





TIPOGRAFI  
LIBRAI  
ILLUSTRATORI

Uno sguardo alle arti editoriali

a cura di  
GIOVANNA ZAGANELLI

EDITRICE «PLINIANA»  
PERUGIA 2014



FONDAZIONE  
CASSA RISPARMIO  
CITTÀ DI CASTELLO



Università  
per Stranieri  
di Perugia



Tipografie  
del **Tifernate**

Progetto grafico a cura di Jonathan Pierini

*Tutti i diritti riservati*

© 2014 EDITRICE  PLINIANA  
Viale Francesco Nardi, 12 - 06016 Selci-Lama (PG)

ISBN 978-88-97830-09-2

Si ringrazia la Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello per l'efficace collaborazione che ha consentito di concretizzare la ricerca *Per una storia dei tipografi e librai: L'Alta Valle del Tevere* di cui il presente volume *Tipografi, librai, illustratori. Uno sguardo alle arti editoriali* costituisce una delle tappe. L'attenzione, l'interesse, la partecipazione del Presidente Antonio Gasperini, del Segretario Generale, Tommaso Vannocchi e dell'intero Consiglio di Amministrazione, ci hanno spinti con entusiasmo in questo interessante, complesso e affascinante settore di ricerca che costituisce uno degli assi portanti della cultura della città, della regione e dell'intero paese.

Si ringrazia inoltre l'attuale Presidente Italo Cesarotti e il nuovo Consiglio di Amministrazione per aver apprezzato il lavoro fino ad ora svolto e per averci concesso fiducia per il proseguimento delle attività di ricerca in collaborazione con l'Università per Stranieri di Perugia.

Un ringraziamento particolare va anche ai Tipografi di Città di Castello che hanno mostrato un vivo interesse per la ricerca subito tradotto in un'attiva partecipazione, fatta di testimonianze personali e generosità nel mostrare materiali utilissimi alla ricostruzione storica dell'attività tipografica di questo territorio.

La nostra gratitudine va naturalmente al personale della Biblioteca Comunale di Città di Castello e al suo direttore, la dott.ssa Alba Ghelli, che hanno messo a disposizione documenti preziosi con entusiasmo e con alta professionalità.

Vogliamo ringraziare infine i dottori Chiara Gaiardoni e Andrea Tafini per l'attento lavoro di ricerca condotto presso la Biblioteca Nazionale di Firenze, la Biblioteca Marciana di Venezia e la Biblioteca Comunale di Città di Castello, e Davide Pairone e Martina Pazzi per l'acquisizione della documentazione relativa al manoscritto di Costantino Magi (Ms. 1223) presso la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia.

Giovanna Zaganelli



## SOMMARIO

<i>Presentazione</i> a cura della Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello	IX
OSSERVARE, STUDIARE, RACCONTARE I SISTEMI TIPOGRAFICI	
<i>La cultura tipografica tra storia, letteratura e semiotica</i> Giovanna Zaganelli	3
<i>L'alfabeto pittografico di Valadés nella Rhetorica Christiana (Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579)</i> Andrea Bernardelli	41
<i>La costruzione tipografica del libro</i> Sarah Bonciarelli	59
<i>Dalle marche d'acqua ai marchi tipografici</i> Franco Mariani	81
<i>"Title page" o frontespizio? Storia e funzioni della prima pagina del libro</i> Edoardo Barbieri	89
<i>Apuntes sobre la imprenta madrileña del Siglo XVIII</i> Mercedes López Suárez	109
<i>Il carattere delle donne. La rappresentazione tipografica del femminile tra stampa periodica, quotidiani e letteratura</i> Toni Marino	123
<i>I librai dell'Alta Valle del Tevere</i> Andrea Capaccioni	145
LA GALASSIA GUTENBERG A CITTÀ DI CASTELLO: STORIE, VOCI E TRADIZIONI	
<i>Scipione Lapi e la sua eredità</i> Alvaro Tacchini	157
<i>Il Solco e le sue tipografie: aspetti grafici delle pubblicazioni</i> Antonella Lignani	171
<i>L'avventura editoriale della Libreria editrice "La Tifernate" di Giuseppe Paci</i> Enrico Paci	197

<i>I primi cento anni di una tipografia tifernate: la "Pliniana" di Selci</i> Giorgio Zangarelli	217
<i>Una famiglia tipografica tra tradizione ed innovazione: la Grifani Donati</i> Gianni Ottaviani	223
<i>Pitture, disegni, affreschi. Le esperienze artistiche di un giovane illustratore</i> Sarah Bonciarelli	231
<i>Storia di uno (sconosciuto) tipografo tifernate</i> Giovanna Zaganelli	241
<i>Pubblicità, tipografie e industria nel Tifernate. Un breve itinerario per immagini</i> Andrea Tafini	271

## LE STANZE DELLE IMMAGINI

Gli autori	287
Indice dei nomi	293

## PRESENTAZIONE

a cura della Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello

Conservare, valorizzare e promuovere il patrimonio artistico del territorio sono tra i principali obiettivi della Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello che ha voluto e vuole dare spazio e risalto alle attività tipografiche, non solo perché rappresentano un settore dell'impresoria locale, ma perché esprimono la capacità di produrre cultura e di fare della cultura un punto di forza del territorio tifernate. Di particolare interesse, in questa ottica, risultano i rapporti istituiti con l'Università per Stranieri di Perugia, insieme alla quale la Fondazione lavora per valorizzare il patrimonio culturale del settore tipografico con la divulgazione dei prodotti della ricerca tanto in campo nazionale che internazionale.

Il presente volume è frutto della proficua collaborazione che da alcuni anni la Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello porta avanti con il Dottorato in Scienze Letterarie, Librarie, Linguistiche e della Comunicazione Internazionale dell'Università per Stranieri di Perugia, coordinato dalla prof.ssa Giovanna Zaganelli. Questo libro costituisce un omaggio alla tradizione tipografica di Città di Castello e dell'Alto Tevere Umbro, luoghi che sono stati fin dal Cinquecento centri di diffusione delle tecniche di stampa e delle arti editoriali oltre che laboratori di preziosi manufatti.

Il Tifernate è un territorio ricco di storia, intriso d'arte, che parla attraverso i talenti che lo abitano e lo animano. Un contesto dinamico e creativo in cui il settore tipografico si è sempre distinto per la capacità di coniugare abilità imprenditoriali e pratiche culturali. *Tipografi, librai, illustratori. Uno sguardo alle arti editoriali* compie un viaggio nel mondo del libro, studiandone le fasi di realizzazione: dalla progettazione dei caratteri alla costruzione della pagina e dei suoi aspetti illustrativo-artistici, fino ad arrivare ai primi "canali di distribuzione" con librai ambulanti e progressiva-

mente stabili. Esso non si limita tuttavia ad uno sguardo storico-tecnico sull'oggetto libro, ma cerca nel passato uno stimolo e un bagaglio di idee per il futuro, per valorizzare la ricca sapienza artigianale e la forza imprenditoriale che le aziende editoriali del Tifernate hanno espresso e conservato nel tempo fino ad oggi con grande passione.

Con questo volume la Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello si augura di garantire un adeguato tributo ad una lunga tradizione editoriale, di fornire delle idee e dei progetti per il futuro, e di invitare tutti coloro che lo leggeranno a guardare con una rinnovata attenzione all'arte tipografica del libro che ha trovato in Città di Castello un punto nevralgico di diffusione e di crescita.

Fondazione Cassa di Risparmio  
di Città di Castello

*Osservare, studiare,  
raccontare i sistemi tipografici*



GIOVANNA ZAGANELLI

## LA CULTURA TIPOGRAFICA TRA STORIA, LETTERATURA E SEMIOTICA

### I. *La ricerca*

Il presente lavoro è frutto del progetto di ricerca *Per una storia dei tipografi e librai in Umbria: l'Alta Valle del Tevere* che si è avviato quattro anni fa in collaborazione e con il sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello<sup>1</sup>.

L'ambito su cui si concentra l'indagine riguarda appunto le tipografie della cosiddetta Alta Valle del Tevere, soprattutto la zona del Tifernate, dal loro primo insediarsi fino alla ricostituzione di alcune di esse in aziende grafico-cartotecniche ed editoriali.

Il volume rappresenta una delle tappe della ricerca, in parte visibile in rete attraverso il sito [www.tipografielibrai.it](http://www.tipografielibrai.it), che ha dato il via all'intero percorso e che già contiene (si tratta – è doveroso specificarlo – di un lavoro in continua e progressiva integrazione) una prima ricognizione delle attività tipografiche di Città di Castello e zone limitrofe, contestualizzate da un punto di vista storico e, inevitabilmente, economico e tecnico-artigianale. Il sito, il cui incremento fa parte integrante dei suoi obiettivi, è inoltre corredato da un archivio di immagini che consente di prendere visione di una vasta documentazione relativa agli aspetti della vita

---

<sup>1</sup> Vorrei qui ringraziare il Cavalier Antonio Gasperini, Presidente uscente della Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello, l'attuale Presidente Italo Cesarotti e il dottor Tommaso Vannocchi, Segretario Generale della Fondazione, insieme all'intero Consiglio di Amministrazione, per l'attenzione, l'interesse e la sensibilità mostrate nell'aver creduto al progetto di ricerca e nell'averlo sostenuto. Un ringraziamento sentito va anche ai Tipografi di Città di Castello che con la loro preziosa partecipazione hanno permesso il concretizzarsi delle diverse tappe della ricerca e la realizzazione del volume.

delle tipografie, del mestiere del tipografo, degli strumenti tecnici e dei prodotti tipografici, come frontespizi, fregi, illustrazioni, caratteri e naturalmente fascicoli e testi. Il racconto per immagini, ottenuto con un attento lavoro di ricerca condotto dalla dott.ssa Sarah Bonciarelli presso i tipografi, i loro archivi, i loro studi, le loro botteghe, e presso la Biblioteca Comunale di Città di Castello<sup>2</sup>, traduce in parallelo le informazioni contenute nelle diverse rubriche che compongono il sito. Esso consente di ricostruire una sorta di circuito della comunicazione messo in atto dalle attività tipografiche che ruota intorno al prodotto, si estende alle sue singole componenti, con uno sguardo che si apre ai processi di produzione, ai luoghi di produzione e a quelli di fruizione del libro, offrendo così l'opportunità di prendere contatto con aspetti della realtà culturale del Tifernate non sempre di facile reperimento, in modo diretto e autentico. In sostanza, il sito, l'archivio, e ora il volume, intendono essere testimonianze della grande tradizione culturale dell'Alta Valle del Tevere che, se osservata unitamente alle sue ricchezze artistiche (si pensi a Raffaello, a Della Robbia, a Signorelli, a Vasari fino ad arrivare a Burri, solo per citare alcuni degli artisti che sono stati attivamente presenti a Città di Castello e dintorni)<sup>3</sup>, e alle esperienze industriali di grande respiro sorte già alla fine dell'Ottocento, e poi soprattutto agli inizi del '900<sup>4</sup>, si

---

<sup>2</sup> Molti dei materiali presenti nel volume e nell'archivio visivo ([www.tipografielibrari.it](http://www.tipografielibrari.it)) sono stati messi a disposizione con grande cura e professionalità dal personale della Biblioteca Comunale di Città di Castello. Ringraziamo sentitamente la dott.ssa Alba Ghelli, direttore della Biblioteca, per la attenta e preziosa collaborazione.

<sup>3</sup> La presenza di Raffaello è attestata a Città di Castello tra il 1501 e il 1504 quando firma e data *Lo sposalizio della Vergine*, già nella Cappella Albizzini della chiesa di San Francesco. Infatti, come ricorda il Vasari, dopo *l'Incoronazione della Vergine* dipinta per l'altare degli Oddi in San Francesco al Prato a Perugia, «... tornando Pietro (Vannucci) per alcuni suoi bisogni a Firenze, Raffaello, partitosi di Perugia, se n'andò con alcuni amici suoi a Città di Castello, dove fece una tavola in Santo Agostino di quella maniera e similmente in S. Domenico una d'un Crocifisso, la quale, se non vi fusse il suo nome scritto, nessuno la crederebbe opera di Raffaello, ma sí bene di Pietro». (Vasari, *Vita di Raffaello*, vol. IV, 1967, p. 62).

<sup>4</sup> Non possiamo qui non fare riferimento al Laboratorio della Tela Umbra, impiantato nel 1908 dai baroni Alice Hallgarten e Leopoldo Franchetti, presso Palazzo Tommasini in via Sant'Antonio nel centro storico della città. L'impresa, destinata alla conservazione dell'arte antica della tessitura fatta con telai a mano, si rivelò un'azienda

presenta come un polo museale naturale e come uno dei territori italiani più interessanti e fecondi che giustamente merita l'attenzione e l'impegno anche degli studiosi. Ciò che ci interessa dunque, prendendo le mosse dal Tifernate, è capire la cultura tipografica, ricostruirne gli sfaccettati percorsi storico-sociali, suscitare interesse sempre maggiore intorno al tema, condividere con quante più persone possibili le informazioni, le suggestioni, le ipotesi ed infine entrare sempre più consapevolmente nella cultura del libro e della scrittura. Aggiungiamo inoltre che la metodologia, le diverse fasi di strutturazione della ricerca, e i suoi obiettivi sono stati guidati dalle esperienze accademiche che negli ultimi anni hanno dato ampio sviluppo al settore dei beni culturali e dell'ambiente, italiano ed europeo, convinti insieme ad essi che la diffusione dei patrimoni culturali sia uno strumento straordinario per lo sviluppo della conoscenza sia presso gli specialisti, che più ampiamente presso la società civile.

## II. *Arte tipografica come arte totale*

Entrando più nello specifico diciamo che obiettivo della ricerca è quello di concentrarsi sullo studio delle tipografie dell'Alta Valle del Tevere per poi, partendo da questa solida base, arrivare a proporre delle riflessioni su quelle che abbiamo definito le "arti editoriali". In effetti si tratta di un filone di ricerca presente nel Dottorato di ricerca in Scienza del Libro e della Scrittura, attivato

---

che non solo dette lavoro a donne (inizialmente una quindicina e poi fino a raggiungere il numero di quaranta), ma mise a punto una strategia imprenditoriale estremamente moderna e all'avanguardia, con orari di lavoro che permettevano alle lavoratrici di dedicarsi alla famiglia e con un asilo per i loro bambini. Del resto l'attenzione per i problemi sociali dei baroni Franchetti si era già manifestata nel 1901 con la costituzione presso Villa Montesca e, l'anno successivo anche a Rovigliano (situata a pochi chilometri dall'altro centro), di una scuola elementare alla quale potessero accedere gratuitamente i figli dei contadini fino alla sesta classe. Nel 1909 viene chiamata ad insegnare, con l'applicazione del suo innovativo metodo didattico, Maria Montessori, amica della baronessa Alice. Attualmente (a partire dal 2001) Villa Montesca è sede di un Centro Studi per la ricerca sulla didattica, sulle applicazioni educative della multimedialità e delle nuove forme di comunicazione sociale attraverso la rete.

presso l'Università per Stranieri di Perugia, che appunto studia il libro, i luoghi e gli spazi ad esso connessi, ne osserva i mutamenti nel corso del tempo, correlandolo tanto agli aspetti delle sue tecnologie, e più generalmente all'ambito della cultura materiale, che analizzandone i tratti della sua testualità, da quella scientifica a quella letteraria. Così il collegamento tra questi argomenti di studio e le scritture tipografiche è stato quasi immediato: Città di Castello si presenta infatti come uno straordinario "campione di ricerca", con la presenza di una importante, radicata, ed energica tradizione di cultura del libro<sup>5</sup>.

Ora, tornando alla ricerca in questione, direi che sono necessarie alcune premesse teorico-metodologiche che permettano di specificare la prospettiva dalla quale indaghiamo sulla stampa e sulla scrittura, di spiegare il filo conduttore dei diversi contributi presenti nel volume, e infine anche di differenziarci dagli altri studi, numerosi e seri, fino ad ora condotti sull'argomento preso qui in esame<sup>6</sup>.

Il punto di partenza è stato, già nel sito con le immagini ed ora qui più compiutamente con la scrittura, di avvicinarci alla attività tipografica considerandola un'arte, anzi una sintesi delle arti. Per illustrare questo concetto vorremmo proporre uno studio di Pavel A. Florenskij ([1918] 1983, pp. 57-67)<sup>7</sup> sul rito ortodosso. Lo studioso russo in un saggio scritto nel 1918 in occasione di una conferenza per la "Commissione per la salvaguardia dei monumenti e delle antichità del Monastero di S. Sergio"<sup>8</sup>, dal titolo

---

<sup>5</sup> Ricordo ad esempio tra le altre iniziative *La Mostra Mercato Nazionale del Libro e della Stampa Antica*, che si tiene a Città di Castello tutti gli anni. La mostra, che è ora, con il 2014, giunta alla sua quattordicesima edizione, ha visto nel tempo aggregarsi intorno ad essa numerose librerie antiquarie italiane e straniere ed ha registrato un incremento del patrimonio librario presentato con incunaboli, libri figurati, stampe antiche e documenti cartografici di grande interesse.

<sup>6</sup> Tra gli studi dedicati all'arte della stampa tifernate ricordiamo: Bioli 1928; Capaccioni 1992, 1993; Corbucci 1917; Falchi, Marinelli 1909; Giovagnoli 1943; Pirazzoli 1963; Ravagli 1894; Tacchini 1987, 1999.

<sup>7</sup> Pavel Aleksandrovič Florenskij (1882-1937) filosofo, matematico e sacerdote russo autore di numerose opere tradotte in italiano, fra cui ricordiamo: *Porte regali. Saggio sull'icona* (1977); *Lo spazio e il tempo nell'arte* (1995); *Iconostasi. Saggio sull'icona* (2008).

<sup>8</sup> Riportiamo dal saggio di Florenskij: «Il Monastero della Trinità di S. Sergio fu fondato nel 1335 da S. Sergio e attorno ad esso venne a formarsi un villaggio. Nel

*Il rito ortodosso come sintesi delle arti*, affronta con riflessioni “concretamente” teoriche il tema dell’arte religiosa, sostenendo che essa rappresenta una sintesi di attività artistiche eterogenee. Ad esempio, sostiene lo studioso, se prendiamo in esame l’icona russa<sup>9</sup>, non è affatto secondario il modo in cui viene illuminata: la sua luce deve essere la stessa per cui essa è stata dipinta, cioè «la luce instabile e disuguale, ondeggiante, in parte, forse, vacillante di una lampada». Ecco, l’icona può essere fruita efficacemente solo a queste condizioni, in un oscillare di luce intermittente e irregolare che la fa percepire come una cosa viva. Gli effetti della luce inoltre sono anche quelli dovuti alla presenza nell’icona delle pietre preziose, dei broccati, dei velluti, della esagerazione delle proporzioni delle immagini, ma soprattutto dell’oro. È l’oro a procurare miriadi di scintille luminose che richiamano altre luci, quelle dello spazio celeste. L’oro, convenzionalmente nell’arte sacra attributo della sfera celeste, è in grado di esprimere il contenuto spirituale dell’icona e di mantenere l’unità di stile e contenuto, cioè l’autentica artisticità dell’icona<sup>10</sup>.

Lasciata la sfera della luce, e l’arte del fuoco, Florenskij si sposta lungo un itinerario semiotico che prevede l’arte del fumo, ugualmente necessaria per il raggiungimento della sintesi artistica. La sottile cortina diffusa nell’aria dall’incenso gioca un ruolo fondamentale nella fruizione delle icone così come degli affreschi, diffondendo una atmosfera di pacata dolcezza che solo questa arte aerea è in grado di approfondire, determinando effetti di lettura e percezione dell’opera d’arte effettivamente differenti rispetto ad

---

1422 venne costruita, sulla tomba di S. Sergio, la prima chiesa in pietra al posto di quella in legno, distrutta da un incendio. Questa fu la prima di una intera serie di edifici religiosi e ben presto il villaggio di S. Sergio (oggi Zagorsk) divenne il centro di una intensa attività religiosa, ma anche sociale e politica. Nel 1914 fu fondato il Seminario» (Florenskij 1983, p. 67, n. 2).

<sup>9</sup> Sull’icona e la sua interpretazione si vedano le opere di Boris A. Uspenskij (1973, 1976, 1996, 2001), uno dei maggiori studiosi in questo campo. Filologo, storico della lingua, studioso di lingua e letteratura russa, di semiotica della cultura e di semiotica dell’arte ha insegnato nelle più prestigiose università europee e statunitensi. Professore all’Orientale di Napoli, oggi insegna all’Università di Mosca.

<sup>10</sup> Sulla simbolicità dell’oro in pittura e per una ricognizione delle icone russe, la loro funzione e il loro significato, si vedano, oltre agli imprescindibili lavori di Uspenskij sopra citati, anche Uspenskij ([1973] 1975).

un luogo neutro dove tutto ciò fosse annullato. In sostanza in un tempio, in un rito religioso, tutto partecipa di tutto: non solo gli aspetti della luce, del fuoco, del fumo, ma le stesse proporzioni architettoniche, così come la gestualità ritmica degli addetti al servizio divino, con la conseguente coreografia dovuta all'incontrarsi ed elevarsi degli sguardi, ai giri intorno all'altare, alle processioni, e poi ancora le pieghe dei tessuti preziosi, i profumi, le fiammelle di luce. Insomma l'insieme di tutti questi elementi produce le condizioni necessarie ad una efficace ricettività psichica. Inoltre ad essere coinvolti non sono soltanto le arti plastiche e pittoriche, ma anche quelle musicali e la poesia:

[...] poesia in tutti i sensi, dal momento che esso (il rito religioso) si presenta sul piano dell'estetica come un dramma musicale. Qui tutto è sottomesso ad un unico scopo, al supremo effetto catartico di questo dramma musicale, e perciò tutto qui è reciprocamente subordinato, e non esiste, (o perlomeno esiste in modo falso), se preso isolatamente (Florenskij 1983, p. 64).

Quello che colpisce nel saggio di Florenskij, oltre alla scrittura dai toni intensamente poetici, è che con grande modernità abbatta la divisione fra arti maggiori e minori, anticipa la filosofia del museo come laboratorio attivo, e si rivolge inoltre al rito religioso con le ragioni dell'estetica, mettendo da parte appunto, nell'attenta analisi, la mistica del culto.

Ma riprendiamo il concetto di fondo: la sintesi artistica è data dalla compresenza delle diverse arti che contribuiscono all'efficacia della fruizione "testuale"; nessuna di esse va considerata come accessoria, ma come parte di un tutto che è in grado di garantire l'unione (e l'unità) di espressione e contenuto.

È sostanzialmente da qui che abbiamo cominciato a pensare alle arti tipografiche come un insieme artistico. In effetti l'attività del tipografo può essere studiata efficacemente solo se vista come una sintesi di arti, in cui ciascuna è responsabile di un singolo segmento che va a costituire l'insieme. Si pensi, scomponendo, come suggerisce Florenskij, l'unità per osservare i singoli tratti, a ciò che avviene nella bottega del tipografo, ma anche attorno ad essa, per l'intero processo di costruzione del volume: dall'incisione dei caratteri alla realizzazione del punzone, dalla fusione dei metalli alla creazione degli inchiostri da stampa, dalle tecniche di

composizione dei testi, con l'allineamento dei caratteri sulla pagina, alla correzione delle bozze, dalla rilegatura del volume fino alla sua diffusione con librai ambulanti e stabili. La rapida carrellata appena proposta, ma il lettore potrà trovare approfondimenti all'interno del volume<sup>11</sup>, mostra in effetti come il libro si trovi al centro di una serie di attività, di tecniche e di competenze, che costituiscono un complesso funzionalmente unitario in cui ciascun singolo sintagma si trova in relazione funzionale con il tutto. E del resto anche se ci soffermassimo al suo solo aspetto linguistico potremmo notare che il libro è il prodotto di un lavoro di più mani che si intersecano: quello dell'autore, del compositore, e del correttore, ciascuno dei quali – sì – con le proprie competenze, ma anche conoscenze, filtri culturali, e geografie di provenienza. Sarebbe interessante concentrarsi sull'officina cinquecentesca come crocevia linguistico, soprattutto in una fase in cui dal latino si passa al volgarizzamento dei classici, e in cui il sistema linguistico volgare si va assestando. Insomma il libro, semioticamente parlando, è, insieme, un prodotto e un processo.

Ora il concetto di insieme artistico, come sintesi suprema di arti differenti nel senso proprio di Florenskij, presenta, a nostro avviso, dei punti di stretto riferimento anche con il pensiero del semiologo russo Lotman<sup>12</sup>. Mi riferisco, in questo caso, al suo lavoro *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, in cui lo studioso affronta il discorso dell'artisticità dei testi sostenendo che le arti si richiamano vicendevolmente:

---

<sup>11</sup> In particolare sulla costruzione del libro si veda qui il saggio di Sarah Bonciarelli, e sulla figura e il mestiere del libraio si veda invece il saggio di Andrea Capaccioni.

<sup>12</sup> Jurij M. Lotman (1922-1993) nato a Pietroburgo, semiotico, storico della letteratura e della cultura, fondatore della "Scuola semiotica di Tartu". Molte sono le sue opere tradotte in italiano, tra cui ricordiamo: *Tipologia della cultura* ([1973] 1975), scritto in collaborazione con il collega e amico Boris Uspenskij (l'altro grande rappresentante della Scuola di Tartu), *La struttura del testo poetico* ([1970] 1972), *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura* (1980), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti* (1985), *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità* (1993). A proposito della possibile relazione tra le teorie lotmaniane e quelle di Florenskij, ricordo che Lotman è stato il primo diffusore delle opere di Florenskij, pubblicando a Tartu il testo *La prospettiva rovesciata* (1920, circa) ora in «Sign Systems Studies» (Tartu 1987).

Afferma un antico detto: le muse fanno il girotondo. Poiché ogni musa aveva un proprio nome, una propria immagine, propri strumenti e una propria arte, i greci vedevano immancabilmente nell'arte, appunto, un girotondo, un insieme di aspetti differenti, ma reciprocamente necessari all'attività artistica (Lotman 1998, p. 23).

Il focus, negli scritti che compongono il volume per il lettore italiano, è dato soprattutto dalle arti figurative, e Lotman sostiene che le diverse attività artistiche in tutte le loro forme di manifestazione, in ogni sistema culturale, rappresentano un insieme in cui i singoli elementi si richiamano necessariamente. Così non solo il linguaggio verbale e quello iconico, ma anche l'architettura, il teatro, gli oggetti della vita quotidiana si costituiscono in un unico dialogo a più voci. Ne è un esempio chiaro il saggio *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in cui l'organizzazione dell'*interieur* (lo spazio interno della casa), non viene descritta solo come "la disposizione dei mobili, dei soprammobili, dei quadri e delle sculture all'interno di un dato ambiente, [essa] non è solamente la decorazione artistica dei muri, soffitti e pavimenti" (Lotman 1998, p. 25), ma è data dal loro rapporto organico con oggetti della vita quotidiana che introducono all'interno della scena domestica aspetti diversi dal punto di vista culturale e temporale: esattamente nel modo in cui il televisore introduce nell'appartamento moderno il cinematografo. Insomma qualunque *interieur* noi scegliessimo, non sarà mai riassumibile in una unità composta di oggetti ed opere sincroniche al momento della loro creazione. La cattedrale europea, ad esempio, mostra visibili i segni di differenti strati culturali, così come la chiesa ortodossa che, pur caratterizzata da grande unitarietà, riempie il proprio spazio di icone, ricami, gonfaloni, e affreschi risalenti a epoche diverse. Insomma *le muse fanno il girotondo* e siamo tornati anche a Florenskij.

Perché è importante affrontare lo studio della cultura tipografica attraverso questo sguardo semiotico? Riteniamo che questo specifico approccio ci permetta di percepire l'intero circuito comunicativo e produttivo del libro e di vedere così il mondo della tipografia come una pluralità di arti, ognuna delle quali con una sua specializzazione, una sua storia, con un cammino che è importante salvaguardare. Si può guardare avanti solo essendo consapevoli anche del passato. Ecco perché l'esperienza dell'Alta

Valle del Tevere costituisce un “campione testuale” di grande valore nella storia della cultura tipografica. Entrare nei laboratori dell’arte della stampa, come la presente ricerca ci ha permesso di fare, ha significato – e significa – vedere tutto ciò: i caratteri, gli antichi torchi, molti dei quali conservati, altri esposti o utilizzati, insieme ai nuovi procedimenti di stampa, fino ai documenti, ai libri, all’oggetto finito. Dunque arte del metallo, arte della carta, arte delle parole, arte delle immagini, il tutto ritmato da antiche e simboliche gestualità e ritualità, in una segreta linea che unisce oggetti, tempo e cultura. Alla maniera di Florenskij e di Lotman.

### III. *Per una geografia tipografica dell’Alto Tevere Umbro nel Cinquecento*

Gli aspetti riguardanti la mappatura tipografica e la produzione testuale all’indomani di Gutenberg a Città di Castello, sono stati più volte affrontati, tuttavia non ci dispiace qui fare il punto della situazione proponendone una sintesi, soprattutto tenendo conto di repertori internazionali di grande prestigio per poi confrontarli con studi più mirati e specificamente dedicati al Tifernate<sup>13</sup>.

La presenza di attività tipografica nell’Alto Tevere, e in particolare a Città di Castello, è stata attestata a partire dal 1538, stando alla ricognizione messa a punto da Borsa, in *Clavis typographorum libroriorumque Italiae*, che segnala in Italia, tra il 1465 e tutto il 1500, centocinquantadue luoghi tipografici (fig. 1). Il suo catalogo è organizzato «secundum nomina», distribuito poi «servato temporis ordine», cioè rispettando la progressione cronologica e infine «secundum loca», menzionando anche luoghi dove l’attività è limitata ad un solo tipografo, o dove è addirittura occasionale. Ricaviamo così i seguenti dati: in Civitate Castelli, nel 1538, abbiamo Girolamo Carbonio, tra il 1538-39 Bartolomeo Gucci e il fratello Niccolò, ancora negli stessi anni Antonio Mazzocchi, e nel 1539 Giovanni Gallo.

---

<sup>13</sup> Per una bibliografia sull’argomento si rinvia qui alla nota 6. Aggiungiamo Cecchini, Pimpinelli (1969). Inoltre per una ricognizione della geografia tipografica umbra tra il XV e XIX secolo ricordiamo il saggio di Cecchini (1963).



riordina per tipografo-editore (*Index of Printers and Publishers*) le indicazioni contenute nell'ordine per autori, e che tiene però conto solo delle sigle editoriali (non quindi come in Borsa dei singoli tipografi), tanto con società imprenditoriali – le dinastie familiari –, che con quelle composte fra singoli tipografi, come nel caso ad esempio di Città di Castello. Un catalogo ad “ordinamento aggregato”, lo definisce Quondam (1983, p. 579) differenziandolo appunto da quello del Borsa piuttosto ad “ordinamento discreto”. In entrambe le raccolte citate Città di Castello è presente. Nel caso dello *Short-Title* è segnalata con tre tipografi-editori e con cinque stampe prodotte tra il 1526 e il 1550. Rimangono invece vuoti i periodi riguardanti il 1465-1500, il 1501-1525, il 1551-1575 e infine il 1576-1600 che rappresentano l'intero arco temporale indagato e suddiviso appunto per periodi di venticinque anni.

Il percorso affascinante del catalogo, distribuito per serie cronologiche e luoghi tipografici, permette di osservare il cammino della stampa con le sue progressioni, gli assestamenti e le crisi che lo hanno caratterizzato durante questo primo periodo di vita. Sostanzialmente, sulla scorta di Quondam (1983), così riassumibile: una forte ed esplosiva fase di avvio, a cui segue un periodo di assestamento, e un lieve declino tra il 1501 e il 1550, e infine una fase di ripresa ed espansione tra il 1551 e il 1600. Venezia spicca su tutte, con una posizione di costante incremento per tutto il Cinquecento, come la migliore e più progredita rete di distribuzione commerciale di tutta Europa. Ciò era dovuto non tanto (o non solo) alla presenza di mecenati, o grandi committenti, o alle richieste da parte di istituzioni universitarie o religiose – fattori in ogni caso determinanti secondo Febvre e Martin per il costituirsi dell'editoria – quanto piuttosto alla sua funzione di centro marittimo e commerciale<sup>15</sup>. A Venezia si aggiungono in ordine di importanza Roma, Firenze, Milano, Bologna, Brescia, Napoli, Ferrara<sup>16</sup>. Accanto ai grandi centri tipografico-editoriali abbiamo

---

<sup>15</sup> Sul primato di Venezia come capitale della tipografia si vedano almeno Febvre, Martin 1977; Hirsch 1967, 1977; Quondam 1989.

<sup>16</sup> Venezia copre, tra il 1460 e il 1600, il 52,39% del totale di produzione tipografica, Roma l'11,42%, Firenze l'8,68%, Milano il 5,06%, Bologna il 3,55%, Brescia il 2,02%, Napoli l'1,74%, e infine Ferrara l'1,75% (Quondam 1983, p. 584).

poi, via, via, il proliferare di altri centri minori, non sempre stabili e che si accendono temporaneamente per il passaggio di qualche tipografo o per qualche specifica richiesta e occasione.

I dati generali ricavati dai due grandi repertori possono ora essere rivisitati alla luce dei numerosi studi forse più mirati che, come abbiamo accennato, sono stati condotti sull'area del Tifernate in tempi naturalmente più o meno vicini a noi, e poi in tempi recenti e anche recentissimi. Chi sono, allora, i tipografi che operano nel Tifernate e quali documenti producono?

La prima società di tipografi che viene segnalata a Città di Castello, siamo nel 1538, è quella composta, appunto, da Bartolomeo e Niccolò Gucci di Cortona e da Antonio Mazzocchi da Cremona, stampatori ambulanti muniti di una strumentazione che è limitata al minimo indispensabile, come raccontano Angelo Falchi e Angelo Marinelli nel 1909:

un'abbondante quantità di corsivo 'petrarchesco' corpo dodici; una discreta partita di maiuscole rotonde stesso corpo, con le quali componevan quasi tutti i titoli, eccetto pochissimi ch'eran fatti di corpo ventiquattro che, da quanto appare era posseduto da' nostri in piccola quantità; due sole iniziali fregiate, la prima delle quali, la C, come quella che più si prestava, cucinata in tutte le salse; il segno del paragrafo; una sola foglia a cui si ricorrevva per finale ad ogni bisogna (p. 30)<sup>17</sup>.

Parliamo, qui come altrove, di tipografi ambulanti, che lavorano organizzandosi intorno ai centri maggiormente sviluppati socialmente dove è presente la richiesta editoriale da parte di università, o accademie, o studi. In effetti l'arte della tipografia si sviluppa all'insegna dello spostamento continuo, del nomadismo, evidenziando il carattere avventuroso di un percorso che inizia dal momento in cui gli artigiani/artisti si allontanano dall'officina dove hanno appreso le prime conoscenze alla ricerca di luoghi più redditizi, e condizioni più favorevoli, accompagnati dalle loro

---

<sup>17</sup> La dettagliata e tecnica descrizione degli strumenti dei tipografi è ricostruita da Falchi e Marinelli (1909, p. 30) impiegati della Casa Editrice Lapi. Sulla presenza tipografica a Città di Castello nel Cinquecento si veda il saggio di Capaccioni (1993, pp. 309-322). Su Scipione Lapi e il suo percorso storico-culturale si veda nel presente volume il contributo di Alvaro Tacchini.

attrezzature e spinti, si potrebbe dire, da un certo spirito imprenditoriale. Sono state studiate le ragioni della mobilità e inquadrare in macrocategorie all'interno delle quali poi si intrecciano realtà e fenomeni diversi: fughe per prendere le distanze da circostanze politiche o naturali avverse, o per evitare controlli (e censure) tanto laici che ecclesiastici; richieste di ingaggi favorevoli e redditizi, e infine mire imprenditoriali che portano ad allargare l'attività in altri luoghi<sup>18</sup>. Seguendo le differenti traiettorie si ottengono così mappe geografiche sorprendenti che dall'Oltralpe si diramano nel nostro paese, come nel caso ad esempio di Sweynheim e Pannartz che da Magonza e da Colonia si diressero a Subiaco e poi a Roma; o come nel caso di Bonino Bonini che di origine dalmata si sposta a Venezia, e in seguito a Verona, a Brescia, e a Lione (Mistretta 2002). Ora tornando alle ragioni degli spostamenti, e alle corrispondenti categorie elaborate, crediamo che sia proprio all'interno di queste che possiamo collocare i percorsi professionali, ed umani, dei tipografi tifernati, e inquadrarli soprattutto in relazione all'allontanamento da vicende politiche complesse e poi alle richieste di realizzazione di particolari opere, come vedremo.

Di Bartolomeo e Niccolò sappiamo che provenivano da un'agiata famiglia cortonese, che sembra aver avuto nel tempo legami con Città di Castello per un antenato che era stato priore della chiesa di San Bartolomeo nel XV secolo (Ravagli 1894), ed operarono soprattutto in Toscana dopo aver compiuto l'apprendistato a Firenze. Nel 1536 Niccolò, insieme ad Antonio Mazzocchi, stampò a Siena la *Commedia nova di Phylogenia intitolata i quattro giochi* di Pietro Aretino e l'*Egloga rusticale intitolata Stracale* di Pietro Antonio dello Stricca Legacci. Su Antonio Mazzocchi non abbiamo molte informazioni, se non che, di provenienza cremonese, iniziò la sua carriera in Toscana, a Firenze, dove nel 1533 stampò la *Mandragola, comedia facetissima di Lucrezia e Callimaco* di Machiavelli e, sembra, la *Calandra* del Bibbiena. Nel 1536 lo vediamo attivo a Siena con l'*Egloga rusticale del parentado fatto*

---

<sup>18</sup> Sull'argomento della "mobilità tipografica" si veda il recente lavoro curato da Marco Santoro e Samanta Segatori (2013), *Mobilità dei mestieri del libro tra Quattrocento e Seicento*, edito da Fabrizio Serra che raccoglie gli Atti del Convegno Internazionale tenutosi a Roma dal 14 al 16 marzo 2012.

con *Marietta e Guasparrino* di anonimo. Poi ancora a Firenze nel 1537 soprattutto in collaborazione con Niccolò Gucci, con De' Ricci e con il Giunta, il grande stampatore fiorentino. Dal sodalizio con Niccolò abbiamo la *Clizia* di Machiavelli, e il *Volgarizzamento dei sette Salmi penitenziali* di Pietro Aretino<sup>19</sup>.

Nel 1538 i due Gucci e Mazzocchi lasciarono la Toscana per dare inizio all'avventura editoriale tifernate. Non dimentichiamo che nel 1537 Alessandro de' Medici venne assassinato e forse ciò può aver influito sulla decisione di allontanarsi da Firenze e preferire, almeno in via temporanea, la tranquillità di una cittadina umbra rispetto all'inquieto clima politico che segnò la Firenze medicea prima dell'elezione di Cosimo I. Sappiamo anche che fra la famiglia Vitelli ed Alessandro de' Medici ci furono importanti relazioni di amicizia: il Vitelli fu, infatti, uno degli ufficiali di Alessandro de' Medici. Proprio per questo motivo non è dunque troppo azzardato stabilire un legame tra i due fatti, l'assassinio di Alessandro e i disordini fiorentini da un lato e la dipartita dei due soci dalla Toscana alla volta della cittadina tifernate. Si ebbero come risultato del soggiorno a Città di Castello cinque stampe, la prima delle quali, siamo nel giugno del '38, è data dagli Statuti del Comune commissionati dai Priori. Si tratta di una raccolta di cinque Statuti cittadini, il *Liber Statutorum Civitatis Castellii*, a cui fanno seguito il *Liber Statutorum Palatii Dominorum Priorum*, lo *Statutum Mercantie*, gli *Statuta Curie Officialis plani seu dannorum datorum De Officio Officialis seu Notari* e infine gli *Statuta Gabellarum*<sup>20</sup>. Nell'ottobre del 1538 il Mazzocchi e il solo Niccolò Gucci (senza dunque il fratello Bartolomeo) stamparono il *De obsidione Tifernatum* di Roberto Orsi, a spese di Gerolamo

---

<sup>19</sup> Le informazioni sulla vita e le opere dei tipografi che hanno operato a Città di Castello sono elaborate soprattutto sulla scorta di Capaccioni 1993, oltre che Cecchini 1963 (pp. 119-128) e infine Ravagli 1894.

<sup>20</sup> L'insieme degli statuti è citato in Falchi, Marinelli 1909, nel *Catalogo della raccolta di statuti, consuetudini, leggi, decreti, ordini e privilegi dei Comuni, delle associazioni e degli enti locali italiani dal Medio Evo alla fine del secolo XVIII* (1950) e infine, come vedremo, nello *Short-Title Catalogue of Books Printed in Italy and of Italian Books Printed in Other Countries from 1465 to 1600* (1958). Ricordiamo anche che nel 1938 durante la Settimana Poligrafica Tifernate fu dedicata agli Statuti una mostra che si tenne a Città di Castello in occasione del quarto centenario della prima edizione locale, quella degli Statuti Comunali (Cecchini 1963).

Cerboni (impensis H. Cerbonij), un'opera storica scritta dal vice podestà della città nel 1471. Ancora su commissione di Cerboni, pur non essendo la data dichiarata, si pensa in ogni caso nel 1538<sup>21</sup>, Antonio e Niccolò pubblicarono i *Carmina* dell'umanista Gregorio Tifernate. Nel luglio del 1539 invece, su commissione di Giovanni Gallo, che ricordiamo fra i curatori degli Statuti, stamparono il secondo libro dell'*Eneide* in volgare di Virgilio, tradotto dal cardinale Ippolito de' Medici e poi più volte riprodotto (fig. 4). Fece seguito *Prosperi Acrimati Sabini De Ufedio Pareneticum Carmen in Catonis praecepta de moribus*, un'opera composta di tre brevi poemetti morali di Prospero Acrimato, su commissione del tifernate Nicola Laurenzi, e dedicata ad Agamennone Salviani, appartenente ad una importante famiglia cittadina. Vediamo poi i due soci spostarsi a Cortona dove stamparono il *Liber Statutorum terre Mondulphi*, la prima stampa della cittadina toscana. Si ricongiunsero poi a Firenze nel 1542 e infine nel 1546 rientrarono a Città di Castello per pubblicare le *Ventisette antiche lezioni della vita di San Florido, insieme cogl'inni responsori ed orazioni* su richiesta del vescovo Alessandro Filodori.

Qualche riflessione merita intanto la prima delle pubblicazioni tifernate, quella degli *Statuti* commissionati dai Priori che sembra confermare come la scrittura tipografica, fin dal suo nascere, si sia mossa nel terreno dell'amministrazione cittadina, con scopi che ricalcano quelli degli antichi sistemi di scrittura, nati e cresciuti intorno agli interessi della comunità economica, amministrativa e religiosa. Civiltà fatte di contabili e notai. Gli studiosi hanno perfino individuato un parallelismo tra l'invenzione dell'alfabeto e quello della moneta: "come la lettera è il più piccolo comune

---

<sup>21</sup> Nella lettera dedicatoria destinata a Paolo Vitelli infatti, troviamo questa annotazione di Cerboni: «h(a)ec aut(em) pauca q(uae) sup(er)sunt Venetiis primo impressa fuerit [sic] a(n)no abhinc XL iam exacto». Il curatore si riferiva ai poemi di Gregorio Tifernate stampati a Venezia quaranta anni prima: sembra, secondo Brunet (1861), trattarsi di un Ausonio del 1472 o della raccolta dei poeti umanisti pubblicata nel 1498 da Bernardino Veneto. Nel primo caso i *Carmina* dovrebbero portare la data del 1512 e ciò è impossibile in quanto in quell'epoca il Mazzocchi e il Gucci non avevano ancora iniziato a lavorare, inoltre la stampa viene attestata a Città di Castello a partire dal 1538. Non rimane che una unica data disponibile, il 1538. Sull'argomento si veda Capaccioni (1993, p. 321) da cui l'annotazione è tratta.

denominatore di ogni senso e di ogni memoria, così la moneta, nel bacino del Mediterraneo, è la misura di ogni cosa” (Barthes ([1973] 1999, p. 42). E di monete si parla anche a Città di Castello con l’ultimo dei prodotti editoriali che riusciamo a segnalare relativamente al periodo qui preso in esame, *La Tariffa*, del 1599 curato da Fabrizio Fucci, uomo politico di una illustre famiglia della città, ed edito, non dal sodalizio Gucci – Mazzocchi, ma dallo stampatore Giovanni Magnoni. Si tratta di un breve opuscolo costruito per ‘ridurre alla nostra le monete straniere’, più precisamente di un manuale destinato ai linguaggi monetari<sup>22</sup>. Del resto, ampliando il discorso, non dobbiamo dimenticare che la scrittura tipografica è nata in ambiente di orafi e coniatori di monete (lo stesso Gutenberg trova a Magonza un finanziatore che è banchiere) e come ricorda Barthes ([1973] 1999) l’arte della stampa si è rapidamente sviluppata grazie ad una unità economica e commerciale di una Europa in cui i banchieri investono in libri in relazione al fatto che sarebbero stati poi dei best-sellers, dalle Bibbie ai messali, dai calendari, alle bolle d’indulgenza.

Per tornare al discorso sugli Statuti tifernati sarebbe, mi pare, utile ripercorrere le testimonianze lasciate e raccolte anche negli altri luoghi tipografici umbri, come Foligno, Todi, Cascia, Orvieto, Spoleto, e naturalmente Perugia – che pur sede universitaria, colloca al secondo posto, dopo quella letteraria, la produzione legata a Bandi ed Editti – per rendersi conto che l’apparizione della stampa è strettamente collegata alle esigenze di organizzazione politico-amministrativa delle città (Capaccioni 1993; Cecchini 1963). E per rendersi conto di come alla mappa geografica dei pellegrinaggi dei tipografi ne corrisponda una seconda, che segnala le progressive faticose tappe della crescita civile, economica, tecnica e didattica delle comunità. Oltre che di quella letteraria di cui ci occuperemo più avanti. Certo, si dirà, ciò si riscontra soprattutto in centri dove è più scarsa la presenza e la richiesta universitaria, e quindi dove la *Res Literaria* sembra passare in second’ordine rispetto a quella appartenente alla sfera pratica, burocratica e amministrativa. Ma Città di Castello presenta in effetti un panorama

---

<sup>22</sup> Sull’argomento e sulla sua relativa bibliografia si rimanda al saggio di Capaccioni 1993.

controverso, a volte anche di difficile comprensione. Che si tratti di una città colta non c'è dubbio alcuno se osserviamo, come si è accennato, il movimento di artisti presenti e di grandissimo rilievo: ancora prima della presenza di Raffaello, attestata a partire dal 1501, a Castello si respirano suggestioni culturali forti, come vedremo fra breve. I rapporti con i Medici e con Firenze sono stretti, così come anche gli scambi commerciali, con la presenza di maestranze fiorentine, che ne determinarono anche l'assetto urbano architettonico.

#### IV. *Il manoscritto, la stampa e i nuovi statuti epistemologici*

Ma torniamo ancora alla discussione teorica. Abbiamo parlato di arte, per tutte le attività sopra descritte, innanzitutto nel senso in cui Bacone intendeva nel *Novum organum* l'invenzione della stampa, cioè come τέχνη, come *ars artificialiter scribendi*, da contrapporsi quindi alla *ars naturaliter scribendi*, come sapere tecnologico appartenente alla *Mechanica*, come ciò che stabiliva una frattura tra il passato e l'età moderna. O per lo meno come ciò che contribuì insieme all'invenzione della bussola e della polvere da sparo a istituire la modernità. Ma facciamo un passo avanti. Siamo entrati nelle botteghe dei tipografi, abbiamo studiato gli alfabeti tipografici, abbiamo ricostruito storie di professionalità esemplari, abbiamo messo insieme informazioni, dati e statistiche sui patrimoni bibliotecari e di archivi. Tuttavia riteniamo che il punto di partenza per qualunque tipo di riflessione sulle attività tipografiche debba essere ricondotto alla scoperta della scrittura, prima, e alla nascita della stampa, poi, soprattutto come invenzioni che hanno generato nuove pratiche e modalità di comunicazione, di organizzazione della conoscenza, in sostanza, una riconfigurazione del nostro patrimonio cognitivo. È ora su questi punti che ci soffermeremo brevemente, soprattutto sulla scorta di Chartier, Goody e Ong<sup>23</sup>.

La scoperta della scrittura fu una invenzione di straordinaria portata che produsse innanzitutto delle ripercussioni importanti

---

<sup>23</sup> Sulle culture dell'oralità e della scrittura si vedano appunto i classici testi di Chartier ([1996] 1999), di Goody ([1986] 1988; [2000] 2002) e di Ong ([1982] 1986).

nella sfera conoscitiva dell'uomo, e come abbiamo accennato, modificò profondamente la gerarchia sensoriale portando in primo piano la visione, rispetto all'ascolto. In effetti se pensiamo al Medioevo, o anche precedentemente all'antichità classica, è la cultura dell'oralità che le caratterizza: la parola può essere allora percepita come un evento sonoro e fisico diretto a destinatari pronti a recepirla tramite lo stesso canale sonoro, fisico e temporale. Essa è concretamente ancorata a destinatari presenti nello scambio, o sentiti come tali, ed è quindi legata a situazioni concrete, a esperienze vissute. Si fa uso di formule facilmente memorizzabili, di proverbi e ci si serve dei meccanismi della ripetizione per fissarle. In sintesi, nelle culture dell'oralità la conoscenza avviene in un contesto che prevede la partecipazione attiva dell'uditorio: siamo in grado di apprendere ciò che ascoltiamo e, fondamentale, ciò che ricordiamo (impariamo a ricordare) a memoria<sup>24</sup>. La memoria è fatta di presente, essa trattiene, registra e fissa solo le conoscenze, le informazioni e i dati socialmente attivi e utili, dunque non possiede passato se non quello che viene rivisitato e riutilizzato in forma di presente.

La scoperta della scrittura scombina la gerarchia sensoriale portando in primo piano la visione rispetto all'ascolto. Ma cosa dobbiamo intendere, in realtà, per visione? Essa indica un particolare tipo di vedere che Simone (2000, p. 16) definisce "visione alfabetica", cioè quella capacità che abbiamo acquisito, con sforzo, con allenamento, di identificare i simboli visivi nella loro linearità, disposti uno dopo l'altro in successione e basata sulla temporalità. La visione alfabetica si oppone alla visione non-alfabetica che non si basa sulla linearità, ma permette di vedere oggetti che si presentano all'occhio simultaneamente. Sulla scorta del concetto di linearità alfabetica, noi potremmo parlare di "linearità tipografica": se nel passaggio dall'oralità alla scrittura quest'ultima aveva spostato il centro sensoriale dall'udito alla vista, dall'ascolto alla visione, con la scoperta della stampa la parola viene ancorata allo spazio in modo maggiormente stabile. Essa, la parola, si traduce in forme spaziali, diventa oggetto di lettura silenziosa, interiore e si allontana dalla dimensione sociale da cui aveva tratto origine e

---

<sup>24</sup> Per una ricognizione di studi dedicati al rapporto tra testi orali e scritti e alla loro relazione con le immagini si veda Zaganelli 2008.

in cui si era consolidata. La Eisentein (1979) sottolinea con forza i cambiamenti prodotti dalla stampa nella conoscenza, soffermandosi ad esempio sulla memoria e i suoi strumenti: non si fece più ricorso a rime, a ripetizioni o a cadenze per ricordare, ma ci si affidò alla scrittura e alle immagini come meccanismi per rievocare o descrivere. Nacquero di conseguenza trattati scientifici che prevedevano l'uso di mappe, diagrammi e schemi. E infine come conseguenza dei precedenti punti si diffuse la tradizione della catalogazione, dell'ordinamento e del confronto delle informazioni, che a loro volta anticiparono le moderne pratiche degli indici, dei repertori, dei cataloghi.

Con la stampa i caratteri sono innanzitutto “collocati” all'interno della pagina e la composizione tipografica dipende dal controllo della posizione: si prendono e si dispongono manualmente su una superficie dei caratteri già concretamente esistenti, i quali, poi, verranno rimessi nel loro posto abituale per essere successivamente riutilizzati. Da questa controllata precisione scaturisce la nitidezza della pagina, con righe regolarmente distribuite verso destra che offrono l'opportunità al lettore di reperire facilmente le informazioni. In ciò consiste l'usabilità della pagina stampata: nitidezza e regolarità spingono l'occhio a individuare agilmente (e in silenzio) i caratteri, le parole e il loro significato. La presenza di indici alfabetici, di titoli, di paragrafi, di capitoli, di frontespizi fraziona e distribuisce entro regole precise l'identità visiva del testo, rendendolo quindi identificabile e con ciò spostando l'asse comunicativo anche dalla parte del lettore<sup>25</sup>.

In tale contesto cognitivo si concretizza e acquista un ruolo determinante il concetto di spazio tipografico come spazio chiuso, delimitato, cioè con confini e margini precisi. A questo tipo di chiusura visibilmente percepibile corrisponde una “chiusura” – si potrebbe dire – “cognitiva”, già agevolata dalla scrittura, ma ampliata dalla stampa: il pensiero si deposita su una superficie stabile, “si libera” dall'influenza dell'interlocutore e diventa così autonomo, completo, finito e definitivo. Il pensiero fissato viene poi moltiplicato in migliaia di copie che la stampa produce.

---

<sup>25</sup> Sulla storia e sulle varie modalità del frontespizio si rimanda qui nel volume al saggio di Edoardo Barbieri.

Inoltre la pagina, il testo, si possono moltiplicare, ma non modificare, non si possono apportare cancellature, glosse, rimandi, tutte operazioni che invece caratterizzano il manoscritto. La visibilità del testo stampato è diversa da quella più ricca e variegata del manoscritto, obbedisce a regole prestabilite dove l'armonia è prodotta dalle righe allineate, tutte della medesima lunghezza, dove gli spazi pieni e quelli vuoti si alternano disciplinatamente.

#### V. *Tenacia del manoscritto e sua convivenza con il libro stampato*

Tuttavia, come sottolinea tra gli altri Ong ([1982] 1986), la stampa ha progressivamente raggiunto la sua natura visiva dei tratti netti e puliti, compiendo un considerevole sforzo. Da un lato infatti le logiche dell'oralità hanno dominato ancora a lungo nel panorama culturale librario: ciò risulta ad esempio evidente nei primi frontespizi, che pur presentando una importante strutturazione visiva con cornici le quali si ispiravano alle arti plastiche e alla pittura, tenevano poco conto delle esigenze della parola in quanto strutturata in unità visive, prima ancora che in messaggio linguistico compiuto. Così parole non rilevanti potevano essere presentate in grandi caratteri e all'inizio della pagina. Ciò è dovuto al fatto che a differenza del lettore educato alla, e dalla, stampa, il lettore del XVI secolo era ancora interessato al suono, concepiva cioè la lettera come «un processo di ascolto messo in moto dalla vista» (Ong ([1982] 1986, p. 172).

In questo caso la conformazione visibile del testo diventa un fatto secondario e può allora manifestarsi in forme che noi definiremmo irregolari o sorprendenti. Come ad esempio nel frontespizio appartenente all'edizione del 1534 di *The Book Named the Gouvernour*, di Sir Thomas Elyot, pubblicata a Londra da Thomas Berthelet (fig. 2), in cui l'articolo *the* ad inizio di pagina, e a caratteri enormi, produce un effetto grafico non rispettoso di una logica testuale che ha la finalità di mettere in evidenza elementi e nessi significativi nell'economia generale del testo, rispettando anche l'armonia, mai semplicemente decorativa, del testo.

In effetti per tutto il Quattrocento e oltre, pur avendo la tecnica della stampa allargato il pubblico dei lettori, e pur avendo reso il libro un prodotto più economico, e quindi accessibile ad

un maggior numero di persone, esso non subì vistose modifiche. I primi tipografi, infatti, trasferirono nel nuovo organismo, gli equilibri, le disposizioni, gli ornamenti e le lettere del manoscritto, come ad esempio il cosiddetto libro “da banco”, solenne libro ecclesiastico o universitario, di grande formato, in caratteri gotici, la cui pagina era condensata su due colonne al centro e contornata da ampi margini per il commento, o note sia di studio che di lettura. A seguire abbiamo il libro “di lettura”, o umanistico, dal formato medio, in cui il testo era distribuito a piena pagina, senza la presenza di colonne e con margini meno ampi, e infine si passò al libro in volgare, “da bisaccia”, di piccolo formato, con testo distribuito su due colonne, privo di margini e opera di scribi non professionisti, con distribuzione a partire dagli anni '70 del Quattrocento sempre più ampia.

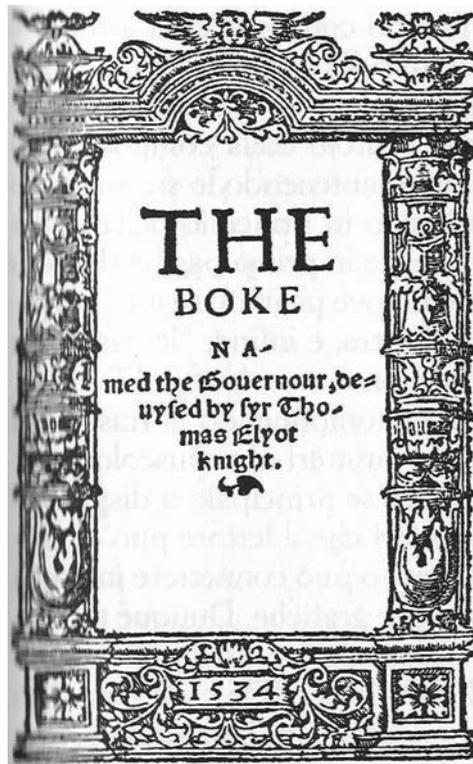


Fig. 2 - Frontespizio, *The Booke Named the Gouverneur*, Londra, Thomas Berthelet, 1534.

D'altro canto, come sottolinea Petrucci (1983), va anche ricordato che il manoscritto ha convissuto a lungo con i nuovi prodotti della stampa, diversi sia nei formati che nella tipologia, se pensiamo che, ancora alla fine del XV secolo, esso conserva un suo spazio di mercato. In sostanza il manoscritto continuò a proliferare, nonostante la diffusione della stampa, ancora durante tutto il Quattrocento, spingendosi anche oltre, tipizzandosi intorno a due modelli, i due estremi della gamma libraria: il "libro cortese", in pergamena, raffinato, prezioso e costoso, e dall'altro libri in volgare, in carta, di basso livello, sia dal punto di vista fattuale che contenutistico (Petrucci 1983, pp. 522-23). Nonostante ciò un nuovo tipo di libro e un nuovo modo di leggere stava inevitabilmente entrando in campo, conquistando una sua autonoma posizione, con la tecnica della riproduzione a caratteri mobili.<sup>26</sup>

## VI. *Tipografia e letteratura*

Se da un lato dunque il libro, come prodotto, come oggetto, è stato studiato in relazione al suo modificarsi nel tempo e quindi in posizione di discontinuità nei vari snodi importanti che lo hanno caratterizzato, per altri versi esso, non importa se tavoletta cerata, volumen, codex o libro a stampa, in ambito letterario è stato indagato anche come ciò che con la sua spessa consistenza simbolica ha animato il pensiero e le opere di scrittori e poeti di tutti i tempi. Interessante a questo proposito è stato rivisitare le dense pagine di Curtius ([1948] 1992), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, in cui particolarmente nel capitolo *Il libro come simbolo*, tratta proprio di questo aspetto<sup>27</sup>. Curtius, infatti, pur riconoscendo al libro a stampa una portata innovativa di

---

<sup>26</sup> Sulla vitalità del manoscritto al tempo della stampa si veda anche McKitterick ([2003] 2005).

<sup>27</sup> Il filologo alsaziano in *Letteratura europea e Medio Evo latino*, pubblicato nel 1948, seguendo i movimenti dei *topoi*, luoghi retorici, presenti nella letteratura antica struttura un percorso che lo conduce nella letteratura medievale e infine in quella moderna, con uno sguardo che abbraccia l'intera Europa e che la attraversa cronologicamente da Omero fino al Novecento. Curtius ([1948] 1992).

straordinarie proporzioni, ha come progetto quello di osservare il rapporto tra Medio Evo da un lato, e Mondo Moderno dall'altro, tra metamorfosi e continuità. Quindi ciò non esclude appunto che si possa, pur nelle indiscutibili fratture che segnano il cammino del libro, rintracciare una linea di continuità che lo studioso identifica nelle sue differenti forme simboliche e retoriche. In questo modo esso (il libro) sembra quasi non avere storie da far leggere in sincronia o diacronia, quanto piuttosto mostrarsi in limpida e caparbia fedeltà alla sua immagine simbolica di ieri e di oggi.

Le metafore e i simbolismi letterari offerti dallo studioso nella infinità delle citazioni mostrano la sua presenza costante, o meglio, il suo continuum ininterrotto che attraversa l'intero tracciato della storia letteraria. Il libro in questo modo, al di là delle differenze storiche e antropologiche tra manoscritto e prodotto gutenberghiano, è il libro. Esso si moltiplica, si stratifica, percorre l'Oriente e l'Occidente, si identifica metonimicamente nei suoi singoli elementi, prende corpo nei suoi supporti, si annuncia nel materiale scrittorio. Dante, ad esempio, spesso prende spunto dal lessico artigianale librario (carte, fogli, quaderni, volumi) per le sue espressioni metaforiche come quando, alludendo alle parole di San Benedetto, dice che le copie della sua *Regola* sono inutili perché non viene più seguita e quindi esse non sono altro che spreco di preziose carte (*Par.*, XXII 74 ss.):

... e la regola mia  
rimasa è giù per danno delle carte.

Anche San Bonaventura, come San Benedetto, sottolinea la decadenza del suo ordine affidandola ad una metafora libraria in cui i frati sono paragonati alle pagine di un libro e chi le sfogliasse ne troverebbe una in cui la tradizione è rimasta integra (*Par.*, XII 121 ss.):

Ben dico, chi cercasse a foglio a foglio  
nostro volume, ancor troverà carta  
u' leggerebbe: «I' mi son quel ch'i' soglio'»

Oppure l'azione del voltare pagina ha una corrispondenza con l'apprendimento scolastico, quando Virgilio ricorda a Dante la dottrina aristotelica (*Inf.*, XI 101 ss.):

e se tu ben la tua Fisica note,  
 tu troverai, non dopo molte carte,  
 che l'arte vostra quella, quanto pote,  
 segue, come 'l maestro fa il discente;  
 sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote.

Il punto di vista cambia e si amplia progressivamente che si sale nel Paradiso: così la terra sembra diventare appena un quaderno, un esiguo frammento di contingenza nel grande libro del cosmo (*Par.*, XVII 37 ss.):

La contingenza, che fuor del quaderno  
 della vostra matera non si stende,  
 tutta è dipinta nel cospetto eterno

Ritroviamo nelle opere dantesche, non solo nella *Commedia*, l'uso di metafore librarie già presenti nel Medio Evo. Ma rinnovate, arricchite e appassionate. Si tratta di metafore dotte generate dall'affermarsi del mondo universitario, Bologna, Napoli, Parigi. Con il XIII secolo la conoscenza e la comprensione del mondo derivano dai testi e la lettura rappresenta un'operazione simbolica compiuta su di essi. Per Dante le più alte funzioni dello spirito sono legate allo studio, all'acquisizione del sapere attraverso i libri; ecco dunque spiegato perché il mondo della scrittura è così presente nelle sue opere (dalla *Vita Nova* fino alla *Commedia*) ed è espressione dei toni poetici più alti. Ma come sottolinea Curtius il ricorso alla scrittura e al libro nel linguaggio metaforico caratterizza tutte le epoche, in differenti modi, legati alla più ampia strutturazione della cultura, che ne mette in luce di volta in volta gli aspetti più rilevanti e in stretta "relazione vitale" con l'uomo. Così Goethe spiegava la sacralità attribuita al libro da Shakespeare ad esempio<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Come ricorda Curtius, citando Goethe, Shakespeare costruisce similitudini attraverso elementi che oggi non avrebbero forse lo stesso appeal, come il libro ad esempio: «... era passato più di un secolo dall'invenzione della stampa; ma ciononostante il libro aveva ancora carattere sacro (ce lo dimostrano le rilegature preziose di quel tempo) e come tale era amato e venerato dai grandi poeti; noi invece rileghiamo tutte le opere in broccia e rispettiamo ben poco sia la rilegatura che la copertina» (Goethe in Curtius [1948] 1992, p. 336). Sulla relazione tra scrittura, memoria e alfabeti visivi si veda qui nel volume il saggio di Andrea Bernardelli.

Certo il valore sacrale assegnato alla scrittura ha una origine antichissima che ci riporta alla nascita dei primi sistemi segnici nel Vicino Oriente Antico, in Mesopotamia, in Egitto, alle caste sacerdotali che detenevano i segreti della scrittura, della conoscenza, della magia. Inoltre in molte culture l'inventore della scrittura è un dio (l'egiziano Thoth, il greco Hermes, il babilonese Nabû), e ad esempio i geroglifici egizi sono definiti 'parole degli dei'. Lo stesso atto fisico di imprimere dei segni su un supporto era percepito come sacro, e in fin dei conti, se ripercorriamo tutta la storia della scrittura, notiamo come si sia pensato di poter intervenire sul reale attraverso la manipolazione di simboli.<sup>29</sup>

Ma la questione che vogliamo porre, lasciando (a fatica) l'universo simbolico del libro di Curtius, riguarda ancora più da vicino il rapporto che si stabilisce tra la scoperta della stampa e la letteratura, organizzandolo intorno a due domande: il carattere tipografico che cosa ha prodotto in Letteratura? Esiste una relazione tra l'invenzione della stampa e la struttura della narrazione? Entriamo nell'argomento dicendo che in campo letterario l'interiorizzazione dello spazio tipografico si riflette con delle risposte assai diverse nel corso del tempo. Esse vanno, se disposte lungo un asse cronologico, dal carne figurato fino alla cosiddetta poesia visiva, dai *calligrammi* fino alle Avanguardie novecentesche.<sup>30</sup> Il carattere tipografico sembra allora volersi svincolare dalla serie lineare assumendo spesso le sembianze dell'immagine e disegnando per l'occhio uno spazio costellante. Si pensi, per proporre esempi più vicini a noi, a Mallarmé, che con *Un coup de dés*<sup>31</sup> (fig. 3)

---

<sup>29</sup> Sull'argomento si veda tra gli altri Cardona (1981; 1986). Sui primi sistemi di scrittura si veda Zaganelli 2008.

<sup>30</sup> Il calligramma, appartenente al periodo alessandrino (Simia di Rodi, Teocrito), viene usato ad esempio anche da Francesco Colonna nella *Hypnerotomachia Poliphili* (edito a Venezia da Aldo Manuzio nel 1489) sotto forma di cestelli, vasi, fontane. È ripreso a distanza di secoli anche da Rabelais e da Apollinaire. Esso sfrutta l'opposizione chiaro/scuro, scritto/non scritto nella pagina per ottenere i contorni di figure che rappresentano o alludono al contenuto della composizione, come ad esempio *La cravatte et la montre* di Apollinaire.

<sup>31</sup> Il testo fu pubblicato nella rivista internazionale «Cosmopolis» nel maggio 1897 e poi pubblicato più tardi, nel 1914, in *plaque* a cura di Edmond Bennet, genero del poeta, per le Éditions de la Nouvelle Revue Française.

rende la lettura una operazione puramente spaziale: i versi costruiti con corpo tipografico e caratteri di misura differenti, sono disposti in diverse direzioni all'interno della pagina a riprodurre iconicamente il caso (le *hasard*) e la corporeità degli elementi grafici, unitamente agli intervalli fra le parole e tra i segmenti di scrittura diventano i tratti costitutivi del testo. I bianchi e i caratteri sparsi in giro per il foglio definiscono configurazioni astratte e sostituiscono alle sequenze lineari basate sulla temporalità una scansione spaziale-tipografica. Ad esempio la frase «Un coup de dés jamais n'abolira le *hasard*» (che è anche il titolo della composizione) viene sbriciolata all'interno del testo pur nello stesso corpo tipografico: «un coup de dés», posizionato in principio della pagina e centrato, sovrasta «jamais» sempre in prima pagina; segue «n'abolira» in quarta pagina, in basso verso sinistra, e infine le «*hasard*» a pagina sette, in fondo al foglio in posizione centrale (fig. 3).

Dunque più letture sono possibili guidate in prima istanza dall'architettura tipografica: l'occhio infatti costruisce una prima linea ricomponendo la frase i cui frammenti si lasciano cogliere per i loro caratteri in maiuscolo stampatello e in grassetto.

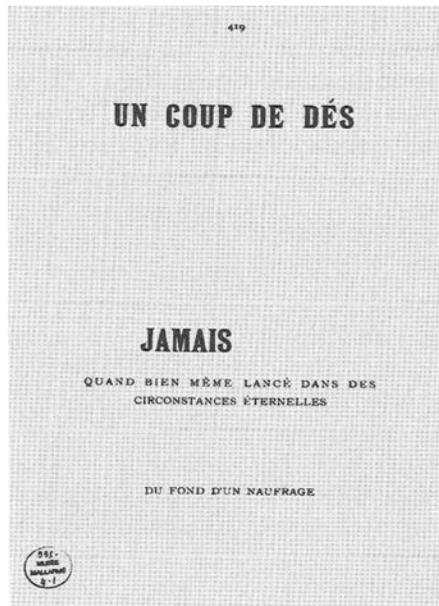


Fig. 3 - Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés*, 1897.

Ma tutto intorno alla frase principale “si dispongono” riflessioni, associazioni di idee, pensieri che il lettore può cogliere in modo autonomo rispetto all’insieme.

Potremmo parlare a lungo, da questo punto di vista, anche del Futurismo che ha fatto della lettera, del frammento, del singolo segno, del corpo tipografico l’asse portante del concetto di testo e della propria filosofia. Se dunque il carattere ha prodotto con la stampa la linearità, la razionalità e pulizia della pagina, esso ha anche sollecitato il rifiuto di un equilibrio stabilito dando luogo a sorprendenti rivoluzioni, controtendenze, disubbidienze tanto in prosa come anche in poesia. Tuttavia ciò che preme qui sottolineare è che con la nascita del carattere tipografico si ha la conferma evidente della forza delle lettere, elementi del fare, non solo del dire, in grado di produrre significato anche autonomo rispetto al suono. Come del resto ci hanno testimoniato nel tempo prima di tutto i monaci, ma poi appunto tipografi, pittori, letterati, poeti, artisti, pubblicitari, grafici, type designers, il cui compito è stato quello di “sbarrare” la strada che collega la prima e la seconda articolazione, la lettera e la parola, per seguire un’altra via non già quella del linguaggio, ma quella della scrittura<sup>32</sup>. La scrittura, dunque, non è uno strumento al servizio della parola come suono, non esaurisce la sua esistenza in questa funzione, ma come ha svelato, meglio confermato, Gutenberg, essa produce e imprime suoi intenzionali segni. È in questo ambito della combinatoria dei singoli segni che è possibile leggere la presenza del tipografo-editore che compare con il suo nome nel frontespizio o nel colophon, che è rappresentato nelle marche di riconoscimento: l’editore si affaccia dalle pagine del libro attraverso gli elementi fisici del corpo testuale come l’impaginazione, la scelta del carattere, il bagaglio illustrativo, che nell’era di Gutenberg si presentano come elementi di primaria importanza tanto nei processi comunicativi che in quelli produttivi<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Su questo argomento si veda Cardona 1981, Harris 1993, e soprattutto Barthes ([1994] 1999).

<sup>33</sup> Sul frontespizio, la sua storia e le sue tipologie si veda qui il saggio di Edoardo Barbieri. Sulle marche d’acqua e ancora sui marchi e sulle illustrazioni si rimanda ancora nel volume ai saggi di Franco Mariani e di Antonella Lignani.

Torniamo ora al concetto di “chiusura”, che la stampa produce con la ridefinizione dell’identità visiva della pagina, rispondendo così alla seconda delle domande. A questo proposito si potrebbe istituire un legame tra chiusura tipografica e chiusura narrativa. Ciò che matura infatti con la stampa è un senso di organizzazione del materiale che si configura e si distribuisce sotto gli occhi dell’autore nella sua interezza, con un inizio, uno sviluppo e una conclusione: egli è in grado in questo modo di controllare la sua opera come «un’entità autonoma, distinta, chiusa» (Ong [1982] 1986, p. 207). La struttura a episodi che caratterizzava (forse permetteva) le esposizioni orali lunghe lascia progressivamente il posto a strutture più compatte, con climax. La tragedia greca, ad esempio, è stata una forma di arte che prima di altre ha scelto una narrazione di tipo piramidale: in effetti, sebbene venisse, e ancora venga, rappresentata oralmente di fronte ad un pubblico, è un genere totalmente controllato dalla scrittura in quanto era scritta per essere messa in scena e recitata. È interessante notare come essa (generalmente) manchi della voce narrante che si cala e si nasconde nei personaggi. Un altro esempio interessante legato al concetto di spazio visibile della scrittura, inteso come spazio dotato di confini, che si aggiunge alla compattezza della trama in cui l’impianto complessivo prevale sulla frammentazione degli episodi, è la costruzione “del punto di vista fisso”. Esso, sostengono Ong e McLuhan, nasce appunto con la stampa e permette allo scrittore di componimenti in prosa di poter mantenere un tono omogeneo e un distacco dalla materia trattata:

lo scrittore poteva andarsene fiduciosamente per la sua strada (maggiore distanza, minor preoccupazione); non c’era bisogno di fare di tutto una satira menippea, un miscuglio di punti di vista e di toni diversi per soddisfare tutte le sensibilità. Lo scrittore poteva anche confidare in una maggiore adattabilità del lettore (maggiore comprensione). A questo punto nacque il “pubblico dei lettori”: una numerosa clientela personalmente sconosciuta all’autore, ma capace di trattare con alcuni punti di vista più o meno precostituiti (Ong [1982] 1986, p. 188).

Il passo che si è voluto qui riportare sembra utile perché riassume un passaggio importante dello sviluppo della narrazione, tra oralità, scrittura e nascita della stampa, e al contempo segnala il

sorgere di una nuova comunità di lettori. Si apre così la strada al romanzo moderno che rimpiazza l'epica, nella sua combinazione di reale e di fantastico. È nel racconto poliziesco che la struttura piramidale troverà il suo apice, con una tensione crescente che poi si muove verso la soluzione finale. Il senso di "chiusura", come lo abbiamo definito, è dovuto non solo alla compattezza organizzativa, ma anche al fatto che l'insieme della storia, compresa la sua soluzione, è nelle mani di uno dei personaggi che poi la rivelerà agli altri.

## VII. Torniamo all'Alta Valle del Tevere

Rientriamo ora nel Tifernate (da cui tutto ha preso il via) per proporre, in chiusura, qualche osservazione a partire dalla restante parte della documentazione prodotta, oltre a quella amministrativa (gli *Statuti*): intendiamo quella letteraria. Anch'essa presente, come abbiamo avuto modo di vedere, sia con testi legati alla cultura locale, e commissionati da notabili della città, sia con testi religiosi e infine con testi letterari classici, come ad esempio *Il secondo di Virgilio in lingua volgare*, tradotto dal cardinale Ippolito de' Medici, del luglio del 1539, che ebbe risonanza anche al di fuori del territorio Tifernate (tavv. 1, 2)<sup>34</sup>.

Il percorso di volgarizzamento dei classici nelle tipografie, iniziato già a metà del Quattrocento, si conferma ed esplose nel Cinquecento, nel momento in cui il volgare, in linea generale, si è stabilito come sistema linguistico dotato di autonomia, tanto nella comunicazione che nelle pratiche editoriali, ed è pronto per le esigenze dei nuovi alfabetizzati. Città di Castello, anche se con i suoi esigui numeri, si misura e "interferisce" con i due colossi della produzione in volgare: Venezia e Firenze, centri che da soli

---

<sup>34</sup> Risulta interessante ricordare che sempre nel 1539 un'altra Eneide viene data alle stampe a Venezia da Niccolò di Aristotile de' Rossi, detto lo Zoppino (fig. 4). Sul volume in questione si veda *Alla ricerca dell'Eneide stampata in Civitate Castelli nel 1539. Storie, percorsi, ipotesi*, di prossima pubblicazione a cura di G. Zaganelli e S. Bonciarelli, per la Pliniana, con il sostegno della Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello.

coprono la metà della produzione dei libri in volgare<sup>35</sup>. Nel 1539 infatti dai torchi di Antonio Mazzocchi e Niccolò Gucci esce il secondo libro dell'*Eneide*, nello stesso anno edito anche a Venezia, appunto dallo Zoppino. Ora anche osservando il corpus tipografico tifernate si può arrivare alla conclusione che pur nella enorme varietà di testi che entrano in officina, esiste una certa continuità con ciò che era presente anche nei testi manoscritti, come aveva sostenuto Curtius e anche Quondam, qui più volte richiamato. La *nuova ars* segue i tracciati della vecchia, replica le sue scelte e consuetudini generando ad una velocità fino a quel momento impensabile un numero multiplo di copie. Città di Castello è in grado di confermare questo dato con i suoi generi di prodotti editoriali: quelli amministrativo-giuridici, ma anche quelli religiosi, e poi quelli letterari (si va dal teatro, ai poemetti, ai classici con Virgilio). E a ben guardare non è poco per una cittadina non sede universitaria, e non sede di officine stabili, ma ambulanti. Due altri dati risultano interessanti alla ricostituzione del contesto culturale tifernate: va ricordato infatti che gli *Annali Comunali* parlano di una presenza importante tra il 1469 e il 1515 di professori di grammatica e poesia, di maestri di filosofia, di lettere latine e greche e di lettori in legge, anche se è possibile ipotizzare che si trattasse di insegnanti ambulanti, fenomeno che era molto diffuso fin dal Medioevo (Biondi 1900). Non dimentichiamo poi che verso la fine del XVI secolo vennero istituite le prime Accademie, luoghi di incontro per la discussione, per la lettura di testi poetici e infine per le rappresentazioni teatrali. I palazzi gentilizi sono spesso le sedi più adatte per questi eventi, come

---

<sup>35</sup> Il quadro linguistico che presenta Città di Castello non è dissimile da quello di molte altre aree italiane dove una maggioranza costituita da differenti strati sociali comunica in volgare, ma spesso non è in grado né di leggerlo né di scriverlo; e dove d'altro canto una minoranza, fatta soprattutto di notabili, politici, ecclesiastici, può essere definita invece bilingue, perché legge e scrive sia in latino che in volgare. Per ciò che riguarda la situazione linguistica italiana fra Quattro e Cinquecento si veda *Alfabetismo e cultura scritta nella storia della società italiana* in «Quaderni Storici», 38, 1978, pp. 478-700. Per un quadro più generale riguardante la storia della lingua si vedano almeno Bartoli Langeli 1992, Bruni 1984, Bruni (a cura di) 1992; Cardona 1983; Graff 1989; Petrucci, Romeo 1992. Inoltre sulle fasi, i dati e le statistiche relative ai processi di volgarizzazione dei testi letterari che entrano in tipografia si veda Quondam 1983, soprattutto le pp. 587-613.

quelle dei Vitelli, con saloni affrescati e sontuosi giardini, o le sale comunali presso il Gonfaloniere. Non casualmente, dicevamo, Città di Castello va tenuta d'occhio: essa si presenta infatti come un centro in grado di produrre cultura specie se osservata nella sua straordinaria commistione di arti tipografiche, pittoriche, architettoniche. Il percorso avviato sulla produzione tipografica tifernate, che si è concentrata volutamente, qui nell'introduzione, soprattutto nel Cinquecento, ma che nel volume procede fino al presente, mette in luce in effetti una interessante cittadina, animata da progetti culturali di grande rilievo. Già prima dell'arrivo di Raffaello si respirano venti di novità dovuti all'incrociarsi di artisti umbri, marchigiani e soprattutto toscani, richiamati dalle committenze illuminate delle famiglie tifernate. Stando al Vasari vi lavorò molto, ad esempio, Gentile da Fabriano, anche se ogni sua traccia è andata perduta. Ottaviano Nelli, autore anche del ciclo dedicato a S. Agostino a Gubbio, dipinge in S. Maria delle Grazie l'affresco raffigurante il Transito della Vergine e siamo nel 1436. Il Pintoricchio soggiornò a lungo a Città di Castello e prestò la sua opera anche alla famiglia Vitelli per la quale dipinse una Epifania (1486), oggi al Pitti. Il Museo del Duomo tifernate possiede una sua Madonna con Bambino e San Giovannino. Nel 1474 il Comune chiama il Signorelli per affrescare la torre vescovile. L'artista cortonese tornerà più volte nel Tifernate fino al 1489 lasciando in città almeno tre tavole importanti: una *Adorazione dei Magi*, oggi al Louvre, una *Adorazione dei pastori* conservata alla National Gallery di Londra, e infine, il *Martirio di San Sebastiano*, uno dei gioielli della Pinacoteca comunale di Città di Castello.

Il presente volume ha voluto ripercorrere alcune tappe della scrittura tipografica soffermandosi alla sua prima fase, all'*ancien régime typographique* (qui spostato alla prima metà del Cinquecento), seguendo i documenti, i testi e tutto ciò che ne ha attestato la presenza a Città di Castello e dintorni, ma poi anche nei periodi successivi. Il lavoro è suddiviso in tre sezioni, di cui la prima costruisce le coordinate storiche e teoriche, inserendo da un lato il Tifernate in un circuito comunicativo più ampio, come uno snodo importante di un fermento culturale che coinvolge l'intero territorio italiano e lo proietta solidamente in Europa. Ma anche rileggendo la sua attività tipografica come un segmento di un processo

che ha riguardato l'avvento della scrittura, le sue ripercussioni in campo cognitivo, le sue relazioni con le immagini (segni, simboli o marchi che siano), che ha osservato la costruzione del libro come manufatto e come costruito che si modifica progressivamente dal punto di vista semiotico, che entra in libreria e crea comunità di lettori. Nella seconda parte si è tornati alle officine tipografiche dell'Alta Valle del Tevere dando voce alle testimonianze dirette, alle storie di tipografi, ai materiali, alle macchine, ai torchi in un percorso che si è dipanato cronologicamente dal '500 fino ai nostri giorni. Qui la storia della scrittura si identifica e prende corpo non solo come materialità (dei caratteri, dei supporti, delle sostanze, degli inchiostri), ma aggiungerei come fisicità, come sforzo fisico che vede i primi tipografi alla ricerca di occasioni favorevoli per produrre, come girovaghi, in condizioni spesso disagiate, ma anche come diffusori di cultura, come creatori di nuove comunità culturali e, non dimentichiamolo, come imprenditori. Ecco, una parte consistente della storia di questa terra di tipografi è qui contenuta, in un tracciato non sempre continuo, ma tenace, tra i Gucci, il Mazzocchi, il Carbonio, e poi Scipione Lapi e poi gli attuali, non pochi, tipografi-editori-artisti-cartotecnici. La terza sezione è costituita da un racconto visivo che fa da sfondo ai precedenti interventi scritti portando l'attenzione anche sul presente. Con uno sguardo orientato inevitabilmente al futuro e con immagini che danno una apertura sull'attuale panorama tipografico di Città di Castello, terra densa di storia, cultura e umanità.

Chiudiamo con una citazione di Barthes ([1994] 1999, p. 43) uno degli studiosi che ha dedicato più energie alla tematica della scrittura e alle sue definizioni:

Diciamo per semplificare (e con tutti i limiti che una simile schematicità comporta), che la scrittura implica tre determinazioni semantiche principali:

- 1) è un gesto manuale, opposto al gesto vocale [...];
- 2) è un registro legale di contrassegni indelebili, destinati a trionfare sul tempo, sull'oblio, sull'errore, sulla menzogna;
- 3) è una pratica infinita, nella quale tutto il soggetto è coinvolto, e quest'attività si oppone di conseguenza alla semplice *trascrizione* dei messaggi. In tal modo *Scrittura* è secondo gli usi e le filosofie: un gesto, una Legge, un diletto.

Ci sembra, questa di Barthes, una definizione che sintetizza le nostre pagine introduttive, che permette di entrare nelle riflessioni che qui seguiranno, e che infine può indicare la strada per successive e doverose altre riflessioni in tempi in cui ai documenti di carta si affiancano inevitabilmente anche quelli digitali.

Perugia, novembre 2013

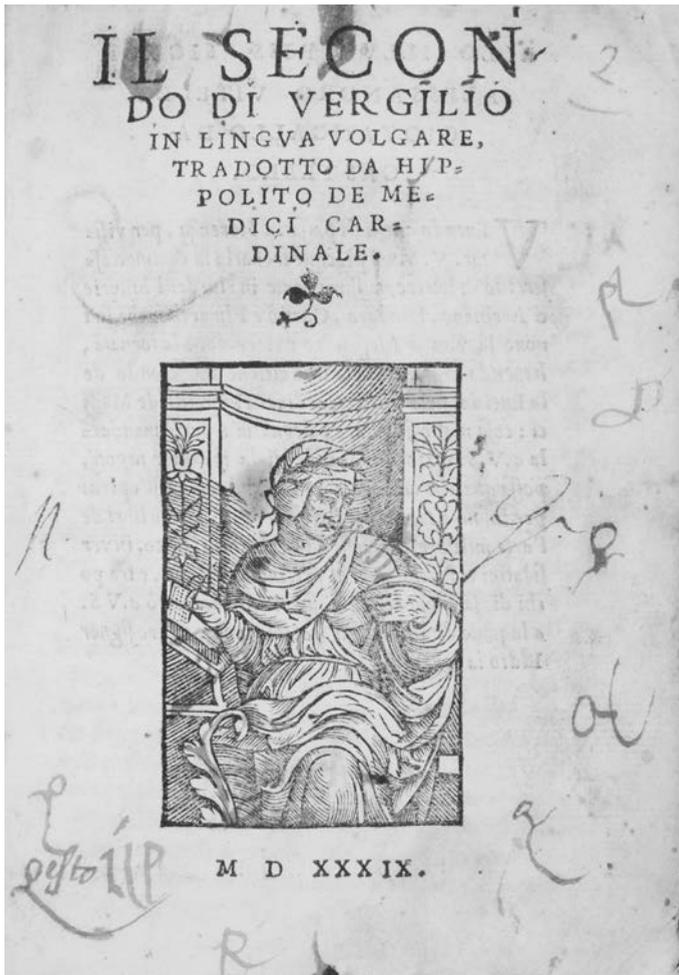


Fig. 4 - *Il secondo di Virgilio in lingua volgare tradotto da Ippolito De Medici Cardinale*, Venezia, 1539.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barbieri E., *Il libro nella storia. Tre percorsi*, Milano, C.U.S.L., 2007.
- Barthes R., *Variations sur l'écriture*, Paris, Editions de Seuil, 1994 (trad. it. *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999).
- Bartoli Langeli A., Infelise M., *Il libro manoscritto e a stampa*, in Bruni 1992, pp. 943-977.
- Bioli G., *Stamperie e Stampatori a Città di Castello*, Città di Castello, Grifani Donati, 1928.
- Biondi U., *Le antiche accademie letterarie di Città di Castello*, in «Bollettino della regia Deputazione di storia patria per l'Umbria», IV (1900), pp. 511-517.
- Borsa G., *Clavis Typographorum librariorumque Italiae*, Baden-Baden, 1980.
- Brunet J. C., *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, II, Paris, Didot, 1861.
- Bruni F., *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, UTET, 1984.
- Bruni F. (a cura di), *L'italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, UTET, 1992.
- Capaccioni A., *Attività tipografica a Città di Castello nel Cinquecento: lettori e committenti*, in «Grifobanca. Periodico della Cassa di Risparmio di Perugia», n. 3, 1992, pp. 38-42.
- Capaccioni A., «*Impressum in Civitate Castellii*». *Libri e società a Città di Castello nel Cinquecento* in «Annali dell'Università per Stranieri di Perugia», gennaio-giugno 1993.
- Cardona G. R., *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1981.
- Cardona G. R., *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana*, II, *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 24-101.
- Cardona G. R., *Storia universale della scrittura*, Milano, Mondadori, 1986.
- Cecchini G., *Stato di conoscenza della tipografia e della editoria in Umbria dal secolo XV al secolo XIX*, in «Bollettino della Deputazione di storia patria per l'Umbria», LX, 1963.
- Cecchini G., Pimpinelli P., *Catalogo generale delle edizioni di Scipione Lapi*, Città di Castello, Lapi, 1969.
- Chartier R., *Culture écrite et société, L'ordre des livres (XIVe-XVIIIe siècles)*, Paris, Albin Michel, 1996 (trad. it. *Cultura scritta e società*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999).

- Corbucci V., *Le vicende della stampa in Città di Castello e le sue odierne tipografie (1538-1916)*. Conferenza tenuta in occasione della Mostra del libro, il 14 agosto 1916 alla Scuola operaia, Città di Castello, Leonardo da Vinci, 1917.
- Curtius E. R., *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke Verlag, 1948 (trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992).
- Eisenstein E., *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979 (trad. it. *La Rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, Il Mulino, 1986).
- Falchi A., Marinelli A., *La stampa a Città di Castello dal «magister» Mazzocchi (1938) a Scipione Lapi (1875)*, Città di Castello, Lapi, 1909.
- Febvre L., Martin H.-J., *L'apparition du livre*, Paris, Michel, 1958 (trad. it. *La nascita del libro*, Roma-Bari, Laterza, 1977).
- Florenskij P., *Porte regali. Saggio sull'icona*, Milano, Adelphi, 1977.
- Florenskij P., *La prospettiva rovesciata* in Misler (a cura di), 1990.
- Florenskij P., *Il rito ortodosso come sintesi delle arti* in Misler (a cura di), 1990.
- Florenskij P., *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi, 1995.
- Florenskij P., *Iconostasi. Saggio sull'icona*, Milano, Medusa, 2008.
- Gatta M., *Dalle parti di Aldo. Vicende e protagonisti della cultura tipografica italiana del Novecento*, Macerata, Biblohaus, 2012.
- Gatta M., *La grande famiglia. Storia di editoria e bibliografia*, Macerata, Biblohaus, 2012.
- Giovagnoli E., *Città di Castello e l'arte della stampa*, Città di Castello, Regia Scuola industriale per le arti grafiche, 1943.
- Goody J., *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986 (trad. it. *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988).
- Goody J., *The Power of the Written Tradition*, Washington - London, Smithsonian Institution Press, 2000 (trad. it. *Il potere della tradizione scritta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002).
- Graff H. J., *Storia dell'alfabetizzazione occidentale*, I, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 150-176.
- Harris R., *La sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS Éditions, 1993.
- Hirsch R., *Printing, Selling and Reading (1450-1550)*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1967.
- Hirsch R., *Stampa e lettura tra il 1450 e il 1550* in Petrucci (a cura di), 1977, pp. 1-50.
- Johnson A. F., Scholderer V., Clarke D. A. (edited by), *Short-Title Cata-*

- logue of Books Printed in Italy and of Italian Books Printed in Other Countries from 1465 to 1600 now in the British Museum*, London, British Museum, 1958.
- Lotman J. M., *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1972.
- Lotman J. M., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Roma-Bari, Laterza, 1980.
- Lotman J. M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio, 1985.
- Lotman J. M., *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- Lotman J. M., *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1998.
- Lotman J. M., Uspenskij B. A. (a cura di), *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Torino, Einaudi, 1973.
- Lotman J. M., Uspenskij B. A., *Tipologia della cultura (1973)*, Milano, Bompiani, 1975.
- McKitterick D., *Print, Manuscript and the Search for Order, 1450-1830*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (trad. it. *Testo stampato e testo manoscritto. Un rapporto difficile, 1480-1830*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005)
- Misler N. (a cura di), *La prospettiva rovesciata ed altri scritti sull'arte*, Roma, Gangemi, 1990.
- Mistretta E., *L'editoria. Un'industria dell'artigianato*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- Ong W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, Methuen, 1982 (trad. it. *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1986).
- Petrucchi A. (a cura di), *Libri, editori e pubblico nell'Europa moderna. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza, 1977.
- Petrucchi A., *Il libro manoscritto in Letteratura italiana. Produzione e consumo*, Vol. II, Torino, Einaudi, 1983.
- Petrucchi A., Romeo C., «*Scriptores in urbibus*». *Alfabetismo e cultura scritta nell'Italia Altomedievale*, Bologna, Il Mulino, 1992.
- Pirazzoli E., *La stampa a Città di Castello prima di S. Lapi*, Città di Castello, Istituto Professionale dello Stato per l'Industria e l'Artigianato, 1963.
- Quondam A., *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana, II, Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686.
- Ravagli F., *I fratelli Gucci e l'origine dell'arte della stampa in Cortona* in «*Erudizione e belle arti: miscellanea*», fasc. XII, 1894, pp. 221-236.
- Santoro M., Segatori S. (a cura di), *Mobilità dei mestieri del libro tra*

- Quattrocento e Seicento. Convegno Internazionale Roma, 14-16 marzo*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013.
- Simone R., *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma-Bari, Laterza, 2000.
- Tacchini A., *La stampa a Città di Castello: tipografie e tipografi dalle origini (1538) ai giorni nostri*, Città di Castello, Tibergraph, 1987.
- Tacchini A., *Grifani-Donati 1799-1999. Duecento anni di una tipografia*, Città di Castello, 1999.
- Uspenskij B. A., *Per l'analisi semiotica delle antiche icone russe* in Lotman, Uspenskij (a cura di), 1973.
- Uspenskij B. A., *The Semiotics of the Russian Icon*, Lisse, Peter de Ridder Press, 1976.
- Uspenskij B. A., "Destra" e "sinistra" nella raffigurazione delle icone in Uspenskij 1996.
- Uspenskij B. A., *Linguistica, semiotica, storia della cultura*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Uspenskij B. A., *La pala d'altare di Jan Van Eyck a Gand: la composizione dell'opera. La prospettiva divina e la prospettiva umana*, Milano, Lupetti, 2001.
- Vasari G., *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1967.
- Zaganelli G., *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Milano, Lupetti, 2008.



ANDREA BERNARDELLI

L'ALFABETO PITTOGRAFICO DI VALADÉS  
NELLA *RHETORICA CHRISTIANA*  
(Perugia, Pietro Giacomo Petrucci, 1579)

1. *La relazione cultura/memoria e memoria/scrittura*

Per comprendere meglio quello che diremo a seguire sarà necessario partire da lontano, vale a dire, dalla stessa nozione generale di memoria. Il concetto sembra implicare una certa ambiguità strutturale che lo porta ad essere inteso secondo due principali accezioni: da un lato una memoria intesa come *funzione* psichica e dall'altro invece una memoria concepita come sinonimo di un *sapere* più o meno tradizionale. Risulta evidente come la prima accezione sia identificabile in una attività o un processo dinamico di tipo cognitivo mentre la seconda accezione sembra essere l'oggetto o il risultato di questa stessa dinamica. La memoria o memorizzazione di un sapere avviene mediante l'uso di veicoli o forme specifiche che offrono la possibilità di preservare le informazioni necessarie per la conservazione e la continuità di una cultura. Allo stesso tempo tali forme o dispositivi danno la possibilità di recuperare determinate informazioni, o conoscenze, quando se ne presenti la necessità. Esiste quindi una dinamica ulteriore associata alla memoria che le è complementare: quella della reminiscenza o della possibilità di recuperare il ricordo di ciò che si è memorizzato.

La storia dei tentativi compiuti per conservare o salvare una memoria collettiva è sempre stata in stretta relazione con le trasformazioni che hanno coinvolto i supporti, più o meno materiali, impiegati di volta in volta per veicolarla nei più diversi contesti storico-culturali. In tal caso vengono ad essere chiamati in causa alcuni temi tradizionali, oggetto di studio di discipline come l'an-

tropologia o la sociologia della comunicazione, identificabili nella relazione tra oralità e scrittura, nell'utilizzo della stampa tipografica, e nell'uso moderno dei media elettrico-elettronici (CD ROM, reti telematiche, banche dati, ecc.).

Di fatto, se ne può dedurre che il comune denominatore di ogni tipo di evoluzione o involuzione culturale, quando sia dovuto alle tecniche di conservazione della memoria, è riconducibile alla complessa relazione, mai esaurita, tra oralità e scrittura. La scrittura, in ogni sua forma di manifestazione (alfabetica, sillabica, pittografica, ideogrammatica, ecc.), risulta essere la modalità fondamentale di documentazione soggiacente ad ogni tecnica che abbia per finalità la memoria, dalle tecniche chirografiche, a quelle tipografiche, fino ai supporti digitali. La dialettica specifica attiva tra le forme della oralità e quelle della scrittura implica tutti i meccanismi riconducibili alla memoria e alla reminiscenza (vale a dire, collegati alla conservazione della memoria e alla relativa riutilizzazione di un sapere).

## 2. *La colonizzazione di una cultura*

Riprendiamo ora la questione della particolare relazione di mediazione che esiste tra cultura e memoria. Parlando di memoria culturale di solito si sottolinea la rilevanza dei suoi aspetti specifici di contenuto (la *sostanza* del contenuto di una tradizione culturale), vale a dire, si mettono in evidenza i singoli elementi o blocchi di senso che costituiscono l'enciclopedia o il sapere di una specifica cultura. Per definire le caratteristiche specifiche e strutturali di una cultura è però di particolare rilevanza il riferimento alla sua *forma* del contenuto, vale a dire alla griglia secondo cui gli elementi costitutivi del senso di quella particolare cultura vengono ad essere ripartiti e ordinati (o il modo in cui i contenuti vengono semiotizzati o resi pertinenti). Di conseguenza è possibile pensare che la distruzione, l'alterazione, o la trasformazione di tale forma del contenuto possa permettere (in teoria) di effettuare facilmente la sostituzione di contenuti precedenti con altri (nuovi o diversi) contenuti – in sostanza, cambiando il contenitore (la forma) posso cambiare o sostituire le unità culturali tradizionali di un sapere con quelle di un'altra enciclopedia. Si deve supporre

che il fare entrare a forza i contenuti pertinenti ad una cultura specifica nella forma di un'altra cultura sia una operazione che finisce sì per snaturare la cultura di partenza, ma che certamente trasforma radicalmente quella di arrivo (relazione dialettica tra la forma del contenuto e la sua sostanza). Ora, nel caso del rapporto tra una cultura egemone e una cultura subordinata – come è avvenuto nel secolo XVI durante la conquista europea del territorio centroamericano –, il semplice tentativo di trasferire ogni singolo contenuto della cultura occidentale (ispanico-latina) nella griglia formale della enciclopedia amerindia (di lingua e cultura náhuatl) può essere ricondotto ad un vero e proprio tentativo di colonizzazione culturale.

Ma quale strumento poteva essere utilizzato per compiere un'operazione di questo genere in quel contesto storico-culturale?

Le arti della memoria o mnemotecniche sono una creazione fondamentale della cultura europea, una invenzione che mediante una propria specifica tradizione ha configurato e riconfigurato i contenuti del proprio sapere enciclopedico secondo una specifica concezione. Il secolo XVI è stato, secondo una consolidata tradizione di ricerca storica (Yates 1966; Rossi 1983; Rossi 1991) il periodo della massima applicazione delle arti della memoria come deposito enciclopedico (tradizione mnemotecnica lulliana), e non più solo come ausilio dell'arte retorica (tradizione mnemotecnica ciceroniana).

Con l'avvento della stampa, le grandi cattedrali della memoria subirono una trasformazione: passarono da strumenti per memorizzare il sapere a strumenti per ordinarlo (Yates 1966, pp. 116-7; Bolzoni 1994). Nel caso di cui ci occupiamo ci troviamo di fronte ad un altro aspetto: a causa delle caratteristiche tecniche del mezzo di comunicazione utilizzato avviene uno spostamento delle due precedenti tradizioni, ciceroniana e lulliana (entrambe di pura memorizzazione), verso una tradizione enciclopedica che, seguendo il lavoro di Romberch, sembra essere più orientata all'ordinamento e alla classificazione di un sapere. Si passa dalla concezione di un semplice stoccaggio fisico delle informazioni mediante le tecniche di memoria, all'idea di un loro ordinamento ideale complessivo, ad una mappatura del sapere attraverso le mnemotecniche che ne disegni la struttura enciclopedica.

### 3. *La mnemotecnica di Diego de Valadés*

Andremo ad occuparci, nel contesto storico appena citato, dell'uso che è stato fatto delle arti della memoria come pratiche e metodi di insegnamento da parte dei "conquistadores" nei confronti delle popolazioni indigene. Prenderemo in considerazione, in particolare, il caso specifico dell'opera del francescano Diego de Valadés (Palomera 1963; La Maza 1943 e 1967). Pare che Diego fosse un meticcio, di madre indigena e padre spagnolo che, entrato nell'ordine francescano, fosse poi diventato insegnante nelle scuole religiose espressamente create dai colonizzatori per la popolazione indigena. Parlava diverse lingue native (náhuatl, tarasco e otomi), ma la sua fama postuma, sebbene sia stata assai limitata, la si deve ad un testo redatto in latino. Infatti, nel 1579, pubblica a Perugia per l'editore Pietro Giacomo Petrucci, una *Rhetorica Christiana*, primo testo di un messicano edito in Europa, in cui l'autore compendia tutto il sapere da lui accumulato nel corso degli anni di insegnamento nella "Nuova Spagna". È certamente significativo, per comprendere cosa stia facendo Valadés, il fatto che nello stesso anno, nel 1579, viene pubblicato il celebre *Thesaurus artificiosae memoriae* di Cosma Rosselli, nel quale, come dice Paolo Rossi (1991, p. 63), «l'arte della memoria diventava un mezzo per la classificazione di tutti gli elementi dell'universo».

Un caso esemplare simile a quello di Valadés che stiamo considerando, è la complessa vicenda, studiata tra gli altri da Jonathan Spence (Spence 1985), del *Palazzo della memoria* di Matteo Ricci, in cui il celebre padre gesuita, a partire all'incirca dal 1569, si impegnò a costruire una complessa architettura di memoria che doveva svolgere la funzione di un nuovo deposito enciclopedico utile alla conversione dei popoli orientali. Secondo Rossi (1991, p. 88) doveva trattarsi semplicemente d'una traduzione cinese delle mnemotecniche occidentali, ma da un diverso punto di vista, che è quello a cui noi qui facciamo riferimento. Forse sarebbe possibile, ed anche più corretto, parlare in questo caso dell'uso di mnemotecniche occidentali per "tradurre", o rendere interpretabile agli occhi di un occidentale, la cultura cinese (tecniche di memoria usate anche per tradire quella tradizione culturale secondo il celebre detto "traduttore, traditore", *tradendo* quella cultura secondo la duplice possibilità di lettura dello stesso termi-

ne *trasmissione*, sì tradizione ma anche tradimento). Vedremo che Diego, nel compiere la sua operazione di “traduzione” culturale, si inserisce di fatto nella piena maturità della tradizione lulliana delle arti della memoria che già però prelude alla sua trasformazione Romberchiana o enciclopedica, e per questo motivo può essere accostato a Ricci.

Il testo di Valadés rispetta nella sua sostanza i canoni delle opere dedicate alla descrizione analitica dell'arte retorica nella sua accezione cristiana (secondo una tradizione iniziata da Sant'Agostino con il *De Doctrina Christiana*), il che significa che – quanto meno nella sezione dedicata alle *res* (o argomenti) di cui il discorso retorico deve essere il veicolo – il testo si presenta di fatto come un compendio di dottrina cristiana. Invece, nella sezione espressamente dedicata alla parte più tecnica della retorica si trovano i capitoli in cui si parla dell'uso delle mnemotecniche (capitoli dal 24 al 29 inclusi). In queste pagine Valadés riprende la teoria dei *loci* (o luoghi comuni della memoria) e delle *imagines agentes* (immagini di memoria) così come veniva descritta nei trattati di retorica e di mnemotecnica della tradizione anteriore (Yates 1966; Rossi 1960). La vera novità contenuta nel breve spazio di questi sei capitoli consiste nelle tavole aggiunte dall'autore nelle quali viene esposto il suo progetto di un particolare alfabeto visivo.

#### 4. *Una tipologia semiotica degli alfabeti visivi*

Prima di affrontare la tavola proposta da Valadés tenteremo di delineare una tipologia di quelli che definiremo come alfabeti visivi. La relazione che si può creare tra i caratteri alfabetici e le immagini ad essi correlate può essere di tre tipi:

a. in primo luogo, può essere una relazione mediata da una forma di grafismo puro o, meglio, da un rapporto che viene definito dalla modalità materiale di produzione della lettera o carattere. Il modo in cui il carattere viene letteralmente scritto o tracciato sulla pagina viene messo in relazione con la forma dell'oggetto rappresentato (e, di conseguenza, implica allo stesso tempo il modo in cui la lettera o immagine viene poi letta o decifrata). Valadés definisce tale forma di correlazione tra la lettera

e l'immagine *per figuralem similitudinem* (si veda l'esempio dell'alfabeto "per oggetti" di Romberch, tavv. 2, 3);

b. si può invece utilizzare una tipologia di relazione mediata da una forma di fonetismo "impuro". In tal caso possiamo dire che la connessione deriva dal modo in cui tradizionalmente si "legge" la lettera alfabetica in questione, e dal fatto che venga messo in relazione con la realizzazione fonetica della lettera iniziale della parola che identifica l'oggetto rappresentato in corrispondenza della lettera. L'esempio che può chiarire meglio la situazione è quello della lettera "A" affiancata dall'immagine di un' "Ape", in modo che se qualcuno non sa pronunciare la lettera A, ma conosce la parola con cui si identifica la cosa rappresentata, è messo in condizione di ricostruire il "nome" della lettera. Valadés definisce tale tipo di relazione *per resonantiam vocis*<sup>1</sup>;

c. si possono avere, infine, relazioni basate sulla libera associazione. In tal caso deve entrare in gioco una relazione tra la teoria retorica dei *loci* della memoria e le *imagines agentes*; tale meccanismo si stacca dalla tradizione più propriamente retorica, ed è direttamente ricollegabile all'enciclopedismo implicito nella teoria delle lingue perfette e filosofiche. Di fatto solo le *imagines agentes* possono svolgere la loro funzione anche senza essere in relazione (una relazione quindi immotivata) con la forma grafica o fonica dell'oggetto o del concetto da esse identificato, vale a dire, che si tratta di immagini che possono stabilire mediante pura convenzione delle relazioni con determinati concetti o argomenti.

Secondo padre Palomera (1963, pp. 72-5) le tavole di Valadés dovevano essere esclusivamente impiegate per l'insegnamento dell'alfabeto fonetico agli indigeni, in modo che potessero, come dice il gesuita, "vincere nella vita"; questo come se il castigliano fosse a priori uno strumento di capitale importanza per un indigeno mesoamericano del secolo XVI. Nel sostenere questa tesi Palomera mette in evidenza la sua scarsa consapevolezza della differenza di valori espressi da diverse identità culturali. Gli anni Sessanta del Novecento in cui Palomera scriveva erano sì gli anni del Concilio Vaticano II, ma non erano ancora gli anni della teologia della liberazione.

---

<sup>1</sup> Si veda l'uso delle figure di animali nell'alfabeto di Romberch, tav. 2.

Il fatto è che, se una funzione didattica come quella proposta può risultare plausibile e concepibile per le prime due tavole<sup>2</sup>, la terza manifesta invece l'aspetto tipico della serie dei *loci* proposti dalle mnemotecniche retoriche. Ma a quale tradizione faceva riferimento Diego nell'uso di tale apparato iconografico? (fig. 1).

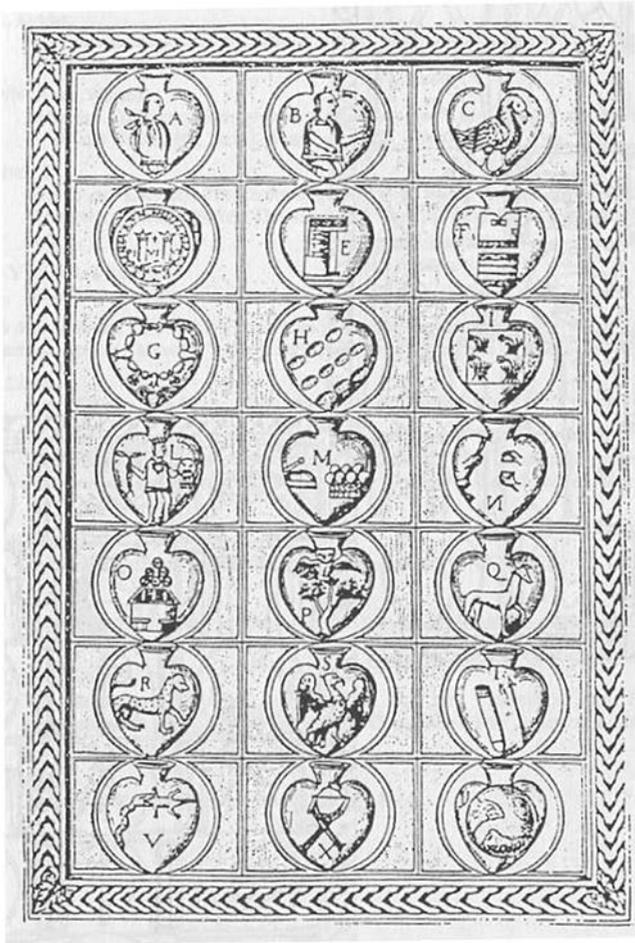
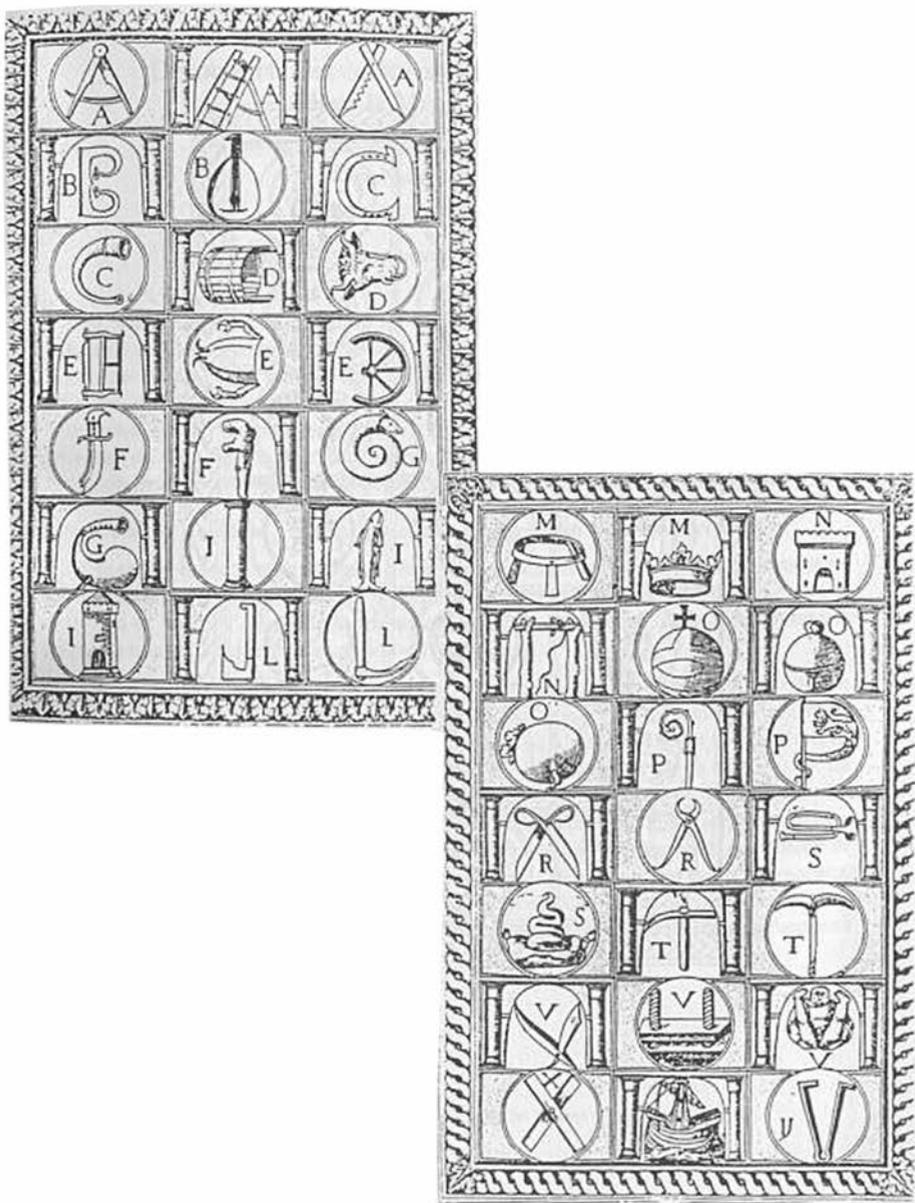


Fig. 1 - Alfabeto a pittogrammi.

<sup>2</sup> Si parla delle tavole riprese dal testo di Lodovico Dolce del 1562, si vedano figg. 2, 3.



Figg. 2, 3 - Valadés, Alfabeti visivi, prime due tavole.

### 5. Breve storia degli alfabeti visivi

Gli alfabeti visivi sono parte di una lunga e antica tradizione legata alla trattatistica retorico-grammaticale. Tali alfabeti erano già stati decritti in molti trattati manoscritti, ma nella maggioranza dei casi non ne è rimasta una concreta esemplificazione grafica a causa della alta deteriorabilità delle immagini e delle tavole nei testi nel corso del processo di costante copia chirografica a cui il regime comunicativo di quei tempi li sottoponeva. Ad esempio, Boncompagno da Signa descrive, nel 1235, nella sua *Rhetorica novissima*, il possibile uso di quello che lui chiama un “alfabeto immaginario” a fini retorici e mnemotecnici. La prima rappresentazione illustrata di un alfabeto visivo in un testo a stampa è invece riscontrabile in Iacobus Publicius nella sua *Oratoriae artis epitomata*, pubblicata a Venezia nel 1482, da cui nel 1520 nel *Congestorium artificiosae memoriae* Johannes Romberch riprese una delle tavole (in particolare quella “degli oggetti”; vedi Yates 1966 [1972, p. 110]; vedi l’alfabeto di Publicius, tav. 1).

Tali alfabeti derivavano probabilmente dalla necessità di spiegare un noto passaggio della *Rhetorica ad Herennium* (*Ad Caium Herennium libri quattuor*) – celebre trattato latino di retorica del I secolo a.C. –, in cui si affermava che i retori scrivono nella propria mente mediante delle immagini. Tale tecnica doveva servire per memorizzare un discorso non solo *ad sensum*, come permetteva la tradizionale teoria dei *loci* e delle *imagines agentes*, ma parola per parola, *ad verbum*. Uno dei rari casi in cui una immagine di memoria viene rappresentata e esemplificata mediante una concreta illustrazione grafica viene dall’opera di Romberch (pp. 82v-83r)<sup>3</sup>. Sotto alla figura che rappresenta la Grammatica sono “scritte” mediante l’uso delle immagini di un alfabeto visivo le parole *praedicatio*, *applicatio* e *continentia* (come si può riscontrare mettendo a confronto le tavole alfabetiche di Romberch e la tavola della Grammatica; vedi Yates 1966 [1972, pp. 111-113]). Quindi anche le personificazioni sono in realtà immagini di memoria molto complesse che manifestano tutti i diversi attributi e le partizioni della disciplina o del concetto rappresentato mediante

<sup>3</sup> Vedi l’illustrazione della *Grammatica* di Romberch, tav. 4.

un alfabeto visivo. Le immagini principali evocano o richiamano le *res* – vale a dire le cose intese come argomenti generali –, mentre le iscrizioni in basso servono a ricordare i termini specifici collegati a quegli argomenti.

Si deve ricordare che esiste una tradizione di alfabeti immaginari o mentali legata all'uso della tecnica detta *a rebus* (vedi Bosio 1993). Ad esempio, nel 1508, Andrea Boiardo scrive uno strambotto, o canzone, la cui composizione avviene mediante immagini che fanno riferimento ad uno schema a rebus per ricostruire il senso del testo (vedi Albani-Buonarroti 1994, p. 347). Si tratta di un ulteriore elemento che avvicinava la sensibilità occidentale all'uso delle immagini per comunicare in forma scritta e attraverso meccanismi combinatori del tipo a rebus. Ma da dove veniva tale concezione dell'uso comunicativo delle immagini?

#### 6. *Mnemonotecniche, immagini, e l'istruzione del buon cristiano*

Per cercare una risposta a questa domanda, risulta di certo interessante il dibattito che si è sviluppato durante il Concilio di Trento riguardo all'uso delle immagini<sup>4</sup>, in chiara opposizione alla iconoclastia protestante (vedi Rossi 1991, p. 72). Le informazioni che in quel periodo arrivavano dalle Americhe sembravano dare ulteriore conferma dell'importanza dell'uso delle immagini per l'istruzione del popolo *illiteratus*. La teoria storico-antropologica che ne derivava, e che faceva coincidere le prime forme di comunicazione con l'uso di immagini, avrebbe avuto in seguito una grande importanza, non a caso, nell'opera di Vico e di Warburton (vedi Cantelli 1978). Dopo il Concilio di Trento si ebbe un rinnovato interesse per l'uso delle immagini in ambito dottrinale, atteggiamento di cui sono chiare esemplificazioni il celebre trattato del cardinale Gabriele Paleotti *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582) e l'opera del cardinale Roberto Bellarmino, *Dottrina Christiana figurata per immagini* (1614).

Quello che ci interessa ora è che in ambito cattolico l'immagine venisse concepita nei termini di un mezzo di comunicazione

---

<sup>4</sup> Ci si riferisce qui alla sessione xxv del 3 e 4 di dicembre del 1563.

adatto ed efficace per il popolo – e, in particolare, doveva essere utile per la conversione dei nuovi popoli al di là del mare (vedi Cantelli 1986). D'altra parte, è interessante constatare come, allo stesso tempo, la Chiesa fosse contraria all'uso delle traduzioni nelle lingue volgari delle Sacre Scritture, ma che invece non contrastasse in alcun modo l'uso delle immagini come ausilio nella catechesi. Di conseguenza, le immagini potevano essere interpretate come un potente strumento di conquista culturale e religiosa e, al pari delle immagini, lo stesso ruolo doveva essere rivestito dalle mnemotecniche poiché di tale utilizzo erano l'esemplificazione più strutturata e tradizionale. Quale utilità poteva dunque avere in un testo intitolato *Rhetorica Christiana* fornire, come faceva Valadés, una teoria dei luoghi retorici e delle immagini ad essi associati? Fondamentalmente quella di essere uno strumento per l'insegnamento dei contenuti della dottrina cristiana e della cultura occidentale agli indigeni. Di fatto, una volta inculcata nella mente degli indigeni la giusta forma sarebbe stato più facile riempirla dei contenuti adeguati.

A riguardo Lina Bolzoni ha una propria visione, positiva e benevola, in cui tra l'altro rovescia a favore dei conquistatori il rapporto di presa di conoscenza e assimilazione di valori culturali alieni. Dopo aver citato l'esempio della macchina retorico-mnemotecnica di Matteo Ricci, dice:

Diversa, e più drammatica, è tuttavia la situazione in cui opera il Valadés: si tratta infatti nel suo caso di difendere delle popolazioni che sono soggette a dominio; ai conquistatori, infatti, piuttosto che agli stranieri da evangelizzare, si indirizza il suo tentativo di ritraduzione culturale. Lui stesso, con ogni probabilità, vive sulla sua pelle i difficili rapporti tra i due mondi: pare infatti che fosse un meticcio, nato dall'unione di un nobile spagnolo e di una donna india. Ecco allora che la cura riservata alle immagini che illustrano la sua *Rhetorica Christiana* e insieme la affidano alla memoria del lettore, assume un particolare significato. Quelle immagini sono infatti un ponte fra due culture, sono gli strumenti della comunicazione e del ricordo in cui il Vecchio e il Nuovo Mondo si possono incontrare. Il fatto che i francescani abbiano usato le immagini per evangelizzare le popolazioni messicane, per far ricordare loro le bruttezze del peccato e le insidie del diavolo trova nel testo del Valadés una puntuale documentazione iconografica, e viene presentato come un modo di adeguarsi a una pratica culturale già radicata tra gli indigeni (Bolzoni 1995, pp. 226-227).

La nostra visione delle intenzioni del testo di Valadés è invece meno positiva e più conflittuale, ma forse anche più realistica pensando alla realtà storica dei tragici eventi riguardanti il modo in cui i conquistatori spagnoli avevano affrontato le popolazioni indigene. Quale metodo migliore per distruggere la memoria di un popolo di quello di inculcare nelle loro menti uno schema mentale alternativo, estraneo e incapace di supportare i contenuti della loro cultura tradizionale?

Inoltre, nel caso dei popoli mesoamericani, tale strategia veniva applicata ad una mentalità già addestrata ed abituata all'uso della comunicazione per immagini, come conseguenza dell'uso di una forma di scrittura pittogrammatica. Perché non approfittarne?

### 7. *Genealogia della mnemotecnica di frate Diego*

Come è arrivata tale tradizione della comunicazione per immagini a Diego de Valadés e, in particolare, da dove ha preso l'idea delle tavole degli alfabeti per immagini?

L'autore stesso ci semplifica molto le cose per la ricerca delle fonti citando tra gli autori da lui utilizzati il nome di Lodovico Dolce. Si trattava di un noto umanista italiano che aveva adattato e tradotto in italiano il già citato trattato di Johannes Romberch. Quindi la sequenza testuale seguita dovrebbe essere stata la seguente: nel 1482 abbiamo Iacobus Publicius con la sua *Oratoriae artis epitomata*, in cui appare il primo alfabeto visivo a stampa; nel 1520 Johannes Romberch pubblica il *Congestorium artificiosae memoriae*, in cui si trovano le incisioni di tutte le tavole degli alfabeti visivi che da lì in poi verranno riprese da tutti gli autori successivi; nel 1562 Lodovico Dolce scrive l'adattamento in forma di *Dialogo* di Romberch, e infine, nel 1579, Diego de Valadés porta il suo contributo originale alla tradizione degli alfabeti visivi nella sua *Rhetorica Christiana*.

Diego, anche in quanto abile incisore, riproduce, secondo la modalità alquanto libera di quel tempo in termini di diritti d'autore, tutte le tavole del testo di Dolce, e in calce ad alcune di esse pone anche la scritta "F.D. VALADES INVENTOR", cosa che agli occhi di noi moderni lettori sembra essere quasi ironica, in quanto il materiale che sta usando è evidentemente di terza, o forse anche

di quarta, mano. Ma quello che importa è che Valadés si iscrive e si inserisce in una determinata tradizione occidentale di alfabeti visivi e di memoria.

#### 8. *Alcune osservazioni sugli alfabeti di Diego e di Dolce*

Proviamo a mettere a confronto gli alfabeti di Dolce e quelli del testo di Valadés. Prima di tutto, l'alfabeto di pittogrammi sembra essere l'unica tavola originale di Valadés. Ma, in ogni caso, l'idea generale poteva venirgli dalla precedente tradizione. Infatti, Dolce consigliava, sfruttando l'effetto di esotismo, l'impiego di alfabeti ignoti o di lingue straniere che dovevano impressionare più facilmente l'immaginazione del mnemonista.

Possiamo provare ad elencare a seguire le vere e concrete differenze che esistono tra gli alfabeti proposti dai due autori:

a. in primo luogo, una differenza radicale consiste nel fatto che Valadés dà un ordine e una struttura *a matrice* al proprio alfabeto che è assente negli alfabeti delle tavole di Romberch e Dolce;

b. in secondo luogo, è evidente la *complessità* di alcune delle immagini usate da Valadés che non conserva la semplicità e la linearità delle immagini usate negli alfabeti delle tavole di Publiscus, Romberch, e Dolce.

#### 9. *L'alfabeto mnemotecnico di Diego*

Concentriamo ora la nostra attenzione sull'alfabeto mnemotecnico “mediante glifi” di Valadés. Abbiamo già sottolineato la peculiarità della struttura di tale alfabeto nel suo complesso, vale a dire la modalità *a matrice* della tavola.

Come detto, la seconda particolarità riguarda invece la questione di attribuire l'alfabeto di Diego ad una delle diverse tipologie di costruzione o di relazione tra immagine e lettera corrispondente. Un alfabeto visivo di questo tipo non può essere catalogato tra quelli costruiti per grafia. Il *ductus* della A capitale non è riprodotto dal glifo a cui viene accostata, vale a dire /tlacatl/, “casa”. E neppure può essere ritenuto un alfabeto costruito per fonetismo, anche se l'uso di glifi basati sul meccanismo fonetico – che i meccanismi

della pittografia azteca permettevano di utilizzare – potevano dare adito a questa possibilità. Ad esempio si poteva impiegare il glifo corrispondente al suono /atl/, “acqua”, per la lettera /A/ come ad esempio /tzin/ derivato da /tzinli/, “la parte inferiore del corpo”, per /T/. Ma evidentemente il suono per nominare la lettera A non corrisponde alla fonìa del glifo /tlacatl/, e neppure B a /cihuahatl/, o C a /tototl/ (Galarza 1979; Van Acker 1995).

Deve quindi trattarsi di un alfabeto del terzo tipo, costruito su relazioni di libera associazione tra figure e lettere, cosa tra l'altro poco usuale nella tradizione degli alfabeti visivi<sup>5</sup>. Da cui se ne trae la conclusione che l'alfabeto di Diego è in sostanza un *hapax*, un *unicum*, un caso isolato di sperimentazione grafica e retorica che si delinea come una novità nella altrimenti abbastanza coerente tradizione delle mnemotecniche. L'alfabeto visivo di Valadés, invece, presenta delle grandi similitudini con i codici di corrispondenza numero-lettera o lettera-immagine usati nella tradizione parallela, ma sempre distinta da quella delle mnemotecniche retoriche, delle lingue filosofiche e perfette. Come nel caso della tradizione cosiddetta lulliana, così definita a partire dall'opera di Raimondo Lullo (1233-1316).

Da parte sua Diego, concorde con la tradizione delle mnemotecniche e delle lingue filosofiche, conserva una sorta di velo di mistero riguardo a donde tragga l'idea dell'uso, e della correlata necessità, di un alfabeto indigeno. In merito dice solo poche parole sbrigative: «sequentia alia indorum ponere curavimus quae pro eisdem deservient litteris» («ci siamo presi cura di costruire una diversa sequenza [di segni] indiani che per loro servano come lettere»).

La matrice di Diego non potrebbe quindi essere uno schema elementare per ordinare e memorizzare una enciclopedia o una articolazione specifica del sapere? Nel capitolo seguente della sua *Rhetorica* Valadés chiarisce che l'alfabeto serve per memorizzare tutti i *loci* biblici (i passi da ricordare delle Sacre Scritture) e la dottrina dai Padri della Chiesa fino a san Tommaso.

Ad un primo livello l'alfabeto visivo può essere usato per sostituire o arricchire immagini di memoria più complesse come

---

<sup>5</sup> Si veda il caso del citato alfabeto di Romberch.

*notae* o come segni grafici che stanno per lettere, così come aveva esemplificato Romberch nella sua rappresentazione della Grammatica (tav. 4). Ma, ad un secondo livello, essendo strutturato sulla base della articolazione alfabetica europea, l'alfabeto di memoria di Valadés poteva sovrapporsi alle diverse concezioni di ordine e di sequenzialità proprie alla cultura indigena. Non a caso, nella tavola seguente, viene presentata una corrispondenza tra il calendario giuliano e il calendario náhuatl degli indigeni. Palomera sostiene che tale confronto andava tutto a sfavore del calendario giuliano e della sua ormai nota imprecisione, cosa che porterà di lì a poco alla riforma gregoriana del calendario (1582). Ma la cosa significativa era che anche questa tavola di Valadés sembra essere orientata ad appropriarsi di un'altra fondamentale griglia culturale, di un'altra "forma del contenuto", quella della concezione e del computo del tempo.

Attraverso la creazione di tali codici puri o ibridi, ottenuti per crasi culturale, il francescano voleva costruire le basi di un proprio progetto di colonizzazione culturale, attaccando a partire dai fondamenti, e mettendo in discussione per sostituzione due strutture portanti dell'intera cultura indigena: il tempo e la memoria, quest'ultima attraverso il suo alfabeto visivo e quanto ad esso era correlato.

Quest'ultima osservazione si lega al fatto che nel caso dell'alfabeto di Diego non si dovrebbe parlare di glifi, ma di pseudo-glifi. Se è vero che alcuni dei segni usati da Valadés nella tavola sono effettivamente dei glifi utilizzati nella scrittura indigena o *tlacuilo* azteca, altri sono la trasposizione di materiale grafico di origine europea in segni grafici simili ai glifi originari. Di fatto, la sequenza mnemonica dell'alfabeto europeo, schema fondamentale della cultura occidentale, aveva bisogno – per essere introdotta in un nuovo contesto relativamente ostile – di una chiave o di un *pas-partout* del medesimo ordine, vale a dire grafico-rappresentativo. L'uso o l'abuso dei glifi, o di meccanismi di rappresentazione consolidati presso gli indigeni, era proprio tale strumento. L'idea di utilizzare un deposito di immagini preesistente come una superficie di contatto o "interfaccia" grafica, associandola alla sequenza alfabetica occidentale, poteva essere uno strumento fondamentale di istruzione, non solo di tipo elementare, ma che poteva avere ripercussioni sulla cultura indigena molto più vaste e complesse.

Ancora misteriosa continua ad essere la complessità delle figure utilizzate per l'alfabeto. È possibile che tale schema potesse essere narrativizzato per facilitare la memorizzazione dell'alfabeto europeo da parte degli indigeni, da cui la necessaria ricchezza di particolari delle figure, per ottenere un racconto di memoria più impressionante possibile secondo la logica retorica delle immagini *agentes*. In questo modo l'alfabeto occidentale poteva essere appreso attraverso una comunicazione orale e memorizzato attraverso l'associazione con le figure associate ad ogni lettera, ferma restando la similarità con la scrittura indigena che otteneva un effetto di familiarità culturale. Quindi la complessità delle figure utilizzate poteva essere l'effetto di un maldestro tentativo di mimetismo con i pittogrammi, sebbene non esistesse nella scrittura indigena e neppure nella lingua náhuatl una sequenza mnemonica assimilabile a quella alfabetica.

#### 10. Conclusioni: alfabeti, immagini, e culture

Per concludere, possiamo dire che il valore e il potere delle immagini e della scrittura è sicuramente molto più vasto e meno limitato di quanto si possa pensare. La scrittura trasmette informazioni e le conserva, ma ad ogni forma di scrittura va sempre associato un contesto comunicativo e una cultura in senso esteso. È evidente che il limitato potere del progetto dell'alfabeto di Diego, e della sua *Rhetorica*, non poteva avere un effetto di rilievo nel più vasto e complesso processo di colonizzazione culturale del nuovo mondo, ma possiamo certamente interpretarlo come un sintomo, anche se minimo, delle modalità capillari di devastazione delle forme portanti di quelle culture, di un meccanismo messo in atto a partire dal secolo XVI per smantellare ogni ricordo di una cultura che doveva essere interpretata e ricordata come primitiva e violenta, ma – soprattutto – doveva essere privata della propria forma di scrittura<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> A proposito di tale colonizzazione mediante una guerra per immagini, vedi Gruzinski 1990.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## Fonti primarie

- Dolce Lodovico, *Dialogo di M. Lodovico Dolce nel quale si ragiona del modo di accrescere & conservar la memoria*, in Venetia, appresso Giovanbattista Sessa & Fratelli, 1562.
- Publicius Iacobus, *Oratoriae artis epitoma, sive quae consumatum spectant oratorem*, Venetiis, Erhard Ratdolt, 1482.
- Romberch Johannes, *Congestorium artificiosae memoriae*, Venetiis, in aedibus Georgii de Rusconibus, 1520.
- Valadés Diego, O.F.M., *Rhetorica Christiana ad concionandi et orandi usum accomodata, utriusque facultatis exemplis suo loco consertis, quae quidem ex Indorum maxime deprompta sunt historiis unde praeter doctrinam, summa quoque delectatio comparabitur*, Perusiae, Petrumiacobum Petrium (Pietro Giacomo Petrucci), 1579.

## Fonti secondarie

- Albani P. e Buonarroti B., *Aga magéra difúra. Dizionario delle lingue immaginarie*, Bologna, Zanichelli, 1994.
- Bosio F., *Il libro dei rebus*, Milano, Vallardi, 1993.
- Bolzoni L., *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.
- Cantelli G., *Pitture messicane, caratteri cinesi, immagini sacre: alle fonti delle teorie linguistiche di Vico e Warburton*, in *Studi filosofici dell'Università di Siena*, anno 1977-78, Siena, Centro Grafico dell'Università di Siena, 1978, pp. 147-220.
- Eco U., *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984.
- Galarza J., *Estudios de escritura indígena tradicional Azteca-Náhuatl*, Ciudad de México, AGN-CEMCA, 1979.
- Gruzinski S., *La guerre des images de Christophe Colomb à "Blade Runner"*, Paris, Fayard, 1990.
- Le Goff J., *Storia e memoria*, Torino, Einaudi, 1982.
- La Maza F. de, *Fray Diego Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI*, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1943.
- La Maza F. de, *Valadés, Diego*, in *New Catholic Encyclopedia*, New York, St. Louis, S. Francisco, Toronto, London, Sydney, McGraw-Hill Book Company, vol. XIV, 1967, p. 512.
- Moffit Watts P., *Hieroglyphs of Conversion. Alien Discourses in Diego Valadés's Rhetorica Christiana*, in «Memorie domenicane», XXII, 1991, pp. 405-433.

- Palomera E.J., S.J., *Fray Diego Valadés O.F.M., evangelizador de la Nueva España; el hombre y su época*, Ciudad de México, Editorial Jus, 1963.
- Prosperi A., *Intorno a un catechismo figurato del tardo '500*, in «Quaderni di Palazzo Te», II, 1985, pp. 45-53.
- Rossi P., *Clavis universalis. Arti della memoria e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino, 1983 (I edizione: Milano, Ricciardi, 1960).
- Rossi P., *Il passato, la memoria, l'oblio*, Bologna, il Mulino, 1991.
- Sartor M., *Ars dicendi et excudendi: Diego Valadés incisore messicano in Italia*, Padova, Cleup, 1992.
- Spence J.D., *The Memory Palace of Matteo Ricci*, New York, Viking Penguin Inc., 1983 (trad. it. *Il palazzo della memoria di Matteo Ricci*, Milano, il Saggiatore, 1987).
- Taylor R., *El arte de la memoria en el nuevo mundo*, Madrid, Swan, 1987.
- Yates F., *The Art of Memory*, London, Routledge & Kegan, 1966 (trad. it. *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972).
- Van Acker G., *Dos alfabetos amerindios nacidos del diálogo entre dos mundos*, in *Actes du colloque international, Paris, 7-11 septembre 1993. La découverte des langues et des écritures d'Amérique*, Paris, AEA, 1995, pp. 403-20.
- Zaganelli G., *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Milano, Lupetti, 2008.

SARAH BONCIARELLI

## LA COSTRUZIONE TIPOGRAFICA DEL LIBRO

*Per riuscire buoni tipografi,  
la formula generale è la seguente:  
a) limitati mezzi: 26 segni dell'alfabeto  
b) illimitata devozione al mestiere e all'arte*  
(Carlo Frassinelli, 1955)

### 1. *Architetture tipografiche*

Nel 1927 Augusto Calabi – disegnatore, incisore, storico dell'arte – nell'articolo *Les tendances de la typographie en Italie*<sup>1</sup> descrive il libro italiano come il frutto di una lunga e consolidata tradizione tipografica che dedica attenzione ed impegno all'architettura della pagina, alla scelta e all'uso dei caratteri e alla loro combinazione visiva. L'arte tipografica italiana è stata da sempre un ambito privilegiato degli sforzi di innovatori e di sperimentatori che si sono concentrati sulla composizione visiva della pagina e sulle sperimentazioni legate al *lettering*, oltre che sulle modalità attraverso le quali la pagina viene “allestita” dal tipografo e il materiale testuale è organizzato al suo interno.

Nello stesso numero della rivista francese «Arts et métiers graphiques», lo scrittore francese Paul Valéry porta avanti il filo di questa riflessione e, parlando dell'importanza della pagina, dice:

Une page est une image. Elle donne une impression totale, présente un bloc ou un système de blocs et de strates, de noirs et de blancs, une tache de figure et d'intensité plus o moins heureuse. Cette deuxième manière de voir, non plus successive et linéaire et

---

<sup>1</sup> L'articolo viene pubblicato nella prestigiosa rivista francese «Arts et métiers graphiques».

progressive comme la lecture, mais immédiate et simultanée, permet de rapprocher la typographie de l'architecture, comme la lecture aurait pu tout à l'heure faire songer à la musique mélodique et à tous les arts qui épousent le temps (Valéry, 1927, p. 4).

Per Valéry la pagina tipografica è dotata di una propria armonia e di un proprio equilibrio: si offre alla vista del lettore al pari di un'immagine consentendogli, oltre alla possibilità di una lettura lineare, quella di una lettura visiva immediata e simultanea: la pagina è come una costruzione architettonica in cui convivono aspetti strutturali che garantiscono stabilità, solidità e coerenza estetica.

È di quegli stessi anni lo sviluppo di un dibattito intellettuale a livello europeo sulla funzione della tipografia in relazione alla cultura visiva. Un teorico e studioso dei fenomeni visivi come László Moholy-Nagy pubblica nel 1926 un saggio dal titolo *Zeitfemässe Typographie – Ziele, Praxis, Kritik (Tipografia moderna. Fini, attività pratica, critica)*. Nel saggio Moholy-Nagy espone la propria concezione della tipografia e del ruolo che essa deve svolgere nella cultura contemporanea. La tipografia viene innanzi tutto presentata come una forma di composizione visiva al pari della pittura, della fotografia e del cinema. Il suo ruolo è quello di “guidare” l'occhio durante la lettura, attraverso il ricorso a tutta una serie di elementi geometrici (cerchio, quadrato, barra, freccia, croce), da non intendersi come semplici ornamenti accessori, ma piuttosto come fondamentali elementi compositivi. Per lo studioso la tipografia deve rispettare la cultura visiva del suo tempo, deve essere all'altezza della contemporaneità. Come ricorda Antonio Somaini nella sua introduzione ad un saggio di Moholy-Nagy, *Pittura fotografia film*, essere all'altezza del proprio tempo – gli anni '20 –, presuppone per la tipografia la capacità di adeguarsi alle trasformazioni che la modernità ha introdotto nel panorama visivo, in particolare in quello spettacolare gioco di luci e sollecitazioni sensoriali continue che è lo spazio della metropoli. Ecco quindi che è compito della tipografia moderna entrare in relazione con le pratiche più avanzate della creazione visiva dell'epoca ed appropriarsi delle ultime conquiste nel campo dei media ottici. Quei tipografi che sono in grado di padroneggiare le possibilità di sviluppo e la variabilità delle macchine e dei materiali tipografici,

ma anche il più ampio spazio delle esperienze visive sono – per Somaini – quelli che riescono ad incidere sulla tipografia moderna (Somaini 2010). Il libro è in questo modo inquadrato ed interpretato come una struttura visiva continua, caratterizzata da un montaggio di immagini e di testo, in una armonia compositiva e comunicativa.

La portata visiva dei caratteri e della scrittura tipografica, la capacità che la scrittura ha di farsi immagine, e il complesso ed appassionante passaggio da una cultura di tipo prevalentemente tradizionale ed artigianale ad una produzione tipografica di tipo industriale, sono ben testimoniati nel 1931 dall'uscita del saggio *An Essay on Typography*, ad opera del famoso disegnatore di caratteri Eric Gill.

Nel suo saggio Gill dice: «Letters are signs for the sounds. Signs for numbers and other things. Letters are not pictures or representatons. Picture writing and hieroglyphics are not letters from our point of view. Letters are not pictures or representations. They are more or less abstracts forms» (Gill 1931, p. 23). Questo passaggio testimonia l'interesse e il dibattito che, soprattutto nel XX secolo, si sviluppa attorno all'idea di un'arte tipografica che diventa composizione visiva, quasi pittorica: le lettere sono da intendersi come immagini e rappresentazioni, oppure come forme astratte?

Il filone di studi che si interroga sull'idea della tipografia come arte, come rappresentazione pittorica e come costruzione architettonica si consolida negli anni '50 in Italia con la pubblicazione del *Trattato di architettura tipografica* di Carlo Frassinelli. Il tipografo torinese indaga intorno al valore estetico ed artistico della tipografia, operando un continuo paragone con l'architettura. Pur riconoscendo l'esistenza e l'importanza di innovativi esperimenti nel campo della tipografia, ribadisce il suo interesse per un approccio di tipo tradizionale in cui vengono rigorosamente applicate le regole e gli equilibri del mondo dell'architettura:

la costruzione di una pagina di caratteri richiede le stesse cure dell'erezione di un edificio, sia per il fatto che la struttura dei caratteri è architettonica, sia per l'insistenza e l'inevitabilità delle linee tipografiche che sono sopra, sotto, e ai fianchi dell'immaginario asse verticale che divide la pagina (Frassinelli 1955, p. xi).

Si ritrovano in Frassinelli riflessioni sul potere e sull'espressività e comunicatività del carattere che altri studi, soprattutto in ambito statunitense<sup>2</sup>, evidenzieranno soltanto molti anni dopo:

il valore delle parole scritte può essere espresso anche dalla forma del carattere e ciò grazie al fatto che vi sono caratteri delicati e potenti, maschili e femminili, eleganti e rigidi, gravi, seri, rigidi; caratteri che hanno la forza dell'acciaio o la delicatezza del profumo. Sono questi accorgimenti che sovente danno alla stampa un potere che altrimenti non avrebbe (Frassinelli 1955, p. 18).

Per attirare l'attenzione su una composizione tipografica non è sufficiente conferirle attrattività, ma occorre curare che nell'uso promiscuo dei caratteri, dei fregi, delle illustrazioni, l'armonia venga conservata. Egli definisce la disposizione tipografica come una forma di logico adattamento, di interpunzione superiore e di enfatica dizione delle parole che si vogliono stampare, al fine di attirare l'attenzione e facilitare la lettura.

Più recentemente Lorenzo Baldacchini, proseguendo sul parallelismo tra tipografia ed architettura, si è concentrato sul frontespizio e citando lo storico francese Jacques Le Goff ha proposto una lettura delle funzioni del frontespizio in linea con quelle di una porta medievale. Nel Medioevo le porte della città, ed in particolare le porte delle chiese, erano significative e ricche di valori affettivi e simbolici ed erano intese come luogo privilegiato di contatti e di scambi. Allo stesso modo con l'invenzione della stampa il libro cessa di essere visto come un prolungamento dell'oralità e diviene un oggetto, inevitabilmente dotato di una soglia (Baldacchini 2004). Il frontespizio svolge dunque, come

---

<sup>2</sup> Lo studioso statunitense Steven Skaggs, nel saggio *Logos – The Development of Visual Symbols*, ha approfondito la questione dell'efficacia comunicativa del carattere tipografico, collegandola in modo inevitabile alla sua espressività. La consuetudine che il lettore ha sviluppato nel tempo nei confronti di certe forme, può aver determinato l'efficacia comunicativa di un carattere. Secondo questo approccio, la capacità comunicativa ed espressiva del carattere non è da ricercare tanto e soltanto nelle sue caratteristiche tecniche, ma nell'esperienza di chi lo legge e lo osserva. In sintesi l'esperienza, il database di conoscenze che il lettore ha sviluppato nei confronti dei caratteri tipografici e con cui è entrato in contatto, lo aiuta a riconoscere e ad apprezzare la presenza di diverse possibili combinazioni nelle pagine che via via incontrerà. Per un ulteriore approfondimento si veda Skaggs 1994.

teorizzato anche da Genette, la funzione di soglia, è una porta, un luogo dedicato agli scambi che riesce ad introdurre il lettore in un mondo ricco di simboli ed allegorie.

Parlare di tipografia significa discutere dell'estetica della pagina, della sua funzionalità e leggibilità e della costruzione di significato che avviene proprio attraverso l'arte tipografica. Il "bello" in tipografia nasce dall'orchestrazione degli spazi, dei suoni e dei ritmi, dei volumi e degli spazi che sono il risultato di una specifica disposizione dei caratteri. Come evidenzia Giovanna Zaganelli nel volume *Itinerari dell'immagine*, quando il tipografo costruisce la sua pagina deve tener conto del ruolo che quella pagina ha o può avere nel funzionamento visivo di un testo: il suo compito è quello di frazionarla e di distribuirla entro determinate regole: «le parole stampate sono collocate all'interno della pagina e la composizione tipografica dipende dal controllo della posizione: si prendono e si dispongono manualmente su una superficie dei caratteri già concretamente esistenti i quali poi verranno rimessi nel loro posto abituale per essere successivamente riutilizzati» (Zaganelli 2008, p. 123). Distinzione e regolarità consentono al lettore di portare a termine un'operazione di riconoscimento delle lettere e delle informazioni all'interno della pagina.

## 2. Come nasce l'identità visiva di un libro

Vediamo ora come l'arte tipografica lavora alla costruzione dell'identità visiva di un testo i cui elementi cruciali sono il frontespizio – poi nella sua graduale evoluzione in copertina – gli aspetti illustrativo-decorativi, e la scelta del lettering.

### 2.1 Il frontespizio

In *First principles of Typography* Stanley Morison sottolinea come la storia della tipografia sia in larga misura anche storia del frontespizio: lo dimostra il fatto che le prime forme di frontespizio si hanno tra il 1475 e il 1480 seguendo di poco l'avvento della stampa a caratteri mobili.

Che cos'è il frontespizio? Si tratta di una composizione tipografica che racchiude già tutti gli elementi informativi sull'opera

ed assolve la duplice funzione di contenitore del titolo e dell'autore, e di etichetta del prodotto, oltre che contenitore delle note tipografiche. Esso dunque non solo costituisce una fonte di informazione insostituibile per quanto riguarda il testo o i testi contenuti in un libro, così come gli autori, i responsabili della produzione e della stampa, ma rappresenta anche una fonte storica per quanto riguarda l'editoria e la tipografia, il gusto grafico e perfino il costume di un'epoca. Convive a volte con il colophon<sup>3</sup>, senza che questo comporti una duplicazione di informazioni, in quanto il colophon rimane il luogo di competenza del tipografo, mentre il frontespizio quello dell'editore/libraio. Come sostengono Febvre e Martin, alla fine del Quattrocento quasi tutti i libri sono forniti di un frontespizio. Se ne distinguono due tipi decorati: un tipo presenta una cornice che inquadra il titolo, l'altro è arricchito da una legenda che comprende l'elemento decorativo centrale. Non si tratta di categorie rigide, ma di elementi che possono combinarsi tra di loro in maniera piuttosto articolata, anche perché l'evoluzione del rapporto tra titolo e decorazione non ha mai obbedito a leggi fisse (Febvre, Martin [1958] 1977).

Durante il Cinquecento il frontespizio si arricchisce di una quantità sempre maggiore di elementi decorativi. La cornice diventa protagonista e se ne distinguono in genere tre tipologie: vegetale, istoriata, architettonica. A volte sono presenti elementi vegetali di spiccato realismo, portali ed edicole ornati da elementi architettonici, ornamenti fantastici, statue. Nel Cinquecento il frontespizio tende a diventare opera esclusiva di artisti inclini (naturalmente) a sviluppare l'illustrazione a spese del testo; lentamente l'illustrazione occupa tutta la pagina, mentre l'indirizzo

---

<sup>3</sup> Il colophon è una dichiarazione posta alla fine della pubblicazione che reca informazioni bibliografiche e note circa la sua edizione o stampa. Si tratta di una dichiarazione di proprietà del tipografo o dell'editore che deriva dalla sottoscrizione che gli amanuensi apponevano al termine dei manoscritti. I colofoni descrivono il testo tipografico identificando i principali caratteri utilizzati, riportandone i nomi e fornendo indicazioni sul tipo di inchiostro, sulla carta utilizzata, i diritti dell'opera e le sue varie edizioni. Sino all'inizio del Cinquecento si dovranno cercare maggiori ragguagli alla fine del volume, nel colophon ereditato dagli antichi manoscritti; e nel colophon diviene una consuetudine quella di indicare il luogo di edizione, il nome del tipografo e spesso il titolo esatto dell'opera e il nome dell'autore (Febvre, Martin [1958] 1977, p. 90).

del libraio e la data d'edizione sono relegate su un sola riga in fondo alla pagina. Nel corso del Seicento l'evoluzione del frontespizio approda a soluzioni particolarmente complesse. Si verificano casi di doppi frontespizi, di frontespizi interni per diverse parti dell'opera, di frontespizi sostituiti o imitati; anche se poi sembrano affermarsi in modo maggiormente evidente tre tipi di frontespizi: quello tipografico, quello con decorazione (marca, stemma, vignetta, ritratto o cornice) e quello interamente inciso. Nel Settecento l'opulenza barocca cede il passo ad un alleggerimento della pagina destinata ad ospitare il frontespizio, o, se vogliamo, ad una maggiore pulizia dell'immagine che si presenta agli occhi del lettore. Con l'Ottocento si riscopre, invece, il carattere protettivo della copertina soprattutto nel caso di volumi meno pregiati. In questo contesto il frontespizio torna ad essere un elemento prevalentemente tipografico.

Lo sviluppo del frontespizio non ha seguito un percorso lineare e consapevole, tuttavia riteniamo che la sua nascita sia dovuta all'incontro di due finalità: quella di identificare il contenuto del libro e di avvalorare il rapporto tra testo e autore da un lato, e quella di rendere commerciabile un prodotto editoriale dall'altro. La sua fortuna è da attribuire ad una serie di fattori quali la crescente affermazione, già nel Rinascimento, del principio di paternità intellettuale dell'opera rispetto al semianonimato di tante creazioni del Medioevo, e la funzione pubblicitaria che gli viene affidata da editori e tipografi.

Gli studi di Margaret Smith hanno evidenziato come i primi passi verso il frontespizio fossero dovuti alla necessità di distinguere un libro dall'altro all'interno delle tipografie. In un primo momento veniva anteposta una pagina bianca al plico di fogli costituenti il libro che avevano la funzione di protezione nella fase tra la stampa e la legatura; in seguito veniva inserita un'etichetta con funzione di identificazione del testo e, ancora successivamente, e per fini promozionali, venivano aggiunte ulteriori informazioni, tra cui anche le decorazioni e i marchi dei produttori. Rimane il fatto che in origine il frontespizio fosse un elemento introdotto dai tipografi per distinguere le varie opere all'interno della tipografia. A fronte di una nascita esponenziale della produzione editoriale è possibile che ci fossero notevoli giacenze nei magazzini e che il lavoro venisse smaltito di volta in volta.

Il frontespizio assolveva in questo modo alla funzione di riconoscimento del volume nella tipografia di provenienza, grazie all'apposizione sulla prima pagina del titolo e del nome dell'autore. Dalle esigenze di identificazione a quelle di promozione il passo è stato breve. La disponibilità di una pagina libera come spazio che precede il corpo del libro funzionava come protezione, poi come strumento di orientamento e di identificazione del libro, ed infine come strumento promozionale in grado di rendere più appetibile il libro ed incuriosire il lettore. È probabile che le interpretazioni di Margaret Smith risentano di una visione troppo interna all'officina tipografica, ma è comunque indiscutibile che il frontespizio abbia svolto e svolga tuttora ruoli di protezione, informazione e promozione.

## 2.2 *Dalle teorie al patrimonio tipografico*

Entrando ora più da vicino nella storia del Tifernate ci sembra qui opportuno sottolineare che nella Biblioteca Comunale di Città di Castello, uno dei luoghi in cui si sono svolte ricerche d'archivio finalizzate alla realizzazione del presente volume, sono stati rinvenuti svariati frontespizi realizzati da tipografi ed editori della Alta Valle del Tevere già a partire dal '600<sup>4</sup>. Un primo esempio, interessante dal punto di vista storico, prima ancora che dal punto di vista tipografico, è *Il toro celeste* di Andrea Laurenzi (fig. 1). Si tratta di un volume realizzato nel 1629 da Sante Molinelli, tipografo ambulante arrivato da San Sepolcro nel 1627 per stampare libri prevalentemente di argomento religioso ed ascetico. Il tipografo è attivo a Città di Castello fino al 1630, data a partire dalla quale non si registrano più sue notizie.

Fino alle fine del XVII secolo nessun tipografo opera in città. Bisogna attendere il 1716 per avere notizie dell'avvio di una nuova attività tipografica impiantata da Giulio Manescalchi che si ferma a Città di Castello fino al 1743. Nel 1725 Giulio Manescalchi realizza un altro dei preziosi volumi conservati presso la Biblioteca

---

<sup>4</sup> Si ringrazia qui tutto il personale della Biblioteca Comunale, e in particolare la Direttrice, dott.ssa Alba Ghelli, per la disponibilità, gentilezza ed efficienza offerte nella ricerca dei materiali.

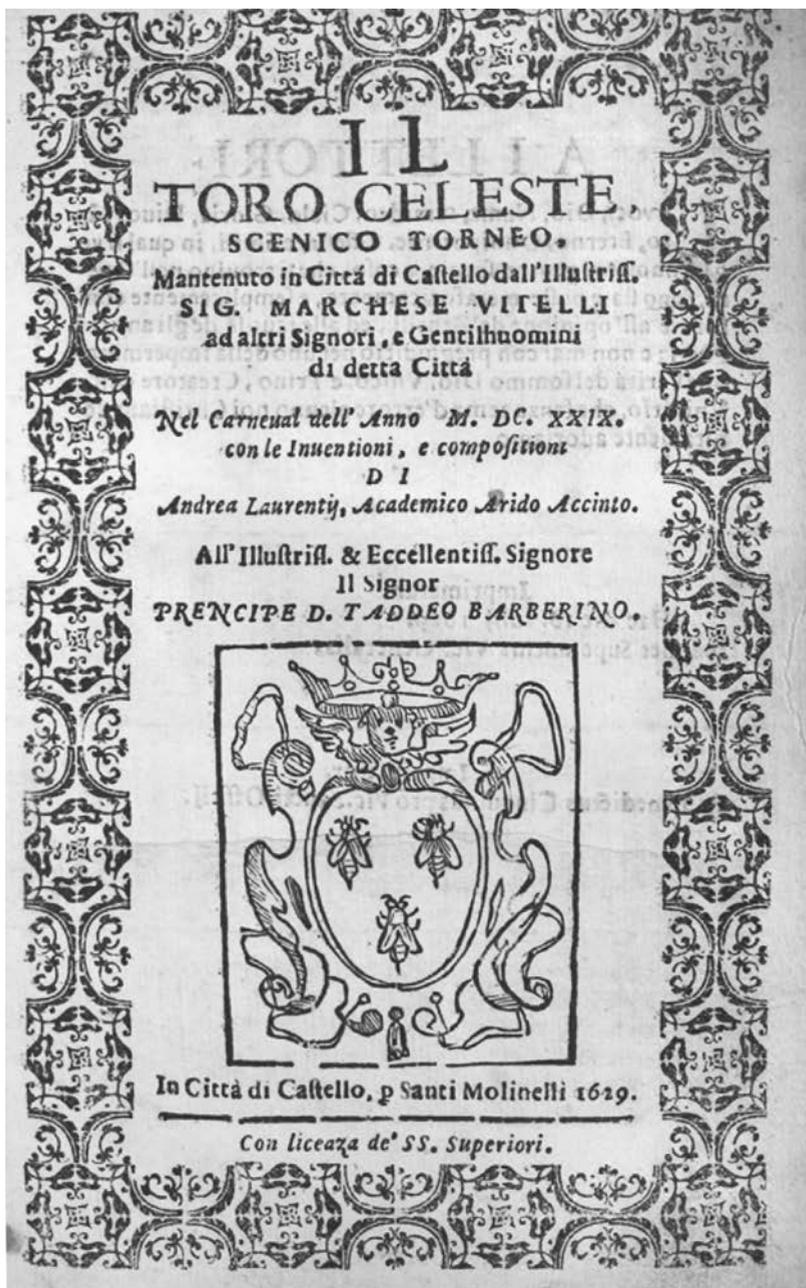


Fig 1 - Frontespizio, Laurenti Andrea, *Il toro celeste per Sante Molinelli*, 1629, Biblioteca Comunale Città di Castello.

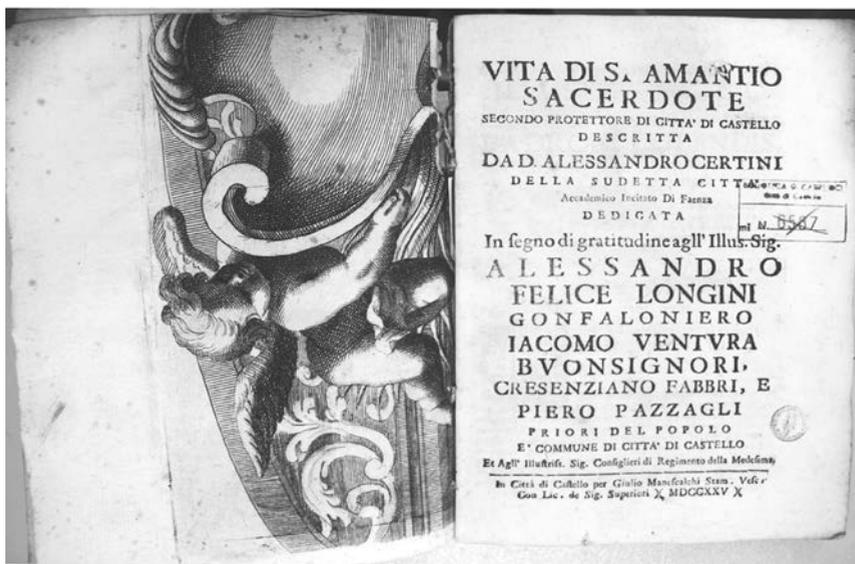


Fig. 2 - *Vita di Sant'Amantio* descritta da Alessandro Certini  
Accademico Incitato di Faenza, in Città di Castello  
per Giulio Manescalchi Stam. Vef con Lic. de Sig. Superiori 1725.

Comunale di Città di Castello: si tratta della *Vita di Sant'Amantio* descritta da Alessandro Certini (fig. 2) di particolare interesse, oltre che per il suo frontespizio, per il raffinato foglio di guardia<sup>5</sup>. Nel 1783 la stamperia dei fratelli Toppi realizza il volume dedicato all'*Orazione Accademica di Spiridione Beriole*. E siamo nel 1799 quando arrivano a Città di Castello, da Assisi, Francesco Donati e Bartolomeo Carlucci per impiantare un laboratorio nei locali sottostanti l'antica chiesa di San Paolo. Si tratta della più antica tipografia stabile ancora oggi attiva a Città di Castello. Nel 1843, dopo un anno e mezzo di lavoro da parte della tipografia, viene pubblicata un'opera di notevole pregio composta di cinque volumi: *Memorie ecclesiastiche e civili* (tav. 1). Alcune ricostruzioni storiche ipotizzano che ne siano state stampate solo alcune

<sup>5</sup> Il foglio di guardia può essere bianco o decorato e viene generalmente inserito tra la legatura di un libro e il libro stesso per separarlo dalla copertina, o tra l'ultima pagina e la copertina. In questo caso, più che essere un elemento di protezione o di separazione, costituisce un elemento di notevole arricchimento estetico.

centinaia di copie, per cui è probabile che lo sforzo realizzativo portato avanti dalla tipografia non abbia visto poi un idoneo ritorno economico.

Nel 1872 viene fondato lo stabilimento tipografico-editoriale di Scipione Lapi che assume una rilevanza nazionale, anche grazie alla ristampa degli *Italicarum Scriptores*.

Nella sezione del presente volume dedicata alle immagini, viene presentato uno dei frontespizi ancora conservati presso la Biblioteca e risalente al 1908. Si tratta de *I fioretti di San Francesco*, realizzati da Attilio Razzolini che fu definito da G. L. Passerini “il miniatore francescano” (tav. 3). Angelo Marinelli, a proposito dell’opera disse che «la poesia e la semplicità dell’opera fa giusto riscontro a quella delle numerose silografie che la ornano».

Infine, a conclusione di questo iter esemplificativo, vogliamo citare l’immagine del frontespizio del *Discorso tenuto in occasione della visita della R. Università degli Stranieri di Perugia il XIV agosto dell’era fascista*, stampato nel 1927 con i tipi della società Leonardo da Vinci (tav. 2).

### 2.3 La marca tipografica

La “marca tipografica” è un emblema con cui, a partire dal ’500, lo stampatore e l’editore identificano i propri prodotti. Si tratta di un tipico elemento tipografico posizionato sul colophon in un primo momento, e sul frontespizio successivamente. Garantisce l’autenticità dell’opera e serve, più che a distinguere lo stampatore tipografo, a distinguere l’editore, fungendo anche da garanzia contro le numerose edizioni contraffatte e differenziando in modo vistoso le produzioni dei diversi editori.

La marca nasce come contrassegno di origine che con il tempo diventa contrassegno di qualità, e che trova il suo più diretto antecedente nella “marca d’acqua” o filigrana, usata soprattutto dai fabbricanti di carta per distinguere il proprio prodotto da quello dei concorrenti<sup>6</sup>: il marchio, indicando il nome di un produttore, attesta anche la qualità del prodotto.

---

<sup>6</sup> Su questo punto si veda qui il saggio di Franco Mariani.

La marca tipografica può aver avuto un'evoluzione simile fin quando, verso la fine del Cinquecento, è divenuta "impresa" o "insegna", perdendo il significato pratico originario e svolgendo soprattutto funzioni decorative, anche attraverso dei disegni allegorici. Le varie imprese hanno dei motti in latino che intendono descrivere in breve le intenzioni dell'editore. Tra Cinquecento e Seicento la quantità e varietà di marche tipografiche è notevole. Alcune sono parlanti e allusive, altre si riferiscono al nome dell'editore, al contenuto del testo, e all'autore dell'opera, altre ancora riportano figure simboliche ed allegoriche, classiche e mitologiche.

Febvre e Martin in *La nascita del libro* a proposito dell'insegna o marca tipografica dicono:

dapprima semplice sigla incisa per lo più su fondo nero – riprodotte il segno che librai e stampatori tracciavano per comodità dei trasportatori, sulle balle di libri spediti ai clienti – e stampata dopo il colophon o in una pagina bianca dell'ultimo fascicolo, l'insegna diventa tosto una vera illustrazione pubblicitaria, destinata non solo ad indicare l'origine del libro, ma anche ad ornarlo ed ad affermarne la qualità (Febvre, Martin [1958] 1977, p. 90).

Durante l'Umanesimo nelle insegne compare un simbolismo spesso complicato; tra gli stampatori più importanti Aldo Manuzio<sup>7</sup> sceglie l'ancora, Kerver il liocorno, Estienne l'olivo e Galliot du Pré la nave.

Valentino Romani (2004) ha proposto una tripartizione delle marche tipografiche che sembra avvicinarle al mondo degli stemmi araldici. La divisione prevede una distinzione tra marche di proprietà (contrassegni personali e di famiglia), marche di produzione (che indicano il tipografo-stampatore in quanto produttore del libro) e marche istituzionali (che indicano i libri stampati dalle autorità pubbliche). Il '500 presenta numerosi casi di marchi tipografici di ispirazione araldica, ma più si va avanti nel tempo, più

---

<sup>7</sup> Come ricorda Lorenzo Baldacchini in *Il libro antico*, fu un intellettuale come Pietro Bembo a suggerire ad Aldo Manuzio l'emblema dell'ancora con il delfino e il motto *festina lente* (Baldacchini 2001).

le marche iniziano ad incarnare i valori che informano l'attività del loro proprietario, contribuendo così a caratterizzare anche la produzione libraria.

È proprio a quest'ultima categoria che appartengono le marche tipografiche della zona del Tifernate, laddove anche la presenza di motti in latino sembra avere un intento moralizzante e pedagogico ed esprime i valori incarnati ed espressi dall'editore. Se nella fase delle marche tipografiche più semplici e denotative prevalgono quelli che potremmo definire valori d'uso, in questa tipologia di marchi, che ritroviamo nella zona del Tifernate, è presente una connotazione ideologica e una rappresentazione dei valori interpretata dal tipografo con la propria attività. *Fac et spera* è il motto dell'editore Lapi (diventato editore a partire dagli anni '80 dell'Ottocento) e nel tempo questo motto si combina con imprese diverse, l'ultima delle quali il castello (fig. 3).



Fig. 3 - Marca tipografica della casa editrice Lapi  
Biblioteca Comunale Città di Castello.

La casa editrice il Solco, fondata nel 1920 da don Enrico Giovagnoli, da Giulio Pierangeli, da Gustavo Bioli ha come marca tipografica un libro aperto, una vanga e il motto *Dissodare*. Il motto

della Scuola tipografica editrice, nata a Città di Castello nel 1915 è *Per amor ben fare* ed è inserito all'interno di un cerchio colorato e fregiato con dei rami di pianta fiorita (tav. 5). Le marche che fanno parte della storia del Tifernate sono un interessante oggetto di analisi, non solo in quanto costituiscono delle prime forme di marchi commerciali, ma anche per la loro capacità di offrire spunti di riflessione sulla storia della stampa, permettendoci di guardare e di fare riferimento ai repertori iconografici del tempo.

Le marche del Tifernate contenute nelle Stanze delle immagini e nel sito [www.tipografielibraio.it](http://www.tipografielibraio.it), presentano una costruzione testuale complessa che abbina elementi visivi dotati di una notevole forza simbolica, con una parte verbale, detta motto, che richiede un'attività interpretativa diretta alla comprensione del messaggio comunicato. Vengono ideate e progettate tenendo conto del patrimonio iconografico presente in una determinata collettività e dell'immaginario in cui questa società è immersa. Lo studio dei significati intrinseci e simbolici delle marche tipografiche può essere inquadrato in un discorso più ampio sull'iconologia. Il contenuto profondo dell'immagine «lo si apprende individuando quei principi di fondo che rivelano l'atteggiamento fondamentale di una nazione, un periodo, una classe, una concezione religiosa o filosofica, qualificato da una personalità e condensato in un'opera» (Panofsky 1996, p. 35). Secondo questo approccio, l'analisi iconologica può dirci molto sulla strutturazione di una società e allo stesso tempo è la conoscenza dei valori e delle strutture di questa società che può aiutarci ad interpretare l'apparato iconico di cui le marche fanno parte. La lettura iconologica è dunque parte di un processo storico di interpretazione dei sintomi culturali e dei simboli in generale e ci fa vedere come una data società, in un certo momento storico, si sia espressa attraverso il ricorso a temi e concetti specifici. La marca tipografica può essere oggetto di questo percorso di interpretazione simbolica e di indagine dei significati intrinseci del testo.

#### 2.4 *Il lettering*

Il lettering, ovvero lo studio e la scelta dei font che andranno a costituire l'asse portante della pagina scritta, costituisce una delle attività più importanti nella costruzione tipografica di un libro.

Lo sviluppo del settore del design tipografico e l'applicazione di innovazioni di tipo tecnologico hanno consentito il superamento della composizione manuale in favore di altre metodologie, ma permangono tuttora nelle tipografie italiane – ed anche in quelle del Tifernate prese in considerazione in questo volume – le capacità tecniche di composizione manuale ed un'ampia memoria storica connessa al carattere che rimane il fulcro dell'arte della composizione tipografica:

Mentre le lettere bene disegnate hanno una propria vitalità, perché costruite e adattate armonicamente alla necessità espressiva per cui sono richieste, il carattere tipografico è legato alle sue rigide necessità metalliche e meccaniche. Il carattere è perciò un morto imbalsamato che riposa sul fondo delle casse tipografiche in attesa del compositore che, conoscendone i segreti vitali, lo faccia resuscitare (Frassinelli 1955, p. 5).

I caratteri, così chiamati per la prima volta da Giustino Decadio alla fine del Quattrocento, dovevano essere mobili, cioè separati l'uno dall'altro. La progressiva sostituzione della lega metallica al legno come materiale per la loro realizzazione era dovuta alla necessità di un uso prolungato nel tempo. Erano costituiti da un blocchetto di legno o di lega metallica che recava sulla parte superiore il rilievo di una lettera. Si tratta di una rappresentazione tridimensionale rovesciata di una lettera o di un altro segno grafico, fusa in rilievo in cima ad uno stelo rettangolare di una particolare lega metallica, alto all'incirca 24 mm.

In una prima fase ogni tipografia tendeva a produrre autonomamente i caratteri (Baldacchini 2004). È a partire dalla seconda metà del '500 che la fusione di caratteri inizia ad essere realizzata da fonderie specializzate. Prende il via in questo modo un percorso di specializzazione e industrializzazione delle operazioni connesse alla stampa tipografica. Come sottolineato da Febvre e Martin in *La nascita del libro*, nei primi incunaboli e nei libri di inizio Cinquecento ad ogni categoria di opere e di lettori corrispondeva un tipo di carattere per cui ad ogni scelta estetica ed operativa rispondeva una segmentazione di pubblico. Lentamente la stampa iniziò a sortire un effetto unificatore, in primo luogo per motivi di carattere organizzativo e materiale. Il commercio di caratteri non era ancora avviato e ogni singolo tipografo doveva

realizzarne autonomamente, incidendo i punzoni. La conseguenza era che spesso ciascun tipografo possedeva un numero limitato di caratteri. A ciò si aggiungeva la necessità di distribuire e vendere i libri in città e regioni diverse, per cui una maggiore uniformità favoriva la circolazione dei libri. Questa progressiva omogeneizzazione dei tipi regionali in un primo momento, e più tardi delle varie scritture, portò alla diffusione in tutta Europa del carattere romano (Febvre, Martin [1958] 1977).

L'Italia, e in particolare la città di Venezia dove nel Cinquecento lavorava Aldo Manuzio, contribuì alla diffusione del carattere romano. Ad un secolo di distanza dall'invenzione della stampa, nella seconda metà del Cinquecento, il romano era impiegato in una buona parte d'Europa. Successivamente vennero ideati altri caratteri ancora molto famosi: il corsivo italico introdotto da Aldo Manuzio, il Baskerville, ideato nel '700 da Baskerville, il Bodoni, inciso dal tipografo editore di Parma, ideatore di 250 diverse tipologie di caratteri, l'elzeviro utilizzato dai tipografi olandesi tra la fine del '500 e gli inizi del '700, il garamond inciso da un fonditore parigino agli inizi del '500.

Una vera rivoluzione tipografica si ebbe nel 1780 quando François Didot inventò il punto tipografico, un'unità di misura del carattere con la misurazione dei corpi in punti. I caratteri tipografici, ancora oggi frutto di sperimentazioni e ricerche empiriche tese a migliorarne la leggibilità e la qualità grafica e percettiva, vengono abitualmente classificati in *serif* (con grazie), *sans serif* (senza grazie). I primi possiedono alle estremità degli allungamenti ortogonali detti grazie; sono considerati più facili da leggere in testi lunghi ed in generale libri e giornali usano quasi sempre caratteri graziati, mentre i secondi non hanno i tratti terminali, le grazie.

In tutta Italia ed anche a Città di Castello – come possono testimoniare le immagini del volume –, venivano stampate delle raccolte di caratteri e dei manuali per facilitarne l'uso e per conservarne memoria e per tramandare conoscenze specifiche da una generazione all'altra. Le competenze all'interno della tipografia non si esaurivano però soltanto nella composizione tipografica, ma prevedevano anche l'abilità di realizzare la parte litografica del volume. Come sottolinea Giovanna Zaganelli (2008), in un approccio tecnologico e tipografico le parole e

le immagini sono dirette in differenti vie produttive. Le parole sono realizzate con i caratteri mobili e le immagini con la tecnica dell'incisione e della litografia.

La stampa litografica arriva in Italia agli inizi del '900 pur essendo stata inventata già nel 1798 dal tedesco Alois Senefelder. L'importanza dell'arte litografica è tale che come ricorda Jan Tschichold in *The new typography*, inizia a condizionare ed influenzare la costruzione tipografica. Alla fine dell'Ottocento i tipografi hanno la tendenza ad imitare lo stile della litografia dal punto di vista della resa estetica e della volontà di riprodurre l'effetto sulla realizzazione dell'immagine, utilizzando in realtà strumentazioni e tecnologie ancora di tipo tipografico (Tschichold 1928).

Presso la Biblioteca Comunale di Città di Castello è conservato anche il prestigioso volume *Memorie. Guida storica di Gubbio*, realizzato da Lapi editore nel 1888 (tav. 4). L'edizione è di particolare interesse per una copertina realizzata da Enrico Hartmann. È proprio l'artista svizzero a fare della litografia un'arte a Città di Castello a partire dal 1912, quando lo stabilimento Lapi sopprime il reparto litografico e Hartmann decide di aprire una tipografia in proprio che rimarrà attiva per tutti gli anni '30.

Il volume *Memorie. Guida storica di Gubbio* costituisce la summa delle abilità produttive dei tipografi in quanto oltre alla composizione del testo è fortemente curato anche l'aspetto decorativo-visivo con un'attenzione particolare alle lettere incipitarie o capilettera.

Si tratta della prima lettera riccamente ornata, generalmente di corpo maggiore delle altre, che si trova al principio di un periodo o di un paragrafo. Serve ad identificare un cambiamento di pensiero, una sezione importante di un libro, ha una funzione pratica e decorativa al tempo stesso. Il capolettera può inglobare al proprio interno fregi o figure dotate di significato, il cui obiettivo non solo consiste nel rendere più appetibile e prezioso il testo, ma soprattutto nel costruire un centro di interesse per convogliare in quella precisa porzione l'occhio del fruitore. Contribuisce dunque a focalizzare l'attenzione su determinati punti all'interno della pagina (Zaganelli 2008, p. 170).

La realizzazione del capolettera risponde a regole ben precise, come ricorda nel suo *Trattato* Carlo Frassinelli:

L'uso corretto dell'iniziale implica problemi di proporzione, di equilibrio, di armonia di forma e di tono, perché la sua applicazione viene a far parte integrante della pagina. Esigenze estetiche consigliano di seguire nell'applicazione delle iniziali le seguenti norme tecniche: quando l'iniziale comprende una sola riga di caratteri viene allineata ai piedi, ma qualora abbracci due o più righe di testo, deve allineare in alto con la prima riga di caratteri, e in basso col minuscolo senza discendenti. Se l'iniziale è una lettera F, T o V, la seconda e le successive righe di caratteri non devono rientrare, ma allinearsi alla prima riga [...] (Frassinelli 1955, p. 40).

A Città di Castello l'attenzione per i colori, le proporzioni e le armonie è molto forte, come dimostrano esempi di particolare pregio presenti nel volume *Storia di Città di Castello*, realizzato in tre tomi con ricca veste tipografica e scritto da Magherini Graziani, studioso di storia locale e tradizioni popolari (1980) (figg. 4 e 5) e in *L'Agricola e la Germania di Cornelio Tacito* a cura di Cesare Annibaldi, tipografia della casa editrice Lapi (1907) (fig. 6).

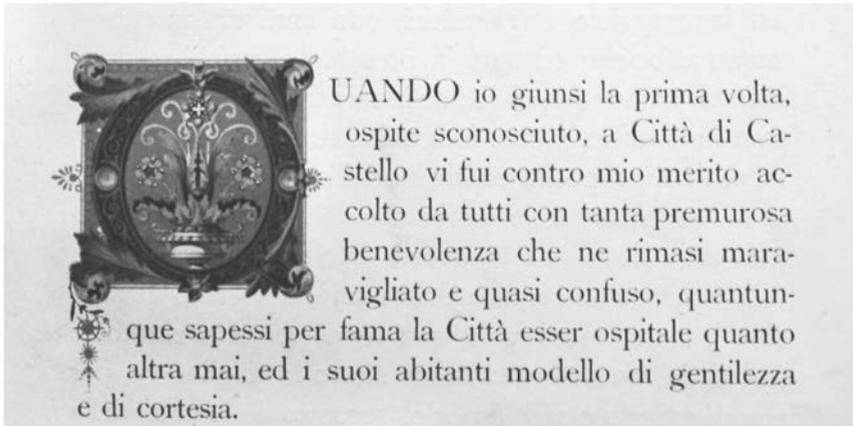


Fig. 4 - Particolare del volume *Storia di Città di Castello*, Magherini - Graziani 1890, Biblioteca Comunale Città di Castello.



Fig. 5 - Particolare del volume *Storia di Città di Castello*, Magherini - Graziani 1890, Biblioteca Comunale Città di Castello.



Fig. 6 - *L'Agricola e la Germania di Cornelio Tacito* a cura di  
Cesare Annibali, Stabilimento Tipografico Lapi, 1907, capolettera.  
Biblioteca Comunale Città di Castello.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baldacchini L., *Il libro antico*, Roma, Carocci, 2001.
- Baldacchini L., *Aspettando il frontespizio*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.
- Febvre L., Martin H. J., *L'apparition du livre*, Paris, Albin Michel, 1958 (trad. it. *La nascita del libro*, Roma-Bari, Laterza, 1977).
- Frassinelli C., *Trattato di architettura tipografica*, Roma, Editrice Raggio, 1955.
- Genette G., *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Gill E., *An essay on typography*, London, Sheed & Ward, 2<sup>nd</sup> Edition, 1936.
- Moholy-Nagy L., *Painting, Photography, Film*, 1925, trans. Janet Seligman, Cambridge (Mass), MIT Press, 1973.
- Morison S., *First principles of Typography*, New York, Macmillian Company, 1936.
- Panofsky E., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Oxford, Oxford University Press, 1955 (trad. it. *Studi di iconologia*, Torino, Einaudi, 1975).
- Romani V., *Bibliologia: avviamento allo studio del libro tipografico*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.
- Skaggs S., *Logos—The Development of Visual Symbols*, Los Altos, Crisp Publications, Paperback, 1994.
- Smith M., *The title page: its early development 1460 – 1510*, London, British Library & Oak Knoll Press, 2000.
- Somaini A., *Fotografia, cinema, montaggio. La nuova visione di Lászlo Moholy Nagy* in Moholy-Nagy 1973.
- Valery P., *Les deux vertus d'un livre* in «Arts et Métiers Graphiques», n. 1, sept., Paris, 1927.
- Zaganelli G., *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Milano, Lupetti, 2008.



FRANCO MARIANI<sup>1</sup>

## DALLE MARCHE D'ACQUA AI MARCHI TIPOGRAFICI

### 1. *Due segni, due storie, due destini*

Nel colophon del Salterio, stampato a Magonza nel 1457 da Johan Fust e Peter Schoeffer, compare la prima marca tipografica, composta da due scudi affiancati (fig. 1). Non a caso era impressa nel colophon, l'ultima pagina del libro: attestava, o rendeva noto, chi aveva stampato il libro e al contempo ne garantiva l'autenticità, quasi a dire "l'ho fatto io". Ma nelle carte che compongono il Salterio è certamente presente un'altra marca, quella lasciata dalla filigrana nella formazione del foglio, il segno del cartai.



Fig. 1 - Marca tipografica di Fust e Schoeffer (Magonza, 1465 ca.).

Due segni "di proprietà" a garanzia di due manufatti legati da un rapporto che potremmo definire di stretta parentela: carta e libro.

Ma anche due segni molto diversi tra loro per significato. Se per il tipografo apporre la propria marca sul libro costituiva un momento di orgoglio e di visibilità nei confronti del lettore,

---

<sup>1</sup> Centro Italiano di Studi e Ricerche di Storia e Tecnologia della Carta - Fabriano.

la marca del cartaiolo – già di per sé quasi invisibile – aveva un significato puramente mercantile e oltretutto indiretto: serviva infatti più al mercante che avrebbe rivenduto i fogli che non al cartaiolo stesso. Non per niente di una bella edizione si cita lo stampatore, ma certo non il cartaiolo che ha prodotto la carta che ha contribuito in larga misura alla bellezza del libro stesso.

Due marche, due segni con storia e destini diversi.

La filigrana sarà sempre lì, nella metà destra del foglio che il cartaiolo estrae dal telaio, ma dopo le piegature a cui le costringerà il tipografo verrà relegata in posizioni sempre meno evidenti, fin quasi a sparire. La sua funzione era meno “nobile” di quella del tipografo: nata per necessità (e forse quasi casualmente) a Fabriano, agli albori dell’attività cartaria nel nostro Paese, si avvale di segni dapprima molto semplici, elementari, oggetti o simbologie di uso comune. La più antica che si conosce riproduce il segno dell’infinito (l’otto orizzontale), altre una semplice croce, una forbice (fig. 2), una campana (fig. 3), una lettera (figg. 4-5), un’ancora... Nell’arco di pochi anni si aggiungeranno segni e simboli sempre più articolati e “parlanti”: l’agnus dei, il pellegrino, il cappello cardinalizio (fig. 6), la colomba sui tre monti, le corone, fino a raggiungere forme complesse come nel caso di armi nobiliari (fig. 7).

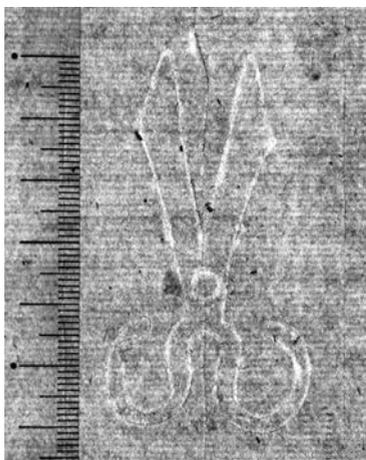


Fig. 2 - La filigrana della forbice, caratteristica di Fabriano (XIV sec.).

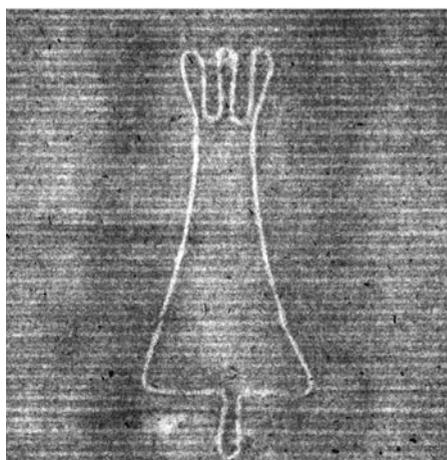
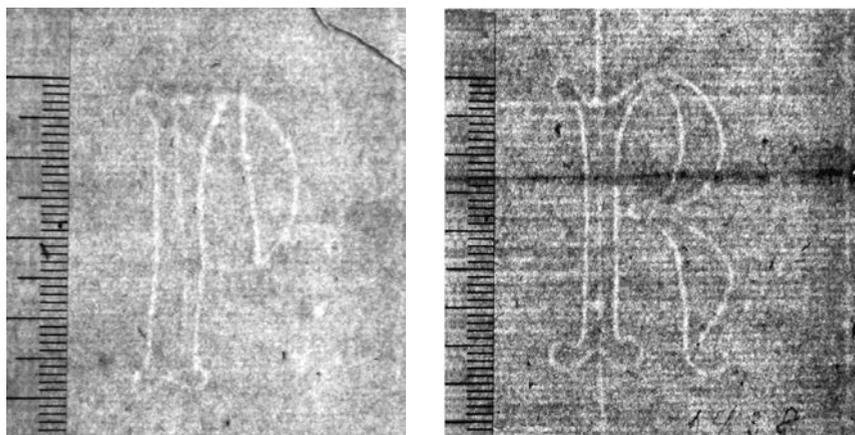


Fig. 3 - Filigrana della campana (Fabriano, XIV sec.).



Figg. 4-5 - Filigrane con lettere (Fabriano, XIV-XV sec.).

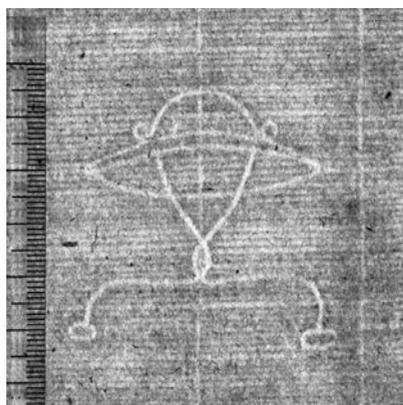


Fig. 6 - Filigrana con cappello da cardinale (Fabriano, XV sec.).

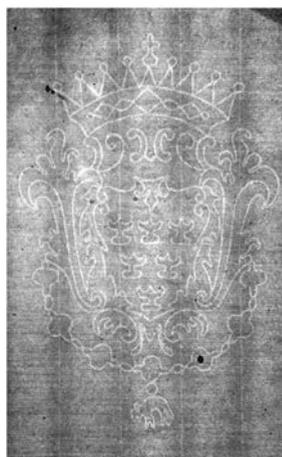
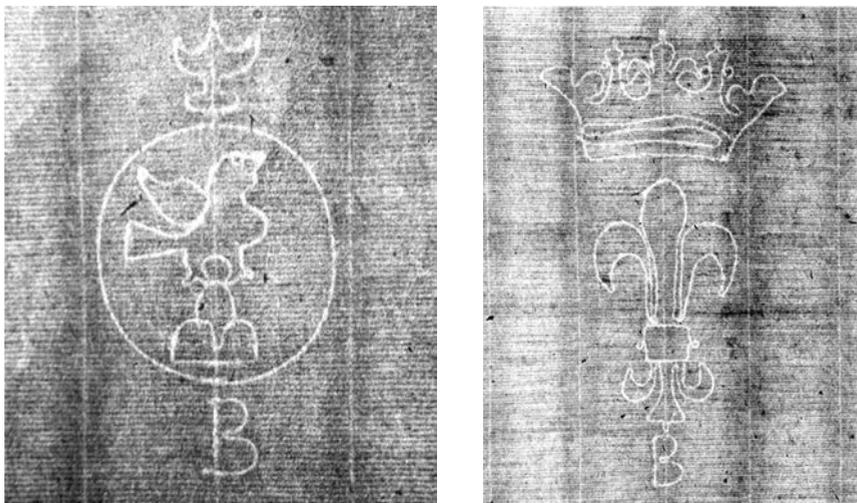


Fig. 7 - Filigrana con stemma della famiglia Odescalchi (Bracciano, XVIII sec.).

Le filigrane ebbero l'onore di essere citate da un insigne giurista del Trecento, Bartolo da Sassoferrato (1314-1357), che nel suo trattato *De insignis et armis* le porta come esempio di quello che noi oggi definiamo marchio d'azienda, affermando che ogni singolo cartai aveva l'esclusiva dell'uso dei propri segni, diversi per ogni tipo di carta prodotta, e ad altri cartai non era permesso appropriarsene. Il cartai che fosse subentrato – per discendenza

o per acquisto – nell’opificio doveva cambiare segno o usare il precedente purché lo modificasse in qualche parte (inscrivendolo in un cerchio, aggiungendo le proprie iniziali...) (figg. 8-9).

Ma l’utilità della filigrana rimaneva, comunque, relegata più all’ambito commerciale; non è raro trovare negli ordini dei tipografi l’acquisto di “carta dell’ancora” o di “carta della colomba”. Per un certo numero di anni il rapporto filigrana-cartai/cartiera fu univoco, quel segno identificava un certo cartai (o una certa cartiera). Poi le cose si complicarono a causa di un fenomeno piuttosto noto anche oggi: alcuni cartai, o forse alcuni mercanti, con lo scopo di un maggior utile si appropriarono, fraudolentemente, di quelle filigrane che contrassegnavano le carte migliori, quelle che sui mercati venivano esitate a prezzi maggiori in virtù di una migliore qualità “garantita” proprio da quelle filigrane. In termini odierni si chiama “copiare la griffe”. Così la filigrana perse una parte del suo valore, o meglio, del suo significato. A ciò si aggiunsero le migrazioni dei cartai, soprattutto dei fabrianesi, ai quali era riconosciuta una elevata perizia; oppressi dall’elevata concorrenza locale, molti emigrarono verso altri luoghi della Penisola in cerca di migliori condizioni, e ognuno portò con sé le



Figg. 8-9 - Due filigrane della cartiera Odescalchi di Bracciano: colomba su tre monti, inscritta in un cerchio con, sopra, l’emblema della famiglia (lampada) e sotto la lettera B (Bracciano); giglio sormontato da corona di duca e sotto lettera B.

filigrane proprie del luogo di origine incrementando – in modo del tutto involontario – la confusione<sup>2</sup>.

Diversa la storia della marca tipografica: fin dal suo primo apparire è già una “marca di impresa”. Quella di Furst e Schoeffer (Gutenberg non ne usò) ricorda l’insegna di una antica locanda o potrebbe essere quella della bottega di un liutaio.

Fino alla fine del '400, come già detto, la marca tipografica comparirà sempre nell’ultima pagina del libro, “denunciando” chi fosse il tipografo (o meglio, lo stampatore, il termine tipografo entrerà in uso molto più tardi). Nel tempo la posizione della marca cambierà e dal colophon si trasferirà sul frontespizio: avverrà quando il tipografo diventerà consapevole della funzione sociale della stampa. Se da una parte la nuova collocazione solleticava la vanità dello stampatore, dall’altra il presentarsi in prima pagina costituì un valido strumento di comunicazione. Di questa doppia valenza della marca si rese conto, e se ne avvantaggiò per primo, Aldo Manuzio. Le sue edizioni, recanti la marca del delfino con l’ancora, ricercate per l’accuratezza tipografica e per qualità dei contenuti, erano ben individuabili sui banchi dei librai del tempo (tav. 1).

Purtroppo anche le marche tipografiche furono oggetto di pirateria, e ben se ne accorse proprio Manuzio: le sue edizioni

---

<sup>2</sup> La *filigranologia*, cioè lo studio delle filigrane, è disciplina poco frequentata in Italia mentre è ampiamente praticata in Paesi europei ed extraeuropei da archivisti, bibliotecari, storici dell’arte. Per avvicinarsi al mondo delle filigrane si segnala un testo di Maria Cristina Misiti, *La scienza nuova dei segni antichi: le ricerche sulla carta e la storia del libro*, in *Le mille e una cultura. Scrittura e libri fra Oriente e Occidente*, Ravello, Edipuglia, 2007. Per un approfondimento, può essere interessante consultare il portale web del Bernstein Project-The memory of paper, agli indirizzi: <http://www.bernstein.oew.ac.at/> e [http://www.memoryofpaper.eu:8080/BernsteinPortal/appl\\_start\\_disp](http://www.memoryofpaper.eu:8080/BernsteinPortal/appl_start_disp). Si segnalano due opere, non facilmente reperibili ovunque: i ponderosi volumi della PPS, Labarre E. J., *Monumenta Chartae Papiraceae Historiam Illustrantia*, Hilversum, The Paper Publications Society, Holland, 1950, e la fondamentale opera di C. M. Briquet, *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu’en 1600*, Hildesheim, G. Olms, 1991 (rist. dell’ed. Leipzig 1923), voll. 4. Le filigrane presenti nel Briquet possono essere consultate online nel portale del Bernstein Project. L’Icrpal (Istituto centrale per il restauro del patrimonio archivistico e librario) sta allestendo un database delle filigrane del Corpus Chartarum Italicarum e dei fondi fabrianesi di A. Zonghi e A. F. Gasparinetti. Maggiori informazioni saranno inserite nei siti web dell’Icrpal ([www.icpal.beniculturali.it](http://www.icpal.beniculturali.it)) e del Centro studi A. F. Gasparinetti di Fabriano ([www.centrostudicarta.it](http://www.centrostudicarta.it)).

erano reperibili, già pochissimi mesi dopo l'uscita ufficiale, nelle fiere di Lione e Lipsia, abilmente contraffatte, a partire dai caratteri fino alla marca. Più fortunati i tipografi francesi che fin dai primi anni del '500 furono protetti da un diritto d'autore istituito da Francesco I di Francia (il che non impediva loro di copiare edizioni "estere"!).

All'articolazione delle varie sezioni del libro e all'evolversi dei mestieri ad esso legati corrisponderà l'evoluzione della figura del tipografo che, seppure lentamente, migrerà verso quella di un editore *ante litteram*.

Gli Estienne (tav. 2), i Plantin (tav. 3), i Didot, Bodoni, Baskerville furono sempre "tipografi" nel senso più nobile del termine, ma è indubbio che la consapevolezza di diffondere e promuovere la lettura, e quindi la conoscenza, li collocava in una posizione culturalmente privilegiata. Sarà l'Ottocento o, se si vuole, la Rivoluzione industriale a far emergere nella fisicità del libro la figura dell'editore (non più tipografo ma imprenditore), ben presente nel frontespizio (e poi in copertina); lo stampatore, non più coincidente con il primo, tornerà ad avere la sua collocazione a fine libro: *Finito di stampare... presso...*

## 2. Il marchio tipografico tra immagini e parole

Le marche cambieranno nel tempo; poco quelle dei cartai che saranno costituite quasi sempre da segni lineari, sia per necessità intrinseche alla formazione del foglio, sia perché la loro finalità era ben diversa. Al contrario, la marca tipografica, in quanto espressione della missione del tipografo, abbandonò precocemente le forme primitive per evolversi, adattandosi nel tempo al gusto e agli stili artistici dominanti. Già a fine Quattrocento la marca tipografica "parla": il segno è spesso accompagnato da motti, o ingloba simbologie ben note al pubblico di allora – le raffigurazioni della sapienza, della temperanza, della verità sono molto frequenti – o ricorre a "giochi enigmistici", come per Torresani, la cui marca raffigurava una torre, o per i Della Volpe con l'omonimo animale. Muteranno anche le dimensioni, ben proporzionate nel frontespizio quelle del Cinquecento, nel Seicento tenderanno a diventare ricche e quasi ingombranti, contribuendo all'obbligo di "stupire" proprio del

periodo. Spariranno, progressivamente, nel Settecento lasciando spazio al bianco della pagina in omaggio al nitore del neoclassico (tav. 4, figg. 10-11)<sup>3</sup>.

Oggi la marca, non più tipografica ma editoriale, ha funzione quasi esclusivamente commerciale: non sono più marche ma marchi aziendali. Non mancano, però, le eccezioni di alcune case editrici – legate ancora all'antica missione culturale del tipografo – che riconosciamo per marchi in cui leggiamo anche oggi l'antico mestiere: Boringhieri con le stelle e il motto “coelum stellatum”, lo struzzo con il capo rivolto al cielo per Einaudi.

E la marca d'acqua? Non c'è più, dimenticata anche da chi fabbrica la carta, vive solo in vecchi fogli; muta e silenziosa testimone del tempo è, oggi, fonte preziosa di informazioni per chi delle antiche carte fa oggetto di studio.



Fig. 10 - Fides et Amor, nella buona e nella cattiva sorte; questo il motto della marca di E. Quinziano (XVI sec.).



Fig. 11 - La marca baroccheggiate del tipografo fiorentino (ma di origine francese) G. Marescotti (XVI sec.).

<sup>3</sup> Tra le risorse disponibili sul web si segnala il database delle marche tipografiche ed editoriali della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (MART.E) all'indirizzo <http://193.206.215.10/marte/>. Utilissime ed esaurienti le lezioni della Prof. Tavoni sul libro antico della Scuola Sup. di Studi Umanistici dell'Università di Bologna [www.ssub.unibo.it/master/il\\_libro\\_antico/index.html](http://www.ssub.unibo.it/master/il_libro_antico/index.html).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Briquet C. M., *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Hildesheim, G. Olms, 1991 (rist. dell'ed. Leipzig 1923), voll. 4.
- Labarre E. J., *Monumenta Chartae Papiraceae Historiam Illustrantia*, Hilversum, The Paper Publications Society, Holland, 1950.
- Misiti M. C., *La scienza nuova dei segni antichi: le ricerche sulla carta e la storia del libro*, in Misiti 2007.
- Misiti M. C., *Le mille e una cultura. Scrittura e libri fra Oriente e Occidente*, Ravello, Edipuglia, 2007.
- Zappella G., *Le marche dei tipografi e degli editori italiani del Cinquecento*, Milano, EDB, 1988.

EDOARDO BARBIERI

## “TITLE PAGE” O FRONTESPIZIO? STORIA E FUNZIONI DELLA PRIMA PAGINA DEL LIBRO

### 1. *Questioni di adnominatio*

L'esperienza comune di che cosa sia un libro è data da una somma di elementi: il suo essere di carta e quindi dotato di un certo peso, la forma di parallelepipedo, l'essere costituito da pagine sfogliabili e latore di un testo linguistico scritto, la possibilità di recare illustrazioni... La caratteristica più evidente del libro è quella di presentare in apertura delle indicazioni circa l'autore e, soprattutto, il titolo dell'opera riprodotta<sup>1</sup>. Ciò è così ovvio che,

---

<sup>1</sup> Tanto per cominciare non sarà inutile una breve premessa di natura bibliografica: il tema della storia del frontespizio ha infatti da tempo richiamato l'attenzione degli studiosi. È curioso prendere il via per questa breve e selettiva rassegna di studi dedicati al tema da un'opera del grande studioso della allora Library del British Museum Alfred W. Pollard, *Last words on the history of the title-page*, London, Nimmo, 1891, che oltre 120 anni fa poteva parlare di alcune “ultime parole” sul tema del frontespizio... Per l'Italia occorre però senz'altro citare due lavori molto più recenti, pubblicati quasi contemporaneamente e certo in aperta rivalità l'uno con l'altro: il lungo articolo di Enzo Bottasso, *I paleotipi alla ricerca del frontespizio*, «La Bibliofilia», 70, 1968, pp. 218-281 e il volume, ampiamente illustrato, di Francesco Barberi, *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1969. Sempre invece da Londra giunge quella che è certo la sintesi più completa sul fenomeno, Margaret M. Smith, *The title page. Its early development 1460-1510*, London, The British Library, 2000, mentre di tono più divulgativo è il saggio di Lorenzo Baldacchini, *Aspettando il frontespizio. Pagine bianche, occhietti e colophon nel libro antico*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004. Un bellissimo esperimento è quello costituito da *La page du titre à la Renaissance*, édité par Jean-François Gilmont - Alexandre Vanautgaerden, Turnhout, Brepols, 2008 che presenta la riproduzione di numerosissimi frontespizi cinquecenteschi europei adeguatamente analizzati e commentati. Si vedrà da ultimo l'utile lavoro di Ursula Rautenberg, *Die Entstehung und Entwicklung des Buchtitelblatts in der Inkunabelzeit in Deutschland, den Niederlanden und Venedig*, «Archiv für Geschichte des Buchwesens», 62, 2008, pp. 1-105, che fornisce un interessante esempio di “storia comparativa” del

quando tempo addietro certi gruppi studenteschi vollero contestare il governo per i tagli praticati all'istruzione universitaria, intendendo, a torto o a ragione, denunciare un attacco alle stesse basi culturali della società, scelsero di "travestirsi" da libri, munendosi di scudi dipinti (onde contrastare gli attacchi della polizia?) e diventando così degli uomini-sandwich con appunto autore e titolo scritto su queste fantasiose copertine (fig. 1). Chiedersi poi se tale profluvio di titoli corrisponda alle reali letture dei giovani contestatori sarebbe una domanda certamente legittima, ma politicamente altrettanto inopportuna.



Fig. 1.

A dire il vero il problema di nominare un testo, di dargli un nome che lo possa rendere riconoscibile e distinguibile da altri (operazione che si può legittimamente definire di *adnominatio* e che corrisponde a ciò che Adamo, in uno dei racconti della Creazione narrato dal libro della *Genesi* 2, 19-20 compie con la realtà che lo circonda – un processo questo di appropriazione della realtà e, insieme, di affidamento di essa nelle mani appunto dell'uomo – visto che i nomi delle cose non sono fissati da Dio, ma dall'uomo alla presenza del Creatore) è un tema assai antico. Lo si ritrova addirittura già nelle tavolette sumeriche dove solo a un certo momento, probabilmente di fronte al moltiplicarsi delle versioni scritte dei diversi racconti mitologici, si percepì la neces-

---

frontespizio. Le pagine che seguono, nate da alcune lezioni tenute a Roma, Perugia, Castiglione del Terziere, Firenze e Milano, nella loro essenzialità, vogliono essere una semplice introduzione al tema. Da parte mia alcune prime indicazioni ho pubblicato in *Guida al libro antico*, Firenze, Le Monnier, 2006, pp. 70-84.

sità di dare un nome a essi, di conferire loro un titolo. Quantomeno le prime parole del testo (*incipit* testuale) permettevano di indicare in modo non equivoco una certa opera. Ciò permetteva di allestire liste di "titoli", tali da creare dei veri e propri protocataloghi per cui quegli insiemi omogenei di tavolette cuneiformi divennero vere e proprie raccolte librerie, ovvero biblioteche<sup>2</sup>. La necessità di "dare un nome" ai testi era comunque comune anche, a esempio, nell'antico mondo ebraico; si veda nelle parti introduttive di alcuni salmi il riferimento a un testo letterario-musicale, cioè a una data canzone evidentemente assai popolare, sulla cui melodia andava intonato il salmo: 9 «Sull'aria di "Muori per il figlio"», 22 «Su "La cerva dell'aurora"», 45 «Sull'aria di "I gigli"», 56 «Sull'aria di "Colomba dei terebinti lontani"», 57 «Sull'aria di "Non distruggere"», etc.

Il processo secondo il quale le opere letterarie saranno munite di un titolo fu comunque assai lento. Dal punto di vista grammaticale si potrebbe forse parlare del passaggio da una nominazione relativa a una assoluta. Formule del tipo *de + ablativo*, tanto per intendersi, presuppongono frasi del tipo "questo testo parla di...", mentre un nome o una serie di nomi al nominativo, recuperando la funzione archetipica del caso stesso, bastano a "nominare" l'oggetto. Di fatto però le opere, dall'antichità al medioevo, spesso non hanno un titolo autorale vero e proprio e, per indicare un passaggio, anche cronologico, utile da tener presente, può essere facile contrapporre la situazione di *Divina commedia* o *Rerum vulgarium fragmenta* a quella di *Decameron* o *Corbaccio*, ma anche di *Innamoramento di Orlando / Orlando innamorato* all'*Orlando furioso*<sup>3</sup>.

L'immagine degli uomini-libro (così diversi però da quelli di Bradbury!) evocata in apertura spinge anche a un importante chiarimento iniziale. Non bisogna confondere troppo il frontespizio con la copertina o addirittura la sovracoperta del libro (la

---

<sup>2</sup> Per una prima introduzione al tema si veda almeno Lionel Casson, *Biblioteche del mondo antico*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.

<sup>3</sup> Su tutta la questione, con un particolare approfondimento sia della storia della creazione dei nomi per le opere mediolatine sia del loro uso, si veda il bel contributo di Richard Sharpe, *Titulus. I manoscritti come fonte per l'identificazione dei testi mediolatini*, Roma, Viella, 2005.

più vivace messaggera del libro, ma anche la più soggetta sia al deterioramento durante l'uso sia alla distruzione programmata, visto che proprio i luoghi deputati alla conservazione del prodotto editoriale, le biblioteche, per principio le buttano via). Lungi da me voler discutere le diverse funzioni di tali "luoghi di comunicazione del libro" in epoca contemporanea, perché il discorso sarebbe troppo lungo<sup>4</sup>. Basti dire che storicamente le copertine editoriali si affermano molto lentamente e che i libri a stampa del primo secolo dell'arte tipografica venivano comunemente venduti a fogli sciolti aperti, o semmai già piegati e che quindi di solito ogni legatura originale del periodo dipende dall'iniziativa di un singolo acquirente che si rivolgeva a un artigiano specializzato nella realizzazione del prodotto-legatura. In realtà la sua funzione, oltre che estetica, era innanzitutto strutturale, perché è solo la legatura a trasformare un ammasso di fogli piegati in un libro nella sua forma *codex*, rendendolo sfogliabile e leggibile. Da questo punto di vista il tema del titolo posto all'esterno dell'oggetto costituito dal libro ormai rilegato, cui pure ora si accennerà, non è però qui del tutto pregnante.

Naturalmente grossi e pesantissimi volumi in folio, spesso muniti di legature in pelle con piatti in legno, specie se dotati di borchie e cantonali e fissati al banco di lettura con una catena per impedirne l'illecito spostamento, recavano il titolo all'esterno del piatto anteriore, spesso su etichette di piccole dimensioni fissate al centro. Di solito però, sia che le due facce più estese del parallelepipedo vengano usate per appoggiare di piatto i libri, magari impilandoli uno sull'altro, sia che esse vengano nascoste dall'affiancamento tra un libro e l'altro, così come accade su un nostro scaffale, risulta chiaro che perché un titolo permetta di distinguere funzionalmente un volume dagli altri occorre che esso sia inserito (o quantomeno ripetuto) su una delle facce minori del parallelepipedo che resterà visibile all'utilizzatore. In epoca moderna ciò corrisponde all'inserimento del titolo al dorso: in

---

<sup>4</sup> Si veda però almeno Daniele Baroni, *Un oggetto chiamato libro. Breve trattato della cultura del progetto*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2009. Utili anche alcune voci in *Il paratesto*, a cura di Cristina Demaria - Riccardo Fedriga, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001 come *Copertina* (pp. 68-73), *Frontespizio* (pp. 127-133), *Sovraccoperta* (pp. 177-179), *Titolo* (pp. 184-187).

orizzontale o in verticale, orientato in una delle due direzioni possibili (non pare esistere una regola comunemente accettata). Mentre scrivere il titolo su un dorso in pergamena era assai facile, inserire un titolo su dorsi in pelle, spesso scura, presentava numerose difficoltà (a meno di avere dorsi rigidi, sui quali venivano fissati tasselli, magari in marocchino e inseriti tra i nervi a vista): per questo il luogo privilegiato per tali informazioni era il taglio del libro, quello superiore (detto anche di testa), quello anteriore o quello inferiore (ovvero di piede).

## 2. *I tagli, luoghi di comunicazione*

In epoca contemporanea i tagli non sono luoghi addetti alla comunicazione, tranne per l'uso di alcune biblioteche, a esempio le *public library* americane, di apporvi timbri di possesso; peraltro tale uso riprende e sviluppa la prassi cinquecentesca dell'inserimento di marchi di possesso impressi a fuoco, una pratica ben nota soprattutto in Messico<sup>5</sup>. Nel libro antico invece i tagli, dopo essere stati rifilati, potevano essere colorati o dorati (questa è prassi ancor oggi qui e là in uso), marmorizzati, cesellati (gof-frati) e poi ancora dorati... Non si insisterà sui casi in cui i tagli anteriori furono addirittura dipinti, e il richiamo al caso della dispersa collezione Piloni di Belluno sia qui sufficiente (Grazioli 1999). Soprattutto, però, il taglio veniva appunto usato per inserirvi, manoscritto, il titolo dell'opera. È evidente che ciò, oltre a testimoniare la postura orizzontale dei volumi che sembra comune fino alle grandi risistemazioni delle biblioteche ecclesiastiche tra fine Cinque e inizi Seicento, è un elemento che sarà andato perduto in tutti gli esemplari che sono stati poi rilegati una seconda volta e in quella occasione nuovamente rifilati, per cui oggi solo i libri antichi in legatura originale comunemente conservano i titoli (o i segni di possesso) al taglio.

Chiarita dunque almeno in parte la differenza tra il titolo posto sulla legatura del libro e il frontespizio, la pur giusta insistenza iniziale sul tema della nascita del titolo dei testi non deve far

---

<sup>5</sup> Per un raro caso italiano si veda il mio *Marcas de fuego* in «La Bibliofilia», n. 105, 2003, pp. 249-258.

però dimenticare l'attenzione che qui si intende porre non tanto e non solo al fatto che un'opera abbia un nome, ma su come esso venga indicato nell'epifenomeno del testo costituito dal libro in quanto prodotto (cioè per come usciva dalla bottega del copista o dall'officina del tipografo); diverso sarebbe il discorso sul libro in quanto oggetto d'uso, che aveva subito un più o meno ampio processo di postproduzione, comprendente anche la rilegatura<sup>6</sup>. Comunemente si dice, e non a torto, che i manoscritti non hanno un frontespizio. Ci sono notevoli eccezioni a tale affermazioni. Per il XIV secolo basti l'esempio del celeberrimo Virgilio ambrosiano (tav. 1) già appartenuto a Francesco Petrarca: sulla prima pagina del codice troviamo una grande miniatura dovuta a Simone Martini nella quale, assieme ad alcuni versi, compare, immerso in un paesaggio notturno, Virgilio intento a scrivere e creare i suoi versi, circondato da alcuni personaggi che alludono ai suoi poemi, *Eneide*, *Georgiche* e *Bucoliche*. Ma basti esaminare, per il XV secolo (ma attenzione alle date!), uno dei magnifici codici umanistici esemplati dalla bottega fiorentina di Vespasiano da Bisticci su commissione del re d'Ungheria Mattia Corvino. Si tratta di un commento di S. Girolamo alla Bibbia, ora alla Nazionale di Vienna (cod. 930), esemplata nel 1488. In esso un foglio bianco apre il primo fascicolo e al lato esterno reca, annegato al centro della pagina vuota, un tondo a fondo purpureo circondato d'alloro nel quale si legge in oro: «IN HOC || VOLVMINE HAEC || CONTINENTVR DI || VVS HIERONYMVS || IN MATTEVM IN MAR || CVM IN ECCLESIASTE || ITEM QVAEDAM ALIA || OPVSCVLA»<sup>7</sup>.

Questa “pagina iniziale decorata recante il titolo dell'opera” ha però poco a che fare col vero e proprio frontespizio. In effetti, i manoscritti comunemente non cominciano con nulla di simile, ma iniziano piuttosto con una prima pagina nella quale convivono a) una estesa porzione della parte iniziale del testo; b) elementi decorativi miniati (cornici, bianchi girari, lettere miniate...); c) l'*incipit* paratestuale, cioè un breve testo sintatticamente articolato nel

<sup>6</sup> Barber G., *Dal torchio al lettore: le vicende del libro dopo la stampa*, in *Tamquam explorator. Percorsi, orizzonti e modelli per lo studio dei libri* a cura di Misiti, Manziana, Vecchiarelli, 2005, pp. 35-52.

<sup>7</sup> Fingernagel A., Gastgeber C. (a cura di), *Österreichische Nationalbibliothek. Le bibbie più belle*, Köln, Taschen, 2010, pp. 136-141.

quale si indica l'inizio del testo vero e proprio. Talvolta quello che ho definito "incipit paratestuale" era realizzato in inchiostro rosso e apparteneva a quelle rubriche realizzate da un apposito artigiano (rubricatore) per segnare e scandire le suddivisioni del testo. Basti un esempio preso a caso, tratto dal ms. Firenze, Riccardiano, 1128 della fine del XV secolo recante il Canzoniere petrarchesco: «FRANCISCI PETRARCE || FLORENTINI POETAE || EXCELENTISS. SONETTORUM ET || CANTILENARUM LIBER INCIPIT» (De Robertis 1999).

Tale modello di prima pagina solennizzata e arricchita di decorazioni ma anche recante un'esplicita informazione circa l'identità dell'opera che stava iniziando si ritrova paradossalmente tale e quale nei primi libri a stampa. Ci si limita qui a osservare la prima carta iniziale dell'esemplare londinese della Bibbia delle 42 linee, la cosiddetta "Bibbia di Gutenberg" della seconda metà degli anni '50 del XV secolo (fig. 2).

Se la totale assonanza estetica e funzionale del libro coi manoscritti coevi richiederebbe, ma non è qui il luogo, una riflessione sulla natura del prodotto tipografico delle origini (l'idea di *multiplicatio librorum* implica la volontà di voler riprodurre in forma multipla degli oggetti che dovevano però essere – o quantomeno sembrare – dei manoscritti...), basti osservare, quasi a circondare le due fitte colonne di caratteri a stampa, l'ariosa decorazione con fiori e uccelli colorati a fondo bianco, la grande lettera decorata, l'iniziale rossa, le lettere toccate a colore all'interno del testo, la rubrica manoscritta con l'*incipit* («Incipit epistula sancti Jeromini presbiteri ad Paulinum presbiterum de omnibus divine historie libris. Capitulum primum»). Una funzione simile, ma assai meno importante svolgendo un'informazione più che identificativa del testo puramente delimitativa dello stesso, svolgevano gli *explicit* posti alla fine dell'opera.

A dire il vero, però, sia molti manoscritti sia molti libri a stampa del Quattro e Cinquecento (ma non, per esempio, la Bibbia di Gutenberg) avevano in fondo una sottoscrizione di chi aveva realizzato la copia del testo, nell'un caso l'amanuense, nell'altro il tipografo (non il libraio editore, che si occupava della scelta, del finanziamento e dello smercio dell'edizione). Tale sottoscrizione prende il nome di *colophon*, è realizzata solitamente con una certa solennità grafica (a esempio disponendo i caratteri in una forma geometrica speculare), riporta anche luogo e data di termine del

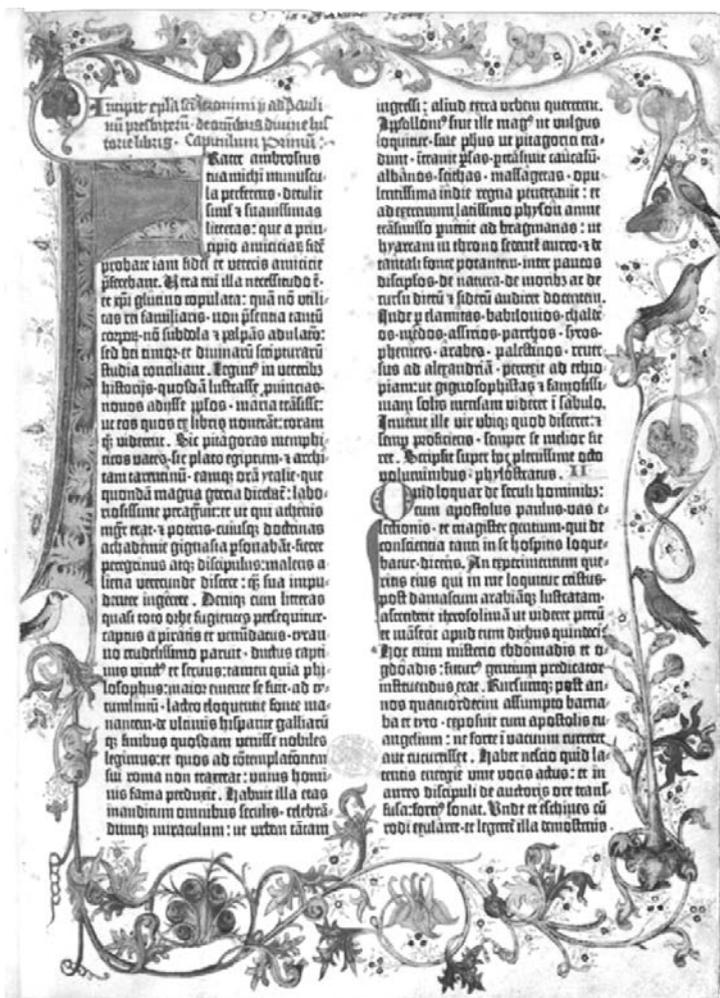


Fig. 2 - Bibbia delle 42 linee, "Bibbia di Gutenberg", 1455 circa.

lavoro ed è collocata alla fine del testo, prima perciò di eventuali indici finali che venivano impressi immediatamente dopo (allo stesso modo di altri testi preliminari come lettere nuncupatorie, pur poi inserite a inizio del libro in un fascicolo autonomo). Anche il *colophon* spesso fornisce informazioni circa la natura del testo impresso. Si veda a esempio il primo *colophon* inserito in un'edizione a stampa, lo *Psalterium* realizzato dai prototipografi Johann Fust e Peter Schoeffer a Magonza nel 1457 (fig. 3). Si noti

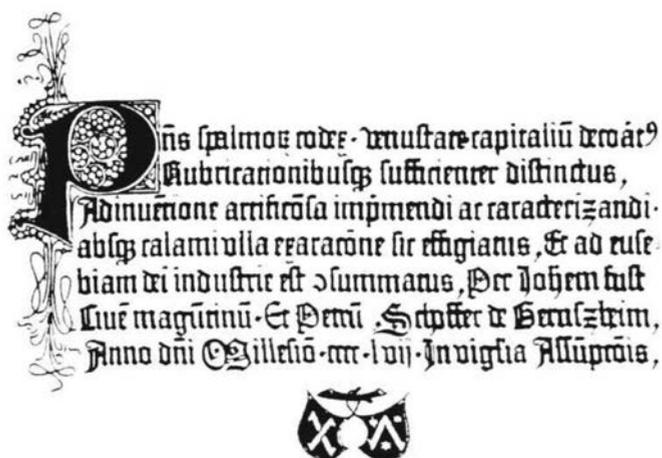


Fig. 3 - *Psalterium* realizzato dai prototipografi Johann Fust e Peter Schoeffer a Magonza nel 1457.

come, anche per la particolarità dell’edizione – realizzata solo su pergamena e a inchiostri policromi, come esplicita emulazione dei manoscritti liturgici decorati, se non in esplicita concorrenza con essi – il *colophon* insista sul fatto che il libro è stato realizzato non a penna, ma con un procedimento meccanico.

Come si può ben intendere, però, *incipit* (e *explicit*) non c’entrano quasi nulla con la natura del cosiddetto frontespizio<sup>8</sup>. Per poterne indagare le origini occorre tornare a una informazione fornita poco sopra: i libri venivano venduti slegati. Si trattava quindi di pile di fogli piegati che andavano poi cuciti e ai quali, tramite i nervi, venivano fissati i due piatti. Se si tiene conto del fatto che spessissimo, proprio per proteggere la prima pagina del testo, veniva lasciata una carta bianca in apertura del libro (per cui in un fascicolo “a” di 4 carte avremmo avuto “a1” bianca col testo a cominciare sul recto di “a2”), si comprende che nel magazzino del libraio ci si sarebbe trovati davanti a un vasto numero di parallelepipedi di fogli di carta ripiegati, impilati in

<sup>8</sup> In realtà sono reperibili casi di edizioni in cui il frontespizio prenderà la forma del più tipico degli *incipit* o della tavola degli argomenti o dei capitoli, ma si tratta di ibridazioni tutto sommato rare e comunque riscontrabili solo dopo la nascita del frontespizio vero e proprio.

diversi mucchi, ognuno dei quali iniziava però, inesorabilmente, con una carta bianca...

Ora, è con ogni probabilità proprio al fine di garantire la possibilità di distinguere i vari esemplari di un'edizione da quelli di un'altra che i librai all'ingrosso chiesero ai tipografi di inserire una piccola novità. Al centro di quella pagina bianca iniziale si poteva scrivere, senza alcuna pretesa, usando il normale carattere dell'edizione, in un corpo cioè da testo e non da titolo, il nome dell'opera (fig. 4). Dico così perché non si tratta sempre di quello che noi definiremmo il titolo, quanto piuttosto del modo col quale quella certa opera era chiamata: la *Summa antoniana* sarà la *Summa theologiae* di s. Antonino da Firenze o.p., la *Summa pisana* indicherà la *Summa de casibus conscientiae* di Bartolomeo da S. Concordio anch'egli domenicano, così come oggi gli studenti identificano magari un certo volume da studiare per l'esame col semplice cognome dell'autore (io porto il "Contini", tu il "Segre"). Tale indicazione, dotata di una funzione eminentemente distintiva, viene chiamata occhietto o occhietto, e costituisce l'archetipo del

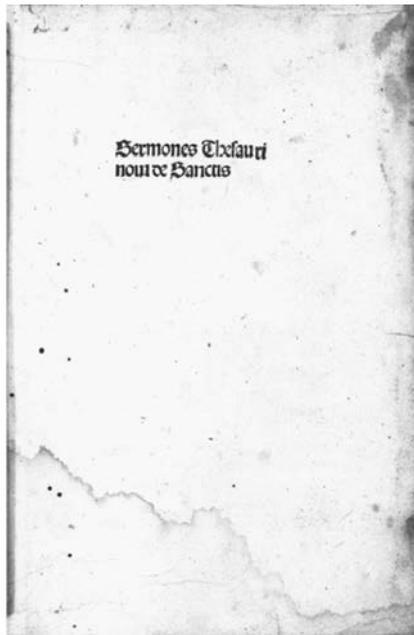


Fig. 4 - *Summa de casibus conscientiae*  
di Bartolomeo da S. Concordio, Martin Flach, 1488.

frontespizio, che quindi ha, nel suo patrimonio genetico, la funzione distintiva<sup>9</sup>. A riprova di ciò si ricordi che in alcuni sia pur rari incunaboli l'occhietto non è posto sulla prima carta bianca, ma sull'ultima bianca: una volta impilate le serie dei fogli non importava in che senso fossero disposte.

Naturalmente, da tali sobri esperimenti ci si andò poi lentamente evolvendo, sia ampliando il quantitativo di testo inserito, sia usando caratteri di corpo maggiore, magari graduando diversi corpi per rendere quello che ormai possiamo chiamare frontespizio più armonioso e accattivante. In tale opera andò sempre più affermandosi un'altra funzione ormai assunta da questo nuovo "luogo della comunicazione editoriale", cioè la funzione informativa. Non solo viene fornito titolo e magari sottotitolo dell'opera, ma le sue caratteristiche, il nome dell'autore e la sua professione, notizie sul dedicatario, sui possibili fruitori della pubblicazione... Il testo inserito al frontespizio sembra avere come limite il solo fatto di poter essere in esso contenuto, ma non si lesinano certo i dati che sembrano poter catturare l'interesse del lettore. Ciò genera una eccezionale prolissità dei frontespizi di molte edizioni cinquecentesche nelle quali risulta talvolta persino difficile individuare con chiarezza il titolo esatto dell'opera pubblicata.

### 3. *Frontespizi visivi*

Per richiamare l'attenzione del lettore, oltre che su informazioni testuali e sulla grafica del testo, si può far forza sulla potenza delle immagini. Ecco allora la funzione decorativa del frontespizio (fig. 5, tav. 2). Si passa da elementi puramente esornativi, come cornici e fregi, a vere e proprie illustrazioni, talvolta di stringente attinenza col testo talaltra no, talvolta di alta qualità artistica talaltra di livello realizzativo bassissimo, talvolta realizzate *ad hoc* talaltra riutilizzate da precedenti edizioni. Anche la rilevanza di tali elementi decorativi può essere assolutamente secondaria, per ampiezza e posizione, oppure predominante, compresi casi nei quali

---

<sup>9</sup> Da qui deriva, specie nell'editoria del XX e XXI secolo, prima quella di natura più popolare, poi sempre più diffusamente, la ricerca spasmodica di novità e di originalità nelle copertine che devono colpire l'osservatore possibile acquirente per far distinguere il prodotto commerciale dagli altri consimili.



Fig. 5 - *Historia dell'antichità di Milano*, Paolo Morigia, Guerra, 1592.

l'illustrazione riempie l'intera pagina iniziale ed è il titolo (ridivenu-  
 to un semplice occhietto) a comparire perduto in mezzo a figure.

La quarta e ultima funzione che suggerisco di distinguere nel  
 frontespizio è quella promozionale. Come accennavo, nel *colo-  
 phon* trovano prevalentemente poste informazioni sul realizzatore  
 materiale della tiratura, cioè il tipografo. Invece al frontespizio,  
 divenuto il luogo del libro dotato della maggiore visibilità, verranno  
 inserite informazioni riguardanti il libraio-editore che governava la  
 rete di distribuzione del libro in quanto prodotto commerciale. Il  
 caso estremo si ha con certi librai parigini che, oltre al loro nome,  
 inseriscono persino l'indirizzo della loro bottega, dove il libro poteva  
 essere acquistato! Comunemente, oltre o in alternativa al nome,  
 l'editore inserisce la sua marca editoriale, che corrispondeva non  
 solo a un logo univocamente identificativo

della sua attività, ma proprio all’insegna della sua bottega in un dato centro. Tali marche, che pure indicheranno scelte culturali e di gusto dell’editore, non vanno perciò riguardate solo per il loro significato iconografico, ma proprio come insegne di negozi, un po’ come l’Osteria del Gambero Rosso in *Pinocchio*. Si veda il frontespizio in rosso e nero di questa edizione dell’*Orlando Furioso* impressa a Venezia da Melchior Sessa, libraio “all’insegna della gatta” nel 1533, nella quale la marca editoriale assume un ruolo davvero preponderante (tav. 3).

#### 4. *Nascita del frontespizio italiano*

Ma da quando si può realmente parlare di un vero e proprio frontespizio? Comunemente il protofrontespizio italiano viene identificato con la pagina iniziale del *Kalendarium* del Regiomontanus (Johann de Königsberg) pubblicato in versione italiana a Venezia nel 1476 (fig. 6). Quando lo si esamina occorre rico-

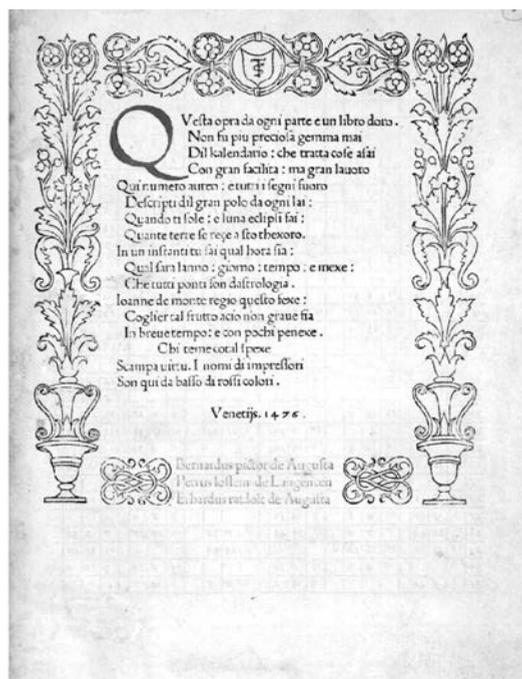


Fig. 6 - *Kalendarium* del Regiomontanus, Johann de Königsberg, pubblicato in versione italiana a Venezia nel 1476.

noscere la presenza delle diverse funzioni indicate: distintiva, informativa con notizie sull'opera e l'autore, decorativa con l'elegante cornice fitomorfa a fondo bianco e la grande iniziale, promozionale con le lodi dell'opera e col nome addirittura in rosso dei responsabili dell'edizione. Nel suo complesso, anche per la prolissità del sonetto caudato (secondo la moda quattrocentesca precedente il petrarchismo bembesco) posto al centro, il suo aspetto è assai lontano da quello dei successivi frontespizi, ma per quanto già detto non si può non riconoscerne la sua identità di frontespizio.

Le varie funzioni svolte dal frontespizio, declinate secondo gusti e modi di volta in volta diversi, trovarono un tutto sommato loro equilibrato sviluppo nel corso del Quattro e Cinquecento. È alla fine del secolo XVI, in corrispondenza allo sviluppo di un gusto anche artistico che privilegia la ridondanza e l'espressionismo, che anche il frontespizio inizia a subire una crisi da superfetazione, una sorta di obesità concettuale. Gli elementi da costringere nella pagina divengono così abbondanti che, in particolare quelli decorativi, migrano sulla carta antecedente il frontespizio (comunemente al suo verso, talvolta al retto) divenendo un suo complemento, detto in italiano "antiporta" (fig. 7). Si noterà che in tal modo veniva però a cadere una delle caratteristiche del frontespizio, che era quella di essere l'unica pagina del libro a essere graficamente autonoma: tutte le pagine del libro, infatti, vanno giudicate dal punto di vista grafico come parte di un dittico costituito dal verso della carta precedente e dal recto della successiva. È comunque al barocchismo dell'antiporta (che in ogni caso è presente, con una grande calcografia allegorica addirittura accompagnata da una legenda esplicativa, anche nel monumento editoriale della modernità, il primo volume dell'*Encyclopédie* di d'Alembert e Diderot) che si ribellò il neoclassicismo tipografico di Gianbattista Bodoni che tornò a frontespizi spogli e puliti, tutto sommato esemplati su modelli epigrafici. Tali sono rimasti anche i nostri frontespizi, lasciando però che la fantasia e il colore conquistassero invece la copertina.

È evidente che la semplice enumerazione delle diverse funzioni svolte dal frontespizio non basta però a spiegarne la natura, ancorché ci spinga a capire che esso è analizzabile non solo dal punto di vista dell'estetica grafica, e che la sua interpretazione

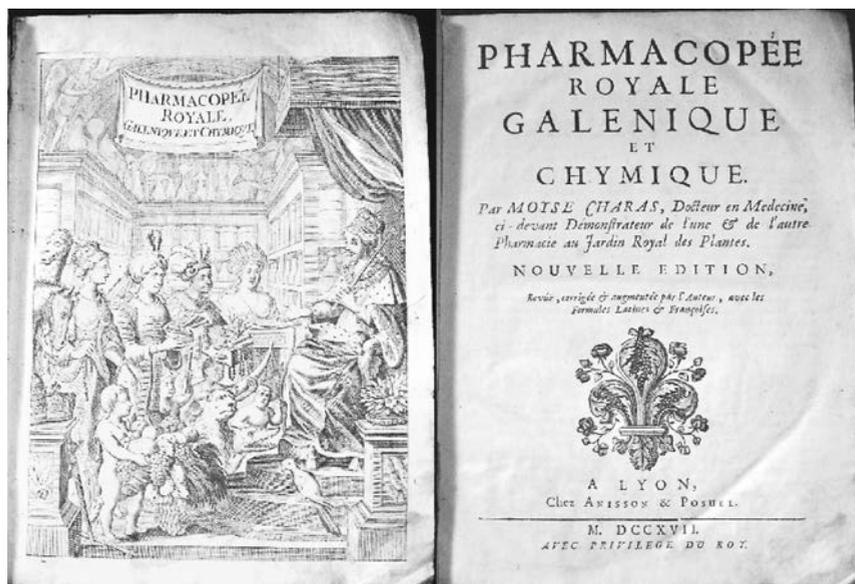


Fig. 7 - PHARMACOPEE ROYALE GALÉNIQUE ET CHIMIQUE. Par Moÿse Charas, Docteur en Médecine, ci-devant Démonstrateur de l'une et de l'autre Pharmacie au Jardin Royal des Plantes. Nouvelle édition, revue, corrigée et augmentée par l'Auteur, avec les Formules Latines et Françaises. A Lion chez Anisson & Posuel. MDCXCVII. Avec privilege du Roi. In 4°, rilegatura coeva rovinata con mancanze al piatto e senza dorso, pp. 884 con 5 tavole ed un antiporta inciso.

Riferimenti: Bailliere pag. 107. (MC19).

dovrà nascere dal saper distinguere e capire come le diverse componenti sono state di volta in volta amalgamate. Detto ciò, occorre allora cercare di comprendere esattamente quale è il suo significato. Come è noto (per chi non lo è si apre la strada per tante incomprensioni generate dai cosiddetti “falsi amici”), l’italiano “frontespizio” corrisponde in diverse altre lingue a una locuzione che corrisponde più o meno a “pagina del titolo”, “parte del libro dove è inserito il titolo” (*title page, page du titre, Titelblatt*, etc.); invece l’equivalente derivato dal latino tardo *frontispicium* viene usato per chiamare l’antiporta. Al di là della questione terminologica, o per meglio dire alla sua base, stanno però due considerazioni diverse sulle quali vorrei brevemente riflettere.

La “pagina del titolo” indica infatti semplicemente che il titolo e gli altri dati editoriali sono indicati in una zona liminare

dell'edizione, o, se si vuole, che quella pagina non contiene testo, ma piuttosto i metadati relativi al testo e alla sua edizione. Il termine “frontespizio”, invece, è collegato all'architettura e significa che quello è il punto di introduzione, di ingresso nel libro. È il portale e insieme la facciata su strada che immette all'interno e, come ogni facciata, appare ordinata a mostrare il contenuto, o meglio a fornire un'interpretazione di ciò che è il contenuto (fig. 8). Si potrebbe anche dire, giocando sull'etimologia del termine, che esso è la faccia del libro e come ogni faccia può mostrarsi seria o corruciata, divertita o irriverente, ma può anche essere truccata per nascondere o modificare i tratti del volto. Solo così si possono comprendere diversi fenomeni legati al frontespizio: il fatto che



Fig. 8 - *Hebraicus pentateuchus Latinus plane que nouus post omnes hactenus*, Venetiis, ex Officina Iustiniana, 1551.

edizioni diverse della stessa opera abbiano frontespizi differenti, il caso di edizioni con falsi dati al frontespizio, etc. Il frontespizio è dunque l'*introductionum* al libro, lo spazio di contatto tra l'esterno e l'interno, il luogo di una prima, sia pur sommaria, interpretazione del testo<sup>10</sup>.

Ora si intenderà perché la vecchia definizione fornita dai manuali di catalogazione, e purtroppo ripetuta anche da qualche testo divulgativo sul libro antico, del frontespizio come luogo dal quale si possono ricavare i dati relativi alla pubblicazione atti alla compilazione della sua descrizione catalografica (cioè come “pagina del titolo”) è perlomeno riduttiva. Sembra tanto il povero Pangloss che, all'inizio del *Candide* di Voltaire, sostiene che Dio ha fornito gli uomini del naso per poterci appoggiare gli occhiali...

Stante la storia e gli sviluppi cui qui si è accennato, si comprende allora perché nel nostro immaginario collettivo esista una così forte correlazione tra libro e frontespizio/copertina del libro, quasi che non potesse esistere l'uno senza l'altro. Ciò avrà e ha certo delle relazioni non solo col problema dell'identificazione del testo, ma con quello della possibilità di distinguerlo velocemente, e forse con la possibilità di associare un contenuto a un'immagine per poterlo meglio memorizzare. La verifica di ciò è presto fatta. Quando si è ben costruita la propria raccolta di ebook in formato epub da poter leggere sull'ipad, l'unico modo che si conosce per rappresentare tale insieme è una “libreria virtuale” (in realtà assai simile agli espositori delle novità in libreria o in biblioteca) con queste icone di libro allineate di piatto su ripiani inclinati, con le loro belle copertine in bella vista (fig. 9). Come a dire, anche, che anche i libri elettronici, sia pur su supporto digitale, sono e rimangono dei libri<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Per questo l'antiporta sarà “ciò che precede la porta” del libro.

<sup>11</sup> Un grazie ai primi lettori, Luca Rivali e Natale Vacalebreg.



Fig. 9 - Libreria virtuale.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Baldacchini L., *Aspettando il frontespizio. Pagine bianche, occhietti e colophon nel libro antico*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.
- Barber G., *Dal torchio al lettore: le vicende del libro dopo la stampa, in Tamquam explorator. Percorsi, orizzonti e modelli per lo studio dei libri*, a cura di Maria Cristina Misiti, Manziiana, Vecchiarelli, 2005, pp. 35-52.
- Barberi F., *Il frontespizio nel libro italiano del Quattrocento e del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1969.
- Barbieri E., *Marcas de fuego*, «La Bibliofilia», 105, 2003, pp. 249-258.
- Barbieri E., *Guida al libro antico*, Firenze, Le Monnier, 2006, pp. 70-84.
- Baroni D., *Un oggetto chiamato libro. Breve trattato della cultura del progetto*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2009.
- Bottasso E., *I paleotipi alla ricerca del frontespizio*, «La Bibliofilia», 70, 1968, pp. 218-281.
- Casson L., *Biblioteche del mondo antico*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2003.
- De Robertis T., Miriello R. (a cura di), *I manoscritti datati della Biblioteca Riccardiana di Firenze*, II, Mss. 1001-1400, Firenze, SISMEL, 1999, n° 90 e tav. LXXXIX.
- De Maria C., Fedriga R., *Il paratesto*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001.
- Fingernagel A. (a cura di), *Le bibbie più belle*, Österreichische Nationalbibliothek, Christian Gastgeber, Köln, Taschen, 2010, pp. 136-141.
- Gilmont J-F., Vanautgaerden A. (édité par), *La page de titre à la Renaissance*, Turnhout, Brepols, 2008.
- Grazioli G., *La dispersa biblioteca dei conti Piloni di Belluno*, «Biblioteche oggi», gennaio-febbraio 1999, pp. 20-26.
- Pollard A. W., *Last words on the history of the title-page*, London, Nimmo, 1891.
- Rautenberg U., *Die Entstehung und Entwicklung des Buchtitelblatts in der Inkunabelzeit in Deutschland, den Niederlanden und Venedig*, «Archiv für Geschichte des Buchwesens», 62, 2008, pp. 1-105.
- Sharpe R., *Titulus. I manoscritti come fonte per l'identificazione dei testi mediolatini*, Roma, Viella, 2005.
- Smith M. M., *The title page. Its early development 1460-1510*, London, The British Library, 2000.



MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ

## APUNTES SOBRE LA IMPRENTA MADRILEÑA DEL SIGLO XVIII

### 1. *La storia*

Negli ultimi anni si è attivato un interesse non indifferente nei confronti della storia della stampa spagnola. Esso si è concretizzato in un incremento di contributi i quali tendono ad aggiornare o a proporre nuove angolature, attraverso studi parziali (regionali o di concreti centri/agenti tipografici, o per circoscrizioni cronologiche), per delineare nella loro frammentazione, un panorama più completo o di attendibilità nazionale. Questo panorama aggregativo e discontinuo nel tempo, presenta ancora diverse lacune, come mostra uno studio approfondito dedicato alla stampa madrilenana in grado di compendiare, nel suo singolare ed irregolare andamento, tutti gli aspetti che hanno nei secoli definito questo tipo di industria culturale.

Sulla stampa madrilenana fu fornita anni fa da Carlos del Rivero (*Historia de la imprenta en Madrid*, 1935) una storia che pur nella sua brevità riesce a delineare un quadro sintetico e diacronico dell'attività tipografica madrilenana dalle origini fino ai primi anni del XX° secolo. Si tratta di un contributo ancor oggi d'inevitabile riferimento per gli studiosi in questo specifico campo. Nelle prime righe proemiali l'autore ribadisce la difficoltà dell'impegno, in quanto, in termini generali, si tratta di maneggiare una molteplicità di elementi confluenti in materia di stampa, nonché la dispersione di fonti dove si nascondono tante notizie o riferimenti a quella madrilenana. Ma particolarmente, mette in evidenza certi aspetti che definiscono la singolarità della stampa madrilenana e che indubbiamente, possono aggravare la difficoltà di una sua ricostruzione storica. Madrid, infatti, ha una tradizione di stampa più recente rispetto ad altri rinomati centri tipografici che

contribuirono alla diffusione nazionale della nuova tecnica quali Medina del Campo, Segovia<sup>1</sup>, Toledo, oppure la vicinissima Alcalá de Henares.

L'attività tipografica madrilenas d'altro canto, assume nei suoi esordi un compito secondario perché destinata ad alleviare le innumerevoli richieste di committenze delle officine di Alcalá e di Toledo. Il suo protagonismo, seppur discontinuo, risale invece alla seconda metà del Cinquecento dovuto a motivi politico-amministrativi, e cioè alla proclamazione della città nel 1561 come capitale stabile del regno. Madrid diviene allora centro nevralgico di ogni attività tra cui quella della stampa che coprirà un ruolo, oltre che culturale, di controllo politico. Ma l'industria tipografica madrilenas si assesterà soltanto nella seconda metà del Seicento. Le molteplici possibilità di carattere mercantile attireranno gli stampatori provenienti da diverse regioni o località nazionali i quali si stabiliranno nella capitale. Da Salamanca trasferiscono la loro attività due noti stampatori: Pedro Madrigal e Giulio Giunti, quest'ultimo a richiesta del Monarca Filippo II per allestire un'importante tipografia: la Imprenta Real (1593), organo di grande rilievo perché contribuì allo sviluppo e prestigio, sia della tipografia della capitale, sia dello stesso Giunti che fu nominato stampatore di sua maestà.

Purtroppo l'industria tipografica madrilenas subirà verso gli inizi del secolo successivo un breve periodo di decadenza dovuto al trasferimento della corte a Valladolid per disposizione del successore Filippo III. Nonostante il declino, a Madrid alcuni stampatori continuano a dimostrare la loro eccellenza nell'arte tipografica. Dai torchi madrileni di Juan de la Cuesta, proveniente da Segovia, uscirà nel 1605 la prima parte del *Don Quijote* e più tardi, la seconda (1615). Il successo dovuto alla qualità letteraria dell'opera e alla novità dell'edizione, inaugurerà un filone di nuove edizioni e ristampe, maggiormente corredate da illustrazioni, al quale concorreranno da allora in poi tanti stampatori locali, nazionali ed internazionali<sup>2</sup> oltre che illustratori ed incisori.

---

<sup>1</sup> La stampa a Madrid fu introdotta attraverso Segovia, «cuando ya Castilla La Vieja había marcado la pauta de la impresión en España» (Valladares Roldán, 1981).

<sup>2</sup> Il *Don Quijote* illustrato costituisce un ricco ed interessante campo di ricerca. Rimando al Banco de datos del Centro de Estudios Cervantinos (1605-1915) di cui

Nel 1611 Madrid riacquista la sua condizione di capitale del regno. Nonostante ciò, fino alla prima metà del secolo successivo, la stampa madrilenza presenta, come del resto tutto il territorio nazionale, uno stato di notevole decadenza: la produzione editoriale è scarsa e di bassa qualità. Già dal Cinquecento gli stampatori esteri, specie quelli dei Paesi Bassi, avevano sfruttato attraverso i libri spagnoli, un mercato molto redditizio e spesso volte gli autori nazionali preferivano stampare le proprie opere nei torchi esteri, dei quali anche i librai si servivano per sopravvivere in quei momenti di crisi. Diverse leggi e regolamentazioni emanate dalle autorità civili cercarono di bloccare questa pratica che inevitabilmente continuerà nel secolo successivo, nonostante le severe punizioni stabilite per i trasgressori. Ciò ebbe ancora delle ripercussioni tra gli stessi stampatori, come quelli madrileni i quali, associati nella Confraternita di San Juan Evangelista, denunciarono i librai che, sfidando questo tipo di normative, non avevano rinunciato alla loro consuetudine d'importare libri dall'estero. A ciò si deve aggiungere il severo controllo sulla produzione editoriale esercitato dalle autorità ecclesiastiche del Santo Ufficio attraverso agenti a ciò addetti.

Questa situazione che aveva inevitabilmente impoverito l'industria editoriale spagnola si protrarrà ancora nei primi anni del Settecento fino all'avvento di Carlo III, monarca di spirito illuminista al quale si deve la rinascita della stampa nazionale e in modo particolare di quella madrilenza. Soprannominato "il re tipografo" per le sue predilezioni personali in questo campo (è testimoniato l'allestimento di una piccola tipografia nelle sue proprietà), cercò subito di favorire gli stampatori e i lavoratori associati al mestiere – quali fonditori, illustratori, legatori – concedendo una serie di disposizioni come l'esonero dalla leva (26 di dicembre, 1761). Più tardi nel 1762, un ordinamento reale eliminerà le tasse sul libro, togliendo il privilegio di stampa di libri religiosi – che da allora in poi verranno editi in territorio nazionale – allo stampatore tedesco Plantin.

---

è responsabile J. M. Lucía Megías ed ai suoi noti lavori (*Los primeros ilustradores del Quijote*, 2005 e *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, 2006).

## 2. *Donne stampatrici nella Madrid settecentesca*

Madrid riprendeva così il suo splendore politico-amministrativo e quindi la sua ricca e variegata attività mercantile e culturale. Perciò molti di quegli stampatori che durante il periodo di crisi nazionale si erano trasferiti all'estero, ritornarono in patria, per lo più a Madrid la cui geografia urbana si popola di stabilimenti tipografici e librerie come attestano i diversi e numerosi elenchi di stampatori e librai dai quali è possibile identificare i nomi di quelli madrileni<sup>3</sup>.

Merita qui soffermarsi sulla presenza femminile, e cioè su quelle donne stampatrici di cui la Biblioteca Nacional de Madrid ha pubblicato in rete un'interessante raccolta sul lavoro da esse svolto in questo ambito<sup>4</sup>. Benché si tratti di un elenco che comprende tutto il territorio nazionale, i nomi delle donne madrilene spiccano con una certa frequenza. Generalmente sono vedove di stampatori noti, come Manuela Contera seconda moglie del celebre Joaquín Ibarra sul quale ci soffermeremo più avanti, di Pedro Marín, di Angelo Corradi o di Hilario Santos, fra tanti altri. Il catalogo, d'altro canto, è stato organizzato alfabeticamente tenendo conto del nome del marito e presenta tra parentesi l'indicazione "vedova di", ignorando spesse volte quello di battesimo della moglie. Questo fatto si deve con ogni probabilità ai dati fedelmente rilevati così come stati riportati nei frontespizi o nei colofon delle pubblicazioni uscite dalle loro stamperie ricevute in eredità dal defunto marito<sup>5</sup> e, al fatto che queste donne, spesso

---

<sup>3</sup> Tra i diversi elenchi pubblicati più specifici ed attuali, possiamo citare, per esempio, quello elaborato da R. Donoso - Cortés y Mesonero-Romanos (2007) e in modo speciale citeremo anche il bellissimo lavoro di M. Agulló Cobo (1991).

<sup>4</sup> Listado de impresoras del Siglo XVIII <http://www.bne.es>.

<sup>5</sup> Si può anche consultare il vecchio catalogo di Gutiérrez del Caño M., *Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*, in *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año IV, Febrero 1900, n. 2 pp. 77-85. In esso sono riscontrabili, oltre alla "categoria" degli stampatori nazionali (stampatore del Regno, del Consiglio dell'Inquisizione o dell'Imprenta Real), i nomi delle vedove che gestiscono le tipografie dei defunti mariti. La prima donna stampatrice fu la vedova di Alonso Gómez, "impresora del Rey" (1584-1595). Ricordiamo ancora una delle prime rassegne sulle stampatrici madrilene elaborate da López Serrano M., *Noticias de impresoras madrileñas* in *Revista de Bibliografía Nacional*, T.VII, fasc. 1° a 4°, Madrid, CSIC., 1946, pp. 51-69.

appartenenti a famiglie di stampatori o librai, avevano lavorato “dietro le quinte” insieme al marito. Erano quindi esperte del mestiere, ma forse il loro ruolo principale fu quello di conservare e perpetuare l’impresa del coniuge scomparso (Agulló Cobos 1992). Inoltre, le testimonianze pervenute rivelano quasi come costante, in quello che definirei un sistema di continuità e di rafforzamento dell’azienda, i successivi matrimoni di queste imprenditrici, che in seguito alle vedovanze, si sposavano con altri stampatori o librai (alcune persino più di due volte).

Il periodo di splendore per la stampa spagnola si estenderà dalla seconda metà del Settecento fino alla fine del secolo ed è ravvisabile nel notevole incremento della produzione di libri, ma anche di pubblicazioni periodiche. La stampa periodica infatti, nelle sue diverse tipologie, metterà in pratica nuove tecniche o strategie destinate al pubblico dei lettori attraverso, per esempio, il ricorso alla letteratura (narrativa breve) o al sistema di sottoscrizione. Tutta questa rinascita parte e si concentra intorno alla capitale e alla corte dalla quale non soltanto sono emanati gli ordinamenti per ripristinare la stampa nazionale, ma si creano pure strumenti per un suo controllo più diretto. A tale fine, Carlo III fonda la Real Compañía de Impresores del Reino, in sostituzione di quella precedente degli Impresores y Mercaderes de libros de Madrid. Si tratta di una società per azioni il cui obiettivo è quello di attivare il commercio nazionale librario provvedendo a tutto ciò che riguarda la produzione del libro (inchiostri, carta, tipi fabbricati in Spagna...). A detta istituzione potevano solo appartenere coloro che possedevano “imprenta propia y tienda pública de libros”. Noti stampatori come Joaquín Ibarra, Antonio Sancha o Benito Cano fecero parte di essa insieme ad altri librai, mercanti di libri e legatori fino a raggiungere complessivamente un’ottantina di membri.

La fondazione di questa compagnia fu anche corredata, come si è accennato prima, da leggi di protezione verso gli stampatori (García Cuadrado 1996), maggiormente (e velatamente) quelli appartenenti alla Real Compañía. Ed infatti, tra le disposizioni contenute nella legge del 22 di marzo del 1763 si farà apposito riferimento a quel privilegio di stampa già accennato, dei libri di preghiera, da sempre in possesso dell’officina plantiniana in Anversa ma di cui ottenevano beneficio, come mediatori, i frati

del Monastero di El Escorial. Detto privilegio veniva ora definitivamente abolito e trasferito alla Compagnia de impresores i quali dovevano impegnarsi nella nuova committenza con “correzione, pulcritudine e chiarezza”. A questi spetterebbe in modo particolare la stampa di un certo tipo di edizioni, generalmente di lusso o di determinato contenuto dalle quali erano esclusi i “librai privati”, in definitiva quelli non appartenenti alla cerchia ufficiale dalla Real Compañía. Ciò spiega come nel 1787, a richiesta dei suoi membri, l’istituzione riuscisse ad ottenere l’autorizzazione reale per allestire una tipografia propria al fine di poter stampare liberamente, evitando in questo modo la servitù dell’importazione estera.

La politica di stampa seguita da Carlo III riguardò quindi il superamento di quelle due carenze già accennate che avevano contrassegnato fino ad allora l’industria editoriale del paese: la qualità e quantità dei suoi prodotti. La cura dei libri nel loro aspetto estetico e fisico o materiale fino a raggiungere un livello di perfezione, costituì uno tra gli obiettivi principali della politica culturale del regno. Perciò essa si occupò di modernizzare la tipografia nazionale sia nel versante artistico che tecnico, con speciale attenzione al miglioramento della carta e in modo particolare alla fabbricazione, sempre nazionale, dei caratteri di stampa. A tale scopo una delle più rinomate figure nella creazione di tipi, Eudaldo Pradell, residente a Barcellona, si trasferì alla corte madrilenana. Secondo Ruiz Lasala (1968) egli fu maestro di altri noti artisti tipografici come Antonio Espinosa de los Monteros, Jerónimo Gil e Ismael Merlo, anche se alcune voci più esperte in materia smentiscono questo fatto giacché la loro formazione è legata alla Academia de Bellas Artes de San Fernando e non alla mano del maestro catalano. Pradell (o Paradell, secondo alcune testimonianze dell’epoca) farà subito parte della storiografia tipografica ufficiale come attesta un piccolo volume (di 70 pagine) edito dall’Imprenta Real nel 1793 e dedicato alle origini della stampa e alle diverse tipologie di caratteri (“parangona de Pradell, atanasia de Pradell...”) usati dalla reale stamperia (*Caracteres de la Imprenta Real*).

Al rinnovamento tipografico che raggiungerà in questo periodo il massimo splendore contribuì in maniera notevole lo stampatore aragonese Joaquín Ibarra, al quale va riconosciuto il titolo di vero innovatore in merito all’introduzione di nuove tecniche o meccanismi di stampa come la satinatura della carta, l’invenzione

e l'uso di diversi tipi d'inchiostro di maggior qualità (di formula segreta), e l'applicazione delle norme ortografiche proposte dalla Real Academia (1713). Nel 1771, per committenza di questa istituzione, comincerà a lavorare in una nuova edizione del *Don Quijote*, considerata uno dei capolavori della stampa universale. Di formato in ottavo, in quattro volumi e corredata da 31 stampe, con un prologo ed una cartografia del percorso di Don Chisciotte. Un vero esempio di eleganza e cura tipografica che contraddistingue tutte le sue produzioni editoriali (*Historia de España* di padre Juan Mariana, il *Sallustio* in spagnolo, il *Diccionario* della Real Academia...).

A questa splendida edizione seguirà nel 1777 una seconda realizzata da Antonio Sancha, intellettuale ed editore prima che stampatore ed appartenente anche lui alla Real Compañía. Grande intenditore di letteratura e di storia, concepì la stampa non come semplice strumento tecnico ma come mezzo per realizzare "buenos libros a la mano con que perfeccionar los estudios". In base a questo principio, dedicò la sua attività editoriale alla ripresa dei classici spagnoli, quelli del Secolo d'Oro (Quevedo, Lope de Vega, Cervantes) attraverso le sue curate pubblicazioni (ricordiamo il *Parnaso español*) di poesia e di teatro munite di commenti e di riferimenti bibliografici. La sua edizione del *Don Quijote*, che riprende le stesse caratteristiche di quella precedente di Ibarra, sarà poi revisionata e corretta in una seconda uscita, ormai postuma, nel 1798.

Le edizioni di Ibarra e di Sancha sono dunque Chisciotti "ufficiali", dimostrativi dello splendore raggiunto dalla stampa spagnola, veri gioielli tipografici, scarsamente maneggevoli, e di accessibilità molto ristretta. Questo tipo di produzione rimaneva infatti entro i limiti di quella cerchia di fruitori privilegiati, personaggi colti e vincolati all'apparato politico-amministrativo della nazione e, di conseguenza, edizioni destinate ad una limitata diffusione.

### 3. *Effetti di democratizzazione delle strategie editoriali*

Paradossalmente, tra gli effetti dovuti alla stampa in questo periodo ci fu l'incremento della lettura cervantina. Il merito è ascrivibile a quella serie di stampatori esclusi dal circuito uff-

ziale le cui modeste tipografie fiorirono attraverso la pratica di una serie di strategie editoriali destinate alla conquista di un pubblico di lettori più ampio. In realtà spetta a loro il merito di aver agito per una vera democratizzazione della cultura, praticata sempre all'insegna e nel rispetto del pensiero illuminista che per l'appunto prevedeva l'acculturamento della società. Naturalmente, questo fu il contesto, ma anche il pretesto ideologico di questi stampatori e librai per attivare i propri interessi economici. La narrativa cervantina si addiceva perfettamente a questi obiettivi, premesso che il Quijote era stato concepito da Cervantes come un'opera per ogni tipo di pubblico, alfabetizzato e non. In questo circuito di comunicazione editoriale extra-ufficiale, spesso nel mirino delle autorità civili ed ecclesiastiche, rientrano diversi nomi di stampatori nazionali. Fra tutti spicca il madrileno Manuel Martín<sup>6</sup>, figura modello per la sua sagacità imprenditoriale come si vedrà più avanti il quale, nel 1765, dopo aver ottenuto licenza di stampa, lancia sul mercato un'edizione "popolare" del *Don Quijote*, in quarto, "repartida en quatro Tomos en octavo para la mayor comodidad" come riporta il frontespizio, e corredata da 44 stampe realizzate con assi di legno (xilografie). Non si trattava di una novità editoriale perchè dal 1750 ne circolavano altre con le stesse caratteristiche come quella per esempio di Juan Jolís (1755), di J. Barber (1757), di P. Alonso Padilla (1750). Seguiranno, fino al 1582, altre quindici ri-edizioni di Martín, sebbene con un degrado della qualità come osserva E. Rodriguez-Cepeda (1988). E nonostante ciò, esse furono quelle di maggior successo in questa tipologia di edizioni di consumo. Il mercato era senza dubbio molto competitivo perché vi concorrevano anche quelle del circuito "ufficiale" finanziate dalle istituzioni del governo, insomma, quelle edite dagli stampatori della Real Compañía che per Martín risultavano di estremo pericolo<sup>7</sup>. Ma la sagacità, il fiuto commerciale di questo stampatore, editore, libraio e persino autore, gli servirono

---

<sup>6</sup> Manuel Martín fu attivo dal 1759 fino al 1782 circa. Era nato in provincia di Guadalajara. Sposò in seconde nozze María de Razola. Il suo stabilimento tipografico, attivo dal 1767, si trovava in "Calle de la Cruz, frente a la del Pozo", come attestano i frontespizi dei suoi prodotti editoriali.

<sup>7</sup> La prima edizione ed impressione del *Quijote* di Martín fu a spese della confraternita di San Juan Evangelista (Rodriguez-Cepeda).

a superare ogni ostacolo. Seppe rispondere con i suoi prodotti all'orizzonte di aspettative di un pubblico che ora chiameremmo di "massa" facendo ricorso a ogni tipo di strategia commerciale ed usufruendo di ogni tipo di supporto di facile produzione e smercio come i "pliegos" o "folletos" per diffondere contenuti "formativi", di intrattenimento e di alto consumo popolare come almanacchi o i lunari (strenne). Nel *Memorial* (González Palencia 1944; Rodríguez-Moñino 1966) rilasciato alle autorità civili, che riporta tutti i suoi prodotti, tra cui anche opere classiche – come un'edizione di Fray Luis de Granada o la *Gramática* di Antonio de Nebrija –, Martín ribadirà di aver seguito un programma editoriale "en beneficio de todos", a prezzi accessibili, destinato alla lettura di ricchi e poveri. E, ancora, tra gli altri meriti, ricorda di aver inventato un tipo di inchiostro atto ad evitare macchie o scorrimenti durante il processo di stampa: questo era chiaramente un aspetto di evidente competitività e rivalità con Ibarra e la stamperia ufficiale.

Con questo filone "popolare" che gli garantiva una produzione altamente quantitativa, e a prezzi molto economici, Martín s'impadronì di un mercato locale e nazionale cercando anche di estenderlo nel continente americano. Ma va anche sottolineato il fatto che questa produzione effimera di "pliegos" o "folletos" gli consentì di sfruttare un circuito di difficile controllo da parte della censura, nonostante fosse protetto, come si crede, dal temibile "juez de imprentas" e dal consigliere della Santa Inquisizione, Juan Curiel, di cui A. González Palencia (1945) ci ha lasciato un'interessante biografia.

Martín usò inoltre altre strategie per evitare il permanente assillo censorio in seguito alla promulgazione di una legge del Real Consejo di Castiglia (R.D. 21 luglio 1757) la quale proibiva la stampa di fogli volanti contenenti rifacimenti del ciclo carolingio o di altre storie di fantasia perché dannose alla morale cattolica. Perciò sfruttò un versante di contenuti educativi che presentò ad un pubblico abituato per tradizione alla lettura o all'ascolto di "romances" o "relaciones" distribuiti in questo tipo di formato. Nacquero così le "Historias sagradas", forse non scritte da lui, ma da suo nipote e collaboratore Hilario Santos, e uscite dai torchi madrileni di Martín secondo quanto attestano i frontispizi. Di questi "folletos" bisogna rilevare la modernità in quanto inaugurano la

formula della serialità e specialmente di una scansione periodica settimanale della durata un anno (1768-78) che non era certo una delle caratteristiche dei pliegos. Nell'avvertenza al lettore, di cui sono corredati i primi folletos, è facile percepire l'intenzionalità di conquista di un pubblico fedele, nonché l'auspicio del sistema di abbonamento che useranno i giornali dall'Ottocento in poi. Tutto questo materiale, una volta esaurita la serie, verrà infine riciclato o ricomposto in volumi, cioè in "libros de cordel", forme libresche che garantivano l'apertura di nuove vendite.

Sotto questo stesso criterio morale e con analoghe caratteristiche formali, Martín metterà anche sul mercato (1768) e dopo aver ottenuto l'indispensabile licenza di stampa, una nuova serie di cui si dava notizia sulla *Gaceta de Madrid*: "Tertulia de la Aldea, y miscelánea curiosa de sucesos notables, aventuras divertidas, chistes graciosos para entretenerse las noches del Invierno y del Verano", in vendita presso lo stabilimento tipografico di Martín al prezzo di "quatro pliegos en un real". Erano di nuovo pliegos di trentadue pagine con una stessa e ripetuta illustrazione, rozza, realizzata con assi di legno, che rafforzava tipograficamente l'idea della serialità. L'addottrinamento e il divertissement erano i principi stabiliti sui quali Martín presentava un insieme di storie questa volta estratte da una tradizione di narrativa breve, nella quale rientravano facezie ma specialmente tutta una materia cervantina (dalle *Novelas ejemplares*) e boccacesca. Questa nuova serie, rispetto a quella precedente, era d'impronta chiaramente madrilenas: le storie avranno come cornice i luoghi intorno alla "Imperial, y Coronada Villa de Madrid", una località non nominata (a modo del cervantino incipit di "En un lugar de cuyo nombre no quiero acordarme..") in cui gli abitanti sono meno incolti e rozzi rispetto a quelli degli altri paesini, "pues cursan de quando en quando las noticias de las Gacetas, y novedades de los Mercurios; con las quales, y otras que adquieren, componen sus tertulias en las cocinas, en las heras, Atrio de la Iglesia, y Casa de Concejo, con que pasan los intervalos de su trabajo, divertidos algunos ratos". Un quadro, insomma di sociologia culturale che rimanda ancora alla forma di diffusione e fruizione delle novelas de caballerías e quindi del *Don Quijote* ai tempi di Cervantes e quindi ad un'intenzionalità velata di allargare il suo pubblico agli ambiti rurali.

Martín fu un precursore per le strategie usate di un tipo di editoria popolare o di massa che si svilupperà poi nell' Ottocento, secolo in cui, nella sua prima metà si distingueranno altri sagaci editori come Wenceslao Ayguals de Izco. Sono editori e stampatori la cui attività editoriale fu di enorme rilevanza per l'acculturamento di una società spagnola in gran parte analfabeta, e per stabilire le basi di un'editoria moderna.

#### 4. *In conclusione*

Per concludere questo aggrovigliato panorama della stampa madrilenza in questo periodo e di cui, per la sua complessità, non abbiamo dato che qualche spunto, rimando ad uno dei documenti più significativi pubblicati verso la fine del Settecento, che può completare di prima mano la situazione dell'industria editoriale di quel momento di fine secolo. Mi riferisco al bollettino o supplemento dipendente dal periodico *Memorial instructivo y curioso de la corte de Madrid*, pubblicato ad iniziativa della Compañía de Impresores y libreros dal 1784 fino al 1791 e stampato dalla Imprenta Real. Questa appendice era nata "a fin de que ocupando menos volumen que el todo de aquella obra, pueda ser mas manual y estenderse con mas facilidad, no solo por toda la Península de España, sino tambien por los Reynos Estrangeros que regularmente ignoran los Escritores anuales de nuestra Nacion". Consisteva in una specie di *memoria* informativa delle pubblicazioni, edizioni o libri stampati di ogni tipo di materia, con l'intenzionalità di offrire e perpetuare un resoconto di tutto questo materiale la cui notizia era di solito diffusa attraverso supporti effimeri quali i giornali (le gazzette o mercuri), o manifesti pubblici che venivano di solito fissati agli angoli delle strade i quali erano inadatti per mantenere il ricordo di tutta quella informazione. Il materiale comprendeva anche fogli volanti con poesie e preghiere che non venivano pubblicizzati. Per un uso più agevole nei riguardi degli eventuali lettori, il bollettino era strutturato in schede bibliografiche ordinate alfabeticamente, e dalle quali potevano essere espunte le produzioni degli stampatori madrileni nonché le librerie dove si vendevano. Da queste notizie, per esempio, possiamo, ricavare la notevole produzione della Imprenta Real e dell'incessante attività

di Ibarra, Sancha Marín. Nel corso della sua breve esistenza il bollettino di pubblicazione annuale subirà ulteriori miglioramenti con l'inclusione di riferimenti ad anni precedenti, di 1) fogli volanti, come sopra accennato, che raccolgono poesie, preghiere che i giornali non reclamizzavano; 2) "Noticias de las calles donde viven los librereros que se citan en esta biblioteca" che dimostrano come questi si concentravano nel centro della capitale (Carrera de San Jerónimo, calle Carretas, Alcalá, Puerta del Sol, Atocha, Preciados, Montera....); 3) Carte geografiche, illustrazioni, "obras de grabado", composizioni musicali ed infine un indice di librerie dove si potevano acquistare i libri di cui si era data notizia, di stampatori e librai (1785). Finalmente nel 1786 verranno accolte le pubblicazioni di natura politico amministrativa: decreti, ordinanze e altro. Per finire un ricco inventario che ci permette di ricostruire attraverso la natura delle diverse informazioni ivi contenute, un'intelaiatura più complessiva della situazione della stampa madrilenà dalla seconda metà del secolo fino alla sua fine.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Agulló Cobos M., *La Imprenta y el comercio de libros en Madrid (Siglos XVI-XVIII)*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1992, Servicio de Publicaciones, 2009.
- Donoso-Cortés y Mesonero-Romanos R., *Señas de las imprentas de Madrid (1568-1850)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, C.S.I.C., 2007.
- García Cuadrado A., *La Compañía de mercaderes de libros de la corte a mediados del Siglo XVIII*, *Anales de Documentación. Revista de Biblioteconomía y Documentación*, n. 4, Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 2001, pp. 95-126.
- Gutierrez del Caño M., *Ensayo de un catálogo de impresores españoles desde la introducción de la imprenta hasta finales del siglo XVIII*, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, año IV, n. 2 febrero, 1900, pp. 77-85.
- González Palencia A., *El sevillano don Juan Curiel, juez de imprentas*, Sevilla, Imprenta de la Diputación Provincial de Sevilla, 1945.
- López Serrano M., “Noticias de impresoras madrileñas”, *Revista de Bibliografía Nacional*, T., VII, fasc. 1º a 4º, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, pp. 51-69.
- Lucía Megías J. M., *Los primeros ilustradores del Quijote*, Madrid, Ollero y Ramos, 2005.
- Lucía Megías J. M., *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid, Calambur, 2006.
- Rivero del C., *Historia de la imprenta en Madrid*, Madrid, Artes Gráficas Municipales, 1935.
- Rodríguez-Cepeda E., “Los Quijotes del siglo XVIII. La imprenta de Manuel Martín”, *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8.1, The Cervantes Society of America, 1988, pp. 61-104.
- Rodríguez-Moñino A., *La imprenta de don Antonio Sancho (1771-1790)*, Madrid, Castalia, 1971.
- Rodríguez-Moñino A., *Historia de los catálogos de librería españoles (1661-1840): estudio bibliográfico*, Madrid, Artes Gráficas Soler, 1966.
- Ruiz Lasala I., *Joaquín Ibarra y Marin (1725-1785)*, Zaragoza, 1968.
- Valladares Roldán R., *Origen y cultura de la imprenta madrileña*, Madrid, Imprenta Provincial, 1981.



TONI MARINO

## IL CARATTERE DELLE DONNE

La rappresentazione tipografica del femminile  
tra stampa periodica, quotidiani e letteratura

### 1. *Tipografia al femminile*

Il femminile come genere testuale si riferisce a tutte le comunicazioni fatte da donne, ed è strettamente connesso con il movimento del Femminismo e con le elaborazioni dei *Gender Studies*. Recentemente, poi, è emersa un'attenzione anche per le pratiche di lettura delle donne (preferenza dei formati, rilevanza dei canali, potere di spesa, ecc.), avallando l'ipotesi che il femminile possa individuare un vero e proprio circolo comunicativo. La scrittura femminile da un lato e la lettura, dall'altro, allestiscono un contesto culturale in cui il messaggio viene prodotto o interpretato a partire da una sorta di selezione o di filtro fondato, più che sulla differenza biologica tra i sessi, sulla differenza culturale tra l'universo maschile e quello femminile. Almeno a partire dalla *Second Wave Feminism*<sup>1</sup>, infatti, è l'universo culturale intorno alla donna – la sua storia, i suoi ruoli sociali, la sua tonalità passionale – che assume una rilevanza maggiore rispetto alle azioni politiche del Femminismo, molto spesso orientate esclusivamente ad una affermazione politico-sociale della differenza biologica.

L'idea del femminile come genere testuale, quindi, aggiunge un senso ulteriore al testo stesso, ne amplia cioè il significato. Questo incremento di significato è frutto di un processo comunicativo precedente, in cui il lettore si abitua ad associare

---

<sup>1</sup> Per una rassegna generale sul femminismo e i *Gender Studies* rimandiamo, tra gli altri, a Rasy 1984; Izzo 1996; Crispino 2003; Cox, Ferrari 2012.

al campo semantico del femminile determinati tratti linguistici, rappresentazioni visive, particolari temi o altro ancora. Si tratta di una vera e propria creazione della voce femminile: da un lato, vengono inventariati i tratti ricorrenti nella produzione testuale delle donne, dall'altro, vengono attribuiti a quegli stessi tratti dei significati femminili, avallando queste stesse associazioni attraverso informazioni di lettura, spesso date attraverso elementi paratestuali o di corredo al testo. Ad esempio, in uno studio del 1962, Sander & Volkelt avevano notato che a seguito di ricorrenze testuali, al tratto arrotondato è più spesso associata l'idea della femminilità, mentre a quello lineare in composizione ortogonale quella della mascolinità.

L'associazione al femminile, quindi, prima ancora che essere comunicata al lettore in maniera diretta, è già presente nei codici della comunicazione apparentemente neutri, che possono essere "femminilizzati" al fine di renderli riconoscibili come tipicamente femminili. Lo studio del carattere tipografico e delle sue forme, intesi qui come un codice autonomo, permette di stabilire quali tratti della scrittura a stampa sono riconducibili all'universo femminile, e di approfondire i processi di comunicazione che hanno sfruttato e sfruttano tale riconoscimento per orientare i processi di interpretazione dei testi, a volte avallando, ma in molti casi mettendo a tacere, le voci del femminismo e delle donne.

## 2. *Il carattere tipografico tra icononismo e arbitrarietà*

Il carattere tipografico viene considerato utile soprattutto in virtù della sua trasparenza mediale, cioè della capacità di neutralizzarsi dal un punto di vista percettivo durante la lettura, e di rimandare quasi immediatamente alla controparte semantica, cioè al significato come entità autonoma ed enucleabile. Più è trasparente, più la lettura sarà scorrevole. Un processo, questo, messo in discussione in molti luoghi della produzione a stampa, e prima ancora amanuense, da quelle forme di abbellimento del testo che accompagnavano la produzione di libri per un target socialmente alto, e impreziositi perché destinati alla preghiera o al collezionismo. Le lettere miniate o le caroline sono solo alcune

delle alterazioni che spostano l'arbitrarietà del carattere verso il campo dell'iconismo<sup>2</sup>, dove prevale la *mimesis* di forme naturali o culturalmente riconoscibili. Che si tratti di decorazioni o di vere e proprie figure, quello che conta è che in tale processo il carattere tipografico perde il suo ruolo di segno convenzionale preposto alla comunicazione di un determinato significato, e si lascia prima ancora che leggere percepire, attardando anche solo minimamente il processo cognitivo che associa al segno il significato corrispondente. È in questo frangente frapposto tra la percezione della pura forma e il riconoscimento di un significato convenzionalmente prestabilito che significati altri si sommano ai rimandi diretti della denotazione e alle istruzioni di tipo connotativo. Si tratta molto spesso di messaggi comunicati dalle forme astratte o dalla struttura plastica del testo<sup>3</sup>, che creano una sorta di guida interpretativa che pre-orienta la lettura.

Dal punto di vista cognitivo tale processo è sempre attivo, cioè è sempre vero che il livello percettivo della lettura rivolto ai tratti più astratti ed essenziali del segno tipografico, precede il rimando al piano del contenuto<sup>4</sup>, ma in questo caso quel che si

---

<sup>2</sup> Iconismo e arbitrarietà sono i due poli tra i quali oscilla la lingua, che può essere intesa come insieme di segni convenzionali (arbitrari), oppure come insieme di segni che imitano la realtà alla quale si riferiscono (iconismo). Si tratta di due polarità ampiamente discusse in linguistica (Per un riferimento si veda Simone 1990). Queste stesse polarità, però, possono essere fuse in una stessa forma di scrittura (per un riferimento rimandiamo a Zaganelli 2008, pp. 79-88).

<sup>3</sup> In molti esperimenti di psicologia cognitiva, infatti, vengono distinte delle fasi nei processi di percezione che attribuiscono alla percezione dei caratteri astratti (forma e posizione) un valore maggiore nei processi di memorizzazione della figura stessa. I caratteri astratti, dunque, e tra questi possiamo includere quelli che determinano lo stile delle forme tipografiche, vengono percepiti per primi e trattenuti più a lungo nella memoria. Per un approfondimento si veda Job 1991.

<sup>4</sup> La percezione del carattere tipografico o di segni diacritici della scrittura è da considerarsi uno stimolo narrativo per il lettore a tutti gli effetti. Sull'argomento cfr. Zaganelli 2011. Gli esperimenti condotti sulla lettura, infatti, dimostrano che il lettore ha bisogno di percepire soltanto la metà dei tratti per associare ad essi il significato statisticamente corretto, cioè quello che le abitudini di lettura rendono più probabile in base alla frequenza con cui si realizza nei testi scritti o parlati. La cosa, oltre a dimostrare un orientamento della lettura verso il significato, dimostra anche il suo essere strettamente legata all'attività percettiva, tanto che in via del tutto ipotetica è ipotizzabile creare errori di lettura in base ad alterazione dei piani percettivi, cosa che avviene in alcune patologie come la dislessia, ad esempio.

vuole sottolineare è che tale azione diviene portatrice di significati di base, spesso degli universali semantici, che forniscono un primo orientamento interpretativo della scrittura, su base antropologica<sup>5</sup>, nel quale rientra la distinzione maschile/femminile. Il carattere tipografico si divide in due componenti: una componente iconica, che crea un sostrato semantico di base; una arbitraria, che fissa un percorso di lettura in prima istanza denotativo – in funzione delle referenze dirette – e poi culturalizzato o connotativo. Alla stregua di talune tipologie di scrittura come i rebus, i logo o la crittografia, cioè, il carattere tipografico sfrutta il suo aspetto grafico per creare un processo di significazione visivo da sommare a quello arbitrario della scrittura.

Per quel che riguarda la scrittura femminile tale associazione è doppiamente presente, e rimanda sia a una distinzione neurofisiologica le cui ricerche sono ancora aperte (la donna percepisce i caratteri in modo diverso? I percorsi di lettura si discostano dalla linearità maschile?), sia alle pratiche di contestazione del canone maschile realizzate attraverso un uso sorvegliato dei font, del corpo delle lettere, degli stili tipografici e di impaginazione del testo<sup>6</sup>. Soprattutto però, essa rende conto di quei processi che insieme ad altri hanno storicamente costruito il campo semantico del femminile, fondando l'associazione tra determinati stili tipografici e i contenuti riferibili al campo semantico della donna. Essi fanno leva sulla bipolarità del segno tipografico rispetto agli assi dell'iconismo e dell'arbitrarietà, e più in generale sulla bipolarità tra livello percettivo della lettura e referenzialità diretta della scrittura, e partecipano a un processo più generale che conduce a

---

<sup>5</sup> Su questo punto si vedano i lavori di Floch 2006, dove l'analisi plastica, generalmente, precede gli approfondimenti sul piano del contenuto e sul livello connotativo.

<sup>6</sup> È bene ricordare che le scritture femminili nascono e si sviluppano per una parte significativa all'interno del paradigma del Decostruzionismo, che aveva tra le altre cose promosso una sovversione della pagina scritta che faceva leva sull'impaginazione e sull'uso consapevole dei processi percettivi legati alla lettura dei caratteri tipografici. Su questo punto cfr. Demaria 2003, che sottolinea oltre all'uso di una nuova forma saggistica in molte teoriche del femminismo, la costruzione di uno stile paratestuale particolarmente riconoscibile e alternativo a quello delle mode editoriali del canone maschile.

quella che Simone ha chiamato la “terza fase”, caratterizzata dalla simultaneità della visione rispetto alla sequenzialità della lettura<sup>7</sup>.

### 3. *Font, stili di impaginazione e gabbie grafiche dei giornali per le donne*

Se facciamo nostra la proposta di Lindekens<sup>8</sup> di considerare il carattere tipografico come una forma significativa dal punto di vista percettivo, e la tesi conclusiva secondo la quale il senso preverbale è legato al percepito<sup>9</sup>, possiamo condurre uno studio dei tratti della tipografia femminile in virtù della loro ricorrenza e della stratificazione culturale che associa a quegli stessi tratti dei significati diretti o dei rimandi di senso ulteriori.

---

<sup>7</sup> Simone distingue la lettura visiva da quella verbale in base a sette tratti: il ritmo, la correggibilità, i richiami enciclopedici, la convivialità, la multisensorialità, il grado di iconicità e la citabilità. La simultaneità della visione presenterebbe numerosi vantaggi che ne hanno favorito la diffusione rispetto alla lettura, i cui indici di diffusione hanno di fatto segnato un decremento negli ultimi decenni (Simone 2000 e Simone 2013).

<sup>8</sup> Lindekens parla a questo proposito di preponderanza di tratti minimali iconici nella determinazione del valore semantico, interrogando un campione di soggetti sulla corrispondenza tra carattere e definizione lessicale della percezione dello stesso. Lo studioso individua così delle forme specifiche rilevabili nella costruzione dei caratteri – occhio, pieni/filetti, terminazione, asse – assegnando loro un valore semantico di tipo differenziale che sarebbe alla base della percezione (basso/alto; armonia/contrasto marcato (estremo); triangolare/rettilineo; obliquo/verticale). Noi non specificiamo alcun tipo di forma, ma il modello di Lindekens appare compatibile con la nostra analisi. Nel caso delle alterazioni del carattere tipografico verso il visivo, si tratterebbe di evidenziare le stesse come alterazioni del valore semantico della forma, che potrebbe anche corrispondere, però, a tipologie diverse non più legate alle coppie individuate. Per un riferimento si rimanda a Lindekens 1971.

<sup>9</sup> Da questo punto di vista risultano certamente utili gli studi sui livelli della percezione. Oltretutto, una gerarchizzazione di tali livelli (percezione e riconoscimento) investe molti ambiti disciplinari, e probabilmente trova la sua origine nelle riflessioni sulla rappresentazione pittorica. In Panofsky ([1927] 1961) e Panofsky ([1939] 1975), ad esempio, è presente una tripartizione percettiva (preiconografico, iconografico, iconologico) che dall'elementare porta al culturale e all'arricchimento dei significati, mentre la Teoria della Gestalt (Koffa, [1935] 1970) distingue un livello percettivo primitivo legato a particolari forme e rapporti tra forme. Allo stesso modo per Greimas (1984) l'immagine può esser letta attraverso una griglia a due livelli (plastico e figurativo), legati da una relazione semi-simbolica.

Da questo punto di vista, l'osservazione della stampa periodica e quotidiana dedicata alle donne, e molto spesso da esse prodotta, è oltremodo significativa per diverse ragioni: perché si tratta di una tipologia testuale con diffusione medio-alta, maggiormente utile a creare un'associazione semantica su larga scala; perché presenta una struttura testuale che lascia maggior spazio alla grafica del carattere, per esempio nel disegno della testata o negli stili della titolistica; perché presenta una molteplicità di temi, da quelli sociali a quelli politici e culturali, a quelli economici, che rendono possibile la creazione di un alfabeto degli stili grafici associati a differenti tematiche del femminile; e infine perché la presenza di immagini accanto alla scrittura, tipica di questo genere testuale, aiuta e rende rapida e intuitiva l'associazione tra stile tipografico e tematica femminile, cosa oltremodo utile in una fase di alfabetizzazione. Prima di essere riconosciuti come femminili, infatti, gli stili tipografici della femminilità devono essere ricondotti alle tematiche femminili attraverso un processo di alfabetizzazione semantica, così che in una fase successiva possano agire sottotraccia durante la lettura.

L'interesse per la stampa femminile italiana è presente da più di un cinquantennio. Nel 1952, ad esempio, l'UDI aveva indetto un convegno dal titolo *Le donne e la cultura*, in cui si discuteva della larga diffusione della stampa femminile a carattere popolare, nella quale far rientrare la produzione, piuttosto estesa, di giornali e riviste femminili stampate fin dall'inizio del Novecento, e che subisce una forte intensificazione durante il periodo fascista, quando erano molti i giornali che diffondevano stereotipi sul ruolo sociale della donna all'interno della famiglia. Una vera e propria analisi, poi, è quella condotta da Eco, Vollaro e Usberti, e apparsa sul numero 38 dell'«Espresso colore» nel 1970 col nome di *Lady Kitsch*, nella quale veniva presentata una tassonomia della stampa femminile divisa in tre grandi fasce in rapporto al target: alta («Vogue»), media e medio-alta («Grazia», «Amica», «Annabella») e popolare («Intimità»)<sup>10</sup>. Si tratta di una tripartizione che

---

<sup>10</sup> Per un approfondimento si veda *Donne Italiane* di Ferrara 1977. Sullo stesso tema si legga anche quanto affermato da Milly Buonanno: «Il tratto unificante costituito dalla comune appartenenza di sesso non vanifica né sminuisce il dato della stratificazione socio-culturale del pubblico, che trova puntuale corrispondenza

nel corso del Novecento va incontro a modifiche anche sostanziali: la stampa periodica popolare, ad esempio, subisce un calo nelle tirature a vantaggio delle testate borghesi e per il pubblico alto. Si tratta di un fenomeno parallelo all'evoluzione dei processi di alfabetizzazione culturale della donna, che tuttavia non si spingono mai fino a una vera e propria emancipazione politica e sociale. È proprio la stampa periodica di tipo popolare, infatti, che sembra identificare più di ogni altra l'identità femminile. Come sottolinea Anna Rossi-Doria, «mentre la stampa politica femminile del periodo della ricostruzione ignora o disprezza la stampa femminile di massa, sarà invece solo quest'ultima ad essere, in una breve stagione legata al femminismo degli anni Settanta, oggetto di ricerche». Oltretutto la stampa politica al femminile non avrà una larga diffusione e «i giornali direttamente legati ai partiti politici avranno vita breve: da «La donna del Partito d'Azione», di cui escono solo due numeri nel 1945, a «La Voce della Donna», supplemento mensile a «La Voce Repubblicana», pubblicato dal 1945 al 1948; da «Fiammetta» che esce come supplemento settimanale dell'organo del monarchico Partito Democratico Italiano dal 1944 al 1946, a «La Compagna», giornale per le donne socialiste che nel 1944-45 ha edizioni in Lombardia, Piemonte ed Emilia, e ad «Azione Femminile», organo del Movimento Femminile della Democrazia Cristiana, pubblicato come supplemento settimanale de «Il Popolo», dal 1945 al 1947» (Rossi-Doria 2004, pp. 127-128).

Questa dicotomia tra contenuti femminili popolari – spesso legati a rappresentazioni stereotipate del femminile<sup>11</sup> – e contenuti

---

nell'offerta di periodici femminili sensibilmente diversificati – pur all'interno di una matrice culturale comune – per generi e per livelli. Parlare linguaggi volta a volta differenziati in funzione delle categorie di destinatari (o dell'immagine di esse) assunte come referente è esigenza e anzi condizione di sopravvivenza di tutti i mezzi di comunicazione di massa; ma nel caso della stampa femminile il fenomeno assume connotati particolarmente visibili, che consentono di tracciare linee di demarcazione abbastanza nette fra i diversi gruppi di testate», in Buonanno 1978, p. 60.

<sup>11</sup> Scrive ancora Milly Buonanno: «L'orientamento prevalente della società attuale a sollecitare la soddisfazione dei bisogni nell'ambito del privato trova nella stampa femminile un riscontro tanto più ineccepibile in quanto la donna, destinataria di tale pubblicistica, è al tempo stesso la storica (vale a dire non "naturale") depositaria dei valori privatistici, domestici, affettivi; a simile costellazione dei valori

impegnati, scaturiti dalla lotta politica del femminismo e da quella socio-culturale delle Teorie di genere, è espressa in maniera piuttosto diretta nella grafica del carattere, dove si stabiliscono vere e proprie associazioni tra caratteri tipografici e tematiche femminili. Questi legami semantici hanno come primo effetto quello di creare una netta separazione tra l'universo impegnato, riflessivo, razionale e serio della stampa femminista, e l'universo degli stereotipi socio-culturali promosso dai periodici popolari per le donne.

Un esempio paradigmatico sono i caratteri tipografici delle testate e i modelli di impaginazione dei periodici femminili tra la fine dell'Ottocento e lungo il corso del Novecento<sup>12</sup>. In prima battuta i periodici che presentano un contenuto rientrante nelle forme stereotipate del femminile hanno uno stile tipografico che si discosta nettamente dai periodici più impegnati: presentano fregi, forme arrotondate e caratteri mai privi di grazie, con la tendenza a far prevalere l'aspetto iconico su quello strettamente verbale. Al contrario, i periodici più impegnati imitano la struttura tipografica della stampa maschile dello stesso periodo, con una gabbia di pagina molto più rigida e caratterizzata dalla presenza di linee ortogonali che dividono lo spazio. È evidente che nella stampa femminile, e non femminista, il carattere tipografico, sempre di delicata bellezza, stabilisce una sorta di collegamento con uno sfondo disegnato e impreziosito da forme: la linea che traccia il nome della testata è tenue e mai marcata, l'occhio delle lettere è sempre molto arrotondato, le terminazioni delle lettere non sono mai lineari ma tendono a essere curvilinee, e l'asse lungo il quale si sviluppa il disegno del carattere è quasi sempre obliquo.

Se osserviamo le testate di giornali come «Corriere delle dame», giornale riservato a moda e letture amene per le donne, come «Cordelia» – sia pure nella variazione di carattere nella testata avvenuta nei primi anni del Novecento (tav. 1) – o come «Giornale delle famiglie: la ricamatrice», «Giornale delle donne» o i più recenti «Preziosa», «Grazia» e «Noi donne» (figg. 1-7),

---

la stampa femminile si ispira saldamente nella sua impostazione e nei suoi contenuti generali, e se ne fa veicolo anche pubblicitario d'elezione», in Milly Buonanno, *La donna nella stampa. Giornaliste, lettrici e modelli di femminilità*, Roma, Editori Riuniti, 1978, p. 60.

<sup>12</sup> Per una rassegna esaustiva rimandiamo a Bochicchio, De Longis 2010.



Fig. 1 - «Corriere delle dame», 24 luglio 1911.



Fig. 2 - «Cordelia», 3 luglio 1904.



Fig. 3 - «Giornale delle famiglie. La ricamatrice», 1 agosto 1872.



Fig. 4 - «Giornale delle donne», anno LVII, 1925 (n. 22).



Fig. 5 - «Grazia. Un'amica al vostro fianco», 1939.



Fig. 6 - «Preziosa. Rivista quindicinale di economia domestica per le signore», anno XXI, agosto 1935 (n. 8).



Fig. 7 - «Noi Donne. Rivista quindicinale dell'Unione Donne italiane», marzo 1952.



Fig. 8 - «Corriere dei piccoli», 9 luglio 1911 (n. 28).



Fig. 9 - «Cuor d'oro», serie IV, 1924 (n. 8).

notiamo che il carattere tipografico, oltre alle qualità elencate – stile curvilineo, presenza di grazie e fregi, asse obliquo – presenta uno stile che nel suo insieme rievoca quello delle testate che negli stessi anni venivano dedicate al target dei ragazzi, come «Corriere dei piccoli» o «Cuor d'oro» (figg. 8-9). Si tratta di un'associazione sul piano espressivo che ha una diretta conseguenza in quello dei contenuti: in questo modo, infatti, la figura della donna viene vincolata al ruolo sociale della madre, in alcuni casi spingendosi fino a rimarcare l'idea di una sua totale esclusione dall'attività politica o culturale di matrice non educativa.

Per questa ragione la stampa femminista dello stesso periodo, desiderosa di assumere un ruolo attivo nella politica del Paese e più generalmente nelle politiche culturali, rifiutando di assumere la funzione di mero strumento della trasmissione di un sapere costruito altrove, presenta invece uno stile tipografico opposto: i caratteri sono molto più marcati, con una messa in evidenza del contrasto tra il pieno della lettera e il vuoto dello sfondo, e con una terminazione quasi sempre regolare e rettilinea; il corpo delle lettere, poi, è disegnato lungo un asse rigidamente verticale, e l'impaginazione predispone chi legge a un percorso lineare di let-



Fig. 10 - «La donna»,  
7 febbraio 1869.



Fig. 11 - «Lidel. Rivista italiana»,  
1935 (n. 8).

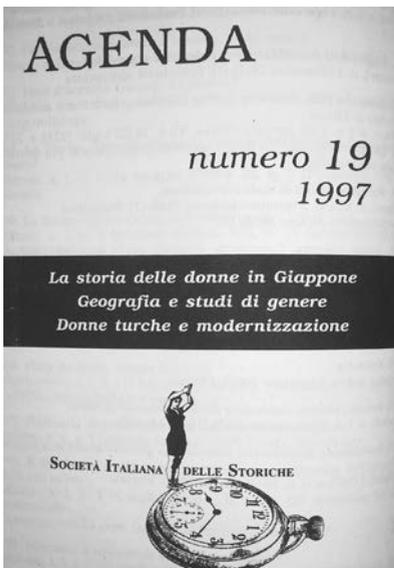


Fig. 12 - «Agenda», 1997 (n. 19).

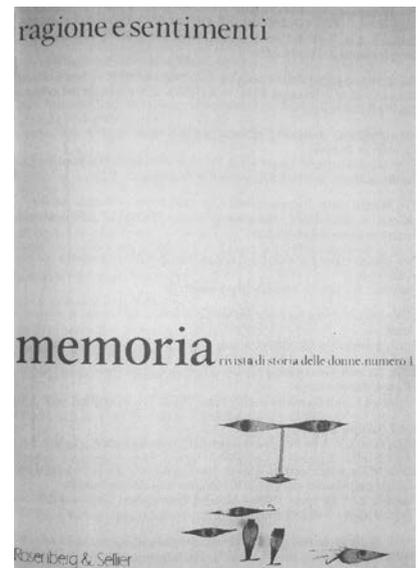


Fig. 13 - «Memoria. Rivista di storia  
delle donne», 1981.



Fig. 14 - «Almanacco Donna Italiana», 1925.

tura, come dimostrano gli esempi di «La donna. Periodico morale ed istruttivo» – non a caso impegnato nella propaganda politica femminista e nel dare testimonianza della presenza femminile nei vari campi del sapere – oppure quello della rivista «Lidel», che aveva medesime finalità, o ancora quelli recenti di «Agenda. Società italiana delle storiche» e di «Memoria. Rivista di storia delle donne» (figg. 10-13).

Anche quando questo schema non è rigidamente rispettato, come nel caso di «Almanacco della donna italiana» (rivista edita da Bemporad che mirava a diffondere il nome e le storie delle donne attive nell'arte, nel pensiero e nella cultura, fig. 14), il carattere tipografico adottato, pur se inserito in una composizione non lineare – la scritta curvilinea di «Almanacco», ad esempio – presenta un disegno molto semplice e asciutto, privo di grazie e rettilineo, che in seguito sarà disposto secondo un'impaginazione lineare (tavv. 2-3). In questo caso si tratta di un compromesso che ha come immediata e intuibile motivazione quella di ottenere una larga diffusione tra le donne lettrici, proprio sulla base dell'alta

riconoscibilità dello stile tipografico femminile rispetto a quello, ispirato alla grafica maschile, femminista.

Casi come quello dell'«Almanacco» della donna rappresentano uno specifico stile tipografico della stampa periodica femminista che fonde l'impegno politico con una nuova consapevolezza culturale, che non è più la ricerca di un inserimento nel canone delle scritture dal quale per secoli le donne sono rimaste escluse, ma mira a una riformulazione del canone stesso. Il piano espressivo che prima traduceva le tematiche stereotipate del femminile diviene oggetto, in questi casi, di un nuovo investimento semantico che produce un avvicendamento tra significati attribuibili a stili tipografici già esistenti.

Secondo questa nuova formulazione lo stile baroccheggianti delle scritture femminili, utile anche a rappresentarle come scritture chirografiche, si oppone allo stile più astratto, razionale, che rappresenta l'esito di una impressione meccanica. Alla *rouled-line* delle scritture maschili si oppone, prendendo in prestito il lessico della critica d'arte<sup>13</sup>, la *drawn-line* di quelle femminili, divenuta ora linea funzionale che traduce un nuovo punto di vista sul reale, e anche un modo diverso di interpretare l'agone politico.

Se si guardano giornali come «La donna», «Uguaglianza», «Effe», o «La donna qualunque» (figg. 15-18), le tematiche del femminismo politico giungono a esiti espressivi duplici: presentano lo stile femminile dei giornali e delle riviste popolari per le donne nella titolistica, ma associano a essa un'impaginazione ortogonale dei contenuti all'interno di una gabbia di pagina che è del tutto simile a quella dei giornali femministi più impegnati visti sopra.

In alcuni casi, come ad esempio «Uguaglianza» o «La donna qualunque», l'effetto percettivo è propriamente quello di mettere sotto gli occhi del lettore un'associazione plastica tra la linearità grafica dei giornali femministi che divulgano contenuti impegnati, e quella più vivace delle testate femminili che imitano lo stile

---

<sup>13</sup> Sembra valere a livello grafico la storica distinzione proposta da Woringer (*Astrazione e empatia*) per l'arte tra astrazione e empatia, ovvero tra *rouled line* e *drawn line*, o il concetto formulato da Berenson (*The Drawings of the Florentine Painters*) di "linea funzionale", con il quale indica la vitalità lineare espressiva del contorno, e nel quale rientra il rapporto della linea con il movimento.



Fig. 15 - «La donna. Rivista quindicinale illustrata», 1905.



Fig. 16 - «Uguaglianza. Periodico di propaganda socialista fra il proletariato femminile», 20 dicembre 1919.

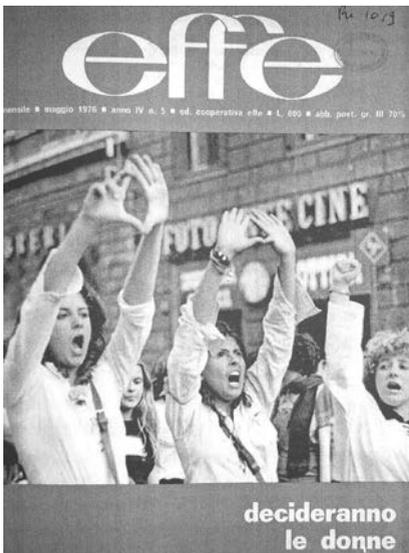


Fig. 17 - «Effe. Mensile femminista autogestito», 1976.



Fig. 18 - «La Donna qualunque», settimanale, 1924.

grafico dei giornali per ragazzi. In questo modo si produce una nuova alfabetizzazione che usa il carattere tipografico come arma della lotta politica, e che provvede a una nuova alfabetizzazione grafica del lettore attraverso una riformulazione dei contenuti associati allo stile baroccheggiante della tipografia femminile. In altri casi, invece, come quello qui mostrato di «La donna», che presenta un primo piano di Ada Negri in copertina, il giornale assume le fattezze della grafica editoriale della narrativa femminile, in cui il carattere tipografico del titolo svolge funzioni differenti che rimandano a campi semantici più circoscritti e coprono funzioni diverse, prima fra tutte quella della comunicazione del genere editoriale di diretto riferimento delle tematiche femminili al lettore: la narrativa rosa.

#### 4. *La tipografia femminile nella letteratura rosa*

Il genere che storicamente ha svolto, più di altri, una funzione di alfabetizzazione grafica alle tematiche del femminile, è quello della letteratura rosa. La letteratura rosa rappresenta per la grafica editoriale un genere trainante alla stregua dei rotocalchi femminili per la stampa periodica delle donne. Esso mostra, rispetto a quest'ultima, una completa affinità tematica, in molti casi sancita anche da un parallelismo stilistico tra i generi narrativi della stampa periodica – il reportage, il romanzo a puntate, la cronaca sociale – e quelli narrativi propriamente detti, come il romanzo e il racconto. Oltretutto, in Italia un genere tipicamente paraletterario come il rosa ha avuto una diffusione molto alta anche nei periodi in cui le scritture femminili non si erano ancora affermate come canoniche, cioè prima degli anni Ottanta, svolgendo una funzione trainante nel creare un'associazione tra contenuti femminili e piani espressivi, anche a livello tipografico e in modo particolare nell'uso del carattere, in modo particolare quelli usati per le composizioni paratestuali (titolo, sottotitolo e nome dell'autore). Il paratesto, infatti, è l'elemento maggiormente coinvolto nella rappresentazione tipografica dell'identità femminile, perché spesso variabile rispetto ai canoni stilistici fissati per intere collane o per intere produzioni editoriali, che si concretizzava nella progettazione di un carattere tipografico rappresentativo

dell'intera offerta editoriale di un marchio (es. la versione del font Simoncini Garamond usata da Einaudi).

Le scrittrici “rosa” di successo, in Italia, sono un vero e proprio fenomeno paraletterario, che annovera nomi come Carolina Invernizio, Liala, Mura, Luciana Peverelli, fino alle più recenti Susanna Tamaro e Oriana Fallaci<sup>14</sup>. In molti casi la grafica dei rispettivi romanzi subisce l'influenza dello stile editoriale dei tempi così come del marchio editoriale, finendo col mostrare poco o in alcuni casi col celare del tutto l'appartenenza al genere rosa, soprattutto nelle copertine stampate tra fine Ottocento e inizio Novecento. Sono invece le ristampe che sanciscono l'appartenenza a un genere determinato e tipograficamente riconoscibile, con una sorta di effetto stilistico retroattivo. Nel caso noto di *Liala*, ad esempio, sono soprattutto le pubblicazioni per Sonzogno (fig. 19), e non quelle precedenti per Mondadori, che conferiscono uno stile grafico tipicamente femminile alle opere della scrittrice, con



Fig. 19 - Liala, *L'ora placida*, Sonzogno, 1944.

---

<sup>14</sup> Per una rassegna rimandiamo a Paccagnini 2010, pp. 19-31.



Fig. 20 - Liala, *Signorsì*, Fabbri Editori, 2001.



Fig. 21 - «Confidenze di Liala», 1948 (n. 8).

l'uso di un carattere dal tratto sottile e curvilineo, lo stile italico, e il disegno del corpo della lettera costruito su un asse obliquo secondo una modalità espressiva tipicamente femminile. La stessa modalità sarà poi ripresa nelle riedizioni successive, per Fabbri (fig. 20), o nella rivista dedicata all'autrice – «Confidenze di Liala» – dove saranno addirittura accentuati i tratti curvilinei nella riproduzione del nome d'autore, ancora una volta con l'intento di imitare una firma eseguita a mano (fig. 21). Si tratta di una fase iniziale in cui il successo delle tematiche rosa e la sua associazione con l'identità femminile dell'autore si traduce in una scelta tipografica che concentra la maggior parte dell'attenzione sul nome piuttosto che su altri elementi, all'opposto di quanto avverrà in seguito per i generi paraletterari – dove l'indicazione del genere editoriale è esplicita o più spesso comunicata per mezzo di una costruzione grafica del titolo, e dove l'identificazione del genere editoriale tende a diventare graficamente più importante rispetto alla riconoscibilità di singoli nomi.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Su questo punto si veda Di Fazio Alberti 1984.

Nel contesto strettamente letterario la distinzione tra uno stile femminile – caratterizzato da una maggiore ricchezza visiva del carattere tipografico – e uno stile femminista – più asciutto e vicino alle scelte tipografiche adottate per le scritture maschili – tende a essere meno marcata o a trasferirsi in maniera più netta in una distinzione tra generi editoriali. Sono più spesso i canali di diffusione, prima ancora che i contenuti, a determinare differenze stilistiche nell'uso del carattere tipografico, come tra i generi destinati alle edicole rispetto a quelli per i canali più tradizionali come la libreria. La cosa conferma il valore storico-sociale della distinzione tra stile tipografico femminile e femminista, utile soprattutto per orientare i target di lettori più popolari, come oggi accade con i romanzi *Harmony* o *Harlequin* Mondadori. Questo tipo di distinzione, inoltre, tende col tempo a incrociarne altre, sempre riguardanti il livello percettivo della grafica, ma più incentrate sull'immagine, sia essa una illustrazione, una fotografia o altro ancora. La distinzione tra stili tipografici differenti resta invece rilevante nella stampa periodica, dove lo spazio dell'immagine non è del tutto esteso, come accade invece nella grafica delle copertine editoriali, che sono molto più influenzate dal cinema e dalle pagine multimediali del web. Nei giornali, infatti, la presenza di contenuti misti, non necessariamente organizzati sotto forma narrativa, e l'abitudine a identificare il giornale stesso per mezzo della testata, cioè attraverso la visione dei caratteri tipografici, rende ancora particolarmente influente lo stile tipografico nella decodifica dei contenuti, non solo per le versioni cartacee ma anche per le testate on-line, all'opposto di quanto avviene nelle copertine di narrativa, dove il sincretismo dei codici si fonde in sintagmi narrativi unici, che comunicano significati più per mezzo delle immagini che della grafica del carattere.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Barthes R., *L'empire des signes*, Genève, Albert Skira, 1970 (trad. it. *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984).
- Bochicchio G., De Longis R., *La stampa periodica femminile in Italia. Repertorio 1861-2009*, Roma, Biblink, 2010.
- Buonanno M., *La donna nella stampa. Giornaliste, lettrici e modelli di femminilità*, Roma, Editori Riuniti, 1978.
- Cox V., Ferrari C. (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, Bologna, il Mulino, 2012.
- Crispino A. M. (a cura di), *Oltre canone. Per una cartografia della scrittura femminile*, Roma, Manifestolibri, 2003.
- Demaria C., *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica*, Milano, Bompiani, 2003.
- Di Fazio Alberti M., *Il titolo e la funzione paraletteraria*, Roma, Eri, 1984.
- Donne Italiane di Ferrara (a cura di), *Perché la stampa femminile?*, Ferrara, Italo Bovolenta, 1977.
- Fedi R., *La voce di Laura, ovvero: quello che Petrarca non disse*, in *Parola di donna*, Rimini, Editrice Romagna Arte e Storia, 2010, pp. 173-186.
- Floch J.-M., *Il cambiamento di formula editoriale dei quotidiani*, in *Bricolage*, Meltemi, Roma 2006, pp. 92-107.
- Floch J.-M., *Pubblicare/affiggere. Le campagne di affissione di alcuni quotidiani*, in Floch 2006, pp. 136-150.
- Floch J.-M., *Bricolage*, Meltemi, Roma 2006.
- Greimas A. J., *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in «Actes Sémiotiques. Documents», 60, 1984 (trad. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in Fabbri P., Marrone G., *Semiotica in nuce*, Roma, Meltemi, 2001, Vol. I, pp. 196-210).
- Izzo D. (a cura di), *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*, Roma, NIS, 1996.
- Job R., *Relazioni tra fattori visivi e fattori semantici nell'identificazione di oggetti: alcuni dati neuropsicologici*, in «VS. Quaderni di studi semiotici», 59/60, 1991, pp. 197-206.
- Koffa K., *Principi di psicologia della forma*, Torino, Bollati Boringhieri, [1935] 1970.
- Lindekens R., *Sémiotique de l'image: combinatoire des traits pertinents dans une image minimale, au niveau de cinq familles de caractères typographiques*, Urbino, Università degli Studi, 1971, anche in *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, Bruxelles, Aimav; Paris, Didier (trad. it. *Il carattere tipografico considerato come imma-*

- gine minimale*, in *Semiotica della fotografia*, Napoli, Il Laboratorio, 1980, pp. 125-144.
- Paccagnini A., *Scrittrici di successo: dall'Unità nazionale ai nostri giorni*, in De Nicola F. e Zannoni P. A., *La narrativa femminile in Italia*, Venezia, Marsilio, 2010, pp. 19-31.
- Panofsky E., *Die Perspektive als "symbolische Form"*, in *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig-Berlin, 1927, pp. 258-330 (trad. it. *La prospettiva come forma simbolica*, Milano, Feltrinelli, 1961).
- Panofsky E., *Studies in Iconology*, New York, Oxford University Press, 1939 (trad. it. *Studi di Iconologia*, Torino, Einaudi, 1975).
- Quondam A., *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura italiana. Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 555-686.
- Rak M., *Rosa. La letteratura del divertimento amoroso*, Roma, Donzelli, 1999.
- Rasy E., *Le donne e la letteratura*, Roma, Editori Riuniti, 1984.
- Rossi-Doria A., *La stampa politica delle donne nell'Italia da ricostruire*, in Silvia Franchini, Simonetta Soldani (a cura di), *Donne e giornalismo. Percorsi e presenze di una storia di genere*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 127-153.
- Sander S. & Volkelt H., *Ganzheitspsychologie*, München, Verlag C. H. Beck, 1962.
- Simone R., *Fondamenti di linguistica*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- Simone R., *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma, Laterza, 2000.
- Simone R., *Presi nella rete*, Milano, Garzanti, 2013.
- Zaganelli G., *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Milano, Lupetti, 2008.
- Zaganelli G., *Apuntes sobre la lectura. El aporte de las ciencias cognitivas*, in «Alabe», 3, junio 2011, pp. 51-58.



ANDREA CAPACCIONI

PER UNA STORIA DEI LIBRAI A CITTÀ DI CASTELLO  
(XVI-XIX)

1. *Il ruolo del libraio*

I librai sono l'anello meno noto nella catena del processo distributivo del libro (Darnton 1994, pp. 72-84; 89-91). Una delle cause principali di questo stato di cose può essere rintracciata nella scarsa attenzione che gli studiosi hanno riservato al commercio librario. La storia del libro, secondo Frédéric Barbier, ha privilegiato in una prima fase (secc. XVII-XVIII) lo studio del libro come oggetto artistico e di erudizione, si è successivamente concentrata su tipografi ed editori e sulle modalità materiali di fabbricazione dei libri e, in tempi più recenti, ha approfondito i ruoli del lettore e dell'autore (Barbier 2004, p. 15). Non vi è nulla di anomalo in questi mutamenti di interesse poiché in ogni fase sono stati approfonditi differenti aspetti del circuito del libro. Il commercio librario è rimasto però in una zona d'ombra. Luigi Balsamo ha criticato una simile "impostazione riduttiva" che si sofferma sugli aspetti "tipografici ed estetici" senza raggiungere «una visione globale del fenomeno librario inserito sia nel quadro del sistema della comunicazione sociale (che porta a dar rilievo alle fasi editoriali di progettazione e di diffusione) sia in quello della produzione industriale (che interessa il piano economico non meno di quello tecnico-artistico)» (Balsamo 1983, p. 147). Privilegiando il momento della produzione rispetto a quello della distribuzione l'attenzione si è concentrata sul tipografo e sull'editore in quanto ritenuti maggiormente partecipi dell'atto di creazione dell'opera attraverso la sua realizzazione materiale.

Un altro motivo della scarsa attenzione riservata ai librai può essere rintracciato nella natura stessa della professione. Non

sempre è facile, come vedremo, definire i confini tra il lavoro del cartolaio, dello stampatore e del libraio. Spesso le funzioni si sovrappongono e costringono ad abbandonare una visione riduttiva o influenzata da un'idea contemporanea di lavoro. Per lungo tempo, coloro che operarono nel mondo del libro si erano trovati a ricoprire diverse funzioni. Angela Nuovo ha mostrato come tra il XV e il XVI secolo in Italia si sia potuta riscontare una continuità tra i cartolai dell'età dei manoscritti e le librerie sorte dopo la diffusione della stampa. «I cartolai – osserva la studiosa – costituirono l'ossatura commerciale permanente realmente disponibile per i primi stampatori, e vennero coinvolti subito, senza difficoltà, nel nuovo mondo della stampa: innanzi tutto iniziando a vendere insieme manoscritti e stampati, mentre continuavano a occuparsi della finitura e abbellimento delle stampe (nonché, come poi molto a lungo, della legatura); e poi anche diventando tipografi a loro volta, ma soprattutto editori. Con la loro conoscenza dei gusti del pubblico, e la loro capacità di far riferimento a una clientela ben consolidata, il loro apporto alla stampa fu prezioso anche se, di regola, non supportato da grandi investimenti. Ma se i cartolai si resero protagonisti di imprese tipografiche per lo più a breve respiro, talvolta incentrate su una sola o pochissime edizioni, essi seppero pure, in altre occasioni, diventare intermediari tra il tipografo e un investitore con un maggior raggio di azione, al fine di realizzare imprese più vaste» (Nuovo 1998, pp. 36-37). Un altro importante fenomeno, diffuso non solo in Italia, è quello del libraio-stampatore (Infelise 1997, pp. 55-76). I curatori di una recente e articolata storia delle librerie francesi hanno mostrato come anche oltralpe i "maîtres-libraires" si rendessero disponibili, fin dall'avvento della stampa, ad assicurare le funzioni di editori (Leblanc, Sorel 2008, pp. 1-2). Nella Ginevra protestante del XVIII secolo erano gli stessi librai che stampavano o facevano stampare i libri ritenuti più facilmente commerciabili (Bonnant 1967). Anche lo spazio della libreria risulta diversificato. I "luoghi" in cui si svolge il commercio librario presentano differenze molto marcate sia per quanto riguarda il prestigio dei locali sia per l'assortimento di materiale librario. A fianco delle piccole e grandi librerie cittadine possiamo trovare le botteghe che espongono i libri insieme a risme di carta e altri prodotti e gli ambulanti «che tenevano un banchetto sulla via, o che vendevano materiale

a stampa al termine della rappresentazione teatrale del testo davanti a un pubblico» (Nuovo 1998, p. 105)<sup>1</sup>.

Nel corso del Cinquecento il commercio librario registrò un incremento grazie a una maggiore circolazione dei volumi e alla graduale crescita del numero dei lettori. In Italia troviamo un buon numero di librerie di medie o piccole dimensioni talvolta collegate tra loro in reti commerciali. Gli accordi prevedevano una forte reciprocità sia nel mettere a disposizione la propria produzione libraria sia nel commercializzare i volumi forniti dalle librerie che avevano aderito all'accordo. Marino Berengo ha fornito una rappresentazione esauriente della condizione in età moderna dei librai italiani (in particolare milanesi) (Berengo 1980). Da queste analisi emerge con chiarezza una professione ancora legata a tradizioni secolari. Alle soglie del Settecento i librai, così come altri mestieri, risultavano raggruppati in corporazioni o associazioni disciplinate da antiche prassi. Questo tipo di organizzazione non favoriva il rinnovamento e metteva in luce alcuni punti deboli. Il più evidente era lo scarso spessore culturale del libraio. Un limite che si riflette nei cataloghi di vendita che generalmente presentano scelte editoriali di scarso rilievo. Bisogna ricordare che i librai erano prevalentemente operai o artigiani con un basso livello di istruzione. La formazione era basata fondamentalmente sull'apprendistato: il mestiere (talvolta anche i rudimenti della lingua italiana) si apprendeva in bottega. Prevalevano le librerie fortemente caratterizzate dal proprietario, con un modesto volume di affari, una bassa propensione agli investimenti e un alto rischio all'insolvenza (Pasta 1990, pp. 281-320). Le botteghe più fornite disponevano di una sede stabile posta nel centro della città. Il cliente vi poteva trovare libri nuovi e usati, moderni e antichi, mescolati in un modo che oggi apparirebbe inusuale; così come inconsueto risulterebbe il modo di ordinare per formato i volumi nei cataloghi di vendita. Una scelta più vicina alle esigenze degli stessi librai o dei bibliofili che a quella dei comuni clienti (Boulard 1804, p. 3)<sup>2</sup>. Nel corso della prima metà dell'Ottocento

---

<sup>1</sup> Sulla situazione in Francia e in altri paesi europei si veda Barbier 2004, pp. 111-113.

<sup>2</sup> Martin Sylvestre Boulard (1748-1809), libraio e stampatore francese, fu l'artefice del rinnovamento della professione e autore di un *Manuel de l'imprimeur* (1791).

si risconterà una nuova attenzione verso la formazione professionale. Sfogliando il *Catalogo della Libreria* del libraio milanese Carlo Branca (Milano, Giuseppe Chiusi, 1844) possiamo cogliere alcuni elementi di novità. In particolare, nella sezione dedicata alla formazione (*Cenni elementari di bibliografia per uso de' novelli libraj*, pp. VII-CII) troviamo indicati i nuovi contenuti dell'istruzione professionale: da cenni di storia della stampa, ad approfondimenti bibliografici (sugli incunaboli, sulle edizioni rare di ogni epoca, ecc.), a riflessioni sull'origine delle librerie («I libraj esistevano gran tempo prima che s'inventasse la stampa, e già prima di questa grande invenzione si faceva commercio assai attivo di libri» p. XXX), a nozioni di piccolo restauro dei libri e di ragioneria. In un ampio paragrafo intitolato *Avvertimenti e dialoghetti pe' novelli libraj* (pp. XXXI-LII) vengono inoltre fornite alcune nozioni che oggi definiremmo di "marketing". Branca ritiene sia importante formare «libraj onorati e culti», desiderosi di «ottenere la estimazione del pubblico e la fiducia de' suoi colleghi», scrupolosi nelle contrattazioni, seri nel mantenere gli impegni, cauti nelle speculazioni, gentili nei confronti del cliente. La riscoperta dell'orgoglio di appartenere a una nobile professione rafforzava l'esigenza di una maggiore distinzione di ruoli tra il libraio e il tipografo.

Nel Novecento assisteremo a un mutamento radicale del mestiere del libraio. Molte le cause: dai nuovi drammatici scenari mondiali, all'avvento di tecnologie sempre più innovative; dalla crescita del tasso di alfabetizzazione ad un'incisiva riorganizzazione dell'industria editoriale avvenuta dopo la Seconda guerra mondiale.

## 2. *Tipografi e librai*

«Noi ci mettemmo per un bosco,/ che da nessun sentiero era segnato» (Inferno XIII, 2-3). La citazione dantesca aiuta a esprimere le difficoltà che si possono incontrare nell'affrontare lo studio della storia dei librai a Città di Castello. I principali studi sull'attività tipografica tifernate infatti non dedicano una specifica attenzione all'attività dei librai. Un esempio è costituito dall'ancora oggi utile *La stampa a Città di Castello dal magister Mazzocchi (1538) a Scipione Lapi (1875)* scritta nel 1909 dai tipografi Angelo

Falchi e Angelo Marinelli. I due autori, probabilmente orientati dalla loro stessa professione, si sono soffermati sugli aspetti tipografici, letterari e storici trascurando il commercio librario.

Il rapido profilo della storia tipografica tifernate che segue ci aiuterà a chiarire alcuni aspetti del rapporto tra i tipografi e i librai. Il primo torchio tipografico entrò in azione a Città di Castello nel 1538 per opera degli stampatori Bartolomeo e Niccolò Gucci di Cortona e Antonio Mazzocchi di Cremona<sup>3</sup>. I tre provenivano da Firenze, una area geografica verso la quale Città di Castello intratteneva rapporti politici e culturali non secondari grazie alla signoria dei Vitelli (Capaccioni 1993, p. 313). La loro permanenza in città si protrasse solo per pochi mesi, giusto il tempo di stampare le poche edizioni che gli erano state commissionate. Nel Seicento troviamo prima il toscano Sante Molinelli (1627-1630 circa) e poi una non ben identificata “stamperia pubblica” che darà alle stampe nel 1642 un *Bando sopra l'essecutioni civili*. Nel 1693 il tipografo marchigiano Bartolomeo Mazzatinti sottopose alle autorità tifernate la richiesta di avviare una stamperia al servizio della città. È interessante far notare che nella richiesta venivano descritte le attrezzature che sarebbe stato messe a disposizione per eseguire il lavoro, ma non venivano fornite informazioni sulle modalità di commercializzazione dei volumi stampati (Falchi, Marinelli 1909, pp. 45-46). Dal 1716 al 1743 è presente la stamperia di Giulio Manescalchi alla quale sono attribuite un numero non elevato di edizioni. Manescalchi in questo periodo, almeno per un anno, fu attivo come stampatore anche a Roma (*Sanctissimi in Christo patris Benedicti XIII*, 1727). Dal 1765 fin al 1775 troviamo la tipografia del Seminario vescovile diretta da Ortensio Bersiani. Lo stampatore proveniva da Perugia dove risultava aver stampato alcune opere (Muratori 1763; Corradi 1763). Nei primi mesi del 1777 Ortensio inoltrò alla città di Urbino una lettera con la richiesta dell'affidamento al figlio Filippo della stamperia comunale (Moranti 1967, pp. 92-93). Nel

---

<sup>3</sup> Per un quadro della situazione si veda: Falchi, Marinelli, 1909; Tacchini, 1987; Capaccioni, 1992; Capaccioni, 1993. Utili da consultare i siti: *Tipografie del Tifernate* a cura del Dottorato Internazionale in Scienza del Libro e della Scrittura dell'Università per Stranieri di Perugia <<http://www.tipografielibrai.it>> e *Storia tifernate* curata da Alvaro Tacchini (sezione Artigianato e industria) <<http://www.storiatifernate.it/>>.

giugno del 1779 il giovane Bersiani ottenne l'incarico che però fu costretto a lasciare dopo quattro mesi a seguito di un'accusa di truffa. Una società guidata da Felice Toppi raccolse tra il 1778 e il 1789 l'eredità della stamperia del Seminario. Dal 1803 al 1806 la tipografia assunse due nuove denominazioni: "Giuseppe Brizi e fratelli" e successivamente "Eredi Brizi". A cavallo tra i due secoli, Francesco Donati (giunto da Assisi con Bartolomeo Carlucci) riuscì a organizzare un'impresa tipografica di una certa consistenza. La stamperia fu ereditata nel 1846 dal figlio Biagio e successivamente dal nipote Giuseppe Grifani (1882). Gli ultimi decenni dell'Ottocento videro la nascita di un'impresa tipografica fondata da Scipione Lapi (1872) che caratterizzò l'attività editoriale di Città di Castello degli inizi del nuovo secolo.

Da questa breve rassegna non emergono fatti in grado di supportare il coinvolgimento degli stampatori nella fase del commercio dei libri. Va tenuto presente che, per lungo tempo, i tipografi tifernati si trovarono a operare in condizioni di grave precarietà. Nei primi anni dell'Ottocento Francesco Donati veniva descritto come un uomo di povere condizioni che dalla sua professione poteva ricavare «appena una miserabile sussistenza» (Tacchini 1999, p. 13). I tipografi pertanto non possedevano i mezzi economici per organizzare un adeguato sistema di vendita dei volumi stampati e di fatto dipendevano interamente dal committente. Essi venivano retribuiti per il lavoro di composizione e di stampa e talvolta ricevevano un rimborso per le spese di vitto e di alloggio (più spesso venivano ospitati gratuitamente). I committenti, e cioè i nobili, i professionisti, le autorità civili ed ecclesiastiche della città, si facevano carico della distribuzione, per dono, scambio o vendita, delle copie stampate.

### 3. *"Vendibile nella libreria". Cenni sul commercio librario a Città di Castello (XVI-XIX)*

Quale è dunque la situazione dei librai a Città di Castello? Possiamo ipotizzare di dividere in due fasi lo sviluppo del commercio librario in città. La prima fase copre un lungo arco temporale che va dal 1538, anno dell'introduzione della stampa, al primo decennio dell'Ottocento. In questi secoli non è stato possibile

rintracciare a Città di Castello né la figura del libraio-stampatore, come abbiamo visto nel paragrafo precedente, né del libraio. Una lettera delle autorità tifernati della primavera del 1810 conferma in modo ufficiale l'assenza di librerie in città (Tacchini 1999, p. 17). Possiamo invece presupporre la presenza di uno o più cartolai, definiti nei documenti d'archivio "librari", che rifornivano le scuole, i commercianti, i notai, gli ecclesiastici e gli amministratori pubblici di carta, registri e quaderni. Questo significa l'assenza di commercio librario? No, ma certamente ci troviamo di fronte a una situazione caratterizzata da estrema precarietà. Nel corso del XIX secolo è segnalata, per esempio, la presenza di venditori ambulanti. L'intraprendente libraio perugino Ubaldo Ceccarelli raggiungeva periodicamente Città di Castello con alcune decine di libri da vendere in occasione di eventi e festività (Tacchini 1999, p. 18). Le fiere, in particolare quella legata al santo patrono, costituivano l'occasione per incontrare librai ambulanti o commercianti che proponevano copie di libri e di opuscoli. Gli ecclesiastici, gli studiosi, gli acculturati in genere (gli aderenti alle accademie, per esempio) avevano invece l'abitudine di ordinare i libri presso le librerie di altre città o di chiedere in prestito volumi ad amici e a soci corrispondenti di accademie o di circoli culturali.

Nel corso del XX secolo la situazione mutò radicalmente. Possiamo indicare nel 1820 la data di inizio della seconda fase della storia del commercio librario tifernate. In quell'anno Francesco Donati, il tipografo "povero", pubblicò un'opera (*Il filosofo agricoltore: calendario per l'anno 1821*) in cui appare la dicitura «il volume si trova vendibile nella libreria del sign. Lazzaro Donati» (i due Donati non sono parenti). È la prima notizia della presenza di una libreria e un importante segnale del cambiamento delle modalità di circolazione commerciale del libro a Città di Castello. La storia di Lazzaro Donati è comune a molti librai. In un primo tempo, egli si era occupato di vari tipi di commercio ("spacciatore di sali", "mercante") e solo in seguito si dedicò all'attività di "libraro", inizialmente inteso come cartolaio e rilegatore. La storia di un generico commerciante che diventa libraio appare più vicina alla norma che all'eccezione. In alcune città italiane i librai, riuniti in associazioni, avevano introdotto delle norme per limitare questa pratica e regolamentare l'accesso alla professione. Gli statuti romani dell'arte dei librai del 1674, per esempio, vietavano

a «merciai, mercanti e rigattieri ed altri qualsivoglia esercizio» di «tenere per vendere alcuna sorta di libri ancora de'offizii, brevari, o detti rossi e neri» (Pasta 1997, p. 6). A Torino (XVIII secolo) i librai presentarono alle autorità cittadine un documento in cui sostenevano che la loro professione risultava «priva di ogni sorta di prerogative, e non soggetta ad alcuna legge particolare di maniera che s'introduce a fare il libraio qualsiasi persona di qualunque condizione e capacità non sempre sufficiente» (Braidà 1995, p. 16).

Va fatto notare che l'attività di cartolaio, rilegatore e restauratore di libri rendeva bene, spesso meglio di quella di stampatore. Anche a Città di Castello. Secondo Alvaro Tacchini «dai registri di contabilità della Sagrestia tifernate, che di consuetudine contenevano la voce specifica 'spese di libraro, stampatore e copista', si evince che la manifattura di libri assorbiva più risorse dei conti del tipografo» (Tacchini 1999, p. 18). In città, negli stessi anni di Lazzaro Donati lavoravano almeno altri due artigiani: Settimio Belli e don Camillo Evangelisti (rilegatore). La vita del libraio rimaneva difficile e gli affari poco fiorenti. In una memoria del 1850 troviamo la seguente testimonianza: «lo spaccio de' libri nuovi, e vecchi in questo luogo di confine, e tra uno scarso popolo non fornisce il mezzo di speculazione lucrosa, vendendosi pochi libri a servizio scolastico» (Tacchini 1999, p. 76).

Nella seconda metà del XIX secolo le famiglie Ricci e Bucchi apriranno nuove librerie. La bottega dei Ricci, situata in corso Vittorio Emanuele, era stata aperta da Simone che aveva poi lasciato l'attività al figlio Vincenzo («Vincenzo Ricci negoziante di libri, carta e oggetti di cancelleria»); la libreria Bucchi (in piazza Vitelli) fu fondata da Nicola per poi passare sotto la conduzione del figlio Adriano. Nel 1872 le due librerie risultavano ancora le uniche operanti a Città di Castello («Bibliografia italiana», 1872)<sup>4</sup>. Nel secolo precedente a Firenze si contavano circa quaranta librerie, a Bologna quattordici e a Genova una quindicina (Pasta 1997, p. 10).

Per finire, una breve riflessione sul cambiamento del ruolo dello stampatore. Nel corso dell'Ottocento, i tipografi tifernati maturano una coscienza nuova della loro funzione: nasce così la

---

<sup>4</sup> Cfr. «Bibliografia italiana. Atti della Società Tipografico-Libraria italiana. Cronaca», pt. II, VI, 8 (30 aprile 1872), p. 32.

figura dell'editore. Tacchini ha ben colto questo passaggio in una circostanza dell'attività professionale di Francesco Donati: il varo di una collana di profili biografici di illustri cittadini (Tacchini 1999, pp. 54-58). Nel primo volume intitolato *Elogio accademico di Antonio Lensi tifernate, letto dall'avvocato Giustino Roti, suo concittadino, il 13 novembre 1840* lo stampatore inserisce un avviso, datato 27 novembre 1840, in cui per la prima volta si firma come "editore" (*Bibliografia italiana* 1841, p. 195).

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Balsamo L., *Produzione e circolazione libraria in Emilia*, Parma, Casanova, 1983.
- Barbier F., *Histoire du livre*, Paris, A. Colin, 2000 (trad. it. *Storia del libro. Dall'antichità al XX secolo*, Bari, Dedalo, 2004).
- Berengo M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.
- Bibliografia italiana ossia elenco generale delle opere d'ogni lingua stampate in Italia e delle italiane pubblicate all'estero*, Milano, vedova di A. F. Stella e Giacomo figlio, 1841.
- «Bibliografia italiana. Atti della Società Tipografico-Libraria italiana. Cronaca», pt. II, VI, 8 (30 aprile 1872).
- Bonnant G., *La librairie genevoise en Italie jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, in «Genava», XV (1967), pp. 117-160.
- Boulard M. S., *Traité élémentaire de bibliographie*, Paris, Chez Boulard, 1804.
- Braida L., *Il commercio delle idee. Editoria e circolazione del libro nella Torino del Settecento*, Firenze, Olschki, 1995.
- Capaccioni A., *Attività tipografica a Città di Castello nel Cinquecento: lettori e committenti*, in «Grifo Banca», 2, 3 (1992), pp. 38-42.
- Capaccioni A., «*Impressum in Civitate Castellii*». *Libri e società a Città di Castello nel Cinquecento*, in «Annali dell'Università per Stranieri di Perugia», 18 (1993), pp. 309-322.
- Corradi C., *Orazione panegirica in onore di s. Fortunato vescovo, e protettore di Todi detta nella stessa città li 21 Giugno 1763*, in Perugia, dalle nuove stampe de' Franceschini, e Bersiani, nella piazza della Chiesa Nuova, 1763.

- Darnton R., *The kiss of Lamourette*, New York, London, Norton & Company, 1990 (trad. it. *Il bacio di Lamourette*, Milano, Adelphi, 1994).
- Falchi A., Marinelli A., *La stampa a Città di Castello dal magister Mazzocchi (1538) a Scipione Lapi (1875)*, Città di Castello, Lapi, 1909.
- Infelise M., *La nuova figura dell'editore*, in *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea* 1997.
- Leblanc F., Sorel P., *Introduction*, in Sorel, Leblanc, Loisy 2008.
- Moranti L., *L'arte tipografica in Urbino, 1493-1800*, Firenze, L. S. Olschki, 1967.
- Muratori L. A., *Dell'annona o sia grascia cavata dalle opere di Lodovico Antonio Muratori a beneficio delle comunita, o de' poveri di Gesu Cristo*, in Perugia, dalle nuove stampe di Ortensio Bersiani, 1763.
- Nuovo A., *Il commercio librario nell'Italia del Rinascimento*, Milano, F. Angeli, 1998.
- Pasta R., *Prima della Rivoluzione: il mercato librario italiano nelle carte della Société typographique de Neuchâtel (1769-1789)*, in «Mélanges de l'Ecole française de Rome - Italie et Méditerranée», n. 102, 2 (1990), pp. 281-320.
- Pasta R., *Editoria e cultura nel Settecento*, Firenze, Olschki, 1997.
- Sanctissimi in Christo patris Benedicti XIII. Constitutio pro tertiariis Fratrum minorum beati Francisci, qui Conventuales appellantur*, Romae & Typherni, apud Julium Manescalchum, 1727.
- Sorel P., Leblanc F., Loisy J-F., *Histoire de la librairie française*, Paris, Cercle de la librairie, 2008.
- Tacchini A., *La stampa a Città di Castello: tipografie e tipografi dal 1538 ad oggi*, Città di Castello, Tibergraph, 1987.
- Tacchini A., *Grifani-Donati 1799-1999. Duecento anni di una tipografia*, Città di Castello, Tipografia Grifani-Donati, 1999.
- Turi G. (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, Giunti, 1997.

*La Galassia Gutenberg a Città di Castello:  
storie, voci e tradizioni*



ALVARO TACCHINI

## SCIPIONE LAPI E LA SUA EREDITÀ

### 1. 1872-1883. *La nascita del laboratorio tipografico*

Quando nel 1872, con modeste intenzioni, nasceva il laboratorio litografico di Scipione Lapi e Italiano Bezzi, a Città di Castello non operava che la piccola tipografia di Biagio Donati. A conduzione familiare, sin dall'inizio del secolo riusciva a soddisfare le richieste di una committenza esclusivamente locale: l'amministrazione pubblica, la curia e gli istituti religiosi, qualche associazione culturale e pochi intellettuali, l'unico ente di credito, la scuola elementare, il Ginnasio e la Tecnica.

Per quanto il ricco associazionismo, particolarmente vivo nel mutuo soccorso, e la laboriosità dell'artigianato rappresentassero sicure risorse su cui fondare lo sviluppo della città, la realtà tifer-nate appariva ancora economicamente e socialmente arretrata. Di lì a poco, il censimento del 1881 avrebbe quantificato la popolazione di diritto in 24.491 unità. La metà, per lo più mezzadri, era dedita all'agricoltura. La città aveva 5.796 abitanti. Il frazionatissimo artigianato e le poche attività industriali contavano 1.736 addetti, tra cui 593 donne. Le 8 cappellerie – manifattura fino a qualche anno prima fiorente, ma ormai in ineluttabile decadenza – davano lavoro a 75 persone; le fornaci (per la fabbricazione della terracotta) a 25. Proprio in virtù della crescente attività del laboratorio di Scipione Lapi, il settore tipografico già ne impiegava 26.

Sebbene le amministrazioni comunali post-unitarie intensificassero gli sforzi per estendere la scolarizzazione, restava ancora su livelli inquietanti l'analfabetismo: non sapeva né leggere né scrivere circa la metà della popolazione urbana e circa l'84% di quella di campagna. Ben pochi giovani riuscivano a farsi una cultura superiore a quella delle scuole elementari: frequentavano il Ginnasio e la Tecnica appena 57 allievi.

La persistente emarginazione geografica faceva apparire velleitaria ogni ambizione di travalicare gli orizzonti altotiberini. Si andava ancora in diligenza ad Arezzo e Perugia; inoltre una via malagevole e montana collegava la valle alla Romagna e doveva ancora essere costruita la strada per Apecchio e Fano.

In questo quadro culturale persino l'atmosfera scherzosa nella quale gli ingegneri Lapi e Bezzi inaugurarono il loro laboratorio lasciava supporre che si trattasse di un'attività secondaria. Del resto Lapi sembrava avere ben altro a cui dedicarsi: insegnava matematica alla Scuola Tecnica – incarico lasciato solo nel 1891 – ed era assorbito da continui impegni professionali come ingegnere. Avrebbe portato avanti tali impegni ancora per diversi anni, redigendo importanti progetti per l'allargamento di via XI Settembre, per l'adattamento dell'ex chiesa di San Filippo a pinacoteca comunale, per la ristrutturazione del Teatro degli Accademici Illuminati, per la costruzione della strada Lama-Ripole, per l'edificazione della Villa De Cesare a Belvedere. Inoltre troviamo la sua mano anche nei progetti della linea ferroviaria Arezzo-Fossato di Vico e del tratto marchigiano della strada fra Apecchio e Città di Castello. Un Lapi "distratto" da gravosi incarichi, dunque. Né sembrò avere forti motivazioni il compagno di avventura Italiano Bezzi; dopo meno di due anni gli subentrò l'incisore Girolamo Raschi, ma anch'egli sarebbe rimasto in società con Lapi solo fino al 1879, per poi stabilirsi come litografo ed editore a Vicenza<sup>1</sup>.

## 2. *Lo sviluppo della Lapi da laboratorio artigianale ad industria*

Tali premesse sono doverose per sottolineare quanto di straordinario ci sia stato nell'affermazione di uno stabilimento tipolitografico ed editoriale che ha radicalmente cambiato la storia della Città di Castello contemporanea. Un'affermazione legata indubbiamente alle qualità di Scipione Lapi, che Giosuè Carducci

---

<sup>1</sup> Per una dettagliata ricostruzione storica, per l'ampia bibliografia di pubblicazioni e periodici locali e per l'indicazione delle fonti di archivio, si rimanda fra gli altri ai seguenti volumi: Tacchini 1987; 1999; 2000; 2006 e 2007.

ebbe a ricordare come “anima d’oro”<sup>2</sup>, Nicola Zanichelli come «editore innamorato dell’arte sua, povero quanto ardimentoso»<sup>3</sup>, e Raffaele De Cesare come «idealista e artista, che non misurò mai i mezzi al fine [e apprezzato] per quelle generose illusioni che nessuno, certo, con la triste realtà, riuscì mai a dissipare o a diminuire». Significativo fu pure il tributo dedicatogli dai socialisti tifernati i quali, sebbene di idee politiche ben diverse, avrebbero reso omaggio alla sua «tempra mirabile di lottatore pertinace, amato dagli operati e stimato dagli onesti». Era la manifestazione di gratitudine da una comunità che l’aveva voluto cittadino onorario – Lapi nacque infatti nel vicino borgo marchigiano di Apecchio – e che aveva potuto toccare con mano la sincerità delle sue parole: «Ho subordinato tutto all’idea di far sì che questa città avesse dalla mia impresa lustro e decoro».

Lo sviluppo della Lapi, con la progressiva evoluzione da laboratorio artigianale a vera e propria industria, fu alimentato dalla continua ricerca di una committenza posta ben oltre l’angusto ambito locale. Per conquistarla, bisognava innanzitutto garantire una elevata qualità della produzione litografica e tipografica; e il pregio estetico degli stampati si impose presto come un tratto distintivo dello stabilimento. Di pari passo Lapi riuscì ad avviare

---

<sup>2</sup> Nel 23 settembre del 1905 Carducci invia una lettera di ringraziamento a Città di Castello, dopo aver ricevuto la cittadinanza onoraria. Nella lettera dice: «Fra le molte dimostrazioni di affetto che mi pervengono dalle città italiane, gratissima poi è stata la significanza d’onore di Città di Castello: anzitutto per l’antica attenzione che lega l’animo mio alla austera e pensosa e leggiadra bellezza di cotesta regione e delle sue memorie; poi per le cure e le fatiche che mi costò la edizione del *Rerum Italicarum*, così alacramente e animosamente presa a fare dal nostro Scipione Lapi, anima d’oro. Abbiatene dunque la gratitudine del vostro per la vita affezionato concittadino». Si veda Valgimigli M. (a cura di), *Giosuè Carducci, Lettere, volume XX (1897-1900)*, Bologna, Zanichelli, 1957.

<sup>3</sup> La Casa Editrice N. Zanichelli di Bologna invia agli abbonati ed ai librai i fascicoli 151-154 dei R.R.I.S.S. e dirama questa circolare: «Giosuè Carducci con una Prefazione, che è modello ammirato di sicura e profonda dottrina e di sobria semplicità, nell’aprile del 1900 aprì la via ad una nuova edizione della nostra maggiore raccolta delle fonti narrative di storia medievale italiana – i *Rerum Italicarum Scriptores* di A. Muratori – che sotto la direzione sua e di Vittorio Fiorini usciva alla luce in Città di Castello coi tipi di un editore innamorato dell’arte sua, ma povero quanto ardimentoso, Scipione Lapi. Si veda Bellondi E. (a cura di), *Chronica volgare di anonimo fiorentino* già attribuita a Piero di Giovanni Minerbetti», in *Rerum Italicarum Scriptores*, 1° edizione, Bologna, Zanichelli, 1917.

un'attività editoriale che proiettò la sua azienda nello scenario nazionale con opere di autori di ogni ramo del sapere. Fu questo il passo coraggioso e vincente. Per l'economia e la cultura di Città di Castello significò l'apertura di orizzonti radicalmente nuovi: in quel secolo, l'unica significativa proposta editoriale era stata, da parte della Tipografia Donati, la pubblicazione delle *Memorie ecclesiastiche e civili di Città di Castello* del vescovo Giovanni Muzi negli anni 1842-1844.

Merita ribadire che l'avvio dell'attività editoriale, nella prima metà degli anni '80 del XIX secolo, avveniva in condizioni sfavorevoli, in una città senza collegamenti ferroviari con i capoluoghi più importanti. Anche per questo l'ingegnere e imprenditore Lapi prese parte attiva al movimento altotiberino che reclamava la rottura dell'isolamento geografico: si rendeva conto che non ci poteva essere futuro industriale se non si aprivano nuove vie di comunicazione per agevolare i rifornimenti di materie prime e la spedizione dei prodotti, i rapporti con i committenti e, nel caso di una tipografia, con gli scrittori e i centri più vivi della cultura italiana. Fu pertanto anche un suo successo, nel 1886, veder ridimensionata l'emarginazione dell'Alta Valle del Tevere dalla Ferrovia Appennino Centrale, il cui tracciato aveva contribuito a progettare. In effetti il "trenino" di quella linea a scartamento ridotto poté dare nuovo impulso a una produzione editoriale che da allora crebbe per quantità e rilievo.

### 3. *Lapi, il ruolo degli intellettuali e le scelte editoriali*

Nella carriera di editore di Lapi giocò un ruolo decisivo la sua capacità di conquistare la fiducia di intellettuali di alto profilo: era l'indubbio carisma di un piccolo imprenditore di provincia di cui colpivano i modi da gentiluomo, l'attaccamento al lavoro, la garbata insistenza e un'ambizione temperata da un idealismo che anteponeva le mete culturali al successo personale.

Il primo passo fu l'incontro con l'uomo politico, giornalista e scrittore pugliese Raffaele De Cesare. Rimasto affascinato da Città di Castello e dal paesaggio altotiberino, De Cesare volle costruirvi una villa e ne affidò il progetto allo stesso Lapi. Il rapporto di stima e di amicizia con il tipografo tifernate lo indusse a presen-

targli un altro personaggio di fama: lo scrittore, poeta ed educatore Luigi Morandi. Questi divenne la prima prestigiosa firma dell'editore Lapi, che in pochi anni ne pubblicò *Origine della lingua italiana* (1883), *Voltaire contro Shakespeare*, *Baretti contro Voltaire* (1884) e *La Francesca di Dante* (1884), *Antologia della nostra critica letteraria moderna* (1885), i sei volumi da lui curati de *I sonetti romaneschi* di Giuseppe Gioacchino Belli (1886-1887), un raccolta di sue *Poesie* (1888) e infine *Prose e poesie italiane* ad uso delle scuole ginnasiali e tecniche (1892). Alcune di queste opere divennero importanti successi editoriali.

In una catena di appaganti relazioni intellettuali, fu poi Morandi a far da tramite tra Lapi e un altro influente studioso e uomo politico, Ruggero Bonghi, che tra il 1884 e il 1886 affidò allo stabilimento tifernate *Francesco d'Assisi*, *Leone XIII*, *Rinaldo da Brescia* ed *Eloisa*. Altri autori conosciuti a livello nazionale entrarono in rapporto con Lapi in virtù dei buoni uffici di Morandi: *la poetessa* Maria Alinda Bonacci Brunamonti, Alessandro Marasca e Alessandro Ademollo.

Verso la fine del decennio la produzione editoriale della tipografia tifernate acquisì ulteriore prestigio con la stampa de *Il conclave di Leone XIII* di Raffaele De Cesare (1887-1888), della *Crestomazia italiana* di Ernesto Monaci (1889), di *Pazzi ed anomalie* di Cesare Lombroso (1890) e di una serie di opere di Herbert Spencer. Intanto Lapi riusciva a guadagnare la fiducia di Giosuè Carducci, di cui pubblicò *Sei odi barbare* (1885) e il *Libro delle prefazioni* per gli associati del periodico «Capitan Fracassa» (1887).

La crescente fama di Lapi creò i presupposti per iniziative di grande pregio, come la collana Rara Biblioteca dei Bibliofili e la «Collezione di Opuscoli Danteschi inediti o rari», avviata nel 1893 con la direzione di Giuseppe Lando Passerini e destinata a raccogliere circa 70 volumi.

Una strategia editoriale fondata su scelte di elevata qualità comportava tuttavia costi elevati e all'indiscusso prestigio non sempre corrispondevano le soddisfazioni economiche necessarie per far quadrare i bilanci aziendali. Consapevole dei rischi, Lapi fece di tutto per assicurare al suo stabilimento un'intensa produzione di carattere commerciale. In effetti giunsero cospicue commesse e specialmente le riviste garantivano lavoro sicuro e duraturo. Le macchine della Lapi presero dunque a stampare una

grande quantità di periodici, in particolar modo di carattere giuridico: la «Rivista critica delle scienze giuridiche e sociali», «Il Foro Italiano», «La Giustizia Penale», «Il Dizionario della Dottrina e Giurisprudenza Penale». Altre se ne affiancarono di diversi ministeri, enti e istituti. La stampa di riviste sarebbe rimasta una peculiarità della piazza tipografica tifernate anche dopo Lapi.

La presenza di una tipografia così attiva e autorevole costituì uno stimolo straordinario per la cultura locale. Lo stretto legame degli intellettuali di Città di Castello con Lapi agevolò non poco la pubblicazione di loro opere. Non dovettero infatti peregrinare altrove per cercare un editore un raffinato letterato come Pietro Tommasini Mattiucci, il poeta Gaetano Cassarotti, lo storico Giuseppe Amicizia, il professore e studioso di francese Silvio Serafini; e videro la luce alla Lapi i volumi di Giovanni Magherini Graziani diventati pietre miliari della storia e dell'arte tipografica tifernate: *Storia di Città di Castello* (1890), *L'arte a Città di Castello* (1897).

#### 4. *L'organizzazione aziendale tra etica, estetica e perizia tecnica*

Lo stabilimento trovò un'adeguata sede nei saloni di Palazzo Vecchio Bufalini. Nel 1893 occupava 102 persone, molte delle quali donne, impiegate nel reparto legatoria e come compositrici a mano e mettifoglio sulle macchine da stampa. Con una produzione che abbracciava tipografia, litografia, cartografia, galvanoplastica, stereotipia e fonderia di caratteri, era già considerato il più importante dell'Umbria: Città di Castello annoverava un terzo degli addetti di tale industria nella regione.

Per raggiungere i suoi obiettivi, Lapi seppe circondarsi di validi collaboratori, chiamando a sé tecnici forestieri competenti ed esperti, tra cui il litografo svizzero Enrico Hartmann, che di fatto insegnarono il mestiere ad alti livelli a una generazione di operai tifernati. A fianco di Scipione Lapi e dei suoi collaboratori, questi operai fecero propri un'etica del lavoro, uno spirito di sacrificio, un senso estetico, una perizia tecnica e una capacità di organizzazione aziendale sui quali – dopo che i più arditi di essi si misero in proprio – si sarebbe fondata l'espansione dell'industria tipografica di Città di Castello nel XX secolo.

La valorizzazione delle maestranze non andò però di pari passo con un adeguato riconoscimento economico del loro lavoro. Per sostenere l'urto della concorrenza dei grandi centri tipografici, Lapi chiese di tollerare una certa moderazione salariale, sostanzialmente accettata da suoi dipendenti in cambio di un'occupazione sicura e comunque dignitosamente remunerata per gli standard locali. Ciò che il tipografo-editore volle dare in più ai suoi dipendenti fu un'organizzazione aziendale basata su un forte spirito comunitario, in sostanza un'azienda che fosse un centro di aggregazione sociale caratterizzata anche da attività assistenziali e ricreative. La Cooperativa di Consumo interna, che dal 1889 al 1908 permise di rifornirsi di generi di prima necessità a prezzi di favore, la Cassa di Risparmio aziendale, nella quale si versava il 5% della paga all'interesse del 4%, la Corale e i corsi di lingua francese significarono per le maestranze concreti passi in avanti verso un miglioramento delle condizioni di vita morali e materiali.

Il precario equilibrio dello stabilimento, tra ambiziosi slanci editoriali da un lato e cronica quanto prosaica debolezza finanziaria dall'altro, si ruppe tra il 1893 e il 1894. Per il peso dei debiti accumulati, i creditori gli imposero di essere presenti in una commissione amministratrice che di fatto assunse il controllo dell'azienda. Ciò non significò affatto l'emarginazione di Lapi, sulle cui intuizioni e competenze si continuò a confidare per garantire un futuro alla ditta. Del resto la relazione della commissione dei creditori si esprime in termini fondamentalmente ottimistici sulle prospettive aziendali: «[...] lo Stabilimento tipografico Lapi è oggi fra quelli che più onorano l'Italia. Per la copia e scelta delle sue pubblicazioni e l'importanza specialissima di alcune opere date fuori, esso è divenuto benemerito della cultura nazionale, e per la nitidezza e il gusto delle sue edizioni benemerito altresì dell'arte tipografica [...]; nonostante la crisi economica che percuote il paese e la diminuzione in genere di affari tipografici, allo Stabilimento Lapi affluisce il lavoro e le commissioni pervengono da ogni parte d'Italia». Infatti la crisi finanziaria non impedì a Lapi di avviare il suo progetto più ambizioso: la ristampa critica dei *Rerum Italicarum Scriptores*, la raccolta degli storici italiani dal VI al XVI secolo ordinata da Ludovico Antonio Muratori nella prima metà del '700. L'editore strinse un forte sodalizio

con Vittorio Fiorini, che coltivava lo stesso sogno e che divenne il direttore tecnico dell'opera. Fu Fiorini a convincere Giosuè Carducci a scriverne la prefazione. Lapi si dedicò con il consueto fervore a quello che definì un «degnò e lodevole ardimento per un editore italiano». Più volte ebbe modo di ribadire le elevate motivazioni che lo ispiravano: «Non speranza di lucro mi ha mosso a così difficile impresa: ma solo desiderio di continuare le migliori tradizioni dell'arte della stampa»; e ancora: «Io mi vergognerei, per il rispetto che debbo alla mia arte, se il nuovo Corpo muratoriano dovesse riapparire fra noi in veste tipografica che non fosse in tutto degna dell'Italia nuova e tale, per decoro di forma e nitidezza di caratteri, da stare alla pari, anzi da essere superiore, all'edizione palatina»<sup>4</sup>.

##### 5. *Lapi e Carducci: la ristampa di Muratori*

Ci vollero però quasi sette anni perché la ristampa dell'opera di Muratori giungesse a compimento. Fu nell'aprile del 1900 che uscì il primo fascicolo. Ne seguirono prontamente altri, mentre Lapi raccoglieva con buon successo in tutta Italia gli abbonamenti che avrebbero dovuto garantire l'autonomia finanziaria della ristampa. I giudizi della critica furono assai lusinghieri soprattutto per ciò che riguardava la scelta dei caratteri, la bella carta, la tiratura eccellente, la correzione perfetta, la classica eleganza. A sostegno dell'editore tifernate si mosse pure Giosuè Carducci, che entusiasta per la qualità del prodotto («Io meravigliando contemplo l'opera da me trepidamente iniziata»), raccomandò vivamente che si concretizzassero i promessi contributi ministeriali («sarebbe molto a dolere che opera così capitale per i nostri storici rinnovellante il Muratori, dovesse ritardare o languire per mancanza di aiuti») <sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Si veda il «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», volume XIV, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, Palazzo Provinciale, 1908, Atti della R. Deputazione, Adunanza di Consiglio tenutasi il 2 Ottobre in una sala del Palazzo Comunale di Perugia.

<sup>5</sup> Per le citazioni di Carducci si veda Valgimigli 1960.

Il “plauso” ufficiale del Congresso Internazionale di Scienze Storiche di Roma alla ristampa dei *Rerum Italicarum Scriptores*, nell’aprile del 1903, vide premiati gli straordinari sforzi di Lapi. Ma tanto lavoro, intossicato da continue angustie, aveva messo a dura prova il suo organismo. Cinque mesi dopo moriva di infarto, all’età di 56 anni.

La decisione testamentaria di Lapi di nominare le maestranze eredi dell’azienda, in «proprietà cooperativa, in ragione del tempo che ha appartenuto ciascuno allo Stabilimento»<sup>6</sup>, dette un’ulteriore conferma dell’eccezionalità del personaggio. Non se ne poté far nulla, tuttavia, sia per difficoltà giuridiche, sia soprattutto per il persistente e grave indebitamento dell’impresa. Resta comunque l’elevato spessore morale del gesto.

La morte di Lapi inevitabilmente mutò gli equilibri dell’ambiente tipografico tifernate. La commissione amministratrice dello stabilimento, pur proseguendo con successo la ristampa dei *Rerum Italicarum Scriptores*, finì con il privilegiare la stampa di pubblicazioni per altri editori, economicamente vantaggiosa rispetto alla rischiosa promozione editoriale in proprio. Da allora a Città di Castello l’attività editoriale avrebbe giocato un ruolo marginale: le esperienze più significative in tale campo videro protagonisti la Scuola Editrice Cooperativa – che dal 1906 per un breve periodo si propose di sostenere e promuovere tanti giovani autori –, e la Casa Editrice Il Solco, dal 1920 al 1935, nei difficili anni del fascismo.

## 6. *La Lapi e le altre aziende tipografiche agli inizi del ’900*

Nel contempo l’uscita di scena di Lapi fece emergere contraddizioni e dissidi rimasti latenti finché poté imporsi la sua guida carismatica. Da un lato lo stabilimento fu investito in pieno dagli scontri politici e sindacali che allora dilaniavano la città; dall’altro la compagine aziendale cominciò a sgretolarsi e validi tecnici e operai se ne staccarono per dar vita ad altre tipografie. Una prima scissione ebbe luogo nel 1905, con la fondazione della Scuola

---

<sup>6</sup> Dal testamento di Scipione Lapi, datato 15 marzo 1903.

Editrice Cooperativa, che nel 1912 assunse la denominazione di Leonardo da Vinci e dette man forte ai transfughi dalla Lapi con Enrico Giovagnoli, un sacerdote e intellettuale che avrebbe guidato l'azienda fino al 1942. Quindi, nel 1910 sorse l'Unione Arti Grafiche attorno a un nucleo originario di tipografi della Lapi emarginati dopo uno sciopero; l'azienda sarebbe passata in gestione diretta agli operai nel 1920, per un'esperienza cooperativa protrattasi fino al 1967. Quanto allo Stabilimento Lapi, l'acuta crisi del 1910 ne provocò il fallimento, ma non la fine: fu rilevata in un primo momento da alcuni creditori, che ne garantirono la sopravvivenza con consistenti livelli occupazionali, poi dalla casa editrice Dante Alighieri, che la elesse a centro di stampa della sua vasta produzione di libri scolastici.

A queste tre aziende principali, e alla decana delle tipografie tifernati, che aveva assunto la denominazione di "Grifani Donati", si aggiunsero all'inizio del secondo decennio del secolo due altre piccole imprese artigiane: il laboratorio litografico di Enrico Hartmann e la Scuola Tipografica Orfanelli del Sacro Cuore. Inoltre la Leonardo da Vinci avviò una tipografia satellite a Selci Umbro, la Pliniana.

Alla vigilia della prima guerra mondiale l'industria tipografica già si ramificava in una rete di aziende che sarebbe rimasta immutata fino agli anni '50 e che stava assumendo un ruolo centrale nell'economia di Città di Castello. I circa 150 addetti di allora crebbero fino agli oltre 300 del 1928, un dato che sarebbe rimasto stabile fino al termine del secondo conflitto mondiale. Nel 1930 la provincia di Perugia annoverava quarantasette stabilimenti di "arti grafiche comuni", e i sei di Città di Castello davano lavoro a oltre il 30% dei novecentocinquantanove addetti complessivi.

Le tipografie tifernati riuscirono dunque a stabilire duraturi legami con importanti committenti di rilievo nazionale in uno scenario in cui le luci (il prestigio acquisito per la qualità della produzione e la competitività dei prezzi) finirono con il prevalere sulle ombre (la carenza di capitali, le difficoltà di accesso al credito e la conseguente incapacità di investire nel rinnovamento tecnologico, il regime di bassi salari, e infine l'inadeguatezza del sistema di comunicazioni e di trasporti). Emblematico dell'arretratezza tecnologica fu il persistere di una quasi generalizzata pratica della composizione a mano; le prime monotype non comparvero

che negli anni '30 e in due sole aziende, in palese ritardo rispetto ad altre realtà tipografiche.

Per i continuatori dell'opera di Scipione Lapi non fu quindi facile garantire la produzione di un libro che fosse – come ebbe a scrivere Vittorio Corbucci<sup>7</sup> – tecnicamente perfetto e economicamente accessibile. Ma proprio per l'insegnamento dell'illustre predecessore rimasero consapevoli che potevano garantirsi un futuro solo continuando a produrre stampati – sono parole di Enrico Giovagnoli – che «nulla lasciassero a desiderare dal lato del bello»<sup>8</sup>.

I tipografi tifernati formarono una comunità operosa e solidale, che dette vigore alle iniziative culturali e sociali cittadine, specialmente alla vita della Filodrammatica, dei gruppi musicali e delle associazioni di carattere sportivo e ricreativo. In un contesto di modeste retribuzioni salariali, continuarono a non lamentarsi più di tanto delle proprie, dal momento che le aziende riuscivano a salvaguardare la stabilità dei loro posti di lavoro. Per le donne, che rappresentavano circa la metà della manodopera, in genere con la mansione di compositrici e legatrici, l'occupazione in tipografia significò un tenore di vita più dignitoso per la propria famiglia e un passo importante verso l'emancipazione sociale.

Nei primi anni '40, con l'istituzione della Scuola di Avviamento e Tecnica per le Arti Grafiche, si risolse anche il problema dell'inserimento nelle aziende di maestranze qualificate. Tradizionalmente avveniva attraverso un prolungato apprendistato del principiante a fianco dei tipografi più esperti. Da allora la Scuola non si limitò a liberare gli stabilimenti da tale onere, si deve in gran parte a suoi ex allievi – in un contesto economico e creditizio finalmente favorevole – la proliferazione di imprese poligrafiche avvenuta negli ultimi decenni.

---

<sup>7</sup> Vittorio Corbucci, nato a Città di Castello nella seconda metà dell'Ottocento, fu uomo di vasta cultura, autore di diversi libri. Nel 1931 diede alle stampe una esauriente guida della Pinacoteca Comunale di Città di Castello. Nel 1907 Vittorio Corbucci fu nominato direttore della Biblioteca Comunale, inaugurata nel 1905 nel Palazzo Vecchio Bufalini in Piazza Vitelli.

<sup>8</sup> Su Giovagnoli si veda l'opera di Roberta Grossi (2000).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bellondi E. (a cura di), *Chronica volgare di anonimo fiorentino* già attribuita a Piero di Giovanni Minerbetti, in *Rerum Italicarum Scriptores*, Bologna, Zanichelli, 1917.
- «Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», volume XIV, Perugia, Unione Tipografica Cooperativa, Palazzo Provinciale, 1908, Atti della R. Deputazione, Adunanza di Consiglio tenuta il 2 Ottobre in una sala del Palazzo Comunale di Perugia.
- Capaccioni A., «*Impressum in Civitate Castellii*». *Libri e società a Città di Castello*, in «Annali dell'Università per Stranieri di Perugia», 18 (1993), pp. 309-322.
- Cecchini G., Pimpinelli P., *Catalogo generale delle edizioni di Scipione Lapi*, Città di Castello, Lapi, 1969.
- Falchi A., Marinelli A., *La stampa a Città di Castello dal Magister Maz-zocchi (1538) a Scipione Lapi (1875)*, Città di Castello, Lapi, 1909.
- Grasselli P., Musotti F. (a cura di), *Esperienze di sviluppo locale e dinamiche dell'industria manifatturiera umbra*, Milano, Franco Angeli Editore (Problemi dello sviluppo industriale), 2002.
- Grossi R., *Enrico Giovagnoli (1876-1944). Dal murrismo al fascismo*, Petrucci Editore, Città di Castello 2000.
- Lignani A., *Gli inizi della casa editrice Il Solco di Città di Castello negli anni 1920-1923*, in «Pagine Altotiberine», n. 30, 2006, pp. 77-102.
- Giombini L., *La casa editrice Il Solco*, Città di Castello, Unione Arti Grafiche, 1965.
- Mari G., *Nascita e sviluppo del distretto industriale della grafica-cartotecnica di Città di Castello. Come nasce un distretto*, in «Pagine Altotiberine», n. 45, 2011, pp. 61-88.
- Musotti F. (a cura di), *Esperienze di sviluppo locale e dinamiche dell'industria manifatturiera umbra*, Milano, Franco Angeli Editore (Problemi dello sviluppo industriale), 2002.
- Tacchini A., *La stampa a Città di Castello. Tipografie e tipografi dalle origini (1538) ai giorni nostri*, Città di Castello, Tibergraph, 1987.
- Tacchini A., *Grifani-Donati 1799-1999. Duecento anni di una tipografia*, Città di Castello, Tipografia Grifani Donati, 1999.
- Tacchini A., *Artigianato e industria a Città di Castello tra Ottocento e Novecento*, Città di Castello, Petrucci Editore, 2000.
- Tacchini A., *La Scuola per le Arti Grafiche di Città di Castello. Catalogo delle opere*, Città di Castello, Istituto Tecnico Industriale per le Arti Grafiche, 2006.

- Tacchini A., *Giosuè Carducci, l'Alta Valle del Tevere e la cittadinanza onoraria di Città di Castello*, in «Pagine Altotiberine», n. 31, 2007, pp. 135-160.
- Valeri V., *Le aziende del settore grafico-cartotecnico a Città di Castello e nell'Alta Valle del Tevere*, in «Pagine Altotiberine», n. 25, 2005, pp. 7-30.
- Valgimigli M. (a cura di), *Giosuè Carducci, Lettere*, volume XX (1897-1900), Bologna, Zanichelli, 1957.
- Valgimigli M. (a cura di), *Giosuè Carducci, Lettere*, volume XXI (1901-1907, Prima edizione), Bologna, Zanichelli, 1960.



ANTONELLA LIGNANI

## IL SOLCO E LE SUE TIPOGRAFIE: ASPETTI GRAFICI DELLE PUBBLICAZIONI

### 1. *La casa editrice Il Solco negli anni '20*

La presenza di rilevanti iniziative editoriali ha indubbiamente dato a Città di Castello ed al suo territorio opportunità importantissime nel campo sociale e culturale. Agli inizi del '900, l'attività della Casa Editrice Lapi si era esaurita, ma rimaneva di essa una significativa tradizione, che poggiava sulle competenze acquisite dalle maestranze, sui macchinari comperati, sulle relazioni con intellettuali a livello nazionale ed anche internazionale.

In questa tradizione si colloca, agli inizi degli anni '20 del XX secolo, la Casa Editrice Il Solco (Giombini 1963, 1965; Lignani 2006, 2013), la cui influenza nel campo storico ed intellettuale attende ancora di essere compiutamente sondata. Fu proprio agli inizi del 1920 che Gustavo Bioli, don Enrico Giovagnoli e Giulio Pierangeli, tre tifernati<sup>1</sup>, di varia ma indiscussa preparazione, capacità e competenze, si coalizzarono per dare origine ad una nuova impresa editoriale, una Casa Editrice, che prese il nome de Il Solco. L'iniziativa, dal punto di vista imprenditoriale, era assai ardua, perché da poco si era conclusa la prima guerra mondiale, ed il settore librario attraversava un periodo di grandi

---

<sup>1</sup> In particolare Gustavo Bioli (1885-1945) era un mutilato di guerra, e negli anni '30 fu il direttore della rivista «L'Alta Valle del Tevere». Don Enrico Giovagnoli (1876-1944) era un esponente di spicco del mondo cattolico e della cultura tifernate, interessato soprattutto all'arte locale (si veda Grossi, 2000). Giulio Pierangeli (1884-1952) fino al 1926 fu segretario della Congregazione di Carità; costretto a dimettersi dai fascisti, esercitò a Città di Castello la professione di avvocato, continuando tuttavia la sua attività politica, attraverso la collaborazione con varie riviste a carattere nazionale (si veda Lignani, Tacchini, 2003).

difficoltà, che lasciava indenni solo le più grandi case editrici<sup>2</sup>. Inoltre l'obiettivo che i tre iniziatori si proponevano era molto alto: non cercavano successi commerciali, e neppure si volevano restringere alla ristampa di classici di sicura diffusione. Il loro intento era quello di diffondere una cultura viva ed attuale, in un certo senso contro-corrente rispetto al perbenismo dominante: basti ricordare che in pochi anni furono pubblicati Proudhon (*La capacità politica delle classi operaie*), Tocqueville (*L'antico regime e la rivoluzione*), Lenin (*La rivoluzione e la guerra*), Trotskij (*Il fallimento della seconda Internazionale*), ma anche l'esperto di antiche lingue orientali Giuseppe Tucci<sup>3</sup> ed il teologo modernista Ernesto Buonaiuti<sup>4</sup>.

Altri autori coinvolti sono forse meno conosciuti oggi; lo erano tuttavia a quell'epoca; e si può affermare che tra il '20 e il '22 quasi tutto il mondo culturale italiano ebbe rapporti con Il Solco, e che molte biografie di personaggi emergenti in quel biennio risultano lacunose per mancanza di studi approfonditi su questa realtà tifernate. Nella corrispondenza della Casa Editrice, conservata da Marco Paci, si trovano lettere di Giovanni Gentile<sup>5</sup>,

---

<sup>2</sup> La corrispondenza degli anni 1920-1922 tra Il Solco e i vari autori (conservata nell'archivio privato di Marco Paci) fa costantemente richiamo a questa preoccupante situazione.

<sup>3</sup> Nato a Macerata nel 1894, morto a San Polo dei Cavalieri nel 1984, valente orientalista, è stato docente di filosofia e delle religioni dell'India e dell'estremo oriente nell'Università di Roma dal 1930 al 1964. Dal 1947 al 1978 è stato presidente dell'Istituto Italiano per il medio ed estremo Oriente. Stimato sotto tutti i regimi politici, fu accademico d'Italia nel 1929 e premio Nehru nel 1978. Compì spedizioni scientifiche in India, Tibet e Nepal. Come molti altri studiosi, collaborò con Il Solco negli anni giovanili, quando era quasi sconosciuto; del 1922 è infatti la sua prima opera di rilievo, *Storia della filosofia cinese antica*, (Bologna, Zanichelli) e così pure *Buddhismo* (Foligno, Campitelli).

<sup>4</sup> Una delle opere pubblicate da Il Solco nel 1923 è proprio dell'esponente più conosciuto del modernismo italiano, Ernesto Buonaiuti: *Saggi sul cristianesimo primitivo*, con introduzione e cura di F. A. Ferrari, 1923. Nato a Roma nel 1881 e morto nel 1946, sacerdote integerrimo e studioso, fatto oggetto di provvedimenti di censura da parte dell'autorità ecclesiastica per le sue teorie accusate di eresia, fu allontanato dalla cattedra all'Università di Roma, anche perché nel 1931 si era rifiutato di prestare giuramento al fascismo.

<sup>5</sup> Filosofo e uomo politico (Castelvetrano 1875 - Firenze 1944), nel 1920 fondò il «Giornale critico della filosofia italiana». Essendo uno dei punti di riferimento più importanti della cultura contemporanea, nel 1922 divenne Ministro della P.I.

di Giuseppe Lombardo Radice<sup>6</sup>, di Piero Gobetti<sup>7</sup>, di Ernesto Codignola<sup>8</sup>, di Giuseppe Prezzolini<sup>9</sup> e di numerosi uomini politici e deputati dell'epoca. Anche Giovanni Papini, – come afferma in una sua lettera a Domenico Giuliotti datata Bulciano 25 settembre 1922 (carteggio I, p. 156) – aveva pensato di rivolgersi a “Il Solco” per pubblicare una sua opera.

Nel maggio 1921 i titoli pubblicati sono 27, e nella sezione «Biblioteca di cultura politica» vengono editi *Carbone ed elettricità in Italia*, di Vittorio Mezzatesta<sup>10</sup>; *L'antico regime e la rivoluzione* di Alexis De Tocqueville, con prefazione di Giulio Pierangeli, che aveva anche curato la traduzione; *I consigli di fabbrica* di Mario Guarnieri, che aveva egli stesso proposto la pubblicazione

---

Hegelian, dopo aver collaborato a «La critica» di Croce, si iscrisse al P.N.F., e continuò la sua collaborazione anche dopo il delitto Matteotti, perdendo molti discepoli. Dopo avere aderito alla R.S.I., fu ucciso a Firenze nel 1944.

<sup>6</sup> Pedagogista e filosofo, nato a Catania nel 1879 e morto a Cortina d'Ampezzo nel 1938, seguiva il movimento idealistico gentiliano (dal quale in seguito si staccò per motivi politici). Le prime lettere a Il Solco, scritte nel 1920, sono su carta intestata della rivista «L'educazione nazionale». Dietro sua raccomandazione, la Casa editrice tifernate stampò un testo di Gino Ferretti, *L'uomo nell'infanzia*, il volume di Antonio Renda, *La validità della religione*, ed infine *Fichte* di Giuseppe Maggiore. Inoltre Lombardo Radice aveva segnalato l'opera di Michele D'Asaro *L'educazione creatrice*.

<sup>7</sup> Torino 1901 - Parigi 1926. Nel 1920 fondò «Energie nuove», nel 1922 «Rivoluzione liberale». Fu presentato agli editori de Il Solco da Francesco Giuffrida, autore de *Il fallimento della pedagogia scientifica*, con una lettera del 2 febbraio 1920. Scriveva su cartoline intestate «Energie nuove».

<sup>8</sup> Pedagogista (Genova 1885 - Firenze 1965). Docente di pedagogia dal 1923 alla facoltà di Magistero dell'Università di Firenze, fu collaboratore di Gentile per la riforma della scuola del 1923. Diresse le riviste «Levana», «La nuova scuola italiana», «Civiltà moderna», «Scuola e città». Nel 1919 aveva pubblicato *La pedagogia rivoluzionaria* (Milano, Trevisini). Alla Casa editrice di Città di Castello scrive con la carta intestata della Vallecchi, ed è ricordato più volte nel carteggio, anche in un biglietto di Piero Gobetti a Giulio Pierangeli del 29 aprile 1921.

<sup>9</sup> Nato a Perugia nel 1882, morì a Lugano nel 1982. Fu direttore di famose riviste, come «Leonardo», «Il Regno», «La Voce», «La cultura italiana». Giornalista e uomo di cultura di indiscusso valore, aveva collaborato con Papini, ma visse gran parte della sua vita tra New York e Lugano. A Il Solco scrive da Roma il 1 marzo 1922 su carta intestata del *The Foreign press service*, del quale era corrispondente per l'Italia.

<sup>10</sup> Fu presentato a Giulio Pierangeli dall'amico Fausto Andreani con lettera del 15 giugno 1920. Il carteggio tra questo autore e la Casa Editrice, fino al 1923, contiene insistenti richieste di notizie sulle vendite e sugli utili del suo libro.

dell'opera<sup>11</sup>, come esperto in materia, dal momento che si era trovato a stretto contatto con le vicende torinesi di quegli anni. Nella «Biblioteca di cultura filosofica» viene edito il testo *La crisi del pensiero moderno* di Alessandro Chiappelli<sup>12</sup>, al quale Nicola Abbagnano dedica una recensione in «Logos», IV (1921), come d'altra parte moltissime segnalazioni ricevono anche le altre opere prodotte (alcune, come quella per il testo di Giuseppe Maggiore, *Che è la borghesia?* si devono a Piero Gobetti).

Certo, le forze economiche della Casa Editrice, che poggiavano su un ristretto numero di azionisti locali, tra i quali si trovava anche Venanzio Gabriotti<sup>13</sup>, non consentirono mai un pieno sviluppo dell'iniziativa; nel 1926 poi il regime si incaricò di ridurre la libertà degli intellettuali, ed anche Il Solco risentì di questa restrizione autoritaria. Dato il carattere della Casa Editrice, che lanciava temi di grande attualità e molto discussi dalle avanguardie

---

<sup>11</sup> Lettera del 30 giugno 1920 su carta intestata della *Confederazione generale del lavoro*, Sede in Milano. L'opera fu poi ripubblicata nel 1946 con una nuova prefazione dello stesso Guarnieri.

<sup>12</sup> Autore del volume *La crisi del pensiero moderno*, del 1920. Filosofo ed erudito (Pistoia 1857 - Firenze 1931), fu professore di storia della filosofia all'Università di Napoli (1887-1908); il suo pensiero, basato sul kantismo, si venne svolgendo come un idealismo teistico. Si occupò dell'origine del cristianesimo e del socialismo. Fu socio nazionale dei Lincei nel 1899, senatore del regno nel 1914. Interventista, finì con l'aderire al fascismo. Nel 1928 (Pistoia, Grazzini) scrisse la sua autobiografia *Laboravi fidenter. Cinquant'anni di opera scientifica e letteraria (1877-1927)*.

<sup>13</sup> Nato il 26 aprile 1883, Venanzio Gabriotti si formò a Città di Castello con Don Enrico Giovagnoli nel circolo *Nova Juventus* e trovò per la prima volta occupazione nell'ambiente cooperativo cattolico di Faenza. Si distinse durante la prima guerra mondiale, nel corso della quale ottenne molti riconoscimenti al valore, benché combattesse disarmato per una scelta di carattere religioso. Dopo il conflitto, ebbe l'incarico di subeconomo dei Beni Vacanti, e fu segretario provinciale del Partito Popolare, finché nel 1926 subì la persecuzione fascista. Riprese l'attività politica durante la seconda guerra mondiale, prima diffondendo (il 23 gennaio 1943) una circolare per la ricostruzione di un partito con programma di ispirazione cattolica fortemente spostato a sinistra, poi come direttore responsabile del numero unico «Rinascita. Periodico degli uomini liberi» (27 luglio 1943), predisposto insieme a Giulio Pierangeli. Costituì in seguito un Comitato di soccorso e di coordinamento per i partigiani che operavano sulle opposte rive del Tevere. Dopo essersi recato a Pietralunga ed avere assistito alle celebrazioni del 1° maggio 1944 e agli aviolanci alleati, fu arrestato il 5 maggio e condannato alla fucilazione, che fu eseguita all'alba del 9 maggio 1944. Si veda *Venanzio Gabriotti*, a cura del Comitato cittadino, Città di Castello, gennaio 1945.

intellettuali del momento, questa forma di rigida censura finì con lo spengere i dibattiti più attuali, e col costringere a privilegiare i libri d'arte e di interesse locale.

## 2. *Imprenditori solo per passione*

Gli iniziatori de *Il Solco* non erano degli scrittori o dei tipografi professionisti, e si erano trasformati in imprenditori solo per passione. Essi erano più che altro sensibili al fascino del libro e della cultura; per Giulio Pierangeli l'impegno politico, inteso comunque come volontà di educazione del ceto contadino e operaio, era prioritario. Agli inizi del '900, il declino prima e poi la fine dello Stabilimento Lapi avevano portato al sorgere di tipografie di carattere corporativistico; fu allora che Giulio Pierangeli diede il suo appoggio alla "Unione Arti Grafiche", mentre don Enrico Giovagnoli<sup>14</sup> dedicava le sue energie morali, intellettuali e finanziarie alla "Leonardo da Vinci". La nascente Casa Editrice "Il Solco" si appoggiò dunque su queste forze, e nello stesso tempo costituì una importante committenza per queste realtà operative. Mentre comunque Pierangeli rappresentava il perno redazionale per la scelta delle prime pubblicazioni, le tipografie che realizzarono la maggior parte delle produzioni iniziali furono proprio la "Leonardo da Vinci" e gli stabilimenti satelliti della "Pliniana" di Selci Umbro<sup>15</sup> (dove operava il proto Leonardo Leonardi) e della "Oderisi" di Gubbio, sostenute dal Giovagnoli. Non mancano testi realizzati anche dalla "Unione Arti Grafiche" o da tipografie di altre località<sup>16</sup>. Ma, tutto sommato, poco importa quali siano le imprese tipografiche che realizzano i volumi de *Il Solco*, dal

---

<sup>14</sup> Don Enrico Giovagnoli ha tracciato un breve, ma interessante *excursus* sulle tipografie tifernati nel testo *Città di Castello. Monografia storico-artistica*, edito appunto da *Il Solco* nel 1921, per la collana *Città e paesaggi umbri*, pp. 162-166. Il testo è stato stampato dalla Unione Arti Grafiche.

<sup>15</sup> Dal 1922 stampò la rivista «*La critica politica*» diretta dal deputato repubblicano Oliviero Zuccarini con la collaborazione di Giulio Pierangeli.

<sup>16</sup> Il testo di Alighiero Ciattini, *Lo stato e i suoi fini sociali*, fu stampato nel 1921 a Pistoia nella tipografia dei fratelli Ciattini. La Grifani Donati di Città di Castello stampò invece nel 1921 *La sora Nena nova ricca*, di Ghino Celalfa, pseudonimo sotto il quale si nascondeva Angelo Falchi.

momento che derivavano tutte dalla stessa tradizione di passione per la carta stampata che animava allora a Città di Castello intellettuali ed operai. Scriveva la figlia di Giulio Pierangeli, Giuliana: «Il libro, bello esteticamente, accurato nella composizione, nitido nella eleganza dei caratteri è per don Enrico e per Giulio Pierangeli il vanto delle tipografie cittadine, che pubblicano anche le loro più modeste opere. Ambedue credono nel potere taumaturgico della carta stampata, ambedue vogliono che il dono della sapienza non rimanga il privilegio di pochi: E scrivono, d'arte e di letteratura l'uno, di problemi economici locali e di progresso sociale l'altro»<sup>17</sup>.

### 3. *Le marche tipografiche: una lettura simbolica*

È importante rilevare che non solo la Casa Editrice, ma anche le singole tipografie sentono la necessità di riassumere le loro finalità e le loro scelte (ed anche il loro orgoglio) nelle marche tipografiche. La marca de Il Solco (posta nel frontespizio delle pubblicazioni ed anche nella quarta di copertina, fig. 1) raffigura, con squisito senso dell'armonia dei volumi e nitidezza di segno (secondo lo stile del realismo socialista), un libro aperto poggiato sopra una vanga; nelle due pagine del libro sono scritte quattro sillabe, che formano la parola "Dissodare"<sup>18</sup>. L'originale ritrovato tra le carte conservate dal libraio Paci ci consente di indicare come autore della marca il pittore o incisore romano Carlo Alberto Petrucci (1881-1963), dal momento che il suo nome e l'indirizzo del suo studio, sito a Roma in via del Babuino, si leggono nella busta che contiene i bozzetti. Egli è con quasi assoluta certezza anche l'autore della prima copertina realizzata in stile *liberty*, quella cioè de *La capacità politica delle classi operaie* di Proudhon, del 1920, il cui schema è stato poi ripreso per le altre opere e collane. Tra le carte inviate da Petrucci si può osservare anche un'altra marca, con il motto: L'arnia; in essa un libro è circondato da api che volano attorno a dei segnalibri che fungono da pistilli (fig. 2). Dobbiamo ritenere che questa marca e questo

<sup>17</sup> Documento tratto dall'Archivio privato Pierangeli Lignani.

<sup>18</sup> Nella carta intestata di alcune lettere del 1920 tuttavia si trova l'emblema di un aratro.

motto non siano stati mai utilizzati, e che il primo modello fosse quello scelto concordemente dagli editori.

Di Carlo Albero Petrucci non abbiamo ancora una biografia ufficiale. Fu pittore, ma soprattutto incisore e direttore (dal 1933 per un trentennio) della Calcografia nazionale. È stato accademico e presidente dell'Accademia di S. Luca (1955-56), e collaboratore dal 1928 al 1935 della stessa *Enciclopedia Italiana*, per la quale curò tutte le voci inerenti alla tecnica dell'*incisione* (che risalgono al 1933), con grande competenza e passione, dettagliando tutti gli aspetti di questa tecnica e gli effetti artistici che se ne possono trarre. La cosa è tanto più interessante, se si riflette che in fondo anche un solco non è che una incisione della terra!

Della incisione, definita da Petrucci come «arte di disegnare una superficie dura, scavandola», Petrucci afferma: «Essa ha un suo linguaggio particolare che può metterla, pur nella sua piccola e fragile mole, come importanza espressiva, al paro di qualsiasi più appariscente e anche monumentale forma d'arte».

Petrucci venne iniziato all'arte figurativa dal padre Luigi, librario antiquario, ed ottenne buoni successi fin dalle mostre alle quali aveva partecipato, nel 1907 e 1908. Nel 1911 vinse il "Premio per l'incisione" con l'acquaforte Vento e Sole in occasione del Cinquantenario dell'Unità d'Italia. Negli anni seguenti realizzò una serie di quindici acquetinte, tirate in ventimila copie, per il giornale romano «La Tribuna». Nel 1926 venne incaricato dal Ministero della Pubblica Istruzione di curare il Catalogo della Regia Calcografia che verrà pubblicato nel 1934 (e in seconda edizione nel 1953). Oltre che con l'*Enciclopedia Italiana*, collaborò con l'*Enciclopedia Universale dell'Arte*. Nel 1933 ottenne la direzione della prestigiosa Istituzione romana della "Regia Calcografia" – che terrà per un trentennio, curandone anche la voce nella E.I. – confermando non solo le proprie indubbie qualità di elegante e sofisticato incisore, ma, soprattutto, promuovendo la cultura del "bianco e nero", sia in Italia sia all'estero, attraverso una calibrata ed attenta politica artistico-culturale.

Infatti la sua capacità nel trarre effetti validissimi dalla alternanza dei bianchi e dei neri è ben riscontrabile anche nei disegni che fornì alla Casa Editrice Il Solco. Ma alcuni ritratti e paesaggi ci fanno comprendere che non minore era la sua abilità e raffinatezza nell'uso del colore.

Tra i soggetti che ricorrono più spesso nelle sue opere ricordiamo gli scorci della città di Roma (La fontana di San Pietro, Il sole di Roma, Porta San Giovanni), la campagna nei dintorni (Gli erpici), la ritrattistica ufficiale (Ritratto dell'avv. D'Angelantonio, Ritratto del maestro Molinari) oltre a numerosi *ex libris*.

Il suo pensiero sull'arte a lui contemporanea può essere focalizzato leggendo la risposta che diede ad un referendum promosso da Carlo Aloisio da Vasto<sup>19</sup> nel 1930. Alla domanda «Che cosa pensate dell'attuale momento artistico in Italia» Petrucci rispondeva «di non raccapezzarsi più» e di attendere con un certo scetticismo la prossima Biennale di Venezia. E concludeva: «Quanto a me, io faccio semplicemente e modestamente quello che mi si chiede: un ritratto, un paese, un gioiello, un frontespizio, un tavolo, un lampadario. Con la stessa coscienza, con lo stesso ardore. Sono, è vero, insoddisfatto sempre; però mi sento a posto». Queste parole sono tanto più significative se si riflette che queste opere di tipo minore in genere non venivano firmate; anche la marca e la copertina de *Il Solco* sono anonime, e solo ultimamente è stato possibile risalire all'autore.

#### 4. *Percorsi diacronici di un simbolo*

Per ricostruire la genesi della marca, bisogna innanzi tutto analizzare il senso simbolico sia degli oggetti (il libro e la vanga) raffigurati che del motto (*dissodare*) che vi è impresso, ma può essere utile a questo proposito ricordare che alle elezioni politiche del 16 novembre 1919 la lista dei combattenti, in Umbria, si presentò proprio col doppio simbolo del libro e della vanga. Nel periodico «La via maestra» condotto da Giulio Pierangeli e stampato presso la tipografia Leonardo da Vinci, nel numero dell'8 novembre 1919, leggiamo: «IL LIBRO E LA VANGA – Due

---

<sup>19</sup> Carlo D'Aloisio da Vasto (1896-1971) fu un incisore e pittore, ed anche un saggista. La citazione riportata è tratta dall'*Almanacco degli artisti*, VIII (1930), Fratelli Palombi Editori, Roma (cfr. P. Pallottino, in *Dizionario biografico degli Italiani*, s. v.).

simboli. I combattenti, coloro cioè che han sopportato la dura disciplina della guerra con tenace fermezza e che han temprato fra i disagi corpo e coscienza, li han scelti per segno di riconoscimento della loro libera scelta. Il libro e la vanga: la cultura e il lavoro. L'uomo passa, il monumento cade in rovina ma il *libro* resta a rappresentare il pensiero umano. E col *libro* che dissoda il duro metaforico terreno dell'ignoranza, va unita la *vanga* che taglia la zolla e la rovescia, che tanto più feconda la terra quanto più la sua punta aurea penetra in profondità».

Gli elementi della marca tipografica de Il Solco sono già tutti presenti in questo simbolo elettorale. Sia il libro che la vanga preparano il terreno (inteso nel senso materiale ed anche nel senso spirituale intellettuale e morale), lo dissodano tracciando quel solco sul quale cadrà poi il buon seme. Il raffronto tra la fecondità della terra e l'azione della cultura attraverso la stampa e il libro non è un concetto nuovo, e viene espresso in maniera sintetica fin dagli inizi della stampa in molte marche tipografiche: più volte troviamo rappresentata in esse l'immagine dell'albero e dei suoi frutti.

D'altra parte la raffigurazione simbolica del solco era già presente nella marca della casa editrice Zanichelli, dove è rappresentato un seminatore che sparge il seme in un campo arato davanti al sole sfavillante che sorge. La marca de Il Solco focalizza sinteticamente il momento che precede la semina, quello cioè in cui si traccia il solco, e con la vanga si rovescia la zolla per fare emergere l'*humus* fertile dalle profondità del terreno. E non bisogna dimenticare che in campo politico la vanga e il libro sostituiscono la falce e il martello propri del movimento di Lenin, o l'incudine propria della carta intestata della FIOM (fig. 3); invece dell'esaltazione della classe operaia si assiste all'esaltazione della società rurale, della quale Proudhon era stato appunto uno dei paladini, e che tanto attirava la passione e l'interesse di Giulio Pierangeli, curatore del primo testo stampato da Il Solco, *La capacità politica delle classi operaie*, significativa opera dal pensatore socialista francese.

Quasi subito dopo il suo sorgere, la Casa Editrice Il Solco diede vita a molte collane (Biblioteca di cultura politica, (tav. 1), Biblioteca di cultura letteraria, Biblioteca di cultura storica, Biblioteca di cultura religiosa, Classici d'Oriente), e, con una felice

intuizione, lanciò anche dei testi di formato assai ridotto, che chiamò I Germogli. Ne furono attivate due serie: una intitolata I problemi dell'ora, l'altra Le pagine vive. A fornire testi di autori bolscevichi, come Lenin, Zinoview e Trozskij fu il bibliotecario della Camera dei deputati, Enrico Damiani<sup>20</sup>. A sottolineare la vivezza dei temi trattati, come marca di questa collana fu scelto un serto fiorito che racchiude il motto *Semper virescit* (sempre verdeggia). La copertina del primo "Germoglio" del 1920, *La realizzazione del socialismo* di Otto Bauer con prefazione di Feuerbach (che non era altri che Giulio Pierangeli<sup>21</sup>) e del riproposto testo di Carlo Cattaneo, *Terre italiane*, era invece ornata di un fregio tipografico semplice e stilizzato, che richiamava sempre comunque l'idea dello sbocciare e del fiorire.

Si può notare quindi nella scelta delle marche tipografiche de Il Solco una certa sobrietà non disgiunta da eleganza. Ma, secondo l'antica tradizione, oltre alla Casa Editrice, anche le tipografie avevano le loro insegne. La Leonardo, che era stata fondata da Enrico Giovagnoli con la collaborazione dei fratelli Cecci (dei quali il più conosciuto è il mitico proto Elvio) provenienti dalla officina del Lapi e di don Giuseppe Lignani (Giovagnoli 1921), ne aveva due naturalmente ispirate al grande genio toscano dal quale l'impresa prendeva nome. In una, l'immagine della spola e dello stame è accompagnata dal motto: *Tanto mi moverò che la tela fia finita* (Ms H, f. 98v). In un'altra marca della stessa tipografia è raffigurato Leonardo davanti ad un candelabro artisticamente istoriato con due figure allegoriche, sul quale brilla una vivida luce; sotto è riportato ancora un motto leonardiano:

---

<sup>20</sup> Nato e morto a Roma (1892-1953); laureato in giurisprudenza, illustre bibliotecario e studioso di lingue slave, dal 1915 era segretario presso la Biblioteca della Camera dei deputati, della quale nel 1928 divenne direttore. Dal 1931 fu incaricato dell'insegnamento di lingua e letteratura bulgara prima all'Università di Roma, poi anche all'Istituto orientale di Napoli. Fu messo in contatto con Il Solco dal deputato Egilberto Martire.

<sup>21</sup> Lo storico Piergiorgio Pericoli aveva avanzato l'ipotesi che lo pseudonimo "Feuerbach" che compare più volte nella rivista «La critica politica» (1920-1926) stampata dalla tipografia Pliniana di Selci fosse uno pseudonimo di Oliviero Zuccarini. Ma in una lettera del carteggio Oliviero Zuccarini-Giulio Pierangeli, scritta l'8 novembre 1920 e conservata alla Domus Mazziniana di Pisa si legge: «Io scriverò qualche cosa o come Feuerbach o come G. Pierangeli».

*Guarda il lume e considera la sua bellezza* (Ms F, f. 49v, Pedretti, II, p. 243).

In quanto all'Unione Arti Grafiche ha una marca che raffigura un'aquila ad ali aperte con al centro il monogramma della tipografia e il motto *Post nubila Phoebus*, "dopo le nubi Febo", cioè il saettante dio del sole. Il messaggio che questi emblemi vogliono trasmettere è quello dello slancio verso l'attività, verso la bellezza, verso tutto ciò che è elevato, facendo dimenticare, in questo modo, le non poche difficoltà che travagliavano in quel periodo il mondo dell'editoria.

A sottolineare questo legittimo orgoglio, vogliamo ora riportare e commentare una delle illustrazioni del testo di Enrico Giovagnoli su Città di Castello (1921). Qui sono raccolti gli emblemi delle tre aziende che curarono la ristampa del *Rerum Italicarum Scriptores* di Ludovico Antonio Muratori, vanto dell'editoria tifernate. Dopo la sigla della Lapi, col motto *Fac et spera*, viene quella (che già abbiamo ricordato) della Zanichelli, col motto *Laboravi fidenter*, ed infine quella della tipografia Leonardo da Vinci, fondata e diretta dallo stesso Giovagnoli (tav. 2). L'accostamento delle tre marche sembra sottolineare un ideale passaggio di consegne, una sorta di staffetta nella realizzazione dell'importante e prestigiosa impresa editoriale che suggellava la validità dell'arte tipografica nel territorio tifernate.

## 5. Copertine e fregi

Se la marca tipografica rappresenta l'orgoglio e manifesta motivi ideali della casa editrice e delle tipografie, le copertine costituiscono la prima presentazione al lettore del libro e del suo contenuto; esse quindi richiedono una cura particolare e la loro realizzazione vede coinvolte non solo le forze locali, ma anche competenze esterne di prestigio. Le prime copertine de *Il Solco* esprimono allo stesso tempo eleganza e sobrietà. Esse sono incorniciate da un fregio di stile floreale di colore diverso a seconda della collana, rosso per la Biblioteca di cultura politica, verde per la Biblioteca di cultura storica, azzurro per la Biblioteca di cultura filosofica.

Le copertine della Biblioteca di cultura religiosa sono realizzate con un *cliché* particolarmente elaborato; in alto dominano le

figure di Adamo ed Eva, le cui nudità provocarono un qualche imbarazzo al teologo Ernesto Buonaiuti, sacerdote integerrimo anche se condannato dalla Chiesa per le sue posizioni moderniste. Il colore giallo paglierino tuttavia riusciva a sfumare e a rendere evanescenti le figure dei nostri progenitori, togliendo ogni sospetto di morbosa attrazione. Anzi il curatore della collana, Francesco Antonio Ferrari, finì per asserire che il Buonaiuti si era “innamorato della copertina”.

I Classici d'Oriente sono caratterizzati da una immagine a tutta pagina sulla quale domina un elefante che rievoca il mondo esotico dei testi, tutti, peraltro, di grande valore culturale, anche se di difficile accesso per un lettore moderno. Si tratta appunto di classici tradotti dal pracrito e dal sanscrito da grandi studiosi, come Giuseppe Tucci, Francesco Cimmino, Umberto Norsa. Le notizie biografiche di Giuseppe Tucci (che è possibile reperire anche in Internet) sottolineano il fatto che, reduce dalla prima guerra mondiale, egli lavorava presso la biblioteca della Camera dei deputati, come Enrico Damiani. Si ricorda poi che nel 1925 si recò in India; del tutto ignorato rimane invece il fatto che in questo periodo egli collaborava con *Il Solco*, intrattenendo anche una significativa corrispondenza con i dirigenti, che ebbero, quanto meno, il merito di credere per primi in lui e nella sua opera, incoraggiati dal deputato Egilberto Martire<sup>22</sup>, cattolico ed amico di Enrico Giovagnoli. Era una scelta indubbiamente coraggiosa, sia per la giovane età dello studioso, nato nel 1894, sia per il carattere arduo dei testi che venivano proposti ai lettori.

Per ornare la copertina della pubblicazione di Enrico Giovagnoli su *Città di Castello* della serie Città e paesaggi umbri (fig. 4) si ricorse invece ad un disegnatore locale, Marco Tullio Bendini, insegnante presso la Scuola Operaia. Egli raffigurò lo scorcio

---

<sup>22</sup> Giornalista e uomo politico (Roma 1887-1952), vicepresidente della Gioventù cattolica italiana, fu per molti anni combattivo articolista del “Corriere d'Italia” e direttore della rivista «Vita», stampata a Città di Castello dalla Società Tipografica Cooperativa nel 1920. Deputato popolare per più legislature, nel 1924, dopo la secessione dell'Aventino, fu tra i fondatori del Centro cattolico nazionale, favorevole al fascismo; il 24 aprile 1923 infatti, dopo avere fondato l'ala di destra del P.P.I., si incontrò con Mussolini. In quell'anno fu incluso nel “listone” accanto ai fascisti. Nell'archivio de *Il Solco* si trovano soprattutto lettere da lui dirette a don Enrico Giovagnoli.

di una via cittadina sormontata dalla cupola del Duomo e dalla torretta che sovrasta il palazzo comunale. È naturale che il coinvolgimento di questo artista tifernate avvenisse, dal momento che nella piccola città tutti si conoscevano, e Giulio Pierangeli era una sorta di “nume tutelare” sia della casa editrice che della Scuola Operaia<sup>23</sup>. Ed inoltre è significativo che queste realtà locali avessero una stima così elevata delle loro attività ed un così accentuato culto dell’arte e della bellezza, che si doveva esprimere in ogni particolare. Ricordiamo che Giulio Pierangeli definiva “artieri” coloro che operavano presso la Scuola Operaia Bufalini e che di essi esaltava la creatività e il genio, non meno che la perizia, considerandoli l’autentica espressione della unione tra la cultura e il lavoro<sup>24</sup>. Purtroppo le immagini dei testi di questi periodo riportano solo in alcuni casi i nomi degli autori delle litografie e delle calcografie; questo relativo silenzio ci impedisce per ora di cogliere in maniera più dettagliata i rapporti tra le varie realtà locali ed i collegamenti con realtà esterne. Sempre nel testo di Giovagnoli troviamo, tra le varie immagini, una xilografia (usata poi anche per altri volumi) che raffigura l’ingresso del palazzo comunale della città. In essa si legge la scritta “Ruffoni e Giardello” – Firenze”, a testimonianza del collegamento con artisti e tecnici a livello nazionale. Una cartolina postale dell’epistolario, risalente al 13 aprile 1920, porta l’intestazione dei Fratelli Alinari, pur essi fiorentini; anche da questi illustri fotografi proveniva materiale per la casa editrice.

Non mancano nella produzione de *Il Solco* testi poetici; le loro copertine sono diverse da quelle delle collane e predisposte con cura in base alle scelte degli autori. Ad esempio il volume di Piero Iacchia *Un figlio della terra*, del 1920, è ornato di un tondo rosso fuoco con raffigurata la testa di una Furia, opera, secondo lo stesso Iacchia, assai ben riuscita degli incisori triestini Giuseppe Sigon e figlio<sup>25</sup>. Uno strano e quasi infantile disegno orna invece

---

<sup>23</sup> Non mancano, nella corrispondenza e negli appunti a mano della casa editrice, fogli con l’intestazione: Istituzione Gio: Ottavio Bufalini.

<sup>24</sup> Sull’argomento si veda Pierangeli G., *Aristocrazia operaia e borghesia umanistica*, in «La Critica Politica», VII (1945), n.s., 7, pp. 237-242.

<sup>25</sup> In una lettera, inviata da Trieste a Gustavo Bioli il 22 giugno 1920, Piero Iacchia asseriva di essersi rivolto a diversi incisori per la realizzazione dell’immagine,

la copertina di un secondo testo di Iacchia, *Il sogno di Maia*. Anche un'altra raccolta di poesie del 1922, *Il reliquiario* di Carlo Culcasi (il termine "reliquiario" indica lo stesso libro nel quale le poesie sono contenute) ha una copertina importante (fig. 8), che richiama lo stile gotico sia nei caratteri usati che nell'immagine riprodotta, uno dei capolavori presenti alla Pinacoteca Comunale di Città di Castello. Molto raffinate infine le illustrazioni *Le autunnali* di Ettore Caggiano, opera del disegnatore Mario Prayer (1922, figg. 6-7).

Nel 1927 vennero prodotti presso la tipografia Oderisi di Gubbio alcuni testi della Biblioteca di cultura letteraria, come *Aneddoti della storia letteraria napoletana*, *Studi letterari*, *Cino da Pistoia giurista*; le copertine di questi testi, al centro delle quali si trova una riproduzione fotografica di un'opera d'arte che ritrae gli antichi autori, non presentano elementi particolarmente interessanti. D'altra parte anche le copertine del 1923, di impianto tradizionale, ma in rosso bordeaux o amaranto, non hanno caratteristiche grafiche di rilievo.

La Casa Editrice Il Solco ebbe la sua massima fioritura fino al 1925; continuò ad operare, sia pure in maniera non eccelsa fino al 1935 (Giombini 1965, p. 8). Nel secondo dopoguerra, con la riconquistata libertà, si tenta una ripresa; in molti casi si ripropone l'antica edizione con una nuova presentazione (è questo il caso del Proudhon); talvolta si effettua una ristampa (è questo il caso del testo di Tocqueville, *L'antico regime e la rivoluzione* e di M. L. Guarnieri, *I consigli di fabbrica*), ma le copertine sono assai più semplici e lineari, pur nella loro indubbia eleganza. Vi sono poi le nuove produzioni, di carattere piuttosto eterogeneo, spesso opera di autori locali, tra i quali si nota anche un testo curato dal poi famoso filosofo Paolo Rossi Monti, il *Trattato di metafisica* di Voltaire.

Ma non manca qualcosa di nuovo: troviamo infatti un libro che sembra provocatorio ed è coloratissimo: quello che lo scrittore e incisore marchigiano Luigi Bartolini pubblicò nel 1945. Si tratta

---

ma di aver trovato solo nel triestino Giuseppe Sigon e nel figlio artisti capaci di comprenderlo, di seguire le sue indicazioni e di non pretendere che il libro fosse una specie di completamento della loro opera figurativa. Alla lettera è acclusa la cianografia dell'immagine.

di un testo narrativo intitolato *Ragazza caduta in città* (fig. 11), caratterizzato da una copertina illustrata dallo stesso autore con una xilografia dai tratti marcati di carattere neorealista. È lo stile che lui stesso definiva “maniera nera” in contrapposizione alla “maniera chiara”, propria dei primi anni della sua attività. Poi, col passare degli anni, la puntasecca e l’acquaforte si accentuano sempre più nella linea e nel tratteggio, attraverso morsure più energiche, fino a raggiungere, nella “maniera nera”, specie dopo il 1945, un tono aggressivo, molto vicino allo stile grafico degli espressionisti tedeschi.

Quello del secondo dopoguerra è tuttavia un periodo in cui si ha l’impressione della mancanza di una vera e propria linea editoriale, confermata dalla eterogeneità degli aspetti grafici; si stampano per lo più opere di autori locali. Di questo periodo ricordiamo ancora un testo di Giampietro Dore, *Dieci anni di lotta politica 1915-1925*, del 1947, ed uno di Giuseppe Malvestiti, *Gli uomini non sono soli*, del 1959.

## 6. Libri d’arte

Se l’obiettivo di editori e tipografi de Il Solco era quello di produrre libri esteticamente belli oltre che ricchi di contenuto, non bisogna dimenticare che l’arte della stampa, grazie all’eredità di competenze lasciata da Scipione Lapi e dai suoi collaboratori<sup>26</sup>, era così alta a Città di Castello da permettere la produzione di veri e propri gioielli editoriali. Essi si riconoscono non solo per la bellezza degli ornati, ma soprattutto per l’armonia della composizione delle pagine, dotate di margini ampi e ben proporzionati, e dal corpo del testo limpido ed equilibrato.

Si deve prima di tutto citare, andando in ordine cronologico, *La canzone di Orlando* (fig. 9), tradotta da G. L. Passerini, con xilografie in rosso e nero nel testo e 20 xilografie a piena pagina di autore ignoto; la prima edizione è dovuta nel 1909 alla Società Tipografica Editrice Cooperativa<sup>27</sup>, una delle realtà “create”

<sup>26</sup> Tra gli altri ricordiamo il litografo Enrico Hartmann (1863-1948), di origine svizzera, che si era stabilito a Città di Castello per collaborare con Scipione Lapi.

<sup>27</sup> Nel 1905 don Enrico Giovagnoli fonda la Scuola Editrice Cooperativa, che

da don Enrico Giovagnoli. Nella copertina compare già il nome de Il Solco, ma non la sua marca tipografica. In seguito la casa editrice annoverò la 2° edizione nel suo Catalogo (1925). Anche qui dobbiamo esprimere il rammarico di non poter conoscere l'identità dell'artista che riprese in eleganti e vive immagini l'iconografia tradizionale cavalleresca. L'inchiostro rosso vivo unito al nero caratterizza anche gli eleganti capilettera e una marca ornata da due putti nella quale si legge il motto della tipografia *Per amor ben fare*.

Un caso a parte (dal momento che supera gli stretti confini locali) nella produzione de Il Solco può essere considerato il testo *Flores et humus* di Giulio Aristide Sartorio, illustrato con litografie dell'autore, stampato dalla tipografia Leonardo da Vinci nel 1922 (fig. 5). Il pittore (Roma, 1860-1932), che godeva allora di indiscussa notorietà, aveva già illustrato *Isotta Guttadauro* di D'Annunzio ed aveva realizzato il fregio di Montecitorio; costituiva dunque una importante presenza per la casa editrice umbra. Vi era inoltre nella proposta editoriale l'interesse che poteva essere suscitato da un artista che scriveva d'arte in maniera dialogica e discorsiva e dava nello stesso tempo prova delle sue capacità figurative. In copertina è rappresentato con indubbia efficacia un corteo bacchico; all'inizio dei capitoli vi sono altre xilografie caratterizzate da quello che oserei definire un inquietante simbolismo. Il modo di scrivere di Sartorio è piano, dialogante ed efficace; anche ai nostri giorni si può leggere con piacere, soprattutto quando analizza le tecniche degli antichi pittori e scultori e descrive con indubbia efficacia gli effetti che tali tecniche, talvolta dimenticate, permettevano di raggiungere.

Nel catalogo de Il Solco del gennaio – marzo 1925 troviamo annunciato inoltre un testo interessante nel contenuto e prezioso nella realizzazione: Giovanni Magherini Graziani<sup>28</sup> ed Enrico Giovagnoli, *La prima giovinezza di Raffaello*, con cinque riproduzioni

---

nel 1909 cambia il nome in Società Tipografica Cooperativa Editrice, con sede in Firenze. Il 18 febbraio 1912 nasce da questa la Leonardo da Vinci.

<sup>28</sup> L'illustre studioso Giovanni Magherini Graziani era nato a Figline Valdarno nel 1852 e morì a Città di Castello nel 1924. Questa sua opera è quindi stata pubblicata postuma.

di affreschi signorelliani inediti e con una acquaforte originale di C. Celestini<sup>29</sup>, che rappresenta la chiesa della SS. Trinità a Città di Castello (fig. 10), un edificio piccolo ed oggi dimenticato, ma per il quale Raffaello aveva realizzato uno stendardo considerato una delle sue prime opere. Il testo sarà poi pubblicato nel 1927 dalla Tipografia “Leonardo da Vinci” e ristampato in anastatica dalla Cassa di Risparmio di Città di Castello (purtroppo la ristampa ha eliminato in molte pagine il raffinato colore ed è molto lontana dallo splendore dell’originale). Anche in questo caso non si può non restare ammirati dalla eleganza e dalla bellezza di questo libro-gioiello, le cui prime cento copie erano numerate e comprendevano l’acquaforte del Celestini da lui stesso firmata. Splendidi i capilettera in vividi colori. I realizzatori del testo volevano evidentemente continuare la tradizione di quel capolavoro che è *L’arte a Città di Castello* di Magherini Graziani, realizzato dalla Scipione Lapi nel 1897, ricco di immagini sia inserite nel testo sia raccolte nell’atlante allegato, e che rimane indubbiamente un esemplare di inimitabile bellezza e prestigio. Nel vedere questi testi non si possono non citare le parole dello stesso Giovagnoli, che si leggono in un piccolo opuscolo dal titolo *Città di Castello e l’arte della stampa* (Giovagnoli 1943): «La stampa essendo una riproduzione meccanica sembrerebbe che non potesse venire inserita fra le arti che, fondate come sono, sull’originalità della creazione, escludono le uniformi riproduzioni in serie. Tuttavia se il primo esemplare è nella disposizione dei caratteri, nell’armoniosa distribuzione dei tipi, nella marginatura e nei fregi, frutto della intuizione geniale del compositore, se interviene l’opera del xilografo che con le sue incisioni dà vita alla pagina e s’indugia a disporre ornamentazioni ad una iniziale, allora il libro diviene un’opera bella, ed anche se è frutto di una collaborazione di più persone che non si completano insieme, ma ognuna delle quali interpetra con i suoi metri il soggetto, allora pur lavorando molti sullo stesso tema, l’opera che ne risulta può entrare nel numero delle vere opere d’arte, come l’armonia di un’orchestra è il risultato della collaborazione dei vari strumenti che la compongono».

---

<sup>29</sup> Celestino Celestini, nato a Città di Castello nel 1882, morto a Firenze 1961, fu un incisore di notevole fama.

## 7. *Conclusion*

L'avventura de *Il Solco* si collegava quindi con questa tradizione, anche se non riuscì a raggiungere quello che era stato lo splendido esempio della impresa di Scipione Lapi. Fu comunque una iniziativa che ebbe innegabili meriti, innanzi tutto quello di portare avanti una eredità impegnativa e difficile, che aveva trovato il suo ostacolo nelle difficoltà economiche. Con esse si dovette cimentare anche *Il Solco*, che nei suoi primi anni di vita volle farsi promotore di nuove proposte in campo politico, storico e religioso. Il suo compito doveva essere quello di "dissodare", di educare preparando il terreno per il futuro raccolto. In questo senso gli iniziatori della Casa Editrice si proponevano di andare oltre i risultati ottenuti dalla Lapi, non solo con libri di grande valore e prestigio, ma anche con libri che portassero idee nuove, che consentissero lo svolgersi di un dibattito su temi di attualità, dalla rivoluzione russa alla funzione della borghesia, dalla ripresa dei temi risorgimentali al dibattito in campo religioso. Non fu possibile, allora, conquistare il mercato librario, e la stretta della censura non permise più la diffusione di idee nuove, ma sicuramente molti semi diffusi da *Il Solco* hanno avuto la possibilità di germogliare, sia che fossero costituiti da dibattiti di carattere storico e intellettuale, sia che si affidassero alla bellezza e all'armonia di pagine a stampa curate in ogni particolare.

Si ringraziano i bibliotecari della Biblioteca Comunale di Città di Castello, in particolare Alba Ghelli, Antonella Alunni e Marcello Bricca per la disponibilità dimostrata nel corso della ricerca; Marco Paci, per avere reso possibile la consultazione dell'Archivio de *Il Solco*; Enrico Paci per le preziose segnalazioni e suggerimenti.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Buonaiuti E., *Saggi sul cristianesimo primitivo*, Città di Castello, Il Solco, 1923.
- Giovagnoli E., *Città di Castello: monografia storico-artistica*, Città di Castello, Il Solco, 1921.
- Giovagnoli E., *Città di Castello e l'arte della stampa*, Città di Castello, R. Scuola Tecnica Industriale per le Arti Grafiche, 1943.
- Giombini L., *La casa editrice Il Solco*, in «Bollettino della Deputazione di Storia patria per l'Umbria», LX, Perugia 1963, pp. 201-202, ripubblicato a Città di Castello, Unione Arti Grafiche, 1965.
- Grossi R., *Enrico Giovagnoli (1876-1944)*, Città di Castello, Petrucci, 2000.
- Guasco L., *Ricordo di Carlo Alberto Petrucci*, in «Strenna dei romanisti», Roma, Staderini, 1963, vol. 24, pp. 246-247.
- Il Solco, *Casa Editrice. Città di Castello, Catalogo MCMXXV*, Città di Castello, Gennaio-Marzo 1925.
- Lignani A., *Gli inizi della casa editrice Il Solco di Città di Castello negli anni 1920-1923*, in «Pagine Altotiberine», XI (2006), n. 36, pp. 77-102.
- Lignani A., Tacchini A. (a cura di), *Giulio Pierangeli: scritti politici e memorie di guerra*, Città di Castello, Petrucci, 2003.
- Pedretti C., *Commentary to the Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, ed. by Jean Paul Richter, 2 vols, 1977.
- Petrucci C. A., *Trilussa, Picchiabbò, ossia La moje der ciambellano: spazzata dall'autore stesso*, Roma, Edizioni d'arte Fauno, 1927.
- Petrucci C. A., *Incisione in Enciclopedia Italiana*, 1930.
- Petrucci C. A., *Attualità del disegno*, Roma, Tipografia della pace, 1961.
- Pierangeli G., *Aristocrazia operata e borghesia umanistica*, in «La Critica Politica», VII, 1945.
- Tucci G., *Storia della filosofia cinese antica*, Bologna, Zanichelli, 1922.
- Tucci G., *Buddhismo*, Foligno, Campitelli, 1926.



Fig. 1 - Disegno originale della marca tipografica de Il Solco, opera di Carlo Alberto Petrucci, 1920.



Fig. 2 - "L'Arnia", marca disegnata da Carlo Alberto Petrucci non utilizzata dalla casa editrice, 1920.

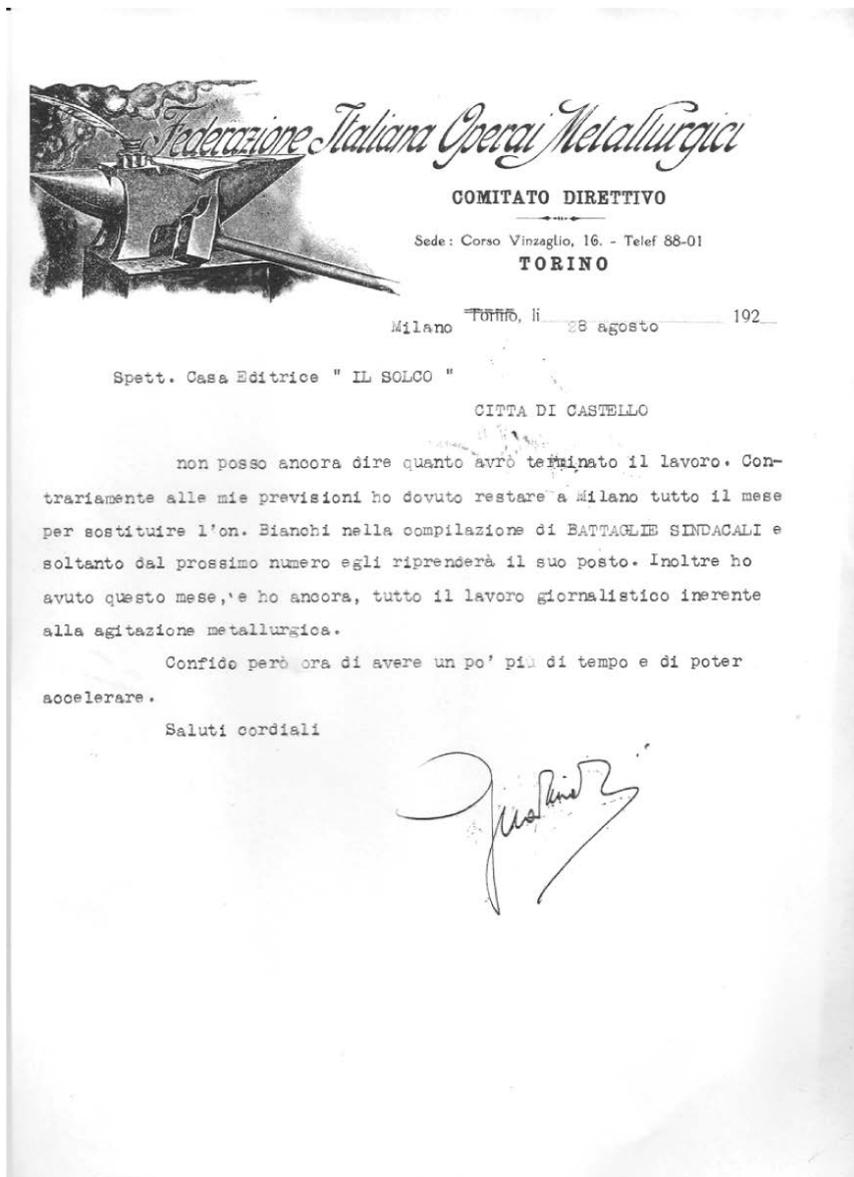


Fig. 3 - Lettera di Mario Guarnieri su carta intestata della FIOM di Torino, 1920.



Fig. 4 - Copertina di un testo di Giovagnoli con disegno di Tullio Bendini, 1921.



Fig. 5 - Copertina di *Flores et humus* di Giulio Aristide Sartorio con illustrazioni dell'autore, 1922.

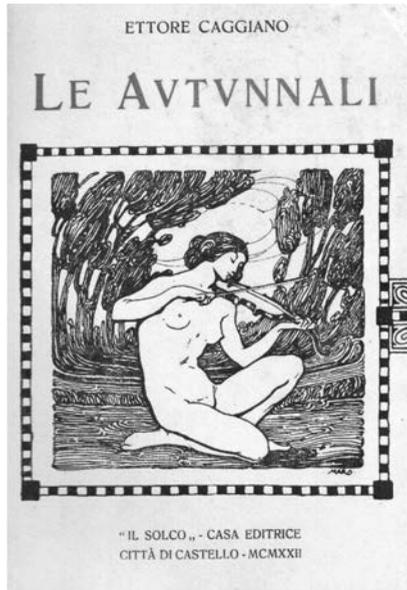


Fig 6 - Copertina di *Le autunnali* di Ettore Caggiano, con disegni di Mario Prayer, 1922.

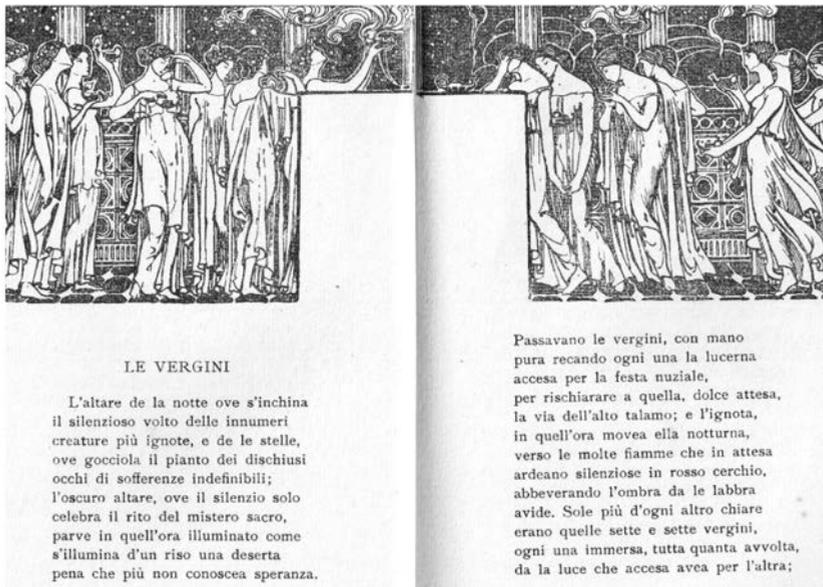


Fig. 7 - Un disegno di Mario Payer per *Le autunnali*, 1922.



Fig. 8 - Copertina de *Il reliquiario* di Carlo Culcasi, 1922.



Fig. 9 - Copertina de *La Canzone di Orlando* tradotto da Passerini, 1909.



Fig. 10 - La Chiesa della SS. Trinità a Città di Castello, xilografia di Celestino Celestini, 1927.



Fig. 11 - Un testo del 1945, con copertina realizzata dall'autore, Luigi Bartolini.

ENRICO PACI

L'AVVENTURA EDITORIALE  
DELLA LIBRERIA EDITRICE "LA TIFERNATE"  
DI GIUSEPPE PACI

1. *Giuseppe Paci tipografo, libraio, editore*

La storia della tipografia ed editoria italiana, come dell'industria in genere, non è fatta tanto da grandi stabilimenti e mastodontici impianti produttivi, quanto – spesso – da piccole e feconde realtà costruite attorno ad una idea e create ad immagine e somiglianza del proprio ideatore e curatore. Così, accanto alle grandi case editrici, vi sono stati nel nostro paese tanti piccoli editori, che con mezzi limitati e tanta passione hanno scritto pagine interessanti della storia del settore. Parlando di Città di Castello, centro tipografico ed editoriale di importanza nazionale, è opportuno far cenno, accanto alle case editrici più grandi (quali la Scipione Lapi, la Leonardo da Vinci, Il Solco ed altre ancora), alla affascinante avventura editoriale della Libreria Editrice La Tifernate curata dal proprietario cav. Giuseppe Paci<sup>1</sup> (figg. 1, 18).

---

<sup>1</sup> Giuseppe Paci (1903-1964), si forma come tipografo alla Società Unione Arti Grafiche di Città di Castello. Nel 1926 rileva la cartoleria Valori e fonda, l'anno successivo, la Libreria Editrice Paci La Tifernate. Fu tra i rifondatori della Scuola per le Arti Grafiche (poi I.P.S.I.A.) di Città di Castello della quale sarà presidente del consiglio di amministrazione dal 1946 fino al 1964. Fu inoltre presidente dell'associazione commercianti di Città di Castello. Nel 1935 sposa Gina Pieracci (1919-2007) da cui avrà sei figli (Alessandro, Rosanna, Thea, Ettore, Marco e Pier Paolo). Nel 1947 gli viene conferito il titolo di Cavaliere dell'Ordine di San Silvestro. Durante il ventennio fascista la sua libreria fu un punto di riferimento per coloro che avversavano il regime. Avveniva attraverso la Bottega di G. Paci un importante (e rischioso) passaggio verso la libertà per ebrei e perseguitati politici (grazie al programma clandestino di protezione messo in atto da don Beniamino Schivo, 1910-2012). Dal 1925 è stato animatore dell'Accademia Filodrammatica Tifernate

Nel 1926 Giuseppe Paci abbandona il mestiere di tipografo che aveva avviato durante la prima guerra mondiale presso gli stabilimenti della Unione Arti Grafiche e, all'età di ventitrè anni, rileva la cartoleria Valori<sup>2</sup> nella centralissima piazza Vitelli a Città di Castello. La nuova denominazione è cartoleria, libreria La Tifernate, Bottega di G. Paci. A quell'epoca, in cui il numero di lettori era assai circoscritto rispetto al totale della popolazione, riuscire a sopravvivere in una piccola realtà vendendo solo libri era una utopia, così la "bottega" offriva alla clientela un po' di tutto: «cartoleria, libri, articoli musicali, articoli sportivi, articoli di gomma concernenti l'igiene e lo sport, articoli tecnici e cinematografici, chincaglierie, francobolli filatelici e materiale filatelico»<sup>3</sup>. Il piccolo spazio dell'esercizio commerciale era sovraffollato di mercanzie varie, forse più somigliante ad un bazar che ad una libreria come oggi intesa. Simpatico, a tal proposito, il ricordo del filosofo prof. Paolo Rossi<sup>4</sup> riguardo ad una lezione di Filosofia del prof. monsignor Enrico Giovagnoli<sup>5</sup>. Il professore infatti, affron-

---

di cui sarà direttore artistico dal 1946. Svareti gli spettacoli cui partecipò sia come attore che come regista e che gli valsero vari riconoscimenti regionali e nazionali. Nel 1948 mette in scena la "Mater Christi" una imponente rappresentazione sacra in occasione delle celebrazioni mariane con i costumi e scene di Aldo Riguccini e le musiche del Maestro Arcaleni. Attento osservatore e commentatore della vita cittadina, ha collaborato con vari giornali locali tra cui «La Voce» (dove teneva una sua rubrica intitolata "Oh che bel Castello") e «L'Atollo».

<sup>2</sup> La cartoleria di Eugenio Valori fu fondata nel 1893 da Nazzareno Torrioli. Nel 1897 è detta cartoleria Polchi Torrioli & C. Fino al 1898 è in corso Cavour, poi si trasferisce in piazza Vitelli (oggi piazza Matteotti).

<sup>3</sup> Si legge così nel certificato di licenza del Comune di Città di Castello per l'esercizio del commercio fisso e al minuto del 1961. Nel sottoscala della cartoleria vi era anche una camera oscura che permetteva di offrire alla clientela anche il servizio di sviluppo delle lastre e pellicole fotografiche.

<sup>4</sup> Paolo Rossi (1923-2012) è stato un filosofo e storico della scienza di fama internazionale. Professore universitario a Milano, Cagliari e Bologna, professore emerito all'Università di Firenze. È stato curatore di numerose riviste filosofiche in tutto il mondo. Ha ricevuto numerosi premi e riconoscimenti accademici (tra gli altri la Medaglia Sarton per la storia della scienza dalla «American History of Science Society», la Medaglia Pictet dalla «Société de Physique et d'Histoire Naturelle de Genève», il Premio Balzan per la storia delle scienze). A Città di Castello risiedette da ragazzo e strinse un particolare rapporto di stima e simpatia con il cav. Giuseppe Paci di cui alcuni ricordi affettuosi ed aneddoti raccoglie nel suo scritto *Tiferno o della memoria* (vedi nota 6).

<sup>5</sup> Enrico Giovagnoli (1876-1944) sacerdote, fu insegnante presso il seminario

tando il tema del caos o del disordine che precede la creazione, avrebbe affermato a titolo d'esempio: «Se poi volete farvi un'idea del caos, andate alla libreria Paci»<sup>6</sup>. Oltre alla vendita di merci varie la bottega di G. Paci divenne presto un punto di riferimento forte della vita culturale cittadina e centro nevralgico di svariate attività. Una di queste, e tra le più importanti, fu appunto quella editoriale. Già l'anno successivo all'apertura dell'attività commerciale, nel 1927, Giuseppe Paci decide di lanciarsi in questa avventura fondando la Libreria Editrice La Tifernate - G. Paci editore.

Con questa denominazione la neonata casa editrice inaugura l'attività con il testo di S. Rondini, *Vittima d'amore, Vita di S. Veronica Giuliani* (stampato dalla Scuola tipografica Orf. Sacro Cuore).

## 2. La nascita delle Collane

L'attività della piccola libreria editrice, all'inizio sporadica, va crescendo e differenziandosi fino ad organizzarsi, nel secondo dopoguerra, in "collane". Pur contando ogni collana pochi volumi (alcune uno soltanto!) si intravede dietro questo disegno editoriale l'ambizione ad una certa sistematicità ed organicità propria di case editrici ben più grandi e con ben maggiori possibilità economiche ed organizzative.

C'era la collana di manualistica comprendente per lo più compendi per gli studenti e chiamata ironicamente Collana Manuali

---

vescove di Città di Castello, presso il Liceo Ginnasio Plinio il Giovane e preside delle scuole del Collegio Serafini. Fu un personaggio di riferimento per la comunità tifernate e promotore di numerose iniziative. Fondò nel 1912 la Società Anonima Tipografica Cooperativa Leonardo da Vinci che avrebbe diretto fino al 1942. Di sua invenzione anche il circolo di studio e ricreazione Nova Juventus. Fu tra i fondatori della sezione tifernate del Partito Popolare Italiano, di cui divenne il primo segretario nel 1919. Fu lui a introdurre Venanzio Gabriotti. Fu tra i fondatori (1920), assieme a Giulio Pierangeli e Gustavo Bioli, della casa editrice Il Solco. Aderì al fascismo. Sotto il regime fu particolarmente attento alle problematiche di salvaguardia e valorizzazione del patrimonio artistico tifernate. Fu nominato ispettore onorario ai monumenti nel 1927.

<sup>6</sup> Rossi P., *Tiferno o della memoria* (Libreria Editrice La Tifernate, G. Paci, 2004, edizione fuori commercio), raccolto anche in Rossi P., *Un breve viaggio e altre storie. Le guerre, gli uomini, la memoria* (Raffaello Cortina Editore, 2012, Milano, pag. 177).

Ficcachiodo (fig. 11)<sup>7</sup>. La collana Libri scanzonati raccoglieva alcuni testi di contenuto satirico manifestamente antifascista stampati subito dopo la caduta del regime: nella specie una raccolta di barzellette<sup>8</sup> curata dallo stesso G. Paci e dall'avv. Rodolfo Palazzeschi<sup>9</sup>, un romanzo satirico sulla figura di Benito Mussolini – probabilmente scritto dallo stesso G. Paci con lo pseudonimo di Causticus<sup>10</sup> – e il romanzo *Il segretario galante della libertà*.

<sup>7</sup> Per un dettagliato elenco delle pubblicazioni della Libreria Editrice Paci La Tifernate si rimanda alla documentazione di archivio della libreria.

<sup>8</sup> *Il Barzellettiere* (Libreria Editrice La Tifernate, Tip. Unione Arti Grafiche, Città di Castello in n. 22 fascicoli, 1944 poi in volume, 1945). Si legge nella prefazione: «Le barzellette sono state il veicolo che ha tenuto in comunione tutti gli spiriti bramosi di libertà e per venti anni queste vociferazioni umoristiche hanno percorso in lungo e in largo la penisola corrodendo col sorriso le fondamenta all'idolo della forza. La raccolta delle barzellette inizia con la macabra affermazione: "Il Duce ha sempre ragione", affermazione che avrebbe il valore della più spassosa barzelletta se il suono lugubre ed i rintocchi funesti di tante disgrazie non fossero legati a quel motto che ci tolse la libertà e la dignità. Che il triste passato ci immunizzi dal pericolo di altre fatali esperienze. Questo è l'augurio del compilatore» (fig. 13).

<sup>9</sup> Rodolfo Palazzeschi (1911-1984), avvocato, laureato in Giurisprudenza all'Università di Roma nel 1933, fu membro del CLN tifernate nell'agosto 1944 poi consigliere e vice-sindaco (nel 1945). Sempre nel 1944-45 è stato commissario straordinario della Scuola Tecnica per le Arti Grafiche di Città di Castello. Per un breve periodo sarà professore di lettere al Liceo Ginnasio Plinio il Giovane di Città di Castello per poi dedicarsi alla professione forense. Appassionato di caccia e allevatore di cani di razza – in particolare epagneul breton – è stato fra i fondatori del C.I.E.B. (Club Italiano Épagneul Breton) nel 1959 e presidente della Federazione Caccia della Provincia di Perugia, nonché direttore del relativo giornale «In Bocca al lupo» edito da G. Paci dal '53 al '55. Curatore della rivista «Numero Unico» era particolarmente temuto per i suoi interventi canzonatori nei confronti dei personaggi cittadini. In una vignetta che lo ritrae vi è scritto: «Dall'occhio fatale/Dal gesto eloquente/Ha dato fastidio/A un mucchio di gente/Ma vive tranquillo/E immune da pene/Perché Dea Fortuna/Gli vuol molto bene».

<sup>10</sup> Causticus, *La romantica avventura del Pelato* (Libreria Editrice La Tifernate, Città di Castello, Unione Arti Grafiche, 1945) (fig. 14). Dalla prefazione: «La Romantica avventura del Pelato è una libera interpretazione di quanto è stato scritto su giornali, riviste, libri, intorno alla vita privata e... privatissima del Pelato. Il compilatore quindi, non avendo potuto né voluto controllare l'esattezza di quanto si era scritto dopo la caduta del regime, dichiara che con questo librettino non ha inteso giudicare né ironizzare sulla personalità di un uomo, ma solo, e con santo zelo, contribuire a eternare il ridicolo al quale si espone chiunque accetti di farsi adorare come infallibile e prenda atteggiamenti da superuomo. Per questo, il compilatore crede di aver fatto cosa educativa e ammonitrice».

Altre collane trattavano temi di attualità: la collana Libri critici<sup>11</sup> e la collana Quaderni di attualità. Accanto a queste vi era una collana di Libri tecnici ad uso commerciale di cui rimangono alcuni esemplari dei volumi *Il quindicinale per la paga degli operai* e *Il prontuario dei conti fatti*. Unico testo della collana di libri per ragazzi, Libri incantati, è la raccolta di Fides Minasi, *Le favole della natura* (fig. 15).

Nell'immediato dopoguerra, oltre a testi di autori tifernati e contemporanei, Giuseppe Paci decide di ristampare alcuni classici le cui copie, a causa dei disagi della guerra, erano scarsamente reperibili. È in questi testi, forse più che in altri, che l'editore ex tipografo riversa la propria passione per la stampa e per la letteratura, arricchendo le edizioni di raffinate illustrazioni di valenti artisti e di prefazioni di importanti studiosi ed intellettuali.

### 3. Paci, l'antifascismo e la rinascita culturale della città

La Libreria Paci in quegli anni del secondo dopoguerra, fiera di un mai tradito e sempre perseguito antifascismo, era riferimento importante della rinascita culturale cittadina. Vi gravitavano personalità di spicco<sup>12</sup>, le cui competenze e il cui talento Giuseppe Paci cercava di riversare nelle edizioni dell'amata libreria editrice. Questa operazione alchemica di incontro tra artisti ed intellettuali risulta particolarmente riuscita nelle ristampe di *Le avventure di Pinocchio* di C. Collodi (1944-1948, che arrivò alla terza edizione), *Le mie prigioni* di S. Pellico (1945) (fig. 16) e *I promessi sposi* di A. Manzoni (1945) (fig. 12).

<sup>11</sup> G. Pierangeli, *Aspetti della vita italiana dal 1900 al 1945* (Edizioni di «Critica Politica», Roma, Unione Arti Grafiche, Città di Castello, 1945), non edito da G. Paci, ma da questi commercializzato ed inserito nel catalogo della Libreria editrice.

<sup>12</sup> Tra gli altri si menzionano il prof. Attilio Momigliano, il prof. Raffaele De Cesare, il pittore Aldo Riguccini, il maestro Roberto Arcaleni (1883-1973), Ascanio Ascani (1924-1968), il pittore Nuvolo (Giorgio Ascani, 1926-2008), l'arch. Angelo Baldelli (1907-1984), il ceramista Dante Baldelli (1904-1953), il prof. Riccardo Bartoccioni, il poeta Nino Boriosi (1919-1999), il maestro Alberto Burri (1915-1995), il pittore Corrado Cagli (1910-1976), l'attore Manlio Calindri, l'editore Giacomo D'Anna, mons. Enrico Giovagnoli, l'avv. Rodolfo Palazzeschi, Roberto Palazzeschi (1923), l'avv. Giulio Pierangeli (1884-1952), Alvaro Sarteanesi (1914-2005) e Nemo Sarteanesi; alcuni ricordati anche dal prof. Paolo Rossi nel testo *Tiferno o della memoria* (2004).

Le edizioni di questi testi, oltre alle belle linoleografie di Aldo Riguccini<sup>13</sup> (in arte De Rigù) per *I promessi sposi*, Nemo Sarteanesi<sup>14</sup> per *Le mie prigioni* e Albi Bachini<sup>15</sup> (appena quindicenne) per *Le avventure di Pinocchio*, vantano le prefazioni autorevoli del prof. Raffaele De Cesare<sup>16</sup> e del prof. Attilio Momigliano<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Aldo Riguccini (1913-1992) pittore, illustratore e designer. Ha operato a Firenze (città della quale ha frequentato l'Accademia di Belle Arti), Roma e Città di Castello nei campi della moda, della ceramica e dell'arredamento con lo pseudonimo di De Rigù. Come pittore ha lasciato importante traccia in molte chiese tifernati e collezioni private. Da illustratore, oltre a *I Promessi Sposi* edito dalla Libreria Editrice La Tifernate, ha curato le tavole de *Gli Orrori della guerra* e *Le laudi* di Jacopone da Todi per le edizioni dell'Angelo.

<sup>14</sup> Nemo Sarteanesi (1921-2009), insegnante di disegno, pittore e animatore di importanti attività editoriali tifernati, si è formato al liceo artistico e alla facoltà di architettura di Firenze. Intimo amico di Alberto Burri, ha recitato un ruolo di primo piano nella vicenda che ha portato alla donazione alla città delle opere dell'artista e alla loro raccolta nella Fondazione Albizzini, di cui è stato direttore e segretario generale. Ha diretto inoltre il Museo Capitolare di Città di Castello ed è stato tra i promotori dell'Associazione per la Conservazione e la Tutela dei Monumenti.

<sup>15</sup> Benito Albi Bachini (1927-1986) è stato un pittore molto estroverso e amato a Città di Castello. Dopo la sua morte è stato ricordato con la mostra antologica Albi Bachini 1947-1980 (Petrucci Editore, Città di Castello, 1989). Sulla figura di Albi Bachini si rimanda al saggio curato da S. Bonciarelli nel presente volume.

<sup>16</sup> Raffaele De Cesare (1920-2009) – nipote dell'omonimo De Cesare storico, giornalista e politico – fu un intellettuale, professore di letteratura francese presso l'Università Cattolica di Milano fino al 1992 con incarichi di insegnamento anche a Bologna, a Pavia, in Canada e in Francia. Ha pubblicato numerosi studi di filologia francese medioevale e sull'Ottocento francese, in particolare su Balzac. Per G. Paci Editore, curò le prefazioni all'edizione de *I Promessi Sposi* e de *Le mie prigioni*, inoltre fu direttore responsabile della rivista «Petite Bibliothèque Française» dal 1947 al 1966.

<sup>17</sup> Attilio Momigliano (1883-1952), critico letterario e professore universitario (alle Università di Catania, Pisa e Firenze), fu tra i firmatari nel 1925 del Manifesto degli intellettuali antifascisti, redatto da Benedetto Croce. Nel 1938, a seguito delle leggi razziali fasciste, venne espulso dall'Università di Firenze per le sue origini ebraiche. È a questo periodo che risale il soggiorno-ritiro in Alta Valle del Tevere e la collaborazione con la Libreria Editrice Paci La Tifernate per la quale avrebbe dovuto scrivere, oltre alla prefazione del *Pinocchio*, anche un'introduzione a *Le mie prigioni* (ciò si evince da un carteggio conservato presso l'Archivio storico della Libreria Editrice Paci La Tifernate). Sono suoi importanti studi su Carlo Porta e Alessandro Manzoni, nonché una *Storia della letteratura italiana* in tre volumi e un commento alla *Divina Commedia*.

#### 4. *Uno sguardo internazionale*

L'attività della casa editrice La Tifernate non si fermava però ai libri. Veniva realizzato materiale di cartoleria (quaderni, blocchi, diari scolastici, agende) nonché, di maggior peso, una fortunata rivistina a cadenza mensile destinata agli studenti di francese. Fondata nel 1927 dal prof. Giacomo Giacomini<sup>18</sup> la rivista «Petite Bibliothèque Française pour les enfants italiens» inizia ad essere edita da Giuseppe Paci a partire dal 1947 con il prof. Raffaele De Cesare quale direttore responsabile e il prof. Quintilio Marsili<sup>19</sup> come redattore. Anche la rivista di francese vanta numerose collaborazioni tra disegnatori (Fernando Fusco<sup>20</sup>, Maria Riccardini-Zampini<sup>21</sup>, Ubaldo Mariucci<sup>22</sup>) ed intellettuali (prof. Elpidio Tocchini<sup>23</sup>, prof. Riccardo Bartoccioni<sup>24</sup>) che rendevano ogni numero

---

<sup>18</sup> Giacomo Giacomini (1894-1960), professore di francese presso le scuole medie di Città di Castello, è stato autore di numerosi testi scolastici di letteratura e grammatica francese. Fondò nel 1927 la rivista «Petite Bibliothèque Française» (d'ora in poi PBF) curandone personalmente le edizioni, la pubblicazione e la distribuzione. Trasferitosi a Viareggio la rivista viene rilevata nel 1947 da Giuseppe Paci.

<sup>19</sup> Quintilio Marsili (1920-2011) è stato professore di francese presso il Collegio Serafini di Città di Castello, ha collaborato, in qualità di redattore, alla rivista PBF per tutto il periodo in cui fu edita da G. Paci (dal 1947 fino al 1966).

<sup>20</sup> Fernando Fusco (1929) fumettista e pittore, opera in Italia e in Francia. Sarà (dal 1974) tra i disegnatori principali di *Tex* (sue ben 6.980 tavole del celebre personaggio dei fumetti). Risale agli anni '50, prima della sua esperienza francese (1957-1970), la collaborazione con Giuseppe Paci per le illustrazioni alla PBF.

<sup>21</sup> Maria Riccardini-Zampini (1936-2012), ceramista e disegnatrice tifernate, collaborò con la rivista PBF negli anni '50-'60.

<sup>22</sup> Ubaldo Mariucci (detto "Baldino", 1938) noto pittore, fumettista, illustratore, tifernate. In gioventù ha collaborato spesso, come illustratore, con la Libreria Editrice di G. Paci curando, oltre ai disegni della PBF, anche la grafica di numerose campagne promozionali.

<sup>23</sup> Elpidio Tocchini (1922-2012) professore di francese alle scuole medie di Città di Castello, poi trasferitosi a Firenze negli anni '60, fu collaboratore della PBF per i contenuti in lingua francese.

<sup>24</sup> Riccardo Bartoccioni (1923-1970), professore di lettere alle scuole medie di Città di Castello, appassionato di teatro curò per le edizioni Paci un adattamento teatrale della fiaba *Le arance d'oro* di G. Capuana, che andrà in stampa successivamente alla morte di Giuseppe Paci. A lui Bartoccioni dedica il libro: *Nel riconoscente e affettuoso ricordo dell'amico editore Giuseppe Paci che sempre alimentò in me la passione per il teatro.*

ricco di contenuti sia letterari che grafici. Stampata fino al 1966 a cadenza mensile la «Petite Bibliothèque Française» ebbe un certo successo di pubblico<sup>25</sup> e di critica<sup>26</sup> ed una considerevole diffusione nel territorio nazionale (figg. 3-10).

Anche in questo caso l'amore e la passione furono i motori principali di questa avventura editoriale risultando ben miseri i guadagni e grandi i sacrifici: i testi francesi reperiti dai redattori dovevano ricevere l'autorizzazione ad essere pubblicati da parte delle varie case editrici francesi, autorizzazione che veniva chiesta da G. Paci a mezzo posta con la clausola della totale gratuità, data l'impossibilità finanziaria di poter pagare gli editori francesi per i diritti di *copyright*. Ogni fascicolo oltre che dei testi, si corredeva di illustrazioni, giochi e perfino concorsi a premi (come premi le merci della Bottega di G. Paci). Sempre cercando *escamotages* per contenere i costi, la stampa era realizzata dalla tipografia Unione Arti Grafiche su carta di recupero dagli scarti di quella utilizzata per la stampa della rivista giuridica «Il Foro Italiano». La scelta del formato (21,70×14,80 cm) era quindi dovuta alla differenza tra la grandezza del foglio nuovo e la grandezza del formato della detta rivista giuridica!

Usciti dalla stampa i volumetti (di una ventina di pagine) venivano imbustati di mala voglia dai figli di Giuseppe Paci<sup>27</sup> e spediti per mezzo posta agli abbonati in tutte le parti d'Italia da Palermo a Forlì a Bergamo.

La antieconomica, ma appassionante, attività editoriale della PBF cessa nel 1966 a due anni dalla morte di Giuseppe Paci, vero motore dell'iniziativa. Nell'archivio della Libreria Paci<sup>28</sup> sono conservate numerose lettere dai toni quasi di condoglianza scritte dagli abbonati addolorati a seguito della chiusura dell'amata rivistina di francese. Con la morte (a soli 61 anni) del cav. Giuseppe Paci

<sup>25</sup> Nell'anno 1964 si contano circa 800 abbonati in tutta Italia.

<sup>26</sup> Apprezzamenti da parte delle autorità ministeriali, ecclesiastiche e scolastiche furono raccolti nei *depliant* propagandistici alla rivista.

<sup>27</sup> Unanime tra i figli di G. Paci, pur a distanza di circa mezzo secolo, l'antipatia per i fascioletti della «Petite Bibliothèque Française pour les enfants italiens», il cui imbustamento sottraeva ore al gioco e allo svago all'aria aperta.

<sup>28</sup> L'archivio storico della Libreria Editrice Paci La Tifernate, riordinato nel 2012, ha ricevuto la dichiarazione di "notevole interesse culturale" dalla Soprintendenza Archivistica per l'Umbria - Ministero per i beni e le attività culturali.

l'avventura editoriale della piccola libreria editrice – o perlomeno la sua fase più esplosiva – va a scemare, sia per il venir meno del suo padre fondatore, curatore e *factotum*, sia per i notevoli e radicali cambiamenti nel settore editoriale che, perdendo la sua dimensione artigianale, subirà una sostanziale "industrializzazione" rendendo gli investimenti proibitivi per la maggior parte delle piccole case editrici di quegli anni.

Rimane, e non è poco, la bella storia del sogno di un giovane tipografo che apre una libreria e gioca – seriamente – a fare l'editore.

A queste piccole, ma significative realtà, penso si debba molto nel percorso affascinante che segna la storia dei magici oggetti chiamati libri.

Ma che cosa è questo libro, questo tiranno che affascina migliaia di uomini anche nell'era atomica?

Ci fa sorridere l'era atomica! La bomba atomica la scoprì Gutenberg 4 o 500 anni fa. La potenza dell'atomo prima delle teorie di Einstein e delle scoperte fisiche di Fermi, era già un armamento, un attrezzo l'atomo, un attrezzo quotidiano del tipografo.

L'invenzione dei caratteri mobili permise che la più potente forza del creato avesse l'espansione formidabile di una deflagrazione pacifica – almeno nel mezzo se non nelle conseguenze – perché fu una rivoluzione atomica.

Costituzionalmente i caratteri mobili di Gutenberg sono atomi, nel pieno significato etimologico del termine, cioè indivisibili, mentre l'atomo fisico è scomponibile. Il nostro, dunque, è il vero unico atomo!

Infatti il pensiero si esprime in parole, le parole sono composte da lettere e ogni lettera è un atomo indisgregabile di pensiero. La lettera effettivamente è la grande scoperta di Gutenberg. La lettera, dall'apparenza innocua, come i cavi elettrici nasconde una potenza invisibile, misteriosa, multiforme, capace di accendere illuminazioni, di far marciare i motori, di far perire gli innocenti e il tipografo è un alchimista in attesa che si manifesti alfine il segreto della vita<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> Bozza di discorso, non datata, pronunciato da Giuseppe Paci in occasione di un congresso organizzato dall'Istituto per le Arti Grafiche di Città di Castello alla presenza del prof. Raffaele De Cesare e dei rappresentanti dei tipografi di Spoleto. Si apprezza in questo passo del testo la sapiente e appassionata rappresentazione che Giuseppe Paci fa del simbolo tipografico.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Accio, *Scirinina*, Città di Castello, La Tifernate di G. Paci, Scuola Tip. Orf. Sacro Cuore, 1928.
- Barni R., *Le arance d'oro*, Città di Castello, Editrice G. Paci, 1964.
- Boriosi N., *Tiphernum, liriche*, Città di Castello, Paci editore, 1955.
- Capasso Dell'Era A., *Sintesi della grammatica francese*, Città di Castello, G. Paci - Editore Libraio La Tifernate, 1958.
- Castelli E., *L'editoria tifernate nel dopoguerra*, Tipografia Grifani Donati, Città di Castello, 1995.
- Causticus, *La romantica avventura del Pelato*, Libreria Editrice La Tifernate, Città di Castello, Unione Arti Grafiche, 1945.
- Cavicchi L., *Speak Italian - Parlate Inglese*, Città di Castello, Libreria Editrice La Tifernate, 1945.
- Clama V., *Manuale di grammatica tedesca*, Città di Castello, Libreria editrice La Tifernate, 1942.
- Collodi C., *Le avventure di Pinocchio*, Città di Castello, Paci, Unione Arti grafiche, 1944-1948.
- D'Annunzio G., *La pluie dans la pinède*, Città di Castello, G. Paci Editore Libraio, 1954.
- De Balzac H., *Des artistes*, Città di Castello, G. Paci Editore Libraio, Tip. Unione Arti Grafiche, 1956.
- De Cesare M.C., *Carducci e le arti figurative (dal 1851 al 1865)*, Città di Castello, G. Paci Editore Libraio, Tip. Unione Arti Grafiche, 1957.
- Hirundo, *Badarella*, prefazione di Epius, Città di Castello, Edizione Cartoleria Tiferno, Tip. Orf. Sacro Cuore, 1926.
- Leconte De Lisle C., *Poemes choisis*, Città di Castello, G. Paci - Editore libraio, Tip. Unione Arti Grafiche, 1962.
- Libreria Editrice La Tifernate, *Barzellettieri*, Città di Castello, Tip. Unione Arti grafiche, 1944.
- Manzoni A., *I promessi sposi*, Città di Castello, G. Paci, Tipografia Unione Arti Grafiche, 1945.
- Minasi F., *Le favole della natura*, Città di Castello, G. Paci Editore, Officine della R. Scuola Tecnica Industriale per le Arti Grafiche di Città di Castello, 1946.
- Nicastro C., *Nuove basi economiche nel contratto di mezzadria*, Città di Castello, Società tipografica Leonardo Da Vinci, 1946.
- Nicastro C., *L'anticomunismo del partito comunista italiano*, Città di Castello, Società tipografica Leonardo Da Vinci, 1946.
- Nocchi V., *Breve storia del capovolgimento del mito di Don Giovanni*, da

- Tirso de Molina a Josè Saramago*, Città di Castello, Libreria Editrice La Tifernate, G. Paci, 2005.
- Ottaviano O., *Soste alla fatica, Liriche*, Città di Castello, G. Paci editore, Tip. Unione Arti Grafiche, 1958.
- Paci G., *Fuki e pecchie*, Città di Castello, Scuola Tecnica Industriale Statale per le Arti Grafiche, 1956.
- Pellico S., *Le mie prigionie*, Città di Castello, G. Paci Editore, Libreria La Tifernate, Tip. Unione Arti Grafiche, 1946.
- Pierangeli G., *Aspetti della vita italiana dal 1900 al 1945*, Edizioni di «Critica Politica», Roma, Tip. Unione Arti Grafiche, 1945.
- Reggiani A., *Ricerche sulle origini del cristianesimo nell'Alta Valle del Tevere*, Città di Castello, G. Paci - Libraio editore, Unioni Arti Grafiche, 1960.
- Romano V., *Calendario Universale dei Centenari*, G. Paci, Libraio Editore, Frosinone, Arti Grafiche Tofano, 1950.
- Rondini S., *Vittima d'amore, Vita di S. Veronica Giuliani*, Città di Castello, La Tifernate, Scuola Tipografica Orf. Sacro Cuore, 1927.
- Rossi P., *Tiferno o della memoria*, Città di Castello, Libreria Editrice La Tifernate, G. Paci, 2004.
- Rossi P., *Un breve viaggio e altre storie*, Milano, Cortina Raffaello Editore, 2012.
- Sergenti T., *Città di Castello più volti, una storia*, Città di Castello, Grafiche Sabbioni, 2003.
- Tacchini A. (a cura di), *La Scuola per le Arti Grafiche di Città di Castello. Catalogo delle opere*, Città di Castello, Istituto Tecnico Industriale per le Arti Grafiche, 2006.
- Teobaldelli I., *Arte e Editoria Tifernate, Casa Editrice Paci: due classici illustrati*, Città di Castello, Tipografia Grifani Donati, 1995.



Fig. 1 - Foto di G. Paci fuori dalla sua bottega in Piazza Vitelli (oggi P. Matteotti) a Città di Castello, anni '30.



Fig. 2 - Copertina del libretto per le vacanze edito da G. Paci dal titolo *Aiutati che io t'aiuto* per le classi 1°, 2° e 3°.



Fig. 3 - Copertina rivista «Petite Bibliothèque Française», 1949.

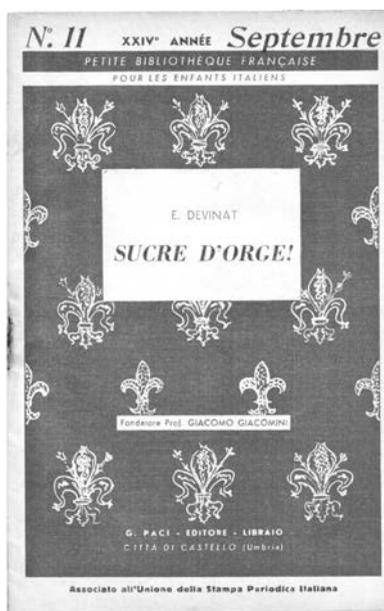


Fig. 4 - Copertina rivista «Petite Bibliothèque Française», 1954.



Fig. 5 - Copertina rivista «Petite Bibliothèque Française», 1955, disegnata da Maria Riccardini Zampini.



Fig. 6 - Copertina rivista «Petite Bibliothèque Française», 1956, disegnata da Fernando Fusco.



Fig. 7 - Copertina rivista «Petite Bibliothèque Française», 1959/60, disegnata da Ubaldo Mariucci.

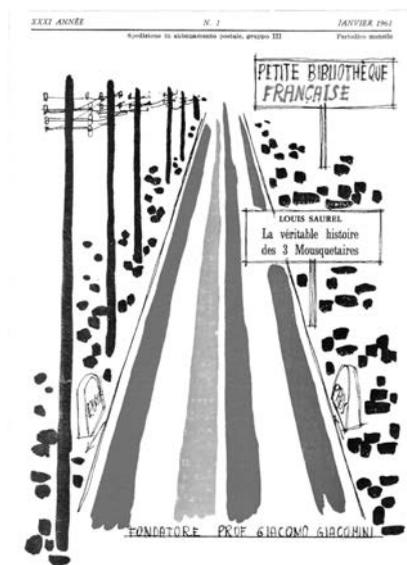


Fig. 8 - Copertina rivista «Petite Bibliothèque Française», 1961, disegnata da Ubaldo Mariucci.



Fig. 9 - Copertina rivista «Petite Bibliothèque Française», 1962, disegnata da Ubaldo Mariucci.

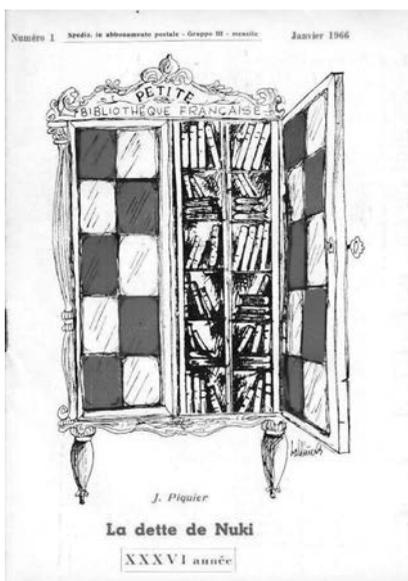


Fig. 10 - Copertina rivista «Petite Bibliothèque Française», 1965, disegnata da Ubaldo Mariucci.



Fig. 11 - Copertina del manuale *Sintesi della grammatica francese*, di Dell'Era edito da G. Paci nella collana Manuali Ficcachiodo, 1958.



Fig. 12 - Copertina de *I promessi sposi* di A. Manzoni, con illustrazioni di Aldo Riguccini (De Rigù), G. Paci, 1945.



Fig. 13 - Copertina de *Il Barzellettieri*, 1945.



Fig. 14 - Copertina del romanzo *La romantica avventura del Pelato* di un non meglio identificato "Causticus", 1945.



Fig. 15 - Copertina del libro illustrato per bambini *Le favole della natura* di Fides Minasi, 1946.



Fig. 16 - Copertina dell'edizione Paci de *Le mie Prigioni* di S. Pellico, con le illustrazioni di Nemo Sarteanesi, 1945 circa.

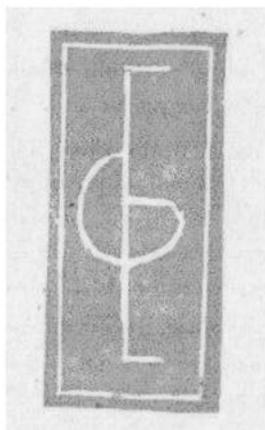


Fig. 17 - Marca tipografica di G. Paci editore.

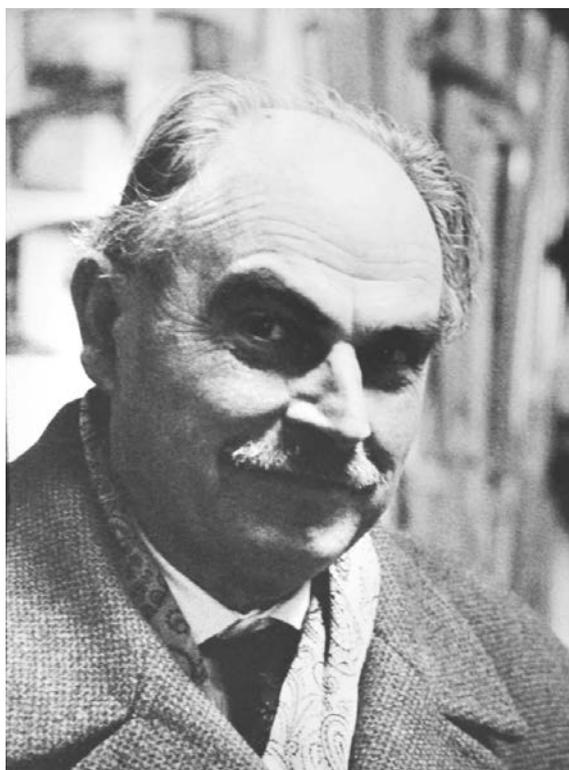


Fig. 18 - Giuseppe Paci in un ritratto fotografico del maestro Alberto Burri.

GIORGIO ZANGARELLI

I PRIMI CENTO ANNI  
DI UNA TIPOGRAFIA TIFERNATE:  
LA “PLINIANA” DI SELCI

1. *Documenti, testimonianze e propositi. Guardando agli esordi*

Cento anni fa due sacerdoti, uno parroco di Selci Umbro, don Ruggero Fiordelli – uomo di profonda cultura e attento ai bisogni e alle esigenze dei suoi parrocchiani – l’altro direttore della Tipografia Leonardo da Vinci sita in città di Castello, don Enrico Giovagnoli – legato a don Ruggero da profonda stima ed amicizia – , posero la prima pietra di quella che poi si denominò Società Anonima Cooperativa Tipografica Pliniana. Oltre a loro i fondatori furono cittadini di Selci, di Città di Castello, di Roma, di Napoli, tutti citati nell’atto costitutivo riprodotto in copie fotostatiche (Pliniana 2013). Tra i componenti, che rappresentano vari spaccati della società, ricordiamo avvocati come Amerigo Gambuli, professori universitari come Alfredo De Gregorio di Roma, l’onorevole professor Achille Pellizzari di Roma, professor Francesco Perella di Napoli, notabili come Giulio Pierangeli e personaggi della piccola borghesia legati comunque al mondo della cultura<sup>1</sup>.

La prima domanda che oggi ci poniamo è perché proprio a Selci? Proviamo a dare risposte basandoci sia sui racconti tramandati da generazioni, sia su un’analisi del contesto socio-economico dell’epoca. Erano gli anni in cui l’Italia Giolittiana si

---

<sup>1</sup> Aggiungiamo che aderirono molti selciarini tra cui vogliamo ricordare Luigi Leonardi (che poi diventerà in futuro primo proto, poi direttore della Pliniana), Artemisio Rossi, Domenico Comanducci, Eugenio Bistoni, Piero Starnini, Luigi Bianchini, Nazareno Polchi, Elpidio Torrioli.

affacciava sulla scena politico-europea ormai come stato-nazione, seppur ancora incompleta nei suoi confini socio-politici. Era forte il senso dello stato e vivo il patriottismo. La lira aveva un suo peso rispetto alle altre monete europee e fervevano iniziative di carattere sociale. Non dimentichiamo inoltre che erano gli anni ruggenti di Don Luigi Sturzo e, tornando a Città di Castello, aggiungiamo che era da poco arrivato, nel 1910, il nuovo vescovo Monsignor Carlo Liviero, originario della provincia di Vicenza, uomo eclettico e molto attento anche ai bisogni delle classi sociali più svantaggiate.

Forse tutte queste felici concomitanze furono determinanti per costituire questa realtà tipografica a Selci. Così la Pliniana, prima come succursale della Leonardo di Città di Castello, poi gradatamente in piena autonomia entrò a far parte del novero delle altre tipografie editoriali che all'epoca erano: la Scipione Lapi, l'Unione Arti Grafiche, la Leonardo da Vinci e infine la gloriosa tipografia Grifani Donati, fondata alla fine del '700, e dedicata ad una produzione editoriale di più ampio raggio.

Occorre tener presente che si viveva in un'epoca ricca di fermenti culturali ed era da appena un decennio scomparso Scipione Lapi, l'uomo più importante dell'editoria libraria e tipografica di Città di Castello, essendo riuscito, dopo anni di tenace impegno, ad emergere a livello nazionale.

## 2. *Le riviste giuridiche della Pliniana*

La tipografia Pliniana in pochi anni, nonostante la dolorosa parentesi della I guerra mondiale, riesce con la collaborazione della Leonardo da Vinci ad affermarsi nell'editoria scientifica di alto profilo, tanto che già nel 1922 le viene affidata la stampa della Rivista «Il foro veneto» di cui custodiamo gelosamente una copia. Poi negli anni sviluppa un intenso rapporto con la casa editrice CEDAM di Padova che le affida le riviste di «Pratica Tributaria», «Pratica Commerciale» e «Pratica Processuale». Il giorno 8 aprile 1923 cambia ragione sociale, assumendo quella di Società Anonima Tipografica Pliniana con la quale rimane fino al 1943, quando il giorno sabato 27 febbraio si trasforma in Stabilimento Tipografico Pliniana Srl. Durante il II conflitto

mondiale sospende per alcuni mesi l'attività, in coincidenza del passaggio del fronte poi, non avendo subito danneggiamenti bellici, la riprende grazie alla lungimiranza degli amministratori. In particolare dell'avvocato Luigi Pillitu e di Luigi Leonardi, che avevano acquistato prima della crisi finale discrete quantità di materie prime (carta ed inchiostro), dislocandole nelle diverse abitazioni dei tipografi selciarini per sottrarle alla razzia dei tedeschi.

Nell'Ottobre 1949, dopo brevi parentesi proprietarie, tra cui la Società Editrice Il Faro di Roma, viene rilevata dai fratelli Spinelli di Roma. Successivamente, nel Settembre 1963, passa nelle mani del Comm. Silvio Nardi & Figli fino all'11 Gennaio 1990 quando viene definitivamente rilevata dai tipografi dipendenti che si erano costituiti Società Cooperativa l'11 Novembre 1989.

Nel corso dei cento anni di ininterrotta attività La Pliniana ha visto uscire dalle sue macchine tipografiche oltre 2.000 titoli, tutti appartenenti ad edizioni a carattere storico, archivistico e scientifico. Oggi, come in passato, collabora con Istituti Pubblici e Religiosi, quali l'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, la SISMELE Edizioni del Galluzzo, la Deputazione di Storia Patria per l'Umbria, il Centro Storico Benedettino Italiano, la Curia Vescovile di Padova e l'Archivio Segreto Vaticano.

Così la Pliniana ha attraversato tutto il Novecento tra momenti floridi e momenti di ristrettezza, è sopravvissuta a due conflitti mondiali e nei suoi locali sono transitate diverse generazioni di tipografi insieme alle diverse tecnologie tipografiche. Fino ad oggi il percorso culturale e tecnico della Pliniana non si è mai interrotto, passando da proto a proto, da direttore a direttore. Noi ci impegneremo con il contributo di tutti a far proseguire il cammino attraverso le generazioni che verranno di questa piccola ma importante realtà del "paese-città" Selci-Umbro.



3. Percorsi storici della Pliniana

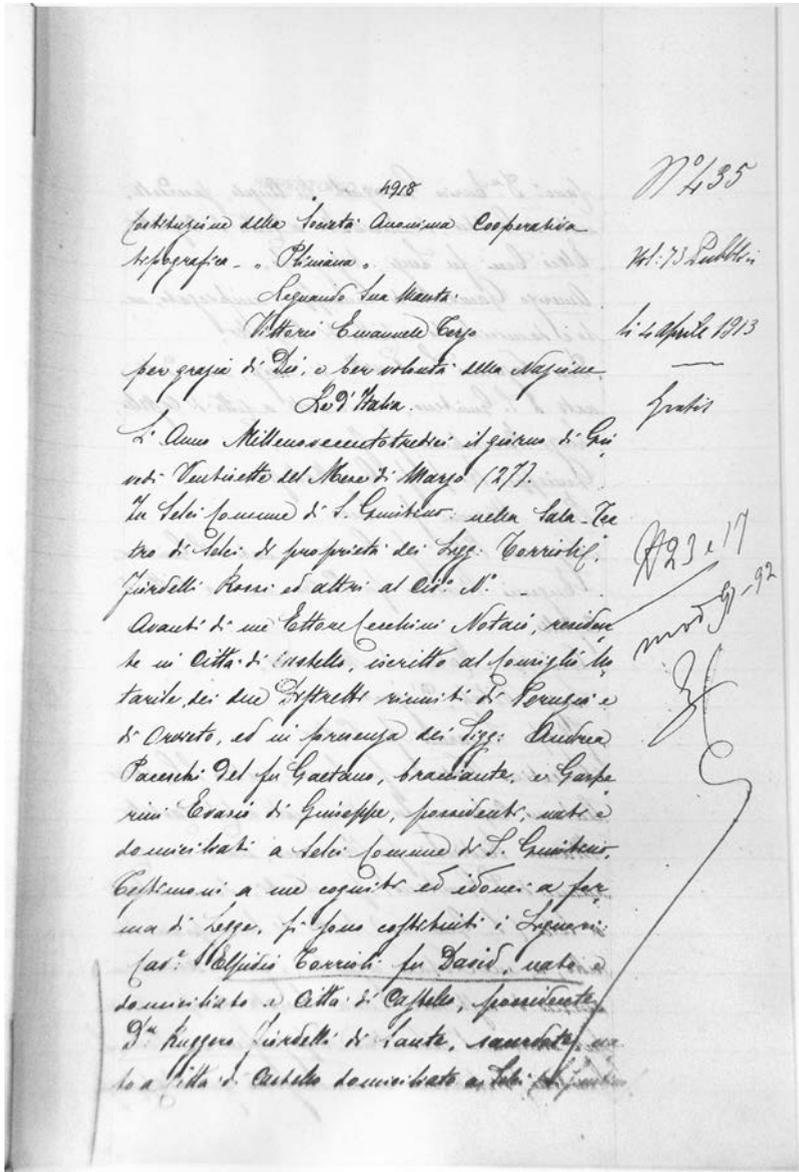


Fig. 1 - Costituzione della Società Anonima Cooperativa Tipografica Pliniana. Anno 1913, il giorno di giovedì 27 del mese di marzo in Selci, comune di S. Giustino, nella Sala del Teatro.



Fig. 2 - Piazza del Teatro in Selci, comune di S. Giustino.



Fig. 3 - Fotografia posta all'ingresso del Museo della Pliniana.



Fig. 4 - Lo stabilimento tipografico Pliniana di ieri.



Fig. 5 - Lo stabilimento tipografico Pliniana di oggi.

GIANNI OTTAVIANI

UNA FAMIGLIA TIPOGRAFICA  
TRA TRADIZIONE ED INNOVAZIONE:  
LA GRIFANI DONATI

1. *Scene da una tipografia: l'infanzia*<sup>1</sup>

Sono nato nella casa materna, nel 1950, in Via del Pelagallo, in un popolare quartiere di Città di Castello, ma dopo due anni ero già in tipografia, o meglio, nell'appartamento dei nonni.

Alcuni miei amici avevano case molto belle, grandi, antiche. La casa dei miei nonni paterni però le superava tutte: avevano per casa una tipografia. L'abitazione-laboratorio è situata fin dal 1799 in corso Cavour, l'antica Via Superior di Tifernum Tiberinum, sul piano sovrastante la ex chiesa di San Paolo (XII sec.) che era già stata convento, salara e prigione. Non è raro, tra le vecchie famiglie di stampatori, trovare situazioni simili: ho conosciuto un editore sardo che era stato allattato in tipografia.

L'attività era stata intrapresa da due stampatori di Assisi, Francesco Donati e Bartolomeo Carlucci, che nel 1799 avevano avviato una tipografia stabile proprio in quegli ambienti e che, senza interruzioni, di generazione in generazione, si è tramandata fino ai giorni nostri.

Tutta la mia vita, di lavoro e non, è stata influenzata da questo connubio di casa e bottega. Il mestiere di stampatore l'ho appreso subito, con curiosità prima e con passione poi. Nei primi anni Cinquanta la tipografia andava a gonfie vele, e vi erano impiegati una ventina di dipendenti: sei compositori, tre legatrici, tre mac-

---

<sup>1</sup> Gianni Ottaviani, proprietario della tipografia Grifani, di Città di Castello, ci offre un racconto in prima persona degli eventi che hanno caratterizzato la storia della sua tipografia.

chinisti, due torcolieri ed il proto (mio bisnonno Ernesto e, alla sua morte, mio nonno Alberto). Ci lavoravano anche il babbo e lo zio Italo; mia madre teneva la contabilità.

Il lavoro era non solo di tipo commerciale, ma anche editoriale. I principali committenti erano il Comune, l'Ospedale, la Società Laica del Camposanto, la Cassa di Risparmio, la Ferrovia Centrale Umbra oltre che avvocati, dottori e commercianti. Si stampava di tutto, dalle partecipazioni nuziali ai manifesti funebri!

Vivevo tutti i momenti di vita della Tipografia: ho assistito alla realizzazione dei rulli inchiostatori fatti con le "forme", che ogni macchina da stampa allora aveva in dotazione, e sento ancora l'odore degli ingredienti, glicerina, melassa e la vecchia gomma, tagliata a cubetti (allora si recuperava tutto il recuperabile), che venivano messi a fondere assieme fino ad ebollizione e quindi versati negli stampi.

Un altro odore che ho impresso nel ricordo è quello della colla tedesca, potentissima, usata anche dai falegnami, che serviva per rilegare i libri che si stampavano per conto di svariati committenti, del mondo religioso soprattutto: si scioglieva a bagnomaria, in un tegame sopra la stufa che assicurava anche il riscaldamento per tutto il laboratorio. I compositori andavano ogni tanto a scaldarsi le dita delle mani per poter cogliere meglio i caratteri. Era molto freddo d'inverno e, non di rado, gelavano i tubi dell'acqua.

In estate era l'opposto: il caldo era spesso insopportabile e mio nonno Alberto portava sempre l'asciugamano intorno al collo per detergersi il sudore, mentre mia nonna portava l'acqua fresca e la birra o un litro di vino bianco, che, per una meritata pausa di lavoro, offriva il nonno e che io andavo a comperare ("fresco mi raccomando!") nella vicina osteria.

Non mancavano le pause anche d'inverno: ricordo quelle di carnevale, con le castagnole e i fiocchi con l'alchermes, fatti da mia nonna Bettina nella cucina attigua al laboratorio della tipografia. E non c'è da stupirsi, l'ho premesso: l'appartamento a fianco della tipografia, dove vivevano i nonni, era una casa come tutte le altre: la cucina, la sala da pranzo, il salotto e due camere da letto. Era naturale che in certe occasioni quello che si preparava per i familiari si offrisse anche agli altri. Come

certe volte, d'altronde, le operaie, portavano crostate o "crostini ubriachi" fatti in casa.

Si sa che la materia principe per la stampa è la carta; per la nostra stamperia scaricare la carta e portarla su per trentatré ripidi scalini era "una bella ginnastica", come si diceva, ... e anche una bella perdita di tempo!

Il mio primo pacco di carta (250 fogli, 24-25 chili) l'ho trasportato che ero un ragazzino, ma già a 14 anni non vedevo l'ora di poter portare su una risma di 500 fogli: oggi ho 5 ernie.

## 2. *Gli anni Novanta: il ritorno alle arti tipografiche*

Diplomato all'Istituto Professionale per le Arti Grafiche, nei primi anni Settanta sono subito andato a lavorare in una "fotolito", la Fotolito Artistica, l'unica all'epoca nella nostra zona. La sicurezza di uno stipendio sicuro in un'azienda proiettata nel futuro aveva esercitato un'attrazione irresistibile. Vi rimarrò come dipendente per 10 anni acquisendo una conoscenza basilare per tutto il mio successivo lavoro.

Gli anni passano: nel 1995, dopo l'esperienza della fotolito, decido di tornare nella Tipografia, nell'ambiente di famiglia. La stampa in Off-sett, basata e sviluppata sulla tecnica litografica che Aloisio Senefelder aveva inventato alla fine del Settecento, si stava diffondendo rapidamente e già si poteva intuire la sua definitiva affermazione.

La tipografia era riuscita a contrastare l'affermarsi di tale tecnica fino agli anni Venti: riviste, enciclopedie ed altre edizioni erano ancora stampate con caratteri mobili e in xilografia per le immagini. Con l'Off-sett la tipografia soccomberà ed anche la nostra attività si manteneva sempre con maggiori difficoltà. Eravamo rimasti solo in cinque, una legatrice, due compositori e due macchinisti, oltre me che avevo introdotto la prima Off-sett, una Rotaprint 35×50, sostituita poi con una Rioby dello stesso formato, e la mamma, "la Signora Flora", che nonostante l'età ormai avanzata non si stancava mai di procurare il lavoro e di badare ai conti.

La concorrenza si faceva però sempre più spietata ed era impossibile non intravedere la fine certa per l'antica Tipografia.

### 3. *La fase industriale*

La decisione che presi, sollecitata anche da amici stampatori, fu quella di trasferirmi nella zona industriale per impiantare una impresa, non più solo di stamperia, ma anche di piegatura e cucitura automatica, per realizzare prodotti (tanto per citarne alcuni, registri, blocchi e così via) richiesti da committenti importanti quali Pirola & Maggioli. Tonnellate di carta piegata, cucita e rifilata ogni giorno al piano terra di uno squallido ed anonimo capannone... e via.

Non soddisfatto, sfiancato dai ritmi di produzione e spesso angosciato dalle situazioni contabili, su consiglio dell'amico Fangio, integro l'attività acquistando una perforatrice ed una spiralatrice (Rilecart).

Gli orari di lavoro divennero così ancora più lunghi ed usuranti anche perché il lavoro di spiratura si concentrava in pochi mesi l'anno, da settembre a gennaio, per produrre calendari di ogni genere. Con mia moglie sempre al mio fianco ed il figlio Milos, più di una notte, a dormire sulla cesta dei ritagli, gli "sfrisi" del tagliacarta, tiriamo avanti per qualche anno con un ritmo a dir poco alienante.

### 4. *Dico basta*

Dopo un paio d'anni *dico basta* e concludo che non era quella la vita che avevo pensato per me e per la mia famiglia. Completamente persa la passione, deluso dai risultati economici, in profonda crisi esistenziale e depressiva, maturo dunque l'idea di "tornare a casa".

Sostenuto e confortato dagli amici più cari, provo a rilanciare l'antica tipografia dando fondo a tutte le risorse. Grazie all'aiuto dello zio Italo, che da solo con mia madre mandava ancora avanti l'attività e faceva fronte ai pochi lavori, ebbi l'opportunità di approfondire tutto ciò che già conoscevo sulle tecniche tipografiche; la mia preparazione era stata infatti per lo più scolastica e, tutto sommato, superficiale visto che, finita la scuola, ero andato a lavorare in una Fotolito, "Il futuro": non mi rendevo conto allora che il passato sarebbe diventato il mio futuro.

Italo mi trasmise dunque tutto il suo sapere e la sua esperienza professionale. Mi ero interessato poi, per mio conto, anche alle tecniche calcografiche riprendendo in mano i testi scolastici, qualche manuale tecnico e sfruttando poi l'esperienza e le conoscenze di qualche artista che operava in città. Cominciai così a stampare le prime lastre, alcune vecchie che avevo ritrovato dimenticate chissà dove, con un torchio acquistato di seconda mano. Rinasceva l'entusiasmo, seppure tra mille difficoltà e ristrettezze.

Mi mancava a quel punto di acquisire una tecnica mai esercitata dai miei antenati: la litografia su pietra.

### 5. *Il torchio tipografico a stella*

L'Istituto per Le Arti Grafiche mi dette in uso un torchio litografico a stella ormai dismesso da anni (Bollito & Torchio del 1844), che faceva solo parte dell'arredamento; quindi misi a frutto la conoscenza di vecchia data con il Maestro litografo Orlando Moretti che mi ha trasmesso tutta la sua vastissima conoscenza nel campo litografico. I primi tentativi, da solo, con alcune lastre che avevo recuperato, la fretta di vedere il risultato – “non ci vuole fretta, i tempi sono questi”, mi ripeteva Orlando – i facili entusiasmi e le delusioni: poi, pian piano, sono entrato nella tecnica e tutto risultava logico, quasi naturale. Era vero, altri ritmi, completamente diversi da quelli d'oggi: era per questo che ero tornato a “casa”.

La Tipografia ricomincia a vivere di nuova vita, più attiva che mai, coinvolgendo artisti che si cimentano con le diverse tecniche grafiche, mentre io mi impegnavo allo stesso tempo a portare avanti i pochi lavori – biglietti da visita, carte intestate, partecipazioni, composti e stampati come una volta – che mi assicuravano comunque una decorosa esistenza. Anche Adriana, mia moglie, nel frattempo si era specializzata nella legatoria e nel restauro di libri e volumi e si dedicava, come ancora oggi, a tutte quelle incombenze di ordine contabile ed organizzativo, per me odiose ed impossibili.

La Tipografia cominciava ad esercitare un interesse sempre maggiore sugli artisti locali, ma anche stranieri, che avevano in-

teresse e curiosità ad esprimersi utilizzando tecniche grafiche che in quel luogo potevano utilizzare.

Venne bandito un concorso, il primo organizzato dalla Grifani Donati, “Ex Libris Tifernum”, aperto a quanti volessero realizzare opere originali in un campo inusuale, l’Ex Libris appunto, che avessero per tema la Città: un successo sorprendente, sessanta-quattro partecipanti.

## 6. *La nascita del Museo tipografico*

Allo stesso tempo la Tipografia Grifani Donati attirava sempre più l’interesse di visitatori singoli o in gruppo, scolaresche soprattutto, che potevano conoscere la storia e lo sviluppo delle tecniche grafiche tradizionali e vederle direttamente applicate con i macchinari d’epoca, ancora perfettamente funzionanti, in un ambiente inusuale e dal sapore unico.

Tale realtà meritava di essere così ulteriormente conosciuta e valorizzata. L’incontro con Marco Picasso, allora direttore di «Graphicus» la più antica rivista del settore, fu fondamentale per conoscere altre simili realtà che in varie parti d’Italia si andavano organizzando per dar vita ad una Associazione. Ed infatti, dopo un primo congresso nel 2003 ad Urbino, si costituiva formalmente nel 2005 L’Associazione Italiana dei Musei della Stampa e della Carta (AIMSC) con sede presso Assografici a Milano, che riuniva un centinaio di Musei, raccolte pubbliche e private, esperti ed appassionati della storia della tipografia e della carta. L’Associazione promuove l’attività e la visibilità dei musei, degli archivi e delle raccolte, pubblici o privati, il cui scopo sia la conservazione delle radici e delle tradizionali tecniche delle Arti Grafiche e cartarie, compresi quindi macchinari, materiali collegati, quali libri, manifesti, ex-libris, etichette, stampe popolari, incisioni e quant’altro sia direttamente connesso all’arte della stampa e della carta.

In tale contesto la Grifani Donati si caratterizzava comunque per essere l’unica realtà che rappresentava l’idea di un museo vivente dove al percorso espositivo si associava la pratica diretta, dove la storia trovava una precisa ed autentica rappresentazione.

Nel Marzo del 2005 la Regione dell’Umbria riconobbe con formale decreto la Tipografia Grifani Donati di interesse alla

fruizione pubblica e l'inserì nel Sistema Museale Regionale. L'occasione di un bando regionale che finanziava interventi di valorizzazione di beni culturali ed ambientali, vide più direttamente coinvolta anche l'Amministrazione Comunale che, proprietaria dei locali della Tipografia, propose un progetto di adattamento alla nuova funzione museale e culturale di quella realtà.

Non senza sorpresa, l'iniziativa fu finanziata per un importo sufficiente a realizzare tutti gli interventi di sistemazione ed adeguamento della struttura, degli impianti e degli arredi, senza peraltro alterare in nessun modo l'originario sapore del laboratorio.

Tale processo di musealizzazione è ormai prossimo alla definitiva conclusione con la sottoscrizione di una convenzione che regola i rapporti con il Comune per l'utilizzo dei locali, e con la definizione di tutte le incombenze formali previste dalle normative che disciplinano i musei.

In questi ultimi anni dunque si è andato realizzando il desiderio di dare un futuro al grande patrimonio costituito dalla Tipografia Grifani Donati che oggi attrae persone di ogni genere, provenienti da ogni angolo del Paese, stranieri, esperti e non, insegnanti, tecnici, collezionisti, bibliofili che ogni volta, indistintamente, si stupiscono di tale nascosta realtà. Dal 1995 ad oggi nei locali della Tipografia hanno esposto e/o realizzato i loro lavori più di cinquanta artisti, si sono allestite mostre tematiche, si organizzano incontri culturali.

La Grifani Donati è ancora attiva e unisce alla esclusiva produzione con le tecniche dirette (tipografia, calcografia e litografia su pietra) una importante funzione culturale e di promozione della Città.

Nonostante il pensionamento, è sempre maggiore il tempo che passo in Tipografia a portare avanti il lavoro, a studiare sempre nuove tecniche, ad intrattenermi con i tanti amici che salgono magari solo per fare due chiacchiere, a conoscere continuamente le persone interessanti che si affacciano per una visita.

... E resta ancora il sogno di tornarci a vivere in Tipografia, come i miei nonni, casa e bottega.

Non mi rimane allora che invitarvi per una visita: vi aspetto.



SARAH BONCIARELLI

PITTURE, DISEGNI, AFFRESCHI.  
LE ESPERIENZE ARTISTICHE  
DI UN GIOVANE ILLUSTRATORE

1. *Albi Bachini, allievo di De Rigù*

Nel secondo dopoguerra la Libreria Editrice La Tifernate - G. Paci Editore di Città di Castello, inizia a ristampare alcuni grandi classici dell'editoria che avevano conosciuto una scarsa circolazione e si erano resi difficilmente reperibili negli anni della guerra. A queste pubblicazioni l'editore dedica una grande cura occupandosi con passione, oltre che dell'aspetto legato alla stampa e alla scrittura tipografica, dell'aspetto visivo. La casa editrice si serve del contributo e della partecipazione di illustratori e pittori locali, tra cui spicca Albi Benito Bachini che, appena quindicenne ed allievo della Scuola Arti Grafiche, lavora per la Libreria Editrice La Tifernate al progetto visivo del *Pinocchio* di Collodi (1948). Bachini si occupa, sia di illustrare le copertine di *Pinocchio* (si vedano i bozzetti), che delle linoleografie interne al volume (tavv. 1-7).

Benito Albi Bachini (1927-1986), pittore, illustratore e scultore, è stato giovanissimo allievo di Aldo Riguccini, che qui ci preme anche ricordare per molti suoi meriti, non solo come padre artistico del nostro giovanissimo artista. Autore degli affreschi di S. Maria Maggiore e di San Domenico a Città di Castello, ma famoso soprattutto come stilista e come arredatore con il nome d'arte De Rigù, Riguccini (1912-1992) si muove su campi differenti ed è in grado di proiettare il suo estro su materie diverse (ceramista, grafico, stilista, arredatore – potremmo dire anche artigiano –). Egli ha fatto propri alcuni principi appartenenti al percorso artistico e teorico, oltre che estetico, di un movimento come la Bauhaus, focalizzato sulla celebrazione della funzionalità dell'arte e sulla versatilità dell'artista:

l'arte infatti in Riguccini deve avere una funzione, deve essere calata nella quotidianità, deve nascere dalla relazione tra tecnologie e culture. Da qui l'interesse per la moda, l'architettura e per gli oggetti d'arredamento che la scuola tedesca nata a Weimer nel 1919 – ed attiva negli anni della prima giovinezza dell'artista Riguccini – mette al centro dei propri interessi e delle proprie sperimentazioni.

Il suo allievo Bachini sembra risentire di queste tendenze artistiche che vedono nell'arte uno studio dei materiali, delle tecniche di lavorazione, una possibilità di coinvolgere tutti gli aspetti del vivere quotidiano, un'arte che diventa anche imprenditoria e si trasforma in qualcosa di vendibile. Bachini vive e respira queste atmosfere, se ne appropria, adattandole al suo contesto e alle sue esigenze. Di lui colpisce la versatilità grafica che gli permette di spaziare tra differenti forme di creatività visiva, consentendogli di realizzare affreschi – famosi quelli di Taormina, realizzati presso il Grand Hotel San Domenico (figg. 3, 4)<sup>1</sup> – manifesti per il cinema a Cinecittà, illustrazioni editoriali, dipinti e quadri.

Piero Pellegrini nell'introduzione al volume *Albi Bachini* curato dall'editore Petrucci nel 1989<sup>2</sup>, individua nel disegno (punto di vista che condividiamo) il cuore di tutta l'opera dell'artista: «un disegno veloce, ma morbido, ora arguto, ora pacato, ma sempre incisivo e predominante» (Pellegrini 1989). Pellegrini parla dei soggetti e dei materiali scelti dal pittore per le sue opere e dice: «Angeli e diavoli, vita e morte, con furore o ironica indolenza, tele, cartoni, falsite, compensato, creta, carta; ogni materiale andava bene; l'importante era fissare il sentimento prima che svanisse come sogno al mattino» (Pellegrini 1989) (figg. 1, 2).

## 2. *Pinocchio, per cominciare*

Bachini sa usare dunque materiali diversi, sa muoversi con abilità tra le tecniche, sa mutare soggetto e adattarsi a supporti e luoghi

---

<sup>1</sup> L'individuazione di affreschi realizzati da Albi Bachini è stata resa possibile grazie alla gentile collaborazione di Luisa Capocardo, assistant manager dell'Hotel San Domenico Palace di Taormina che ha raccolto anche i ricordi di un anziano concierge che lavorava al Grand Hotel negli anni '60 e che racconta di un uomo venuto dal centro Italia che si dedicò per mesi alla realizzazione di quegli affreschi riferendosi forse proprio a Bachini.

<sup>2</sup> Si veda Riguccini 1994.

sempre nuovi. Uno dei lavori per il quale Bachini viene ricordato con più piacere dai suoi concittadini<sup>3</sup> è costituito dalla realizzazione degli affreschi per la chiesa di San Leo Bastia<sup>4</sup>, risalenti agli anni '60<sup>5</sup>. L'artista li allestisce collocando in un lato della canonica *San Leone Magno* (fig. 9), nel battistero, *Il Battesimo di Gesù al Giordano* (figg. 5, 6), con uno sfondo dedicato alle colline di San Leo, illuminate da un tramonto acceso da nuvole rosse. Il pilastro a fianco dell'altare viene decorato con *La Madonna della Neve* (fig. 7), in ricordo della cappellina distrutta della Madonna dell'Olmo e infine il pilastro di destra con affreschi dedicati a *San Cristoforo* (fig. 8), in ricordo di un'altra vecchia chiesa della zona.

Se la pittura e gli affreschi sono il punto di arrivo, guardando agli esordi dell'attività creativa di Bachini possiamo individuare nell'ambito editoriale il territorio privilegiato dei suoi esercizi. Seguendo il maestro Riguccini che lavora per l'editore Paci alla realizzazione delle linoleografie de *I Promessi sposi*, il giovane Bachini mette a frutto le proprie capacità per la realizzazione delle copertine e delle illustrazioni interne di *Pinocchio*<sup>6</sup>. È attraverso la fantasia e la creatività di Bachini che è possibile ricostruire il dipanarsi narrativo della storia del burattino, la rappresentazione dei suoi protagonisti, da Geppetto al Pescecane, dal Gatto e la Volpe alla Fata turchina, passando per Lucignolo nel Paese dei Balocchi.

Le colorate illustrazioni di Bachini aprono diverse piste di lettura, accompagnano la fantasia dei giovani lettori in un percorso in cui immagini e testo si intrecciano e cooperano per la costruzione di una storia.

---

<sup>3</sup> Le informazioni presentate in questo contributo sono in parte frutto delle conversazioni avute con concittadini che ricordano con molto affetto Albi Bachini. Ringrazio in particolare per questi ricordi Ubaldo Mariucci, Antonella Lignani, Gianni Ottaviani.

<sup>4</sup> La chiesa di San Leo Bastia, frazione del Comune di Città di Castello, non distante dal confine toscano, fu fatta erigere dal parroco Don Torquato Sergenti.

<sup>5</sup> L'acquisizione delle immagini degli affreschi si deve al prezioso contributo di Andrea Tafini, allievo del Dottorato in Scienza del Libro e della Scrittura dell'Università per Stranieri di Perugia.

<sup>6</sup> L'edizione realizzata dall'editore Paci è aperta dall'introduzione di Attilio Momigliano che, come ricordato da Enrico Paci nel suo saggio, fu critico letterario e professore universitario nelle Università di Catania, Pisa e Firenze. Nell'epistolario dell'editore Paci sono conservate le lettere che Momigliano scambia con l'editore Paci e gli appunti per la prefazione dell'edizione di *Pinocchio*.

Anche l'annuncio pubblicitario che l'editore Paci prepara per promuovere la vendita del volume, evidenzia il prestigio di un'edizione «con 80 illustrazioni a colori che abbelliscono questa edizione e che Albi Bachini incise all'età di 15 anni». La creatività di un giovane "lettore" è messa al servizio di un'opera per giovani e le immagini sviluppano un dialogo tra pari, facendo condividere delle fantasie, dei mondi immaginari, delle interpretazioni di una storia a tutti conosciuta e da tutti amata.

Bachini inaugura con Pinocchio uno stile, mettendo il suo precoce talento a disposizione dell'editore Paci (e del mondo della cultura editoriale) e fornendo una sua personale lettura della storia del burattino. A suo modo Bachini racconta, narra, dipana le trame, mettendo sotto la luce dei riflettori alcuni aspetti del racconto che più devono aver colpito la sua fantasia di ragazzo.

In alcuni casi le illustrazioni sono inserite nella pagina in modo da creare un processo di lettura frammentato, ma simultaneo, come quello di un rebus enigmistico che è possibile risolvere soltanto con una lettura integrata della parte verbale e di quella non verbale e visiva. Il suo è un intervento diretto sulla pagina tipografica, a volte strabordante, a volte coloratissimo, ma essenziale per la creazione di una nuova narrazione, unica ed emozionante, sicuramente artistica. Verdi, azzurre, arancioni e rosse le sue illustrazioni ravvivano la pagina e raccontano allo stesso tempo, aggiungendo nuovi dettagli e fornendo un fondamentale supporto alla lettura. Potremmo dire che l'esempio di Bachini esprime in modo molto efficace una delle caratteristiche del territorio tifernate in cui le abilità e le conoscenze degli artigiani dell'editoria e della tipografia convivono con una tradizione artistica ricca e prestigiosa. L'arte della realizzazione tipografica del libro, la composizione della pagina, l'allestimento visivo, sono sicuramente influenzati dalla presenza sul territorio di una vivacità artistica che costituisce parte cruciale di questo percorso. Arte ed editoria, arte e tipografia convivono arricchendosi reciprocamente e la figura di Albi Bachini è emblematica e riesce a rappresentare in modo efficace questi scambi e queste collaborazioni.

### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Comune di Città di Castello, *Albi Bachini 1947-1980*, Città di Castello, Petruzzi, 1989.
- Capecci A. (a cura di), *Aldo Riguccini. Dipinti e disegni 1932-1945*, Città di Castello, Petruzzi, 1994.
- Viardo P., *Aldo Riguccini pittore*, Firenze, Il Ponte, 1942.



Fig. 1 - Marinaio (1948) dal catalogo *Albi Bachini 1947-1980*, Città di Castello, Petruzzi editore, 1989.



Fig. 2 - Autoritratto (1948) dal catalogo *Albi Bachini 1947-1980*, Città di Castello, Petruzzi editore, 1989.



Fig. 3 - Firma di Albi Benito Bachini sull'affresco del San Domenico Palace di Taormina.



Fig. 4 - Affresco di Albi Benito Bachini - San Domenico Palace Taormina.



Figg. 5-6 - Affreschi di Albi Bachini presso la chiesa di San Leo Bastia, Battesimo di Gesù al Giordano.



Fig. 7 - Affreschi di Albi Bachini presso la chiesa di San Leo Bastia, Madonna delle Neve.



Fig. 8 - Affreschi di Albi Bachini presso la chiesa di San Leo Bastia, San Cristoforo.



Fig. 9 - Affreschi di Albi Bachini presso la chiesa di San Leo Bastia, San Leone Magno nell'atto di persuadere Attila a non invadere l'Italia.

GIOVANNA ZAGANELLI

STORIA DI UNO (SCONOSCIUTO)  
TIPOGRAFO TIFERNATE

1. Dal manoscritto di Costantino Magi: *Fratta Perugina descritta da Costantino Magi da d(ett)o luogo, Medico, Fisico e Cittadino Perugino*

La storia che stiamo per raccontare nasce dall'incontro con un manoscritto, conservato alla Biblioteca Augusta di Perugia, specificamente il Ms. 1223<sup>1</sup>, che raccoglie le *Vite degli uomini illustri di Umbertide*, scritto da Costantino Magi e datato intorno al sec. XVIII<sup>2</sup>.

Prima di procedere nel racconto occupiamoci del manoscritto, la cui struttura complessiva si organizza intorno alle seguenti sezioni:

Il Frontespizio (c. 1r): *Fratta Perugina descritta da Costantino Magi da d(ett)o luogo, Medico, Fisico e Cittadino Perugino*; L'Apostrofe al lettore (c. 1r): *Scusa al lettore*. Da qui il copista prosegue ininterrottamente con la narrazione fino alla c. 43r

---

<sup>1</sup> Biblioteca Augusta, Ms. 1223 (Inventario Biblioteca Annibale Mariotti, sec. XVIII): *Fratta Perugina descritta da Costantino Magi da d(ett)o luogo, Medico, Fisico e Cittadino Perugino* (Libro I). L'inventario della biblioteca del Mariotti risale al 1801: il manoscritto tuttavia è databile con ogni probabilità alla metà del '700, in quanto si fa allusione, nel corso della trattazione, a fatti risalenti al XVIII secolo. La scrittura presenta un *ductus* corsivo, che si fa via via più contratto nella seconda parte del *codex* (alimentando forse il dubbio che si siano alternate diverse mani). Si tratta di corsiva settecentesca di matrice italica, con aste ascendenti e discendenti allungate al di sopra e al di sotto del rigo di base della scrittura, occhiellate come nella mercatesca. Sulla datazione del manoscritto si veda anche la nota 4 del presente saggio.

<sup>2</sup> Ringrazio per il prezioso lavoro di reperimento delle carte del manoscritto Davide Pairone, e per la lettura, la trascrizione e l'organizzazione delle carte Martina Pazzi.

inclusa, senza separare mediante l'inserimento di spazi lasciati in bianco l'apostrofe al lettore dal resto della trattazione.

Dalla c. 43v prendono il via le *Memorie delle cose più notabili occorse nella Terra della Fratta*. In questa parte del codice abbiamo una sezione dedicata ad un cittadino tifernate della prima metà del '600, Melchiorre Taragoni (cc. 112r-145v), più esattamente: *Vita e Miracoli del Ven(erabile) Servo di Dio Fr(ate) Melchiorre Taragoni di Città di Castello*. Dalla c. 146r seguono altre biografie: *Vite sommarie degli Uomini Illustri della Fratta descritte da Costantino Magi Fisico di d(ett)a Terra e Cittadino Perugia*. Alla c. 146r, in modo speculare alla prima parte, segue di nuovo il richiamo al lettore: *Al lettore / Mancarono a questa Terra o Patria scrittori ma non già l'azzioni [sic] da scriversi*.

E infine, in chiusura, le c. 364v, 433v e 460r presentano, rispettivamente, la sezione *Del Benefizio di Civitella Ranieri, e delle sue Chiese di S. Cristofano di Sardano*, il *Racconto in breve dello scritto in luogo circa il Beneficio di Civitella Ranieri*, e le *Memorie della fondazione del convento di S. Maria presso alla Terra della Fratta*<sup>3</sup>.

Scorrendo la composizione del codice siamo stati incuriositi dalla sezione riguardante le *Memorie delle cose più notabili occorse nella Terra della Fratta*, e ancora più precisamente, dalla parte riguardante la *Vita e Miracoli del Ven(erabile) Servo di Dio Fr(ate) Melchiorre Taragoni di Città di Castello*. Abbiamo voluto così vederci più chiaro sull'esistenza e le opere di questo frate, nato a Città di Castello nel 1587 da Sebastiano Taragoni e da Lucia de' Pazzi, e morto nella Terra di Fratta nel 1649. In effetti la nostra ricerca ha portato a delle scoperte davvero interessanti proprio nell'ambito di cui ci stiamo occupando nel presente volume, con diversi filoni di indagine riguardanti la storia della tipografia.

Sappiamo infatti (come è stato detto sia nel saggio introduttivo, sia con ulteriori richiami dei diversi contributi che compongono il

---

<sup>3</sup> Il manoscritto si compone complessivamente di 488 carte (inclusi i fogli di guardia), di cui 470 trascritte. La segnatura, apposta solo al recto di ciascuna carta di cui si compone il codice, parte dal frontespizio dell'intera opera (c. 1r) e termina al recto dell'ultimo foglio di guardia (c. 485r). Inoltre i primi tre fogli di guardia sono segnati con numeri romani.

volume) che nell'orizzonte tifernate l'alba della galassia Gutenberg si è affacciata, seppure in modo sporadico, intorno al 1539, con tipografi ambulanti provenienti da Cortona, da Cremona e che orbitavano tra la Toscana, l'Umbria e le Marche. Cosicché il periodo che ha segnato la vita di Melchiorre Taragoni, questo è il nome del cittadino tifernate, era proprio quello cruciale, quello che ha visto l'Italia e l'Europa in un fermento culturale – forse – senza precedenti.

Ma torniamo alle pagine del manoscritto, dove dal *recto* della c. 112 al *verso* della c. 145 il copista trascrive la vita di Melchiorre, redatta da Costantino Magi. Scopriamo così un velocissimo accenno, tuttavia di fondamentale importanza per la storia dell'editoria di Città di Castello.

## 2. *Dall'esercizio della stampa alla vita solitaria di Melchiorre*

Percorrendo la c. 113r del manoscritto troviamo:

**c. 113r** [...] benché li suoi Genitori procurassero d'accasarlo con partito molto ricco, et onorato, tolto non di meno ogni pensiero dal Mondo, *dall'essercizio delle stampe, che introdotto avea nella sua Patria*, se ne andò a vivere vita solitaria nel Monte di Civitella guasta, già detta Civitella d'Ugolino, celebre Marchesato, ora chiamato monte di S. Anna, avendo prima in Spello dal Vicario del Vescovo di Spoleto ricevuto l'abito di S. Paolo Primo Eremita intorno all'anno 1622. Visse Egli per alcun tempo sopra d(ett)o... [...]

Dunque Melchiorre, la cui educazione era stata seguita in modo molto accurato dai genitori, che si apprestavano poi a farlo accasare con una giovine di famiglia altolocata, nella prima parte della sua vita si è dedicato all'arte della tipografia che aveva diffuso nella sua patria. Certo l'accenno è fugace, ma veritiero se pensiamo che Costantino Magi doveva conoscere di persona Melchiorre Taragoni, essendo i nostri vissuti nello stesso tempo<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> A più riprese, nella sezione del manoscritto di cui ci siamo occupati, il Magi afferma di aver seguito personalmente alcune fasi del ritiro spirituale di Melchiorre, nonché di aver assistito ad alcune delle sue mortificazioni corporali. Al *recto* di

Riportiamo anche un'altra rapida nota che conferma il suo lavoro di stampatore e da cui si evince la confidenza che Melchiorre aveva con i documenti stampati. Facciamo ancora parlare il manoscritto:

**c. 121v** [...] E per maggiorm(ent)e dilatare la divozione della Passione, *portava seco molte copie stampate della sud(dett)a Oraz(ion) e; e le distribuiva a molti.* Gli restava talmente impressa nel Cuore la memoria delle Piaghe di Gesu Cristo N. S., e dei Dolori della sua amara Passione per le spesse meditazioni, che di quella faceva, che andò a visitare il Sig. Monte di Varallo nella Diocesi di Novara, quasi nel fine della Valle Seria ne Paesi de Svizzeri, dove sono espressi tutti i misteri di essa Passione in diverse Capellette sparse per quel monte per meditarla [segni di richiamo]

Non doveva essere consuetudine di molti uomini di chiesa distribuire copie stampate delle orazioni, ma Melchiorre le aveva a disposizione, si può supporre, proprio per l'esercizio cui si era dedicato prima di ritirarsi a vita solitaria. Possiamo dunque affermare senza reticenza che Melchiorre, di cui siamo venuti a conoscenza attraverso l'opera di Costantino Magi, possa essere annoverato tra coloro che avevano esercitato l'arte della tipografia a Città di Castello. Anche un'altra considerazione, oltre alle fonti presenti nel manoscritto, ci spinge in questa direzione, ma qui siamo nel campo della pura ipotesi. Il fatto che Melchiorre avesse ricevuto a Spello dal Vicario del Vescovo di Spoleto l'abito di S. Paolo, Primo Eremita, intorno all'anno 1622, fa supporre forse che egli si muovesse nelle zone tra Spello e Foligno, un centro, come sappiamo molto importante per l'arte tipografica<sup>5</sup>, e dove

---

c. 140, inoltre, il copista dichiara di essere stato chiamato a deporre sopra la vita di Melchiorre eremita, scritta di sua mano, per ordine dell'Inquisitore di Gubbio. Se autografo, il manoscritto dovrebbe essere seicentesco: in realtà il codice contiene riferimenti ad accadimenti settecenteschi, che lasciano supporre che la mano del copista sia più tarda rispetto a quella di Costantino Magi. Ne è riprova il fatto che il copista dichiara di «sieguire [sic] il Magi nei suoi fogli volanti» (cc. 42r e 43v), riferendosi all'autore in terza persona e svelando, dunque, l'esercizio di copiatura.

<sup>5</sup> Ma ricordiamo anche della stessa società di tipografi le stampe del 1470 del

forse ne aveva appreso le pratiche. Siamo nell'aprile 1472 quando viene stampata a Foligno la prima copia della *Divina Commedia* di Dante Alighieri, dal prototipografo di Magonza Giovanni Numeister, insieme ad Evangelista Angelini di Trevi, con la collaborazione dell'orafo folignate Emiliano Orfini.

### 3. *La vita del tipografo tifernate Melchiorre Taragoni attraverso le carte del manoscritto 1223*

Le riproduzioni che seguono, alternate alle trascrizioni delle relative tavole, propongono una selezione delle carte del manoscritto sulle «Memorie delle cose più notabili occorse nella Terra della Fratta» (c. 43v) di Costantino Magi, conservato presso la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (*segn.* Ms. 1223).

La cernita dà conto della struttura complessiva del manoscritto e della ripartizione delle varie sezioni di cui si compone il codice, fino ad arrivare a quella dedicata alla *Vita e [ai] Miracoli del Ven(erabile) Servo di Dio Fr(ate) Melchiorre Taragoni di Città di Castello*, tipografo tifernate attivo nella «Provincia dell'Umbria» (c. 1r) nella II metà del Seicento (il copista trascrive la vita di Melchiorre, redatta da Costantino Magi, dal *recto* di c. 112 al *verso* di c. 145).

Vengono riprodotte, rispettivamente, le carte 1r (frontespizio dell'intero manoscritto, contenente l'apostrofe al lettore), 43v (una sorta di secondo frontespizio sulle «Memorie delle cose più notabili occorse nella Terra della Fratta», quando imperversava la guerra tra Ferdinando II Gran Duca di Toscana e Urbano VIII) e, infine, alcune tavole tratte dalla biografia del Taragoni (nello specifico, le cc. 112r/v, 113r/v, 114r/v, 121v, 126v, 127r). Queste ultime risultano particolarmente autorevoli, in quanto, oltre a ricostruire le tappe salienti della vita di Melchiorre, attestano che, almeno fino al 1622, anno in cui il Vicario del Vescovo di Spoleto lo investì, a Spello, dell'abito di San Paolo Primo Eremita, il frate aveva «introdotto nella sua patria [Città di Castello, dove nacque il 23 marzo del 1587 da Sebastiano

---

*De bello italico adversus Gothos* di Leonardo Bruni, e del 1471 delle *Epistolae ad familiares* di Cicerone. Si veda Cecchini 1963, p. 124.

Taragoni e Lucia de' Pazzi di Citerna] l'essercizio [sic] delle stampe». Si tratta dell'unico riferimento esplicito alla attività pionieristica del Taragoni nel campo della tipografia seicentesca umbra. In ogni caso nella c. 121 $v$ , si legge che il frate, durante le sue predicazioni, fosse solito portare «seco molte copie stam-pate della suddetta Orazione [i. e. orazione sulla Passione di Gesù]»<sup>6</sup>.

---

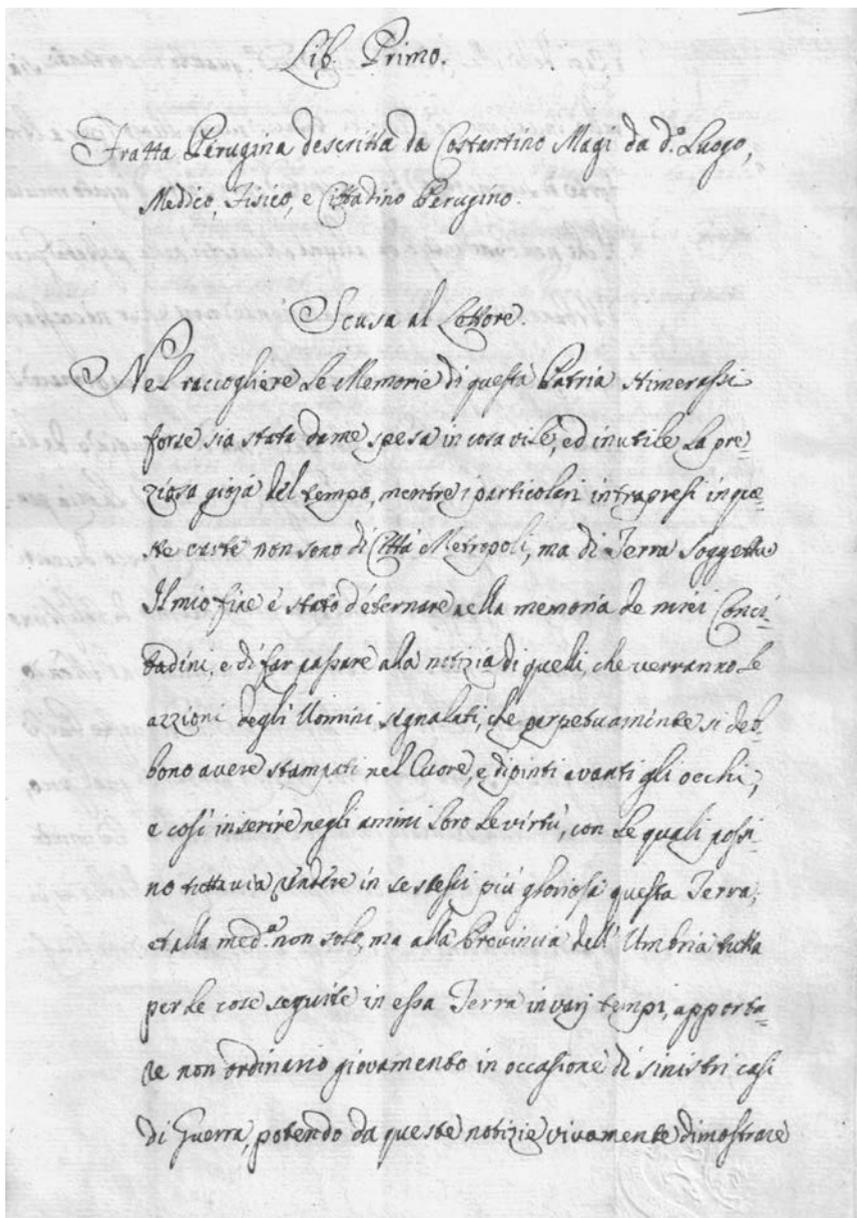
<sup>6</sup> Il copista trascrive la vita di Melchiorre, redatta da Costantino Magi, dal *recto* di c. 112 al *verso* di c. 145.

*Percorso attraverso le carte del codice Ms. 1223\**

\* Le barre divisorie che abbiamo lasciato all'interno della trascrizione segnalano gli a capo nelle carte originali del Ms. Le abbreviazioni vengono completate all'interno delle parentesi. Al *verso* di ciascuna carta troviamo il segno di richiamo, cioè la parole che apre il *recto* della carta successiva.

*Frontespizio del Codex***Trascrizione**

**c. 1r** Lib(ro) Primo / Fratta Perugina descritta da Costantino Magi da d(ett)o Luogo, / Medico, Fisico, e Cittadino Perugino. / Scusa al Lettore / Nel raccogliere le Memorie di questa Patria stimerassi / forse sia stata da me spesa in cosa vile, ed inutile la pre- / ziosa gioia del tempo, mentre i particolari intrapresi in que- / ste carte non sono di Città Metropoli, ma di Terra soggetta. / Il mio fine è stato d'eternare nella memoria de miei Conci- / tadini, e di far passare alla notizia di quelli, che verranno le / azzioni degli Uomini segnalati, che perpetuamente si deb- / bono avere stampati nel Cuore, e dipinti avanti gli occhi, / e così inserire negli animi loro le virtù, con le quali possi- / no tuttavia rendere in se stessi più gloriosa questa Terra; / et alla med(esim)a non solo, ma alla Provincia dell'Umbria tutta / per le cose seguite in essa Terra in vari tempi, apporta- / re non ordinario giovamento in occasione di sinistri casi / di Guerra, potendo da queste notizie vivamente dimostrare /



*Secondo frontespizio***Trascrizione**

c. 43<sup>v</sup> Memoria delle cose più notabili, occorse nella / Terra della Fratta, e suoi contorni per la / Guerra mossa da Ferdinando II Gran / Duca di Toscana, e Collegati / Contro Urbano VIII nell' / anno 1643 così si- / egue il Magi / Nel raccontare le cose più notabili, occorse nella Terra / della Fratta, e suoi contorni per la Guerra de Collegati / contro Urbano VIII non è stata seguita fra'se, ne / metodo alcuno Isterico, perche furono alla sfugita / descritte, anzi rubate alla calamità del tempo med(esim)o / della Guerra, tutto pieno di tumulto, e di confusione, / da persona, che per l'inquietudine dell'animo e per le gravi occupazioni distratto non potea, se non tumul- / tuariam(en)te, e senza ordine alcuno lasciare queste me- / morie a suoi posterì a penna corrente. / Trasse / [segno di richiamo]

Memorie delle cose più notabili, occorse nella  
 Terra della Fratta, e suoi Contorni per la  
 Guerra mossa da Ferdinando II. Gran  
 Duca di Toscana, e Collegati  
 Contro Urbano VIII. nell'  
 anno 1643. così si è  
 equo il titolo

Nel raccontare le cose più notabili, occorse nella Terra  
 della Fratta, e suoi Contorni per la Guerra dei Collegati  
 contro Urbano VIII. non è stata seguita fra se, né  
 metodo elleno storico, perché furono altre spugna  
 de' scritti, anzi pubbli alla calamità del tempo med.  
 della guerra, tutto giorno tumulto, e di confusione,  
 de' pensieri, che per l'agitazione dell'animo e per le  
 gravi occupazioni disturbato non potè, se non cum  
 incertezza, e senza ordine alcuno la serie queste me-  
 morie a noi presentate, e come concorre. In fine

*Incipit della sezione dedicata al frate Melchiorre Taragoni*

### **Trascrizione**

**c. 112r (r. 5)** Vita, e Miracoli del Ven(erabil)e Servo di Dio Fr(ate)  
Melchior- / re Taragoni da Città di Castello Romito di / S. Anna /Fra'  
Melchiorre Romito di S. Anna cospicuo per la / Santità di vita, fu'  
condotto da Dio nella solitu- / dine, ov'Egli attentam(en)te ascoltando  
quanto così / interne ispirazioni Iddio parlasse al suo Cuore, / conobbe  
nelle vanità delle cose, come fosse / neccessario, e proporzionato mezzo  
la separa- / zione totale del mondo, ricordandosi, che / Mosè allora udì  
la voce di Dio, quando /

come questo no. LX. con la vita di un altro Santo,  
 che sarà S. Lauonio nato, e morto nel nostro Ter-  
 ritorio della Fratta, la quale si bramerebbe delle  
 vite de Santi piu meglio illustrata.  
 Vita, e Miracoli del Vno' Seruo di Dio Fr. Melchiorre,  
 nel Taragoni de' Monti di Capalzo Romito di  
 S. Anna  
 Fr. Melchiorre Romito di S. Anna copioso per la  
 santità di vita, fu condotto da Dio nella solita  
 dice, ou' Egli alteramente ricorrendo quanto col  
 interne ispirazioni Dio parlaua al suo cuore,  
 conobbe che ueniva delle cose, come sepe  
 necessario, e proportionato mezzo la separa-  
 zione totale del mondo, ricordandosi che  
 non' allora ad' la uoce di Dio, quando

Vita e miracoli di Melchiorre Taragoni:  
dati biografici

**Trascrizione**

**c. 112<sup>v</sup>** inoltrossi col Gregge nel Deserto, e che S. Gio(vanni) / Bat(tist)a fu' fatto Precursore di Cristo, e voce sua, mentre dimorava nel Deserto. Quest' / umil servo di Dio, che al Sacro Fonte si chi- / amava Melchiorre, nacque in Città di Castello / l'anno 1587 adì 23 di Marzo. Il Padre fu' / Sebastiano Taragoni dalla med(esim)a Città, il quale / esercitava l'arte di Falegname, e la Madre / si chiamava Lucia onestissima donna nata / nella riguardevole Famiglia de Pazzi della / Terra di Citerna. Vissero questi suoi Parenti ono- / ratamente, e diedero (quanto la condizione loro / permetteva) perfetta educazione a Melchiorre. Avendo Egli nel Trentesimoquinto anno / della / [segno di richiamo]

in un'opera col titolo nel deposito, e che: Gio.  
 Batta fu fatto Prensore di Cristo, e Voce sua,  
 mentre pur dimorava nel deposito. Quest'  
 unito seruo di Dio, che al verso Dante si chi-  
 amava Melchione, nacque in Città di Castello,  
 l'anno 1547. adì 13. di Marzo. Il Padre fu  
 Sebastiano Taragoni della med. Città, il quale  
 esercitava l'arte di Intagliatore, e la madre  
 si chiamava Lucia orefina Donna nata  
 nella riguarduola Famiglia de' Parri della  
 Terra di Cherna. Vigero questi suoi Parenti on-  
 estamente, e diedero quanto la condizione loro  
 per ~~madre~~ perfetta educazione a Melchione.  
 Avendo Egli nel Trentesimo quinto anno  
 della

Vita e miracoli di Melchiorre Taragoni:  
riferimento all'esercizio delle stampe a Città di Castello

### Trascrizione

**c. 113r** della sua età conosciuto con proprio disvantaggio / quanto fosse  
nociva la frequenza de Popoli, e l' / abitazione della Città, benché li  
suoi Genitori pro- / curassero d'accasarlo con partito molto ricco, et  
ono- / rato, tolto non di meno ogni pensiero dal Mondo, *dall'esercizio  
delle stampe, che introdotto avea / nella sua Patria*, se ne andò a vivere  
vita solita- / ria nel Monte di Civitella guasta, già detta / Civitella  
d'Ugolino, celebre Marchesato, ora chia- / mato monte di S. Anna,  
avendo prima in / Spello dal Vicario del Vescovo di Spoleto ricevuto /  
l'abito di S. Paolo Primo Eremita intorno all' / anno 1622. Visse Egli  
per alcun tempo sopra d(ett)o /

Nella sua età conosciuta con proprio di vantaggio  
 quanto sopra narra la frequenza de' Popoli, e l'  
 abitazione delle Città, benchè li suoi Genitori pro-  
 curarono d'acquistarlo con partito molto ricco, et ono-  
 rato, solo non meno ogni pensiero dal Mondo,  
 dell'esercizio delle stampe, che intodotto aveva  
 nella sua Patria, se ne andò a vivere in una solita-  
 rietà nel Monte di Civitella giusta già detta  
 Civitella d'Ugolino, celebre Marchese, ora chia-  
 mato monte di S. Anna, avendo prima in  
 specho dal Vicario del Vesovo d'ipolito ricevuto  
 l'abito di S. Paolo Primo Eremita intorno all'  
 anno 1677. Uscì egli per alcun tempo sopra d.

Vita e Miracoli di Melchiorre Taragoni:  
all'età di trentacinque anni Melchiorre  
intraprende il suo cammino ascetico

### Trascrizione

**c. 113<sup>v</sup>** Monte in una Cisterna, ove non stimò ne il ri- /gore delle stagioni, non piogge [sic], non tempeste, / ne altre ingiurie de tempi, o accidenti, pensan- / do solo alla ritirata, che aveva fatta verso il / Cielo, e non aversi a pentire d'essere stato / al Mondo. L'austerità di questa stanza gli / fu' proibita dal suo Padre Spirituale, onde / si rivolse prima d'edificare una Chiesa, e poi / certe poche Celle per alcuni Compagni, che / Egli andava meditando tirare a se in quel / luogo al servizio di Dio, essendosi proposto / nell'animo, che quel Castello, che prima era sta- / to un asilo d'Uomini scellerati, divenisse / un albergo [segno di richiamo] /

Monte in una Caverna, ove non v'ha ne il chi-  
 gior de' heresij, non pioggia, non tempeste,  
 ne altre injurie de' tempi, o accidenti, pen-  
 do solo alla puritade, che auera fatta verso il  
 Cielo, e non auersi a sentire d'opere s'hab-  
 al Mondo. La prosperita' di questa stanza gli  
 fu proibita dal suo Padre spirituale, onde  
 si risolue prima d'edificare una Chiesa, poi  
 certa poche che per alcuni compagni, che  
 Egli andaua meditando di uare a serir' quel  
 luogo al servizio di Dio, spendosi per uopo  
 nell'animo, che quel effetto, che prima era sta-  
 to un asilo d'homini scellerati, divenisse  
 un albergo

Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 1223 (c. 113v)

*Vita e Miracoli di Melchiorre Taragoni*: all'età di 35 anni, Melchiorre intraprende il suo cammino ascetico, ritirandosi sul Monte di Sant'Anna, dopo aver ricevuto, a Spello, l'abito di San Paolo Primo Eremita.

Vita e Miracoli di Melchiorre Taragoni:  
edificazione della chiesa di S. Anna  
e di un albergo per gli eremiti

**Trascrizione**

**c. 114r** un albergo d'Eremiti, che dovessero sempre mai / lodare  
S. D. M. nel med(esim)o luogo, ove avanti / era stato continuamente  
offeso, conservando / al Culto divino quel luogo, che fu' ricetto d'ogni  
/ scelleraggine abominevole. / L'anno 1634 del Consiglio di Città di  
Castello ottenne [sic] per / Decreto quel sito med(esim)o del Monte,  
che prima occu- / pava il pred(ett)o Castello di Civitella, ove disegnò  
il luogo / della Chiesa, la cui prima pietra fondamentale fu' / posta in  
giorno di Domenica d'Agosto del med(esim)o anno dal Sig(nor)e D. Li-  
vio Fianza Sacerdote di / riguardevoli condizioni Rettore della Chiesa  
del / Castello di Monte Migiano, et acciò la memoria / di questa fon-  
dazione fosse eterna, fece ornare d(ett)a Pietra con 2 Croci nelle faccie  
più corte, et in una /

un Albergò d'Eremiti, che douero sorge mai  
 Dove S. J. M. nel med. Luogo, oue uanti  
 era stato continuamente offeso, consecrandol  
 Culto diuino quel Luogo, che fu' pietto d'ogni  
 scheraggine abominabile.  
 L'anno 1634. del Consiglio di Città di Castello ottenne per  
 Decreto quel sito med. nel Monte, che prima occu-  
 pua il pred. spacio di quicella, oue diceu' il Luogo  
 della Chiesa, la cui prima pietra fondamentele fu  
 posta in giorno di Domenica d'Agosto del med.  
 anno dal V. G. D. Lucio Fidanza sacerdote di  
 riguarduoli condizioni Rettore della Chiesa del  
 Casello di Monte Sigiano, et accio' la memoria  
 di questa fondazione fosse eterna fece ornare d'  
 Pietre con n. 700 nella faccie picotte, et in una

Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 1223 (c. 114r)

*Vita e Miracoli di Melchiorre Taragoni*: nel 1634, con decreto del Consiglio di Città di Castello, vennero edificati una chiesa in onore di Sant'Anna e un albergo per gli eremiti.

Vita e Miracoli di Melchiorre Taragoni:  
devozione di Melchiorre per S. Anna

**Trascrizione**

**c. 114<sup>v</sup>** delle due era scritto = Ad Honorem S. Annę = a / cui fu' dedicata la Chiesa. Nell'altra faccia = Anno Domini 1634 = E nel piano di sopra / un'altra Croce. Così questo amirabile [sic] Servo di / Dio soddisfece in parte allo sviscerato ossequio, e di- / vozione, che grande al Maggior segno portava / alla Madre della Gran Regina del Cielo; poiché / oltre alla gran divozione verso S. D. M., e la Beatissima Vergine fu' singolarissi(ma)mente divoto / di S. Anna. Questa chiamava sempre per sua / Signora, questa predicava con grand'affetto, e te- / nerezza, e stimava per sua Avvocata. Pare- / va trionfasse ogni volta, che di quella favellava. / In tutte le sue afflizioni [sic], e tentazioni non / ebbe [segno di richiamo] /

delle due era scritto = A Honore S. Anna =  
 cui fu dedicata la Chiesa. Nell'altra faccia =  
 Anno Domini 1634 = Ercliano di Sopra  
 un'altra Croce. Così questo ammirabile venuto di  
 Dio, si offre in parte a ho, uisento che pio, ed  
 uzione, che quando al maggior segno portava  
 alla terra della gran Regina del cielo, poichè  
 oltre alla gran direzione ueso S. D. M. e la  
 Beatissima Vergine fu singolarmente di uoto  
 di S. Anna. Questa chiamata sempre per sua  
 signora, questa predicava con grand' affetto, e re-  
 uerire, e ornare per sua avvocata. Pare  
 uatione per ogni uolta, che di quella predicava.  
 In tutte le sue affezioni, e beatazioni non  
 altro

Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 1223 (c. 114v)

*Vita e Miracoli di Melchiorre Taragoni*: la devozione di Melchiorre per Sant'Anna si concretizza con la costruzione di un luogo di culto sul monte di Civitella Guasta, poi chiamato di Sant'Anna in onore della protettrice delle partorienti.

Vita e Miracoli di Melchiorre Taragoni: il frate portava con sé  
copie stampate dell'orazione per gli eremiti

### Trascrizione

**c. 121<sup>v</sup>** lasciate, come se quella non fosse stata interrotta / non rimanendo a lui vestigio alcuno dal pred(ett)o / svenimento. E per maggiorm(ent)e dilatare la divo- / zione della Passione, portava seco molte copie / stampate della sud(dett)a Oraz(ion)e; e le distribuiva a molti. / Gli restava talmente impressa nel Cuore la memo- / ria delle Piaghe di Gesu Cristo N. S., e dei Dolori / della sua amara Passione per le spesse meditazioni, / che di quella faceva, che andò a visitare il Sig. Mon- / te di Varallo nella Diocesi di Novara, quasi nel / fine della Valle Seria ne Paesi de Svizzeri, dove / sono espressi tutti i misteri di essa Passione / in diverse Capellette sparse per quel monte per / meditarla / [segni di richiamo]

l'averlo, come se quella non fosse stata in terra  
 non rimanendo in lui ufficio alcuno del pad.  
 avvenimento. E per maggior d'abitudine dico.  
 zione della Passione, portava seco molte copie  
 stampate della sud. Oratio, e le distribuiva e molti.  
 Si preparava talmente impresse nel cuore la memo-  
 ria delle Parole di Gesù Cristo N. S., e dei Dolori  
 della sua amara Passione per le sue meditazioni,  
 che di quella faceva, che andò a scriver il sig. Mon-  
 ro di Cecilio nella Diocesi di Nocera, quasi nel  
 fine della Valle Venosa ne Paesi de' Suzzani, dove  
 sono espresse tutti i miseri di questa Passione  
 in diversi Capitoli, quasi per quel monte per  
 meditare

Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 1223 (c. 121v)

*Vita e Miracoli di Melchiorre Taragoni*: il frate era solito portare con sé molte copie stampate dell'orazione sulla Passione, che distribuiva agli eremiti nel corso delle sue predicazioni.

Vita e Miracoli di Melchiorre Taragoni:  
Melchiorre Taragoni entra in agonia il 9 novembre 1649

**Trascrizione**

**c. 126v** con gran copia di lacrime, e domandò il SSimo (Santissimo) / Viatico, all'arrivo del quale, Egli fece mossa, / e diede segno chiaro col capo, e colle mani di / voler aprir fuori di letto, per riverenza, benché / non potesse. Ricevuto il SSimo (Santissimo) Sacramento con / tante lacrime, e divozione, che mosse a piange- / re tutti i circostanti. Il med(esim)o fece in ricevere / l'estrema unzione, e mentre era unto, coll'Olio / Santo si sforzava di rispondere al sacerdote, / che l'ungeva. Entrò poi nell'Agonia della mor- / te, nella quale ofrendogli raccoman- data l'Anima, dal med(esim)o sacerdote, anch'Egli volle quasi fino / all'ultimo respiro raccomandare a Dio l'Ani- / ma / [segno di richiamo]

con gran copia di lacrime, e domando il S. Mo  
 Uabio, all'arrivo del quale, egli fece noia,  
 e diede segno chiaro col capo, e colle mani di  
 voler uscir fuori di letto per muoversi, benchè  
 non potesse. Preveduto il S. Mo l'averlo con  
 tante lacrime, e duopione, che moglie e piang  
 se tutti i circostanti. Il med. fece di nuovo  
 l'estrema orazione, e mentre era tanto colli Olio  
 Santo si sforzava di rispondere al sacerdote,  
 che l'acqua. Entro poi nell'agonia della mor  
 te, che quale offrendogli raccomandata l'anima  
 dal med. sacerdote, anch' egli volle quasi fino  
 all'ultimo respiro raccomandarsi a Dio l'Ani  
 ma

Biblioteca Comunale Augusta, Ms. 1223 (c. 126v)

Vita e Miracoli di Melchiorre Taragoni: la morte sorprese l'eremita all'età di 63 anni, in casa dell'amico e benefattore Maurizio Savelli della Fratta.

Vita e Miracoli di Melchiorre Taragoni:  
morte di Melchiorre Taragoni avvenuta il 9 novembre 1649

**Trascrizione**

**c. 127r** ma sua, e mostrò nell'esteriore per quanto li con- / cedeano l'indebolite forze, l'interno suo affet- / to di divozione, colla quale mandò lo spirito a / Dio, come seguì adì 9 di novembre 1649 il giorno / di martedì a ore 13. E così se ne passò al suo / Signore con dolor grande di tutti, che l'avevano / conosciuto, et erano statida lui beneficiati nel- / le cose spirituali, con fama universale di Santa / Vita. / Fu' apperto il suo Corpo per riempirlo di profumi, / e d'erbe odorifere in luogo di balsamo, e prenci- / palmente per satisfare al pio desiderio di tutti, / che bramavano parte delle sue interiora per / custodirle, come preziose reliquie. Furono /

ma sua, e mostro nell'aspettione per quanto li con-  
 cedeano l'indebolite forza, l'interno suo affet-  
 to di direzione, che qualomando lo spirito a  
 Dio, come segui ad' 9. di giugno 1649. il giorno  
 di martedì a ore 13. Così se ne passò al suo  
 signore con dolor grande di tutti, che l'avevano  
 conosciuto, et erano stati de lui beneficiati nel-  
 le cose spirituali, con fama uniuersale di santa  
 vita.  
 Fu appreso il suo corpo per riempito di profumi,  
 et d'erbe odorifere in luogo di balsamo, e premi-  
 palmente per satisfare al pio desiderio di tutti,  
 che bramavano per se delle sue insegne per  
 custodirle, come perriore et aliquid. Fuono

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

## Fonte primaria

Magi C., *Fratta Perugina descritta da Costantino Magi da d(ett)o luogo, Medico, Fisico e Cittadino Perugino*, Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, Fondo Biblioteca Annibale Mariotti, Ms. 1223, cc. 488.

## Fonti secondarie

Baldacchini L., *Aspettando il frontespizio. Pagine bianche, occhietti e colophon nel libro antico italiano*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2004.

Bartoli Langeli A., Infelise M., *Il libro manoscritto e a stampa*, in Bruni (a cura di) 1992, pp. 941-977.

Bartoli Langeli A., *Scritture e libri da Alcuino a Gutenberg*, Perugia, Università degli Studi, Dipartimento di Scienze Storiche, 1994.

Bartoli Langeli, *Scrittura e leggibilità del libro manoscritto*, in *La memoria de los libros. Estudio sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América*, pt. 1, Salamanca, 2004, pp. 191-200.

Bellucci A., *Inventario dei manoscritti della biblioteca di Perugia*, Forlì, Casa Editrice Bordandini, 1895.

Bruni F. (a cura di), *L'Italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, Torino, Utet, 1992.

Cappelli A., *Lexicon abbreviaturarum. Dizionario di abbreviature latine ed italiane*, Milano, Hoepli, 1998.

Guerrini A., *Storia della terra di Fratta ora Umbertide: dalla sua origine fino all'anno 1845; completata da Genesio Perugini*, Umbertide, Tipografia Tiberina, 1883.

Petrucci A., *A proposito delle regole per la descrizione dei manoscritti: osservazioni e proposte*, Roma, AIB, 1958.

Petrucci A., *La descrizione del manoscritto: storia, problemi, modelli*, Roma, Carocci, 2009.

ANDREA TAFINI

PUBBLICITÀ, TIPOGRAFIE E INDUSTRIA  
NEL TIFERNATE.  
UN BREVE ITINERARIO PER IMMAGINI

Jan Tschichold in *The new typography*<sup>1</sup>, uno dei testi di riferimento nello studio delle rivoluzioni tipografiche che hanno caratterizzato il XX secolo, sostiene che il libro nella nuova era della stampa, che colloca intorno al 1850 circa, comincia a perdere la sua centralità in ambito tipografico a favore della diffusione di riviste, giornali, pubblicità e altro ancora. L'arte della stampa, a partire dalla fine dell'Ottocento, si misura quindi su nuovi terreni, e quello della pubblicità è uno dei principali. Anche nell'industria tipografica tifernate le competenze dei tipografi vengono messe negli anni al servizio della realizzazione di annunci volti a pubblicizzare attività di vario genere. Lo studio di questi documenti consente l'approfondimento di aspetti non soltanto tecnico-editoriali, ma anche storici, relativi al territorio del tifernate: essi infatti, possono costituire lo specchio del tessuto imprenditoriale attivo in un circoscritto periodo, delineando la storia economica del territorio. L'attività di realizzazione di manifesti pubblicitari e volantini collegati a spettacoli teatrali e concerti, inoltre, ci consente di leggere attraverso nuovi documenti la realtà culturale dell'Alta Valle del Tevere.

Gli annunci pubblicitari del Tifernate rispondono pienamente a quei requisiti individuati nel 1928 da Jean Carlu nell'articolo *Réflexions sur l'esthétique de l'affiche*<sup>2</sup>. Il famoso pubblicitario e grafico Carlu sostiene che l'affiche è un'opera d'arte ed è

---

<sup>1</sup> Tschichold J., *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin, 1928 (trad. ing. *The New Typography*, Berkeley, University of California Press, 1995).

<sup>2</sup> Carlu J., *Réflexions sur l'esthétique de l'affiche* in «Arts et métiers graphiques», n. 7, Paris, settembre 1928.

l'espressione dello spirito umano. Il suo scopo è quello di provocare un'emozione nell'animo dello spettatore. In particolare essa deve rispondere ad alcuni requisiti: 1) deve bastare a sé stessa e come tutti gli organismi trovare un suo ordine, un suo inizio e una sua fine; 2) deve essere ritmata e organizzata su un sistema geometrico; 3) deve riposare su un principio di equilibrio delle forme che risponde ad un obiettivo di armonia e di espressione sentimentale. In sostanza il compito comunicativo dell'*affiche*, sostiene Carlu, è quello di associare nello spirito dello spettatore un nome e un'immagine per raggiungere un obiettivo promozionale e di propaganda. L'efficacia dell'annuncio pubblicitario sta dunque nella sua capacità di imprimersi nella memoria dello spettatore, che può in questo modo collegare ad una certa immagine, ad una certa geometria e combinazione di colori, il nome e le caratteristiche di un marchio. In sintesi l'annuncio pubblicitario possiede le caratteristiche di un'opera d'arte ed è anche attraverso questo punto di vista che possiamo interpretare lo sforzo compiuto dalle officine tipografiche tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento per ottenerne un prodotto di qualità.

Le tipografie tifernati non fanno eccezione e nel corso del tempo hanno riservato tutta la loro sapienza tecnica e artigianale alla realizzazione di pubblicità commerciali e culturali di pregevole livello stilistico. Nelle pagine che seguono sono stati raccolti, a titolo esemplificativo, alcuni campioni di una vasta produzione. La tipologia prevalente di pubblicità è quella commerciale realizzata su commissione di imprese industriali di grandi e medie dimensioni, di laboratori artigianali e di negozi al dettaglio. Questo tipo di documenti è presente in pubblicazioni editoriali a carattere locale, come riviste periodiche e quotidiani, o in prodotti tipografici più semplici e immediati come volantini e brochure. Alla base c'è sempre un'attenzione alla cura del dettaglio, allo stile e ad una certa ricercatezza nelle soluzioni grafiche, soprattutto legate ai font.

La produzione di qualità riguarda naturalmente anche le pubblicità a carattere culturale, atte a diffondere nel comprensorio di Città di Castello sia i principali spettacoli teatrali e cinematografici, sia mostre e rassegne di vario genere. Seppur in numero più limitato (e di difficile reperimento), esistono esemplari pubblicitari che le tipografie tifernati producevano per sé stesse, per pubbli-

cizzare la propria attività all'esterno: si va dai semplici annunci in riviste locali ai volantini, dai biglietti da visita fino alle carte intestate.

Un altro elemento a nostro avviso davvero importante per comprendere il carattere e l'energia dell'attività tipografica tifernate, è il fatto che la maggior parte delle immagini raccolte viene dai numerosi periodici locali<sup>3</sup> che tra la fine dell'Ottocento e l'immediato secondo dopoguerra venivano pubblicati a Città di Castello, a testimonianza di una vivace attività culturale ed editoriale.

Gli esempi qui di seguito riportati rappresentano al meglio questo particolare settore tipografico – intendiamo quello pubblicitario nei vari ambiti sopra segnalati – e vengono presentati secondo un ordine cronologico.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Carlu J., *Réflexions sur l'esthétique de l'affiche*, in «Arts et métiers graphiques», n. 7, Paris, settembre 1928.
- Grazioli E., *Arte e pubblicità*, Milano, Bruno Mondadori, 2001.
- Meocci F., Meozzi M. (a cura di), *Pliniana, dal 1913 oltre un secolo di stampa*, Perugia, Editrice Pliniana, 2014.
- Polano S., Tassinari P., *Sussidiario. Grafica e caratteri moderni*, Milano, Electa, 2010.
- Tacchini A., *Grifani-Donati 1799-1999. Duecento anni di una tipografia*, Città di Castello, Grifani Donati, 1999.
- Tschichold J., *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*, Berlin, 1928 (trad. ingl. *The New Typography*, Berkeley, University of California Press, 1995).

---

<sup>3</sup> Si pensi ad esempio a «La libera parola», a «Flamma et ala», «La Bozza», «Patatrac», «Il Razzo», riviste tifernate da cui sono state tratte tutte le immagini pubblicitarie per l'apparato iconografico. Sull'argomento si vedano nel presente volume i saggi di Tacchini (pp. 161-162), Lignani (nota 8 e 9), Zangarelli (pp. 218-219).

GABRIOTTI AUGUSTO *Gerente responsabile*

DA QUESTA TIPOGRAFIA  
SI È PUBBLICATO  
DELLA LETTERATURA  
IN RELAZIONE COLLA CIVILTÀ'  
DISCORSO  
DEL PROF. G. PERFRANCESCHI

—

**Prezzo Cent. 50.**

—

*Città di Castello Tipografia Donati.*

Fig. 1 - Pubblicità di un volume edito e stampato presso la Tipografia Grifani Donati.  
Immagine tratta dalla rivista «Patatrac. Monitore dei perduti della Valle Tiberina», 6 maggio 1876.

**Fotografia Villoresi**  
 — ( Corso Vittorio Emanuele, 38 ) —

Ritratti di qualunque dimensione - Gruppi - Processo istantaneo, specialità per bambini - Processo al Platino e processo Eastaman's, ritratti inalterabili ultimo sistema. Fotografie su porcellana.

Fig. 2 - Pubblicità tratta dalla rivista «La libera parola», Città di Castello, Tipografia Grifani Donati, 25 dicembre 1897.

**L. INNOCENTI E A. MALVESTITI**  
 CONGEGNATORI MECCANICI  
 (Umbria) — Città di Castello — (Umbria)  
 — ( Corso Vittorio Emanuele ) —

Riparazioni garantite a Motori e Trebbiatrici di tutti i sistemi, Sgranatoi da granturco, Macchine tipografiche, Pompe, Macchine da cucire, Velocipedi e qualsiasi macchina industriale.

**Unica Rappresentanza e Deposito di Sgranatoi da granturco**  
 (SISTEMA AMERICANO)  
**L. 35**      **PERFEZIONATI ED ECONOMICI**      **L. 35**

**DEPOSITO DI PIGIATRICI DA UVA**  
 (della premiata Ditta **Innocenti-Bendini e G. Vincenti**) su barella o su cassetto completo con volante e scottore, Ridotte ed economiche da L. 35 a L. 80.

**RAPPRESENTANZA** delle rinomate Case **A. Riva** — **A. Cosimini** — **Ransomes**.

**APPLICAZIONI ELETTRICHE**  
 Campanelli — Microfoni — Telefoni — Bagni galvanoplastici.  
**Impianti speciali garantiti**  
 per Parafulmini — Avvisatori elettrici per incendi e Poste microtelefoniche  
**DEPOSITO DI LAMPADE A INCANDESCENZA**  
 Impianti di lusso ed economici, — Preventivi dietro richiesta  
 Forniture delle migliori case Nazionali ed Estere

Fig. 3 - Pubblicità tratta dalla rivista «La libera parola», Città di Castello, Tipografia Grifani Donati, 25 dicembre 1897.



Fig. 4 - Timbro della Società Anonima Tipografica Pliniana, databile al periodo 1923-1943.



Fig. 5 - Immagine tratta dalla rivista «Flamma et Ala», Città di Castello, Tipografia Grifani Donati, dicembre 1931.

**Cassa di Risparmio di Città di Castello**  
 con Filiale in SANGIUSTINO  
 Federata con le Casse di Risparmio dell'Umbria



FONDATA  
 NEL  
 1855

ESERCIZIO  
 LXXVIII  
 78°

**OPERAZIONI DELL'ISTITUTO:**  
 Depositi a Risparmio liberi, a scadenza fissa, vincolati e speciali su libretti nominativi-Buoni fruttiferi-Deposito in Conto Corrente con assegni ordinari e garantiti-Anticipazioni, conti correnti sopra titoli dello Stato e garantiti dallo Stato-Sconto di effetti commerciali e di sovvenzione - Conti correnti garantiti - Aperture di credito fuori piazza - Compra-vendita di titoli e di valuta estera - Incasso effetti per conto terzi - Deposito di titoli a custodia - Emissione gratuita di assegni dell'Ist. di Credito delle Casse di Risparmio It.  
*Istituto autorizzato a esercitare il Credito Agrario di Esercizio*  
 (Decreto Ministeriale 6 Ottobre 1928)

Fig. 6 - Pubblicità tratta dalla rivista «La Bozza», Città di Castello, Tipografia Grifani Donati, 1933.



Fig. 7 - Immagine tratta dalla rivista «La Bozza», Città di Castello, Tipografia Grifani Donati, 1933.



Fig. 8 - Manifesto pubblicitario del cinema "Littorio" di Città di Castello, 1938. Tipografia Grifani Donati.



Fig. 9 - Manifesto pubblicitario del cinema teatro "Vittoria", 1939. Tipografia Grifani Donati.



Fig. 10 - Immagine tratta dalla rivista «Il Razzo», Città di Castello, Tipografia Grifani Donati, 1956.



Fig. 11 - Immagine tratta dalla rivista «Il Razzo», Città di Castello, Tipografia Grifani Donati, 1956.

SERVIZIO OFFICINA AUTORIZZATA

# FIAT

La più attrezzata AUTONOLEGGI  
**AUTOSCUOLA** con macchine di lusso  
**SANSEPOLCRO** Telef. 7108  
 Via G. Marconi 1



## F.<sup>LLI</sup> BONINSEGGNI

**Il più moderno e attrezzato impianto  
 per la vulcanizzazione di coperture  
 di qualunque tipo e misura**

## CARROZZERIA

**Concessionario della FIAT**  
 PER LA VALDICHIANA  
 CON  
 NUOVO AUTOGARAGE A CAMUCIA

Fig. 12 - Pubblicità a tutta pagina pubblicata sulla rivista «Il Razzo»,  
 Città di Castello, Tipografia Grifani Donati, 1957.



Fig. 13 - Volantino pubblicitario, anni '60 del Novecento.  
Tipografia Grifani Donati.

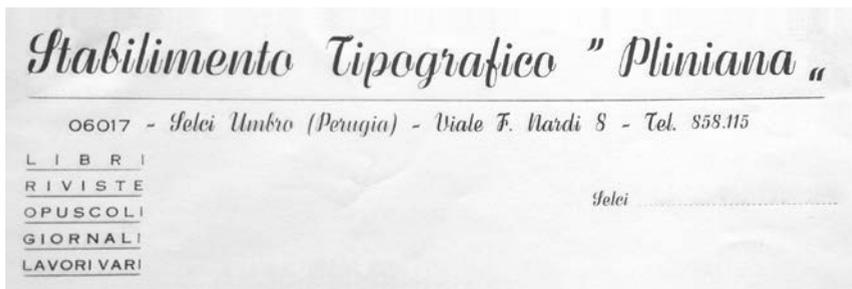


Fig. 14 - Carta intestata a scopi pubblicitari. Tipografia Pliniana, 1973.



Fig. 15 - Locandina pubblicitaria di una mostra dedicata alla tipografia russa. Tipografia Grifani Donati, 1990.



Fig. 16 - San Marino Film Festival, Pliniana 2012.



Fig. 17 - Logo del centenario della Pliniana.



Università  
per Stranieri  
di Perugia



Fondazione  
Cassa Risparmio  
Città di Castello



Tipografie  
del Tifernate

Fig. 17 - Locandina per progetto di mostra a cura del gruppo di ricerca in Scienza del libro e della scrittura - Università per Stranieri di Perugia, 2013.



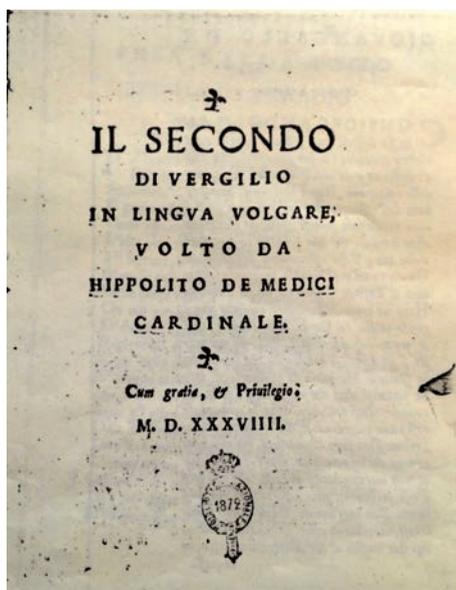
*Le stanze delle immagini*



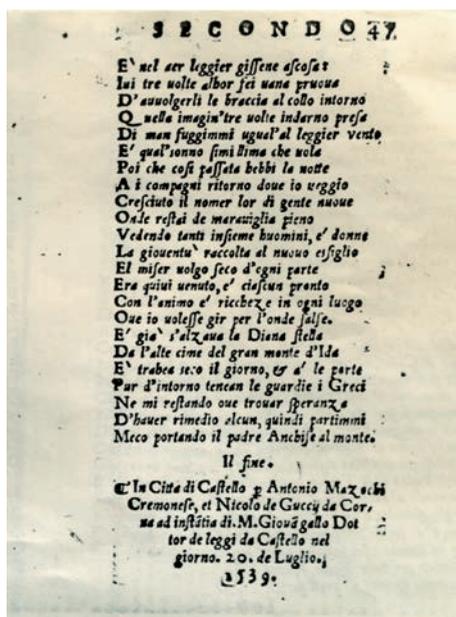
Prima stanza

*Dai saggi degli autori*

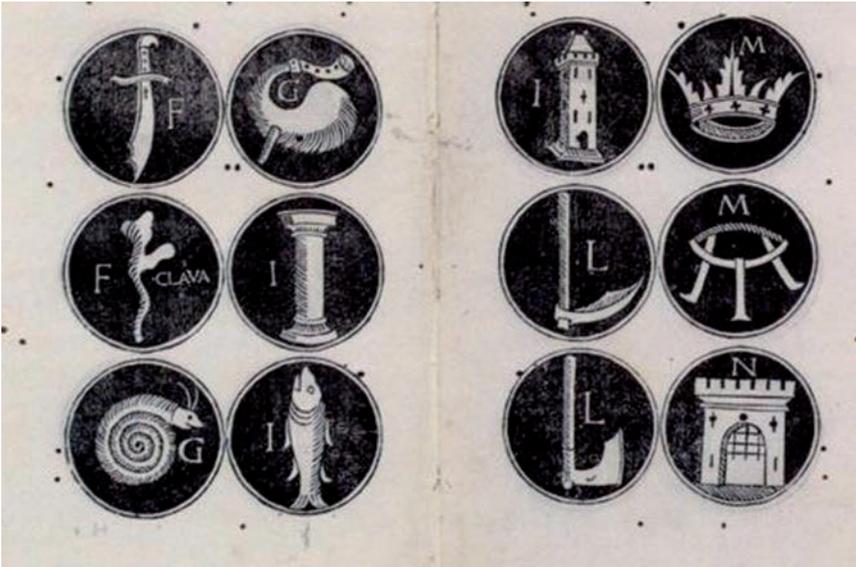




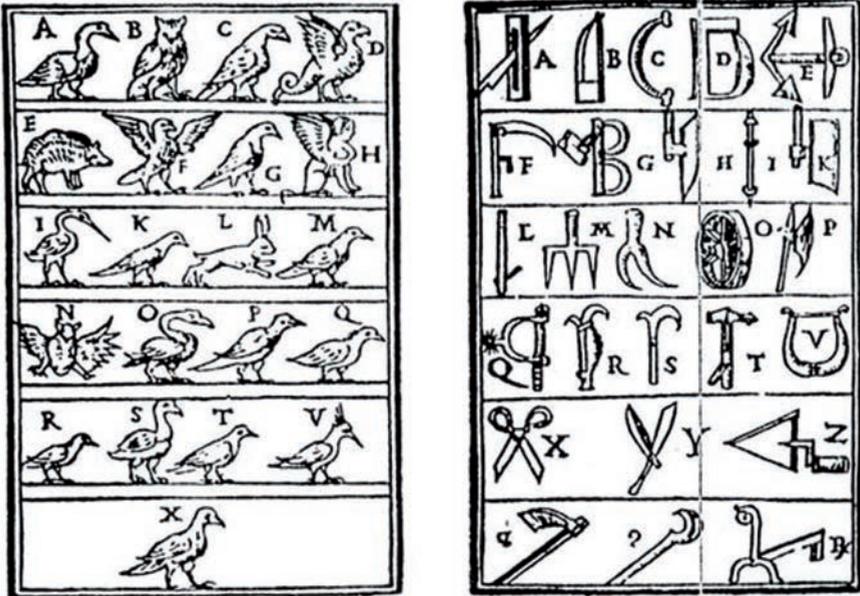
Tav. 1 - *Il secondo di Virgilio in lingua volgare* volto da Ippolito De Medici cardinale, Città di Castello, 1539, Frontespizio.



Tav. 2 - *Il secondo di Virgilio in lingua volgare* volto da Ippolito De Medici cardinale, Città di Castello, 1539, Colophon.



Tav. 1 - Publicius, esempio di alfabeto visivo.



Tavv. 2, 3 - Romberch, tavole con alfabeti visivi.



Tav. 4 - Romberch, *Gramatica*.



Tav. 1 - Frontespizio *Memorie ecclesiastiche e civili*, Città di Castello, Tipografia Grifani Donati, 1843.



Tav. 2 - *Discorso tenuto in occasione della visita a Città di Castello della R. Università degli Stranieri di Perugia il XIV Agosto dell'era fascista 1927* coi tipi della Società Leonardo da Vinci, Biblioteca Comunale di Città di Castello.



Tav. 3 - *I fioretti di San Francesco*, illustrati da Attilio Razzolini, Lapi 1908, Biblioteca Comunale di Città di Castello.



Tav. 4 - *Memorie. Guida storica di Gubbio per l'Avv. Oderigi Lucarelli* 1888 Lapi, copertina litografica opera di Enrico Hartmann, Biblioteca Comunale di Città di Castello.



Tav. 5 - Marca tipografica della Scuola Tipografica Editrice.



Tav. 1 - La marca tipografica di Aldo Manuzio (XV sec.)



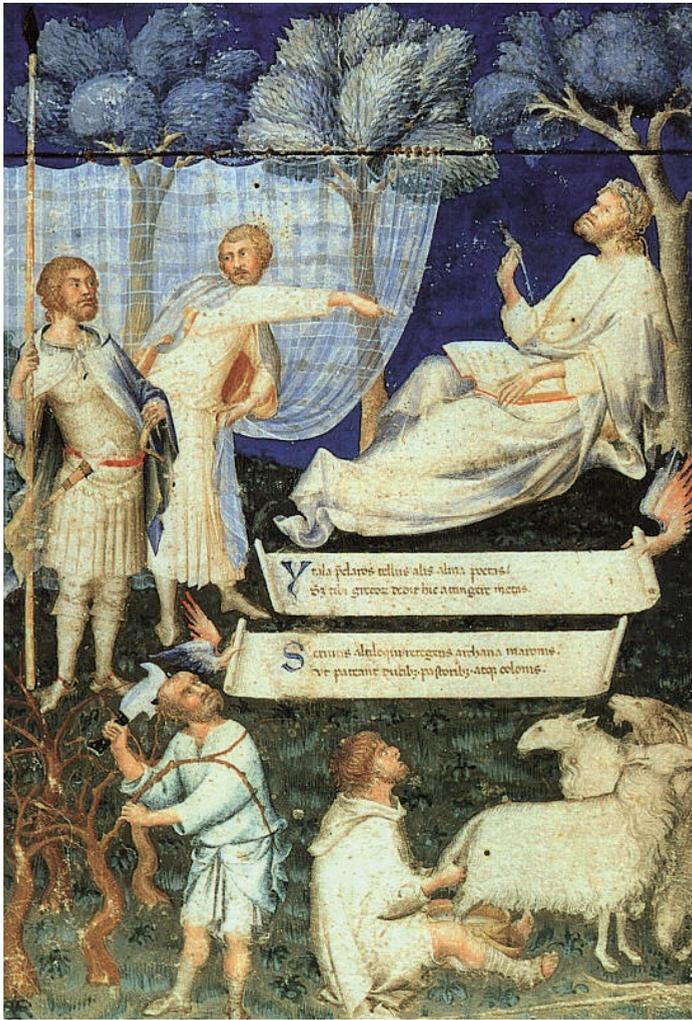
Tav. 2 - Marca degli Estienne, famiglia francese di tipografi attiva dal XVI sec., con allegoria della conoscenza (l'albero).



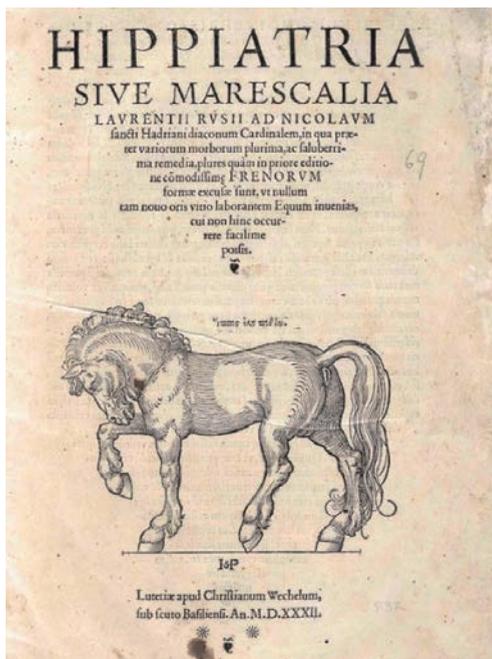
Tav. 3 - La famiglia fiamminga dei Plantin (XVI sec.) utilizza il compasso quale allegoria della costanza.



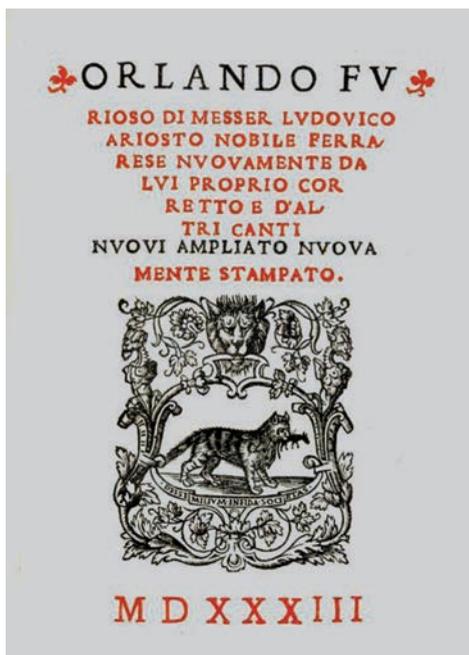
Tav. 4 - G. Tory si disegna una marca in stile rinascimentale accompagnata dal motto "Non plus" (XVI sec.).



Tav. 1 - Virgilio ambrosiano già appartenuto a Francesco Petrarca.



Tav. 2 - Hippatria sive Marescalia Laurentii Rusii, Parigi, Christian Wechel, 1532.



Tav. 3 - Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia, Melchior Sessa, 1533.



Tav. 1 - «Cordelia», 1920.



Tav. 2 -  
«Almanacco della donna italiana», 1937.



Tav. 3 - «Almanacco della donna italiana», 1922.



Tav. 1 - Il disegno originale della copertina di «Biblioteca di cultura politica», opera di Carlo Alberto Petrucci, 1920.



Tip. S. Lapi.

N. Zanichelli.

Tip. Leonardo da Vinci.

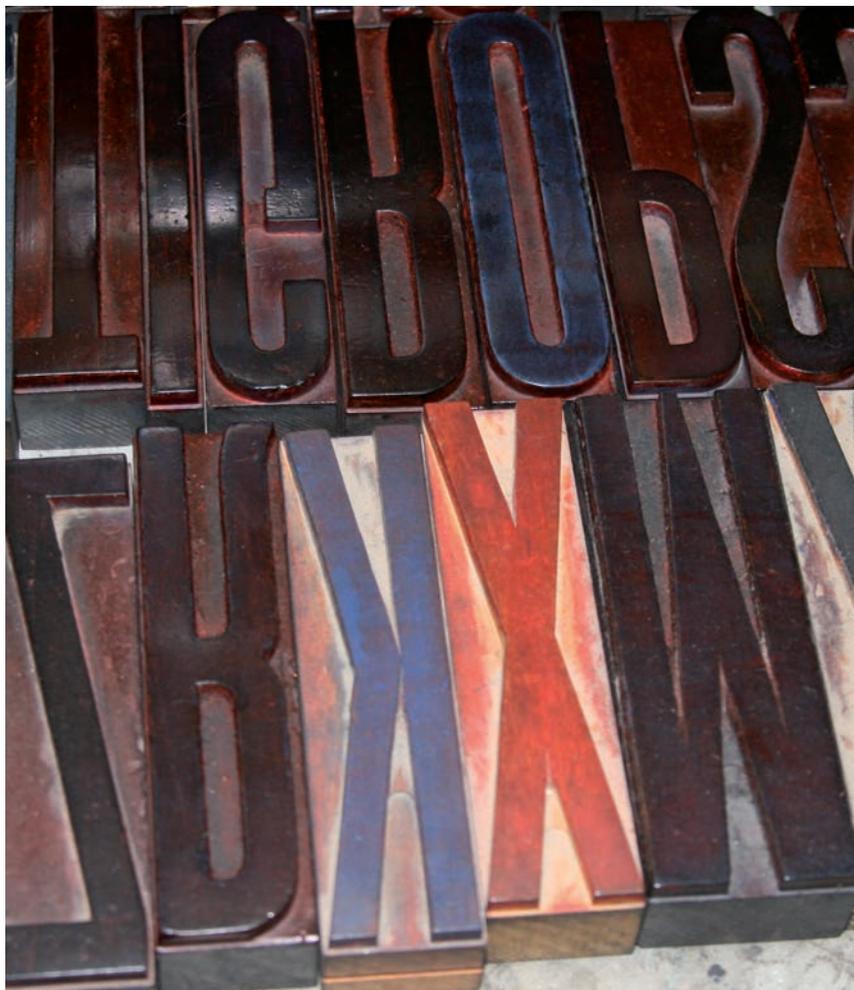
Le tre sigle tipografiche che ornano la pubblicazione  
dei « *Rerum Italicarum Scriptores* ».

Tav. 2 - Le marche tipografiche della Lapi, di Zanichelli e della Leonardo da Vinci che curarono le riedizioni del *Rerum Italicarum Scriptores*, in Giovagnoli, 1943).

Seconda stanza

*Supporti e strumenti*





Tav. 1 - Caratteri di legno, Grafiche Sabbioni.



Tav. 2 - Linotype, Pliniana.



Tav. 3 - Marginature, Tipografia Lupetto.



Tav. 4 - Strumenti tipografici, Tipografia Lupetto.



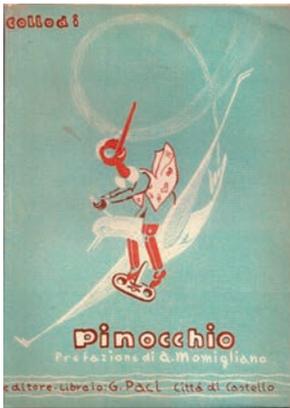
Tav. 5 - Taglierina, Grafiche Sabbioni.



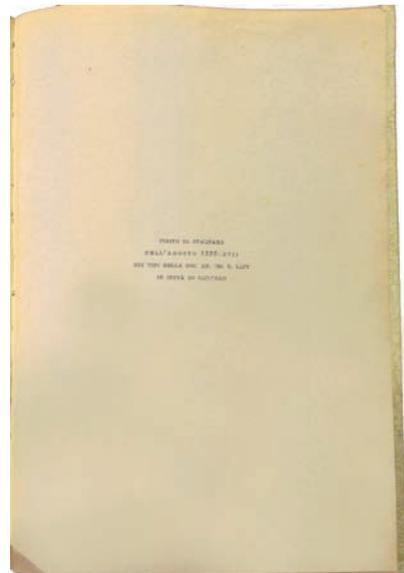
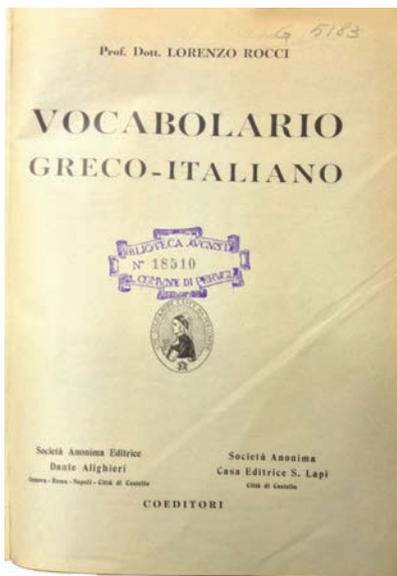
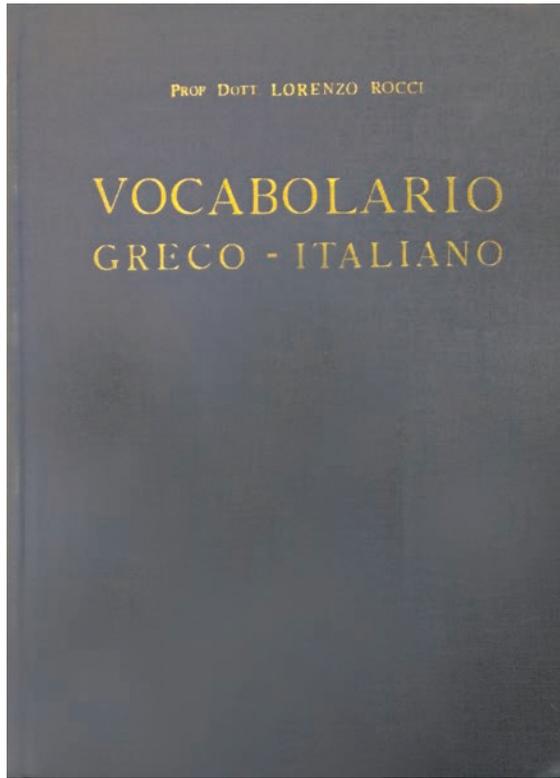
Terza stanza

*Editoria per ragazzi*





Tavv. 1-7 - Copertine e illustrazioni di Pinocchio disegnate da Albi Bachini.



Tavv. 8-10 - Vocabolario Rocci realizzato dalla tipografia Lapi.

Quarta stanza

*Orizzonti presenti e futuri*





# Tipografie del **Tifernate**

"La carta viene passata su una superficie  
discontinua e incoerente riflessa a specchio,  
che istantaneamente produce testo  
e immagini ricchi di significato".

Robin Kinross, *Tipografia Moderna*

Tav. 1 - Logo della ricerca *Per una storia dei tipografi e librai in Umbria:  
L'Alta Valle del Tevere*, coordinata dalla prof.ssa Giovanna Zaganelli.  
Progetto grafico a cura di Jonathan Pierini.



Tavv. 2-3 - Monotipi realizzati da Gianni Ottaviani e Francesco Fantini.



Tavv. 4-5 - Monotipi realizzati da Gianni Ottaviani e Francesco Fantini.

Università per Stranieri di Perugia  
FONDAZIONE CITTÀ S. CANTINO

Tipografie del Tifernate

caratteri

marchi tipografici

## Per una storia dei tipografi e librai in Umbria: l'Alta Valle del Tevere

Museo Virtuale  
Centro di Documentazione sulle tipografie  
Itinerario tipografico tifernate  
Giornata nazionale del tipografo

Il Museo Virtuale è la prima delle tappe del progetto di ricerca "Per una storia dei tipografi e librai in Umbria: l'Alta Valle del Tevere" che si inserisce nelle attività del Dottorato internazionale di ricerca in Scienza del libro e della Scrittura dell'Università per Stranieri di Perugia e del suo gruppo di ricerca.

Progetto di ricerca coordinato dalla prof.ssa Giovanna Zaganelli con la collaborazione di Andrea Capaccioni e Sarah Bonciarelli

Ideazione logo della ricerca: Jonathan Pierini

libro

www.tipografelibrari.it

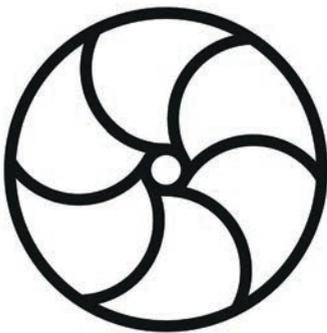
Tav. 6 - Manifesto della ricerca *Per una storia dei tipografi e librai in Umbria: L'Alta Valle de Tevere*, coordinata dalla prof.ssa Giovanna Zaganelli.  
Progetto grafico a cura di Liana Botti.

**TiPoGRaFi**  
**LiBRai**  
**iLLuSTRaToRi**  
uNo SGuaRDo  
aLLe aRTi  
eDiToRiaLi

A CURA DI  
GIOVANNA ZAGANELLI



**TIPO-  
GRAFI  
LIBRAI  
ILLU-  
STRATORI** UNO  
SGUARDO  
ALLE  
ARTI  
EDITORIALI



A CURA DI GIOVANNA ZAGANELLI

Tavv. 7-9 - Prove di copertina di Jonathan Pierini.



Tavv. 10-11 - Prove di copertina di Jonathan Pierini.

## GLI AUTORI

EDOARDO BARBIERI è professore Ordinario e insegna Storia del libro e dell'editoria nonché Bibliografia e Biblioteconomia all'Università Cattolica di Milano e Brescia. È membro del collegio dei docenti del Dottorato di Discipline del libro all'Università di Udine. Già membro del Consiglio Superiore dei Beni Culturali, fa parte del comitato editoriale delle riviste «La Bibliofilia» e «Ecdotica» e dirige le collane «*Humanae Litterae*» e «*Anectoda Veneta*» nonché il bollettino elettronico «*Almanacco bibliografico*». Dal giugno 2007 dirige il Centro di Ricerca Europeo Libro Editoria Biblioteca con sede presso l'Università Cattolica di Milano e Brescia. Tra gli altri è autore di *Il libro nella storia. Tre percorsi* (1999), *Guida al libro antico. Conoscere e descrivere il libro tipografico* (2006), *Haebler contro Haebler. Appunti per una storia dell'incunabolistica novecentesca* (2008), e curatore di *Claustrum et armarium. Studi su alcune biblioteche ecclesiastiche italiane tra Medioevo ed Età moderna* (2010), *La ricerca universitaria e la sua valutazione* (2011), *A life in bibliography between England and Italy. Studi offerti a Dennis E. Rhodes per i suoi 90 anni* (2013).

ANDREA BERNARDELLI è professore presso l'Università degli Studi di Perugia. È membro della commissione di dottorato *L'interpretazione* (sezione *Semiotica e psicologia della comunicazione*) presso l'Università degli studi di Siena e insegna *Semiotica* presso l'Università degli Studi di Perugia. Vincitore della Scholarship intitolata a *M.H. McLuhan* della *Commission Canadienne pour l'Unesco*, della *Canadian Studies Faculty Research Award*, della *Northrop Frye Fellowship* del *Northrop Frye Centre* presso il *Victoria College* della *University of Toronto*, e della *Fellowship* per il xxv Anniversario del *Programma di Studi Canadesi* in Italia della *Canadian Embassy* di Roma. È autore dei volumi *Il parlato e lo scritto* (1999), *La narrazione* (1999), *Intertestualità* (2000), *Che cos'è l'intertestualità* (2013), *Semiotica. Storia, teorie, e metodi* (2014), e curatore dei volumi *Il trionfo dell'antieroe nelle serie televisive* (2012), *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini* (2010), *The Concept of Intertextuality Thirty Years On: 1967-1997* (numero monografico di *Versus. Quaderni di studi semiotici*, maggio-dicembre 1997, 77/78).

SARAH BONCIARELLI, già Post doc researcher presso Faculty of Arts – Katholieke Universiteit Leuven – è attualmente Ricercatore post-

dottorale e assistente didattico di letteratura italiana: Universiteit Ghent, Katholieke Universiteit Leuven (Belgio). Vincitrice della scholarship Vlaamse Gemeenschap – Katholieke Universiteit Leuven (2011). È membro dell'Osservatorio Permanente Europeo sulla lettura e dell'European Network for Avant-Garde and Modernism Studies. Ha insegnato nelle università di Perugia, Perugia Stranieri, Viterbo, Cantabria, Leuven, Louvain Le Neuve e Ghent. È autrice di *Editori, romanzi, comunicazione. Dati Italia 2006-2008* (2009), *Comunicare il libro. Dai media tradizionali al WEB.2* (2010), *Modern Times. Literary Change* (2013), e curatrice del volume *Literature as Document. Hybrid and Visual Paths in Western Literature of the 1930s* (2014).

ANDREA CAPACCIONI è Professore associato di Biblioteconomia presso l'Università degli Studi di Perugia. Ha svolto un'intensa e continua attività di ricerca nei settori della storia del libro e delle biblioteche, della biblioteconomia e della bibliografia. È vice direttore della rivista «JLis.it Italian Journal of Library and Information Science» e membro della Società Italiana di Scienze Bibliografiche e Biblioteconomiche (SISBB). Ha fatto parte del gruppo di ricerca internazionale *Un análisis teórico-epistemológico de la Bibliotecología y Estudios de la Información. Unidad en la diversidad: Bibliotecología, Documentación y Ciencia de la Información*, promosso del Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas dell'Università Autonoma del Messico. È autore di *Quello sconosciuto libro tifernate. L'attività tipografica a Città di Castello* (1992), *Impressum in Civitate Castellii. Libri e società a Città di Castello nel Cinquecento* (1993), *Biblioteche: una bussola per non perdersi* (1996), *Lineamenti di storia dell'editoria umbra. Il Quattrocento ed il Cinquecento* (1996), *De tutela librorum. La biblioteca fra tradizione e innovazioni tecnologiche* (2002) e curatore del volume *Ricerche bibliografiche: banche dati e biblioteche in rete* (2011).

ANTONELLA LIGNANI, laureata in lettere classiche all'Università di Perugia, ha insegnato nei licei e nell'Istituto Sperimentale di Gubbio, ricoprendo in seguito l'incarico di ricercatrice presso l'IRRSAE – IRRE Umbria. Nel campo della didattica delle discipline storiche, ha svolto ricerche sul passaggio del fronte nell'Alta Valle del Tevere e sulla prima repubblica romana (1798) a Città di Castello. Tra le sue pubblicazioni *Itinerari di ricerca negli archivi dell'Alta Valle del Tevere 1943-1944* (1986), *Documenti e immagini della memoria storica. I manifesti del comune di Città di Castello e del comune di San Giustino 25 luglio 1943 - 10 maggio 1945* (1986), *Epigrafia romana: esemplificazioni didattiche* (1993), *Un vuoto di potere: il passaggio del fronte in Umbria nel 1944:*

*memoria collettiva e documentazione* archivistica in *Il potere nel Novecento* (2003), *Giulio Pierangeli: scritti politici e memorie di guerra* (2003).

MERCEDES LÓPEZ SUÁREZ è Professore ordinario di Letteratura Universal all'Università Complutense di Madrid. È membro del Grupo de Estudios de Siglo de Oro (Gelso), del Vocal de la Sociedad de Literatura General y Comparada presso l'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento Meridionale di Napoli, del Comitato dei Saggi dell'Università per Stranieri di Perugia, e del Comitato Scientifico Internazionale della rivista «Paratesto» (*Pisa-Roma*). È *coordinatrice di tre programmi Erasmus con l'Università Roma III, l'Università per Stranieri di Perugia e l'Università La Sapienza di Roma*. Ha partecipato a vari congressi e seminari internazionali e insegnato in numerose università europee e dell'America Latina. Tra gli altri è autrice di *Francisco de Figueroa. Poesía. Estudio, edición y notas* (1989), *Nicolás Maquiavelo: El príncipe. Estudio, traducción y notas* (1994), *Movimientos Literarios y Periodismo* (1997), *Literatura Contemporánea* (2000), *Literatura y medios de comunicación social* (2007).

FRANCO MARIANI, già Direttore e dell'ISIA di Urbino (Istituto di Arti grafiche) e Presidente del Museo della Carta e Filigrana di Fabriano, è fondatore e Direttore del *Centro Italiano di Studi e Ricerche di Storia e Tecnologia della carta* (CISSCA). Ha tenuto lezioni e seminari in Italia e all'estero sulla Storia della carta. Recentemente si sta occupando della redazione di una bibliografia esauriente e ragionata di quanto è stato scritto sulla storia della carta in Italia, di una mappatura delle antiche cartiere (XIII-XIX secolo) e della costruzione di un database delle raccolte di filigrane dei due fondi fabrianesi.

TONI MARINO, Master in Editoria e Dottore di Ricerca in Scienze del Libro e della Scrittura, è attualmente Assegnista di Ricerca all'Università per Stranieri di Perugia e Cultore della materia in Semiotica del testo all'Università degli Studi Roma Tre. È membro del comitato di redazione della rivista «Gentes. Rivista di Scienze Umane e Sociali». I suoi interessi di ricerca sono principalmente orientati allo studio delle strutture narrative nella letteratura femminile e dei processi di comunicazione nella testualità sincretica (paratestualità, pubblicità e testi giornalistici). È co-autore del volume *Scrittori e pubblicità* (2011) e autore di *Gender in Italy. Processi di canonizzazione della letteratura femminile* (2014). Tra le altre pubblicazioni *La lettura dell'immagine in testi sincretici* (2011), *Grandi scrittori e made in Italy* (2012), *Women's writing women's reading* (2013), *Plot Placement and Literary Plot: How Economic Context Becomes Part of Literature* (2014).

GIANNI OTTAVIANI, tipografo e artista è proprietario e gestore della Tipografia Calcografia e Litografia Grifani Donati, azienda specializzata nella stampa di opere d'arte e nella creazione di litografie e calcografie a tiratura limitata. Ha dedicato il suo impegno nella conservazione e nel miglioramento dell'alta perizia artigianale nelle tecniche di stampa, rilanciando l'azienda di famiglia con una particolare sensibilità verso le varie forme d'arte, come il teatro ad esempio, ed istituendo un museo delle arti grafiche che presenta, tra le attrezzature conservate perfettamente funzionanti e tuttora in uso nel laboratorio, un Torchio tipografico Elia Dell'Orto 1864, una Platina Tiegeldruk 1903, un Torchio a stella Bollito & Torchio del 1880, un Torchio calcografico Paolini 1960, una Pianocilindrica Werk Augsburg 1910, un Torchio litografico Kruse 1906 oltre che 536 casse di caratteri (in lega, legno e rame) e fregi cliché, silografie e galvanotipie tutti originali.

ENRICO PACI, laureato in giurisprudenza, è un attore teatrale, diplomato al SIT di Roma nel 2011, è membro della compagnia teatrale MEDEM dal 2008. Ha recitato, da ultimo, nei seguenti spettacoli: "Asinaria", regia di Cristiano Roccamo, Teatro Europeo Plautino, Plautus Festival 2014, "La Biblioteca di Babele" (prodotto da CALIBRO Festival di letture, 2013, del quale ha curato anche la regia), "Stasera recita al Campo Pal" (prodotto dalla XXVI edizione del Festival delle Nazioni, 2012, del quale è co-regista), "La luna muta", tratto da "Le cosmicomiche" di Italo Calvino, regia di F. Prudente e D. Vandelli (vincitore del bando del VIII municipio di Roma 2012, Compagnia della Circonferenza).

Alla sua attività teatrale affianca l'interesse e la cura per l'archivio di famiglia, conservato presso la Libreria Paci.

JONATHAN PIERINI dopo aver seguito studi umanistici, si diploma presso l'ISIA di Urbino in Progettazione Grafica e Comunicazione visiva. Studia type design e tipografia presso il master Type and Media alla Royal Academy of Arts dell'Aja in Olanda. Tornato in Italia fonda bistro studio a Bologna con Alessandro Panichi e Showa Pluchinotta, occupandosi di progetti editoriali, immagine coordinata e type design. Nel 2009 insegna progettazione grafica I presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, svolge l'attività di tutor in type design presso l'ISIA di Urbino. Nello stesso anno collabora con l'Università per Stranieri di Perugia con un progetto di ricerca sulla retorica della cartografia web. Nel 2010/2011 si trasferisce a Londra dove lavora per lo studio Dalton Maag alla progettazione di caratteri tipografici per clienti quali Nokia e Vodafone. Jonathan lavora ora presso la Libera Università di Bolzano – Facoltà di Design e Arti come ricercatore e docente di progettazione grafica.

ALVARO TACCHINI è uno studioso di storia contemporanea. Ha dedicato saggi alla storia economica, sociale, politica e culturale dell'Alta Valle del Tevere, promuovendo studi sulla prima guerra mondiale, il fascismo, le trasformazioni socio-economiche tra i secoli XIX e XX.

Nel 1980 è stato tra i fondatori del Centro Fotografico Tifernate. Oltre a partecipare alla sua attività artistica, ha curato la ricerca storica per le numerose mostre retrospettive allestite dall'associazione dal 1983. L'archivio raccolto in virtù di tali iniziative è stato dichiarato di rilevante interesse nel 2003 dalla Soprintendenza Archivistica per l'Umbria ed è confluito nella Fototeca Tifernate On Line ([www.archiphoto.it](http://www.archiphoto.it)), della quale Tacchini è direttore storico. È responsabile dell'archivio dell'Istituto di Storia Politica e Sociale "Venanzio Gabriotti", nel quale ricopre l'incarico di vicepresidente dal luglio 1997 e per l'Istituto cura la collana editoriale "Quaderni". Ricopre l'incarico di Ispettore Archivistico Onorario dell'Umbria dal 25 gennaio 1995.

ANDREA TAFINI è iscritto al Corso di Dottorato in Scienza del Libro e della Scrittura dell'Università per Stranieri di Perugia dove lavora a un progetto dal titolo *Il libro a stampa e il suo percorso nella storia europea dall'età moderna all'età contemporanea*. Studio di un oggetto materiale e di uno strumento intellettuale per un nuovo modello d'interpretazione. Ha preso parte al volume *Letteratura in copertina. Collane di narrativa in biblioteca tra il 1950 e il 1980*, edito da Lupetti nel 2013.

GIORGIO ZANGARELLI è il presidente dello Stabilimento Tipografico Pliniana di Selci Lama, azienda storica del comparto e del territorio che ha festeggiato nel 2013 i cento anni dalla sua fondazione. Ha dedicato il suo lavoro soprattutto a una rimodulazione del lavoro tipografico che non trascurasse l'alta qualità garantita dalla perizia artigianale, istituendo nella sua azienda, tra le altre cose, un museo della tipografia con macchine storiche ancora perfettamente funzionanti dalla monotype alla linotype, dalle cassettiere con i caratteri di piombo e di legno, divisi per tipologia e dimensione agli attrezzi per la manutenzione, i cliché in zinco raffiguranti copertine di libri, tra cui la prestigiosa copertina del *Bullettino* edito dall'Istituto Storico Italiano per il Medioevo, piantine di città e nazioni, una risoluzione dell'Onu del '47 per risolvere i confini palestinesi, prime pagine di riviste e persino le ampolline con l'olio lubrificante e bulloni di varia grandezza. Nel 2010 è stato insignito della Stella al merito del lavoro dal presidente della Repubblica Giorgio Napolitano.



## INDICE DEI NOMI

- Abbagnato N. 174  
Accio, 206  
Acrimato P., 17  
Ademollo A., 161  
Agulló Cobo M., 112n, 113n, 121  
Albani P., 50, 57  
Albi Bachini B., 202, 202n  
Alighieri D., 25, 26, 166, 245  
Alinari, 183  
Aloiso da Vasto C., 178 e n  
Alonso Padilla P., 116n  
Alunni A., 188  
Andreani F., 173n  
Angelini E., 245  
Annibali C., 76, 78  
Apollinaire G., 27n  
Arcaleni R., 198n, 201n  
Aretino P., 15, 16  
Ascani A., 201n  
Ascani G., 201n  
Attila (Re degli Unni), 239  
Ausonio, 17n  
Ayguals de Izco W., 118n
- Bachini A.B., 231, 232 e n, 233 e n,  
234-239  
Bacone F., 19  
Baldacchini L., 62, 70n, 73, 79, 89n, 107  
Balsamo L., 145, 153  
Barber G., 94n, 107  
Barber J., 116n  
Barberi F., 89n, 107, 145, 147n, 153  
Barni R., 206  
Baroni D., 92n, 107  
Barthes R., 18, 29n, 34, 35, 142  
Bartocchini R., 201n, 203 e n  
Bartoli Langeli A., 32n  
Bartolini L., 184, 196  
Bartolo da Sassoferrato, 83  
Bartolomeo da S. Concordio, 98
- Baskerville J., 74, 86  
Bauer O., 180  
Bellarmino R., 50  
Belli G.G., 161  
Belli S., 152,  
Bellondi E., 159n, 168  
Bembo P., 70n  
Bendini M.T., 182  
Bendini T., 192  
Bennet E., 27n  
Berengo M., 147, 153  
Berenson B., 136n  
Bersiani F., 149, 150  
Bersiani O., 149, 154  
Berthelet T., 22, 23  
Bezzi I., 157, 158  
Bianchini L., 217n  
Bioli G., 6n, 71, 171 e n, 183n, 199n  
Biondi U., 32  
Bistoni E., 217n  
Bochicchio G., 130n, 142  
Bodoni G., 86, 102, 86  
Boiardo A., 50  
Bolzoni L., 43, 51, 57  
Bonacci Brunamonti M.A., 161  
Boncompagno da Signa, 49  
Bonghi R., 161  
Bonini B., 15  
Bonnant G., 146, 153  
Boriosi N., 201n, 206  
Borsa G., 11-13  
Bosio F., 50, 57  
Bottasso E., 89n, 107  
Boulard M.S., 147 e n, 153  
Bradbury R., 91  
Braidà L., 152, 153  
Branca C., 148  
Bricca M., 188  
Briquet C.M., 85n, 88  
Brizzi G., 150

- Brunet J.C., 17n  
 Bruni F., 32n  
 Bruni L., 245n  
 Bucchi A., 152  
 Bucchi N., 152  
 Bufalini O., 183n  
 Buonaiuti E., 172 e n, 182, 189  
 Buonanno M., 128n, 129n, 130n, 142  
 Buonarroto B., 50, 57  
 Burri A., 4, 201n, 202n
- Caggiano E., 184, 194  
 Cagli C., 201n  
 Calabi A., 59  
 Calindri M., 201n  
 Calvino I., 290  
 Cano B., 113n  
 Cantelli G., 50, 51, 57  
 Capasso Dell'Era A., 206, 213  
 Capocardo L., 232n  
 Capuana G., 203n  
 Carbonio G., 11, 34  
 Cardona G.R., 27n, 29n, 32n  
 Carducci G., 158, 159n, 161, 164 e n  
 Carlo III, 111n, 113n, 114n  
 Carlu J., 271 e n, 272  
 Carlucci B., 68, 150, 223  
 Cassarotti G., 162  
 Casson L., 91n, 107  
 Castelli E., 206  
 Cattaneo C., 180  
 Causticus, 200 e n, 206, 214  
 Cavicchi L., 206  
 Ceccarelli U., 151  
 Cecchini G., 11n, 16n, 18, 168, 245n  
 Cecci E., 180  
 Celalfa G., 175  
 Celestini C., 187 e n, 196  
 Cerboni G., 17 e n  
 Certini A., 68  
 Cervantes M., 115n, 116n, 118n  
 Cesarotti I., v  
 Charas M., 103  
 Chartier R., 19 e n  
 Chiappelli A., 174  
 Chiusi G., 148  
 Ciattini A., 175
- Cicerone M.T., 245n  
 Cimmino F., 182  
 Clama V., 206  
 Codignola E., 173  
 Collodi C., 201, 206, 231  
 Colonna F., 27n  
 Comanducci D., 217n  
 Contera M., 112n  
 Corbucci V., 6n, 167 e n  
 Corradi A., 112n  
 Corradi C., 149, 153  
 Cortina R., 199n  
 Corvino Mattia (re d'Ungheria), 94  
 Cosimo I, 16  
 Cox V., 123n, 142  
 Crispino A.M., 123n, 143  
 Croce B., 173n, 202n  
 Cuadrado G., 113n, 121  
 Culcasi C., 184, 195  
 Curiel J., 117n  
 Curtius E.R., 24, 26 e n, 27, 32
- D'Alembert J-B., 102  
 D'Angelantonio, 178  
 D'Anna G., 201n  
 D'Annunzio G., 186, 206  
 D'Asaro M., 173n  
 da Vinci L., 166  
 Dalton Maag, 290  
 Damiani E., 180, 182  
 Darton R., 145, 154  
 De Balzac H., 202n, 206  
 De Cesare M.C., 206  
 De Cesare R., 159-161, 201n, 202 e n  
 De Gregorio A., 217  
 de la Cuesta J., 110n  
 De Longis R., 130n  
 De Maria C., 92n, 107  
 de Nebrija A., 117n  
 De Robertis T., 95, 107  
 de Tocqueville A., 172, 173, 184  
 de Valadés D., vii, 41, 44, 45-48, 51-57  
 De' Pazzi L., 242, 246, 254  
 de' Medici A., 16  
 de' Medici I., 17, 31, 35  
 De' Ricci, 15n  
 Decadio G., 73

- del Rivero C., 109n, 121  
 Della Robbia A., 4  
 dello Stricca Legacci P.A., 15  
 Demaria C., 126n, 142  
 di Aristotile de' Rossi N. (detto lo Zoppino), 31n, 32  
 di Betto Betti B. (detto il Pinturicchio), 33  
 Di Fazio Alberti M., 140n, 142  
 di Niccolò di Giovanni di Massio G. (detto Gentile da Fabriano), 33  
 Diderot D., 102  
 Didot F., 74, 86  
 Dolce L., 57, 47n, 52, 53  
 Donati B., 150, 157  
 Donati F., 68, 150, 151, 153, 223  
 Donati L., 151, 152  
 Donoso R., 112n, 121  
 Dore G., 185  
 Dovizi B. (detto il Bibbiena), 15  
 du Pré G., 70  
  
 Eco U., 57, 128n  
 Eisenstein E., 21  
 Elyot T., 22  
 Espinosa de los Monteros A., 114n  
 Estienne S., 80, 86  
 Evangelisti C., 152  
  
 Falchi A., 6n, 14 e n, 16n, 149, 154, 168, 175  
 Fallaci O., 139n  
 Febvre L., 13 e n, 64 e n, 70, 73, 74, 79  
 Fedi R., 142  
 Fedriga R., 92n, 107  
 Ferdinando II (Gran Duca di Toscana), 245, 250  
 Ferrari C., 123n, 142  
 Ferrari F.A., 172n, 182  
 Ferretti G., 173n  
 Feuerbach L., 180 e n  
 Filippo II, 110n  
 Filippo III, 110n  
 Filodori A., 17  
 Fingernagel A., 94n, 107  
 Fiordelli R., 217  
 Fiorini V., 164  
  
 Flach M., 98  
 Floch J.M., 126n, 142  
 Florenskij P.A., 6 e n, 7 e n, 8, 9 e n, 10, 11  
 Francesco I (re di Francia), 86  
 Franchetti L., 4n, 5n  
 Frassinelli C., 59, 61, 62, 73, 75, 76, 79  
 Fucci F., 18  
 Fusco F., 203 e n, 210  
 Fust J., 81, 85, 97  
  
 Gabriotti V., 174 e n, 199n  
 Gaiardoni C., v  
 Galarza J., 54, 57  
 Gallo G., 11, 17  
 Gambuli A., 217  
 Gasparinetti A.F., 85n  
 Gasperini A.V, 3n  
 Gastgeber C., 94n  
 Genette G., 63, 79  
 Gentile G., 172, 173n  
 Ghelli A., 66n, 188  
 Ghelli A.V, 4n  
 Giacomini G., 203 e n  
 Giardello, 183  
 Gill E., 61, 79  
 Gilmont J-F., 89n, 107  
 Giombini L., 168, 171, 184, 189  
 Giovagnoli E., 6n, 71, 166, 167 e n, 171 e n, 174n, 175 e n, 176, 180-182 e n, 183, 185n, 186, 187, 189, 192, 198 e n, 201n, 217  
 Giuffrida F., 173n  
 Giulioti D., 173  
 Giunta C., 15n  
 Giunti G., 110n  
 Gobetti P., 173 e n, 174  
 Goethe J.W., 26 e n  
 Gómez A., 112n  
 González Palencia A., 117n, 121  
 Goody J., 19 e n  
 Graff H.J., 32n  
 Granada L.F. de, 117n  
 Grasselli P., 168  
 Graziani G.M., 162  
 Grazioli G., 93, 107  
 Greimas A.J., 127n, 142

- Grifani G., 150  
 Grossi R., 167n, 168, 171n, 189  
 Gruzinski S., 56n, 57  
 Guarnieri M., 173, 174n, 184, 191  
 Guasco L., 189  
 Gucci B., 11, 14-16, 34, 149  
 Gucci N., 11, 14-17 e n, 18, 32, 34  
 Gutenberg J., vii, 11, 18, 29, 85, 95, 205  
 Gutiérrez del Caño M., 112n, 121
- Hallgarten A., 4n, 5n  
 Harris R., 29n  
 Hartmann E., 75, 162, 166, 185n  
 Hirsch R., 13n  
 Hirundo, 206
- Iacchia P., 183 e n  
 Iacchia P., 184  
 Ibarra J., 112n, 113n, 114n, 115n, 117n, 120n  
 Infelise M., 146, 154  
 Invernizio C., 139n  
 Izzo D., 123n, 142
- Jacopone da Todi, 202n  
 Jerónimo Gil J., 114n  
 Job R., 125n, 142  
 Johann de Konigsberg, 101  
 Jolís J., 116n
- Kerver T., 70  
 Koffa K., 127n, 142
- La Maza F. de, 44, 57  
 Labarre E.J., 85n  
 Lapi S., vii, 14n, 34, 69, 150, 157-159 e n, 160-165 e n, 167, 180, 181, 185 e n, 187, 188, 197, 218  
 Lasala R., 114n  
 Laurenzi A., 66, 67  
 Laurenzi N., 17  
 Le Goff J., 57, 62  
 Leblanc F., 146, 154  
 Leconte de Lisle C., 206  
 Lenin, 172, 179, 180  
 Leonardi L., 175, 217n, 219  
 Leone Magno (Papa), 233, 239
- Liala, 139n, 140 e n  
 Lignani G., 180  
 Lindekens R., 127n, 142  
 Liviero C., 218  
 Livio Fianza D., 260  
 Loisy J-F., 154  
 Lombardo Radice G., 173 e n  
 Lombroso C., 161  
 Lope de Vega F., 115n  
 López Serrano M., 112n, 121  
 Lotman J.M., 9 e n, 10, 11  
 Lucía Megía J.M., 111n  
 Lullo R., 54
- Machiavelli N., 15, 16  
 Madrigal P., 110n  
 Maggiore G., 173n, 174  
 Magherini-Graziani G., 76, 77, 186 e n, 187  
 Magi C., v, 241 e n, 242-243 e n, 244 e n, 245 e n, 246n, 248, 250  
 Magnoni G., 18  
 Mallarmé S.E., 27, 28  
 Malvestiti G., 185  
 Manescalchi G., 66, 68, 149  
 Manuzio A., 27n, 70 e n, 74, 85  
 Manzoni A., 201, 202n, 206, 213  
 Marasca A., 161  
 Marescotti G., 87  
 Mari G., 168  
 Mariana J., 115n  
 Marín P., 112n, 120n  
 Marinelli A., 6n, 14 e n, 16n, 69, 149, 154, 168  
 Mariotti A., 241n  
 Mariucci U., 203 e n, 211, 212, 233n  
 Marsili Q., 203 e n  
 Martin H-J., 13 e n, 64 e n, 70, 73, 74  
 Martín M., 116n, 117n, 118n, 119n  
 Martini S., 94  
 Martire E., 180n, 182  
 Matteotti G., 173n,  
 Mattiucci P.T., 162  
 Mazzatinti B., 149  
 Mazzocchi A., 11, 14-17n, 18, 32, 34, 149  
 McKitterick D., 24n  
 McLuhan H.M., 30

- Merlo I., 114n  
 Mezzatesta V., 173  
 Minasi F., 206, 215  
 Minerbetti G., 159n, 168  
 Miriello R., 107  
 Misiti M.C., 85n, 88, 94n  
 Mistretta E., 15  
 Moffit Watts P., 57  
 Moholy-Nagy L., 60, 79  
 Molinari A., 178  
 Molinelli S., 66, 149  
 Momigliano A., 201n, 202 e n, 233n  
 Monaci E., 161  
 Montessori M., 5n  
 Morandi L., 161  
 Moranti L., 149, 154  
 Moretto O., 227  
 Morigi P., 100  
 Morison S., 63, 79  
 Mura, 139n  
 Muratori L.A., 159n, 163, 164, 181  
 Muratori L., 149, 154  
 Musotti F., 168  
 Mussolini B., 182n, 200  
 Muzi G., 160
- Napolitano G., 291  
 Nardi S., 219  
 Negri A., 138n  
 Nicastro C., 206  
 Nocchi V., 206  
 Norsa U., 182  
 Numeister G., 245  
 Nuovo A., 146, 147, 154
- Omero, 24n  
 Ong W.J., 19 e n, 22, 30  
 Orfini E., 245  
 Orsi R., 16  
 Ottaviani A., 224  
 Ottaviani E., 224  
 Ottaviani M., 226  
 Ottaviano O., 207
- Paccagnini A., 139n, 143  
 Paci A., 197n  
 Paci G., vii, 176, 197 e n, 198 e n, 199,  
 200 e n, 201, 202n, 203 e n, 204 e n,  
 207, 208, 213, 216, 231, 233, 234  
 Paci M., 121, 172n, 188, 197n  
 Paci P.P., 197n  
 Paci R., 197n  
 Paci T., 197n  
 Palazzeschi R., 200 e n, 201n  
 Paleotti G., 50  
 Pallottino P., 178n  
 Palomera E.J, S.J., 44, 46, 55, 58  
 Pampinelli P., 168  
 Panichi A., 290.  
 Pannartz A., 15  
 Panofsky E., 72, 79, 127n, 143  
 Papini G., 173 e n  
 Passerini G.L., 69, 161, 185, 195.  
 Pasta R., 147, 152, 154  
 Pazzi M., v, 241n  
 Pedretti C., 181, 189  
 Pellegrini P., 232  
 Pellico S., 207, 215  
 Pellizzari A., 217  
 Perella F., 217  
 Permoli P., 180n  
 Petrarca F., 94  
 Petrucci C.A., 176-178, 189, 190  
 Petrucci L., 177  
 Petrucci P.G., vii, 24, 32n, 41, 44, 57  
 Peverelli L., 139n  
 Picasso M., 228  
 Pieracci G., 197n, 199n, 201n, 207  
 Pierangeli G., 71, 171 e n, 173 e n,  
 174n, 175 e n, 176, 178-180 e n, 183  
 e n, 189, 217  
 Pierini J., iv  
 Pillitu L., 219  
 Pimpinelli P., 11n  
 Pirazzoli E., 6n  
 Plantin C., 86, 111  
 Pluchinotta S., 290  
 Polchi N., 217n  
 Pollard A.W., 89n, 107  
 Porta C., 202n  
 Pradell J.E.M., 114n  
 Prayer M., 184, 194  
 Prezzolini G., 173  
 Prospero A., 58

- Proudhon P.-J., 172, 176, 179, 184  
 Prudente F., 290,  
 Publicius I., 57, 49, 51- 53  
  
 Quevedo F., 115n  
 Quinziano E., 87  
 Quondam A., 12 e n, 13 e n, 32 e n, 143  
  
 Rabelais F., 27n  
 Raffaello S., 187  
 Rak M., 143  
 Raschi G., 158  
 Rasy E., 123n, 143  
 Rautenberg U., 89n, 107  
 Ravagli F., 6n, 15, 16n  
 Razola M. de, 116n  
 Razzolini A., 69  
 Reggiani A., 207  
 Renda A., 173n  
 Riccardini Zampini M., 210, 203 e n  
 Ricci M., 44, 45, 51  
 Ricci S., 152  
 Ricci V., 152  
 Riguccini A., 198n, 201n, 202 e n, 213,  
     231, 232 e n, 233  
 Rivali L., 105n  
 Roccamo C., 290  
 Rodriguez-Cepeda E., 116n, 121  
 Rodriguez-Moñino A., 117n, 121  
 Roldán V., 110n  
 Romani V., 70, 79  
 Romano V., 207  
 Romberch J., 43, 46 e n, 49 e n, 52-54n,  
     55, 57  
 Romeo C., 32n  
 Rondini S., 199, 207  
 Rosselli C., 44  
 Rossi A., 217n  
 Rossi Monti P., 184  
 Rossi P., 43-45, 50, 58, 198 e n, 199n,  
     201n, 207  
 Rossi-Doria A., 129n, 143  
 Roti G., 153  
 Ruffoni, 183  
 Ruiz Lasala I., 121  
  
 Salviani A., 17  
 San Antonino, 98  
  
 San Benedetto, 25  
 San Bonaventura, 25  
 San Cristoforo, 233, 239n  
 San Giovanni Battista, 254  
 San Girolamo, 94  
 San Paolo Primo Eremita, 243-245, 256,  
     259  
 San Sergio, 6n, 7n  
 San Tommaso, 54  
 Sancha A., 113n, 115n, 120n  
 Sander S., 124n, 143  
 Sant' Anna, 262, 263  
 Sant'Agostino, 45  
 Santoro M., 15n  
 Santos H., 112n, 117n  
 Sanzio R., 4 e n, 19, 33  
 Sarteanesi A., 201n  
 Sarteanesi N., 201n, 202 e n, 215  
 Sartor M., 58  
 Sartorio G.A., 186, 193  
 Savelli della Fratta M., 267  
 Schivo B., 197n  
 Schoeffler P., 81, 85, 97  
 Segatori S., 15n  
 Senefelder A., 75, 225  
 Serafini S., 162  
 Sergenti T., 207, 233n  
 Serra F., 15n  
 Sessa M., 101  
 Shakespeare W., 26 e n  
 Sharpe R., 91n, 107  
 Signorelli L., 4, 33  
 Sigon G., 183, 184n  
 Simia di Rodi, 27n  
 Simone R., 20, 125n, 127n, 143  
 Skaggs S., 62n, 79  
 Smith M.M., 65, 79, 89n, 107  
 Somaini A., 60, 61, 79  
 Sorel P., 146, 154  
 Spence J.D., 44, 58  
 Spencer H., 161  
 Starnini P., 217n  
 Sturzo L., 218  
 Sweynheym C., 15  
  
 Tamaro S., 139n  
 Taragoni M., 242, 243 e n, 244 e n,  
     245, 246 e n, 252-269

- Taragoni S., 242, 246, 254  
Tavoni M.G., 87n  
Taylor R., 58  
Teobaldelli I., 207  
Teocrito, 27n  
Tifernate G., 17 e n  
Tocchini E., 203 e n  
Toppi F., 150  
Torrioli E., 217n  
Torrioli N., 198n  
Trotskij L., 172, 180  
Tschichold J., 75, 271 e n  
Tucci G., 172, 182, 189
- Urbano VIII (Papa), 245, 250  
Usberti G., 128n  
Uspenskij B., 7n, 9n
- Vacalebre N., 105n  
Valeri V., 169  
Valéry P., 59, 60, 79  
Valgimigli M., 159n, 164n, 169  
Valori E., 198n  
Van Acker G., 54, 58
- Vanautgaerden A., 89n  
Vandelli D., 290  
Vannocchi T., v, 3n  
Vannucci P., 4n  
Vasari G., 4 e n, 33  
Veneto B., 17n  
Vespasiano da Bisticci, 94  
Vico G., 50  
Virgilio P., 17, 25, 32  
Vitelli P., 16, 17n  
Volkelt H., 124n, 143  
Vollaro S., 128n  
Voltaire, 105, 184
- Warburton W., 50  
Worringer W., 136n
- Yates F., 43, 45, 49, 58
- Zanichelli N., 159  
Zappella G., 88  
Zinoviev G.E., 180  
Zonghi A., 85n  
Zuccharini O., 180n





Finito di stampare nel mese di dicembre 2014  
dallo Stabilimento Tipografico «Pliniana»  
Viale F. Nardi, 12 - 06016 Selci-Lama (PG)  
[st.pliniana@libero.it](mailto:st.pliniana@libero.it)

