CAPITOLO XI

L'ARTE TIPOGRAFICA IN PORTOGALLO

Nella storia della tipografia portoghese del XV secolo è necessario fare una distinzione tra la stampa in latino e quella in ebraico. La produzione di incunaboli lusitani registra una decina di libri in caratteri gotici e un'altra decina in caratteri ebraici. Questo scarso numero di edizioni rappresenta lo sforzo di sette stampatori, il primo dei quali iniziò l'attività nel 1494.

Il primo incunabolo portoghese è il *Breviarium Bracarense* (1) finito di stampare a Braga il 12 dicembre 1494 dal tipografo tedesco JOHANNES GHERLINC. L'unico esemplare di questo libro rarissimo si trova nella Biblioteca Nazionale di Lisbona, mancante di 16 carte della seconda parte, che corrispondono allo Psalterio.

I bibliografi credono che, dopo aver stampato l'incunabolo citato, Gherlinc passò a Monterrey, in Galizia (Spagna), dove produsse un *Manuale Bracarense* (2) il 10 giugno 1496, nel cui colofone si legge: *Magistrum Joannem Berlinch Alamanum*, nome che ha portato a credere nell'esistenza di un altro stampatore.

Il secondo incunabolo e primo libro stampato a Lisbona fu l'opera di Ludolphus de Saxonia *De Vita Christi* (3) stampato da VALENTIN FERNANDES e NICOLAUS DE SAXONIA. In questo libro figurano due date in ciascuno dei colofoni; la prima: il 14 maggio 1495 nella parte IV e la seconda: 20 novembre 1495, alla fine della parte III.

Nell'edizione di questo libro prezioso e nelle spese conseguenti intervenne la Regina Leonora del Portogallo, come si rileva nella lettera proemiale degli stampatori indirizzata al Re Don Juan II.

Dopo questo lavoro tipografico i soci si separarono. Fernandes, in data 20 aprile 1496,terminò la *Historia do mui nobre Vespasiano, Imperador de Roma* (4). Co-

(1) Hain-Copinger 3809; Haebler 78; GW 5290; Bohatta (LB) 136.
(2) Hain 10734; Haebler 393; Víndel II 285:5.
(3) Hain 10301; Haebler 373; Kurz 237; Hunt 528; Goff L 360.
(4) Haebler 675; Kurz 359.

me quasi tutti gli incunaboli portoghesi, rarissimi per i pochi esemplari sopravvissuti, se ne conserva un esemplare incompleto nella Biblioteca Nazionale di Lisbona.

Il secondo lavoro di Fernandes, datato intorno al 1498, è l'opera di Kaminto, vescovo di Dacia, intitolata *Regimento proveytoso contro ha pestença* (5). A questo stampatore sono attribuiti due libri scritti da Cataldus Siculo: *Epistolae et Orationes* (6) datato 21 febbraio 1500 e *Opera poetica* (7), forse stampata nello stesso anno.

Da parte sua Nicolaus de Saxonia pubblicò a Lisbona un *Breviarium Compostellanum* (8) il 31 maggio 1497 e un *Missale Bracarense* (9) il 20 giugno 1498.

Nella città di Oporto l'unica tipografia sorta al tempo degli incunaboli fu quella di RODRIGO ALVARES, primo stampatore originario del Portogallo. Il suo primo libro con dati completi è *Constituiçoes do Bispado do Porto* (10), terminato il 4 gennaio 1497. Né Haebler né Víndel citano il secondo libro di Alvares, l'opera di Guillermus Parisiensis *Evangelhos e Epístolas* (che invece cita la *Bibliografía General Portuguesa*, al n. 24, p. 221), stampata il 25 ottobre 1497, secondo il colofone dell'esemplare esistente nella Biblioteca Nazionale di Lisbona.

Con questo ultimo libro si conclude il fondo degli incunaboli assegnati alla tipografia Portoghese del secolo XV in caratteri gotici.

LA STAMPA EBRAICA IN PORTOGALLO

L'introduzione della tipografia ebraica in terra lusitana si deve a stampatori forse provenienti dall'Italia, i quali, dopo essersi fermati in Spagna, passarono in Portogallo qualche anno prima del 1492.

Il primo libro stampato in territorio portoghese fu quello di Faro, città dell'Algarve, posta a circa 200 km. a sud-est di Lisbona. Ivi sorse una tipografia intorno al 1486 per opera di SAMUEL PORTEIRA, aiutato dal figlio David, quale correttore di bozze. Per rendere possibile il sorgere di questa tipografia, il nobile e ricco Samuel Gacon, finanziò l'impresa, legandosi così alla storia della stampa ebraica.

Recenti ricerche hanno acclarato l'esistenza di Porteira e Gacon come persone distinte, il primo stampatore e il secondo editore, come vedremo di seguito.

(5) Hain 9758; Haebler 346.
(6) Hain 4678 (I); Haebler 136; Pr 9839; GW 6212.
(7) Hain 4678 (II); Reichling 463; Haebler 137; Kurz 87; GW 6213; IGI 2574.
(8) Copinger 1269 (Add.); Haebler 82; Bohatta (LB) 197; Madrid (BN) 417; Madrid (AH) 34.
(9) Hain 11271=11270; Haebler 440; Kurz 268; Weale-Bohatta 196; Meyer-Baer 49; Hunt 5289; Goff M 652.
(10) Haebler 169 (5).

La produzione iniziale è il *Pentateuco* (1) che reca l'indicazione del luogo (Faro), la data (20 giugno 1487) e cita Samuel Gacon come colui che aveva ordinato l'edizione, ma non menziona lo stampatore.

Con i medesimi caratteri tipografici, il secondo ed ultimo libro conosciuto, il *Talmud Babli* (2) (Talmud Babilonese), commentato da Rashi, presenta il luogo (Faro), lo stampatore (Samuel Porteira), ma non ha data, che secondo Haebler sta tra il 1492 e il 1493. Non si scarta la possibilità che nel corso di cinque o sei anni la stampa di Faro abbia potuto fare uscire altri libri, giacché esistono diversi frammenti di libri non identificati, i cui caratteri tipografici sono molto simili a quelli impiegati da Porteira a Faro. Questi caratteri e altri molto simili compaiono nelle pubblicazioni di Gershom Soncino a Pesaro (Italia) nel 1507; il che indicherebbe che dopo l'espulsione degli ebrei dal Portogallo avvenuta nel 1497, questi caratteri furono trasferiti in Italia. Si ha anche conoscenza di alcuni Porteira, che operarono come tipografi a Ferrara e a Salonicco durante il XVI secolo.

A Lisbona il primo incunabolo che esce dalla tipografia ebraica del Rabbi ELIEZER BEN JACOB TOLEDANO, che non fu tipografo nel senso vero della parola, bensì uno studioso che si trasferì da Toledo a Lisbona per contribuire alla cultura di quella comunità giudaica e alla moltiplicazione in Portogallo dei testi ebraici, di cui esisteva evidente necessità per soddisfare la domanda locale.

L'officina fu installata nel 1488 e occorse del tempo per la preparazione dei mezzi e degli operatori. I caratteri sembrano essere stati originari di Híjar (Spagna) e forse Alfonso Fernández de Córdoba fu colui che li produsse, anche se di ciò non esistono prove documentarie.

La prima produzione di Eliezer Toledano è l'opera di Moses ben Nahman *Perush ha-Tora* (3) (Commento sul Pentateuco), datata 15 luglio 1489. Contiene tutti i dati bibliografici di identificazione.

Segue: *Perush Seder Tefillot* (4) (Commento sul Libro di Preghiere) di David Abudraham, terminato il 25 novembre 1489. In questo libro non figura il nome di Eliezer Toledano, come avvenne nel terzo, *Pentateuco* (5) con il commento di Rashi, al quale è legato il *Targum* di Onkelos, finito in data 8 luglio e 6 agosto 1491.

Senza indicazione di luogo, stampatore e data, viene attribuito ai torchi di Eliezer Toledano: *Mischle* (6) (Proverbi), che corrisponde alla Bibbia ebraica, cir-

(1) Pr 9832; Haebler 529.
(2) Goff Heb 107 e opp. cit.
(3) Hain 11670; Haebler 458; Kurz 278; Pr 9833; Amzalak 23; Oates 4222; Thesaurus B 18; Goff Heb. 87.
(4) Pell 4167; Haebler 1; Kurz 102; Pr9834; GW 8160; Madsen 1352, 4308; IGI 3379; Amzalak 25; Thesaurus B 19; Goff Heb 36.
(5) Hain 12570; Haebler 532; Kurz 297; Pr 9835; Amzalak 28; Goff Heb 20.
(6) Hain 13427; Haebler 591; Oates 4226; Thesaurus B 23; Goff Heb 35.

Fig. 4 - MOSES BEN NAHMAN. *Perush ha-Tora* - Lisbona, Eliezer Toledano, 1489 (Caratteri ebraici). The New York Public Library

ca del 1492. Nelle medesime condizioni ai fini dell'identificazione si trova l'opera di Jeshua ben Josef ha-Levi *Sefer Halikot Olam* (7) (Metodologia del Talmud, che Haebler traduce: *Viages del mundo*).

(7) Haebler 345; Víndel IX 16; Per. 9838 ;Amzalak 28; Thesaurus B 28; Goff Heb 63.

L'ultimo libro con dati completi è *Nebiim Aharonim* ([8]) (Profeti minori: Isaia e Geremia), che reca la data del 1492.

A 115 km. a nord di Lisbona si trova la città di Leiría, situata tra il Tago e il Montego e che a quel tempo era sede di una vasta e prospera comunità giudaica.

Con l'aiuto finanziario del Rabbi Samuel Kolodro, lo stampatore SAMUEL DE ORTAS impiantò un'officina, nella quale pubblicò non solo libri in ebraico, ma anche in latino. Con la collaborazione del figlio Abraham il suo primo lavoro tipografico fu *Mischle* ([9]) (Proverbi), con commento di Leví ben Gerson e Menahem Meiri, finito il 25 luglio 1492.

A questo lavoro seguirono: il *Pentateuco* ([10]) con commenti di David Kimbi e Leví ben Gerson, terminato nel gennaio del 1494; *Tur Orah Hayyim* ([11]) (Cammino della vita) di Jacobo ben Ascher datato 9 giugno 1495 e, alla fine, in caratteri gotici l'*Almanach perpetuum* ([12]) di Abraham Zacutus, datato 1496.

Abbiamo esposto brevemente le caratteristiche e l'ubicazione delle tipografie ebraiche nella parte portoghese della penisola iberica. Come abbiamo già detto per la Spagna, esiste anche qui numerosa e autorevole bibliografia, parte della quale il lettore incontrerà nelle note. In generale si può affermare che le tipografie dirette da ebrei nella penisola iberica ebbero breve vita per le lotte razziali e religiose che sorsero in determinati periodi in Spagna e in Portogallo, di cui si sono interessati vari storici e che non sono materia di questi capitoli.

([8]) Haebler 337; Pr 9836; Amzalak 32; Thesaurus B 21; Goff Heb 25.

([9]) Hain 13428; Haebler 592; Pr 9840; Thesaurus B 26; Goff Heb 33.

([10]) Hain 13409; Haebler 558; Kurz 306; Hunt 5290; Amzalak 36; Thesaurus B 27; Goff Heb 23.

([11]) Haebler 331; Víndel IX 16; Kurz 211; Goff Heb 53.

([12]) Hain-Copinger 16267; Copinger 6611; Klebs 1054:1; Haebler 720; Kurz 18; Hunt 5291; HSA 273; Goff Z 14.

CAPITOLO XII

LA TIPOGRAFIA E LA STAMPA DEL LIBRO

I caratteri tipografici

Con il termine «tipo» o «carattere tipografico» si indica un pezzettino di metallo, a forma di prisma, in una delle cui estremità si trova incisa in rilievo una lettera oppure un digramma o un segno convenzionale. È evidente che ci riferiamo al «tipo» del secolo XV o XVI. L'inchiostratura di questo gramma e la successiva pressione sulla carta lascia un'impronta visibile e ciò vien definito «stampa tipografica».

Il procedimento per produrre una lettera in un punzone, come sarà appresso precisato, si chiama «incisione» e da qui il termine di «incisori di lettere» per indicare coloro che eseguono tale operazione. Il metodo per preparare un carattere versando metallo in fusione in uno stampo, si dice «fusione» di carattere e, quindi, l'operaio che la esegue è detto «fonditore» di caratteri. Di conseguenza si tratta di due operazioni distinte e l'espressione generica di «incisore di lettere» per le due operazioni non è corretta del tutto. Infatti: si «incide» una lettera, si «fonde» un carattere.

Prima di considerare la forma e le caratteristiche dei caratteri, cercheremo di spiegare come si realizzava nel secolo XV il materiale tipografico, anticipando subito che esistono scarsissime notizie dirette del tempo su questo argomento.

Scelto il modello delle lettere da usare, introducendo o no qualche modifica secondo la preferenza dello stampatore sulla quale a volte interveniva l'editore o l'autore dell'opera, si procedeva alla preparazione vera e propria dei caratteri con strumenti particolari. Qui non si può usare un termine affine a quello usato per la carta; non si può dire «fabbricazione di caratteri», poiché a quel tempo, nel campo della stampa alle origini, tutto il lavoro si realizzava a mano da parte di artigiani preparati alle loro mansioni. Quali erano questi mezzi di lavoro?

Lo stampo per la fusione

Per «stampo» per la fusione si intende un utensile formato da due parti principali e una accessoria. La prima parte è costituita da due spesse lastre me-

talliche (bronzo o acciaio) di circa 6 centimetri di altezza, tre centimetri di larghezza e quattro centimetri di spessore.

Ora è necessario eseguire la cavità entro la quale si forma il «corpo del carattere». Per fare ciò, in ciascuna delle lastre, con un bulino, si produce un canale che parte dall'alto verso il basso per la lunghezza di sei centimetri. Nei primi tre centimetri il canale è a sezione ovale e continua subito dopo a sezione rettangolare fino alla fine. Se ora si mettono fronte a fronte le due lastre abbiamo un blocco con un condotto interno dall'alto in basso. Quanto sopra è il modo più semplice per presentare il condotto nel quale si forma il corpo del carattere, ma ricorderemo di passata che esistono stampi nei quali questo condotto assume altre caratteristiche per la chiusura delle lastre.

La seconda parte dello stampo, al principio, segue lo stesso sistema della prima; ma questa volta si tratta di due parti di legno di forma semiovale, opportumente arrotondate e alesate all'esterno e che, messe insieme, possono essere sostenute con una mano. Nella parte interna di ciascun elemento si fa con il bulino una cavità a sezione rettangolare, di modo che, quando le due parti sono messe faccia a faccia, vi possano trovare posto le due parti di metallo già descritte.

Un cerchio di duro e grosso filo metallico, uno dei cui capi è fissato al centro di uno dei due pezzi di legno, costituisce la chiusura dello stampo e lo rende pronto all'uso.

Fin qui sono state descritte le due parti principali; resta da descrivere la parte ausiliaria ossia la «matrice» della lettera da fondere e qui entra in gioco il punzone.

La matrice del carattere

Questo importante strumento si prepara con una verga di rame o di bronzo larga cinque centimetri circa, dell'altezza di due centimetri e dello spessore di cinquanta millimetri, che si introduce in uno spazio ricavato a tal fine nelle due parti metalliche dello stampo dove rimane fissata in fondo al condotto interno, di cui si è trattato.

Questa matrice serve per fondere un solo tipo di lettera e, di conseguenza, un alfabetiere completo anche di segni ausiliari richiede una corrispondente quantità di matrici. Per preparare una matrice occorre il punzone.

Il punzone è un utensile costituito da una sbarretta a sezione circolare o rettangolare di diametro variante secondo la dimensione della lettera da tracciare in una delle estremità. Una volta stabilito l'alfabetiere da incidere, i singoli caratteri venivano incisi uno per punzone e questo lavoro molto lento e che richiedeva una grande precisione, dava come risultato una serie di punzoni che copriva tutta la gamma desiderata.

Una volta terminato il punzone, non restava che usarlo per formare la cavità nella lastra della matrice propriamente detta. A tal uopo, collocata la matrice su una base solida, si procedeva a prendere il punzone, appoggiarne la punta al posto giusto e con un maglio o martello a dare un colpo sull'altra estremità, per effetto del quale colpo la lettera intagliata affondava nella sbarretta di metallo, lasciando in basso rilievo il segno corrispondente per una profondità da 1 a 2 millimetri.

La matrice così preparata veniva posta in fondo al condotto interno dello stampo chiudendone un'apertura.

Fusione dei caratteri

Dopo le operazioni sopra descritte, lo stampo messo insieme si trovava pronto per la fusione dei caratteri; era cioè uno «stampo chiuso». Il fonditore lo prendeva con la mano sinistra ponendo in alto l'apertura del condotto interno e con la destra, servendosi di un mestolino con becco aguzzo, versava il metallo fuso dentro l'orifizio finché il metallo lo riempiva. Subito dava una scrollatina allo stampo in modo che il metallo si distribuisse bene, attendeva qualche secondo perché si solidificasse e allora apriva il cerchio di filo metallico e procedeva alla apertura dello stampo separandone le due parti dalle quali era composto. Dentro una di esse trovava il carattere solidificato e lo estraeva. Quindi tornava a chiudere lo stampo e a ripetere l'operazione per quante volte sarebbe stato necessario.

Il carattere, nello stato in cui usciva dallo stampo, era già pronto come corpo, di forma a sezione rettangolare nella estremità che conteneva la lettera, unito ad un tondino inutile di appendice che doveva essere eliminato e quindi rifuso. Quando si aveva una certa quantità di caratteri pronti, li si puliva delicatamente per eliminare sbavature e dislivelli e renderli così pronti per la stampa.

I caratteri gotici

I primi caratteri usati dalla stampa, come già si è detto, furono fatti ad imitazione della scrittura dell'epoca, la più comune, e cioè la scrittura gotica o, come l'hanno anche chiamata gli studiosi dei caratteri da stampa, in «black letter». Il gotico si distingue in quattro sottoclassi:

1) Il *gotico aguzzo*, detto dai tedeschi «textur», per il fatto che l'angolosità dei suoi tratti formava nella pagina stampata una specie di tessuto o trama. Questa caratteristica può essere osservata nelle prime stampe di Magonza delle quali daremo esempio — come delle altre varietà — in questo capitolo. I francesi chiamavano questo carattere «lettre de forme», che si può intendere come «lettera scritta» o manoscritta.

2) Il *gotico rotondo*, che mantiene le linee generali del «gotico aguzzo» o «textur», ma con contorni addolciti, tende leggermente verso il carattere romano ottenuto attraverso successive modificazioni, ma senza raggiungere tuttavia le ca-

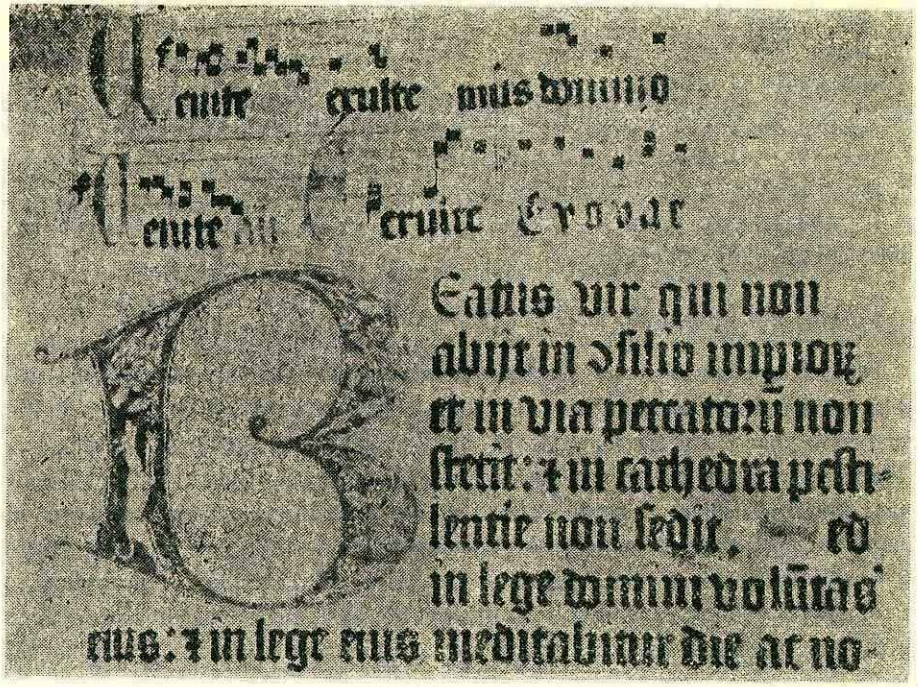


Fig. 5 - PSALMORUM CODEX *(Psalterium latinum)*. Magonza, Fust e Schoeffer,1457 (Carattere gotico aguzzo o textur) Per cortesia di The John Rylands Library (Manchester)

ratteristiche del romano. I tipografi francesi denominarono questo carattere «lettre de somme» per dire forse «breve» a causa della mancanza di svolazzi.

3) Il *gotico bastardo*, che è un carattere di origine francese o «lettre bátarde», di paternità incerta o spuria, riflette il passaggio dal gotico aguzzo verso tratti meno angolosi, anche se mantiene una certa aggressività di tratti e svolazzi in alcune lettere nei tratti superiori che gli conferiscono un aspetto originale e in parte di buon gusto quando i caratteri sono perfetti. In Inghilterra la scrittura bastarda fu introdotta da William Caxton, primo stampatore inglese che aveva esercitato l'arte a Bruges con Colard Mansion (e forse prima a Colonia). I suoi primi caratteri dimostrano la tendenza della scrittura fiamminga del tempo, rozza, angolosa e sgraziata. Wynkyn de Worde e Pynson, che succedettero a Caxton, riuscirono a migliorare l'aspetto di questo carattere, con il quale composero quasi tutta la loro produzione nel XV secolo.

4) Il carattere *bastardo tedesco*, denominato «schwabacher» fu usato per testi in dialetti tedeschi o in tedesco e alcuni elementi di questo tipo possono ve-

114121

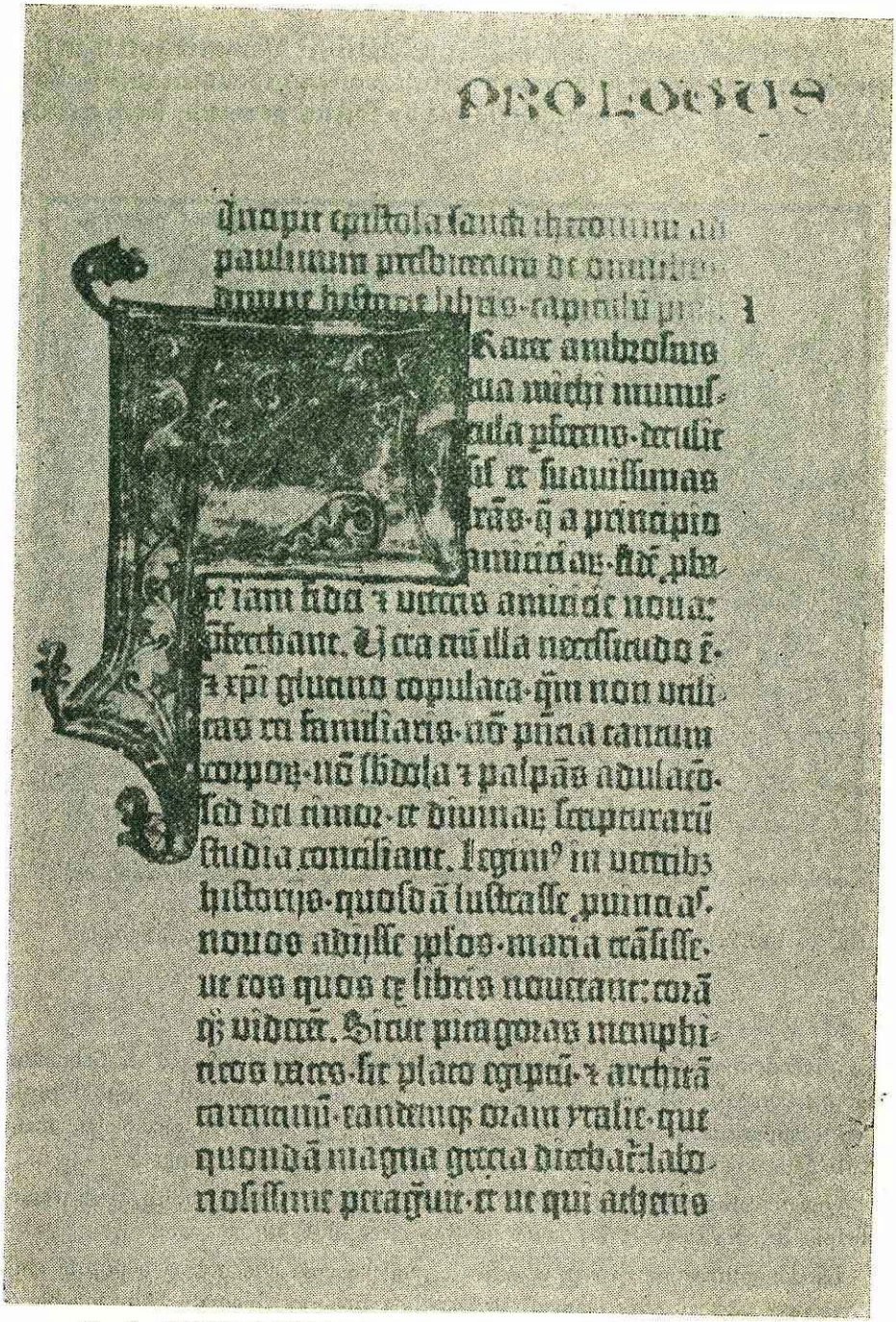


Fig. 6 - BIBLIA LATINA di 42 linee [Magonza, Gutenberg?, Fust e Schoeffer 1456] (Carattere gotico aguzzo o textur) Per cortesia di The John Rylands Library (Manchester)

Fig. 7 - BREYDEMBACH, B. DE. *Peregrinationum*. Magonza, E. Reuwick, 1486
(Carattere gotico bastardo tedesco)

dersi precedentemente nelle stampe di Koberger a Norimberga e di Schoeffer a Magonza verso il 1485. Peculiarità di questo carattere tipografico sono i prolungamenti superiori di lettere come la b, d, h, l, a forma di riccioletti, mentre paraffi della «f» e della «s» sono tracciati come appendici prolungate.

Questi caratteri tipografici, già alleggeriti, furono usati molto tardi verso il principio del XVI secolo e comunque fino circa al 1550.

La denominazione di *schwabacher* è qualche cosa che non si è potuta chiarire. Sebbene esista in Germania una cittadina proprio chiamata Schwabacher, ivi non vi fu nessuna stamperia né vi si fusero caratteri tipografici, nei secoli XV e XVI.

Alcuni esempi di caratteri tipografici gotici

GOTICO AGUZZO

Psalmorum codex o Psalterium Moguntinum. Magonza, Johannes Fust e Pe-

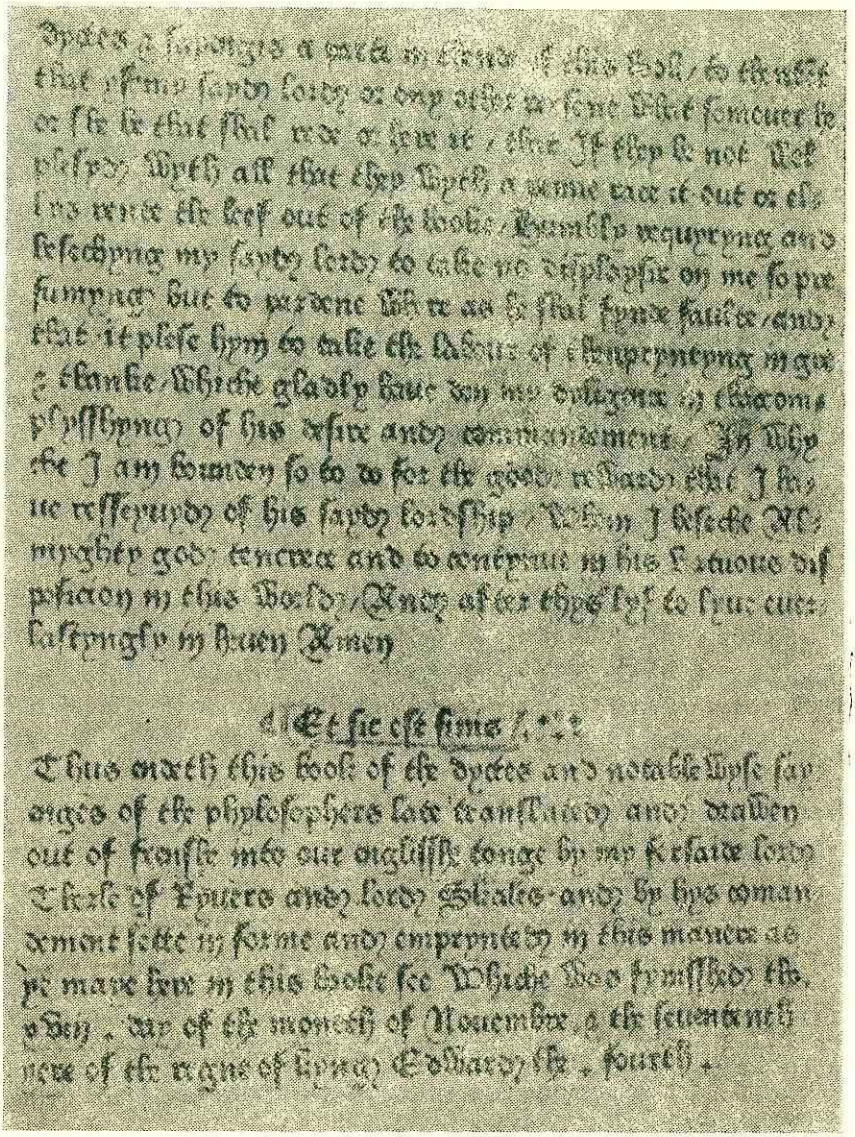


Fig.8 - THE DYCTES AND SAYENGES OF THE PHYLOSOPHERS
Westminster, W. Caxton, 1477 (Carattere gotico bastardo inglese)
Per cortesia di The John Rylands Library (Manchester)

trus Schoeffer, il 14 agosto 1457. Primo libro con dati certi di identificazione (Hain 13479).

Psalmorum codex o Psalterium Moguntinum (2° ed.) Magonza, Johannes Fust e Petrus Schoeffer, 29 agosto 1459 (Hain 13480*).

Biblia latina di 42 linee. (Magonza, Johannes Gutenberg, Johannes Fust e Petrus Schoeffer, non dopo il 1456) (Hain 3031*).

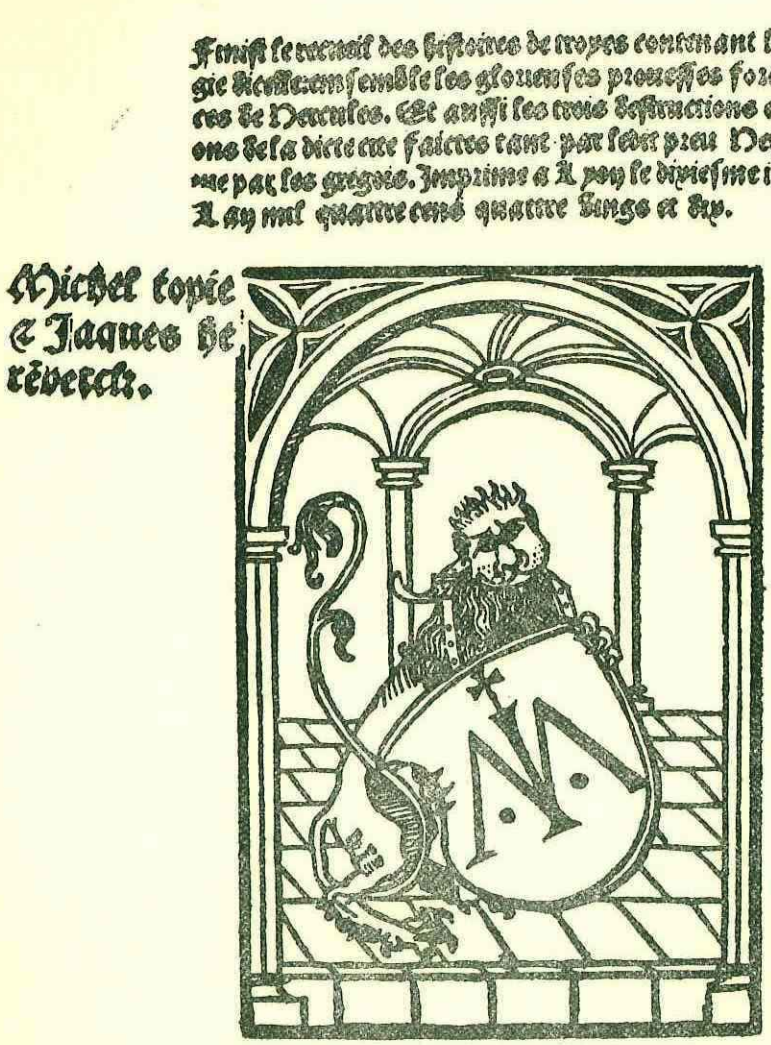


Fig. 9 - LE FEVRE, R. *Le Recueil des Hystoires de Troye.*
Lione, M. Topié e J. Heremberck, 1490 (Carattere gotico bastardo francese)

Biblia latina di 36 linee (Bamberga, Albrecht Pfister, 1461) (Hain-Copinger 3032).

GOTICO ROTONDO

Johannes de Balbus. *Catholicon*. Magonza (Johannes Gutenberg), 1460. (Hain-Copinger 2254*).
Duranti, Guillelmus. *Rationale divinorum officiorum*. (Magonza), Johannes Fust e Petrus Schoeffer, 6 ottobre 1459 (Hain-Reichling 6471).
Biblia latina di 48 linee. Magonza, Johannes Fust e Petrus Schoeffer, 14 agosto 1462 (Hain-Copinger 3050*).
Justinianus. *Institutiones*. Magonza, Petrus Schoeffer, 24 maggio 1468 (Hain 9489*).

GOTICO BASTARDO

Baldus de Periglis. *De quaestionibus et tormentis*. Parigi (Pasquier Bonhomme), 28 settembre 1475. (BMC, VIII, p. 12).
Lorris, Guillaume. *Le roman de la rose*. Parigi, Jean Dupré (prima del 1493) (Copinger 5151; BMC, VII, p. 37).
Le Fevre. *The History of Jason* (Westminster, William Caxton, 1477). (Hain-Copinger 7053; Duff 245).

GOTICO SCHWABACHER

Jacobus de Voragine. *The Golden Legend*. Westminster, Wynkyn de Worde, 8 gennaio 1498 (Copinger 6475; Duff 411).
Jacobus de Voragine. *Leben der Heiligen*. Norimberga, Anton Koberger, 5 dicembre 1488 (Hain 9981*).
Gart der Gesundheit (Herbarius). Magonza, Petrus Schoeffer, 28 marzo 1485 (Hain 8948*).
Thomas Lirer. *Chronik von allen Königen und Kaisern*. Strasburgo (Bartholomaeus Kistler, dopo il 22 luglio 1499) (Hain-Copinger (Add) 4993*).

TIPOGRAFIA ROMANA

La denominazione di *romana* si applica ad una forma di lettera che all'origine si incontra — nelle sue caratteristiche fondamentali — nelle epigrafi dei monumenti della Roma imperiale.

La ripresa della classicità durante il Rinascimento italiano e la comparsa dei primi umanisti alla fine del secolo XIII, con famose opere manoscritte, servì di base ad un tipo di lettera tondeggiante, forse reminiscenza della scrittura carolina dei secoli X e XI.

Prima di raggiungere la sua forma, dotata di una certa purezza e originalità, per opera di Nicolaus Jenson a Venezia verso il 1470, il disegno del carattere romano toccò varie tappe in Germania e in Italia. Johannes Mentelin di Strasburgo fu il primo in terra tedesca che delineò lettere gotiche tendenti al romano, come si rileva nella Biblia latina del 1460, attribuita a questo stampatore. Dopo, nel 1464, suo genero Adolf Rusch, meglio conosciuto come il «tipografo della R», per la strana forma di questa maiuscola, produsse libri in caratteri più vicini a quelli romani che in molto si avvicinano a quelli di Jenson. L'impiego dei caratteri romani in Germania non fu molto accentuato, ma è eclatante la circostanza che in poco più di venti anni, in pieno progresso del gotico, il carattere romano iniziò a stabilirsi nella tipografia italiana (Roma), francese (Parigi), spagnola (Valenza).

I caratteri romani furono impiegati maggiormente per la stampa di opere di classici latini e traduzioni dal greco e quest'uso, a partire dal carattere romano di Jenson, si estese per tutta Europa nel secolo XV e nei successivi, sempre con una certa resistenza in Germania, nei Paesi Bassi, in Inghilterra e nelle terre slave.

Principali esempi di libri in carattere romano

Isidorus Hispalensis. *Ethymologiae*. Augusta, Günter Zainer, 19 novembre 1472. Primo libro stampato in Germania con caratteri romani (Hain 9273*).
Cicero, Marcus T. *Epistolae familiares*. Roma, Conradus Sweynheym e Arnoldus Pannartz, 1467. Primo libro stampato in Italia con caratteri romani (Hain-Reichling 5162).
Gasparinus Barzizio. *Epistolae*. Parigi, Gering, Friburger e Crantz (1470). Primo libro stampato in Francia con caratteri romani (Hain-Copinger 2674).
Johannes Grammaticus. *Comprehensorium*. Valencia (Lamberto Palmart), 23 febbraio 1475. Primo libro con data stampato in Spagna con caratteri romani (Hain 5591; Haebler 339).

La corsiva «aldina»

Nella storia dell'arte tipografica il nome di Aldo Manuzio, oltre che per le sue qualità personali e per il fatto che era uomo di grande erudizione, resta legato direttamente con la tipografia in ordine alle innovazioni da lui introdotte per dotare la stampa di nuovi caratteri, che fino alla fine del XV secolo erano stati usati in forma sperimentale, senza la perfezione né la vasta gamma che era necessaria per stampare un libro completo. Ci riferiamo ai caratteri greci e a quelli corsivi.

Per quanto riguarda il corsivo, ricordiamo che prima della invenzione della stampa esistevano due modi correnti per scrivere a mano: la scrittura gotica, che era usata nei libri di liturgia e per la classe dei professionisti; la scrittura umanistica o romana, preferita per i testi classici latini e per le opere letterarie. Ma vi

era una terza scrittura, che i paleografi chiamavano *cancelleresca*, sviluppata principalmente nella cancelleria vaticana e che si usava per lo più nella corrispondenza epistolare e nei documenti di minore importanza.

Varie poterono essere le ragioni che Aldo Manuzio ebbe per concepire il fa-

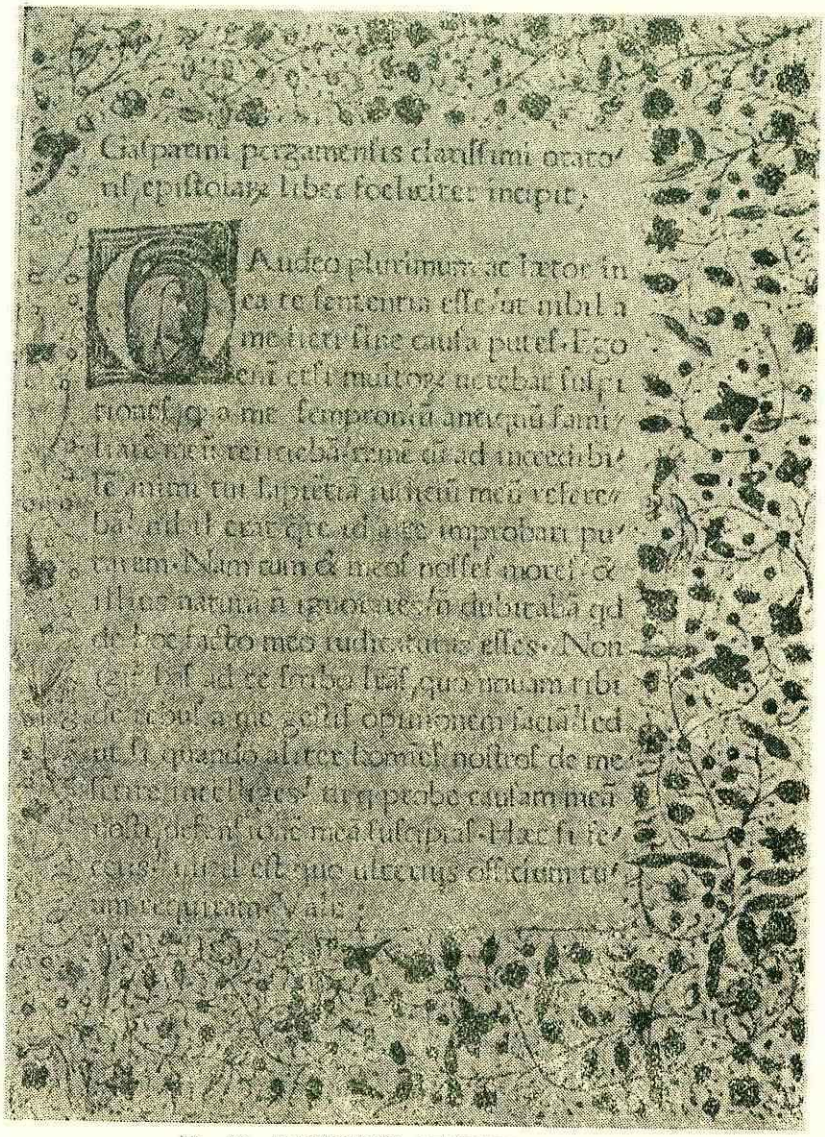


Fig. 10 - BARZIZIUS, GASPARINUS, *Epistolae*
Parigi: Gering, Friburger e Crantz [1470] (Carattere romano)
Per gentile concessione di The John Rylands Library (Manchester)

moso carattere corsivo, che da lui prese il nome di *aldino*, ma anzitutto dovette influire la necessità di smettere di stampare grandi *in folio* e di far sì che con caratteri più piccoli ed eleganti si potessero stampare libri di minore formato e di minore costo. Raggiunse questi due scopi, ma non riuscì a proteggere il suo trionfo dalla pirateria e dalle falsificazioni non solo in Italia ma anche all'estero.

Manuzio ordinò i punzoni per i caratteri aldini all'orafo Francesco da Bologna, della famiglia dei Griffii, che furono celebri stampatori nel XVI secolo e dei quali avremo modo di occuparci. Il primo libro stampato per intero con i caratteri corsivi aldini, fu l'*Opera* di Virgilio, pubblicata in aprile del 1501, ristampata dallo stesso Aldo nel dicembre del 1505. Si tratta del primo volume aldino in 8°. Tre mesi dopo, nel luglio del 1501, apparve la prima edizione aldina del Petrarca, *Le cose volgari*, che è a sua volta il primo libro di un autore italiano stampato in corsivo. Nel 1502 Aldo pubblicò anche in 8°, la *Divina Commedia*, nella quale figura per la prima volta la famosa marca tipografica del delfino avvolto ad una ancora.

Esempi di corsivo aldino

Juvenalis. *Juvenalis. Persius. Satirae.* Venezia, Aldo, agosto 1501. Prima edizione di Giovenale. Brunet III, 629; BM/STI 364.

Martialis. *Epigrammata.* Venezia, Aldo, Dicembre 1501. Prima edizione aldina. BM/STI 420.

Caesar, Julius. *Commentariorum de bello Gallico.* Venezia, aedibus Aldi et Andreae Asulani, 1519. Brunet I, 1453.

Cicero, Marcus T. *Orationes* (in 3 volumi). Venezia, in aedibus Aldi et Andreae Asulani, gennaio-agosto 1519. BM/STI 179.

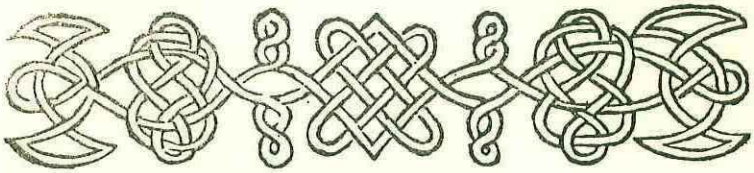
CARATTERI TIPOGRAFICI GRECI

Ancor prima che Aldo Manuzio in Venezia perfezionasse i caratteri tipografici greci, questo tipo di caratteri fu in uso al tempo degli incunaboli per linee o frasi intercalate nel testo stampato con altri caratteri, specialmente romani. Esempi offrono i caratteri greci inclusi da Sweynheym e Pannartz in Lactantius *Opera* stampato a Subiaco il 29 ottobre 1465 (Hain-Copinger 9806*); usati ancora dagli stessi stampatori nell'opera di Aulus Gellius, *Noctes Atticae* terminata l'11 aprile 1469 (Hain-Copinger-Reichling 7517). Ulrich Han, a Roma, usò caratteri greci per riempire paragrafi necessari nella *Orthographia* di Johannes Tortellius, datata 1471 (Hain-Copinger Add 15563).

Aldo Manuzio, che anzitutto fu uno stampatore di libri in greco e aveva bisogno di caratteri adeguati per stampare testi completi, iniziò la modifica e il mi-

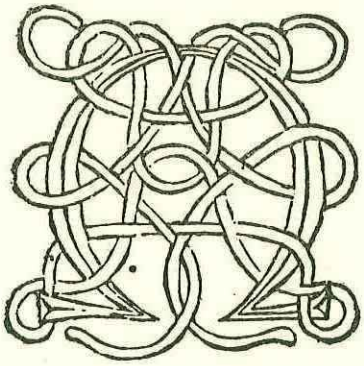
glioramento dell'aspetto del disegno greco usato fino allora e, come primo saggio, esiste un opuscoletto di dieci carte nella Biblioteca Laurenzina di Firenze intitolato *Galeomymachia*, senza alcuna indicazione di luogo, di tipografo e di data; come un altro opuscolo: *Opusculum de Herone et Leandro*, opera di Musaeus, anch'esso mancante di dati, ma circa del 1496 (Hain-Copinger 7432 e 11653*).

Cinque anni dopo Aldo pubblica il suo primo libro interamente in greco, la opera di Costantino Lascaris, *Erotemata*, grammatica greca terminata l'8 marzo 1495



ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΟΥΣ, ΠΛΟΥΤΟΣ.

Ⱶ Καρίων οἰκέτης.



Σ Ἀργαλέον πρᾶγμ' ἐστὶν
ὦ ζῶ καὶ θεοί
Δοῦλον γενέσθαι πρᾶφρον οὖν
τος δεσπότου.
Ἢν γὰρ τὰ βέλτισθ' ὁ θεράπων
λέξας τύχῃ,
Δόξῃ δὲ μὴ δρᾶν ταῦτα τῷ κεκτημένῳ.
Μετέχειν ἀνάγκη τὸν θεράποντα τῶν κακῶν.
Τοῦ σώματος γὰρ οὐκ ἐᾷ τὸν κύριος
Κρατεῖν ὁδαίμων, ἀλλὰ τὸν ἐωνημένον.
Καὶ ταῦτα μὲν δή, ταῦτα. τῷ δὲ λοξίᾳ

Fig. 11 -ARISTOPHANES. *Comoediae*. Venezia, Aldo Manuzio, 1498
(Caratteri greci)

(Hain-Copinger 9924*). Con questo lavoro iniziò una serie di libri in caratteri greci, alcuni dei quali sono indicati di seguito:

Aristophanes. *Comoediae novem cum scholiis.* Venezia, Aldo Manuzio, 15 luglio 1498. Prima edizione (Hain-Copinger 1656).
Thesaurus Cornucopiae et Horti Adonidis. Venezia, Aldo Manuzio, agosto 1496. Prima edizione (Hain-Copinger 15493).
Theocritus. *Eclogae triginta.* Venezia, Aldo Manuzio, febbraio 1495 (Hain-Copinger 15477).
Aristóteles e Theophrastus. *Opera* (5 volumi). Venezia, Aldo Manuzio, 1495-1498. Prima edizione (Hain-Copinger 1657).

Un concorrente di Aldo Manuzio fu ZACHARIAS CALLERGIUS, di Creta, il cui primo libro in caratteri greci è *Etymologicum magnum graecum* stampato da Nicolao Blastos, l'8 luglio 1499 (Hain-Copinger 6691*; Goff E 112). Questo libro è uno dei più bei prodotti della stampa veneziana. L'ultimo incunabolo di questo tipografo è: *Therapeutica* di Galeno, senza il nome di Callerguis, anch'esso stampato da Nicolao Blastos, terminato il 5 ottobre 1500 (Hain-Copinger 7426*; Goff G 38).

Il primo lavoro con tutti i dati stampato a Firenze da LORENZO FRANCISCI di Alopa è un libro in caratteri greci maiuscoli *Anthologia graeca Planudea*, datato 11 agosto 1494 (Hain-Copinger 1145*; Goff A 765).

Nel secolo XV e specialmente in Francia si intagliarono e si fusero caratteri greci quali quelli fatti dal celebre Garamond per Robert Estienne, chiamati «greci del re», con i quali Estienne stampò il suo primo libro in greco: l'opera di Eusebius Pamphilii *Ecclesiasticae historiae*, datato 1544.

CARATTERI EBRAICI

Le caratteristiche dei caratteri ebraici usati nella stampa richiedono una tecnica di incisione particolarmente precisa per renderli esatti e leggibili. Nell'abilità manuale di eseguire punzoni secondo i modelli della scrittura antica si distinsero gli artigiani residenti in Spagna nel XV secolo. Questi maestri non identificati crearono caratteri di varia grandezza secondo la necessità dei testi e dei commenti. La stampa, insieme con l'eccellente distribuzione nella pagina e l'uso di carta molto buona, si dimostra ben chiara nei vari esemplari degli incunaboli che sono arrivati fino ai nostri giorni.

Nei capp. X e XI di questo libro il lettore ha incontrato una sintesi della stampa ebraica in Spagna e in Portogallo. Completiamo l'elenco degli stampatori che operarono al tempo degli incunaboli in Italia e in Turchia, come al solito indicando il primo e l'ultimo o l'unico libro con i dati per l'identificazione.

REGGIO CALABRIA. Unico. Salomón Rashi, *Perush ha-Tora* (Commentario sul Pentateuco). Abraham ben Garton, 18 febbraio 1475. Hain 9363; Thesaurus A 1; Goff Heb 93.

PIEVE DI SACCO. Unico. Jacob ben Ascher. *Arba Turim* (I quattro ordini del Codice ebraico della Legge) Meshullam Kuzi, 3 luglio 1475. Hain 1881; Pr 7231; Thesaurus A 2; Goff Heb 47.

MANTOVA. Unico. Jacob ben Ascher. *Tur Orah Hayyim* (Sentiero della vita). Abraham Conat, 6 giugno 1476. Hain 1883; Pr 6901; IGI 5091; Thesaurus A 4; Goff Heb 50.

FERRARA. Unico. Levi ben Gerson. *Perush Iyob* (Commentario a Job). Abraham ben Hayim, 17 maggio 1477. Hain 10061; Pr 5745; IGI 5750; Thesaurus A 12; Goff Heb 70.

BOLOGNA. Unico. Pentateuco con commento di Rashi. *Hamishah Humshe Torah* (I cinque libri della Legge). Habraham ben Hayyim, 25 gennaio 1482. Hain 12568; Pr 6557; Thesaurus A 15; Goff Heb 18.

SONCINO. Primo. *Talmud Babli. Berakot.* Joshua Solomon Soncino, 19 dicembre 1483. Hain 2792; Pr 7292; Thesaurus A 26; Goff Heb 102.
Ultimo. *Biblia Hebraica* (Edizione completa). Joshua Solomon Soncino, 22 aprile 1488. Hain 3029; Pr. 7305; GW 4198; IGI 1628; Sander 987; Thesaurus A 45; Modena (Estense) 1271; Goff Heb 8.

SONCINO e CASAL MAGGIORE. Unico. *Machazor* (Preghiere per le festività, secondo il rito romano). Figli di Israel Nathan Soncino, entro settembre 1485 (in Soncino) e 21 agosto 1486 (in Casal Maggiore). Hain 10425; Pr 7297; Thesaurus A 37; Hunt (II) 4219; Goff Heb 73.

SONCINO. Primo. Moses de Coucy. *Sefer Mizwot Gadol* (Il libro dei Precetti). Gershom Soncino, 19 dicembre 1488. Hain 9796; Pr 7306; Oates 2721; Sander 4905; Thesaurus A 48; Hunt 4215; Goff Heb 85.
Ultimo. Moses Maimonides. *Mishneh Torah.* (Codificazione delle leggi talmudiche). Gershom Soncino, 23 marzo 1490. Hain 10523; Pr 7308; Oates 2722; Thesaurus A 55; Goff Heb 77.

NAPOLI. Primo. *Biblia Hebraica. Tehillim* (Salmi). Joseph ben Jacob Ashkenazi, 28 marzo 1487. Hain 8346 (I); Pr 6728; Fava e Bresciano 261; Oates 2526; Sander 5946; Thesaurus A 57; Goff Heb 29.
Ultimo. Moses ben Nahman. *Sha'ar ha-Gemul* (Porta della Giustizia). Joseph ben Jacob Ashkenazi, 23 gennaio 1490. Hain 11668; Pr 6733; Fava e Bresciano 267; Thesaurus A 64; Goff Heb 89).
Unico. *Hamishah Humshe Torah* (I cinque libri della Legge). Figli di Israel Nathan Soncino, 1491. Hain 12574; Fava e Bresciano 271; Sander 5517; Thesaurus A 70; Goff Heb 21.

Primo. Avicenna. *Kanon* (Canon medicinae, Lib. I-V) Azriel ben Joseph Ashkenazi, 9 novembre 1491. Hain 2212; Pr 6736; Pell 1670; Fava e Bresciano 273; Klebs 132:1; IGI 1113; Accurti (1930) p. 149; VB 3185; Uppsala (Sallander, 1965) 2065; GW 3113; Goff Heb 4.

Ultimo. Behai ben Asher. *Perush ha-Tora* (Commento sul Pentateuco). Azriel ben Joseph Ashkenazi, 3 luglio 1492. GW 3172; Pr 6737; Fava e Bresciano 276; Thesaurus A 74; Goff Heb 6.

Unico. *Mishnayot* (Leggi tradizionali). Joshua Solomon Soncino, 8 maggio 1492. Hain 11243; Pr 6739; Fava e Bresciano 275; Sander 4671; Oates 2532; Thesaurus A 73; Goff Heb 82.

BRESCIA. Primo. Immanuel ben Solomon. *Sefer ha-Mahbarot* (Libro dei cantici). Gershom Soncino, 30 ottobre 1491. Hain 9137; Pr 7021; Oates 2634; IGI 5140; Hunt 4018; Thesaurus A 77; Goff Heb 43.

Ultimo. *Biblia Hebraica* (Edizione completa). Gershom Soncino, 24-31 maggio 1494. Hain 3030; Pell 2263; Pr 7024; Oates 2635 (II); IGI 1630; GW 4200; VB 2840; Thesaurus A 81 Goff Heb 10.

BARCO. Unico. *Selicoth.* (Preghiere penitenziali). Gershom Soncino, 15 settembre 1496. Hain 14589; Pr 7329; Thesaurus A 83; Goff Heb 96.

COSTANTINOPOLI (Turchia). Unico. Jacob ben Ascher. *Arba Turim* (I quattro ordini del Codice ebraico della Legge). David e Samuel aben Nahmias, 13 dicembre 1493. Goff Heb 49; Thesaurus C 1.

LA COMPOSIZIONE TIPOGRAFICA

Nel periodo considerato, salvo eccezioni negli ultimi anni del secolo XV, gli stampatori dovevano disegnare, incidere e fondere i caratteri necessari per le loro officine. Ciascun tipografo, seguendo i modelli delle scritture gotica, romana o nazionali, si provvedeva di caratteri a sua volontà e da ciò deriva il fatto che esistono centinaia di caratteri, che differiscono un po' gli uni dagli altri. Se a ciò si aggiungono le numerose legature di lettere e di segni convenzionali dei manoscritti che dovevano pur essere mantenuti nella stampa affinché il lettore potesse riconoscere la scrittura alla quale era abituato, avremo un'idea di quello che significava poter contare su una serie completa di caratteri che con l'uso attraverso il tempo doveva essere rinnovata e modificata per poter essere operante.

Se si esamina la dotazione tipografica di uno stampatore che abbia svolto regolare attività, balzano alla vista i periodici cambi realizzati durante la carriera e come a poco a poco egli abbia migliorato l'aspetto dei caratteri a volte copiando modelli di altri tipografi fuori del paese. Occorre anche porre in risalto la precisione e la cura poste nel lavoro della incisione e della fusione dei caratteri; cir-

costanza questa che si può osservare nella maggior parte degli incunaboli a partire dalla meravigliosa e sorprendente precisione dei caratteri del primo libro a stampa, la *Biblia di Gutenberg*, vero monumento dell'arte grafica.

Gli stampatori di professione furono (e dovevano esserlo) uomini di avanzata cultura personale, forniti di sufficiente sagacia per svolgere i loro compiti di maestri d'arte, interpretare ed insegnare ai propri collaboratori ad interpretare i difficili manoscritti di cui si servivano come originali per i loro lavori, molte volte mutili e scritti con una scrittura che qualcuno qualificò «barbara». Nei primi tempi la perfetta conoscenza del latino era indispensabile per il maestro tipografo, sul quale incombeva la responsabilità delle trascrizioni corrette.

Per ottenere una buona stampa i caratteri dovevano essere rifiniti con molta cura, ben livellati, con le imperfezioni del metallo fuso nelle matrici ritoccate e puliti con delicatezza nelle facce rettangolari, perché potessero slittare con facilità ed essere posti uno a fianco dell'altro. Inoltre occorre dire che il compositore doveva aver ben sviluppati il tatto e la vista oltre ad una leggerezza di mano per comporre una carta del testo senza commettere errori grossolani. Si ritiene che una tavola tipografica di circa cm. 23x18 richiedeva circa 3500 tra caratteri e spazi: ciò darà in qualche senso l'idea di quello che significava il lavoro di un libro quale che fosse la quantità delle pagine.

L'*effetto di insieme* in un incunabolo è l'impressione che genera alla vista l'uniformità della composizione in una pagina, con linee di testo senza soluzione di continuità, siano esse in colonne oppure a rigo intero, senza paragrafi separati né spazi divisori in bianco. Questa caratteristica si incontra nei libri fino al 1500, ma già verso il 1470 la presentazione delle pagine di testo subisce modificazioni dovute alla seperazione dei paragrafi, all'uso dei sottotitoli e all'impiego più comune delle incisioni per le illustrazioni. Queste innovazioni, sicuramente originate dalla monotonia e dalla pesantezza dell'effetto complessivo, portarono come conseguenza altre varianti dell'aspetto tipografico, come ad esempio i testi dei commenti in caratteri di corpo minore perché fossero ben distinti. In questo lavoro furono particolarmente abili Fust e Schoeffer, lo stampatore Jenson di Venezia e Koberger a Norimberga.

L'uso di lettere maiuscole o *capitali* per incominciare i paragrafi e i titoli delle pagine (non i titoli dei libri in carte separate), incominciò regolarmente verso il 1478 per opera di Johannes Amerbach di Basilea e da lì quest'uso si espanse a Strasburgo e poi in tutta la Germania. Queste lettere maiuscole venivano modellate e fuse in grandezza due volte maggiore che quella dei caratteri del testo; per questo motivo si staccavano dall'insieme e anche così l'effetto non era molto attraente. Con il tempo le lettere capitali mutarono aspetto, soprattutto quando venivano stampate con inchiostro rosso o azzurro, sebbene mostrassero scarsezza di rilievo. Altro metodo per distinguere le maiuscole fu quello di inciderle in bloc-

chetti di legno circondati di foglie o motivi floreali come le famose *Maiblumen* (mughetto) dello stampatore Anton Sorg di Augusta.

Ad integrare l'ornamentazione del libro compaiono le cornici e le mezze cornici delle pagine, incise su legno. Ciò si incontra in pochi libri stampati ad Augusta, Ulm e Strasburgo. Decorazioni di tal genere si usarono meno in Germania che in Italia, dove si incontrano vere e proprie opere d'arte di intrecci lineari di motivi vegetali con figurine di animali e insetti tra i rami e una infinità di vari altri motivi.

L'uso dell'inchiostro rosso per stampare inizi maiuscoli nei libri di liturgia, di legge e negli almanacchi, fu inaugurato da Schoeffer, il quale rivestì i suoi libri con l'incanto del contrasto del colore. Johannes Bämler, stampatore di Augusta, fu il secondo dopo Schoeffer; a lui seguirono Mentelin a Strasburgo, Richel a Basilea e quindi fino alla fine del secolo quasi tutti i tipografi tedeschi ed anche quelli europei, finché fu in uso comune stampare titoli o parti importanti in rosso.

LA STAMPA

Complemento tipografico del libro è l'illustrazione del contenuto mediante l'inserimento di incisioni su legno. Questo tema è argomento di un capitolo a parte di cui si tratterà a suo luogo. Una volta avuti tutti gli elementi che una pagina doveva contenere, non restava che procedere alla sua stampa nel torchio.

Sfortunatamente un disegno, uno schema o altra rappresentazione grafica di un torchio del XV secolo sufficientemente illustrativi non esiste e nemmeno esistono documenti che spieghino nei particolari la tecnica del funzionamento. Alcuni riferimenti nel periodo degli incunaboli non sono sufficientemente espliciti per poterne tener conto. La prima incisione nella quale in maniera imperfetta figura un torchio si incontra nel libro *La Danse macabre* stampato da Mathias Huss a Lione il 18 febbraio 1499. I bibliografi che hanno trattato della stampa nel secolo XV concordano in vari aspetti di quello che dovette essere questo fondamentale attrezzo. L'attenta osservazione delle pagine degli incunaboli con l'aiuto di lenti di ingrandimento, può orientarci a capire il lavoro del torchio e come esso operava.

Secondo le notizie giunte ai nostri giorni, specialmente quella riferita da Joseph Moxon nell'opera *Mechanik Exercises* (Londra 1683-1684), un torchio dei secoli XV e XVI era composto di una struttura in legno che serviva da base per sostenere due meccanismi fondamentali: la vite maschio e il piatto o lastra per la pressione e il piano o carrello nel quale si poneva lo stampo o formella che conteneva la composizione dei caratteri da stampare, il quale veniva azionato orizzontalmente mediante un sistema di carrelli e una manovella. Appoggiato a quest'ultimo ele-

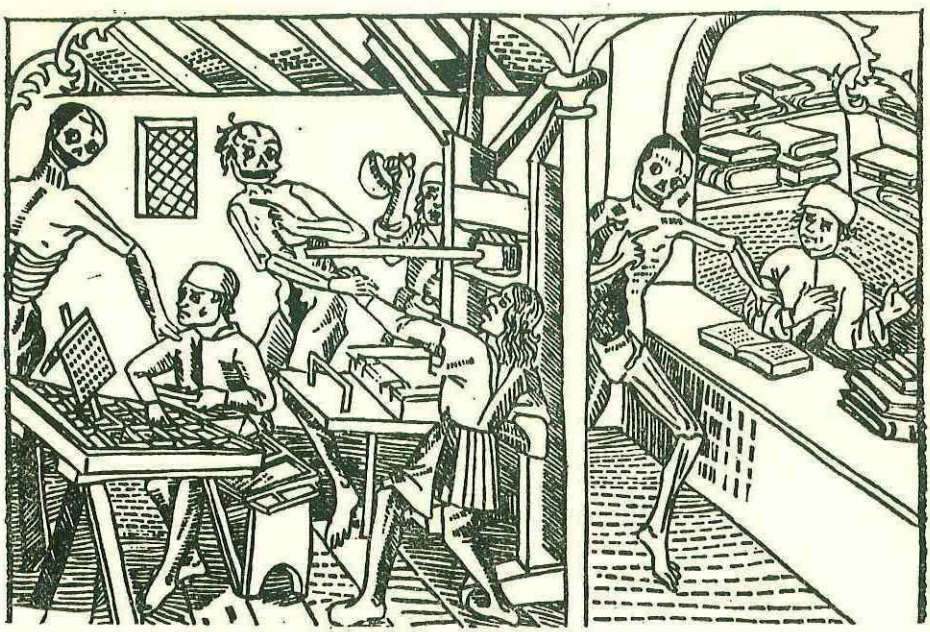


Fig. 12 - Prima illustrazione di una officina tipografica. Incisione nella *Dance macabre*. Lione, Matthias Huss, 1499

mento era il timpano o cornice di ferro ricoperta di tela nella quale si poneva il foglio di carta da stampare.

Abbiamo quindi le seguenti quattro parti del torchio:

1) vite maschio e piatto a pressione verticale;
2) banco o carrello per sostenere la pressione verticale;
3) sistema di carrelli per sostenere la formella tipografica;
4) timpano nel quale si poneva il foglio di carta.

Prima di precisare le operazioni di ciascuno di questi componenti, spenderemo alcune parole sulla struttura del torchio in generale. Secondo modelli ricostruiti, esistenti nei musei specializzati di Germania, l'armatura del torchio era costituita da due colonne a sezione rettangolare formate di grosse tavole di legno duro. Queste colonne erano unite nella parte superiore da una tavole dello stesso materiale. Circa 60 cm. più giù era posta un'altra tavola simile ed il tutto costituiva una specie di portico. Lo scopo delle due tavole trasversali di cui si è parlato era quello di costituire l'armatura del torchio per sostenere e guidare la vite maschio e il piatto di pressione verticale. L'insieme di legno, quando si installava il torchio, si fissava al pavimento del locale nella parte inferiore. La parte superiore

veniva mantenuta immobile per mezzo di bracci di legno che arrivavano al tetto per evitare vibrazioni e movimenti disdicevoli alla funzione del torchio.

Per ottenere che si poggiasse e si alzasse il piatto di pressione posto all'estremità inferiore della vite maschio, quest'ultimo elemento era attraversato da un dado di metallo filettato, all'interno del quale era addossata una sbarra o braccio di ferro. Il maestro torchiatore azionava questa sbarra in senso orizzontale con un giro di quasi 90 gradi. La poneva in movimento dal punto di riposo fino a quello della massima pressione. Questa operazione permetteva che il piatto facesse pressione sulla forma tipografica e stampasse il foglio di carta. Quindi l'operatore riportando la sbarra al punto di riposo ritirava il foglio di carta stampato, lasciando il torchio pronto per una nuova operazione.

Il piatto di pressione, come si è già spiegato, era posto all'estremità della vite maschio e la sua funzione consisteva nel coprire la superficie della forma tipografica premendo il foglio di carta collocato nel timpano e nel produrre la stampa.

Il carrello dove si metteva la forma tipografica aveva la funzione di sostenerla durante la stampa. Il sistema di carrelli sui quali scorreva il banco che sosteneva la forma tipografica aveva la funzione di introdurre il banco stesso fino al punto di lavoro del piatto di pressione e di ritirarlo per ricevere la inchiostratura a mano della forma; fatto ciò si ripeteva la medesima operazione precedente.

Il timpano era una cornice metallica poggiata al banco per mezzo di ganghe-ri o cerniere, di forma tale che, una volta collocato il foglio bianco, il timpano si ribaltava sulla forma e, effettuata la stampa, ritirava il foglio di carta, lasciando l'apparecchio pronto per un'altra operazione.

La inchiostratura della forma tipografica era effettuata mediante due tamponi di pelle semisferici che si tenevano per un corto manico. L'inchiostratore, sostenendo un tampone per mano, lo girava in un piatto che conteneva una certa quantità di inchiostro per inumidirlo con questo liquido viscoso, quindi, operando con entrambe le mani inchiostrava la forma tipografica con movimenti circolari, in modo che i tamponi inchiostratori impregnassero la superficie dei caratteri di tanto quanto l'abilità dell'inchiostratore riteneva necessario. Per ciascuna pagina era necessario tutto l'insieme dei procedimenti qui precisati; da ciò deriva la lentezza del lavoro di stampa.

Dopo che il foglio di carta rimaneva stampato in entrambe le facciate (quando si trattava di una grandezza in folio, nelle quattro pagine), veniva steso su funicelle perché l'inchiostro asciugasse e alla fine veniva messo insieme con gli altri per formare i fascicoli del libro.

Oltre le operazioni già citate, dobbiamo aggiungere che tra il 1470 e il 1480 i torchi cominciarono a stampare due pagine simultaneamente, mentre fino a quel tempo si era potuto stampare solo una pagina per volta e anche così, per quel che riportano alcuni testi, Mentelin a Strasburgo arrivava a produrre 300 carte al giorno stampate, proprio agli inizi dell'arte tipografica.

Altro particolare è che la carta, prima di essere posta nel torchio, doveva essere inumidita leggermente, perché l'inchiostro e l'effetto della pressione potessero dare un buon risultato. In alcune stampe antiche del XVI secolo si nota il recipiente con i fogli posti a inumidire.

Un buon addetto ai torchi e un abile inchiostratore erano artigiani indispensabili per ottenere libri con stampa nitida. Desta ammirazione osservare gli incunaboli, che nella maggior parte presentano un perfetto equilibrio di inchiostratura in ogni pagina, senza segni eccessivi di pressione e di una limpidezza notevole, se si tien conto dell'ambiente e degli strumenti in uso in quel tempo.

La quantità di torchi in funzione dipendeva dal numero dei compositori tipografici. Si ritiene che nell'officina di Gutenberg o, meglio, in quella di Fust e Schoeffer a Magonza esistettero sei torchi per portare a termine la Bibbia latina di 42 linee e che il totale degli operai in quella stamperia fu di circa 20 inclusi gli aiutanti e i legatori.

Per quanto riguarda gli «stampatori viaggianti», bisogna notare che i loro mezzi di lavoro furono più modesti per il fatto che dovevano trasportare strumenti in quantità non eccessiva. Forse a ciò si deve lo scarso numero di libri che pubblicarono in ogni luogo dove si fermarono, ma ciò nonostante non si nota quasi differenza alcuna nella stampa se confrontiamo i loro libri con quelli stampati da stampatori fissi.

Inchiostro e inchiostratura

Nella storia della stampa originaria esistono pochi elementi per stabilire chi fu l'inventore dell'inchiostro da stampa. Tutto lascia supporre che gli esperimenti di Gutenberg compresero anche la preparazione del liquido viscoso in base a una sostanza grassa e ad una materia colorante nera. Nel 1677 Joseph Moxon nei suoi *Mechanick Exercises* descrisse un metodo dettagliato per preparare l'inchiostro alla maniera olandese, anche se questo prodotto non fu di grande utilità e presto cadde in disuso.

Senza dubbio fu a Magonza, culla del libro a stampa, dove il modo di preparare l'inchiostro su una base di nero fumo raggiunse un grado di perfezione sorprendente per quei tempi, quale si presenta nella stampa della prima Bibbia latina, quella di 42 linee e di altri libri che uscirono dai torchi di Fust e Schoeffer. L'inchiostro da stampa nel secolo XV va migliorando nei primi incunaboli di Roma e di Venezia. Gli stampatori francesi di Parigi e Lione tardarono molto a perfezionare i loro inchiostri e solo nelle prime edizioni con caratteri *bastardi* si nota il progresso raggiunto in questo campo.

Gli storici concordano nel fatto che ciascuno stampatore aveva una sua formula speciale per preparare gli inchiostri, siano essi neri o rossi. Se si osservano alcuni incunaboli, si nota che alla fine del secolo, gli inchiostri rossi nelle loro varie

tonalità, raggiungono un colore ben stabile che ha resistito attraverso i secoli. Ciò si deve alla utilizzazione di materie coloranti che venivano dal vicino oriente, usate fino allora per i tessuti, in particolare le sete.

In ordine agli inchiostri usati fino alla fine del secolo XVI, quando la loro preparazione entrò in una fase industriale, bisogna rilevare che essi richiedevano determinate condizioni oltre ad una tonalità stabile. Tra queste condizioni c'è quella dell'immediato trasferirsi dell'inchiostro sulla carta in maniera uniforme. In parte ciò si otteneva usando carta leggermente inumidita al momento in cui si realizzava la stampa e qui entrava in gioco la perizia dell'addetto al torchio nel non premere troppo sì da non fare affondare i caratteri nella carta. Era necessario anche che l'asciugatura del foglio di carta o di pergamena fosse rapida. La pergamena si prestava benissimo ad essere stampata, giacché la porosità naturale della pelle contribuiva perfettamente a prendere gli inchiostri e a ricevere in maniera giusta il testo tipografico, meglio ancora di quanto avveniva con la carta.

L'inchiostratura era una specializzazione artigianale che comportava una certa abilità e non poteva essere affidata ad aiutanti comuni o apprendisti. Senza voler togliere merito all'abilità dei compositori e degli addetti ai torchi, la professione di inchiostratore era di particolare responsabilità nell'officina tipografica, poiché dalla perizia dell'inchiostratore dipendeva l'esito del lavoro editoriale. Ecco ora qualche particolare sul lavoro degli inchiostratori.

I due tamponi semisferici di pelle per inchiostrare

I tamponi per inchiostrare venivano preparati nel seguente modo: si tagliavano due pezzi circolari di pelle animale o di cuoio del tutto lisci, che venivano inumiditi e lavorati a mano per raggiungere notevole elasticità. Essi erano di circa 30 cm. Sovrapposti i due pezzi, li si imbottivano di lana o crine, formando una specie di cuscinetto. Dopo aver riunito il bordo verso il centro si fissava un disco di legno con un corto manico al centro che serviva per maneggiare il tampone così formato. L'operaio lavorava con due tamponi, uno per mano.

L'inchiostro, una volta preparato, si versava in una vaschetta nella quale l'inchiostratore immergeva i tamponi sfregandoli nel liquido viscoso in modo che assorbissero l'inchiostro necessario per una inchiostratura, ma non eccessivamente, per evitare grumi che sarebbero potuti cadere sui caratteri e sciupare il lavoro con macchie inopportune. Mentre il torchiatore poneva il foglio di carta fissandolo nel timpano del torchio, l'inchiostratore procedeva nel suo lavoro ponendo i tamponi sulla formella tipografica e con rapidi e leggeri movimenti rotatori ricopriva la superficie con l'inchiostro strettamente necessario e ben distribuito. Se lavoravano due torchi (era il caso più comune), questo artigiano passava a fare queste operazioni da un torchio all'altro, nel momento in cui uno di essi era

aperto, tornando quindi all'altro e così di seguito. Questa operazione si faceva per ogni pagina, poiché, effettuata la stampa, la formella tipografica restava senza inchiostro. E' opportuno far rilevare che i tamponi per inchiostrare erano di diametro maggiore o minore a seconda del formato della carta, in modo da non impiegare troppo tempo nel coprire la superficie della formella. Terminata la giornata questi tamponi venivano ripuliti e riposti nel torchio e precisamente in appositi supporti di legno.

IPOTESI SUGLI STAMPATORI «VIAGGIANTI»

Nella storia della stampa figura un gruppetto di artigiani del libro ai quali si è dato il nome di stampatori «ambulanti», per il fatto che i loro lavori figurano pubblicati in varie città, specialmente in Italia. Ci sembra che il termine «ambulanti» potrebbe significare «erranti, vaganti» e, quindi, senza una rotta fissa e senza un orientamento predeterminato. Da un certo punto di vista ci sembra che ciò non risponda alla realtà e che, senza variare nella sostanza la denominazione, potrebbero essere meglio qualificati come stampatori «viaggianti» per le varie ragioni che cercheremo di esporre.

La stampa di un libro — e ci riferiamo ai primi anni dell'arte— richiedeva il possesso di un manoscritto o di un esemplare a stampa perché fosse stampato tale e quale o con modifiche. D'altra parte era imprescindibile tener conto degli utensili sufficienti o elementari e, ciò che è più importante, dei mezzi economici che rendevano possibile una edizione.

Riteniamo che se un artigiano tipografo possedeva un manoscritto inedito da stampare non aveva bisogno di viaggiare per pubblicarlo a meno che non fosse chiamato a farlo in un altro luogo, nel qual caso si sarebbe giustificato il trasferimento. La medesima situazione sarebbe normale se una persona interessata o un mecenate avesse desiderato stampare un suo manoscritto, come capitò per l'introduzione della stampa a Foligno, su cui si è riferito a suo luogo.

Gli attrezzi che costituivano l'equipaggiamento di una stamperia fissa (senza tener conto degli utensili per la fusione dei caratteri), non erano troppo complicati, ma occupavano un certo spazio a seconda della dimensione artigianale dell'officina. Nel Museo Plantin-Moretus di Anversa (Belgio) si possono osservare i torchi e le casse di caratteri usati dagli stampatori nei secoli XVI e XVII, che presentano semplicità nelle strutture.

Ciò posto, è da supporre che il trasferimento di una dotazione completa per la stampa da un luogo all'altro, offriva sicuri inconvenienti se si considera che

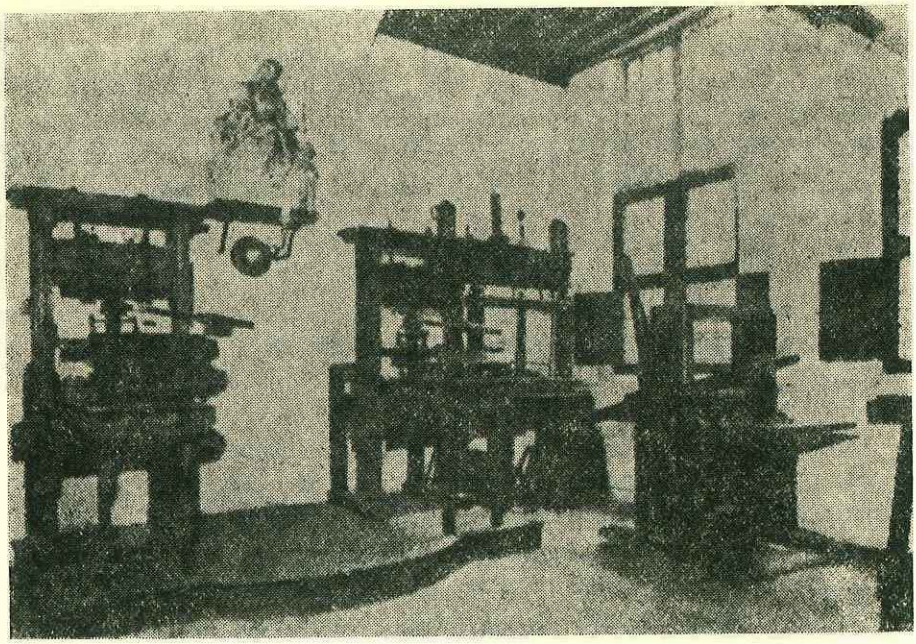


Fig. 13 - *Torchi del secolo XVI usati dal celebre stampatore Christophe Plantin.*
Per gentile concessione del Museo Plantin-Moretus (Anversa)

nel Medio Evo non esistevano mezzi di trasporto adeguati, bensì rozzi carri che dovevano transitare su tratturi come dimostrano antiche miniature nei libri della epoca e le stesse relazioni contemporanee nelle cronache medievali.

Inoltre bisogna prendere in considerazione le spese che sarebbero state necessarie per siffatti spostamenti e questo è un aspetto di non secondaria importanza da considerare e che avrebbe gravato colui il quale avesse tentato una tale avventura. La lettura di alcuni particolari della economia delle città europee nell'epoca alla quale ci riferiamo, pone in evidenza il fatto che la sussistenza stessa dei cittadini non era facile, anche per gli artigiani o per chi aveva una professione.

Un uomo solo, anche se disponeva di tutti gli attrezzi, non poteva stampare un libro. Al minimo la sua officina doveva contare su un compositore per preparare il testo tipografico anche con l'aiuto e la direzione del maestro proprietario dell'officina, su un torchiatore, su un inchiostratore e un aiutante generico, senza tener conto del correttore di bozze, che era comunque necessario.

Alcune illustrazioni, intese a dimostrare come lavoravano gli stampatori viaggianti, si trovano in alcuni libri moderni e presentano un tipografo che lavorava a un piccolo torchio posto nel patio di un castello o di una residenza del genere,

all'aria aperta. Questi disegni non rappresentano la realtà perché un torchio doveva stare sotto un tetto e saldamente piantato sul pavimento e al tetto stesso per evitare vibrazioni o movimenti durante l'uso.

Alcuni esempi e deduzioni

Per questa nostra analisi abbiamo tenuto conto dei più noti stampatori viaggianti del XV secolo che lavorarono in Italia, per il fatto che sono i più rappresentativi in tale professione.

Lo stampatore HENRICUS DE COLONIA iniziò l'attività a Brescia in società con Statius Gallicus, pubblicando un solo libro, l'*Iliade* di Omero il 24 novembre 1474 (Hain 8774). Henricus continuò a Brescia il 15 settembre 1475, data del *Commentarium in Juvenalis* di Calderinus (Hain 4239), fino all'ultimo lavoro in questa città, l'opera di Paolo de Castro, *Lectura super VI Codicis*, datata 24 Maggio 1477 (Hain 4606).

Da questo momento Henricus de Colonia iniziò una serie di spostamenti che lo portarono a Bologna, Modena, Siena, Lucca, Nozzano e Urbino, dove chiuse la carriera il 15 maggio 1493, data del trattato *Summa quaestionum compendiosa* di Cornetus (Hain 5740).

Se esaminiamo il cammino percorso dal più attivo stampatore viaggiante con quindici cambiamenti di sede in quasi 19 anni, possiamo congetturare che non realizzò tutti i trasferimenti come si potrebbe supporre spostando tutta l'officina, l'attrezzatura e il personale per pubblicare uno o due libri, quando non si trattava di semplici opuscoli. Consideriamo alcuni esempi:

— Bologna. 22-3-1482. Termina *Tabellionibus* di Canis . . . . . cc. 54
— Modena. 4-10-1482. Libro unico, *Super codicis* di Tartagnus . . . . cc. 147
— Bologna. 12-11-1482. Libro unico, *Servii*, di Beroaldo . . . . . cc. 34
— Modena. 24-1-1483. Libro unico, *Super codicis*, di P.de Castro . . . cc. 39
— Bologna. 30-4-1483. *Novellae* di Arienti . . . . . cc. 188

In altro periodo:

— Nozzano. 1491. Libro unico. *Disputatio*, di Turrentinus . . . . . cc. 14
— Urbino. 15-5-1493. Libro unico, *Summa* di Cornetus . . . . . cc. 75

Esaminando lo specchietto, rileviamo che tra Bologna e Modena per le vie attuali, che sotto forma di tracciato su terra battuta dovevano esistere a quel tempo, ci sono 53 km. È ragionevole ritenere che Henricus de Colonia non si trasferì a Modena per pubblicare un libro di 147 carte, tornare a Bologna per stampare un opuscolo di 34 carte, spostarsi di nuovo a Modena per stampare un libretto

di 39 carte e quindi rientrare a Bologna e in tutti questi spostamenti portarsi appresso le attrezzature. Egualmente è poco convincente che si sia spostato da Lucca a Nozzano per stampare un opuscolo di 14 carte e meno ancora che si sia spostato da Siena ad Urbino per pubblicare un volumetto di 75 carte percorrendo anche più di 150 km.

Da tutto ciò si potrebbe trarre la conclusione che questo stampatore ebbe solo tre sedi permanenti di lavoro malgrado l'indicazione dei colofoni; esse sarebbero:

— BRESCIA: dal 1474 al 1477 (prima officina);
— BOLOGNA: dal 1477 al 1485, dove attese alla stampa dei libri che indicano come luogo di edizione Modena e Urbino;
— SIENA: dal 1485 al 1491, dove attese alla stampa dei libri che presentano come luogo di edizione Lucca e Nozzano.

In tal modo si suppone che i quindici cambiamenti di sede si riducono a due se si considera Brescia come la città nella quale ebbe origine la sua attività di tipografo.

Altrettanto sarebbe capitato con HENRICUS DE HAARLEM che in alcuni periodi ebbe come socio Henricus de Colonia a Lucca, a Nozzano e a Siena. I sette spostamenti che si registrano per Henricus de Haarlem, applicando lo stesso metodo che in precedenza, si ridurrebbero a due, come segue:

— BOLOGNA: dal 1482 al 1488 (prima officina);
— SIENA: dal 1488 al 1495 (seconda officina).

DIONYSIUS BERTOCHUS, con sette spostamenti che interessano Vicenza, Venezia, Bologna, Reggio Emilia e Modena, avrebbe avuto solo tre sedi di lavoro e cioè:

— VICENZA: 1483 (prima officina);
— VENEZIA: dal 1484 al 1494 (seconda officina);
— REGGIO EMILIA: dal 1496 al 1500 (terza officina, dove fece i lavori che riportano come luogo Modena e Bologna).

Da parte sua, ANDREAS GIRARDENGUS, sebbene faccia registrare sette spostamenti tra Venezia e Pavia nel corso di sedici anni, in realtà avrebbe potuto avere una sola officina fissa a Pavia, dove fu iniziato nell'arte tipografica nel 1480 e dove concluse la sua attività nel 1496. Ivi, in diverse date (1484, 1485 e 1494) attese a lavori tipografici che presentano come luogo Venezia.

Altro apparente «viaggiante» fu GERARDUS DE LISA, che iniziò l'attività nella stamperia di Treviso nel 1471 e dove il suo ultimo lavoro reca la data del 1494. Con sette spostamenti, tra Venezia, Cividale e Udine, avrà potuto benissimo avere una sola officina fissa a Treviso.

PETRUS MAUSER con sette cambiamenti di residenza tra Venezia, Verona, Padova e Modena, applicando il metodo di cui sopra, avrebbe avuto in realtà tre officine fisse, come segue:

— PADOVA: dal 1474 al 1479 (prima officina);
— VENEZIA: dal 1480 al 1486 (seconda officina);
— MODENA: dal 1491 al 1494 (terza officina).

JACOBINUS SUIGUS, in parte in società con NICOLAUS DE BENEDICTIS a Torino e a Lione, con sette cambi di luogo secondo i colofoni, in realtà avrebbe avuto solo tre basi fisse di lavoro e cioè:

— SAN GERMANO: dal 1484 al 1486 (prima officina, dove stampò anche i libri che come luogo denunziano Vercelli e Chivasso);
— TORINO: dal 1487 al 1496 (seconda officina, dove stampò anche l'unico libro che presenta come luogo Venezia);
— LIONE (Francia): dal 1496 al 1498 (terza officina).

Esame dell'ipotesi

Gli esempi citati — a nostro giudizio — pongono in evidenza il fatto che i molteplici trasferimenti (indicati nei colofoni dei libri) forse non si verificarono per intero in base a quanto segue:

1) le distanze tra il punto geografico attribuito ad una officina fissa e le città che ivi poterono essere servite, in base a quanto figura nei colofoni, non sono eccessive e rientrano in un territorio ben determinato. Non è evidentemente il caso del trasferimento di Suigus a Lione. Proprio ciò potrebbe giustificare in parte la ubicazione delle officine fisse, come è stato indicato da noi.

2) Nel caso di un solo libro stampato in una città, con una data che sta nel mezzo tra gli anni nei quali il tipografo ha continuato l'attività in un'altra città vicina, non sarebbe accettabile pensare che lo stampatore si trasferì con tutto l'arredo per il lavoro e il personale per portare a termine una sola opera e quindi tornarsene alla base. Esistono numerosi esempi del genere nella carriera dei tipografi viaggianti.

3) Si potrebbe arguire che i luoghi segnalati nei colofoni dimostrano che il libro fu stampato proprio ivi. Ciò può essere vero fino ad un certo punto, poiché esistono numerosi casi in cui il tipografo indicava il luogo di stampa che gli era stato suggerito dall'editore o dal libraio, forse per ragioni commerciali o di prestigio o per altre ragioni che sfuggono in quanto non esistono documenti in merito.

4) Ragioni di carattere economico probabilmente molto importanti concorrono anche a far ritenere che uno stampatore non poteva provvedere al proprio mantenimento con uno o con pochi libri editi in luoghi di scarsa popolazione. La stampa di libri di liturgia, come i Breviari per uso locale, fatti per incarico della chiesa,

potrebbe giustificare fino ad un certo punto un'eccezione; ma anche così occorre tener conto del fatto che questi luoghi per lo più erano prossimi ad una stamperia fissa e che dovettero influire motivi molto locali, per cui libri di tal genere figurassero stampati in altro luogo che non quello della diocesi.

5) Infine, ritorniamo a quanto affermato all'inizio del capitolo, a quanto si è detto in proposito della mano d'opera necessaria per approntare un libro, al prezzo di un manoscritto originale o di un esemplare a stampa da riprodurre, allo intervento del correttore di bozze che era importante, al possesso di materia scrittoria (carta o pergamena), alla quantità di esemplari necessari perché l'edizione fosse economicamente valida anche se spesata da altri, al lavoro di legatura sebbene secondario ma comunque imprescindibile e a tutta una serie di fatti connessi che dovevano essere affrontati dallo stampatore.

Questo insieme di circostanze qui analizzato porta a considerare che uno stampatore viaggiante, come lo immaginiamo, spostandosi da una città all'altra, non può portare con se un seguito di collaboratori ai quali bisognava che desse la paga o che, quanto meno, doveva mantenere con il prodotto del suo futuro lavoro. Purtroppo bisogna riconoscere che quasi non esistono prove documentarie, salvo qualche contratto notarile per la produzione di libri, che illustrino tanti aspetti, ma che non sono sufficientemente espliciti nel segnalare il numero del personale, degli attrezzi di lavoro, che ci dicano come assolvevano i loro compiti, quali erano i loro guadagni e come affrontavano le spese personali nei periodi di inattività o per i trasferimenti da un luogo all'altro. D'altra parte dobbiamo supporre che alcuni stampatori ebbero pure una famiglia, il che aggiunge un motivo di più alle nostre considerazioni.

L'ipotesi di ridurre i punti di attività dei cosiddetti stampatori «viaggianti» a luoghi fissi di lavoro non ammettendo che si spostassero in cerca di lavoro, resta aperta ad una verifica con prove più degne di fede; tuttavia la anticipiamo come contributo allo studio di questo significativo aspetto della stampa nel secolo XV.