MINIMA BIBLIOGRAPHICA, 30

Douglas Percy Bliss

Le origini dell'incisione a rilievo

Traduzione di Valentina Ghetti

C.R.E.L.E.B. – Università Cattolica, Milano
Associazione Villa Classica, Torrita di Siena
2020

Minima Bibliographica

Una collana di studi promossa dal
Centro di Ricerca Europeo Libro Editoria Biblioteca
dell'Università Cattolica e coordinata da
Gianmario Baldi (Rovereto)
Edoardo Barbieri (Brescia)
Ornella Foglieni (Milano)
Giuseppe Frasso (Milano)
Piero Innocenti (Montepescali)
Luca Rivali (Milano)
segretario di redazione **Alessandro Tedesco** (Milano)

Edizione originale: Douglas Percy Bliss, *History of book engraving*, London, Spring Book, 1964 (Ia ed. 1928).

Traduzione dall'inglese di Valentina Ghetti
Revisione testi di Maria Francesca Catelli
Impaginazione di Pietro Putignano

Il pdf è liberamente accessibile, scaricabile, stampabile alla pagina web http://creleb.unicatt.it

Per informazioni scrivere a creleb@unicatt.it

C.R.E.L.E.B., Milano
Associazione Villa Classica, Torrita di Siena
gennaio 2021

ISBN 978-88-9828-2586

Albrecht Dürer, *La Natività*

Duglas Percy Bliss

Le origini dell'incisione a rilievo

Qualche cenno elementare sulle tecniche di intaglio e incisione del legno

Esistono tre tipi di stampa, ossia la stampa in rilievo (che corrisponde alla xilografia e all'incisione), la stampa in incavo (che corrisponde alla calcografia) e la stampa su una superficie piana (detta anche litografia). Non esamineremo il terzo tipo, ma è necessario distinguere accuratamente il primo processo dal secondo. Nella xilografia e nell'incisione, le quali verranno a loro volta distinte, il disegno è riprodotto sul blocco e gli spazi bianchi vengono rimossi con il coltello o scavati con il bulino, lasciando la superficie in rilievo. Questa superficie viene poi coperta con l'inchiostro, applicato con un tampone o con un rullo (avendo cura che l'inchiostro non riempia le porzioni incavate) e le stampe vengono fatte premendo il retro del foglio, posto sopra il blocco, o applicando la pressione verticale della pressa.
Xilografia e incisione, inoltre, condividono la loro natura di stampa in rilievo e ciò le contraddistingue dalla stampa su una lastra (ovvero incisioni e trattamenti all'acquaforte su rame e altri metalli), in cui un inchiostro molto più liquido è distribuito dentro parti intagliate o rimosse. La superficie della lastra è asciutta e pulita, di norma le stampe sono fatte tramite la pressione della carta dentro le linee incise tramite un torchio a cilindro che esercita una fortissima pressione (Fig. 1).

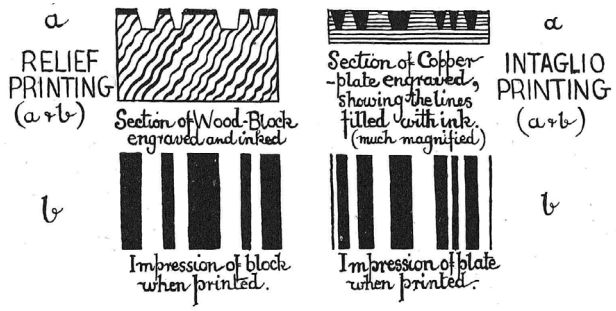

Fig. 1 – Confronto tra stampa in rilievo e stampa in incavo

Le somiglianze tra xilografia e incisione finiscono già qui, anche se queste due parole sono adoperate in modo approssimativo l'una per l'altra persino nei manuali.

La xilografia è propriamente il metodo antico, usato fino al 1800 circa, quando l'incisione si diffuse e la sostituì largamente. Le matrici xilografiche sono create su del legno tenero, tagliato parallelamente al tronco, con un coltello premuto o spinto dall'artigiano. Al contrario, le incisioni sono praticate su legno duro tagliato longitudinalmente al tronco, tramite l'azione dell'incisore, oppure tramite l'uso di scalpello o bulino, spinti con la mano verso la direzione opposta al lavoratore. Il legno è solitamente compatto e la superficie del blocco viene levigata con cura. Dal momento che la xilografia e l'incisione sono usate abitualmente nell'illustrazione di libri e, per questo motivo tasto e immagini sono stampati insieme, i blocchi devono essere regolati alla stessa altezza dei caratteri, approssimativamente a poco meno di un centimetro.

Consideriamo ora la xilografia o "taglio a coltello" singolarmente: la tecnica xilografica era utilizzata prima dello sviluppo dell'industria della carta e della tipografia per

la riproduzione delle fantasie sui tessuti. Con l'abbondante diffusione della carta, i blocchi di legno vennero adottati per la stampa di immagini di santi su fogli devozionali e su carte da gioco. Dopo lo sviluppo della stampa a caratteri mobili (intorno al 1450) iniziarono a essere usati anche per l'illustrazione di libri.

In Germania gli xilografi venivano definiti *Formschneider*[1] cioè creatori di "forme" o blocchi di legno usati per stampare i motivi sui tessuti. Nelle vecchie corporazioni civiche i *Formschneider* appartenevano all'ordine di carpentieri e falegnami: erano loro, inizialmente, a intagliare le immagini di santi e le decorazioni dei libri. In molti casi i carpentieri potevano essere stati disegnatori oltre che xilografi, ma quasi sicuramente si dedicavano al compito di scolpire i blocchi sulla base di disegni fatti da altri lavoratori specializzati.

Gli inizi
Carta – stampe devozionali – carte da gioco

Chi fu il primo incisore? Quali soggetti rappresentò? Come li incise?

Jean Michael Papillon, autore nel 1766 del *Traite historique et pratique de la gravure en bois* aveva la risposta pronta: i Figli di Seth. Egli sostiene che per illustrare la Bibbia, incisero su materiali duri, come pietra e carbone; di conseguenza, si verificò un netto miglioramento quando iniziarono a incidere su legno. I soggetti delle illustrazioni rimangono tuttora ignoti, saranno scoperti insieme al canto delle sirene e al nome che assumeva Achille quando si nascondeva tra le fanciulle a Sciro. A ogni modo, Papillon ha trasmesso un'iscrizione che, pur non essendo la più vecchia tra le incisioni, è sicuramente molto antica. Sostiene che sia stata tagliata da un pezzo di legno tutt'oggi conservato nel museo di Pechino e che racconti le pene d'amore di una principessa giapponese infelicemente sposata con un sovrano tartaro. I versi incisi hanno una struttura familiare e una metrica tipicamente ottocentesca: *Ah, cara patria, vi penso continuamente. / Il mio cuore è mortalmente ferito. / Vorrei essere un uccello, / Per potermi ricongiungere a voi.*

Il buon Papillon, nonostante la perdita della lucidità a causa della vecchiaia, mantenne una spiccata immaginazione. Il suo scritto è l'unico saggio reperibile sulle origini dell'incisione.[2] È un dato di fatto che un manoscritto cinese conservato nel British Museum riporta un'incisione, di ottima fattura, datata 868 d.C., che rappresenta Buddha impegnato in una conversazione con Subthi e circondato da un gran numero di figure, tutte disegnate con fluenti linee nere. Il signor Laurence Binyon ha affermato che l'arte dell'incisione in Cina «non era allo stadio elementare nemmeno nel IX secolo»,[3] e che quindi era certo più antica.

[1] *Formschneider* era la designazione più comune, ma *Briefmaler* cioè coloratori di carta, era un termine spesso usato. In Francia gli xilografi erano chiamati *tailleurs d'image*, *faiseurs d'images*, *imagiers* o *tailleurs de molles*. In Italia si parlava invece di *intagliador de figure de ligno*, nelle Fiandre di *printer*. Le parole latina erano *incisor lignorum* e *sculptor*.

[2] Questa è tutta la bibliografia che l'autore ha potuto raggiungere.

[3] Laurence Binyon, *Painting in the Far East: an introduction to the history of pictorial art in Asia especially China and Japan*, London, Edward Arnold, 1913. [N.d.T.]

Nell'Europa Occidentale l'incisione come la conosciamo ha iniziato a svilupparsi solo dopo la produzione della carta, che fu avviata secoli dopo rispetto all'Oriente. Inoltre, si dovette attendere il calo del costo della carta rispetto alla pergamena.

Come accennavo, molto prima che questo accadesse, i blocchi in legno erano utilizzati per la riproduzione di fantasie sui tessuti. Gli arabi durante le loro invasioni esportarono il metodo di lavoro, i commercianti veneti e genovesi diffusero le stoffe (e le relative tecniche di stampa) nell'Europa Occidentale

Nacquero così i primi campioni datati dal XII al XV secolo. Risulta interessante notare come in Spagna, una legge suntuaria di Giacomo I (1208-1276) proibisse l'uso di *estampados* o stoffe stampate nell'abbigliamento.

Ruggiero di Sicilia legalizzò la manifattura di stoffe stampate a Palermo nel 1146, e l'arte era regolarmente praticata a Genova, Venezia e Lucca. Al capitolo 173 del suo piacevole trattato, l'artista Cennino Cennini descrive «il modo di lavorare colla forma dipinti in panno»,[4] in cui la forma è ovviamente la matrice o il blocco in legno. Il più antico esempio europeo esistente fu datato intorno all'anno 1350 dal dotto Henri Bouchot. Questo tessuto è stampato utilizzando legni incisi (di circa 16 cm) con fantasie che illustrano la vicenda di Edipo e immagini puramente decorative di ragazze e ragazzi danzanti al suono di un tamburo e un liuto, busti di donna, scene di battaglia, ecc. Bouchot, analizzando il tessuto, è incline a individuarne la provenienza nei pressi di Avignone, durante il «bell'esilio del Papa» in quella città. Non molti anni fa fu effettivamente ritrovato un blocco ligneo vicino all'abbazia di La Fertésur-Grosne in Borgogna, blocco che fu quasi certamente inciso per gli scopi sopracitati. Questo pezzo di legno di nocciolo divorato dai tarli, conosciuto come *Bois Protat,* (Fig. 2) era probabilmente uno di tre blocchi che dovevano essere stampati insieme per rappresentare scene della Crocifissione, con la classica disposizione della croce al centro e gruppi di personaggi ai lati. Il *Bois Protat* mostra il gruppo a destra, il Centurione e i Tre Soldati, abbozzati senza alcuna ombreggiatura o intrecci nei costumi. Sulla bocca del Centurione è issato un cartiglio che riporta la frase «Vere Filius Dei erat iste». La sua tunica, gli alti soldati barbuti e tutto lo spirito delle figure, semplici e fragili con le loro "pose da miniatura", indicano una data di creazione non posteriore al 1370, mentre si può riconoscere l'uso di tale blocco facilmente, in base alle sue dimensioni (60 × 23 cm), misura più ampia di qualsiasi foglio di carta che sia mai stato creato all'epoca.

Fig. 2 – *Le Bois Protat*

All'epoca era quindi tutto pronto per la stampa di illustrazioni, tranne la carta. Gli orafi medievali erano fon-

[4] Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, Firenze, Le Monnier, 1859.

damentalmente incisori, così come gli smaltatori e i modellatori di magnifici ottoni. Il venerabile abate Pietro di Cluny, in uno dei suoi *Trattati* (1130), menzionò la carta «plasmata a partire dalla raschiatura dei panni vecchi». Pace da Fabriano portò la ricetta per produrre la carta con panni e stracci alla sua città natale e a partire dal 1276 vi furono le cartiere. Da Fabriano si diffuse a Padova, da Padova a Treviso. Nel 1373 il senato veneziano impedì l'esportazione di stracci, assicurando così entro il XIV secolo una fornitura continua di carta alla città di Venezia, e la fama della città come illustre centro di stampa fu in parte dovuta all'eccellenza e alla convenienza della sua carta.

Nel 1377 un tale Collo da Colle comprò una cascata in Val d'Elsa, vicino a Firenze, per azionare il suo mulino da carta. Per quanto riguarda la Francia, intere generazioni di francesi avevano indossato camicie di lino e grandi quantità di stracci, che iniziarono velocemente a essere utilizzate nella manifattura della carta. Buchot cita Simeon Luce, lo storico dell'epoca di Bertrand du Guesclin, per dimostrare che dal 1360 ogni francese, indipendentemente dal reddito, aveva qualche «camicia di tela», ed esiste una prova documentaria del fatto che un valletto ne possedeva. «Il quattordicesimo secolo» – dice Luce – «anche solo per il fatto di essere il secolo della biancheria e della carta di stracci, è il fondamentale periodo di preparazione alla stampa».[5] In Germania l'arte di produrre la carta dal 1390 si diffuse a Norimberga, su istruzioni di un genovese. La pergamena, oltre ad avere un costo elevato, era inadatta ai blocchi per l'impressione. In quel tempo non potevano essere conosciute le giuste tecniche per l'impressione e la fragile natura della pergamena rendeva difficile la pressione esercitata a mano.

[5] Simeon Luce, *Histoire de Bertrand Du Guesclin et de son époque*, Paris, Librarie Hachette, 1876. [N.d.T.]

Ma quando la carta si diffuse, a un prezzo conveniente e in quantità abbondante, non c'era nulla che potesse impedire a qualcuno di incidere un blocco per stampare un'immagine – il *Bois Protat,* per esempio – e che lo riutilizzasse per la moltiplicazione di copie sulla carta. Il molto discusso *St. Christopher* del 1423, ora nella John Rylands Library a Manchester, fu considerato a lungo la più antica stampa esistente.

Il *St. Christopher* e un'*Annunciazione* si sono entrambi conservati, pur essendo stati incollati sulle copertine di un messale datato 1417. La datazione ha favorito la nascita di molte controversie nel merito delle quali non entreremo, e, a ogni modo, è stata scoperta una stampa riportante una data ancora precedente – vale a dire la *Vergine e il Bambino con quattro Sante Vergini* del 1418, presso la Bibliothèque Royale di Bruxelles. In ogni caso è sicuramente esisitita una moltitudine di stampe più antiche, che sono però andate perdute.

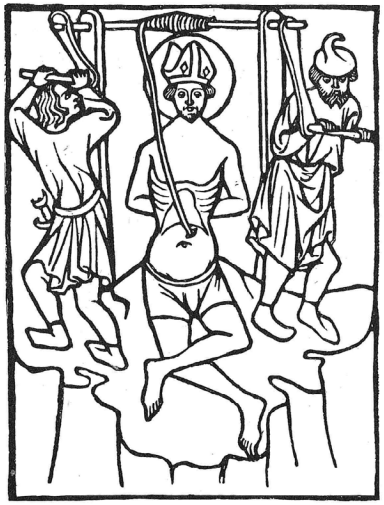

Fig. 3 – *Sant'Erasmo*

Due fattori sociali hanno giocato un ruolo fondamentale nello sviluppo delle stampe: i pellegrinaggi e il gio-

co delle carte. Già molto diffusa nel Medioevo, la pratica del pellegrinaggio fu incoraggiata da papa Bonifacio IX alla fine del XIV secolo. Le indulgenze potevano essere ottenute visitando luoghi come le basiliche di Roma, nelle quali venivano stampati fogli singoli da vendere ai pellegrini come quelli che tuttora vengono distribuiti ai pellegrini che visitano il monastero del Monte Athos. Queste stampe erano semplici rappresentazioni tratteggiate, colorate in modo rudimentale e con tonalità vivaci, degli episodi principali della vita di Cristo accompagnate dalle figure di santi popolari come san Sebastiano, san Cristoforo, santa Dorotea. L'ampia popolarità di queste stampe in Germania è testimoniata dall'alto numero di copie sopravvissute: una grande quantità, se si pensa alla loro natura popolare e al fatto che, appese ai muri delle case, erano esposte a numerosi incidenti, al fumo, all'umidità e ad altri innumerevoli rischi. Gli esemplari sopravvissuti devono la loro esistenza al fatto di essere stati incollati su manoscritti o come illustrazioni sui primi libri a stampa, oppure entro scrigni, o ancora sui piatti delle coperte dei libri. Queste *Helgen* o *Heiligenbilder*, come erano chiamate le immagini dei santi, sarebbero state vendute presso i santuari in base allo stesso istinto commerciale che spinge anche oggi i turisti ad acquistare cartoline illustrate. I pellegrinaggi erano una forma di viaggio medievale, che combinava i benefici spirituali con il divertimento. Con le leggere piogge di aprile, come scrivono le più famose pellegrine, ovvero le Donne di Bath, madri superiore e mugnaie diventano tutte irrequiete – «Poi il popolo desidera andare in pellegrinaggio». E proprio come il protagonista

della novella di Chaucer, che aveva visitato Roma e recandosi a Canterbury portava sopra il cappello un tessuto simile al velo della Veronica con un'ampolla legata, così, arrivando a un santuario o un convento in Germania in una data successiva, il pellegrino avrebbe comprato una stampa o addirittura, in alcuni posti, un block-book. A Maastricht, per esempio, fu venduta una piccola xilografia della *Vita Sancti Servati* che illustrava la vita del santo patrono locale, o a Einsiedeln era possibile acquistare una rappresentazione della vita del santo martire Meinrad. Lutero, in uno dei suoi scritti (dice il signor Dodgson), inveisce contro il Papa «che lascia i conventi vuoti e un solo monaco a celebrare la messa e vendere immagini».[6]

È più che probabile che le immagini non fossero solo vendute, ma anche eseguite dai monaci. Il monaco era libero di realizzare le immagini solo all'interno del monastero poiché al di fuori era perseguito dall'ostilità della gilda degli scribi e miniatori che, vietando qualsiasi tipo di riproduzione meccanica, permetteva solo la copiatura manuale di immagini.[7] L'incisore di legno, così come il falsario di denaro, era considerato un fuorilegge, quindi lavorava furtivamente e inviava le stampe celate sotto forma di disegni e colorate ad acquerello per rendere più facile l'inganno. Fino all'installazione di un torchio tipografico alla Sorbona nel 1470, nemmeno in Francia lo

[6] Campbell Dogson, *British Museum Catalogue of early German and Flemish Woodcuts*, London, 1903, p. 8.

[7] Il capolettera non poteva essere realizzato con mezzi meccanici senza infrangere la legge. Nel 1206 una legge francese prescrive: «Nus moleres ne puet moler ne fondre chose là où il i ait lettres et si il le fasoit, il seroit en la merci le Roy de cors et d'avoir, hormis lettres chascune per li».

stampatore di immagini fu in salvo dallo zelo della gilda. Gli artisti nei monasteri erano salvi e le grandi case trasmettevano le stampe alle filiali.

Questo fu sicuramente il caso della Borgogna, dove molte delle stampe oggi esistenti furono ritrovate nei monasteri; proprio lì Bouchot individuò un anonimo artista a cui assegnò buona parte di queste e che ribattezzò *Le Maître aux Boucles* per il suo modo di rappresentare drappeggi arricciati. Come in tutte le forme artistiche primitive, le figure sono basse e hanno teste molto grandi. La tecnica è molto semplice, le linee spesse e ampie e le forme arrotondate. Non è usato il tratteggio e i capilettera, che erano così difficili da riprodurre in stampa, spesso venivano aggiunti a mano. Stampe posteriori, però, mostrano influenze dai Paesi Bassi nella rappresentazione di forme rigide, spigolose e i tendaggi a uncino come quelli visibili nella produzione pittorica della scuola di Van Eyck. Linee così semplici necessitano di una ricchezza nei colori, specialmente dato che gli incisori dovevano competere con i disegnatori che vivevano degli incassi delle vendite di immagini a colori. Il colore era steso con decisione e in quantità abbondante, spesso con ottimi risultati. La tinta risultava tenue e con un'alta trasparenza, non opaca e intensa come le miniature dei messali e dei primi libri a stampa, anche se a volte, in queste opere, veniva applicata la foglia d'oro. La colorazione era un elemento essenziale del disegno e il colore spesso era steso audacemente come nell'*Apparizione di Cristo* con la faccia e il corpo coperti dalle sue stesse gocce di sangue.[8]

[8] Schreiber riprodusse un'incisione molto bella della Pietà, datata intorno al 1440. Fu stampata su una pergamena di vitello colorata di rosa con l'aureola dipinta in giallo. La pergamena di vitello è rara, e questa è particolarmente pregiata. — *Manuel de l'amateur*, etc., vol. vi., pl. ii.

La popolarità del gioco delle carte rappresentava un'altra opportunità per lo sviluppo dell'incisione. Le carte, che differiscono notevolmente da quelle in uso oggi, erano incise e colorate su legno con l'aiuto di *stencil*. Si dice che il gioco sia stato inventato per placare la mente del folle re Carlo IV di Francia. Nel libro reale dei conti figura un'entrata di pagamento a favore di un certo Jacquemin Gringonneur, pittore, per un set di carte in oro e altri colori.[9] Il gioco era tuttavia noto già prima e ne siamo a conoscenza grazie a una legge locale redatta dai magistrati di Lille, che proibiva il gioco delle carte, dei dadi e di altri giochi d'azzardo.[10] Nella Germania del XIV secolo il gioco delle carte si era trasformato in un vizio, e tale diffusione allarmava i devoti, tanto che tale gioco fu proibito dalla legge in moltissime cittadine e san Bernardino da Siena pronunciò un'invettiva contro di esso nella sua città natale. Nel 1441 gli incisori veneziani fecero appello alla Signoria affinché fosse proibita l'importazione di «carte e figure stampide» (carte da gioco e immagini stampate, senza dubbio di santi) che pare siano state esportate da Ulm e altre città della Germania nascoste in balle di materiale diverso; erano probabilmente stampate

[9] «A Jacquemin Gringonneur peintre, pour trois jeux de cartes à or et à divers couleurs de plusieurs devises pour porter devers ledit seigneur roi pour sou esbattment… LXI sols parisis».

[10] «De non juer as dez, as taules (au jeu de dames), as quartes, ne a nul aultre gieu. Que nuls ne soit si hardis uns ne aultres quelz que il soit qui depuis maintenant en avant en ceste ville, jueches, de jour ne de nuict, as dez, as taules, as quartes, ne a nulle autre geu quelconques». *Ordonnances de police de Lille*, 1382. Citato da Blum, *Origines de la Gravure en France*, 1927.

au frotton (tramite pressione manuale) e colorate a mano. In ogni caso, non esistono carte stampate databili prima del 1460.[11] Lione fu un centro molto importante per l'industria delle carte: sappiamo che re Carlo VII fu rappresentato con un mazzo di carte di Lione nel 1454, e nel 1476 il buon re Renato d'Angiò ne comprò vari mazzi.

Block books

Intorno alla metà del XV secolo in Germania e nei Paesi Bassi venivano prodotti libri illustrati. Non solo le immagini ma anche le relative didascalie erano disegnate al contrario e intagliate sui blocchi tagliati parallelamente al tronco. Questi libri chiamati block-books hanno dato vita a molte discussioni. Il testo all'inizio, intagliato nel legno, sembra una prefigurazione del libro stampato con caratteri mobili. Secondo la tradizione, Laurens Janszoon Coster, al quale alcuni attribuiscono l'invenzione della stampa, usò per primo delle lettere intagliate su parallelepipedi di legno giustapponibili per formare parole e frasi. Gli studiosi, quindi, non reputano l'invenzione dei block-books anteriore a quella dei caratteri mobili. È altamente improbabile che un block-book sia stato pubblicato prima del 1450, data provvisoriamente assegnata al *Mainz Donato*, che è verosimilmente un lavoro di Gutenberg e il più antico esempio conosciuto di stampa a caratteri mobili. In ogni caso, nessuna copia riporta una data precedente al 1470, e il grande gruppo di block-book provenienti dai

[11] Nell'anno seguente il poeta Villon nel suo Grand Testament lascia in eredità al suo amico Périnet de la Barre «ung beau joly jeu de cartes».

Paesi Bassi è stato datato tra il 1460 e il 1465, un periodo comunque successivo ai progressi dei proto-tipografi. La produzione dei block-books continuò per tutto il XVI secolo, basti pensare che uno fu addirittura stampato a Roma nel 1548.

Allora, cosa diede origine alla produzione di libri così elaborati, che avrebbero potuto più semplicemente essere stampati in tipografia con caratteri mobili? Prima di tutto, si trattava di produzioni molto piccole, non più voluminose di un *pamphlet*. A ciò si aggiunge il fatto che la quantità di caratteri posseduta dai primi stampatori era molto limitata, e, dopo la stampa di poche pagine, i caratteri dovevano essere ridistribuiti per essere nuovamente usati per comporre nuove pagine. Gli stampatori perciò, per essere in grado di assorbire la domanda di nuove edizioni senza dover ricomporre ogni volta i caratteri, pagavano per l'incisione di testo e immagini su block-books. Inoltre, i primi caratteri di metallo erano delicati e si logoravano facilmente, mentre le matrici dei block-books erano molto più durevoli.

In ogni caso, gli incisori che lavoravano indipendentemente per i propri guadagni, progettavano i block-books e riproducevano quelli che conquistavano popolarità. Questi notevoli lavori, sopravvissuti per la maggior parte in scarni fascicoli di color giallognolo, erano stampati esattamente nello stesso modo in cui i francesi stampavano le loro illustrazioni. La superficie del blocco veniva inchiostrata con un inchiostro marrone acquoso; i fogli di carta inumiditi venivano sovrapposti a esso e le impressioni erano ottenute premendo il retro della carta con un

tampone, perciò solo un lato di ogni foglio poteva essere stampato. In alcuni casi il testo era aggiunto a mano (i cosiddetti libri xilo-chirografici). La popolarità di queste edizioni è attestata dalle numerose edizioni che sono sopravvissute, e dal fatto che in seguito alcuni stampatori entravano in possesso dei blocchi, seppur spesso mutilati, e li utilizzavano per illustrare i libri tipografici. Potrà sembrare strano ma questi libri erano i più popolari in assoluto.[12] Donato per esempio, il grammatico latino del V secolo, il cui libro *De Octo Partibus Orationis* fu il più importante testo scolastico di grammatica del Medioevo, era continuamente stampato, e ovviamente appare sotto forma di block-book. La richiesta di "Donati", infatti, era così alta che Ulrich Zell, il primo stampatore di Colonia e pupillo di Gutenberg, disse che la prima scintilla dell'invenzione della stampa fu accesa nel 1440 dai "Donati" che venivano stampati già da tempo in Olanda. Altri block-books famosi erano la *Biblia Pauperum,* l'*Ars Moriendi,* lo *Speculum Humanae Salvationis* e il *Cantico Canticorum.* Le stampe vengono attribuite originariamente ai Paesi Bassi per la prevalenza di linee dritte e drappeggi rigidi e spigolosi con estremità a uncino.

La *Biblia Pauperum* è un breve libro illustrato del Vecchio e del Nuovo Testamento in quaranta o cinquanta

[12] «Il Donato era sempre richiesto ed era il primo testo stampato da ogni nuova tipografia. Fu il primo libro prodotto da Pannartz e Sweynheym quando iniziarono a Subiaco» — O. Jennings, *Early Woodcut Initials*.
«La parola Donato era sinonimo di Grammatica — quindi in una scuola medievale un ragazzo per lamentarsi con l'insegnante anziché dire"Per favore, signore, Jones mi ha strappato la Grammatica" avrebbe detto "Johannes Donatum meum dilaniavit"» — Pollard, *Old Picture Books*, p. 102.

carte, ognuna delle quali mostra un soggetto del Nuovo Testamento affiancato da due del Vecchio e accompagnati da quattro versi del libro dei Profeti e tre rime di due versi ciascuna. I manoscritti medievali avevano elaborato uno schema accurato di «figurae typicae veteris atque antitypicae novi testamenti».[13] Per esempio, Giona e Sansone sono i modelli della Resurrezione di Cristo nel Vecchio Testamento. Secondo Schreiber, i poveri, o *pauperes*, per i quali la Bibbia era stata progettata, erano preti bisognosi che non potevano permettersi una Bibbia manoscritta con le figure; i modelli del Vecchio Testamento e i riferimenti erano di grande aiuto per comporre un sermone.

Il block-book era essenzialmente un libro a figure con testo esplicativo; esiste però almeno un caso in cui il testo toglie largamente valore alle immagini. Si tratta del *Mirabilia Urbis Romae,* che si compone di 184 pagine ed è una sorta di "guida Touring medievale" che delinea una breve storia di Roma, delle sue chiese e delle meravigliose reliquie contenute in esse. Il libro, probabilmente prodotto a beneficio dei pellegrini che si recavano a Roma per l'anno giubilare del 1475, reca lo stemma pontificio di Sisto IV.

L'*Ars Moriendi* è il più interessante, d'altronde era già ai suoi tempi il libretto xilografico più popolare e maggiormente diffuso. Le matrici furono reincise per tredici volte e sono attestate almeno trenta diverse edizioni del libro. Per un secolo la Morte Nera aveva spazzato e ripulito l'Europa —quella terribile «*Peste noire*» che l'affabile Froissart[14] descrive in modo molto edulcorato «*Car en ce*

[13] Pietro Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti. Volume I*, Padova, Stamperia Ducale, 1858, p. 143. [N.d.T.]
[14] Jean Froissart, *Les Chroniques de Jean Froissart*, Paris, Librairie Hachet-

temps par tout le monde généralement une maladie que l'on clame épidemie *couroit, dont bien la tierce partie du monde mourut*», e fino a quando la peste persistette il clero fu oberato di lavoro. *Ars Moriendi* poteva insegnare a un uomo come prepararsi all'incontro con la Morte senza l'aiuto di un prete; d'altronde molti frati avevano a lungo predicato sulla necessità di essere pronti a incontrare la Morte per la quale, dopotutto, la Vita è solo una preparazione. «*Souvent aves preschié de Mort*»[15] schernisce lo scheletro mentre sospinge via il francescano nella *Danse Macabre de Les Innocents* a Parigi.

Incisioni molto potenti, più efficaci nel disegno, rappresentano le Tentazioni allo Scetticismo, alla Disperazione, all'Impazienza (Fig. 4), alla Vanagloria e all'Avarizia (Fig. 5) che attaccano gli uomini morenti, e le Aspirazioni Angeliche che combattono i vizi, potrebbero essere derivate dalle incisioni su rame del Maestro ES. L'edizione conservata al British Museum, di origine tedesca e datata intorno al 1465, consta di ventiquattro pagine: due pagine di testo e poi

Fig. 4 – *Tentazione dell'Impazienza*, tratta dall'*Ars Moriendi*

te, 1881. [N.d.T.]

[15] Valentin Dufor, *Dance macabre des Saints Innocents de Paris*, Genève, Slatkine Reprints, 1975, p. 91. [N.d.T.]

undici immagini accompagnate ognuna da una pagina esplicativa. Il testo originale è in Latino ed è attribuito al grande Cancelliere Gerson, ma fu tradotto in varie lingue e nessun libro ottenne una popolarità maggiore. La lotta di angeli e demoni per l'anima dell'Uomo è rappresentata come un bambino il cui corpo esala l'ultimo respiro: una immagine antica come la stessa cristianità, se non più antica. Il duello tra san Michele e Satana è solo una delle numerose varianti nella rappresentazione della *psicomachia*, un simbolo divino dell'eterna battaglia terrena tra Virtù e Vizio per l'anima umana. La piccola anima tremante che attende il pericolo è catapultata tra i due contendenti nel loro celeste tiro alla fune. È così che Dante descrive la disputa tra san Francesco e il Cherubino Nero per l'anima di Guido da Montefeltro, quando il secondo lancia un grido diabolico: «Forse tu non pensavi ch'io loico fossi!». Nell'*Ars Moriendi* vediamo i demoni in attesa di un breve momento di debolezza che dovrebbe bastare a tradire l'uomo morente: una parola avventata, un pensiero incoerente e la preda è catturata! I demoni sono sospesi sul suo letto come un incubo, lo portano alla

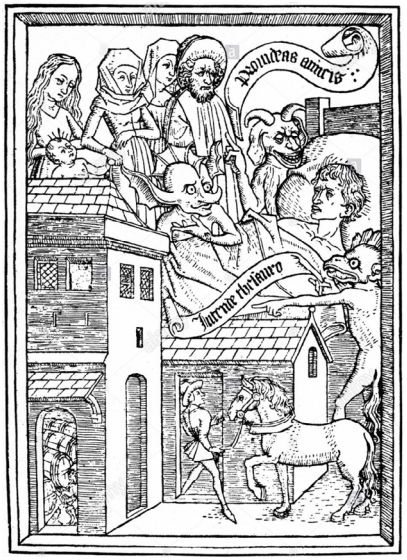

Fig. 5 – *Tentazione dell'Avarizia*, tratta dall'*Ars Moriendi*

disperazione personificando l'uomo che aveva ucciso o la donna con cui aveva commesso adulterio. Si dispiacciono della sua pena e lodano la sua tenacia. Sono creazioni della paura terribilmente potenti che affliggono le menti dell'epoca; ma la buona fede in ogni caso domina la tentazione, e nell'immagine finale l'uomo emaciato abbandona l'anima tra una folla di spiriti, buoni e malvagi, che hanno fatto del suo letto di morte un campo di battaglia. Un monaco posa un piccolo lume sulla mano del cadavere e un gruppo di angeli prontamente riceve la sua anima, il Nostro Salvatore appare appeso alla croce mentre la turpe e impotente folla di demoni si infuria, urlando «confusi sumus», e batte in ritirata su ali di pipistrello per assediare un altro capezzale.

L'illusione che i block-books precedessero i libri stampati a caratteri mobili garantì ai primi, in passato, un fascino oggi non più percepito. È difficile provare un interesse per questi grezzi e approssimativi risultati, eccezion fatta per la prima edizione dell'*Ars Moriendi*, alla quale si accennava precedentemente. Qui sono evidenti una grande intensità di espressione e forza dell'immagine, che si riducono sempre più nelle numerose versioni xilografiche successive. La tecnica è sorprendentemente matura in questi intagli, ed è adoperata una certa quantità di ombreggiatura intensa, le forme non sono arrotondare, come quelle nelle successive stampe di fogli singoli, ma dritte e spigolose; i drappeggi non sono tondeggianti ma rappresentati tramite linee dritte e uncinate verso l'estremità.

Incisioni su metallo alla manière criblée

Le incisioni su metallo del XV secolo, essendo state create per la stampa in rilievo, devono essere annoverate nella stessa categoria delle incisioni su legno, piuttosto che in quelle della litografia e dell'incisione con acquaforte. Un considerevole numero di stampe, ritenute incisioni su legno, potrebbero, invece, essere state realizzate tramite l'uso di una superficie metallica. Per esempio, i *Libri d'Ore*, di origine francese, erano stati decorati usando incisioni su metallo, le lamine di metallo venivano fissate su blocchi di legno per livellarle alla stessa altezza dei caratteri. Gli stampatori di Basilea nel XVI secolo usavano incisioni metalliche seguendo i disegni di Holbein e di altri: alcune di queste lamine di rame sono sopravvissute.

A questo punto le incisioni metalliche da considerare sono tuttavia di tipo differente, facilmente distinguibili da altre stampe. La caratteristica principale di questa tecnica, cioè l'uso di puntini disposti più o meno regolarmente sulla lamina come mezzo per coprire la base nera, ha contribuito a darle il nome di tecnica a punti o, più comunemente, *manière criblée*, che si rifà alla parola francese *crible* che indica il setaccio, in quanto questi punti ricordavano a Laborde quelli di un setaccio di un tempo, formato da una lamina di metallo bucherellata. L'enorme difficoltà di abbassare ampie porzioni di metallo per formare uno spazio bianco potrebbe aver suggerito l'uso di puntini come tecnica più rapida per coprire la base. Il compito di scavare un passaggio sulla superficie della lamina metteva spesso a dura prova la pazienza del vecchio incisore e la stampa risulta sbavata o macchiata dimostrando come l'inchio-

stro da stampa fosse stato distribuito in modo impreciso, riproducendo l'errore in fase di impressione. Nel medioevo gli artigiani del metallo erano soliti decorare le loro lamine con puntini creati con un punzone, la loro pratica è stata descritta da Teofilo, il monaco che scriveva di argomenti tecnici, nella sua *Schedula diversarum artium*. Infatti, è molto probabile che le incisioni su metallo alla *manière criblée* derivino dalla pratica degli orafi e dei lavoratori di metalli medievali, in particolare di coloro che lavoravano il niello. Il niello (dal latino *nigellus*, nero) è una lastra o un altro oggetto di metallo sul quale viene stampato o inciso un disegno, le porzioni incise che formano il disegno vengono riempite con della polvere di smalto nera che, con l'esposizione a fonte di calore, si scioglie e si solidifica: così la lastra, una volta ripulita, rivela le linee nere.

Il niello veniva usato a fine decorativo ma, abitualmente, l'artigiano del metallo, dopo aver concluso una grande lastra creava una prima impressione per sé e poi una seconda per il cliente. Questo poteva essere facilmente fatto o stampando la lastra in rilievo, in intaglio o anche strofinando un foglio di carta disteso sulla lastra con lo stesso metodo dei calchi di monumentali oggetti in ottone nelle vecchie chiese inglesi.

Secondo Vasari,[16] l'orafo fiorentino Maso Finiguerra era solito stampare copie delle proprie lastre prima di applicare il niello, e questo portò all'invenzione dell'incisione su metallo.

Due caratteristiche indicano l'origine della stampa *criblée* nei laboratori degli artigiani di niello. Prima di tutto

[16] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*, Firenze, Giunti, 1568, p. 466.

il fatto che su 700 stampe studiate e descritte, quasi tutte sono uniche e, in secondo luogo spesso il testo sui fogli appare scritto al contrario: ciò non sarebbe avvenuto se le lamine fossero state create per essere stampate. Queste due ragioni non saranno esaminate minuziosamente, anche perché persiste il dubbio che le incisioni siano state eseguite per stampare fogli singoli devozionali, come le xilografie di santi o *Heiligenbilder*.

Il disegno sulla lamina veniva tracciato con il bulino, ottenendo così una linea bianca; in questo modo gli artisti del criblée anticiparono l'incisione a linea bianca del XIX secolo. Con il bulino potevano essere ottenuti effetti molto delicati e i tratteggi incrociati in alcune sezioni caratteristiche comuni di queste splendide stampe. Per creare i puntini gli incisori usavano punzoni oppure spingevano il metallo con il bulino; i punzoni potevano essere di varie forme diverse: romboidali, a stella, a quadrifoglio o a fiordaliso. Le ricche rifiniture venivano ottenute dall'uso di questi punzoni e, a volte, di ulteriori tratteggi sulla porzione già punzonata. Molte stampe presentano increspature a forma di nuvola, piuttosto convenzionali, che racchiudono tutto il disegno ripresentandosi in varie stampe come un passe-partout e sono costellate ai margini da piccoli medaglioni che contengono i simboli dei quattro Evangelisti come in alcuni oggetti in ottone dello stesso periodo. La pavimentazione dell'immagine, sotto le figure dei santi, è a scacchi e i muri sono spesso decorati con roselline. Le rocce davanti alle quali passa san Cristoforo o davanti alle quali san Francesco si inginocchia per ricevere le stimmate (fig. 6), sono decorate convenzionalmen-

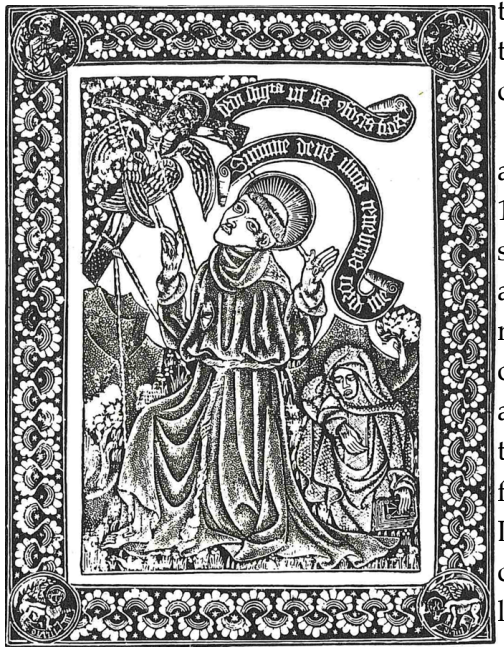

Fig. 6 – *San Francesco riceve le stimmae*

te con grandi piante bianche e funghi dalle forme rigide.

La stampa più antica è datata 1454, e infatti lo stile usato sembra appartenere alla metà del XV secolo. Le incisioni antiche presentano puntini più fitti e irregolari. Lo sfondo è inciso direttamente sulla lamina intorno alle figure coperte da un grande numero di macchie di dimensioni diverse distribuite in modo da suggerire il rilievo delle forme. Grandi cartigli sono disposti sopra le figure. In queste stampe antiche i volti e altre parti delle figure sono macchiate, ma questa pratica fu abbandonata presto e le facce iniziarono a presentarsi bianche, senza ombreggiature. I punti diventano più larghi e irregolari, i soggetti meno solenni. Le figure non sono più posizionate su uno sfondo bianco e vengono inserite le nuvole. Gli strumenti di lavoro, nella maggior parte dei casi per il tratteggio, conferiscono a questi tagli una ricchezza incomparabile, splendidamente esemplificata nel *San Girolamo* e nel *San Cristoforo* conservati al British Museum (Nos. 2673 e 2591 del catalogo del Professor Schreiber). Il *San Cristoforo* (probabilmente creato a Colonia nel 1475) è una delle stampe più raffinate mai prodotte, rappresenta il miglior esempio di *manière criblée* tra quelli visionati da chi scrive (fig. 7). Esistono altre versioni tratteggiate di san Cristoforo, poiché il soggetto è molto tradizionale; tuttavia nessuna è così accurata nel posizionamento o nel modello, così ricca nelle fantasie e così precisa nel disegno. La forma ogivale delle nuvole, tipica dello stile precedente, non è stata completamente abolita, ma un nuovo banco di nubi punteggiate occupa buona parte del cielo. C'è un grande numero di linee bianche, le macchie sono raggruppate in ordinati gruppi e l'interno del mantello del santo è illuminato da un tratteggio incrociato tra i puntini. La riproduzione non rende *in toto* l'esatta espressione della tecnica impiegata, poiché l'originale è stato, purtroppo, leggermente colorato.

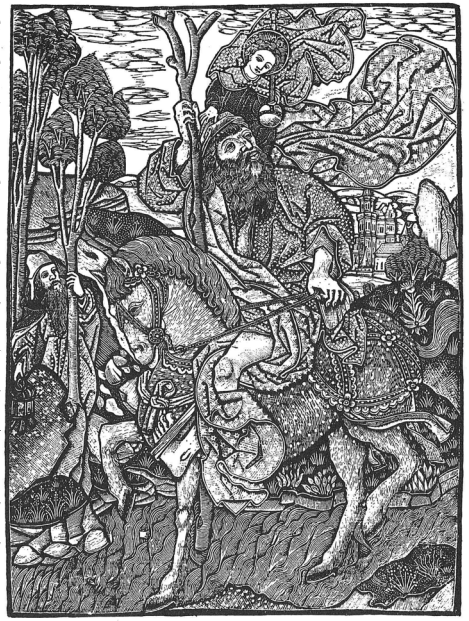

Fig. 7 – *San Cristoforo a cavallo*

Buona parte delle stampe a *criblée* provengono dalla Germania e dalle Fiandre. Può darsi che il metallo usa-

to maggiormente fosse il rame, ma è molto più probabile che le lamine fossero realizzate in peltro, zinco o una lega molto più morbida dei due metalli. Tuttavia, a tempo debito sarà nuovamente osservato nel nostro studio sulla stampa francese dei *Libri d'Ore* che gli intagli erano stati realizzati con rilievi metallici, ma può essere qui anticipato che un pittore, Du Pré, sostiene che le immagini sono state «imprimées in cuyvre»,[17] un modo di indicare l'incisione su rame. Gli sfondi dei *Libri d'Ore* erano in *criblée*, ma per nessun altro elemento erano utilizzati i puntini. Questo uso dei puntini per lo sfondo ci ricorda che gli stessi sono sempre stati usati per l'oro nella norma araldica; qualora i punti fossero usati nell'araldica su pietra, per esempio, è implicito l'uso del colore oro; ma è certo che nei *Libri d'Ore*, come nei singoli fogli, i puntini non erano da intendersi come una guida per il miniatore su dove applicare il suo oro.

[17] *Horae: ad usum Romanum*, Paris, Jean Du Pré, 1488/89. [N.d.T.]

Minima Bibliographica

1. A *scuola senza libri? Emergenza educativa, libri di testo e Internet. Atti del Convegno, venerdì 8 maggio 2009*, a cura del Master in Editoria dell'Università Cattolica, Milano, giugno 2009. ISBN 978-88-8132-5733.

2. Jean-François Gilmont, *Una rivoluzione della lettura nel XVIII secolo?*, traduzione di Paolo Barni, febbraio 2010. ISBN 789-88-8132-5885.

3. Laurence Fontaine, *Colporteurs di libri nell'Europa del XVIII secolo*, traduzione di Brunella Baita - Susanna Cattaneo, maggio 2010. ISBN 978-88-8132-5986.

4. *Scaffale bibliografico digitale. Opere di bibliografia storica online (secoli XV-XIX): una lista di link*, a cura di Rudj Gorian, maggio 2010. ISBN 978-88- 8132-5993.

5. Philip Smith - Edward H. Hutchins - Robert B. Townsend, *Librarietà. Provocazioni sul futuro del libro*, traduzione di Sarah Abd el Karim Hassan - Massimiliano Mandorlo, settembre 2010. ISBN 978-88-8132-6037.

6. Alberto Bettinazzi, *Biblioteche, archivi e musei di ente locale: un dialogo impossibile? Spunti per un'impostazione del problema*, ottobre 2010. ISBN 978-88-8132-6112.

7. Luca Rivali - Valeria Valla, *Le librerie bresciane del terzo millennio. Un'indagine conoscitiva*, novembre 2010. ISBN 978-88-8132-6150.

8. Edoardo Barbieri, *Panorama delle traduzioni bibliche in volgare prima del Concilio di Trento*, aprile 2011. ISBN 978-88-8132- 6310.

9. Elisa Molinari, *Il Montecristo in farmacia. Una striscia da Dumas e la Magnesia San Pellegrino*, giugno 2011. ISBN 978-88-8132-6334.

10. Rosa Salzberg, *La lira, la penna e la stampa: cantastorie ed editoria popolare nella Venezia del Cinquecento*, settembre 2011. ISBN 978-88-8132-6365.

11. Attilio Mauro Caproni, *Il pantheon dei pensieri scritti. (Alcuni primari parametri per definire i fondamenti teorici della Bibliografia)*, novembre 2011. ISBN 978-88-8132-6464.

12. Giancarlo Petrella, *Dante Alighieri, Commedia, Brescia, Bonino Bonini, 1487. Repertorio iconografico delle silografie*, gennaio 2012. ISBN 978-88-8132-6488.

13. *"Italiani io vi esorto a comprar libri!" Due scritti di Giovanni Papini e Guido Mazzoni*, prefazione di Edoardo Barbieri, a cura di Vittoria Polacci, settembre 2012. ISBN 978-88-8132-6631.

14. Frans A. Jansen, *L'autore vuol*

vedere le bozze! Un percorso da Erasmo a Schopenhauer, traduzione di Alessandto Tedesco, ottobre 2012. ISBN 978-88-8132-6730.

15. Manuel José Pedraza Gracia, *Inventari e biblioteche: una questione di metodo*, traduzione di Natale Vacalebre, giugno 2013. ISBN 978-88-8132-6839.

16. *Ray Bradbury e i roghi dei libri un dialogo tra Oliviero Diliberto, Andrea Kerbaker, Giuseppe Lippi, Stefano Salis*, a cura di Laura Re Fraschini, novembre 2013. ISBN 978-88-8132-6921.

17. Ursula Rautenberg, *Editoria e ricerca in Germania. Sviluppo e interdipendenze di una relazione complessa*, traduzione di Alessandro Italia, marzo 2014. ISBN 978-88-8132-7010.

18. Attilio Mauro Caproni, *L'atto del leggere. Un metodo della memoria bibliografica*, marzo 2014. ISBN 978-88-8132-7027.

19. Fabio Cusimani, *Due esempi di "buone pratiche" nell'uso dei metadati XML. Un'efficace "disseminazione" dei contenuti digitalizzati*, maggio 2014. ISBN 978-88-8132-7058.

20. Scott B. Noegel, *Nuove osservazioni sull'attività scrittoria nel Vicino Oriente antico*, traduzione di Andrea G.G. Parasiliti, giugno 2014. ISBN 978-88-8132-7065.

21. *MFH. Manuscripta Franciscana Hierosolymitana. Selected Exhibition*, Gerusalemme, 23 ottobre 2014 - Jerusalem, 23rd October 2014, ottobre 2014. ISBN 978-88-8132-7133.

22. Cristina Caponeri, *Adolescenti e lettura: un tentativo di analisi*, novembre 2014. ISBN 978-88-8132-7157.

23. *Il professore e l'editore. Tre lettere inedite a Dino Provenzal*, a cura di Roberta Campagna, maggio 2016. ISBN 978-88-8132-7317.

24. Natale Valcalebre, *"Festina lente". Un percorso virtuale tra le edizioni aldine della Biblioteca Trivulziana di Milano*, luglio 2016. ISBN 978-88-8132-7362

25. Simone Signaroli, *Domenico Molino e Isaac Casaubon. Con l'edizione di sette lettere da Venezia a Parigi (1609-1610)*, maggio 2017. ISBN 978-88-8132-7515.

26. Ddiana Bychkova, *Sketches on Some Incunabula. John Davis Barnett's collection, held at the ARCC (Archives and Collections Centre), the D.B. Weldon Library, London ON*, Canada, aprile 2018. ISBN 9788881327607.

27. *Terra Promissionis. Mappe e vedute di Gerusalemme e della Palestina classica. Una mostra*, Milano, Università Cattolica, 4-7 giugno 2019 (*Aula Leone XIII*), a cura di Valentina Ghetti – Gabriele Russotto – Mariella Stanco, fotografie di Pietro Putignano, maggio 2019. ISBN 978-88-8132-7690.

28. *Viaggi di Libri. Il contributo dell'antiquariato Hoepli nella prima metà del Novecento*, a cura di Luca Montagner, fotografie Diego Pizzi, gennaio 2020, ISBN 978-88-8132-7744.

29. Alessio Aletta - Andrea G.G. Parasiliti, *La plastica non è mai troppa. Dialoghi sopra un libro d'artista galleggiante*, fotografie Sebastiano Parasiliti, novembre 2020, ISBN 978-88-9828-2555.

30. Douglas Percy Bliss, *Le origini dell'incisione a rilievo*, traduzione di Valentina Ghetti, gennaio 2021, ISBN 978-88-9828-2586.

Douglas Percy Bliss (1900-1984), nato in India da famiglia inglese ma cresciuto in Scozia, è stato un pittore di una qualche fama, superata però da quella come insegnante e critico d'arte. *A History of Wood-Engraving*, un libro non conosciutissimo in Italia, fu pubblicato nel 1928 (Dent & sons, ora anche in anastatica Skyhorse 2013) e ristampato nel 1964 (Spring Books). Opera giovanile e certo in parte superata dai progressi della ricerca, mostra però, specie nella parte iniziale qui tradotta, una così vivace chiarezza da renderla uno strumento utile per chi si stesse introducendo allo studio e alla conoscenza dell'affascinante mondo della silografia usata nell'ambito dell'illustrazione libraria.

Valentina Ghetti (1996) si è laureata in Filologia Moderna presso l'Università Cattolica del Saro Cuore a Milano nel 2020. Lavora come insegnante di Lettere e nel tempo libero gestisce una pagina di *book-influencing* per la promozione di opere letterarie e artistiche.

9 788898 282586