

Storia della stampa

Le origini e il Quattrocento

Un aumento della produzione libraria si registra già prima dell'avvento della stampa, per l'incidenza di due fattori fondamentali: l'introduzione della carta, importata dall'Oriente tramite gli arabi, e lo spostamento della produzione dai centri monastici alle città sede di università. Bologna ne è il caso più celebre: sotto i portici del Pavaglione si collocano gli *stationarii*, che producono e vendono *Codices*. A loro si deve un primo processo di moltiplicazione e standardizzazione del libro: il *Codex* è suddiviso in fascicoli separati, detti *peciae*, commissionati ai vari amanuensi un pezzo alla volta, rendendo la produzione più rapida e i costi più contenuti. A questo si affianca un'espansione del mercato: non sono più solo i grandi centri ecclesiastici e universitari a commissionare i libri, ma anche tutto un nascente ceto borghese e mercantile. Da oggetto raro e prezioso il libro diviene strumento di lavoro, in uffici, tribunali, cancellerie: nuove finalità pratiche per cui la scrittura gotica, monumentale e puntuta, cui era stata affidata la produzione manoscritta nei centri monastici, diviene inadeguata. Si afferma una scrittura nuova, indicata come *littera antiqua*, in realtà trasposizione di una delle scritture più diffuse in epoca medievale, la *carolina*, assai più leggibile, con una tachigrafia ariosa ed elegante.

L'apparizione della stampa a caratteri mobili si colloca così in un universo che ha già subito trasformazioni importanti. Il dibattito attorno alla nascita di questo nuovo strumento è segnato dalla mancanza di una letteratura storico-critica coeva: si dispone unicamente del libro, dell'oggetto concreto. Due gli orientamenti prevalenti: alcuni storici sottolineano l'elemento di profonda rottura e la forte valenza politica (in particolare per l'utilizzo che della stampa ha fatto la riforma protestante); altri evidenziano l'aspetto di continuità tra il manoscritto e l'incunabolo, l'universo degli scribi e degli *stationarii* e quello degli stampatori. Entrambi gli approcci possono essere accolti per alcuni aspetti: è una rivoluzione dal punto di vista tecnico, per cui le nuove figure necessitano di una preparazione in larga parte estranea a chi si occupa del libro prima della stampa, provenendo dall'oreficeria, dalla fusione e lavorazione dei metalli. Ciò nonostante alcune delle vecchie professionalità continuano a giocare un ruolo importante, soprattutto a livello di finiture del libro (ad esempio miniatori e rubricatori). La continuità è evidente soprattutto nelle forme: il libro a stampa cerca di differenziarsi il meno possibile dal manoscritto nelle caratteristiche estetiche, di organizzazione del testo e delle immagini, e nonostante l'affermazione sempre più netta della stampa, il manoscritto continua a vivere a lungo un'esistenza parallela.

Anche le notizie intorno alla figura di Gutenberg sono fonte di discussione, tanto che si è potuta dubitare persino l'attribuzione della paternità dell'invenzione, rivendicata da stampatori tedeschi, boemi, italiani, olandesi. Certo è che negli anni 40 del Quattrocento in più parti in Europa si sta lavorando nella stessa direzione, Gutenberg non può considerarsi isolato. Tra i pochi dati certi sappiamo che si trova a Magonza tra il 1448 e il 1454, dove costituisce una *Societas* con Johann Fust, banchiere che gli garantisce un sostegno economico, e Peter Schöffer, calligrafo e incisore. Da questa società nasce la Bibbia a 42 linee, che messa in vendita a Francoforte nel 1455 suscita

l'entusiasmo di Enea Silvio Piccolomini. Il raffinato umanista sembra non accorgersi che questa splendida Bibbia, che si può leggere "senza fatica e senza occhiali", non è un manoscritto: tanta doveva essere stata la cura di Gutenberg nel riprodurre esattamente le caratteristiche. Nonostante la *Societas* abbia vita breve, nell'arco di un decennio la nuova tecnica comincia a diffondersi nelle varie città europee, grazie agli spostamenti dei collaboratori di Gutenberg e Schöffer.

L'Italia è una delle mete privilegiate dei prototipografi tedeschi: due di loro, Arnold Pannartz e Konrad Sweynheym, raggiungono nel 1464 il monastero benedettino di Subiaco, già centro importante per la produzione di manoscritti. Si rivolgono però ai classici, non più ai testi liturgici: stampano il *De oratore* di Cicerone, il *De divinis institutionibus* di Lattanzio e il *De civitate Dei* di Sant'Agostino. Dall'isolamento di Subiaco decidono poi di trasferirsi a Roma, avviando una collaborazione intensa con il circolo degli umanisti: oltre che con Giovanni Andrea Bussi, vescovo e umanista, sono probabili rapporti col cardinale Bessarione, al momento alla corte pontificia, prima di trasferirsi a Venezia cui dona la sua ricca biblioteca.

A Venezia i primi stampatori compaiono solo nel 1469, ma la nuova arte ha uno sviluppo rapidissimo e in breve la Serenissima è il centro più importante d'Europa per il libro a stampa. Oltre a Venezia e Roma la stampa si diffonde nelle altre città italiane, ognuna delle quali viene sviluppando le proprie peculiarità: se Venezia si caratterizza soprattutto per i testi filosofici e di diritto, Milano e Firenze per le opere religiose e letterarie, Bologna per le opere di diritto e quelle scientifiche, in particolare di astronomia.

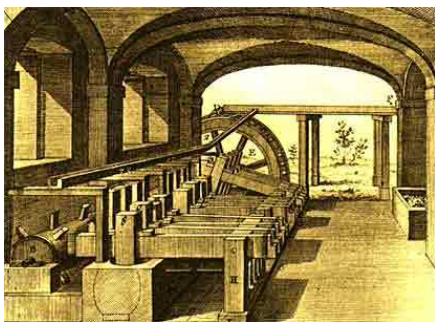
La carta. Cenni storici

E' ormai un fatto accertato che la carta fu inventata in Cina intorno al III secolo a.C. Le carte cinesi derivano verosimilmente dalla primitiva tecnica del *tapa*, attestata da millenni in Indonesia e in Oceania. Il gelso da carta, che cresce in abbondanza nella Cina meridionale, era tradizionalmente utilizzato per la confezione degli abiti: la sua corteccia, dopo essere stata battuta con delle mazze, veniva messa a bagno nell'acqua e si trasformava in tal modo in una sorta di pastone di fibre che veniva poi schiacciato sino a formare fogli dall'aspetto felpato. Il perfezionamento di tale procedimento porterà alla fabbricazione delle prime carte. Si preleva il *libro* (la parte interna della corteccia) e lo si fa cuocere a lamine in una lascivia di cenere di legna; le lamine del libro vengono pestate sino alla completa separazione delle fibre e alla loro frammentazione in fibrille; la pasta filamentosa, diluita con acqua, viene poi distesa su un setaccio e quindi messa ad asciugare al sole. Si narra che questo procedimento verrà successivamente integrato con un altro passaggio grazie all'interessamento di Ts'ai lun, un alto funzionario della corte degli Han, all'inizio del II secolo d.C. La collatura, ovvero l'applicazione sul foglio di una pellicola di amido di riso, renderà la carta parzialmente impermeabile ai liquidi e quindi adatta alla scrittura. Fra il II e il X secolo la carta e il procedimento di fabbricazione istituzionalizzato da Ts'ai lun si diffondono in tutte le province dell'impero, quindi in Asia centrale e in Indocina.

Per oltre un millennio, sino all'VIII secolo d.C., la fabbricazione della carta resta monopolio dell'estremo oriente, mentre dalla Persia all'Occidente medievale i supporti della scrittura restano il papiro e la pergamena. Sono gli arabi che diffonderanno la carta nel bacino del mediterraneo. Nel 751, con la battaglia di Talas, i musulmani conquistano Samarcanda – che fino a quel momento era

sotto l'influenza dell'impero cinese – e fanno prigionieri alcuni cartai cinesi, i quali svelano loro il segreto di fabbricazione della carta. Viene immediatamente organizzato un primo centro di produzione: la carta di Samarcanda viene detta *carta bombacina*, fabbricata con lino e canapa, diventa subito famosa e assicura prosperità alla regione per un lungo periodo. In seguito vengono installate altre fabbriche di carta: a Baghdad, nello Yemen, a Damasco, a Tripoli. Insomma, la storia della carta si intreccia con la storia e l'evoluzione dell'espansione araba. Verso la fine dell'VIII secolo la carta fa la sua comparsa in Egitto, dove sostituisce gradualmente il papiro. Fra il X e il XII secolo la produzione della carta si sviluppa nell'Africa settentrionale e da qui raggiunge la Sicilia. Nel X secolo il potente emirato di Sicilia diventa un centro nevralgico del commercio di questo materiale. Nel 1072, tuttavia, Palermo cade nelle mani dei normanni, il cui re Ruggero fa della nuova Sicilia un modello di integrazione culturale e la carta diventa supporto ufficiale dei documenti del nuovo stato. All'inizio del XIII secolo, grazie alla politica di Federico II, Palermo diviene un importante centro di produzione, ed è per questa via che la carta siciliana inizia la sua inarrestabile risalita verso l'Italia settentrionale.

I principali materiali da cui si ricava la carta a quell'epoca sono il lino e la canapa, ma soprattutto la canapa tessuta (cordami di canapa e stracci di lino). Per la preparazione della pasta, la tecnica più diffusa nel mondo arabo consiste nella macerazione degli stracci di lino o di canapa con acqua e calce, seguita dallo sfilacciamento delle fibre con le forbici. La principale innovazione consiste nell'operazione di triturazione delle fibre la quale, invece di essere realizzata a mano o con il pestello come in Cina, viene effettuata con l'ausilio di una mola azionata dall'energia umana o animale, sul modello dei frantoi o dei mulini. Tale principio di meccanizzazione rapidamente si concretizzerà nel mulino da carta, appositamente studiato per tritare le fibre, che apparirà in tutto il mondo arabo. Pur senza presentare sostanziali differenze rispetto al modello cinese, durante l'epoca musulmana la finitura del foglio di carta viene perfezionata: l'eliminazione dell'acqua viene effettuata con una pressa e, sul modello della pergamena, alcune carte vengono trattate con argilla bianca fine, gesso o farina bianchissima.



Pile a magli del XVIII secolo (Encyclopédie Diderot)

Fin dal XII secolo l'Europa acquista la carta prodotta nei domini arabi. Tuttavia, qualunque sia la sua provenienza, la carta rimane un prodotto musulmano che suscita diffidenza, un prodotto alquanto mediocre, considerato molto meno affidabile della pergamena. In realtà, l'importazione delle carte orientali non smette di aumentare. Nel XIII secolo, le flotte mercantili dell'Adriatico e del Mediterraneo si spartiscono un mercato sempre più florido. La carta incomincia a entrare nelle corti europee, il suo utilizzo per atti notarili o commerciali diviene sempre più usuale, ma soprattutto nascono i primi centri di fabbricazione "cristiani". Verso la metà del XIII secolo i fabbricanti della

piccola città di Fabriano iniziano improvvisamente a produrre la carta secondo un metodo nuovo, che non ha più nulla a che vedere con quello arabo. La carta italiana (di migliore qualità, meno costosa e soprattutto "cristiana") si impone progressivamente sulle piazze europee. Nel XIV secolo tutte le grandi città dell'Europa occidentale, tutte le istituzioni importanti e tutti i centri di decisione politica ed economica possiedono considerevoli scorte di carta italiana. Se i mulini arabi erano azionati da energia umana o animale, a Fabriano tutti i mulini menzionati nel 1268, 1276 e 1283 sono dotati di un dispositivo tecnico nuovo, la pila idraulica a magli multipli con ruota a pale. Queste pile lavorano in verticale, azionati da alberi a camme, rendendo tutto il processo di triturazione enormemente più efficiente ed efficace. Cambia anche la forma che viene immersa nel tino contenente la pasta di carta e il metodo di collatura: si utilizza infatti una gelatina di origine animale che rende la carta più lucida, impermeabile e resistente. Grazie a queste innovazioni Fabriano riesce a conquistarsi il monopolio della produzione di carta a livello europeo, monopolio che termina solo intorno alla metà del XIV secolo, quando i principali consumatori di carta (francesi e tedeschi in testa) decidono di creare dei propri centri di produzione. E così, gradualmente, i centri cartari si spostano dal sud al nord europeo.

La lavorazione della carta

Ma vediamo più in specifico come viene prodotta la carta. Nonostante alcune innovazioni tecniche marginali, il procedimento di fabbricazione della carta rimane identico dal XIII al XIX secolo. Le quattro grandi tappe – preparazione e cernita degli stracci, lavorazione della pasta, formazione del foglio e apparecchiatura della carta – si succedono con i loro tempi e i loro spazi specifici.

Gli stracci. Per oltre cinquecento anni la storia della carta è stata vincolata a quella della sua materia prima: gli stracci, una materia rara, raccolta per generazioni dal piccolo mondo degli stracciaroli. È piuttosto singolare che, in origine, l'industria della carta sia riuscita a svilupparsi in Occidente solo grazie a un capriccio della moda. È stata infatti un'innovazione verificatasi nel XIII secolo nel campo dell'abbigliamento a diffondere la moda del lino e l'uso della camicia nonché della biancheria intima. Grazie a questa nuova abitudine, che ha permesso l'accumulo di stracci per secoli, si è resa disponibile la materia prima indispensabile alla fabbricazione della carta. Prima di poter essere utilizzati, gli stracci accumulati devono essere accuratamente lisciviati, imbianchiti al sole, ripuliti di tutti i corpi estranei e le sporcizie dannosi per la qualità della pasta, quindi tagliati a strisce. A questa operazione segue uno smistamento meticoloso sulla base della qualità del tessuto, dello stadio di usura e del colore.

La pasta di carta. Dopo essere state abbondantemente bagnate, le strisce di straccio vengono messe a fermentare per diverse settimane in un maceratoio. La materia ottenuta viene trasportata nel mulino e gettata nelle pile piene d'acqua, dove viene sfibrata e battuta fino a essere ridotta in poltiglia. I magli – degli enormi martelli di legno muniti alle estremità di appositi chiodi appuntiti – si sollevano e ricadono uno dopo l'altro nelle rispettive pile con un movimento regolare e alternato indotto dall'albero a camme del mulino. A questo primo lavoro di sfilacciatura, che richiede da dodici a trentasei ore, segue una seconda fase di triturazione più fine (la raffinazione) durante la quale si fa passare la pasta in altre pile, dotate di magli chiodati a testa piatta, i quali trasformano gli sfilacci in fibre. La materia viene così ridotta a una sospensione fibrosa di colore biancastro: la pasta di carta.

Formazione del foglio. Il liquido lattiginoso viene versato in un tino di legno rotondo alla cui base un fornello mantiene tiepido il contenuto. Appostato sopra la vasca, il *prenditore* o *lavorente* attinge il liquido con un utensile essenziale alla preparazione del foglio: la forma. Questa è un setaccio rettangolare attraversato a intervalli regolari da sottili listelli (i *filoni* o *colonnelli*) sui quali poggia una fitta rete di fili trasversali in ottone (le *vergelle*) fissati sui listelli per mezzo di fili sottilissimi. Il setaccio è munito di un telaio amovibile che, racchiudendo perfettamente la forma, delimita i bordi del foglio che si desidera creare. Quando il prenditore ritira dalla vasca la forma, l'acqua cola attraverso la rete, ma i materiali solidi rimangono attaccati alle vergelle, creando un materasso fibroso. Il reticolo metallico della forma lascia allora all'interno del foglio in formazione la propria traccia. Tutte le carte prodotte in Europa fra il XIII e il XVIII secolo presentano queste immagini fantasma. Sfruttando tale fenomeno, i cartai hanno aggiunto al reticolo un filo di ottone che crea un disegno che rimane impresso nella carta: la *filigrana*, vero e proprio marchio delle diverse imprese cartarie. Il prenditore lavora in sincronia con il *ponitore*. Una volta tolta la cornice amovibile della forma, il ponitore applica un feltro sul foglio e stende – cioè rigira su se stesso – l'insieme (feltro, foglio e forma) in modo da poter togliere la forma, dato che il foglio ora poggia sul feltro. Applica quindi sul foglio umido un secondo feltro, il quale servirà da supporto al foglio successivo. Non appena si forma una *pila* o *posta* di cento fogli, questa viene pressata da un torchio a vite: si ottiene così la prima disidratazione, che riduce lo spessore della pila a un terzo dell'altezza iniziale. Questo è il momento critico, in quanto ora si costituiscono i legami fra le fibrille di cellulosa che garantiranno la resistenza della carta. Al termine dell'operazione i fogli sono abbastanza resistenti per poter essere messi a essiccare negli stenditoi, in ampie sale dotate di persiane di legno mobili che permettono la regolare circolazione d'aria e la velocità di essiccazione.



Cartiera del XVIII secolo

L'apparecchiatura. I fogli destinati alla scrittura devono essere spalmati di una sostanza idrofoba che impedisce alla superficie di assorbire l'inchiostro. Questa colla, preparata con scarti di pelli animali bollite, viene filtrata sino a ottenere una gelatina. Con un movimento rapido, il *collatore* immerge nel bagno di colla una mazzetta di fogli (da 5 a 10) – manovrandola in modo da staccare i fogli gli uni dagli altri – avendo cura che tutti i fogli siano abbondantemente impregnati di gelatina.

Dopo essere stati pressati per eliminare la gelatina in eccesso, i fogli collati vengono riportati nello stenditoio per un'ulteriore essiccazione, quindi vengono pressati un'ultima volta nel liscioio per una decina di ore. Alcune operaie (sono soprattutto donne, come mostrano le bellissime tavole relative alla voce *Papier* dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert¹) passano un raschietto su ogni foglio per eliminarne le eventuali asperità, mentre altre levigano i fogli con un'apposita pietra, al fine di uniformarne la grana: è l'operazione di *calandatura*. I campioni difettosi vengono messi da parte per essere riciclati nella pasta, mentre i fogli accettabili sono divisi secondo cinque gradi di qualità, di cui solo i primi due sono considerati adatti alla scrittura.

Come detto, il processo di fabbricazione della carta messo a punto a Fabriano nel XIII secolo rimarrà praticamente invariato fino all'avvento delle prime macchine completamente automatizzate, che faranno la loro comparsa nella seconda metà del XIX secolo

Gutenberg: vita e opere



Non conosciamo con esattezza la data di nascita dell'inventore della stampa a caratteri mobili, collocata dagli studiosi tra il 1393 e il 1403. Sugli anni giovanili di Johannes Gutenberg possiamo fare soltanto congetture. La buona conoscenza della lingua latina e il suo bagaglio tecnico lasciano intendere che con ogni probabilità Gutenberg avesse studiato in una scuola conventuale, forse pure in una università. Il padre, Friele Genfleisch zur Laden, era patrizio di Magonza, mercante di professione, e ricoprì per un periodo l'incarico di mastro comunale dei conti. Probabilmente già da ragazzo Johannes fu costretto a lasciare la città con il padre e i fratelli, poiché nell'agosto del 1411 i contrasti tra i patrizi e le corporazioni si erano riacutizzati: sembra che la famiglia si trasferisse

¹ Cfr. anche edizione moderna italiana D. Diderot, J. d'Alembert, *Encyclopedie : tutte le tavole*. - Milano : Oscar Mondadori, 2002/2003, 4 v.

temporaneamente da Magonza a Eltville. Forse in questi anni egli riuscì anche a frequentare l'università di Erfurt. Sappiamo però con certezza che a partire dal 1430 Gutenberg non era più a Magonza, dove le corporazioni avevano nel frattempo assunto il governo cittadino. Quattro anni più tardi ritroviamo le sue tracce nella città di Strasburgo: le fonti ci mostrano un Gutenberg diventato intraprendente uomo d'affari, abile inventore e maestro artigiano. A partire dal 1437 egli poteva così insegnare ad Andreas Dritzehn di Strasburgo l'arte di *levigare e molare le pietre preziose*, ossia una sorta di apprendistato nella lavorazione delle monete e dell'oro, e, come altre volte nel corso della sua esistenza, si imbarcò ben presto con alcuni soci nella creazione di una società per il finanziamento di un nuovo procedimento tecnico e di produzione di oggetti. In vista del futuro grande pellegrinaggio ad Acquisgrana, infatti, era nato il progetto di smerciare come ricordo specchi del santuario (prodotti con una lega di piombo e stagno), oggetti allora molto diffusi nella devozione popolare, perchè si credeva possibile catturare con essi qualche riflesso salvifico delle reliquie esposte. La società rischiò tuttavia subito il tracollo, poiché la produzione era stata male calcolata, ma Gutenberg agiva già come *maestro dell'arte orafa* nella lavorazione di questi specchi. Non sappiamo che cosa egli abbia fatto tra il 1444 e il 1448. Soltanto il 17 ottobre 1448 lo ritroviamo ancora a Magonza, in occasione di un prestito di 150 fiorini avuto dal cugino Arnold Gelthus, con un interesse del cinque per cento. Come già a Strasburgo, centro di fiorenti traffici con la Francia meridionale, l'Italia e anche con l'Oriente, Gutenberg cercava contatti con banchieri e mercanti al fine di trovare risorse utili a mettere immediatamente in pratica le sue nuove acquisizioni tecniche. Nel 1450 i suoi esperimenti erano a buon punto, ed egli poteva così procedere alla composizione e alla stampa di fogli singoli e libri voluminosi.

Le prime stampe che con tutta probabilità possiamo attribuire a Gutenberg si dividono in due gruppi principali. Da un lato le opere minori, lettere di indulgenza, calendari e dizionari; dall'altro il capolavoro di 1282 pagine a stampa, la Bibbia in latino (B42). Gutenberg si rifecce alla Vulgata di san Gerolamo. Molto probabilmente copiò per la stampa un manoscritto della Bibbia di cui disponeva a Magonza: imitò il manoscritto in tutti gli aspetti, riproducendone la ripartizione in colonne, la composizione a blocco nonché la disposizione delle colonne sulla pagina, che formavano un modulo ideale. Il carattere da messale (gotico) da lui usato consentiva una veste tipografica molto compatta, dato che le singole lettere accentuano la verticalità e visivamente fanno l'effetto di una grata, per cui la pagina finita sembra una trama (in latino, *textura*). Per sfruttare al meglio la carta, Gutenberg fece diverse prove con il numero di righe per colonna; in un primo tentativo di composizione cominciò con 40 e 41 righe per poi passare a 42 in una nuova versione. Nella composizione del testo furono impegnate in tal modo fino a sei persone. La fusione dei centomila caratteri occorrenti avrà richiesto almeno sei mesi di tempo, il lavoro di composizione all'incirca due anni. Inoltre furono impiegati non meno di dodici stampatori con sei torchi, senza contare il personale che si occupava dell'inchiostrazione, della messa in opera dei fogli, ecc. La stampa delle 1282 pagine di 180 esemplari comportava infatti ben 230.670 passaggi al torchio. Per la carta importata dall'Italia si dovettero sborsare 600 fiorini; per la pergamena 400 fiorini. Gutenberg non poteva assolutamente sostenere da solo costi così elevati. Dopo il primo prestito avuto dal cugino, ebbe allora altri ingenti finanziamenti, per centinaia di fiorini, da Johann Fust, il quale divenne suo socio d'affari nella comune *fabbricazione dei libri*. Nel 1455 Fust accusò tuttavia Gutenberg di non aver pagato i suoi

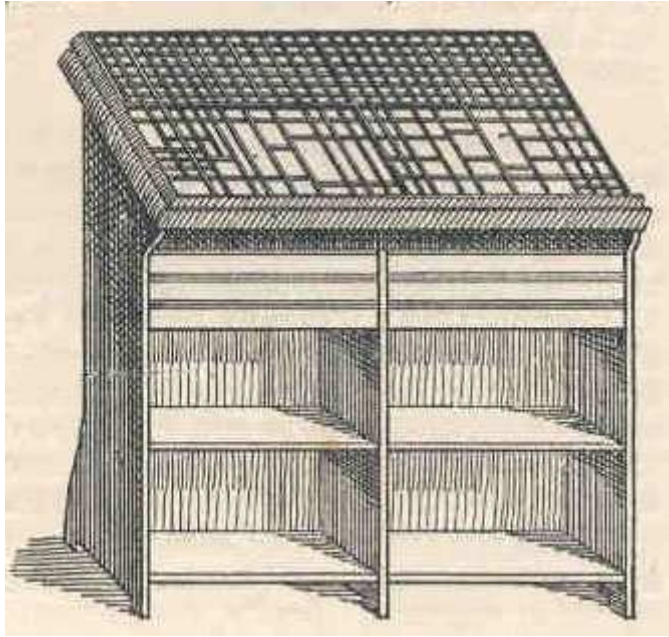
interessi e di appropriazione indebita, per poi avviare una stamperia a Magonza in società con Peter Schoeffer, già lavorante di Gutenberg. Gli esemplari della Bibbia a noi pervenuti sono quarantanove, alcuni dei quali decorati evidentemente per iniziativa degli stessi Fust e Schoeffer. Ogni esemplare è una copia unica, essendo rubricato e miniato a mano. Esiste comunque tutta una serie di testi minori, fogli volanti, lettere di indulgenza, compendi di grammatica e calendari, databili in concomitanza con la produzione della Bibbia gutenberghiana. Di sicuro interesse è notare che questi testi furono in realtà composti con altri caratteri, i quali, in base al loro uso, vengono ora comunemente definiti "protocaratteri" di Gutenberg, anch'essi gotici, ma più grossolani e in corpo più grande di quelli della B42.

Le tracce biografiche di Gutenberg dopo la parziale cessione dell'azienda a Fust sono assai scarse; nel 1458 il suo nome compare quale debitore nei libri contabili del convento di Sankt Thomas a Strasburgo. Nemmeno più tardi ha restituito la somma presa in prestito nel lontano 1442, dato che soltanto nel 1474 (dopo la sua morte) il debito è stato cancellato dai libri contabili del convento. La faida magontina del 1462 tra Adolf von Nassau e Diether von Isenburg, sui beni ecclesiastici, con strascichi nella storia della città, non lasciò indenne neppure Gutenberg. Con ogni probabilità Gutenberg fu bandito dalla città di Magonza e costretto a trasferirsi nuovamente a Eltville. Ma nel 1465 Adolf von Nassau lo nomina uomo di corte, e Gutenberg riceverà da lui ogni anno vestiario, grano, vino, forniti direttamente al suo domicilio di Magonza; inoltre egli verrà esentato da imposte e corvée, e il vescovo lo ringrazierà espressamente per i suoi servigi. Non è però dato appurare con esattezza fino a che punto a Magonza o a Eltville Gutenberg fosse al servizio di Adolf von Nassau come stampatore: nel 1467 troviamo una certa quantità del suo materiale tipografico a Eltville, nella prima stamperia dei fratelli Bechtermuenze, il che lascia supporre una attività intrapresa in comune. Evidentemente anche a Magonza Gutenberg non era in grado di operare finanziariamente in proprio, e infatti dopo la sua morte furono restituite a Konrad Humery attrezzature dell'officina, che questi aveva prestato a Gutenberg. L'inventore della stampa morì a Magonza il 3 febbraio 1468 e fu sepolto nella Franziskanerkirche². <http://www.gutenberg.de/>

La composizione del testo

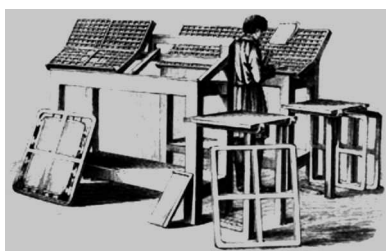
I caratteri mobili, per poter essere usati nella composizione del testo, venivano riposti in un apposito contenitore, la *cassa tipografica*. Originariamente la cassa era un'unica struttura rettangolare dotata di un certo numero di scomparti (all'incirca 160), all'interno di ciascuno dei quali venivano conservate le varie copie di ogni singolo carattere. I segni più in uso erano sistemati verso il centro della cassa, più a portata di mano del compositore, e il loro scomparto era di misure superiori a quello dei segni meno usati. Verso la metà del XVII secolo erano già in uso casse doppie, suddivise cioè in "cassa alta" e "cassa bassa".

² Stephan Füssel, *Gutenberg : il mondo cambiato*. - Milano : Sylvestre Bonnard, 2001



Cassa tipografica sul tavolo di lavoro del compositore.

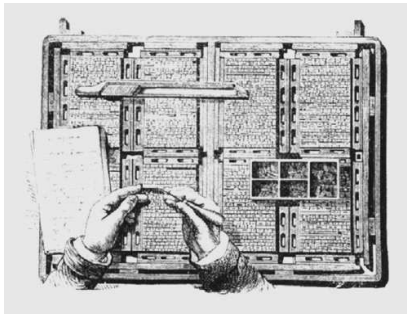
La "cassa alta" aveva 98 scomparti di uguali dimensioni, e conteneva nella parte destra le piccole maiuscole disposte in ordine alfabetico, segni commerciali e qualche segno di punteggiatura; la parte sinistra conteneva le maiuscole, le lettere accentate e le doppie. La "cassa bassa" conteneva 54 scomparti di differenti dimensioni con le minuscole, i numeri e gli spazi, disposti in modo che i segni più usati fossero negli scomparti più grandi e vicini al compositore.



Un compositore al banco. In basso sono visibili le "forme" tipografiche.

Il [compositore](#) (cfr. [I mestieri del libro](#)), attingendo dalla cassa, prelevava direttamente i singoli caratteri e, aiutato dalla tacca che ognuno di essi aveva parallelamente alla spalla, senza dover ogni volta controllarne l'orientamento, li affiancava rovesciati, da sinistra verso destra, su uno strumento chiamato *compositoio*, un piccolo regolo a squadra con cursore di misurazione, sul quale formava la linea (o riga) di parole debitamente spaziate, fino a raggiungere la giustezza voluta, cioè l'esatta lunghezza prestabilita e misurata in righe tipografiche. A questo punto ogni singola linea di caratteri veniva raggruppata su un

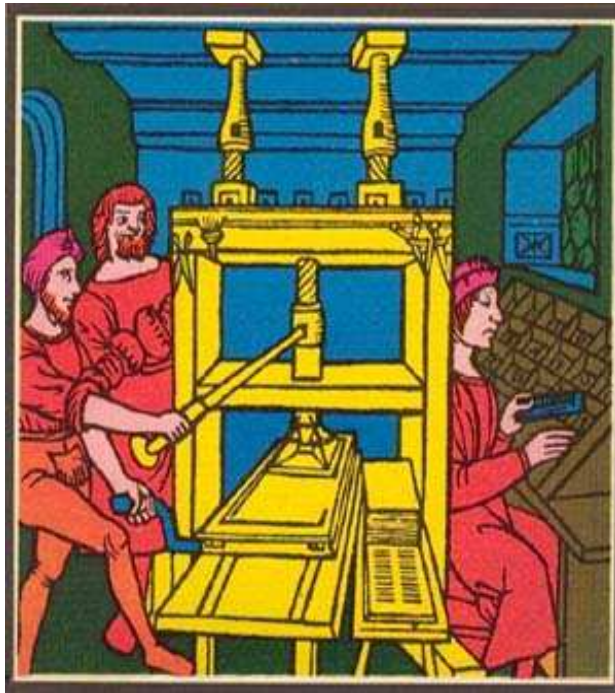
piano metallico dotato di squadra, detto *vantaggio*, dove si andava progressivamente formando l'incolonnamento della pagina, che alla fine veniva legata strettamente da fili di spago. Eventuali aumenti di spaziatura tra le linee si ottenevano interponendo sottili lastre metalliche, le *interlinee*. Si procedeva poi alla composizione della pagina seguente, fino al completamento dell'intera forma tipografica, composta da un numero di pagine variabile a seconda della struttura dei fascicoli: due, quattro, otto, dodici o sedici. Il tutto era poi saldamente fissato per mezzo di cunei che, interposti tra le pagine e il margine della forma, compattavano i vari elementi di stampa.



Una forma tipografica in fase di composizione

Una volta completata la forma, il compositore procedeva all'*imposizione*, ossia alla distribuzione delle pagine nell'ordine e nell'orientamento appropriato in vista del futuro schema di fascicolazione.

Si passava poi alla stampa delle bozze, lasciando ampi margini al testo per le correzioni, che venivano effettuate dal correttore di bozze (cfr. [I Mestieri del libro](#)), che usava particolari segni convenzionali per indicare gli errori e le correzioni da apportare. Quindi il compositore apportava le modifiche richieste, in vista di eventuali seconde bozze o della stampa. Una volta completata la tiratura di un fascicolo, data la non enorme disponibilità di caratteri, al compositore era richiesto di disfare le forme e ridistribuire i caratteri nelle casse, perché fossero così disponibili per nuove forme.



I mestieri del libro

Il torcoliere (o tiratore): colui che nella azienda tipografica si occupava del funzionamento del torchio: applicava la carta al timpano, chiudeva la frascchetta, faceva scorrere il carrello portaforma sotto il torchio, tirava la leva per l'impressione, e quindi estraeva il foglio stampato. Il suo era un compito faticosissimo, se consideriamo che, dalle Ordinanze di Plantin si desume che in una giornata lavorativa ogni torchio doveva fare all'incirca 2500 impressioni. Per questo, il torcoliere e il battitore si davano regolarmente il cambio.

Il battitore: l'operaio che era addetto all'inchiostratura delle forme di stampa. Egli imbeveva un apposito tampone di cuoio nell'inchiostro, e lo strofinava poi sulle parti in rilievo (i "grafismi", le parti stampanti) della forma. Con l'andare del tempo il tampone fu sostituito per ragioni di precisione e uniformità d'inchiostratura, da un rullo rivestito di caucciù; per questo il suo mestiere cambiò il nome in "rullatore"

Il compositore: era l'operaio addetto alla composizione dei caratteri mobili; davanti al bancone con la cassa tipografica, tenendo presente il testo da comporre, estraeva dai singoli cassettoni i caratteri, i simboli e gli spazi, disponendoli in ordine su uno speciale righello chiamato compositoio. Completata una riga, la trasferiva su un piano, detto vantaggio, dove veniva progressivamente a formarsi la pagina in piombo. Ultimata la pagina, ne approntava altre fino a raggiungere il numero necessario, a seconda che si trattasse di volumi in olio, in quarto, in ottavo e così via, per ottenere una "forma" di stampa. Le forme erano poi compattate in un telaio tramite l'inserimento di cunei. Dopo la tiratura delle bozze, a lui spettava di apportare le modifiche al testo composto. Gli orari di lavoro del compositore variavano nel corso dell'anno, in conseguenza dei cambiamenti della luce solare; i suoi ritmi di lavoro prevedevano (tra Cinquecento e Seicento) da 1000 a 1800 caratteri composti all'ora.

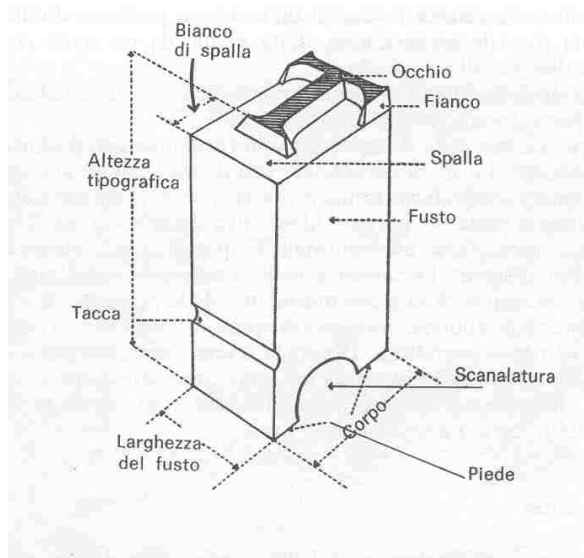
Il correttore di bozze: poteva essere sia l'autore del libro sia un operaio specializzato dell'officina tipografica; il suo compito era quello di leggere con attenzione la tiratura delle bozze, e segnalare a margine, tramite speciali segni convenzionali, le modifiche da apportare al testo. Durante la correzione delle bozze egli doveva cercare di non apportare variazioni sostanziali al testo, in quanto il rifacimento di molte linee di stampa comportava un alto rischio di inserire nuovi errori.

Il punzonista: era l'artigiano che si occupava di incidere i punzoni dei caratteri con cui venivano battute le matrici per la fusione dei caratteri. Dopo che era stato realizzato il disegno di ogni singolo carattere il punzonista lo incideva a rovescio su un punzone di acciaio lungo circa 45 mm. Con esso si producevano delle matrici battendo il punzone su dei blocchetti di rame, che venivano poi giustificati in modo che la profondità di ogni carattere sulla matrice fosse uguale. Non deve stupire che la maggior parte dei punzonisti provenisse dall'ambito dell'oreficeria.

Il fonditore: si occupava della fusione dei caratteri. Utilizzando le matrici prodotte dal punzonista e un particolare stampo, detto *forma*, il fonditore produceva i caratteri mobili utilizzati per il processo tipografico. Dopo aver estratto il carattere solidificato dalla forma, altri operai si occupavano degli interventi di rifinitura, eliminando gli schizzi di fusione, limando e levigando i lati del fusto.

La produzione dei caratteri tipografici

L'introduzione dei caratteri mobili fu sicuramente la principale innovazione introdotta da Gutenberg nella produzione del libro. Tuttavia, non siamo in grado di ricostruire i tentativi attraverso i quali si giunse a perfezionare la tecnica dei caratteri mobili di metallo. Infatti le fonti scritte più antiche che descrivono dettagliatamente il processo di produzione dei caratteri risalgono ad almeno un secolo dopo la comparsa dei primi incunaboli. Tale scarsità di fonti scritte è da mettere in relazione anche con la ritrosia dei primi tipografi a diffondere i propri segreti professionali.

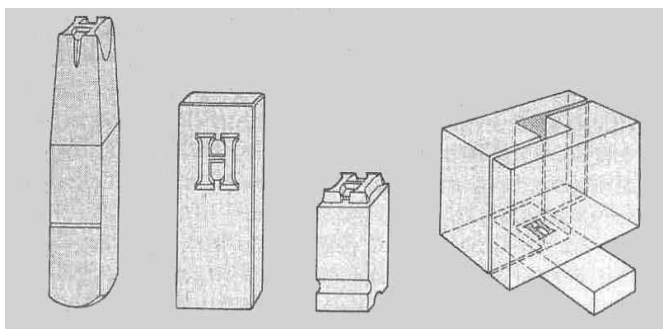


Carattere tipografico e sua nomenclatura

Il carattere tipografico si presenta, fin dall'inizio della sua storia, come un piccolo parallelepipedo di lega metallica, su un lato minore del quale compare, a rilievo e rovesciata, la forma del carattere da imprimere. Delle tre dimensioni del parallelepipedo (altezza tipografica, corpo e larghezza; vedi immagine) solo la larghezza è variabile, all'interno di una serie di caratteri. La larghezza di un carattere dipende evidentemente dal disegno del carattere stesso: una "m" sarà quasi sempre più larga di una "i".

Vediamo da vicino il **processo di produzione** dei caratteri, così come doveva svolgersi fin dall'inizio della tipografia.

Per prima cosa l'incisore realizza il disegno dei caratteri, che viene poi inciso rovesciato in cima ad un punzone d'acciaio, lungo circa 45 mm. Il punzone viene poi battuto su piccoli blocchi di rame, le matrici, lasciando su essi impressa la forma del carattere. Le matrici venivano poi giustificate per fare in modo che la profondità dell'impressione del punzone sia uniforme. Per produrre i caratteri viene utilizzato uno stampo particolare, detto **forma**. Essa è composta di due elementi metallici a forma di L, rivestiti di legno per isolarli, uniti per formare un contenitore e regolabili tramite un registro. La matrice è sistemata a faccia in su alla base della cavità formata dai due elementi, e nell'incavo così formato si versa la lega metallica fusa.



La produzione dei caratteri: il punzone, la matrice, un carattere, la forma.

Come illustrato dalle incisioni cinquecentesche, il fonditore stringe la forma nella mano sinistra, e con un cucchiaio versa la lega metallica nell'orifizio della forma. Con un piccolo strattone fa penetrare il metallo nei recessi della matrice. Non appena il metallo si solidifica, il fonditore apre la matrice ed estrae il carattere, su cui rimangono da compiere solo alcune operazioni minori, spesso svolte da un altro artigiano. E' necessario infatti rimuovere gli schizzi della fusione e limare e levigare i lati del fusto.



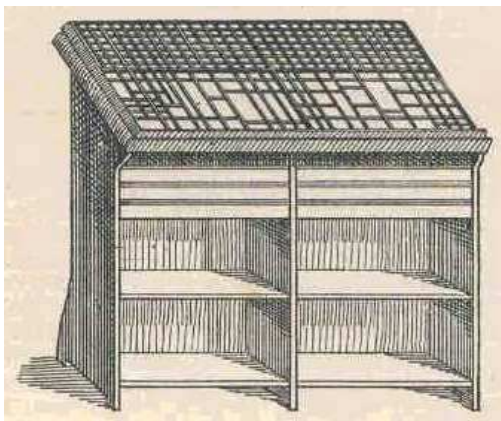
Fonditore in un'incisione dal "Libro dei Lavori" (Germania, 1568)

Occorre a questo punto dire qualcosa sulla **lega di fusione** utilizzata per produrre i caratteri. I tre principali metalli utilizzati erano il piombo, lo stagno e l'antimonio, in percentuali notevolmente variabili in base al periodo, alla zona geografica, alla perizia e disponibilità economica del produttore. Nella *Pirotechnia* di Vannuccio Biringucci (Venezia, 1540) si descrive una lega composta al 92,3% di stagno, con un 3,85% di piombo e altrettanto antimonio. Joseph Moxon, nei *Mechanick Exercises* (1683-84)³ parla invece di una lega in cui il piombo è preponderante, con il 7,9% di antimonio. Analisi spettroscopiche compiute su reperti dei tempi di Plantin ci mostrano una lega con l'80% di piombo, il 9%

³ Joseph Moxon, *Mechanick exercises on the whole art of printing* (1683-4), edited by Herbert Davis & Harry Carter. - 2. ed. - New York : Dover publications, 1978

di stagno, il 6% di antimonio e tracce di rame. Caratteri coevi rinvenuti in Moldavia mostrano invece ben il 18% di stagno. Attualmente un carattere tipografico prevede il 60% di piombo, il 25% di antimonio e il 15% di stagno.

Una volta prodotti i caratteri venivano conservati nella cosiddetta cassa tipografica, da cui erano estratti per comporre le pagine. Inizialmente essa era singola e le lettere erano disposte probabilmente in ordine alfabetico. Nel 1683, quando Moxon ce la descrive dettagliatamente, essa aveva già subito delle trasformazioni, ed assunto una forma definitiva. Innanzitutto si era sdoppiata in cassa alta e in cassa bassa. La prima aveva 98 box di uguali dimensioni, contenenti nella parte sinistra le lettere maiuscole in ordine alfabetico (eccetto J e U posti dopo la Z), i segni commerciali, graffe, dittinghi; nella metà destra erano poste le maiuscole più piccole (o quelle corsive), le lettere accentate, i segni di rinvio, le parentesi tonde e quadre. Nella cassa bassa vi erano 54 box di differente dimensione, che contenevano le lettere minuscole, disposte in modo che quelle più frequentemente usate fossero più facilmente raggiungibili dalla mano del compositore, e avessero a disposizione box più ampi. Ovviamente la disposizione delle lettere era diversa da nazione a nazione, essendo diverse le lettere più frequenti.



Una cassa per caratteri in una illustrazione ottocentesca."

La professione del punzonista era svolta inizialmente all'interno della tipografia, per poi gradualmente staccarsi da essa dando origine alla figura dell'incisore specializzato in caratteri, così come ne esistevano di specializzati in medaglie e monete. Non deve stupire che normalmente tali artigiani provenissero dal mondo dell'oreficeria. Tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, le grandi tipografie sono ancora al centro della produzione di punzoni e matrici. Esse riforniscono le tipografie minori di punzoni o di matrici già giustificate, e delegano la produzione dei caratteri a fonderie specializzate, che utilizzano le matrici e metallo di proprietà delle tipografie. Solo dopo la metà del Cinquecento la fusione dei caratteri diventa un'attività indipendente dalle tipografie, a cui si vende il prodotto finito. Questa separazione delle lavorazioni è spinta anche da motivazioni economiche, essendo i costi di installazione di una piccola fonderia tripli rispetto a quelli di una media tipografia. Infatti il mercato europeo fu dominato da tre produttori di caratteri (fra cui Christophe Plantin e i suoi eredi) fino alla fine del XVIII secolo.

Standardizzazione e industrializzazione. La dimensione del carattere è detta corpo, viene espressa in punti tipografici considerandone sia le parti ascendenti, sia le parti discendenti. La dimensione del punto tipografico è stata stabilita da F. A. Didot nel 1770, e non è legato al sistema metrico decimale. Il punto tipografico corrisponde a 0,3759 mm; il multiplo del punto è la riga (uguale a 12 punti), da non confondere con la riga composta. La riga viene usata per misurare la larghezza di una colonna composta di testo (o giustezza).

Nei paesi anglosassoni la standardizzazione del punto avvenne con un secolo di ritardo, nel 1871; in quell'anno l'incendio di Chicago distrusse gli impianti di una delle più grandi fonderie americane, la Marder, Luse and Company. Nelson Hawks istituì la *American Point System*, che definì il punto pica, in teoria pari a $\frac{1}{72}$ di pollice americano. In realtà, a causa di un compromesso fra le fonderie, esso è leggermente diverso da tale misura, ed è pari 0,3515 mm.

A questo processo di standardizzazione delle misure fa seguito l'industrializzazione della produzione di caratteri: nel 1885 Linn Boyd Benton, sempre di Milwaukee, inventa la macchina per la produzione di punzoni.

Il torchio tipografico

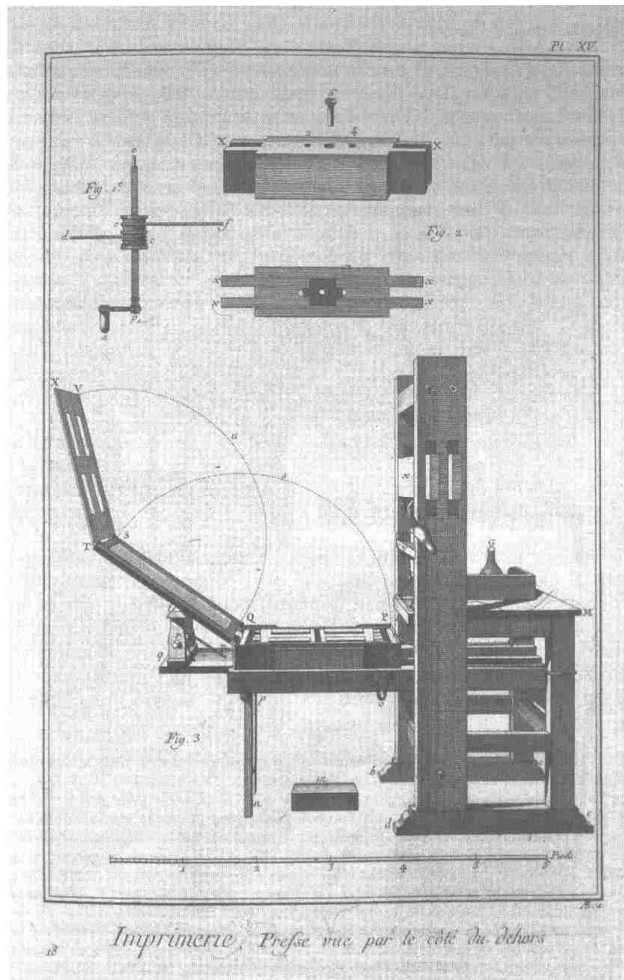
Il torchio fu utilizzato fin dagli albori della stampa a caratteri mobili, e molto probabilmente Gutenberg stesso apportò modifiche importanti per il suo funzionamento. L'uso del torchio fu però reso possibile solo da un'altra innovazione tecnica: la produzione di inchiostri molto più viscosi di quelli usati per la scrittura a mano, che consentivano alla carta di essere appoggiata sulla forma di stampa senza il rischio che si creassero macchie e sbavature di colore.



Il torchio in un'incisione cinquecentesca. Sono visibili i due montanti verticali e la vite senza fine.

Rispetto ai tipi di torchio fino ad allora in uso (ad esempio il torchio per la biancheria, quello per la pigiatura dell'uva, o, per rimanere nell'ambito della produzione libraria, quello per la pressatura dei fogli usato nelle cartiere), il torchio tipografico si distingueva per un differente passo della vite senza fine, per permettere una maggiore velocità di discesa dell'elemento che esercitava la pressione, e dall'introduzione del carrello mobile per facilitare l'inserimento e l'estrazione del foglio. Tecnicamente il torchio può esser descritto come una struttura prevalentemente lignea costituita da parti fisse e parti mobili.

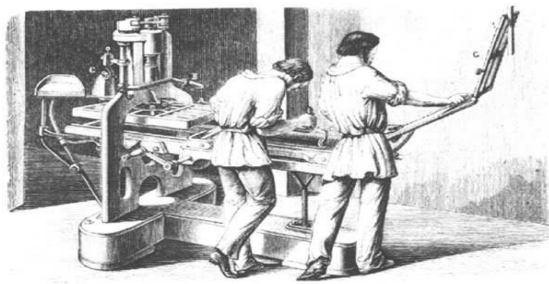
Parti fisse:- la struttura portante del torchio è costituita dai due montanti verticali, due grosse travi in legno che sorreggono in basso il *pianale fisso* e in alto l'asse orizzontale che a sua volta sorregge la vite senza fine.



Torchio in legno (Tavole dell'Encyclopédie). Sul pianale orizzontale è visibile il carrello, mentre in posizione obliqua si vedono il timpano e la frascchetta, con i rispettivi movimenti di apertura e chiusura. In alto a sinistra è visibile la manovella che aziona il carrello.

Parti mobili:- il *carrello mobile*, che scorre su due piccole rotaie e può essere azionato a mano (esemplari più antichi) o tramite manovella collegata a cinghie di cuoio. Quando il carrello è in posizione esterna è possibile l'inserimento della forma di stampa e del foglio di carta, mentre quando viene fatto rientrare sotto l'elemento premente (platina), è possibile eseguire la stampa vera e propria.

- il *timpano*, un telaio ricoperto di pergamena su cui veniva fissato il foglio di carta. In fase di stampa, si trova in posizione intermedia tra la platina e il foglio; esso è collegato tramite cerniere da una parte al carrello mobile e dall'altra alla frascchetta.



Battitore e torcoliere al torchio.

-la *fraschetta*, un altro telaio di dimensioni uguali al timpano, rivestito in pergamena o carta molto spessa, dotato di riquadri vuoti in corrispondenza delle aree di stampa, serviva a mantenere la carta in posizione e ad evitare eventuali macchie di inchiostro sui margini bianchi del foglio.

- la *vite senza fine*: di dimensioni molto notevoli, era in origine in legno, ma venne sostituita, verso la metà del XVI secolo dal tipografo di Norimberga Leonhard Danner, da una equivalente in rame, per aumentarne la precisione e la forza premente. Essa era azionata tramite una leva. L'effetto della sua torsione era l'abbassamento o l'innalzamento della platina, il pianale metallico che esercitava la pressione sul timpano e quindi sulla carta.



Tampone per
inchiostare i caratteri nella forma

Possiamo a questo punto ripercorrere le azioni necessarie alla stampa di un foglio, individuando anche le due figure professionali addette a questa funzione: il battitore e il torcoliere.

Una volta sistemata la forma in piombo sul carrello mobile, al battitore spettava il compito di inchiostrarla, e per fare questo si avvaleva di un grosso *tampone* in pelle che, opportunamente imbevuto d'inchiostro, veniva passato sulle parti in rilievo della forma.

In seguito, per esigenze di maggiore precisione, il tampone fu sostituito da un *rullo* inchiostatore in caucciù, che limitava le sbavature e distribuiva più uniformemente l'inchiostro ai caratteri.

Il torcoliere applicava il foglio al timpano, lo copriva chiudendo la *fraschetta*, quindi faceva scorrere il carrello in avanti fin sotto la platina e quindi azionava la leva del torchio. In questo modo la pressione della platina veniva esercitata sul timpano, che spingeva la carta a contatto con i caratteri e permetteva il trasferimento dell'inchiostro sul foglio di carta. Un movimento della leva in senso contrario permetteva l'innalzamento del torchio, che rendeva possibile il ritorno del carrello, e quindi l'apertura del timpano e l'estrazione del foglio fresco di stampa, che veniva infine appeso a dei fili per permettere un rapido asciugamento.

Naturalmente, un processo come quello appena descritto, permetteva l'imposizione di una sola facciata di stampa; era quindi necessario, una volta completata l'intera tiratura in bianca, cambiare forma (prendendo quella complementare, facendo cioè in modo che dietro la pagina 1 si trovasse la pagina 2, ad esempio), rovesciare i fogli ed eseguire l'imposizione in volta. Dopo questa operazione i fogli erano ormai pronti per la piegatura, l'assemblaggio, la legatura e il taglio.

Fra Cinquecento e Seicento

Nella prima metà del Cinquecento Venezia produce quasi la metà dei libri stampati in Italia, ed è il più importante centro europeo del libro a stampa. Proprio a Venezia, agli inizi del secolo (1501), Aldo Manuzio pubblica i suoi *enchiridia* (libri tascabili), classici latini senza note e senza commento, realizzati con il nuovo carattere corsivo di Francesco Grifo: ottiene un enorme successo, in tutto il continente. Ma la Serenissima non ospita solo la tipografia di Manuzio: fra le dinastie di editori-librai attivi in questo periodo basta ricordare i Giunti (celebri per l'editoria religiosa e scientifica, nonché per avere creato una rete di vendita davvero europea, dalla Spagna alla Polonia) e i Giolito ("specializzati" nella produzione di libri in volgare, si avvalgono della collaborazione di molti autori). Il successo della città veneta è dovuto, certamente, alla sua posizione geografica, che la rende un nodo centrale dei commerci fra Europa e Medio Oriente: non a caso, accanto ai libri in latino e in volgare si stampano anche testi in ebraico (cfr. **Gershom Soncino**), armeno e glagolitico, e negli anni Trenta Alessandro Paganino realizza il Corano in arabo.

<http://histoire.typographie.org/venise/preambule.html>

Però, un altro elemento che favorisce lo sviluppo della stampa a Venezia è l'intraprendenza di alcune famiglie patrizie, che investono i propri capitali a sostegno dell'attività editoriale. Nel Cinquecento, infatti, accanto ai tanti piccoli tipografi sempre sull'orlo del fallimento, si affermano le prime grandi imprese editoriali: sono aziende nel senso moderno del termine, con numerosi dipendenti e progetti editoriali precisi (a volte anche troppo ambiziosi), si servono dell'opera dei migliori incisori di caratteri (Grifo per Manuzio, Garamond per Estienne <http://www.chez.com/bibliophile/garamond.html>, Granjon per Plantin) e si avvalgono dell'aiuto di famosi eruditi del loro tempo (ad esempio Erasmo, che collabora con Manuzio); per questi motivi, com'è ovvio, necessitano anche di cospicui finanziamenti.

Inoltre, mentre i luoghi di produzione dei libri a stampa sviluppano una fisionomia più precisa, il libro stesso assume un aspetto più stabile: se nei manoscritti, in genere, niente permetteva di riconoscere l'autore, nel libro stampato si diffonde l'utilizzo del frontespizio, sul quale viene riportato, a grandi lettere, il nome dell'autore, quello del dedicatario del libro e quello dello stampatore: i diversi attori del processo di produzione acquistano, progressivamente, una maggiore consapevolezza del proprio ruolo. In seguito a ciò, autori e stampatori cercano di tutelare l'opera del proprio ingegno, per evitare che possa essere riprodotta senza il loro consenso: si ricorre, così, a strumenti quali la patente di privilegio, che conferisce all'autore o allo stampatore il diritto esclusivo di stampa e di vendita di un libro per un certo numero di anni (variabile a seconda dei casi); questo strumento di protezione, adottato già nel Quattrocento, nel Cinquecento diventa una pratica di uso comune. La patente di privilegio, inoltre, può riguardare anche più di un libro (nel 1505, in Polonia, il tipografo Johann Haller ottiene il monopolio su tutti i libri che pubblica), oppure il tipo di caratteri (Manuzio, infatti, chiede un privilegio a protezione dei caratteri del Grifo). Il privilegio, però, ha valore solo nel territorio controllato dall'autorità che lo ha concesso, e questo ne limita fortemente l'efficacia: solo il papa, infatti, rilascia privilegi che teoricamente hanno un valore universale, ma anche in questi casi l'effettivo rispetto del provvedimento è legato all'influenza del pontefice sui singoli governi. Gli autori, allora, devono fare ricorso a più privilegi per la stessa opera, come fa

Ariosto, che, per tutelare l'*Orlando furioso*, si rivolge al papa, al sovrano francese e alla Serenissima: però, nonostante questi accorgimenti, non mancano edizioni pirata del suo capolavoro.

La stampa, infine, non è estranea al grande fenomeno della Riforma: Lutero la considera un dono divino e se ne serve, assieme all'uso del volgare, per favorire la diffusione della sua dottrina. Attorno a Wittenberg e alle città tedesche più coinvolte dal movimento luterano si sviluppano numerose stamperie, attratte dalla possibilità di pubblicare gli scritti del monaco agostiniano e degli altri riformatori. Le persone in grado di leggere e scrivere sono ancora un'esigua minoranza, ma le opere in volgare, come le traduzioni della Bibbia, se lette ad alta voce, in sedute collettive, raggiungono anche il pubblico più analfabeta. Inoltre, accanto alle pubblicazioni più ricche, ci sono moltissimi fogli volanti a basso costo, in quarto (naturalmente in volgare), spesso accompagnati da [xilografie](#) (cfr. [La riproduzione delle immagini](#)) caricaturali, aventi per oggetto gli avversari di Lutero; anche questa grande mole di pubblicazioni di propaganda passa per le stamperie. Uno dei più grandi stampatori del secolo Christophe **Plantin** (Saint-Avertin, 1520 – Anversa, 1589) di Anversa, mantiene un atteggiamento ambiguo nei confronti della Riforma: infatti, pur essendo simpatizzante di dottrine non cattoliche, è anche protetto del cattolicissimo Filippo II di Spagna, e divide la sua produzione fra pubblicazioni cattoliche e pubblicazioni eterodosse. I libri dei riformatori trasportano le idee luterane in tutta Europa, ma in paesi cattolici come l'Italia la loro circolazione è difficile e avviene clandestinamente, a causa della dura opposizione del papato.

Dal momento che il libro, in particolare il libro in volgare, era stato tanto utile alla causa della Riforma, la reazione della Chiesa romana si attua anche attraverso una dura [censura](#) (cfr. [I libri proibiti tra stampa e censura](#)), per controllare e limitare la diffusione, attraverso i libri a stampa, di idee considerate eretiche e pericolose. L'istituzione dell'Indice dei libri proibiti, ad opera di Paolo IV, è l'aspetto più evidente dell'atteggiamento della Chiesa romana, che vieta anche le traduzioni della Bibbia: solo il catechismo viene stampato in volgare, perché i curati lo leggano ai fedeli, divulgando così le idee conciliari. La censura, però, non favorisce certo lo sviluppo della cultura, e così in Italia, dove il controllo della Chiesa romana è particolarmente stretto, si assiste a un progressivo isolamento dal resto del continente: gli editori veneziani, ad esempio, si adeguano alla censura, ripiegando su una produzione religiosa e cattolica e perdendo così il primato europeo.

Nonostante tutto, però, il libro conserva il suo grande potere di veicolo di idee nuove e rivoluzionarie, come dimostra, nel 1610, la vicenda del *Sidereus Nuncius* di Galileo. Il piccolo libretto, nel quale lo scienziato annuncia le sue prime sensazionali scoperte effettuate col cannocchiale, è in latino, lingua che lo rende comprensibile a tutti gli studiosi europei, e contiene immagini e istruzioni su come prepararsi un cannocchiale. Tirato in 550 copie, dopo una settimana è già esaurito e dopo soli tre anni ne compare un riassunto in Cina.

Inoltre, come la maggior parte dei libri del Seicento, il *Nuncius* presenta un frontespizio ricco e articolato e una descrizione elogiativa del libro stesso. Anche la lunga dedica, piena di lodi e di preamboli, è in linea con il gusto barocco secentesco.

Dal punto di vista tecnico, secondo una tendenza già manifestatasi nel Cinquecento, le illustrazioni realizzate attraverso la xilografia lasciano quasi del tutto il passo alle incisioni in rame ([calcografia](#)

cfr. **La riproduzione delle immagini**), che consentono disegni più elaborati e sontuosi, spesso di grandi dimensioni.

Inoltre, parallelamente alle esplorazioni geografiche e allo sviluppo della navigazione, si pubblicano grandi atlanti a colori, come il celebre Ortelius, ma già nel Cinquecento il geografo fiammingo Gerard Mercator aveva dato un nuovo impulso alla cartografia e alla realizzazione di libri di carte geografiche :

http://thetreasuremap.port5.com/generic_maps_page.php?TableToLoad=data/famousmaps

Infine, comincia a diffondersi il genere del romanzo: riservato alle classi alte, è di natura mitologica o fantasiosa, oppure descrive le passioni nel mondo aristocratico; è di piccolo formato, e proprio libri di piccolo formato (12°, 16°, 24°), che hanno costi di produzione ridotti, costituiscono la fortuna dei più grandi editori del secolo, gli olandesi Elzevier: famiglia di editori-tipografi e librai olandesi che esercitarono la loro attività in diversi centri fra il 1583 e il 1712. Nel 1629 fu iniziata ad Amsterdam la serie dei classici latini di piccolo formato, autentici capolavori tipografici, la cui principale originalità consiste nella nettezza e finezza del carattere (*elzeviro*), inciso da Christoffel van Dyck
<http://www.chez.com/bibliophile/elzevier.html>.

Il libro in antico regime tipografico

Il foglio di stampa e il formato

Elemento di grande importanza nella strutturazione materiale del libro antico è il foglio di stampa, che determina di volta in volta dimensioni, fascicolazione e consistenza del libro secondo il formato deciso dal tipografo.

Il rapporto tra formato e foglio di forma è evidenziato dalla stessa etimologia del termine, che deriva da *forma*, il telaio su cui la carta viene prodotta e che ne imponeva le dimensioni. Il foglio di stampa è alla base della cartulazione, visto che i fascicoli sono formati dalle plicature del foglio di forma, dopo che le pagine del fascicolo, nel numero e frequenza prescelte in relazione al formato, sono state stampate sulle due facciate. È usanza tipica dei tipografi italiani quella di indicare, dopo il registro, la quantità complessiva dei fogli impiegati per realizzare il volume, così da evidenziare la consistenza del libro, che concorreva a fissarne il prezzo, e da fornire un importante aiuto al libraio che dovesse assemblare i fogli stampati per la vendita.

I formati possono essere:

in plano	1°
in folio	2°
in quarto	4°
in ottavo	8°
in decimo	10°
in dodicesimo	12°
in sedicesimo	16°
in diciottesimo	18°
in ventesimo	20°
in ventiquattresimo	24°
in trentaduesimo	32°
in trentaseiesimo	36°
in quarantesimo	40°
in quarantottesimo	48°
in sessantaquattresimo	64°
in settantaduesimo	72°
in novantaseiesimo	96°
in centoventottesimo	128°

Il formato *in plano* è anche indicato come *atl.* (atlantico).

Fra i libri *in folio* si segnalano le raccolte erudite, i dizionari e i trattati, le prime gazzette.

La tipologia dei testi *in quarto* è estremamente varia: si va dai testi di letteratura più popolare alle opere cavalleresche; fra '400 e '600 è il formato più diffuso in Italia, poiché maneggevole e robusto al tempo stesso.

Altro formato decisamente pratico è l'*ottavo*, per opuscoli, libretti devozionali, canzonieri e classici; la sua fortuna è legata alle prime collane di Manuzio e Giolito; nel Seicento tenderà a essere sostituito da formati minori, come il *dodicesimo*.

Il *sedicesimo* è invece tipico dei formati piccoli ed è limitato ai libretti liturgici fino al '400, poi assai diffuso nel Cinquecento, particolarmente per le edizioni di classici italiani e latini, da Dante a Cicerone, e ancor più nel Seicento per commedie, almanacchi, poesie.

In *trentaduesimo* si stampano dapprima opere devozionali, poi, col sec. XVI, testi di poeti come Tasso, di cui è attestata anche un'edizione veneziana seicentesca della *Gerusalemme Liberata* in 48°.

Il più piccolo formato conosciuto è il 128°, di cui si può citare l'edizione [Plantin](#) del 1570 conservata al museo Plantin-Moretus di Anversa, a testimonianza della straordinaria abilità dei maestri tipografi. Per identificare il formato di un libro si prendono generalmente in considerazione l'orientamento di filoni e vergelle, la posizione di filigrana e contromarca, il numero delle carte che costituiscono il fascicolo, le dimensioni del foglio di stampa e le relative plicature. Ci si può trovare senza dubbio di fronte ad una serie molto complessa di situazioni, soprattutto nel caso dei formati piccoli e piccolissimi.

Il fascicolo

Nei primi incunaboli i fascicoli sono formati da fogli piegati in due e inseriti l'uno nell'altro per ottenere quaterni, quinterni ecc., non diversamente dalla tecnica dei codici manoscritti. Agli albori della tipografia si stampavano solamente una o due facciate per volta, con procedimenti molto lenti. Nella *forma* venivano accostate due pagine, il verso e il recto di due carte diverse, non in ordine progressivo.

La situazione cambiò con l'introduzione di nuove tecniche tipografiche (il *doppio colpo di barra*) che consentirono una graduale normalizzazione degli standard di imposizione e di impressione dell'intero foglio. Le procedure non furono sempre identiche nel corso del Cinquecento, ma si riuscivano talvolta a imprimere fogli di grandezza normale con un solo colpo, grazie a un torchio più grande (Conor Fahy).

La composizione numerica delle carte costituenti il fascicolo varia secondo epoche, luoghi ed esigenze. Gli elementi che determinano la scelta sono generalmente:

1. le dimensioni del foglio e il numero delle plicature;
2. il tipo di impaginazione (non si potevano impegnare contemporaneamente troppi caratteri);
3. gli aspetti tecnici di cucitura dei fascicoli e rilegatura del volume.

In teoria un foglio di forma intero dovrebbe originare un fascicolo, e, in base alla plicatura scelta, determinare il numero delle carte. In realtà si riscontrano soluzioni più eterogenee. Nel periodo degli incunaboli, si preferì assemblare più fogli per costituire fascicoli nei formati medio-grandi (2° e 4°); dal Settecento crescono invece le dimensioni delle carte: i fascicoli si formano da sub-unità del foglio, per evitare un numero eccessivo di plicature e problemi di cucitura. Il fascicolo, quindi, non

corrispondeva sempre a un unico foglio di forma, ma spesso era il risultato di sue sub-unità o di più fogli assemblati.

Nel '500 le migliorate tecniche di impressione consentono la stampa non più per pagine ma per foglio intero. Mancano comunque regole precise; nei secoli XVI e XVII sembra generalizzarsi il numero di 6 carte per fascicolo (in 2°), mentre nel caso di 4° e 8° si riduce a uno solo il foglio da utilizzare.

La segnatura contraddistingue il singolo fascicolo e, soprattutto nel periodo più antico, quando ancora la numerazione delle carte non era generalizzata, permette di controllarne l'integrità e la regolare successione. Ha origine nel mondo tedesco; le più antiche erano manoscritte, collocate nell'angolo inferiore destro e tagliate al momento della legatura. Erano costituite da lettere dell'alfabeto, in serie rinascenti e diversificate (maiuscole-minuscole, semplici, doppie, triple ecc.). Furono le tipografie veneziane a introdurre la *norma*, una composizione di lettere, desunta dal titolo dell'opera, per distinguere i fogli a identica segnatura ma appartenenti a un altro libro.

Altro elemento significativo della struttura del libro in antico regime tipografico è il *registro*. Negli incunaboli il termine può avere duplice significato: di indicazione del contenuto oppure di prospetto dei fascicoli e delle carte, generalmente secondo le parole iniziali. In questa seconda accezione il registro è un'invenzione italiana, per aiutare tipografi, legatori e librai a controllare la completezza dell'opera stampata. Fino al 1480 circa esso si basa sull'indicazione delle parole iniziali; da 1480 a 1485 si indicano le segnature al posto delle parole; dopo il 1485 si ha una formula che comprende i fascicoli e il relativo numero di carte.

Oltre a segnatura e registro, anche il *richiamo* doveva facilitare il libraio e il legatore nella composizione e nel controllo del volume. La parola iniziale di una carta veniva ripetuta in calce all'ultima riga della precedente; in un'epoca che legge ad alta voce, poi, i richiami rendevano più semplice anche il passaggio dell'occhio dall'ultima riga di una pagina alla prima della successiva. Poco frequenti negli incunaboli, il loro uso si generalizzò durante la Riforma.

Dal manoscritto la stampa riprende anche l'uso di numerare, di solito sul recto, le carte di un volume: è il procedimento della *cartulazione*. Negli incunaboli troviamo numeri romani composti nello stesso carattere del testo, magari in corpo maggiore. Rarissima la numerazione per pagina, che diviene più frequente dal Cinquecento, soppiantando poi definitivamente la cartulazione. Caratteristica delle tipografie veneziane è la numerazione con cifre arabiche.

Un elemento che a volte poteva essere unito alle carte di un fascicolo è il *carticino*, sia per aggiungere che per sostituire qualcosa. Si caratterizza per la notevole diversità rispetto alle altre pagine del fascicolo: nel tipo di carta, nella tecnica tipografica e nell'eventuale incollatura o *imbrachettatura*.

La *legatura*, antecedente della copertina, sebbene sia esistita sin dai tempi di Aldo Manuzio, rappresentò più l'eccezione che la regola. La maggior parte delle legature dei libri antichi, che formano un tutt'uno con l'oggetto-libro, sono il risultato del suo consumo. I fascicoli potevano infatti non essere assemblati in un formato libro come è noto oggi, ma rimanere separati e entrare in possesso di diversi soggetti. Era solo per iniziativa individuale o di qualche librario che i fascicoli venivano legati fra loro

Altri aspetti

COLOPHON: fino alla definitiva affermazione del frontespizio, il colophon costituisce la formula conclusiva dei libri stampati nel Quattrocento e Cinquecento. Spesso in inchiostro rosso, con varia disposizione delle righe del testo, conteneva il nome dello stampatore, luogo e data di stampa e l'insegna dell'editore. Oggi può seguire il frontespizio o chiudere il volume; spesso si trova in entrambe le posizioni.

DEDICA D'ESEMPLARE (o *ex-donis*): deriva dall'antica lettera dedicatoria e si diffonde col libro a stampa, dove in genere si trova nel foglio di risguardo o nella pagina dell'occhiello. E la sola parte autografa del libro, non può essere ripensata e questo suo carattere di unicità accresce il valore del libro in cui si trova.

DEDICA D'OPERA: nasce dall'abitudine di inviare un'opera in omaggio. Si trova generalmente nella pagina destra che segue il frontespizio e precede il testo. Nell'incunabolo e nella cinquecentina è spesso unita a fregi decorativi o rappresentazioni della cerimonia dell'offerta; il dedicatore è in genere l'autore, ma vi sono anche casi in cui lo sono il curatore, il traduttore, l'editore, il tipografo, lo stampatore. Tra i secoli XVI e XVII la dedica assume uno spiccato carattere adulatorio, che decade poi lentamente alla fine del Seicento, recuperando nell'Ottocento l'originario valore prefativo.

EX LIBRIS: foglietto di piccole dimensioni che veniva incollato all'interno della copertina di un libro per indicarne il nome del proprietario, con uno stemma araldico o un'immagine simbolica, e un motto.

EXPLICIT: è la parola iniziale della *formula explicit feliciter liber*, seguita da indicazioni più o meno dettagliate su titolo, nome dell'autore, stampatore, anno e località di stampa; si trova alla fine dei manoscritti e delle prime opere a stampa, prima dell'introduzione del colophon. Molto utilizzato nel secolo XVI, è poi caduto in disuso.

FRONTESPIZIO: è la pagina, di solito a inizio pubblicazione, che presenta le informazioni più complete sul volume. I primi libri a stampa ne sono privi, ma già alla fine del Quattrocento il frontespizio prende forma, come componimento poetico, tipo occhiello o esplicativo, arricchendosi anche di elementi decorativi come cornici xilografiche e vignette. Nei secoli XVI e XVII si fa più prolisso e più vario, e compaiono indicazioni di carattere pubblicitario. In epoca moderna, si cerca un maggiore equilibrio delle parti, le decorazioni tendono a trasferirsi sulla copertina.

OCCHIELLO (o *occhietto*): è la pagina col titolo dell'opera che precede il frontespizio; per estensione, tutta la pagina che lo riporta o le pagine bianche precedenti il frontespizio. Si possono avere occhielli intermedi prima di ciascuna parte in cui il libro è suddiviso.

MARCA TIPOGRAFICA: il segno che veniva apposto sul libro da stampatori, editori e librai per proteggerne l'autenticità. Fino al 1520 le marche sono soprattutto geometriche o ispirate alle filigrane, poi si trasferiscono dal colophon all'interno del frontespizio e divengono emblematiche. Si trasformano poi in sigle editoriali e più tardi in loghi.

Cfr. la voce Libro in <http://it.wikipedia.org/wiki/Libro>

Aldo Manuzio



Personaggio universalmente noto, Aldo Manuzio fu non solo un maestro della tipografia, ma anche un intellettuale del suo tempo. Grazie alla sua intraprendenza e grazie pure ad amicizie influenti gestite in modo oculato, Manuzio, nato tra il 1449 e il 1450 a Bassiano, nel Lazio, riuscì a dare vita a una impresa epocale, tanto che il suo nome è diventato nei secoli sinonimo dell'arte della stampa. Solo nel 1495, tuttavia, Venezia vide apparire il primo libro ufficialmente edito da Aldo, una grammatica greca di Costantino Lascaris intitolata *Erotēmata*, ovverosia *Questioni*. Prima di questi sviluppi la carriera di Manuzio fu quella di uno studente che frequentò Roma (e poi l'università di Ferrara) proprio negli anni in cui i torchi portati in Italia dai tedeschi Sweynheim e Pannartz giungevano a Subiaco e quindi, a partire dal 1467, nella città eterna. La svolta fondamentale della vita di Manuzio fu l'incarico di precettore ricevuto presso i signori della città di Carpi, in Emilia. Caterina Pico, sorella di Giovanni, aveva infatti deciso di affidargli l'educazione dei piccoli Alberto e Lionello Pio, suoi figli, rimasti orfani dopo la prematura scomparsa del padre. Lo stesso Giovanni Pico, probabile ispiratore della scelta di Caterina, fu certamente soddisfatto della dedizione e dell'affetto che l'amico Aldo seppe dimostrare verso i suoi giovanissimi pupilli. Il metodo didattico del futuro editore si basava soprattutto su una grande familiarità con i grandi documenti letterari e filosofici dell'antichità (egli fu autore anche di una grammatica latina), senza però trascurare le novità provenienti dagli ambienti intellettuali di corti signorili come quelle di Firenze e Ferrara. Nel periodo tra il 1479 e il trasferimento a Venezia, datato 1489, venne concepito con ogni probabilità il progetto delle edizioni aldine. Nonostante la mancanza di informazioni dettagliate in merito, è impossibile che all'avventura di Manuzio non abbiano almeno in parte contribuito i consigli degli amici più cari e una certa fiducia nel sostegno economico della corte carpigiana. Alberto, l'allievo prediletto, sarà il destinatario di numerose prefazioni contenute nelle pubblicazioni aldine. A tale riguardo possono apparire assai significative le parole che Manuzio gli rivolge nel volume della *Fisica* aristotelica (1497): " Infatti, oltre a sostenere costantemente con il tuo aiuto la nostra missione, tu prometti pubblicamente di donarmi una vasta e fertilissima campagna, anzi mi assicuri che mi concederai un ameno castello [...] perchè ivi con più agio e comodità io rifornisca tutti di eccellenti volumi in latino e in greco, e perchè inoltre vi si istituisca un'accademia". Altrettanto importante il riferimento contenuto nelle

Opere Logiche di Aristotele (1495): "Conosco la tua grande passione per i libri greci: so che per procurartene non badi a spese, imitando tuo zio Pico della Mirandola, uomo di splendido ingegno e di dottrina insuperabile che la morte gelosa ci ha rapito da poco, in compagnia di Ermolao Barbaro e di Angelo Poliziano, i più dotti del nostro tempo". La stamperia doveva originariamente sorgere nella stessa Carpi o presso la vicina Novi, terra a cui allude il primo scritto, ma vicissitudini politiche impedirono la realizzazione di questo primo progetto. Fu Venezia, infine, città operosa e relativamente libera, centro di scambi commerciali e letterari, a ospitare Aldo nei primi anni novanta del quindicesimo secolo. Nella città lagunare il neo-editore seppe costruire una vasta rete di alleanze tale da consentirgli di procedere verso una meta ben delineata: la diffusione, con l'utilizzo delle tecniche moderne, di una collana di volumi in cui i testi fondamentali dell'umanesimo fossero riscoperti e aggiornati, con particolare attenzione per le opere provenienti dal mondo greco. Egli strinse subito società con Andrea Torresani da Asola (1451-1528), che nel 1479 aveva già rilevato la stamperia del famoso Nicholas Jenson; Erasmo da Rotterdam tacciò Andrea di smodata avarizia, ma sembra che Torresani fosse un uomo solido, onesto e rispettato da tutti. Tale fu la vicinanza tra lui e Manuzio, che quest'ultimo, nel 1505, ne sposò la figlia, installando a casa sua tutta l'officina. Un altro socio prezioso fu Pierfrancesco Barbarigo, figlio del doge Marco, che senza dubbio portò in dote denari e conoscenze altolocate. Benché manchino prove inoppugnabili in merito, è da ritenersi che Alberto da Carpi contribuisse in posizione più defilata al consolidamento della società: sappiamo, ad esempio, che Andrea Torresani nel 1529 aveva in pegno alcune magnifiche tappezzerie di seta appartenenti al principe emiliano. Completava il gruppo dei soci e collaboratori Francesco Grifo, geniale artigiano bolognese, responsabile della manifattura di tutti i nuovi punzoni e capace di forgiare tutto ciò di cui la stamperia veneziana necessitava.

Questi personaggi tipicamente rinascimentali, divisi tra la cultura e la fabbrica, la ricerca sempre affannosa di finanziatori e la caccia ai codici più rari, bibliofili con l'occhio attento ai libri contabili, furono i responsabili di innovazioni decisive nell'arte tipografica. Fra tutte, basti citare il carattere *corsivo* o *italico*, apparso per la prima volta nelle *Epistole* di Santa Caterina da Siena (1500); il formato in ottavo, che permise la confezione di libri più piccoli e per un pubblico più vasto, antesignani degli attuali tascabili; il catalogo editoriale utilizzato come strumento di vendita ad hoc. Su ogni innovazione particolare, prevale tuttavia il programma educativo del Manuzio, insieme alla sua abilità imprenditoriale, capace di tracciare il confine tra l'antica stamperia, disponibile a ultimare qualsiasi prodotto, e la moderna casa editrice, dove vengono pianificati volumi destinati a formare una rete di affinità reciproche. Naturalmente, le difficoltà del momento storico, l'eterna esigenza di sottostare a svariati compromessi e la morte dello stesso Aldo, nel 1515, non permisero di portare fino in fondo il progetto originale. Tuttavia, già un esame dei volumi stampati a Venezia consente di rilevare alcune fondamentali costanti. Nel periodo tra il 1495 e il 1499, ad esempio, scopriamo una prevalenza di autori greci: i cinque tomi di Aristotele, ma anche Teocrito, Aristofane, Esiodo, i Carmi Pitagorici ... A completamento, un gruppo di grammatiche (Lascaris, Gaza, Urbano Bolzani da Belluno) e un dizionario greco. Sul versante latino riscontriamo invece un'attenzione più marcata per gli umanisti italiani: il giovane Pietro Bembo (*De Aetna*), la *Cornucopia* del Perotti, il Giamblico curato dal Ficino e l'*Opera Omnia* di Angelo Poliziano. Solo a partire dal XVI secolo, con Lucrezio, inizieranno a comparire pure i grandi nomi della latinità: Virgilio, Orazio, Marziale, Cicerone, Ovidio, Catullo, Tibullo, Propertio. Quanto alla lingua volgare, vale la pena di ricordare l'*Hypnerotomachia Poliphili* del domenicano Francesco Colonna (tirata nel 1499 almeno in 500 copie,

non costitui però un successo editoriale...), che rimane a tutt'oggi un volume tra i più intriganti e pregiati dell'intero umanesimo italiano, un vertice della produzione aldina: si tratta di un *in-folio* composto da 234 carte in cui vengono ospitate ben 172 xilografie⁴.

http://it.wikipedia.org/wiki/Aldo_Manuzio

⁴ Martin Lowry, *Il mondo di Aldo Manuzio : affari e cultura nella Venezia del Rinascimento*. - 2. ed. con un saggio dell'autore sugli studi aldini dal '79 al '99. - Roma : Il veltro, 2000

Gli indici dei libri proibiti⁵

Gli indici dei libri proibiti nascono dall'esigenza di avere una bibliografia delle opere considerate non idonee alla stampa e alla lettura. Si tratta di liste di libri, autori, generi, argomenti, proibiti perché lesivi degli interessi della Chiesa o dello Stato. Gli indici sono compilati dagli organismi preposti al controllo e diventano presto la principale arma nelle mani dei censori.

Tra il 1544 e il 1556 la Sorbona redige sei cataloghi di libri proibiti, mentre all'Università di Lovanio ne vengono stilati tre tra il 1546 e il 1558, su ordine di Carlo V e Filippo II. Il primo indice italiano viene stampato a Venezia nel 1549. Il catalogo suscita un'immediata reazione presso librai e tipografi e non verrà mai promulgato. Ma gli indici più celebri sono quelli romani del 1559 e 1564, che stabiliscono le regole di lettura per l'intera cristianità.

L'Indice paolino

Promulgato nel 1559 da papa **Paolo IV Carafa**, l'indice paolino è l'unico compilato dall'inquisizione romana e di gran lunga il più radicale e severo della storia. Nella sua politica repressiva rientra la decisione di mettere da parte i vescovi per accentrare il potere censorio nelle mani del Sant'Uffizio e della sua rete periferica, a cui i fedeli devono consegnare i libri proibiti direttamente.

La struttura dell'Indice, che rimarrà immutata fino a metà del XVII secolo, merita uno sguardo approfondito. Le proibizioni sono circa mille, ripartite in tre gruppi. Il primo gruppo comprende gli autori non cattolici dei quali si proibisce l'intera opera, inclusi i testi di carattere non religioso. Il secondo gruppo racchiude 126 titoli di 117 autori, 332 titoli anonimi e due liste aggiuntive: 45 Bibbie e Nuovi Testamenti vietati e 61 tipografi la cui produzione è interamente bandita (tutti di area svizzero-tedesca, se si esclude il veneziano Francesco Brucioli). Il terzo gruppo, per finire, quello dei cosiddetti "*libri omnes*", comprende intere categorie di libri, ad esempio quelli che non riportano l'indicazione dell'autore o dello stampatore, quelli senza data e luogo di pubblicazione, quelli usciti senza permesso o presso stampatori eretici, o ancora le opere di astrologia e magia.

Per leggere le **Bibbie e i Nuovi Testamenti in volgare**, infine, è necessaria la licenza del Sant'Uffizio che in nessun caso viene rilasciata alle donne o a chi non conosce il latino.

L'indice intende controllare tutta la produzione scritta, e non solo in ambito religioso. Le sue severe regole portano alla proibizione del *Decameron* di Boccaccio e di molte altri testi famosi, così come dell'intera opera di Machiavelli, di Rabelais e di Erasmo da Rotterdam. Le rimostanze sono immediate: non solo i librai lamentano l'impossibilità di vendere i volumi a magazzino, ma molti eruditi si vedono proibiti i testi su cui avevano sempre studiato, stampati per lo più in area tedesca. Città come Venezia, Roma e Firenze cercano un compromesso. Molte sono le perplessità, al punto che se in un primo tempo l'indice viene adottato, pur con qualche concessione, la morte di Paolo IV nell'agosto del 1559 ne rallenta decisamente la diffusione.

Per consultare l'Indice paolino, [clicca qui](http://www.aloha.net/%7Emikesch/ILP-1559.htm). <http://www.aloha.net/%7Emikesch/ILP-1559.htm>

⁵ Mario Infelise, *I libri proibiti*, Bari: Laterza, 1999.

L'Indice tridentino

Il nuovo papa, **Pio IV**, è un riformatore moderato e si mostra da subito disposto a rivedere l'indice in modo che colpisca solo i libri eretici. Si preoccupa, inoltre, di restituire autorità ai vescovi, riuniti a Trento per la fase conclusiva del Concilio. Sarà infatti una commissione di vescovi, più sensibili alle specificità locali, a promulgare il nuovo indice nel 1564.

Le proibizioni rimangono le stesse, ma lo spirito e le norme generali si fanno più tolleranti e rimangono in vigore per moltissimo tempo. Erasmo, ad esempio, passa dal primo gruppo al secondo, il che significa che non si proibisce più tutta l'opera ma solo alcuni titoli, per l'esattezza sei. Per quanto riguarda gli scrittori eretici, poi, si proibiscono solo le opere religiose. L'obbligo della licenza rimane in vigore per i volgarizzamenti della Bibbia, ma spariscono le discriminazioni di sesso e cultura. Viene inoltre istituita la possibilità di **espurgare i libri** che contengono solo brevi passaggi criticabili, operazione che pur permettendo ai librai di salvare numerosi volumi, stravolge spesso il senso dell'opera.

Molto più ragionevole del primo, l'Indice tridentino viene presto applicato a tutto il territorio italiano. Fuori dall'Italia viene adottato in quasi tutta Europa, con l'eccezione della Spagna, che dal 1559 ha un suo proprio Indice, promulgato dall'Inquisizione spagnola, e della Francia.

La fortuna dell'Indice tridentino

L'Indice tridentino rimane formalmente in vigore fino al 1596, ma già con il successore di Pio IV se ne perde il significato. Papa **Pio V** ha infatti collaborato alla stesura dell'Indice paolino e tende ad un'interpretazione più rigida del termine censura. A riprova di ciò nel 1567 fa **bloccare la stampa delle opere in volgare**. Il Sant'Uffizio, sostenuto dai pontefici successivi, redige di continuo nuove liste per allargare il raggio d'azione della censura, ma la difficoltà di pubblicare un indice che sostituisca quello tridentino fa trasparire un forte conflitto d'interessi. Due congregazioni si contendono la giurisdizione sulla censura libraria: quella del Sant'Uffizio e quella dell'Indice. I vescovi, inoltre, si oppongono a Roma, poco propensi a cedere campo d'azione all'Inquisizione.

Nel 1596 viene finalmente promulgato da Clemente VIII l'**Indice clementino**. Molto vicino allo spirito del Concilio, questo indice contiene, in aggiunta a quello di Pio IV, una lista delle opere registrate in altri indici europei dopo il 1564. Rimane, come concessione alla fazione più severa, il divieto di leggere e stampare opere in volgare.

L'applicazione delle norme

La censura, introdotta per combattere l'eresia, si estende molto presto oltre i limiti che si era imposta. Inizialmente ci si concentra sui libri di carattere religioso. Più tardi, sconfitta la Riforma, la censura viene applicata soprattutto ai libri di magia, ma anche ad opere di letteratura e scienza.

Ufficialmente la censura non si è mai occupata delle **opere popolari in volgare**, ma in realtà il diffuso desiderio di leggere e il proliferare di occasioni d'istruzione autodidattica preoccupano le autorità. È proprio attraverso opere in volgare che la Riforma ha cercato di far breccia, e la detenzione di libri, la sola detenzione anche di libri non proibiti, è una delle accuse più frequenti nei processi per eresia. Se si può tollerare la diffusione di testi pericolosi in latino, la letteratura popolare è suscettibile di sviluppi imprevedibili e va quindi controllata. Proprio per questo la Chiesa cerca di disciplinare rigorosamente

l'alfabetizzazione: una bolla di Pio IV, del 1564, impone un giuramento a tutti gli insegnanti, i quali devono dichiarare davanti al vescovo chi sono, dove insegnano e quali libri usano.

Oltre all'indice, grazie al quale i libri vengono bloccati e sequestrati, ci sono metodi più sottili di censura, interventi più nascosti, come le **espurgazioni**: correzioni nascoste e non sempre dichiarate dei passi sconvenienti. L'irrigidimento nei confronti della letteratura popolare porta espurgatori professionisti ad occuparsi di molti dei libri in circolazione. In alcuni casi il frontespizio viene corretto e reca l'indicazione dell'operazione compiuta; in altri al massimo si trova la dicitura "edizione corretta", che non prevede solo una revisione di tipo testuale, ma anche ideologica. Il **Decameron** "rassetato" da Lionardo Salviati (1573) rimane un manifesto di questo tipo di operazione per i pesanti interventi dell'espurgatore, che sollevano numerose critiche. Il correttore si sente spesso padre dell'opera, come e più dell'autore stesso, con la conseguenza che non di rado il pensiero di quest'ultimo viene completamente stravolto.

Eliminato il pericolo dell'eresia ci si impegna a identificare e correggere tutto ciò che può stimolare inquietudini e dubbi. **Le università sono pesantemente penalizzate** dalla censura del '500, che blocca il flusso di libri dal mondo germanico. Soprattutto in campo medico, i censori non sono in grado di valutare la portata dei contenuti, ma si lasciano insospettire dalla provenienza delle opere. Per quanto riguarda i **testi scientifici**, il lavoro più difficile è prevedere i possibili sviluppi delle proposizioni. A partire dagli anni '80 del XVI secolo tutto ciò che si allontana dall'interpretazione aristotelico-scolastica della natura viene considerato pericoloso, contro le Scritture e quindi eretico. Si instaura un profondissimo rapporto tra religione, tradizione e scienza. Il 5 marzo 1616 la Congregazione dell'Indice mette al bando scritti che trattano "*de mobilitate terrae et de immobilitate solis*", colpendo così anche l'opera di Copernico che circolava senza problemi da oltre settant'anni (1543). Il 17 febbraio 1600 viene messo al rogo Giordano Bruno e nel 1633 si celebra il processo a Galileo. L'**autocensura** diventa una necessità per molti scrittori, ma anche per molti librai. Le opere scientifiche vengono per lo più stampate in Olanda, anche se i libri proibiti si possono trovare in molti collegi gesuitici e le licenze di lettura non sono difficili da reperire.

Alcuni editori non riescono ad adeguarsi alla **precarietà**, costituzionale alla loro attività soprattutto in questo periodo, e rinunciano in partenza. Altri convertono la loro produzione: è il caso di Gabriel Giolito, editore di opere di letteratura dal 1540 al 1560, che si dedica in seguito alla pubblicazione di testi devozionali. Permessi, confische, controlli sono rischi continui e intollerabili, che rendono incerto il ritorno degli investimenti.

II XVII secolo

Nel corso del '600 gli indici perdono il loro valore normativo e diventano sempre più strumenti nelle mani degli **Inquisitori** che si fanno giudici e li usano a loro discrezione. Per una migliore consultazione non sono più divisi in sezioni, ma vengono stilati in ordine alfabetico. Aumentano, inoltre, le proscrizioni generiche.

Anche per quanto riguarda i permessi, le cosiddette *patenti di lettura*, norma e pratica si discostano abbastanza. Le patenti devono essere rilasciate dal Sant'Uffizio o dal Maestro del Sacro Palazzo solo a studiosi maturi e di provata dottrina e fiducia, e per un periodo massimo di tre anni. Non possono essere rilasciate per libri di astrologia giudiziaria o contro la religione, né per opere di Machiavelli. Nella pratica i permessi diventano franchigie a tempo indeterminato e sono facilmente ottenibili da chiunque frequenti l'ambiente ecclesiastico.

Dopo la metà del '600 non si registrano persecuzioni per chi semplicemente detiene libri proibiti; si passa invece alla **repressione di pratiche socialmente pericolose**, quali la stregoneria, la chiromanzia, la magia. Fra i più perseguitati i libertini. Le proibizioni nella realtà hanno uno scarsissimo valore, soprattutto dove lo Stato laico si contrappone al potere religioso. Il controllo si fa più stretto nelle zone al confine con la Germania, ma in generale più un libro è proibito e più è richiesto. Le patenti di lettura infatti sono molto diffuse e la circolazione dei cataloghi assume proporzioni incredibili.

Il XVIII secolo e il declino degli indici

Durante il pontificato di **Benedetto XIV** (1740-1758) il pensiero illuminato raggiunge anche i vertici della Chiesa e si pensa ad una revisione delle norme che vada nella direzione delle proposte di riforma sociale del periodo. Più comodo ed affidabile, corretto negli errori e nelle incongruenze, il nuovo indice del 1758 rivede alcune proibizioni e, in particolare, elimina il divieto di lettura della Bibbia nelle lingue nazionali.

L'epoca delle grandi repressioni sta per finire, ma l'indice continua ad essere considerato uno strumento necessario fino quasi ai nostri giorni. Viene infatti abolito solo nel 1966, da papa **Paolo VI**, dopo il Concilio Vaticano II.

I libri proibiti tra stampa e censura

Diffusione e controllo



Un rogo di libri

L'immagine ricorrente associata alla censura è quella del rogo di libri, che ha attraversato i secoli dall'età classica fino ai giorni nostri. Dal primo momento in cui le idee hanno iniziato a circolare in forma scritta, c'è stato chi ha sentito la necessità di controllarne la diffusione; nel rapporto conflittuale tra poteri organizzati e voci dissidenti la censura ha sempre avuto un ruolo di rilievo.

È nel corso dell'età moderna, però, con l'avvento della stampa, che la discussione intorno alla censura assume proporzioni enormi. Fino ad allora i libri venivano copiati a mano negli *scriptoria*; non c'erano reali possibilità di controllo, ma la produzione avveniva principalmente all'interno di strutture religiose e questo costituiva una forma di garanzia. I libri prodotti, inoltre, erano pochi ed estremamente costosi, e arrivavano quasi esclusivamente nelle mani di studiosi ed eruditi.

L'introduzione della stampa cambia questo scenario. Le stamperie, gestite da privati, sono in grado di produrre tirature elevate in pochissimo tempo. Questo incide notevolmente sul prezzo a copia, che abbassandosi permette anche ai meno abbienti di accedere al libro. Inoltre, perché la cultura sia veramente alla portata di tutti, si diffondono le pubblicazioni in volgare. Grazie al diffondersi della stampa e all'introduzione sul mercato di una quantità elevatissima di libri a prezzi contenuti, per la prima volta nella storia il popolo ha facile accesso alla cultura.

Ben presto si delineano i rischi di una diffusione indiscriminata di testi scritti. Si pensi allo strettissimo rapporto che unisce stampa e Riforma: da una parte la stampa garantisce agli scritti di Lutero una diffusione oltre ogni aspettativa; dall'altra proprio l'incredibile diffusione, insieme al fatto che i due fenomeni si affacciano quasi contemporaneamente sulla scena europea, fa sì che i cattolici vedano nella stampa stessa un pericolo da controllare o eliminare.

I nuovi lettori

La preoccupazione delle gerarchie ecclesiastiche per la diffusione delle idee della Riforma evidenzia fin dall'inizio un problema molto importante che accompagna l'introduzione della nuova tecnologia. I nuovi lettori, quelli che iniziano a leggere grazie all'avvento della stampa, sono persone senza cultura e senza senso critico, quindi facilmente influenzabili; sono "lettori fragili" e devono essere in qualche modo protetti. Tramite la censura, le istituzioni religiose e politiche cercano di controllare il flusso librario a cui il popolo attinge, affinché nelle librerie arrivino solo letture "appropriate".

Al di là delle spinte controriformiste, molti eruditi del periodo sono del parere che la stampa debba essere regolamentata: qualcuno auspica che si stampino solo libri ben scritti, altri si preoccupano del rispetto della morale. Si dovrà aspettare la fine del XVII secolo perché qualcuno alzi la voce in favore della libertà di stampa.

La censura ecclesiastica

Il problema della censura si sente maggiormente nei centri di potere e nelle città dove l'editoria è più vivace. In particolare le gerarchie ecclesiastiche delle città tedesche si trovano a dover affrontare da vicino gli effetti della collaborazione fra riformatori e stampatori. Per tutto il XVI secolo l'attenzione della Chiesa si rivolge principalmente alle opere di carattere religioso e dottrinale, nel tentativo di arginare appunto le conseguenze della Riforma.

È in quest'ottica che nel 1501 papa Alessandro VI fissa i principi della **censura preventiva** con la bolla *Inter multiplices*, diretta agli arcivescovi di Colonia, Magonza, Treviri e Magdeburgo. Questi principi verranno estesi a tutto il mondo cristiano nel 1515, durante il Concilio Laterano V, per effetto dell'enciclica di papa Leone X, *Inter sollicitudines*. Il controllo censorio fa rigorosamente capo a Roma e viene svolto dal Maestro del Sacro Palazzo e dai vescovi, estendendosi ad un vasto territorio.

Una delle questioni fondamentali trattate dagli organi di controllo riguarda le **traduzioni in volgare della Bibbia**. La diffusione di questi testi, infatti, permette a chiunque di leggere le Scritture senza l'intermediazione della Chiesa, con chiare implicazioni per quanto riguarda la comprensione e l'interpretazione. I principi della censura preventiva vengono negli anni precisati da ulteriori regole allegate agli Indici dei libri proibiti. Solo i libri che dichiarano l'**imprimatur**, l'autorizzazione ecclesiastica alla stampa, possono circolare ed essere letti liberamente.

Il 21 luglio 1542, con la bolla *Licet ab initio*, papa Paolo III istituisce l'**Inquisizione romana**. Il tribunale, fortemente centralizzato, ha rappresentanti in ogni diocesi ed è preposto alla repressione dell'eresia. Nel 1571 papa Pio V istituisce la Congregazione dell'**Indice dei libri proibiti** <http://it.wikipedia.org/wiki/Indice_dei_libri_proibiti> per il controllo della stampa.

La censura politica

Il controllo sulla carta stampata interessa naturalmente anche ai sovrani, che intendono rafforzare le proprie strutture assolutistiche; ed è proprio sulle **controversie giurisdizionali** tra potere religioso e potere politico che si gioca la reale efficacia della censura nei primi secoli della storia della stampa. Negli stati che maggiormente vogliono sancire la loro indipendenza politica da Roma la censura pontificia ha meno effetto; qui all'**imprimatur** si contrappone una licenza di stampa rilasciata dal sovrano. Se inizialmente ci si limita a

bandire gli scritti contrari al regime, a poco a poco si inizia pensare anche in termini di una stampa funzionale al potere.

In **Europa** il controllo dell'Inquisizione romana non ha effetto quanto in Italia. In **Spagna** opera già da tempo l'Inquisizione spagnola, un'istituzione fortemente repressiva che non ammette interferenze. In **Francia** il controllo sulla stampa è rivendicato da tre istituzioni: dal re, dalla Chiesa e dalla Sorbona. Solo quando queste riescono a mettersi d'accordo (il che accade di rado, visti i diversi interessi) si ha un fermo controllo sulla situazione. Lo Stato francese, inoltre, rifiuta sia l'Inquisizione sia gli indici romani. Per quanto riguarda gli **stati italiani**, la vicinanza a Roma e la frammentazione politica rendono la situazione complicata. Tra i possedimenti spagnoli, ad esempio, **Sicilia** e **Sardegna** sono sotto la sfera d'azione del tribunale spagnolo, mentre **Milano** e **Napoli** rimangono assoggettati all'Inquisizione romana. In questi due stati, sebbene il governo rivendichi la giurisdizione sulla stampa, in realtà si applicano i decreti di Roma ed è l'autorità ecclesiastica ad avere il controllo sull'attività editoriale. Anche a **Modena**, dove formalmente si richiede un'autorizzazione del duca, in pratica egli autorizza libri che hanno già ottenuto l'*imprimatur* dell'inquisitore.

Nella **Repubblica di Venezia**, invece, primo centro editoriale italiano, la situazione è molto diversa. Nel 1486 viene istituito il **privilegio di stampa**, una forma di diritto di pubblicazione esclusiva di un titolo, che salvaguarda gli interessi di chi investe nel libro; nel 1516 viene nominato un revisore per i libri umanistici, il quale garantisce la qualità letteraria dei testi; mentre il 29 gennaio 1527 il Consiglio dei Dieci decreta l'obbligo della licenza di stampa per evitare la pubblicazione di opere "disoneste e di mala natura", istituendo così la prima forma di censura preventiva di Stato. Dal 1562 la lettura dei testi è affidata a tre revisori con competenze specifiche in termini di religione, politica e morale.

La stampa clandestina e l'elusione dei divieti

Nonostante le disposizioni censorie si moltiplichino, la loro efficacia è spesso scarsa. Da una parte il braccio di ferro giurisdizionale fra Chiesa e stati impedisce che il controllo sia realmente efficace. Dall'altra, pratiche molto diffuse come l'importazione e la stampa clandestina fanno sì che molti titoli proibiti arrivino ugualmente al lettore.

Dopo il difficile periodo iniziale di adeguamento alle rigide regole degli indici, la situazione tende a normalizzarsi. I grossi librai, che dipendono dalle autorità per il rilascio di licenze e permessi, hanno interesse a non correre rischi e a conformarsi. Molti di loro si mettono a stampare opere devozionali e liturgiche. In stati in cui la censura è appannaggio del potere politico e dove l'*imprimatur* non è legalmente richiesto, come nella Toscana lorenese di metà XVIII secolo, gli stampatori si recano spesso spontaneamente dagli inquisitori a chiedere l'autorizzazione per non mettere in pericolo la propria attività. Non tutti, però, sono disposti ad adeguare la propria produzione alle norme curiali. Se alla fine del '500 in quasi tutti gli stati si possono trovare strutture preposte alla supervisione delle pubblicazioni, editori e lettori imparano da subito ad eludere i controlli. Innanzitutto diventa estremamente facile procurarsi le **patenti per la lettura** dei libri proibiti. Inoltre, grazie ad una vivace stampa clandestina si stampano molti dei libri all'indice in volumi di difficile identificazione e con falsi frontespizi.

Sulle licenze di stampa a Venezia si veda il contributo di Mario Infelise

<http://venus.unive.it/riccdst/licenze.htm>

Le prime insofferenze

I primi cenni di insofferenza al regime censorio si manifestano già a cavallo tra il XVI e il XVII secolo. Sono in primo luogo i **librai** a sentire il bisogno di regole più flessibili, per poter lavorare in tranquillità. Se da una parte la loro attività li porta ad avere contatti con letterati di cultura e religione diversa, e quindi ad avere una mentalità più aperta e liberale, dall'altra proprio la natura commerciale del loro mestiere li fa essere prudenti nel contrapporsi al potere costituito dal quale dipendono permessi e licenze. Quelli che non convertono la propria produzione per adeguarsi alle norme escogitano tutti i mezzi per eludere i controlli e devono lavorare in un clima di continuo mutamento, con un'elasticità che pochi altri settori richiedono. Si ricordi l'esempio di Christophe Plantin, il quale nonostante abbia ottenuto da Filippo II di Spagna il privilegio esclusivo per le opere liturgiche, intrattiene fitte relazioni con i calvinisti olandesi.

Per quanto riguarda gli **autori**⁶, molti pensano che il controllo sulle opere stampate sia necessario, che la libertà di parola non possa garantire uno stato ordinato; altri invece si dichiarano per una cultura senza divieti. Ma già nel corso del XVII secolo Inquisizione e censura perdono la loro valenza minacciosa. Ai processi molti lettori e librai dichiarano di non aver pratica degli indici, a riprova della loro progressiva scomparsa come strumenti di controllo. Provocatoriamente, c'è chi li usa come repertorio di libri che sarebbe opportuno possedere, così come vengono adoperati gli indici espurgatori per rintracciare agilmente, nei libri stessi, i passi proibiti.

La prima voce a difesa della **libertà di stampa** si alza in Inghilterra, in questo molto più avanti dell'Europa continentale. Nel 1644 John Milton scrive il *pamphlet* *l'Areopagitica* come risposta al *licensing order* del 1643 con cui il Parlamento ripristina la censura preventiva dopo tre anni in cui non c'erano stati controlli. Nonostante lo scarso successo del *pamphlet*, sarà proprio l'Inghilterra, nel 1695, il primo paese ad abolire la censura preventiva.

Assolutismo e censura di Stato

Alla fine del XVII secolo l'Inquisizione ha ormai perso il suo significato. Per i principi, al contrario, è sempre più importante influenzare la circolazione delle idee per consolidare il proprio assolutismo. Esempio è la **situazione francese**. Nel 1623 la stampa viene posta sotto il controllo statale e, dopo un periodo più tollerante in concomitanza con la Fronda, Colbert nel 1660 intensifica la sorveglianza. Dopo aver ridotto da 72 a 35 il numero di librai nella capitale, stabilisce delle norme per controllare le importazioni e l'attività dei tipografi in provincia. Molte delle domande di licenza (10-15%) vengono respinte: per lo più libri superstiziosi, pezzi scandalosi o satirici, opere politiche o giudicate "poco utili". Affiancato agli organi censori, un luogotenente della polizia tiene sotto controllo i traffici illeciti tra Parigi e la periferia e si occupa del sequestro delle opere bloccate. A riprova dell'efficacia dei provvedimenti, il 19% dei prigionieri alla Bastiglia tra il 1659 e il 1789 è costituito da detenuti per reati di *librairie*.

Dopo la metà del XVIII secolo, l'aumento della produzione rende impossibile tenere sotto controllo le pubblicazioni. L'allora direttore della *librairie* Guillaume Lamoignon de Malesherbes si rende conto di tale impossibilità e del pericolo costituito dalla stampa clandestina. Riduce quindi i motivi di proibizione (rimangono al bando le opere calunniose, quelle oscene e quelle contro il re e la religione) per allentare la pressione censoria e garantire il controllo, e nello stesso tempo aumenta la responsabilità di autori e censori con norme precise e inderogabili. Non mancano per Malesherbes gli scontri con il Parlamento: il

⁶ Carlo Dionisotti, *Chierici e laici*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 55-88.

caso più eclatante, quello dell'*Encyclopédie*. Pubblicata a partire dal 1750, non senza difficoltà, l'*Encyclopédie* viene attaccata da gesuiti e giansenisti nel 1752 e salvata da Malesherbes. Nel 1759 gli avversatori ci riprovano e questa volta interviene il Parlamento, che accusa Diderot e compagni di attacco alla religione e all'autorità. Intenzionato a bloccare le vendite dell'opera, il Parlamento revoca il privilegio reale e mette l'*Encyclopédie* all'indice. È ancora una volta Malesherbes, incaricato dal Parlamento di liquidare l'impresa, a salvare la situazione, ricorrendo alla falsa data di Neuchâtel.

In **Italia** la statalizzazione della censura è molto più lenta che in Francia e si può dire compiuta solo verso la fine del '700. Non ha inoltre grandi ripercussioni, se non sul rapporto fra Stato e Chiesa. Nel **Ducato di Savoia** nel 1733 si concepisce un progetto di riforma delle leggi sulla stampa che si ispira a quelle in vigore nella Repubblica di Venezia, ma il piano rimane inattuato, per paura di conflitti con Roma. Le autorità si limitano ad invitare i librai a non tener troppo conto delle prescrizioni inquisitorie. A **Napoli** il potere ecclesiastico viene subordinato a quello della monarchia solo dopo l'arrivo dei Borboni. Né Chiesa né Stato, inoltre, hanno strumenti idonei a far rispettare le proprie norme, e viene lasciato ampio spazio al contrabbando e alla stampa clandestina. Anche a **Firenze** bisogna aspettare una nuova dinastia (dai Medici ai Lorena) perché le leggi sulla stampa siano riviste in senso regalista. All'Inquisizione rimane potere solo sui testi religiosi e l'autorizzazione finale spetta in ogni caso all'autorità regia. In Italia, come in Francia, i rapporti fra censori, scrittori ed editori sono molto stretti e il rilascio dei permessi è spesso frutto di conoscenze e trattative. All'inizio del XVIII secolo, inoltre, autori come Erasmo e Machiavelli non destano più tanto scalpore. La censura assume toni meno repressivi e ci si avvia verso il secolo dei Lumi.

L'era dei Lumi e il declino della censura

Lo spostamento del centro di controllo della produzione libraria nelle mani del potere laico produce un notevole allentamento delle maglie della censura. Spesso le autorità cedono alla logica mercantile per la quale è meglio lasciar produrre un libro non del tutto ortodosso che incentivare, con la proibizione, la stampa clandestina. Sempre la stessa logica fa sì che, non essendo sempre in grado di bloccare le importazioni, lo Stato preferisca incassare i proventi dei libri piuttosto che cederli agli stampatori stranieri.

Al di là di quelle che possono essere scelte di carattere commerciale, la mentalità sta comunque cambiando, pur restando un punto fermo il fatto che il popolo va protetto dall'eresia e dai libri che possono indurre a pensieri pericolosi. Nel 1760 viene tradotta in italiano, insieme ad altre opere di Voltaire, la *Lettre à un premier commis*, uno dei primi scritti a promuovere esplicitamente la **libertà di stampa**. La discussione a riguardo si fa molto accesa, soprattutto per la penetrazione in Italia delle idee dei *philosophes*. La libertà di stampa deve servire a educare il popolo, perché questo possa gestire la propria sovranità; e il libero contraddittorio è l'unico mezzo per avere una stampa senza vizi. Diventa imprescindibile il diritto alla critica, esercitato in salotti e caffè letterari, che rende in parte possibili gli avvenimenti di fine secolo. La libertà di stampa viene proclamata a Parigi il 26 agosto 1789 con la [Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino](#). La Rivoluzione causa un irrigidimento delle strutture di controllo negli altri stati europei, con la conseguente revoca di libertà precedentemente concesse, ma non si dovrà aspettare molto perché i suoi principi varchino i confini francesi. Poco più di mezzo secolo più tardi lo [Statuto Albertino](#) (1848) introduce la libertà di stampa anche in Italia. Al di là delle alterne vicende di XIX e XX secolo, il principio parigino rimane uno dei punti fermi degli ordinamenti liberali moderni, a cui fa riferimento anche l'art. 21 della [Costituzione Italiana](#).

I libri proibiti e la stampa clandestina

False date e stampe alla macchia

L'irrigidimento della censura, associato ad un sistema di controllo poco efficace, dà un grandissimo impulso al mercato clandestino, favorendo nei secoli XVII e XVIII lo sviluppo di una fitta rete alternativa.

Se ancora per tutto il '500 i volumi dal contenuto scottante venivano preferibilmente manoscritti, per eludere i controlli, nei secoli successivi si escogitano altri espedienti. Mentre gli editori maggiori preferiscono non correre pericoli e prosperano con poco rischio e una produzione allineata, i librai marginali cercano nel mercato dei libri proibiti una spinta per risollevarsi. E in effetti il mercato prospera: il pubblico è stanco dei soliti libri, cerca novità e impara subito a distinguere le stampe tradizionali (la cui forma tradisce un altrettanto tradizionale contenuto) da quelle con note tipografiche falsate, che lasciano intuire contenuti meno ortodossi.

L'espediente più utilizzato, infatti, che prende il nome di **falsa data** o **stampa alla macchia**, è quello di stampare libri con frontespizi riportanti falsi luoghi di edizione. Fin dalla pubblicazione dei primi indici dei libri proibiti, gli stampatori sono obbligati ad apporre sulle opere il luogo e la data di edizione, insieme al nome del libraio o del tipografo curatore della pubblicazione, così che si possa sempre risalire ad un responsabile nel caso un'opera venga messa al bando. I librai che vogliono pubblicare testi proibiti o rimettere in circolazione rimanenze di opere bandite adottano quindi la stampa alla macchia per evitare di essere perseguiti.

Non sono librai e tipografi, però, i soli ad usare la falsa data. In realtà sono proprio gli stessi **censori** i primi a sentire il bisogno di eludere alcune norme troppo rigide. Il mercato illegale fa una concorrenza spietata a quello legale, alla stampa clandestina si affiancano i *colporteurs* con i loro repertori di libri importati, e spesso le autorità si trovano a dover scegliere fra un ottimo affare e l'applicazione rigorosa delle leggi. Altre volte il problema è quello di trovarsi davanti a libri che non sono necessariamente da vietare, ma che non possono essere stampati con l'avallo dei censori. L'autorizzazione che viene stampata sui volumi, infatti, è quasi sempre una sorta di valutazione positiva, che rende le autorità corresponsabili della diffusione del contenuto. Non potendo dare il proprio incondizionato appoggio, ma non ritenendo necessario bandire il libro, i censori danno un'autorizzazione implicita a stamparlo con un falso luogo di edizione. Il libro sarà così reperibile sul mercato, non verrà importato né stampato clandestinamente, e lo Stato ne trarrà il giusto vantaggio senza compromettere i censori.

È così che nelle piccole stamperie, nelle cittadine lontane dal potere centrale, nelle *enclaves* assoggettate ad altri sovrani, in Olanda, a Ginevra, nel principato di Neuchâtel - famosissimo per questo tipo di attività - si stampano contraffazioni e libri che la censura non intende impedire, ma neppure autorizzare apertamente. Si tratta per lo più di località defilate, ma il mercato è tutt'altro che esiguo. Alla fine del '700 in **Francia** circa la metà dei libri è stampata con questo sistema: si tratta per lo più di letteratura galante, di romanzi d'intrattenimento o lascivi, o di produzione storica e giornalistica su temi d'attualità, che viene stampata con la falsa data per non rischiare di urtare la suscettibilità dei principi. Tutta la produzione illuministica viene pubblicata in questo modo, al fine di non avvantaggiare troppo gli editori olandesi che avrebbero guadagnato una fortuna nel rifornire tutta la Francia (ironicamente, il toponimo più usato nelle false date è proprio quello di Amsterdam). A **Venezia**, dove la stampa alla macchia costituisce il 40% del mercato librario e l'illegalità è garantita da alte protezioni, persino gli indici

dei libri proibiti vengono stampati con false note tipografiche. Gli indici, infatti, sono inconciliabili con la legislazione veneziana, ma sono molto richiesti e quindi devono essere stampati.

È chiaro il tentativo delle autorità di riappropriarsi di un mercato che avevano perso con la repressione e l'applicazione rigida delle norme. Il pubblico ben presto si abitua alle false date e ne fa incetta, al punto che nel 1763 Denis Diderot chiede ai censori francesi di aumentare il numero dei permessi taciti, per il bene della cultura e del mercato.

Il caso di Napoli

A Napoli la stampa clandestina si sviluppa più che in altre città italiane. Una delle ragioni principali è la grande incertezza riguardo alle competenze in materia di censura e controllo. Ancora nel 1726 il sinodo napoletano ribadisce l'esigenza della Chiesa di avere piena giurisdizione sulla stampa, cosa che lo Stato non è disposto a riconoscerle. Con l'arrivo dei Borboni la posizione monarchica si rafforza, ma né la Chiesa né lo Stato, con la sua complessa burocrazia e il continuo moltiplicarsi di norme, sono in grado di tenere sotto controllo la produzione libraria napoletana.

Librai come Giannone e Grimaldi si danno alla macchia, così come molte piccole stamperie a carattere familiare, che più facilmente eludono i controlli. Tra gli anni '10 e gli anni '20 del XVIII secolo opera a Napoli Lorenzo Ciccarelli, che attrezza la sua casa per la stampa di opere vietate. Protetto da mecenati, Ciccarelli pubblica libri che non si pubblicano in nessun'altra città italiana, come le opere del Boccaccio e di Galileo e i primi testi che diffondono il pensiero newtoniano. Naturalmente questi volumi escono con marca e luogo di edizioni falsi. Della stamperia di Lorenzo Ciccarelli si servono anche personaggi ufficiali, persino uomini legati al mondo della censura, come il cappellano maggiore Celestino Galliani.

Per tutto il XVIII secolo e fino alla Rivoluzione Francese i contatti della città con l'estero sono intensissimi. Napoli, infatti, è il centro ideale dove far arrivare i **libri d'importazione**, grazie ad una dogana molto tollerante e ai bassi costi d'entrata delle merci.

La riproduzione delle immagini

Nella primissima era della tipografia, alla fase meccanizzata della riproduzione del testo seguiva una fase ancora manuale di illustrazione del testo. Molti volumi composti in tipografia venivano poi illustrati dagli stessi miniatori che avevano lavorato sui libri manoscritti. Di frequente veniva lasciato uno spazio per i capoletterati da miniare.

Con l'aumentare delle tirature si pose il problema di meccanizzare anche il processo di riproduzione delle illustrazioni. Una soluzione facile e di successo fu la tecnica della **xilografia**, ovvero l'utilizzo di disegni incisi su matrici di legno. L'inserimento di tali matrici, a rilievo come i caratteri tipografici, all'interno delle pagine composte non presentò grandi ostacoli. Un tipografo di Bamberg, Albrecht Pfister, nel 1462, realizzò il primo libro illustrato "di serie", l'*Edelstein*, una raccolta di fiabe di Ulrich Bömer, con xilografie colorate con qualche pennellata di acquerello. Normalmente i primi libri illustrati sono a carattere popolare e le illustrazioni hanno il ruolo di spiegare il testo a un pubblico scarsamente alfabetizzato. Le tecniche di illustrazione venivano inoltre utilizzate per comporre cornici al testo o alle illustrazioni principali.

Nel corso del Cinquecento vennero perfezionate le **tecniche calcografiche**. Esse erano basate sull'incisione delle illustrazioni su matrici di rame. Una tecnica classica era la *puntasecca*, in cui la matrice veniva semplicemente incisa tramite sottili punte d'acciaio. Altre tecniche, come l'*acquaforte*, prevedevano l'uso di acido per corrodere la matrice in corrispondenza dei grafismi. La lastra era ricoperta di uno strato protettivo (in genere cera vergine) e l'artista metteva a nudo le parti corrispondenti al disegno. Poi la lastra era soggetta a bagni nell'acido che corrodeva il metallo in base al tempo di immersione. Infine lo strato protettivo era rimosso con un solvente.

Il problema, in questo tipo di tecniche, era che le matrici non erano a rilievo (come i caratteri tipografici e la xilografia), e quindi non era possibile integrarle nella pagina composta. Erano necessari due passaggi di stampa, uno per il testo e uno per l'illustrazione. Questo secondo passaggio era svolto con un torchio di tipo diverso, detto calcografico, in cui lastra e carta (inumidita per attingere l'inchiostro in misura diversa in base alla profondità e larghezza dei solchi) passano attraverso due rulli azionati a mano tramite una ruota a raggiera.

Questa nuova tecnica, prevalente da fine Cinquecento a fine Settecento, aveva un duplice vantaggio. Da un lato favorì l'espressione estetica, permettendo incisioni più duttili e con sfumature. Molti importanti pittori furono infatti anche importanti incisori: Mantegna, Dürer e Rubens per fare alcuni nomi. Dall'altro lato la precisione della rappresentazione venne anche sfruttata in importanti opere scientifiche, altrimenti impubblicabili: opere come il manuale di anatomia *Imagines partium corporis* del Vesalio (1566) e come l'*Encyclopédie* di Diderot.

Il Settecento

Nel corso del XVIII secolo la stampa si afferma saldamente in Europa e si diffonde anche in nuove regioni, come la Russia e l'America, dove nel 1772 sorge la prima fonderia di caratteri del nuovo continente. Il numero delle pubblicazioni aumenta, come testimoniano i cataloghi della Fiera di Lipsia, nuovo centro del commercio librario: da 1384 titoli nel 1765 si passa infatti a 3906 nel 1800. A questo aumento della produzione corrisponde un allargamento del pubblico dei lettori: grazie a una più ampia scolarizzazione e alla diffusione delle biblioteche circolanti la lettura conquista nuove fasce di pubblico, in buona parte femminile.

All'allargamento del mercato delle pubblicazioni a stampa si accompagna una ridefinizione delle figure che operano nell'editoria. Risale al 1709 la prima legge che riconosce all'autore una proprietà intellettuale sulla propria opera: il **Copyright Act**, emanato in Inghilterra durante il regno della regina Anna, accorda all'autore - e non più allo stampatore come accadeva con i privilegi - un'esclusiva di 21 anni. L'esempio inglese rimane a lungo isolato: nel 1777 in Francia viene emanato un decreto in cui si riconosce all'autore un privilegio decennale ma è solo con le leggi rivoluzionarie del 1791 e del 1793 che si giunge a un pieno riconoscimento della proprietà intellettuale. In Italia un primo decreto viene emanato dal governo rivoluzionario piemontese nel 1799, seguito da una legge della Repubblica Cisalpina nel 1801.

Per tutto il Settecento l'Inghilterra costituisce dunque un'eccezione: mentre Defoe e Richardson vivono della propria penna, nel resto d'Europa gli autori operano in condizioni precarie. L'istituto del patronato è sempre meno diffuso - come testimoniano le lettere di dedica in apertura alle pubblicazioni - e non si è ancora affermato quello della proprietà intellettuale; gli autori sono spesso costretti ad aspre trattative con gli stampatori per ottenere compensi, quando non addirittura a farsi essi stessi stampatori delle proprie opere.

Nel corso del Settecento si assiste anche a una graduale separazione fra stampatore, editore e libraio cfr. **I mestieri del libro**) ; accanto a tipografi puri e a librai autentici sopravvivono però figure ibride che ricercano una maggiore solidità economica attraverso la combinazione di più mestieri. Oltre agli autori che si fanno editori, sono infatti frequenti i casi di tipografi che stampano a proprie spese e, con maggior fortuna, di librai che diventano editori. Diverse realtà coesistono nel panorama editoriale del tempo: accanto ai Remondini di Bassano, che impiegano oltre 500 uomini, 20 torchi da stampa e 36 per le incisioni, sopravvivono piccole tipografie che annoverano un solo torchio. Ma la Società Tipografica di Neuchâtel, in Svizzera, produce cinquecento edizioni in venti anni servendosi di solo quattro macchine tipografiche, e tra queste edizioni figura anche una ristampa dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert, senza dubbio la più importante impresa editoriale del secolo. Il Settecento, però, non è stato solo il secolo dei philosophes: una larga parte della produzione editoriale è infatti riconducibile a quella letteratura popolare di piccolo formato diffusa da venditori ambulanti che trova l'espressione più compiuta nella *Bibliothèque bleue* di Troyes.

Accanto alle imprese private operano poi le stamperie reali, ducali o granducali, organiche al potere e avulse dalle leggi del mercato, ma non per questo trascurabili. È nella stamperia ducale di Parma, ad esempio, che lavora Giovanbattista Bodoni, la figura più illustre della tipografia italiana del Settecento. Con Bodoni le linee sobrie e armoniose del neoclassicismo approdano al libro a stampa:

vengono introdotti nuovi caratteri, ispirati a rigorose proporzioni geometriche, e i frontespizi si alleggeriscono della ridondanza che aveva caratterizzato il secolo precedente. Mentre lo stile tipografico evolve sensibilmente, la tecnologia della stampa non conosce innovazioni sino alla fine del secolo, quando Aloys Senefelder introduce la litografia (1796) e Nicolas Louis Robert, nella cartiera di proprietà degli stampatori parigini Didot, costruisce la “macchina continua” (1798), con la quale diviene possibile fabbricare un nastro continuo di carta e decuplicare in tal modo la velocità di produzione. Nel frattempo, in alternativa agli stracci, costosi e difficili da reperire, comincia a diffondersi la carta a base di pasta di legno, molto più fragile e meno resistente nel tempo. La lignina di cui è composta fa ingiallire con rapidità e mette in serio pericolo la conservazione delle edizioni dei secoli XIX-XX.f

Giambattista Bodoni

Giambattista Bodoni nasce a Saluzzo (CN) il 16 febbraio del 1740. La sua è una famiglia di stampatori: il nonno Giandomenico aveva sposato la figlia di un tipografo, Vallauri, ereditandone la tipografia; il padre Francesco Agostino, tipografo, con una propria bottega a Saluzzo, aveva sposato una Giolitti, probabilmente una discendente di Giolitto De' Ferrari, il capostipite di una famiglia di stampatori, attivi per più di centocinquanta anni a Trino Vercellese e Venezia.

Nel 1758 Giambattista Bodoni si trasferisce a Roma, dove, grazie anche all'interessamento del direttore Costantino Ruggeri, trova un posto nella Stamperia della Congregazione di Propaganda Fide. Questa congregazione nasce sotto Gregorio XV con il fine di diffondere la fede cattolica. Per questo nel 1626 venne installata una stamperia che producesse libri in svariate lingue straniere (dal greco e il latino, al bulgaro, l'armeno, il persiano e moltissime altre) che fossero di aiuto ai missionari nei loro viaggi. A Roma il clima culturale, sebbene con qualche difficoltà, non è certo statico: all'interno della chiesa si discutono le posizioni gianseniste, che si vanno diffondendo anche fra alcuni esponenti di Propaganda Fide; il movimento romano di Arcadia è uno fra i più influenti. La formazione romana di Bodoni risente di questo clima, e dell'influenza di alcuni personaggi, quali il cardinale Spinelli, responsabile della congregazione, il suo collaboratore Paciaudi, e padre Giorgi, un frate agostiniano.

La stamperia è ricca di numerose serie di caratteri, in particolare quelli orientali. Grazie a questo fatto e alle lezioni di padre Giorgi, Bodoni si interessa alle lingue orientali, e riceve anche lezioni di ebraico. La sua passione per la produzione dei tipi e per le lingue orientali lo rendono la persona più adatta ad occuparsi della composizione del volume di padre Giorgi *Alphabetum Tibetanum* nel 1759, e nel 1761 di un *Pontificale copto-arabo*. Gli vengono anche affidati riordini di cassette di caratteri orientali particolari, che lo influenzeranno nel suo lavoro di incisore di tipi.

Il 1768 è un anno importante per Bodoni, che viene chiamato dal duca Ferdinando a dirigere la Stamperia Reale di Parma, dove potrà finalmente dimostrare appieno il proprio talento. Sulle prime, ordina da Parigi sei dei tipi di Fournier, fra i migliori del tempo. Riesce poi a convincere il duca ad impiantare una fonderia a Parma, chiamando a dirigerla uno dei suoi fratelli, Giuseppe. Bodoni si dedica quindi principalmente all'incisione di caratteri, sebbene debba seguire una grande mole di lavoro.

La prima opera di grande successo composta con caratteri da lui incisi e fusi sono gli *Epithalamia exositicis linguis reddita* del 1775, in venticinque lingue esotiche, preceduta, fra gli altri, anche da un manuale tipografico, *Fregi e majuscole incise e fuse da Giambattista Bodoni* del 1771. Grazie all'esperienza parmense, la fama di Bodoni si diffonde nell'ambiente culturale, in particolare fra coloro che sono interessati alla produzione del libro. In molti lo vorrebbero per dirigere le proprie tipografie. Nel 1790 José Nicolas de Azara, ministro dello stato pontificio, gli propone di stampare una serie di classici. Bodoni dovrebbe lasciare Parma per Roma, ma il duca, pur di non lasciarlo andare, permette che i classici di de Azara vengano prodotti a Parma, inoltre gli concede di aprire all'interno del palazzo ducale una propria tipografia privata. I classici stampati per de Azara comprendono anche un'edizione di Orazio, Virgilio e Catullo. La stamperia di Bodoni produce alcuni importanti lavori in lingue europee, fra i quali un'edizione in francese del teatro di Racine, e //

castello di Otranto di Horace Walpole in inglese. Inoltre stampa anche lavori di scrittori italiani, quali Vincenzo Monti con *l'Aminta* e *Il Bardo della Selva Nera*. Le opere che vengono stampate da Bodoni hanno spesso il difetto di non essere eccessivamente curate e formalmente corrette, ma l'interesse per queste opere risiede per lo più nel modo in cui sono state stampate, e nella loro accuratezza dal punto di vista materiale. I caratteri hanno ovviamente un ruolo preponderante, tutta la composizione mira a metterli in evidenza. Ci sono quindi ampi margini, interlinee mai avare, spaziature ariose fra le parole che aumentano la leggibilità. La composizione è basata principalmente sul bianco e nero, sui diversi corpi dei caratteri, con poco colore, senza molte illustrazioni. I frontespizi non sono mai in minuscolo, sono ad asse centrale, con i piedi editoriali decorati da fuselli e filetti.

Il lascito di Bodoni è nel *Manuale tipografico*, pubblicato in varie edizioni: la prima è del 1788, l'ultima, postuma, viene pubblicata dalla vedova nel 1818, dopo la morte del marito avvenuta nel 1813. Nel *Manuale* si possono ammirare centinaia di caratteri diversi e l'arte compositiva del tipografo, qui e nelle sue edizioni vengono conservate le caratteristiche e la bellezza del lavoro di Bodoni.

I Didot: una famiglia di stampatori

Il nome di Firmin Didot, nato a Parigi il 14 aprile del 1764, è famoso per molti motivi: fu un letterato, un tipografo, un incisore e fonditore di caratteri, un fabbricante di carta. Ma il nome Didot appartiene ad un'intera famiglia che per tutto il Settecento lavorò alla produzione del libro. Il capostipite, François Didot nacque a Parigi nel 1699, figlio di un mercante, divenne libraio e poi stampatore, ricoprì cariche importanti nella corporazione dei librai. Suo figlio François-Ambroise inventò un sistema di misurazione dei caratteri mediante il punto tipografico Didot, che fu poi adottato in tutta Europa. La misurazione dei caratteri era stata fino ad allora a discrezione dell'incisore, mentre, a partire dal 1770, venne regolata secondo un'unità di misura precisa, basata su un'antica unità francese, per cui ogni punto corrisponde a 0,3759 mm. Oltre a questo François-Ambroise perfezionò il torchio, inventandone uno che aveva bisogno di una sola pressione, e introdusse in Francia la fabbricazione della carta velina. Il fratello Pierre-François diventò anche lui prima libraio e poi stampatore, e i suoi figli lavorarono come tipografi, incisori e fonditori.

Il figlio di François-Ambroise, Firmin, aiutava il padre nella bottega, incidendo i caratteri per alcune edizioni, delle quali sono famose quelle dette *Dauphin*, o quelle dette di *Monsieur*. Una delle sue invenzioni più importanti avvenne nel 1795. Firmin Didot si trovò ad affrontare la produzione di un libro piuttosto complicato, per l'epoca: una *Tavola dei logaritmi* di Callet. I numeri incolonnati e allineati ponevano problemi a una stampa a caratteri mobili, ma il problema fu risolto grazie alla nuova invenzione della stereotipia. La pagina composta, veniva impressa su un materiale plastico, ottenendo un negativo sul quale veniva colata la lega di piombo che produceva una lastra rigida, che - stampando - permetteva di ricavare i numeri allineati in maniera perfetta.

Per quanto riguarda i caratteri, Firmin incise misure diverse dei caratteri inventati dal padre, i Didot, e ne creò il corsivo. Le modifiche su questa fonte arrivarono alla creazione di una serie che progrediva per mezzi punti. Nel 1798 Firmin Didot toccò uno dei momenti più alti della propria produzione, con la creazione del carattere per l'edizione di Virgilio presentata durante l'esposizione dei prodotti dell'industria. La bottega dei Didot, che era passata sotto la direzione del fratello di

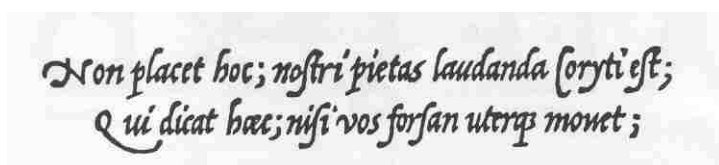
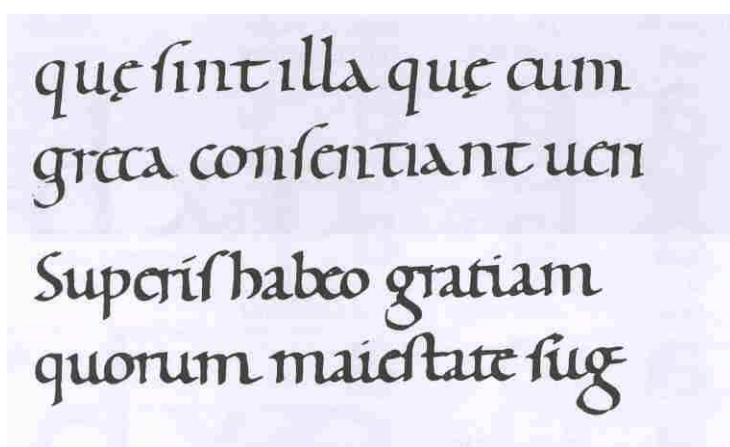
Firmin, Pierre, era stata trasferita nel palazzo del Louvre, sotto il Consolato e all'inizio dell'Impero, grazie proprio alla fama raggiunta dall'edizione di Virgilio. Durante questo periodo verranno stampate le celebri edizioni dette *del Louvre*. Nel 1811 Firmin fu nominato stampatore dell'Istituto di Francia, e nel 1814 stampatore del re. Incise numerose serie di caratteri, con i quali stampò le proprie edizioni, fra le quali un *Sallustio*, e alcune opere stampate in caratteri gotici, con illustrazioni e decorazioni floreali, a imitazione di quelle del Quattrocento.

Oltre a essere esperto in tutte le attività della tipografia, Firmin Didot fu anche un letterato, poeta e scrittore di tragedie, e nel 1830 anche membro della camera dei deputati, nella quale si batté per la libertà di stampa. La sua fama giunse in Russia, presso l'imperatore Alessandro, che gli mandò dei giovani da istruire nell'arte della stampa, i quali si aggiunsero ai numerosi apprendisti francesi. Nel 1827 lasciò ai figli la propria impresa, che comprendeva una fonderia, una fabbrica di carta, una stamperia e una libreria. Morì nel 1836, ma la famiglia continuò il suo lavoro, e la sua fama dura ancora oggi.

Evoluzione dei caratteri tipografici

L'origine della forma dei caratteri

I caratteri latini: maiuscole e minuscole. Le due forme fondamentali dell'attuale alfabeto latino (maiuscolo e minuscolo) derivano da due modelli temporalmente lontani tra di loro. Il maiuscolo ha come modello la *capitalis* romana, il cui modello più perfetto era considerato essere l'iscrizione alla base della colonna di Traiano (114 d.C.). Nel Cinquecento numerosi calligrafi si cimentarono nell'impresa di fissarne il canone geometrico, senza mai ottenere un risultato perfetto. Il minuscolo deriva invece dalla scrittura umanistica neocarolingia, nata a Firenze nella prima metà del Quattrocento. Essa a sua volta derivava dai più antichi testi latini classici che gli umanisti andavano riscoprendo, scritti con la minuscola carolina elaborata alla corte di Carlo Magno. La scrittura neocarolingia era usata principalmente per i libri manoscritti; era anche usata una scrittura corrente (corsiva) da cui deriva il nostro attuale corsivo (usato per la prima volta da Aldo Manuzio). L'utilizzo contemporaneo di maiuscole e minuscole si era già sviluppato fra il IV e il IX secolo d.C. Infatti in precedenza i due stili avevano usi completamente separati, anche in base al supporto utilizzato. Da un certo punto in poi, le due forme grafiche vengono accoppiate con funzioni diverse negli stessi manoscritti.



Grazie e bastoni. La distinzione fondamentale nell'ambito del disegno dei caratteri da stampa è la presenza o meno delle **grazie**. Essendo i primi caratteri romani ispirati alle iscrizioni lapidarie romane di epoca imperiale, di esse mantengono le cosiddette grazie, ovvero dei tratti ornamentali non distintivi posti alle terminazioni delle aste principali dei caratteri scolpiti. Se nelle iscrizioni lapidarie tali tratti avevano una precisa funzione (era l'unico modo di dare un disegno "chiuso" alle aste tracciate a colpi di scalpello), all'epoca della stampa tali tratti mantenevano una funzione esclusivamente grafica, pur mantenendo la forma triangolare e il raccordo "dolce" con le aste tipici delle grazie "scalpellate". In seguito la forma delle grazie varierà molto, assottigliandosi, e il raccordo diverrà ad angolo, tuttavia bisogna aspettare fino all'Ottocento per vedere caratteri

totalmente privi di grazie, i cosiddetti **bastoni**. Tuttavia bisogna notare che in realtà i bastoni si rifanno a un modello ancora più antico rispetto a caratteri con grazie. Infatti le incisioni romane più antiche erano prive di grazie, analoghe quindi ai "moderni" caratteri bastoni.

Punteggiatura e cifre. Il primo segno di punteggiatura utilizzato è il punto, presente già nelle iscrizioni lapidarie romane per le abbreviazioni, e successivamente per separare i nomi propri (all'epoca non erano ancora comparsi gli spazi fra le parole). Sempre in epoca romana, il punto venne utilizzato per separare tutte le parole e per segnalare la fine di una frase. In epoca medievale compaiono anche altri segni, utilizzati tuttavia dagli scribi con parsimonia e con regole abbastanza variabili. Infatti era ancora utilizzato soprattutto il punto per le abbreviazioni. La ricchezza di congiunzioni del latino rendeva superflui la maggior parte dei segni di punteggiatura, e anche i grandi capolettera ad inizio periodo rendevano spesso superfluo il punto fermo. Solo con la comparsa della stampa, alla fine del Medio Evo, vengono fissate delle regole standard nell'uso della punteggiatura. Si segnala in proposito, per la rigidità dell'utilizzo di tali segni, Aldo Manuzio .

Per quanto riguarda la scrittura dei numeri, la grossa novità è rappresentata dai cosiddetti numeri arabi. In realtà tali segni, nelle loro forme primitive, compaiono nell'India settentrionale nel II sec. a.C. e sono, come in altre culture, segni di lettere "riciclati" per esprimere i numeri (altrettanto si era fatto nelle culture greca e latina). Nel corso del primo millennio dopo Cristo, il sistema indiano di notazione dei numeri venne raffinato con l'introduzione dello zero e del sistema di conto decimale, estremamente utile per effettuare i calcoli, e questo portò al successo del sistema, che, attraverso la cultura araba e la Spagna, raggiunse l'Europa nel X secolo. A quell'epoca i segni per le dieci cifre erano già abbastanza simili a quelli attuali, e vennero ben presto stabilizzati dagli scribi nelle forme attuali. Quando sopraggiunge la stampa, le forme delle cifre sono già definite da secoli, e ogni incisore accompagna i propri alfabeti con una serie completa di cifre.

Quindi i numeri arabi, nella civiltà occidentale, rappresentano una doppia novità: il sistema di conteggio decimale, da un lato, e l'utilizzo di caratteri appositi per i numeri dall'altro. Il fatto che le cifre arabe non siano strettamente legate alla cultura occidentale ha permesso una loro facile estensione ad altre culture, abbinandole ad altri alfabeti diversi dal latino.

Il Quattrocento

I prototipografi. Caratteri gotici e romani. La Bibbia delle 42 linee di Gutenberg , come noto, era composta in caratteri gotici. Quando l'arte tipografica comincia a dilagare per l'Europa compaiono molto presto caratteri diversi. La prima tipografia in Italia, a Subiaco, impiantata da Arnold Pannartz e Conrad Sweynheym, usa già caratteri ispirati alla calligrafia umanistica, e da allora chiamati romani. A Venezia, ben presto centro della tipografia italiana, il francese Nicholas Jenson incide il prototipo dei caratteri oggi conosciuti come Garamond.

Uno dei primi grandi incisori di caratteri, il bolognese Francesco Grifo, lavora per il grande editore, Aldo Manuzio. Egli incide due memorabili serie di caratteri, per il *De Aetna* di Pietro Bembo (1495), e per l'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499). Inoltre incide il primo carattere corsivo, ispirato alla variante "cancelleresca" della calligrafia corrente. Manuzio utilizza tale carattere per le edizioni tascabili, in quanto permetteva una maggiore compressione del testo. (L'uso del corsivo quindi inizialmente non era usato in coppia al tondo, ma in alternativa).



Il Cinquecento

Garamond. Successivamente il maggiore sviluppo della tipografia si ha nella Francia di Francesco I. Qui opera, soprattutto per la famiglia di stampatori parigini degli Estienne, Claude Garamond (1480-1561), il primo ad usare in coppia tondo e corsivo. I caratteri Garamond presenti oggi sul mercato, sono molto vari in quanto sino ad anni recenti non erano stati identificati i suoi punzoni originali (attualmente conservati nel museo Plantin-Moretus di Anversa), ed erano quindi disegnati ispirandosi a caratteri incisi successivamente da epigoni del maestro. Tutta la famiglia di caratteri ha alcune caratteristiche comuni:

- la lunghezza delle ascendenti e delle discendenti
- una certa spigolosità del raccordo tra i due occhi della "g"
- l'asimmetria delle grazie superiori della "T"
- l'occhio della "P" aperto
- l'assenza di grazie nelle lettere "C" ed "S"
- nel corsivo le maiuscole sono meno inclinate delle minuscole



Il Seicento e il Settecento

Il Romain du Roi. Nel 1640 il cardinale Richelieu istituisce l'*Imprimerie Royale*. Luigi XIV, nel 1692, istituisce una commissione per lo studio di un carattere progettato secondo principi scientifici. Il carattere viene costruito su una griglia quadrata di 2304 moduli (48x48), venne inciso da Philippe Grandjean (a cui era stato affidato il compito di sviluppare la tipografia reale), ed è noto col nome di *Romain du Roi*. Ha queste caratteristiche:

- le grazie sono orizzontali;
- accentuato contrasto tra tratti spessi e sottili
- tutte le lettere sono considerate parte di un unico insieme

E' il primo carattere ad essere svincolato dalla calligrafia, ed è antecedente dei caratteri moderni. E' protetto da un severo divieto di riproduzione, ma viene presto copiato dai tipografi, con opportune modifiche. Pierre Simon Fournier (1721-1768) incide un suo carattere fortemente personalizzato, più flessibile e coordinato. Introduce molti fregi e decorazioni, molto usate nel successivo periodo della stampa. Fournier porta avanti gli studi della *Imprimerie Royale* per la definizione di una misura precisa del corpo dei caratteri (il punto). A stabilire definitivamente la misura del punto tipografico (almeno per l'Europa) è François Ambroise Didot (un punto è da allora pari a 1/6 di linea del "piede del re", unità di misura pre-decimale, ed è quindi pari a 0,376 mm). Didot disegna anche un suo carattere caratterizzato dalla regolarità del tratto e dal definitivo abbandono dei residui dello stile dei calligrafi.

L'Inghilterra del Settecento. Caslon e Baskerville. Per tutto il Seicento la tipografia inglese fa uso di caratteri incisi in Olanda. L'evoluzione del gusto ha portato ad un accorciamento dei tratti ascendenti e discendenti, e a un aumento dei contrasti tra gli spessori. William Caslon (1692-1766) è il primo incisore che contrasta il monopolio olandese. I suoi caratteri rispecchiano il nuovo gusto calligrafico, ottenuto non più con la penna tagliata, ma con quella a punta, che permette segni più sottili e di inspessire il tratto indipendentemente dall'inclinazione della penna e dalla direzione del *ductus*.

Il ponte tra i caratteri aldini e i "moderni" di Didot e Bodoni è John Baskerville (1706-1775), che opera a Birmingham. Maestro calligrafo e artigiano laccatore, a partire dal 1751 si dedica completamente all'arte tipografica. Ritenendo che caratteri, carta e inchiostro formino un insieme organico, si occupa personalmente della produzione della carta e dell'inchiostro, e anche della stampa, raggiungendo risultati di elevata qualità. Porta a compimento i suggerimenti di Caslon:

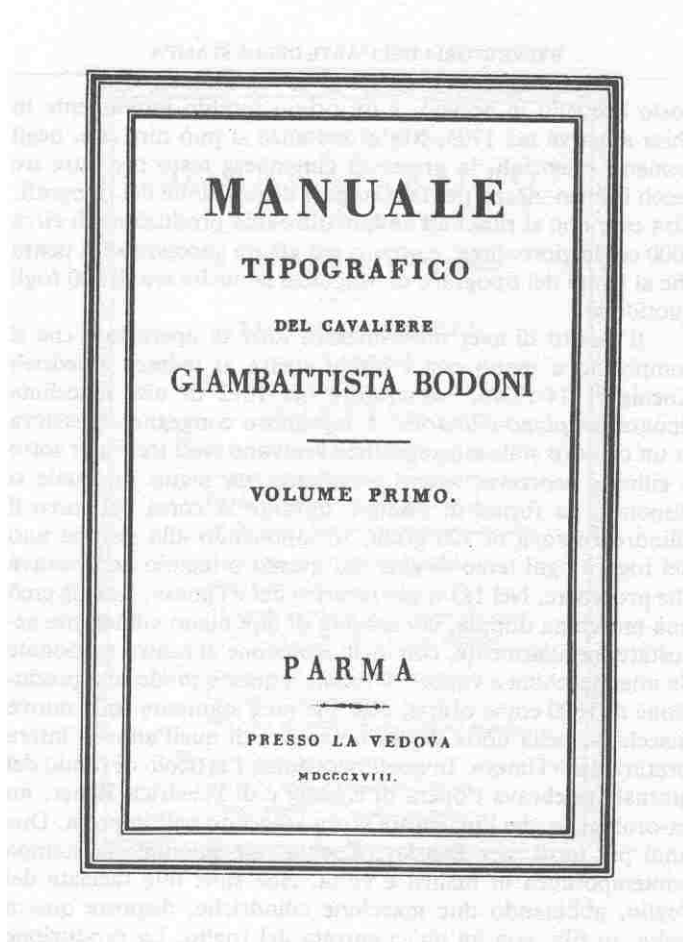
- i contrasti sono ulteriormente accentuati e i raccordi più eleganti
- le grazie superiori delle lettere b, d, k, l, i, j, m, n, p, sono quasi orizzontali
- la base della E si allarga
- gli spessori dei tratti non seguono più gli andamenti prodotti dal pennino tagliato cinquecentesco

- vengono assunte le forme della calligrafia postfiamminga: la coda della Q a forma di falce, il cappio inferiore della g aperto



Le edizioni di Baskerville, chiare e senza la profusione di frontespizi incisi, capilettera e decorazioni floreali tipica dell'epoca, vengono apprezzate prima di tutto in Europa continentale, e solo dopo la sua morte anche in Inghilterra.

I caratteri bodoniani. Giambattista Bodoni, lavora dapprima a Roma



per riordinare il patrimonio tipografico della stamperia vaticana; nel 1766 viene chiamato a Parma da Ferdinando di Borbone, per cui impianta la stamperia di corte. Sceglie di utilizzare i caratteri di Fournier. Muore nel 1813, dopo una vita ricca di onorificenze. Nel 1818 la vedova e l'assistente Luigi Orsi pubblicano postumo il monumentale *Manuale Tipografico*. I caratteri incisi dal Bodoni ben presto si discostano dalle forme del Fournier, abbandonando le decorazioni eccessive. I caratteri bodoniani sono così caratterizzati:

- contrasto accentuato e struttura verticale ben inquadrata

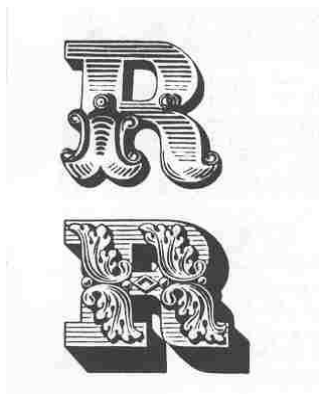
- assottigliamento e orizzontalità delle grazie

LODI, è *Lodi, vil-*
 ricca cit- *le dans le*
 tà conca- *Milanez*
 ftello ful *avec un*
 Milanef. *Château*

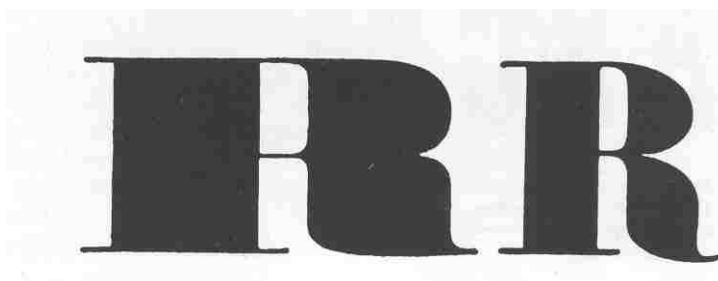
BCEGMPQRS 234567
 lxp & acefghnrtu BEGM
 & abefghmprstuvwxyz

L'Ottocento

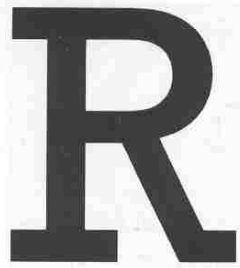
Decorazioni e spessore delle grazie. A partire dalla fine del Settecento le applicazioni della tipografia si moltiplicano: volantini, locandine, manifesti, giornali, pubblicità commerciale. L'uso di caratteri a corpi grandissimi (costruiti in legno) e di caratteri gotici per aumentare il nero sulla pagina non bastano più. Le direttrici di sviluppo di nuovi caratteri sono tre:



- caratteri **iperdecorati** e **supercontrastati**, usati spesso in composizioni *patchwork* di caratteri diversi fra loro



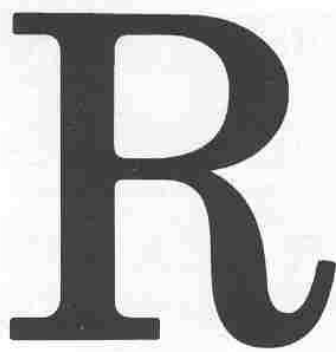
- **ultra-Bodoni**, ovvero caratteri che esasperano il peso dei tratti e la sottigliezza delle grazie; l'estremizzazione di questa tendenza porta alla "comparsa" dei caratteri senza grazie, sembra per la prima volta fusi nella fonderia dei discendenti di Caslon nel 1816



□ **egiziani**, ovvero caratteri che esasperano lo spessore delle grazie rispetto a quello delle aste, portandole ad essere altrettanto se non più spesse; essi sono di due tipi, con grazie raccordate (ad es. il *Clarendon*, 1843) e con grazie non raccordate (ad es. il *Rockwell*, 1933).

Gli Stati Uniti

Negli Stati Uniti c'è uno sviluppo parallelo del disegno dei caratteri a partire dai cosiddetti *Scotch Roman*, derivanti dai caratteri disegnati da Richard Austin per la fonderia Miller di Edimburgo (1812). Linn Boyd Benton, l'inventore della macchina per la produzione in serie dei punzoni, si ispira a questa famiglia di caratteri per incidere il carattere *Century*, usato per l'omonima rivista, nel 1895. Migliora la leggibilità dei caratteri scozzesi, mantenendone alcune inconfondibili caratteristiche, fra cui la forma a ricciolo della zampa della lettera "R". Il figlio di Benton, Morris Fuller, progetta, pochi anni dopo, la versione *bold* del *Century*, primo caso di disegno coordinato di questo tipo. M. F. Benton progetta anche una coppia di caratteri senza grazie, il *Franklin Gothic* e il *News Gothic*.



Novecento

Inghilterra. Nell'ambito della nascita delle arti applicate, che si propongono di ridare dignità alle lavorazioni artigianali, nasce la prima *private press*, creata da William Morris nel 1891. Un suo allievo, Edward Johnston (1872-1944), si dedica interamente alla calligrafia e scrive un manuale, *Writing & Illuminating & Lettering*, che ebbe grande influenza sia in Inghilterra che in Germania. Su commissione di Frank Pick, che si occupò del completo ridisegno dell'immagine della metropolitana di Londra, Johnston disegna, nel 1916, un carattere senza grazie tuttora in uso per tutta la comunicazione dell'*Underground* di Londra.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
& ;! ? () abcdefghijklmnopqrstuvwxyz

Stanley Morison, consulente della Monotype per la ristrutturazione del suo parco caratteri dal 1922, promuove in quegli anni la realizzazione di caratteri disegnati a partire da prestigiosi modelli:

- il *Bembo*, sul modello del *De Aetna* di Pietro Bembo, pubblicato da Manuzio nel 1495
- il *Poliphilus*, sul modello dell'*Hypnerotomachia* del 1499
- un *Baskerville* basato su un'edizione del 1722 e un *Fournier*

A questo punto ritiene che sia il momento di tentare l'incisione di un alfabeto moderno, e la affida a Eric Gill, incisore su pietra e allievo di Edward Johnston. Egli disegna il *Perpetua* (tra il 1925 e il 1928), con grazie, e contemporaneamente il *Gill Sans* (prodotto dal 1927), che ha il portamento di un carattere con grazie pur essendone privo:

- simile al *Perpetua* per alcune lettere (la zampa della R, le lettere a, b, e, r, t)
- la "g" ha il doppio occhio classico, inusuale nei senza grazie

R

Morison è anche responsabile della creazione del diffusissimo *Times New Roman*. Nel 1929 viene incaricato dal *Times* di progettare un carattere per la composizione dell'intero giornale. Dopo vari tentativi Morison prende a spunto il *Plantin*, carattere prodotto dalla Monotype sulla base dei punzoni di Garamond conservati presso il Museo Plantin-Moretus. Il 3 ottobre del 1932 esce il primo numero composto con il nuovo carattere, così caratterizzato:

- la base cinquecentesca è quasi impercettibile
- le lettere sono più piene, i tratti ascendenti e discendenti più corti, lo spessore più marcato
- le grazie sono più regolari e uniformi
- è molto leggibile in corpi piccoli



Germania e Bauhaus.

L'avanguardia razionalista degli anni Venti si propone di ridurre le forme ai loro costituenti elementari. L'operazione oltre che all'architettura e al design viene applicata alla tipografia. Mentre si ottengono lavori notevoli nel campo dell'impaginazione, non altrettanto succede per il disegno dei caratteri. Il ridurre l'alfabeto in gabbie di pura combinazione di oggetti geometrici elementari dà risultati applicabili solamente per titolazioni, non per testi completi. L'esito più noto di queste ricerche è l'*Universal-Alfabet* di Herbert Bayer (1925).



Il principale carattere proveniente dall'ambito del Bauhaus è il *Futura* di Paul Renner (1927), che aveva legami abbastanza laschi con il movimento. I problemi principali si hanno con le minuscole: la prima versione, più marcatamente costruttivista, di alcune lettere (a, g, m, n, r), deve essere ridisegnata per migliorarne la leggibilità. Quello che permette al carattere di avere un grande successo è una certa dose di compromesso rispetto ai precetti costruttivisti:

- le lettere maiuscole hanno una perfetta modularità geometrica (lettera "O" perfettamente circolare, spessore dei tratti costante, combinazione di poche forme geometriche di base)
- nelle minuscole lo spessore dei tratti curvi si assottiglia nel raccordo con i tratti dritti, per evitare inspessimenti percettivi
- aggiustamenti percettivi nel rapporto tra lettere tonde e dritte (ad es. la "o" è più alta rispetto al tratto della "i")



Il dopoguerra. L'epoca moderna del disegno dei caratteri ha come peculiarità il *repêchage* all'interno dell'intera tradizione tipografica e calligrafica. All'interno di questa tendenza si colloca l'*Optima* (1955) di Hermann Zapf; calligrafo e incisore di caratteri di successo, si ispira per questo carattere senza grazie alle iscrizioni su pietra della Firenze della prima metà del Quattrocento. Il carattere, decisamente originale, sfugge alle tassonomie tradizionali:

- la struttura delle lettere è classica

- è senza grazie ma sembra averle: l'effetto è raggiunto rastremando i punti mediani dei tratti

BCEGMPQRS13458
l x p & a c e f g h m r t u

Il carattere per eccellenza degli anni Sessanta è invece l'*Helvetica* (1957) di Max Miedinger, ridisegno di un carattere di fine Ottocento della fonderia Berthold, associato indissolubilmente al design e alla grafica italiana. Il carattere, eccezionalmente neutro, compatto, adatto ad un uso formalista all'interno della pagina, si caratterizza così:

- riesuma la zampa a ricciolo della "R" tipico dei caratteri romani moderni
- le terminazioni delle lettere c, e, s, C, G, S sono quasi orizzontali
- la curva inferiore della g è appiattita

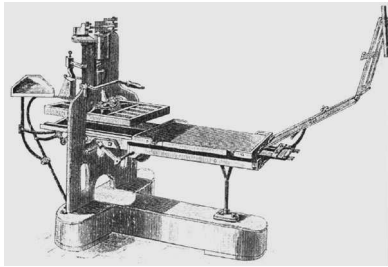
Nello stesso anno viene progettato dallo svizzero Adrian Frutiger l'*Univers*, che, nonostante l'enorme diffusione, non è mai diventato così tipico e caratterizzante come l'*Helvetica* è stato. La grande novità dell'*Univers* è quella di essere stato progettato, fin dall'inizio, in ventuno varianti esprimenti ogni gamma di inclinazione, larghezza, spessore dei tratti. In questo prefigura le attuali tecniche di progettazione per l'elettronica. Particolarmente riconoscibili, nell'*Univers*, i caratteri delle lettere G, Q, R, e dei numeri 1, 2, 5.

I giorni nostri. L'enorme patrimonio derivante dallo sviluppo plurisecolare di nuovi caratteri rende possibile una grande libertà di scelta fra caratteri diversi. A titolo indicativo, possiamo classificare i caratteri attualmente disponibili in queste famiglie:

1. bastoni, etruschi, grotteschi; non hanno terminazioni e le aste sono di spessore uniforme;
2. egiziani: le aste sono in genere di spessore uniforme e hanno terminazioni dello stesso spessore delle aste;
3. romani antichi; hanno aste con un principio di contrasto e le terminazioni sono trapezoidali raccordate con curve alle aste; l'asse delle lettere rotonde è obliquo;
4. romani moderni; le terminazioni sono orizzontali, di spessore molto sottile, uguale alle aste chiare, fortemente contrastate rispetto alle scure; l'asse delle lettere rotonde è verticale;
5. gotici e medievali;
6. inglesi e scritture; sviluppati dalle antiche scritture cancelleresche, hanno in genere un forte contrasto tra le aste;
7. fantasia; gruppo dei caratteri inclassificabili, molto diversi tra di loro.

Le innovazioni tecniche nella stampa

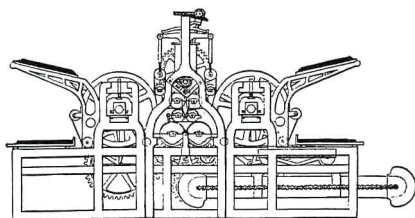
Il torchio, pur non subendo modifiche tali da stravolgerne la struttura complessiva, subì nel corso degli anni numerosi perfezionamenti, volti soprattutto a semplificarne il funzionamento e ad incrementarne la produttività. Come abbiamo già accennato, tra XV e XVI secolo si era passati dalla vite in legno alla vite in rame e dal pianale portaforma in pietra a quello in ghisa.



Un torchio Stanhope (1798)

Nel 1620 il tipografo olandese Willem Janszoon Blaeu introdusse l'automazione della leva e del carrello mobile, mediante un sistema di tiranti collegati a dei contrappesi. Nel XVII secolo comparvero vari modelli di torchio completamente metallici, di certo più precisi e veloci di quelli in legno, e meno soggetti a usura. Nel 1795 apparve il primo torchio interamente in ghisa, mentre il più famoso di questi modelli, lo **Stanhope**, (che prende il nome dal suo perfezionatore, Lord Charles Stanhope) fu introdotto nel 1798. Con lo Stanhope si riuscirono a raggiungere tirature di circa 3000 fogli giornalieri, un abisso rispetto ai 300 dei tempi di Gutenberg, ma una cifra non sorprendente se confrontata con le 2500 impressioni dei tempi di Plantin.

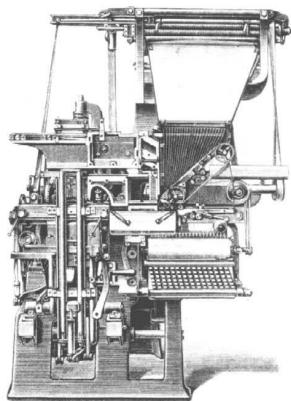
Una innovazione ancora più radicale fu quella apportata dal tedesco Friedrich Koenig, che andò oltre il concetto di torchio, e nel 1812 realizzò una macchina tipografica **piano-cilindrica**. La macchina era composta da un cilindro sulla cui superficie venivano stesi tre fogli; sotto il cilindro scorreva il piano con la forma di stampa. Durante la corsa del carro il cilindro avanzava di un terzo di giro, stampando così tre fogli ogni giro.



Macchina da stampa a vapore

Nel 1814 Koenig, su incarico del Times di Londra, assemblò una piano-cilindrica doppia azionata da una macchina a vapore, ottenendo l'allora incredibile cifra di 1600 copie orarie. Nel 1816, ancora Koenig riuscì a stampare bianca e volta in un unico passaggio, abbinando due macchine cilindriche. Il concetto di **rotativa** non era poi così lontano: essa sarebbe nata nel 1866.

In quegli stessi anni si stavano facendo studi anche sul versante della composizione, che era divenuta ormai, con la velocizzazione del processo di stampa, il vero collo di bottiglia per le officine tipografiche. Tentativi di meccanizzare la composizione furono fatti da Benjamin Förster, William Church, Soerensen e Kastenlein, ma un cambiamento sostanziale fu apportato da due tipi di macchine compositrici: la Linotype di Ottmar Mergenthaler (1886) e la Monotype di Tolbert Lanston (1889).



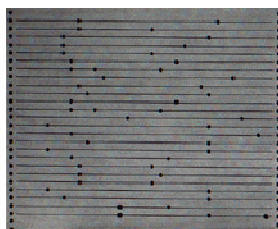
Linotype. Sono visibili la tastiera e, in alto, i magazzini delle matrici con i canaletti per lo scorrimento.

La **Linotype** è una macchina per la composizione meccanica delle pagine di stampa. Consiste in una *tastiera*, collegata a dei *magazzini*, ossia a delle cassette in cui vengono conservate le matrici delle lettere, dei segni e degli spazi, che vengono richiamati man mano che l'operaio linotipista batte i segni sulla tastiera. Le matrici si dispongono in linee di testo che, una volta completate vengono automaticamente portate in prossimità del crogiuolo, di fronte a una forma dove viene immessa la lega metallica fusa. Questa si solidifica rapidamente, e viene inviata sul vanto, dove progressivamente si viene a formare la colonna della pagina da stampare. A questo punto le singole matrici tornano automaticamente nei loro magazzini. Punto di forza della Linotype è senza dubbio la rapidità di composizione, ma, essendo una macchina che compone una riga per volta, rende assai dispendiose le correzioni, infatti, per correggere un singolo errore, c'è la necessità di riscrivere l'intera riga. La Linotype fu installata per la prima volta proprio nel 1886 al New York Tribune, e consentì un passaggio della velocità di composizione dai 1000 caratteri/ora tradizionali a 8000-10000 caratteri/ora.



Compositore alla tastiera Monotype

La **Monotype** nasce anche per ovviare a questo inconveniente: in essa infatti c'è una sola matrice per ogni lettera, e si fonde quindi un solo carattere per volta. La macchina è più articolata della Linotype, in quanto esiste da una parte la *tastiera*, dall'altra la *fonditrice*.



Nastro di carta perforata per macchina Monotype

Queste due sono messe in comunicazione tramite un *nastro di carta perforato* (antesignano dei nastri dei primi calcolatori), che trasmette i comandi al telaio portamatrici, il quale va a posizionarsi sopra la forma, in corrispondenza della matrice richiesta. A questo punto viene colato il metallo fuso, che crea così un carattere alla volta. Quindi si ha automaticamente la riunione dei caratteri in linee e la spaziatura delle parole. Pur essendo più lenta della Linotype, la Monotype ha il vantaggio, come abbiamo detto, di facilitare le correzioni, permettendo la sostituzione del singolo carattere errato, e inoltre permette anche una maggiore qualità di stampa. Linotype e Monotype sono due sistemi di composizione meccanici: esiste anche un sistema semimeccanico, il sistema **Ludlow**, che viene impiegato quasi esclusivamente nei titoli e nella stampa di caratteri di grande formato. Esso consiste nella raccolta manuale delle matrici sul compositioio, e nella fusione della linea di matrici in un unico blocco metallico.



Composizione di matrici con sistema Ludlow

Ha dalla sua il vantaggio di poter unire linee di corpi differenti e di poter usare matrici Linotype, ma d'altro canto mantiene lo svantaggio della lentezza di composizione e della dispendiosità delle correzioni.

Queste ultime innovazioni trovarono un valido supporto nella crescente produzione di stampa periodica e libraria del XIX secolo, e rimasero in auge fino a oltre la metà del secolo successivo; dagli anni '50 del Novecento, la composizione tipografica a caratteri metallici venne progressivamente ad essere sostituita dai sistemi di *fotocomposizione*: dalle officine scomparivano così i vapori tossici delle caldaie del piombo fuso, ma con essi scompariva anche la materialità, il peso tangibile dei segni; i caratteri mobili erano passati alla relatività storica, e la loro essenza si sarebbe trasferita in quelli che lo studioso James Mosley oggi chiamerebbe "caratteri filosofici".

L'Ottocento

Il XIX secolo è segnato dallo sviluppo tecnologico della tipografia, e dalla conseguente nascita dell'industria editoriale vera e propria. I primi progressi sono dell'inizio del secolo, quando comincia a diffondersi la stereotipia, cioè il procedimento di riproduzione della forma della pagina composta mediante calco su lastra metallica. Tuttavia la stampa avviene ancora attraverso una pressione piana. La prima pressa piano-cilindrica è realizzata da Friedrich Koenig, e messa in moto nella stamperia del «Times» di Londra nel 1814; essa permette di aumentare notevolmente la capacità di stampa, quadruplicando la produzione oraria. Pochi anni dopo, nel 1828, viene introdotta la macchina «a quattro cilindri» costruita da Applegath e Cowper sempre per il «Times», mentre la rotativa, in grado di stampare contemporaneamente in bianca e volta un nastro continuo di carta, è della metà del secolo. Nello stesso periodo inizia la produzione industriale della carta e prendono il via i primi esperimenti di composizione meccanica che portano, alla realizzazione della Linotype, nel 1886, e della Monotype, nel 1889. Questa serie di innovazioni, che segna la fine dell'antico regime tipografico, determina, negli anni '40 dell'Ottocento, il passaggio ad un sistema industriale di produzione degli stampati. Ciò permette agli editori di abbassare i costi e di raggiungere il pubblico più vasto che ha iniziato a formarsi a seguito dello sviluppo economico e dell'urbanizzazione. In Europa, la seconda metà dell'Ottocento vede così la nascita delle edizioni economiche: la «Railway Library» di Routledge in Inghilterra, la «Bibliothèque des Chemins de Fer» in Francia, la collana «Reclam» in Germania.

Tuttavia, l'aumento dei lettori aveva già determinato l'emergere di un secondo fenomeno: quello dei libri che hanno un successo che può essere definito di massa, i cosiddetti *best sellers*. Nel 1814 il *Corsair* di Byron vende 10.000 copie, negli anni successivi, la serie completa delle *Waverley Novels* di Walter Scott vende quasi 80.000 copie. In Francia le opere di Verne vedono decine di migliaia di copie e negli Stati Uniti, quando *La capanna dello zio Tom* viene stampato in volume, dopo essere stato pubblicato a puntate tra il 1851 e il 1852, vende subito 100.000 copie (300.000 in edizione economica). A metà dell'Ottocento nasce anche quello che può essere identificato come un nuovo genere editoriale: il *feuilleton*, cioè il romanzo che non solo vende, e ha ricadute positive sulla diffusione dei giornali, ma che è scritto con il preciso scopo di vendere molto.

In Italia, i primi tentativi di rivolgersi all'emergente mercato di massa sono realizzati dalla ditta di Giuseppe Pomba, che tra il 1828 e il 1832 dà alle stampe la «Biblioteca popolare». Questa collana, che offre in una veste tipografica modesta le opere classiche della tradizione letteraria italiana, greca e latina, parte con una tiratura iniziale piuttosto ridotta, ma ben presto raggiunge la cifra record per quei tempi di 10.000 copie. Per sostenere questi livelli produttivi, Pomba è costretto a dotare la sua azienda delle più moderne macchine per la stampa, tuttavia il contesto in cui si trova ad operare è ancora fortemente arretrato. Il mercato editoriale italiano è infatti condizionato dalla censura e dall'esistenza dei privilegi, e anche quando il principio della libertà di stampa viene sancito dagli statuti (dopo il biennio rivoluzionario 1848-49) esso non viene in realtà tutelato da alcuna legge. Continuano inoltre a sussistere dazi doganali che impediscono lo scambio librario, e mancano norme giuridiche che possano tutelare la proprietà editoriale e il diritto d'autore al di fuori dei confini dei singoli stati che formano la penisola.

Dopo l'Unità diversi fattori portano ad un forte incremento della produzione libraria. In primo luogo l'estensione della scolarizzazione e la diminuzione dell'analfabetismo; in secondo luogo il costante aumento del pubblico femminile, che tende a consumare le opere di un folto gruppo di scrittrici che si

vanno affermando (da Neera a Cordelia, da Jolanda a Emma); quindi la nascita di scuole tecniche, che necessitano di testi di studio adeguati; infine il diffondersi delle biblioteche popolari circolanti. Questa situazione porta alla nascita di nuove collane destinate a soddisfare i bisogni di apprendimento e di svago delle nuove fasce di lettori. Si affermano così i generi di consumo come il romanzo d'appendice, il romanzo sociale e quello femminile, le opere educative destinate ai ceti operai, e i manuali tecnico-scientifici.

Lo sviluppo dell'editoria non avviene però in modo uniforme, e si realizza soprattutto in alcune città del Nord e del Centro, come Milano, Torino, Firenze e Roma. A Torino, nel 1854, l'impresa editoriale di Giuseppe Pomba e dei suoi successori, si unisce con la Tipografia sociale, formando la società per azioni Unione Tipografico-Editrice Torinese (UTET). Si tratta di una ditta altamente meccanizzata, che riunifica l'attività tipografica e quella editoriale, e che ben presto si specializza nel campo delle discipline economiche e giuridiche.

È però a Milano che si affermano i due maggiori editori-tipografi dell'epoca: Sonzogno e Treves. Edoardo Sonzogno inizia la propria attività nel 1861, dando vita a un'editoria che si rivolge ad un pubblico rimasto sino ad allora estraneo alla lettura: la piccola borghesia e i ceti operai cittadini. La sua produzione si concentra quindi sulla stampa periodica, soprattutto illustrata, e sul romanzo popolare. In particolare, la "Biblioteca romantica illustrata", che esordisce nel 1866, si orienta alla pubblicazione di narrativa contemporanea e di autori stranieri, soprattutto francesi: le opere scelte per il suo esordio sono *Nostra signora* di Parigi di Victor Hugo, *Il conte di Montecristo*, *I tre moschettieri*, *Il visconte di Bragellonne* e la *Regina Margot* di Alexandre Dumas. Si tratta di romanzi già pubblicati in appendice sul quotidiano di Sonzogno, "Il Secolo", e messi in vendita a prezzi popolari. Un'altra collana di Sonzogno, la "Biblioteca romantica economica", nel 1881 conta già più di 150 titoli ed è caratterizzata dalla persistente presenza di autori italiani con romanzi storici, romanzi a sfondo sociale e *feuilleton*. Con le collane di Sonzogno il romanzo d'appendice trionfa così anche in Italia. Emilio Treves, che fonda la propria impresa nello stesso anno di Sonzogno, propone un modello di editoria più colta. La sua produzione si indirizza alla borghesia acculturata, pubblicando autori italiani come Verga e De Amicis, il quale sforna best sellers come *Cuore* (1886), che in tre anni raggiunge la 72a edizione, e *Vita militare*, che in una settimana vende 5000 copie e in pochi anni raggiunge le 70.000.

Il pubblico femminile

Nel corso del XIX secolo si verifica in tutta Europa una grande espansione del pubblico di lettori, dovuta ai mutamenti sociali ed economici in corso e all'aumento dell'alfabetizzazione almeno primaria. Questo nuovo pubblico apprezza in particolare il romanzo che nel corso del XIX secolo diventa "la forma classica di espressione letteraria della trionfante società borghese"⁷

E in questo contesto che la donna, per la prima volta nella storia, inizia ad avere un ruolo nel mondo delle lettere, sia come lettrice sia come scrittrice. Con l'affermarsi della società borghese infatti la posizione della donna nell'ambito sociale si modifica, e le vengono attribuiti nuovi ruoli soprattutto nell'ambito della famiglia, considerata sempre più area di suo dominio indiscusso.

Il grande dibattito dell'età dei Lumi, se da un lato portò avanti il tema dei diritti civili e politici, modificando sotto molti aspetti la visione tradizionalmente classista della società e della politica, non affrontò affatto i diritti delle donne, ma anzi rafforzò la concezione tradizionale della donna come essere inferiore, irrazionale, incapace di altro destino che non fosse una vita subordinata alla tutela di un uomo. E' questa la concezione che si ricava dalla lettura dei codici successivi alla rivoluzione, dei trattati medici e scientifici e di tanti altri documenti del periodo: le donne sono e restano escluse dalla sfera pubblica e il loro ruolo viene relegato alla sfera privata.

Ma nell'ambito della sfera privata vengono chiamate a esercitare una nuova funzione: quella della moglie e madre 'borghese'. L'avvento della borghesia richiede una struttura familiare forte e basata sulla netta divisione dei compiti: l'uomo si dedica *in toto* al lavoro e alla vita pubblica, ma ha bisogno di avere al suo fianco una donna che stia a casa e che si occupi della prosperità della famiglia. Contemporaneamente la borghesia crea i suoi 'stili di vita' e i suoi rituali, per distinguersi sia dall'aristocrazia che dalle classi inferiori, che trovano espressione in numerosi testi volti a offrire una serie di consigli su relativi alla gestione della casa e della famiglia, rivolti essenzialmente alle donne. Si tratta per lo più di stampa periodica (che conobbe un enorme sviluppo nel corso del XIX secolo, specialmente in Francia e in Gran Bretagna), quotidiani o più spesso settimanali, in genere illustrati, che trattano temi che vanno dalla cucina all'educazione dei figli, alla moda, alle 'buone maniere'. Accanto alla stampa periodica (e in certo senso indissolubilmente legati a questa, con il fenomeno del *feuilleton* o romanzo a puntate) fioriscono i romanzi popolari dei quali le donne rappresentano una vasta porzione di lettrici. In questo senso il pubblico femminile contribuì notevolmente alla nascita di una nuova categoria di romanzi destinati al consumo di massa e alla nascita di quella che viene comunemente definita 'paraletteratura', in particolare del genere del romanzo sentimentale e del romanzo popolare a sfondo domestico.

L'Italia soffre di un certo ritardo rispetto a paesi quali la Francia e l'Inghilterra, ma a partire dalla seconda metà del XIX secolo anche qui si sviluppa una letteratura di consumo, che, confezionata dapprima su modelli francesi, conquista un folto pubblico di lettrici. Si viene dunque a definire contemporaneamente un pubblico femminile e una schiera di scrittrici che attraverso le loro opere creano un terreno di incontro e di confronto sulle tematiche femminili. Fra le scrittrici più note del periodo ricordiamo la Marchesa Colombi (Maria Antonietta Torriani), Cordelia (Virginia Tedeschi Treves), la Contessa Lara (Evelina Cattermole Mancini), Iolanda (Maria Maiocchi Plattis), Vittoria Aganor, Neera (Anna Radius Zuccari), Carolina Invernizio.

⁷ Martyn Lyons, *I nuovi lettori nel XIX secolo: donne, fanciulli, operai*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo, Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 1998, pp.

Senza entrare nel merito dei singoli romanzi o delle particolarità delle singole scrittrici, si osserva che caratteristica comune di queste opere, è, al di là delle trame piuttosto ripetitive e con tematiche prevalentemente amorose, è la visione paternalistica della società e l'affermazione della morale borghese con il trionfo dei suoi valori. Le donne protagoniste di questi romanzi affrontano problemi amorosi e familiari che si risolvono con un 'ritorno all'ordine' che segna irrimediabilmente il ruolo angusto della donna nella società dell'epoca. Questi romanzi scritti da donne per donne, hanno dunque un intento didattico-educativo, propongono dei modelli di comportamento per le loro lettrici. Tutte le scrittrici "si riconoscono un compito nella 'missione educativa' delle grandi masse femminili, di cui si impegnano a descrivere la vita spesso disumana, le frustrazioni e le angosce, non tanto, sembrerebbe, con lo scopo di divertire, quanto di descrivere, informare e, se possibile, sanare"⁸. Sono tante le giornaliste, le scrittrici, le collaboratrici dei periodici che danno vita a un dialogo e a una forma di complicità tutta femminile con le proprie lettrici. La proposta è quella di un mondo femminile ristretto alla sfera dei sentimenti, del privato, del domestico, quale unico spazio in cui la donna può esercitare la sua influenza. Non sono opere progressiste né tanto meno trasgressive, piuttosto sono sempre molto attente a non oltrepassare ciò che può essere considerato 'conveniente' per il gusto e la morale dell'epoca. In questo senso si avverte una sorta di tacita rassegnazione e pessimismo, che parte dall'amara presa di coscienza del ruolo cui la donna è relegata nella società, per la quale i valori supremi sono il matrimonio e la maternità, e che però è meglio accettare per non andare incontro a sofferenze peggiori e all'ostracismo sociale. Allo stesso tempo, però queste donne portano avanti, con il loro esempio forse ancor più che nei loro scritti, un discorso di moderata emancipazione femminile: indicano la via per ottenere un lavoro proprio, la possibilità di avere un proprio reddito come parziale riscatto della propria dignità e come ampliamento del proprio angusto orizzonte domestico, compiendo i primi passi verso una più completa presa di coscienza delle proprie capacità, che avverrà solo un secolo dopo.

⁸ Antonia Arslan, *Dame, galline e regine*, Milano, Angelo Guerini & Ass., 1998.

Libro moderno (XX secolo)

COPERTINA

L'insieme dei due cartoni speciali del formato del libro (piatti) ricoperti, nella parte esterna, di tela, pelle o simili e uniti da una striscia intermedia dello stesso materiale (dorso). Viene applicata al libro ripiegando e incollando sull'interno dei piatti la garza di rinforzo del dorso. Un quartino di speciale carta bianca o colorate (sguardie) verrà poi applicato al bordo della prima e ultima segnatura e incollato sul piatto a ricoprire tela e cartone. Viene chiamato copertina qualsiasi involucro usato per ricoprire e tenere insieme il gruppo di segnature costituenti il libro. Il libro antico era semplicemente protetto da una rilegatura (legatura) in cuoio spesso preziosamente decorato, e non contemplava uno spazio specifico dedicato al titolo, menzionato semplicemente tra le prime righe del testo. In questo ambito, l'*Hypnerotomachia Poliphili* edito da Manuzio a Venezia nel 1499 costituisce un'eccezione. La copertina si afferma nel corso dell'ottocento, prima con funzione protettiva e di presentazione, poi con funzione promozionale, presto predominante.

TIPI DI COPERTINA

- **BROSSURA** Sistema economico di legatura in cui una copertina di cartoncino sostituisce la copertina di cartone ricoperto di tela. tale sistema è abbinato solitamente con la cosiddetta legatura fresata, in cui cioè le segnature vengono fresate dalla parte del dorso del volume e i foglietti in tal modo liberati incollati gli uni agli altri.
- **CARTONATO** Libro con coperta in cartone, diffuso nel XIX secolo, ha caratterizzato a lungo l'editoria per l'infanzia, preferito per economicità, robustezza e buona resa del colore. Oggi, ricoperto da una sovraccoperta, costituisce il tratto caratteristico delle edizioni maggiori di una casa editrice.

SGUARDIE o FOGLI DI GUARDIA

Fogli di carta bianca o colorata applicati da una parte ai piatti della copertina e dall'altra alla prima e all'ultima segnatura del volume. Servono a unire esteticamente la copertina al volume vero e proprio.

ALETTA (o bandella)

Risguardo della sovraccoperta di un libro ove si stampa una biografia essenziale dell'autore e una succinta introduzione al testo. Come la copertina, ha una forte connotazione promozionale ma meno incisiva rispetto alla quarta di copertina, in quanto presuppone nel lettore già un certo interesse verso il libro.

DORSO o COSTA o COSTOLA

La parte della copertina che risulta visibile quando il è posto di taglio. Per esiguità di spazio contiene solo le informazioni essenziali sul testo.

TAGLIO

1. La superficie presentata dai fogli di un volume chiuso (taglio superiore o di testa, taglio davanti o concavo, taglio inferiore o piede). I tagli possono essere al naturale, decorati o colorati in vario modo: spruzzati, a tinta unita.
2. Nell'uso comune, il lato dx di un libro, adiacente a testa e piede, opposto alla cucitura.
3. Operazione di rifilo delle segnature, per rendere liberi i vari foglietti.

TAGLIO COLORE

Denominazione usata per definire i tagli decorati e colorati in vario modo: nel passato questa pratica era usata per distinguere i libri religiosi o di valore dalla restante produzione editoriale, oggi è un ulteriore strumento promozionale.

PRIMA DI COPERTINA o PIATTO SUPERIORE

Prima faccia della copertina di un libro e parte di massima progettazione per garantire la migliore visibilità del libro e un'efficace promozione.

QUARTA DI COPERTINA o PIATTO INFERIORE

Ultima faccia della coperta di un libro, oggi ha scopo promozionale: oltre all'ISBN contiene note sull'opera e sull'autore.

FASCETTA

Striscia di carta, collocata trasversalmente rispetto alla copertina del libro, recante uno slogan pubblicitario destinato a sottolineare il successo del libro: numero di copie vendute, numero di edizione, collegamento ad altri media, a personaggi celebri, vincita di premi letterari più o meno prestigiosi

CODICE A BARRE

Situato sulla quarta di copertina, permette il riconoscimento automatico da parte dei calcolatori di cassa. Chiamato anche codice EAN (acronimo di European Article Numbering), è composto da 13 cifre e da una corrispondente rappresentazione grafica, rappresentate da barre verticali destinate alla lettura ottica. Le cifre che lo compongono seguono un criterio ben preciso:

Prime 3 cifre: identificano il gruppo nazionale, linguistico o geografico

Cifre 4-12: corrispondono alle prime 9 cifre del ISBN⁹. e costituiscono il numero di identificazione dell'editore e del titolo

Cifra 13 (ultima): numero di controllo

TESTA

Lato superiore di un libro, di una rivista o di un qualunque stampato. Con la cucitura è il lato più importante perché in macchina determina il registro frontale. In analogia col corpo umano, il lato inferiore è detto piede.

RICOPERTINATO

Termine con cui si indica un libro riutilizzato proveniente dalla giacenza a magazzino resi. Il libro viene privato della copertina originaria, rifilato lungo il taglio in modo da fargli assumere il formato tascabile, a cui si applica poi una nuova copertina in brossura. Il libro è chiaramente riconoscibile per un colore più opaco della carta lungo testa e piede.

TASCABILE

Edizione di piccolo formato, più maneggevole e di prezzo inferiore rispetto alla edizione maggiore. Sebbene i formati 12° e 16° siano presenti sin dalla nascita della stampa, il concetto commerciale di tascabile appartiene all'industria editoriale del novecento.

⁹ ISBN. Nuovo manuale dell'utente, Milano, Associazione Italiana Editori, 2005 (ISO 2108) www.isbn.it

Il libro futurista (1910-1935ca)

Il Futurismo nasce dall'esigenza di sporcarsi le mani, calarsi nella realtà e riscattarla, rivendicando il sostanziale lirismo della materia stessa, senza mediazioni. Si riscopre la nascita della scrittura come legata all'impulso umano di penetrare e rendere sensibile la materia: nascono così le tavole parolibere prima e i libri-oggetto poi, capaci di investire tutti i sensi.

Io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la nauseante concezione del libro di versi dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse e ghirigori, ortaggi mitologici, nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre sulla pagina stessa (Marinetti, 1913)

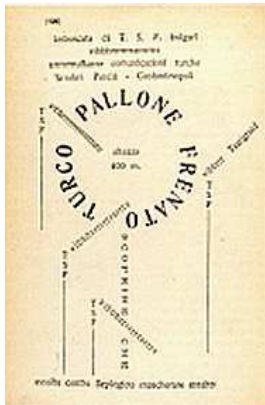
Negli anni Dieci, il futurista **Marinetti** non si lascia tentare dal libro-oggetto. Nel 1915, alla proposta di Govoni di pubblicare le sue parole in libertà in un libro confezionato come un organetto, in modo da superare "le solite forme di mattonelle che ora caratterizzano i libri", Marinetti lascia cadere il progetto. Il libro d'arte, e l'anti-libro come quello di Govoni, non rientrano nella sua visione editoriale, legata al rinnovamento tipografico.

La rivoluzione deve avvenire in tipografia, con gli strumenti della stampa, i caratteri, la carta col suo peso e il suo colore, l'inchiostro, la pagina, intesa non come schermo passivo e vincolato a rigide leggi d'armonia, ma, al contrario, vissuta come campo dinamico da utilizzare in funzione lirico-espressiva. La tipografia si emancipa, non più ancella della scrittura, è chiamata a svolgere un ruolo essenziale, nella costruzione di un'opera. Per questa impostazione il libro parolibero si propone come un organismo vivo, che implica il coinvolgimento attivo del lettore, chiamato a interpretare e decodificare il messaggio fatto di materiali linguistici verbali, fonetici, visivi. Svanita l'importanza dell'illustrazione intesa tradizionalmente come allegato posteriore al testo, tutti gli aspetti visivi si risolvono nell'ambito della scrittura.



Zang Tumb Tumb di Filippo T. Marinetti (1914): la copertina e una pagina interna.

I libri di Marinetti - *Zang Tumb Tumb* (1914) è il primo libro parolibero, e le prime tavole parolibere pubblicate da Lacerba rappresentano gli incunaboli di un'intesa attività sperimentale che investe il movimento futurista, ma in cui sono coinvolte anche altre avanguardie. *Lacerba* (Firenze 1913-15) raggiunse una diffusione straordinaria per un periodico sperimentale. Altri tentativi, di minore fortuna, furono *L'Italia Futurista* (Firenze 1916-18), *L'Almanacco dell'Italia Veloce* (Milano 1930), *Campografico* (Milano 1939), rivista tecnica che cerca di applicare la lezione sperimentale delle tavole parolibere alla dimensione pubblicitaria.



Una pagina di *BIF&ZF+18* di Ardengo Soffici (1915)

Di **Ardengo Soffici** è *BIF&ZF + 18 / Simultaneità e Chimismi lirici* (Firenze, Edizioni della Voce, 1915), considerato esempio notevolissimo di sperimentazione, soprattutto per la splendida copertina a collage.

Soprattutto negli anni tra le due guerre i futuristi sono coinvolti in una riflessione sulla grafica, l'impaginazione dei volumi, le legature in cuoio (realizzate da Fedele Azari, Paolo Alcide Saladin e Cesare Androni) o in metallo (per *Depero futurista*), la diffusione del libro, la tipografia, la pubblicità. Risalgono agli anni Venti e Trenta le più ardite sperimentazioni sui materiali da impiegare per costruire il libro. Il mito della macchina suggerirebbe l'utilizzazione del metallo, che però ha una limitata applicazione, per i costi e la scarsa praticità. Ma si stampano copertine in cui l'alluminio è sostituito dal cartoncino argentato - *Alta velocità* di Alfredo Trimarco (1933) e lo specimen dell'*Almanacco dell'Italia veloce* (1930) - o da un sottile strato di colore argento su carta - *I nuovi poeti futuristi* (1925) e di **Fortunato Depero** *Depero futurista / libromacchina imbullonato* (Milano, Dinamo-Azari, 1927).

Uno dei capolavori dell'editoria d'avanguardia, per la varietà delle soluzioni grafiche e l'inventiva che cattura il lettore, pagina dopo pagina, in un percorso di incessanti sorprese, è il *Depero futurista*. Stampato in formato rettangolare, tipo album, riassume tutte le trovate parolibere, con inchiostri e carte di differenti colori, tavole ripiegate che si aprono, giochi tipografici, ecc., presentando una *rilegatura dinamo*, ideata dall'editore Fedele Azari: due grossi bulloni, con dadi e copiglie, tengono insieme i fogli.

Poche copie sono inoltre rilegate con una pesante copertina metallica, imbullonata, senza interventi grafici, con cui l'edizione acquista ancor più il carattere di libro-oggetto. (una copia di questo volume è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze)

Con *Numero Unico Futurista Campari* (Milano, Ditta Davide Campari, 1931) Depero rivela interessi non solo economici, ma anche una consapevole volontà di costruire segni a livello urbano, in una diffusa creatività applicata all'esistente.

credo di essere fra i meglio in grado di valutare il genio lirico novatore di Fortunato Depero...in una edizione Dinamo-Azari, con una di quelle rilegature bullonate che facevano somigliare il volume allo sportello di una macchina sotto pressione (P. Buzzi, 1933)

Nel 1931 **Farfa** stampa su un foglio di latta il poema-affiche *Lito-latta (sincopatia disegnata in libertà)*, con al composizione grafica di Giovanni Acquaviva, realizzato sempre dalla ditta Nosenzo di Savona produceva scatole e lattine ad uso industriale. Lo stesso procedimento viene utilizzato per il primo libro di latta e primo libro-oggetto che è *Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive* di Marinetti, realizzato da d'Albisola, Lito-latta V, Nosenzo-Savona (Roma, Edizioni futuriste di "Poesia", 1932). D'Albisola, dopo aver scartato varie ipotesi di legature, fra cui la spirale metallica (usata da Munari nel *Il cantastorie di Campari*, 1932), sceglie di ripiegare i bordi interni delle pagine su fili di rame, perni di rotazione entro un tubolare di latta cromata, che funge da dorso. I componimenti sono stampati sul recto delle pagine, mentre sul verso è ripetuto un breve passaggio della lirica, evidenziato con scansioni geometriche e cromatiche di grande effetto.

Tacciato di freddezza e di esaltazione del mito meccanico, il libro svela una grande sapienza artigiana, soprattutto nella legatura e nelle ribattute dei margini, fatte a mano una per una. In *Il poema del vestito di latte* (Milano, Snia Viscosa, 1937) e in *Il poema di Torre Viscosa* (Milano, Snia Viscosa, 1938) Marinetti mette in atto una sorta di *dramma dei materiali*, con intervento di Bruno Munari. L'esperienza della lito-latta viene ripetuta con *L'anguria lirica/ lungo poema passionale* di Tullio d'Albisola, illustrazioni di B. Munari e N. Diulgheroff, Lito-latta V, Nosenzo-Savona (Roma, Edizioni futuriste di "Poesia", 1934). Un altro importante momento di riflessione sulla sperimentazione di nuovi materiali nell'editoria è costituito dall'ideazione *dell'Almanacco dell'Italia veloce*, più volte annunciato, ma non realizzato, di cui tuttavia resta un *programma* (1930) con alcuni bozzetti di manifesti e locandine pubblicitarie, e un testo di Marinetti: avrebbe dovuto contenere anche "due pagine disco", idea ripresa un paio d'anni dopo da Depero nel progetto del I° libro parolibero sonoro, rimasto inattuato, *New-York film vissuto*, per raccontare la propria esperienza nella metropoli americana. Questo specimen, che costituisce l'attuazione parziale delle innovazioni prospettate, propone una serie di soluzioni di grande inventiva: la copertina con carta metallizzata con il marchio editoriale a rilievo, in oro; la varietà delle carte, diverse nel colore, nella grana e nello spessore; gli inchiostri colorati; le pagine di cellofan con scritte, che creano un doppio livello di lettura, con effetti di trasparenza e sovrimpressione. Verso la fine degli anni Trenta prende piede l'idea di un superamento del libro, ritenuto da alcuni futuristi un contenitore troppo angusto per la poesia, che invece dovrebbe confrontarsi con nuovi mezzi e modalità di comunicazione. Ne è convinto il parolibero Escodamé, secondo il quale la lirica deve uscire dalla tradizionale pagina - destinata a un pubblico ristretto - per diventare murale e stradale.

Attendiamo che le nostre poesie siano scritte sulle pagine azzurre del cielo dalle code fumanti degli aeroplani... (Escodamé, 1933)

L'ossessione futurista di calare la sensibilità soggettiva nella materia, per quanto votata al fallimento, rimane comunque l'estremo tentativo della ricerca estetica di vincere la frattura, tipica della cultura occidentale, fra gnosi e realtà. Nel momento in cui l'avanguardia cerca compromessi e si adatta ad applicazioni parziali delle sue istanze, acquista uno statuto diverso, diventa generico rinnovamento e si confonde con il modernismo.

Il libro tascabile

I libri tascabili hanno origini molto antiche che precedono l'invenzione della stampa. Già prima che Gutenberg introducesse i caratteri mobili, avevano infatti una certa diffusione volumetti di formato ridotto, con testo su due colonne e privi delle preziose miniature che caratterizzavano i coevi codici manoscritti. Erano libricini – i cosiddetti "libri da bisaccia" – realizzati su supporto cartaceo e non su pergamena, che avevano per oggetto argomenti di natura devozionale o professionale e che venivano realizzati da scribi non professionisti in centri religiosi culturalmente arretrati. Tuttavia, a dispetto del fatto che erano di qualità nettamente inferiore ai codici cui siamo abituati a pensare quando parliamo di libri antichi, rimanevano un bene di difficile acquisizione e, nonostante una certa vocazione 'popolare', piuttosto costosi. La loro diffusione non fu quindi mai particolarmente significativa.

Circa cinquant'anni dopo la nascita della stampa, fu Aldo Manunzio a conferire dignità e prestigio alle pubblicazioni in formato ridotto. Naturalmente la natura e gli scopi della sua idea di tascabile non sono lontanamente paragonabili a quelli che hanno portato alla massiccia diffusione di questa forma di pubblicazione nel Novecento. Ciononostante è il 'pionieristico' ingegno di Manunzio che ha conquistato definitivamente nuovi territori all'industria editoriale allora nascente. In primo luogo dando inizio al lento processo di desacralizzazione del libro che troverà massima espressione appunto nel corso del Novecento con la sistematica pubblicazione di tascabili. I classici pubblicati da Manunzio in formato ridotto, infatti, senza perdere nulla quanto alla precisione filologica del testo (precisione che caratterizzò sempre anche le pubblicazioni per così dire 'maggiori' di Aldo) e quanto alla bellezza dell'impaginato, avevano la caratteristica, grazie al formato in 32°, di essere facilmente trasportabile. È ragionevole pensare che la possibilità di avere a portata di mano testi che pure conservavano le caratteristiche di bellezza e precisione di un'edizione maggiore, abbia contribuito a mutare la percezione che della lettura e dei libri si aveva a quell'altezza cronologica.

Non solo: è al primo esperimento aldino di tascabile (l'edizione delle *Bucoliche* di Virgilio del 1501) che dobbiamo anche l'introduzione della carattere tipografico del corsivo. La ricerca di un tipo di carattere che bene si adattasse ai limiti di un foglio in 32°, ma che al tempo stesso garantisse un'adeguata leggibilità, portò infatti Manunzio a rivolgersi all'orafo Francesco Grifo (noto anche come "Griffo" o "Griffi") il quale, ispirandosi alla scrittura cancelleresca, mise per lui a punto quella nuova forma di carattere. L'edizione virgiliana del 1501 segna dunque l'inizio della lunga storia del tascabile moderno segnare le cui tappe sarebbe in questa sede difficile. Ci limiteremo a segnalare il caso seicentesco dell'edizione francese in 16° e in 32° de *Heurs de Port Royal* per la ragione che, pur essendo un libro messo all'Indice, fece registrare la straordinaria tiratura di 60.000 copie a testimoniare dell'incentivo costituito dalla presenza del tascabile per la diffusione dei libri a stampa.

Nel corso del Sette-Ottocento mutamenti sociali e industriali pongono le basi per una nuova diffusione del libro tascabile. In primo luogo si manifestano nuove esigenze di lettura e nuovi lettori si fanno avanti. Le ragioni di questi mutamenti sono da ricercarsi da una parte nello sviluppo della scolarizzazione, che naturalmente rendeva accessibile a un maggior numero di persone l'esperienza dei libri, favorito peraltro in questo dal contestuale sviluppo delle biblioteche che permettevano una più diffusa presenza dei libri nella società. Dall'altra parte acquistano visibilità sempre maggiore nuove istanze di lettura: in particolare le donne cominciano a delinearsi come

lettrici dalle esigenze specifiche e dai gusti ben definiti. Dal punto di vista industriale, è nel corso di questi secoli – segnatamente, con la Rivoluzione Industriale – che la tecnica di produzione della carta evolve verso l'uso della cellulosa derivata dal legno piuttosto che derivata dagli stracci, e verso la meccanizzazione dei processi industriali, consentendo di abbassare i prezzi della materia prima di cui sono fatti i libri. Non è un caso dunque se buona parte della produzione editoriale del Settecento è riconducibile non tanto all'esperienza dei *philosophes* e dell'*Encyclopédie*, quanto piuttosto a quella della *Bibliothèque bleue* di Troyes, libri in formato minore di ispirazione popolare distribuiti da venditori ambulanti.

Il Novecento non solo accoglie la 'lezione' dei secoli precedenti ma, nel mutato panorama sociale che si delinea con l'imporsi della mentalità consumistica, vede una diffusione del libro in formato ridotto quale i secoli precedenti non avevano mai conosciuto. Di questa diffusione altri hanno detto con maggiore competenza, ma se ne vogliono comunque qui sottolineare alcuni aspetti che sono alla base di una radicale innovazione del concetto stesso di 'tascabile'.

In primo luogo il libro non è più l'unico medium di cultura e di informazione. Esso si deve confrontare con altri media quali il cinema e la televisione. Queste nuove porte di accesso all'informazione e alla cultura spogliano definitivamente il libro della sua aura di sacralità per renderlo uno strumento di conoscenza della realtà e un linguaggio tra gli altri. Per questa ragione nuovo rilievo acquisisce la figura dell'editore che, superando la tradizionale oscillazione tra letteratura 'alta' e letteratura 'bassa', deve affrontare e vivere il dilemma che Giulio Einaudi descrisse come scelta tra un'editoria che assecondate i desideri più ovvi del pubblico (*editoria del "no"*), appellandosi ad un immaginario collettivo sempre più modellato da altri media e sempre più disarticolato e stereotipato, e un'*editoria del "sì"* che "lavora per far emergere gli interessi profondi, anche se va contro la corrente", che "invece di suscitare l'interesse epidermico, di assecondare le espressioni più in superficie ed effimere del gusto, favorisce la formazione duratura. Di un gusto, appunto; e anche di un pubblico, di un mercato"

Il libro tascabile, definitivamente trasformatosi in 'economico' ha vissuto nel corso di tutto il Novecento questa tensione, offrendo a un pubblico di lettori sempre più smalizzato l'occasione di avere accesso alle radici della cultura occidentale (per esempio con l'esperienza della BUR), la possibilità di partecipare al dibattito politico-culturale contemporaneo (si pensi all'*Universale economica* Feltrinelli o alla *Piccola Biblioteca Einaudi*); ma assecondandone anche le esigenze immediate con libri disimpegnati e di agevole lettura.

La biblioteca pubblica tra storia e futuro

Il manifesto dell'UNESCO

Il concetto di biblioteca implica un ordine. Non è biblioteca una raccolta di libri, ma una raccolta di libri diventa biblioteca nel momento in cui viene assunto un criterio di ordinamento sistematico e "scientifico", condizione indispensabile in particolare per la biblioteca pubblica. La biblioteca è pubblica non in relazione alla proprietà dell'istituzione, bensì alla sua destinazione, alle sue attività, alla sua "missione" come viene definita a partire dal **Manifesto UNESCO sulle biblioteche pubbliche**, del 1995:

"La biblioteca pubblica, via di accesso locale alla conoscenza, costituisce una condizione essenziale per l'apprendimento permanente, l'indipendenza nelle decisioni, lo sviluppo culturale dell'individuo e dei gruppi sociali. Questo Manifesto dichiara la fede dell'UNESCO nella biblioteca pubblica come forza vitale per l'istruzione, la cultura e l'informazione e come agente indispensabile per promuovere la pace e il benessere spirituale delle menti di uomini e donne. (...) La biblioteca pubblica è il centro informativo locale che rende prontamente disponibile per i suoi utenti ogni genere di conoscenza e informazione. I servizi della biblioteca pubblica sono forniti sulla base dell'uguaglianza di accesso per tutti, senza distinzione di età, sesso, religione, nazionalità, lingua, o condizione sociale.(...) I materiali devono riflettere gli orientamenti attuali e l'evoluzione della società, così come la memoria dell'immaginazione e degli sforzi dell'uomo. Le raccolte e i servizi non devono essere soggetti ad alcun tipo di censura ideologica, politica, o religiosa, né a pressioni commerciali".

Cenni storici

Già con i **Sumeri** si delinea l'istituzione biblioteca, con raccolte ordinate di tavolette di argilla come supporti di scrittura. Poi i celebri esempi ellenistici, tra cui Alessandria e Pergamo (III secolo a.C.), costituite da raccolte di rotoli di papiro. La biblioteca è fin dall'antichità segno di prestigio, istituzione di civiltà e veicolo di trasmissione del sapere. A partire dalle **grandi biblioteche del periodo ellenistico e dell'antica Roma** si ha una concezione di uso pubblico della biblioteca, che può includere anche servizi come il prestito e la copiatura, ma sempre per una ristrettissima cerchia di utenti. Bisognerà attendere l'età moderna e l'avvento della stampa perché si elabori il concetto di biblioteca pubblica in senso proprio: **in Italia durante l'Umanesimo e il Rinascimento** si formano imponenti raccolte private che costituiranno il nucleo delle biblioteche nazionali; in Francia Gabriel Naudé pubblica nel 1627 il primo trattato moderno di biblioteconomia, *Advis pour dresser une bibliothèque*, che propugna l'importanza della biblioteca pubblica, e nel corso dell'Ottocento si definisce la fisionomia delle *public libraries* dei paesi anglosassoni.

In Italia proliferano le biblioteche civiche storiche di tradizione, fondate su lasciti librari privati e sul patrimonio dei conventi soppressi; dopo l'unificazione si aggiungono le biblioteche governative, originate dall'indemaniazione del patrimonio statale delle raccolte degli stati pre-unitari. Dopo la quasi secolare esperienza delle biblioteche popolari circolanti, la vasta diffusione sul territorio delle biblioteche comunali di pubblica lettura è storia recente, degli ultimi quarant'anni circa, ed è un processo che non si può considerare completato, persistendo ancora grossi squilibri tra aree geografiche.

Biblioteca e automazione

La biblioteca è oggi di fronte a un punto di svolta. Le rapide innovazioni tecnologiche trasformano profondamente la professione del bibliotecario, la sua missione nei confronti dell'utente e l'organizzazione delle raccolte. Gli **OPAC (Online Public Access Catalogue)**, cataloghi in linea su Internet, rendono conoscibili a scala planetaria le risorse delle single istituzioni, per quanto geograficamente marginali; la gestione informatizzata del prestito snellisce le procedure; prestito interbibliotecario e document delivery, ovvero distribuzione selettiva dei documenti, favoriscono la circolazione dei documenti. Ancor di più, imponenti **progetti di digitalizzazione delle raccolte** rendono direttamente accessibili a studiosi e lettori di tutto il mondo il contenuto dei documenti, fornendo un surrogato virtuale del libro che è uno straordinario strumento di conoscenza, a patto che non si dimentichi l'importanza della materialità dell'oggetto: presupposto basilare di una corretta informatizzazione dei beni librari è una politica culturale non volta a sostituire il documento, bensì a consentire la conservazione dell'oggetto materiale permettendo contemporaneamente l'accesso ai contenuti. Pericolo da evitare è la possibile scelta da parte di alcune istituzioni di vendere raccolte cartacee digitalizzate. In questo panorama acquisiscono grande importanza lo sviluppo di standard internazionali informatici e di catalogazione, necessari rispettivamente a garantire la fruizione nel lungo periodo dei documenti digitali e a creare una rete di istituzioni che condividono metodi di indicizzazione e non solo: catalogazione partecipata e catalogazione derivata permettono la condivisione da parte di più biblioteche della medesima scheda catalografica, dando uniformità alle voci. Anche in Italia si è ormai affermata l'applicazione degli standard **ISBD (International Standard Book Description)**, promossi dalla IFLA (International Federation of Library Associations) e declinati in una serie di specifiche (M per le monografie, A per il libro antico, S per i periodici eccetera), che si aggiungono alle **RICA (Regole Italiane di Catalogazione per Autori)** pubblicate nel 1979 a cura dell'ICCU (Istituto Centrale per il Catalogo Unico) per definire gli "accessi formali" e al datato Soggettario per i cataloghi delle biblioteche italiane curato dalla Biblioteca Nazionale di Firenze nel 1956 per gli "accessi semantici".

Tra passato e futuro

Nel quadro delle rivoluzioni operate dalla tecnologia sarebbe però errato ripensare il bibliotecario come semplice tecnico al servizio di una macchina sempre più complessa: mai come ora la biblioteca ha bisogno innanzitutto di indirizzi di politica culturale da parte di umanisti in grado di scegliere le acquisizioni all'interno della dilagante produzione editoriale e di proporre iniziative che valorizzino le raccolte e favoriscano l'inserimento della biblioteca nella vita della città. In ciò il modello di mediateca alla francese può aiutare, ma molto di più per l'Italia possono fare biblioteche e archivi storici, spesso capolavori dell'architettura, da valorizzare sia come luoghi sia come raccolte

Bibliografia

Storia del libro

- Georges Jean, *La scrittura memoria degli uomini*, Milano: Universale Electa/Gallimard, 1992.
- Frédéric Barbier, *Storia del libro : dall'antichità al 20. secolo*, postfazione di Mario Infelise, Bari : Dedalo, 2004.
- Bruno Blasselle, *Il libro dal papiro a Gutenberg*, Milano, Universale Electa/Gallimard, 1997.
- Lodovica Braidà, *Stampa e cultura in Europa*. Bari : Laterza, 2000.
- Roger Chartier, *Lettori e letture nell'era della testualità elettronica*, in *Schermi e reti, verso una trasformazione della scrittura?*, Convegno virtuale, Ottobre 2001- Marzo 2002, organizzato dalla Biblioteca Pubblica di Informazione del Centre Pompidou, dall'Institut Jean Nicod (CNRS) e dall'Associazione EURO-EDU, e-book scaricabile da www.text-e.org/conf/index.cfm?switchLang=Ita&ConfText_ID=5
- Robert Darnton, *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, a cura di Renato Pasta, Milano : Adelphi, 1988.
- Pierre-Marc De Biasi, *La carta: avventura quotidiana*, Milano: Universale Electa/Gallimard, 1999.
- Elizabeth L. Eisenstein, *Le rivoluzioni del libro: l'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*. - Bologna, Il mulino, 1997
- *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna: guida storica e critica*, a cura di Armando Petrucci, Bari : Laterza, 1989.
- Henri-Jean Martin, *Storia e potere della scrittura*, Bari : Laterza, 1990.
- Lucien Fèbvre, Henri-Jean Martin, *La nascita del libro*, a cura di Armando Petrucci, 7. ed., Roma – Bari, Laterza, 2002.
- Gérard Genette, *Soglie: i dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989.
- Bianca Maria Paladino, *Carta al vento. Come cambia l'industria editoriale*. Napoli : Libreria Dante & Descartes, 1997.
- *Il paratesto*, a cura di Cristina Demaria e Riccardo Fedriga, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2001
- Giovanni Ragone, *Un secolo di libri. Storia dell'editoria in Italia dall'Unità al post-moderno*, Torino: Einaudi, 1999.
- Marco Santoro, *Storia del libro italiano: libro e società in Italia dal Quattrocento al Novecento*, Milano, Editrice Bibliografica, 1994.
- Sigfrid Henry Steinberg, *Cinque secoli di stampa*. Torino : Einaudi, 1982.
- *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, a cura di Gabriele Turi, Firenze : Giunti, 1997.
- Maria Gioia Tavoni, *Precarietà e fortuna nei mestieri del libro in Italia*. Bologna : Pàtron, 2001.
- Nicola Tranfaglia e Albertina Vittoria, *Storia degli editori italiani. Dall'Unità alla fine degli anni Sessanta*. Bari : Laterza, 2000.
- Giancarlo Zanolì, *Libri, librai, lettori: storia sociale del libro e funzione della libreria*. Firenze : Ponte alle Grazie, 1989.

Fonti online

<http://www.uniud.it/libroantico/>
<http://marciana.venezia.sbn.it/libroant.htm>
<http://www.fondazionemondadori.it/fabbrica/>
<http://www.concordi.it/GPLantico/glossario.htm>
<http://www.librit.unibo.it/>
<http://histoire.typographie.org/>
<http://tipografia.planete-typographie.com/>
<http://www.dirittodautore.it/>

Censura e libri proibiti

- *Index des livres interdits*, a cura di Jesús Martínez De Bujanda, Québec-Genève: Centre d'Étude de la Renaissance, Éditions de l'Université de Sherbrooke - Librairie Droz, 1985-1996, 10 voll. (Raccoglie documenti, leggi, repertori, insieme alle riproduzioni anastatiche degli indici)
- Robert Darnton, *L' intellettuale clandestino*, Milano : Garzanti, 1990
- Robert Darnton, *Il grande affare dei lumi : storia editoriale dell'Encyclopédie: 1775-1800*, Milano : Sylvestre Bonnard, 1998.
- Gigliola Fragnito, *La Bibbia al rogo: la censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura*. Bologna: Il Mulino, 1997.
- Mario Infelise, *I libri proibiti*. Bari: Laterza, 1999.
- Antonio Rotondò, *La censura ecclesiastica e la cultura*, in *Storia d'Italia*, V, *I Documenti*, t. II. Torino: Einaudi, 1973, pp. 1397-1492.
- *La censura libraria nell'Europa del secolo XVI*, a cura di Ugo Rozzo, Udine: Forum, 1997.

Sulle licenze di stampa a Venezia vedi il contributo di Mario Infelise:

<http://helios.unive.it/~riccdst/licenze.htm>

Sul mercato clandestino e sull'uso delle false date

- Robert Darnton, *Libri proibiti. Pornografia, satira e utopia all'origine della rivoluzione francese*. Milano: Mondadori, 1997.
- Mario Infelise, *L'editoria veneziana nel '700*. Milano: Franco Angeli, 1989.
- Jean-Dominique Mellot, *Per una valutazione dei falsi indirizzi: la testimonianza delle edizioni con permesso tacito in Francia*, in *Gli spazi del libro nell'Europa del XVIII secolo. Atti del Convegno di Ravenna (15-16 dicembre 1995)*, a cura di Maria Gioia Tavoni e Françoise Waquet, Bologna: Pàtron, 1997, pp. 251-275.
- Brigitte Moreau, *Contrefaçon et clandestinité à Paris au début de la Réforme: les premières fausses adresses*, in *Les presses grises. La contrefaçon du livre (XVI-XIX siècles)*, a cura di François Moureau, Paris : Aux amateurs des livres, 1988, pp. 41-53.
- Maria Consiglia Napoli, *Editoria clandestina e censura ecclesiastica a Napoli all'inizio del Settecento*, in *Editoria e cultura a Napoli nel XVIII secolo*, a cura di Anna Maria Rao, Napoli: Liguori, 1988, pp. 333-351.

Venditori ambulanti di libri (colporteurs):

- Laurence Fontaine, *Histoire du colportage en Europe XV^e-XIX^e siècle*. Parigi: Albin Michel, 1993.

Biblioteche e Biblioteconomia

- *Le biblioteche nel mondo antico e medievale*, a cura di Guglielmo Cavallo, Bari: Laterza, 1989.
- Giorgio Montecchi, Fabio Venuda, *Manuale di biblioteconomia*. Milano : Editrice Bibliografica, 1995.
- Guida alla biblioteconomia, a cura di Mauro Guerrini con Gianfranco Crupi e Stefano Gambari, collaborazione di Vincenzo Fugaldi, Milano, Bibliografica, 2008.

Sitografia:

<http://www.aib.it>

- sito dell'Associazione Italiana Biblioteche

<http://www.iccu.sbn.it>

- sito dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le Informazioni Bibliografiche (Ministero per i beni e le attività culturali). Si accede al sito del Servizio Bibliotecario Nazionale.

<http://www.ifla.org>

- sito dell'International Federation of Library Associations and Institutions

I mestieri del libro

- Lorenzo Baldacchini, *Il libro antico*. Roma: Carocci, 2000.
- Adrian Frutiger, *Segni & simboli: disegno, progetto e significato*, 3. ed. Roma : Stampa alternativa e Graffiti editori, 1998.
- Maria Gioia Tavoni, *I mestieri del libro*, Bologna: Pàtron, 2001.
- *Edizioni elettriche: la rivoluzione editoriale e tipografica del futurismo*, Roma: De Luca, 1995 (Catalogo della Mostra tenuta a Roma nel 1995-1996).
- Lorenzo Baldacchini, *Lineamenti di bibliologia*. Firenze: NIS, 1992.
- L. Caruso, *Ebbrezza trionfale nel Futurismo*, in *Alfabeto in sogno: dal carne figurato alla poesia concreta*, a cura di Claudio Parmiggiani (Mostra tenuta a Reggio Emilia nel 2002), Milano: Mazzotta, 2002.
- Giuseppina Zappella, *Il libro antico a stampa*. Milano:Ed. Bibliografica, 2001.

Tipografi veneziani

<http://histoire.typographie.org/venise/>

Manuzio

<http://as3.lib.byu.edu/~aldine/aldus.html>

Bodoni

Bodoni. L'invenzione della semplicità, Parma: Guanda, 1990

A. Bandinelli, R. Iacobelli, G. Lussu A. Bandinelli, G. Lussu, R. Iacobelli, *Farsi un libro*. Viterbo: Stampa Alternativa, 1990.

Plantin:

Léon Voet, *The golden compasses*. Amsterdam: Van Gendt & Co., 1969-72.

Léon Voet, *The Plantin press (1555-1589)*, Amsterdam: Van Hoeve, 1980-83.

Arte grafica e tipografica ad Anversa nei secoli XVI e XVII. Catalogo della mostra allestita nella Biblioteca dell'Archiginnasio 9-23 maggio 1965. Bologna: Biblioteca dell'Archiginnasio, 1965.

Soncino:

Ennio Sandal, *Gershom Ben Mosheh, tipografo, da Soncino alla Romagna (1488-1527)*, in *Il libro in Romagna. Produzione, commercio e consumo dalla fine del secolo XV all'età contemporanea. Atti del convegno di studi, Cesena, 23-25 marzo 1995*, a cura di Lorenzo Baldacchini e Anna Manfron, Firenze : Leo S. Olschki, 1998.

Ennio Sandal, *Gershom, Girolamo, Hieronymus, le edizioni del Soncino nelle città adriatiche 1502-1527*, Soncino, Edizioni del Soncino, 2001.