

# IL LIBRO IN ANTICO REGIME TIPOGRAFICO

## Il foglio di stampa e il formato

Elemento di grande importanza nella strutturazione materiale del libro antico è il foglio di stampa, che determina di volta in volta dimensioni, fascicolazione e consistenza del libro secondo il formato deciso dal tipografo.

Il rapporto tra formato e foglio di forma è evidenziato dalla stessa etimologia del termine, che deriva da *forma*, il telaio su cui la carta viene prodotta e che ne imponeva le dimensioni. Il foglio di stampa è alla base della cartulazione, visto che i fascicoli sono formati dalle plicature del foglio di forma, dopo che le pagine del fascicolo, nel numero e frequenza prescelte in relazione al formato, sono state stampate sulle due facciate. È usanza tipica dei tipografi italiani quella di indicare, dopo il registro, la quantità complessiva dei fogli impiegati per realizzare il volume, così da evidenziare la consistenza del libro, che concorreva a fissarne il prezzo, e da fornire un importante aiuto al libraio che dovesse assemblare i fogli stampati per la vendita.

I formati possono essere:

in plano	1°
in folio	2°
in quarto	4°
in ottavo	8°
in decimo	10°
in dodicesimo	12°
in sedicesimo	16°
in diciottesimo	18°
in ventesimo	20°
in ventiquattresimo	24°
in trentaduesimo	32°
in trentaseiesimo	36°

in quarantesimo	40°
in quarantottesimo	48°
in sessantaquattresimo	64°
in settantaduesimo	72°
in novantaseiesimo	96°
in centoventottesimo	128°

Il formato *in plano* è anche indicato come *atl.* (atlantico).

Fra i libri *in folio* si segnalano le raccolte erudite, i dizionari e i trattati, le prime gazzette.

La tipologia dei testi *in quarto* è estremamente varia: si va dai testi di letteratura più popolare alle opere cavalleresche; fra 400 e 600 è il formato più diffuso in Italia, poiché maneggevole e robusto al tempo stesso.

Altro formato decisamente pratico è l'*ottavo*, per opuscoli, libretti devozionali, canzonieri e classici; la sua fortuna è legata alle prime collane di Manuzio e Giolito; nel Seicento tenderà a essere sostituito da formati minori, come il *dodicesimo*.

Il *sedicesimo* è invece tipico dei formati piccoli ed è limitato ai libretti liturgici fino al 400, poi assai diffuso nel Cinquecento, particolarmente per le edizioni di classici italiani e latini, da Dante a Cicerone, e ancor più nel Seicento per commedie, almanacchi, poesie.

In *trentaduesimo* si stampano dapprima opere devozionali, poi, col sec. XVI, testi di poeti come Tasso, di cui è attestata anche un'edizione veneziana seicentesca della *Gerusalemme Liberata* in 48°.

Il più piccolo formato conosciuto è il 128°, di cui si può citare l'edizione Plantin del 1570 conservata al museo Plantin-Moretus di Anversa, a testimonianza della straordinaria abilità dei maestri tipografi.

Per identificare il formato di un libro si prendono generalmente in considerazione l'orientamento di filoni e vergelle, la posizione di filigrana e contromarca, il numero delle carte che costituiscono il fascicolo, le dimensioni del foglio di stampa e le relative plicature. Ci si può trovare senza dubbio di fronte ad una serie molto complessa di situazioni, soprattutto nel caso dei formati piccoli e piccolissimi.

## Il fascicolo

Nei primi incunaboli i fascicoli sono formati da fogli piegati in due e inseriti l'uno nell'altro per ottenere quaterni, quinterni ecc., non diversamente dalla tecnica dei

codici manoscritti. Agli albori della tipografia si stampavano solamente una o due facciate per volta, con procedimenti molto lenti. Nella *forma* venivano accostate due pagine, il verso e il recto di due carte diverse, non in ordine progressivo.

La situazione cambiò con l'introduzione di nuove tecniche tipografiche (*ildoppio colpo di barra*) che consentirono una graduale normalizzazione degli standard di imposizione e di impressione dell'intero foglio. Le procedure non furono sempre identiche nel corso del Cinquecento, ma si riuscivano talvolta a imprimere fogli di grandezza normale con un solo colpo, grazie a un torchio più grande (Conor Fahy).

La composizione numerica delle carte costituenti il fascicolo varia secondo epoche, luoghi ed esigenze. Gli elementi che determinano la scelta sono generalmente:

1. le dimensioni del foglio e il numero delle plicature;
2. il tipo di impaginazione (non si potevano impegnare contemporaneamente troppi caratteri);
3. gli aspetti tecnici di cucitura dei fascicoli e rilegatura del volume.

In teoria un foglio di forma intero dovrebbe originare un fascicolo, e, in base alla plicatura scelta, determinare il numero delle carte. In realtà si riscontrano soluzioni più eterogenee. Nel periodo degli incunaboli, si preferì assemblare più fogli per costituire fascicoli nei formati medio-grandi (2° e 4°); dal Settecento crescono invece le dimensioni delle carte: i fascicoli si formano da sub-unità del foglio, per evitare un numero eccessivo di plicature e problemi di cucitura. Il fascicolo, quindi, non corrispondeva sempre a un unico foglio di forma, ma spesso era il risultato di sue sub-unità o di più fogli assemblati.

Nel 500 le migliorate tecniche di impressione consentono la stampa non più per pagine ma per foglio intero. Mancano comunque regole precise; nei secoli XVI e XVII sembra generalizzarsi il numero di 6 carte per fascicolo (in 2°), mentre nel caso di 4° e 8° si riduce a uno solo il foglio da utilizzare.

La segnatura contraddistingue il singolo fascicolo e, soprattutto nel periodo più antico, quando ancora la numerazione delle carte non era generalizzata, permette di controllarne l'integrità e la regolare successione. Ha origine nel mondo tedesco; le più antiche erano manoscritte, collocate nell'angolo inferiore destro e tagliate al momento della legatura. Erano costituite da lettere dell'alfabeto, in serie rinascenti e diversificate (maiuscole-minuscole, semplici, doppie, triple ecc.). Furono le tipografie veneziane a introdurre la *norma*, una composizione di lettere, desunta dal titolo dell'opera, per distinguere i fogli a identica segnatura ma appartenenti a un altro libro.

Altro elemento significativo della struttura del libro in antico regime tipografico è il *registro*. Negli incunaboli il termine può avere duplice significato: di indicazione del contenuto oppure di prospetto dei fascicoli e delle carte, generalmente secondo le parole iniziali. In questa seconda accezione il registro è un'invenzione italiana, per aiutare tipografi, legatori e librai a controllare la completezza dell'opera stampata. Fino al 1480 circa esso si basa sull'indicazione delle parole iniziali; da 1480 a 1485 si indicano le segnature al posto delle parole; dopo il 1485 si ha una formula che comprende i fascicoli e il relativo numero di carte.

Oltre a segnatura e registro, anche il *richiamo* doveva facilitare il libraio e il legatore nella composizione e nel controllo del volume. La parola iniziale di una

carta veniva ripetuta in calce all'ultima riga della precedente; in un'epoca che legge ad alta voce, poi, i richiami rendevano più semplice anche il passaggio dell'occhio dall'ultima riga di una pagina alla prima della successiva. Poco frequenti negli incunaboli, il loro uso si generalizzò durante la Riforma.

Dal manoscritto la stampa riprende anche l'uso di numerare, di solito sul recto, le carte di un volume: è il procedimento della *cartulazione*. Negli incunaboli troviamo numeri romani composti nello stesso carattere del testo, magari in corpo maggiore. Rarissima la numerazione per pagina, che diviene più frequente dal Cinquecento, soppiantando poi definitivamente la cartulazione. Caratteristica delle tipografie veneziane è la numerazione con cifre arabe.

Un elemento che a volte poteva essere unito alle carte di un fascicolo è il *carticino*, sia per aggiungere che per sostituire qualcosa. Si caratterizza per la notevole diversità rispetto alle altre pagine del fascicolo: nel tipo di carta, nella tecnica tipografica e nell'eventuale incollatura *oimbrachettatura*.

La *legatura*, antecedente della copertina, sebbene sia esistita sin dai tempi di Aldo Manuzio, rappresentò più l'eccezione che la regola. La maggior parte delle legature dei libri antichi, che formano un tutt'uno con l'oggetto-libro, sono il risultato del suo consumo. I fascicoli potevano infatti non essere assemblati in un formato libro come è noto oggi, ma rimanere separati e entrare in possesso di diversi soggetti. Era solo per iniziativa individuale o di qualche librario che i fascicoli venivano legati fra loro.

## Altri aspetti

**COLOPHON:** fino alla definitiva affermazione del frontespizio, il colophon costituisce la formula conclusiva dei libri stampati nel Quattrocento e Cinquecento. Spesso in inchiostro rosso, con varia disposizione delle righe del testo, conteneva il nome dello stampatore, luogo e data di stampa e l'insegna dell'editore. Oggi può seguire il frontespizio o chiudere il volume; spesso si trova in entrambe le posizioni.

**DEDICA D'ESEMPLARE (o *ex-donis*):** deriva dall'antica lettera dedicatoria e si diffonde col libro a stampa, dove in genere si trova nel foglio di risguardo o nella pagina dell'occhiello. È la sola parte autografa del libro, non può essere ripensata e questo suo carattere di unicità accresce il valore del libro in cui si trova.

**DEDICA D'OPERA:** nasce dall'abitudine di inviare un'opera in omaggio. Si trova generalmente nella pagina destra che segue il frontespizio e precede il testo. Nell'incunabolo e nella cinquecentina è spesso unita a fregi decorativi o rappresentazioni della cerimonia dell'offerta; il dedicatore è in genere l'autore, ma vi sono anche casi in cui lo sono il curatore, il traduttore, l'editore, il tipografo, lo stampatore. Tra i secoli XVI e XVII la dedica assume uno spiccato carattere adulatorio, che decade poi lentamente alla fine del Seicento, recuperando nell'Ottocento l'originario valore prefativo.

**EX LIBRIS:** foglietto di piccole dimensioni che veniva incollato all'interno della copertina di un libro per indicarne il nome del proprietario, con uno stemma araldico o un'immagine simbolica, e un motto.

**EXPLICIT:** è la parola iniziale della *formula explicit feliciter liber*, seguita da indicazioni più o meno dettagliate su titolo, nome dell'autore, stampatore, anno e località di stampa; si trova alla fine dei manoscritti e delle prime opere a stampa,

prima dell'introduzione del colophon. Molto utilizzato nel secolo XVI, è poi caduto in disuso.

**FRONTESPIZIO:** è la pagina, di solito a inizio pubblicazione, che presenta le informazioni più complete sul volume. I primi libri a stampa ne sono privi, ma già alla fine del Quattrocento il frontespizio prende forma, come componimento poetico, tipo occhiello o esplicativo, arricchendosi anche di elementi decorativi come cornici xilografiche e vignette. Nei secoli XVI e XVII si fa più prolisso e più vario, e compaiono indicazioni di carattere pubblicitario. In epoca moderna, si cerca un maggiore equilibrio delle parti, le decorazioni tendono a trasferirsi sulla copertina.

**OCCHIELLO (o *occhietto*):** è la pagina col titolo dell'opera che precede il frontespizio; per estensione, tutta la pagina che lo riporta o le pagine bianche precedenti il frontespizio. Si possono avere occhielli intermedi prima di ciascuna parte in cui il libro è suddiviso.

**MARCA TIPOGRAFICA:** il segno che veniva apposto sul libro da stampatori, editori e librai per proteggerne l'autenticità. Fino al 1520 le marche sono soprattutto geometriche o ispirate alle filigrane, poi si trasferiscono dal colophon all'interno del frontespizio e divengono emblematiche. Si trasformano poi in sigle editoriali e più tardi in loghi.

Libro moderno (XX secolo)

## **COPERTINA**

L'insieme dei due cartoni speciali del formato del libro (piatti) ricoperti, nella parte esterna, di tela, pelle o simili e uniti da una striscia intermedia dello stesso materiale (dorso). Viene applicata al libro ripiegando e incollando sull'interno dei piatti la garza di rinforzo del dorso. Un quartino di speciale carta bianca o colorate (sguardie) verrà poi applicato al bordo della prima e ultima segnatura e incollato sul piatto a ricoprire tela e cartone. Viene chiamato copertina qualsiasi involucro usato per ricoprire e tenere insieme il gruppo di segnature costituenti il libro. Il libro antico era semplicemente protetto da una rilegatura (legatura) in cuoio spesso preziosamente decorato, e non contemplava uno spazio specifico dedicato al titolo, menzionato semplicemente tra le prime righe del testo. In questo ambito, l'*Hypnerotomachia Poliphili* edito da Manuzio a Venezia nel 1499 costituisce un'eccezione. La copertina si afferma nel corso dell'ottocento, prima con funzione protettiva e di presentazione, poi con funzione promozionale, presto predominante.

## **TIPI DI COPERTINA**

- **BROSSURA** Sistema economico di legatura in cui una copertina di cartoncino sostituisce la copertina di cartone ricoperto di tela. tale sistema è abbinato solitamente con la cosiddetta legatura fresata, in cui cioè le segnature vengono fresate dalla parte del dorso del volume e i foglietti in tal modo liberati incollati gli uni agli altri.
- **CARTONATO** Libro con coperta in cartone, diffuso nel XIX secolo, ha caratterizzato a lungo l'editoria per l'infanzia, preferito per economicità, robustezza e buona resa del colore. Oggi, ricoperto da una sovraccoperta,

costituisce il tratto caratteristico delle edizioni maggiori di una casa editrice.

## **SGUARDIE**

Fogli di carta bianca o colorata applicati da una parte ai piatti della copertina e dall'altra alla prima e all'ultima segnatura del volume. Servono a unire esteticamente la copertina al volume vero e proprio.

## **ALETTA (o bandella)**

Risguardo della sovraccoperta di un libro ove si stampa una biografia essenziale dell'autore e una succinta introduzione al testo. Come la copertina, ha una forte connotazione promozionale ma meno incisiva rispetto alla quarta di copertina, in quanto presuppone nel lettore già un certo interesse verso il libro.

## **DORSO o COSTA o COSTOLA**

La parte della copertina che risulta visibile quando il è posto di taglio. Per esiguità di spazio contiene solo le informazioni essenziali sul testo.

## **TAGLIO**

1. La superficie presentata dai fogli di un volume chiuso (taglio superiore o di testa, taglio davanti o concavo, taglio inferiore o piede). I tagli possono essere al naturale, decorati o colorati in vario modo: spruzzati, a tinta unita.
2. Nell'uso comune, il lato dx di un libro, adiacente a testa e piede, opposto alla cucitura.
3. Operazione di rifilo delle segnature, per rendere liberi i vari foglietti.

## **TAGLIO COLORE**

Denominazione usata per definire i tagli decorati e colorati in vario modo: nel passato questa pratica era usata per distinguere i libri religiosi o di valore dalla restante produzione editoriale, oggi è un ulteriore strumento promozionale.

## **PRIMA DI COPERTINA o PIATTO SUPERIORE**

Prima faccia della copertina di un libro e parte di massima progettazione per garantire la migliore visibilità del libro e un'efficace promozione.

## **QUARTA DI COPERTINA o PIATTO INFERIORE**

Ultima faccia della coperta di un libro, oggi ha scopo promozionale: oltre all' ISBN

contiene note sull'opera e sull'autore.

## **FASCETTA**

Striscia di carta, collocata trasversalmente rispetto alla copertina del libro, recante uno slogan pubblicitario destinato a sottolineare il successo del libro: numero di copie vendute, numero di edizione, collegamento ad altri media, a personaggi celebri, vincita di premi letterari più o meno prestigiosi

## **CODICE A BARRE**

Situato sulla quarta di copertina, permette il riconoscimento automatico da parte dei calcolatori di cassa. Chiamato anche codice EAN (acronimo di European Article Numbering), è composto da 13 cifre e da una corrispondente rappresentazione grafica, rappresentate da barre verticali destinate alla lettura ottica. Le cifre che lo compongono seguono un criterio ben preciso:

Prime 3 cifre: identificano il gruppo nazionale, linguistico o geografico

Cifre 4-12: corrispondono alle prime 9 cifre del ISBN e costituiscono il numero di identificazione dell'editore e del titolo

Cifra 13 (ultima): numero di controllo

## **TESTA**

Lato superiore di un libro, di una rivista o di un qualunque stampato. Con la cucitura è il lato più importante perché in macchina determina il registro frontale. In analogia col corpo umano, il lato inferiore è detto piede.

## **RICOPERTINATO**

Termine con cui si indica un libro riutilizzato proveniente dalla giacenza a magazzino resi. Il libro viene privato della copertina originaria, rifilato lungo il taglio in modo da fargli assumere il formato tascabile, a cui si applica poi una nuova copertina in brossura. Il libro è chiaramente riconoscibile per un colore più opaco della carta lungo testa e piede.

## **TASCABILE**

Edizione di piccolo formato, più maneggevole e di prezzo inferiore rispetto alla edizione maggiore. Sebbene i formati 12° e 16° siano presenti sin dalla nascita della stampa, il concetto commerciale di tascabile appartiene all'industria editoriale del novecento.

**I**l Futurismo nasce dall'esigenza di sporcarsi le mani, calarsi nella realtà e riscattarla, rivendicando il sostanziale lirismo della materia stessa, senza mediazioni. Si riscopre la nascita della scrittura come legata all'impulso umano di penetrare e rendere sensibile la materia: nascono così le tavole parolibere prima e i libri-oggetto poi, capaci di investire tutti i sensi.

io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la nauseante concezione del libro di versi dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse e ghirigori, ortaggi mitologici, nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo. La mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, che è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre sulla pagina stessa (Marinetti, 1913)

Negli anni Dieci, il futurista **Marinetti** non si lascia tentare dal libro-oggetto. Nel 1915, alla proposta di Govoni di pubblicare le sue parole in libertà in un libro confezionato come un organetto, in modo da superare le solite forme di mattonelle che ora caratterizzano i libri, Marinetti lascia cadere il progetto. Il libro d'arte, e l'anti-libro come quello di Govoni, non rientrano nella sua visione editoriale, legata al rinnovamento tipografico.

La rivoluzione deve avvenire in tipografia, con gli strumenti della stampa, i caratteri, la carta col suo peso e il suo colore, l'inchiostro, la pagina, intesa non come schermo passivo e vincolato a rigide leggi d'armonia, ma, al contrario, vissuta come campo dinamico da utilizzare in funzione lirico-espressiva. La tipografia si emancipa, non più ancella della scrittura, è chiamata a svolgere un ruolo essenziale, nella costruzione di un'opera. Per questa impostazione il libro parolibero si propone come un organismo vivo, che implica il coinvolgimento attivo del lettore, chiamato a interpretare e decodificare il messaggio fatto di materiali linguistici verbali, fonetici, visivi. Svanita l'importanza dell'illustrazione intesa tradizionalmente come allegato posteriore al testo, tutti gli aspetti visivi si risolvono nell'ambito della scrittura.

I libri di Marinetti - *Zang Tumb Tumb* (1914) è il primo libro parolibero, e le prime tavole parolibere pubblicate da Lacerba rappresentano gli incunaboli di un'intesa attività sperimentale che investe il movimento futurista, ma in cui sono coinvolte anche altre avanguardie. *Lacerba* (Firenze 1913-15) raggiunse una diffusione straordinaria per un periodico sperimentale. Altri tentativi, di minore fortuna, furono *L'Italia Futurista* (Firenze 1916-18), *L'Almanacco dell'Italia Veloce* (Milano 1930), *Campografico* (Milano 1939), rivista tecnica che cerca di applicare la lezione sperimentale delle tavole parolibere alla dimensione pubblicitaria.

Di **Ardengo Soffici** è *BIF&ZF + 18 / Simultaneità e Chimismi lirici* (Firenze, Edizioni della Voce, 1915), considerato esempio notevolissimo di sperimentazione, soprattutto per la splendida copertina a collage.

Soprattutto negli anni tra le due guerre i futuristi sono coinvolti in una riflessione sulla grafica, l'impaginazione dei volumi, le legature in cuoio (realizzate da Fedele Azari, Paolo Alcide Saladin e Cesare Androni) o in metallo (per *Depero futurista*),

la diffusione del libro, la tipografia, la pubblicità.

Risalgono agli anni Venti e Trenta le più ardite sperimentazioni sui materiali da impiegare per costruire il libro. Il mito della macchina suggerirebbe l'utilizzazione del metallo, che però ha una limitata applicazione, per i costi e la scarsa praticità. Ma si stampano copertine in cui l'alluminio è sostituito dal cartoncino argentato - *Alta velocità* di Alfredo Trimarco (1933) e lo specimen dell'*Almanacco dell'Italia veloce* (1930) - o da un sottile strato di colore argento su carta - *Inuovi poeti futuristi* (1925) e di **Fortunato Depero** *Depero futurista / libromacchina imbullonato* (Milano, Dinamo-Azari, 1927).

Uno dei capolavori dell'editoria d'avanguardia, per la varietà delle soluzioni grafiche e l'inventiva che cattura il lettore, pagina dopo pagina, in un percorso di incessanti sorprese, è il *Depero futurista*. Stampato in formato rettangolare, tipo album, riassume tutte le trovate parolibere, con inchiostri e carte di differenti colori, tavole ripiegate che si aprono, giochi tipografici, ecc., presentando una *rilegatura dinamo*, ideata dall'editore Fedele Azari: due grossi bulloni, con dadi e copiglie, tengono insieme i fogli.

Poche copie sono inoltre rilegate con una pesante copertina metallica, imbullonata, senza interventi grafici, con cui l'edizione acquista ancor più il carattere di libro-oggetto. (una copia di questo volume è conservata presso la Biblioteca Nazionale di Firenze)

Con *Numero Unico Futurista Campari* (Milano, Ditta Davide Campari, 1931) Depero rivela interessi non solo economici, ma anche una consapevole volontà di costruire segni a livello urbano, in una diffusa creatività applicata all'esistente.

credo di essere fra i meglio in grado di valutare il genio lirico novatore di Fortunato Depero & in una edizione Dinamo-Azari, con una di quelle rilegature bullonate che facevano somigliare il volume allo sportello di una macchina sotto pressione (P. Buzzi, 1933)

Nel 1931 **Farfa** stampa su un foglio di latta il poema-affiche *Lito-latta (sincopatia disegnata in libertà)*, con la composizione grafica di Giovanni Acquaviva, realizzato sempre dalla ditta Nosenzo di Savona produceva scatole e lattine ad uso industriale. Lo stesso procedimento viene utilizzato per il primo libro di latta e primo libro-oggetto che è *Parole in libertà futuriste tattili termiche olfattive* di Marinetti, realizzato da d'Albisola, Lito-latta V, Nosenzo-Savona (Roma, Edizioni futuriste di Poesia, 1932). D'Albisola, dopo aver scartato varie ipotesi di legature, fra cui la spirale metallica (usata da Munari nel *Il cantastorie di Campari*, 1932), sceglie di ripiegare i bordi interni delle pagine su fili di rame, perni di rotazione entro un tubolare di latta cromata, che funge da dorso. I componenti sono stampati sul recto delle pagine, mentre sul verso è ripetuto un breve passaggio della lirica, evidenziato con scansioni geometriche e cromatiche di grande effetto.

Tacciato di freddezza e di esaltazione del mito meccanico, il libro svela una grande sapienza artigiana, soprattutto nella legatura e nelle ribattute dei margini, fatte a mano una per una. In *Il poema del vestito di latte* (Milano, Snia Viscosa, 1937) e in *Il poema di Torre Viscosa* (Milano, Snia Viscosa, 1938) Marinetti mette in atto una sorta di *dramma dei materiali*, con intervento di Bruno Munari. L'esperienza della lito-latta viene ripetuta con *L'anguria lirica/ lungo poema passionale* di Tullio d'Albisola, illustrazioni di B. Munari e N. Diulgheroff, Lito-latta V, Nosenzo-Savona (Roma, Edizioni futuriste di Poesia, 1934). Un altro importante momento di riflessione sulla sperimentazione di nuovi materiali

nell'editoria è costituito dall'ideazione *dell'Almanacco dell'Italia veloce*, più volte annunciato, ma non realizzato, di cui tuttavia resta un *programma* (1930) con alcuni bozzetti di manifesti e locandine pubblicitarie, e un testo di Marinetti: avrebbe dovuto contenere anche "due pagine disco", idea ripresa un paio d'anni dopo da Depero nel progetto del I° libro parolibero sonoro, rimasto inattuato, *New-York film vissuto*, per raccontare la propria esperienza nella metropoli americana. Questo specimen, che costituisce l'attuazione parziale delle innovazioni prospettate, propone una serie di soluzioni di grande inventiva: la copertina con carta metallizzata con il marchio editoriale a rilievo, in oro; la varietà delle carte, diverse nel colore, nella grana e nello spessore; gli inchiostri colorati; le pagine di cellofan con scritte, che creano un doppio livello di lettura, con effetti di trasparenza e sovrimpressione. Verso la fine degli anni Trenta prende piede l'idea di un superamento del libro, ritenuto da alcuni futuristi un contenitore troppo angusto per la poesia, che invece dovrebbe confrontarsi con nuovi mezzi e modalità di comunicazione. Ne è convinto il parolibero Escodamé, secondo il quale la lirica deve uscire dalla tradizionale pagina - destinata a un pubblico ristretto - per diventare murale e stradale.

Attendiamo che le nostre poesie siano scritte sulle pagine azzurre del cielo dalle code fumanti degli aeroplani... (Escodamé, 1933)

L'ossessione futurista di calare la sensibilità soggettiva nella materia, per quanto votata al fallimento, rimane comunque l'estremo tentativo della ricerca estetica di vincere la frattura, tipica della cultura occidentale, fra gnosi e realtà. Nel momento in cui l'avanguardia cerca compromessi e si adatta ad applicazioni parziali delle sue istanze, acquista uno statuto diverso, diventa generico rinnovamento e si confonde con il modernismo.

## Manfred Kramer: Facsimili d'autore

*Manfred Kramer si occupa di facsimili dal 1969, dopo aver terminato studi di carattere storico. Dirige Faksimile Verlag Luzern, una delle più importanti case editrici di facsimili al mondo, dal 1974, anno della sua fondazione.*

*Il Master in editoria cartacea e multimediale ha ospitato la sua conferenza, tenutasi il 16 gennaio 2002 presso la Scuola Superiore di Studi Umanistici di Bologna.*

Il facsimile è il libro più bello che si possa immaginare. Con questa appassionata dichiarazione, Manfred Kramer introduce alla platea l'oggetto della conferenza, che da più di trent'anni costituisce l'oggetto del suo lavoro. Storico per formazione, Kramer non tarda però a manifestare il proprio rigore, e la definizione che propone subito dopo è assai più precisa e oggettiva: un facsimile è la riproduzione tecnico-meccanica di un originale unico, ottenuta evitando il più possibile il ricorso al lavoro manuale, nella massima osservanza dei criteri sia interni che esterni del libro. La tecnica di stampa prescelta non è rilevante ai fini della definizione, purché siano escluse operazioni di copia a mano: un facsimile deve essere oggettivo e non soggettivo, sostituire l'originale nel modo più completo possibile, conservarlo e renderlo accessibile per fini di ricerca e bibliofilia.

Per chiarire ulteriormente il concetto, Kramer ritiene opportuno introdurre un breve excursus storico. Già agli albori della stampa ci si proponeva di produrre un testo a stampa del tutto simile al manoscritto; l'originale non era però

necessariamente un esemplare unico, pertanto per queste pubblicazioni non si può parlare di facsimile.

Per avere dei facsimili nel senso moderno del termine bisogna attendere il XVII sec., con la riproduzione che Hugo Grotius fece stampare, rispettandone formato e impaginazione, di un manoscritto di epoca carolingia proveniente da Leida, o con la magnifica *Bolla d'oro* di Re Venceslao di Boemia, riprodotta dallo storico del diritto Thülemeyer nel 1697.

Per comprenderne appieno l'importanza è inoltre fondamentale ricordare il ruolo che il facsimile da sempre riveste nella conservazione dei documenti culturali: numerosi sono i casi di testi che sono giunti fino a noi solo in questa forma, e che altrimenti sarebbero andati irrimediabilmente perduti.

L'introduzione di nuovi sistemi di riproduzione ha dato un enorme impulso allo sviluppo del facsimile. La litografia e la fotografia hanno consentito finalmente la completa esclusione di operazioni manuali; la diffusione della stampa offset ha permesso di operare a costi molto ridotti rispetto a tutte le altre modalità, troppo costose per stampare 500-1000 esemplari; i nuovi sistemi di scansione digitale consentono infine di garantire un livello elevatissimo di esattezza cromatica.

In un intervento rivolto a un pubblico di futuri editori come quello del Master, Kramer tende a sottolineare più volte che, nonostante si tratti di un prodotto che occupa un settore marginale, con alcune caratteristiche del tutto peculiari, il facsimile è comunque un libro, e sottostà per molti aspetti alle stesse leggi che regolano la produzione libraria in generale; per quanto ci possa apparire stupefacente per volumi preziosissimi e di conseguenza molto costosi, si possono riscontrare analogie addirittura con il tascabile. Anzitutto l'attenzione dedicata ai contenuti: se l'editore di facsimili decide di pubblicare un libro, indipendentemente dallo splendore della facciata, è perché gli interessa in primo luogo il suo contenuto.

Inoltre, esattamente come avviene per tutta l'editoria libraria, sono i lettori che dettano il programma: nel 1976 Faksimile Verlag Luzern ha fondato a Parigi un Istituto del libro facsimile per riunire i ricercatori del settore, allo scopo di scambiarsi idee su cosa pubblicare e come. I risultati non sono stati quelli sperati, ognuno pensava al proprio libro, senza alcun tentativo di oggettivazione. L'editore rimane solo nel pensare il proprio programma, non ha alcun sostegno. È una volta che ha deciso cosa pubblicare deve necessariamente valutare l'aspetto commerciale della propria impresa, soppesarne costi e ricavi: momento imprescindibile per qualsiasi editore. Kramer sostiene di concordare con ciò che scrive André Schiffrin nel suo *Editoria senza editori*, ma non può dire altrettanto della conclusione cui approda Schiffrin, per cui la sovvenzione pubblica sarebbe l'unico modo per salvare il mondo dell'editoria. È inaccettabile che nella nostra società il libro sia un prodotto che non debba costare niente, perché questo nega sostanzialmente un riconoscimento al valore del lavoro editoriale.

Al pari degli altri aspetti finora considerati, i problemi di editing che si trova a fronteggiare chi si occupa della produzione di un facsimile non sono dissimili da quelli che riguardano qualsiasi altro tipo di testo, visto che i fini per cui viene prodotto sono di studio e di ricerca, oltre che di bibliofilia. Spesso accade che alla stesura dell'apparato di commento contribuiscano diversi autori; per *l'Apocalisse di Bamberg*, ad esempio, i contributi sono stati di 9 autori differenti, generando problemi enormi a livello di editing.

L'aspetto grafico è particolarmente importante: oltre all'attenzione particolare che chi pubblica facsimili deve dedicare all'esattezza della riproduzione grafica, non bisogna neanche dimenticare che i lettori di facsimili di norma hanno superato i cinquant'anni, perciò l'impostazione grafica dell'apparato di commento dovrà

tenere conto di questo dato, che influenza conseguentemente la scelta dei caratteri, l'impaginazione ecc.

Analizzando le mutazioni del mercato e della clientela del facsimile dal momento in cui ha iniziato a occuparsi di questo settore, ovvero su un periodo che va dal 1969 a oggi, Kramer evidenzia ulteriori punti di contatto con il mercato del libro in generale: le gravi difficoltà attraversate dall'editoria nei primi anni 70, a seguito delle crisi petrolifere, hanno avuto forti ripercussioni anche nella configurazione del mercato del facsimile.

Se infatti nel 1969 il 95% della clientela del facsimile era costituita da istituzioni (biblioteche, università), mentre i privati occupavano soltanto il 5% del mercato, la situazione muta molto rapidamente: già nel 1975 la clientela pubblica si riduce al 70% e nel 1980 le percentuali si assestano su un 50% di pubblico e 50% di privato. Nel 1985 si assiste addirittura a un ribaltamento della situazione, con i privati che salgono repentinamente al 70%, per toccare il 80% nel 1990 e addirittura il 95% nel 2000.

Ciò ha comportato una radicale ridefinizione del mercato di riferimento, con evidenti conseguenze sul piano delle strategie di marketing, che vengono a giocare un ruolo fondamentale a livello di programmazione.

Il facsimile diventa un bene di investimento per i privati, andando a occupare lo stesso settore di mercato delle opere d'arte.

Così, al pari di chi pubblica tascabili, nel pensare la propria programmazione l'editore di facsimili deve guardare al mercato, escludendo la possibilità di procedere come negli anni 70-80, quando la clientela istituzionale garantiva ancora un margine di rischio piuttosto basso. Il mercato attuale manifesta delle esigenze che l'editore deve essere in grado di cogliere e soddisfare: per poter vendere, il facsimile oggi deve essere illustrato e preferibilmente dorato, c'è una sorta di magia dell'oro che richiama la clientela privata.

Faksimile Verlag Luzern è leader sul mercato di lingua tedesca e probabilmente sul mercato mondiale. Una delle ragioni di questo successo è da attribuire al fatto che è stata chiara fin da subito l'impossibilità di mescolare vendita diretta e libreria. La distribuzione non passa attraverso le librerie ma c'è un mercato diretto, l'unico canale possibile per una clientela privata di questo genere.

Strumento pubblicitario e di acquisizione clienti è costituito da un dépliant esplicativo dell'opera che viene spedito o inserito all'interno di pubblicazioni di argomento artistico, con una cartolina postale attraverso la quale si può fare richiesta di documentazione. Tale documentazione consiste in genere in un paio di pagine del facsimile, perché il cliente possa farsi un'idea della qualità della riproduzione, inviate insieme a una sezione esplicativa molto più approfondita di quella del dépliant. Poi il cliente verrà contattato direttamente. Il sistema di vendita è rateale e si realizza tramite rappresentanti. La programmazione è fondamentale, non ci si può permettere di sbagliare sulle tirature come poteva accadere qualche anno fa, quando la clientela istituzionale era ancora molto forte.

Se l'Austria è il paese leader nel settore, i mercati più importanti sono Germania e Spagna, sia per le acquisizioni che per le vendite. Si tratta di due paesi con passati regimi fascisti e problemi di nazionalismi: la Germania dopo la guerra è riuscita a ritrovare una sua sicurezza nazionale attraverso il recupero del medioevo e dei manoscritti, e un fenomeno analogo si può dire sia accaduto in Spagna, dove dopo il franchismo si è assistito a una vera e propria esplosione del facsimile.

Quest'ultima notazione riconferma ulteriore degli stretti rapporti che Kramer ha voluto sottolineare tra editoria di facsimile e editoria libraria in generale: in entrambi i casi è la società a influenzare la produzione, pertanto l'editore deve

essere costantemente attento a ciò che gli accade intorno.

Grande entusiasmo e passione uniti a estrema attenzione e consapevolezza del mercato e più in generale del mondo in cui ci si trova a operare: sono questi gli ingredienti alla base di un successo duraturo come quello di Faksimile Verlag.