

FARE
GRAFICA EDITORIALE

Progetto grafico dell'Autore.
Con la collaborazione di
Paola Pellizzi e Marco Sbaraglia
(A+G)

Hanno collaborato alla realizzazione
delle illustrazioni originali e alla ricerca
iconografica:
Katsiaryna Piliutsik, Elena Colleoni,
Sofia Urzi

Copyright © 2018 Editrice Bibliografica
Via San Francesco d'Assisi, 15 - 20122 Milano
Proprietà letteraria privata - Printed in Italy

www.editricebibliografica.it

ISBN 978-88-7075-985-3

La composizione di questo libro è in
Helvetica Neue 45, 65 e 75 (1957)

Prima edizione giugno 2018
Prima ristampa aprile 2019

Finito di stampare
nel mese di aprile 2019
presso ABC TIPOGRAFIA s.r.l.
Calenzano (FI)

Avvertenze e istruzioni per l'uso

Questo libro è dedicato agli studenti dei corsi di visual e graphic design e ai giovani professionisti del progetto grafico.

È concepito per fornire, attraverso quattro parti, il bagaglio di base per affrontare il mondo della produzione editoriale; non costituisce certo il "brevetto" per editare in modo esemplare un libro, ma è comunque uno strumento per comprenderne il valore culturale, la portata storica, il senso come artefatto e testimonianza, per entrare con passione in una dimensione affascinante e sorprendente come quella dell'editoria libraria.

Nel progetto di estensione della collana ad altri argomenti specifici, si è preferito concentrarsi sulla produzione del libro stampato, destinando a titoli successivi i temi del progetto e della produzione dell'ebook e del periodico.

La Parte Prima è dedicata a un excursus storico costituito dall'evoluzione della stampa e dall'influenza della disciplina grafica e delle tecnologie nelle trasformazioni socio-culturali ed economiche della società.

Nella Parte Seconda si affrontano le teorie e le tecniche, i materiali, i sistemi e i metodi per la produzione di uno stampato editoriale.

La Parte Terza evidenzia la fase di progettazione nei suoi diversi momenti e attraverso le fasi del mondo editoriale: dal progetto della gabbia all'editing, dalle tipologie ai processi di allestimento e confezione, dal ruolo del designer a quello del redattore e infine dell'editore.

Nella Parte Quarta un glossario sintetico riassume nelle definizioni fondamentali il bagaglio tecnico e culturale di base.

Buon lavoro.

Tutti i diritti riservati.

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta senza il permesso dell'Autore e dell'Editore, con qualsiasi mezzo elettronico o meccanico, incluso fotocopie, digitalizzazione e diffusione online.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da AIDRO, corso di Porta Romana n. 108, 20122 Milano, email segreteria@aidro.it e sito web www.aidro.org.

FRANCO ACHILLI

FARE
GRAFICA EDITORIALE

Progettare il libro: storia, teorie, tecniche e processi

Prefazione di Armando Milani

EDITRICE BIBLIOGRAFICA

Sommario

Prefazione di Armando Milani	6
Introduzione	8

PARTE PRIMA

LA STORIA: DAL SEGNO ALLA STAMPA	
Storia della stampa e del prodotto editoriale	12
Tipografia e editoria	14
La scrittura	16
L'invenzione e la diffusione della carta	20
Prime tecniche di stampa: la xilografia	22
L'invenzione della stampa: Gutenberg e i caratteri mobili	24
Il libro a Venezia: l'era di Jenson e Manuzio	26
Tipografia e teoria della scrittura tra i secoli XV e XVI	28
La calcografia	30
Editori in Europa tra il XVI e il XVII secolo	32
Fournier, Didot e il Settecento francese	34
Caslon, Baskerville e Franklin	36
Giambattista Bodoni	38
L'Ottocento produttivo	40
L'innovazione nella composizione e nella stampa	42
Dalla litografia al rotocalco	44
La serigrafia	46
Il Novecento: la tipografia e le avanguardie	48
Il Bauhaus e la nuova tipografia	50
I giganti della grafica editoriale del XX secolo: Johnston, Koch e Gill	52
El Lisickij, Tschichold: gli altri giganti	54
Zapf e Frutiger	56
Verso il contemporaneo: il Futura e l'Helvetica	58
Aldo Novarese	60
Le case editrici in Italia e l'identità editoriale	62
La nuova frontiera del libro: la stampa digitale e l'ebook	64

PARTE SECONDA

LE TECNICHE	
Elementi costitutivi del libro: il carattere tipografico	68
Fondamenti di tipometria	70
Il disegno dei caratteri tipografici: norme e definizioni	72
La composizione del testo	74
L'aspetto del testo: la spaziatura e la forma	76
L'evoluzione della composizione del testo	78
I formati	80
Le segnature e le pieghe	82
La confezione e la rilegatura del libro	84
La carta e i cartoncini	86
DTP: fare un libro ovunque	88

Le immagini: l'acquisizione	90
Le immagini: tipologie e classificazione	94
Il colore	98
La riproduzione del colore	100
Il sistema Pantone Matching System	102

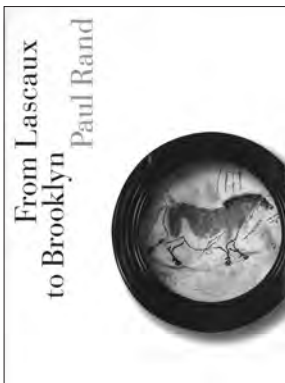
PARTE TERZA

IL PROGETTO	
Progettare il libro: da dove si comincia?	106
Disegnare la gabbia a una colonna	108
Disegnare la gabbia a una colonna con il metodo delle diagonali	110
Disegnare la gabbia per il formato quadrato	112
Colonne, canalini e altri elementi della gabbia	114
Il calcolo degli ingombri	116
Scegliere il carattere corretto per il testo di un libro	118
Editing e regole di base: i fondamentali /1	120
Editing e regole di base: i fondamentali /2	122
Editing e regole di base: i fondamentali /3	124
Indici, bibliografie e sitografie	126
Gli "a capo" e i capolettera	128
La correzione delle bozze	130
Colophon, frontespizi e apparati	132
Il timone editoriale	134
Dimensionare e tagliare un'immagine	136
L'impaginazione delle immagini	138
Le didascalie: composizione, contenuti e posizionamento	140
L'arma strategica: la copertina	142
Gli elementi della copertina	144
La collana editoriale	146
Altre tipologie di confezione del libro	148
Cofanetti, verniciature e finiture speciali	150
Come chiudere gli esecutivi	152
Costi, preventivi, prezzo	154
La gabbia di questo libro	156

PARTE QUARTA

GLI APPARATI FINALI	
Glossario	160
Bibliografia	170
Indice dei nomi	172
Indice delle illustrazioni	173

Prefazione



Un libro fondamentale nella cultura di ogni visual designer: *From Lascaux to Brooklyn*, del grande Paul Rand.

Mi piacerebbe intitolare questo lavoro di Franco Achilli *Da Lascaux a Milano* parafrasando il titolo del libro *From Lascaux to Brooklyn* del grande grafico americano Paul Rand.

Se Paul Rand aveva descritto nel suo libro l'evolversi della sua professione nel mondo, Franco, milanese doc, ci racconta in modo dettagliato l'evoluzione della grafica editoriale dai segni delle grotte di Lascaux ai nostri giorni.

Con l'avvento del digitale si è temuto che il libro perdesse d'interesse, invece si è conservato immortale il piacere tattile e alcune volte olfattivo della carta stampata, dell'emozione di girare una pagina a cui corrisponde il fascino della scoperta di qualcosa che ci è ancora ignoto. Un libro, a differenza di altri effimeri progetti grafici, ha infatti la capacità di durare nei secoli, di esprimere quella potenzialità per rimanere futuro testimone della nostra civiltà.

Il volume, risultato di un assiduo lavoro di Franco, è uno strumento indispensabile soprattutto per studenti e giovani professionisti: la grafica editoriale è ancora fondamentale per la loro formazione, perché per sapere dove vogliamo andare, dobbiamo imprescindibilmente conoscere da dove veniamo.

Questo manuale ci aiuta a capire come sono stati rappresentati, in forme grafiche e artistiche, i diversi periodi storici, sociali e culturali con immagini accuratamente selezionate mentre i testi sono accompagnati da descrizioni meticolosamente esplicative; emerge il rapporto tra scrittura e stampa, dalla xilografia del XV secolo al primo carattere Textura di Gutenberg, dalla serigrafia per arrivare al rotocalco e alla stampa digitale. Ci spiega come si sviluppa un libro, il ruolo dell'autore, del designer e dello stampatore e le diverse tecniche di stampa, come spaziare correttamente i caratteri, usare il colore e come inserire delle fotografie nelle gabbie d'impaginazione. Un accento particolare, infine, è stato posto sul disegno dei caratteri a partire dal secolo XV, per arrivare – attraverso la scuola del Bauhaus e la scuola svizzera – sino ai nostri giorni. A conclusione del libro, l'autore ci mostra



Massimo Vignelli e Armando Milani fanno lezione a Santo Domingo, Alto de Chavon, 2005. Vignelli è costretto ad ammettere un'estensione alla ristretta gamma di caratteri tipografici ammessi dalla sua rigorosa disciplina.

la gabbia con cui il libro stesso è stato disegnato: una chiara dimostrazione della messa in pratica delle teorie che ci aveva prima descritto.

Mi piace pensare che se Franco Achilli fosse nato nel Medio Evo sarebbe diventato un monaco amanuense, però con il tipico “sense of humor” dei milanesi. In ogni pagina di questo libro traspare la passione per la ricerca delle forme grafiche e dei loro significati, nati dalle differenti esigenze delle evoluzioni storico-sociali e culturali nei diversi paesi europei.

Un grande musicista diceva che lo spirito può emergere solo quando la forma acquista la sua chiarezza.

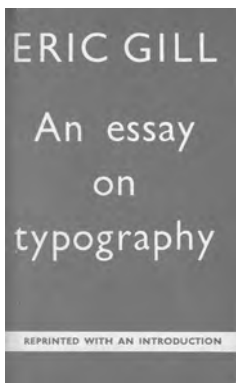
Per un grafico la conoscenza dei caratteri da stampa è fondamentale. Durante la mia esperienza a New York, dove ho collaborato e insegnato con Massimo Vignelli, ho imparato a selezionarne una serie che vedo con piacere menzionata nel libro.

Ricordo che Vignelli era solito utilizzare e indicare come validi solo sei caratteri, ma che in un nostro workshop riuscii a strappargli l'approvazione per l'utilizzo di altri sei font, dopo numerose insistenze. Fu certamente una mia piccola impresa, che immortalai nella foto che potete vedere in questa pagina. Massimo Vignelli affermava sempre: *“Senza storia, critica e teoria la nostra professione di designer non potrebbe esistere. La storia del design ci rivela non solo eventi, ma anche i loro significati attraverso gli artefatti individuali in relazione agli eventi politici, economici e culturali del loro tempo”*.

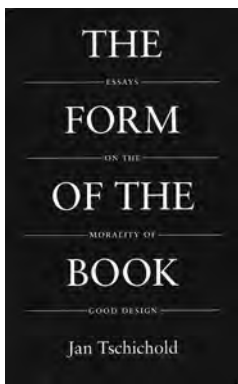
Mi sarebbe molto piaciuto possedere questo libro a vent'anni, quando ero studente di grafica alla Società Umanitaria con il mio maestro Albe Steiner: è un importante strumento di orientamento, che merita di essere distribuito in tutte le scuole, non solo di design, perché testimonianza di storia e cultura e sinonimo di civiltà.

Armando Milani
Presidente Alliance Graphique Internationale, Italia

Introduzione



Eric Gill, *An essay on typography*, 1931.



Jan Tschichold, *The form of the book*, 1975.

Un oggetto grafico senza tempo

Il progetto del libro resta una delle attività più impegnative, e allo stesso tempo più affascinanti, per il progettista visuale. Nell'era della grande rivoluzione digitale l'artefatto libro, nella sua forma analogica, sembra resistere e mantenere una funzione inclusiva e insostituibile: oltre a essere veicolo di conoscenza e di trasmissione del sapere, rimane una delle più alte testimonianze socio-culturali di ogni epoca dell'umanità. Attraverso i libri non solo tramandiamo sapere e narrazione lungo i secoli, ma lasciamo a chi verrà dopo di noi la traccia di chi siamo stati.

E il libro resta un oggetto che ancora sorprende, ogni giorno, per la sua utilità. Utilità che coincide, quasi sempre, con la sua potente e ontologica bellezza. Da oltre seimila anni l'uomo raccoglie in forma scritta pensieri e informazioni, da cinquemila usa la forma della scrittura alfabetica, ma è soltanto da poco meno di seicento che riproduce e diffonde in forma seriale idee e conoscenza per un pubblico sempre più esteso, che vive in realtà economiche e culturali sempre più complesse. Tutto questo enorme patrimonio di civiltà non sarebbe stato condiviso tra popoli e culture senza la nascita e l'evoluzione del libro, senza l'invenzione tecnica e la sete di conoscenza che sospingono ogni giorno progressivamente l'umanità verso il suo futuro.

Nell'artefatto libro, al di là della sua forma e dell'argomento in esso contenuto, si condensano – come prodotto intellettuale e industriale – i saperi tipografici e tecnici, quelli tecnologici e le tendenze visuali espressive: la grafica con cui si costruisce un libro riflette le influenze e gli stili che alimentano la continua trasformazione del mondo in cui viviamo.

Il libro: una sfida progettuale e socio-culturale

Il libro è un oggetto, per come lo conosciamo nella sua forma attuale, che da quasi sei secoli affronta il cambiamento imposto dai tempi, e che stabilisce con noi una relazione tangibile e tattile, oltre che visiva e spesso anche olfattiva. La magia della carta che “flagra”, diversamente dall'indiscutibile emozione della potenziale interattività di un ebook, rende le distanze tra noi e un autore



Emil Ruder, *Typographie*, 1967.

(narratore, artista, scienziato o poeta) più intime e ricche di senso. Per il visual designer, qualsiasi sia il campo disciplinare prevalente del suo intervento, il progetto del libro è quindi “il” sapere fondamentale, quel retroterra da cui estrarre metodologia, disciplina e passione per la propria attività.

Fare grafica editoriale è dedicato ai designer più giovani, soprattutto agli studenti impegnati nell’apprendimento del visual design: dopo oltre trentacinque anni di insegnamento ho provato a raccogliere in queste pagine quelle informazioni, raccomandazioni e narrazioni che ho sempre considerato – per i miei allievi – la base minima da cui partire verso una delle avventure di progettazione più eccitanti della nostra professione.

Nelle pagine che seguono ci sono storia, tecnica, progettazione, lessico: un concentrato di quel che ritengo necessario, secondo il mio modesto parere, conoscere almeno in forma generale.

La passione e la curiosità di ciascuno spingerà poi a ulteriori e incoraggianti approfondimenti specialistici.



Giorgio Fioravanti, *(Il nuovo) Manuale del grafico*, 1987-2002.

Questo libro è stato ispirato dai miei generosi maestri, e riflette ovviamente il mio e il loro punto di vista: non pretendo che il suo contenuto sia inteso però come una regola. Servirà solo a orientarsi meglio e scegliere il proprio metodo. Ognuno dei maestri mi ha trasmesso insegnamenti importanti, che ho cercato di raccogliere e applicare, nella didattica come nella professione e nella vita, nel segno di una profonda riconoscenza umana e professionale.

Franco Achilli

Dopo l’onore di aver curato per Giorgio Fioravanti la seconda edizione del celebre *Manuale del grafico*, che per tanti anni ha istruito generazioni di designer, è per me un segno di riconoscenza e gratitudine dedicargli questo lavoro, che riprende l’impostazione che insieme avevamo concepito per la didattica nelle scuole di grafica dei nostri nuovi tempi.

*Se vuoi fare il designer devi scegliere se dare un senso
alle cose o far denaro.*

Richard Buckminster Fuller

PARTE PRIMA

LA STORIA: DAL SEGNO ALLA STAMPA

Storia della stampa e del prodotto editoriale

Se è vero che dobbiamo a Johann Gutenberg (vedi p. 24-25) la prima concretizzazione di una lunga serie di intuizioni e sperimentazioni avviate nei secoli precedenti, è anche altrettanto vero che già agli inizi del XVI secolo in Cina e in Corea si ottenevano i primi rilevanti risultati nella produzione di libri: fa la sua apparizione la stampa con tavolette di legno e addirittura l'impiego di caratteri di metallo fusi.

Tutto questo significa che la storia del libro cambia intensità e percorso grazie alle nuove invenzioni e tecniche, che da latitudini e contesti socio-culturali diversi convergono in Europa nella prima metà del XV secolo grazie al ritorno delle spedizioni in Oriente e alle pratiche commerciali con cui si avvia una nuova civiltà dopo i secoli bui del Medio Evo.

E non è un caso: nel Vecchio Continente la diffusione e organizzazione della scrittura, e soprattutto della riproduzione di codici e trascrizioni di testi sacri, si accompagna alla necessità di dotare le nascenti università dei grandi centri europei di biblioteche, in cui possano essere raccolte rapidamente e messe a disposizione degli accademici e degli allievi le conoscenze scientifico-culturali dei secoli precedenti.

La riproduzione "a stampa" dei testi, inizialmente, è in grado di essere affrontata quasi esclusivamente dal ricco sistema ecclesiastico, che intuisce le potenzialità offerte dal sistema per accelerare le campagne di penetrazione religiosa nel sistema sociale del tempo; ma il processo è irreversibile e favorisce l'inarrestabile progressione delle università e dell'organizzazione del sapere in Europa.

Gutenberg, e gli altri primi stampatori della metà del XV secolo, utilizzano inizialmente alfabeti ispirati dalla cultura religiosa del

tempo e, prima di portare a definizione il celebre Fraktur, intagliano caratteri simili alla texture gotica, un alfabeto suggerito dalle autorità religiose tedesche.

È infatti la chiesa a commissionare oltre la metà dei libri che vengono stampati, complessivamente, nel corso del XV secolo; mentre si perfeziona il Fraktur, che diventerà pur con le necessarie varianti il carattere gotico degli stampatori tedeschi per quasi quattro secoli, perfino adottato dai nazisti come carattere "nazionale", per poi sconsigliarlo e ripristinare caratteri localmente più comprensibili nei territori occupati, nel resto d'Europa si afferma una cultura umanistica che trae ispirazione e disegno dalla classica Romana.

È questa una tendenza che consente di fondere alfabeti – e caratteri – dal disegno più tondeggiante, che assumono la definizione di "Romani".

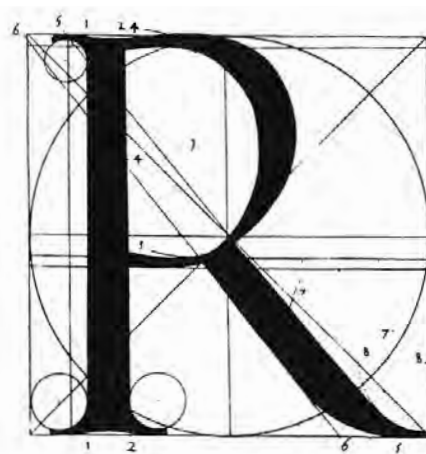
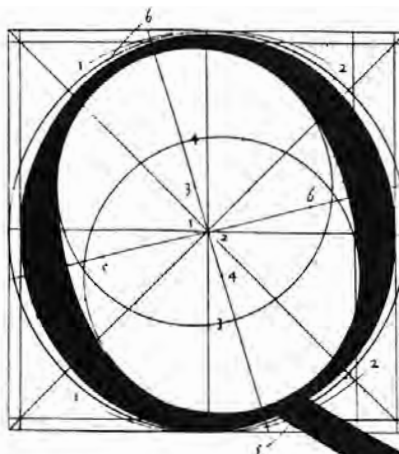
La crescente domanda di libri insorta con la creazione delle università e la richiesta di ar-

Iscrizione su marmo all'Anfiteatro Flavio (Colosseo): indicazione del posto a sedere riservato a Fabius Felix Passifilius Paulinus, Prefetto di Roma (450- 476 d.C.).

A destra:
Xilografia tratta dall'opera illustrata *Staudruck* di Jost Amman, con la riproduzione del mestiere del fonditore di caratteri, nell'atto di preparare lo stampo per la fusione (1568).



L'eleganza delle lettere maiuscole disegnate da Marc'Antonio Rossi, da *Alfabeto di maiuscole antiche romane fatte per ragione di geometria*, del 1589, opera ispirata dalla Capitalis quadrata.



stocratici e studiosi di disporre di materiali di conoscenza su cui accrescere la cultura laica del proprio tempo, provocano dunque una sorprendente produzione di libri nel corso di pochi decenni, in un contesto in cui però continua l'opera degli amanuensi in tutta Europa.

La riproduzione seriale

Nonostante la numerosa presenza di tipografi ovunque, infatti, la trascrizione a mano dei libri è ancora diffusa e gli stessi stampatori cercano di recuperare quell'aspetto "decorativo" delle pagine calligrafiche che rendono così preziosi i volumi degli amanuensi: colorano a mano le lettere capitali, introducono negli stampati abbellimenti e miniature, quasi a dimostrare – in fondo con umiltà – che l'esclusiva invenzione della riproduzione in serie non è sufficiente a far percepire il valore complesso dell'artefatto. Per molti anni l'attività degli amanuensi affianca il progredire della stampa e, per rendere l'idea della persistente pratica cal-

igrafica nella produzione artigianale del libro, ben 7.000 copisti sono ancora al lavoro nella sola Parigi nel 1470 per soddisfare i palati più conservatori.

La concorrenza della riproduzione seriale impone però un nuovo stile di lavoro anche ai copisti, che cominciano a organizzare il loro lavoro dividendosi i capitoli o le parti di un volume per poter competere in velocità con i nuovi tempi di consegna degli stampatori.

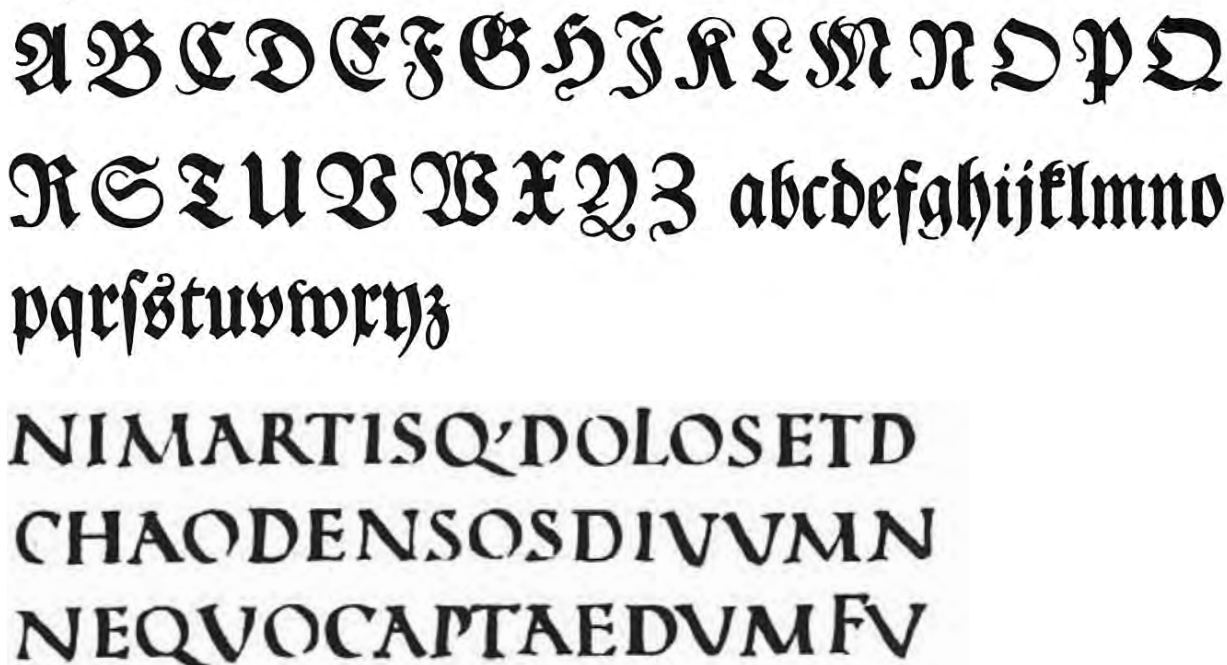
La penetrazione definitiva della stampa a caratteri mobili si afferma all'inizio del XVI secolo, grazie al perfezionamento dell'incisione dei caratteri, alla disponibilità di nuovi alfabeti e al miglioramento delle tecniche di impressione sulla carta.

I torchi sono ora più precisi, fabbricati in metallo e in grado di funzionare su diversi formati. La stampa dimostra di poter affrontare, con la necessaria versatilità, i grandi cambiamenti di funzione, estetici e in generale della "domanda culturale" spontanea

della società; liberandosi progressivamente dai vincoli e dalla committenza religiosa, essa può estendere il percorso produttivo non solo all'oggetto libro, ma anche al semplice stampato commerciale.

L'evoluzione della produzione editoriale è innescata dal progressivo miglioramento della tecnologia a disposizione, e soprattutto attraverso una trasformazione di ruolo degli artigiani che spesso, da orafi o incisori, si riconvertono nel disegno dei caratteri. Il mercato e le nuove esigenze sociali e culturali sono gli ambiti in cui si va a trasformare la vita materiale e a incoraggiare l'economia del tempo.

Nasce così la figura professionale del disegnatore di caratteri, che dal 1500 (a partire da tipografi come Jenson e Manuzio a Venezia, per arrivare a Luca Pacioli con il suo trattato *De Divina Proportione* del 1509) si configura come intrinsecamente legata allo sviluppo della stampa e della nascente grafica editoriale.



In alto:
Carattere Fraktur del XVI secolo, in cui è ripreso il disegno dei caratteri gotici dei secoli precedenti. Questa versione resterà in auge fino alla metà del Novecento.

Sopra:
La Capitalis quadrata da un manoscritto di Virgilio, datato 400 d.C. Si noti il tratto terminale delle lettere prodotte con un pennino piatto fino a creare vere e proprie grazie.

Tipografia e editoria

L'invenzione della stampa a caratteri mobili imprime, nel XV secolo, una svolta decisiva anche nel mondo dell'impresa: la possibilità di comporre e poi scomporre un testo, una volta conclusa l'operazione di stampa, consente ai tipografi più intraprendenti di investire non solo nell'acquisto di caratteri, ma addirittura di progettarne di inediti avviando una nuova attività commerciale, assumendosi rischi d'impresa ma anche assaporando i primi successi dell'attività produttiva.

La riproduzione seriale del testo originale consente infatti di ridurre i tempi di consegna degli artefatti, contenere i costi di produzione, rispondere a esigenze dei committenti fino a quel momento inimmaginabili.

Nel XV secolo il processo di stampa con i caratteri mobili si basa sulla disponibilità di caratteri alfabetici realizzati attraverso una

fusione con matrice. Dal disegno originale del progettista si realizza un punzone di metallo di estrema durezza, che reca in testa la lettera a rilievo; il punzone viene premuto su un metallo più morbido, al fine di creare un incavo che diventa la vera e propria "matrice" del carattere.

Nell'incavo – per ogni carattere, e per ogni quantità necessaria – si cola una lega di stagno, antimonio e piombo producendo così copie a rilievo della lettera desiderata.

Naturalmente la lettera è ricavata "ribaltata" ed è per questa ragione che la composizione avviene per accostamento a rovescio.

I tipografi del tempo si stanno inventando una nuova professione, dove tanti aspetti della produzione sono legati a esperimenti e investimenti avventurosi: sono imprenditori coraggiosi, curiosi e inclini all'innovazione, devono essere dotati di una preparazione artistica, conoscere le tecniche di incisione e saper fondere i metalli, procurarsi carta e fabbricare inchiostri. Imparano un mestiere

confidando nella propria capacità di cavalcare i tempi.

Non a caso molti di loro sono artigiani, con buone conoscenze delle tecniche commerciali e provvisti di basi culturali adeguate al trattamento dei testi e al rapporto con gli autori.

I tipografi stampano, certo, ma devono provvedere a vendere ciò che producono, in un mercato dove non esistono certamente i punti vendita e il sistema della distribuzione del prodotto.

Diventano quindi delle figure d'avanguardia, che aspirano però a emanciparsi dal profilo dell'artigiano di bottega per diventare operatori di un mercato fino a quel momento inesistente, limitato a élite aristocratiche dedite alla collezione di oggetti preziosi e decorati, per le quali il possesso e l'ostentazione di una biblioteca è segno distintivo di una casta e di un patrimonio.

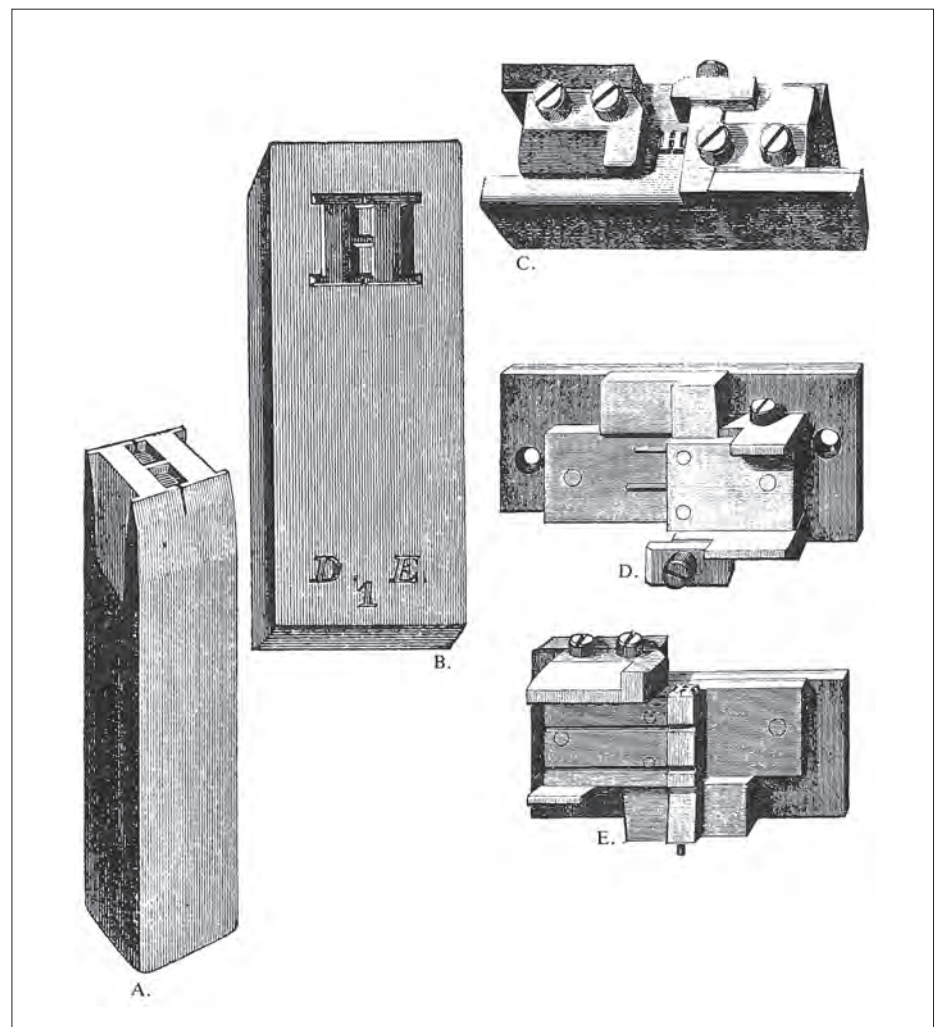
Non certo il riflesso di un reale bisogno di conoscenza e sapere.

A destra:

In questa illustrazione del primo Novecento il sistema composto dalla matrice (A.), dal punzone (B.) e dagli stampi dei caratteri (C., D., E.) necessario alla produzione dei caratteri a rilievo. In C. lo stampo, con la matrice rimossa.



Momenti di produzione e vendita di un libro in un'incisione xilografica tedesca della fine del XV secolo.



Il tipografo diventa editore

In questa cornice il tipografo del XV e XVI secolo diventa un medium importante: è lui l'elemento di trasmissione e diffusione della conoscenza del suo tempo, e avvertendo l'influenza del ruolo nella società si trasforma in punto di riferimento per intellettuali, scrittori e scienziati, che contatta e seleziona per costruire un proprio catalogo; pubblica e appone orgogliosamente il suo marchio a opere che ritiene di interesse per il nascente mercato e che intende rendere riconoscibili e distinte.

L'evoluzione della figura del tipografo, che per decenni e addirittura per secoli sarà associata a quella dell'editore, impone insieme all'incremento produttivo la ridefinizione delle competenze, generando comparti e figure specializzate, come i disegnatori di caratteri, gli incisori di punzoni, i tipografi puri e infine gli editori.

Dall'anno di apparizione dell'invenzione della stampa a caratteri mobili a Magonza, in

meno di vent'anni gli imprenditori più intraprendenti hanno già fondato in Germania oltre cinquanta tipografie.

Il più famoso tra gli stampatori tedeschi del tempo è Anton Koberger, che vanta in poco tempo un catalogo di oltre duecento titoli. Nel suo laboratorio di Norimberga conta un centinaio di dipendenti e la città diventa un centro nevralgico della produzione intellettuale e editoriale del tempo.

È importante ancora una volta sottolineare come l'attività editoriale costituisca un impulso non solo alla diffusione della conoscenza, ma anche all'apertura di un mercato commerciale, favorendo nuova occupazione. L'editoria si dimostra – e riesce a diventarlo in pochi anni – un comparto in cui investire risorse economiche, definire e occupare figure professionali emergenti, introdurre ogni giorno innovazione e ricerca.

In meno di un secolo, soprattutto in Germania, il mercato editoriale diventa anche librario, perché dalla committenza privata

si estende a quella pubblica, rifornendo le biblioteche e le università, oltre ai lettori indipendenti.

È del 1546 l'apertura a Lipsia della prima Fiera del Libro, che poi vedrà una sua edizione trasferirsi anche a Francoforte, dove tutt'ora ha luogo una delle più importanti fiere internazionali del settore.

In Italia si deve a due monaci di Magonza, Arnold Pannartz e Conrad Sweynheim, l'apertura nel 1465 della prima tipografia a Subiaco, luogo in cui è fiorente l'attività dei monaci amanuensi nella copia delle Sacre Scritture. Roma, nel frattempo, diventa un importante centro editoriale con l'opera di Ulrich Han, tipografo tedesco di libri religiosi che – per primo – riesce a produrre un libro illustrato grazie alla tecnica xilografica. La produzione editoriale è sempre più vicina al mercato popolare, tant'è che proprio a Roma verranno editate – a cavallo tra il XV e il XVI secolo – le prime "guide" della città, vere e proprie opere pionieristiche nel settore.

**ihesum uocari: ut dux milium delectus esset aduersus am
nabant filios israhel: et aduersariū debellaret p nois figu**

**esse sensum semital quentur. tanq̄ illi ad cogita
quadrigis opus eēt. Democritus quasi in puteo q**



Specimen della fonderia Sweynheim e Pannartz con esempi di caratteri tardoromantici, in una versione del 1465 (in alto) e del 1467 (sotto).

L'armonioso disegno di una maiuscola di carattere gotico, il Fraktur rotunda.

Mirabilia Romae: guida per pellegrini editata all'inizio del XVI secolo a Roma.



La scrittura

È piuttosto emozionante pensare come la storia dell'umanità riesca a mostrare una convergenza delle sue espressioni e delle sue fasi culturali proprio in momenti in cui il passaggio a un'altra era diventa obbligato: per millenni (più o meno sei) l'uomo si è dato da fare, a diverse latitudini e in vari modi, per riuscire a concepire e sistematizzare il migliore modo per esprimersi e comunicare con i suoi simili.

Ci ha provato utilizzando dapprima segni dipinti, oggetti a cui attribuiva un particolare significato nel tentativo di dividerlo, stabilendo convenzioni e in fondo delle elementari regole con l'intenzione di tradurre il linguaggio fonetico in un'astrazione.

Le scritture primordiali sono infatti di tipo figurativo, e approfittano di somiglianza e rappresentatività di un oggetto o di un'espressione per poter essere comprese e ri-

petute. La raffigurazione semplificata invita alla decodificazione di un'idea, alla riconoscibilità di un oggetto e la potenziale reiterabilità di quel segno si traduce nel fondamento della parola convenzionale. Il suono, attribuito come espressione di definizione di un oggetto, viene "rappresentato" e diventa origine di un senso.

Pietre, legni incisi, raffigurazioni pittoriche (mentre si affinano le tecniche di rappresentazione) hanno consentito all'uomo sia di intrecciare relazioni con i suoi simili indicando, segnalando, narrando e memorizzando, sia di radicarsi in un territorio costruendo comunità, trasmettendo conoscenza e scambiandola anche come merce di valore con altri uomini.

Ma l'incessante opera di scoperta e scambio tra gli uomini, il superamento delle barriere naturali per aprire nuove prospettive di vita e di espansione delle civiltà non potevano continuare a basarsi su astrazioni o complicate convenzioni figurative, lente da

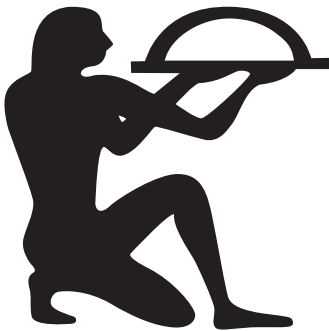
assimilare e di difficile condivisione con altre comunità.

Dai segni alle parole

L'evoluzione della scrittura figurativa in quella fonetica (dove un segno reiterabile assume il significato di un suono contenuto in un'espressione verbale parziale) si deve intorno al 1700 a.C. ai mercanti del Mediterraneo, in particolare ai Fenici e ai Semiti. Nel corso dei secoli, mentre gli Egizi evolvono i geroglifici stabilendo la corrispondenza tra il suono di una consonante e l'iniziale di un oggetto raffigurato, i popoli della valle dell'Indo e della Mesopotamia mettono a punto scritture cuneiformi e ideografiche, dove segni sintetici ripetuti significavano non più solo "suoni" ma gruppi di segni a formare vere e proprie "sillabe".

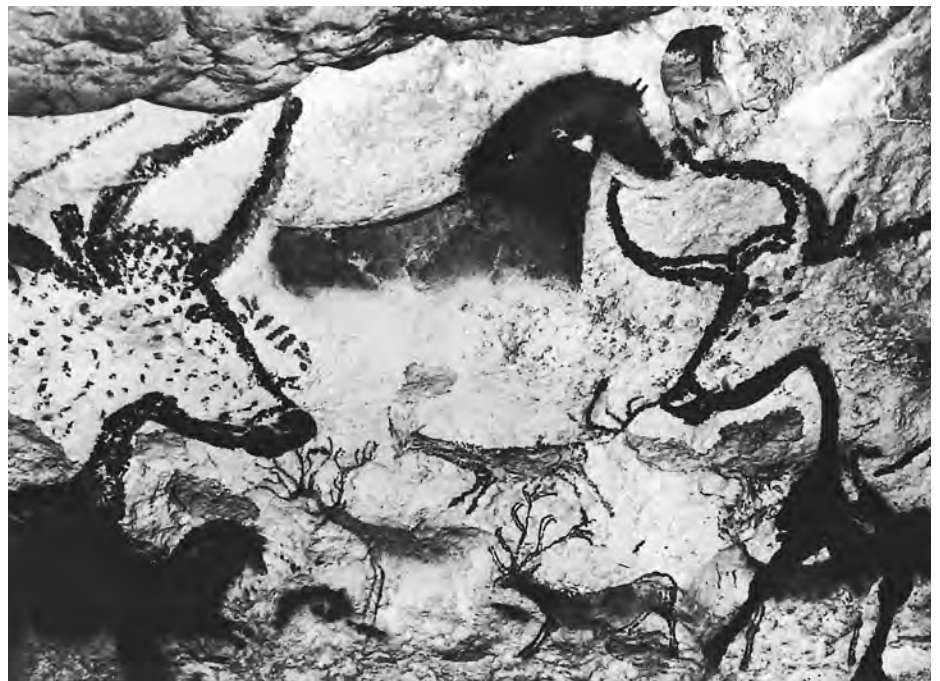
È questo un passaggio cruciale, che per millenni ha separato le civiltà del pianeta in una propria esclusiva costruzione di quello che sarebbe diventato il proprio particolare

Esempio di scrittura geroglifica egizia, basata sulla traduzione in immagine di un concetto, di un oggetto o di un essere vivente senza considerazione per la parola pronunciata per identificarli. Il rigore nel disegno, e l'abilità nella sintesi visiva, esprimono un'altissima padronanza del linguaggio grafico, già capace di stabilire connessioni concettuali e tradurre in alfabeti complessi la conoscenza umana.



A destra in alto: Pitture rupestri della caverna di Lascaux (15000-10000 a.C.). I graffiti di Lascaux sono forse una delle più antiche e conservate testimonianze di racconto per immagini di un'esperienza vissuta.

Caratteri dall'alfabeto lineare fenicio del IX secolo a.C.



sistema alfabetico: da una parte il mondo ideografico (in Oriente, dove se si impiega- no circa 4.000 segni nel linguaggio comune si può anche disporre di un impressionante repertorio di oltre 40.000 ideogrammi) e dall'altra quello fonetico, basato su gram- matica e alfabeti sistematici.

È la necessità di trascrivere atti e narrazioni sul supporto di papiro che in Egitto porta a una prima e significativa semplificazione della scrittura, che in questo modo si adegua alle esigenze commerciali e amministrative. Le contaminazioni commerciali e culturali nel Mediterraneo, intanto, portano i Fenici a introdurre metodi di trascrizione degli accordi mescolando la loro scrittura cuneiforme con le espressioni fonetiche dei popoli con cui stringono relazioni stabili, per esempio in Grecia.

Nascono alfabeti continuamente modifica- ti e perfezionati, che tendono però a una sistematizzazione strutturale per rendersi comprensibili e condivisibili a una civiltà in

costante movimento. Sono secoli di con- quiste, insediamenti, colonizzazioni e com- merci: la comunicazione non è più solo di tipo commerciale, ma anche amministra- tivo, letterario, legale, scientifico. L'influenza delle grandi potenze del Mediterraneo, come quella di Roma, si manifesta anche con la continua riorganizzazione della lin- gua e del suo alfabeto, offrendo una nuova polisemia e autorevolezza alle trascrizioni. Migliora la fluidità del testo e la praticità del- la scrittura, ora praticata anche su tavolette di cera, considerata la necessità di ripro- durre in più copie atti e dichiarazioni, opere letterarie e testi scientifici.

La scrittura diventa testimonianza storica, le iscrizioni lapidee marcano la geografia dei territori e definiscono proprietà ed epi- sodi dell'evoluzione di una civiltà: l'afferma- zione del carattere alfabetico latino avvie- ne quindi anche attraverso l'espansione culturale, militare, politica ed economica di Roma. È proprio la famosa iscrizione sulla

colonna Traiana, datata 114 d.C., che fissa l'estetica e l'equilibrio dei caratteri alfabetici con le "capitali", che ancora oggi evocano l'atmosfera e la cultura di duemila anni fa.

Verso nuove grafie

Nel corso dei secoli l'alfabeto latino si com- pleta con nuove lettere e l'introduzione del corsivo. La caduta dell'Impero Romano porta alla decadenza del carattere latino classico e alla diffusione di nuove grafie autonome, mentre l'avvento della scrittura onciale e semionciale, utilizzata per la tra- scrizione dei testi sacri cristiani, conduce all'introduzione del minuscolo.

Nel frattempo i nuovi supporti, come la per- gamena e successivamente l'impiego della carta, consentono di sostituire gli strumen- ti di scrittura con altri, più fluidi e in grado di assecondare le diversità espressive del testo: le trasformazioni nei materiali aprono nuove prospettive allo stile della scrittura e al disegno degli alfabeti.

A B C D E F G H I J K L M N
 O P Q R S T U X Y Z Y U W
 Quod enim Inca nectum
 est. despū scō est. b f h k q x y



Esempi di scrittura maiuscola minuscola carolina del XIII secolo.

In basso, a sinistra: Ricostruzione proporzionale del carattere Textura del XIII secolo.



Scrittura cinese. Il posizionamento di un segno a fianco di un altro carattere ne definisce il senso. L'elemento "potere" preceduto dalla chiave "acqua" identifica il "fiume". Lo stesso elemento preceduto dalla chiave "parola" invece significa "criticare". La scrittura in Cina appare verso il II millennio prima di Cristo, viene codificata 500 anni dopo e resa sistema tra il 200 a.C. e il 200 d.C. È, in sostanza, la stessa scrittura tutt'ora in uso.

Scrive Daniele Baroni: “Con la riforma carolingia nel 789 Carlo Magno decide e impone che sia riscritta tutta la letteratura del tempo, proponendosi come successore illuminato e erede degli imperatori romani. Prende così origine la scrittura carolingia, alla quale fanno seguito la minuscola di transizione, la gotica corsiva e la minuscola umanistica. Giunti alle soglie del carattere da stampa, gli alfabeti si sono del tutto completati”.

Torniamo però al nostro argomento principale: il rapporto tra scrittura e stampa. Nell'Europa rinascimentale sono in uso, nel XVI secolo due tipi di scritture: quella gotica e quella umanistica (o latina). La prima si chiama così perché la sua struttura si ispira alle architetture del tempo, la seconda perché le linee sono più tonde e legate all'alfabeto romano classico.

I tipografi si trovano di fronte a due modi di scrivere, e dunque di riflettere la cultura

coeva: in Germania si diffondono i caratteri legati alla scrittura gotica, nel resto d'Europa quelli latini.

La scrittura trova, con l'avvento della tipografia, la sua estensione in una forma riproducibile e sistematica e da qui inizierà il continuo scambio di influenze e contaminazioni di due tra le più alte forme espressive della cultura umana.

Se per tutto il XIII e XIV secolo la scrittura cerca di adeguarsi all'incombente richiesta di produzione diversificata, dal XV secolo l'evoluzione della stampa costringe a disegnare caratteri che non si discostino eccessivamente dalle grafie manuali.

La scrittura gotica, che imperversa nell'Europa centro settentrionale nel XIV secolo, è sempre più preda di eccessi decorativi che emulano le ardite e monumentali architetture del tempo e che poco si adattano ai requisiti di chiarezza della scrittura per i libri divulgativi.

Fin dal XIV secolo gli scrittori, tra cui Pe-

trarca, avviano una fase di modifica della scrittura, che pur diventando più sobria e leggibile, resta ancorata all'impostazione gotica. È questo però un passaggio cruciale, che prepara l'avvento della stampa, perché il rinnovamento in atto presso le corti europee – dove più alta è la richiesta di libri – produce una scrittura meno meccanica e al tempo stesso più chiara, che ispirata al gotico se ne distanzia per un disegno meno compresso.

La riforma della scrittura, che inizia con l'opera di copisti come Niccolò Niccoli (1364-1437) e Poggio Bracciolini (1380-1459, ideatore della *Littera Antiqua*), introduce nuovi caratteri ideati per la produzione libraria, mutuati dalla Minuscola Carolina. La diffusione in Europa della scrittura umanistica (tranne che in Germania) è l'origine delle scritture moderne, quelle che in pochi anni diventeranno caratteri di metallo per la rivoluzionaria produzione seriale.

Scrittura umanistica di Niccolò Niccoli, dal *Thesaurus*, 1450.

periores auctoritate scripturarum ad suam u
cum multa inueniantur in scripturis uel human
non possumus dicta de deo uel filio dei non u

Pagina dal *Trattato di Architettura* di Antonio Averlino, detto il Filarete, 1460-1464.



Frontespizio per *Le Cronache di Norimberga*, 1493. L'incisione su tavole di legno è opera di George Alt, calligrafo impegnato nella traduzione in tedesco delle opere classiche latine.



integrum ad eorum officia et administracionibus suscipi. et si eorum transgressio manifesta seu nota extiterit per suos superiores amoveantur per praeceptum ab administracionibus eorum. Et ad ministratores huiusmodi per eosdem superiores ad quos eorum collata praevenerit aliter conferantur. Simpliciter autem monachi et conventus transgressores sic inhabiles ad obtinenda quaecumque beneficia et officia ipsius ordinis seu religionis. usquequo per eos superiores omnia satisfactione praemissa cum eis extiterit misericorditer dispensatum. De monachis et conventibus proprietariis et non

carabus
Bonum licet contra monachos proprietarios sic plene provisum per canonicas sanctiones tamen saltem providere volentes contra illos monachos et conventus ipsius ordinis seu religionis qui sine salvas obliam contra regulares et canonicas institutiones praeviant congregant iura possessiones redditus seu census annuos et alia bona emunt seu emi faciunt aliquo proprio et sepe nomine alieno multas super his figmentis adhibitis. aliisque tradunt aliam tinentia. et cum augme

Insieme alla riforma della scrittura in sistemi trovano spazio anche invenzioni di alfabeti irriverenti, che provano ad andare oltre le rigide regole dei codici. Nella figura sotto: lettera K di un alfabeto grottesco, da un abbecedario del 1464 in cui ogni lettera è ricostruita attraverso la composizione di più figure, una pratica che impegnerà i disegnatori di caratteri addirittura fino alla metà del XX secolo.



us mi nos panini
are picipiti miseri
umabus panisi m
entata dimitte me o
gaudio fac videte. E
Idma domine aum
es nostras quibus in
uam supliors depinta
i famularum or tua
igrare iustici in pin

Confronto tra le forme slanciate di una cattedrale gotica (Westminster Abbey, 1065, Londra) e il carattere gotico Textura usato nella composizione del salterio della regina Mary, XIV secolo.

L'invenzione e la diffusione della carta

L'introduzione della carta in Europa avviene circa 200 anni prima dell'invenzione della stampa. È del 1276, infatti, l'insediamento della prima cartiera a Fabriano, a cui fanno seguito quelle di Bologna, Amalfi, Genova e Padova.

Sono passati però più di mille anni da quando un notevole cinese, il ministro Ts'ai Lun, nel 105 d.C., produce il prototipo di ciò che sarà universalmente conosciuto come "carta": un impasto di fibre di gelso e bambù che una volta essiccate si intrecciano tra loro formando il cosiddetto "foglio".

Dalla Cina all'Asia Centrale occorrono 650 anni per avvicinare la carta al Vecchio Continente: a Samarcanda viene avviata la prima produzione di carta al di fuori della Cina, e a poco a poco l'innovazione raggiunge la Mesopotamia e i paesi arabi, dove sono

sperimentate nuove tecniche di produzione con l'impiego di telai più sofisticati. Gli Arabi esportano poi la pratica nei territori di loro dominio ed è notizia del 1151 quella dell'inizio dell'attività di una cartiera nei pressi di Valencia, in Spagna.

L'invenzione di Ts'ai Lun è destinata a trasformare la storia dell'umanità: non solo per il potenziale innovativo del nuovo supporto, ma perché da quella prima sperimentazione saranno generati nuovi sistemi di scrittura, stampa e comunicazione, oggetti d'uso comune, documenti, denaro, involucri e imballaggi. Cambieranno l'impiego e l'economia dei terreni, delle coltivazioni e dell'acqua. Diventerà possibile la diffusione rapida delle idee e delle conoscenze, si moltiplicheranno le possibilità di testimoniare attraverso l'arte le evoluzioni della società e del costume.

Intorno alla produzione della carta si crea così un enorme indotto, dapprima costi-

tuito dai raccoglitori di stracci poi di commercianti nei più diversi settori d'impiego a seconda della tipologia di carta disponibile. Quando a Magonza viene stampata la prima Bibbia di Gutenberg, i cartai italiani sono già celebri in tutta Europa, perché esportano da quasi due secoli un prodotto di eccellente qualità e sanno competere con francesi, svizzeri e spagnoli.

Dalla pratica manuale alla fabbricazione meccanica

La fabbricazione della carta è fino al XVIII secolo un processo manuale, dove la poltiglia risultante dalla frantumazione di stracci in acqua viene posta ad asciugare su un telaio fino all'essiccazione completa.

Le cartiere più prestigiose e richieste "firmato" la loro produzione con il marchio in filigrana: lo spessore della carta si riduce dove viene interposta una trama di filo d'ottone che riporta il disegno del marchio di fabbrica, così durante l'essiccazione può



Il fabbricante di pergamena, in un'incisione di Johann C. Weigel, 1696. Prima dell'avvento della carta la scrittura trova nella pergamena il suo supporto più versatile. Nel II secolo gli scribi asiatici, in mancanza del papiro una volta fornito dagli Egizi – diventati rivali – ricorrono all'impiego della pelle di montone, vitello o gazzella, che viene resa sottile e levigata per potervi scrivere sopra. La levigatura rappresenta una fase essenziale della lavorazione.



Jost Amman, illustrazioni xilografiche per *Standebuck*, 1568. Nel volume sono rappresentati più di cento mestieri; nell'illustrazione sopra: il cartai.

evidenziarsi in trasparenza il simbolo del produttore. Queste produzioni viaggiano per tutta Europa e la richiesta cresce esponenzialmente per edizioni diversificate a seconda dei casi: libri, documenti, carte geografiche.

Bisogna attendere l'inizio del XIX secolo per assistere alla grande trasformazione della produzione della carta: è un discendente della celebre famiglia di tipografi Didot che a Essonnes, adottando un progetto del 1799 di Luis Robert, mette a punto un sistema di fabbricazione meccanica, in grado di superare il limite della produzione artigianale e dare risposte all'incessante domanda del mercato.

Accanto alla nuova disponibilità di carta si affaccia però la minaccia della scarsità della materia prima, a cui occorre dare immediata risposta. La nuova tecnica, che viene messa a punto intorno alla metà del 1800, prevede l'impiego della pasta di legno e della cellulosa

in sostituzione agli stracci: il sistema ha successo ma pone ugualmente il problema della riconversione delle foreste nell'utilizzo per la nascente "industria" cartaria.

Anche oggi, pur con la progressiva e consapevole diffusione di tecniche di recupero e riciclo, resta problematico l'impiego e la salvaguardia delle risorse naturali destinate alla produzione della carta e dei suoi materiali compositi. Per questa ragione un progettista intelligente deve sempre tenere in considerazione la finalità del suo operato e il contributo che può offrire in termini di controllo dello spreco e delle lavorazioni superflue: è fondamentale prevedere sempre la possibilità di utilizzare materiali provenienti da foreste controllate e certificate (FSC), consentire quando possibile l'eventuale riciclo dello stampato evitando contaminazioni ineliminabili (plastificazioni, materiali di finitura non smaltibili) e utilizzare carte ecologiche senza cloro, prodotte attraverso cicli industriali sostenibili e certificati.

Che cosa significa FSC?

Oggi quasi tutte le cartiere internazionali e gli attori della filiera di stampa aderiscono ai protocolli dell'associazione internazionale FSC, Forest Stewardship Council: il logo identifica i prodotti contenenti derivati del legno provenienti da foreste gestite in maniera corretta e responsabile secondo standard ambientali, sociali ed economici.



Quando scegliete la carta per un libro e lo stampatore, accertatevi che entrambi possano fregiarsi del marchio FSC, che conferisce valore aggiunto allo stampato.

FILIGRANA CARTIERA DI FABRIANO

1324



FILIGRANA CARTIERA AMALFI

1395



FILIGRANA CARTIERA DI CAMPANAU

1375

Scudo a losanga con tre pali sormontato da una corona



ULMAN STOMER NORIMBERGA

1390

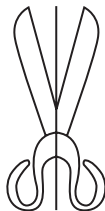
Testa di bue sormontata da giglio



FILIGRANA CARTIERA FABRIANO DI GENOVA

1380

Forbici da sarto



FILIGRANA CARTIERE DELLA CHAMPAGNE

1440

Stemma di Troyes



Alcuni marchi in filigrana delle più importanti cartiere europee dei secoli XIV-XV.



In un'antica incisione xilografica un momento del processo di fabbricazione della carta tradizionale giapponese: è sorprendente la similitudine del processo che – a migliaia di chilometri di distanza – impegna gli uomini nella stessa invenzione pur senza entrare in contatto.

Prime tecniche di stampa: la xilografia

La xilografia è un sistema di stampa antichissimo, di cui si ha qualche vaga testimonianza in Cina fin dall'VIII secolo a.C.

Punzoni xilografici per stampare su tessuti sono stati rinvenuti durante scavi archeologici anche presso insediamenti Persiani, Egizi, Fenici e Romani, ma occorre attendere il 1040 per consentire al cinese Pi-Cheng di realizzare il primo libro stampato con questo metodo.

La stampa si basa sull'impiego di una matrice di legno dalla quale vengono asportate con sgorbie e scalpelli le parti escluse dalla stampa. In sostanza si tratta di un vero e proprio "timbro", che dopo l'inchiostrazione viene appoggiato sulla superficie di stampa, sia essa stoffa, carta o altro supporto rigido. Ovviamente sia l'eventuale immagine che il testo devono essere riportati a rovescio sul-

la matrice, così da consentire l'impressione finale nel verso corretto.

Si può stampare con questo metodo a mano sia premendo direttamente la matrice sul supporto, sia montando la tavoletta su un torchio.

Nell'Europa medievale il sistema xilografico è molto diffuso: sono soprattutto i fabbricanti di tessuti ad avvalersene per riprodurre sulle stoffe disegni e motivi ornamentali, mentre la Chiesa impiega ampiamente la stampa xilografica per la produzione di iconografia religiosa.

Nel XIV secolo la produzione di libri combina sulla stessa matrice il testo (che per il momento ancora viene "scolpito") e le immagini, avviando il processo di avvicinamento all'imminente rivoluzione della stampa con i caratteri mobili in legno; il sistema xilografico, nonostante la rapida diffusione della stampa tipografica, rimarrà in uso per i secoli successivi e si trasformerà con il tempo in una autentica forma espressiva.

Nel XV secolo l'incisione xilografica consente di illustrare i primi libri a stampa mentre nel XVI secolo si diffonde la tecnica di incisione a chiaroscuro, con l'utilizzo di due, tre e quattro matrici lignee.

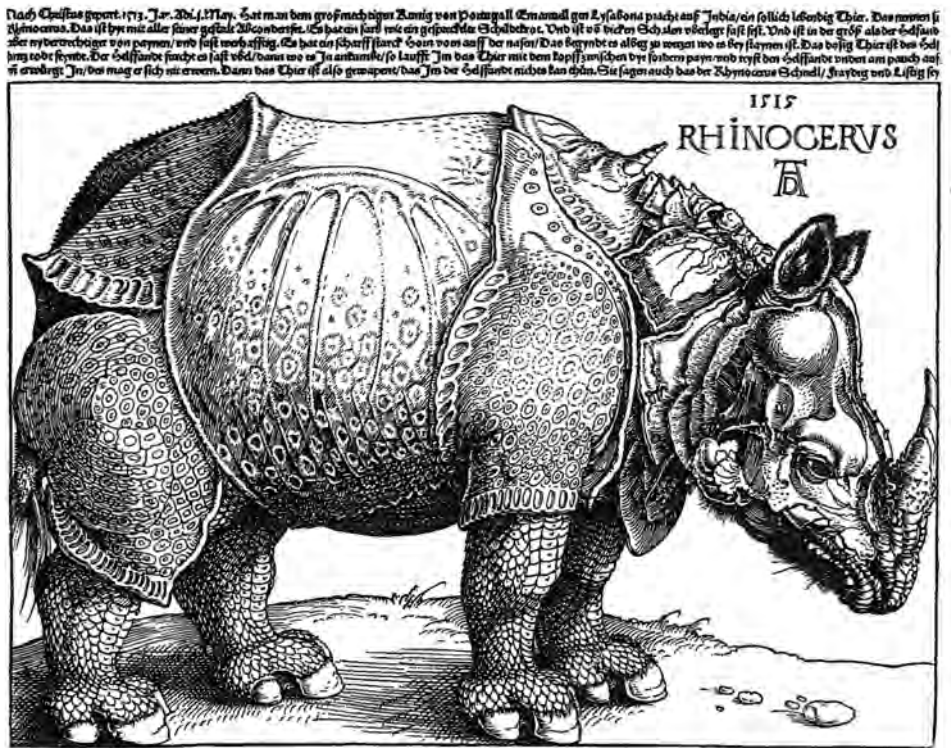
Nel XVI secolo è Dürer, tra i protagonisti della storia dell'arte, che tra i primi si cimenta con le matrici in legno, mentre nel XVII e XVIII secolo gli artisti preferiscono le matrici in metallo, che consentono tratti più controllati e sottili grazie all'incisione con il bulino.

Nell'Ottocento la xilografia è impiegata largamente per illustrare libri e giornali e la sua evoluzione in ambito industriale si sviluppa in particolare dalla metà del secolo fino ai primi del Novecento.

La disponibilità di nuove superfici e materiali da intagliare, come il Linoleum, nel XX secolo avvicina alla tecnica sperimentatori e artisti e tutt'oggi, con il sorprendente revival delle tecniche di stampa analogiche, il processo "xilografico" sembra ritrovare nuovi appassionati ed estimatori.

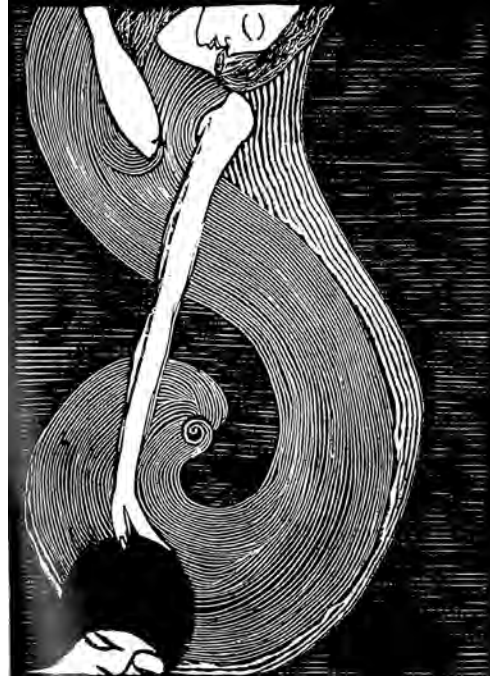


Xilografia di Sebastian Brant, Basilea, 1494.



Nel 1515 Albrecht Dürer incide questa impressionante xilografia basandosi solo su uno schizzo sommario e una descrizione di rinoceronte che riceve via posta dalla Spagna.

Il testo di commento, in alto, rivela la sapienza nella redazione e nella composizione, che consente di allineare le righe esattamente in giustezza con i margini della tavola.

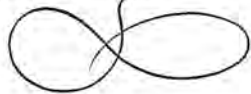


A fianco:
Tavola xilografica di Joseph Váchal, 1911. La tradizione nell'incidere su legno resiste anche agli inizi del XX secolo: l'abilità nel tracciare le linee consente di creare effetti di chiaroscuro basandosi solo sull'effetto di vicinanza o distanza delle tracce.

A sinistra: Frans Masereel (1889-1972), xilografia. L'autore, uno tra i più importanti interpreti dell'arte xilografica del Novecento, attraverso le sue opere restituisce visioni della vita della città, rendendosi narratore con immagini di raro vigore estetico; l'inchiostrazione particolarmente carica trasforma le atmosfere urbane in ambienti drammatici e inquieti.



36
Nifalo dem was nicht bünd
 E kein schaffheit als Ich sagen wil
 Es was in rechter winterzeit
 Darin gedünktlich vil schne leie
 Ging Onfalo zum Helben dar
 Sprach here Ich sage Euch fürwar
 Dort steet in der aw vil wildpret
 So fetz Ir darzu ein lustfiche



So möcht Ir daraus schiesien wol
 Ein feger mit Euch siechen sol
 Der wepset Euch die rechten strafe
 Lewdunnich sprach so beietliche Im das
 Er sich von stund an mach gerecht
 Onfalo vordert einen hieche
 Und nam den an ein heimlich oze
 Sprach gefell merch auf meine tode
 Spands hin auf das gepirg lauff
 Und schaw mit allem fieses danus
 Wann der Helb Lewdunnich wir reden
 Vnnden für an des perge leyten
 So mach von schnee einen pallen
 Und las den ginnach herab fallen
 Das daraus werd ein leenen grofs
 Dieselben Helben dütode stofs
 Ist sach das du darinn fleysfig
 Bist bey glauben Ich dir verspreich
 Dich reich vund selig machen
 Der selb hieche begunde ätlichen
 Sprach here Iran fieses will Ich darinn sparn
 Das solt Ir durch die aw erfarn
 Lewdunnich der reyt mit dem feger
 Suchend das wilpret im leger



The Chap-Book
 BEING A MISCELLANY OF CURIOUS AND INTERESTING SONGS, BALLADS, TALES, HISTORIES, &c., ADORNED WITH A VARIETY OF PICTURES AND VERY DELIGHTFUL TO READ; RECENTLY COMPOSED BY MANY CELEBRATED WRITERS; TO WHICH ARE ANNEXED A LARGE COLLECTION OF NOTICES OF BOOKS.

Xilografia di William H. Bradley per una copertina editoriale, 1895.

A fianco:
Doppia pagina da *Teuerdank*, poema cavalleresco stampato da Johann Schoensperger nel 1517. Si notino gli abbellimenti calligrafici a riempimento dei vuoti in pagina, al fine di equilibrare gli spazi di testo e di margine.