

STORIA DELLA STAMPA

Bibliografia ragionata per una storia di prodotti e processi

ALESSANDRO SCARSELLA

DOVE CI SONO BIBLIOTECHE ci sono collezioni e quando si definisce la biblioteca «collezione» risulta tanto più evidente quanto questo materiale imponga una tipologia specifica di attenzioni che, al contrario, generalmente sfuma nella genericità. Le professionalità del libro si sviluppano effettivamente in prevalenza all'esterno delle biblioteche.

Per quanto riguarda le discipline archivistiche, gli Archivi di Stato organizzano corsi che sono selettivi e molto ben costruiti e concepiti con formula selettiva e insegnanti di valore. Sono corsi che richiedono requisiti di ammissione particolari, tra cui la conoscenza ormai da considerare rara della lingua latina; in quest'ambito la situazione è favorevole alla formazione, perché vige una reciproca interazione tra archivi e ricerca.

Al contrario il mondo della biblioteca sembra legato più che alla ricerca al mercato, inteso ovviamente in senso figurato (ma non troppo) della lettura e della cultura. Il carattere di servizio della funzione bibliotecaria, unito a questo rapporto con il mercato dovrebbe, in teoria, consentire alle biblioteche (come in genere al collezionismo librario e documentario) di avere una marcia in più, a fronte delle variabili introdotte dalla digitalizzazione e della *new economy* nell'orizzonte delle attività culturali. Ma queste promesse si sono avverate solo fino a un certo punto.

8.1 DISCIPLINE DEL LIBRO

Per comprendere il perché di questi limiti allo sviluppo, occorre interrogarsi sulla situazione attuale delle professioni del libro: da dove si apprendono, a chi le insegna. Se si considera l'Università, le discipline del libro risultano impartite all'interno dei corsi di laurea in beni culturali. Esiste solo una Scuola speciale per Archivistici e Bibliotecari, in cui i bibliotecari vengono ancora in qualche modo accorpato al dominio archivistico.

Con sede a Roma, presso l'Università «La Sapienza» e pure costruita grazie all'apporto di docenti qualificatissimi – quali Alfredo Serrai su tutti – questa scuola non ha mai prodotto una vera specializzazione riconosciuta e un albo professionale, da chiamare del *bibliotecario*: del *bibliofilo* no, perché rispetto alla bibliofilia solo recentemente sono state rimosse alcune situazioni di imbarazzo che questo termine creava all'interno del mondo della ricerca¹.

Recentemente infatti si è compreso come l'apporto della bibliofilia sia al contrario essenziale alla ricerca storica che abbia come oggetto e come soggetto il libro. Ciononostante le possibilità di formazione e di aggiornamento in questo settore restano assai scarse. Gli enti di formazione impartiscono curricula di formazione per bibliotecari e restauratori del libro, nonché restauratori digitali. Anche le cooperative, che – attingendo al Fondo Sociale Europeo – si sono rigenerate come enti di formazione, stanno dando il loro contributo anche in questo settore, ma mancano orientamenti precisi e strutture permanenti.

Di qui nascono pertanto iniziative nel settore privato destinate a colmare le lacune e raccomandabili anche per bibliotecari²:

- 1 Sull'opposizione insanabile tra libro-oggetto e libro-sapienza, cfr. Alfredo Serrai, *Le discipline del libro*, «Miscellanea Marciana», xv, 2000, p. 9.
- 2 Questa lezione (o piuttosto chiacchierata: visto l'andamento conversevole, e fatalmente ripetitivo, conservato anche in pubblicazione) di Storia della stampa ha avuto luogo in una giornata particolare (14 febbraio 2003), in cui la pace mondiale era in pericolo, mettendo a rischio anche quella parvenza di pace interiore che richiede un tipo di professionalità e di dedizione sviluppate attorno all'oggetto

ma riuscire a stipulare protocolli d'intesa e convenzioni permanenti con enti o biblioteche è impossibile, e non soltanto per la burocrazia.

A frenare non sono solo i vincoli burocratici di tutela: manca la volontà politica di affrontare il problema dell'esistenza sociale del libro nella sua gestione, individuazione, catalogazione e valorizzazione. Si ritorna così all'inesistenza, già accennata, di un albo professionale per bibliotecari. Sarebbe certo più opportuno confederare bibliotecari e librai antiquari in un'unica gilda delle professioni del libro. Ma questo implicherebbe da una parte incorporare i bibliotecari dalla tradizione grigia del pubblico impiego, dall'altra concepire quella del libraio come una libera professione.

Si tratta di un ulteriore aspetto legato alla difficoltà generale dell'intero settore che si presenta però all'interno dei beni culturali sempre come il lato zoppo, perché altri beni stabiliscono la loro priorità rispetto al libro e alla stampa. La storia della stampa presuppone oltretutto una separazione netta tra manoscritto e libro. Esisteranno quindi una civiltà del manoscritto e una della stampa, differenziate all'interno della storia della comunicazione. La precedenza del manoscritto determina un certo ostacolo alla propedeutica di questa disciplina nell'articolazione dei corsi universitari dedicati alle discipline del libro. La restrizione della storia della stampa rende altresì difficile proporre strumenti didattici al dominio nobile del libro antico.

Separare il libro antico da quello moderno è un vizio e vezzo tradizionale dell'accademia e in parte anche delle biblioteche italiane, che indirettamente hanno individuato dei filoni di studio

libro. Il corso si svolgeva nondimeno in una *turris eburnea*: la Libreria di Loredana Pecorini. Ringrazio anche Vittoria de Buzzaccarini che ha diretto questo corso e la tutor, Alessandra Albori, già sodale nella stessa veste di esperta per l'importante corso di formazione sul Libro Antico della Regione Veneto – un corso che ebbe solamente due edizioni dal 1998 al 2000, perché ovviamente gli enti, sia nazionali che locali, non hanno sviluppato progetti di formazione permanente attorno a queste materie di competenza amministrativa.

con iniziative proprie e approdando generalmente a occasioni come i cataloghi speciali e le mostre.

La storia della stampa invece non riguarda solo il libro antico, ma il libro in tutte le sue forme, anche in quella non libraria che esso progressivamente sta assumendo e della quale non si può più fare a meno. Questa restrizione della storia della stampa alla stampa manuale, all'incunabolo, alle cinquecentine, alle seicentine, al libro del Settecento (con la non piccola appendice che giunge fino al 1830, al libro cioè del diciannovesimo secolo, stampato ancora con il procedimento manuale), ha tenuto fuori il modernariato librario, che deve anch'esso essere oggetto della storia della stampa.

Questo è un rilievo che sembrerà pleonastico e superato, ma si tratta del presupposto che ha inciso notevolmente sul carattere tecnicistico che in seguito questa disciplina ha assunto.

8.2 PROCESSO E CONSUMO

C'è poi un aspetto ancor più delicato da toccare, e cioè la confusione che si fa, in storia della stampa, tra *produzione* e *prodotto*. Si può studiare la stampa come prodotto, ed è proprio quello che accade nel 90% dei casi. Il prodotto della stampa è il libro. In questo senso, la Storia della Stampa diventa Storia del Libro. Ma non basta, perché occorre studiare la stampa non solo come prodotto ma anche come *produzione*, e quando si considera la stampa come produzione non si studia più il prodotto, bensì il *processo*: un processo che è estremamente complesso.

Un modello di storia della stampa basato essenzialmente sul prodotto libro ha come conseguenza la configurazione di un'altra disciplina: la *Storia del libro*, che con la storia della stampa ha molto a che fare dal punto di vista della ricezione e del consumo, ma tuttavia non va confusa con essa.

Vale la pena menzionare qui alcuni testi sulla storia del libro al fine di esemplificare questo duplice aspetto della materia.

Il libro di Marco Santoro *Storia del Libro italiano* è l'unico prospetto critico di storia del libro italiano che possa essere consultato vantaggiosamente, con un limite molto preciso, tenendo

conto per l'appunto soltanto del prodotto e non del processo finalizzato alla confezione del libro. Senza poter valutare le più recenti indagini che rivedono la storia della stampa delle origini, attirando l'attenzione su esperimenti concernenti materiali non librari, quello di Santoro, dunque, è un testo generoso, che considera i contributi della storia delle idee e della letteratura. Quando si parla di libro *rinascimentale* o libro *barocco* ecc. questi concetti sono utili nella misura in cui comunque collegano il prodotto libro alla storia letteraria, alla storia dell'arte, alla storia dell'estetica, poco dicendo tuttavia sul fronte specifico della storia della stampa.

Il libro di Ludovica Braida *Stampa e cultura in Europa tra xv e xvi secolo* risulta indubbiamente ben fatto, come guida sintetica ma dotata di apparato bibliografico aggiornato; tuttavia affronta solo marginalmente l'aspetto che qui più interessa.

Per studiare la storia della stampa dal punto di vista della produzione, si segnala una vecchia pubblicazione, ancora valida, che è *l'Enciclopedia della Stampa* (Milano, Arti Grafiche Ricordi, 1969). La si riconosce per la severa legatura telata nera negli uffici annessi alle tipografie; si può scorgere talora nelle sale di consultazione, anche se non ha riscosso grande credito all'esterno dell'ambito professionale. Il primo volume, pubblicato nel 1969, dal titolo *Grafica. Panorami storici, linguaggi e stampa. Entipologia*, presenta un approfondimento al livello di storia della stampa con riferimenti alla storia del libro, ovviamente, però fornendo soprattutto quelle informazioni di carattere tecnico che sono quelle che non troviamo altrove. Questa pubblicazione in nove volumi complessivi, più alcuni fascicoli di aggiornamento, risulta tuttavia sprovvista di indici adeguati che ne facilitino la consultazione.

Per quanto riguarda, invece, un orientamento terminologico anche a livello tecnico, sempre necessario per studiare il prodotto e il processo, si rinvia doverosamente al *Manuale del Bibliofilo* pubblicato da Sylvestre Bonnard (Milano, 1997) e ristampato anche in edizione economica, in più volumi: si tratta di una pubblicazione che mancava.

Agile comunque e concorrenziale il *Glossario*, della Libreria Pecorini, sempre assai preciso nell'orientamento terminologico.

Questi strumenti sono quelli destinati a una continua revisione, anche perché un aspetto che sembrava inessenziale dieci anni fa all'interesse del bibliofilo e legato alle tecniche di stampa attualmente diventa d'obbligo.

Si può decidere di prescindere dalla tecnica di stampa e produzione del libro, però un approccio esclusivo al libro *come prodotto* (lo si ripeta) ha l'effetto di provocare l'assunzione del punto di vista della storiografia della cultura, delle arti e delle lettere.

Questo conferma che, se dal punto di vista della storia del libro intesa come storia letteraria, quanto fatto finora è sufficiente, non è sufficiente dal punto di vista di una storia della stampa che tenga conto dei processi di produzione. Perché i processi di produzione hanno luogo sulla base di determinati materiali generando a loro volta materiali nuovi. Sussiste, per chi se ne voglia occupare, un margine di manovra autonomo che dà la possibilità di acquisire una genuina specializzazione.

La componente materiale del libro è una realtà a lungo negata, perché tutto un sistema di sapere umanistico e in particolare la cultura italiana, fondata su premesse idealistiche, ha considerato sempre il libro svincolato dal testo. Testo e libro sono due cose diverse e ciò che più interessava era il testo, e il libro in quanto involucro materiale poteva al più essere oggetto delle cosiddette scienze ausiliarie delle scienze storiche, tra cui c'erano anche la bibliografia e l'archivistica, considerate discipline ancillari. Le cose sono cambiate dopo la Seconda guerra mondiale, quando è crollato tutto il quadro di riferimento ideologico che giustificava questa forma di ostracismo alle analisi materiali della cultura.

Il libro come oggetto materiale resta in qualche modo un oggetto scandaloso, perché l'abitudine a considerarlo un oggetto intellettuale ha dato luogo ad automatismi radicati: se lo si ritiene un oggetto materiale si commette altresì una sorta di trasgressione al senso comune, che invece lo rende feticcio in quanto contenitore neutro dell'idea.

Al contrario, il contenitore a volte contiene più informazioni dello stesso contenuto. Fermo restando, però, la premessa di considerarlo, lo si ribadisca, quale frutto di un processo: la storia della stampa va vista come un lungo processo determinato da variabili tecnologiche.

La sfida consiste proprio in questo. I primi seminari sul libro antico organizzati nelle biblioteche risalgono a venticinque anni fa. Oggi il discorso si è fortemente consolidato, anche grazie all'azione di certe case editrici, come quelle che abbiamo ricordato, La Bibliografica e Sylvestre Bonnard, o di riviste come «Charta», capaci di raggiungere congiuntamente i mondi separati della biblioteca, della ricerca e del collezionismo. Alcuni docenti universitari meritano gratitudine quando, provenendo dalla professione bibliotecaria, hanno saputo smuovere un po' le acque stagnanti del settore che ben conoscevano.

Occorre dare a Cesare quel che è di Cesare e porsi di fronte all'Università in una prospettiva di cooperazione, ricordando però che la ricerca a certi livelli può affrontarla solo chi lavora con i libri antichi. Chi svolge un tipo di ricerca indiretta, può e deve dare il suo contributo soprattutto nella metodologia e nella didattica, ma quello che si auspica è il riconoscimento di una forma più specialistica di approccio.

8.3 SOGGETTI E CONTESTI

Nella civiltà del manoscritto esisteva una tecnica di produzione globale, non basata sull'apporto di macchine. Al contrario, a un certo punto sulla base di una serie di sollecitazioni Gutenberg ritiene che sia intervenuto il momento di meccanizzare l'editoria.

Bisogna quindi, da Gutenberg in avanti, confrontarsi con l'innovazione tecnologica e con il suo significato in una prospettiva di complessità, perché le macchine da sole non fanno la produzione, rendendosi altresì necessaria una fase di progettazione data in affidamento a determinati soggetti storici.

Nella produzione del libro emergono soggetti che non sono solo l'autore, ma altri da porre sullo stesso piano, dal momen-

to che, dopo Gutenberg, la letteratura diventa il prodotto di un autore collettivo. L'autore è responsabile del contenuto intellettuale del testo, ma tutto il resto spetta all'azione del tipografo e alla mediazione complessa dell'editore. Lo stampatore è in qualche modo il direttore della tipografia, in cui si muovono altre figure di cui poco si sa, oltre a quanto di loro si apprende dalle illustrazioni coeve o dall'*Encyclopédie*, il proto, il mazziere, il torcoliere, il correttore. L'editore è la figura centrale, all'interno del processo, in quanto colui che finanzia la pubblicazione.

Dentro un libro antico va sempre distinta la marca tipografica da quella editoriale; quando compare la marca di un tipografo, vuol dire che il tipografo stesso è divenuto editore oppure ha collaborato al progetto editoriale, divenendo socio di un eventuale editore.

Questo spiega perché in numerose edizioni, dal Cinquecento in avanti, si riscontra la doppia marca tipografica, oppure ci si trova di fronte a emissioni distinte all'interno di una edizione in cui figurano ora una marca editoriale, ora una tipografica. Vuol dire che in qualche modo lo stampatore ha previsto per sé un seguito di tiratura, consociandosi con l'editore e in qualche modo investendo sul processo.

La figura dell'autore va sdoppiata e moltiplicata, non si deve più parlare di autore se non nel senso indicato dalle regole di catalogazione (R.I.C.A.): l'autore è responsabile del contenuto intellettuale del testo, ma esistono già nel Cinquecento altri coautori di contorno e responsabili, in termini moderni, dell'editing³.

E questo avveniva soprattutto in assenza dell'autore, quando si concertava l'edizione di un autore classico, nel caso fosse richiesto un apporto altamente qualificato di umanisti filologi, oppure per altre pubblicazioni in cui comunque editore e tipografo richiedevano la consulenza di un esperto della lingua e di te-

3 Cfr. l'ormai classica monografia di Paolo Trovato, *Con ogni diligenza corretto: la stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani, 1470-1570*. Bologna, Il Mulino, 1991, comprensiva delle addizioni contenute nel volume *L'ordine dei tipografi: lettori, stampatori, correttori tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1998.

sti, che in qualche modo preparasse la redazione definitiva del manoscritto da mandare in stampa.

A prescindere dalla figura degli autori maggiormente carismatici che seguivano il loro libro anche nelle fasi di produzione in tipografia (da Ariosto a Vico, a Manzoni), esiste tutta un'altra tipologia di pubblicazioni che richiedevano l'intervento di personale specializzato nell'allestimento di edizioni rispondenti alla domanda del contesto. Nel volume *Precarietà e fortuna nei mestieri del libro in Italia* di Maria Gioia Tavoni, responsabile del sito web di Storia della stampa dell'Università di Bologna, vengono ricordati due o tre esempi come Giuseppe Baretta, oppure il Vallisneri, che evidenziano una partecipazione consistente alle spese di stampa, con attenzione all'aspetto grafico, alla decorazione, e all'illustrazione del libro.

Dal punto di vista della storia letteraria o della storia del libro, i contesti hanno a che vedere con un altro soggetto, con un soggetto anonimo, che a volte è identificabile in coloro che hanno lasciato le tracce in alcune edizioni, e cioè il pubblico.

Quest'aspetto non interessa alla storia della stampa, che si ferma nel momento in cui il libro esce dalla tipografia entrando in libreria, quindi in una collezione, pubblica o più spesso privata.

L'approccio specifico della disciplina esclude la storia del collezionismo e delle biblioteche, dalla storia dell'esemplare, che ha sempre una sua individualità, più solida, più consistente all'interno dell'incunabolistica per la perdurante prossimità alla logica del libro manoscritto, ma che vale anche per esemplari di epoche successive della storia della stampa: ogni esemplare è infatti un *unicum*. I soggetti coinvolti nei processi lasciano tracce identificative all'interno del prodotto finale. Esistono, però, altre tracce all'interno degli archivi che ci inducono a ricostruire quelli che sono i contesti di produzione che possono essere di diritto privato o di diritto pubblico, come dimostrano gli atti e documenti relativi alla storia della stampa che ci sono pervenuti, come i contratti e le licenze.

Nell'analisi di questo materiale documentario spiccano i tre soggetti principali già indicati: il tipografo, l'editore, l'autore

o, in alternativa, il volgarizzatore o altre figure non registrate all'interno del libro.

Secondo i dati riferiti da Mario Infelise⁴, su 250 richieste di privilegi presentate a Venezia entro l'anno 1527 quasi tre quarti sono a nome di tipografi, editori e librai. Da quella data, fino al 1628 la licenza di stampa veniva concessa dal Consiglio dei Dieci sulla base di un parere favorevole dei Riformatori dello Studio di Padova che, di lì in avanti, assunsero la titolarità di queste competenze delicate. Si tratta di un'azione di decentramento che riconosce all'Università di Padova la capacità di districare le problematiche connesse a un'atmosfera complessa in cui stavano dando i loro frutti i lavori del Concilio di Trento e l'urgenza primaria di fissare un Indice dei libri proibiti (che sarebbe stato stampato a Venezia in forma sperimentale già nel 1549)⁵. La licenza veniva concessa al libro, non a ogni sua singola ristampa, escludendo operette e fogli volanti. La classica formula «cum gratia et privilegio» a volte non ricorre che in alcune edizioni.

L'Indice dei libri proibiti impoverì il catalogo editoriale; c'era però anche il modo per eludere una sorveglianza abbastanza stretta. La circolazione di certe opere dell'Aretino già fu clandestina all'origine e diede luogo a condanne all'indirizzo di artisti come Marcantonio Raimondi o Giulio Romano, rei di aver collaborato all'edizione dei *Modi dell'amore* o *Sonetti lussuriosi* (sovravvissuta oggi in un unico esemplare nella biblioteca del figlio del direttore d'orchestra Arturo Toscanini). L'interdizione⁶ di atti e testi osceni preesisteva alla pubblicazione dell'Indice, quale oggetto di sanzione da parte delle autorità giudiziarie. Anche nel Seicento però l'opera *dannata* dell'Aretino si continuò a ristampare, anagrammando semplicemente il nome che divenne

4 Cfr. Mario Infelise, *I libri proibiti*, Bari, Laterza, 1990.

5 Per la consultazione della serie successiva degli indici in 10 volumi, cfr. *Index des livres interdits*, a cura di Jesús Martínez De Bujanda, Genève, Librairie Droz, 1985-1999

6 Cfr. *I modi nell'opera di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino e Jean Frederic-Maximilien de Waldeck*, a cura di Lynne Lawner, Milano, Longanesi, 1984.

Partenio Etiro. Come gli annali dei tipografi Ginammi (famiglia importante che lavorò a Venezia ed era imparentata con un'altra importante famiglia, gli Alberti, provenienti da Trento, che nel 1612 avevano stampato il *Vocabolario della Crusca*) possano noverare edizioni di Partenio Etiro si spiega con la notevole differenza, infatti, tra l'essere sottoposti al controllo diretto degli inquisitori domenicani, come avveniva a Roma alla Confraternita dei Librai e, invece, seguire l'iter amministrativo che a Venezia prevedeva una certa autonomia di giudizio e di conseguenza controlli blandi.

8.4 DALLA STAMPA ALL'EDITORIA

Il privilegio copriva un certo numero di anni, che venivano richiesti dall'editore stesso a tutela della sua attività. Per quanto riguarda *Hypnerotomachia Poliphili*, per esempio, l'editore Leonardo Grassi aveva ottenuto un privilegio ventennale, che rinnovò successivamente. Concesso dal 1499 e rinnovato nel 1519, scadeva attorno al 1540. Quella di Grassi è una figura che compare nel paratesto, solo nell'epistola dedicatoria, e non in esplicita qualità di editore e nemmeno con una propria marca tipografica che, tra l'altro, nel 1499, non era ancora concepita con criteri protettivi.

Fatto sta che da uno dei geroglifici contenuti in quel libro Aldo Manuzio desumerà la sua marca che sarà la stessa con la quale nel 1545 lo ripubblicano gli eredi del grande stampatore-umanista, che avevano conservato le xilografie del *Sogno di Polifilo*, considerando ormai libero il testo dal privilegio.

Dalla seconda metà del Cinquecento in avanti, anche per proteggere in qualche modo la proprietà letteraria (che non esisteva nei termini moderni), alcuni stampatori cominciarono a trascrivere la concessione del privilegio dopo il colophon. Non esiste, comunque, fino all'età moderna, una forma omogenea di protezione di diritti editoriali.

Conferendo centralità alle edizioni, la storia della stampa diventa storia dell'editoria. Nel xv secolo, se sommiamo le tirature romane e veneziane di Cicerone arriviamo già a una cifra esorbi-

tante, rispetto non al grado di alfabetizzazione, bensì all'effettiva domanda della comunità dei letterati.

Se si sommano le edizioni dei classici che facevano parte della biblioteca umanistica sfornate dalle tipografie italiane e a queste aggiungiamo quelle delle tipografie francesi (in particolare, le edizioni lionesi sempre in competizione con i cataloghi nostrani), quindi i prodotti non «allineati» dell'editoria elvetica e si tiene conto della crescente presenza olandese, si nota come in qualche modo alla fine del Cinquecento il mercato fosse relativamente saturo. E sfogliando gli inventari pervenuti delle biblioteche di letterati fino all'inizio dell'Ottocento, troviamo ancora delle edizioni principe utilizzate, però, ancora come edizioni attendibili.

L'incunabolo e la Cinquecentina erano stati utilizzati infatti, come edizioni affidabili, fino agli inizi dell'Ottocento; mentre per il Seicento aveva avuto poco senso ristampare sia Cicerone sia i classici. Il Seicento è un secolo di crisi, soprattutto per quanto riguarda le tecnologie: macchine vecchie, carta scadente, inchiostro analogamente acido. Però il Seicento ha una sua dimensione: le edizioni drammatiche, in formato dodicesimo e sedicesimo e destinate al pubblico che frequentava i teatri, trovano una definizione e una collocazione di mercato, che rende specifica questa tipologia per quell'epoca storica.

Una glossa a margine relativa all'equivoco legato alla nascita dell'antiporta: il libro barocco deve «debordare» per definizione dal frontespizio occupando una pagina in più con la propria retorica della comunicazione grafica connessa anche a una strategia editoriale che predilige l'immagine eloquente e persuasiva, ma in verità l'antiporta sorge in pieno Rinascimento, giungendo a maturazione solo nel Settecento.

Si pensi a una delle opere più importanti della prima metà del Settecento, la *Scienza Nuova* di Vico, che ebbe tre edizioni dal 1725 al 1744 e che è caratterizzata da un'antiporta pensata e disegnata dallo stesso filosofo napoletano. L'antiporta non può definire da sé il libro del Seicento, che resta un secolo poco conosciuto.

8.5 BIBLIOGRAFIA E BIBLIOLOGIA

La Storia della Stampa studia i soggetti, la tecnologia e i contesti. La Bibliologia è materia relativamente nuova in Italia e insegnata inizialmente in due sole università, la Sapienza di Roma e l'Università di Udine rispettivamente da Valentino Romani e Neil Harris.

Oltre ai manuali di Lorenzo Baldacchini e di Romani, i libri di Giuseppina Zappella sono un esempio di come si studia il libro dal punto di vista materiale. Ma è un approccio molto specialistico, che a volte può deludere le attese di chi si aspetta indicazioni più facilmente spendibili nella professione e nell'attività intellettuale, oppure nell'esercizio della propria personale bibliofilia.

Zappella si concentra essenzialmente sulla struttura del foglio di carta da stampa e sulla costruzione del fascicolo. Storica del libro antico, esperta del Cinquecento e già direttrice della Biblioteca Universitaria di Napoli, ha dedicato un suo catalogo a *Le cinquecentine napoletane della Biblioteca Universitaria di Napoli*. Le attese suscitate da un catalogo che si definisce *di interesse bibliologico* sono infatti sensibilmente diverse, richiamando lo scarto sussistente tra bibliografia e bibliologia.

In seno alle discipline del libro si è affermata una distinzione di relativamente recente acquisizione, quella tra filologia e codicologia. Un importante manoscritto autografo come il codice Hamilton del *Decameron* non è l'unico codice autografo del Boccaccio né l'unica fonte per la ricostruzione del testo e quindi per l'allestimento dell'edizione critica non si tiene conto solo di questo. Però, attenzione, in questo manoscritto Boccaccio ha incluso personalmente correzioni e postille a margine. Questo aspetto resta importante dal punto di vista filologico.

La filologia è quella disciplina finalizzata alla restituzione del testo originale, cioè il più vicino possibile alla volontà dell'autore in un'edizione cosiddetta critica, e quindi la valutazione del documento, anche a stampa, da questo punto di vista ha luogo di conseguenza, prescindendo dai casi eccezionali di sopravvivenza di bozze o fogli di stampa provvisori, piegati e non tagliati,

con correzioni d'autore⁷.

A parte tutto, dal punto di vista della codicologia questo aspetto non interessa: questa scienza pone infatti altre domande al manoscritto. Trascendendo l'approccio paleografico e la priorità della correlazione scrittura-testo, all'interrogativo «come è fatto questo codice?», segue un'istruttoria sul materiale, la costruzione dei fascicoli, l'impaginazione, la concezione stessa del rapporto tra testo e immagine; quindi la legatura, la circolazione del manoscritto, il suo passaggio da una mano all'altra e così via, in rapporto al *corpus* di manoscritti di appartenenza e facendo infine convergere comparativamente tutte queste rilevazioni in un'analisi quantitativa che esprime le sue conclusioni attraverso tabelle statistiche e grafici.

Lo stesso discorso vale per la distinzione tra bibliologia e bibliografia: quest'ultima ha come oggetto lo studio dell'edizione, che non va confuso con lo studio del testo, altrimenti dalla bibliografia si passa all'ermeneutica e critica letteraria. L'edizione non è il testo, del quale esistono varie edizioni possibili: critiche, commentate, economiche (generalmente solo testo e, solo eventualmente, blandissimo apparato di critica), tascabili, illustrate ecc. L'edizione «è la pubblicazione», si legge a volte nei manuali e si tratta di una definizione accettabile sebbene tautologica.

Ogni edizione è diversa da un'altra in quanto pubblicazione distinta. Occorre tuttavia un saldo principio teorico che possa configurarsi come nozione guida alle professioni del libro quando inseriscono tra i loro obbiettivi la descrizione delle edizioni. L'edizione è infatti, nei cataloghi, oggetto della descrizione: ma una descrizione viene fatta in base a una definizione.

Si dà una corretta descrizione bibliografica di un'edizione quando la si definisce come somma di testo e paratesto, intendendo per paratesto tutto ciò che precede, segue o accompagna il testo. Testo e paratesto, isolati l'uno dall'altro, non ci danno informazioni sufficienti a individuare l'edizione.

⁷ Cfr. il volume collettaneo, *Nel mondo delle postille: libri a stampa con note manoscritte: una raccolta di studi*, a cura di Edoardo Barbieri, Milano, C.U.S.L., 2002.

Gli elementi caratterizzanti il paratesto – quelli che potremmo definire variabili da un'edizione all'altra del testo, fermo restando che anche il testo subisce notevoli variazioni per i motivi più disparati – sono i titoli, i sottotitoli, le dediche, le introduzioni, le prefazioni, le postfazioni, gli indici.

Se pensiamo all'edizione secondo la definizione che ne abbiamo dato poc'anzi, la legatura è un elemento esterno che ha piuttosto a che vedere con l'esemplare. Anche quando è una legatura editoriale, anche quando un editore ha già previsto di conferire a una propria collana una legatura caratteristica, essa finisce con il progetto stesso di collana. La legatura ci dà informazioni di spessore bibliologico, ma non bibliografico; ci può dare informazioni utili alla Storia della Stampa solo laddove essa stessa sia stata oggetto di impressioni di stampa e questo nel libro antico succede di rado, per legature in pergamena o cartone.

Per quanto riguarda invece i procedimenti di stampa riconducibili al modernariato librario, la copertina fa parte integrante del progetto editoriale, ma non va confusa con la legatura: la copertina è ben altra cosa e sta alla legatura come il prodotto industriale sta a quello artigianale.

L'indagine bibliografica, dicevamo, ha come oggetto l'edizione intesa come somma di testo più paratesto. Entrambi questi elementi devono essere tenuti in debito conto in una descrizione bibliografica, che deve trascrivere in modo assai fedele tutti questi elementi. La descrizione proposta in questi cataloghi di taglio bibliologico è la più completa: perché tiene conto sia dell'aspetto bibliografico, sia della costituzione materiale dell'edizione stessa. Cioè: in un catalogo di interesse bibliologico ciascuna edizione viene descritta minuziosamente tenendo conto della costruzione in fascicoli che la caratterizza.

Ora, si apra una nuova parentesi suggerendo un altro principio: c'è libro solo dove c'è fascicolo. L'oggetto della descrizione bibliologica è il fascicolo, all'interno dell'edizione. Il fascicolo è nel manoscritto una raccolta di fogli, nel libro è invece il foglio che dovrà essere piegato e tagliato dopo la stampa; l'unità di stampa è il fascicolo e il formato sta a indicare le dimensio-

ni del fascicolo. Il processo di stampa concerne l'impressione di un foglio che successivamente dovrà essere piegato e quindi eventualmente rilegato in sequenza con tutti gli altri fascicoli per raggiungere finalmente il lettore.

Nel momento in cui esce dalla tipografia, il libro ha la forma di fogli le cui singole pagine sono stampate in modo, per così dire, controintuitivo: la prima e l'ultima carta sono stampate l'una accanto all'altra, ma l'ultima precede la prima.

Nella stampa di un fascicolo in-8° la sequenza per complessive 16 pagine sarebbe la seguente: 16, 1, 4, 13; e rovesciate sulle parte bassa del foglio: 9, 8, 5, 12. La stampa del lato opposto del foglio procederebbe di conseguenza. Tutto questo procedimento implica un'analisi preliminare del testo e una sua scomposizione in unità discrete che ne frattura la continuità.

I libri venivano venduti generalmente sciolti, ricostituendo in qualche modo le stesse risme di carta che erano state usate per la stampa. Spettava poi ad altre professionalità, presenti anche non frequentemente, ma talora con una certa regolarità nelle principali tipografie o nelle librerie, dare al libro la sua forma.

Quando aveva luogo sulla base di indicazioni dei committenti, era una legatura personalizzata e di pregio.

Il collezionismo muove i suoi passi nel momento in cui il foglio stampato in tipografia esce e viene piegato, costituendo il fascicolo da rilegare con gli altri fascicoli dell'edizione e quindi creandola in base alle indicazioni date dal tipografo e poste in fondo alla pubblicazione: il registro delle segnature, cioè una sequenza di lettere alfabetiche, con un'indicazione della consistenza dei fascicoli.

Nell'ambito del libro antico esistono però anche testi brevi impressi in ottavo o in formati minori, su *recto* e *verso* di un solo foglio. Inoltre della storia della stampa fa parte anche un tipo di produzione non libraria, cioè non incentrata sulla stampa del fascicolo, bensì di un lato solo del foglio per la stampa di fogli volanti, calendari, manifesti. Si tratta dell'uso non librario di testi destinati all'affissione pubblica o privata, oppure affissi all'atto della loro vendita, nelle fiere, nei mercati, nelle piazze

appesi a delle cordicelle, secondo l'espressione portoghese, mal traducibile in italiano, *literatura de cordel*. Questa produzione, caratterizzata dalla coesistenza di testo e immagine, resta oggetto della storia della stampa anche quando confluisce nella storia della grafica, considerando che – rispetto all'impressione su piano delle stampe popolari, dei bandi e dei calendari, corredati da frequenti silografie – per la stampa di lastre calcografiche si imponeva l'uso di un torchio cilindrico o a stella.

Questi aspetti tecnici sembrano messi in ombra dall'impatto culturale di questi generi apparsi "prima dei giornali, all'origine della pubblica informazione", come sintetizza il titolo di una monografia di Mario Infelise, di taglio storico più che bibliologico. Su questo argomento si veda anche *La guida ICCU a catalogazione di bandi e fogli volanti*, manuale di catalogazione che fornisce importanti indicazioni sul reperimento e la struttura di questo materiale non librario, accorpandolo in un'unica tipologia.

Per quanto riguarda i formati, nel xv secolo prevalgono i due formati in-folio e in-quarto. Nel Cinquecento il formato commerciale dominante diventa l'ottavo che, come visto, prevede la piegatura del foglio tre volte: si tratta del formato «tascabile» corrispondente alla richiesta crescente di libri che si potessero portare con sé come oggetti più personali, quale emerge nettamente da documenti e scritture private del tempo. Ma anche le edizioni di classici escono in prima edizione in ottavo, come dimostra la collezione aldina di *enchiridia*, usciti dalla sua tipografia già con legatura personalizzata, consegnando al lettore qualificato un prodotto finito ed elegante, contemperando affidabilità testuale, equilibrio grafico e tenuta estetica d'insieme, legatura «alla greca» compresa.

8.6 CONCLUSIONI

C'è libro quando c'è fascicolo, dunque, ma esistono anche altri prodotti tipografici che sono oggetto della storia della stampa. Le tecnologie della stampa moderna non prevedono più la piegatura del foglio, salvo progetti eccezionali.

Dal xv secolo fino all'Ottocento, infatti, la produzione tipogra-

fica è unificata dalla possibilità di procedere a un'impressione, al massimo due, per volta. Un foglio viene impresso sempre su un suo solo lato, uno alla volta.

All'inizio dell'Ottocento viene messa a punto una macchina, che riceverà varie denominazioni; la più diffusa è la macchina di Koenig (1814), che avrebbe offerto la possibilità di imprimere da una stessa matrice un numero a piacere di fogli.

Questo fatto modifica notevolmente le condizioni della produzione e in modo che si direbbe irreversibile anche dal punto di vista sociologico. Lo sviluppo della stampa quotidiana non sarebbe pensabile senza il nuovo procedimento che mette in un angolo il torchio.

Da quel momento, il torchio verrà conservato solo per alcuni progetti grafici limitati e particolari, oppure come tirabozze, che è quello strumento – successivamente perfezionato – che servirà ai tipografi per fare prove di stampa.

Si può dire che la prima rivoluzione nella Storia della Stampa avviene nel 1455, con Gutenberg, in pieno Rinascimento, mentre la seconda avviene in epoca romantica, con l'invenzione della macchina di Koenig. Quindi l'innovazione delle tecnologie della comunicazione interagisce con i grandi movimenti culturali. Si è assistito più recentemente alla terza rivoluzione del libro, quella informatica.

Fino a non molto tempo fa in tipografia si lavorava in monotype: l'apice tecnologico della stampa a piombo, macchina che sfornava testi a caratteri mobili in una lega in cui il piombo era preminente. Poi i caratteri sono spariti e si è passati a un tipo di stampa che utilizza pellicole come matrici.

Oggidì i programmi di stampa digitale mettono alla portata delle masse l'esperienza della produzione seriale di testi, anche di quelli più complessi. All'inizio di questa riflessione si era osservato come la digitalizzazione abbia creato un contesto promettente all'espansione della biblioteca, alla circolazione dei testi, alla diffusione della lettura.

Ma è prematuro dare inizio a questo punto a un nuovo capitolo di storia della stampa, che diverrà possibile solo allorché

l'accresciuta alfabetizzazione informatica renderà trasparente e godibile il web come risultato di un processo e prodotto di cultura. Il sintomo incipiente di questa nuova coscienza è la raccolta, la catalogazione e la conservazione delle risorse elettroniche: i principi orientativi di questa forma di collezionismo sono stati già enunciati dall'ICCU nel 1999. L'archeologia digitale già esiste come prassi ineludibile di conservazione dell'informazione di rete, ad altri a venire però questo invidiabile compito.