

Albe Steiner si è interessato ai libri e alla grafica editoriale per più di 30 anni, con continuità ininterrotta. Nello stesso periodo la sua attività si è svolta anche in molte altre direzioni, ma credo che il libro abbia sempre occupato, tra i suoi così vari interessi, un posto di particolare rilievo. Lo documentano la mole imponente di lavoro editoriale e il livello costantemente elevato del suo impegno in questo settore, ben giustificato del resto da una chiara visione del posto che doveva occupare il grafico nel processo di produzione del libro: un crocevia di operazioni e di esigenze diverse, tra gli autori, gli illustratori, i direttori editoriali e i redattori a monte, gli uffici produzione, i tipografi, gli zincografi e i legatori a valle.

Con il compito di dare a tante voci una forma unitaria, ma anche di far sentire tra quelle la propria voce, convergente con le altre allo scopo comune, e insieme espressione di un contributo autonomo cui doveva essere riconosciuta la dignità, almeno, di un alto artigianato.

Questo non era per nulla scontato, quando Steiner cominciava la sua attività: il grafico editoriale era un mestiere in gran parte da inventare, il suo posto nel processo produttivo non era chiaro e non sembrava per nulla necessario.

Al grafico si cominciò a riconoscere una competenza specifica sugli aspetti esteriori, di facciata, del libro, e innanzi tutto sulle copertine; credo che ancor oggi per molti il grafico sia essenzialmente l'uomo delle copertine. Steiner accettò questo ruolo, sforzandosi poi costantemente di mostrare con i fatti che il suo mestiere aveva qualcosa da dire in un campo ben più vasto, che abbracciava tutti i particolari di quel messaggio composito, che è il libro.

Questa è una delle linee di sviluppo più coerenti attraverso tutta la sua opera: dimostrare che l'attenzione deve spostarsi da ciò che è ornamentale a ciò che è significativo, che al grafico spetta dare una forma ottimale a ciò che può essere significativo e che tutto nel libro può essere significativo.

Intanto, nelle sue copertine, Steiner introdusse in modo personale novità linguistiche e tecniche elaborate tra le due guerre, operando una trasposizione grafica delle esperienze pittoriche a lui più care.

Due linee di ispirazione costanti mi sembrano affiancarsi e alternarsi: un rigoroso astrattismo geometrico che può venire da Kandinsky, da Mondrian, dai costruttivisti, ma che certo sentiva vicini soprattutto i grafici della Russia Rivoluzionaria, e tra questi il prediletto El Lisitzky; un disegno lineare, di puri contorni con poco o niente chiaroscuro, cordiale e raffinatamente ingenuo, che fa pensare un po' a Picasso, un po' al Gruppo di Corrente, un po' a Diego Rivera.

Esperienze pittoriche che Steiner coltivava di persona, come sua espressione privata, e che a volte trasportò direttamente nel suo lavoro grafico.

Dal 1955, per una decina d'anni, sono sue quasi tutte le copertine della Casa Editrice Feltrinelli: mai puramente ornamentali e nemmeno gratuiti esercizi tecnici, mostrano sempre lo sforzo di collegarsi con il contenuto del libro e di « far in modo che l'immagine susciti riflessione ».

C'è un altro caso in cui si riconobbe presto l'opportunità di far intervenire il grafico: il libro di lusso o libro stenna.

Un tipo di libro che non piaceva ad Albe, ma nel quale si impegnò ugualmente con il consueto rigore, quando si presentò l'occasione, sia per naturale disponibilità, sia per trovarsi da bravo artigiano a risolvere tutti i problemi proposti, sia per una ragione più profonda: perché queste erano le occasioni per cimentarsi in altri aspetti del libro, dalla carta, alla legatura, alla sovracoperta, al cofanetto, fino alle pagine interne, all'indice e al frontespizio. Insomma, in quello che per lui doveva essere il vero campo d'azione del grafico editoriale.

Già in un libretto del 1951, curato con l'amico Salvatore Di Benedetto per la Casa Editrice Giulia, opera dimessa e artigianale, ma forse per questo più profondamente e personalmente impegnata, appare il suo interesse per il libro, per la sua totalità e si anticipano quasi tutte le novità che svilupperà in seguito con coerenza e su scala più vasta: impaginazione su due colonne disuguali, che permette molte variazioni di uno stesso schema, eliminazione dei capoversi, un solo carattere e un solo corpo senza corsivi o neretti o altre sottolineature, chiare tabelle con sole righe orizzontali, massima semplicità e visibilità, indice allineato a sinistra, copertina uguale

al frontespizio. Una stessa impegnata attenzione è evidente in tutte le pagine: come spiegherà poi tante volte a chi lavorava con lui, nessun particolare gli sembrava troppo umile per meritare attenzione, perché tutto, se curato e non trasandato, poteva essere significante.

Anche qui lo sorreggeva un interesse culturale profondo, che guardava come riferimento ai grafici progettisti del Bauhaus, soprattutto del secondo Bauhaus, di Hannes Meyer, con il suo amore per il rigore scientifico, la sua partecipazione appassionata ai problemi sociali, la sua avversione per il formalismo.

Negli anni sessanta, la collaborazione con la Casa Editrice Zanichelli gli diede l'occasione di affrontare un nuovo campo di esperienze: il libro scolastico. Credo che il suo contributo sia stato fondamentale nel determinare una nuova immagine del libro scolastico italiano, apparsa dopo la riforma della scuola media: più vicina al gusto moderno e agli altri libri di cultura, più chiara e più utile per uno strumento di studio; anche più gradevole, ma naturalmente questo era sempre un sottoprodotto gradito dell'attenzione dedicata a tanti altri problemi interni al libro e alla sua funzione didattica.

Ricordo certe sedute in cui si esaminavano insieme bozze di pagine, indici o tabelle composte secondo vecchie abitudini. Steiner domandava: « a cosa servono questi puntini? queste virgolette? sono proprio necessarie tante differenze di caratteri? ». E la sua matita cancellava implacabilmente un numero incredibile di segni inutili, che erano lì soltanto perché si era fatto sempre così.

Su un fatto vorrei richiamare l'attenzione: le innovazioni introdotte da Steiner non comportavano *mai* un maggior lavoro per redattori o tipografi, ma *sempre* qualche semplificazione o l'eliminazione di operazioni superflue. Mirando a una maggiore chiarezza del messaggio visivo otteneva nello stesso tempo due sottoprodotti non trascurabili: una riduzione di costi e una pagina che, possiamo dirlo a distanza di tempo, risultava più « bella ».

Ultimamente era diventata per lui assillante su ogni altra la preoccupazione di non concedere nulla al compiacimento formale.

Mi diceva che non gli piacevano più certi titoli « urlanti »: il suo sogno era un unico carattere, un unico corpo, entro un unico schema di pagina. La realizzazione più spinta di questi austeri principi si trova nel corso di caratellonistica interamente realizzato da lui e da Lica Steiner per l'Istituto « Accademia » di Roma. Una frase di quest'opera riassume bene la sua idea della grafica: « strumento visivo che aggiunge chiarezza all'esposizione ». Questa concezione modesta e strumentale del suo lavoro è stata da lui vissuta con estrema tensione e inflessibile rigore senza mai sconfinare, però, nell'ossessione e nemmeno nella pedanteria: il lavoro con lui era veloce, fluido, disteso, quasi sempre allegro; le sue idee erano precise ma non rigide e chiuse; cercava di evitare rifacimenti che pesassero sui collaboratori, per i quali aveva molto rispetto; si fermava quando ulteriori correzioni potevano rappresentare pignolerie o sprechi e l'ho sentito dire che qualche imperfezione non dovuta a pigrizia, o a cattiva volontà, rende più umano il risultato del lavoro.