

Franco Riva

Il libro italiano

Book printing in Italy

1800-1965

Ronzani Editore

STORIA E CULTURE DEL LIBRO
Typographica 10

Franco Riva

Il libro italiano
Saggio storico tecnico
1800-1965

Book Printing in Italy
Historical and Technical Essay



Ronzani Editore

Sommario

Imparare da Riva di Alessandro Corubolo	7
Capitolo I	
1. Chiusura della stagione neoclassica	13
2. <i>Le Memorie</i> di Gaspero Barbera	15
3. Tipografi ed Editori tra l'Ottocento e il Novecento	18
4. Una tipografia nazionale	23
5. Tra le due guerre	26
Capitolo II	
1. Il libro di Bodoni	29
2. Echi bodoniani	32
3. Architettura e tecnica postbodoniane	35
4. I caratteri tipografici e il <i>Manuale</i>	39
5. Sviluppi e contraddizioni	41
Capitolo III	
1. Libri illustrati e popolari	45
2. Il floreale	50
3. Equivoci futuristi e floreali	52
Capitolo IV	
1. Stile nazionale e "il bel libro"	61
2. Nuovi caratteri tipografici per il libro	65
3. Editoria del dopoguerra	71
4. Libri illustrati e libri rari	74
5. Le nuove vie	79
Tavole	85
Book Printing in Italy 1815-1965	197
Indice dei nomi	251

IMPARARE DA RIVA

di Alessandro Corubolo

Storia dell'edizione. Il saggio di Franco Riva qui ripubblicato si dovette all'iniziativa della G.J. Thieme di Nimega, una delle più importanti tipografie olandesi, che avrebbe compiuto centocinquant'anni di attività nel gennaio del 1965, e pensò di celebrarli con la pubblicazione di una raccolta di saggi sulla storia della tipografia del libro in quel medesimo periodo di tempo in Europa e negli Stati Uniti, affidandone la stesura a nove studiosi dei vari paesi.

Per quanto riguardava l'Italia, il curatore dell'iniziativa, il grafico Jan Vermeulen (1923-1985), interpellò nel novembre del 1961 Giovanni Mardersteig, che però dovette declinare l'offerta, poiché i troppi impegni non gli consentivano di trovare il tempo necessario per la stesura del saggio. Mardersteig in alternativa suggerì il nome di Franco Riva, che venne subito accettato. Avuto l'incarico, Riva lavorò al progetto con speditezza e riuscì a consegnare il manoscritto in italiano e le relative immagini entro novembre 1962.

L'edizione celebrativa uscì puntuale nel 1965: *Anderhalve eeuw boektypografie, 1815-1965. In Amerika, Engeland, Frankrijk, Duitsland, Zwitserland, Italië, België en Nederland.* Vi fece seguito l'anno successivo la versione in lingua inglese *Book Typography 1815-1965 in Europe and The United States of America*, pubblicata a cura di Kenneth Day e, nel 1969, la versione in lingua tedesca, *Internationale Buchkunst im 19. Und 20. Jahrhundert*, a cura di Georg Kurt Schauer. Richiesto dalla Thieme di un parere sulla possibilità di una edizione italiana dell'intero volume, Franco Riva manifestò tutto il suo scetticismo in merito, segnalando comunque il Saggiatore e Feltrinelli come editori da interpellare, ma evidentemente l'idea non ebbe alcun esito.¹

Quanto al suo solo saggio, Riva lavorò poi anche a farne un'edizione italiana, approfondendolo e arricchendolo di note, esempi e immagini (133 contro le 24 che accompagnavano le edizioni internazionali). Pubblicato con il titolo *Il libro italiano. Saggio storico tecnico. 1800-1965*, sotto l'insegna di Vanni Scheiwiller Editore, fu accuratamente impresso a Verona dalla Stamperia Valdonega di Mardersteig a fine 1965.

Un libro importante. Per il Capodanno 1966, il quarantatreenne Franco Riva (1922-1981), bibliotecario, studioso, filologo e straordinario stampatore domenicale (proprio al 1965 risale la sua vittoria al primo Premio Bodoni Città di Parma), pubblicò il suo *Saggio storico tecnico*, una ricca panoramica della tipografia del libro ita-

1. Informazioni ricavate dalla corrispondenza Nazionale Centrale di Roma, che qui si ringrazia dell'Archivio Riva conservato presso la Biblioteca per la gentile collaborazione.

liano dal primo Ottocento al ventennio successivo alla fine della Seconda Guerra Mondiale.

Sull'argomento non erano stati pubblicati sino allora che parziali contributi riguardanti personaggi o aspetti di quel lungo periodo. Anche successivamente, a dire il vero, la grafica libraria italiana dell'Ottocento è stata raramente indagata nel suo complesso, mentre la rivisitazione critica della tipografia degli anni Trenta del Novecento e i contributi e le ricerche sull'ultimo cinquantennio del Novecento sono cospicui, ma relativamente recenti.

Il libro italiano 1800-1965 fu appassionatamente sottolineato a matita e commentato a margine dai lettori dell'epoca, sprovvisti di personal computer e di segnapagina adesivi. Ancor oggi, cinquantasette anni dopo la sua prima stampa, in un mondo così innovato dalle tecnologie digitali, il saggio riviano è un imprescindibile strumento, una ricca miniera per chi si accosti alla materia o la voglia approfondire.

In quattro intensi capitoli Franco Riva inquadra e investiga scrupolosamente il periodo in esame, ce lo restituisce con la sua prosa limpida, precisa senza pedanterie, sempre illuminante. Il suo occhio critico non si limita agli aspetti estetici: non sottovaluta né l'impatto del progresso tecnologico, né l'evoluzione della società e della cultura. Di Bodoni apprezza, certo, la bellezza dei caratteri e delle pagine a stampa, e la rigorosa estetica, ma nel contempo considera la sua lezione ancora attuale e significativa per la perfezione perseguita, l'antidilettantismo, la coscienza professionale.

Le immagini scelte da Riva per accompagnare il suo testo, tutte accuratamente riprodotte in questa occasione, documentano visivamente il percorso di quel secolo e mezzo di libri italiani, da quelli di diretta ispirazione bodoniana sino a quelli prodotti dall'evoluzione della grafica editoriale sorta dal fervore del secondo dopoguerra.

Questa riedizione, per la quale si ringraziano sentitamente i figli dell'autore, Franca e Guido Riva, che hanno dato il loro partecipazione consenso alla pubblicazione, esce nell'anno del centenario della nascita di Franco Riva (1922-1981).

Si è voluto ristampare il testo integralmente, così com'era stato scritto – salvo una o due correzioni di piccole sviste – con le immagini scelte da Riva.

Gli unici interventi che i curatori si sono permessi di fare hanno riguardato la disposizione delle note e delle tavole. Le prime sono ora poste in calce alla pagina, e relativamente alle immagini sono stati aggiunti, in margine al testo, i richiami ai rispettivi numeri di tavola. L'indice completo dei nomi sostituisce l'originario indice analitico. Per un più ampio pubblico internazionale si è anche ritenuto opportuno ristampare in appendice il testo di Riva in lingua inglese, come appare nella raccolta di saggi curata da Kenneth Day.

Il carattere tipografico usato per quest'edizione è lo Zenon, di-

segnato da Riccardo Olocco, veronese come Franco Riva, giovane studioso di bibliografia e type designer. Le sue lettere di ispirazione rinascimentale, modernizzate e personalizzate con sottili interventi e lievissima inclinazione, rendono visivamente vivaci e piacevoli le pagine del libro.

L'insegnamento di Franco Riva. Anche se sono trascorsi quasi sei decenni dal quando è stato scritto, la lettura e la consultazione di questo libro sono tutt'oggi proficue, non solo per la quantità e la profondità di analisi della ricostruzione critica di centocinquant'anni di tipografia del libro italiano, ma anche per gli insegnamenti che Riva trasmette, esplicitamente o 'in filigrana'.

Non ci si può sottrarre al suo implicito invito a considerare, dei libri, non solo i contenuti specificamente culturali, ma ad allargare la visione e indagarli anche come oggetti estetici e funzionali.

Bibliotecario, scrittore, studioso del libro e della letteratura, Franco Riva ha avuto quotidianamente tra le mani molti libri di ogni epoca, sui quali si soffermava con profondo interesse e ampia capacità critica. Ma, oltre che per le considerazioni a largo spettro, il contributo di Franco Riva è particolarmente prezioso per le riflessioni sugli aspetti più direttamente orientati all'estetica tipografica.

Fra l'altro, a completare le sue ampie conoscenze, si era aggiunta dal 1954 l'esperienza pratica di stampatore domenicale al torchio. 'Sporcandosi le mani' con l'inchiostro, Riva ha sperimentato problemi e tecniche tipografiche di base, ha esercitato la creatività, incrementando con la pratica di editore, designer e stampatore, le capacità di vedere, leggere, collocare criticamente l'estetica del libro.

Quella che negli anni Sessanta del secolo scorso era definita 'tipografia' del libro è oggi conosciuta come grafica editoriale. Compresa nell'ancor più ampio concetto di design grafico, essa perde parte della sua specificità. Con l'occhio contemporaneo, a una lettura superficiale, l'approccio storico e critico di Riva potrebbe essere giudicato troppo legato al passato e alla tradizione. Ma non è così, a meno che non si considerino archeologia tipografica o passatismo la sua attenzione per i testi, il rispetto per i lettori, il tendere alla perfezione di disegno e di esecuzione, in altri termini, la sua tensione a una 'utile bellezza'.

D'altronde, pur sentendosi legato alla grande tradizione tipografica, Riva affermò: "non nego che tanti esempi novissimi... non seducano anche me". La conferma si ha dai libri che egli ha personalmente disegnato e stampato, sempre nel solco della tradizione, ma progressivamente orientati, nel corso degli anni, a una maggior libertà creativa e pur sempre impeccabili sotto ogni aspetto.²

2. V. Privato *ac dominico more. Il torchio e i libri di Franco Riva*, a cura di L. Tamborini, con testi di G. Montecchi, G. Castiglioni, A. Corubolo, Milano, Biblioteca di Via Senato | Electa, 1997.

Rimane la sua lezione, il cui rigore, anche d'ordine morale, trovo valido ancor oggi: "Ma fino a che il libro sarà destinato alla lettura, fino a che sarà composto di carta, caratteri ecc. con pagine cucite da svolgere una dietro l'altra, non vedo come sia possibile sottrarlo ai punti più perentori del giudizio del leggibile, della sua armonia, della sua comodità e dunque del tradizionale. Non lo vedo proprio".³

3. Vedi *infra*, p. 82.

IL LIBRO ITALIANO 1800-1965

Capitolo I

1. *Chiusura della stagione neoclassica*

L'Ottocento vede la tipografia italiana in netto declino, eppure è il momento più splendido di G. B. Bodoni, acclamato come non mai per le contrade italiane ed europee. Ma il terremoto della Rivoluzione, la crisi di tutta la provincia italiana e l'assunzione di una nuovissima società, sono gli elementi d'ordine generale che chiariranno – al di là del fenomeno di Parma – anche il logoramento delle singolari tradizioni della tipografia italiana.

L'interesse culturale si spostava da Venezia a Milano, e poi a Torino e a Firenze; si restringevano le corti più illustri (fra queste Parma) e ripeto, subentravano sul piano della storia categorie sociali che ne erano rimaste fino allora ai margini. L'ultimo sole del grande Bodoni splendeva su un campo corso dal vento: il suo credo d'arte, la perfezione della sua fonderia non potevano cambiare nulla e non cambiavano infatti nulla.

È di quegli anni il generoso esperimento di un nobile veronese, il conte Bartolomeo Giuliari, che per reagire come egli diceva, alla decadenza della patria tipografia, impiantava nel suo palazzo un'officina tipografica e, facendosi tipografo egli stesso, con una folta serie di stampe si opponeva idealmente alla decadenza dell'arte, almeno a Verona. Il suo esperimento non sarebbe durato e i suoi torchi e le casse dei suoi caratteri sarebbero, anche troppo presto, serviti a stampare il nuovo giornale locale!

La lettera con la quale comunicava a Bodoni il suo magnanimo proposito indica chiaramente cotesta situazione drammatica: "Ora sto preparando alcune opere – scrive – che solo alla mediocrità si accostano, e se qualche cosa di tollerabile ne sortiva, io lo devo alle edizioni bodoniane che non mancai d'osservare e di farmene guida. Ma giammai mi passò per mente la presunzione di gareggiare... *ma solo di restituire alla mia patria quel decoro che altra volta ebbe*".¹ Per noi, dicevo, conta l'avvenimento in sé: il nobile che si è fatto tipografo e ha cercato con i suoi libri, curati e ben stampati, ma con esiti commerciali pressoché negativi, di porre riparo alla rovina. (Il regolamento delle biblioteche del Regno Italico avrebbe prescritto appunto che solo Milano e Venezia potessero ancora acquistare libri di un certo pregio tipografico!). Una situazione che non era riservata all'Italia, ma che in Italia trovava terreno quanto mai propizio. Non si trattava solo che il nuovo secolo aveva posto in crisi una cultura aristocratica e riservata (da tempo fenomeno europeo), ma risultava ancor più per l'Italia la dissoluzione di una

1. F. RIVA, *La "dimestica" stamperia del veronese conte Giuliari (1794-1827)*, Firenze, 1956, p. 17.

certa situazione politica frazionata e non comunicante, che non poteva non accentuare e non drammatizzare i caratteri di un fenomeno emancipatore e borghese (altri lo chiamerà più genericamente industriale) che, torno a dire, era avvenimento europeo.

Basti la nobilissima luce che filtra dalla *Lettera tipografica ad Eutimio Carnevali* (Milano, 1829) del Bettoni, ove tra gli entusiastici impegni del suo programma editoriale (collane di varia cultura, dispense popolari ecc.), l'onestuomo scrive e ripete: “Se un popolo potesse giungere a conoscere gli elementi della propria lingua, dell’aritmetica, della geografia... finalmente i metodi pratici dell’agricoltura... non v’ha alcuno ch’abbia a dubitare degl’immensi vantaggi che ad esso ridondar potrebbero”. Ecco dunque, la novità filantropica e umanitaria, e non solo questa, metter le sue larghe radici.

L’Unità del paese, anche, che all’inizio del secolo con i primi esperimenti più illuminati delle amministrazioni napoleoniche, aveva cominciato a prospettarsi nelle coscienze, avrebbe richiesto un prezzo non comune di sacrifici. Cioè di mediocrità e di rinuncia.² Tra la lettera del Giuliari e questa del Bettoni (neanche trent’anni corrono tra l’una e l’altra) la differenza di destino è chiarissima ed illustra – e può bastare – su quali viste si apriva la nuova stagione.

E saremmo dovuti giungere al rifiuto di Bodoni e dell’arte sua, non perché non fosse arte, ma solo perché dedicata a pochi! Perché non popolare. Aggiungiamoci, sotto questa spinta ideale, le restrizioni progressive della censura, fosse papalina o borbonica, che se da una parte dilatavano quella spinta ideale, dall’altra impoverivano via via le occasioni di avvantaggiare un’arte, il cui sviluppo appunto le censure politiche di tutti i tempi hanno sempre temuto e ristretto. Limitazioni d’ogni ordine, non soltanto nella scelta delle opere da stampare, ma soprattutto nell’organizzazione tecnica vera e propria: il numero chiuso delle officine e pertanto la riduzione dei torchi in funzione, il declino delle fonderie, e non meno inevitabile, la dispersione della mano d’opera qualificata.³

Bodoni moriva a secolo appena iniziato e la sua Vedova ne continuava l’opera con varia fortuna, per un ventennio; a Parma sopravvivevano le fonderie con annesse stamperie, dei Paganino e degli Amoretti, fino a ieri grandi emuli della Reale Stamperia; a Venezia la fonderia Zatta, a Firenze l’Alessandri, certamente, ma erano impianti che nel volgere del tempo, sarebbero ancor più decaduti.

Naturalmente quando passeremo all’illustrazione più propria della tipografia, quando cioè usciremo da questa rapidissima caratterizzazione storica, indispensabile per intendere successivamente i momenti, le attribuzioni e le regole di quest’arte nella patria italiana, le sue dipendenze e i suoi ritardi, vedremo bene per quanti

2. P. BARBERA, *Editori e Autori. Studi e passati tempi di un libraio*, Firenze, 1904, pp. 186-212 (v. il cap. *La stampa e il Risorgimento italiano*).

3. R. BERTIERI, *Il libro italiano nel Novecento*, Milano, 1928, p. 10.

anni cotesto ritardo si prolunghi e quale soggezione straniera subisca un esercizio tanto impoverito nei mezzi e negli uomini.

È nel 1829 che a Torino nella Tipografia Pomba entra la prima macchina a cilindri; e Tito Ricordi doveva andare all'estero per apprendere l'arte della litografia;⁴ Barbera per macchine e caratteri e, se si eccettua il "coraggioso Sonzognò" (come lo chiamò il Landi) nessuno avrebbe introdotto in Italia rotative prima del 1881.

È all'estero che le stamperie più esigenti acquistano i caratteri da stampa in quanto le vecchie fonderie italiane e le nuove non ottengono risultati soddisfacenti, e il carattere di loro produzione esce fuso male e con notevoli deficienze nell'allineamento. Tanti libri di quegli anni, ai nostri occhi appaiono brutti e composti con carattere che, 'vecchio e stanco' è solo per vizio d'origine.

2. *Le Memorie di Gaspero Barbera*

C'è un libro molto utile, per la ricchezza delle notizie particolari e per il fervore che lo anima, e sono le *Memorie* di Gaspero Barbera (1818-1880), stampatore ed editore piemontese ma cresciuto a Firenze, la cui vicenda si svolge proprio nel cuore di questo secolo di attesa: tra il primo Risorgimento e l'Unità del paese, dalla quale appunto si prospetta, come per gli altri istituti civili, l'enucleazione di un esercizio meno soggetto e meno secondario.⁵

Barbera ricorreva per ogni bisogno all'estero, ed erano viaggi periodici di istruzione e di ricerca. "Vidi Parigi stupefatto, e le principali stamperie, sbalordito per la loro ampiezza, per le molte macchine, per lo straordinario numero di lavoranti e per l'ordine e la disciplina che regnavano in mezzo ad essi".⁶ All'estero Barbera, e precisamente a Lipsia, avrebbe toccato l'uovo di Colombo dello 'stenditoio' dei fogli di stampa: una stanza attigua all'officina nella quale erano appesi ad asciugare i fogli che a casa sua, invece, con grave pregiudizio, fino allora erano stesi ad asciugare sul capo degli operai!⁷

E per il carattere tipografico, ecco cosa scrive: "In tutte le principali città italiane si contava una e anche più fonderie. Alcune tipografie ne avevano anche in proprio. Con tutto ciò i tipi che ne uscivano non potevano reggere al confronto coi tipi stranieri. Prima del 1840 esisteva in Milano Claudio Wilmant, tedesco (fuse il cosiddetto "milanina" celebre se non altro per la sua microscopicità) che fu capo della sua famiglia, la quale vive ancora ed esercita la fonderia. Questo primo Wilmant giunse a una certa perfezione nella fusione dei tipi per quel che riguarda l'allineamento, ma non riuscì a correggere il difetto di una mestura troppo debole, sicché

4. *Officine Grafiche Ricordi*, «Libri e Riviste d'Italia», XIV (1962), pp. 747-750.

5. G. BARBERA, *Memorie di un editore*, Firenze, 1883.

6. Ivi, p. 129.

7. Ivi, p. 249.

un suo tipo o lettera, stretta tra due dita di ciascuna mano, anziché rompersi ad un tratto come vetro, alla fine si rompeva piegandosi... Oltre al Wilmant suddetto, avevano qualche reputazione come fonditori il Ponthenier a Genova e l'Alessandri a Firenze. Ma ancorché i nostri vendessero i loro caratteri a minor prezzo, preferivano di ricorrere all'estero per le loro provviste pagandole di più e se ne trovavano contenti. È opinione di chi conosce l'arte che i tipi inglesi siano i migliori, più saldi di mestura e più perfetti nell'allineamento; poi vengono i tedeschi e i francesi; i loro tipi sono a più buon prezzo degl'inglesi e le loro fonderie sono più corrive a ricevere commissioni dall'Italia, che non siano mai state le inglesi. Io fui costretto di rinunciare ai fonditori italiani, invaghito anche dalla forma talvolta elegante e classica dei caratteri stranieri. Rivolgeva le mie ordinazioni in Francoforte sul Meno alla Fonderia Flinsch, che mi ha continuato a servire con zelo e cura speciali, giacché il caso volle che io fossi il primo che facessi conoscere quella fonderia nell'Italia Centrale".⁸

E Barbera tornava a Parigi (nel 1856) per acquistare "un torchio a macchina"; appunto: "In Firenze non si conoscevano torchi a macchina che avessero riputazione di esser buoni arnesi, al più si credevano atti per stampar giornali, non già opere; l'impressione veniva arrabbiata e il registro non corrispondeva per niente".⁹

E per le carte: "Le carte inglesi, come i caratteri, sono senza dubbio di gran lunga migliori delle carte e dei caratteri di Germania, di Francia e d'Italia. Nelle carte dicono che gl'inglesi adoperino colla animale, e che per essa, come per i caratteri, abbiano più buone materie prime che i nostri fabbricanti e fornitori".¹⁰ Per gli inchiostri: "Ho sempre comprato l'inchiostro da stampa all'estero, prima a Londra, poi a Parigi e da molto tempo ad Hannover".¹¹

Come si sente, il ritardo tecnico era parecchio e fino allora, fino al viaggio a Parigi per acquistare una macchina del formato 55 × 72 al prezzo di 4.300 franchi dalla Dutartre, nella pur fiorente tipografia del Barbera si lavorava ancora di torchio, le cui tirature (1.500 fogli al giorno!) per quanto elevate ben poco valevano di fronte alle tirature del così detto torchio a macchina, che superava con una certa comodità i suoi 7.000 fogli quotidiani.

Finalmente si raggiungeva l'Unità del Paese, e dopo lutti e speranze, pace e sicurezza maggiori. Allora: "Anche il commercio librario, scrive il Barbera, assunse maggior estensione e maggior speditezza. Se non si vendevano classici, si impiantavano giornali, si pubblicavano opuscoli politici, ognuno voleva dir la sua...".¹² Crescevano le richieste d'ordine culturale, uscivano libri e giornali. L'assedio all'analfabetismo in nome di una cultura umanitaria e popolare era iniziato. Prendeva dunque più visibile forma, in isti-

8. Ivi, pp. 168-170. Il "milanina" di Wilmant (fuso nel 1834) misurava 2 punti e mezzo.

9. Ivi, p. 127.

10. Ivi, p. 271.

11. Ivi, p. 170.

12. Ivi, p. 165.

tuti e organismi privati e pubblici, quella vagheggiata ed ambita emancipazione (ma più borghese e filantropica che democratica) che cresceva col caldo sole della magnanima stagione romantica, in nome della quale si operavano i più clamorosi rifiuti e le più generose speranze.

Un Barbera si sentiva imbarazzato a commemorare Bodoni, e non perché non ne apprezzasse la grande arte, ma semplicemente perché Bodoni era stato uno stampatore di corte, aristocratico, impopolare!¹³ S'affolleranno dunque le edizioni popolari, i libri per tutti, le collane tascabili di classici, i romanzi e i classici a dispense; trionferanno le edizioni illustrate e ornate, sempre più, certamente, in contrasto con i canoni bodoniani di pura e sovrana tipografia. E si apriranno nuove officine, e tornerà gradualmente a qualificarsi una manodopera nazionale, anche se durerà per lungo tratto la dipendenza degli strumenti di lavoro alla produzione tecnica straniera. “Tutto questo gran lavorio di giornali – osservava il Barbera intorno al 1850 – ha fatto subire all’arte tipografica un vero e proprio mutamento; da quindici anni a questa parte si sono introdotte le macchine dette a reazione, che costano dalle dieci alle dodicimila lire... È poi naturale che con i giornali e le macchine, siano sorti in gran copia i lavoranti, compositori e macchinisti, non venuti gli uni e gli altri dall’arte propriamente detta, ma venuti su alla meglio, senza conoscere i principii della perfezione”.¹⁴

Mezzo secolo, e il divorzio era già perfetto: da un capo lo splendore del grande ‘in folio’ del Fénelon bodoniano a tiratura limitata, dall’altro i romanzi tascabili di Scott del Ferrario e le dispense degli amori di Dante diffuse da quell’entusiasta filibustiere dell’editoria popolare che era già il Perino.¹⁵ Se di un idolo allora la tipografia italiana aveva bisogno, non era certo Bodoni a fornirglielo, bensì un filantropo e un idealista come Beniamino Franklin. “Io credo – scriveva il Barbera – di essere diventato a furia di leggere e meditare Franklin, poco alla volta, una centesima parte di lui”.¹⁶

Il clima era questo, e la scarsità dei mezzi, la difficoltà delle imitazioni e la povertà delle invenzioni, la folla delle improvvisazioni e degli errori erano superate da un entusiasmo e da una volontà di fare commoventi. Il pregio delle edizioni della Tipografia Elvetica di Capolago per esempio, che erano penetrate in Italia e avevano soccorso quella spinta ideale di libertà e di unità, è d’ordine schiettamente morale, fra gli esempi più alti nella lunga stagione della nostra nuova speranza civile.¹⁷

13. “Per Bodoni non ebbe mai eccessiva ammirazione, perché stampava solamente edizioni principesche; tanto che in un banchetto in onore di G. B. Bodoni, da lui presieduto, dopo aver cominciato con le lodi del grande tipografo saluzzese, passò a parlare di Giuseppe Pomba, che l’arte tipografica aveva, tra’ primi, fatto servire all’incremento dell’istruzione popolare”: G. BARBERA, *Memorie cit.*, nota del figlio, p. 61.

14. G. BARBERA, *Memorie cit.*, pp. 413-414.

15. Un ritratto vivo ed efficace del Perino dà G. SQUARCIAPINO, *Roma bizantina. Società e letteratura ai tempi di Angelo Sommaruga*, Torino, 1950, pp. 39-42.

16. G. BARBERA, *Memorie cit.*, p. 60.

17. R. CADDEO, *La Tipografia Elvetica di Capolago*, Milano, 1931.

L'analisi tecnico-filologica vera e propria che faremo più avanti, della tipografia del libro, consente fin d'ora, in questa sorta di storica introduzione, di restringerci almeno a questi tempi: l'uno, che chiameremo comunque l'età bodoniana prolungata ed estenuatasi fino al 1830-1840; il secondo fino all'Unità del paese e cioè fino al 1870-1880, caratterizzato da una produzione scadente e spesso improvvisata, comunque ricca e interessante, nella quale gli esperimenti si affollano e la modernità delle nuove tecniche e le suggestioni esterne sono ancora allo stato brado; l'altro, che segue fino alle soglie della Seconda Guerra Mondiale, nel quale gli esperimenti, le suggestioni di ieri si decantano e si assiste a un recupero dell'opera di Bodoni, riguardata finalmente per il magistero tecnico ed artistico che rimane il suo inconfondibile privilegio: la perfezione degli strumenti e dell'esecuzione, la insopprimibile malia della sua pagina. Perfino – ma era naturale – la prospettiva di una tipografia nazionale, italiana come strumenti e concezioni di lavoro. E saranno sortiti finalmente i nostri primi teorici (i Landi, i Dalmazzo, gli Arneudo, i Bertieri); le nostre scuole grafiche; riprenderà la fonderia italiana e si apriranno discussioni e seguiranno successi ed amarezze, come era inevitabile.

3. *Tipografi ed Editori tra l'Ottocento e il Novecento*

È opportuno a questo punto, uno sguardo sommario alla situazione effettiva dei tipografi e degli editori succedutisi in Italia tra il 1800 e il 1900, sorta di rapido censimento, che faremo regionalmente per evidente comodo nostro e del lettore.

In Lombardia l'amministrazione napoleonica, tra le sue non poche e lodevoli imprese aveva organizzato una Stamperia Reale (avrebbe stampato opere del Foscolo e del Monti) puntando addirittura a portar via Bodoni da Parma (si era però dovuta accontentare dei soli suoi caratteri da stampa).¹⁸ Peraltro a Milano proprio all'inizio del secolo era apparsa la benemerita Società de' Classici Italiani, che stampava in nitide edizioni, di formato se non popolare economico, le opere dei nostri maggiori; e a Milano già lavoravano con alterno successo Giovanni Pirotta, Raniero Fanfani, Angelo Bonfanti, Paolo Emilio Giusti, Giovanni Giuseppe De Stefanis, Luigi Mussi, Omobono Manini, Felice Rusconi, Redaelli, Truffi, Gnocchi e sugli altri Antonio Fortunato Stella (nel 1817 stampava la prima traduzione dal greco del Leopardi), Vincenzo Ferrario, Giovanni Bernardoni e Giovanni Silvestri¹⁹ con la sua «Biblioteca

18. G. VITTANI, *G.B. Bodoni e la Stamperia Reale di Milano*, «Il Libro e la Stampa», VII (1913), pp. 129-164.

19. Maggiori notizie per i tipografi del nostro Ottocento in M. PARENTI, *Ottocento questo sconosciuto*,

Firenze, 1954: per L. Robecchi pp. 205-208; per G. Silvestri pp. 209-212; per P. Cesati pp. 213-216; per F. Vallardi pp. 217-220; per A. Lombardi pp. 221-224.

scelta di opere italiane antiche e moderne» (collana che avrebbe raggiunto il sorprendente numero di 736 volumi).

La tipografia di Edoardo Sonzogno e Fratelli (si firmavano appunto "I Sonzogno"), prima con l'editoria musicale poi con l'editoria popolare, sarebbe giunta fino all'ultima guerra (distrutta per bombardamento aereo); e sempre a Milano, a metà del secolo, piantava i suoi torchi Emilio Treves, le cui fortune e i cui successi editoriali (editore di Verga, Gozzano, D'Annunzio, Deledda, Negri) sono tramontati appena ieri (gli è succeduto Garzanti).

A Ricordi, successivamente specializzato in edizioni musicali, s'è accennato; pure all'inizio di questo secolo appaiono a Milano, Francesco e Antonio Vallardi, dedicati alla stampa di opere scientifiche e scolastiche e così pure l'Hoepli (due case tuttora fiorenti);²⁰ ma da ricordare ancora Gaetano Brigola, il Quadrio e il Rechiedei. E nella provincia lombarda la prima calcografia di Mantova inizia a lavorare nel 1827 ad opera dei fratelli Negretti;²¹ a Brescia prima e poi a Milano, lavorò senza molta fortuna ma con schietto gusto, Nicolò Bettoni, il primo stampatore dei *Sepolcri* del Foscolo (1807).²²

A Torino la Stamperia Reale datava dal 1740 e la sua attività sarebbe continuata fino al 1873 (ne rilevava gli impianti la Paravia, editrice scolastica ancora prospera) fino a quando con l'Unità del paese, la capitale del Regno non fosse stata spostata da Torino a Firenze e infine a Roma. Ma a Torino tra i Galletti, i Roux & Favale, i Fontana, i Dumolard,²³ i Fodratti, gli Eredi Botta, La Tipografia Letteraria, i Marietti, i Perino, sarebbe primeggiata la Pomba,²⁴ a ragione celebrata per le sue nitide stampe e per la validità delle sue collezioni letterarie, quali la «Collezione dei Classici Latini» (108 volumi) e la «Biblioteca Popolare» (110 volumi).²⁵ Ma non dimenticherò certamente Giuseppe Chiantore (1814-1902) la cui dissertazione estetica in capo all'edizione fiorentina del *Manuale Tipografico* del Bodoni (1874) qui è riuscita di validissimo sussidio; e ancor meno Vincenzo Bona (1811-1874) che il Landi all'esposizione torinese del 1884 chiamava "il principe dei tipografi d'Italia".²⁶

Nel Veneto invece, a differenza della Lombardia e del Piemonte favorite dal nuovo corso storico, la decadenza è acuta e si protrae a lungo, senza più occasione di ripresa. La sola Venezia nel 1735 contava 94 stamperie, ridotte a 57 nel 1793 e addirittura a 12 nel 1812. Ancora peggio, a Verona Padova e Vicenza, sempre per il decreto

20. Per qualche cenno su Vallardi, Ricordi, Treves, Sonzogno, Hoepli nell'ordine: M. BONETTI, *Storia dell'editoria italiana*, Roma, 1960, I, pp. 99-100, 101-102, 104, 104-106.

21. PARENTI, *Ottocento cit.*, p. 235.

22. A. LODOLINI, *Il centenario dell'attività di un tipografo editore patriota*, «Il Risorgimento Grafico», XXVIII (1931), 10, pp. 509-514.

23. PARENTI, *Ottocento cit.*, pp. 225-228.

24. G. BARBERA, *Memorie cit.*, p. 389; PARENTI, *Ottocento cit.*, p. 237.

25. L. MORIONDO, S. LANDI, *L'arte tipografica all'Esposizione di Torino 1884*, Firenze, 1885, pp. 84-85; L. CARLUCCIO, F. POSTIGLIONE, *L'arte grafica in Italia. La I.L.T.E.*, Torino, 1959, pp. 169-170.

26. MORIONDO, LANDI, *L'arte tipografica all'Esposizione cit.*, p. 87.

vicereale del 1812, le tipografie erano ridotte a sei, quattro e due soltanto, quando fino alla chiusura del secolo se ne contavano decine.

A Venezia comunque figuravano lo Zatta, l'Andreola, l'Andruzzi, il Picotti, il Palese, il Valle, l'Orlandelli, l'Antonelli; e poi il Naratovich e la Tipografia del Commercio. "Il Tommaseo – racconta il Barbera – verso il '37 o il '38 ritornato a Venezia pubblicava dalla Tipografia del Gondoliere dieci volumi in 8°, stampati con buon gusto e correttamente, intitolati *Memorie politiche, scintille ecc.*".²⁷

A Vicenza i Paroni e i Parise; a Verona ancora i Ramanzini, gli Eredi Merlo, i Giuliari, e poi i Libanti, i Mainardi, i Gamberetti; a Padova i Conzatti, la Tipografia del Seminario, i Crescini, i Penada, i F.lli Salmin, celebrati con più o meno entusiasmo, per il loro "Dantino".²⁸ E mentre a Bassano s'estingueva la famosa Stamperia dei Remondini,²⁹ a Portogruaro progrediva la Tipografia di Alvisopoli, che della remondiniana poteva considerarsi emanazione almeno indiretta (Bartolomeo Gamba era appunto cresciuto nella bottega dei Remondini, prima a Bassano e poi a Venezia).

Avviate a malinconico declino le pur celebri fonderie e tipografie degli Amoretti e dei Paganino di Parma;³⁰ ma gli Amoretti nel 1831 si sarebbero trasferiti in società con Ferdinando Negroni a Bologna, e l'attività del nuovo impianto sarebbe continuata fino all'assorbimento da parte della torinese Nebiolo, nuova stella nel firmamento tipografico italiano.

A Bologna, erede dei Dalla Volpe, sorgeva la Regia Tipografia; e i Lucchesini, i Nobili, i Masi, i Ramponi, i Marsigli (da questi torchi usciva la prima edizione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* mentre Imola, più tardi, sarebbe giunta alla ribalta con la tipografia di Ignazio Galeati e Figli (stamparono nel 1873 le *Nuove Poesie* del Carducci) per gli echi bodoniani riportati, nonché per le polemiche che su quegli echi sarebbero spuntate. A Genova il Dagnino è stato il primo editore di Mazzini.

In Toscana, a Pisa, Nicolò Capurro stampava nei primi anni del secolo, dei bellissimi 'in folio' vantando i caratteri degli Amoretti di Parma; ma a Pisa con il Capurro c'è la Tipografia della Società Letteraria e successivamente il Nistri; a Firenze tra i Pazzini, i Molini, i Magheri, i Pagani, gli Inghirami, brillano: il Passigli,³¹ defi-

27. G. BARBERA, *Memorie cit.*, p. 15.

28. Il "Dantino" (mm 38 × 20) in corpo 2 fuso 3. Il carattere bodoniano era stato inciso nel 1834 da Antonio Farina e chiamato "occhio di mosca" (era stato fuso dalla Fonderia Corbetta di Milano): MORIONDO, LANDI, *L'arte tipografica all'Esposizione di Torino cit.*, p. 66 e G. I. ARNEUDO, *Dizionario esegetico, tecnico e storico per le arti grafiche*, Torino, 1917-1925, I, pp. 493 e 705. Sul primato di microscopicità del "Dantino", in quegli anni si discusse parecchio; da leggere la polemica di Luigi Salmin (*Replica al comm. C. Liozzi...*, Padova, 1885) con il Liozzi che aveva opposto, come "più piccole" del "Dantino", due stampe del 1519 e del 1601: un *Officiolum B.M.V.* e un *Seneca*. Meglio ancora

L. BUSATO, *La Tipografia Editrice alla Minerva. Catalogo generale (1869-1881) preceduto da cenni: la tipografia, il Dantino...*, Padova, 1881. Il saggio del Busato è molto utile per la difesa tecnica del Dantino-Salmin e per la copia di notizie sui caratteri microscopici usati in Italia e fuori. Ma i Salmin si sarebbero addirittura superati nel 1897, con un "Galileo" alto 1,5 mm (!)

29. G. BARIOLI, *Mostra dei Remondini calcografi stampatori bassanesi*, Bassano, 1958.

30. E. MORPURGO, *Don Andrea Amoretti*, in *Amor Librorum...*, Amsterdam-Zürich, 1958, pp. 79-83.

31. PARENTI, *Ottocento cit.*, pp. 173-175.

nito dal Tommaseo “fine stampatore”, il Piatti, che fu l’editore dei primi *Canti* leopardiani (1831) e il Batelli che contava un’officina di 150 operai³² a proposito del quale il Barbera avrebbe osservato: “il Batelli non è uomo colto, ma sempre più istruito dell’Antonelli [di Venezia] e del Silvestri [di Milano], editori acclamati in quei tempi e tutti e due quasi illetterati”.³³

La tipografia fiorentina di Gaspero Barbera apre nel 1854 (usciva il Barbera da Le Monnier, altro tipografo di Firenze, la cui insegna editoriale è tuttora benemerita nel campo degli studi letterari)³⁴ e di seguito avrebbe raggiunto Roma e Perugia, conseguendo largo nome per la serietà del lavoro e il fervore patriottico che la distingueva. Fra i suoi primi consiglieri troviamo infatti Ricasoli, Ridolfi e Corsi, figure di primo piano della Firenze in piena aura risorgimentale.

Celeberrima resterà fra le sue stampe, la «Collezione Diamante» (il primo numero, la *Commedia* dell’Alighieri, è del 1856): preziosi volumetti di formato ultratascabile, composti in corpi minimi e tuttavia di limpida e corretta stampa (più avanti ne avrebbe assunto la direzione il Carducci ridandole più larga fortuna). Il Barbera aveva visto a Parigi, lo racconta lui stesso, un’edizione di *Il Principe* del Machiavelli: “alta dieci centimetri e mezzo, larga sei e mezzo... Il formato veramente simpatico del volume mi fece nascere molti anni dopo l’idea della collezione”,³⁵ che, come dicevo, ebbe presto tanto successo da stupire l’editore medesimo.

“Non sarebbe agevole descrivere – continua appunto – il fanatismo che produsse in Italia e fuori questa collezione, che dai più si comprava come un trastullo, un ninnolo da tenere o da regalare. Certamente più di una volta mi avvidi che con questi miei volumettini facevo concorrenza ai venditori di oggetti da regalo”.³⁶ E se si tien conto che cotesti libretti, in grazia del servizio che erano chiamati a rendere, erano ora rilegati in pelle, ora riuniti in cofanetti, è chiaro dicevo, che così adorni rappresentavano *in nuce* le nostre contemporanee strenne librarie, adorne, illustrate, preziosi oggetti di rappresentanza più che strumenti di cultura.

Nella seconda metà del secolo, sempre a Firenze appare Salvatore Landi (1831-1911), punto cardinale del rinascimento tipografico italiano (indimenticato il suo *Manuale*)³⁷ non solo dunque per

32. Ivi, pp. 183-186.

33. G. BARBERA, *Memorie* cit., p. 40.

34. “Le Monnier stampava quasi tutto di commissione e lavorava più che altro per la Società Editrice Fiorentina, che pubblicava a fascicoli opere piuttosto voluminose in 8° grande a due colonne, per esempio i poeti e i prosatori greci, le traduzioni dei poeti latini...”, in G. BARBERA, *Memorie* cit., p. 49. Anche G. COEN, *L’arte tipografica in Italia nell’ultimo decennio*, Firenze, 1871 (estratto da «Il Capitalista», n. 27, giugno 1871), p. 7.

35. G. BARBERA, *Memorie* cit., p. 59.

36. Ivi, p. 128.

37. A proposito di ‘manuale’ non si dimentichi che il primo, ampio e utilissimo è di quel valente tipografo che fu Giulio Pozzoli (1816-1894) e cioè *Manuale di tipografia ovvero guida pratica per i combinatori di caratteri, per i torcolieri e per i legatori di libri*, Milano, 1861. Commuove leggere nell’indirizzo: “Fratelli d’arte dell’Italia tutta, deh! fate buon viso a questo *Manuale*, il primo, dopo quello dell’illustre Bodoni, che veda la luce nella nostra Penisola. Con esso noi intendevamo giovare anzi tutto; se ci andò fallito lo scopo, non vogliate at-

la sua opera di tipografo ma per il suo notevole contributo teorico, per le discussioni, le proposte mosse e accolte nella sua rivista «L'Arte della Stampa» – cominciò a uscire nel 1869 – prima assoluta nel genere.³⁸

A Roma, accanto alla vetusta Tipografia Vaticana figurano le tipografie di Ludovico Cecchini, di Carlo Mordacchini, di Pietro Aureli, dei De Romanis (tra le più attive) e dei Salviucci (entrambi editori del Belli); più tardi la Stamperia della «Civiltà Cattolica», e dopo l'Unità, le tipografie dei Colombo, dei Forzani, della Camera dei Deputati, del Senato, dei Bardi, ma senza risultati di grande rilievo. E sul finire del secolo, quel singolare editore che fu Angelo Sommaruga (1857-1941), uomo tanto ricco d'ingegno quanto privo di scrupoli (editore del Carducci, del D'Annunzio, della Serao, del Capuana e del Panzacchi), i cui libri si distinguevano per le carte, la nitidezza dei caratteri e la suggestività delle copertine a più colori.³⁹

A Napoli, fino al 1860 le tipografie son poche e di scarso conto (ma nel 1835 Saverio Starita aveva stampato i *Canti e Le Operette morali* del Leopardi). Però dopo l'annessione al Regno la vita culturale della provincia si rianima e tipografie ed editori finalmente compaiono. Da ricordare Antonio e Domenico Morano (stamparono opere del De Sanctis, del Settembrini, dell'Imbriani e del Bonghi), “editori galantuomini” come li chiamò appunto il De Sanctis. E poi Gaetano Nobile, la Tipografia di Angelo Trani, Ferdinando Bideri e Luigi Pierro.

Alla Tipografia Galatola di Catania, il Landi, ancora per l'Esposizione di Torino del 1884, dedica pagine ed elogi. Ma non dimentico la cagliaritana tipografia di Giuseppe Dessì – di evidenti gusti sommarughiani –. E il Dessì era uscito dalla Tipografia di Antonio Timon, la sola in Sardegna di un certo conto in quel giro d'anni.

Arriviamo così alla fine del secolo e l'unità era raggiunta e in un certo senso consolidata. Arti e commerci (nella sola Firenze aprivano 24 nuove tipografie!);⁴⁰ industria ed emancipazione dei popoli, umanitarismo e cultura popolare (in Italia, le Università Popolari e la Società Umanitaria) con le aberrazioni che tutti conoscono.

tribuirlo a nostro volere, ma a mancanza di scuola e di intelligenza”. Non andò certo fallito: nel 1883 era già alla sua III^a edizione e notevolmente arricchito. Importante il saggio aggiunto in appendice: *Sull'uso dei fregi tipografici: loro storia e progresso*.

38. Ne accenna COEN, *L'arte tipografica* cit., p. 9.

39. Esemplare l'opera di SQUARCIAPINO, *Roma bizantina* cit. e singolarmente il *Catalogo ragionato dell'edizioni sommarughiane*. Il Sommaruga appunto si serviva delle migliori stamperie (Leonardo Centenari lavorò parecchio per lui); e il Landi fiorentino, che pure stampò molte edizioni som-

marughiane, scrisse: “Egli eccitò il risveglio nel lusso e nell'ornamento, ottenuto in special modo colla cromotipia, delle copertine. Servendosi di molte tipografie ed esigendo da tutte prontezza ed eleganza, talvolta accade che, specie in fatto di copertine, si veggano nei suoi libri, dei pasticcini, dei mostricini; ma l'eccezione non fa la regola ed il Sommaruga, checché dir si voglia, è benemerito dei tipografi, dei cartai, degli scrittori”: MORIONDO, LANDI, *L'arte tipografica all'Esposizione di Torino* cit., p. 86.

40. COEN, *L'arte tipografica* cit., p. 8.

La tipografia si industrializza, sorgono o si rinnovano complessi imponenti sulle ceneri di ieri⁴¹ e come altrove, la differenziazione tra editore e stampatore si fa sempre più marcata e gli editori, cioè con tipografia propria, sempre più rari. Più tardi addirittura, e ancora sull'esempio di altri paesi, comparirà l'esperto grafico, il disegnatore di edizioni e allo stampatore non sarà richiesta che la migliore esecuzione dei progetti stabiliti negli uffici editoriali.⁴²

4. Una tipografia nazionale

L'Italia letteraria del primo Novecento ha guardato a Bologna, poi a Napoli, ove primeggiavano Salvatore di Giacomo, Ferdinando Russo e Benedetto Croce. L'età romantica si chiude: muore Carducci, anche Fogazzaro, Pascoli; e D'Annunzio infuria. Ma nel frattempo l'Italia con il Carducci e la Deledda ha vinto i suoi primi Nobel per la letteratura. E dall'Inghilterra dilagherà il liberty tipografico, e sarà fenomeno parecchio lungo. Tuttavia insorgeranno nuovi esperimenti (la ventata futurista per esempio) e nuovi maestri e nuove teorie più o meno nazionali; si organizzeranno feste del libro; si perfezioneranno scuole tipografiche e di ornamentazione (a Milano, Bologna, Urbino)⁴³ già nate appunto sul finire del secolo. La fonderia italiana creerà alcuni suoi alfabeti, e il libro italiano comincerà a frequentare con successo i mercati e le mostre internazionali.

La figura più interessante in questo scorcio di secolo è Raffaello Bertieri (1875-1941), fiorentino e allievo del Landi. "Bertieri è un colto idealista, la cui conoscenza dell'arte del libro è stata così profonda ecc. Ne risultò che l'Italia deve quattro tipi [caratteri] ai suoi tentativi". Tale il riconoscimento del «Times» nel 1935.⁴⁴

Al Congresso della "Società Italiana per il Progresso delle Scienze", nel 1917 e in piena alluvione floreale, Bertieri dunque proclamava l'occasione di creare finalmente una tipografia nazionale contro il lungo periodo di apprendistato e di soggezione stranieri. E non c'è dubbio sulla generosità del reclamo. Il paese era unito,

41. Agli inizi del 1934 in Italia operavano 2.464 aziende poligrafiche con oltre 43.000 operai: R. CORDANI, A. BRUSCHI, *Bisogna cambiare strada*, «Il Risorgimento Grafico», xxxii (1935), 8, p. 415; cinquant'anni prima 1.437 tipografie con oltre 800 macchine celeri e 2.700 torchi che impiegavano 25.000 operai: G. OTTINO, in *Torino e l'Esposizione italiana*, 1885, p. 210.

42. La distinzione tra il disegnatore dell'edizione e il tipografo "incaricato di dar vita alle concezioni del primo" era stata presagita da C. RATA, *L'arte del libro e della rivista nei paesi d'Europa e d'America*, Bologna, 1927, I, 177.

43. Una scuola professionale tipografica fondata

a Milano nel 1884 per iniziativa della Società Tipografica «Pio Istituto Soc. di Mutuo soccorso fra impressori»; ne fu presidente un bibliografo quale Giuseppe Fumagalli e più tardi, con migliori fortune, il Bertieri: M. FERRIGNI, *L'insegnante grafico in Italia*, «Il Risorgimento Grafico», xxxii (1935), 1, pp. 23-31. Per l'"Istituto per la illustrazione e la decorazione del libro" fondato a Urbino nel 1861 e via via affermatosi come scuola di ottima formazione: P. TREVISANI, *Il R. Istituto di Belle Arti delle Marche*, «Il Risorgimento Grafico», xxxi (1934), 10, pp. 571-581.

44. T. GRANDI, *Libri belli d'Italia*, «Il Risorgimento Grafico», xxxii (1935), 4, pp. 193-198.

sorgessero dunque officine meccaniche italiane, fonderie italiane, caratteri italiani, scuole grafiche italiane! Anche se poi ne avrebbe approfittato il fascismo con i suoi furori nazionalisti, il Libro di Stato ecc.; e il primo a subirne le conseguenze sarebbe stato proprio lo stesso Bertieri, allettato, innalzato e alla fine tollerato.

Ma tanta eco ebbero i suoi generosi reclami che fuori di casa infine, grazie appunto a lui, la tipografia italiana cominciò a raccogliere considerazione e successi. Nel 1925 il Bertieri fu invitato a mostrare i suoi libri al Museo Plantin di Anversa; sempre nel 1925 a Parigi furono premiati: Bertieri, Ricordi, Alinari, Mondadori, Zanichelli, Formiggini. Infine, alla mostra “Il libro italiano dal '400 al '900” di Buenos Aires apparivano i nuovi caratteri della fonderia italiana, illustrati da Augusto Calabi.

Molto entusiasmo e inevitabilmente, parecchia confusione. Da un lato si professava un ricupero classico, dall'altro si manifestava contro il classico, mentre in realtà floreali e derivazioni – grazie soprattutto alla schiera degli xilografi capeggiati dal De Carolis – ne uscivano ancora di sotto.

Comunque fosse, era importante che le idee circolassero, e discussioni e interminabili polemiche sulle riviste specializzate quali «Il Risorgimento Grafico» e «Campo Grafico». L'incanto classico tuttavia era manifesto, e Bertieri saggiamente s'adoperò a lungo di mediarlo con le spinte innovatrici che provenivano dalla Germania e dall'Inghilterra. “Ricominare da Bodoni sarebbe stato un errore e chi lo tentò fece fredde e insignificanti imitazioni, scrive ancora Piero Trevisani. Bisognava ricominare da più lontano, dallo studio dei manoscritti del Rinascimento e dai primi informi caratteri a stampa, derivati da quei manoscritti: fatica allettante a proporsi ma difficile ad effettuare. E si avvertì subito la rivolta contro l'armonia classica...”.⁴⁵ Una parola; e resta ancora da dimostrare che ricominare da Bodoni fosse un errore. Ma cotesta avversione, più istintiva che logica, al magistero bodoniano si sarebbe protratta a lungo. Il Morris stesso detestava l'opera bodoniana⁴⁶ e l'Updike aveva scritto molto chiaramente “[Bodoni] he was a court printer existing by the patronage of the Lucky Few. His editions were intended to be *livres d'apparat*”.⁴⁷

Dal suo canto la fonderia Reggiani di Milano trasformò il suo bollettino d'informazione commerciale in un periodico vero e proprio di battaglia: «Tipografia 1931» il titolo, il cui dichiarato anticlassicismo sarebbe stato ripreso (nel 1933) da un'altra rivista milanese, «Campo Grafico», che impaginò ogni suo fascicolo in modo diverso, anticlassico, in lode appunto alla “linea aereo-dinamica, all'astrattismo, alla civiltà delle macchine”. Il benefico riflesso del Futurismo, molto probabilmente. Ma dalle pagine de

45. P. TREVISANI, *Storia della stampa*, Roma, 1953, p. 248.

46. D.B. UPDIKE, *Printing Types: Their History Forms and Use*, Cambridge Mass., 1922, II, p. 203.

47. Ivi, II, p. 174.

«Il Risorgimento Grafico» (i cui numeri peraltro subivano così spesso il fascino delle teorie che mostravano di combattere!) si replicava: “Noi gente sana e quadrata [chiara suggestione fascista] vogliamo che le righe corrano dritte al loro scopo, che è quello di farsi leggere senza troppa fatica. Il materiale strettamente tipografico è su per giù quello di una volta, e per ricavare da esso nuovi effetti occorre occhio esercitato, senso di equilibrio e di proporzione, che un tempo fu chiamata ‘divina’. Lo straniarsi completamente dalla tradizione induce spesso anche i migliori a cadere nell’imitazione di forme esotiche e ripugnanti al nostro gusto italiano”.⁴⁸

E più decisamente: “Che cosa penserebbe Bodoni che fu il più artista dei tipografi e il più tipografo degli artisti, di questi nuovi orientamenti della tipografia, che tentano di attaccare il libro nelle sue linee fondamentali, consacrate da secoli? Che cosa direbbe lo squisito fonditore parmense di certe novità che tendono a fare dell’alfabeto una combinazione di linee e di mezzi cerchi per arrivare al risultato di imitare le stampiglie per le casse di imballaggio?”⁴⁹ Ma con migliore chiarezza Giovanni Mardersteig: “Cinquant’anni dopo l’invenzione della stampa tutte le possibilità erano state già esaurite... A noi, tardi eredi, per ora non resta che qualche variazione, nei limiti rigorosi segnati dalla scrittura tipografica tradizionale”.⁵⁰ Una verità da recuperare nel mare degli esperimenti che caratterizzarono gli anni tra la Prima e la Seconda Guerra Mondiale.

Comunque, molte di quelle seducenti novità trovarono la loro sistemazione nello sviluppo massiccio della grafica pubblicitaria e periodica; e la mediazione tra classicismo e avanguardie nella tipografia del libro, pur con gli inevitabili scompensi di un’industria sempre più premuta da richieste e dalle sue stesse esigenze di struttura, è apparsa fundamentalmente appropriata. Il libro non è proprio cambiato: lo stabile uso di caratteri classici (e forse più di ieri), la pagina situata nelle proporzioni tradizionali, l’esecuzione più esperta, son tutti gli elementi che sottolineano questa più semplice verità; e i cauti sbalzi del numero di pagina, l’asimmetria di qualche frontespizio, certe contaminazioni di caratteri, l’estremo ornamento di sopraccoperte smaglianti in fondo non ci tolgono molto. Rinforzano con più ragione la nostra convinzione che le innovazioni sono lecite solo nei filoni profondi della tradizione. Così come non può aver perduto efficacia il magistero bodoniano, inteso quale perenne richiamo alla tipografia, alle sue estreme qualità espressive, oltre che alla perfezione della sua esecuzione.

48. E. GUIDASTRI, *Orientamenti e disorientamenti tipografici*, «Il Risorgimento Grafico», xxxi (1934), 3, pp. 148-157: 151.

49. «Il Risorgimento Grafico», xxxi (1934), 3, p. 153: allude certamente al “Mefistofele” della Reg-

giani, un carattere componibile e ridotto a 20 pezzi, linee e mezzi cerchi.

50. G. MARDERSTEIG, *L’Officina Bodoni. La regola e la stampa di un torchio...*, Verona, 1929, p. 17.

5. *Tra le due guerre*

Come dicevo prima, l'identificazione così sostenuta tra stampatore ed editore s'è gradualmente sciolta, ma il fenomeno si sa, non è solo italiano e son chiare le ragioni di schietta economia che hanno determinato la distinzione. I complessi tipografici ed editoriali sviluppatisi in Italia nel secondo dopoguerra sono imponenti e tra le province tipografiche italiane, semmai l'avessimo a disposizione, la palma del primato spetterebbe a Verona, che conta ora le Officine Grafiche Mondadori,⁵¹ il maggiore e più moderno complesso europeo, e l'Officina Bodoni (con l'annessa Stamperia Valdona) di Giovanni Mardersteig (per non parlare dei torchi privati veronesi!), la più singolare e raffinata tipografia, per la bellezza e la rarità delle sue stampe, per la considerazione (rammentiamo le mostre di Londra, Anversa, Bruxelles, l'Aia, Berna ecc.) che giustamente la premia nel mondo dell'arte.⁵²

Certamente il discorso introduttivo non può chiudersi che con un rapido cenno dei maggiori complessi contemporanei, nell'ordine medesimo precedentemente seguito; e meglio, ci occuperemo ora di indicare se l'editore dispone o no di una tipografia.

A Milano, risiede la direzione editoriale di Mondadori (e Il Saggiatore), Rizzoli, Garzanti, Fabbri, Ricordi (con tipografia), Bompiani, Hoepli, Feltrinelli e sono i maggiori; indi Longanesi, Martello, Comunità, Giuffré, Signorelli, Vallardi, Nuova Accademia, Ricciardi, Baldini & Castoldi, Ceschina, Lerici, Sugar, Scheiwiller, tutti senza. Scomparsi ier l'altro: Barion, Gentile, Rosa & Ballo, Bocca. A Brescia: La Morcelliana e La Scuola; a Bergamo: l'Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

A Torino primeggiano l'U.T.E.T. (con tipografia, succeduta alla Pomba) e il grande complesso tipografico della I.L.T.E.; Einaudi, Boringhieri, Loescher, Lattes, Paravia, Taylor e la S.E.I., nonché le Edizioni Radio Italiana.

A Novara l'Istituto Geografico De Agostini e ad Alpignano la singolare officina di Alberto Tallone.⁵³ A Trieste Lo Zibaldone; a Venezia la Fondazione Cini e Neri Pozza (tutti senza); a Padova la C.E.D.A.M.; a Parma Guanda; a Bologna Zanichelli (senza) e Cappelli (con tipografia) sorte entrambe sul finire del secolo; Il Mulino e i Poligrafici del Resto del Carlino. Non è da scordare la Tipografia Azzoguidi, sorta nel 1875 e fino a ieri operante.

51. CARLUCCIO, POSTIGLIONE, *L'arte grafica in Italia* cit., pp. 174-176.

52. A. RAMELLI, *L'Officina Bodoni di Giovanni Mardersteig*, «Gutenberg Jahrbuch», 1955, pp. 215-222; F. RIVA, *Una mostra dell'Officina Bodoni*, «Comunità», IX (1955), n. 34; F. RIVA, *Il Principe degli stampatori Giovanni Mardersteig*, «Vita», 1960, n. 24; H. SCHMOLLER, *A Gentleman of Verona*, «The

Penrose Annual», n. 52 (1958), pp. 29-34; S. MORRISON, K. DAY, *The Typographic Book. 1435-1935*, Londra, 1963, p. 64.

53. CARLUCCIO, POSTIGLIONE, *L'arte grafica in Italia* cit., pp. 188-190. Ma non sarò io a dimenticare Giuseppe Govone, che a Parigi associò a sé il giovane Tallone e certo gli commise parecchio del suo notevole gusto.

A Firenze ancora Le Monnier e Sansoni,⁵⁴ La Nuova Italia, Alinari (senza tipografia, ma l'Alinari ha un'attrezzatura di eliotipia di prim'ordine), D'Anna, Salani, Marzocco, Vallecchi (con tipografia), Olschki; ammainate appena ieri le gloriose insegne de «La Voce», de «Il Leonardo» e di quel simpatico editore popolare a dispense che fu il Quattrini. Notevole il complesso tipografico dei Fratelli Stianti a Sancasciano Val di Pesa.

A Roma, tra una guerra e l'altra lavorò il Formiggini “editore per amore dell'arte”; da indicare i buoni complessi dei Tumminelli, Staderini, De Luca, Canesi, Palombi ed Editori Riuniti.

A Bari, dai primi del secolo primeggia Laterza (con tipografia),⁵⁵ cui ora si è aggiunta la Leonardo da Vinci (senza). A Palermo il Sandron; a Catania fino a ieri il Giannotta, a Messina il Principato; a Cagliari Il Nuraghe» e l'Editrice Sarda.

54. M. PARENTI, *G. C. Sansoni*, Firenze, 1956.

55. CARLUCCIO-POSTIGLIONE, *L'arte grafica in Italia* cit., pp. 164-168.

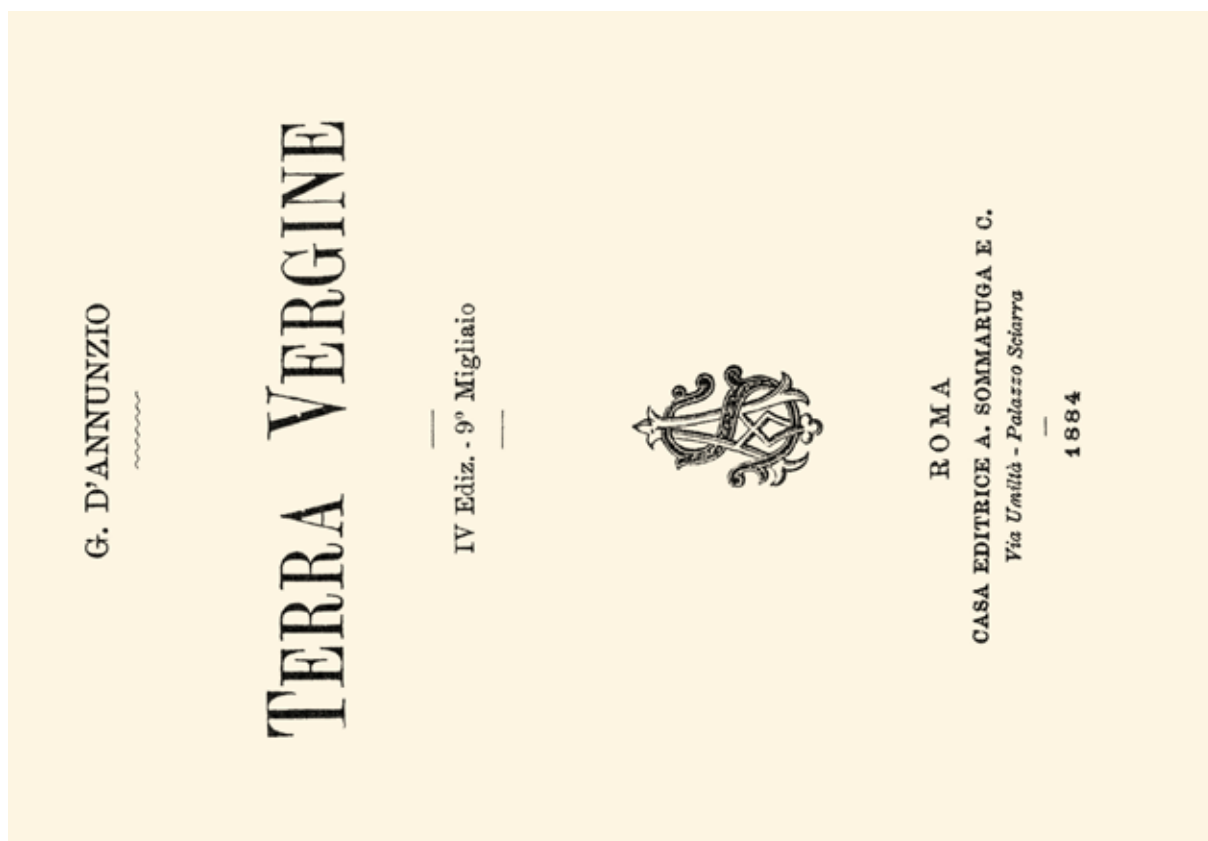
E desideri e lagrime e sospiri
Ho per compagni delle mie giornate.
Ben vo' cogliendo pel giardin d'amore
Qualche rosa vermiglia, e il tenebroso
Orizzonte si pinge d'infinite
Iridi, e nella mente tremolando
Vien come un sogno d'armonie celesti
Questo arcano pensier; sempre! Delh grazie
Sien rese a te, mortal consolatrice
D'un sospiro immortal. Già che alla nostra
Mente balena passeggero lampo
Forse sì eterna di sidera luce
Sulla fronte di Dio. Ma pur se torci
Un momento lo sguardo, e mi consolo
Della velata tua bellezza, bieco
Veggio un dubbio nel cor starsi in agguato
Del vicino futuro. Un dì nel mondo
Lo ricadrò; per noi fuori dei sogni
Non è salute; no, non è per noi
Altro che obbligo. Ma chi vile cotanto
Da mercarsi la vita a sì vil prezzo?
Chi gli aperti perigli, e le affannose
Veglie e il dolore non scerrà piuttosto?
Odiami, o invito vinto sol da tua
Grande forza; odiami. Invan si grida
Che castigo ci preme — Arra si chiama,
Espiazione forse e non castigo
Ogni martirio per virtù sofferto.

IPPOLITO NIEVO.

I.
ALCUNI PENSIERI SUI FIORI

II.
UTILITÀ DELLE BIOGRAFIE

III.
PERICOLA DEL BELL' INGEGERO
SCHERZO



56. Edmondo De Amicis, *Alle porte d'Italia*, 154 × 88.
S. LANDI, Firenze, per Sommaruga, Roma, 1884.

57. Gabriele d'Annunzio, *Terra Vergine*, 116 × 71.
TIP. DELL'OSPIZIO DI S. MICHELE per Sommaruga,
Roma, 1884.

