



*Il primo volume confezionato dall'Officina Bodoni di Verona per 'I Cento Amici del Libro' di Ugo Ojetti consiste, significativamente, in una preziosa edizione a tiratura limitata dell'Aminta di Tasso. La stampa della favola – una sorta di crocevia per i destini di alcuni tra i più eminenti intellettuali italiani legati alla storia del libro nel Novecento – è corredata da un apparato illustrativo architettato con cura e coincide col primo uso, per un'edizione, del leg-*

*gendario carattere Griffo, concepito da Mardersteig sulla base dell'aldina del De Ætna bembiano.*

**L'Aminta dell'Officina Bodoni: un libro rinascimentale alle soglie della Seconda guerra mondiale.**

*di Alessandro Giammei*

Il Maggio Fiorentino del 1939 fu chiuso da una rappresentazione di *Aminta* con musiche di Gluck e la regia di Simoni e Pavolini. Poche settimane dopo, all'inizio dell'estate che si concluderà con lo scoppio del conflitto mondiale, la principessa di Piemonte fece tornare in scena la favola boschereccia nel giardino di Boboli per gli invitati alle nozze del duca Aimone di Savoia Aosta – poi riluttante e sfortunato re di Croazia per meno di due anni – con Irene di Grecia. L'edizione quadrilingue che Vallecchi approntò per l'occasione è oggi quasi introvabile, e sarebbe forse la più ricercata di quel decennio se non fosse stata realizzata, proprio nello stesso anno, l'*Aminta* più preziosa del secolo: un'edizione che testimonia l'incontro tra i destini dei più eminenti

protagonisti della storia recente del libro e che li intreccia con i loro corrispettivi rinascimentali e settecenteschi. L'arcadia cortigianesca di Tasso – messa in scena per la prima volta sull'isola estense del Belvedere e così adatta, con le sue vicende erotiche, per la festa di uno degli ultimi matrimoni della casa reale d'Italia nel chiuso di un giardino formale provvisto, peraltro, di un'isola, sebbene lontana dall'anfiteatro delle recite – ha infatti offerto la materia perfetta per l'autorappresentazione di una ben diversa *enclave*, composta da quella aristocrazia di intellettuali e bibliofili che, dopo la progressiva scomparsa dei torchi a mano italiani all'indomani della grande guerra, era rimasta orfana della tipografia d'arte. La diffusione di tessuti industriali inficiava la bontà, per la produzione di carta pregiata, di gran parte degli stracci disponibili; il nero di vite per gli inchiostri si faceva sempre più raro, come anche la maestria di orefici ancora capaci di punzonare caratteri in grado di sopportare le pressioni oblique

dei moderni cilindri: il ritorno al torchio, avviato da grandi artigiani inglesi del secolo precedente – come Morris, Ricketts e Cobden-Sanderson – e poi abbracciato da nuove *private press* di tutta Europa, era ancora sostenuto sul mercato francese, tedesco, olandese e di altre nazioni da società di finanziatori amanti del libro, mentre in Italia mancavano spesso i fondi, ormai non indifferenti, necessari a realizzare opere di pregio.

Hans Mardersteig, che veniva dalla scuola di Kurt Wolff e dopo la guerra aveva avviato la sua leggendaria tipografia in Svizzera, si spostò di qua dalle Alpi alla fine degli anni Venti diventando Giovanni, il «gentiluomo di Verona» erede ideale di Bodoni – di cui aveva richiesto matrici e punzoni originali al ministero della pubblica istruzione – destinato a una vasta fama internazionale. Già quando, un decennio dopo, l'Italia vedeva finalmente nascere un'associazione di collezionisti e amatori decisi a risollevarne le sorti dell'editoria di lusso, la sua officina era ormai una realtà solida e celebre, supportata dall'attività della sorella Stamperia Valdonega – dalle cui macchine usciranno, tra l'altro, i classici Ricciardi, l'*opera omnia* adelpiana di Nietzsche e alcuni titoli di New Directions legati a Ezra Pound – e dal finanziamento di industriali mecenati. L'associazione, ancora oggi attiva sotto il nome di I Cento Amici del Libro, fu concepita a Firenze da Filippo Serlupi, che nel '38 contattò Ugo Ojetti per coinvolgerlo nella ricerca di possibili soci interessati. Fu probabilmente lo scrittore e giornalista, anche lui stabilitosi a Firenze, a scegliere Francesco Chiappelli – di cui aveva apprezzato le acqueforti d'inizio secolo e premiato

alcune opere successive – per le illustrazioni del primo libro, ma il contatto con Mardersteig, l'unico stampatore che avrebbe potuto produrre ogni parte dell'opera al massimo livello in Italia, fu preso da Tammaro De Marinis (vd., per documentare il legame tra i due, oltre agli scritti del tipografo, almeno L. Rusca, *Giovanni Mardersteig*, in «Italia Medievale e Umanistica», V, 1962, pp. XI-XII: XI).

Antiquario tra i più importanti d'Europa ed esperto di bibliografia, De Marinis aveva organizzato a Parigi una grande mostra sul libro antico italiano nel 1926 – anno a cui, proprio per questo, si fa oggi risalire non solo il rinnovamento dell'attenzione dei nostri intellettuali per la stampa tipografica, ma lo stesso germe dell'idea dei Cento Amici (cfr. P. Scapecchi, *Il gusto dei libri*, in *Parole Figurate*, a cura di S. Parmigiani, Milano, Skira, 2009, pp. 17-30: 17). Il suo contributo alla costituzione dei Cento è testimoniato da un ricco carteggio coi futuri soci, e certo la rapidità con cui la pionieristica iniziativa – che avrebbe rischiato, rallentando, di perdere il primato nazionale – si concretizzò, è dovuta anche all'azione catalizzante della sua credibilità e del suo carisma. Umberto Saba, che dichiarò di aver cominciato la propria attività di libraio antiquario «sotto la sua stella», lo ricorda come un vero signore, «come lo sono, quando lo sono, i meridionali», rievocando la formidabile competenza che gli permise di affermarsi «senza contrasti come uno dei luminari della bibliofilia internazionale» (U. Saba, *Storia di una libreria* [1948], in Id., *Tutte le prose*, a c. di A. Stara, Milano, Mondadori, 2002, pp. 1025-1028: 1026, 1028).

Grazie dunque all'esperienza di un simile personaggio e agli sforzi degli altri due fondatori, i Cento Amici si riunirono nel marzo del 1939 per decidere il titolo da affidare alla cura di Mardersteig, che avrebbe sposato al testo, sotto il suo torchio, le inedite illustrazioni di Chiappelli ancora da realizzare. La scelta di *Aminta* - cui seguiranno tendenzialmente classici latini e opere contemporanee per oltre un decennio - è giustificabile in diversi modi. È possibile che un gusto per il *pendant* erudito abbia spinto De Marinis a proporre a Mardersteig la realizzazione dello stesso libro che proprio Giovanni Battista Bodoni aveva tirato, con nuovi caratteri appositamente incisi e fusi, esattamente centocinquanta anni prima. D'altronde, come vedremo, anche la nuova *Aminta* sarà composta con piombi mai usati in precedenza. La stessa notizia della messinscena per il Maggio, certo concordata e preparata proprio in quei mesi, potrebbe aver suggestionato i fondatori, le cui riunioni del resto si tenevano a Firenze. Nel novero dei Cento c'erano poi anche Maria Josè di Piemonte e Corrado Pavolini, il regista della recita a Boboli. D'altro canto la materia stessa della favola, il suo costituire una fuga dalla realtà urbana e un travestimento dei membri di una *élite*, doveva apparire perfettamente calzante per un circolo di lettori esclusivo, in gran parte estraneo al mercato letterario di massa - il quale peraltro era allora viziato da propaganda e xenofobia - nonché pronto a farsi mecenate di un ritorno colto all'artigianato editoriale per ottenerne i rari frutti recanti ognuno, a stampa, il nome del singolo destinatario. Il testo tassesco poi, della misura giusta per una tiratura

preziosa, ha tutti i caratteri di eleganza formale, raffinatezza espressiva e sublimità che una simile operazione di neoclassicismo, nostalgica delle glorie rinascimentali e certo inattuale, poteva richiedere negli ultimi oscuri anni del regime, all'indomani delle leggi razziali e pochi mesi prima dell'invasione della Polonia. L'arcadia imborghesita radunata da Ojetti e De Marinis - tra i cui sottoscrittori, accanto ai vari Borghese, Doria, Ricasoli e della Gherardesca, figuravano cognomi quali Pirelli, Gentile, Bruschettoni e ovviamente Feltrinelli, Bompiani, Treccani, Mondadori - doveva forse dunque, nell'intenzione dei suoi primi animatori, rispecchiarsi in quella dei forbiti pastori che parlano in endecasillabi sciolti, proprio come un tempo aveva fatto la corte estense, piena di dotti, letterati e mecenati.

La peculiarità del volume, comunque, non è data solo dall'apertura delle edizioni dei Cento Amici, la cui eccezionalità ha piuttosto offerto a Mardersteig l'occasione per realizzare un libro di per sé fuori dal comune. Se infatti la pur ottima carta di tino, fabbricata appositamente, non era una novità per l'Officina Bodoni - cliente abituale dei fratelli Magnani di Pescia - come anche la squisita legatura in cartonato con tassello, eseguita come di consueto nella tipografia stessa, i caratteri usati sono di una preziosità unica. Si tratta di un *set* mai adoperato prima per un'edizione, che Mardersteig aveva disegnato e realizzato un decennio prima: il Griffò. Come suggerisce il nome, il carattere è costituito dalla reincisione di un tondo realizzato a fine Quattrocento dal grande collaboratore di Manuzio, Francesco Griffò di Bologna. Nel suo secondo *Cre-*

do di uno stampatore, scritto nel 1962 (oggi in G. Mardersteig, *Scritti sulla storia dei caratteri e della tipografia*, Milano, Il Polifilo, 1988, pp. 101-106) il tipografo ricorda che si tratta del primo alfabeto creato espressamente per l'Officina. Sotto la sua direzione, nella grande casa veronese, fu punzonato dal maestro Charles Malin, con cui era entrato in contatto quando aveva avuto bisogno, negli anni Venti, di adattare i troppo verticali caratteri bodoniani originali al cilindro del suo torchio. I due lavoravano sul medesimo incunabolo che, negli stessi anni, era alla base della ricerca della Monotype Corporation per la creazione di Bembo: il *De Aetna*, appunto, di Pietro Bembo, stampato da Aldo nel 1495, fondamentale nel lavoro di Garamond e Bodoni e riportato all'attenzione dei tipografi da Stanley Morison pochi anni prima del *revival* di cui parliamo. Il fatto che il risultato ottenuto dall'azienda americana sia tanto diverso dalla vivace scrittura impressa a mano nelle copie di *Aminta* è dovuto alla particolare natura tipografica della stampa presa ad esempio, sulla quale Griffo aveva sperimentato diverse forme di minuscole (con numerose 'm', 'e', ed 'a' differenti) e due serie distinte di maiuscole. Si trattava insomma di una prova di fusione, anche se probabilmente Mardersteig all'epoca riteneva che la varietà coincidesse con un geniale tentativo di imitare il movimento visivo dei manoscritti da parte del Griffo, che avrebbe mescolato nella cassa piombi diversi ma generati dalla stessa ispirazione formale, sapendo che il compositore non avrebbe potuto distinguerli e che l'effetto sarebbe stato, per così dire, spontaneo (cfr. H. Schmoller, *Introduzione*, in G.

Mardersteig, *L'Officina Bodoni. I libri e il mondo di un torchio*, Verona, Stamperia Valdonega, 1980, pp. XIII-LXII: XLII). Le due reincisioni dunque, oltre a mostrare le inevitabili differenze tra un lavoro per supporto automatico e uno per quello a mano, sono esiti di due percorsi di scelta distinti tra possibili forme diverse incluse nella stessa matrice. Morison, che coordinava i lavori presso Monotype dopo l'importante scoperta dell'incunabolo, doveva però dirigere una squadra di dipendenti presso una grande industria, mentre il lavoro di Mardersteig con Malin, sostanzialmente, consistette in un dialogo appassionato, immediato, domestico e ininterrotto lungo diversi mesi, durante i quali l'orefice rimase a casa dello stampatore. Griffo, rispetto a Bembo, risultò dunque molto più aderente alle forme del *De Aetna*, anche perché all'Officina si risolse più rapidamente il problema del corsivo. Naturalmente Francesco Griffo, che avrebbe inventato il primo corsivo solo nel 1500, non aveva prodotto nulla di simile sulle pagine del libello bembiano, realizzato cinque anni prima. Morison condusse, con la collaborazione di Alfred Fairbank, vari tentativi di disegni paralleli sulla base del tondo originale, inquinando così, per mantenere l'equilibrio tra i due alfabeti, la reincisione del primo e non ottenendo risultati soddisfacenti per il secondo, che risultò troppo stretto. Si dovette alla fine accontentare di abbinare a Bembo un corsivo del Tagliente, mentre Mardersteig decise subito di adottare un corsivo successivo fatto da Griffo stesso: non però il celebre e sottile carattere che, con l'esclusiva garantita dalla Serenissima, aveva fatto la fortuna di Aldo, ma bensì un *set* posteriore creato per i

tipi di Gerson Soncino a Fano. Per di più, la prossimità visiva del libro dei Cento Amici con l'aldina del *De Aetna* è accresciuta dalla decisione dello stampatore di usare un'ulteriore serie di maiuscole, ornate, per la composizione di nomi e personaggi in corsivo. I libri composti in carattere Griffo, che nella versione di Malin è tutt'ora un'esclusiva dell'Officina, sono ad oggi meno di venti.

*Aminta* è anche il primo volume curato da Mardersteig in cui le illustrazioni non sono litografie tirate su un apposito torchio ma acqueforti. Come anticipato, Francesco Chiappelli fu con ogni probabilità coinvolto da Ojetti e disegnò le tavole appositamente per il libro. Solo due anni prima, l'artista era stato indicato tra i migliori acquafortisti del mondo dalla Print Makers Society di Los Angeles a aveva ricevuto la medaglia d'oro alla Expo parigina: la sua maestria è evidente sfogliando le sette tavole – una per ogni atto, una per il prologo e un'ultima in chiusura – in cui il nitore dei segni è assoluto e i volumi sono ben restituiti da un soffuso chiaroscuro, ottenuto evidentemente con numerosi tempi diversi di esposizione della lastra all'acido. I volti dei personaggi sono appena impressionati, mentre spesso una vivida linea definisce i contorni dei corpi, allungati e dalla plastica fortemente classica. La scelta delle scene segue un interessante equilibrio.

La prima immagine, a tutta pagina, è quella di Amore in abiti pastorali, raffigurato con calzoni stracci, una bisaccia, un fazzoletto e, nella stessa mano, un bastone e una freccia. Solo un'altra illustrazione si staglia da sola nello specchio di stampa: l'ultima, in cui la medesima freccia, con la medesima inclinazione, è

confitta nel corpo nudo di Silvia, raffigurata di spalle mentre si gira a guardare il fianco ferito dall'eros, scostandosi i capelli. La posa, molto naturale e dolcemente ironica, è sostanzialmente speculare a quella di Amore, il cui dardo ha attraversato idealmente l'intero libro per raggiungere la sdegnosa pastorella, infine vinta. Anche le figurazioni relative alle scene dei cinque atti, disposte a testo e larghe poco più di un endecasillabo, sono scelte con cura. Come la prima e l'ultima, anche la seconda e la penultima si trovano in relazione. In entrambe è visualizzato un bacio tra i due protagonisti: quello rubato inizialmente da Aminta per mezzo «d'un inganno gentile» (I, 2, vv. 441 e sgg.) e quello infine voluto da Silvia credendo morto il ragazzo (V, 1, vv. 1934-1943). Anche in questo caso un'interessante specularità compositiva è evidente accostando le due immagini, l'una orientata a sinistra e l'altra a destra ma entrambe costruite sulla figura sdraiata di Aminta sofferente e su quella, in posizione attiva, di Silvia, che nel primo caso si accinge a baciare il pastore e nel secondo è già china sulle sue labbra. Il parallelismo tra le immagini del secondo e del quarto atto, proseguendo su una pista così evidente, è meno immediatamente chiaro. Nella prima vediamo Tirsi, a destra, protendere un braccio per ammonire Aminta – malinconicamente appoggiato al bastone e preda delle sue titubanze – e per convincerlo, con sguardo severo, a non lasciarsi consumare dal dubbio e a raggiungere con lui Silvia per tentare un deciso approccio. Nella seconda, al posto di Tirsi, troviamo il nunzio Ergasto, il quale alza una mano verso Dafne e Silvia – l'una sgomenta e con le dita davanti alla bocca aperta, l'altra

col viso affondato nelle mani – mentre racconta di Aminta lanciatosi dal dirupo. Tra le due acqueforti, che condividono dunque l'impianto compositivo, non c'è perciò specularità, sebbene l'intenzione di appaiare iconograficamente gli episodi sia comprovata anche dalle aggiunte operate rispetto al disegno originale. Sei studi preparatori del lavoro di Chiappelli per Mardersteig sono recentemente andati all'asta presso Gonelli, e nel catalogo è dunque possibile visionare proprio la scena di Ergasto, riprodotta come esempio (*Stampe e disegni dal XVI al XX secolo*, 16 ottobre 2011, Gonelli casa d'aste, Firenze, 2011, p. 209; il lotto in questione è il n. 394). Il confronto con la stampa ci consente di notare che originariamente il nunzio aveva le mani vuote ed entrambe le braccia rivolte verso le due giovani inorridite: è probabilmente per istituire un parallelo con il Tirsi del secondo atto – munito di verga nella mano sinistra e rivolto a destra pur mantenendo il corpo verso il lettore – che è stato mantenuto in attività il solo braccio destro, rendendo frontale la visuale del torace e aggiungendo il bastone nell'altra mano. L'ultima illustrazione da analizzare, quella relativa al terzo atto, si trova dunque al centro del gioco di corrispondenze convergenti. Rappresenta una delle scene più iconiche della favola: quella di Aminta che si lancia sul satiro salvando Silvia, legata all'albero e nuda, dall'aggressione sessuale. Chiappelli sceglie di non mettere in mano al pastore un dardo, come vorrebbe il testo, e disegna invece una sorta di mazza, probabilmente per evitare interferenze con il gioco visuale della freccia di Amore tra la prima e l'ultima delle sue tavole. L'acquaforte

è la più ricca: il protagonista, di spalle, carica dietro la testa il colpo tagliando in due lo spazio, occupato a destra dalla contratta figura femminile imprigionata e a sinistra dal satiro sorridente e piegato sulle zampe caprine, che equilibra l'obliquità della prima schivando la botta imminente in direzione opposta. Anche alle prese con un simile intreccio di tensioni l'artista riesce a mantenere una stasi ideale, rispettando la sublime grazia del testo e l'armonia visuale dell'edizione. E certo è l'edizione stessa, aperta e chiusa nel segno dell'amore e talmente ben progettata da stampare le altre immagini esattamente tra i versi che le hanno suscitate, a costituire un vero capolavoro.

Resta difficile capire, proprio come per i libri illustrati rinascimentali, quanto la raffinatezza del congegno visivo sia ascrivibile alle intenzioni dell'esecutore e quanto si sia invece esteso il ruolo editoriale di Mardersteig. D'altronde il tipografo – che includeva le illustrazioni nella categoria del testo – non aveva dubbi: nel suo primo *Credo*, del 1929, afferma che il torchio è allo stampatore quello che la matita all'artista e che, se gli elementi del libro sono testo, carattere, inchiostro, carta e legatura, «comporre con questi cinque elementi un tutto coerente e plausibile, non sottoposto alla moda, il cui pregio sia stabile e sciolto nel tempo; comporre delle opere affrancate, per quanto può esser dato a cose fatte da uomini, dagli influssi del capriccio e del caso [...] questa è la nostra ambizione» (G. Mardersteig, *Credo*, in *Scritti sulla storia dei caratteri e della tipografia*, cit., pp. 27-31: 31). Certo dunque la sua collaborazione con Chiappelli, come quella

con Malin prima, doveva essersi basata sull'intenzione di non lasciare nulla al caso e di immaginare direttamente un libro, un oggetto coerente che fosse più della somma di testo e immagine.

Inutile dire che le 120 copie dell'*Amin-ta* furono un grande successo, che dopo

l'edizione le sottoscrizioni ai Cento Amici del Libro raggiunsero la quota massima prevista in pochissimo tempo e che Mandersteig continuò a stampare i volumi scelti da Ojetti, De Marinis, Serlupi e dai successivi presidenti del circolo fin quasi alla sua morte.

