

## Dino Villani, xilografie del Po

Luca Pietro Nicoletti

### *I. Dino Villani e la xilografia.*

«Villani, va detto chiaro e tondo» scriveva il poeta Renato Bonaglia nel 1988, «non è stato esclusivamente un pubblicitario, l'uomo dei concorsi. Egli è stato e resta un artista geniale e dotato di una fervida fantasia. Un pittore disegnatore e incisore, vorremmo aggiungere, a tutto campo»<sup>1</sup>. Se infatti il suo nome si lega oggi soprattutto al campo della pubblicità e alle numerose iniziative che, almeno all'origine, portavano il marchio della sua brillante inventiva, accanto a questo esiste un Villani più intimo che si è dedicato con costanza alle arti figurative, con particolare attenzione alla xilografia e, sottotraccia, in tutta la sua attività di scrittore, pubblicitario e di ideatore si trovano segnali o accenni che rimandano alla sua passione per la grafica e per il disegno inciso.

È difficile dire quando Villani iniziò a dedicarsi alla xilografia. Nelle memorie autobiografiche raccolte in *Via Perticate*, nel 1989, racconta infatti di aver realizzato all'inizio degli anni Trenta buona parte dei disegni e delle xilografie poi usate «per illustrare la gente, gli aspetti ed i costumi dell'Oltrepò»<sup>2</sup>, ma stando alla cronologia delle opere, la sua pratica con l'incisione deve essere cominciata molto prima, comprendendo anche alcune prove in linoleum<sup>3</sup>. È però vero che è proprio all'inizio degli anni Trenta che Villani comincia a ritagliarsi un proprio spazio nel panorama degli xilografi italiani. Non va trascurato, ad esempio, il fatto che il tipografo bolognese Cesare Ratta includea tre sue xilografie fra le 308 tavole in nero e a colori del grande volume, realizzato stampando le tavole direttamente dalle matrici, dedicato all'incisione originale su legno in Italia<sup>4</sup>. Viene inoltre da pensare che già Ratta si fosse accorto della fortissima affinità che si riscontra fra le xilografie di Villani e quelle dello scultore mantovano Giuseppe Gorni<sup>5</sup>, a lungo collaboratore del «Selvaggio» di Mino Maccari<sup>6</sup>, che nel libro si trovano proprio l'una di seguito all'altra<sup>7</sup>: confrontando soprattutto le tre opere tratte dalla serie dedicata da Gorni alle *Georgiche* nel 1926<sup>8</sup>, infatti, si noterà lo stesso modo di descrivere le forme con segni avvolgenti intorno al volume e a texturizzare i fondi con fitti piccoli segni, a volte paralleli, spesso incrociati, sebbene, a confronto, Villani tenda a riempire di più, mentre i cieli di Gorni sono tersi e bianchissimi, solcati solo da poche e rade nuvole. In più Gorni tende a non caratterizzare mai i volti, e dare del corpo una restituzione compatta e per masse, anzi spesso i volti spariscono nei suoi personaggi chini nel lavoro dei campi: sono corpi che lavorano, e di cui non conta l'identità individuale, mentre Villani in molti suoi legni indugia volentieri sui volti scavati dei contadini, spesso con connotazioni ritrattistiche. È indubbio però che i due si siano visti, tanto che se ne trova traccia negli stessi scritti di Villani, quando rammenta proprio Gorni, insieme a Giorgi, fra gli artisti mantovani che si dedicavano all'incisione negli stessi anni in cui vi si dedicava lui, ricordando anche il dono di una sgorbia per i dettagli minuti da parte di Gorni<sup>9</sup>.

Aveva iniziato a dedicarsi al disegno, racconta, mancandogli il tempo per dedicarsi alla pittura e per non portare in giro colori e cavalletto, e in un secondo tempo avrebbe poi cercato di tradurre in incisione. Dopo alcuni cimenti con l'acquaforte, che però necessitava di lavoro diurno e del lavoro all'aperto per evitare il ristagno dell'acido nitrico, preferì la puntasecca e, soprattutto, la xilografia, in quanto poteva ottenere opere con questa tecnica «anche di sera al lume della lucerna nella nostra casa di via Perticate dove allora la luce elettrica non era ancora arrivata: l'aveva fermata la ferrovia Mantova-Modena che passava poco distante»<sup>10</sup>.

Un altro indice dell'intenzione da parte di Villani di trovare una propria strada nell'ambito dell'incisione è dato da una lettera ancora presso gli eredi, da cui si deduce che nel 1933 aveva

preso contatti con il poeta Ettore Cozzani<sup>11</sup>, fondatore della rivista “L’Eroica”, che poteva vantare di essere stata la prima ad avere dato un impulso di rinnovamento alla pratica della xilografia in Italia<sup>12</sup>. Bisogna però rilevare anche come lo stile rustico, “strapaesano”, dei suoi legni non fosse propriamente conforme con la proposta estetica della rivista.

Un riconoscimento piuttosto importante, invece, viene dal terzo protagonista del rinnovamento della xilografia italiana di inizio secolo, Luigi Servolini, che nel suo libro sulla tecnica della xilografia, pubblica un suo *Contadinello* a piena pagina all’interno di una carrellata di incisori moderni a corredo del capitolo *Il legno originale*<sup>13</sup>. In questo capitolo, Servolini lamentava i limiti della xilografia moderna in Italia, dove riscontrava un faticoso riconoscimento del suo valore artistico, che porta il critico a relegarla a un ruolo ancillare, marginale: «un’errata concezione tradizionale della xilografia tiene statica la produzione italiana [...] S’incide sempre secondo lo spirito ormai antiquato della xilografia riproduttiva. [...] Lo spirito di un’altra arte, la calcografia, aleggia sempre sull’incisione in legno e la opprime, facendo sì che la tavola rappresenti ancora, per il nuovo xilografo, il mezzo occasionale»<sup>14</sup>. Accanto il limite di educazione del pubblico e della critica al linguaggio xilografico, Servolini riscontrava però anche una rinascita di interesse grazie al quale «la xilo italiana assume finalmente la fisionomia propria di arte originale»<sup>15</sup> grazie a Ercole Dogliani e Adolfo De Carolis, il quale «aveva compreso questo necessario rinnovamento del gusto xilografico ed imprimeva alla sua ultima produzione un carattere di larghezza e di maggior robustezza, avviando la xilografia ad uscire dal ristretto campo illustrativo»<sup>16</sup>. Servolini non fa altri nomi, ma si limita a dire che la gran copia di illustrazioni del capitolo, oltre a mostrare l’orientamento “attuale” della xilografia, palesa con chiarezza «il cammino percorso e da percorrere»: una via, si può dire, prevalentemente “strapaesana”, in cui Villani si colloca perfettamente. È infatti plausibile credere che, pur in assenza di esplicite affermazioni in tal senso, Servolini, all’interno della sua classificazione tipologica degli incisori italiani in legno<sup>17</sup>, avrebbe collocato Villani, di contro a “tradizionalisti” e “impressionisti” della xilografia, fra i “razionalisti”, cioè coloro, «[...] per i quali la materia è il principio informatore dell’opera»<sup>18</sup>, cioè quelli che non forzano il mezzo espressivo per ottenere effetti che non gli sono propri e non fanno parte della sua natura, richiamando lo spettro della stampa riproduttiva. È quella categoria di incisori che «[...] vuole cioè realizzare nella materia prescelta quelle concezioni nate solo per essa e che ad essa unicamente si adattano»<sup>19</sup> vale a dire quel fatto di essere, per sua stessa natura, un’arte sintetica. Per queste ragioni, infatti, un’opera di Villani compare anche fra le 114 opere grafiche di ottantasette artisti viventi della prima mostra di xilografia moderna in Italia ordinata da Servolini<sup>20</sup>. Nel frattempo, Villani aveva dato alle stampe nel 1949 la sua prima (e unica) raccolta di xilografie, proponendo trentasette legni dedicati all’*Oltrepo* con una presentazione di Cesare Zavattini<sup>21</sup>.

Dopo questi segnali promettenti, però, sembrerebbe, almeno a una prima impressione, che la xilografia sparisca dall’orizzonte degli interessi di Villani. In realtà essa comincia ad avere una sua collocazione diversa, legandosi a quella parte della sua attività dedicata al folklore, ai mestieri tradizionali e alla memorialistica, corredando prima numerosi articoli, poi un certo numero di libri dedicati alle tradizioni, ai costumi e alla vita di campagna della bassa padana<sup>22</sup>. Il primo di questi, *Ritorno sul Po*, del 1963<sup>23</sup>, presenta infatti un ricco apparato illustrativo di xilografie, a cui fa quasi da contraltare il corredo di soli disegni che accompagnano la successiva raccolta di testi, *All’ombra della torre*, del 1968<sup>24</sup>. Non sembra infatti da trascurare il fatto che *Ritorno sul Po* si apra proprio con un capitolo dedicato alla xilografia, che ad una prima impressione potrebbe sembrare fuori posto, ma che aiuta a comprendere il senso che Villani, da quelle date in avanti, cominciava ad attribuire alla propria opera grafica, e che nei libri successivi troverà una affermazione teorica più articolata. Ancora nella prefazione al secondo *Gente aspetti costumi padani* del 1990, infatti, affermava che il disegno dal vero aveva per lui il valore di appunto visivo necessario a preservare la memoria dei luoghi, da preferire anche alla fotografia per

la sua possibilità di selezione critica degli elementi: «col disegno si può condensare, isolare, frondare, approfondire, lumeggiare ciò che maggiormente interessa far durare nel ricordo»<sup>25</sup>. Solo in un secondo momento, come scriveva anche in *Via Perticate*, da quei disegni erano nate le incisioni, realizzate «quasi sempre lavorando di sera al lume della lucerna» con una ricaduta sul fatto tecnico: «avevo scelto la xilografia non soltanto perché la sua tecnica poteva meglio aiutare ad esprimere i caratteri della nostra terra e della nostra gente, e perché si può incidere bene anche alla luce artificiale ed io di giorno non avevo tempo». Non si rendeva però conto che il suo racconto per immagini, poi, sarebbe diventato presto documento di una civiltà che stava rapidamente scomparendo: «Queste immagini sono frutto di una elaborazione di disegni eseguiti dal vero in un tempo in cui nulla lasciava pensare dovessero diventare a così breve distanza di anni documenti fedeli di un piccolo mondo che non esiste più o si è profondamente trasformato fino al punto di cancellare spesso il ricordo della realtà di allora»<sup>26</sup>.

Soltanto nel 1984, si apprende dai documenti di archivio, Villani sembra aver in mente di realizzare una nuova cartella di incisioni (non solo di xilografie però), per la quale chiede una presentazione al pittore Aligi Sassu<sup>27</sup>. In una lettera di sei anni precedente, questi aveva già dato una lettura complessiva dell'attività di Villani piuttosto interessante, in cui l'opera del pubblicitario e dell'incisore si univano come declinazioni di un unico spirito proteso verso un servizio alla società contemporanea. Ma interessa soprattutto l'attestazione di stima che il pittore dimostra a Villani: «È una facoltà che pochi danno, una facoltà misteriosa che emana dalle persone e nel tuo caso dalla limpidezza del carattere, dalla chiarezza delle tue azioni come creatore di qualcosa di imponderabile, che però assume volta a volta l'impronta della creazione, nell'ambito della società in cui si è espressa. Avere saputo dare forma e volto ai molteplici aspetti della società italiana di questo scorcio di secolo non è cosa da poco. Quella facoltà per me misteriosa che non è solo nel modo di fare ma del carattere di infondere fiducia: persuasore occulto? No. Il fatto è che tu sei sempre chiaro, sempre hai la parola giusta, la frase, il disegno, il disegno delle cose, il concetto chiaro limpido, come capacità di colloquio che è la tua forza e che io ammiro. A volte è proprio questa capacità nel bene, che pochi uomini hanno così chiaramente nel loro agire, nella vita e nelle opere a rendere proprio più misterioso quanto è chiaro. Ho fatto queste premesse perché quanto hai fatto come “pubblicitario” (che brutta parola per definire il lavoro di un ARTISTA e di un uomo che ha saputo comunicare e spiegare tante cose) si rispecchia nelle tue opere grafiche nel tuo disegno, nell'amore con cui segni ancora ed hai seguito il lavoro degli altri artisti. In un mondo come il nostro, dove la tecnica è motivo dominante di ispirazione (e sarebbero stati tanti i motivi da sfruttare per te) al contrario è stata proprio la natura e l'uomo la ispiratrice; la natura della tua terra natia sempre vicina al tuo animo alla realtà delle cose semplici e vere della vita»<sup>28</sup>. Dalla sua lettura del lavoro di Villani, poi, emergeva una interpretazione dell'opera grafica in cui, accanto all'affetto nei confronti della propria terra natia, si riconosceva un carattere di impegno sociale, corroborato da una lettera di Renato Guttuso, probabilmente di quegli anni, già parzialmente pubblicata<sup>29</sup>. Il pittore di Bagheria, portando avanti un discorso analogo a quello di Sassu, lo collocava in un solco di cultura degli anni Trenta diametralmente contrapposto al “nuovo rinascimento” di Novecento, cioè quella “vera cultura italiana” che «viveva nell'ombra e quasi nel silenzio», di cui fa i nomi di Morandi e De Pisis: «Queste tue acqueforti che bene hai fatto a rifarci vedere appartengono a quest'altra, vera, cultura. Tu rimani legato al mondo contadino, ai braccianti, al lavoro dei campi. Un mondo al quale anche noi, io ed altri giovani ci siamo rivolti per coglierne l'autenticità e la verità. Questo mondo tu lo affronti nelle tue incisioni ricche di una grazia un po' rude e, proprio per questo, partecipe e sincero. Il segno scava bene, definisce con forza il movimento delle figure, e crea l'atmosfera giusta che comunichi in modo diretto al riguardante»<sup>30</sup>.

È però legittimo credere che vi fosse una certa forzatura, che pure questo genere di immagine poteva sopportare, in quella interpretazione, almeno rispetto alle intenzioni di Villani, a cui

premeva molto di più il ricordo e la valorizzazione del territorio e di una tradizione che andava scomparendo. Al tempo stesso, dallo scorcio degli anni Settanta, Villani era ritornato sul tema della xilografia con una serie di articoli per la rivista di bibliofilia "L'Esopo", con la quale collabora sin dal primo numero del 1979<sup>31</sup>. Da questi nel complesso, è possibile ricostruire con una certa chiarezza la posizione di Villani nei confronti della xilografia, del suo uso e delle sue funzioni. All'interno di un medaglione su Servolini, ad esempio, si può leggere una sua definizione della xilografia come «[...] la più genuina delle forme di incisione perché non consente espedienti nella esecuzione, che richiede l'opera personale dell'artista e non tollera distorsioni nella stampa, come è possibile per tutte le altre forme anche più serie»<sup>32</sup>. Allo stesso tempo, quella stessa difficoltà tecnica opposta dal materiale, e che aveva dissuaso molti artisti dal dedicarsi a questa specifica arte incisoria<sup>33</sup> era stata la stessa che le aveva consentito di sopravvivere nel tempo, in quanto in possesso di mezzi tali da permettere risultati che altrimenti non si sarebbero potuti raggiungere: facendo un confronto un po' forzato con la fotografia (ridotta a mero mezzo di documentazione meccanica), Villani osserva infatti che «[...] la xilografia nei suoi effetti di chiaroscuro, resi con la sgorbia e col bulino, offre risultati che nessun fotografo per quanto abile nel predisporre artificialmente le luci riuscirà mai ad ottenere»<sup>34</sup>. A questo punto, Villani arrivava a una giustificazione del suo metodo di lavoro che passava dal disegno all'incisione, pur sapendo che «[...] molti le incisioni le ricavano da fotografie: io non sono mai riuscito a farlo pur avendo tentato. Il disegno che eseguo dal vero mi consente di dare un certo taglio all'immagine e di porre in evidenza maggiore quello che mi ha interessato e mi interessa far vedere, mentre la fotografia è un freddo documento dal quale è difficile scostarsi»<sup>35</sup>.

## *II. Con Cesare Zavattini sulle rive del Po.*

Per una comprensione dello spirito con cui l'opera grafica di Villani arriva a compimento, è necessario tenere di sottofondo quella "cultura del Po" e i suoi connotati specifici che consentano di capire perché Mario Monteverdi riconoscesse in lui «il prototipo dell'uomo padano»<sup>36</sup>. Come faceva notare Renzo Margonari<sup>37</sup>, non è da trascurare il fatto che artisti e intellettuali di quest'area abbiano cercato altrove la loro formazione e gli stimoli di cultura, ma mantenendo un legame profondo con la civiltà contadina, con la dimensione rurale della loro infanzia, con le campagne che hanno abbandonato<sup>38</sup>. È il caso, ad esempio, di Cesare Zavattini, che «non si sottrasse a questa necessità di rinchiudersi nella sua odiosamata Luzzara, laboratorio di realtà e finzioni, non sfuggendo [...] a un destino mediopadano che accomuna, nel tempo, storie e avventure esistenziali e culturali diverse»<sup>39</sup>. Sarà questo, infatti, uno dei motivi conduttori che terrà uniti il pubblicitario di Suzzara, trasferitosi a Milano, e lo scrittore di Luzzara e migrato prima a Milano, poi a Roma: per entrambi il legame con quella terra di naifs, da Ligabue a Bruno Rovesti a Pietro Ghizzardi, a quel paesaggio consacrato dalla pittura di Giuseppe Motti, era più che un semplice legame biografico, quanto una vera e propria connotazione di identità culturale. Si può verificare, ad esempio, riscontrando la partecipazione umana con cui Villani scriveva degli artisti suoi conterranei, di cui condivideva l'appartenenza a un territorio e, insieme, una cultura visiva formatasi su un determinato ambiente. Basti leggere quanto scriveva di Giuseppe Gorni, col quale condivideva anche moltissimi elementi stilistici: «Fedele alla ricerca delle forme riassuntive per ricavarne dei simboli, è arrivato ad esprimere in modo perfetto il contadino in quei calzoni spiegazzati, senza corpo, di drammatica efficacia che sono una delle sue opere più singolari, ed in quei gelsi che dicono il carattere ora scomparso della nostra campagna: quei gelsi così veri di far sentire la loro corteccia simile alla epidermide abbrustolita dal sole e screpolata, dall'uomo e della donna dei campi»<sup>40</sup>. Non sarà inutile, oltretutto, constatare una certa affinità fra i gelsi potati delle sculture in terra cruda di Gorni con le plastiche costruzioni vegetali delle xilografie di Villani, specialmente guardando alla produzione dello scultore a partire dalla fine degli anni Trenta, quando, come osservava giustamente Mario De Micheli, le sue sculture «[...]»

tendono sempre più a diventare come rugosi gusci di noce, come dure cortecce d'albero staccate dal tronco»<sup>41</sup>.

Allo stesso modo, certi volti scavati di contadini, dai connotati fortemente ritrattistici, delle xilografie di Villani possono essere letti meglio alla luce di alcune riflessioni che lo stesso faceva ipotizzando un possibile *Museo Grevin di paese*<sup>42</sup>: «In ogni centro, tra gli abitanti, anche se essi sono pochi, ci sono figure singolari che tutti conoscono e che suscitano l'ammirazione od il riso, simpatia o disprezzo, ma che sono riuscite in ogni modo ad assumere un carattere diverso da quello di tutti gli altri: una personalità distinta. Io immaginerei questo piccolo museo paesano di figure di cera, illuminato in modo da accentuare i contrasti e quindi dare un risalto più evidente anche alle figure modeste che non possono far assegnamento come tanti personaggi storici, sull'autorità e l'imponenza di una divisa, e non sono divenute note a tutti per l'eccezionale vita che hanno vissuto, per i fatti clamorosi dei quali sono stati protagonisti»<sup>43</sup>.

Con queste premesse, dunque, è comprensibile la ragione per cui Villani si rivolgesse proprio a Zavattini per l'unica cartella di xilografie che abbia dato alle stampe. Il rapporto con lo scrittore di Luzzara era infatti molto stretto, come mostra la fitta corrispondenza conservata presso la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia<sup>44</sup>, che consente di avere il polso della ricchezza e della varietà di interessi che li accomunavano. Da una parte, i due erano uniti dal fatto che dalla loro fervida inventiva erano nate alcune delle iniziative più riuscite, come il "Premio della Notte di Natale"<sup>45</sup> (oltre a molte che invece non riuscirono ad andare in porto, come il progetto per "La vostra vita in un film"<sup>46</sup>); dall'altra, come mostra bene lo studio del carteggio, fa da basso continuo la passione condivisa per la pittura<sup>47</sup> ed una visione consentanea del "sistema delle arti". Entrambi, infatti, erano dell'idea che fosse necessario riavvicinare il pubblico di massa all'arte contemporanea, servendosi dei mezzi più diversi, da una ipotizzata (e mai realizzata) "Lotteria Nazionale dell'arte italiana" al Premio Suzzara<sup>48</sup>. Ma soprattutto, non bisogna dimenticare che il banco di prova di questo tentativo di riavvicinamento di arte e vita avveniva proprio attraverso una valorizzazione del territorio della Bassa Padana che costeggia le rive del Po. Allo stesso modo, iniziative come la costituzione dell'Associazione "Amici del Po" nel 1963 e del Premio di pittura Piacenza "il nostro Po"<sup>49</sup> l'anno precedente miravano a riportare i pittori sulle rive del fiume, ma allo stesso tempo erano congeniati in modo da farne un evento culturale capace di calamitare la stampa e di richiamare l'attenzione sulle bellezze paesistiche del fiume e delle sue rive.

Per questo, dunque, Villani si rivolge proprio a Zavattini, nel 1949, chiedendo «un pezzo che faccia cenno all'ambiente al quale i legni si riferiscono e questo potrà farlo solamente qualcuno che conosce questo ambiente»<sup>50</sup>. Merita rileggerlo, perché è forse il testo, per quanto poco noto<sup>51</sup>, da cui si può ricavare la lettura più vivida e partecipata che sia stata data di queste opere:

Dino Villani è di Suzzara e io di Luzzara. Una volta i due paesi, che distano l'uno dall'altro sei chilometri, si odiavano; adesso no, e la diatriba delle torri — la suzzarese più artistica e la nostra più alta — serve per cominciare allegramente il discorso quando incontro il mio amico.

Sicuramente di comune i nostri paesi hanno la vicinanza del Po. Quelli di Luzzara sono stati fortunati, non quanto i dosolesi che sull'opposta riva aprono le finestre e vedono sotto il fiume; i suzzaresi invece devono camminare un po' per arrivarci, ma quando arrivano stanno a guardarlo con gli occhi più amorosi del mondo, così fa Dino Villani. Egli si siede su una magana con la pipa in bocca e contempla le acque che scorrono verso Borgoforte portandosi dietro sabbia e rami di salice; poi Villani torna a Milano dove si occupa da maestro dell'arte pubblicitaria ovverosia canti, suoni, grida, lettere alte due metri, e perfino bugie, bugie vere e proprie anche se riscattate dalla fantasia. Solo quando descrive il Po e la campagna egli usa le immagini per quello che valgono, ne conosco poca di



gente leale ed umile quanto lui di fronte alla natura. Che Villani abbia davvero nel sangue questo umile affetto per le cose lo prova il suo stesso figliuolo Stelio che disegna con un candore minuzioso e trepido tutto ciò che vede, da una rete a una roncola a una sedia. Padre e figlio certamente hanno scritto durante l'infanzia dei temi che cominciano "io amo la carriola. La carriola è un piccolo carretto con una sola ruota che si spinge a mano per le stanghe, ecc. ecc."

Ora posso dire che ritrovo nelle figure di Dino Villani l'eco reale della Padania, le sue ore più ferme. Filari di pioppi, case basse in golena, carretti enormi se visti dal basso degli argini, strumenti agricoli sulla pietra delle aie, boscaioli taciturni, alzaie lunghe sino all'infinito, barche nere e lente: entrano nei nostri occhi che siamo bambini per uscirne il giorno della morte. Villani mi ricorda che appartengono alla poesia e che hanno la bontà del pane.<sup>52</sup>

\* Nel corso di questa ricerca, molte persone, come sempre, mi sono state d'aiuto, e mi piace ringraziarle personalmente: Giorgio Boccolari, Chiara Boschini, Giancarlo Cerri, Giovanni Cerri, Luigi Giurdanella, Mariella Milan, Guido e Cristina Palmieri, Paolo Rusconi, Adalberto e Arianna Sartori, Arturo Zavattini.

<sup>1</sup> Renato Bonaglia, *Dino Villani. Chi non s'accontenta gode*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1988, p. 95.

<sup>2</sup> Dino Villani, *Via Perticate. Piccolo mondo di periferia di un paese*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1989, p. 122. Villani racconta alcuni episodi di quando ricevette dalla ditta Bertazzoni, nell'estate del 1930, il compito di condurre la Colonia del Gruppo Sciesa di Milano, a Selvino (occasione in cui ebbe modo di conoscere l'illustratore Giulio Cisari). In seguito, abbandonato l'incarico, in un momento di "vacanza" da altri impegni lavorativi, si sarebbe gettato a capofitto nella xilografia (ivi pp. 121-123).

<sup>3</sup> Villani racconta che le prime incisioni da lui eseguite furono dei piccoli linoleum realizzati per illustrare i manifestini pubblicitari per i films che si proiettavano al Politeama fra 1924 e 1925. In seguito, per un programma di sala del musicista Gilberto Crepax, eseguì un ritratto del musicista a linoleum (Dino Villani, *Gente aspetti costumi padani 2*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1990, p. 95); questa notizia si discosta dalla data 1929 proposta come inizio della sua attività incisoria da Luigi Servolini, s.v. *Villani Dino*, in Idem, *Dizionario illustrato degli incisori italiani*, Milano, Gorlich, 1955, pp. 830-832. Per un racconto complessivo, di mano dello stesso Villani, che riassume i tratti salienti della sua esperienza di xilografo, si veda Dino Villani, *Testimonianza autobiografica*, in *Pittori, scultori, incisori nella Mantova del Novecento*, Mantova, Archivio Grafico Sartori, 1985, pp. 481-483.

<sup>4</sup> *L'incisione originale sul legno in Italia*, a cura di Cesare Ratta, prefazione di Luigi Servolini, Bologna, Ratta editore, 1929, tav. 210-213.

<sup>5</sup> s.v. *Gorni Giuseppe*, in Adalberto e Arianna Sartori, *Artisti a Mantova nei secoli XIX e XX*, Mantova, Archivio Sartori editore, III, 2001, pp. 1415-1427.

<sup>6</sup> Cfr. *Il Selvaggio di Mino Maccari*, a cura di Carlo Ludovico Ragghianti, Venezia, Neri Possa, 1955, p. 23.

<sup>7</sup> Le xilo di Gorni sono in *L'incisione originale sul legno in Italia*, cit., tavv. 214-223.

<sup>8</sup> Ivi, tavv. 220-223 (per la data *Artisti a Mantova nei secoli XIX e XX*, cit., III, p. 1420).

<sup>9</sup> Dino Villani, *Gente aspetti costumi padani 2*, cit., pp. 100-101.

<sup>10</sup> Ivi, p. 100.

<sup>11</sup> Villani doveva aver contattato Cozzani per sottoporgli le proprie xilografie, dato che questi risponde mostrandosi ben disposto a visionarle (Lettera di Ettore Cozzani a Dino Villani, Milano 6.XII.33, ADV/VS). Non si hanno altre tracce di contatti fra Villani e Cozzani, se non per una lettera del 1941 in cui il poeta ligure afferma di essere «[...] molto lieto che dobbiate occuparvi della xilografia italiana su una rivista tedesca [non identificata]. La xilografia italiana negli ultimi trent'anni, e "lasciatemelo dire" per merito esclusivo dell'Eroica, ha fatto passi da gigante: con dieci anni di incitamenti e di lotte, ho portato a una quarantina i xilografi degni di battersi con i più grandi del mondo, che l'Italia manda oggi vittoriosi a tutte le esposizioni internazionali mentre, quando L'Eroica è sorta nessuno incidereva più» (Lettera di Ettore Cozzani a Dino Villani, Milano 28 luglio 1941, ADV/VS). È verosimile che Villani dovesse scrivere in merito a L'Eroica, tanto che Cozzani lo invita a recarsi agli uffici della rivista per poterne visionare le vecchie annate. Ancora quarant'anni dopo si segnala anche Dino Villani, *La rivista "L'Eroica" e la xilografia*, in "L'Esopo", n. 15, 1982, pp. 67-74, in cui riconosce alla rivista il merito di aver compiuto una «azione costante e appassionata» per la valorizzazione della xilografia, in un momento in cui quell'arte aveva avuto un momento di crisi («Nel giro di un decennio [ai primi del XX secolo] restò soltanto un ricordo, tranne in pochissimi casi nei quali l'incisore, anziché riprodurre da abile artigiano le opere d'altri, come era quasi sempre avvenuto nei secoli, fu creatore ed esecutore diretto dell'incisione.» (Ivi, p. 67).

<sup>12</sup> Su "L'Eroica" si veda "L'Eroica". *Una rivista italiana del Novecento*, catalogo della mostra (Genova, Palazzo dell'Accademia Ligustica, 1983) a cura di Guido Giubbini, Genova, Assessorato alla Cultura, 1983.

<sup>13</sup> Luigi Servolini, *Tecnica della xilografia*, Milano, Bartolozzi editore, 1935, tac. LVII, pp. 218-219.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 145-146.

<sup>15</sup> Ivi, p. 146.

<sup>16</sup> Ivi, pp. 146-147.

<sup>17</sup> Luigi Servolini, *La xilografia*, Milano, Mondadori, 1950, pp. 209-217.

<sup>18</sup> Ivi, p. 214.

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> *La xilografia italiana d'oggi*, catalogo della mostra (Cremona, Palazzo dell'arte, 28 aprile, 19 maggio 1957), Milano-Cremona, Associazione "Incisori d'Italia" e Gruppo artistico Leonardo, 1957, n. 110. Nella presentazione, Servolini ribadiva nuovamente la sua posizione riguardo alla xilografia: «In quasi tutti gli xilografi di oggi è un più vivo ed attuale senso di modernità che fa loro ricercare il tema umano e abbandonare sempre

più la tradizionale oggettivistica veduta e il motivo romantico, e che si traduce in forme più libere e più consapevoli. Questo aggiornamento, secondo noi, va maturato nel clima mediterraneo nostro e per un processo che non deve subire sobbalzi e urgenti pressioni». Allo stesso tempo però ammoniva: «[...] qualunque espressione artistica vale in xilografia, purché nell'ambito espressivo del suo caratteristico inconfondibile linguaggio, ove la materia è ragione di vita e limite a un tempo».

<sup>21</sup> Dino Villani, *Oltrepo*, Milano, Editrice d'arte, 1949.

<sup>22</sup> Per un primo orientamento bibliografico sugli articoli di Villani illustrati da xilografie (in buona parte sulla "Gazzetta di Mantova"), è utile s.v. Villani Dino, in Adalberto e Arianna Sartori, *Artisti a Mantova nei secoli XIX e XX*, cit., VI, 2004, pp. 3206-3215.

<sup>23</sup> Dino Villani, *Ritorno sul Po*, Milano, Editrice Omnia, 1963

<sup>24</sup> Dino Villani, *All'ombra della torre*, Suzzara, Bottazzi, 1968. Seguiranno: Idem, *Dal canto del gallo a quello dei grilli. Gente, aspetti e costumi padani*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1988; Idem, *All'ombra della quercia*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1989; Idem, *Via Perticate. Piccolo mondo di periferia di un paese*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1989; Idem, *Gente aspetti costumi padani 2*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1990.

<sup>25</sup> Idem, *Gente aspetti costumi padani 2*, cit., p. 5.

<sup>26</sup> Ibidem.

<sup>27</sup> Lettera di Aligi Sassu a Dino Villani, 9-6-84, ADV/VS. Allegata a quella lettera si trovava, manoscritta, la seguente presentazione: «L'uomo, il lavoro dell'uomo, la figura come realtà presente, è sempre stata alla base dell'ispirazione creativa di Dino Villani. Una realtà creativa, che nasce dalle origini, dalla terra che gli ha dato i natali. Una realtà che è sempre stata presente, non solo nella sua poetica di pittore ed incisore, ma anche e soprattutto nella società, nei suoi rapporti con gli artisti e con gli uomini. Queste incisioni di Villani sono vere perché esprimono in un linguaggio semplice la pacata visione della natura. I pochi e semplici tratti con cui è realizzata "Inverno a Suzzara" e "Dalla finestra" danno immediatamente un'emozione legata ai valori di una realtà temporale concreta; in "Inverno a Suzzara" la neve, il bianco della carta ha una levità una trasparenza tattile. Il segno non disegna, costruisce proprio la totalità della visione poetica del pittore. Nella grande puntasecca "Lavori di marzo in campagna" la composizione è articolata in una successione di spazi e di volumi, tenuta tutta in una vibrazione di luci e di trasparenze ottenuti con una semplicità di mezzi eccezionale. Vorrei proprio che Villani ci offrisse ancora altre prove in questa linea. Un artista che documenta, come fece Cino Bozzetti a suo tempo, questa splendida terra della Padania con un amore ed una vitalità estremamente semplice verso tutto ancora oggi a Vivere da poeta l'avventura di ogni giorno».

<sup>28</sup> Lettera di Aligi Sassu a Dino Villani, Monticello, 12-12-78, ADV/VS.

<sup>29</sup> Renato Guttuso in *Omaggio a Dino Villani*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1991, p. 60.

<sup>30</sup> Lettera di Renato Guttuso a Dino Villani, s.d. [1984?], ADV/VS.

<sup>31</sup> Dopo un primo gruppo di articoli dedicati alla pubblicità (*Storia del manifesto. dall'avviso al "poster"*, n. 1, 1979; *La Bella Epoque del manifesto*, n. 2, 1979; *Quarant'anni di manifesti in Italia*, n. 4, 1979) a partire dal 1981 i suoi interventi sono tutti dedicati a figure e momenti della xilografia italiana del Novecento (*L'ex libris e Giulio Cesari*, n. 10, 1981; *La rivista "L'Eroica" e la xilografia*, n. 15, 1982; *Luigi Servolini al servizio della xilografia*, n. 29, 1986; *Italo Zetti. L'ultimo dei grandi xilografi*, n. 30, 1986; *Aldo Patocchi maestro della xilografia*, n. 25, 1985; *Remo Wolf xilografo*, n. 37, 1988; *Per ricordare Dino Villani*, n. 43, 1989; *Antonio Ruggero Giorgi*, n. 43, 1989; *Giuseppe Gorni*, n. 43, 1989). Alla sua morte, la rivista dedicherà un ricordo a questo assiduo collaboratore a firma di Giuseppe Mirabella, *Per ricordare Dino Villani*, in "L'Esopo", n. 43, 1989, pp. 63-67.

<sup>32</sup> Idem, *Luigi Servolini al servizio della xilografia*, cit., pp. 54-56; da un passo di un articolo precedente si deduce che l'obiettivo polemico di questa affermazione era la litografia, in quando «Quella della xilografia è una tecnica non facile e non consente gli espedienti fotomeccanici che vediamo largamente applicati con la litografia» (Idem, *La rivista "L'Eroica"...*, cit., p. 72); e ancora: «[...] l'arte xilografica è troppo difficile ed impegnativa perché possa attrarre gli improvvisati spinti ad operare dai vantaggi che offre oggi la grafica col suo vasto mercato, come si è fatto con la litografia che offre tante scorciatoie ed accomodamenti» (Idem, *Italo Zetti...*, cit., pp. 65-66).

<sup>33</sup> «[...] la xilografia è molto trascurata, se non dimenticata, non si sa per quale ragione. Forse ciò è dovuto in parte al limitato numero di artisti superstiti che si dedicano a questo mezzo espressivo. In questi ultimi decenni i xilografi hanno avuto poche soddisfazioni malgrado l'indefessa opera di Cozzani con "L'Eroica" e di qualche altra pubblicazione, come "Xilografia" del Nonni e "La Piè" di Aldo Spallicci, e specialmente per l'attività indefessa di Luigi Servolini con le sue molte mostre in Italia ed all'estero, le sue opere i suoi articoli [...]» (Idem, *Aldo Patocchi maestro della xilografia*, cit., p. 65). Un'altra interessante osservazione, riguardo ai rapporti fra incisione italiana e incisione dei paesi nordici, si trova in apertura di uno scritto su Remo Wolf: «Gli artisti dei Paesi nordici trattano la xilografia con trasporto maggiore di quanto mostrino di fare quelli del Sud perché essa si presta bene ad esprimere più il dramma che la serenità e la gioia; marca i contrasti tra la luce e l'ombra prevalenti in quell'ambiente. Gli incisori mediterranei, o si limitano a scavare i soli contorni delle immagini con poco chiaroscuro, o fanno dominare larghi colpi di sgorbia per far sentire una luce solare violenta» (Idem, *Remo Wolf...*, cit., p. 65).

<sup>34</sup> Idem, *Italo Zetti...*, cit.

<sup>35</sup> Idem, *Gente aspetti costumi padani 2*, p. 101

<sup>36</sup> «Io credo che Dino Villani rappresenti, nei suoi aspetti più positivi e più genuini, il prototipo dell'uomo padano. Concreto e sognatore al tempo stesso, innamorato della sua terra non solo perché possiede una bellezza segreta, ma anche perché nutre l'anima e il corpo di chi sappia interpretarne le infinite risorse.» (Mario Monteverdi in *Omaggio...*, cit., p. 66); di parere analogo Cesare Marchi: «[...] Dino, di professione persuasore occulto nella frenetica Milano, durante il tempo libero faceva il persuasore palese e appassionato della tranquilla bellezza dei paesi e paesaggi lungo il Grande Fiume, che nelle mappe geografiche è un corso d'acqua perenne, ma in quelle dell'anima è un corso perenne di sentimenti, tradizioni, memorie e nostalgie.» (Ivi, pp. 63-64).

<sup>37</sup> Renzo Margonari, *Ragionamento circa gli artisti della Bassa padana*, in *Il Po in controtuce. Arte padana, alluvione e dintorni*, catalogo della mostra (Rovigo, Complesso degli Olivetani, 18 dicembre 2001-24 marzo 2002) a cura di Laura Gavioli, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 33-35.

<sup>38</sup> Ivi, p. 27.

<sup>39</sup> Ibidem.

<sup>40</sup> Dino Villani, *Giuseppe Gorni*, in "L'Esopo", n. 43, 1989, p. 75; ripubblicato in Dino Villani, *Gente aspetti costumi padani 2*, Suzzara, Edizioni Bottazzi, 1990, p. 85.

<sup>41</sup> Mario De Micheli, *Il tempo umano di Gorni*, in *Giuseppe Gorni*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Sala delle Cariatidi, maggio-giugno 1975), Comune di Milano, Ripartizione Cultura, 1975, s.p. Per instaurare un confronto più diretto, si possono avvicinare a Villani quelle opere modellate a Nuvolato a partire dalla fine degli anni '30, come *Ritorno al mercato* del 1939 (Ivi, n. 36) in cui si vedono un gelso e due figure, un uomo e una donna, rannicchiate e avvolte nei loro ampi mantelli e coi cappelli calcati in testa, a farne massa, volume compatto (Ivi, n. 36), o la *Contadina che riposa sotto i gelsi* del 1949 (Ivi, n. 52); un *Gruppo di gelsi* del 1960 (Ivi, n. 70); un altro *Riposo sotto i gelsi* del 1962 (Ivi, n. 82); *Due gelsi* del 1961 (Ivi, n. 81).

<sup>42</sup> Dino Villani, *All'ombra della torre*, cit. pp. 17-21.

<sup>43</sup> Ivi, p. 17.