

«Il Risorgimento Grafico» e il «Patto della bellezza»: questioni di estetica

Author(s): Miriam Fileti Mazza

Source: *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, serie 5, Vol. 8, No. 2 (2016), pp. 355-374, 831-837

Published by: Scuola Normale Superiore

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/45391291>

Accessed: 14-12-2022 15:24 UTC

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact support@jstor.org.

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

Scuola Normale Superiore is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*

«Il Risorgimento Grafico» e il «Patto della bellezza»: questioni di estetica

MIRIAM FILETI MAZZA

Mentre il cammino dell'opera grafica stava raggiungendo traguardi e attestazioni sempre più importanti per la storia dell'arte figurativa, la diffusione e la fruizione del bene artistico si arricchiva di significati e modalità in grado di consacrare sempre con maggiore forza l'autonomia del manufatto grafico. Questo era avvenuto nella storia del collezionismo pubblico, ad esempio, a partire dalla fine del XVIII secolo quando le grandi raccolte di disegni e stampe conservate nei maggiori musei italiani ed europei acquisirono dignità ed importanza sempre maggiori rispetto alle altre tipologie patrimoniali, raggiungendo poi nell'Ottocento il diritto di avere un proprio programma gestionale e conservativo, un proprio ruolo che avrebbe segnato i precedenti più solidi per un risorgimento grafico. La riscoperta e la nuova affermazione delle tecniche incisorie, condussero dunque le arti grafiche ad occupare ruoli primari nello scenario non solo della nuova museografia, ma soprattutto nel settore delle manifestazioni espositive pubbliche nazionali e internazionali. I rapporti tra collezionismo e mercato, tra collezionismo ed editoria, tra editoria ed artisti, si intensificarono qualificandosi reciprocamente alimentando in stretta sinergia le rispettive specificità.

Fin dalla fine del XIX secolo le maggiori riviste di storia dell'arte avevano già garantito spazi e attenzione alle arti grafiche, accogliendo i contributi di un passato fortemente storicizzato, che forniva le basi di una solida e gloriosa tradizione dell'arte incisoria italiana. Allo stesso tempo l'editoria del settore si apriva alle nuove testimonianze figurative di xilografi, acquafortisti, litografi che in molti casi, già conosciuti quali virtuosi del pennello e dei colori, trovarono nell'incisione e nel processo illustrativo, un banco di prova altrettanto efficace, in grado di evocare, dimostrare e valorizzare la propria cifra stilistica.

Questo studio è dedicato a Ettore, una nuova *bellezza* nella mia vita.

Ma il percorso che vide riaffermare le arti grafiche non fu certo semplice, dobbiamo tener presente come dalla seconda metà dell'Ottocento con l'avvento della fotografia, fosse in atto un intenso dibattito culturale che toccava proprio il concetto stesso di traduzione figurativa, di riproduzione, di illustrazione, di considerazione del manufatto incisorio. Quest'ultimo dopo secoli in cui era riuscito a conquistare una propria dignità nell'ambito del patrimonio artistico, stabilizzandosi in un'area di comprensione ampia e qualificata, si ritrovava sul finire del secolo a dover riconoscere il proprio valore di opera d'arte automa.

Era necessario dunque ripercorrere e riappropriarsi delle numerose particolarità dell'incisione creando strumenti che ne divulgassero il valore, le capacità illustrative e traduttive non solo del pensiero figurativo, ma ancora letterario e poetico, ad esempio. Numerosi periodici dedicati alla storia dell'arte erano nati in tutta Europa; per Italia ricordiamo per tutte l'importanza della rivista fondata a Bergamo da Angelo Ghisleri e Paolo Gaffuri, «Emporium», che dal 1895 divenne una vetrina insostituibile per la diffusione della cultura visiva in un rapporto di straordinaria efficacia tra testo e immagine¹.

Ma fra i numerosi prodotti editoriali del settore, nel 1902 era nata a Milano una rivista che avrebbe rappresentato uno dei massimi livelli di qualificazione nel campo della grafica: «Il Risorgimento Grafico», diretta da Raffaello Bertieri² (fig. 20). In tempo reale si impose per l'aspetto altamente tecnico dei suoi contenuti che ruotavano attorno alle arti grafiche nella loro complessità, iniziando con crescente frequenza a curare la storia delle tecniche incisorie, il loro mondo di procedure, di difficoltà e di scelte, l'analisi dell'oggetto 'libro' che rappresenterà un microcosmo autonomo, forte, le cui dinamiche diventeranno emblema dell'evoluzione comunicativa della stessa editoria artistica. Proprio il libro acquisì un'importanza determinante per affrontare le molteplici problematiche delle arti grafiche nel loro complesso. L'attenzione e le attese verso il settore dell'editoria tentarono, in gran parte riuscendoci, di emulare la passione per la biblio-

¹ L'importanza di «Emporium» per la storia dell'illustrazione italiana e la conseguente rinascita delle arti grafiche ha condotto a numerosi studi e progetti di ricerca, si veda per tutti l'archivio informatizzato dell'intera rivista <http://www.artivisive.sns.it/progetto_emporium.html> (agosto 2016) e gli atti dei due Convegni internazionali ad essa dedicati: *EMPORIUM* 2009; *EMPORIUM* 2014.

² VITIELLO 1986-1990, pp. 127-50; *ONORANZE* 1966; *NOVA EX ANTIQUIS* 2011.

filia esplosa nel XVIII secolo quando, dopo quel salvifico 'Patto di Famiglia' dell'Elettrice Palatina, i libri furono considerati patrimonio culturale a tutti gli effetti dando avvio alla loro affermazione e autonoma dignità di oggetto d'arte da collezionare, esibire e tutelare.

Praticamente la rivista di Raffaele Bertieri cercò di accompagnare la rinascita delle arti grafiche puntando soprattutto sulla riqualificazione del processo artistico e l'aggiornamento di quello tecnico, passando con uguali approfondimenti sia dall'illustrazione pura nella propria unicità di opera d'arte, che dalle diversificate applicazioni nei settori dell'editoria, dell'industria e della didattica. Il periodico milanese rappresentò come una sorta di tutore dell'incisione antica che tanto aveva dato all'arte figurativa, intendendo riconsiderare e diffondere le cognizioni del passato che dagli inizi del Novecento stavano traslando in nuove modalità procedurali e cognitive: la grafica, nelle sue plurime declinazioni, avrebbe coniugato la sapienza della tradizione con i tecnicismi della contemporaneità.

«Il Risorgimento Grafico» raggiunse il suo principale obiettivo distaccandosi da quello che molto probabilmente l'avrebbe reso di più facile divulgazione – cioè il pubblicare contributi di artisti incisori; scelse di affrontare e approfondire ogni aspetto legato al mondo della grafica, dalla produzione alla divulgazione, scendendo in campo, vivendo nelle tipografie, nelle stamperie, sporcandosi le mani con l'inchiostro dei caratteri, delle forme e delle immagini, nel costante rispetto della tradizione artigianale da un lato e delle nuove avventure tecnologiche dall'altro, forte del concetto che creatività non avrebbe dovuto significare solo *nuove cose*, ma *nuove cose belle*.

Un aspetto infatti fortemente qualificante della rivista fu la costante attenzione anche ad una serie di argomenti che riguardavano i concetti della 'bellezza' e del 'gusto'; connotazioni dell'arte figurativa che Raffaele Bertieri cercò regolarmente di ricondurre all'attenzione del lettore utilizzando i testi di autori che sia con l'arte grafica che con l'arte libraria avevano molto a che fare. Divenne quindi una caratteristica della rivista alternare contributi di alto contenuto tecnico con riflessioni e scritti che pur partendo da problematiche concrete e strettamente vincolate al manufatto, puntavano sul concetto di estetica, sull'opportunità e sulla necessità di saper coniugare i diversi elementi del problema che nel processo incisivo e nella conseguente resa in stampa e in montaggio editoriale, dovessero sottostare a regole che avrebbero nobilitato e valorizzato il risultato ottenuto. Le specificità settoriali affrontate in gran misura in «Il Risorgimento Grafico», tutte volte ad informare delle nuove tecnologie riproduttive del

manufatto grafico, non consentivano quindi di far dimenticare il pensiero critico contemporaneo che proprio sui concetti dell'estetica stava consumando il dibattito più vivace e stimolante per le nuove tendenze.

Interessante osservare come fin dal suo nascere nel programma della rivista fosse ben inserita la volontà di dare attenzione a queste problematiche; lo dimostra ad esempio il breve trafiletto non firmato del 1903 che si titolava *Coltivazione del gusto in tipografia*³, nel quale si poneva l'accento, rispondendo al quesito posto da un abbonato, su come il progresso tecnologico avrebbe consentito scelte e soluzioni figurative prima impensabili da realizzare. Nel sintetico comunicato si parlava già di come le varie fasi di uno sperimentalismo tipografico che ormai stava dilagando nelle officine italiane, non avrebbe dovuto giustificare la mancanza di 'buongusto'; così vi si legge: «Le difficoltà che si devono incontrare per ottenere un gusto corretto nella composizione dei fregi, è pressoché trascurata da ogni scrittore. Troppa fede è posta nell'empirismo e l'idea del buongusto è frequentemente confusa con le difficoltà della tecnica. Con la diffusione della tecnica vi sono però tutte le ragioni per ben sperare che un periodo di veri principi artistici abbia a cominciare, e che i nuovi tipografi abbiano ad educarsi al metodo corretto e sviluppare il loro gusto naturale e non viziato da abitudini professionali, da cui ben pochi vanno esenti».

Praticamente è proprio il concetto di 'principio' che governa molti degli interventi della nostra rivista; è come se fosse forte l'esigenza di contrapporre o meglio far interagire la grande rinascita del tecnicismo grafico con una sorta di teoria del figurativo, da leggersi quindi come alfabetizzazione al bello. Nonostante che la rivista ci faccia assistere proprio da un punto di vista visivo, ad un'ampia parabola di modalità grafiche durante la quale alcuni mutamenti avvennero seguendo i dettami dell'estetica contemporanea, sostanzialmente il bello, era da riscontrarsi nell'eleganza, nell'equilibrio, nella nitidezza del segno, nella semplicità, nell'essenzialità e nel rigore. Queste parole che ricorsero spesso nei testi che affrontarono nei primi anni del secolo tali problematiche, trovarono soddisfazione nelle pagine del periodico dove lo stesso impaginato per decenni utilizzò schemi formali che furono specchio di queste idee. Idee che guardavano molto, ad esempio, all'estetica francese ed anglosassone (Ruskin, Morris, Burne Jones)⁴.

³ ANONIMO 1903, p. 321.

⁴ Tra i molti contributi si veda ad esempio CHIAPPINI 1903, pp. 266-7; RATTA 1907, pp. 65-70 e RATTA 1909, pp. 159-66.

Tra i numerosi collaboratori che lavorarono alla rivista di Bertieri, merita un riferimento particolare Alfredo Melani⁵ (Pistoia 1859-Milano 1928) che dopo aver concluso gli studi di architettura all'Accademia di Belle Arti di Firenze, aveva esordito a Pistoia e Firenze come architetto e pubblicitista specializzato nella critica e nella storia dell'arte, poi a Milano era diventato protagonista di una lunga e fortunata carriera in campo editoriale, dedicandosi anche alla docenza presso la Scuola Superiore d'Arte Applicata all'Industria. Melani firmò diversi contributi per «Il Risorgimento Grafico» e oltre alla rubrica *Le regole dell'arte* e al *Patto della bellezza*, che centra in pieno l'argomento di cui stiamo trattando, fu particolarmente attento agli artisti del libro (si ricordino ad esempio i due articoli su Marussig)⁶ e ai concorsi per illustratori che la rivista indisse fin dai primi anni della sua attività. Proprio nel dicembre del 1905 Alfredo Melani siglava il *Patto della bellezza*⁷, titolo efficace che raccoglieva uno scritto dedicato agli amici dei libri e nel quale si ribadiva la volontà della rivista di seguire una rivoluzione morale nel raggiungimento del bello. Si parlava proprio del ritorno al gusto di fare i libri belli, nel superamento della ragione economica che spesso sormontava la ragione estetica; vi si legge: «Dovremmo volere che il libro stampato male, senza gusto e senza arte, esulasse dalla vita; non dovremmo permettere che le stamperie, le quali sono officine divulgatrici di cultura, consentissero alla produzione dozzinale e peggio che dozzinale». Si associava un valore così forte alla proceduralità di realizzare libri, che si esortava alla creazione di un «clima estetico delle stamperie»⁸. Si affer-

⁵ CHELUCCI 2004, pp. 2-12. Il Melani aveva pubblicato dal 1895 al 1924 sulle pagine di «Emporium», ma gli argomenti trattati per la rivista bergamasca non avevano alcuna attinenza con le tematiche affrontate nel periodico di Bertieri.

⁶ MELANI 1919a, pp. 199-208; qui l'autore offre un testo asciutto ed efficacemente esemplificativo dove tracciando il profilo dell'artista tocca alcuni aspetti della nostra tematica. In particolare affermava come l'attenzione e gli indugi dell'incisore xilografo rispetto al fotoincisore, garantissero una fase di meditazione che portava a risultati di grande livello estetico e scriveva che proprio per il fotoincisore «il suo prodotto meccanico lo allontana dal mistero della bellezza che tutto avvampa il silografo nella gioia del successo». Ancora su Marussig cfr. la seconda parte dell'articolo MELANI 1919b, pp. 235-47. Si veda anche MELANI 1913b, pp. 417-20.

⁷ MELANI 1905, pp. 153-4.

⁸ Ecco il passaggio in cui si parla proprio di clima estetico: «Dovremmo, insomma, creare il clima estetico delle stamperie il quale non solo ritemperasse i tipografi, ma ognuno

mava che la bellezza tipografica sarebbe potuta diventare un canone per diffondere il gusto estetico. Applicare i nuovi rigori per una bellezza anche formale ad un mezzo di così ampia traduzione, e quindi diffusione, era visto come tramite privilegiato all'educazione al bello. Con grande enfasi l'autore scriveva che l'impresa di sconfiggere la volgarità e quindi la non-bellezza, era ormai un problema etico e che le «forze si uniscano, il patto della luce venga a soleggiare i nostri amici, cioè tutti quelli che scrivono, ornano, stampano, leggono, amano i libri, forti nel desiderare, anzi nel volere, che i libri non solo dicano delle cose alte e le dicano nobilmente, ma queste cose porgano con modi ispirati a bellezza». Nelle parole *scrivono, ornano, stampano, leggono* si ritrovano le azioni che secondo il pensiero di Melani e della rivista stessa, riassumevano in sé i processi dell'umano vivere, quelle procedure che solo se eseguite con certe regole potevano restituire il gusto delle cose fatte bene. Un altro aspetto da sottolineare è il riferimento costante alla collettività, non si auspicava un miglioramento di percezione individuale, il godimento del singolo verso un'estetica più forte, ma si speravano nuovi canoni che potessero interagire con la comprensione della corralità. In maniera esplicita Melani ambiva che proprio le pagine di «Il Risorgimento Grafico» potessero essere il manifesto in grado di sancire questo patto della bellezza, che il periodico diventasse l'organo sul quale dibattere e far decollare il progetto! L'esortazione ebbe subito ampi riscontri e sempre denominando i contributi con l'ormai fortunato titolo *Patto della bellezza*, lo studioso ritornò periodicamente sull'argomento.

A distanza di poco tempo Melani riconfermava ancora la propria linea di pensiero, questa volta parlando di Bianco e Nero⁹. In questo particolare caso passava da una categoria artistica ben precisa che già stava riscuotendo consensi non solo da un punto di vista della critica, ma anche del mercato, presenziando nelle esposizioni pubbliche più importanti in Italia e all'estero. Anche il Bianco e Nero poteva infatti contribuire alla rinascita delle arti grafiche: lo si giudicava un terreno fertile dove i canoni della bellezza potevano trovare lo spazio necessario a realizzarsi con modalità sicuramente più favorevoli della pittura. Il concetto di collettività, di

che delle stamperie si serve, traesse a godimento di bellezza. E dico qui della bellezza tipografica, la quale potrebbe servire come fonte che, dividendosi in rivi, portasse la collettività verso lo sdegno d'ogni cosa brutta».

⁹ MELANI 1906, pp. 187-91.

pluralità di cui prima si faceva cenno, ritornano in questo specifico settore, nel suo essere 'democratico', il processo del Bianco e Nero, rispetto ad altri mezzi espressivi, si connaturava con maggiore facilità ad essere compreso, fruito, goduto e quindi a diffondersi. Nella frase «gli artisti del Bianco e Nero, lungi dall'isolarsi nella stampa da ornamento, si estendono a quella da illustrazione», ritroviamo tutta la forza che proprio autori già affermati nel campo della grafica seppero indirizzare all'impegno di illustratori, donando all'oggetto libro una nuova stagione di bellezza che nei racconti, nei romanzi, nelle novelle, nelle poesie, nelle opere storiche o fantastiche, avrebbero potuto diffondere una cultura del bello sempre più convincente. Per illustrare questo testo erano stati scelti tre disegni di Antonio Rubino¹⁰, bozzetti per *ex-libris*, un'acquaforte di Enrico Vegetti, *Sul molo di Civitavecchia*, ed una riproduzione fotomeccanica rappresentante la *Signorina Laparcerie* da un *clichés* di A.E. Dent, tavola tratta da «Penrose's Pictorial Annual 1905-06», ma si citavano anche Adolfo Magrini, Giorgio Belloni, Pompeo Mariani, Alberto Martini, considerati autori che evocavano cose belle, tentativi coraggiosi di un'arte che avrebbe potuto entrare in ogni casa e contribuire così a quel processo di alfabetizzazione al bello che con esigenze sempre più pressanti si voleva raggiungere. Melani affrontava i termini del dibattito ormai in corso da alcuni decenni tra riproduzioni fotomeccaniche e incisione artistica, e scriveva come in realtà stessero ancora meglio in un progetto illustrativo «quelle che esprimono la personalità di un artista; ché se le prime tratte da fotografie sono necessarie agli studi storici per la fedeltà agli originali e le comparazioni di cui debbono essere il mezzo, le seconde assurgono alla bellezza per mezzo dell'ingegno di chi le fa; e il loro regno, che è quello dell'arte, non può confrontarsi al frigido campo della riproduzione fotomeccanica». Continuava accentuando la critica di certe scelte editoriali, riferendosi in particolare al danno che potevano ricevere gli adolescenti studiando e leggendo libri con brutte illustrazioni, lontane dagli stili francesi ed inglesi, timoroso che l'educazione al bello perdesse elementi fondamentali se non si fossero cambiati i livelli estetici delle illustrazione per l'infanzia¹¹. Per questa par-

¹⁰ Per l'artista, Melani nutrì sempre una forte stima; interessante una lettera che gli inviò nel luglio del 1908, nella quale esprimeva le sue perplessità sul giudizio che Rubino aveva dato di Adolfo De Carolis, cfr. RUBINO 1908, pp. 11-2.

¹¹ In queste frasi Antonio Melani esprimeva con chiarezza il concetto a cui riferì gran parte del suo saggio: «Il danno di tali immagini può essere incalcolabile: i fanciulli freschi

icolare tipologia di testi furono moltissimi i contributi critici pubblicati nella nostra rivista¹², e proprio nel rapporto tra bello e libri per gli adolescenti, scesero in campo anche artisti che commentavano l'operato di colleghi illustratori. Nella rubrica *Gli artisti del libro*, si rintracciavano le istanze già espresse per la generale tematica sulla ricerca di una nuova estetica; si recuperava il concetto di semplicità che non poteva distaccarsi dal bello, anche nelle parole che Rubino riferiva a Mussino¹³ il quale di lì a poco avrebbe iniziato l'impresa di illustrare *Le avventure di Pinocchio* per l'editore fiorentino Bemporad (fig. 2.1): «Queste difficoltà egli può brillantemente vincere al solo patto di trasfondere in ogni figura, in ogni minimo segno, un'impronta geniale ed arguta, e di essere ad ogni costo personale e soprattutto semplice».

Siamo nel 1906 quando il torinese Enrico Vegetti, artista poliedrico, incisore di talento che aveva studiato all'Accademia di Brera e partecipato alle esposizioni di grafica più importanti, firmava l'*Arte nella stampa*, dove ancora una volta nel programma della rivista si sente l'esigenza di ritornare sul concetto di gusto e di bellezza¹⁴; addirittura si parlava di finezza del gusto quale diritto esclusivo dell'artista, ma allo stesso tempo

e pronti a ricevere e rattenere quello che loro si offre, si abituano al brutto che veggono nei libri; ed io non conosco in Italia alcun volume scolastico che possa ricevere lieta accoglienza da chi circonda la Bellezza d'ogni rispetto [...] Dico bellezza adatta ai fanciulli, perché non penso che si possa e si debba offrire alla mente giovanile una forma d'arte qualsivoglia».

¹² Si veda ad esempio tra i tanti contributi quello di MELANI 1910, pp. 113-5, dove si legge: «Le impressioni che riceve la fanciullezza hanno un riverbero importantissimo nella vita, e se non vi studiate di avviare bene il gusto dei ragazzi e di governarlo, creerate delle generazioni incivili, impotenti a concepire delle idee che escano fuori dalla volgarità. Curare che i ragazzi si educino all'armonia delle linee, equivale a curare che essi non si allontanino dalle armonie del pensiero».

¹³ RUBINO 1907, pp. 193-8.

¹⁴ Così leggiamo: «La finezza del gusto rimarrà sempre un monopolio dell'artista, ma in questa categoria è falso ritenere non possano andar noverati che i pittori e gli scultori o gli architetti (purtroppo accade assai di frequente che professionisti così detti non si possano nel completo senso della parola chiamare tali) bensì possono esserlo tutti coloro che sentono sinceramente il bello, per istinto meglio ancora che per educazione; e la stessa scelta (quando sia spontanea, il che non è raro) della professione di incisore o tipografo, è ben di spesso una rivelazione di simile istinto nei temperamenti più umili; questi possono quindi nutrire fiducia in sé medesimi e, studiato il campo dove sono chiamati ad operare,

diritto di tutti coloro che sentivano sinceramente il bello, per istinto meglio ancora che per educazione. Ormai i riferimenti alla fotografia, nell'accettazione più o meno palese della sua importanza, la ritroveremo sempre negli scritti di questi anni, e anche nel breve articolo di Vegetti la tecnica fotografica veniva docilmente accettata come contributo importante per la definizione di un apparato illustrativo; la si chiamava «elemento essenziale», la si considerava integrazione che avrebbe arricchito e rafforzato i livelli estetici di ogni buona pagina.

Intanto quelle *Regole dell'arte* che avevamo già citato in precedenza, continuavano ad intercalare i vari contributi di «Il Risorgimento Grafico», facendoci assistere ad un progetto editoriale chiaro e coerente: organizzare l'educazione al bello, sistematicamente riparlando di estetica della grafica in tutte le sue numerose declinazioni. Missione spesso vicina ad un programma di vera e propria didattica al figurativo, un appuntamento periodico che Bertieri volle confermare fin dalla prima volta quando la rubrica apparve nel 1905¹⁵.

Ma ecco che l'anno 1913 si inaugurava con un bel saggio *Incisione e incisori*¹⁶ ancora per la penna di Melani, concepito per far ricordare le 'belle incisioni' e dove non si mancava di scrivere esplicitamente che la massa doveva essere orientata meglio e disciplinata nei propri gusti. Il saggio celebrava soprattutto la prima Scuola italiana d'incisione nata a Firenze nel 1912¹⁷, che dopo un primo periodo di incertezza nella sua direzione, raggiunse un buon equilibrio con la guida del giovane scultore e incisore toscano Celestino Celestini. Alle parole, in un certo senso severe, di richiamo alla qualità della tradizione delle arti calcografiche, ma al contempo tolleranti verso le riproduzioni fotomeccaniche alle quali si riconosceva soprattutto la rapidità, l'autore univa una scelta selezione di illustrazioni con xilografie di Emilio Mantelli tratte dal *Decamerone* curato da Ettore

se riconoscono in loro l'attitudine a giudicare del bello in generale si abbandonino pure con fiducia al sentimento della loro iniziativa» (VEGETTI 1906, pp. 53-4).

¹⁵ BERTIERI 1905, pp. 175-82; qualche settimana prima sulle pagine della stessa rivista era uscito già un contributo che accoglieva un esplicito riferimento alle 'regole dell'arte', cfr. CAESAR 1905, pp. 77-80.

¹⁶ MELANI 1913a, pp. 273-8.

¹⁷ Sull'istituzione e i fermenti artistici che la promossero di veda MARINI 2014, pp. 69-96.

Cozzani¹⁸ (figg. 22-25) con immagini infratesto e ardite impaginazioni. Il saggio nominava moltissimi artisti e la volontà di usare solo cinque immagini dimostrava coerenza col pensiero, espresso in vari passaggi, che criticava quelle riviste e quei libri troppo densi di illustrazioni che quasi inflazionavano il ruolo stesso del corredo illustrativo tanto da distrarre spesso il lettore dal valore delle parole. Anche un altro aspetto di questo testo appare interessante: si auspicava che la Scuola d'incisione fosse autonoma e risparmiata dalla burocrazia¹⁹, si spiegava l'apertura ai giovani e la serietà di un lavoro che in essa avrebbero svolto per recuperare l'incisione manuale. Praticamente in questo caso l'affermazione del bello passava attraverso il recupero delle procedure tecniche del passato, riproponendo un tipo di operazione che avrebbe caratterizzato i primi decenni del secolo, quando la rinascita delle arti grafiche fu resa possibile anche per la riconsiderazione dell'incisione antica, sia nelle numerose e variegiate forme della stampa di traduzione e quella d'invenzione. Finalmente si leggevano di nuovo le parole della primitiva calcografia: xilografia, acquaforte, acquatinta, puntasecca, vernice molle, bulino, litografia, monotipo.

Una buona continuità con la memoria della tradizione fu siglata ancora nel 1917 con uno scritto del piemontese Terenzio Grandi, storico, ma anche tipografo e grande amico di quell'Angelo Ghisleri che aveva fondato a Bergamo la rivista «Emporium»; l'articolo era dedicato ad una mostra torinese di stampe antiche²⁰ appartenenti alla raccolta privata di Gustavo Chiantore, bibliofilo e collezionista, un'esposizione di circa millecinquecento incisioni realizzate con varie tecniche. Questo scritto apparso su «Il Risorgimento Grafico» dopo quindici anni di vita editoriale, può essere considerato come un'esemplificativa celebrazione delle arti grafiche tradizionali; non capiterà nel tempo che la rivista dedichi spazi per esposizioni di grafica classica²¹. Grandi esortava a non dimenticare il valore artistico ed estetico dell'incisione antica, dei metodi classici che ancora avevano

¹⁸ Le immagini erano tratte dai *Classici del ridere* dell'editore genovese Angelo Fortunato Formiggini che utilizzavano i legni dell'«Eroica».

¹⁹ Così si legge: «Desidero che l'incisione a mano rifiorisca e viva in permanente giovinezza, e non sia sciupato il tentativo di Firenze dai soliti maneggioni che si agitano dentro e fuori la burocrazia statale» (MELANI 1913a, p. 278).

²⁰ GRANDI 1917, pp. 45-9.

²¹ Nell'anno precedente, il 1915, fu pubblicato un breve testo del direttore (cfr. BERTIERI 1915a, pp. 69-71), ma in questo caso si trattava di incisione contemporanea

tanto da dire e suscitare. Ricordava di mettere la mostra della collezione Chiantore in rapporto alla rinascita dell'arte incisoria celebrata ormai in quegli anni dall'«Eroica»²² (fig. 26). Si soffermava su pezzi straordinari, come ad esempio il *Trionfo di Cesare* inciso su dieci tavole a chiaroscuro da Andrea Appiani da invenzione mantegnesca, offrendo un corredo illustrativo che pur essendo con esemplari in mezzatinta fotomeccanica, lasciavano comprendere la bellezza degli originali riprodotti²³.

Ma il programma di non trascurare il continuo richiamo alla bellezza continuava e nel numero dell'aprile del 1918 la rivista si inaugurava con un saggio dell'architetto Giorgio Wenter Marini, *L'Estetica grafica*²⁴, strutturato in sette brevi sezioni: nella prima leggiamo il rammarico per gli scempi in campo architettonico, desolazione che sembra compensata proprio dall'arte tipografica. Infatti con la parte intitolata *Elogio alla tipografia* si dichiarava come l'umile tipografo fosse visto come educatore del bello in una vibrante riconferma delle istanze già presenti agli esordi della rivista. Poi l'autore sviluppava un ulteriore elogio al Bianco e Nero (fig. 27), alla xilografia come «riposo all'occhio stanco», riferendosi ad artisti quali Marussig, Martini, De Carolis. Ribadiva il valore degli elementi di bellezza che formano la pagina: gli spazi in rapporto ai margini e al corpo dei caratteri, la buona disposizione dei titoli, i fregi, i finali nelle singole pagine ecc., ed affermava: «L'arte nel suo più fulgido periodo semplifica la natura, diventa decorativa, stilizza. Dal realismo passa all'idealismo». Sempre Wenter Marini firmerà la seconda parte del saggio che fu pubblicato nel

che tra l'altro fu criticata per i pochi legami con le problematiche e le esigenze figurative dell'arte tipografica.

²² Rivista nata il 30 luglio del 1911 a La Spezia, per volere di Ettore Cozzani e Franco Oliva, con il preciso intento di propagare, esaltare e far godere la poesia in ogni sua forma. L'«Eroica» rappresenterà uno dei più alti esempi di rivista artistica dove lo scenario letterario e poetico si impreziosì di una vastissima selezione di illustrazioni xilografiche che resero il periodico tra i più importanti per la riaffermazione e rivalutazione della grafica d'artista del XX secolo. Proprio alla xilografia Cozzani dedicò un elogio che resta ad oggi tra i contributi più belli per questa tecnica incisoria, cfr. COZZANI 1911, pp. 229-56.

²³ Le immagini che illustravano il testo di Grandi avevano dato risalto alle incisioni di Marcantonio Raimondi (*Il martirio di S. Lorenzo* da Baccio Bandinelli (fig. 30), ad un *Paesaggio* di Canaletto, alla *La lattaia* di Luca di Leyda (fig. 31), al *Cristo in preghiera nel giardino degli ulivi* di Dürer.

²⁴ WENTER MARINI 1918, pp. 59-64.

fascicolo successivo dedicato agli artisti moderni dell'incisione; in questo nuovo testo, pur riconfermando l'ammirazione per Guido Marussig di cui inseriva alcune marche ideate per il tipografo Giuseppe Zanetti di Venezia, omaggiava il giovane e ancora poco conosciuto Alessandro Pandolfi, e Benvenuto Maria Disertori (figg. 28-29) considerato tra gli incisori più originali del periodo. Sostanzialmente l'articolo risulta essere un elogio alla 'sobrietà', elemento ritenuto in questi anni fondamentale per raggiungere l'eleganza e la bellezza, per fermare un livello di resa estetica che non stancasse l'occhio. L'autore concludeva con queste parole dopo aver presentato diverse immagini concepite per illustrare libri: «La decorazione deve essere soprattutto spontanea e leggera; il concetto voluto come la forma troppo trita toglierebbero all'abbellimento del libro tali caratteristiche, lo renderebbero più pesante, più farraginoso e complicato e l'opera del disegnatore rovinerebbe lo sforzo del tipografo».

Dopo alcuni anni un breve ma interessante testo a firma di Etrusco, toccava il tema dell'estetica dei quotidiani, recuperando un'ulteriore fetta di elaborati editoriali dove la buona grafica avrebbe potuto salvarli dal decadimento del bello. Non si era ancora letto nessun pensiero critico verso l'aspetto dei giornali considerati fogli fuori da ogni norma che «nemmeno i più pedanti sostenitori della bellezza regolamentare ritenevano di doversi occupare d'un simile argomento. Si diceva, per proposito, che nel giornale tutto era permesso, e così la questione era sepolta»²⁵. In realtà la questione si apriva a nuovi dibattiti perché il messaggio pubblicitario stava entrando prepotentemente negli impaginati di quotidiani e riviste offrendo nuovi scenari di quella grafica contemporanea che seppe comunque contribuire al clima di una rinascita sempre più settoriale²⁶. Anche in questo caso si puntualizzava sulla necessità di arrivare a garantire requisiti di armonia e di bellezza, di equilibrio e di migliore leggibilità; proprio sul concetto di interpretazione della pagina, ora sempre più composita, si insisteva spiegando come sarebbe stato complesso e rischioso inserire elementi grafici e testuali in uno stesso *spazio tipografico*. Si difendeva inoltre il nuovo aspetto del quotidiano dalle critiche che intendevano sottovalutare il livello dei contenuti inquinati dal messaggio commerciale, rispondendo come in realtà un buon testo sarebbe rimasto tale indipendentemente da qualsi-

²⁵ ETRUSCO 1920a, pp. 65-8.

²⁶ Si veda ad esempio sull'argomento FILETI MAZZA 2014, pp. 267-92; MIRAGLIO 2014, pp. 49-79.

asi tipo di annuncio ad esso abbinato. Da qui in avanti assisteremo ad una continua interferenza e interazione tra immagini pubblicitarie, immagini d'invenzione e di documentazione realizzate da stessi artisti che cominciarono a cimentarsi nell'illustrazione di propaganda con un impegno e una vivacità in grado di supportare e rafforzare la propria cifra stilistica²⁷.

A firma del maestro d'arte grafica Emanuele Guidastri, nel 1924 troviamo un breve ma interessante articolo che offre il punto della situazione sul lavoro della rivista in rapporto alla ricerca del bello²⁸. Ancora in questi anni la parola d'ordine che costituiva uno dei fondamentali elementi dell'arte figurativa era: semplicità. Vi si legge: «Molte pubblicazioni sue vivranno per il segno della sua originale personalità, per l'amorosa cura con la quale ogni particolare è studiato e coordinato ad un fine superiore di armonica bellezza. Il lungo studio e il grande amore non si sono esauriti nella battaglia, ma rivivono nelle meditate forme. L'insegnamento estetico del Maestro continua così in definitivamente».

L'orientamento verso un'essenziale eleganza dei diversi attributi grafici che osservando anche le copertine di «Il Risorgimento Grafico» evidenziano l'affermazione di questo stile, consente di apprezzare anche un breve testo di E. Sili dal titolo *Un'elegante osservazione estetica*²⁹, che portava a sottolineare lo stretto legame tra linguaggio e estetica dei caratteri: nasceva dopo una lettura di una pagina di critica tipografica pubblicata in una rivista americana, dove una «osservazione estetica» in particolare aveva interessato l'autore che dopo un breve cenno relegato in «Archivio Tipografico», ora riaffrontava sulle pagine del nostro periodico. Questo tipo di contributo era dedicato alla bellezza del carattere tipografico e si

²⁷ Quando, a distanza di alcuni mesi, Etrusco riprese l'argomento sull'estetica dei quotidiani (cfr. *ETRUSCO* 1920b, pp. 230-3), il giudizio soprattutto per le inserzioni commerciali fu ancora più negativo; molto probabilmente il confronto con altre riviste e giornali contemporanei stava mettendo in evidenza le difficoltà che alcuni editori avevano nell'armonizzare l'immagine pubblicitaria con l'impaginato del foglio; vi si legge: «Nessun direttore di giornale italiano dimostra per la parte dedicata alla pubblicità, la ben che minima attenzione [...] non c'è caso che troviate una persona competente in materia di pubblicità, né un cane qualsiasi che abbia l'incarico di curare la parte estetica del giornale». Furono pubblicati altri interventi sull'argomento, si veda ad esempio *DALMAZZO* 1922, pp. 297-303, come pure *CALABI* 1928, pp. 165-74.

²⁸ *GUIDASTRI* 1924, pp. 473-5.

²⁹ *SILI* 1926, pp. 291-2.

afferitava come soprattutto in virtù della morfologia delle parole italiane si sarebbe dovuto praticare un'adeguata traduzione grafica del carattere. Le annotazioni di Sili aprirono la strada a numerosi altri ragionamenti più o meno tecnici sull'argomento che attribuivano proprio alla struttura formale del carattere un mezzo per raggiungere la bellezza della pagina stampata.

Seguendo il filo rosso a cui lo stesso Bertieri aveva dato avvio affinché non si perdesse l'attenzione per il valore estetico nelle pagine della sua rivista, nel 1929 Armando Mazzanti titolava *Bellezza grafica*³⁰ un breve saggio in grado di fermare con grande chiarezza quello che in questi anni veniva percepito come bellezza nel settore dell'arte grafica. Mazzanti, dopo un ampio preambolo sulla bellezza in natura e la bellezza creata dall'uomo, spiegava che bello fosse «Tutto ciò che è unità completa maggiormente vicina al nostro spirito e all'educazione del nostro gusto. Tutto ciò che meglio renda all'occhio i precisi valori della forma e del colore». Proseguiva distinguendo il 'bello' dal 'ben fatto' e arrivando all'arte della stampa poneva al lettore la domanda di quali fossero stati i requisiti che davano allo stampato l'attributo di bellezza e cosa lo distingueva. La risposta esemplifica in tre passaggi fondamentali l'intero percorso: *ispirazione* dell'idea, *pratica* della sua attuazione, *maniera* della sua costruzione. Sono questi i tempi che precedono la divulgazione dello stampato; l'idea doveva essere geniale, ma comprensibile, nuova ma non strana, originale ma pur sempre pratica. Mazzanti parlava proprio di un alfabeto dell'arte grafica: armonia, equilibrio, proporzione, intonazione, diligente cura delle tante minuzie che caratterizzano il lavoro; ad ognuna di queste parole-chiave si daranno precisi significati. Per l'*intonazione*, termine efficace che riassume in sé molte valenze del nostro argomento e per il quale coniugava ancora una volta l'operare dell'artista e del tipografo, scriveva: «È anch'essa un dato essenziale per la bellezza grafica, regolando all'occhio gli effetti cromatici dei colori, carta e inchiostri. Una leggera velatura di tinta prepara sulla carta un morbido tappeto sul quale la stampa dei caratteri e delle illustrazioni figurerà magnificamente con risalto delle parti piene e finezza delle sfumature. All'intonazione dell'assieme si giunge senz'altro quando la sorveglianza del tecnico sia stata completa». Riflettendo infine sul tema della percezione si chiedeva dove cominciasse e dove finisse il bello nella

³⁰ MAZZANTI, 1929, pp. 537-40. Si veda ancora MAZZANTI 1930, pp. 177-92.

mente del pubblico, quali i gradi di fruizione e godibilità della bellezza grafica da parte di chi osservava.

L'idea di estetica pervade dunque le linee concettuali della rivista; dal 1930 sono diversi gli articoli che uscirono con definizioni che già negli stessi titoli non lasciavano spazio ad approssimazioni interpretative verso un progetto che non intendeva demordere nella propria missione di educare un pubblico sempre più sottoposto a volgare superficialità visiva: *Pagine belle, Pagine brutte, Pagine bizzarre, Estetica del lutto, Estetica del libro popolare*, etichette e classi che riecheggiano quelle istanze settecentesche che seppero attribuire al libro e alla grafica una dignità e un'autonomia nel complesso scenario di un miscelaneo patrimonio culturale³¹.

Nel 1933, riprendendo pensieri già dichiarati nei primi anni -in particolare ci riferiamo ad un articolo di Bertieri del 1915 che titolava *Gli artefici novi*³², dove cominciava ad affermarsi l'idea che il maestro incisore del passato ora si poteva identificare con il tipografo contemporaneo-, venne pubblicato un contributo interessante che ancora affrontava la sensibilità di quel periodo per un modello artistico ed estetico a cui molti miravano: *Per una estetica grafica italiana*³³. Qui Mario Soresina, artista che aveva studiato a Brera, collaboratore con Marussig alle decorazioni del Vittoriale, illustratore di copertine, attivo protagonista con altri della rivista «Campo Grafico»³⁴ (fig. 32), affrontava l'argomento di una nuova estetica

³¹ Era dalla metà del Settecento con gli studi di bibliofilia presso la corte lorenese di Giuseppe Pelli Bencivenni che non si affrontava sistematicamente l'analisi dei libri per tipologie non solo legate al contenuto ma soprattutto alla loro morfologia formale ed estetica. Sull'argomento si veda FILETI MAZZA, TOMASELLO 2005, pp. 51-60 e FILETI MAZZA 2009 con bibliografia.

³² BERTIERI 1915b, pp. 209-26.

³³ SORESINA 1933, pp. 145-8.

³⁴ Acquista un particolare significato la partecipazione di Soresina a «Risorgimento Grafico» che era considerato l'antagonista di «Campo Grafico», rivista di estetica e tecnica grafica, fondata da Attilio Rossi nel 1933. In questa citazione pubblicata da RATTIN, RICCI 1997, si legge: «La vena fortemente polemica di Campo Grafico non ha risparmiato praticamente nessun aspetto del mondo della tipografia italiana che ruotava attorno a Il Risorgimento Grafico, la rivista rivale, diretta da Raffaello Bertieri e pubblicata a Milano dal 1902 al 1942. Alla pomposità e accademicità del pensiero bertieriano si contrappongono immediatamente il titolo e il contenuto del primo editoriale, Scopi Semplice, in cui leggiamo: Mancava nel campo grafico una rivista eminentemente tecnico-dimostrativa

e di come il suo raggiungimento dovesse passare per un processo ben preciso: l'artista (pittore, scultore, architetto) doveva entrare, doveva vivere in tipografia, solo con la stretta collaborazione tra artista del disegno e tipografo poteva nascere un nuovo modello di bellezza grafica. Ci rendiamo conto che nonostante i canoni figurativi stessero mutando in questi decenni, resta comunque un sottofondo ideologico ancorato al concetto che la procedura della stampa non può essere estranea a quella più teorica dell'artista, solo insieme questi due elementi possono portare ad un prodotto valido. Soresina era dunque aperto alle nuove tecnologie che non andavano demonizzate, ma bene interpretate, e proiettato nei suoi interventi verso una cultura di regime assai marcata. Contro gli accademismi e i decoratori, parlava di un artista perfetto tecnico e perfetto esteta. Si sbilanciava verso l'uso della fotografia che in tipografia «è una delle caratteristiche essenziali della nuova estetica grafica», giudicandola un vero e proprio linguaggio ottico.

Nel 1935 il *Del bello e del diverso* di Carlo Frassinelli³⁵ – litografo, tipografo, poi editore di successo vicino al futurismo, sempre sostenitore della 'bella grafica' – offriva un riepilogo sulla situazione. L'inizio è particolarmente eloquente: «Tutti i movimenti innovatori che si sono verificati e si verificano nel campo grafico italiano, sono di fatto movimenti di critica». Frassinelli asseriva anche che a forza di affermare la necessità di fare forme nuove, si stava trascurando il fare le forme belle; il grafico si dimostrava inferiore al compito «perché schiavo invece che interprete: incapace di creare qualcosa di suo». Le severe parole accusavano l'arte grafica di essere chiusa e non «lirica, libera e fantastica» e con passione l'autore esortava alla competenza del grafico che doveva riprendere in mano la creazione della pagina nel suo insieme, riconquistando le conoscenze delle carte, degli inchiostri, dei toni, costituenti sui quali e con i quali si sarebbe potuto allora applicare lo stile e la bellezza, l'accuratezza dei rapporti e degli equilibri tra tutti gli elementi. Evidentemente si parlava di ritmo della pagina, «di armonia dell'ordine e del disordine di combinazioni del bello ideale col brutto naturale», ripercorrendo a distanza di anni il pensiero che già

che attraverso la pubblicazione di numerosi e pratici esempi eseguiti con definiti concetti estetici portasse nelle officine, agli addetti dell'arte nostra, un'idea delle possibilità attuali dell'arte grafica, divulgandone le continue mutabilità di tendenze e di mezzi in questa epoca di feconda progressione» (*ibid.*, p. 76).

³⁵ FRASSINELLI 1935, pp. 417-21.

con evidente chiarezza programmatica aveva indicato la strada che l'arte grafica avrebbe dovuto percorrere. Si giudicavano «perversioni estetiche» certi risultati tutti uguali e privi di personalità, insomma l'allarme era che fare il diverso non era poi difficile, ma fare il diverso che fosse espressione di bellezza eterna, era tutt'altra cosa³⁶.

Nei sei anni di vita che avrebbe avuto ancora la rivista di Bertieri, un forte adeguamento alle istanze di regime caratterizzarono le sue pagine con programmi concorsuali e celebrazioni; gli scritti programmatici più innovativi e forti di un pensiero libero erano stati ormai tracciati e lasciavano il posto ad interventi sempre più tecnici e vincolati alle procedure delle nuove strumentazioni. «Il Risorgimento Grafico» fu comunque uno specchio fortemente efficace di quello che la critica e l'estetica del figurativo marcava nelle arti parallele, evidenziando le vibranti attività che nel settore della grafica rivendicavano dunque un *patto per la bellezza* che avrebbe sempre più garantito un'autonoma identità e dignità artistica delle arti grafiche.

Concludiamo con alcune frasi tratte da un editoriale del 1912 di Ettore Cozzani e Franco Oliva, i padri dell'«Eroica»; la famosa rivista ligure, seppur con modalità assai diverse dal periodico bertieriano, seppe contribuire fortemente, con la straordinaria qualità delle sue illustrazioni, la maestria incisoria delle xilografie, alla riconquista della *bellezza*:

Noi siamo offesi e nauseati dal mal gusto che dilaga per tutto, come una nebbia sottile e vischiosa, la quale si stende sugli occhi e spegne ogni luce, e vela ogni bellezza, e da a tutte le cose e a tutti gli atti della vita un unico tono grigio e un moto di stanchezza che sposa la gioia. E siamo vergognosi e irritati dell'indifferenza con cui gli artisti passano per mezzo a tanta miseria estetica, badando ai loro spesso folli sogni di bellezza ieratica [...] è brutto perfino il libro, nel quale ben cerchiamo consolazione di parole divine, e brutta perfino la nostra carta da visita, e il nostro foglio di lettere. E tutto invece bisogna che risia bello, e che lo sappiano e lo vogliano prima d'ogni altro gli artisti [...] Noi vogliamo che la pittura e la scultura tornino ad essere essenzialmente decorative: ma quando diciamo questo, non vogliamo significare solamente che quadri e statue debbano avere un intento e un uso decorativo, come adornamento della parete o del vestibolo, della tavola o del plinto, anche questo, ma questo solo sarebbe una diminuzione dell'arte, un avvilito, una rovina. Le pitture e sculture devano avere soprattutto un'anima

³⁶ Frassinelli ritornò sul delicato concetto di 'novità' che spesso non corrispondeva a 'qualità', cfr. FRASSINELLI 1936, pp. 13-22.

decorativa: un ritmo cioè di linee e di piani, di chiari e di scuri, di profondità e di vastità che dia all'anima un senso di equilibrio in cui essa si riposi e goda, o anche soffra e pianga, ma come si soffre e piange e prega in un tempio perfetto: ch  non   detto che si senta meno il dolore e il mistero, anzi pi  profondamente l'anima in esso s'immerge quando intorno vigila la bellezza³⁷.

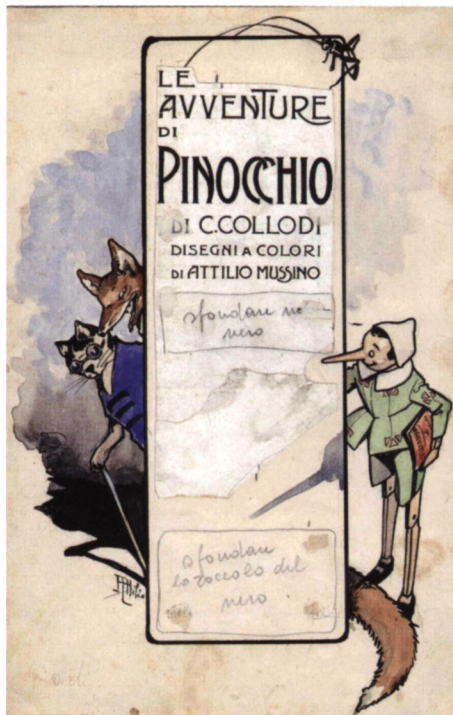
Bibliografia

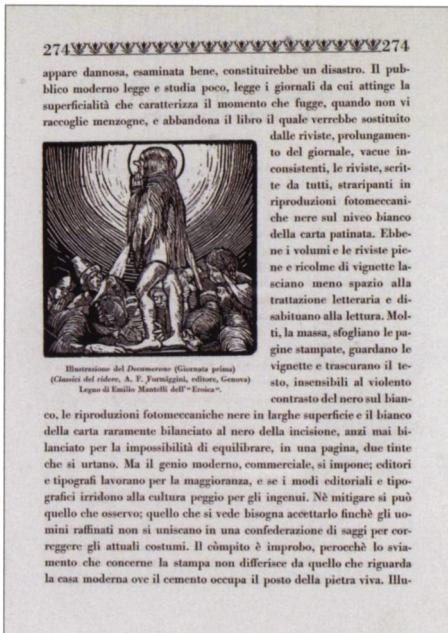
- ANONIMO 1903: ANONIMO, *Coltivazione del gusto in tipografia*, «Il Risorgimento Grafico», II, 6, 1903, p. 321.
- BERTIERI 1905: R. BERTIERI, *La degenerazione artistica della Tipografia e le "regole dell'arte"*, «Il Risorgimento Grafico», III, 5, 1905, pp. 175-82.
- BERTIERI 1915a: R. BERTIERI, *Mostra dell'incisione italiana a Milano*, «Il Risorgimento Grafico», XII, 3, 1915, pp. 69-71.
- BERTIERI 1915b: R. BERTIERI, *Gli artefici novi*, «Il Risorgimento Grafico», XII, 7, 1915, pp. 209-26.
- CAESAR 1905: CAESAR, *Precisiamo! A proposito di "regole dell'arte"*, «Il Risorgimento Grafico», III, 3, 1905, pp. 77-80.
- CALABI 1928: A. CALABI, *L'estetica tipografica dei quotidiani*, «Il Risorgimento Grafico», XXV, 4, 1928, pp. 165-74.
- CHELUCCI 2004: G. CHELUCCI, *Alfredo Melani. Appunti per una biografia*, «DecArt», 2, 2004, pp. 2-12.
- CHIAPPINI 1903: G. CHIAPPINI, *La civilt  preraffaellistica*, «Il Risorgimento Grafico», II, 5, 1903, pp. 266-7.
- COZZANI 1911: E. COZZANI, *La bella scuola. Studio sulla xilografia in Italia*, «Eroica», 5-6, novembre 1911, pp. 229-56.
- DALMAZZO 1922: G. DALMAZZO, *L'estetica della pubblicit  nei giornali*, «Il Risorgimento Grafico», XIX, 6, 1922, pp. 297-303.
- EMPORIUM 2009: *Emporium: Parole figure tra 1895 e 1964*, Atti dell'incontro di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30-31 maggio 2007), a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza, Pisa 2009.
- EMPORIUM 2014: *Emporium II: Parole e figure tra 1895 e 1964*, Atti del secondo incontro di studio (Pisa SNS, 4-5 novembre 2011), a cura di G. Bacci, M. Fileti Mazza, Pisa 2014.

³⁷ «Eroica», agosto 1912, 12, vol. II, fasc. VI, pp. 231-9.

- ETRUSCO 1920a: ETRUSCO, *L'estetica grafica nei quotidiani*, «Il Risorgimento Grafico», XVII, 3, 1920, pp. 65-8
- ETRUSCO 1920b: ETRUSCO, *L'estetica dei quotidiani*, «Il Risorgimento Grafico», XVII, 7, 1920, pp. 230-3.
- FILETI MAZZA 2009: M. FILETI MAZZA, *Scritture sull'arte di Giuseppe Pelli Bencivenni tra gestione e cultura figurativa*, in *Scritture dell'io tra pubblico e privato*, «Il Settecento», a cura di G. Nicoletti, C. Capra, Roma 2009, pp. 103-26.
- FILETI MAZZA 2014: M. FILETI MAZZA, *Emporium e la pubblicità*, in *EMPORIUM* 2014, pp. 267-92.
- FILETI MAZZA, TOMASELLO 2005: M. FILETI MAZZA, B. TOMASELLO, *Gli scritti di Giuseppe Pelli Bencivenni. Anagrafe storica*, Firenze 2005.
- FRASSINELLI 1935: C. FRASSINELLI, *Del bello e del diverso*, «Il Risorgimento Grafico», XXXII, 8, 1935, pp. 417-21.
- FRASSINELLI 1936: C. FRASSINELLI, *Per una tipografia moderna, ma italiana!*, «Il Risorgimento Grafico», XXXIII, 1, 1936, pp. 13-22.
- GRANDI 1917: T. GRANDI, *Mostra di stampe antiche*, «Il Risorgimento Grafico», XIV, 3, 1917, pp. 45-9.
- GUIDASTRI 1924: E. GUIDASTRI, *Raffaello Bertieri e il Risorgimento Grafico*, «Il Risorgimento Grafico», XXI, 11, 1924, pp. 473-5.
- MARINI 2014: G. MARINI, *L'incisione a Firenze a ridosso della Grande Guerra: spunti per gli esordi di Carlo Sbisà*, in *Carlo Sbisà: 'ai quadri miei non dan libero passo'*, Convegno di studi (Trieste 2014), a cura di L. Caburlotto, M. DE Grassi, Trieste 2014, pp. 69-96.
- MAZZANTI 1929: A. MAZZANTI, *Bellezza grafica*, «Il Risorgimento Grafico», XXVI, 10, 1929, pp. 537-40.
- MAZZANTI 1930: A. MAZZANTI, *Il cartello murale pubblicitario in Italia*, «Il Risorgimento Grafico», XXVII, 4, 1930, pp. 177-92.
- MELANI 1905: A. MELANI, *Il patto della bellezza*, «Il Risorgimento Grafico», III, 5, 1905, pp. 153-4.
- MELANI 1906: A. MELANI, *Bianco e Nero*, «Il Risorgimento Grafico», IV, 6, 1906, pp. 187-91.
- MELANI 1910: A. MELANI, *Libri per i nostri ragazzi*, «Il Risorgimento Grafico», VII, 1, 1910, pp. 113-5.
- MELANI 1913a: A. MELANI, *Incisione e incisori*, «Il Risorgimento Grafico», X, 8, 1913, pp. 273-8.
- MELANI 1913b: A. MELANI, *Tipografia futurista*, «Il Risorgimento Grafico», X, 12, 1913, pp. 417-20.
- MELANI 1919a: A. MELANI, *Guido Marussig, I*, «Il Risorgimento Grafico», XVI, 7-8, 1919, pp. 199-208.

- MELANI 1919b: A. MELANI, *Guido Marussig, II*, «Il Risorgimento Grafico», XVI, 9, 1919, pp. 235-47.
- MIRAGLIO 2014: E. MIRAGLIO, *Pubblicità e promozione industriale fra le pagine de «Il Risorgimento Grafico»*, «Studi di Memofonte», 13, 2014, pp. 49-79.
- NOVA EX ANTIQUIS 2011: *Nova ex Antiquis, Raffaello Bertieri e il Risorgimento Grafico*, Catalogo della mostra, a cura di A. De Pasquale et al., Milano 2011.
- ONORANZE 1966: *Onoranze a Raffaello Bertieri nell'ambito del quinto centenario dell'introduzione della stampa in Italia*, Milano 1966.
- RATTA 1907: C. RATTA, *L'estetica Ruskiniana (Preraffaellismo e Simbolismo)*, «Il Risorgimento Grafico», V, 4, 1907, pp. 65-70.
- RATTA 1909: C. RATTA, *Studi sul libro: W. Morris e l'opera sua*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 11, 1909, pp. 159-66
- RATTIN, RICCI 1997: M. RATTIN, M. RICCI, *Questioni di carattere. La tipografia in Italia dal 1861 agli anni Settanta*, pref. di G. Anceschi, Roma 1997.
- RUBINO 1907: A. RUBINO, *Gli artisti del libro*, «Il Risorgimento Grafico», V, 11, 1907, pp. 193-8.
- RUBINO 1908: A. RUBINO 1908, *Gli artisti del libro*, «Il Risorgimento Grafico», VI, 1, 1908, pp. 11-2.
- SILI 1926: E. SILI, *Un'elegante osservazione estetica* «Il Risorgimento Grafico», XXIII, 6, 1926, pp. 291-2.
- SORESINA 1933: M. SORESINA, *Per una estetica grafica italiana*, «Il Risorgimento Grafico», XXX, 3, 1933, pp. 145-8.
- VEGETTI 1906: E. VEGETTI, *L'arte nella stampa*, «Il Risorgimento Grafico», IV, 3, 1906, pp. 53-4.
- VITIELLO 1986-1990: R. VITIELLO, *Decorazione e modelli figurativi del primo ventennio del Novecento nella rivista «Il Risorgimento Grafico»*, «Studi di Storia delle Arti», 6, 1986-1990, pp. 127-50.
- WENTER MARINI 1918: G. WENTER MARINI, *L'Estetica grafica*, «Il Risorgimento Grafico», XV, 4, 1918, pp. 59-64.





22. G. BOCCACCIO, *Il Decamerone*, Genova 1913. Xilografie di E. Mantelli.

23-25. G. BOCCACCIO, *Il Decamerone*, Genova 1913. Xilografie di E. Mantelli, pubblicate in A. Melani, *Incisione e incisori*, «Il Risorgimento Grafico», X, 8, 1913, pp. 273-8.

275

sioni e menzogne. Giurare, tuttavia, che qualche raffinato non si interessi alla rinnovazione che noi sollecitiamo; che qualche azione non sia sorta e non incalzi e sospinga arditamente, equivarrebbe a giurare il falso. Perciò noi assistiamo, felici, all'istituzione della "Prima scuola italiana d'incisione" a

Firenze, la quale, incerta nei primi passi, purtroppo sin dal suo inizio (principio del 1912), barcollante sotto Carlo Raffaelli (assistito da Ludovico Tommasi) ricco di buona volontà non di salute, forse nemmeno padrone della tecnica incisoria quanto occorre a trasmettere negli scolari, colla persuasione, il foco della impresa; perciò noi assistiamo, felici, alla istituzione della "Prima scuola italiana d'incisione", la



Illustrazione del *Disincenerio* (Giornata prima)
(Clementi del ridere, A. F. Formigioni, editore, Genova)
Legno di Emilio Mantelli dell' "Erebus".

quale, passato un periodo d'incertezza, affidata ora al giovane Celestino Celestini scultore-incisore, sarebbe giunta ad un insegnamento risoluto e degno, corrispondente alle compiacenze d'arte che se ne attendono. Onde il libro e la rivista dovrebbero avvantaggiarsi dalla Scuola di Firenze nella quale varie tecniche vengono insegnate, l'acquaforte, a uno o più colori, il monotipo, l'acqua tinta, la punta secca e tutti i giovani provvisti di adeguata istruzione si possono inscrivere (vi si iscrissero persino alcune signorine e un giovane, Francesco Chiappelli, che seguì e incoraggiò dai primi cimenti, vi tiene onorevole posto) in ogni epoca, e in ogni giorno, bottega anziché scuola. Vegliano quindi, sulla Scuola di Firenze, i magni spiriti italiani, i Man-

277

turpi in fascie, e nemmeno dopo, la provvida istituzione. Essa, ospitata nel R. Istituto di belle arti, libera a tutti i giovani di buona volontà, aspetta un sussidio dallo Stato (e il sussidio dovrebbe concedersi) e dovrà curare la sua



Illustrazione del *Disincenerio* (Giornata prima)
(Clementi del ridere, A. F. Formigioni, editore, Genova)
Legno di Emilio Mantelli dell' "Erebus".

nelle quali si compiaciono in particolar guisa i capi della Minerva, sotto le cui ali la nuova Scuola dovrebbe annidarsi. Nè cominciano a piovere su essa, col sussiego de' programmi di menti burocratiche, le medaglie per gli alunni, i cavalierati per i professori, le commende per chi nulla operò alla Scuola, che deve vivere in pace nelle serene armonie della vita. Che se la Scuola di Firenze, la quale nel mese di

autonomia, respingere programmi e patti burocratici e dovrà morire piuttosto che sottoscrivere a convenzioni didattiche od intristire novello ramo accademico, in questa allegra Italia feconda di banchetti e di chissate lussureggianti

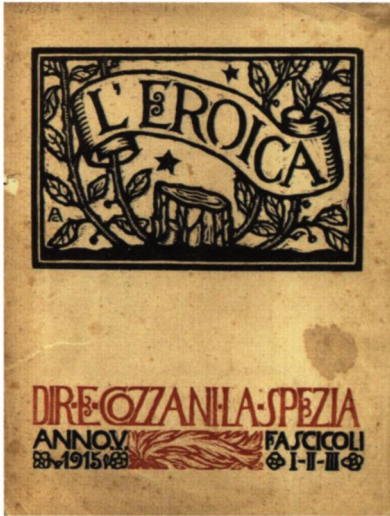


Finale del *Disincenerio* (Giornata prima)
(Clementi del ridere, A. F. Formigioni, editore, Genova)
Legno di E. Mantelli dell' "Erebus".



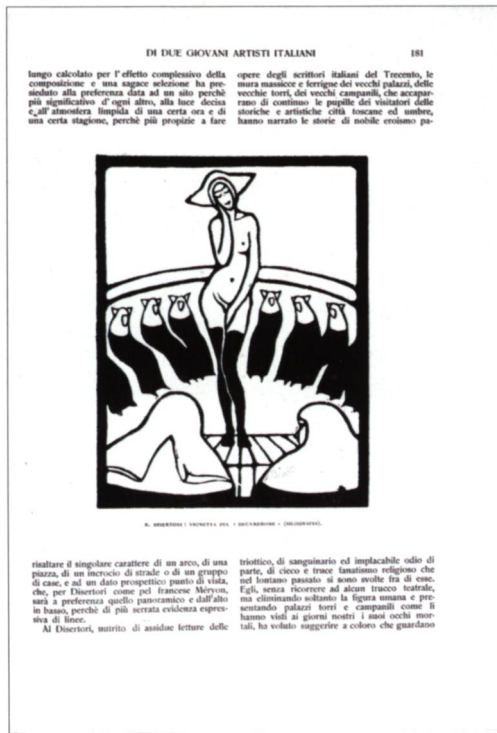
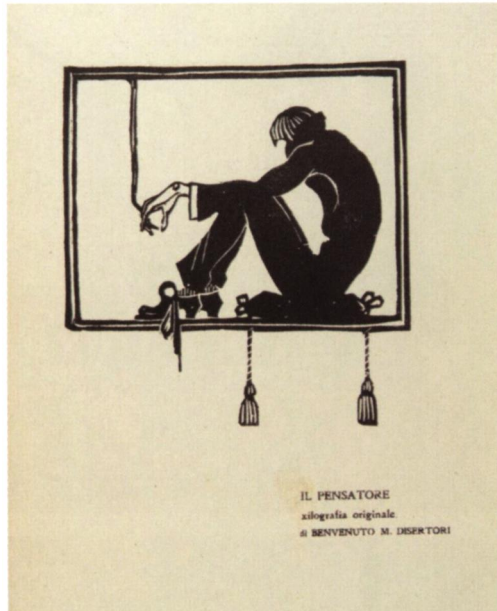
Inizio del *Disincenerio* (Giornata prima)
(Clementi del ridere, A. F. Formigioni, editore, Genova)
Legno di E. Mantelli dell' "Erebus".

giugno si aperse a un' esposizione, la prima a quanto si dice, soddisfacente; se la Scuola di Firenze, slargandosi a ogni maniera incisoria, potesse mai diventare luce e stimolo dell'incisione a mano, e potesse mai ina-



26. «L'Eroica», V, 1-2-3, 1915. Copertina.
27. G.F. GUARNATI, *Bianco e Nero*, Milano 1937.





28. B.M. DISERTORI, *Il pensatore*, 1912.
29. G. BOCCACCIO, *Il Decamerone*, Firenze 1930. Xilografie di B.M. Disertori, da V. Pica, *Le acqueforti, le litografie e le silografie di due giovani artisti italiani*. (Benvenuto Disertori e Giuseppe Ugonia), «Emporium», XLVI, 274, 1917, p. 181.



30. M. RAIMONDI, *Il martirio di S. Lorenzo*, 1525 c. (bulino da B. Bandinelli).

31. L. DI LEYDA, *La lattaia*, 1510.



32. «Campo Grafico», 1, gennaio 1933. Copertina di C. Dradi, A. Rossi, B. Pal-lavera.