotte*
169 Testata della rivista *Leonardo*
170 Giulio Cisari, xilografia
171 Lorenzo Viani, *La cattiva notizia*
173 A. De Carolis, illustrazione per *Francesca da Rimini*
174 A. De Carolis, frontespizio per *Carmina*
174 A. De Carolis, illustrazione per *La figlia di Iorio*
175 A. De Carolis, frontespizio per *Notturno*
175 D. Cambellotti, frontespizio per *La nave*
176 Cozzani-Oliva, logotipo per *L'Eroica*
176 Programma per *L'Eroica*
177 A De Witt, frontespizio per *Reliquie*
177 G. Barbieri, Copertina per *L'Eroica*
177 F. Brangwin, *Lottatori*
178 Lettera di Cozzani a Formiggini
179 Copertina per il I volume del *Decamerone*
180 U. Tirelli, *Caricatura del Tassoni*
181 E. Mantelli, xilografia per il I volume del *Decamerone*
181 G. Governato, xilografia per il II vol. del *Decamerone*
182 G. C. Sensani, xilografia per il III vol. del *Decamerone*
182 E. Del Neri, xilografia per il IV vol. del *Decamerone*
182 C. Guernieri, xilografia per il V vol. del *Decamerone*
183 A. Cerminiani, xilografia per il VI vol. del *Decamerone*
183 A. Moroni, xilografia per il VII vol. del *Decamerone*
183 P. Dodero, xilografia per l'VIII vol. del *Decamerone*
184 B. Disertori, xilografia per il IX vol. del *Decamerone*
184 M. Mossa de Murtas, xilografia per il X vol. del *Decamerone*
185 Pietro Parigi, *Segno zodiacale*
185 Pietro Parigi, prova di stampa per l'*Almanacco del Barba Grigia*
185 Francesco Nonni, *Ottocento*
186 B. Boccolari, *quattro prove di stampa per il Barone di Münchausen*
187 B. Boccolari, lettera a Formiggini
187 B. Boccolari, *La processione*
187 B. Boccolari, *Capilettera*
188 G. C. Sensani, *Costumi settecenteschi*
188 G. C. Sensani, *Costumi settecenteschi*
188 F. Pasqui, *L'arciere e l'aquila in volo*
189 Bruno da Osimo, *Stella Maris*
189 Bruno da Osimo, *Ferro ac ligno iucundissime utor*
190 Enrico Prampolini, cartolina postale
190 Enrico Prampolini, lettera a Formiggini
191 M. Maccari, *Il trastullo di Strapaese*
191 M. Maccari, lettera a Formiggini
192 L. Servolini, autocaricatura
193 L. Servolini, lettera a Formiggini
194 A. Baruffi, copertina per *Le canzoni di Re Enzio*
194 Galileo Chini, finalino
194 Galileo Chini, xilografia per *La cena delle beffe*
195 C. Doudelet, xilografia per *Pelleas e Melisenda*
195 C. Doudelet, xilografia per *Pelleas e Melisenda*
195 C. Doudelet, xilografia per *Pelleas e Melisenda*
195 C. Doudelet, xilografia per *Pelleas e Melisenda*
196 L. Viani, *La madre*
197 L. Viani, *La benedizione dei morti del mare*
198 F. Rognoni, *Il domatore*
199 F. Rognoni, *Elefante con acrobata*
201 L. Veronesi, *Paesaggio*
202 L. Veronesi, *xilografia SR6*
202 L. Veronesi, *Il bar*
203 L. Veronesi, *Composizione*, 1959
204 L. Veronesi, *Frammenti*
204 L. Veronesi, *Composizione*, 1956
205 L. Veronesi, *Composizione*, 1964
206 L. Veronesi, *Struttura 5*
206 L. Veronesi, *Costruzione K*
206 L. Veronesi, *Sviluppo*
207 L. Veronesi, *Costruzione*
209 G. Verna, *Perché l'aquila...*
210 G. Verna, *L'agave...*
211 G. Verna, *Ali contr'ali...*
211 G. Verna, *Bruma e libeccio...*
212 G. Verna, *Il lampo...*
212 G. Verna, *Nuvola mera grandine...*
213 G. Verna, *Scivolerà dal cielo...*
214 G. Verna, *Il rivo strozzato...*
214 G. Verna, *Vedi, in questi silenzi*
215 G. Verna, *Un albero di nuvole...*
217 G. Schialvino, *Leggiadra ti distendi...*
218 G. Schialvino, *Digradano su noi...*
218 G. Schialvino, *Tra macchie di vigneti...*
219 G. Schialvino, *Sotto la pergola...*
220 G. Schialvino, *Là tra le viti...*
221 G. Schialvino, *...e al sole bruci le membra*
222 G. Schialvino, *Ci guiderà il volo di una farfalla*
222 G. Schialvino, *...radici...*
223 G. Schialvino, *...cui adombra una pergola di vigna*
223 G. Schialvino, *...e fra gli alberi...*

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA
MODENA
10.6.00 111243

Indice generale

Presentazione
di *Francesco Sicilia* 7

Elementi per una storia della xilografia come tecnica
di riproduzione e come originale espressione artistica
di *Ernesto Milano* 9

Libri e opere xilografiche del Quattrocento
di *Ernesto Milano* 45

La xilografia nel XV secolo: catalogo e schede 59
- Biblia Pauperum *(Ernesto Milano)* 61
- Apocalypsis S. Johannis *(Ernesto Milano)* 65
- Hypnerotomachia Poliphili *(Ernesto Milano)* 80
- Liber chronicarum *(Mauro Bini)* 86

La xilografia nel Cinquecento
di *Ernesto Milano* 89

La xilografia nel XVI secolo: catalogo e schede 101
- Le tavole di Dürer per Rosvita *(Mauro Bini)* 102
- Dürer, La piccola passione *(Mauro Bini)* 104
- La Divina proportione di Luca Pacioli *(Mauro Bini)* 109
- Benedetto Bordoni, Isolario *(Ernesto Milano)* 120
- Hans Baldung *(Mauro Bini)* 128
- L'Emblemata dell'Alciati *(Ernesto Milano)* 132
- Giorgio Vasari, Le Vite *(Mauro Bini)* 138
- Modena nel Cinquecento *(Ernesto Milano)* 140

L'illustrazione xilografica tra Seicento e Ottocento
di *Ernesto Milano* 145

La xilografia tra XVII e XIX secolo: catalogo e schede 153
- La secchia rapita del Soliani *(Ernesto Milano)* 160

La xilografia italiana nel Novecento
di *Renzo Margonari* 169

Il Novecento italiano: catalogo e schede 173
- Formiggini e i "Bianconeristi" *(Ernesto Milano)* 178
- I Classici del ridere *(Elena Manzini)* 181
- Futurismo e xilografia *(Renzo Margonari)* 190
- Luigi Servolini *(Renzo Margonari)* 192
- Lorenzo Viani *(Mauro Bini)* 196
- Franco Rognoni *(Mauro Bini)* 198

Luigi Veronesi xilografo
di *Mauro Bini* 201

Legni incisi per Montale di Schialvino e Verna
di *Renzo Margonari* 209

La Nuova Xilografia
di *Cristophe Comentale* 216

Bibliografia 225

Indice delle illustrazioni 235

finito di stampare
nel mese di novembre 1993

©
1993
Il Bulino edizioni d'arte
Via N. Sauro, 1 - 41100 Modena - Italy
Tel. 059.242442 - fax 059.218888

ISBN 88-86251-05-X