

## I LIBRI DI CALLIGRAFIA NEL RINASCIMENTO ITALIANO E GIOVANBATTISTA PALATINO. UNA BREVE INTRODUZIONE

EDOARDO BARBIERI

Università degli Studi di Sassari  
ebarbieri@tiscalinet.it

Official history writing states that there is an abrupt change in communication technology with the invention of printing. Barbieri argues that the opposition is to be reinterpreted and shows how hand written books and printed books are connected in history, having the first as a model for the first in every sense. Another contact point is shown in the books of calligraphy of the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> centuries, an often forgotten aspect of the history of book printing.

La storiografia ufficiale non si stanca di ripetere che tra l'era dei manoscritti e quella dei libri a stampa si colloca una svolta epocale. Più o meno coscientemente il mondo avrebbe, intorno alla metà del XV secolo, vissuto una vera rivoluzione nell'ambito dei meccanismi della comunicazione. Ciò è essenzialmente vero, anche se occorrono alcuni aggiustamenti di prospettiva. Lo sviluppo avvenuto nel campo della produzione di testi scritti è infatti assai più complesso. L'idea di complessità non significa – come la si usa talvolta – che la realtà sia così confusa da non potersi orientare. Complesso significa che non esistono necessariamente solo corrispondenze biunivoche: piuttosto i vari elementi sono collegati con sinapsi che ne mettono in contatto contemporaneamente più di uno. Una realtà complessa è quindi una realtà non definibile per slogan, ma in cui occorre tenere bene in conto tutti i fattori in gioco.

Innanzitutto si parla spesso di una opposizione tra libro „manuale” e libro „meccanico”. Questo è solo parzialmente vero. L'attrezzatura tipografica impiegata fino agli inizi del XIX secolo viene proprio definita manuale. In essa la percentuale del lavoro prodotto direttamente dall'uomo era assai maggiore di quella dovuta alla macchina. Infatti la creazione dei punzoni era manuale, così come la fonditura dei caratteri, la composizione delle forme, l'inchiostratura: soprattutto, l'energia usata per azionare il

torchio era quella di un braccio di uno dei due torcolieri. Il libro tipografico dei primi secoli è dunque ancora *in toto* un libro manuale. Si dirà che è la serialità a caratterizzare la stampa, e anche questo è vero. Ma è ben noto che anche ben prima della stampa erano esistiti prodotti librari realizzati in serie: si citano sempre i libri prodotti presso le università tramite il sistema della pecia, cioè la suddivisione del libro da riprodurre in unità minime. Questo permetteva una ripartizione del lavoro e una sua realizzazione veloce e standardizzata: questi libri erano caratterizzati esattamente dalla conformità del testo prodotto a quello approvato dall'università. Ancora si deve ricordare che l'idea di unicità del manoscritto contrapposto alla molteplicità delle copie a stampa viene a sua volta minata dalla constatazione dell'esistenza di botteghe di librai dove non solo si realizzavano (forse anche attraverso la dettatura ad alta voce) più copie dello stesso libro quando questo fosse particolarmente richiesto, ma più persone si alternavano nella lavorazione dell'oggetto libro: chi preparava la pergamena e la rigava, il copista, il rubricatore, il miniatore, il legatore. L'idea stessa del manoscritto come prodotto privato non ha dunque in sé ragion d'essere.

Questo dal punto di vista di una vicinanza strutturale tra manoscritto e libro a stampa. Anche storicamente però i due prodotti non erano in sé oppositivi. In primo luogo il libro a stampa nasce avendo come modello il libro manoscritto. Agli inizi si propone esattamente come un manoscritto realizzato con una nuova tecnica di scrittura. Qualche esempio. Il libro tipografico nasce privo di frontespizio. I manoscritti avevano, dopo uno o più fogli di guardia, destinati a proteggere quanto seguiva, un foglio iniziale contenente l'inizio dell'opera, spesso enfatizzato da una rubrica in inchiostro colorato, talvolta ornata da decorazioni (lettere decorate, cornici, vere miniature con raffigurazioni di figure o paesaggi). Non avevano però una pagina destinata al titolo: a dire il vero nell'antichità e nel medioevo i testi non avevano ancora un vero e proprio titolo formalizzato. Solo lentamente, forse per la necessità di distinguere nel magazzino del libraio le pile dei libri già stampati, si iniziò a scrivere all'esterno del primo foglio (in una posizione cioè ben visibile) una breve indicazione circa il contenuto del libro. A tal fine non si poteva usare la copertina, perché i libri erano comunemente venduti senza legatura: questa veniva fatta realizzare dal proprietario secondo il suo gusto personale (e le sue disponibilità economiche). Da quella breve scritta sulla prima carta detta „occhietto” o „occhiello” è nato poi il frontespizio (siamo alla fine del XV secolo). Ancora si considerino gli elementi decorativi. Nel libro a stampa le decorazioni sono, per gusto e collocazione, dello stesso tipo di quelle inserite nei manoscritti. Per questo, una volta ultimata la stampa, il libro doveva spesso passare tra le mani del rubricatore, che inseriva in inchiostro rosso i titoli dei capitoli e delle altre suddivisioni dell'opera pubblicata, segmentando il testo secondo convenzioni prestabilite e arric-

chendolo di *scriptae* che dovevano da una parte essere ben visibili, dall'altra aiutare (e indirizzare) una certa comprensione (e interpretazione) del testo. Ugualmente gli incunaboli più importanti, se divenivano proprietà di personaggi facoltosi, venivano miniati. Gli artisti che hanno decorato gli incunaboli sono gli stessi che realizzavano contemporaneamente decorazioni per manoscritti. Un ultimo cenno a quest'ultimo fatto: i manoscritti non sono stati cancellati dai libri a stampa. Il primo volume della prestigiosa *Histoire de l'édition française* (cioè della produzione del libro a stampa) non a caso si intitola *Le livre conquérant*, concorrente cioè col manoscritto. Ovviamente, per uso privato, tutti produciamo ancora oggi manoscritti: l'era del computer non ha totalmente eliminato la scrittura a penna! Per secoli si sono prodotti ancora libri manoscritti, anche se tale uso andava specializzandosi in una particolare tipologia di opere: testi in lingue non ufficiali, scritti eruditi o preparatori di opere a stampa, testi proibiti per ragioni politiche o religiose, opere di natura sostanzialmente cronachistica o archivistica. Il più grande splendore lo hanno però mantenuto i grandi libri liturgici, in particolare i corali, cioè i monumentali volumi musicali destinati ai monaci riuniti nel coro della loro chiesa. La rivoluzione costituita dalla stampa non ha significato perciò l'abolizione del manoscritto.

Anche la storia delle grafie librerie rende testimonianza di una proficua interazione tra mondo del manoscritto e mondo degli stampati. Ovviamente, quando Gutenberg iniziò a sperimentare i primi caratteri non poteva che rifarsi (anche modificandoli) ai modelli costituiti dalle abitudini grafiche del tempo: non a caso la stampa in Germania con la Bibbia nasce in scrittura gotica e in Italia, collegata agli ambienti di chierici e vescovi di cultura umanistica, in caratteri romani. Eppure proprio il maggiore innovatore del libro a stampa a cavallo tra XV e XVI secolo, Aldo Manuzio, non lanciò solo sul mercato una serie di classici in piccolo formato, privi di commento, ma inventò una serie di caratteri adatti a quei libri eleganti, venduti allora a prezzi decisamente fuori dal mercato (e per questo imitati e contraffatti). Il rinnovamento della grafica libraria fu per Aldo, sia per l'alfabeto latino, sia per quello greco, basato su un ritorno ai modelli costituiti dalla scrittura manuale; il corsivo inventato da Francesco Griffo per Manuzio tende appunto a riprodurre a stampa il disegno corsivo della scrittura umanistica sviluppato dai più eleganti calligrafi del tempo: basti qui ricordare il nome di Bartolomeo Sanvito, raffinato copista originario del Veneto ma attivo a Roma.

Esiste però anche un altro tipo di rapporto tra stampa e manoscritto. Quando negli antichi documenti si parla di „ars artificialiter scribendi” occorre porre molta attenzione. Col nostro occhio moderno è facile interpretare „artificialiter” come „artificialmente”, nel senso di attraverso strumenti artificiali, cioè meccanici, diversi dalla mano e dalla penna: tipi di stampa dunque. Invece spesso questa espressione indica tutt'altro.

„Artificialiter” vuol indicare una scrittura „artificiosa” (non „artificiale”), ottenuta in modo non naturale ma secondo le regole di un’arte, quella appunto della calligrafia. Nella prima metà del Quattrocento sono documentati casi di scrivani pubblici che offrivano i loro servigi qualificando i propri prodotti appunto come tipi di scrittura artificiale. Addirittura i maestri di scrittura, anche girovaghi, preparavano appositi prospetti con i diversi tipi di scrittura che erano in grado di realizzare e insegnare: il loro nome tecnico è quello di „Schreibmeisterblätter”, cioè fogli dei maestri di scrittura (fig. 1). Si trattava di fogli di pergamena graficamente ben organizzati e destinati a essere affissi in pubblico, nei quali trovano posto gli specimina delle diverse tipologie di scrittura: erano dei „manifesti pubblicitari” per richiamare i clienti (a tali modelli si rifanno anche alcune tavole di esempi di caratteri a stampa disponibili in una tipografia: fig. 2). Ciò che unisce la scrittura „artificiale” cioè regolata secondo un’arte, ovverossia la calligrafia, e l’arte tipografica è dunque l’alto grado di leggibilità. La scrittura a stampa si oppone a quella manoscritta solo in quanto quest’ultima si caratterizza come personale, privata, non pubblica, poco leggibile.

Gli antenati dei libri di calligrafia cinquecenteschi sono dunque da ricercare nei fogli con esempi di scrittura usati come pubblicità dai maestri calligrafi. Eppure il libro italiano di calligrafia si riconnette anche con un altro, più nobile genere. Per intendere questo bisogna ricordare il grande movimento di innovazione culturale che chiamiamo Umanesimo, con la sua passione per il mondo classico e il progetto dell’imitazione anche delle forme diciamo „esteriori” di quella civiltà. Da qui nasce il gusto per lo studio degli alfabeti classicheggianti. La prima caratteristica era una perfezione formale basata su equilibri geometrici: si tratta di studi che vogliono applicare concetti di proporzione al disegno delle lettere. Basti qui ricordare il nome del francescano Luca Pacioli, esperto matematico, in contatto con Leonardo da Vinci, autore di un raffinatissimo studio per la realizzazione di un alfabeto basato tutto sull’equilibrio di lettere iscritte nelle forme geometriche del quadrato e del cerchio (in appendice al *De divina proportione*, Venezia, Alessandro Paganino, 1509: fig. 3). Questa spinta all’intellettualizzazione delle forme grafiche non era disgiunto dal desiderio di ricollegarsi direttamente all’antichità latina. Evidentemente allora non si conoscevano praticamente neppure frammenti di scrittura dell’epoca classica tramandati da papiri. Le uniche tracce di scrittura dell’epoca antica erano costituite dalle epigrafi. Queste scritture realizzate su pietra (ma si ricordino anche le scritture presenti sulle monete) permettevano di farsi un’idea chiara almeno di uno dei tipi di scrittura classica, quella epigrafica appunto. Gli studiosi di calligrafia vedevano in tali modelli la „origine e fondamento del perfetto scrivere”. Ecco allora che unendo un’ansia di sperimentazione degna dei designers moderni con una passione per la ricostruzione dell’antichità, nacquero esempi di alfabeti rimodellati secondo categorie di equilibrio classico. Anche qui basti fare il nome di Felice Fe-

liciano, celebre calligrafo, amico del grande pittore rinascimentale Andrea Mantegna, autore di un *Alphabetum Romanum*.

Chi ha inventato i libri di calligrafia? Domanda difficile. Possiamo solo dire che il più antico che si conosca è quello realizzato da Ludovico degli Arrighi da Vicenza (e per questo noto come „il Vicentino”) nel 1522. Sin da subito un dato non secondario: i libri di calligrafia del XVI secolo ebbero come punto di irradiazione Roma. È la curia pontificia, col suo ricco apparato burocratico, il gran numero di impiegati, segretari, scrivani a essere il centro di elaborazione della scrittura cinquecentesca. Prima la Roma rinascimentale, poi la Roma controriformistica rimasero nel corso del secolo il modello più alto e raffinato a livello mondiale per la creazione dei modelli di scrittura. Non si dimentichi poi il continuo interscambio permesso appunto dalla curia per cui dalla periferia le persone si recavano alla curia e dalla curia si riversava verso la periferia una gran massa di lettere e documenti prodotti in Roma e realizzati appunto secondo i dettami del gusto del momento. Il libro di calligrafia nasce dunque romano e tale rimase sostanzialmente per tutto il secolo. Del radicamento dell'Arrighi a Roma rende testimonianza anche il fatto che, dopo il Sacco della città procurato dalle truppe dell'Imperatore nel 1527, dell'Arrighi si perde ogni traccia.

L'Arrighi era per formazione un copista che si era però specializzato nella realizzazione di manufatti di particolare eleganza: ci restano alcuni suoi preziosi manoscritti. Fu anche protagonista di una propria azienda tipografica nella quale si nota l'uso sperimentale di soluzioni grafiche innovative, modellate sul gusto dei manoscritti; scrive al proposito: „Mi sono ingegnato di ritrovare questa nuova invention de lettere e metterle in stampa, le quali tanto se avvicinano alle scritte a mano, quanto capeva il mio ingegno” (*Operina*, c. A2r). Soprattutto fu però autore della *Operina da imparare di scrivere littera cancellaresca* (qui si usa l'edizione romana del 1523) nonché del *Modo de temperare le penne con le varie sorti de littere*, nei quali propone un nuovo modello di scrittura. L'Arrighi ridisegna a suo modo l'elegante scrittura cancellaresca del tempo, dotandola di una stabilità e di una geometrica perfezione che ne elimina i tratti più vistosamente corsivi. Non a caso egli insiste su una particolare proporzione non solo della lunghezza dei tratti, ma della loro intensità. Ecco allora descrivere l'armonica realizzazione della scrittura: „Farai che la distantia da linea a linea de cose che tu scriverai in tal littera cancellaresca non sia troppo larga, né troppo stretta, ma mediocre. E la distantia da parola a parola sia quanto è uno 'n'. Da littera ad littera poi nel ligarle sia quanto è il bianco tra le due gambe de lo 'n'. Ma perché seria quasi impossibile servare questa regola, te sforzarai di consigliarti con l'occhio, et a quello satisfare, il quale ti scuserà bonissimo compasso” (*Operina*, c. A10r). Da qui l'attenzione al modo di realizzare il taglio della penna con la quale si scriveva: la punta temperata secondo una certa regola dava infatti quei risultati di sottigliezza o grossezza che caratterizzavano il risultato finale della scrittura.

Scomparso l'Arrighi, il nome più noto è quello di Giovanni Antonio Tagliente. Egli fu un maestro di calligrafia attivo a Venezia già dalla fine del secolo precedente: si trova scritto in un documento che egli era in grado „de insegnare et amaistrare el scrivere cancellaresco con le sue razon [= regole] a tuti li zoveni dedicati a la cancellaria” di Venezia. Non un copista dunque, ma un maestro che cede volentieri a un certo virtuosismo: il Tagliente fu anche autore di apprezzati disegni per libri di modelli di ricamo! Da questa sua caratteristica derivano le tre importanti novità da lui apportate al modello del libro di calligrafia (*La vera arte de lo eccellente scrivere*, Venezia, G. e fratelli da Sabio, 1530). Dal punto di vista interno si nota la proposta, oltre che del modello della scrittura cancelleresca, di una serie di altre scritture d'uso a lui contemporanee, tra le quali quelle derivate dalla gotica. Il secondo aspetto, collegato a questo, è l'esplicitazione del pubblico al quale intende rivolgersi; la comunità dei destinatari viene individuata in un ceto colto di giovani intenzionati all'impiego pubblico, oppure nel mestiere del segretario privato: non tanto artisti della penna dunque, ma impiegati che dovevano dedicarsi alla scrittura veloce ma professionalmente formalizzata di epistole e documenti. Dichiara dunque l'utilità della propria opera, affermando che serve per „imparar a scrivere di una o di più qualità di lettere, le quali si fanno per geometrica ragione” (c. Av). Terza caratteristica è l'inserimento di alfabeti „curiosi”, probabilmente non destinati a un uso immediato, ma piuttosto elementi di un gioco erudito che aveva trovato spazio già in alcune illustrazioni del più celebre libro del rinascimento italiano, l'*Hypnerotomachia Poliphili*.

La situazione concreta della prima metà del XVI secolo era dunque più variegata di quanto si possa intendere. Basti qui accennare al caso del registro di conti di una certa Maddalena da Bergamo, „pizzicagnola”, cioè salumiera, a Roma. Dalle diverse registrazioni di numerosi clienti (si tratta spesso di personaggi appartenenti al popolo minuto) si ricavano almeno due dati preziosi: il primo concerne l'alto grado di alfabetizzazione della popolazione, il secondo la convivenza di più modelli grafici, alcuni di derivazione ancora medioevale, altri più moderni e derivati dalla scrittura umanistica. I modelli calligrafici non si proponevano dunque come un semplice esercizio di virtuosismo, ma esercitavano la proposta di una standardizzazione delle scritture. Il libro di calligrafia si trova cioè a gestire un passaggio dalle scritture corsive di tradizione più popolare nate dalla mercantesca verso altre corsive, questa volta derivate dalla scrittura umanistica e dette piuttosto cancelleresche.

Prima di fermare l'attenzione sull'opera di Giovanbattista Palatino, una parola sulla specificità tecnica dei libri di calligrafia. Ovviamente, non esistendo la possibilità di utilizzare procedimenti fotografici, la riproduzione dei reali esempi di scrittura costituiva un problema grave. Tale difficoltà venne superata tramite l'incisione di tavole. Il maestro calligrafo realizzava dunque i suoi modelli su carta, già prefigurando il risultato finale

della pagina che voleva ottenere. Passava poi tali modelli a un incisore (sempre che non unisse le due capacità tecniche...): questi si preoccupava di trasferirli (invertendo però destra e sinistra) su un blocco di legno sul quale realizzava quindi l'incisione, scavando le parti che dovevano rimanere bianche. Per la rilevanza che l'aspetto strettamente grafico riveste nei libri di calligrafia, il prodotto recuperava dunque anche la tecnica (ormai decisamente sorpassata) del libro silografico; in realtà nei libri di calligrafia si alternano pagine interamente costituite da tavole incise a pagine composte coi comuni caratteri tipografici. Qui trovano posto piuttosto i discorsi, gli insegnamenti, le discussioni proposte dal calligrafo; nelle tavole invece gli esempi concreti offerti all'imitazione. Sono anzi le parti a stampa tipografica a permettere spesso di distinguere un'edizione dall'altra. Trattandosi infatti di tavole incise (che richiedevano un ingente investimento economico iniziale), queste venivano riutilizzate per numerose edizioni diverse, talvolta persino per opere diverse: di volta in volta solo l'esatta successione delle tavole e la particolare composizione tipografica dei testi annessi permette di classificare le diverse edizioni.

Giovanbattista Palatino, un calabrese trasferitosi a Roma, pubblicò nel 1540 un *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche e moderne*, poi più volte ampliato, prima nel 1545 (qui si segue una ristampa di tale seconda „redazione”, pubblicata a Roma, Valerio Dorico per Giovan della Gatta, 1561) e quindi, col titolo di *Compendio del gran volume de l'arte del bene e leggiadramente scrivere tutte le sorti di lettere*, nel 1566. Il contributo essenziale fornito dal Palatino fu quello di riproporre il modello dell'Arrighi, interpretandolo però in modo più calligrafico e incrementando il contrasto dell'intensità dei tratti.

Il Palatino fu però effettivamente un personaggio diverso dai suoi predecessori. Se l'Arrighi era un calligrafo e il Tagliente un maestro di calligrafia, il Palatino tenta piuttosto di accreditarsi come un letterato. Certo fu membro di accademie e partecipe dei circoli intellettuali romani: restò però più un orecchiante della cultura che un vero intellettuale. Ciò è visibile nei suoi manuali che divengono un repertorio di virtuosismo, di erudizione, di strane curiosità. Il Palatino non esita a criticare i propri predecessori, anche se riprende spesso idee già proposte da loro: egli vuole in qualche modo costruire una summa dell'arte calligrafica, proiettando il proprio interesse anche verso gli alfabeti non latini.

Per uscire dal generico, provo a descrivere alcune delle sezioni presenti nell'opera del Palatino (una ricca selezione di esempi di scrittura era già comparsa in *Verbum*, 2000/1). All'inizio sta un frontespizio con un ritratto dell'autore che mostra il capo e la barba ricciuti, mentre coi grandi occhi sbircia di traverso il lettore (fig. 4). Già dal titolo poi viene indicata la ricchezza del materiale inserito, come un repertorio il cui valore sta nella presunta esaustività dei dati forniti (ancor più che nelle scelte particolari). Dopo alcuni testi preliminari trova posto una serie di tavole che con-

tengono i precetti relativi al modo di impugnare la penna, alla tipologia e alla proporzione dei tratti che la penna può tracciare. Qui il Palatino si difende dall'accusa che le misure dei tratti da lui descritte „sieno false o vero imaginative e non cavate dalla esperienza geometricamente” (c. A8r). Spiega cioè di essersi rifatto, più che a principi astratti, alla propria esperienza di calligrafo. Passa quindi a illustrare il disegno e il modo per realizzare ogni singola lettera dell'alfabeto. Qui trovano posto anche indicazioni di armonia generale, come quella circa l'altezza delle aste ascendenti e discendenti: il Palatino le vuole lunghe quanto il corpo della lettera stessa. Dopo un'ampia serie di esempi ecco il trattato dedicato alle „cifre”, un vero trattatello di crittografia. La breve discussione è esplicitamente indirizzata a chi avesse voluto imparare da autodidatta tale arte per potersene giovare nell'attività di segretario. Prima il Palatino discute delle scritture invisibili o segrete, cioè le scritture nascoste, tra le quali quelle con inchiostri simpatici. Prosegue dedicandosi alle scritture cifrate vere e proprie, e spiegando i principali sistemi di cifratura.

Viene poi un celebre sonetto figurato, più o meno un rebus (fig. 5). Si tratta di un sonetto del tutto regolare, nel quale alcune parole sono sostituite da disegni che suggeriscono il termine nascosto: per facilitare la soluzione dell'enigma questo è accompagnato da una trascrizione dello stesso testo a chiare lettere. Il testo è, pare ovvio, poeticamente meno che mediocre, ma doveva apparire a suo tempo un esempio ludico di virtuosismo grafico impreziosito dall'evidente rimando all'imperante petrarchismo.

Segue la sezione dedicata alla ricca serie degli alfabeti non latini. Alcuni sono di tipo erudito, ma non necessariamente estranei all'esperienza del tempo: il greco, l'ebraico, il glagolitico (usato per scrivere il paleoslavo) o il cirillico. Altri sono invece alfabeti assolutamente inusuali come l'arabo, il siriano, il copto. Qui trova posto, in una sezione a caratteri mobili inserita a introdurre gli alfabeti slavi, una interessante ricostruzione storica, del tutto in linea con quanto, del tema, era noto e sostenuto negli ambienti colti circa uso e diffusione del croato anche per la liturgia cattolica: „È da sapere che gli illirici populi, o vero schiavoni, hanno due sorti d'alfabeti: e quelle provincie le quali sono più verso l'Oriente si servono di quello che è simile al greco, del quale fu autore Cirillo e di qui lo chiamano Chiurilizza; l'altre provincie le quali sono più verso il Mezogiorno o verso Occidente si servono di quello del quale fu autore santo Hieronimo e lo chiamano Buchuiza, il quale alfabeto è dissimile a tutti gli altri del mondo. E avete a sapere che il parlar del volgo è quello proprio col qual continuamente dicano i loro Officii e tutti popoli l'intendono, come intendiam noi il volgar nostro. È amplissimo di vocaboli, ma difficilissimo a proferire a chi non è nudrito da putto fra loro; e ne hanno Messali, Breviarii e Offici della Nostra Donna e anco la Biblia” (*Libro*, c. G6v).

Da ultimo il Palatino inserisce la sua breve guida agli strumenti dello scrivere. Oltre la splendida e celebre illustrazione che ci mostra in una

elegante composizione i vari oggetti di cui poi si tratta, lo scritto del Palatino è per noi estremamente prezioso (fig. 6). Conosciamo così la forma e il materiale nel quale era utile realizzare il calamo; la composizione, le caratteristiche e la conservazione dell'inchiostro; il tipo di penna da scegliere per scrivere; la forma del coltellino da usare per temperare la penna; gli altri strumenti per l'arredo dello scrittoio, dalla riga alla lucerna, dalla squadra al compasso. Per finire il Palatino si sofferma proprio sul modo in cui tagliare la penna: in un mondo di strumenti scrittori sostanzialmente povero, era questo il sistema per diversificare la modalità stessa della produzione del tratto grafico.

Sta di fatto che i modelli preparati dal Palatino, forse non i più eleganti né i più innovativi, furono però in assoluto i più diffusi, divenendo la scrittura comune dell'ambiente delle segreterie pubbliche e private. Le sue opere ebbero numerosissime riedizioni proponendo di fatto il modello scrittoria poi usato da tutto il mondo intellettuale italiano fino alla seconda metà del XVI secolo. Ma non solo in Italia: la cancelleresca italiana del Palatino divenne un modello di eleganza per tutta Europa, affermandosi nell'uso in Francia, in Inghilterra, in Spagna. Verrà sostituita solo più tardi da altri modelli di scrittura, destinati a una realizzazione più veloce e, certo, esteticamente meno accurata.

I libri di calligrafia dunque restano ancora oggi oggetti ricercati (questo a causa della loro rarità) e preziosi. Preziosi non solo per la loro assoluta anti-modernità, il loro proporre un ritorno a forme di scrittura decorativa manuale del tutto inattuali. Si ricordi anzi che, fin dall'inizio, essi costituivano delle realtà in qualche modo „mostruose”, essendo dei libri a stampa creati per imparare a produrre libri manoscritti. Si tratta piuttosto di opere interessanti per diversi aspetti: innanzitutto perché permettono di ricostruire una storia della scrittura non basata solo sui prodotti ormai realizzati, ma invece sul farsi stesso della scrittura; in secondo luogo perché permettono di cogliere dall'interno la terminologia e quindi la mentalità che sottostava agli usi differenziati dei diversi tipi di scrittura; da ultimo perché forniscono informazioni indispensabili circa i materiali, le tecniche e gli strumenti usati dai copisti. Conoscere come e perché gli uomini del passato hanno lavorato ci permette di meglio pensare e progettare anche il nostro futuro.

## BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- E. Casamassima, *Trattati di scrittura del Cinquecento italiano*, Milano, Il Polifilo, 1966 (la più completa introduzione all'argomento);
- Three Classics of Italian Calligraphy. An Unabridged Reissue of the Writing Books of Arrighi, Tagliente and Palatino*, edited by O. Ogg, New York, Dover, 1953 (con la preziosa riproduzione dei tre manuali e l'indispensabile bibliografia allestita da A. F. Johnson, pp. 249-272);
- L. Balsamo – A. Tinto, *Origini del corsivo nella tipografia italiana del Cinquecento*, Milano, Il Polifilo, 1967 (ricongiunge i modelli calligrafici allo sviluppo dei corsivi tipografici);
- S. Morison, *Early Italian Writing-Books from Renaissance to Baroque*, edited by N. Barker, Verona, Valdonega, 1990 (una ricca panoramica disegnata da un cultore della grafica libraria);
- A. Petrucci, *Breve storia della scrittura latina*, Roma, Bagatto, 1992, pp. 194-201 (utile introduzione);
- A. Petrucci, *Copisti e libri manoscritti dopo l'avvento della stampa*, in *Scribi e colofoni. Le sottoscrizioni dei copisti dalle origini all'avvento della stampa*, a cura di E. Condello – G. De Gregorio, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1995, pp. 507-525 (la produzione di manoscritti in epoca tipografica);
- A. Petrucci, *Per una strategia della mediazione grafica nel Cinquecento italiano*, „Archivio storico italiano”, 144 (1986), pp. 97-112;
- A. Petrucci, *Pouvoir de l'écriture, pouvoir sur l'écritur dans la Renaissance italienne*, „Annales ESC”, 43 (1988), pp. 823-847 (assieme al precedente costituisce un'acuta riflessione sul rapporto scrittura-potere nel XVI secolo);
- A. Petrucci, *Scritture, alfabetismo ed educazione grafica nella Roma del primo Cinquecento*, „Scrittura e civiltà”, 2 (1978), pp. 163-207 (il caso della „pizzicagnola” Maddalena da Bergamo);
- E. L. Eisenstein, *La rivoluzione inavvertita. La stampa come fattore di mutamento*, Bologna, Il Mulino, 1986 (una smaccata enfattizzazione del rapporto stampa-modernità);
- L. „antiquario” Felice Feliciano veronese. *Tra epigrafia antica, letteratura e arti del libro*, a cura di A. Contò – L. Quaquarelli, Padova, Antenore, 1995 (sugli studi di alfabeti di derivazione epigrafica);
- Histoire de l'édition française*, direction de H.-J. Martin - R. Chartier, I, *Le livre conquérant*, Paris, Promodis, 1982 (panoramica del passaggio tra manoscritto e libro tipografico in Francia);
- E. Barbieri, *Nel V centenario aldino. Breve rassegna bibliografica*, „Aevum”, 70 (1996), pp. 526-562 (avviamento alla conoscenza del lavoro nell'officina aldina);
- E. Barbieri, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento*, I, Milano, Ed. Bibliografica, 1992, pp. 167-171 (sul „mito” italiano della traduzione croata della Bibbia);
- J. Badalić, *Jugoslavica usque ad annum MDC. Bibliographie der südslavischen Frühdrucke*, Aureliae Aquensis, Heitz, 1959 (sulla produzione a stampa in caratteri glagolitici nel Cinquecento).

## DIDASCALIE DELLE FIGURE

- Fig. 1. Un „Schreibmeisterblatt” tedesco scritto intorno all'anno 1400 ☞ p. 22.
- Fig. 2. Esempi di caratteri della tipografia di Erhard Ratdolt, Augsburg, 1486 ☞ p. 54.
- Fig. 3. Lettera „M” dal *De divina proportione* del Pacioli ☞ p. 90.
- Fig. 4. Ritratto del Palatino (*Libro*, frontespizio) ☞ p. 116.
- Fig. 5. Prima quartina del „sonetto figurato” (Palatino, *Libro*, c. F4v) ☞ p. 140.
- Fig. 6. Tavola degli strumenti di scrittura (Palatino, *Libro*, c. G8v) ☞ p. 166.

# LINGUISTICA

