

la Biblioteca di via Senato

Milano

MENSILE, ANNO X

n. 12 – DICEMBRE 2018



BvS

**Gutenberg e
la produzione dei libri**

DI GIORGIO MONTECCHI

**La rivoluzione
delle idee e la stampa**

DI OLIVIERO DILIBERTO

**Johannes Gutenberg:
riflessi sulla Penisola**

DI PIERO SCAPECCHI

**The Two Gutenberg
Bibles in Vatican**

DI ERIC MARSHALL WHITE

**Gli 'alamanni'
e la stampa in Italia**

DI GIANCARLO PETRELLA

**Dal manoscritto
al libro a stampa**

DI CARLA PINZAUTI

**Gutenberg e il
mistero dei caratteri**

DI ENRICO TALLONE

**Lo 'spinoso' caso
Prokop Waldvogel**

DI ANTONIO CASTRONUOVO

**Leggende di stampa
nei Paesi Bassi**

DI LORENZO DI LENARDO

**La xilografia e
la nascita della stampa**

DI EDOARDO FONTANA

**Gutenberg il boemo:
storia di un'ipotesi**

DI ANTONIO CASTRONUOVO

**Messer Amerigo
e Mastro Johannes**

DI FRANCO CARDINI

**Giustiniano Vert,
'gutenberghiano'**

DI MASSIMO GATTA

**Di foglio in foglio:
Bibbie all'incanto**

DI CHIARA NICOLINI

SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



#TheItalianMediaAgency

TORINO - MILANO - BOLOGNA
T. 011.810.93.11

Media Italia S.p.A. - Gruppo Armando Testa

mediaitalia.it
info@mediaitalia.it

la Biblioteca di via Senato – Milano

MENSILE DI BIBLIOFILIA E STORIA DELLE IDEE

anno X – n.12/100 – Milano, dicembre 2018

Sommario | SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)

- | | | | | | |
|----|--|----|--|-----|--|
| 4 | GUTENBERG E
LA PRODUZIONE DEI LIBRI
<i>Dalla committenza al mercato</i>
di Giorgio Montecchi | 42 | GUTENBERG E IL
MISTERO DEI CARATTERI
<i>Forma e bellezza</i>
di Enrico Tallone | 86 | GIUSTINIANO VERT,
'GUTENBERGHIANO'
<i>L'illustre raccolta
di un uomo non illustre</i>
di Massimo Gatta |
| 10 | LA RIVOLUZIONE
DELLE IDEE E LA STAMPA
<i>Lutero, Gutenberg (e dintorni)</i>
di Oliviero Diliberto | 52 | LO 'SPINOSO' CASO
PROKOP WALDVOGEL
<i>Un precursore di Gutenberg?</i>
di Antonio Castronuovo | 96 | DI FOGLIO IN FOGLIO:
BIBBIE ALL'INCANTO
<i>Gutenberg all'asta: il migliore
investimento da 600 anni!</i>
di Chiara Nicolini |
| 16 | JOHANNES GUTENBERG:
RIFLESSI SULLA PENISOLA
<i>L'Italia e la nascita della stampa</i>
di Piero Scapecchi | 58 | LEGGENDE DI STAMPA
NEI PAESI BASSI
<i>Laurens Coster</i>
di Lorenzo Di Lenardo | 100 | HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO |
| 22 | THE TWO GUTENBERG
BIBLES IN VATICAN
<i>Gutenberg in the Biblioteca Apostolica</i>
di Eric Marshall White | 68 | LA XILOGRAFIA E
LA NASCITA DELLA STAMPA
<i>Illustrazione e stampa</i>
di Edoardo Fontana | | |
| 30 | GLI 'ALAMANNI' E
LA STAMPA IN ITALIA
<i>Piccoli Gutenberg crescono</i>
di Giancarlo Petrella | 75 | GUTENBERG IL BOEMO:
STORIA DI UN'IPOTESI
<i>Un singolare libretto biografico</i>
di Antonio Castronuovo | | |
| 36 | DAL MANOSCRITTO
AL LIBRO A STAMPA
<i>Viaggio nella Biblioteca Nazionale
Centrale di Firenze</i>
di Carla Pinzauti | 80 | MESSER AMERIGO
E MASTRO JOHANNES
<i>I viaggi e la stampa</i>
di Franco Cardini | | |

*Ringraziamo le Aziende che ci sostengono
con la loro comunicazione*



Biblioteca
di via Senato

FONDAZIONE

Biblioteca di via Senato

Via Senato 14 - 20121 Milano
Tel. 02 76215318 - Fax 02 76215316
segreteria@bibliotecadiviasenato.it
direzione@bibliotecadiviasenato.it
www.bibliotecadiviasenato.it

Presidente

Marcello Dell'Utri

Direttore responsabile

Gianluca Montinaro

Coordinamento pubblicità

Margherita Savarese

Progetto grafico

Elena Buffa

Servizi Generali

Gaudio Saracino

Fotolito e stampa

Galli Thierry, Milano

Immagine di copertina

Johannes Gutenberg, in un'incisione
d'epoca e un'immagine della Bibbia
di Gutenberg, esemplare Barberini
(Stamp.Barb.AAA.IV.17; c. 217v)

Stampato in Italia

© 2018 – Biblioteca di via Senato
Edizioni – Tutti i diritti riservati

Reg. Trib. di Milano n. 104 del
11/03/2009

Per ricevere a domicilio
(con il solo rimborso delle spese
di spedizione, pari a 27 euro)
gli undici numeri annuali della rivista
«la Biblioteca di via Senato» scrivere a:
segreteria@bibliotecadiviasenato.it

L'Editore si dichiara disponibile a regolare
eventuali diritti per immagini o testi di cui
non sia stato possibile reperire la fonte

Tutti i contributi, prima di essere
pubblicati, sono rivisti in forma anonima.
«la Biblioteca di via Senato» è un mensile
che utilizza il metodo della valutazione tra
pari (**peer review**)

Editoriale

Quando Johannes Gutenberg (1400-1468) – del quale quest’anno ricorre il 550° anniversario della morte – ‘creò’ la sua Bibbia (nota anche come ‘Bibbia a 42 linee’), era ben conscio di aver inventato, grazie all’impiego dell’impressione a caratteri mobili, un procedimento più rapido e semplice, e meno dispendioso, di produrre libri: un modo – diremmo oggi – ‘pre-industriale’ che, in nuce, ha aperto la strada al concetto di riproducibilità in serie.

Certo, i libri, e le biblioteche, esistevano anche prima. Eppure, da quel 1455 le idee hanno iniziato a viaggiare più velocemente, in virtù della rapidità ed efficacia grazie alle quali i volumi venivano prodotti e diffusi. Le conseguenze di questi primordiali accadimenti ci sono note, nonché ampiamente discusse da tanti sociologi della comunicazione, fra cui quel Marshall McLuhan che, con il suo Galassia Gutenberg (1962), ha indagato

quanto il ‘mezzo’, più che il contenuto, influenzi il ‘fruitore’.

Dal punto di vista della storia delle idee si possono, poi, sottolineare anche altri aspetti. La stampa, per esempio, ha aiutato a formalizzare il canone della lingua. Ha contribuito a diffondere forme di letteratura sempre più diverse fra loro. Ha stimolato la libertà creativa degli scrittori nonché lo spirito imprenditoriale degli stampatori. Ancor più, su tutto, in quegli anni di grande fermento e rinascita, ha concorso a rendere sempre più salda la percezione del sé. Perché, ora come allora, nel rapporto ‘assoluto’ (e tutto personale) con il testo scritto, il lettore trova conferma della propria individualità, della propria sensibilità e della propria capacità di produrre idee e pensiero.

Il libro, ogni libro, narra la ‘sua’ storia. Ma è in quella storia che ogni lettore ritrova sempre la propria.

Gianluca Montinaro

SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



GUTENBERG E LA PRODUZIONE DEI LIBRI

Dalla committenza al mercato

di GIORGIO MONTECCHI

Grande dovette essere lo stupore del cardinale Enea Silvio Piccolomini quando nel 1455, intento a tessere una pace duratura tra il papa Callisto III e l'imperatore Federico III, vide in una bottega di Francoforte una Bibbia non manoscritta, ma stampata con caratteri metallici, non in uno ma in 158 esemplari secondo alcuni o in 180 secondo altri. Ne informò subito il cardinale spagnolo Juan de Carvajal, già suo avversario sulla questione della preminenza del concilio sul papato e ora, dopo la caduta di Costantinopoli, come lui impegnato nella lotta contro i Turchi. Nella lettera, scritta il 12 marzo 1455, lodava la qualità della scrittura, leggibile senza fatica e senza occhiali, e osservava che, se fosse stato possibile, ne avrebbe acquistato una copia per il suo amico, ma temeva di non riuscirci sia per la lontananza, sia per aver sentito dire che i compratori erano già pronti prima ancora che ne fosse ultimata la stampa. In questa lettera, notissima, il cardinale Piccolomini, che sarebbe divenuto papa tre anni più tardi col nome di Pio II, mise in rilievo due caratteristiche fondamentali della recente invenzione: prima di tutto il libro non aveva nulla da invidiare a quelli manoscritti in cir-

colazione sia nella configurazione fisica del manufatto sia nella qualità del testo scritto; in secondo luogo la novità più straordinaria consisteva nel fatto che di quella Bibbia erano state messe contemporaneamente in commercio più di un centinaio di copie, una uguale all'altra.

Lasciando ora da parte tutte le false notizie avanzate dagli studiosi in ogni tempo per togliere a Gutenberg il primato dell'invenzione, spostiamo l'attenzione sulla prima informazione riferita da Enea Silvio Piccolomini, cioè sulla produzione a stampa del libro con modalità e procedure mai sperimentate prima. Ci chiediamo, insomma, come abbiano fatto Gutenberg e i suoi collaboratori a dar fuori una Bibbia di centinaia di pagine in grado di resistere al confronto con i superbi codici delle Bibbie allora in circolazione, per lo meno con quelli senza apparato illustrativo, perché con la bellezza e l'eleganza delle bibbie miniate la partita era persa in partenza. Si ricordi che in quegli stessi anni il duca Borso d'Este, figlio di una senese e, come Piccolomini, sostenitore in ogni tempo dell'imperatore Federico III, aveva fatto copiare e miniare nella città di Ferrara una delle più belle Bibbie manoscritte, ancora oggi monumento insuperabile per le centinaia di miniature presenti in tutte le sue pagine. La prima Bibbia a stampa, invece, era stata prodotta nella libera città di Magonza, in cui sotto l'autorità dei potenti arcivescovi si erano sviluppate attività artigianali di ogni sorta, favorite dai ricchi scambi commerciali con altre città, soprattutto con quelle

Nella pagina accanto: una delle pagine della straordinaria Bibbia di Borso d'Este. Le miniature, opera - fra gli altri - di Taddeo Crivelli e Franco dei Russi, risalgono al periodo 1455-1461 (Modena, Biblioteca Estense)



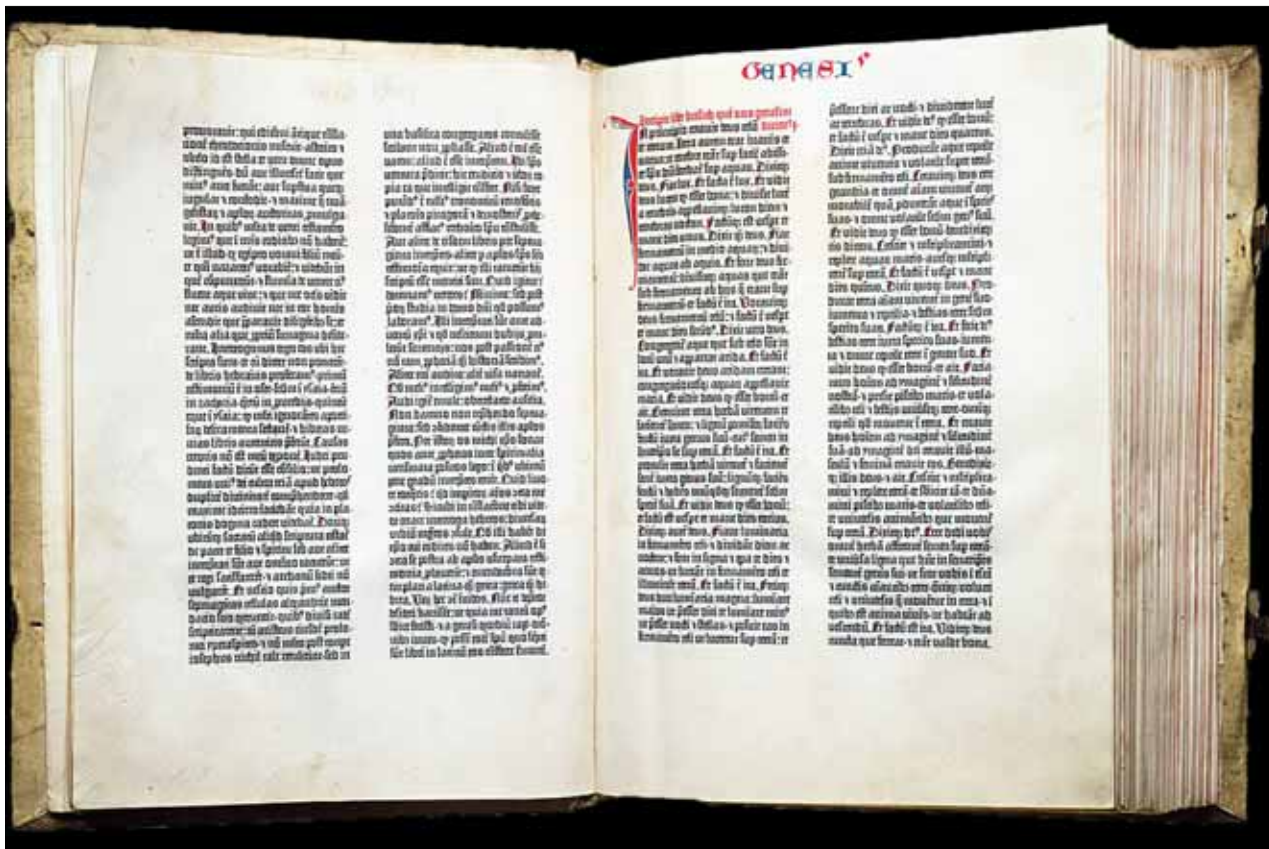
del bacino del Reno.

Tra gli anni Quaranta e Cinquanta del secolo XV era allora attivo, non solo a Magonza ma anche a Strasburgo, un giovane sperimentatore di nome Johannes Gutenberg che, facendo tesoro degli esiti delle conoscenze e delle abilità tecniche raggiunte nelle fiorenti attività artigianali delle città renane, specialmente nella lavorazione dei metalli, si proponeva di ricavarne vantaggi economici proponendone applicazioni tecnologiche per il pubblico. Ciò, ad esempio, avvenne ad Aquisgrana quando, in oc-



casione della celebre e affollatissima esposizione settennale di reliquie, procurò ai pellegrini specchi in metallo che, tenuti in alto, nonostante la calca potevano consentire loro di vedere agevolmente le reliquie e ottenere le grazie. Già allora stava sperimentando, prima a Strasburgo e poi nella città natale di Magonza, la possibilità di usare forme in metallo per riprodurre a stampa testi scritti.

Era insomma un imprenditore e da questo punto di vista si apprestava a compiere, prima di chiunque altro, un passo decisivo verso la modernità,



Sopra: un'immagine di una delle prime pagine (libro della Genesi) stampata da Gutenberg fra il 1453 e il 1455. Nella pagina accanto dall'alto: un'altra immagine della Bibbia di Gutenberg, conosciuta anche come Bibbia delle '42 linee'; Johannes Gutenberg, in una incisione ungherese del XIX secolo

trasformando dal di dentro l'universo della produzione e della circolazione dei libri. Fu il primo a introdurre procedure controllate nella produzione in serie di manufatti sia nel campo della punzonatura e della fusione dei caratteri in lega metallica, sia - subito dopo - nel campo della produzione dei libri.



La fusione dei caratteri da stampa avveniva in quattro fasi. Si iniziava con l'incisione e la tempera dei punzoni con le lettere in rilievo; seguiva la loro battitura su matrici, cioè su listelli di metallo dolce, di solito in rame, per lasciarvi impressa le lettere in cavo; si provvedeva poi all'inserimento di ogni matrice con la lettera in cavo sotto un congegno (chiamato nel linguaggio dei fonditori 'forma') che con-

sentiva di delimitare, sopra la lettera, un piccolo spazio vuoto in forma, appunto, di parallelepipedo; si continuava versando in questa forma una lega di metallo fuso, costituita principalmente da piombo; dopo il raffreddamento e l'apertura delle forme si estraevano i caratteri da stampa: parallelepipedi che avevano in rilievo su un'estremità le lettere o i segni tipografici desiderati. Questa procedura poteva agevolmente ripetersi, nella bottega del fonditore, per centinaia di volte, fino a produrre migliaia di caratteri tipografici con i corpi dei parallelepipedi tutti uguali tra loro e in grado di essere accostati, uno vicino all'altro, nelle righe e nelle pagine di testo. Fu questa la prima produzione in serie messa in opera da Gutenberg al primo apparire dell'età moderna.

Dalla fucina, frequentata abitualmente da uo-



A sinistra dall'alto: una delle cassette di punzoni di Giovan Battista Bodoni (Parma, Museo Bodoniano); Johannes Gutenberg sovrintende alla stampa della Bibbia (disegno tratto da un'incisione del XIX secolo). Sopra a destra: una pagina della Bibbia di Gutenberg con, al centro, una miniatura raffigurante re Salomone (esemplare conservato alla British Library di Londra)

mini considerati allora di bassa condizione, ci spostiamo nella bottega dello stampatore che si andava ad aggiungere, in città, alle cartolerie e alle librerie tradizionali visitate anche da persone di qualità, nobili e letterati. Anche qui la produzione in serie dei libri era garantita da precise procedure diventate talmente standardizzate da resistere, identiche a se stesse, per circa quattro secoli, fino all'introduzione nella prima metà dell'Ottocento di procedure industriali.

Preliminare alla produzione del manufatto librario era l'acquisizione della carta e di una congrua quantità di caratteri tipografici, ambedue della mi-

sura e della qualità necessarie. I caratteri potevano essere acquistati sul mercato o essere fusi in bottega una volta acquistate le matrici in rame. Solo alcuni stampatori disponevano anche dei punzoni che custodivano gelosamente: Bodoni ad esempio non li avrebbe ceduti neppure per tutto l'oro del mondo e ancora oggi possiamo ammirare i suoi punzoni, uno accanto all'altro, nel Museo Bodoniano di Parma. La carta era la materia prima più costosa e più pregiata. Quando fu introdotta la stampa i maggiori fornitori europei della carta di qualità erano in Italia, tant'è vero che Gutenberg per ottenerla dovette rivolgersi a cartiere piemontesi. La carta da stampa

era venduta nei formati tradizionali (Imperiale, Reale, Mezzana e Comune) e doveva essere di grana particolarmente liscia e consistente per resistere alla pressione del torchio e all'inchiostro.

La struttura del libro tradizionale, cioè del codice, era costituita dai bifoli che, inseriti uno dentro l'altro andavano a formare i fascicoli i quali, a loro volta, cuciti insieme e rilegati, formavano il libro. La scrittura a mano del testo avveniva, riga dopo riga e pagina dopo pagina, in sequenza diretta e senza salti dall'inizio alla fine. Gutenberg, per offrire al lettore un manufatto simile al libro manoscritto, accanto ai bifoli e ai fascicoli ha introdotto nella struttura del libro una nuova unità bibliografica, il foglio di stampa. La scrittura cioè la stampa del testo sul foglio, però, non avveniva più in sequenza diretta dalla prima all'ultima pagina, ma sotto un torchio di legno, grazie alla pressione esercitata contemporaneamente da una lastra in metallo su più pagine, composte in piombo con le lettere in rilievo verso l'alto, inchiostrate e pronte a lasciare sul foglio la loro impronta. Sulle due facciate del foglio di stampa le pagine si distribuivano non secondo la sequenza del testo ma a salti per far in modo che, una volta stampato e piegato il foglio, esse potessero riprendere nel fascicolo la corretta sequenza del testo. In tal modo si stampavano prima pagine che nel testo seguivano e viceversa si stampavano in un secondo momento pagine che precedevano, rendendo così molto difficile il lavoro del compositore. Fu questa una procedura tipografica tra le più complesse alla quale, fino agli albori dell'Ottocento, furono dedicate centinaia di pagine nei manuali di tipografia. Tutte queste difficoltà furono da Gutenberg e dal suo socio, il copista e primo compositore Peter Schoeffer, risolte in modo egregio, facilitati dal fatto che il formato della loro Bibbia era un *in folio*, nel quale il foglio di stampa aveva su ciascuna delle due facciate due sole pagine e, all'interno del fascicolo, andava a formare un solo bifolio.

Furono queste le procedure che Gutenberg mise in atto per giungere alla produzione in serie

dei libri, tra i quali fu capostipite la grande Bibbia di ben 1286 pagine di circa 40 cm di altezza ciascuna, detta delle '42 linee' per distinguerla da quella di Bamberga del 1460 che aveva 36 linee per pagina.



Gli storici del libro si sono sempre chiesti quale impatto abbia avuto la stampa tipografica sulla nascita della Modernità, tenuto conto che nel 1453 i Turchi avevano, in Oriente, conquistato Costantinopoli, mentre nel 1492 Cristoforo Colombo, navigando verso Occidente, era approdato nel nuovo mondo. Non nella dimensione dello spazio ma in quella della comunicazione aveva invece operato Gutenberg, allargando gli orizzonti mentali degli europei grazie alle migliaia di volumi messi in circolazione con la sua invenzione. Il fallimento finanziario dell'impresa, l'estromissione di Gutenberg e l'acquisizione da parte dei soci Johann Fust e Peter Schoeffer dell'azienda tipografica, non attenuano di certo i meriti del grande inventore, anzi ne connotano ulteriormente e con più realismo l'ingresso nella Modernità. Infatti, oltre a essere informati dagli atti processuali del ruolo da lui avuto nell'invenzione contro tutte le leggende sorte nell'Ottocento (tra queste anche quella del nostro Panfilo Castaldi), siamo anche avvertiti, fin dagli esordi, di quanto sia irto di difficoltà il passaggio dalla produzione su committenza, come avveniva per il libro manoscritto, alla produzione per un vasto mercato, come avvenne fin da allora per il libro a stampa.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Sulla figura e sull'invenzione di Gutenberg e per ogni ulteriore informazione bibliografica, resta ancora oggi fondamentale l'opera di Guy Bechtel, *Gutenberg*, Torino, SEI, 1995.

Mi sia lecito rinviare anche al settimo capitolo della mia *Storia del libro e della lettura. Dalle origini ad Aldo Manuzio*, vol. I, Milano, Mimesis, 2016

Passional Christi und



Er hat funden ym tempell verkauffen/schafft/ och son vñ ta wben
vñ wechslar sitzen/ vñ hat gleich ein geysß gemacht vñ strickē
alleschafft/ och son/ taude vñ wechslar außon tempell trieben/
das gelt waschüt/ die gall siede vnkart vñ zu den die taroben
verkauffen gesprochen. Gebt euch hin mit dießon auß man
waten hauff solt ir nie ein kauff hauff mache. Joh. 2. Ir habto
vñ sunst daruß gebes vñ sunst. Mat. 10. Den gelt sey nie
die ym vordammß. Act. 8

Antichristi.



Sie sitzt der Antichrist ym tempell gotes vñ arbeyt sich als got
wie Paul⁹ vorkundet 2. Thessal 2. vovander alle gotlich ord-
nung wie Daniel sagt vñ vnterdeckt die heylig schafft /
verkaufft disposition/ Alsas Pallia Bisthumb leben/ arbeyt
die schen dar adon / Lost vff die che / beschwade die gewissont
mit seynen gesetzen / Macht recht vñ vñs gelt rureyft er das/
Erbell heyligen/ Verdeckt vñ maledet ym viade geschlecht
vñ gebave seyn seyn gubdoren gleych wie gotes seyn c. sic ois
dij. 19^o vñ nūnanto fall ym eynedon. 17 q. 4. c. nonini.

SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



LA RIVOLUZIONE DELLE IDEE E LA STAMPA

Lutero, Gutenberg (e dintorni)

di OLIVIERO DILIBERTO

Adoziani, Agnoeti, Apollinaristi, Ariani, Catari, Docetisti, Donatisti, Encratisti, Euchiti, Fratelli del libero spirito, Fratelli apostolici, Fraticelli, Gioacchimiti, Gnostici, Hussiti, Iconoclasti, Marcionisti, Modalisti, Monofisisti, Monotelisti, Montanisti, Nestoriani, Nicolaiti, Pelagiani, Petrobrussiani, Spirituali, Valdesi, Wycleffiti.

Sono le denominazioni di altrettante eresie, rispetto ai dogmi ufficiali della Chiesa cattolica: si tratta di centinaia di 'deviazioni', che iniziano a proliferare praticamente sin dagli albori della predicazione cristiana. Ne ho ricordato, peraltro, soltanto alcune, tra le più rappresentative. Ognuna di esse ha riempito, come ben noto, pagine di letteratura specializzata (storia antica e medioevale, teologia, cristologia, ecc. ecc.). Ma tutte quelle ricordate - e, tanto più, quelle meno note e importanti - hanno un elemento in comune. Esse sono state estirpate con la forza dalla Chiesa cattolica, condannate, sconfitte, perseguitate: gli eresiarchi e i loro seguaci torturati e bruciati sul rogo (o comunque sterminati). Circostanze notissime. La letteratura e la cinematografia hanno riempito di scene cruente il nostro immaginario collettivo.

Nella pagina accanto: Martin Lutero, *Passional Christi und Antichristi*, Wittenberg, Johann Grunenberg, 1521

Vi è però, una sorta di spartiacque. Un prima e un dopo: Martin Lutero. Certo, agevolato anche da accadimenti politico-militari, l'agostiniano tedesco è il primo che - pur scomunicato e condannato violentemente dalla Chiesa di Roma - scappa alla cattura, diffonde le tue idee, consolida la propria riforma, si radica in aree vaste dell'Europa (e non solo): dura sino ai giorni nostri. Da allora, quale che sia il giudizio sulle teorie luterane, anche altri eresiarchi illustri potranno svolgere il proselitismo senza eccessivi pericoli, nonostante l'attenzione dell'Inquisizione tendesse anzi a rafforzarsi e, in molti Paesi, a dilagare.



Cos'era successo? Con semplicità: poco più di un secolo prima era stata inventata la stampa a caratteri mobili. Le idee potevano cioè diffondersi con una rapidità (riproducibilità meccanica) e una relativa economicità (tornerò a breve sul punto), quali prima mai si era immaginato.

Lutero è consustanziale a Gutenberg e viceversa.

Il 31 ottobre del 1517 Lutero (o i suoi allievi) affiggeva sulla porta della chiesa di Wittenberg le celeberrime *95 Tesi* in latino sul tema della compravendita delle indulgenze. Cambiava il mondo. E - sia detto a margine - la copia originale delle tesi di Lutero è rarissima: se ne conosce (che io sappia) una copia a stampa oggi conservata nella Biblioteca di Stato di Berlino.



Il 3 gennaio del 1521, dopo alterne vicende, il papa Leone X con la bolla *Decet Romanum Pontificem*, scomunicava Martin Lutero, dichiarandolo eretico. Per reazione, lo stesso Lutero pubblicava in quel medesimo 1521 il *Passional Christi und Antichristi*, una rappresentazione del contrasto tra Cristo, appunto, e l'Anticristo, cioè il papa di Roma. Il libello fu redatto con la collaborazione di Filippo Melantone, ma la straordinaria intuizione di Lutero fu di rappresentare quella lotta attraverso immagini (affidate a Lucas Cranach il Vecchio, cioè a un grande artista), accompagnate da didascalie: il successo editoriale, in una società ove l'analfabetismo era ancora diffusissimo, fu enorme.

Stampa a caratteri mobili, grandi tirature, costi limitati, ma, in questo caso, soprattutto immagini. Un'idea geniale, modernissima. Un *best seller*. Le idee di Lutero andavano sempre più dilagando. Ma, come ben si sa, Lutero non si ferma. Traduce, infatti, in tedesco il Nuovo Testamento, partendo dal testo greco redatto pochi anni prima da Erasmo da Rotterdam. Nel settembre dell'anno seguente, il 1522, dunque, dopo dieci mesi di lavoro, nascosto nel castello di Wartburg a Eisenach, Lutero dà alle stampe il cosiddetto 'Nuovo Testamento di settembre', apparso inizialmente anonimo.

Ancora una volta, il successo è strepitoso. Al prezzo di un fiorino e mezzo (corrispondente, più o meno, al salario annuale di un servitore), l'opera fu stampata in seimila copie, presto esaurite e si ebbero almeno altre 69 edizioni nei successivi dodici anni. Non è certo un caso, che di lì a poco, l'influenza della stampa fu compresa - nella sua reale portata e nel suo intrinseco pericolo - anche dalla Chiesa di Roma. Paolo IV istituì nel 1559 l'*Index Librorum Prohibitorum*, affidandolo al Sant'Uffizio. Era il 1559. Con alterne vicende, come si sa, l'*Index* arriverà quasi ai giorni nostri.

Contenuto (il testo) e contenitore (il vettore, il supporto del testo medesimo) non sono mai sle-



Nella pagina accanto, dall'alto: Johannes Gutenberg, in un disegno del XIX secolo; Lucas Cranach il Vecchio (1472-1553), *Il giovane Lutero*, Norimberga, Germanisches Nationalmuseum. In questo dipinto il Riformatore è ritratto in abito da monaco agostiniano, ma senza tonsura. Qui sopra: Ferdinand Pauwels (1830-1904), *Lutero affigge le 95 Tesi sulla porta della chiesa del castello di Wittenberg* (1872), Eisenach, Wartburg

gati tra loro: il che è piuttosto ovvio. Gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Nessuna rivoluzione (politica, sociale, religiosa, di liberazione nazionale) può procedere e affermarsi senza strumenti per far conoscere le proprie idee. Rarissimi, sono i casi di *leaders* che non hanno lasciato scritti. Ma anche in questi ultimi casi, senza i discepoli che ne hanno trascritto (più o meno fedelmente) il pensiero, quante delle loro idee sarebbero sopravvissute? Socrate e Cristo ne sono esempi quanto mai eloquenti.



Ma si pensi all'attenzione persino maniacale ai documenti e alle carte delle sette segrete che cospiravano dopo il Congresso di Vienna del 1815. Un esempio eccellente: *Memoirs of the Secret Societies of the South of Italy, Particulary the*

Carbonari. Translated from the Original Ms., London, John Murray, 1821 (8°; pp. XVI, 235; con undici litografie splendidamente incise, sette delle quali ripiegate). Si tratta di un volume piuttosto raro, dedicato ai moti e alle vicissitudini della Carboneria italiana - soprattutto del sud d'Italia - all'indomani dei disastrosi moti del 1820-1821, pubblicato non a caso a Londra e anonimo (ma attribuito al patriota italiano Giuseppe Bertoldi, o Bartholdi, secondo il catalogo della Biblioteca Apostolica Vaticana). Vi si conservano anche i facsimili dei 'passaporti' carbonari, oltre alle uniformi, ai riti segreti, e così via. Difficilissimo da rinvenire con tutte le carte complete. Così come possiamo ricordare i fogli e giornali clandestini del Risorgimento e della Resistenza durante il fascismo, i materiali elettorali del dopoguerra (opuscoli, manifesti, 'santini', ecc.) e persino i volanti-



Da sinistra: le 95 Tesi di Martin Lutero, 1517 (Berlino, Biblioteca di Stato); frontespizio dell'Indice dei libri proibiti del 1559 (Roma, Antonio Blado). Nella pagina accanto dall'alto: frontespizio del Nuovo Testamento (conosciuto anche come 'Nuovo Testamento di settembre') nella traduzione tedesca di Martin Lutero (Wittenberg, 1522); Giuseppe Bertoldi, *Memoirs of the Secret Societies of the South of Italy, Particulary the Carbonari. Translated from the Original Ms.*, Londra, John Murray, 1821 (frontespizio)

ni ciclostilati del '68 e dintorni.

Di tutte queste carte conserviamo, insieme alla memoria in sede storiografica, anche concreti esemplari ormai consunti, ma reali, materiali, 'toccabili'. Come l'esemplare delle Tesi di Lutero, ovviamente a diversi gradi di importanza e rarità.

Ed oggi? Il web ha cambiato, quanto e più di Gutenberg, il rapporto tra contenuto e contenitore. Ha trasformato, ancora una volta - e in misura radicale - la comunicazione: quella politica, com-

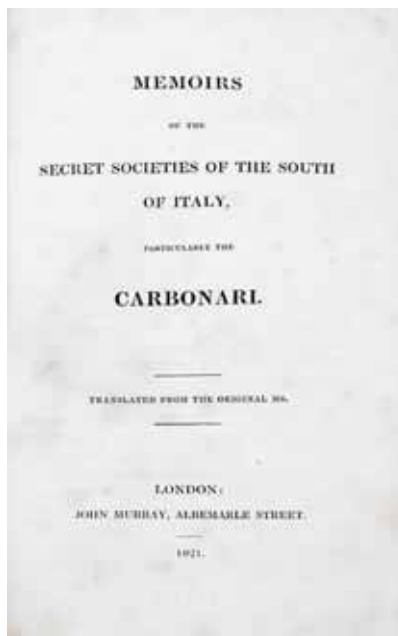
merciale, religiosa, interpersonale. Internet ha abolito le vecchie categorie (che per millenni hanno caratterizzato le comunicazioni umane) dello spazio e del tempo. Le stesse rivolte politiche (si pensi ai sommovimenti di pochi anni fa nei Paesi arabi) si collegano attraverso canali comunicativi di tale immediatezza e diffusione che fanno impallidire le stampe luterane dalle quali siamo partiti. Ma, al contempo, lo stesso web e i suoi strumenti (i social) hanno essi stessi (che rappresentano il con-

tenitore) modificato anche il contenuto, i testi, i ragionamenti. Compresi in poche battute, inevitabilmente, cambiano nel profondo anche i modi di esporre un pensiero. Si riducono, diventano *slogans*, battute, non di rado semplici invettive. Si comprime il pensiero.

Noi, che assistiamo in presa diretta a queste epocali trasformazioni, possiamo registrarle, non comprenderne appieno le conseguenze. Sappiamo solo che saranno (e già sono) inimmaginabili sino a vent'anni fa. Ma di una cosa siamo certi. Gutenberg modificava nel profondo il modo di comunicare le idee al mondo, ma in verità 'ampliava' le possibilità del supporto materiale, cartaceo, materiale. Si muoveva, in altre parole, entro 'i confini del tangibile'. Viceversa, il *web* sovverte in radice la stessa fisicità. Scompare il supporto materiale.



Delle rivoluzioni che seguiranno (quale che ne sarà il segno), mancheranno in futuro le tracce tangibili. Mancherà la carezza sulle pagine, il loro fruscio, il profumo delle carte e degli inchiostri. Nostalgia dei tempi andati? Forse. Ma anche gli appassionati del *web* si rendono conto che si deve cercare di rimediare a questa perdita di fisicità. Maldestramente. Un solo esempio. Negli Stati Uniti hanno inventato uno spray che contiene l'odore dei libri (della carta, degli inchiostri, ecc.) da spruzzare sul *tablet* durante (o prima) della let-



tura di un romanzo pubblicato *on-line*, per evitare che il lettore si perda uno dei piaceri fisici del libro cartaceo (non sto inventando, come potrebbe sembrare: cfr. C. Leone, *Profumo di libri per nostalgici bibliofili*, in «Il Foglio», 22.6.2012; G. Fochi, *Profumo di libro*, in «Il Sole 24 Ore», 15.3.2015).

Ci stiamo progressivamente privando di piaceri molto importanti? A questo proposito, un'ultima conclusiva suggestione.

Come mi è capitato di scrivere spesso, il libro (quello fisico, cartaceo, manoscritto o erede di Gutenberg) è da sempre anche un formidabile strumento di seduzione. Non si pensi, infatti, che carezzare le pagine di un libro corrisponda a un piacere vagamente onanistico. Sono convinto, invece, che sia proprio il contrario: perché librerie e biblioteche sono territori privilegiati di incontri amorosi. Luoghi esclusivi di sguardi. Messaggi a distanza, il più delle volte, nel compiacimento di sollevare gli occhi dalla voluttà della lettura, incrociandone altri. Sguardi silenti, per rispetto del luogo, ma che evocano il desiderio. In fondo, una delle più struggenti pagine d'amore della letteratura di ogni tempo nasce proprio dalla lettura di un libro. Seduzione reciproca. Attrazione perenne, che vince anche la morte. I due amanti avvinghiati nell'aldilà, travolti per sempre da vento e passione. Paolo e Francesca: «Galeotto fu - (poteva essere diversamente?) - il libro e chi lo scrisse».

Inquit prologus sancti Jeronimi
 prelati in libro salomonis
 ungar epistola quos nigr sacerdotum
 immo tanta non dividat: quos
 xpi vestit auro. **L**omonos in oster
 auros: i zacharia malachia quoq;
 psalmi. **C**onphit: si licuisset per vati
 nedine. **M**ltimo solacio sumptuam
 uocatio nros et libratio sustinet
 no: ut vobis possim nra delectat
 ingenii. **E**t ecce et lance sequo nra
 dista psalmi: quasi aut equi sic me
 vobis sturibus alio laborat: aut
 in ratione dan et accipit: nisi pter
 vos obno? **S**im. **I**taq; loqa egrotat
 riont kadus: ut pimus hor anno re
 nent: i apud vos minus sicut: mdui
 opus nomini vto consecraui: inter
 rancit videlicet m salomonis vo
 lumina: maloch qd hebrei pabolae
 vulgata edico pbra vocat: costet
 que pter ecclesiam: Janur conuocet
 psalm? dicit: hactenim qd i lingua
 nram venit canoni canoy. **F**atur et
 panaroy: ihu filij frach liber: i ali
 pnsadogaphus: qui sapientia salo
 monis inscribit. **Q**uoy pncipit hebra
 icum repm: no ecclesiam ut apud la
 ynos: sed pabolas pnotati. **L**ui iudi
 cat ecclesiam: et canoni canoy: ut
 sustinuerit salomonis: no solu nu
 mero libroru: sed et ad mptas gra
 re conuocet. **S**ecidus apud hebreo
 usq; est: quia et ipse filius grecam
 sloqui ad redole: et nonnulli scriptoy
 vnt hie est nudi kloms affirmat.
Secid ego iudicij i thobit i macha
 bon libro: legit quide eos ecclesiam: sed
 inter canoyas scripturas no recipit:
 sic i hie duo volumina legat ad edi
 ficandoe plebis: no ad auctoritatem
 ecclesiam dogmari struandam.

Hi cui sane septuaginta interpretum
 magis edico placet: habet ea a nobis
 olim tradita. **N**eq; cui uoua sit cu
 din? ut uera testam? **E**t tamen cu
 diligenter legat: sciat magis nra
 scripta intelligi: que no in totu uas
 nra hiea coacuat: sed hanc de prelo
 purissime tradita test: sui sapere se
 uauerit. **I**nquit parabolae salomonis. **C**i

Parabolae salomonis
 filij david regis isrl:
 ad sciendū sapien
 tiam i disciplinā: ad
 intelligendā uerba
 prudentie et suscipi
 endā iudiciū: nonē doctant: iusticiā
 et iudiciū i equitatē: ut dicit parabolae
 altima: et ad plectendā sciētia et iudic
 lehu. **A**udite sapite sapimor eie: i
 intelligite: uerba ista possidebit. **S**ini
 aduenit parabolam et interpretatio
 num: uerba sapientū i enigmata eoy.
Inter dū pncipū sapient. **S**apient
 nam atq; doctnam hūā dēpiciūt.
Audi fili mi disciplinā pnci nri: et ne
 dimittas legem ueris nri: ut addatur
 gratia sapit nri: i conque collo nri.
Sili mi si et i aduenit pccato: ne ac
 quiescas eis. **H**i dicit ueni nobiscū
 insidiamur sagunt: abscedam? rē
 ad as oia insomni hūā: degluā
 mus tū hieid infernus uiuunt i inter
 gram: quasi hēdant in lacu: omni
 pncipū hūā rēpient: implebit?
 domus nra spolio: fortū mētē no
 biscam: marcupū sit unum omniū
 nri: fili mi ne ambules cū eis. **P**ro
 hibe pntem nūā a semis eoy. **P**edro
 nri illo: ad malū curat: i hēdāt ut
 effundant sanguinū. **F**rusta aum
 iant eie aut oculos pncipū. **I**pi q;
 tota sanguinē suū insidiant: et



SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



JOHANNES GUTENBERG: RIFLESSI SULLA PENISOLA

L'Italia e la nascita della stampa

di PIERO SCAPECCHI

Se nessuna 'Bibbia delle 42 linee' è conservata in biblioteche italiane¹ bisogna dunque varcare la Porta di Sant'Anna e accedere alla splendida Biblioteca Apostolica Vaticana per consultare i due esemplari colà conservati, l'esemplare pergameneo con segnatura Barberini AAA.IV.16-17 e quello cartaceo scompleto (solo la I parte) Rossiano 612 (appartenuto a Giovan Francesco Rossi), e altri rari prodotti tipografici magontini.²

Di sicuro però Gutenberg guardava all'Italia: basti ricordare che secondo gli studi di Paul Needham la carta usata nella Bibbia, che giunse in più tempi a Magonza in risme con tre filigrane (toro, grappolo d'uva, bue), sembra provenire dal Piemonte e più precisamente da Caselle,³ spedita con un percorso che, attraverso il territorio ducale, giungeva a Basilea e poi, per via fluviale, fino a Magonza. Se è possibile (ma non certo) che la materia scrittoria, utilizzata per gli esemplari cartacei, fosse prodotta in Italia, di non minore importanza per definire la storia tipografica della Bibbia sono le informazioni che fornisce di prima mano un eccellente testimone oculare nostro conterraneo, cioè

Enea Silvio Piccolomini, allora vescovo di Siena che, al seguito della corte imperiale di Federico III,⁴ aveva incontrato nell'ottobre del 1454 alla dieta di Francoforte lo stesso Gutenberg o un suo stretto collaboratore (Fust?) e che scrisse in proposito il 12 marzo del 1455 da Wiener Neustadt una nuova lettera, successiva a una precedente andata perduta, al cardinale Giovanni Carvaial che, rimasta a lungo ignorata, è ora preziosa per le informazioni offerte e costituisce il documento più importante prima del cosiddetto 'strumento Helmasperger', atto del 6 novembre 1455, relativo alla contesa tra Gutenberg e Fust presso il tribunale ecclesiastico di Magonza.⁵

Nel documento, che è appunto la fonte principale per illuminare l'attività di Gutenberg prima del documento del notaio, Enea Silvio Piccolomini, con precise e attente osservazioni, che rivelano la sua umanistica competenza e la sua attenzione al mondo del libro, definisce l'uomo incontrato «*mirabilis*», (tale aggettivo mi porta a ritenere che il suo incontro sia avvenuto proprio con Gutenberg), dichiara di aver visto della Bibbia «*quinterniones aliquot diversorum librorum, scripti mundissime ac correctissime litterae, nulla in parte mendaces, quos tua dignatio sine labore et absque berillo legeret*». ⁶ La lettera continua dimostrando stupore per il numero delle copie prodotte, rispetto evidentemente alla unicità della produzione manoscritta e per la qualità della resa meccanica. Di esse ne indica il numero in 158 o 180 (oscillazione dovuta forse al nu-

Nella pagina accanto: un'immagine di una delle due copie (questa è la V-69, esemplare in pergamena) della Bibbia di Gutenberg ora conservate a Parigi, presso la Bibliothèque Nationale



A sinistra dall'alto: il cardinale Enea Silvio Piccolomini (1405-1464), poi papa Pio II, in una incisione del XVII secolo; Johannes Gutenberg (1400-1468), in una incisione tedesca del XIX secolo. Nella pagina accanto da sinistra: Cardinale Bessarione, *Adversus calumniatorem Platonis*, Roma, Conradus Sweynheym e Arnoldus Pannartz, 1469 ca. (Monaco di Baviera, Bayerische Staatsbibliothek); lo 'strumento Helmasperger', documento notarile redatto a Magonza da Ulrich Helmasperger il 6 novembre 1455, per conto di Johannes Fust: con questa 'citazione' Gutenberg venne chiamato in giudizio per la restituzione dei denari investiti da Fust nell'impresa tipografica (Gottinga, Biblioteca Universitaria)



mero delle copie tirate in carta e in pergamena): «*Volumina centum et quinquaginta octo absoluta esse ex pluribus testibus didici, quamvis aliqui centum et octuaginta esse confirmaverint. De numero mihi non plane constat, de perfectione voluminum, si fides abenda est hominibus, non sum dubius*». Infine il vescovo senese offre un'altra importante notizia: «*Conabor si poterit fieri aliquam huc bibliam venalem afferri eamque tui causa comparabo. Quod timeo, ne fieri possit: et propter distantiam itineris et quia, antequam perficerentur volumina, paratos emptores fuisse tradunt*», rimarcando così il successo dell'impresa con la immediata distribuzione di tutti gli esemplari. La lettera porta inoltre a fissare una retrodatazione dell'edizione a c. 1452-1455 rispetto al termine *ante quem* prima noto e accettato costituito dalle date apposte (15 e 24 agosto 1456) da Heinrich Cremer, vicario della Collegiata di Santo Stefano a Magonza, alle rubricature da lui aggiunte all'esemplare ora custodito presso la Biblioteca Nazionale a Parigi, e si deve ricordare che la copia già a Lipsia riporta, sempre manoscritto, l'anno 1453 ritenuto da alcuni studiosi un falso ma che altri invece, alla luce dei nuovi documenti, ritengono possibile.

I riflessi del lavoro e del mondo di Gutenberg, pur tra tante ombre, non ci sono sconosciuti, se già prima dell'introduzione della tipografia in Italia sono acquistati importati libri magontini⁷ e sono gli



stessi partecipanti alla sua officina a diffondere nel nostro paese le prime edizioni prodotte⁸ e a impiantare stamperie aprendo la strada al rapido affermarsi della tipografia a caratteri mobili, ed è possibile che, sulla strada di Roma, altri ‘alamanni’ abbiano stampato prima che a Subiaco.⁹

Se la via di Roma, come quella di Venezia - ba-

sti ricordare in proposito Nicolas Jenson¹⁰ ed Herald Ratdolt - è molto seguita dai tecnici istruiti in Germania, si deve sottolineare che molti ‘alamanni’, poi capi officina, risiedevano negli anni precedenti già in Roma presso la curia pontificia¹¹ e che il loro predominio tecnico era assoluto, tanto che gli stessi Sweynheim e Pannartz, nel *colophon* del Bes-

NOTE

¹ A eccezione di un foglio degli *Atti degli Apostoli*, conservato nella Biblioteca del Museo Correr di Venezia e acquistato nella seconda metà del XIX secolo, facente parte del cosiddetto ‘Gruppo di Dresda’: E.M. White, *The Gutenberg Bible that survive as Binder's Waste in Early Printed Books as Material Objects. Proceeding of the Conference Organized by*

the IFLA Rare Books and Manuscripts Section Munich, 19-21 August 2009, Berlin-New York, De Gruyter Saur, 2010, pp. 211-235: 233. Per la produzione di Gutenberg si faccia riferimento a M. B. Stillwell, *The Beginning of the World of Books 1450 to 1470. A Chronological Survey of the Texts chosen for Printing during the First Twenty Years of the Printing Art with a Synopsis of the Gutenberg Documents*, New

York, The Bibliographical Society of America, 1972; per gli esemplari della B 42 si veda ora E.M. White, *Editio Princeps. A History of the Gutenberg Bible*, Turnhout, Brepols, 2017; si vedano anche G. Bechtel, *Gutenberg*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1995 (ed. orig. Paris 1992); E. Hanebutt-Benz, *Gli inizi della stampa con caratteri mobili e torchio*, in *Gutenberg e Roma. Le origini della stampa nella città*



Il Salone Sistino della Biblioteca Apostolica Vaticana ove sono conservate due copie della Bibbia detta delle '42 linee', il libro stampato a Magonza da Johannes Gutenberg

sarione (ISTC ib00518000, IGI 1621) si rivolgeranno al lettore con un filo di ironia: «*Aspera ridebis cognomina teutona*».

La cultura e la dottrina, oltre che l'ampio mercato, della Penisola soggiogarono e ampliarono il successo del mondo tipografico dello stesso suo inventore.

dei papi (1467-1477), Napoli, Electa, 1997, pp. 15-21.

² Tra cui Nicolaus PP. V, *Indulgentia*, [c. 1455-1456], BAV, Inc. Il. 889 (ISTC ic004226000).

³ P. Needham, *The Paper Supply of the Gutenberg Bible*, «The Papers of the Bibliographical Society of America», 79, 1985, pp. 303-374. Sulle cartiere di Caselle si veda: G. Donna d'Oldenigo, *Nota introduttiva su le antiche cartiere di Caselle*, in D.E. Rhodes, *Giovanni Fabri tipografo del XV secolo in Torino e Caselle*, Ciriè, Società Storica delle Valli di Lanzo, 1962.

⁴ Il rapporto tra Federico III e il Piccolomini era certo diretto perché il primo lo aveva incoronato poeta nel 1442 ed Enea aveva partecipato al suo incontro senese del 24 febbraio 1452 con Eleonora del Portogallo; questi avvenimenti furono immortalati all'inizio del XVI secolo dal Pinturicchio nella Libreria Piccolomini della Cattedrale senese.

⁵ La lettera, portata all'attenzione degli studiosi da L. Gomez Canedo, *Un Español al servicio de la Santa Sede: Don Juan de Carvajal, cardenal de Sant'Angelo, legato en Alemania y Ungria (?1399-1469)*, Madrid, C.S.I.C, Institut Jeronimo Berida, 1947, p. 329, è l'unico nuovo documento reso noto in tutto il secolo scorso su Gu-

tenberg e sulla B-42. La lettera era apparsa a stampa nel Quattrocento: Pius PP. II, *Epistulae seculares et pontificales*, [Colonia, Arnold Ther Hoernen, c. 1480] (ISTC ip00726500, IGI 7790 l'unico esemplare conservato in Italia è a Trieste, Biblioteca Civica Attilio Ortis. Copia manoscritta è nel Codice Pl. 54.19 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze). La lettera è stata studiata da E. Meuten, *Ein neues frühes Quellenzeugnis (zu Oktober 1454?) für der ältesten Bibeldruck*, «Gutenberg Jahrbuch», 1982, pp. 108-118; L. Hoffmann, *Die Gutenberg Bibel*, «Archiv der Geschichte des Buchwesens», 39, 1993, pp. 255 ss., e infine da M. Davies, *Juan de Carvajal and Early Printing: the 42-line Bible and the Sweynheym and Pannartz Aquinas*, «The Library», 18, 1996, pp. 193-215. Su Pio II si vedano almeno E. Garin, *Ritratto di Enea Silvio Piccolomini*, in *Ritratti di umanisti, Sette protagonisti del Rinascimento*, Milano, Bompiani, 2001 (prima ed. Firenze 1967), pp. 9-39; C. Ugurgeri della Berardenga, *Pio II Piccolomini con notizie su Pio III e altri membri della famiglia*, Firenze, Olschki, 1973.

⁶ Si noti che i caratteri, come avverrà in altri documenti della primissima stampa, vengono identificati e definiti con il termine latino *litterae*.

⁷ P. Scapecchi, *Esemplari stampati a caratteri mobili presenti in Italia prima dell'introduzione della stampa. Prospettive di studio*, «La Bibliofilia», 116, 2014, pp. 9-16; Id., *Viaggi di tipografi e di libri in corso di stampa negli Atti del Convegno tenutosi a Subiaco dal 6 all'8 ottobre 2015*.

⁸ M. Davies, *From Mainz to Subiaco. Illumination of the first Italian printed books*, in *La stampa romana nella città dei papi e in Europa*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2016, pp. 9-42. Anche il tipografo Giovanni Numeister, documentato a Foligno, aveva probabilmente appreso l'arte a Magonza.

⁹ P. Scapecchi, *Il frammento Parsons-Scheide e gli inizi della tipografia in Italia*, «Analecta Pomposiana», 39, 2014, pp. 15-22.

¹⁰ L. Hellinga, *Nicolas Jenson et les debuts de l'imprimerie a Mayence*, «Revue française d'Histoire du livre», 118-121, 2003, pp. 25-53.

¹¹ In proposito si vedano gli importanti documenti segnalati da A. Esch, *I prototipografi tedeschi a Roma e a Subiaco. Nuovi dati dai registri vaticani su durata del soggiorno, status e condizioni di vita*, in *Subiaco, la culla della stampa*, Subiaco, Iter Edizioni, 2010, pp. 53-64.

www.giochipreziosi.it



Giocattoli da sogno

Hic sermo natus est in
omni ore iudei. Dis-
pulus apostolorum post
paulum fuit usque ad con-
fessionem et sermo dno sine crimine:
nam neque uxorem unquam habuit neque fi-
lios: septuaginta et quatuor annorum
obiit in bithynia. plebs spiritus sancto.
Cui cum iam scripta essent euangelia. p
matheum quidem in iudaea. p marcum autem
in italia. sancto insignante spiritu in
achate parca hinc scripte euangelium:
significans etiam ipse in principio ante
sua alia esse descripta. Cui extra ea si-
cudo euangelice dispositionis reposi-
ta maxime necessitas laboris fuit: ut
primis grecis fidelibus omni pherati-
one veniri in caenam dei christi manife-
stata humanitate ne iudaicis fabulis
accenti: in solo legis desiderio recu-
tetur: vel ne hereticis fabulis et stultis
solicitationibus seducti reciderent a ve-
ritate laborarent: dicitur ut in princi-
pio euangelij iohannis natiuitate pre-
sumpta. cui euangelium scriberet et in
quo electus scriberet indicaret: correctas i-
se completa esse. qd essent ab alijs inchoa-
ta. Cui idcirco post baptismum filij dei a-
pud generationis i iusto implere
repente a principio natiuitatis huma-
ne potestas ymilla e: ut requirentibus
demonstraret in quo apprehendens e-
rat per nachan filium dauid interitu re-
uocatis i dno generationis admisso
indisparabilis in pbcas in homini-
bus castu sui. pfecti opus hois redire
in se p filium faceret: qui per dauid patet
veritatis hinc pbebat in casto. Cui
hinc non immoedo casta scribendum
aduu apostolorum potestas i ministerio
datur: ut deo in dno pleno et filio pbi-
tionis regnato. oratione ab apostolis

fada. forte domini electionis munus
compleverit: sicq paulus confirmati-
one apostolica adhibere. que dno
contra simulum recalcitrant dno stet-
set. Quod et legentibus ac requirentibus
dno. et si per singula respiciat a nobis
vale fuerat: scimus tamen qd operam
agricola oporteat de suis fructibus e-
dere. vicarium publicam curiositatem:
ne no ra volentibus tui manifestare ut-
remur. qua fastidientibus prohibuisse.

*In 18. hanc etiam notandum est
quod dicitur in 18. qd dicitur in 18.*

Incepit plagus in libro hinc etiam.

Quonia quid multa co-
nant sicut ordinare nar-
rationes qd i nobis com-
plere sicut reg. sicut tradi-
bitur nobis qd ab magis
ipso viderit. et membra
fuerit fmonis: cuiu e et magis altum
omnia a principio diligere et ordine ubi
scribere optit theophyle: ut cognoscere
con. rcton de qbs tradit. es vetaat.

Hic in diebus hodie re-
gis iude sacerdos quidam
nominis zacharias de vi-
re abia. et uxor illi de fili-
bus aaron: et nomen eius elizabeth.
Stant autem iusti ambo ante deum:
incedentes in omnibus mandatis i
iustificationibus domini sine quere-
la. Et non erat illis filius. ro qd
ser elizabeth sterilis: et ambo prout
sisterent i diebus suis. factu est aut cu sa-
cedos fungatur zacharias in ob-
ne viris sue ante dno: sedm consuetudi-
nem sacerdotij forte egit ut mensam
poneret ingressus in templu domini.
Et omnis multitudo ipsi erat oris so-
ris hora incensu. Apparuit autem illi
angelus dno: hanc a dregis aleris

SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



THE TWO GUTENBERG BIBLES IN VATICAN

Gutenberg in the Biblioteca Apostolica

di ERIC MARSHALL WHITE

The Gutenberg Bible, printed in Mainz *c.* 1455, is the most famous, valuable, and closely scrutinized of all typographic books. As the earliest significant product of Europe's first printing press, this beautiful multi-volume folio Latin Bible, which survives in 48 more or less integral copies and scattered fragments of sixteen others, has come to symbolize the 'invention of printing' with moveable metal typefaces, a technological development that proved crucial for Western civilization in that it powered the rapid spread of learning that eventually gave rise to religious reforms, scientific revolutions, political upheavals, and the birth of modern thought.

The earliest historical echo of the Gutenberg Bible is a letter sent to Rome on 12 March 1455. Addressed to Cardinal Juan de Carvajal of Sant'Angelo in Rome, the letter was dispatched from the Imperial court at Wiener Neustadt in Austria by Aeneas Silvius Piccolomini (1405–64), the Imperial secretary to Frederick III, three and one-half years before he was elected Pope under the name Pius II.¹ The letter mentioned that during the Imperial Diet at Frankfurt am Main in October 1454, Piccolomini, or some people he had spoken with, had en-

countered a 'miraculous man' there who possessed a great quantity of Bibles that were for sale. According to 'numerous witnesses' this man was showing sample quires (folded gatherings of ten leaves) from 158 copies of a Bible, while 'others' claimed the total was 180 copies. Anywhere in Europe in 1455, these would have been astonishing numbers, radically out of scale with the current methods of manuscript production. No man, nor monastery, nor city, nor kingdom had ever produced so many Bibles so quickly. Piccolomini had seen the printed quires with his own eyes:

Nothing false was written to me about that miraculous man seen in Frankfurt. I have not seen complete Bibles, but several quires of different books, exceedingly clean and correct in their script, and without error, which Your Grace could read effortlessly, even without glasses. I learned from numerous witnesses that 158 copies have been completed, although some others say the figure is 180. Of the number I am not entirely certain; of their completion (if one can have faith in informants) I have no doubt. If I had known of your wish, I should certainly have bought a copy. Several quires were sent to the Emperor here at Wiener Neustadt. I shall try, if possible, to get a copy that is for sale brought here and buy it on your behalf. But I fear it won't be possible, both because of the distance and because they say that ready buyers had all been found before the volumes were finished.²

Nella pagina accanto: un'immagine della Bibbia di Gutenberg, esemplare Barberini (Stamp.Barb.AAA.IV.17; c. 217v)



Sopra: un'immagine della Bibbia di Gutenberg, esemplare Barberini (Stamp.Barb.AAA.IV.16; c. 267r). Nella pagina accanto: incipit della Bibbia di Gutenberg, esemplare De Rossi (Stamp.Ross. 612 c. 1r)

Piccolomini's letter, which first appeared in print at Cologne ca. 1480, tells us that several score Bibles were being completed in Germany in 1455, that these Bibles looked good to discerning eyes, they were selling fast, and there was already a pan-European buzz about them. However, it does not identify the 'miraculous man' who was selling the Bibles at Frankfurt am Main, much less shed light on the question of who was producing the Bibles or had developed the new process of multiplying books on such an unprecedented scale.³ Nor does it answer the question of whether Piccolomini was able to procure a copy of the Bible for his colleague in Rome. Unfortunately, there is no evidence that Piccolomini, or anyone, sent a Gutenberg Bible to Italy

before the end of the eighteenth century.

In his book *Editio princeps: A History of the Gutenberg Bible* (2017), the author explored how this edition, despite its immense initial impact, soon descended into historical oblivion, which required three centuries of research and rediscovery to rectify. While telling the stories of the individual surviving Gutenberg Bibles and their recovery, he noted that the early chains of ownership that preserved both of the copies now in the Biblioteca Apostolica Vaticana remain shrouded in mystery. This essay takes a closer look at the unfinished histories of those two Gutenberg Bibles in the hope that further research will reveal the forgotten circumstances of their acquisition by their first Italian owners nearly two centuries ago.

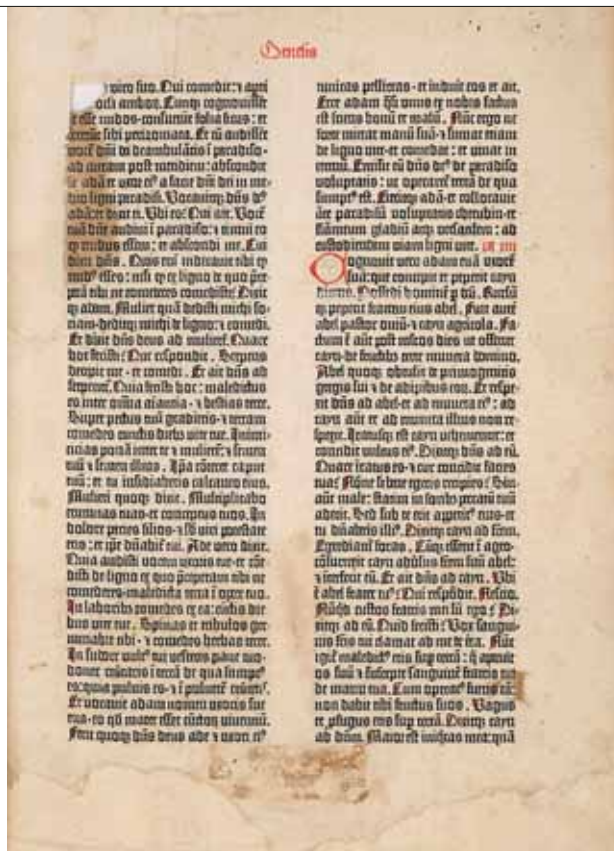
The De Rossi Copy (paper)

The earliest known owner of the incomplete first volume of the Gutenberg Bible at the Vatican Library (Stamp. Ross. 612), printed on paper, was Giovanni Francesco de Rossi (1796-1854), son of the Roman poet and playwright Giovanni Gherardo de Rossi. Serving the exiled Spanish Royal family in Rome as painter and tutor to the young Duke of Lucca, De Rossi rose to the rank of chamberlain, then captured the heart of the Duke's sister, Maria Louisa Carlotta de Bourbon-Parma, Infanta of Spain. In 1825 she was compelled to marry the much older Prince Maximilian of Saxony, but his death in Dresden in 1838 enabled her to return to Rome, where, not six months later, she married De Rossi in a morganatic wedding officiated by Cardinal Emanuele de Gregorio. She immediately began to support her new husband's career as a collector of illuminated manuscripts and somewhat grubby early printed books, which were kept at their residence in the Via del Quirinale, n. 1. It was in Rome that De Rossi's Bible volume was given its nineteenth-century binding, which features geometric red and black strapwork on gilt brown russia leather.

Following De Rossi's death in Venice in 1854,

Maria Louisa Carlotta presented the Rossiana Library to the Jesuit Order in Rome under the condition that if ever the political situation in Rome endangered the collection, then the collection would be placed under the protection of Emperor Franz Josef I. Such a danger arose during the final phase of the Italian Risorgimento. By 1870, the invasion of the Papal States by pro-unification forces made the capture of Rome imminent, and the Rossiana Library was transferred from the Biblioteca maggiore of the Jesuit College (now the National Library) to the nearby Palazzo Venezia, the seat of the Austrian ambassador in Rome. In 1877 the Rossiana Library was transferred to the Jesuit College at Lainz (not at Linz, as often stated) in the southwest part of Vienna. With the fall of the Habsburg dynasty following the First World War, the Austrian Jesuits brought the De Rossi collection back to Rome, and in December 1921 more than 2.800 incunables and 1.200 fine manuscripts became the permanent property of the Vatican Library. Meanwhile, De Rossi's Gutenberg Bible remained unknown to Gutenberg scholars. It was mentioned, evidently for the first time in print, in 1913 by László Fejérpataky in a brief article on the Rossiana Library in the *Magyar Könyvszemle*.⁴ Amazingly, despite being owned in a prominent Roman library, the De Rossi volume did not appear in a Gutenberg Bible copy census until 1930, in the catalogue entry for the earliest printed Latin Bible in the *Gesamtkatalog zur Wiegendrucke*.

Until 2001 the literature on the Gutenberg Bible could not account for any portion of the earlier history of De Rossi's copy. In that year, however, Paul Needham, the Scheide Librarian at Princeton University, realized that two stray leaves at the Bodleian Library in Oxford (ff. I:9-10), rubricated with red headlines on the rectos only, alternating red and blue initials ornamented with mauve Bavarian-style penwork, and chapter numerals in red textura script, perfectly matched the De Rossi volume, which lacks ff. I:1-5, 8, 9-10, and 25.⁵ The fact that these two leaves were part of the bequest of the ec-



centric London antiquary Francis Douce (1757-1834) pointed to the likelihood that the volume, like several of De Rossi's incunables, had passed through the English antiquarian book trade.

Another breakthrough came in 2004, when Kristian Jensen, Head of Early Printed Collections at the British Library, noticed that a Gutenberg Bible had been offered in a long-overlooked catalogue for an auction held in London by the firm of Leigh and Sotheby on 15 June 1799.⁶ Lot 116 described a paper copy of the Gutenberg Bible that consisted of an imperfect first volume only: «Testamentum (Vetus) Latinum, vol. 1st, two [sic?] first leaves wanting. Editio antiquissima vulgo Mazariensis distincta». ⁷ As Jensen recognized, the only surviving copy of the Gutenberg Bible that corresponds to this description and is otherwise unaccounted for in the year 1799 is the paper copy now at the Vatican Library. Moreover, Douce annotated lot 116 in his copy of the 1799 Leigh and Sotheby



Il cardinale Francesco Barberini (1597-1679), in un ritratto di Ottavio Leoni (1578-1630), eseguito nel 1624 (Roma, Palazzo della Cancelleria)

catalogue in the margin: «2 leaves». Thus, the two leaves that he bequeathed to the Bodleian Library, by their identity with the remainder of the volume now at the Vatican, prove that the De Rossi copy was sold in London in 1799.

At least two copies of the 1799 Leigh and Sotheby catalogue bear inscriptions indicating that the unnamed consignor of its books was the highly successful bookseller James Edwards of Pall Mall, who specialized in early editions obtained from monastic libraries on the Continent. The Gutenberg Bible appears to have failed to sell at the 1799 auction and it is not known to whom (or when) Edwards eventually disposed of the volume. Newly discovered evidence shows that the owner shortly before Edwards consigned it for sale in 1799 was the notorious French Benedictine monk and roving book-agent, Jean-Baptiste Maugerard. In his letter of 12 January 1797 to George John, 2nd Earl Spencer, Maugerard mentioned that he owned a copy of the first volume of the Gutenberg Bible that wanted the first three

leaves of the Prologue to Genesis.⁸ Maugerard sent four heavy crates of books to Edwards in November 1798, a shipment that may have carried the consignment of incunables that was auctioned in London the following June, including the Gutenberg Bible.⁹

Two clues suggest the probable fifteenth-century provenance of the Vatican's paper volume of the Gutenberg Bible. First, Douce annotated his catalogue of the 1799 auction with the words «from a monastic house in Bamberg», and indeed the sale contained several books that demonstrably came from either the Franciscan monastery of Sankt Anna in Bamberg or the Dominicans of that town. Second, it is known that Maugerard was acquiring incunables during his long stay in Bamberg during the winter of 1795-96.¹⁰ The incomplete Gutenberg Bible volume that he owned in 1797, evidently the one that was sold with other Bamberg books in 1799, likewise may have been discovered in Bamberg.

Thus, although the Vatican copy appears to have emerged from a monastic library in Bamberg before 1797 and can be traced without interruption following De Rossi's acquisition (sometime between 1838 and 1854), there remains a large and problematic hiatus of forty or fifty years about which we are left completely in the dark. It is to be hoped that further investigations of English private collections of that period, as well as deeper research into the development of De Rossi's collection in Rome, will shed a revealing light on the forgotten elements of the story.

The Barberini Copy (vellum)

The first known mention of the handsome vellum copy of the Gutenberg Bible preserved in the Vatican Library (Stamp.Barb.AAA.IV.16-17) was published in 1822, in Joseph Van Praet's *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du Roi*.¹¹ This bibliography recorded five vellum copies of the Bible in its first volume, and expanded the census in the fifth volume's *additions et corrections* with two more vellum copies, including the Vatican Library

copy, which at the time was to be seen at the Barberini Library in Rome.

That great Roman private library was founded by Cardinal Francesco Barberini (1597-1679), Cardinal-Librarian from 1616 to 1633 and nephew of Pope Urban VIII. However, the 1681 catalogue of the library does not mention any Bible that could be the 42-Line edition.¹² This suggests that the Bible was added to the Barberini collection during the eighteenth or early nineteenth century, perhaps by its noted librarian, Gasparo Garatoni. Van Praet commented that the Barberini Library copy's first volume was perfectly preserved (this is no longer true) while the second volume was somewhat spoiled.

The Bible, which is complete except for ff. II:176-77 and 185-88, bears the red oval stamp of the Bibliotheca Barberina, bearing the family's bee emblem and dated 1837, on the first leaves of each volume. Its two Italian gilt brown morocco bindings, supplied during the early nineteenth century, obscured any evidence that an earlier binding might have offered. In 1902, Pope Leo XIII purchased the entire Barberini Library, which consisted of some 10,000 books that included at least 320 incunables. Overseen by Frater Franz Ehrle, this massive accession gave the Vatican Library its first copy of the Gutenberg Bible; the De Rossi copy arrived two decades later.

A possible eighteenth-century location for the Vatican's vellum copy has been proposed on the basis of a textual peculiarity. The mistaken initial for the word «[O]miserunt» beginning Job 32:1 (f. I:216v), which was supplied by the rubricator as an *A*, has been taken as evidence that the Vatican copy was the Gutenberg Bible on vellum that, according to legend, the French revolutionary Merlin de Thionville took from the library of the University of Mainz during his defense of Mainz against the Prussian siege of 1793. As the spelling «Amiserunt» also appears at Job 32:1 in most copies of the Bible of 1462, with the *A* printed as a two-line initial in either red

or blue ink, Heinrich Schneider suggested in 1954 that the Barberini copy of the Gutenberg Bible had served Fust and Schoeffer as the copy-text for their Bible.¹³ However, as demonstrated in *Editio princeps*, this supposed Mainz provenance is wrong, and in any case, the copies in Edinburgh, Cambridge, and Aschaffenburg also exhibit the «Amiserunt» spelling, obscuring the whole argument in its favor.

Where did the Barberini copy come from? Its unusual illumination does nothing to support a connection with Mainz or its university. The colorful book initials occupy gilt grounds and sprout gilt marginal extensions, the headlines and chapter initials are in alternating red and blue lombards, and the chapter numerals are in red textura script. Two major authorities, Eberhard König and Christopher De Hamel, working with limited photographic evidence, guessed that the style of the illumination is Italian (De Hamel made the light-hearted suggestion that the Vatican copy may have been brought to Rome by Cardinal Carvajal).¹⁴ However, to date no useful Italian examples have been adduced for comparison.

The illumination of the Vatican copy relates closely to that found in the book initials of the first quire of the Gutenberg Bible at the University of Texas, which Lotte Hellenga suggested were made in the vicinity of Cologne.¹⁵ This is reasonably consistent with evidence presented in *Editio princeps*, which localized the Texas copy to the Southern Netherlands on the basis of its late sixteenth-century binding. Striking evidence for just such a northern provenance is offered by the Vatican copy's large initials for the Book of Tobias (f. I:261r). These feature a gilded *C* on a red and blue checkerboard ground with an ornately cusped contour, which is ornamented with white filigree and leafy extensions, and a blue initial *T* on a cusped gold ground, historiated with a rather stumpy figure of the elderly Tobit (this is clearly not Italian). The initial with the checkerboard ground finds close matches in the illumination of the Fust and Schoeffer Bible of 1462, also at the Vatican Library, which Eberhard König assigned to

the Cologne area,¹⁶ and, most interestingly, in a Book of Hours at the Walters Art Museum, evidently written in the fifteenth-century Netherlands.¹⁷

The fine penwork of the smaller initials, which includes Maiblemen infill, strands of spiked pearls, and florid extensions, also supports a northern provenance. Many of the rubrics (and the word «Ysaye» in the table of contents inscribed on the second volume's front flyleaf) feature the closed square version of the letter *a* ('Kasten-*a*') that was characteristic of scribes working in the Lower Rhine region. Moreover, the rubricator's spelling of the incipits of the Gospels is northern in that it utilizes the letter *w*; for example, «Hic incipit prologus in libro Iohannis Ewangeliste / Hic incipit liber Iohannis Ewangeliste» (f. II:235r). This is certainly not an

Italian spelling. Thus, again, we have no evidence of the presence of a Gutenberg Bible in Italy before the end of the eighteenth century.

The Barberini Library was not an obscure collection, compiled in the shadows of history. One expects that there must be a reference to its magnificent Gutenberg Bible in old records of the library's contents, reports by visitors, or an external trace of the Bible prior to its acquisition. Now it remains to be discovered - and why not by researchers in Italy? - how and when the paper and vellum Gutenberg Bibles traversed the Alps and first enriched the De Rossi and Barberini libraries. Such discoveries will enrich not only the history of 'collezionismo' in Italy, but also the broader history of European book culture.

NOTE

¹ Erich Meuthen, 'Ein neues frühes Quellenzeugnis (zu Oktober 1454?) für den ältesten Bibeldruck', *Gutenberg-Jahrbuch*, 57 (1982), 159-92.

² Eric White, *Editio princeps: A History of the Gutenberg Bible* (London/Turnhout, 2017), p. 23. All of the research presented in this article are discussed more fully in that book.

³ Pius II [Aeneas Silvius Piccolomini], *Epistolae saeculares et pontificales*. Cologne: Arnold Therhoernen, ca. 1480; f. 120 verso.

⁴ László Fejérpataky, 'A Bibliotheca Rossiana', *Magyar Könyvszemle*, 21, no. 2 (1913), p. 102.

⁵ Paul Needham, 'Copy Description in Incunable Catalogues', *Papers of the Bibliographical Society of America*, 95, no. 2 (2001), 173-239 (196, note 37). For the missing f. I:8, see White, *Editio princeps*, p. 164.

⁶ Kristian Jensen, 'An Unrecorded London Sale of the Gutenberg Bible', in *The Medieval Book and a Modern Collector. Essays*

in Honour of Toshiyuki Takamiya, ed. by T. Matsuda, R. Linenthal, and J. Scahill (Cambridge and Tokyo, 2005), pp. 443-50.

⁷ *A Catalogue of a Valuable Collection of Books Printed in the Fifteenth Century Consigned from Abroad; Containing Rare Specimens of Most of the Early German Printers; in the Finest Preservation, and in the Original Monastic Binding* (London: Leigh & Sotheby, 15 June 1799), lot 116.

⁸ British Library, Althorp papers, Add. Ms. 79614: 'j'ay le 1^{er} vol. imparfait des 3 1^{ers} feuillets qui precedent la Genese'

⁹ Kristian Jensen, *Revolution and the Antiquarian Book* (Cambridge, 2011), p. 52.

¹⁰ White, *Editio princeps*, p. 163.

¹¹ Joseph Van Praet, *Catalogue des livres imprimés sur vélin de la Bibliothèque du Roi*, 6 vols. (Paris, 1822-28), here vol. 5 (1822), p. 360.

¹² The Gutenberg Bible is not listed in the *Index bibliothecae qua Franciscus Barberinus [...] reddedit* (Rome: Michael Hercules, 1681), esp. p. 148; or in Léon-G. Péliissier, 'La Bibliothèque Barberini en 1777', *Bibliographe moderne* (May-June,

1902), pp. 185-87.

¹³ Heinrich Schneider, *Der Text der Gutenbergbibel* (Bonn, 1954), pp. 108-09, note 4.

¹⁴ White, *Editio princeps*, p. 226, citing earlier literature.

¹⁵ Lotte Hellinga, 'Editing Texts in the First Fifteen Years of Printing', *The Library Chronicle of the University of Texas at Austin*, 20, nos. 1/2 (1990), 127-49 (pp. 132-33).

¹⁶ Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, Memb. S 13-14, especially the illuminated initial Pon f. II:1r; this Bible of 1462 came to the Vatican Library from the Bibliotheca Palatina in Heidelberg in 1623.

¹⁷ Baltimore, Walters Art Museum, MS. 165, especially the illuminated initial Oon f. 14r. This Book of Hours was written for the Use of Utrecht, illuminated by the Master of the Delft Grisailles, and first owned by a 'Margriete' in Brussels; see J. Marrow, H. Defoer, A. Korteweg, and W. Wüstefeld, *The Golden Age of Dutch Manuscript Painting* (New York, 1990), pp. 188-89, no. 52.

#futuremakers



MILANO

Viale del Mulino 4, Milanofiori Nord, Assago, Tel. 02 467671



ROMA

Via Cristoforo Colombo 163, Tel. 06 3229661



FIRENZE

Via Cavour 80, Tel. 055 238671



VERONA

Via Leoncino 16, Tel. 045 805 3911



TORINO

Corso Guglielmo Marconi 10, Tel. 02 467671

www.wavemakerglobal.com



WAVEMAKER
MEDIA. CONTENT. TECHNOLOGY.



*Meditaciones Reuerendissimi patris dñi Johannis de
turre cremata Sacrosce Romane ecclie Cardinalis po-
site 7 de pietate de ipsius maclato i ecclie ambitu scē Ma-
rie de Minerua Rome.*

Quam admiranda et laudanda tue dispensationis gratia
omnipotentissime dñe ds. Quia enī in natura tua
ab hoīe uideri nō poteras: ut hominē notitie tue parti-
cipē faceres opus fecisti. in quo quā incompabilis. quā i-
mensus eēs intelligibilis appares. Inuisibilia enī tua a
creatura mūdi p ea q̄ facta sūt intellecta cōspiciūtur. In-
uisibilitatua. s. potētia. sapia. et benignitas. ab hys tribus
oīa procedūt i hys tribus cōsistūt oīa. 7 per lxx tria regū-
tur oīa. Potentia creat. Sapia gubernat. Benignitas
cōseruat. q̄ tamē tria sicut in te deo uero ineffabiliter unū

Benedicta.

SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



GLI 'ALAMANNI' E LA STAMPA IN ITALIA

Piccoli Gutenberg crescono

di GIANCARLO PETRELLA

Se Gutenberg non varcò mai le Alpi, furono invece altri 'alamanni', alcuni dei quali probabilmente suoi diretti collaboratori, a esportare a dorso di mulo i segreti e le tecnologie dell'*ars artificialiter scribendi* all'indomani del sacco di Magonza. L'Italia, sin dall'inizio, fu una delle mete privilegiate di questa diaspora. Ufficialmente l'introduzione della stampa nel nostro Paese si deve infatti a due chierici tedeschi i cui cognomi dovevano suonare assai poco melodiosi già ai lettori dell'epoca. Sono Konrad Sweynheym e Arnold Pannartz, intorno al 1464, a insediare nei locali del monastero benedettino di Santa Scolastica a Subiaco la prima officina tipografica che avrebbe sancito, anche in Italia, il passaggio dall'era del manoscritto a quella del libro a stampa.¹ Le testimonianze dei contemporanei sono unanimi nel ribadire questo primato, a cominciare da Giovanni Andrea Bussi: «impressores nostri ac utilissime huius fectoriae artis primi in Italia opifices». Se non che dagli anni Venti del secolo scorso si avanza il dubbio che l'arte della stampa possa essere stata introdotta a Bondeno, nel Ferrarese, prima che a Subiaco. La questione verte sul cosiddetto frammento Parson-Scheide, dal nome dei due collezionisti che lo acquistarono rispettivamente nel 1927 e

nel 1998. Si tratta di un'edizione illustrata di otto carte, le *Meditazioni sulla Passione di Cristo*, che propone una traduzione italiana (in un volgare screziato di venature padane) di un originario *Leiden Christi* tedesco. Il dibattito ha avuto un sussulto in anni più recenti, trovando in Piero Scapecchi il più convinto assertore di una datazione [Bondeno o quanto meno Emilia, tipografo tedesco, c. 1463]. L'attribuzione, che come si intuirà potrebbe rivoluzionare la storia del libro in Italia (nato perciò non per i dotti, in carattere romano umanistico e di grande formato, ma libro popolare, religioso, illustrato e in gotico!), vorrebbe trovare puntelli in un documento notarile datato 21 febbraio 1463 in cui Paolo Moerich e Ulrich Pursmid stringono una società per la stampa di un *Donato*, un *Psalterium puerorum* e una *Tabula puerorum*. Sono forse proprio loro i responsabili della stampa del frammento Parson-Scheide? E a questa società di tipografi ambulanti andrebbe forse assegnata la responsabilità di aver introdotto l'arte tipografica in Italia? La questione è ancora *sub iudice* e assai delicata.² Il primato di Subiaco resiste. Almeno per ora.

Il motivo per cui Sweynheym e Pannartz scelsero un luogo appartato piuttosto che una città commerciale o altra sede più attrattiva non è affatto chiaro. Le ipotesi si affollano: è possibile che fossero stati invitati dal cardinale Torquemada o che avessero accolto la sollecitazione a venire in Italia dal cardinale Niccolò da Cusa. Così come non è da escludere che la scelta del monastero sublacense

Nella pagina accanto: Johannes de Turrecremata, *Meditationes seu Contemplationes devotissimae*, Roma, Ulrich Han, 31 dicembre 1467, *incipit*



fosse motivata dai legami con alcuni monaci tedeschi che colà risiedevano. Senza poi dimenticare, ai fini della conduzione dell'officina, l'importanza di poter disporre della ricca biblioteca monastica e di mano d'opera preparata e a buon mercato. Quel che è certo è che l'impatto con la cultura italiana fu foriero di profondi cambiamenti rispetto all'esperienza magontina pregressa. A Subiaco i due prototipografi volsero subito le spalle a Gutenberg e a quanto appreso nelle officine tedesche. Anziché libri liturgici misero sotto il torchio autori classici e padri della Chiesa, avviando un catalogo di impronta palesemente umanistica. Altrettanto netto il cambiamento grafico: il pesante gotico, destinato nel corso di pochi decenni a essere relegato ai margini dell'universo tipografico, fu prontamente sostituito con il nuovo carattere romano che trasferiva nel piombo la scrittura degli umanisti, aprendo così le porte a quella sorta di globalizzazione tipografica di cui ancora siamo sostanzialmente eredi. A Subiaco

A sinistra: Euclides, *Liber elementorum*, Venezia, Erhard Ratdolt, maggio 1482, *incipit*. A destra: Johannes de Sacro Bosco, *Sphaera mundi*, Venezia, Erhard Ratdolt, 6 luglio 1482, *incipit*

Sweynheym e Pannartz, tra il 1465 e il 1467, stamparono, con tirature oscillanti intorno alle trecento copie, un *Donatus pro puerulis*, grammaticchetta elementare per l'apprendimento della lingua latina di cui non è però sopravvissuto alcun esemplare ma di cui abbiamo notizia sicura dall'elenco dei titoli usciti dalla loro stamperia allegato a una più tarda supplica rivolta a Sisto IV, il *De oratore* di Cicerone, il *De divinis institutionibus* di Lattanzio e il *De civitate Dei* di Sant'Agostino. Il Lattanzio si guadagna la palma del primo libro ufficialmente uscito dall'officina di Subiaco, e di conseguenza del primo libro stampato in Italia, in virtù della data 29 ottobre 1465 espressa al *colophon*.³ Anche se, come detto, a quest'altezza dai torchi doveva già essere uscito il meno impegnativo Donato e, probabilmente, anche il *De oratore* ciceroniano, se l'esemplare oggi presso la Biblioteca di Mosca reca un'annotazione datata 30 settembre 1465.⁴

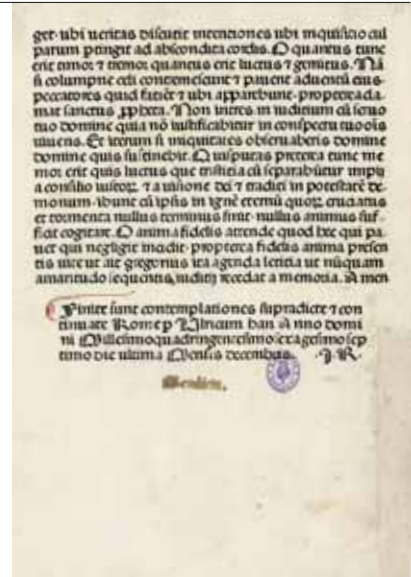
Dopo due soli anni i due chierici lasciarono la periferica Subiaco per puntare al più allettante mercato romano, qui chiamati dalla nobile famiglia dei Massimo, nel cui palazzo impiantarono la propria officina. La stamperia romana rimase attiva sino al 1473, immettendo sul mercato una cinquantina circa di edizioni che prolungarono nella città dei Papi le scelte editoriali espresse negli anni precedenti. Dai loro torchi uscirono infatti, oltre ai titoli già editi a Subiaco, nuove edizioni di autori classici e cristiani, che vedevano per la prima volta la luce: Cicerone, Cesare, Lucano, Virgilio, Livio, Apuleio, Gellio, Marziale, Ovidio, Plinio, Quintiliano, Terenzio, Svetonio, Strabone, Polibio, san Girolamo, Agostino, Cipriano. A suggerire molte di queste scelte fu l'umanista Giovanni Andrea Bussi, vescovo di Aleria e già segretario del cardinale Niccolò da Cusa, che collaborava nell'edizione dei testi, nella



cura filologica e nell'allestimento delle prefazioni dalle quali elogiava le potenzialità del nuovo *medium* tipografico che avrebbe contribuito a diffondere i testi fino ad allora celati «in pulvere et tineis». ⁵ Né il Bussi era l'unico a collaborare con l'officina romana. I due stampatori teutonici poterono infatti contare su alcune figure di spicco dell'umanesimo romano, tra cui Teodoro Gaza e Pomponio Leto, che offrirono le proprie competenze nel lavoro di collazione, correzione e traduzione. Sweynheym e Pannartz non erano però già più all'epoca gli unici stampatori attivi a Roma. Dovevano infatti dividere la piazza con altri conterranei che li avevano preceduti. Ulrich Han nel 1467 pubblica a Roma le *Meditationes vitae Christi* del Torquemada, avviando ufficialmente la stagione del libro italiano illustrato del Rinascimento. ⁶ Dopo di lui Sixtus Riessinger, che nel 1470 si sposterà a Napoli per introdurre l'arte della stampa, ⁷ Georg Lauer, Adam Rot, Johann Gensberg, e ancora, spostandoci in

avanti di un decennio, Eucharius Silber, Stephan Planck, Johann Besicken. ⁸

Nel frattempo, risalendo la Penisola, un altro tedesco, al secolo Johann von Speyer, aveva impiantato il proprio torchio anche in Laguna, convincendo nel settembre del 1469 il Senato veneziano a concedergli addirittura un privilegio *ad personam* che lo avrebbe tutelato, finché in vita, da ogni eventuale concorrenza. La decisione del Senato avrebbe potuto rivelarsi controproducente per il futuro sviluppo dell'attività tipografica a Venezia che di lì a pochi decenni sarebbe diventata il più importante centro europeo del libro a stampa. Il destino rimise a posto le carte. Le cose andarono infatti diversamente da quanto sperato e Johann von Speyer (Giovanni da Spira) non oltrepassò il primo anno di attività, nel quale aveva licenziato le *Epistolae ad familiares* di Cicerone e la monumentale edizione della *Naturalis historia* di Plinio. ⁹ Morì pochi mesi più tardi, nel pieno della stampa del *De civitate Dei* di Sant'Agostino.



Da sinistra in senso orario:
Lactantius, *Opera*, Subiaco,
[Conradus Sweynheym e Arnoldus
Pannartz], 29 ottobre 1465; Johannes
de Turrecremata, *Meditationes seu
Contemplationes devotissimae*, Roma,
Ulrich Han, 31 dicembre 1467,
colophon; Dante Alighieri, *La
Commedia*, Foligno, Johann
Neumeister ed Evangelista
[Angelini?], 11 aprile 1472.
Nella pagina accanto: Marcus Tullius
Cicero, *De officiis*, Roma, Conradus
Sweynheym e Arnoldus Pannartz, 24
gennaio 1469



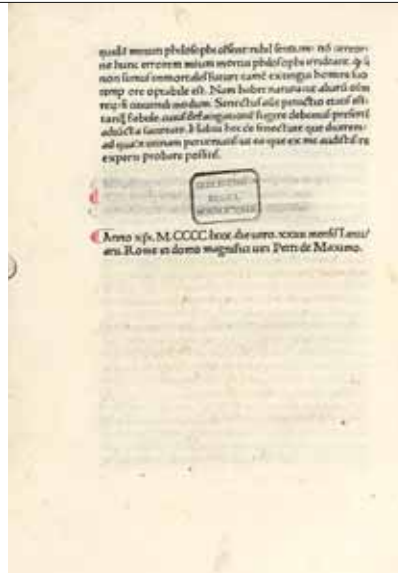
A prendere le redini dell'officina, come registrato al *colophon* («adest eiusdem frater et arte non minor»), fu il fratello Vindelino, che, oltre a condurre in porto l'edizione rimasta sul bancone, avviò una frenetica attività editoriale che produsse, nel giro di un paio di anni, una quindicina di edizioni, tra cui, oltre ai classici Cicerone, Tacito, Valerio Massimo, Virgilio, Sallustio, le fondamentali edizioni del *Canzoniere* di Petrarca (1470) e della Bibbia nella traduzione volgare del Malerbi (1471).¹⁰ Nel 1477 Vindelino avrebbe sottoscritto anche la *Commedia* di Dante.¹¹

Se la prematura scomparsa del fratello Giovanni si era rivelata una iattura per la famiglia originaria di Spira, non così invece per Venezia. Venuta infatti a cadere la proibizione di esercitare «artem imprimendorum librorum», in città avevano potuto insediarsi altri tipografi venuti dal Nord. Oltre al francese Nicolas Jenson, talentuoso incisore che aveva appreso direttamente a Magonza l'arte della stampa, il tedesco Christoph Valdarfer che nel 1471, dopo i consueti autori classici (tra cui il *De oratore* di Cicero-

ne),¹² sottoscrisse il *Decamerone* di Boccaccio¹³ per poi trasferirsi a Milano. Per meglio affrontare i rischi dell'impresa di stampar libri il mercante Johann von Köln entrò in società con il conterraneo Johann Manthen e, alla stessa stregua, nel 1473 Peter Ugleheimer e Johannes Rauchfas entrarono nella società *Nicolaus Jenson et socii*. Nel 1476 fu la volta di Erhard Ratdolt che, dalla natia Augusta in Germania, si trasferì a Venezia, forse attratto dalle possibilità commerciali che la nuova arte lasciava intravedere. Dapprima associato con i conterranei Bernhard Pictor e

Peter Löslein, coi quali sottoscrisse il *Calendario* del Regiomontano (1476), poi da solo, in un decennio circa licenziò una settantina di edizioni, specializzandosi nell'editoria scientifica grazie alla messa a punto di un sistema per la stampa di diagrammi e figure geometriche di cui offre un esempio mirabile l'Euclide del 1482.¹⁴ La fama acquisita gli valse nel 1486 l'invito a far ritorno ad Augusta da parte del principe vescovo Johann von Werderberg e del successore Friedrich von Zolnern per dedicarsi alla pubblicazione di edizioni liturgiche per la diocesi. Ma è ancora a Venezia, poco prima di lasciare la città, che Ratdolt pubblicò il primo campionario di caratteri tipografici realizzato a scopo promozionale: un foglio volante recante gli *specimina* di tutte le serie a sua disposizione nel quale figurano dieci tipi gotici, tre romani e un greco.

Non per tutti gli stampatori tedeschi l'esperienza italiana si era però rivelata così fortunata. A fronte di tanti successi non mancarono altrettante delusioni e parziali fallimenti, che costrinsero a



nuove peregrinazioni. È il caso di Johann Neumeister, tipografo nativo di Magonza e, secondo alcuni, collaboratore dello stesso Gutenberg, ma di cui poco sappiamo prima del 1463. A questa data risulta già a Foligno, dove, in società con il fonditore e concittadino Stefano di Magonza ed Emiliano degli Orfini, stampa nel biennio 1470-1472 il *De bello Italico adversus Gothos* di Leonardo Bruni,¹⁵ le *Epistolae ad familiares* di Cicerone e infine, nel 1472, col finanziamento di

Evangelista Angelini di Trevi, l'*editio princeps* della *Divina Commedia*, alla quale è sostanzialmente affidata la sua memoria.¹⁶ Ma le cose non dovevano andare troppo bene dal punto di vista finanziario se l'anno successivo il Neumeister risulta in prigione per debiti. L'attività impressoria deve essersi prematuramente interrotta e il discepolo di Gutenberg fu costretto a ritornare sui suoi passi, volgendo le spalle all'Italia e cercando fortuna dapprima nella natia Magonza e poi in Francia, tra Lione e Albi.

NOTE

¹ Per conservare il taglio efficacemente divulgativo del contributo si è preferito ridurre al minimo la bibliografia specifica in nota. Il lettore che vorrà approfondire i temi affrontati in queste pagine trarrà giovamento da LODOVICA BRAIDA, *Stampa e cultura in Europa*, Bari-Roma, Laterza, 2000 e MARCO SANTORO, *Storia del libro italiano. Libro e società in Italia dal Quattrocento al nuovo millennio*, Nuova edizione riveduta e ampliata, Milano, Editrice Bibliografica, 2008, entrambi con dettagliata bibliografia pregressa.

² PIERO SCAPECCHI, *Subiaco 1465 oppure*

[Bondeno 1463]?: *analisi del frammento Parson-Scheide*, «La Bibliofilia», 103, 2001, pp. 1-24; *Subiaco, la culla della stampa*, Subiaco, Iter Edizioni, 2010; PIERO SCAPECCHI, *Il frammento Parsons-Scheide e gli inizi della tipografia in Italia*, «Analecta Pomposiana», 39, 2014, pp. 15-22.

³ ISTC il00001000.

⁴ ISTC ic00654000.

⁵ GIOVANNI ANDREA BUSSI, *Prefazioni alle edizioni di Sweeneyheym e Pannartz prototipografi romani*, a cura di Massimo Miglio, Milano, Il Polifilo, 1978.

⁶ ISTC it00534800.

⁷ MARCO SANTORO, *La stampa a Napoli nel*

Quattrocento, Napoli, Istituto nazionale di Studi sul Rinascimento meridionale, 1984.

⁸ *Gutenberg e Roma. Le origini della stampa nella città dei papi (1467-1477)*, a cura di Massimo Miglio e Orietta Rossini, Napoli, Electa, 1997.

⁹ ISTC ic00504000; ISTC ip00786000.

¹⁰ ISTC ip00371000; ISTC ib00640000.

¹¹ ISTC id00027000.

¹² ISTC ic00658000.

¹³ ISTC ib00725300.

¹⁴ ISTC ie00113000.

¹⁵ ISTC ib01234000.

¹⁶ ISTC ic00507000; ISTC id00022000.

Capitulum primum: que au-
sa scribendi fuerit: et de
tribus calumniis Platonis ab-
his imperitiis desumptis ad
a mai religione et iusto hoc
providere.

In quibus Platonis calumniae
videntur esse tres.

Prima calumnia.

Secunda calumnia.



Similiter
describitur

Necidit nup in manus nostras liber qdam: Qui Platonis atq; Aristotelis comparationem pollicebatur. Eū mox libenter audeq; amplexi: posthabitis ceteris rebus: in cre- dibili desiderio legere orsi sumus. Sperabamus. n. fore: ut utriusq; philosophi: siue de rebus naturalibus: siue diuisi: siue his que ad mores pertinet: siue ad differendi rationē: quā uocāt logicen: expositionē aliquā comparationēq; inueniremus. Quomodo inuicem duo summi uiri aut cō- ueniant aut discrepent: quibus id ratiōibus probetur: Et utrum prima an secūda substantia potior sit: quid apud

Aristotelem materia & forma: quid apud Platonem magnum ee paruum: quo pacto entelechia: motus quo per se anima mouetur conueniat: An forme aliquę separate sint: an prorsus inseparate. q; si separate sunt: utrū per se substēt: an in secūdis animi cōceptibus polite sint. Tū quomodo equiuoce: quō uniuoce ens de entibus predicetur. ut ratio illa diuidendi: quam Plato philosophie sepem appellat: idem cū demonstrandi scientia sit: ut diuersum. An mūdi hec compago ingenita atq; eterna: an genita fluxaq; sit: an uero et genita simul & ingenita atq; eterna: et quomō genita quomō ingenita tum hec: tū anima dici possit. Vtrū preterea deus ipsius substantie: an duntaxat motus naturalium rerum causa sit atq; opifex: Quātū ne simplicium corporum dici celū oporteat: an unum ex quattuor: quis preterea ultimus hominum finis censeri debeat: uirtusne atq; honestū: an scientia contēplandi. His aliisq; huiusmodi summorum philosophorū opinionibus: ne in singulis immoremur: plenū fore librum existimabam. Hoc enim ueteres pleriq; tum greci tum latini fecere: Platonis alii: Alii Aristotelis ratiōibus fauente: et hec qdem probātes: illa refellente: Fuerūt etiā q; cōuenire inter sese duos philosophos sūmo ingenio nixa sūt ostēdere: ut apud grecos in plerisq; simplicius fecit: apud latinos facturum se pollicitus est Boetius: an impleuerit nescio. Nullum enī tale illius opus etate nostra uenit in lucem. Existimabā itaq; auctorem huius libri: quo sibi gloriam apud posteros cōpararet: et doctrinam suā ingenium q; ostentaret: hoc idem fecisse: et uel conualuisse inter sese duorum philosophorum opinionē: uel alteri



SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



DAL MANOSCRITTO AL LIBRO A STAMPA

Viaggio nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

di CARLA PINZAUTI

Gli studi recenti sull'invenzione della stampa a caratteri mobili concordano nel rilevare una sostanziale continuità tra la composizione di un testo manoscritto e quella dei primi libri a stampa. Per verificare questa tesi ho preso in esame alcuni incunaboli (ovvero i libri pubblicati entro il 31 dicembre 1500), attingendo al ricco patrimonio librario della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, che possiede circa 25.000 manoscritti e oltre 3.000 incunaboli.

La suddivisione in 3 grandi gruppi usata di norma per classificare i manoscritti nell'Italia del Quattrocento può servire a evidenziarne i caratteri specifici:

1 - Manoscritto scolastico (o 'Libro da banco'): prodotto dal XII al XV secolo in ambito universitario, in pergamena o su carta, di grande formato, testo disposto su due colonne per lo più in latino, iniziali filettate in rosso e turchino di gusto gotico.

2 - Manoscritto umanistico: di formato medio-piccolo, con il testo disposto a piena pagina, talora riccamente decorato (in particolare negli esemplari di dedica), su pergamena, in latino e in volgare. Prodotto in o per ambienti umanistici e destinato a biblioteche di letterati e borghesi di ceto medio-alto.

3 - Manoscritto popolare (o 'Libro da bisaccia'): prodotto in ambito privato da copisti non professionisti o in centri scrittori religiosi minori, di piccolo formato, per lo più su carta, con decorazione spesso modesta, in uso per opere di diletto, di edificazione, di carattere tecnico-professionale, di frequente in volgare.

Nel primo gruppo rientra, ad esempio, il ms. Conventi Soppressi F.5.13 (Aegidius Romanus, *Super libros Elenchorum*, secc. XIII-XIV) su pergamena, scritto su due colonne, decorato con iniziali a colori e segni paragrafali in blu e rosso. Le indicazioni di 'pecia' sui margini di diversi fogli ne denunciano un'origine universitaria (il termine «pecia» indicava ogni fascicolo sciolto in cui veniva suddiviso il manoscritto: i fascicoli corretti e approvati da una commissione universitaria consentivano la copia simultanea delle opere per mano di più copisti).

Del secondo gruppo fa parte il ms. Palat. 192 (Francesco Petrarca, *I Trionfi e le Rime*, sec. XV), vergato in scrittura umanistica su pergamena, sontuosamente decorato con fregi a bianchi girali e 6 vignette, una per ciascun 'trionfo', attribuite in larga parte al miniatore fiorentino Giovanni di Antonio Varnucci (1416-1457), probabilmente attivo dalla fine degli anni Trenta, insieme al fratello Bartolomeo.

La terza tipologia è rappresentata dal ms. Conventi Soppressi B.II.1719, proveniente dal monastero di Santa Brigida di Firenze, detto del Paradiso: di piccolo formato, contiene opere di edificazione

Nella pagina accanto: frontespizio dell'opera del cardinale Bessarione, *Adversus calumniatorem Platonis* (Roma, Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz, 1469)



Da sinistra: Jacopo da Cessole, *Libro di giuoco di scacchi*, Firenze, Antonio Miscomini, 1493-1494 (frontespizio); Francesco Petrarca, *I Trionfi e le Rime*, ms., cart., sec. XV (c. 43r). Nella pagina accanto: Brigida di Svezia, *Sermone angelico*; Giovanni Mosco, *Prato spirituale*; *Detti di santi padri*, ms. cart., sec. XV (c. 81r)

morale volgarizzate (Brigida di Svezia, *Sermone angelico*; Giovanni Mosco, *Prato spirituale*; *Detti di santi padri*), ed è decorato con iniziali in rosso e blu e maiuscole ritoccate in giallo.

La stampa dei primi incunaboli prende a modello i codici, sia per l'organizzazione del testo e la decorazione sia per le caratteristiche materiali: come gran parte dei manoscritti, anche i primi libri a stampa non presentano un frontespizio che contenga titolo dell'opera, nome dell'autore, luogo e data di edizione; i volumi iniziano con le prime parole del testo (*incipit*) e terminano con una formula di commiato (*explicit*).

Il primo colophon che riporti a fine testo i dati della pubblicazione (luogo, nome del tipografo, an-

no di stampa) è quello introdotto nel 1457 da Peter Schoeffer nel *Psalterium*, ma l'uso non è così generalizzato tra i tipografi ed è anzi piuttosto frequente trovare edizioni prive di luogo e anno di stampa, difficili quindi da identificare. Alla nascita del frontespizio vero e proprio si arriverà gradualmente, usando la pagina iniziale lasciata in bianco dal tipografo a protezione del testo. Il primo frontespizio codificato apparve nel 1476 nel *Kalendarium* di Johannes Regiomontanus, stampato a Venezia da Erhard Ratdolt e Peter Löslein (Magl. B.2.30). La cornice xilografica, composta da tre elementi con vasi e motivi vegetali e floreali, contiene all'interno un sonetto caudato con il nome dell'autore e il titolo dell'opera; segue l'indicazione del luogo e della data di stampa. Tra

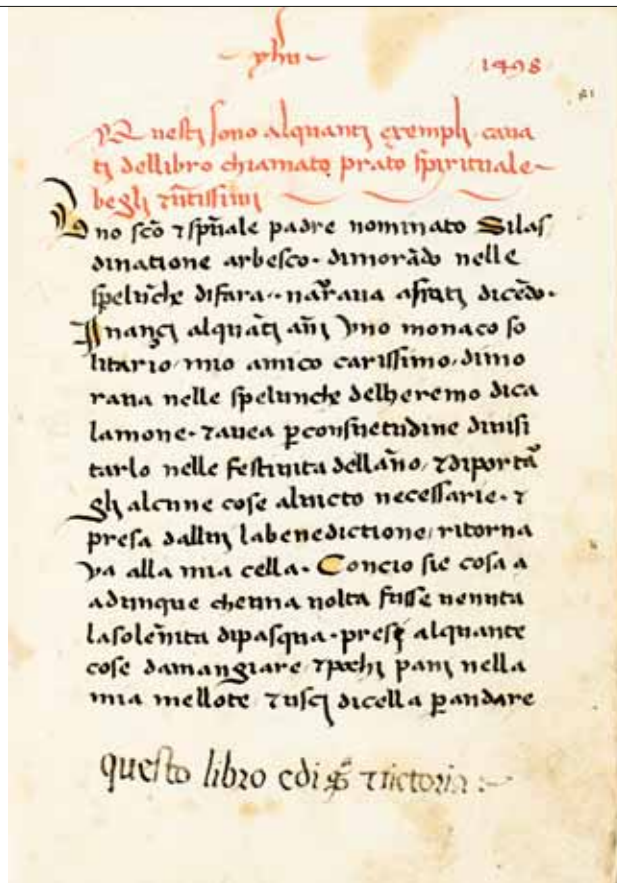
due fregi xilografici, stampati in rosso, sono inseriti i nomi dei tipografi.

Anche la scelta del carattere tipografico, usato in funzione del tipo di testo, denota la continuità tra manoscritto e stampato: gotico per opere di argomenti religiosi, testi di liturgia o testi giuridici; romano, a imitazione della *littera antiqua*, per opere dei classici e degli umanisti. In gotico è stampata la *Bibbia* in latino, uscita a Venezia nel 1476 per i tipi di Nicolas Jenson; l'esemplare della Nazionale proviene dal convento della Santissima Annunziata, è decorato e presenta uno stemma nobiliare sul frontespizio.

Un bel carattere romano è usato per l'opera del Cardinal Bessarione, *Adversus calumniatorem Platonis*, pubblicata a Roma da Conrad Sweynheym e Arnold Pannartz nel 1469; l'incunabolo posseduto dalla Biblioteca è decorato, rubricato e postillato da Niccolò Perotti, il cui stemma familiare compare nella carta iniziale.

Sempre dalla tradizione manoscritta proviene l'impiego della pergamena per la stampa di esemplari di dedica, uso che perdurerà anche nel Cinquecento. Della *Commedia* di Dante Alighieri commentata da Cristoforo Landino, stampata a Firenze da Niccolò di Lorenzo nel 1481, la Biblioteca conserva 5 esemplari, tra cui un bellissimo in-folio in pergamena, finemente decorato da miniature attribuite ad Attavante degli Attavanti (illustratore di numerosi codici destinati alla biblioteca del re d'Ungheria Mattia Corvino). L'opera è dedicata alla Signoria di Firenze: gli stemmi della città (giglio fiorentino, croce rossa dell'insegna del Popolo, aquila rossa di Parte Guelfa, Marzocco ed Eracle, quest'ultimo assunto dai Medici come emblema familiare), presenti sulla prima carta del codice, ne confermano la destinazione pubblica.

Come gran parte dei manoscritti, anche gli incunaboli sono inizialmente privi di pagine numerate: di solito i fascicoli recano una sequenza progressiva (segnatura) e l'indicazione a fine testo delle parole con cui iniziano i fogli della prima metà di ogni fascicolo (registro). Solo a fine Quattro-



cento verrà stampata per la prima volta un'edizione in cui è presente la numerazione per pagina e quella delle righe del testo: Niccolò Perotti, *Cornucopiae linguae latinae*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499. Pur diffondendosi l'uso della numerazione delle singole pagine, alcuni tipografi continueranno ad apporre a fine testo il registro (ossia il prospetto dei fascicoli e delle carte indicati con le parole iniziali o con la sequenza delle segnature), e in calce al fascicolo il richiamo della prima parola del successivo, per facilitare l'opera dei legatori.

Almeno in un primo tempo, anche nell'ambito dell'illustrazione gli incunaboli mantengono l'impostazione dei codici decorati: spazi bianchi vengono lasciati affinché i rubricatori aggiungano a mano i capilettera miniati e i titoli dei capitoli; l'uso di xilografie sulle prime pagine del testo, eseguite dapprima con matrici di legno stampate separatamente, poi con matrici inserite direttamente



Da sinistra: frontespizio del *Kalendarium* di Johannes Regiomontanus (stampato a Venezia, da Erhard Ratdolt e Peter Lösslein, nel 1476); Dante Alighieri, *La Commedia* (con il commento di Cristoforo Landino), Firenze, Niccolò di Lorenzo, 1481 (c. 1r). Nella pagina accanto, dall'alto: tavola del Trionfo del Tempo (tra c. 170v e c. 171r) contenuta in: Francesco Petrarca, *Trionfi* (con il commento di Bernardo Lapini da Siena) e *Canzoniere* (con il commento di Francesco Filelfo), Venezia, Rinaldo da Nimega e Teodoro da Rijnsburg, 1478; Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499 (c. 10v) particolare

nella forma di stampa, si diffonde a partire dagli anni Settanta, fino a sostituire del tutto le decorazioni realizzate dal miniatore. Tra i primi libri illustrati apparsi in Italia si segnala il trattato *De re militari*, di Roberto Valturio, consigliere di Sigismondo Pandolfo Malatesta; pubblicato nel 1472 per i tipi di Giovanni da Verona, il volume è riccamente illustrato da xilografie attribuite al miniatore Matteo de' Pasti (nell'esemplare della Biblioteca le illustrazioni sono colorate).

Meno lussuosa ma altrettanto importante è la

prima edizione in lingua italiana dell'opera di fra' Jacopo da Cessole, *Libro di giuoco di scacchi*, pubblicata a Firenze nel 1493-1494 da Antonio Miscomini, corredata da 14 vignette xilografiche che adornano il testo.

Un caso particolare è l'edizione delle opere di Francesco Petrarca (*Trionfi*, con il commento di Bernardo Lapini da Siena, e *Canzoniere*, con il commento di Francesco Filelfo, Venezia, Rinaldo da Nimega e Teodoro da Rijnsburg, 1478): sebbene non si tratti di un volume illustrato, l'esemplare

della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, appartenuto alle famiglie Venier e Sanudo, è arricchito da sei miniature a piena pagina che presentano una stretta correlazione con quelle che decorano la prima edizione illustrata dei *Trionfi* (Venezia, Bernardino Rizzo da Novara, 1488).

Nel panorama dell'editoria italiana di fine Quattrocento una menzione speciale va senza dubbio ad Aldo Manuzio, uno stampatore d'eccezione, che operò scelte tipografiche di assoluta novità, quali la pubblicazione di testi classici senza note né commenti, la scelta del formato in ottavo, oltre all'impiego di caratteri nitidi ed eleganti (romano, corsivo italico, greco). La sua marca tipografica (ancora con delfino), è divenuta l'emblema della sua produzione editoriale, o meglio dell'officina tipografica impiantata a Venezia sotto la sua guida (1494-1515), funzionante anche dopo la morte del fondatore. Tra i numerosi esemplari stampati da Aldo e conservati in BNCf si segnalano il *De Aetna* di Pietro Bembo (1495) nel quale viene usato per la prima volta il carattere romano (denominato 114 R) disegnato da Francesco Griffo, e le *Epistole devotissime de sancta Catharina da Siena* (1500), ove appare il corsivo italico (carattere che imitava la scrittura corsiva della cancelleria papale e degli umanisti). Si deve sempre alla sapiente abilità di Aldo la realizzazione dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (1499), il cui apparato iconografico è costruito con straordinario senso artistico imbevuto di cultura classica.

Concludo con un'ultima particolarità bibliografica, in omaggio a chi ha reso possibile ciò che per noi oggi è un processo scontato: ne *Il Libro d'oro: il cammino dell'uomo*, pubblicato da Editalia nel 1996, tra le pagine dedicate agli uomini che hanno contribuito con le loro scoperte al progresso dell'umanità, vi è anche quella con il ritratto di Gutenberg inciso su lamina d'oro. Sul verso del prezioso supporto si legge la dicitura: «Johann Gutenberg. Magonza 1400 ca.-1468. Lo stampatore ed editore tedesco cui si deve l'invenzione della stampa a caratteri mobili».



POLIPHILLO QUIVI NARRA, CHE GLI PARVE ANCORA DI DORMIRE, ET ALTRONDE IN SOMNO RITROVARSE IN VNA CONVALLE, LAQVALE NEL FINE ERA SERATA DE VNA MIRABILE CLAVSURA CVM VNA PORTENTOSA PYRAMIDE, DE ADMIRATIONE DIGNA, ET VNO EXCELISO OBELISCO DE SOPRA LAQVALE CVM DILIGENTIA ET PIACERE SVBTILMENTE LA CONSIDEROE.

AB IMO PECTORE

AU PÈRE ROBERT CAPELLADES

Après avoir fumé une autre cigarette

je dirai je dirai l'austère vérité

La douleur qui me prend où mon regard s'arrête

Et le feu continu des choses ignorées

Je ne suis rien debout

Par le côté des éclairs me transpercent

Je n'ai que peu de mots

L'ombre augmente les lours

Mes amours le temps les disperse

Jean-Pierre Rosnay

Et je lui donne mes genoux

Qu'il me prouve ce qu'il avance

Je désapprouve son silence

Dieu s'il existe est un voyou

Par où l'on voit venir la mort

Le cœur marche devant mais que devient la tête

Je dirai je dirai je ne suis pas d'accord

Après avoir fumé une autre cigarette

ISTITUTO ITALIANO DI CULTURA

Vestire la letteratura: psicologia e design dei caratteri

Martedì 5 dicembre 2017 - 89 Belgrave Square

LONDRA

TALLONE EDITORE-STAMPATORE

SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



GUTENBERG E IL MISTERO DEI CARATTERI

Forma e bellezza

di ENRICO TALLONE

Questo mazzo di caratteri che compongono i versi della poesia *Ab imo pectore* di Jean-Pierre Rosnay¹ (1926-2009), che si legge in senso antiorario da sinistra a destra, vuole essere un omaggio alla civiltà occidentale che da 550 anni si rispecchia nell'evoluzione degli stili dei caratteri da stampa, da Gutenberg ai caratteri simbolo della modernità che sono giunti sulla Luna.

Ogni volta che ci immergiamo nella lettura, le situazioni e le atmosfere descritte ci suggeriscono immagini, mentre le architetture e gli stili dei caratteri che interpretano i testi rivelano corrispondenze tra contenuti e forme codificate nel corso della storia del libro tipografico e dell'editoria, entrate a far parte - seppur in modo subliminale - della nostra memoria collettiva.

Se contenuti e forme fossero svincolati, seguendo anche in questo campo i postulati della razionalità, sintesi e velocità che hanno incarnato lo spirito progressivo, dovremmo leggere da secoli libri fitti di segni stenografici come quelli usati da Tirone nell'antica Roma per trascrivere e mettere agli atti i discorsi di Cicerone.

La civiltà occidentale ha invece identificato il

Nella pagina accanto: i caratteri originali di cassa di questa poesia di Jean-Pierre Rosnay (1926-2009) sono tratti dalle serie in uso presso l'atelier tipografico dell'Editore Tallone ad Alpignano

proprio panorama letterario entro forme tipografiche, che per il maiuscolo si attengono agli schemi del lapidario romano (mediati dalle interpretazioni di grandi calligrafi come Felice Feliciano e umanisti e architetti come Leon Battista Alberti e Luca Pacioli); mentre per il minuscolo si ispirano alle snelle proporzioni dei tipi rinascimentali veneziani, in equilibrio tra bellezza formale e forza espressiva, caratteristica che li rende graditi, anche in virtù della linea formata dalle grazie al piede delle lettere che accompagna l'occhio nelle lunghe letture.

La perenne attualità di queste forme antiche e insieme moderne risiede sia nella loro capacità di porsi al di sopra delle mode, rinnovandosi di volta in volta nelle trame dei diversi autori rappresentati, sia nella corrispondenza tra forme e suoni - basti pensare alla lettera 'S' le cui linee ne evocano la fluida pronuncia oppure alla 'Z' il cui suono più duro lascia intuire la presenza di spigoli - mentre i termini occhio, spalla, piede, corpo che indicano le parti salienti dei caratteri ne rivelano similitudini antropomorfe che si estendono a ulteriori specificazioni quali tipi, famiglie, grassi, magri, tondi (in asse) e corsivi (in senso figurato, nella postura inclinata della corsa).

Après avoir fumé une autre cigarette

Carattere: Inkunabula

Stile: medievale

Durante le celebrazioni del Cinquantenario del Regno d'Italia nel 1911 nell'ambito dell'Esposizione Internazionale delle Industrie e del Lavoro,



Garamond Deberny Peignot, Parmentier corsivo, ©photos Ottavio Atti

la Società Augusta di Torino fece reincidere il carattere con cui nel 1476 Erhardt Radtold stampò a Venezia il *Kalendarium* di Johann Müller di Königsburg e con questo carattere, battezzato Inkunabula, negli spazi espositivi riservati alla Mostra Tipografica Retrospettiva, fu impresso il codice *De Regimine Sanitatis* del medico Giacomino de' Confienza. La nuova incisione del carattere usato dal Radtold è probabilmente opera del torinese Pietro Negri. Il nome dell'artefice non fu mai rivelato dalla Società Augusta, secondo l'uso delle Fonderie che preferivano non divulgare i nomi dei loro provetti incisori (cfr. Alberto Tallone, *Manuale Tipografico II*, pag. 168). Questo capolavoro d'incisione, conservando il taglio rustico ed efficace dei primi tipi mobili - si noti il taglio obliquo della 'e' minuscola, prettamente arcaico -, suscitò grande interesse e rimane a tutt'oggi l'unico carattere tipografico dotato delle diciotto abbreviature riprese dai codici, usate dai

prototipografi per comporre gli incunaboli. L'Inkunabula ebbe largo impiego negli stampati celebrativi, quali diplomi e attestati, e nella pubblicità fino agli anni Sessanta.

Je dirai je dirai l'austère verité

Carattere: Bembo

Stile: aldino o rinascimentale

I caratteri di stile rinascimentale in virtù della loro leggibilità, sono tutt'oggi i più usati nell'editoria e, in quanto classici senza tempo, che non marcano l'epoca, sono al contempo antichi, contemporanei e futuri. Trovarono il proprio equilibrio a Venezia, quando Aldo Manuzio (1449-1515) stampò il *De Aetna* di Pietro Bembo nel 1495, utilizzando un romano da lui concepito e fatto incidere da Francesco Griffo. Dei tipi aldini esistono numerosissime varianti, una delle quali, molto fedele all'originale, è il Bembo, nella versione monotype

e successivamente digitale.

La douleur qui me prend où mon regard s'arrête

Carattere: Garamond

Stile: rinascimentale

La compiuta bellezza dei caratteri di Aldo Manuzio si è prestata nel corso dei secoli, fino all'attualità, a varianti e sintesi storiche, ove le origini alpine in molti casi si sono fuse con gli apporti successivi, arricchendosi di valori estetici in relazione a interventi sulle grazie, le curve e gli spessori, riflettendo così entro questi tipi una vasta gamma di sensazioni e sentimenti. Tra le prime interpretazioni spicca, dal 1531, quella di Claude Garamond (1480-1561), che da Parigi li rilanciò in Europa, effondendo in essi ulteriore ritmo e freschezza. Ora, nella classificazione francese, i caratteri che si basano sullo stile veneziano sono denominati Garaldes, quando invece sarebbe corretto chiamarli Aldmond, essendo le creazioni di Manuzio e di Garamond separate da un lasso di tempo di almeno trentacinque anni. Ma queste incongruenze e arbitrii della storia non devono stupirci: si pensi alla splendida Venezia, città a filo d'acqua, che, per ragioni pratiche (umidità, assenza di magazzini seminterrati) parrebbe la meno adatta all'esercizio dell'arte tipografica e dell'editoria, e che invece ne fu faro culturale, culla della tecnica e dello stile. Pablo Neruda, in *Ode alla tipografia*, la cantò con questi versi splendidi e rivelatori: «Caratteri di Aldus, / fermi come / la statura / marina / di Venezia / nelle cui acque madri / come vela / inclinata / naviga il corsivo / curvando l'alfabeto...». Questo Garamond, uno dei più riusciti e diffusi contributi nordamericani al vasto tema dei caratteri classici, fu disegnato da Morris Fuller Benton e fuso dall'American Type Foundry nel 1918. In Europa fu prodotto su licenza da molte fonderie europee.

Et le feu continu des choses ignorées

Carattere: Caslon

Stile: transizionale

L'incisore londinese William Caslon (1692-1766) seppe infondere nei propri alfabeti, incisi con spontaneità e sicurezza, una forza espressiva che mette di fronte al mistero della bellezza, poiché alcune lettere che viste singolarmente paiono grezze e perfettibili, in realtà contribuiscono a un'emplare armonica efficacia d'insieme. I contrasti tra la pienezza delle ascendenti e la delicatezza delle grazie furono d'ispirazione per Giambattista Bodoni, che estremizzò questi postulati entro i suoi magnifici alfabeti neoclassici. Per transizionali si intendono per l'appunto quei caratteri che determinarono l'evoluzione verso lo stile neoclassico.

Je ne suis rien debout

Carattere: Bodoniano

Stile: neoclassico

Bodoni e Didot nel secolo dei Lumi, in virtù dei loro forti contrasti e delle aste verticali molto spesse, sono i sommi interpreti del neoclassicismo in tipografia, che col suo segno altero e deciso permane nell'uso attuale sia nell'editoria sia nella pubblicità. Giambattista Bodoni, nato a Saluzzo da genitori le cui famiglie avevano tradizionalmente esercitato l'arte della stampa, dopo essersi ulteriormente formato presso la tipografia di Propaganda Fide a Roma e aver trovato gloria a Parma, lasciò la propria impronta indelebile per aver saputo (come il suo contemporaneo Canova) tradurre nella propria arte di incisore, stampatore e editore lo spirito del tempo. Una grandezza riassunta e testimoniata dai due tomi del *Manuale Tipografico* edito dalla vedova nel 1818, di cui ricorrono nel 2018 i duecento anni, frutto di cinquant'anni di lavoro, inarrivabile esempio di bellezza e dedizione all'arte tipografica e alla 'repubblica delle lettere'. A riprova del successo planetario del suo stile solenne ma franco, nel corso degli ultimi due secoli tutte le fonderie di caratteri europee e nordamericane - comprese le case produttrici di matrici Linotypes e Monotypes - hanno sempre offerto nei loro campionari serie dei tipi bodoniani, divenuti classici senza tempo e oggi trasferiti con



Sopra: Palatino Zapf ©photos Ottavio Atti. Nella pagina accanto dall'alto: Inkunabula; Caslon corpo 64; Nikolas Kis; Tallone ©photos Ottavio Atti

egual successo su font elettroniche. Tuttavia definirli caratteri Bodoni è inesatto, perché nessuna imitazione potrà mai esserne la copia fedele. Infatti, essendo così vasta e articolata la produzione del Maestro ed essendo presenti impercettibili differenze estetiche in ogni corpo di ciascuno dei suoi alfabeti - caratteristica che accomuna tutti i caratteri incisi a mano su punzoni -, sarebbe stato impossibile per qualsiasi industria trasferirne l'infinito numero di varianti nella produzione di serie. Ciononostante, tra le innumerevoli imitazioni, derivazioni e interpretazioni che continuano ad apparire, mentre alcune ne disperdono la forza comunicativa entro un eccesso di rigidità, estranea agli originali, altre sono pregevoli per averne colto l'essenza.

Par le côté des éclairs me transpercent

Carattere: Garamond

Stile: rinascimentale

Questo corsivo, inciso negli anni Venti da Henri Parmentier per la fonderia Deberny & Peignot, prende spunto dai tipi seicenteschi di Jean Jannon, a loro volta ispirati ai tipi cinquecenteschi di Claude Garamond. Si noti che le inclinazioni anche negli accenti sono diverse, espediente che cattura l'attenzione del lettore, ma che sarebbe stancante nelle lunghe letture.

Je n'ai que peu de mots

Carattere: Garamond

Stile: rinascimentale

Nel 1924 la Fonderia Stempel, diretta da Rudolf Wolf, incise il proprio carattere umanistico, fedelmente ispirato ai tipi di Claude Garamond. Si noti il baricentro basso che privilegia le ascendenti a scapito delle aste discendenti, che appaiono corte.

L'ombre augmente les loups

Carattere: Ruano

Stile: calligrafico gotico

Ispirato alle lettere minuscole della scrittura *Cancelleresca formata* dello spagnolo Ferdinando Ruano, calligrafo presso la Biblioteca Vaticana, questo carattere armonico e tondeggiante, dalla forte influenza gotica, si differenzia radicalmente dagli altri alfabeti calligrafici cancellereschi (creati dal Palatino, dal Tagliente, dal Vicentino e da Vespasiano Amphiareo) per non essere corsivo. Rinato grazie al culto di Raffaello Bertieri per i classici della tradizione italiana, questo carattere fu oggetto di un'integrazione, mancando negli originali le lettere maiuscole; Bertieri le disegnò con l'aiuto di Alessandro Butti, riuscendo nell'alchemica operazione di adattare le maiuscole di struttura lapidaria romana all'espressione calligrafica del minuscolo. Messa in commercio dalla Società Nebiolo nel 1926, il Ruano rappresentò un coraggioso innesto, nel tentativo di elevare il gusto della tipografia attraverso forme inusitate,

desunte dalla tradizione rinascimentale italiana. (cfr. Alberto Tallone, *Manuale Tipografico II*, p. 170).

Mes amours le temps les disperse

Carattere: Mistral

Stile: calligrafico informale

Disegnato da Roger Excoffon-Ganeau per la Fonderia Olive (Marsiglia, 1953), è uno dei più famosi caratteri calligrafici del Novecento, ispirato alla scrittura informale, quale potrebbe essere quella della massaia che appunta la lista della spesa. È così invalso l'uso di utilizzarlo per le insegne *Coiffeur pour dames* e *Boulangerie*, che diventa difficile immaginarle con un altro carattere.

Après avoir fumé une autre cigarette

Carattere: Baskerville

Stile: transizionale

Nelle architetture dei caratteri ideati da John Baskerville e incisi a Birmingham da John Andy a metà Settecento - qui proposti nella versione novecentesca realizzata dalla fonderia Stempel di Francoforte -, s'intuiscono le solenni geometrie dei tipi neoclassici che in seguito s'imporranno, ispirandosi ed estremizzando i suoi postulati estetici. La definizione loro attribuita di caratteri transizionali indica che essi segnano per l'appunto il passaggio tra barocco e neoclassico. È spesso presente nei libri attuali di molti editori di qualità che hanno scelto questo carattere dall'arioso corsivo calligrafico per le loro collane.

Je dirai je dirai je ne suis pas d'accord

Carattere: Nicholas Kis

Stile: barocco

Uno dei massimi interpreti dello stile barocco in tipografia fu l'incisore ungherese Nikolas Kis (1650-1702), punzonista e stampatore ungherese che operò per un periodo ad Amsterdam presso il fonditore Anton Janson. Di grande mordente nel tondo e di ritmica eleganza nel corsivo (oggi di gran moda nel digitale), questi caratteri seicente-



schì esprimono lo spirito barocco, in alcune lettere e dettagli, quali la 'J' maiuscola, senza che però la sensualità e ricchezza proprie di questo stile travalicassero i limiti imposti dalla leggibilità e dalla tradizione.

Le cœur marche devant mais que devient la tête

Carattere: Garamond



Dall'alto: Bodoniano; Garamond Stempel; Ruano ©photos Ottavio Atti. Nella pagina accanto, in alto: Baskerville Stempel ©photos Ottavio Atti

Stile: rinascimentale

Rispetto alla versione tonda, disposta sulla stessa riga, nel corsivo il difetto delle discendenti corte è mitigato dall'inclinazione delle lettere. Fu molto usato in editoria tra gli anni Quaranta e Sessanta. Successivamente digitalizzato, è ancora oggi molto in voga.

Par où l'on voit venir la mort

Carattere: Palatino o Medici

Stile: rinascimentale

Creato da Hermann Zapf per la Stempel nel 1948, è una delle più riuscite interpretazioni del carattere umanistico nato in Italia. Al Palatino continua ad arridire un grande successo anche nelle versioni digitale ed è uno dei caratteri più diffusi nell'editoria. Tuttavia, la sua teutonica solidità - si noti l'apostrofo che pare una scheggia di granata - mal si adatta, a mio avviso, a vestire la letteratura italiana. In poche parole, mi si conceda che non vedo bene Verga stampato in Palatino.

Dieu s'il existe est un voyou

Carattere: Athenaeum

Stile: veneziano con reminiscenze medievali

Progettato da Alessandro Butti per Nebiolo nel 1945, l'Athenaeum è un carattere originale ed elegante, in cui reminiscenze medievali sposano lo stile veneziano rinascimentale. Negli anni della ricostruzione dopo il conflitto questo carattere troppo raffinato non trovò un grande riscontro.

Je désapprouve son silence

Carattere: Eporedia

Stile: eclettico

Questo carattere eclettico, tra scrittura gotica e bastarda, potrebbe essere perfetto per la scritta 'Pub Transilvania'.

Qu'il me prouve ce qu'il avance

Carattere: Nova augustea

Stile: lapidario

Aldo Novarese nel 1964 per Nebiolo disegnò questo carattere che sembra scolpito con lo scalpello, immaginando come avrebbero potuto scolpirlo i lapicidi dell'epoca augustea se avessero voluto incidere nel marmo anche un alfabeto minuscolo da affiancare al maiuscolo: ebbene che aspetto avrebbe avuto? A questa domanda Aldo Novarese rispose creando nel 1964 il Nova Augustea, che pare proprio scolpito con lo scalpello. Se si pensa che fu creato negli anni Sessanta, si rimane ammirati per la capacità dell'industria italiana di quegli anni di investire in progetti così raffinati e impegnativi.

Et je lui donne mes genoux

Carattere: Futura

Stile: razionalista

Questo carattere lineare, privo di grazie, fu disegnato nel 1928 da Paul Renner per la Fonderia Bauer di Francoforte. Così come lo stile neoclassico rappresentò il ritorno all'ordine dopo le volute del Barocco, l'avvento del razionalismo tipografico che seguì l'Art Nouveau, riportò l'espressione tipografica alle forme semplificate dei primi alfabeti greci, etruschi e romani privi di grazie. Il Futura è divenuto un grande classico, tanto è vero che la frase incisa sulla targa depositata sulla Luna dall'Apollo 11 reca in questo carattere la scritta «Here Men from the Planet Earth first set foot upon the Moon. July 1969 A. D. We came in peace for all mankind».

Jean-Pierre Rosnay

Carattere: Vendôme

Stile: rinascimentale

Disegnato da François Ganeau per la Fonderia Olive nel 1952, il Vendôme è una moderna rivisitazione del tipo umanistico. Esso aggiunge alla sicura eleganza del tratto un piacevole senso di dinamismo dovuto alla lieve pendenza a destra che vivifica e attualizza l'alfabeto tondo.

Au père Robert Capellades

Carattere: normanno



Stile: bodoniano nerissimo

Questo carattere ottocentesco costituisce un'estremizzazione dei postulati neoclassici.

Ab imo pectore

Carattere: Astrée

Stile: eclettico

Inciso da Paul Bourreau per Deberny su disegni di Robert Girard (1923), l'Astrée è un carattere di impostazione classica che risente di influenze liberty, come testimonia l'aspetto prettamente 'vegetale' della gamba della lettera 'R'.

Istituto Italiano di Cultura

Carattere: Tallone

Stile: rinascimentale

Le scritte incise nel Rinascimento sulle fonta-



Mistral ©photos Ottavio Atti

ne di Roma, più che i modelli di epoca augustea, ispirarono mio padre nel disegno degli alfabeti ton-di, nell'intento di unire alla lapidaria classicità le suggestioni di un'ariosa e fluida freschezza.

***Vestire la letteratura:
psicologia e design dei caratteri***

Carattere: Tallone

Stile: rinascimentale

Per definire i profili di un nuovo alfabeto corsivo che potesse catturare lo spirito del tempo pur restando nel solco della tradizione elzeviriana, Alberto si ispirò alle atmosfere di grande bellezza architettonica e paesaggistica della villa palladiana Barbaro a Maser e dell'Isola di San Giulio sul lago d'Orta. Fu Charles Malin, maestro parigino di un'arte che risaliva all'origine della tipografia, l'uomo capace di incidere sul vertice dei punzoni d'acciaio i suoi alfabeti, con quella forza e vitalità che nessun panto-

grafo o altro strumento può dare, se non il bulino del grande incisore, in perfetta comunione con l'Autore. Con questo carattere disteso e rotondo, adatto alle lunghe letture, Alberto Tallone compose interi libri (tra i quali i *Sonetti* di Shakespeare e il *Canzoniere* di Petrarca), riscattando così il corsivo dall'uso frammentario cui era, ed è, generalmente confinato, in onore alla tradizione di Aldo Manuzio che per primo stampò le sue edizioni interamente in corsivo.

Martedì 5 dicembre 2017 – 39

Belgrave Square Londra

Carattere: Baskerville

Stile: transizionale

Tallone Editore-Stampatore

Carattere tratto dal lapidario di epoca augustale.

NOTA

¹ Tratta da: Jean-Pierre Rosnay, *Ab Imo Pectore*, Alpignano,, Tallone Editore, 1991.

Crescere
è un gioco
bellissimo!



Da oltre 50 anni siamo vicini ai bambini per aiutarli a crescere ***“Perché non bisognerebbe mai smettere di giocare, specialmente quando si diventa grandi”***

Mario Clementoni



www.clementoni.it -  clementoni



SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



LO 'SPINOSO' CASO PROKOP WALDVOGEL

Un precursore di Gutenberg?

di ANTONIO CASTRONUOVO

A metà del XV secolo Gutenberg non era il solo in Europa a tentare di mettere a punto un metodo di produzione artificiale del testo scritto. La notizia di testi fissati sulla carta (che, ottenuta dagli stracci, stava soppiantando nel continente la costosissima pergamena) con metodi singolari e inconsueti rispetto alla secolare copiatura degli amanuensi, metodi che ne potevano far superare la fatale lentezza, cominciò a circolare in Germania, Paesi Bassi, Italia e Francia poco prima della metà del Quattrocento. La questione ha da tempo sollevato interesse: uno studioso italiano che ad esempio vi si dedicò fu Carlo Castellani, docente e bibliotecario attivo a fine Ottocento, che ne trattò nei due opuscoli *Da chi e dove la stampa fu inventata?* (Firenze, tip. G. Carnesecchi e figli, 1888) e *L'origine tedesca e l'origine olandese dell'invenzione della stampa* (Venezia, Ongania, 1889), le cui conclusioni sono che il vero inventore della stampa tipografica fu Gutenberg; conclusioni condivisibili alla luce degli scarni dati che possediamo sui possibili 'precursori'.

I loro esperimenti furono realizzati in ambiti tecnici dissimili e descritti con terminologie imprecise e nebulose, il che procura testimonianze di difficile interpretazione: tra tutte queste tecniche la sola che ebbe un successo destinato a durare fu

l'invenzione di Gutenberg, anche se prima e dopo non cessò di essere usata la xilografia, che cadde come espediente di riproduzione dei testi scritti ma non come metodo d'illustrazione.

Ma oltre a Gutenberg la storia ha segnalato - e rapidamente scordato - altre tecniche di stampa che, utili a produrre più che dei libri qualcosa di più semplice e ambiguo, sorsero dall'ideazione di Jean Brito a Bruges, Laurens Janszoon Coster ad Haarlem, Panfilo Castaldi a Feltre e Prokop Waldvogel ad Avignone. Si tratta di vicende reali, ma infiorite di leggenda e sostenute da fragile documentazione.

Jean Brito era il nome con cui era conosciuto nelle Fiandre Jan Brulelou, detto anche il 'Gutenberg bretone', in quanto nato a Ville aux Greniers, villaggio nei pressi di Pipriac, a mezza via tra Rennes e Nantes, verso il 1415. Di lui si dice che a Bruges avrebbe preceduto Gutenberg nella stampa a caratteri mobili, ma invero il primo volume da lui stampato è datato 1477, e se dunque non precedette la Bibbia guttenberghiana del 1455, fu di certo il primo stampatore bretone e uno dei pionieri della stampa in Europa. La leggenda narra che da piccolo avrebbe trovato il modo di riprodurre dei caratteri immergendo pezzi di corteccia incisa nell'inchiostro. Lasciò la Bretagna ancor giovane per portarsi dapprima a Tournai e poi a Bruges a lavorare come copista. Un manoscritto da lui copiato e datato 1437 è conservato nella biblioteca di Leiden con la firma «Johannes Brulelou di Piperiac». A Bruges, negli antichi registri della Gilda di San Giovanni Battista - quella degli stampatori - ci

Nella pagina accanto: statua di Jean Brito (1415-1483 ca.), a Pipriac



Da sinistra in senso orario: nel 1890 l'abbé Requin lancia, in questo suo *L'imprimerie à Avignon en 1444*, l'ipotesi di una precedenza, nella scoperta delle tecniche di stampa, di Waldvogel su Gutenberg; monumento a Panfilo Castaldi (1868), Feltre; nel 1810 Vincenzo Requeno tratta, in queste sue *Osservazioni sulla chirotipografia ossia antica arte di stampare a mano* (Roma, Mariano de Romanis e Figli, 1810), dell'arte chirotipografica. Nella pagina accanto in basso: Johannes Gutenberg: l'incisione riprende la statua dedicata al celebre stampatore, eseguita da David d'Angers per il monumento celebrativo che si trova a Strasburgo, inaugurato il 24 giugno 1840. Gutenberg mostra un foglio, appena stampato, con la significativa scritta «E luce fu», a significare la forza della stampa nella lotta contro l'ignoranza

s'imbatta più volte nel suo nome, dal 1455 al 1483: è verosimile ritenere che dopo quella data si ponga la sua scomparsa.

Nell'anonima *Cronica van der billiger Stat van Coellen* (*Cronaca della città di Colonia*) del 1499 è detto: «Nonostante quest'arte sia stata inventata a Magonza, nei modi in cui è oggi ampiamente usata, un primo tentativo era tuttavia stato fatto in Olanda, nei "Donati" [cioè nelle grammatiche latine] che vi si stampavano in precedenza. E da questi "Donati" fu tratto l'inizio di quell'arte». Ci sarebbero dunque stati tentativi olandesi di stampare libri prima di Gutenberg, e si allude al caso di Laurens Janszoon Coster (Laurens Jansz Koster), su cui le notizie sono quanto mai incerte. Era di Haarlem, e pare che là morisse nella peste che colpì la città nel 1439-1440: in quella città lo considerano inventore di un metodo di stampa a caratteri mobili precedente quello di

Gutenberg e gli hanno dedicato una statua nel Grote Markt. Coster occupava una eminente posizione pubblica in città, come tesoriere e assessore. Avrebbe usato caratteri mobili incisi dapprima nel legno, poi foggiate in piombo e stagno. Sfortunatamente non sono noti volumi da lui stampati: il primo libro uscito da stampatori olandesi risale ai primi anni del decennio 1470-1480, dunque vent'anni dopo l'invenzione di Gutenberg: da quel momento Haarlem, Gouda e Delft diventano città notoriamente dotate di tipografie a caratteri mobili.

Quella di Panfilo Castaldi sembra più leggenda che realtà, ma vale la pena farne cenno: era un umanista e medico nato nella veneta Feltre ma a lungo vissuto a Capodistria e Zara, città che, all'epoca, erano parte dello Stato veneziano. Sarebbe lui ad aver ideato la tecnica di stampa con caratteri mobili, punzoni e torchi prima di Gutenberg e ad averla

messa in atto a Milano, dopo aver ottenuto un privilegio dal duca Galeazzo Maria Sforza. Sta di fatto che il suo primo libro a stampa uscito nella città lombarda è del 1471; inoltre l'attività monopolistica di Castaldi fu breve: ben presto un certo Filippo da Lavagna impiantò a Milano una nuova tipografia e vinse a sfida del mercato: Castaldi fallì, vendette tutto e tornò nelle Venezie a fare il medico. L'idea che fosse stato lui a inventare la stampa a caratteri mobili e che Gutenberg l'avesse copiato tenne banco per alcuni decenni lungo l'Ottocento, e la paternità dell'invenzione è stata anche scolpita sul piedistallo del monumento dedicatogli dalla città natale.

Meglio definita la vicenda di Prokop Waldvogel di Bragansis (o Procope Waldfoghel), ebreo discendente da una famiglia di fabbri nota a Praga fin dalla metà del Trecento. Era nato probabilmente nel primo decennio del Quattrocento e diventò esperto fonditore di metalli, in particolare dell'argento. Causa i disordini Ussiti in Boemia, lasciò la capitale trasferendosi dapprima a Norimberga, poi a Lucerna attorno al 1439. Si spostò ad Avignone, dove la sua presenza è attestata tra 1444 e 1446, e infine a Costanza (città in cui a metà Quattrocento si usano per la prima volta le incisioni su rame).

È su di lui che si è per molto tempo concentrata l'attenzione come possibile caso 'precursore' di Gutenberg, e proprio nel momento in cui dai paesi di lingua tedesca passò nella Francia meridionale. Fu l'abbé Requin, corrispondente in Francia del Ministero dell'Istruzione Pubblica e delle Belle Arti, a far affiorare la questione quando a fine Ottocento, compiendo ricerche negli archivi notarili di Avignone, scoprì in alcuni registri significative annotazioni che, risalenti agli anni 1444-1446, facevano riferimento a un interessante metodo di scrittura artificiale. Requin ne diede un accurato resoconto nel 1890, pubblicando anche stralci dei documenti, ne *L'imprimerie à Avignon en 1444*: fascicolo di sole venti pagine ma di grande rilievo in quanto pone l'ipotesi che Waldvogel abbia inventato i caratteri mobili negli anni in cui Gutenberg si trovava a Strasburgo

come coniatore di monete, prima dunque del suo ritorno a Magonza verso il 1448.

Questi i fatti: giungendo ad Avignone, Waldvogel portava con sé l'idea di un procedimento segreto di riproduzione meccanica della scrittura che negli atti notarili è indicato come «ars scribendi artificialiter». Per realizzare l'idea si associò col fabbro orologiaio Girard Ferrose (*nomen omen*) e insieme, su commissione dello studente Manaud Vitalis che ne rimase proprietario, fabbricarono dei materiali che un atto steso dal notaio avignonese Messieur Tracol il 4 luglio 1444 descrive come «due alfabeti d'acciaio (*duo alphabeta calibis*), due formelle di ferro (*duas formas ferreas*), uno strumento di acciaio detto vite (*unum instrumentum calibis vocatum vitis*),



quarantotto formelle di stagno (*quadraginta octo formas stangni*), diverse altre formelle e accessori (*necnon diversas alias formas ad artem scribendi pertinentia*)».

Già il 26 agosto i due soci si separano regolando i conti tra loro e Ferrose, a cui Waldvogel aveva insegnato come servirsi di quei mezzi, s'impegna a non esercitare l'arte e a non comunicarla a nessuno in città e nel territorio circostante. Lo stesso giorno Waldvogel si accorda con un certo Georges de La Jardine per insegnargli, previo pagamento di 10 fiorini, l'arte di scrivere meccanicamente e di fornirgli i mezzi necessari a farlo, sempre sotto istanza di mantenere segreto il metodo.

Ma non furono solo queste persone ad apprendere il nuovo metodo. Un atto del 10 marzo 1446 ci informa che anche l'ebreo Davin de Caderousse ne era stato messo al corrente già da due anni. Con questi Waldvogel s'impegna a incidere una serie di 27 caratteri ebraici in ferro (*viginti septem litteras ebraycas formatas et scissas in ferro bene et debite*) e a consegnare in tempi brevi anche gli strumenti necessari di legno, stagno e ferro (*una cum ingeniis de fuste, de stagno e de ferro*). Anche a Davin fu chiesto, come impegno registrato da un notaio, di non divulgare a nessuno il segreto in città e per un ampio raggio attorno.

Nel frattempo Waldvogel acquisì anche quel che possedeva Manaud Vitalis, arnesi atti alla scrittura artificiale e consistenti in oggetti di ferro, acciaio, cuoio, ottone, piombo, stagno e legno (*instrumenta sive artificia causa artificialiter scribendi, tam di ferro, de calibe, de cupro, de lethono, de plumbo, de stagno e de fuste*). Cedendo i materiali, Vitalis giurò sul Vangelo, innanzi al notaio e in presenza di testimoni,



L'officina tipografica di Laurens Coster, ove nel 1440 sarebbe stata inventata la stampa. Il disegno è opera di Pieter Saenredam ed è stato inciso da Jan Van de Velde; è contenuto in: Petrus Scriverius (Peter Schrijver), *Laure-Crans*, Haarlem, Adriaan Rooman, 1628

che il metodo di scrittura insegnatogli da Waldvogel era reale e di semplice applicazione. Ma già il 26 aprile 1446 l'ebreo Davin riconsegna a Waldvogel i caratteri e gli strumenti, sempre sotto impegno contrattuale di non divulgare il metodo. Alla riconsegna mancano 48 caratteri in ferro, probabilmente il *set* di lettere latine che Waldvogel aveva acquisito da Vitalis e trasmesso a Davin. Poco dopo, Waldvogel e Ferrose lasciarono Avignone: a partire dall'estate 1446 non si fa più menzione di loro nei registri notarili.

Come si vede, si tratta di documenti di grande interesse, che ci lasciano una sola curiosità: in cosa poteva consistere questa invenzione che Waldvogel si

premurava - addirittura mediante atti notarili - di non diffondere? Si trattava forse di un metodo che, alla luce delle datazioni, può essere considerato precursore dell'invenzione di Gutenberg? È stata anche posta la congettura che Waldvogel fosse stato testimone nel processo a Gutenberg nel 1439 a Strasburgo (per una questione di danaro ottenuto da un tale al fine di insegnargli un'arte misteriosa in cui si usava un torchio e «diversi pezzi di metallo») e che gli aveva carpito la germinante intuizione dei caratteri mobili. È anche ipotizzabile che Waldvogel abbia soggiornato a Magonza - causa i rapporti che all'epoca correavano tra la città e la Boemia - e là conosciuto Gutenberg.

Quel che sappiamo è che gli atti notarili avignonesi fanno riferimento a serie di 27 e 48 caratteri incisi in vari metalli: come poter pensare di stampare intere pagine di libri con così pochi caratteri? Inoltre, tale armamentario fu ceduto all'uno o all'altro come fosse qualcosa che si poteva

trasportare e manovrare facilmente da soli: mai una volta si fa allusione al lavoro collettivo di una bottega. Non basta: niente nei documenti fa riferimento alla necessità di rifornirsi di inchiostro e carta, mai si allude al concetto di ‘moltiplicare’ libri, cioè stamparli accrescendone agevolmente il numero («moltiplicare per viam impressionis» il pensiero scritto era nel secondo Quattrocento sinonimo di «stampare») il che induce ancora a pensare che Waldvogel e soci stavano escogitando non tanto un mezzo per stampare libri ma per sostituire la penna del copista con un mezzo meccanico.

Tutto l’armamentario ‘segreto’ di Waldvogel doveva dunque servire a delle manovre che possiamo solo ipotizzare. È probabile che tutti gli oggetti citati nei documenti servissero per adoperare con una certa rapidità singoli caratteri, o gruppi di essi, e ‘stamparli’ sulla carta grazie a un atto di pressione per mezzo di una vite. Ma quel che viene indicato come ‘vite’ potrebbe anche essere un cilindretto attorno al quale erano applicati i caratteri, che potevano essere allineati per mezzo di un meccanismo a molla. In altri termini: una nuova arte di scrivere mediante un oggetto metallico tenuto a mano e governato secondo certi movimenti rimasti segreti, ragion per cui si allude sempre a una «ars scribendi artificialiter», vale a dire a una tecnica di ‘scrittura’ e non di ‘stampa’, una tecnica utile a imprimere a mano dei caratteri dopo averli umettati di inchiostro e averli premuti sulla carta; tecnica definita ‘chirotipografia’ che peraltro esisteva da decenni, applicata già su alcuni manoscritti del Trecento per ottenere delle iniziali.

La conclusione è scontata: anche nel caso di Waldvogel è arduo pensare a una antecedenza rispetto a Gutenberg, che d’altra parte sviluppava la propria ideazione ‘meccanica’ già mentre si trovava a Strasburgo negli anni trenta del Quattrocento. Ciò non toglie che, nella grande storia della stampa a caratteri mobili, Avignone abbia esercitato in Francia un ruolo primario, ma ciò solo a partire dal 1470.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Su Jean Brito si veda il fascicolo di J.-F. Gautier, *Jean Brito de Bretagne en Flandre* (Pipriac, Association Kistinnenn, 1985) e l’articolo di M. Guérin-Guillonet, *Jan Brito de Pipriac. Premier breton imprimeur* (in «Bulletin et mémoires de la Société Archéologique et historique du département d’Ille-et-Vilaine, CIV, 2001, pp. 1-36).

Traggo il passaggio della *Cronaca di Colonia* del 1499 da Edward Gordon Duff, *Early printed books* (Londra, Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. Ltd, 1893, pp. 95-96). Su Laurens Janszoon Coster esiste il recente studio di L. Hellinga-Querido e C. de Wolf, *Laurens Janszoon Coster was zijn naam*, Haarlem, Enschede en Zonen, 1988. Mentre per Panfilo Castaldi si veda la voce che Paolo Veneziani gli dedica nel vol. 21 del Dizionario Biografico degli Italiani (Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 1978).

Il caso di Prokop Waldvogel è minuziosamente descritto da Anatol Claudin nella sua vasta *Histoire de l’imprimerie en France au XVème et XVIème siècle* (tomo I, Paris, Imprimerie Nationale, 1900, pp. 1-16).

Oltre al citato fascicolo *L’imprimerie à Avignon en 1444* (Parigi, Alphonse Picard, 1890), l’abbé Requin pubblicò anche il testo integrale dei *Documents inédits sur les origines de la typographie* nel «Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques et scientifiques» (Parigi, Ernest Leroux, 1890), articolo del quale si fece una tiratura a parte arricchita da una notizia dell’autore (Parigi, Imprimerie D. Dumoulin et C., 1891); Requin riprese il tema in *Origines de l’imprimerie en France*, «Journal de l’imprimerie et de la librairie», 28 febbraio 1891. Poco dopo, la questione fu analizzata da Edward Gordon Duff nel suo citato *Early printed books* (pp. 78-80), opera che ancor oggi si legge con profitto. Si veda anche Pierre Pansier, *Histoire du livre et de l’imprimerie à Avignon du XIVème au XVIème siècle* (Avignone, Librairie Aubanel, 1922; nuova ed. Nieuwkoop, Brill de Graf, 1966).

Della *chirotipografia* tratta Vincenzo Requeno nell’interessante libretto *Osservazioni sulla chirotipografia ossia antica arte di stampare a mano* (Roma, Mariano de Romanis e Figli, 1810).



HADRIANVS JUNIVS HORNANVS

Mouerat inuidiam locus inuidus & tibi nomen

funi alias notum sed minus vsque tuo.

Inuidiam vincis nota probitate fideque.

Perge, bona & studia id quod facis ipse iuuat. B4

SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



LEGGENDE DI STAMPA NEI PAESI BASSI

Laurens Coster

di LORENZO DI LENARDO

«**L**a notte di Natale del 1441, mentre tutti erano alla messa, Johann Faustus, un infido apprendista, prese i tipi, raccolse gli attrezzi che il suo padrone aveva creato per l'arte e se ne fuggì con tutti gli oggetti rubati. Si recò dapprima ad Amsterdam, di là a Colonia, finì per arrivare a Magonza dove, fuori tiro, visse in sicurezza. Aprì una tipografia e raccolse i frutti del suo plagio. In un anno con i caratteri di cui Laurens Coster si era servito ad Haarlem, pubblicò un primo libro il *Doctrinale* di Petrus Gallus, una grammatica allora molto in uso».

In questo modo nel 1568 un medico di Haarlem, Hadrianus Junius (Adrien de Jonghe), autore di una storia dell'Olanda intitolata *Batavia* - che però sarà pubblicata solo venti anni più tardi a Leida dall'officina di Plantin - narra come l'invenzione della stampa fosse passata in maniera fraudolenta dalla sua città a quella di Magonza. Junius per la prima volta dava anche un nome all'inventore olandese della stampa: Laurens Janzoon soprannominato Coster (sacrestano in olandese) per via della carica ereditata dalla sua famiglia.¹

Secondo il suo racconto, un giorno intorno al 1420 Coster passeggiando in un bosco nei pressi di

Haarlem si mise ad intagliare cortecce di faggio a forma di lettera, e con queste provò ad imprimere alcune righe per divertire i suoi figli appoggiandole sulla carta una dopo l'altra come fossero dei timbri. Incoraggiato dal successo di questa prima prova, Coster proseguì negli esperimenti e in collaborazione con suo genero, Thomas Peiterzoon, mise a punto anche una sorta d'inchiostro più vischioso rispetto a quello comune e con questo impresse tavole intere composte da figure e testo insieme. Junius riferisce di aver visto con i suoi occhi la prima opera di Coster con le pagine stampate da un solo lato. Si trattava di uno *Speculum humanae salvationis* in lingua olandese (*Spiegel onzer beboudenisse*): una raccolta di commenti e adattamenti tratti principalmente dalla Bibbia, molto diffusa nel XV secolo, anche in Olanda dove spesso circolava, insieme a opere simili, in forma di libro tabellare.² In seguito - proseguiva Junius - Coster sostituì i suoi tipi (*formes*) di faggio con caratteri in piombo e poi in stagno, per renderli più resistenti e durevoli; grazie a questi accorgimenti l'arte della stampa ad Haarlem ebbe un grande successo e i libri impressi da Coster furono subito molto richiesti, tanto che si rese necessario assumere degli apprendisti per tenere dietro al ritmo del lavoro. Fu l'inizio della sciagura perché tra questi lavoranti «vi era un certo Johann che portava anche il malaugurato soprannome di *Faustus*, infido e malvagio nei confronti del suo maestro». Ingaggiato e istruito sotto giuramento di non rivelare a nessuno i segreti della stampa, questo Jo-

Nella pagina accanto: ritratto calcografico di Hadrianus Junius (in Philippe Galle, *Virorum doctorum de disciplinis benemerentium effigies XLIII*, Anversa, 1572)

hann dopo avere acquisito sufficiente esperienza nell'arte della composizione delle lettere e nella conoscenza della fusione dei tipi colse l'occasione più favorevole per fuggire.

Junius riferiva di aver appreso questo racconto dagli anziani di Haarlem che ne avevano conservato gelosamente il ricordo «come una fiaccola trasmessa di mano in mano». E tra i testimoni veniva citato anche un certo Nikolaus Gaal, un vecchio professore, il quale da bambino conobbe un rilegatore ottuagenario chiamato Cornelius che visse questa storia in prima persona lavorando nella stamperia di Coster e dormendo nel medesimo letto con l'apprendista infedele.

Hadrianus Junius, tuttavia, non fu il primo autore a rivendicare il primato olandese nell'invenzione della tipografia. Un primo riferimento, infatti, si leggeva già nella *Cronaca di Colonia* del 1499.³ Qui la scoperta veniva attribuita a Gutenberg: nel 1440 per l'idea di fondo e nel 1450 per la realizzazione pratica dopo dieci anni di sperimentazione, ma si sottolineava anche che il primo abbozzo dell'arte era stato trovato in Olanda con i *Donato* che si stampavano prima di quei tempi.

Poi nel 1561, sette anni prima di Junius, lo stampatore di Haarlem Jan van Zuren e il traduttore Dirck Volkertz Coornhert, nel pubblicare gli *Officia* di Cicerone in olandese rivendicavano per la loro città l'orgoglio di aver dato i natali alla stampa, ancorché in una forma primitiva, anticipando la Germania. Senza fornire alcun dato circostanziato riportavano le voci di alcuni testimoni che sostenevano che il passaggio dell'arte tipografica a Magonza fosse dovuta ad un lavorante indiscreto che aveva violato il segreto.⁴

Pochi anni più tardi la notizia venne ripresa anche da Ludovico Guicciardini, storico e geografo fiorentino, nipote di Fran-

cesco, che trascorse gran parte della sua vita ad Anversa. Nella sua opera di maggior impegno, la *Descrittione di tutti i Paesi Bassi* pubblicata nel 1567,⁵ Guicciardini riferiva che non solo i racconti degli abitanti, ma anche i resoconti di alcuni scrittori rivendicano che ad Haarlem: «fu primamente inventata l'arte dello imprimere, & stampare lettere & caratteri in foglio al modo d'oggi, imperò venendo l'autore a morte innanzi, che l'arte fusse in perfectione, & consideratione, il servidore suo (secondo dicono) andò a dimorare a Magonza, ove dando lume di quella scienza, fu raccolto allegramente, & quivi dato opera con ogni diligentia, a tanto negotio, ne vennero all'intera notitia, & total perfectione, onde è poi volata, & inveterata la fama, che di quella città sia uscita l'arte, & la scientia della stampa». L'opera di Guicciardini grazie alle numerose traduzioni in francese, olandese, latino e tedesco ebbe una straordinaria diffusione europea per tutto il Seicento e contribuì a divulgare le pretese di Haarlem sull'invenzione della stampa.

Una testimonianza in ambiente italiano della diffusione della notizia del primato olandese la forniva nel 1591 anche Angelo Rocca, futuro fondatore della Biblioteca Angelica, nel suo attento commentario alla *Bibliotheca Apostolica Vaticana*, dove ricorda una postilla che l'umanista Mariangelo Accursio (1489-1546), vissuto per un lungo periodo in Germania, pose a margine della prima pagina di un

Donato stampato su pergamena ed entrato poi in possesso di Aldo Manuzio il Giovane. Nella nota Accursio scriveva che la stampa era stata inventata a Magonza da Johann Fust e Peter Schoeffer, prima utilizzando tipi in rame e successivamente quelli in piombo, e che i primi volumi a essere stampati nel 1450 furono i *Confessionalia* e i *Donati*, aggiungendo però che questi ultimi furono esemplati «dal *Donato* d'Olanda





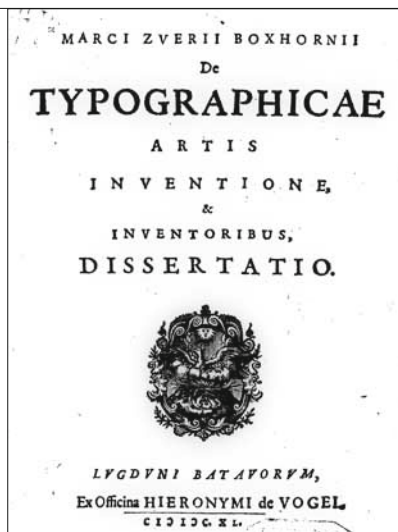
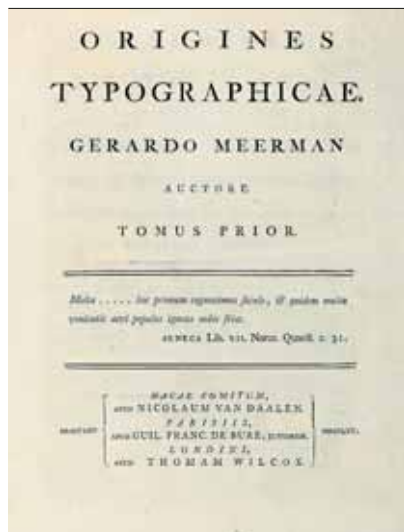
Da sinistra in senso orario: frontespizio dell'opera di Hadrianus Junius, *Batavia* (Anversa, Christophe Plantin, 1588); frontespizio di *Laure-Crans voor Laurens Coster van Haerlem* di Petrus Scriverius (Haarlem, Adriaan Rooman, 1628); Jacques Koning, *Dissertation sur l'origine, l'invention et le perfectionnement de l'imprimerie*, Amsterdam, s.l. [ma Delachau], 1819. Nella pagina accanto, in basso: Laurens Coster, ritratto calcografico opera di Jacob van Campen e inciso da Jan Van de Velde (contenuto nel volume di Peter Schrijver, *Laure-Crans*, Haarlem, Adriaan Rooman, 1628)

primo impresso in tavole fisse».⁶

All'inizio del Seicento in Olanda i resoconti di Coornhert e Junius furono ripresi da Petrus Scriverius (Peter Schrijver), storico, poeta e studioso di letteratura classica originario di Haarlem. Con l'intento di difendere l'onore della sua città natale e contrastare le rivendicazioni sull'arte della stampa portate avanti in quegli anni dalla città di Magonza, Scriverius pubblicò nel 1628 un breve scritto dedicato a Coster intitolato *Laure-Crans* nel quale, tra le altre cose, anticipava al 1428 la data della scoperta della nuova arte: 12 anni prima rispetto al periodo indicato da Junius ed esattamente 200 anni prima della pubblicazione del suo saggio.⁷ Inoltre Scriverius riteneva che il primo libro dello stampatore olandese non fosse stato impresso con caratteri mobili, bensì intagliato pagina per pagina su blocchi di legno e solo in seguito Coster avrebbe perfezionato la scoperta usando caratteri metallici. Questa versione della leggenda venne ripresa con alcune modifiche da molti autori successivi e rimase viva fino alla

seconda metà del XIX secolo. Ma Scriverius ha giocato un ruolo importante nella costruzione definitiva del mito anche per quanto riguarda l'aspetto iconografico di Coster: nel *Laure-Crans* incontriamo, infatti, per la prima volta la raffigurazione dell'autore della scoperta, che diventerà il prototipo per molte delle rappresentazioni successive. Il ritratto, disegnato da Jacob van Campen e inciso da Jan Van de Velde, venne accompagnato da una didascalia dello stesso Scriverius che ammoniva Magonza dal continuare a rivendicare la scoperta perché Dio l'aveva voluta rivelare a Coster;⁸ e nel volume veniva riprodotta anche l'immagine della presunta officina tipografica dello stampatore di Haarlem.⁹

Le affermazioni di Scriverius vennero immediatamente contestate dal bibliotecario del cardinal Mazzarino, Gabriel Naudé, che nel sostenere convintamente le ragioni di Magonza lo accusò apertamente di essere un bugiardo e di aver costruito una storia interamente basata su falsità.¹⁰ Fu l'inizio di un intenso dibattito che si protrasse per tutto il XVII se-



colo e che portò numerosi autori a indagare a chi spettasse il merito dell'invenzione della stampa.¹¹ Oltre a Magonza e ad Haarlem, nell'estate 1640 anche la città di Strasburgo rivendicò per un suo concittadino questo onore e festeggiò il bicentenario della scoperta: secondo le autorità strasburghesi era stato Johannes Mentelin nel 1440 a mettere a punto il sistema per imprimere i libri e avrebbe poi trasmesso le sue conoscenze a Johann Gutenberg che portò questa scoperta a Magonza.¹²

Nello stesso anno in cui Strasburgo celebrava Mentelin uscì un primo poderoso trattato dedicato alla storia della stampa *De ortu et progressu artis typographicae*,¹³ composto da un avvocato e teologo di Münster, Bernhard von Mallinckrodt; e il decennio successivo fu dominato dagli interventi dello stesso Mallinckrodt che sosteneva le ragioni di Magonza, da quelli Marcus Zuerius Boxhorn che si batteva per il primato di Haarlem e da quelli del parigino Jacob Mentel che si esprimeva in favore di Mentelin e di Strasburgo.

Boxhorn, un classicista e storico di Leida, già nel 1632 nel *Theatrum Hollandiae* rispondeva alle ac-



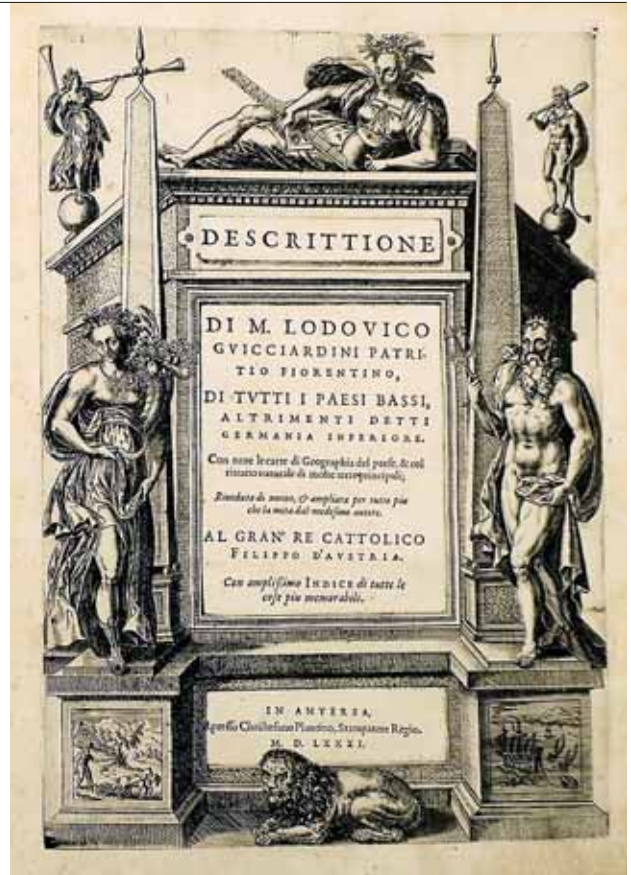
cuse di falsità che Naudé aveva rivolto contro Scriverius, rilanciando la versione della leggenda contenuta nel *Laure-Crans* che da quel momento, grazie alla lingua latina e al successo del *Theatrum* (spesso utilizzato come guida da chi si recava a visitare l'Olanda), divenne accessibile anche a livello internazionale.¹⁴ Nel 1640 Boxhorn affrontava allo stesso modo Mallinckrodt nel *De typographicae artis inventione*,¹⁵ sostenendo che l'onore dell'invenzione spettava

senza dubbio ai cittadini di Haarlem e il fatto che nessun olandese prima di Junius avesse mai rivendicato la scoperta era, a suo avviso, un argomento risibile. Egli non contestava l'affermazione che i libri stampati con i tipi metallici furono impressi per la prima volta a Magonza, la questione che gli stava a cuore era piuttosto quella di stabilire chi avesse messo a punto i primi strumenti della stampa e questi - affermava Boxhorn - furono di certo concepiti ad Haarlem, come aveva ampiamente dimostrato lo stesso Junius, e in più nessuno poteva mettere in dubbio che il primo libro stampato in Olanda, lo *Speculum humanae salvationis*, fosse stato prodotto con un metodo più antico di quelli allora in uso.

Nella seconda metà del secolo le ragioni portate da Mallinckrodt in favore della tesi di Gutenberg quale primo inventore della stampa sembrano prevalere rispetto alle altre ipotesi anche se quella di Coster non tramontò mai e riaffiorò nel 1680 con il lavoro di Johannes Takel intitolato *Typographiae encomium*.¹⁶

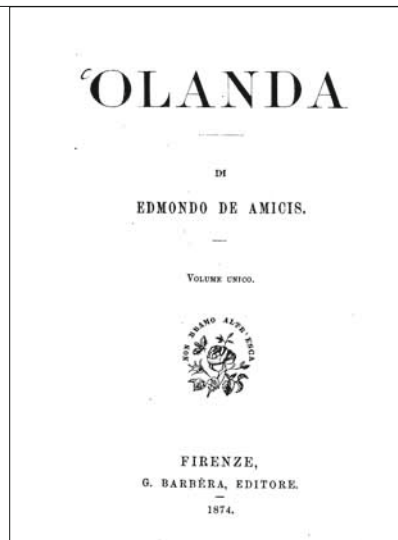
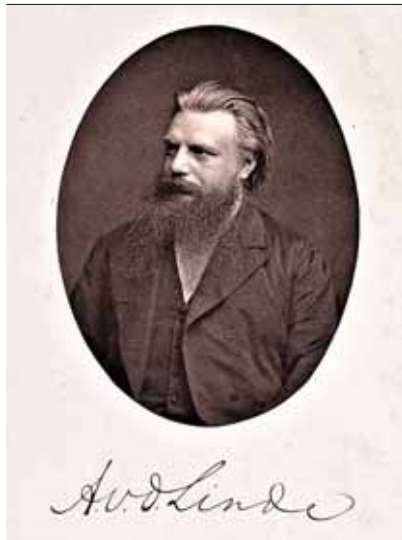
Gli studiosi del Seicento non riuscirono a risolvere definitivamente il dibattito su chi avesse effettivamente inventato la stampa, tuttavia il loro impegno ebbe come conseguenza l'avvio degli studi incunabolistici: fu in questo periodo che si diffuse il termine «incunabolo» in riferimento ai libri stampati nei primi anni della stampa. Junius a fine Cinquecento nella citata *Batavia* aveva impiegato l'espressione «typographia incunabula» per indicare le origini della tipografia, mentre Mallinckrodt nel 1640 adopererà il termine «incunabulo» per riferirsi allo studio dei libri fino al 1500. E furono ben tre i cataloghi dei libri del XV secolo pubblicati nel Seicento: *Catalogus librorum proximis ab inventione annis usque ad A.C. 1500* pubblicato da Johann Saubert nel 1643 come appendice alla sua *Historia Bibliothecae Reipublicae Noribergensis* (825 voci); *Nova bibliotheca manuscriptorum librorum* del gesuita Philippe Labbé pubblicata nel 1653 che registra anche i libri a stampa impressi tra il 1459 e il 1500 rinvenuti nella Bibliothèque Royale di Parigi (1289 voci); *Incunabula typographiae sive catalogus librorum scriptorumque proximis ab inventione typographiae annis usque ad annum Christi MD inclusive in quavis lingua editorum* di Cornelis van Beughem pubblicato ad Amsterdam nel 1688, il primo catalogo autonomo di incunaboli che raccoglieva circa 3000 titoli.

Nel XVIII secolo la leggenda di Coster fu portata avanti dal giurista originario di Leida, Gerard Meerman. Appassionato bibliofilo e collezionista, Meerman nel 1767 dopo aver lasciato l'incarico che ricopriva presso il tribunale di Rotterdam si trasferì a L'Aia in un grande palazzo nel quale riservò quattro grandi sale alla biblioteca destinata ad accogliere tra l'altro l'intera collezione di manoscritti del Col-



Sopra: Ludovico Guicciardini, *Descrittione di tutti i Paesi Bassi*, Anversa, Christophe Plantin, 1581 (frontespizio). Nella pagina accanto da sinistra, in senso orario: Gerard Meerman, *Origines typographicae*, Den Haag, Nicolaus van Daalen, 1765; Marcus Zuerius Boxhorn, *De typographicae artis inventione et inventoribus dissertatio*, Leiden, Hieronymus de Vogel, 1640; Bernhard von Mallinckrodt, *De ortu et progressu artis typographicae dissertatio historica*, Köln, Johann Kinckius, 1640 (frontespizio); ritratto di Laurens Coster, contenuto in Gerard Meerman, *Origines typographicae*, Den Haag, Nicolaus van Daalen, 1765

legio dei Gesuiti di Parigi acquisita alcuni anni prima. Dopo la sua morte parte della sua collezione insieme a quelle del figlio Johan e del barone Willem Hendrik Jakob van Westreenen van Tiellandt costituirà il nucleo dell'importante Museum Meerman-Westreenianum dell'Aia.¹⁷ Meerman si appassionò soprattutto alla storia della stampa a cui dedi-



Da sinistra: ritratto di Antonius van der Linde (1833-1897), autore del *The Haarlem legend of the invention of printing*, London, Blades, East, & Blades, 1871; statua in bronzo di Laurens Coster sulla Grote Markt di Haarlem; Edmondo De Amicis, *Olanda*, Firenze, G. Barbera, 1874

cò un'opera monumentale uscita a L'Aia in due volumi nel 1765 con il titolo di *Origines typographicae*, e riproposta nello stesso anno anche a Parigi e Londra.¹⁸ In questo lavoro egli sostenne che la tecnica dell'impressione con caratteri mobili in legno fosse stata ideata da Laurens Janszoom ad Haarlem e che solo in seguito questo metodo era stato perfezionato a Magonza sostituendo al legno il metallo. Nel primo volume compariva un ritratto di Coster inciso da Houbraken, mentre nel secondo Meerman in-

seriva nove tavole con altrettanti esempi dei caratteri impiegati dal tipografo di Haarlem per la stampa dei suoi libri. Nell'Ottocento il lavoro di Meerman venne confutato con solidi argomenti da August Antonine Renouard che dimostrò come i saggi di tipografia che Meerman datava tra il 1436 e il 1442 non potevano essere anteriori al 1467.¹⁹

Nonostante sempre più spesso venisse sottoposta a dure critiche, la leggenda di Coster rimase ben viva anche nel XIX secolo. Nel 1808 la Reale So-

NOTE

¹ Sulla leggenda di Coster si veda Adrian Johns, *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1998, pp. 326-379; Guy Bechtel, *Gutenberg*, Torino, SEI, 1995, pp. 225-237.

² Ugo Rozzo, *La silografia e i libri tabelari*, in *L'arte della memoria per figure con il fac-simile dell'Ars memorandi notabilis per figuras evangelistarum* (1470), a cura di M. Gabriele, Trento, La Finestra, 2006;

Lamberto Donati, *Osservazioni sui libri tabelari*, in *Studi di bibliografia e di storia in onore di Tammaro De Marinis*, II, Verona, Stamperia Valdonega, 1964, pp. 207-264.

³ *Die Cronica van der hilliger Stat Coellen*, Köln, Johann Koelhoff d. J., 23 aug. 1499; cfr. ISTCic00476000.

⁴ Marcus Tullius Cicero, *Officia Cicero-nis, leerende wat yeghelijck in allen staten behoort te doen, bescreuen int Latijn, ende nv eerst vertaelt in nederlantscher spraken door Dierick Coornhert*, Haerlem, Jan van

Zuren, 1561, cc. *2r-*4r.

⁵ Anversa, Willem Silvius, 1567, p. 180. L'opera di Guicciardini fu in seguito rielaborata e accresciuta nelle due edizioni edite da Plantin del 1581 e 1588.

⁶ Angelo Rocca, *Bibliotheca Apostolica Vaticana a Sixto V pont. max. in splendorum, commodiorumq. locum translata*, Roma, Stamperia Apostolica Vaticana, 1591, p. 411.

⁷ Petrus Scriverius, *Laure-Crans voor Laurens Coster van Haerlem, eerste vinder*

cietà delle Scienze di Haarlem offrì un premio a chi fosse riuscito a produrre un saggio che dimostrasse, attraverso prove concrete, che Coster avesse inventato la stampa prima del 1440 e che avesse usato caratteri in legno. Il concorso venne vinto nel 1816 da Jacobus Koning, un impiegato del tribunale di Amsterdam, e tre anni più tardi un ampio sunto della sua tesi venne tradotta in francese.²⁰ Attraverso la documentazione presente nell'archivio della chiesa principale di Haarlem, Koning confermò che un Laurens Janzoon era stato effettivamente attivo in città tra il 1420 e il 1433 e che lo *Speculum humanae salvationis* era sicuramente il primo libro stampato a caratteri mobili. Confortata dai risultati di Koning, la città di Haarlem decise di celebrare il quarto centenario dalla nascita della stampa il 10 luglio 1823 e di questo evento furono testimoni anche il decano dell'Oriel College di Oxford James Endell Tyler e un suo amico, Henry Wilson, che in quel periodo si trovavano impegnati in un viaggio nei Paesi Bassi. Tyler in seguito scrisse una preziosa relazione di quella straordinaria giornata e della solenne cerimonia che si svolse nella Groote of Sint-Bavokerk, il più importante edificio religioso della città.²¹ Mentre qualche decennio più tardi nel 1856 sulla Grote Markt, proprio di fronte la chiesa di San Bavone venne eretta un'imponente statua in bronzo, opera del fiammingo Lodewyk Royer, raffigurante Coster che tie-

ne nella mano destra un carattere tipografico e che ancora oggi domina la piazza di Haarlem.

Edmondo De Amicis nel 1874 in un resoconto del viaggio effettuato nei Paesi Bassi intitolato *Olanda*, descrivendo la città di Haarlem scrisse «la cosa più strana è una brutta statua di bronzo che si vede nel mezzo della piazza, con un'iscrizione che dice: "Laurentius Johannis filius Costerus Typographiae litteris mobilibus e metallo fuis inventor". Come! - si domanda lì per lì lo straniero ignaro della cosa; - che novità è codesta? Non è Gutenberg l'inventore della stampa? Che cosa pretende costui? Chi è codesto Costerus?». ²² Dopo aver riferito a grandi linee la leggenda del tipografo olandese, De Amicis fa notare che tra gli oggetti appartenuti a Coster e conservati nel palazzo municipale della città non erano presenti né caratteri mobili, né alcun documento che potesse dimostrare il suo primato e nonostante questo «fino a pochi anni sono rimaneva incerto dinnanzi a quale delle due statue, quella di Magonza o quella di Haarlem il viaggiatore dovesse levarsi il cappello». Per fortuna un recente volume scritto da Antonius van der Linde aveva dipanato tutte le menzogne su Coster e così la sua brutta statua avrebbe potuto finalmente essere fusa per fare cannoni. Ma nonostante la caduta di questo falso mito - concludeva lo scrittore ligure - «all'Olanda rimarrà pur sempre nel campo della tipografia, la

vande boeck-druckery, Haarlem, Adriaan Rooman, 1628 che costituiva la seconda parte di un volume dedicato alla città di Haarlem composto dal pastore Samuel Ampzing, *Beschryving ende lof der stad Haerlem in Holland*; sul testo di Scriverius si veda Michiel Roscam Abbing - Pierre Tuynman, *Om de eer van Haarlem. Scriverius' verdediging van Laurens Janszoon Coster*, «De Zeventiende Eeuw. Cultuur in de Nederlanden in interdisciplinair perspectief», 30/1 (2014), pp. 40-75. Lotte

Hellings-Querido and Clemens de Wolf, *Laurens Janszoon Coster was zijn naam*, Haarlem, Joh. Enschede en Zonen, 1988, pp. 43-52.

⁸ Il testo della didascalia recita: «Vana quid archetypus et praela Moguntia jactas? / Harlemi archetypus praelaque nata scias. / Extulit hic, monstrant Deo, Laurentius artem. / Dissimulare virum hunc, dissimulare Deum est».

⁹ Una versione diversa di questa officina compariva già nel volume di Samuel

Ampzing che precedeva il *Laure-Crans*.

¹⁰ Gabriel Naudé, *Addition à l'histoire de Louis XI, contenant plusieurs recherches curieuses sur diverses matieres*, Paris, Targa, 1630, pp. 252-268.

¹¹ Jacqueline Glomski, *Incunabula Typographiae: Seventeenth-Century Views on Early Printing*, «The Library» 2 (2001), 336-348.

¹² Johann Adam Schrag, *Bericht von Erfindung der Buch Truckerey in Straßburg*, Strasbourg, 1640.

gloria incontestata degli Elzevirs, e l'onore invidiabile d'aver stampato quasi tutti i grandi scrittori del secolo di Luigi XIV, d'aver diffuso in Europa la filosofia francese del XVIII, d'aver accolto, difeso, propagato il pensiero umano proscritto dal dispotismo e rinnegato dalla paura».

Nella seconda metà dell'Ottocento, infatti, fu proprio lo storico di Haarlem, Antonius van der Linde, a confutare definitivamente la leggenda di Coster, attirandosi per questo motivo il risentimento di molti suoi concittadini. Tra il dicembre 1869 e il maggio 1870 Linde pubblicò sui numeri domenicali della rivista «De Nederlandsche Spectator» una serie di contributi che cercavano di fare chiarezza sulla figura di Coster, contributi che poi vennero raccolti e rielaborati per una pubblicazione monografica in lingua olandese uscita nell'agosto del 1870;²³ l'anno successivo il volume verrà tradotto anche in inglese con il titolo *The Haarlem legend of the invention of printing*, potendo raggiungere in questo modo un pubblico più ampio.²⁴ Il lavoro di

Linde con un'approfondita e attenta trattazione analizzava le versioni dei principali autori che si erano occupati del caso Coster: dalla *Cronaca di Colonia* a Junius, da Scriverius a Boxhorn, da Meerman a Koning, smontando una a una tutte le invenzioni e le contraddizioni presenti nelle numerose ricostruzioni della vita del presunto stampatore olandese.

È utile, infine, riportare le considerazioni che nel 1925 espresse su questa vicenda Konrad Haebler nel suo celebre manuale di incunabolistica *Handbuch der Inkunabelkunde*: «La leggenda dell'invenzione dei caratteri mobili da parte di Laurentius Coster ad Haarlem, che, come si può dimostrare non risale a prima del secondo quarto del XVI secolo, ha causato molta confusione. Di fronte all'unanimità delle fonti più antiche, che rimandano a Maganza e a Gutenberg come inventore della nuova arte, queste tarde frottole sono ancora meno credibili per il fatto che si contraddicono in continuazione. Mettersi ad affrontare questa questione in modo tecnico è una perdita di tempo».²⁵

¹³ Bernhard von Mallinckrodt, *De ortu et progressu artis typographicae dissertatio historica, in qua praeter alia pleraque ad calcographices negotium spectantia de auctoribus et loco inventionis praecipue inquiritur, proque Moguntinis contra Harlemenses concluditur*, Köln, Johann Kinckius, 1640.

¹⁴ Marcus Zuerius Boxhorn, *Theatrum sive Hollandiae comitatus et urbium nova descriptio*, Amsterdam, Henricus Hondius, 1632, pp. 134-143.

¹⁵ Marcus Zuerius Boxhorn, *De typographicae artis inventionis et inventoribus dissertatio*, Leiden, Hieronymus de Vogel, 1640.

¹⁶ Johannes Takel, *Typographiae encomium*, Amsterdam, weduwe Dirk Boeteman, 1680.

¹⁷ Maria Gregorio, *Imago libri. Musei del libro in Europa*, percorsi architettonici

di C. Fiordimela e M. Muscogiuri, con un contributo di F.A. Janssen, Milano, Sylvestre Bonnard, 2006, pp. 111-147.

¹⁸ Gerard Meerman, *Origines typographicae*, Den Haag, Nicolaus van Daalen, 1765.

¹⁹ Antoine-Augustin Renouard, *Catalogue de la bibliothèque d'un amateur, avec notes bibliographiques, critiques et littéraires*, II, A Paris, A.-A. Renouard, 1819, pp. 152-158; Id., *Annales de l'imprimerie des Estienne, ou histoire de la famille des Estienne et de ses éditions*, Paris, J. Renouard, 1837-1838 (il secondo volume contiene *Note sur Laurent Coster, à l'occasion d'un ancien livre imprimé dans les Pays-Bas*).

²⁰ Jacobus Koning, *Dissertation sur l'origine, l'invention et le perfectionnement de l'imprimerie*, Amsterdam, Sl. Delachau, 1819.

²¹ Elisabeth Armstrong, *An Englishman at the 1823 Coster Celebrations in Haarlem*, «The Library» VI, 15 (1993), pp. 47-51.

²² Edmondo De Amicis, *Olanda*, Firenze, G. Barbera, 1874, pp. 266-288.

²³ Antonius van der Linde, *De Haarlemsche Costerlegende wetenschappelijk onderzocht*, Den Haag, Martinus Nijhoff, 1870.

²⁴ Antonius van der Linde, *The Haarlem legend of the invention of printing*, from the Dutch by J.H. Hessels, with an introduction, and a classified list of the Costerian incunabula, London, Blades, East, & Blades, 1871.

²⁵ Si veda la bella versione in italiano del manuale di Haebler curata da Alessandro Ledda in *Konrad Haebler e l'incunabolistica come disciplina storica*, introduzione e traduzioni di A. Ledda, Milano, C.U.S.L., 2008, p. 81.

**WE OPTIMISE CONTENT
AND CONNECTIONS
TO FUEL BUSINESS
SUCCESS.**

V.le del Mulino, 4 - Ed. U15 - 20090 Milanofiori - Assago (MI) - Tel. 02 33644.1
Via Cristoforo Colombo 173 - 00147 Roma - Tel. 06 488888.1

E-mail: info.italy@mediacom.com - web: www.mediacom.com

MEDIACOM



SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



LA XILOGRAFIA E LA NASCITA DELLA STAMPA

Illustrazione e stampa

di EDOARDO FONTANA

Nessuna tecnica di riproduzione di un segno può essere considerata strettamente legata alla tipografia come la xilografia, la più antica e la più elementare tra le tecniche incisorie. Se originariamente la stampa da matrici in legno precedette e anticipò la stampa a caratteri mobili, è proprio l'utilizzo del torchio tipografico che si dice essere stato realizzato modificando probabilmente un torchio vinario da Johannes Gutenberg e da Peter Schöffer a metà del Quattrocento, per le finalità dell'editoria, a cambiarne radicalmente le sorti.

Prima di affrontare qualunque tipo di discorso che parli del libro va notato che la stampa - e l'incisione, di conseguenza - si svilupparono come esito di quella rivoluzione epocale dovuta alla produzione su ampia scala di carta, seguita agli stravolgimenti sociali, epidemie, carestie e guerre che si avvicendarono senza tregua in Europa¹ nel XIII secolo. Enormi quantità di materiale tessile infatti, non più utilizzato a causa della riduzione demografica, confluivano nelle cartiere per la produzione della 'carta di stracci'. La facilità nel reperire questo duttile materiale fece sì che diventasse piuttosto co-

mune la pratica di stampare dapprima su semplici fogli di carta volanti, immagini e brevi testi. Tale dovuta premessa deve essere fatta per spiegare come l'incisione xilografica si diffuse in Europa ben prima della stampa a caratteri mobili. Confutando la tesi di Vasari, che attribuisce all'orafo Maso Finiguerra la sua invenzione nel 1460 e quindi dopo la stampa della 'Bibbia a 42 righe' (ultimata nel febbraio del 1455), Cennino Cennini «insegnava già a tagliare una tavola lignea per riprodurre disegni usati, in un primo tempo, per imprimere sulla stoffa motivi decorativi»² ne *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, scritto negli ultimi anni del Trecento. Sicuramente l'uso di produrre carte da gioco economiche, stampate con un disegno lineare e spesso colorate a mano, era comune già nel XIV secolo tra gli artigiani che lavoravano principalmente nelle Fiandre (*printers*) e in Francia (*tailleurs de bois*). Benché oggi l'industria della produzione delle carte da gioco possa apparire cosa di limitata importanza, sia per la poca rilevanza dello stesso gioco a livello sociale, sia per la facilità della riproduzione di uno stampato con la tecnica *offset*, va considerato che invece in età medievale il gioco delle carte era uno dei pochi svaghi che si concedevano tutte le classi sociali e che la loro produzione, inizialmente disegnate a mano, era molto costosa.

Ugualmente importante per la nascita della xilografia furono le stampe religiose. Il desiderio di poter avere in casa rappresentazioni di santi e immagini devozionali fece nascere una fiorente indu-

Nella pagina accanto: *The archer*, xilografia policroma di Edmund Evans (1826-1905) da un originale di Walter Crane (1845-1915): illustrazione per *The bind in the wood*, London & New York, George Routledge and Sons, 1875



stria, situata soprattutto in ambienti conventuali dove ugualmente le grossolane matrici erano intagliate e impresse. La pressione esercitata sulla carta per imprimere la xilografia e il sistema stesso di stampa costringeva l'artigiano a bagnare il supporto cartaceo, a inumidirlo, come ben ci chiarisce Adolfo De Carolis nel suo trattato *La xilografia*: «Gli antichi xilografi non avevano molto da scegliere, e saggiamente - dato che tiravano quasi sempre a mano i loro legni - preferivano carte dure e collate che dovevano però inumidire»³.

Le pagine così stampate, anopistografe appunto, avevano il verso bianco; nel corso del tempo, per poter infine produrre libri che avessero una valenza estetica, venivano accoppiate a due a due incollandole sul verso. Parallelamente all'incisione su legno, è da ricordare che le illustrazioni a corredo del testo potevano essere ottenute anche tramite matrici incise 'a risparmio' su lastra di metallo attraverso la pratica dell'*opus interrassile*, ben descritta da Luigi Servolini.⁴ Documentata sin dal XIII secolo da Teofilo,⁵ benché gravata da una lavorazione più lunga e faticosa rispetto alla xilografia, è parimenti importante poiché del suo processo doveva essere a conoscenza Gutenberg, il quale ne trasse suggerimenti per le sue ricerche, dovendo la stampa a caratteri mobili certamente più crediti all'*interrassile* che alla xilografia.

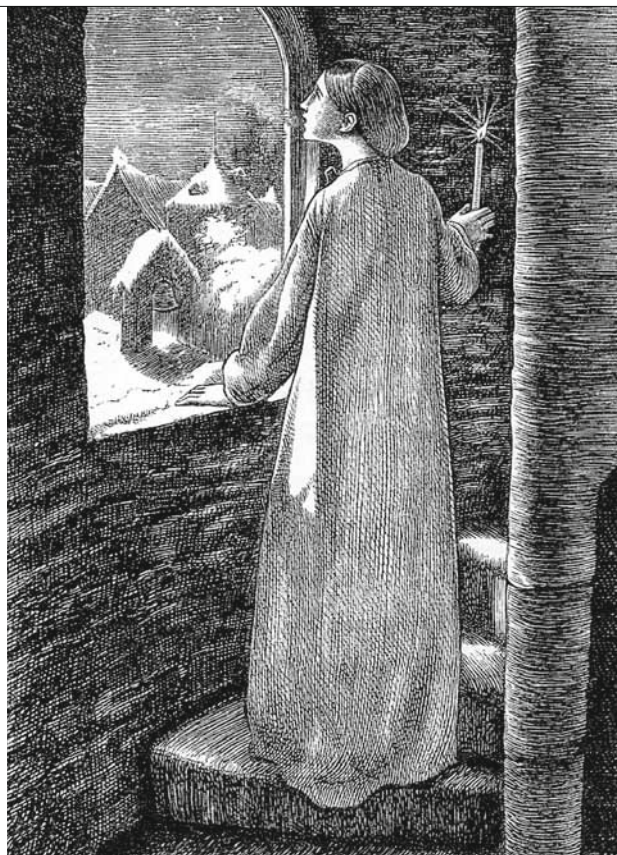
L'invenzione di Gutenberg produsse sull'incisione un impulso che ne modificò in pochi anni totalmente lo scopo e il peso in campo artistico. Con il suo torchio e le successive versioni, le matrici venivano impresse su di un foglio di carta attraverso una

Dall'alto: illustrazione xilografica dalla *Bibbia armena* di Heidelberg, metà del XV secolo; Hans Burgkmair, *Attacco a sorpresa a Maastricht*, da *Der Weiss König* (1510 ca.): questa xilografia fu stampata per la prima volta nel 1775. Nella pagina accanto, dall'alto: *La Fedra*, xilografia policroma di Emilio Mantelli (1884-1918) pubblicata in: «L'Eroica», novembre-dicembre 1913; *San Cristoforo*, XV secolo, *opus interrassile*

violenta pressione esercitata da una vite, azionata da una leva manuale che agiva su di una platina originariamente di legno e quindi di metallo. Sebbene il rudimentale strumento non fosse in grado di produrre una stretta equilibrata sull'intera matrice, soprattutto se questa era di grandi dimensioni, e presupponesse una lunga azione di taccheggio, ugualmente riduceva di gran lunga i tempi di produzione di una copia rispetto alla tediosa pratica di brunitura del verso della carta con un osso o un resistente legno di bosso. Malgrado la forte pressione, appunto, danneggiasse ben presto la matrice riducendone la durata, la grande efficienza nell'impressione degli esemplari faceva sì che comunque le potenzialità di riproduzione - ormai definibile come 'industriale' - superassero di gran lunga gli effetti deleteri. La xilografia fu inizialmente utilizzata per arricchire i libri, tendenzialmente poco attraenti, con semplici immagini; ben presto però i tipografi ne intuirono il potenziale e iniziarono a commissionare agli artisti disegni che poi con maggiore o minore qualità artigiani incidevano, attraverso la tecnica del 'taglio e controtaglio'.⁶

Non sfuggì agli artisti più avveduti - e cito qui solo un fondamentale esempio quale è Albrecht Dürer che incise da solo alcuni legni o li affidò ad altri valenti artigiani o artisti - come attraverso l'uso della xilografia prima, e dell'incisione calcografica poi, fosse possibile propagandare e diffondere il proprio lavoro attraverso la pubblicazione di immagini o prendendo parte a prestigiose imprese tipografiche. La stampa aveva il pregio di poter essere trasportata e di viaggiare ovunque, pubblicizzando il pensiero e il valore di un artista con una velocità infinitamente superiore al passaparola e alla cronaca. Il peso del contributo degli artisti ai progetti tipografici convinse alcuni accorti editori sin dall'epoca rinascimentale a stampare veri e propri capolavori. E qui non posso evitare di citare Aldo Manuzio e il suo *Hypnerotomachia Poliphili*.⁷ Al volgere del XV secolo stampò le 169 xilografie, disegnate da un misterioso artista e incise da più mani, che reste-





Da sinistra: *San Giovanni Battista che prega nel deserto*, chiaroscuro di Ugo da Carpi (1470-1532) da un originale di Raffaello, 1517; *St. Agnes' Eve*, xilografia di George Dalziel (1815-1902) da un disegno di John Everett Millais (1829-1896), illustrazione per Alfred Tennyson, *Poems*, London, Moxon, 1857. Nella pagina accanto dall'alto: marca dell'editore veneziano Aldo Manuzio, incisa in xilografia, 1519; *Ophelia*, xilografia di Lucien Pissarro (1863-1944), la cornice decorativa fu incisa invece dalla moglie Esther Levi Bensusan: frontespizio per *Moralité Legendaires*, Epping, Eragny Press, 1898

ranno insieme alla superba architettura del libro come esempio per tutta la storia dell'illustrazione tipografica, influenzando i tipografi fino agli ultimi anni dell'Ottocento e i primi del Novecento. Proprio in quegli anni, la xilografia - in Francia e in Gran Bretagna prima, in Italia subito dopo - rinacque nelle imprese promosse da William Morris e dalla sua Kelmscott Press, da Lucien Pissarro con la Eragny Press e quindi dal duo di artisti svizzeri Charles Ricketts e Charles Shannon che diedero vita invece alla Vale Press, crogiuolo della xilografia inglese tra i due secoli ed esempio poi per le ricerche artistiche italiane, germogliate nel ritrovamento fiorentino di Adolfo De Carolis.

Un campo in cui la xilografia si fece strada dopo l'invenzione della pressa tipografica fu quello della pubblicità. Già nel Rinascimento infatti era comune presso i tipografi l'uso di motti e marche tipografiche incise e impresse nei colophon e nei frontespizi. Nel 1934 Giustiniano degli Azzi Vitelleschi, archivistica aretino nato nel 1860, scrivendo su «Rivista d'Arte»⁸ pubblicava un curioso contributo in cui, analizzando un documento risalente al XVI secolo, consentiva di datare in qualche modo uno dei primi esempi di pubblicità realizzata con tecnica xilografica. Chiaramente essa perse del tutto questo scopo se non in ambiti specifici,⁹ soppiantata da nuove forme di riproduzione più efficienti. Con

l'avvento dell'incisione calcografica l'uso della xilografia divenne via via sempre più limitato sia da parte degli artisti sia per mero uso di traduzione.

Furono di certo interessanti gli esiti della xilografia a chiaroscuro¹⁰ che nel XVI e XVII secolo scaturirono dagli esperimenti cinquecenteschi di Ugo da Carpi, il quale sviluppò una tecnica di stampa a colori utilizzando più legni di toni degradanti. L'uso del chiaroscuro fu riscoperto con mirabili risultati nel primo Novecento.

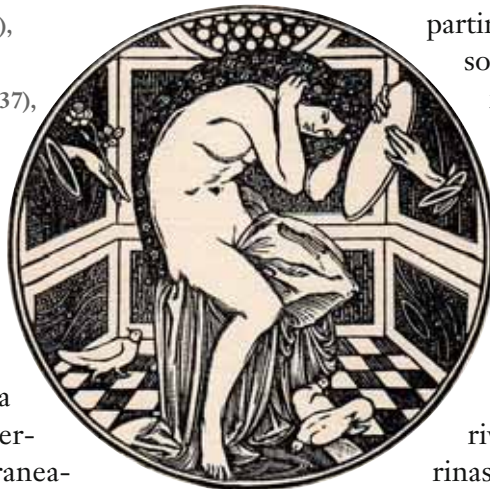
A seguito della nuova applicazione della tecnica di incisione su legno di testa sviluppata dall'inglese Thomas Bewick, avvenuta nei primi anni del XIX secolo, le arti grafiche, l'illustrazione e l'editoria affrontarono una rivoluzione epocale: il legno tagliato lungo le fibre permetteva l'impiego del bulino, ossia il medesimo strumento adottato per il rame. Il dettaglio ottenuto era assimilabile a quello dell'incisione su metallo, con il beneficio di poter stampare l'immagine e il testo composto in piombo, simultaneamente. Così la xilografia su legno di testa divenne la principale soluzione per duplicare le figure sui giornali, compresi quelli più economici. Cataloghi per la vendita al dettaglio, illustrazioni per le riviste, i libri, diedero lavoro a un manipolo di artigiani che, sebbene non avessero alcuna velleità artistica, in poche ore riproducevano immagini accattivanti e aderenti al disegno originale. Questo almeno fino all'avvento del *cliché* fotomeccanico, procedimento affine a quello xilografico. Insieme al legno di testa fu di certo l'invenzione della macchina da stampa piano-cilindrica a dare nuovo impulso all'incisione xilografica. La prima pressa piano-cilindrica a vapore si deve ai tedeschi Friedrich König e Andreas Bauer i quali la idearono per le officine del «Times» di Londra. Oltre ad aumentare la produttività in maniera considerevole, la macchina aveva un sistema di puntamento dei fogli che permetteva, nel caso di stampe a colori con più matrici, una messa a registro molto precisa e la sovrapposizione di numerose tinte. Ne sono esempio le stampe policrome di Edmund Evans il quale, in epoca vittoria-



Dall'alto: Charles Ricketts (1866-1931), *Psyche's Looking Glass*, xilografia, 1903; Charles Hazlewood Shannon (1863-1937), *The dove-Cot*, chiaroscuro, 1903

na, illustrò innumerevoli libri traducendo i disegni dei più grandi illustratori dell'epoca. Non si deve dimenticare poi che queste macchine da stampa consentono, differentemente da quelle a pressione verticale, l'esercizio della pressione contemporaneamente su tutta la superficie risparmiata, causando una minore usura delle matrici.

Solo sul finire dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento, in piena epoca liberty, la xilografia ritornò al suo ruolo originario divenendo molto popolare, certamente favorita da un clima diffuso di riscoperta delle tradizioni artistiche. Lo xilografo si faceva garante dell'assoluta originalità del risultato, potendo essere artefice dell'intero ciclo di realizzazione della stampa finale a



partire dal disegno, passando attraverso l'intaglio: il tratto arcaico della xilografia, lineare così come essa nasceva ed era concepita negli ultimi anni del XV secolo, non veniva 'contaminata' attraverso la mano di un nuovo 'traduttore', con il rischio di perdere la sua freschezza.

Chiudo con le parole che Adolfo De Carolis scrisse sulla rivista «Leonardo» nel 1903: «Nel rinascimento gli artisti minori seguivano le vecchie forme inconsapevoli o troppo deboli per la grande ascesa; oggi l'ordine è cambiato, tutti i mediocri sono gli innovatori». ¹¹ Oggi la xilografia, passata attraverso la casualità delle ricerche informali del secondo dopoguerra e il rifugio in una banale ingenuità, mimetizzata in poco ortodosse sperimentazioni, sta cercando forse, tramite il lavoro di pochi incisori, una propria coraggiosa avanguardia in cui è il ritorno a una tecnica raffinata la scandalosa trasgressione.

NOTE

¹ L'Italia ebbe in Fabriano - dove la carta è ancora oggi prodotta e distribuita da grandi e piccole imprese commerciali o artigiane, continuando una delle più antiche tradizioni industriali italiane - un polo di sviluppo sin dal 1276.

² Ernesto Milano, *Elementi per una storia della xilografia*, Modena, Il Bulino, 2001, p. 10.

³ Adolfo De Carolis, *La xilografia*, Roma, Edizione della Fiamma, 1924, p. 33.

⁴ Luigi Servolini, *L'«Opus interrasile»*, in

«Sonderdruck aus del Gutenberg-Jahrbuch 1972», pp. 310-316.

⁵ *Ivi*, p. 310, n. 3.

⁶ Lungo il segno tracciato a inchiostro, con un coltellino simile a un bisturi si praticava un taglio inclinato rispetto al grafismo, in modo tale che con un identico taglio contrapposto si asportasse un tassello a liberare il disegno. Questo processo lungo e tedioso è superato nella moderna xilografia dall'uso delle sgorbie, taglianti di varia forma che di fatto eseguono i due tagli contemporaneamente.

⁷ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venezia, Aldo Manuzio, 1499.

⁸ Anno XVI, n. 1, gennaio-marzo 1934.

⁹ In merito alle xilografie pubblicitarie si veda il mio articolo *La réclame incisa. Brevi cenni storici sulla xilografia*, in «Charta», n. 149, 2017, pp. 48-53.

¹⁰ Si veda Luigi Servolini, *La xilografia a chiaroscuro italiana nei secoli XVI, XVII, XVIII*, Lecco, Bottega D'Arte, 1930.

¹¹ Adolfo De Carolis, *L'Arte Nova*, in «Leonardo», I, n. 1, 1903, p. 6.

SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



GUTENBERG IL BOEMO: STORIA DI UN'IPOTESI

Un singolare libretto biografico

di ANTONIO CASTRONUOVO

Quando un soggetto è studiato da vasta bibliografia, come accade nel caso di Johannes Gutenberg, è inevitabile che affiorino prodotti anche stravaganti. Nel nostro caso l'oggetto curioso è costituito da un'operetta manoscritta di Karel Alois Vinařický, curato di una parrocchia nei pressi di Mladá Boleslav, cittadina della Repubblica Ceca a nord-est di Praga. Il manoscritto, redatto in tedesco, fu tradotto in francese dal cavalier Jean de Carro, dottore in medicina della facoltà di Edimburgo, Vienna e Praga, medico a Karlsbad (la boema Karlovy Vary) durante la stagione termale e ivi cittadino onorario. Pubblicato nel 1847 a Bruxelles, presso la libreria editrice di A. Vandale sita all'epoca in rue Des Carrières 30, il libretto porta un titolo fluviale: *Jean Gutenberg, né en 1412 à Kuttenberg en Bohême, bachelier des arts à l'Université de Prague, promu le 18 novembre 1445, inventeur de l'imprimerie à Mayence en 1450. Essai historique et critique.*

Nulla di speciale: uno dei tanti libretti e opuscoli che affollano la metà dell'Ottocento. Se non fosse che l'opera sviluppa una duplice tesi: che Gutenberg sia nato nel 1412 e soprattutto che non sia nato a Magonza. Le prove addotte sono certamente superate e forse nemmeno convincenti, ma il libro si legge col medesimo diletto riservato da una guida turistica semmai antiquata ma gradevole, come le guide primo-novecentesche inglesi Bradshaw.

Oggi è generalmente accettato che Gutenberg sia nato nel giugno 1400 a Magonza, e sono proprio questi dati a essere messi in discussione dal reverendo Vinařický, a partire dal nome completo dell'inventore della stampa a caratteri mobili: Johannes Gensfleisch zur Laden zum Gutenberg. La tesi centrale sostenuta dal testo è infatti che Gutenberg sia nativo, appunto, di Kuttenberg, città mineraria boema nota in ceco come Kutná Hora, centro di un giacimento di argento sfruttato già a partire dal X secolo, con numerosi insediamenti minerari dislocati dove oggi sorge il centro cittadino. Verso il 1300 il monarca Venceslao II, avendo introdotto una radicale riforma monetaria, vi fondò una zecca per coniare una nuova moneta d'argento: l'insediamento minerario si accrebbe e diventò una città di circa ventimila abitanti, seconda per importanza solo a Praga, la capitale. I tedeschi derivavano il suo nome da *Guten Berge*, cioè la 'Buona Montagna' che donava parecchio argento, dove invece i Boemi pensavano a un rapporto con la parola *kut* (angolo) e il verbo *kutiti* («sfruttare una miniera» o «fare qualcosa in un angolo»), e Kutná Hora significa semplicemente 'angolo di montagna'.

Notizie, queste, non secondarie per la vicenda che l'autore ricostruisce, in quanto Gutenberg fu artigiano che ebbe competenze nel trattamento dei metalli. Gli atti del processo di Strasburgo indicano che dal 1436 al 1439 Gutenberg si occupò in quella città di levigatura di pietre preziose, costruzione di specchi e utilizzo del piombo, lavori che

JEAN GUTENBERG,

NÉ EN 1412

A KUTTENBERG EN BOHÈME,

Bachelier des arts à l'Université de Prague, promu le 18 novembre 1445,
inventeur de l'imprimerie à Mayence en 1450.

ESSAI HISTORIQUE ET CRITIQUE,

PAR LE RÉVÉREND

CHARLES WINARICKY,

Curé de Kowen, près de Jungbunzlau.

TRADUIT DU MANUSCRIT ALLEMAND PAR LE CHEVALIER

Jean de Carro,

Docteur en médecine des Facultés d'Édimbourg, de Vienne et de Prague,
médecin à Carlsbad pendant la saison des eaux, citoyen d'honneur de
ladite ville, membre correspondant de la société impériale des médecins
de Vienne, membre honoraire de la société du Musée national de
Bohême, etc.



Bruxelles,

LIBRAIRIE ANCIENNE ET MODERNE DE A. VANDALE,

RUE DES CARRIÈRES, 30.

1847

esigevano l'uso di una pressa. Dove poteva aver acquisito tali abilità se non supponendo che avesse trascorso la gioventù nella Boemia mineraria, dove era ben nota l'arte di levigare le pietre e lavorare i metalli mediante una pressa? Tutto quel che serviva a fabbricare vetri e specchi si trovava in Boemia, terra in cui tali manufatti avevano raggiunto un'ampia notorietà, assieme all'arte di incrostare iscrizioni e ritratti con dei metalli.

La questione dell'origine di Gutenberg era sorta in questo modo: in occasione di un festeggiamento boemo sulla nascita della stampa era scoppiata una polemica in seguito alla pubblicazione di un romanzo di Jaroslav Wrtatko, alcuni capitoli del quale erano stati pubblicati in un numero del 1840 della rivista letteraria «Wlastimil» con l'aggiunta di una nota storica che riprendeva l'antica idea che Gutenberg fosse di origini boeme. L'articolo fu ripreso da alcune gazzette tedesche e sollevò clamore, producendo una furiosa disputa storica in cui i tedeschi si opposero aspramente a questa pretesa, ritenendo che ne uscisse compromesso l'onore della nazione germanica. A questo punto il de Carro chiese a Vinařický di produrre una memoria sulla questione del litigio: il reverendo lavorò per alcuni anni a raccogliere e mettere in ordine le notizie, producendo infine quel manoscritto che il de Carro tradusse in francese e fece pubblicare. La ragione per cui fu scelta quella lingua, invece di pubblicare la memoria direttamente in tedesco, ci sfugge.

Il libro si apre sulla questione della data di na-



Sopra: copertina del libro di Karel Alois Vinařický, *Jean Gutenberg, né en 1412 à Kuttenberg en Bohême* (Bruxelles, Vandale, 1847). Nella pagina accanto: frontespizio del libro di Karel Alois Vinařický

scita. Gli storici tedeschi la collocano tra 1393 e 1400, ma un Registro delle Rendite di Strasburgo, città in cui Gutenberg si trovava dal 1434, riporta che il nostro accettò una rendita annuale di 12 fiorini, al posto di 14, a favore del fratello Frielo. Ora, tale opzione era possibile solo col raggiungimento della maggiore età, che in quel tempo avveniva al compimento dei ventuno anni. E da ciò ne discende che la data più verosimile di nascita di Gutenberg sia il 1412. Non è molto solida come prova,

ma Vinařický l'assume come tale.

Ora, accolta come vera tale datazione, ne deriva che Gutenberg non poteva essere nato a Magonza, città in cui dal 1411 nessun membro della famiglia osava mettere piede dopo un'insurrezione delle corporazioni scoppiata quell'anno, tumulto che aveva fatto fuggire illustri famiglie come quelle dei Fürstenberg, dei Gelthus, dei Molsberger e degli Humbrecht, oltre che dei Gensfleisch, la schiatta di Gutenberg. Solo nel 1430 giunse un decreto di amnistia che permise a vari componenti di quelle famiglie di rientrare a Magonza.

Ciò premesso, Vinařický procura nel proprio libro una prova sulla città di origine un po' bizzarra, ma intrigante. All'epoca si diceva che il nostro proto-tipografo fosse nato a Strasburgo: lo afferma anche l'anonima ma autorevole *Cronaca di Colonia* del 1499. Ora, secondo Vinařický la lettura «Straßburg» sarebbe errata, e corretta invece quella di «Silberburg», vale a dire «Città dell'argento». La conseguenza è scontata: nei secoli XV e XVI tutte le città minerarie della Boemia erano denominate *Argentine*: Strříbro (la tedesca Mies) era detta *Argentina ad Misam*; Pribram si chiamava *Argentina sub monte sacro*; la stessa Kuttenberg era una delle città dell'argento ed era indicata come *Argentina in mon-*



La città di Kutná Hora in una stampa del 1825. Nella pagina accanto in basso: albero genealogico della famiglia Gensefleisch ricostruito da Vinařický a partire da Frielo, trisavolo di Gutenberg

tibus Cutnis. Non basta: un ramo dei Gensefleisch di Magonza, in parentela col nostro Gutenberg, era noto nella prima metà del Quattrocento col cognome Silberberg.

La città di Magonza aveva avuto rapporti storici costanti con la Boemia, specie nelle relazioni gerarchiche cattoliche, e Gutenberg nacque a Kutenberg perché là, nella reale città mineraria, aveva trovato asilo il trisavolo Frielo Gensefleisch nel 1332, e poi anche suo padre quando nel 1411 si rifugiò in quella città in seguito alla citata insurrezione magontina: là la moglie Else de Gudenberg - peraltro imparentata per via secondaria col marito - lo rese padre del secondo figlio, il futuro tipografo illustre.

Un altro elemento forte del vincolo tra Kutenberg e il nostro Gutenberg sarebbe - secondo Vinařický - la sfilza di varianti nominali che la città ha avuto, la stessa che il proto-tipografo ebbe nei suoi nomi, che appaiono sui documenti di volta in volta in forma diversa: Gudenberg, Gutenberg,

Gutenberg, Von Guttenberg, Gütenberger, Guttemberger, Gutenbergenus, Gutenbergius, Gutenbergensis. Tutti nomi che assomigliano a quelli con cui è indicata la città celebre per le sue miniere di argento, chiamata lungo il XV secolo Gutenberg, Guttenberg, Guttemberger, Guttemberg; con radice latina Mons Kutna, Mons Guttina, Montes Gutnae e in lingua boema Hora, Hory Kutné o Hory Guttné. In altre parole: quello di Gutenberg appartiene al gruppo di cognomi improntati sul luogo di nascita o di abitazione, uso frequente nel XV secolo. Lo testimonia il codice in pergamena *Liber Decanorum facultatis philosophicae Universitatis Pragensis*, edito in due volumi a Praga nel 1830 e 1832 e custodito negli archivi dell'università boema: quasi tutti i 5.000 studenti laureati tra Trecento e Cinquecento registrati su quelle pagine portano cognomi derivati dai luoghi di nascita o di residenza, col doveroso *de* ma anche senza: Bertholdus de Heidelberg, Arnoldus de Zollwede, Engwaldus de Ry-

ga, Joannes Lubek, Laurentius Berline ecc.

Vinařický insiste, e per portare acqua al suo mulino afferma che in quei secoli un notevole numero di laureati all'università di Praga derivavano il proprio cognome dalla città di Kuttenberg, e ne enumera ben trentasei. Non basta: vengono anche elencati vari scrittori boemi dotati del nome della città, come Martin Kutten, autore nel 1559 di una *Cronaca Boema*, e George Kuten, decano a Jaromir nel 1570. Se qualche figlio della città si fosse trasferito in quei decenni in Germania, avrebbe scritto il proprio nome nelle forme Gutenberger, Gutemberger, Kuttenberg, Gutenberg o Gudenberg. Cognomi boemi in uso erano peraltro Kutnohorsky, Kuttenbergensis, Kuttenbergenus, Kuthenus.

Ancora: svariati boemi hanno considerato per secoli Gutenberg come nato in Boemia. Alcuni di loro lo affermano espressamente, come il matematico e astronomo Magister Peter Codicillus de Tulechow, il gesuita George Cruger o anche il lessicografo Frédéric Hibner. Opinione espressa anche da qualche scrittore tedesco, come Goerges Beatus nella sua *Cronaca boema* edita a Lipsia nel 1616 o Mauritius Vogten in un'opera dedicata alla monarchia boema (*Das itzt lebende Königreich Böhmen*) pubblicata a Francoforte nel 1712.

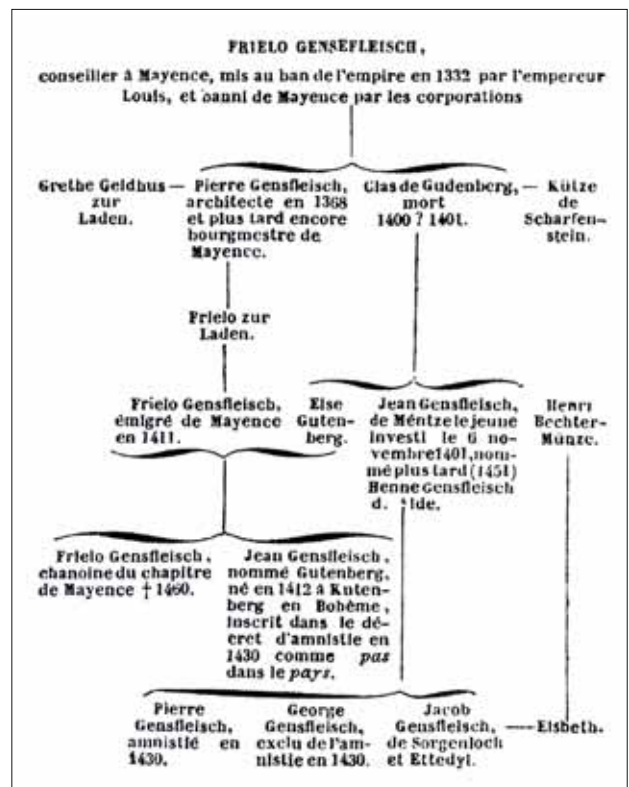
Vinařický ha anche un'altra freccia al proprio arco: afferma che non è possibile rintracciare un certificato di nascita o un estratto di battesimo di Gutenberg in una città così spesso colpita da incendi come Kuttenberg, ma una tale documentazione non era nemmeno stata mai esibita, almeno fino al momento in cui egli scriveva, da Magonza e neppure da Strasburgo.

Questo dato, in aggiunta al fatto che altri documenti attestano che Gutenberg non era nato in queste due ultime città, in vista anche delle relazioni che legavano la famiglia a Kuttenberg, della concordanza tra le varianti del suo nome e quelle della città, dell'opinione di valenti scrittori boemi e tedeschi: ecco, tutto questo suona infine sufficiente a Vinařický per affermare che Gutenberg era venuto

al mondo a Kuttenberg, vi era nato nel 1412 da padre tedesco e la sua nascita in Boemia era stata accidentale: se non ci fossero state a Magonza le discordie che avevano indotto molti ad andarsene in esilio - la scelta cadendo sulla città boema storicamente legata a quella tedesca - ebbene: Gutenberg sarebbe nato, appunto, a Magonza.

E prima di abbandonarsi a una lunga disquisizione sugli studi, la biografia del nostro e la nascita dell'arte della stampa, così infine l'autore suggella il proprio lavoro: «A quelli che ostinatamente persistono nel dubitare della verità di queste asserzioni, lasciamo piena libertà di innestare il loro pirronismo su una o l'altra delle varie ipotesi che sono state emesse in Germania, relativamente al luogo di nascita del proto-tipografo».

Insomma: Vinařický era proprio convinto che Gutenberg fosse nato a Kuttenberg, e dopo aver letto la sua memoria un po' lo crediamo anche noi. Potenza della letteratura!



LIBRARY OF THE
MUSEUM OF AMERICAN HISTORY
612 5th Ave. New York, N.Y. 10064

**Lettera di Amerigo vespucci
delle isole nuouamente
trouate in quattro
suoi viaggi.**



Digitized by Google

SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



MESSER AMERIGO E MASTRO JOHANNES

I viaggi e la stampa

di FRANCO CARDINI

Un grande studioso dei nostri giorni, l'inglese David Abulafia, ha parlato di Amerigo Vespucci come di un 'pubblicista', un 'giornalista divulgativo'. Una visione riduttiva? Forse: ma sta di fatto che, senza l'invenzione di Gutenberg, la sua fama sarebbe stata di gran lunga minore. Soltanto tra 1504 e 1506 furono stampate in Europa dodici edizioni del suo *best seller*, il *Mundus Novus*, con una ramificazione che partiva dai centri nodali che promuovevano le esplorazioni per arrivare sino ai margini dei circuiti commerciali dell'Europa continentale: segno che le novità provenienti dalle propaggini atlantiche dell'Europa interessavano già l'intero continente. A essa si aggiunse presto la *Lettera* al Soderini.

Negli anni successivi e anche dopo la morte di Vespucci, la sua fortuna editoriale proseguì. Nel 1550 una parziale versione in lingua italiana del *Mundus Novus*, insieme con sezioni della *Lettera*, venne inserita da Giovanni Battista Ramusio nel primo volume della sua raccolta *Navigazioni et viaggi* (Venezia, eredi di Lucantonio Giunta). Sino a quel momento, erano state realizzate ben sessantaquattro edizioni a stampa delle opere del

fiorentino: una fortuna evidente nella grande editoria rinascimentale e nella produzione geocartografica tedesca, in particolar modo nell'opera geografica di Sebastian Münster, definito 'lo Strabone di Germania', fondatore della nuova geografia tedesca del XVI secolo. Nel 1532 Münster contribuì alla realizzazione di una mappa universale da inserire nella raccolta *Novus Orbis* (Basilea, Hervagius) e nel 1544 dette alle stampe la sua celebre *Cosmographia* (Basilea, Heinrich Petri): in entrambe, così come negli ampi testi che le accompagnavano, l'apporto di Vespucci appare sostanziale. Alle origini del suo straordinario successo, una congiuntura favorevole: l'inizio delle grandi esplorazioni atlantiche, il trovarsi in una condizione favorevole a parteciparvi, le qualità personali, anche rispetto all'importanza della divulgazione dei risultati raggiunti, e la nascita della stampa.

In questo, Vespucci era un prodotto perfetto della cultura umanistico-rinascimentale. Il pensiero umanistico è ricco pertanto di realizzazioni pratiche: raramente lo studioso è un puro intellettuale da tavolino, più sovente è anche artigiano, e nel suo lavoro arte e tecnologia s'incontrano. Il pittore quattrocentesco sa di matematica poiché deve impostare le sue opere secondo le norme della prospettiva, ma anche di merceologia e di chimica in quanto deve acquistare le materie prime per fabbricare i colori e studiarne il comportamento a contatto con le tavole di legno o le mura

Nella pagina accanto: frontespizio della *Lettera* di Amerigo Vespucci a Piero Soderini, volumetto di 16 carte e cinque xilografie, stampato a Firenze tra il 1504 e il 1505



Da sinistra: Johannes Gutenberg, in una incisione del XVI secolo; Amerigo Vespucci (1454-1512), in una incisione della fine del XVI secolo. Nella pagina accanto dall'alto: Martin Waldseemüller (1470-1521), *Universalis Cosmographia* (1507); Piero di Cosimo (1462-1522), *Ritratto di Simonetta Cattaneo Vespucci* (1490 ca.), Chantilly, Museo del Castello

degli affreschi; lo scultore conosce le norme della geometria, ma anche le regole dell'arte degli scarpellini e i segreti della struttura della pietra; il fonditore getta in bronzo statue, ma anche campane e cannoni. Il mondo intellettuale del Quattrocento non ha nulla di astratto e di libresco: è un mondo di artigiani che lavorano e vivono a contatto con la loro gente e i loro problemi.

Il legame fra cultura umanistica ed esercizio del potere spiega come, nel corso del Quattrocento, si sia affermata una serie di invenzioni e di scoperte che hanno letteralmente cambiato la faccia di quello che fino ad allora era stato il mondo conosciuto. Si dice di solito che il Quattrocento è stato il secolo della polvere da sparo, della stampa e delle scoperte geografiche, e certo affermando ciò si ha ragione, a patto d'intendersi bene: nessuna di queste cose è figlia esclusiva del XV secolo. La polvere da sparo era conosciuta da molti secoli

in Cina, dove però non serviva sistematicamente a scopi militari; in Europa era usata fino dal Trecento per rudimentali bombarde che lanciavano palle di pietra, furono però i principi del Quattrocento e i loro ingegneri a perfezionare l'arma da fuoco fino a farne uno strumento d'assedio tanto efficace da obbligare l'architettura militare a inventare tutta una serie di nuovi accorgimenti protettivi che finirono anche per modificare il gusto e lo stile dell'architettura in generale.

Anche la stampa - che presuppone l'uso della carta di stracci, prodotta su scala industriale - era usata già da prima del Quattrocento per la riproduzione rudimentale di brevi scritti o disegni che venivano incisi su matrici di legno e poi impressi su fogli: fu tuttavia a partire dal Quattrocento - e soprattutto da quando, intorno al 1455, Johann Gensfleisch, detto Gutenberg, ebbe inventato i caratteri mobili - che essa divenne un nuovo formi-

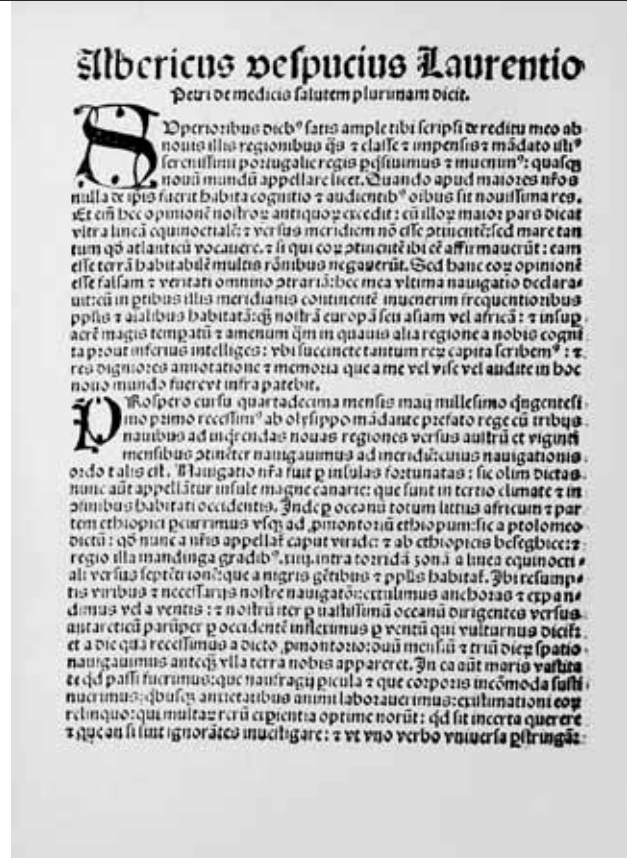


dabile strumento di diffusione della cultura e della propaganda. Allo stesso modo, la cosmografia - rinnovata dagli apporti antichi riscoperti dagli umanisti - s'impose nel secolo XV non come scienza speculativa, bensì come strumento per l'ampliamento della terra e per l'arricchimento dei sovrani che ebbero l'audacia e la fortuna di promuovere i viaggi oceanici e le scoperte.



Amerigo di Nastagio Vespucci, terzogenito di un notaio di non troppo illustri origini (le vespe sulla sua arme araldica, che richiamano il nome di famiglia, sembrano alludere alla sua origine dal paludoso piano di Peretola, dove oggi è l'aeroporto di Firenze), nacque nel 1454 allorché la città era saldamente nelle mani di Cosimo de' Medici - detto più tardi 'il Vecchio' - e si dette ben presto ai viaggi e alla mercatura. Le fortune del suo casato, nel quartiere di Santa Maria Novella a ovest della città, erano strettamente legate ai Medici, dei quali i Vespucci erano forse qualcosa di più che semplici partigiani dal momento che un lontano cugi-





Da sinistra: Sebastian Münster, *Cosmographia*, Basilea, Heinrich Petri, 1544 (frontespizio); *Incipit* della prima edizione del *Mundus Novus* di Amerigo Vesputi (Augusta, Otmar, 1504). Nella pagina accanto: frontespizio del *Novus Orbis* (Basilea, Hervagius, 1532)

no di Amerigo, un certo Marco, si era prestato a sposare la giovane e bella Simonetta Cattaneo, genovese di una famiglia che faceva affari coi Medici stessi: ma Simonetta - notissima per bellezza, cultura, intelligenza: e ben presto scomparsa, lasciando dietro di sé una scia di dolore e di leggende - era l'amante di Giuliano di Piero de' Medici, nipote di Cosimo (e fratello del Magnifico Lorenzo). Molta cultura umanistica, come testimonia il misterioso e mirabile ritratto di Simonetta eseguito da Piero di Cosimo e oggi al Museo Condé di Chantilly, ma anche un pizzico di affaristica ruffianeria. Tragica ironia della sorte: Simonetta e Giuliano morirono entrambi lo stesso giorno, il 26 aprile, a distanza di

due anni: lei nel 1476, lui nel 1478.

Comunque, magari con qualche buon appoggio, il giovane Amerigo fece carriera. Fu tra 1478 e 1482 circa in Francia, accolto di una missione diplomatica e quindi collaboratore in affari dell'impresa retta da un collaterale di casa Medici; passò quindi in Andalusia della quale da poco le armi dei Re Cattolici avevano completato la *reconquista* con la 'guerra di Granada', conclusa nel 1492; e lì, progressivamente distaccatosi dai Medici (che nel 1494, dopo la morte del Magnifico, erano stati scacciati da Firenze), conobbe a Siviglia Cristoforo Colombo e si dette all'organizzazione delle nuove imprese marine che i viaggi

dell'ammiraglio genovese avevano dischiuso.

Le vicende del marinaio Amerigo Vespucci non sono in realtà per nulla chiare. Di un primo viaggio alla volta dell'area centrale del Nuovo Mondo, tra 1497 e 1498, egli parla in una celebre lettera indirizzata a un «magnifico signore» che è probabilmente il cancelliere di Firenze Piero Soderini e stampata a quel che apre nel 1505: ma noi ne sappiamo in effetti poco. Più sicuro l'altro viaggio, effettuato tra 1499 e 1500, durante il quale si esplorò un golfo nel quale si rilevarono insediamenti indigeni su palafitte, e che per questo fu spiritosamente battezzato «Venezuela», ovvero 'Piccola Venezia'. Passato quindi al servizio del re del Portogallo, partecipò alla spedizione che, guidata da Gonzalo Coelho, sarebbe giunta il 1° gennaio a una grande baia nella quale sfociava un fiume immenso, che gli scopritori chiamarono «Rio de Janeiro», 'Fiume di Gennaio', prima di scoprire l'odierna costa argentina e quindi, passato l'Oceano, toccare la Sierra Leone e le Azzorre. Non è molto chiaro quali e quanti viaggi il fiorentino abbia compiuto dopo quello. Certo era divenuto esperto cartografo e buono scrittore: e fu tutto sommato il primo a capire con certezza, e a dichiarare, che quelle terre che si andavano scoprendo al di là dell'Atlantico erano un nuovo continente che - contrariamente a quel che con ostinazione aveva voluto sostenere fino alla morte Colombo - con l'Asia non avevano niente a che fare.



Tornato in Europa, Vespucci si stabilì a partire dal 1506 si può dir definitivamente a Siviglia, ch'era divenuta la capitale del giro d'affari relativo alle nuove terre scoperte e alle merci che da là pervenivano: e che per oltre mezzo secolo sarebbe divenuta letteralmente il centro degli affari del mondo. Il fiorentino era ormai ultracinquantenne, età per allora avanzata: prese moglie, si dette agli affari e soprattutto ai ricordi. Divenuto uomo di fiducia della corona, ricevette il grado e lo sti-



pendio di *piloto mayor* e l'incarico di sovrintendere alla redazione delle mappe dei nuovi possessi ultramarini del regno. I suoi scritti furono molto apprezzati nel monastero di Saint-Dié, in Lorena, dove per volontà del duca locale Renato II si era fondata una fiorente scuola di cartografia. Là si era stabilito anche il dotto Martin Waldseemüller di Friburgo, studioso di Tolomeo: e fu lui, nella sua *Cosmographia*, a proporre che il nuovo continente fosse battezzato col nome del marinaio e testimone che prima e meglio di altri ne aveva compresa, appunto, la natura continentale. Fu così che la primogenitura della scoperta fu scippata alla memoria di Cristoforo Colombo e - nonostante la feroce opposizione di alcuni, come il domenicano Bartolomé de Las Casas che più tardi sarebbe diventato noto come difensore dei diritti degli *indios* - il nuovo mondo assunse il nome, oggi glorioso, di America.



SUIVI DU TRAITTÉ DES PHAN-
TOSMES DE NICOLE LANGELIER

par
ANATOLE FRANCE
de l'Académie Française

★
PARIS

ÉDITIONS D'ART EDOUARD PELLETAN

125, Boulevard Saint-Germain, 125

—
1900

SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)

GIUSTINIANO VERT,
'GUTENBERGHIANO'

L'illustre raccolta di un uomo non illustre

di MASSIMO GATTA

Quando ci addentriamo nei meandri assai nebbiosi della prototipografia tocchiamo con mano quanto complesso sia il lavoro intorno a questi primi stampatori, e magmatica la materia cartacea che trattiamo, al pari di fragili reperti archeologici. Ci caliamo come speleologi nel regno profondo delle ipotesi e delle congetture, delle continue scoperte, dei ritrovamenti (a volte fortunosi) grazie ai quali un nuovo piccolo tassello pare aggiungersi alla grande composizione musiva di conoscenze che gli storici della stampa realizzano per progredire nelle ricerche, nelle conoscenze di uomini, manufatti, tecniche, ambienti, mezzi, tecnologie, mercato. Una materia, quella della protostampa, di altissimo livello fascinatorio perché legata a flebili filamenti che vanno diligentemente rianodati e tessuti con altri, di tipo economico, politico, religioso, sociale, materiale. Un *work in progress* continuo, mutevole e complicato. E le vite di questi primi stampatori sono altrettanto misteriose e affascinanti del loro duro lavoro tipografico svolto in giro per l'Europa del tempo, nomadi della conoscenza, perennemente in viaggio con i propri 'torchi al seguito'.¹ E la bibliografia su questi argomenti è sconfinata, centinaia di metri di scaffalature in ogni biblioteca del pianeta capaci di raccontare nei dettagli chi furono e cosa rappresentarono per il progresso della conoscenza i prototipografi e i loro libri impressi manualmente coi primi, rudimentali

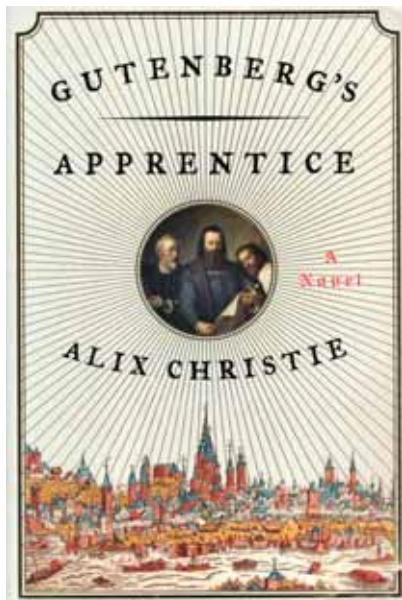
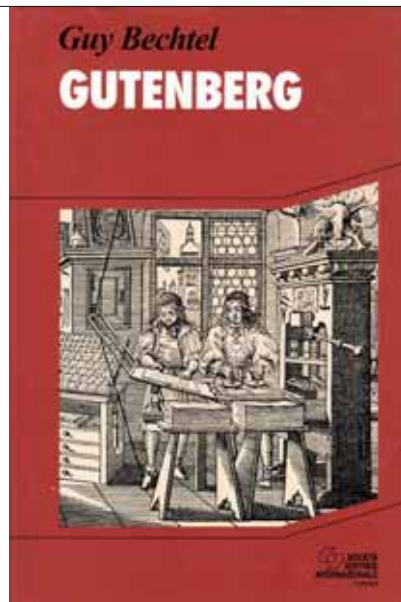
torchi, e delle difficoltà e i pericoli, anche mortali, che incontrarono e della sorte spesso avversa che li perseguitò. Quindi nulla di bibliograficamente innovativo potrebbe apportare questo mio contributo minimale sul primo e più celebre di questi rivoluzionari della conoscenza, il magontino Johannes Gutenberg. Nulla di nuovo, quindi, se consideriamo lo scritto da un'angolazione scientifica e dotta. Qualcosa di curioso invece sì, se raccontiamo lo scenario che ne fa da sfondo. Una piccola storia, certamente, una biografia minima ma che, curiosamente, ci riporta ai primi anni della rivoluzione tipografica gutenberghiana legata all'uso del carattere mobile, non propriamente un'invenzione, quindi, ma una geniale trasformazione di una tecnologia che esisteva da millenni e che Gutenberg piegò alle esigenze di una nuova forma di comunicazione e a un nuovo pubblico di lettori, che trova un analogo solo nell'altra grande rivoluzione nella comunicazione, quella informatica di Steve Jobs, avvenuta molti secoli dopo.

Ma torniamo alla nostra curiosa storia, a colui che si cela dietro a essa e ne diventa l'artefice: Giustiniano Vert, un personaggio non illustre che avrebbe forse trovato ospitalità proprio in quelle *Vite di uomini non illustri* narrate da Giuseppe Pontiggia. Giustiniano era un tecnico addetto alla riparazione delle fotocopiatrici, anche quelle moderne di ultima generazione. Lo conobbi la prima volta quando la mia università installò un nuovo modello e bisognava che fosse un tecnico specializzato a far-



il simbolo stesso della stampa³ e protagonista di un recente romanzo.⁴ Insomma c'erano argomenti sufficienti per diventare amico di Giustiniano Vert, 'gutenberghiano'. Viveva solo, dopo la morte della moglie, in un anonimo appartamento in periferia. Fu una serata assai piacevole. Vert non era un conversatore, amava di più ascoltare in maniera elegante e le sue considerazioni erano sempre precise, mai esornative. Era una persona fornita di quella che

Daniel Golem ha definito 'intelligenza emotiva', più importante e completa di quella tradizionale. Ebbene quella sera Vert mi volle anche mostrare il suo piccolo segreto, una curiosa raccolta di volumi tutti dedicati a Gutenberg, il suo eroe, che aveva messo insieme, mi disse, nel corso di svariati anni. Qualche decina di titoli, alcuni anche rari, altri curiosi; ma non era stato di certo questo ad averlo spinto a radunarli. Il fatto è che questi libri lo facevano



sentire come fosse un tramite tra quel genio isolato di molti secoli fa e la sua quotidiana attività a contatto con la degenerazione di quella idea, insieme folle e geniale che Gutenberg ebbe. Un'idea che Vert si portava dentro da anni, come un talismano contro la malinconia e che quei libri riuscivano a trattenere, a conservare, a curare. Non li aveva raccolti per bibliofilia o altre cose del genere, dalle quali era abissalmente lontano ed estraneo. Erano per lui una for-

ma di comunicazione tra il passato e il presente, tra la lontananza gelida e nebbiosa della Magonza del XV secolo e la sua quotidianità anonima e monotona, non illustre. Vert versò a entrambi un altro bicchiere di vino, si sedette e iniziò a mostrarmi quei libri, che conservava su uno scaffalale protetto da una tendina verde. Li maneggiava con cura, passandomeli delicatamente uno alla volta e intrattenendosi su ognuno con considerazioni spiazzanti. Con la

stessa attenzione sfilavano davanti ai miei occhi testi preziosi, come *L'Histoire de l'Invention de l'Imprimerie par les Monuments*, con quella bellissima pagina composta con caratteri mobili contenente la dedica *La Mémoire de Jean Gutenberg Inventeur de l'Imprimerie*⁵ e il grande ritratto a colori del magontino a tutta pagina racchiuso in un ovale blu e oro, e albi di Topolino⁶ e di Geronimo Stilton.⁷ Fu la volta poi del sontuoso *Johann Gutenberg* di Anatole France, pubblicato in soli 113 esemplari numerati in occasione del quinto centenario della nascita di Gutenberg,⁸ e di un articolo firmato C.M., *Guttenberg e Majenza*, un foglio volante dal «Diorama Pittresco» del 1841, con una bella incisione che ritrae il magontino. E ancora il raro opuscolo *Cenni sulla invenzione della stampa e inaugurazione delle Statue di Guttenberg in Magonza e Strasburgo, con Note aggiunte*,⁹ *L'Arte del Guttenberg ossia La Stampa* di Antonio Mazzucotelli,¹⁰ utile alla 'gioventù studiosa'; la *Storia dell'arte della stampa* di Ambrogio Arpinella¹¹ che principia appunto dal magontino e contiene all'antiporta un bel ritratto della statua dello stampatore a Magonza, opera di Davide D'Angers, il *Compendio di una storia della tipografia* di Luigi Ferdinando Marsili,¹² col primo capitolo dedicato ovviamente al Nostro e il *Chi inventò la Stampa?*, di Ferdinando Raimondi,¹³ molto ben illustrato anche a colori; un volume *sull'Impressore tipografo* con all'antiporta un ritratto pensoso di Gutenberg,¹⁴ e la *Storia della stampa*, una conferenza di Luigi Savorini.¹⁵ A questi Vert andava aggiungendo anche un curioso volume moderno, contenente un modellino di torchio da costruire in cartone, e assai utile didatticamente;¹⁶ un bel volume austriaco *pop-up*.¹⁷ Ma le sorprese, in quel tardo pomeriggio autunnale che lentamente svaporava verso la sera, non dovevano finire. Vert mi guardava silenzioso per scoprire, da qualche mio impercettibile segnale, che solo lui vedeva, se il mio interesse fosse reale o no. Decise di fidarsi del suo intuito e continuò a mostrarmi altri libri della sua piccola raccolta. Passò adesso ad alcuni romanzi dove lo stampatore veniva celebrato: *La città dei libri*

proibiti,¹⁸ il celebre *La più grande invenzione* di Fritz Habeck,¹⁹ dove l'autore immagina il ritrovamento di un libro scritto da un certo Conrad Humery e dedicato a Gutenberg; *Il fabbricante di specchi* di Philipp Vandenberg,²⁰ *Il muro di Gutenberg* di Giuseppe Cassieri,²¹ *La confessione di Gutenberg*,²² un bel romanzo di Blake Morrison e lo straordinario *Gutenberg's Apprentice* di Alix Christie.²³ Il tavolo della cucina si affollava di volumi e i bicchieri si riempivano e si svuotavano di un buon vino leggero, che aiutava a rilassarsi. Vert aveva iniziato a raccontarmi dove e quando aveva acquistato quei libri. Parlava a bassa voce, lentamente, e io immaginavo quelle mani, abituate ai circuiti elettronici e alle schede, mentre sfogliavano la carta di quei suoi libri e di cosa dovesse



provare in quei momenti. Poi fu la volta di tre bei libretti illustrati, due tedeschi rispettivamente il n. 1 e il n. 417 della celebre Collana della Taschen “Die bibliophilen Taschenbücher”: *Gutenberg-Bibel*,²⁴ *Die illuminierten Seiten der Gutenberg Bibel*²⁵ e *Il libro dal papiro a Gutenberg* di Bruno Blasselle.²⁶ Non poteva certo mancare in questa raccolta un volumetto biografico che ebbe un certo successo e che ancora oggi viene citato, il *Gutenberg* di Mario Ferrigni, pubblicato da Hoepli nel 1940 in veste assai raffinata in occasione del quinto centenario dell’invenzione della stampa.²⁷ Fu poi la volta di un bel catalogo di mostra, *Gutenberg e Roma*²⁸ al quale Giustiniano, per via della città, era molto legato e di un video, *Johannes Gutenberg e la nascita della stampa*,²⁹ un curioso *La morte del libro. Il declino della stampa nella società contemporanea*,³⁰ con il celebre ritratto dello stampatore in copertina e le pagine interamente bianche bucherellate con tre fori, e *I fiori di Gutenberg*,³¹ uno dei pochi saggi dedicati all’editoria alternativa, marginale e pirata in Italia e Europa. Lo stampatore magontino era poi presente come primo capitolo, e anche in copertina, di un altro volume didattico che Vert tirò fuori, *Artefici del progresso*,³² in un estratto³³ che non seppe però identificare, in un altro bel catalogo piemontese,³⁴ in un saggio ampiamente conosciuto, il *Gutenberg* di Guy Bechtel.³⁵ E qui fu la volta di altri due libroni che Giustiniano Vert mi porse con sussiego e sui quali immagino abbia speso molto del suo tempo: il bellissimo *Gutenberg* di Sergio Ruffolo,³⁶ con un sensazionale apparato iconografico, un libro che credo non abbia mai riscosso il dovuto rispetto critico, e il celeberrimo *L’eredità Gutenberg. Per una semiologia della tipografia* dello storico della stampa Gérard Blanchard.³⁷ Un ultimo, almeno così penavo, libro per ragazzi illu-



minò il viso scavato di Vert, lo *Johann Gutenberg* di Maria Letizia Meacci e Maria Bartolozzi Guaspari, illustrato da Gianni Demo.³⁸ Dopo avermi letto alcune frasi che Federico Garcia Lorca dedicava a Gutenberg in quel suo intenso discorso, pronunciato presumibilmente tra il 1° e il 3 settembre del 1931, in occasione dell’inaugurazione della biblioteca comunale del suo paese, Fuente Vacheros,³⁹ Vert s’interruppe e mi guardò per alcuni secondi, poi disse: «Ora vorrei chiudere il cerchio su Gutenberg esattamente da dove siamo partiti. Dalla tipografia. Ma per fare questo devo mostrarle ancora tre libri, per me assai preziosi, ma prima un’ultima curiosità tipografica, un piccolo gioco colto». E così tirò fuori un opuscolo stampato a mano su pesante carta, conteneva un aforisma di Flavio Oreglio⁴⁰ e all’interno una bustina con alcuni caratteri tipografici mobili. L’aforisma diceva «Gutenberg / era / d’umore variabile, / per questo / inventò / i caratteri / mobili». L’aveva stampato Alberto Casiraghy col suo Pulcinoelefante, un cerchio che si chiudeva nel modo più originale e spiritoso. Poi Vert tornò allo scaffale ormai vuoto, prese gli ultimi tre volumetti e

me li porse, senza attendere alcuna mia osservazione. Sapeva, forse, che le parole in certi casi sono superflue. Chiudere il cerchio partendo dalla tipografia e giungendo alla tipografia, con tanti secoli in mezzo. Fu così che mi rigirai tra le mani l’edizione di Lammartine che Alberto Tallone aveva composto a mano e stampata nella sua officina di Alpignano il 25 settembre del 1960, quale omaggio agli ospiti in occasione dell’inaugurazione della propria stamperia, dopo gli anni trascorsi a Parigi all’Hotel de Sagonne col maestro Maurice Darantier, colui che a Digione aveva impresso col suo torchio maestoso la prima edizione dell’*Ulysses* di Joyce, per



conto di Sylvia Beach; e quel torchio era poi finito nell'officina tipografica di Alberto Tallone, e ancora oggi viene utilizzato dal figlio Enrico. Il *Gutenberg inventeur de l'imprimerie* di Alphonse De Lamartine è un testo fondativo e bellissimo, e Tallone lo volle stampare col meraviglioso carattere *Garamond* corpo 14, in 510 esemplari su carte a mano di varia provenienza. Vert possedeva due esemplari di questa elegante e sobria prima stampa Tallone, uno con co-

pertina beige su carta Magnani di Pescia, contenuto in un astuccio di cartone uso tela, l'altro identico, sempre su carta Magnani, ma con copertina in carta Roma verde e in astuccio non telato. Giustiniano vide il mio sguardo incuriosito e allora tirò fuori un appunto risalente a vent'anni prima. In esso Bianca Tallone, la moglie dello stampatore, lo informava che l'edizione principale era quella con copertina beige e in astuccio telato, ma essendosi poi esaurita

NOTE

¹ Scontato, sul tema, il rimando all'importante e documentato volume di Alessandro Corubolo e Maria Gioia Tavoni, *Torchi e stampa al seguito*, Bologna, Pendragon, 2016.

² Guido Ceronetti, *Archivio è bello!*, «Cartevive», a. VI, n. 1, marzo 1995, pp. 5-6, corsivo nel testo; ora in *Per le strade di Guido Ceronetti. Omaggio allo scrittore per i suoi 90 anni (24 agosto 2017)*, mostra a cura di Diana Rüesch e Karin Stefanski, «Cartevive», a. XXVIII, n. 56, dicembre 2017, p. 4.

³ Cfr. Stefano Salis, *Quel che resta di Gutenberg*, «Il Sole 24 Ore-Domenica», n. 151, 3 giugno 2018, p. 21. Ne è stata realizzata di recente un'edizione anastatica in tre volumi, a cura di Stephan Fussel, *The Gutenberg Bible of 1454: with a commentary on the life*

and work of Johannes Gutenberg, the printing of the Bible, the distinctive features of the Gottingen copy, the "Gottingen Model Book" and the "Helmasperger Notarial Instrument", Köln, Taschen, 2018.

⁴ Cfr. Igor Bergler, *La Bibbia perduta*, romanzo in cinque parti con una postfazione di Jean Harris, Milano, Baldini & Castoldi, 2018.

⁵ Paris, de l'Imprimerie Rue du Verneuil, n. 4, 1840.

⁶ *Paperino e la stampa*, «Topolino», n. 1617, 23 novembre 1986, pp. 155-189; Gutenberg è ricordato alle pp. 174-175.

⁷ Geronimo Stilton, *La strana macchina dei libri*, Milano, Piemme, 2011.

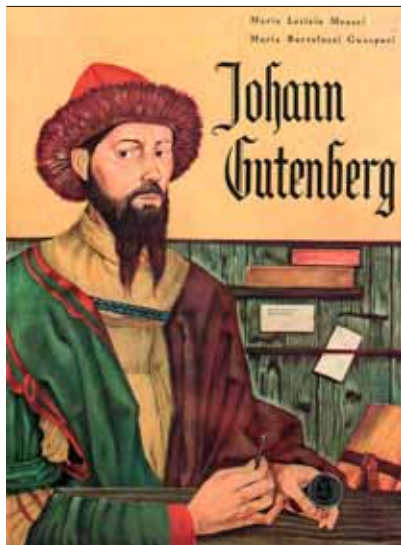
⁸ Paris, Éditions d'art Édouard Pelletan (ma Imprimerie Lahure), 1900, tavole di Steinlen, Mignon, Florian, Bellery-Desfon-

taines, Bellenger.

⁹ Note aggiunte da Scipione Casali, Forlì, Dalla Stamperia Casali, 1841. L'opuscolo contiene due scritti: *Invenzione della Stampa. Statua innalzata a Guttenberg in Magozza*, firmato T.U. ed estratto dal «Teatro Universale: Raccolta enciclopedica e scenografica pubblicata da una società di librai italiani in Torino», a. V. tomo V, n. 205, 1838, pp. 3-16 e *Descrizione del monumento eretto in onore di Guttenberg a Strasburgo e ivi scoperto il giorno 24 giugno 1840 in occasione della festa secolare per l'invenzione della stampa*, estratto dalla «Gazzetta Privilegiata di Milano», anno 1840, n. 190, p. 799, pp. 17-22, ripreso dal «Courier du Bas Rhin».

¹⁰ Torino, Tip. Dell'Oratorio di San Francesco di Sales, 1863.

¹¹ Milano, Sonzogno, 1902.



la scorta di questi astucci si ricorse a quelli in cartone. Il terzo e ultimo Tallone che Vert mi mostrò fu la traduzione di Annamaria Garbero del Lamartine, *Gutenberg inventore della stampa*, del 1995 e impresso coi medesimi caratteri *Garamond* corpo 14, in soli 312 esemplari, e la copia di Vert era una delle 107 su

velina avorio Magnani di Pescia. Rimasi parecchio a osservare questi ultimi volumi talloniani. Il tempo era trascorso rapidissimo; ora era notte fonda, e quando mi voltai per ringraziare Giustiniano Vert, ‘gutenberghiano’, mi accorsi, ma senza stupirmi poi tanto, che era scomparso.

¹² A cura di Albano Sorbelli, Bologna, Nicola Zanichelli, 1930; si tratta del raro Estratto tratto dagli *Scritti inediti di Luigi Ferdinando Marsili*, Bologna, Zanichelli, 1930, con paginazione autonoma.

¹³ Prefazione di Gherardo Casini, Napoli, Edizioni Raimondi, 1942.

¹⁴ C. Fracchia, B. Rizzo, *L'impressore tipografo*, Torino, SEI, 1933.

¹⁵ Prefazione di Arturo Di Cesare, a cura di F. Verlengia, Chieti, Marchionne & Figlio, 1938.

¹⁶ Stefano Trainito, *Stampa con la macchina di Gutenberg*, Torino, Gribaudo, 2017.

¹⁷ Nancy Willard, Bryan Leister, *Gutenbergs Geschenk*, Wien, Esslingen, 1996.

¹⁸ Tom Harper, *La città dei libri proibiti*, Roma, Newton Compton, 2010.

¹⁹ Firenze, Vallecchi, 1974.

²⁰ Casale Monferrato, Piemme, 2000.

²¹ Venezia, Marsilio, 1999.

²² Milano, Longanesi, 2000.

²³ New York, Harper Collins, 2014.

²⁴ Con uno scritto di Aloys Ruppel e Wieland Schmidt, Dortmund, Harenberg, 1986.

²⁵ Con uno scritto di Eberhard König, Dortmund, Harenberg, 1983.

²⁶ Milano, Electa-Gallimard, 1997.

²⁷ Con 25 tavole fuori testo.

²⁸ *Le origini della stampa nella città dei papi (1467-1477)*, a cura di Massimo Miglio e Orietta Rossini, Napoli, Electa Napoli, 1997, catalogo della mostra (Museo Baracco, Roma, 13 marzo – 31 maggio 1997).

²⁹ DVD allegato a «Il Giornale», Milano, 2006.

³⁰ Di Erica Moira Pini, Bertoli, AAA Edizioni, 1996.

³¹ A cura di Pasquale Alferj e Giacomo Mazzone, Roma, Arcana Editrice, 1979.

³² Milano, Fratelli Fabbri, 1961.

³³ Willi Fehse, *Johann Gutenberg. L'Arte Nera*, s.n.t.

³⁴ *Gutenberg l'invenzione della stampa e gli incunaboli in Piemonte*, Carmagnola, Museo Tipografico Rondani, 16-30 aprile 2005.

³⁵ Torino, SEI, 1995.

³⁶ Introduzione di Giovanni Giovannini, Milano, Gutenberg 2000, 1990.

³⁷ A cura di Luigi Cesare Maletto, Collegno, Gianfranco Altieri Editore, 1989, sovraccoperta di Aldo Novarese.

³⁸ Bologna, Edizioni Capitolo, 1968.

³⁹ Cfr. Federico Garcia Lorca, *Libri, libri. Discorso al paese di Fuente Vaqueros*, illustrazioni di Marina Rivera, Manocalzati (AV), Edizioni Estemporanee, 2014, p. 19.

⁴⁰ Flavio Oreglio, *Gutenberg*, Osnago, Pulcinoelefante, 2011, stampato in 20 esemplari.

Buona idea DOTTOR SCOTTI

Trezza e Cusany

con FUNGHI
PORCINI
DI STAGIONE

con
PREGIATO
RISO CARNAROLI



www.risoscotti.it

#BUONAIDEARISOTTO



SPECIALE 550° JOHANNES GUTENBERG (1400-1468)



DI FOGLIO IN FOGLIO: BIBBIE ALL'INCANTO

Gutenberg all'asta: il migliore investimento da 600 anni!

di CHIARA NICOLINI

Il dato più recente in merito al passaggio in asta di Gutenberg e della sua Bibbia risale al 14 giugno di quest'anno, quando la Christie's di New York ha venduto per 60.000 dollari un singolo foglio tratto dagli Atti degli Apostoli contenente un prezioso brano, il racconto della conversione di San Paolo (Atti 22-23).¹ Lo stesso foglio era già passato in asta 36 anni prima, dalla Sotheby's di New York nel 1982: valutato all'epoca 5.000/7.000 dollari, fu aggiudicato a 6.050. In trentasei anni, il valore di un singolo foglio della Bibbia di Gutenberg è aumentato del 1000%. Ma il fatto non deve stupire: negli anni Cinquanta, i fogli singoli venivano aggiudicati attorno ai 600 dollari,² quindi, tra il 1950 e il 1980 si era già verificato un aumento del loro valore del 100%.

Quanto alla straordinaria crescita del valore della Bibbia di Gutenberg nell'ultimo secolo, già nel 1926, l'illustre collezionista, antiquario e studioso A. S. W. Rosenbach (1876-1952), acquistando all'asta presso le Anderson Galleries di New York un raro esemplare completo per 106.000 dollari (il prezzo più alto pagato fino ad allora per un libro),³ predisse che un giorno una B42⁴ completa sarebbe stata venduta per oltre un milione di dollari. Ma si sbagliava: nel 1978, l'ultima copia integra messa all'asta è stata aggiudicata per oltre due milioni di dollari (\$ 2.200.000, per l'esattezza). Di questo passo, al giorno d'oggi un esemplare perfet-

to potrebbe tranquillamente raggiungere e superare i 30 milioni di dollari. Del resto, già ai tempi di Gutenberg una copia della B42 era molto cara: costava attorno ai 30 fiorini, ovvero più o meno l'equivalente di tre anni di stipendio di un impiegato.⁵

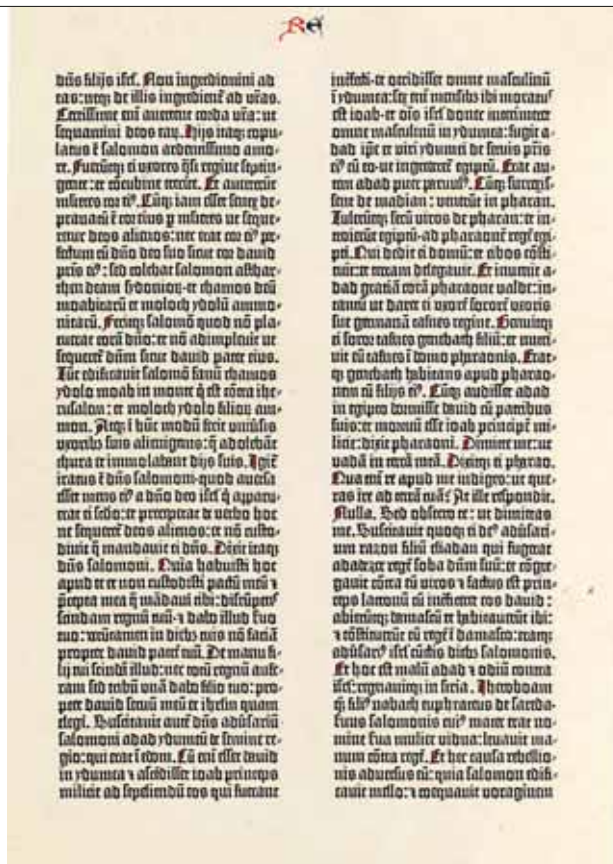
È bene sottolineare che si sta parlando di esemplari stampati su carta e non su pergamena, molto più rari e pregiati. Di questi, Gutenberg fece una tiratura di sole quaranta copie, delle quali solo dodici sono attualmente registrate presso biblioteche nel mondo, e solo quattro sono perfette. In linea di massima, le loro acquisizioni sono assai risalenti nel tempo, ma di due esemplari venduti più di recente si sa quanto siano stati pagati. Alla sua morte, Thomas Grenville (1755-1846), politico e grande bibliofilo inglese, lasciò in eredità alla British Library la sua favolosa collezione, che includeva una B42 su pergamena in due volumi in marocchino rosso, comprata in Francia nel 1817 per 6260 franchi.⁶ Nel 1926, il chimico e collezionista tedesco Otto Vollbehr (1869-1946), propose 175.000 dollari per la B42 dell'abbazia austriaca di San Paolo in Lavanttal, aumentando poi l'offerta a 250.000.⁷ L'abbazia accettò, e Vollbehr iniziò a cercare un acquirente americano sia per la Bibbia, sia per la sua vasta collezione di incunaboli. Dopo numerosi tentativi, collezione e B42 vennero acquisite nel 1930 dalla Library of Congress, che pagò circa 325.000 dollari per la Bibbia.⁸ La Library of Congress può così vantare il possesso della più bella tra le copie della Bibbia di Gutenberg attualmente conosciute,

e dell'unica in tre volumi, splendidamente rilegati nel 1560 in vitello bianco decorato a secco.

In attesa che compaia sul mercato un esemplare come quello della Library of Congress (mancano all'appello ventotto copie: da qualche parte dovranno pur essere!), vediamo cosa è passato in asta nell'ultimo secolo e mezzo. Nel 1847, il bibliofilo americano James Lenox (1800-1880) comprò dalla Sotheby's per 2.500 dollari una B42 stampata su carta, imperfetta. Fu questo il primo esemplare della Bibbia di Gutenberg a raggiungere gli Stati Uniti,⁹ dove attualmente ne sono conservate presso varie istituzioni undici copie. L'esemplare Lenox si trova oggi alla New York Public Library.

Il 4 aprile 1881, la casa d'aste newyorkese di George A. Leavitt aggiudicò a 8.000 dollari la B42 dei Brinley. Scoperta a Erfurt, in Germania, nel 1838, e acquistata dal bibliofilo americano George Brinley (1817-1875) a Londra, nel 1873, per £ 637-15-0, questa B42, ereditata dal figlio Charles Augustus, era descritta nel catalogo di Leavitt come completa dei due volumi, ma mancante di diciassette carte, eppure straordinaria per la sua legatura coeva in assicelle di legno rivestite in pelle decorata a secco e con borchie e fermagli realizzata da Johannes Fogel, e per le sue meravigliose iniziali miniate.¹⁰ Rimessa in asta il 5 marzo 1891, questa volta la Brinley Bible fu battuta a 14.800 dollari.¹¹ Dopo ulteriori passaggi, il bibliofilo John H. Scheide (1875-1942) la aggiunse alla propria collezione, trovò e acquistò dodici delle diciassette carte mancanti, e la lasciò infine in eredità al figlio William. Alla morte di quest'ultimo nel 2015, l'intera collezione Scheide è stata donata alla Princeton University, attuale ubicazione di questo favoloso esemplare.

Il già citato Rosenbach, oltre alla copia cui si è accennato sopra, e che ora si trova alla Yale University Library, ebbe tra le mani altre varie B42, incluso un bell'esemplare completo in due volumi che acquistò nel 1923, alla Sotheby's, per soli 9.500 dollari, e che poi vendette al banchiere newyorkese Carl H. Pforzheimer (1879-1957). Nel



Bibbia di Gutenberg, fol. 168 (2 Re, 10:5-11:27): foglio singolo (proveniente dall'esemplare posseduto da Elisabetta Augusta del Palatinato-Sulzbach), accompagnato dal saggio bibliografico di cinque pagine scritto del collezionista bibliofilo A. Edward Newton (1864-1940), intitolato *A Noble Fragment Being A Leaf of the Gutenberg Bible 1450-1455* (New York, Wells, 1921); asta: Christies, New York, 18 maggio 2012, prezzo di aggiudicazione: 56.250 dollari

1978, questa copia è infine passata alla University of Texas a fronte del versamento della più congrua cifra di 2.400.000 dollari.

Sempre Rosenbach, nel 1937, agendo per conto di Arthur A. Houghton Jr. (1906-1990), comprò dalla Sotheby's di Londra a 8.000 sterline il solo secondo volume, scompleto, di una B42 originariamente appartenente alla biblioteca comunale di Trier in Germania. Dopo vari passaggi, durante i quali, in virtù della sua scompletezza, il volume venne ulteriormente spolpato, esso approdò nel 1958



alla Lilly Library della Indiana University. Un suo consistente frammento (il Libro di Daniele) fu aggiudicato a 45.000 dollari nel 1976, presso la Sotheby Parke Bernet. La sua carta 111, invece, è stata utilizzata per rendere completa la famosa copia integra venduta dalla Christie's nel 1978 per 2.200.000 dollari all'antiquario Bernard Breslauer (1918-2004), copia cui mancava appunto la carta 111 del secondo volume. L'esemplare è oggi ubicato alla Württembergische Landesbibliothek di Stuttgart.

Veniamo infine all'ultima vendita in asta di un intero volume della B42. Il 22 ottobre 1987, Eiichi Kobayashi della Maruzen Co. Ltd. di Tokyo, al-

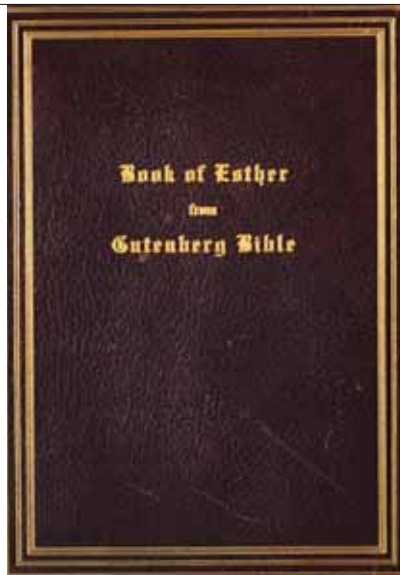


l'epoca la più importante libreria antiquaria in Giappone, acquistò dalla Christie's per 5.390.000 dollari il solo volume primo di una B42, completo delle sue 324 carte, in legatura coeva in assicelle di legno rivestite in pelle decorata a secco e con borchie. In precedenza, il volume, acquistato in asta da Maggs Bros Ltd. per Sir Philip Frere nel 1947 a 22.000 sterline, era stato poi rivenduto da quest'ultimo alla famosa collezionista americana Estelle Doheny (1875-1958) per 70.093 dollari nel 1950.¹² La Doheny Memorial Library lo mise in asta nel 1987 a beneficio dell'Arcidiocesi di Los Angeles. Il 22 marzo 1996, la copia è stata acquisita dalla Keio University Library

Da sinistra in senso orario: Bibbia di Gutenberg, singolo foglio (fronte e retro) contenente la fine del Salmo 42 e l'inizio del Salmo 43; proveniente dall'esemplare un tempo appartenuto a Elisabetta Augusta del Palatinato-Sulzbach, è accompagnato dal saggio *A Noble Fragment Being A Leaf of the Gutenberg Bible 1450-1455* (New York, Wells, 1921); asta: Christies, New York, 5 dicembre 2017, prezzo di aggiudicazione: 62.500 dollari; Atti degli Apostoli (21-23), episodio della conversione di San Paolo, foglio singolo (fronte e retro) della Bibbia di Gutenberg (battuto all'asta, per 60.000 dollari da Christies, a New York, il 14 giugno 2018). Nella pagina accanto: copertina del Libro di Ester (dalla Bibbia di Gutenberg), caratterizzato da otto carte consecutive, passato in asta da Sotheby's nel 2015: valutato 500.000/700.000 dollari, è stato aggiudicato a 970.000

di Tokyo, ed è attualmente l'unica B42 che non si trovi né in Europa, né negli Stati Uniti.

Tra gli anni Ottanta e i primi anni Duemila, sono passati in asta oltre venti fogli singoli della B42, quasi tutti provenienti dallo smembramento di una B42 operato nel 1921 dal noto libraio newyorkese Gabriel Wells (1861-1946). Questa Bibbia era stata originariamente posseduta da Elisabetta Augusta del Palatinato-Sulzbach (1721-1794). Venduta nel 1832 in quanto la Royal Library di Monaco aveva già altre due B42, fu acquistata da Robert Curzon, Baron Zouche (1810-1873) per 350 fiorini e tramandata alle successive generazioni fino a quando Mary Cecil Frankland, Baroness Zouche (1875-1965) la mise all'asta con la Sotheby's il 9 novembre 1920. L'acquirente, la libreria antiquaria J. Sabin's Sons, la rivendette a Wells che, poiché alla copia mancavano una cinquantina di carte, decise di smembrarla, vendendo separatamente parti complete, bifoli e fogli singoli. Wells fece rilegare in marocchino blu o nero, da Stikeman & Co., ogni singolo foglio, accompagnandolo da un saggio bi-



bliografico di cinque pagine scritto del collezionista bibliofilo A. Edward Newton (1864-1940) e intitolato *A Noble Fragment Being A Leaf of the Gutenberg Bible 1450-1455*.¹³

Il singolo foglio citato in apertura e aggiudicato quest'anno per 60.000 dollari era per l'appunto un «Noble Fragment», così come l'intero Libro di Ester, caratterizzato da otto carte consecutive, passato in asta dalla Sotheby's nel 2015. Valutato 500.000/700.000 dollari, è stato aggiudicato a 970.000. Questo ci porta a riconsiderare la cifra di una copia perfetta della B42, più sopra indicativamente stimata attorno ai 30 milioni di dollari. Se otto fogli consecutivi si vendono a quasi un milione di dollari, un esemplare completo dei suoi 641 fogli quanto può davvero valere? Se lo chiedeva anche George A. Leavitt nel 1881, nella scheda catalografica della citata copia Brinley: «At every sale, the advance in price had been marked; and the commercial value of copies has been at least quintupled in the last thirty years. What may it reach in the next fifty?».¹⁴

NOTE

¹ Cfr. il database www.rarebookhub.com, fonte principale per quanto riguarda i dati relativi alle aste contenuti in questo articolo.

² Cfr. <https://www.nytimes.com/1978/03/10/archives/gutenberg-bible-brings-18-million-far-from-complete-in-excellent.html>.

³ <https://www.nytimes.com/1926/02/16/archives/gutenberg-bible-sells-for-106000-dr-asw-rosenbach-pays-high-price.html>.

⁴ Abbreviazione di 'Bibbia a quarantadue

linee'.

⁵ <http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/gutenbergbible/facts/#top>.

⁶ <https://www.bl.uk/treasures/gutenberg/vellumprovenance.html>.

⁷ https://archive.org/details/raschl_gutenberg_bibel.

⁸ <https://archive.org/details/annualreportofli1930unse/page/14>.

⁹ <http://clausenbooks.com/gutenberg-census.htm>, fonte anche per altri dati contenuti in questo articolo.

¹⁰ La si trova interamente digitalizzata a questo indirizzo: <https://catalog.princeton.edu/catalog/4609321#view>.

<https://catalog.princeton.edu/catalog/4609321#view>.

¹¹ <https://archive.org/details/cu31924029547241/page/n7>.

¹² <https://www.apnews.com/42daee5954e6dbc733f79d66d6e0eb56>.

¹³ <http://www.mccunecollection.org/In-cunabula%20Leaf%20Biblia%20Latina>.

¹⁴ Cfr. www.rarebookhub.com [«A ogni vendita, l'aumento del prezzo è stato marcato, e il valore commerciale delle copie è almeno quintuplicato negli ultimi trent'anni. Che livelli potrebbe raggiungere nei prossimi cinquanta?», mia traduzione].

HANNO COLLABORATO A QUESTO NUMERO

FRANCO CARDINI

Franco Cardini (Firenze, 1940) è professore emerito di Storia medievale presso l'Istituto di Scienze Umane e Sociali/Scuola Normale Superiore. È Directeur d'Etudes all'Ecole d'Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS, Paris), Fellow della Harvard University (Cambridge Mass. USA), membro del Consiglio scientifico dell'Istituto Storico Italiano del Medio Evo e vicedirettore della Scuola Superiore di Studi Storici dell'Università di San Marino. Si occupa prevalentemente di storia euromediterranea del Medioevo e di rapporti fra Cristianità medievale e mondo musulmano. Innumerevoli sono i suoi saggi e le sue pubblicazioni.

ANTONIO CASTRONUOVO

Antonio Castronuovo (1954), bibliofilo e saggista, per l'Editrice la Mandragora di Imola dirige varie collane e l'antica rivista «La Piè». Ha fondato Babbomorto Editore, che produce plaquette d'autore in poche copie numerate. Tra i suoi titoli *Macchine fantastiche* (2007), *Alfabeto Camus* (2011), *Ossa cervelli mummie e capelli* (Quodlibet 2016). Traduttore dal francese, ha da ultimo pubblicato: *Il cervello non ha pudore* di Jules Renard; *Fisiologia del flâneur* di Louis Huart; *Storie di coppia* di Irène Némirovsky.

LORENZO DI LENARDO

Lorenzo Di Lenardo (Udine, 1974) è dottore di ricerca in scienze bibliografiche e si occupa principalmente di storia del libro e di storia delle biblioteche, con particolare riguardo alla produzione e circolazione del libro a stampa nei secoli XV e XVI. Fra i suoi volumi si ricordano: *I Lorio: editori, librai, cartai tra Udine e Venezia, 1496-1629* (2009); *Ortensio Lando, I funerali di Erasmo da Rotterdam* (2012); *La collezione epigrafica del Seminario patriarcale di Venezia* (2014); *Le cinquecentine della Riforma tedesca e svizzera nella biblioteca valdese* (2017).

OLIVIERO DILIBERTO

Oliviero Diliberto (Cagliari, 1956) è ordinario di Istituzioni di diritto romano alla Sapienza di Roma e alla Zhongnan University of Economics and Law di Wuhan (China). Tra il 1994 e il 2008 è stato deputato, Ministro della Giustizia, segretario nazionale del Pdc. È autore di centinaia di saggi in diritto romano e storia delle istituzioni giuridiche. Tra le sue pubblicazioni di argomento bibliografico: *La biblioteca stregata* (1999); *Bibliografia ragionata delle edizioni a stampa della Legge delle XII Tavole* (2001); *I Libronauti. Viaggio per librerie in Italia e nel mondo* (2007); *Il gioco del domino tra uomini e libri* (2009); *Nostalgia del grigio. 60 anni di Bur* (2009).

EDOARDO FONTANA

Edoardo Fontana è nato nel 1969 a Milano. Ha partecipato alla realizzazione di esposizioni e cataloghi: le più recenti sono state *Liberty in Italia*. (Reggio Emilia, 2016), *Le Secessioni Europee*. (Rovigo, 2017), *Il segno dell'avanguardia. I futuristi e l'incisione*, (Lucca, 2018), tutte con catalogo Silvana Editoriale. Scrive di incisione, tipografia, illustrazione per le riviste «Charta», «ALAI», «La piè». Ha curato alcuni libri per l'editore Henry Beyle di

Milano. Sue xilografie e disegni sono stati esposti in numerose città italiane e hanno illustrato copertine di libri e riviste.

MASSIMO GATTA

Massimo Gatta (Napoli, 1959) è bibliotecario dell'Università degli Studi del Molise. Bibliografo, storico dell'editoria e della tipografia del Novecento, già collaboratore del «Sole 24 Ore-Domenica», è tra i primi collaboratori della rivista «Charta» e direttore editoriale della casa editrice Biblohaus. È autore di oltre 450 contributi, tra articoli in riviste nazionali e internazionali e monografie. Tra le ultime pubblicazioni la *Bibliografia dei librai e librerie*, unica nel suo genere.

GIORGIO MONTECCHI

Giorgio Montecchi, già professore ordinario di Bibliografia e Biblioteconomia presso l'Università Statale di Milano, è presidente dell'Associazione Italiana Musei della Stampa e della Carta. Ha fondato e dirige dal 2006 presso l'editore Fabrizio Serra di Pisa la rivista internazionale «Bibliologia». Tra le sue pubblicazioni si ricordano *Il libro nel Rinascimento*, 2 voll., Roma, Viella, 1997-2005; *Itinerari bibliografici*, Milano, Franco Angeli, 2001; *Storia del libro e della lettura*, vol. I, Milano, Mimesis, 2016; *Storie di biblioteche di libri e di lettori*, Milano, Franco Angeli, 2018.

CHIARA NICOLINI

Chiara Nicolini, esperta di libri antichi e rari (e collezionista), è membro del Collegio Lombardo Periti Esperti Consulenti e, dal 2013, Capo Dipartimento Libri della Pandolfini Casa d'Aste. È consulente di importanti collezioni private. Si è laureata con la tesi *Le illustratrici inglesi di libri per l'infanzia tra il 1895 e il 1915*, a seguito della quale si è trasferita a Londra e si è inserita nell'antiquariato librario locale, acquisendo competenze specifiche negli ambiti della catalogazione, valutazione e vendita. Nel 2004, ha fondato con un'amica «Illustration», rivista inglese dedicata all'illustrazione del libro, per la quale scrive regolarmente.

GIANCARLO PETRELLA

Giancarlo Petrella (1974), bibliografo e storico del libro, insegna Storia del Libro e dell'Editoria presso l'Università Federico II di Napoli, dopo aver insegnato presso la Università Cattolica di Milano-Brescia, Sassari e Bergamo. Nel 2013 ha conseguito l'abilitazione scientifica per la I fascia. È autore di un centinaio fra contributi e monografie (tra le più recenti: *L'oro di Dongo ovvero per una storia del patrimonio librario del convento dei Frati Minori di Santa Maria del Fiume*; *I libri nella torre. La biblioteca di Castel Thun*; *À la chasse au bonheur. I libri ritrovati di Renzo Bonfiglioli*; *L'impresa tipografica di Battista Farfengo a Brescia*).

CARLA PINZAUTI

Carla Pinzauti è responsabile del Settore Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Laureata in letteratura italiana presso l'Università di Firenze, ha lavorato alla catalogazione su base informatica del fondo Panciatichia-

ni e si è interessata in particolare di schedatura di carteggi ottocenteschi (fra cui il fondo Ubaldino Peruzzi). Ha curato la revisione del catalogo a schede del fondo Carteggi Vari. È incaricata dei rapporti col Ministero e della gestione delle pratiche di prestito relative al materiale manoscritto e raro, attinenti a mostre in ambito italiano ed internazionale.

PIERO SCAPECCHI

Piero Scapecchi è nato ad Arezzo ma vive a Firenze. Ha lavorato presso la Biblioteca Marucelliana e poi presso la Biblioteca Nazionale Centrale, con la qualifica di Direttore di Biblioteca, occupandosi dei fondi antichi, con particolare attenzione agli incunaboli. Fra le sue pubblicazioni si ricordano: il *Catalogo a stampa degli incunaboli della Biblioteca Marucelliana*; il *Catalogo delle edizioni di Girolamo Savonarola alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*; il *Catalogo degli incunaboli della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*; *Nel segno di Aldo*; oltre a innumerevoli saggi apparsi su riviste e volumi miscelanei.

ENRICO TALLONE

Enrico Tallone guida la Casa Editrice omonima (fondata a Parigi dal padre Alberto nel 1938) che pubblica in tiratura limitata edizioni di pregio composte a mano, che coniugano al design del libro il valore del contenuto letterario, spaziando dai classici della letteratura ai poeti moderni e contemporanei. Autore ed editore di una serie di *Manuali Tipografici* sull'estetica tipografica e di numerosi saggi su riviste internazionali relativi al design dei caratteri da stampa, nel 2011 è stato insignito dell'onorificenza di Grand'Ufficiale della Repubblica Italiana per meriti culturali e artistici.

ERIC MARSHALL WHITE

Eric Marshall White, PhD, è curatore della sezione 'Libri antichi e rari' della Biblioteca dell'Università di Princeton (NJ), dopo aver ricoperto, per diciotto anni, il ruolo di curatore delle 'Collezioni speciali' presso la Biblioteca Bridwell della Southern Methodist University (Dallas, Texas). Specialista in edizioni antiche e storia dell'editoria europea, ha pubblicato numerosi articoli e cataloghi di mostre. Fra i suoi lavori più recenti si ricorda l'imponente *Editio princeps. A History of the Gutenberg Bible* (2017), vincitore del premio DeLongBook History Prize 2018 e del premio della Society for the History of Authorship, Reading and Publishing.

GIANLUCA MONTINARO

Gianluca Montinaro (Milano, 1979) è docente a contratto presso l'Università IULM di Milano. Storico delle idee, si interessa ai rapporti fra pensiero politico e utopia legati alla nascita del mondo moderno. Collabora alle pagine culturali del quotidiano «Il Giornale». Fra le sue monografie si ricordano: *Lettere di Guidoaldo II della Rovere* (2000); *Il carteggio di Guidoaldo II della Rovere e Fabio Barignani* (2006); *L'epistolario di Ludovico Agostini* (2006); *Fra Urbino e Firenze: politica e diplomazia nel tramonto dei della Rovere* (2009); *Ludovico Agostini, lettere inedite* (2012); *Martin Lutero* (2013); *L'utopia di Polifilo* (2015).



*La qualità delle migliori nocciole e il cacao più buono
danno vita ad una consistenza
e ad un bouquet di sapori inimitabile.*

*Ferrero Rocher è quel dolce invito
che ti regala un momento prezioso,
perfetto da condividere*



**FERRERO
ROCHER**

Assapora la Bellezza

