

WOLFGANG SCHMITZ

*Oltre Benjamin. «La riproducibilità tecnica della scrittura»
e la diffidenza verso la stampa tipografica
nell'Europa del Quattrocento**

ABSTRACT

Si offre la rilettura critica di una fra le più celebri opere di Walter Benjamin (1892-1940), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, pubblicata nel 1936. L'interpretazione della stampa proposta dal filosofo tedesco, anche se non riferita alla tipografia del Quattrocento, consente di gettare nuova luce su alcuni fenomeni culturali suscitati nell'Europa della prima età moderna dall'invenzione di Gutenberg. L'opposizione fra l'autenticità dell'opera d'arte (manoscritto) e il suo equivalente riprodotto (incunabolo), così come la nuova «esposizione» del libro tipografico e il tentativo di conservare all'incunabolo *l'hic et nunc* della sua produzione consentono di intendere meglio le forme di diffidenza o addirittura di rifiuto della stampa da parte dei contemporanei. Allo stesso modo Benjamin aiuta a comprendere la precoce segmentazione del mercato del libro a stampa diviso tra due poli opposti: la strenua difesa dell'«aura», preservata grazie al ricorso a forme di personalizzazione della copia (miniature), e la nascita dell'editoria popolare.

PAROLE CHIAVE: Manoscritti; Incunaboli; Walter Benjamin; Riproducibilità tecnica; Aura.

ABSTRACT

The essay offers a critical rereading of one of the most famous works by Walter Benjamin (1892-1940), *The work of art in the age of mechanical reproduction*, published in 1936. The interpretation of printing proposed by the German philosopher, also if not referring to the fifteenth century, allows to shed new light on some cultural phenomena aroused in the early modern Europe by Gutenberg's invention. The opposition between the authenticity of the work of art (manuscript) and its reproduced equivalent (incunabulum), as well as the new «exhibition» of the printed book, allow us to better understand the forms of distrust or even rejection of printing by contemporaries. In the same way, Benjamin helps to understand the early segmentation of the printed book market divided in two opposite poles: the strenuous defense of the «aura» and the birth of popular publishing.

KEYWORDS: Manuscripts; Incunabula; Walter Benjamin; Mechanical reproduction; Aura.

DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.2240-3604/13950>

Diffidenze ed entusiasmi nei confronti dell'introduzione della stampa a caratteri mobili

L' assai noto passo delle *Vite* del libraio fiorentino Vespasiano da Bisticci (1421-1498) sulla ricca biblioteca del duca bibliofilo Federico da Montefeltro (1422-1482) attesta la riluttanza mostrata dal nobile urbinato nei confronti della neonata *ars artificialiter scribendi* e l'apprezzamento immutato verso i codici manoscritti, in particolare quelli miniati e su pergamena.¹ Ma il duca non fu il solo: accanto a un folto

* Sono grato a Federica Fabbri per la traduzione dal tedesco e per l'integrazione dell'apparato di note e di riferimenti critici – alcuni dei quali molto recenti – utili al pubblico di lettori italiani. Ultimo controllo dei siti web citati nel testo: 20.12.2021.

gruppo di entusiasti sostenitori della nuova arte, si contavano per diverse ragioni – incluse quelle politiche e religiose – anche molti oppositori.² Per i primi decenni, come pure in seguito, i libri a stampa convissero con i manoscritti; il rapporto fu complesso e di interazione reciproca. Per alcuni generi editoriali, come i libri di preghiere indirizzati alla nobiltà e all'alta borghesia, i manoscritti furono a lungo apprezzati.³ Tuttavia, il successo della stampa fu inarrestabile. L'indagine condotta da Tilo Brandis ha dimostrato efficacemente come intorno agli anni ottanta del XV secolo la stampa tipografica abbia soppiantato il manoscritto quale veicolo di trasmissione dei testi.⁴ Più di recente questo limite temporale è stato perfino anticipato al 1471.⁵ Eppure, alcuni continuarono a dimostrarsi

Abbreviazioni: ASGE: Archivio di Stato di Genova; GW: *Gesamtkatalog der Wiegendrucke* (<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>); ISTC: *Incunabula Short Title Catalogue* (https://data.cerl.org/istc/_search); VD16: *Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts* (<https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/>).

¹ Ciò non significa che la stampa fosse del tutto bandita dalla biblioteca del duca urbinato, come dimostra il catalogo della mostra svoltasi a New York nel 2007 e, in particolare al suo interno, il saggio di MARTIN DAVIES, "Non ve n'è ignuno a stampa": *The Printed Books of Federico da Montefeltro*, in *Federico da Montefeltro and His Library*, edited by Marcello Simonetta, preface by Jonathan J. G. Alexander, Milano, Y. Press; [Città del Vaticano], Biblioteca Apostolica Vaticana, 2007, pp. 63-79.

² In particolare sulle resistenze e sui favori alla diffusione della stampa tipografica: HANS WIDMANN, *Vom Nutzen und Nachteil der Erfindung des Buchdrucks – aus der Sicht der Zeitgenossen des Erfinders*, Mainz, Verlag der Gutenberg-Gesellschaft, 1973, pp. 27-36; CARLO DE FREDE, *Entusiasmi umanistici e allarmi ecclesiastico-politici per l'invenzione della stampa*, in ID., *Ricerche per la storia della stampa e la diffusione delle idee riformate nell'Italia del Cinquecento*, Napoli, De Simone, 1985, pp. 7-53; ANNA GIULIA CAVAGNA, *Il libro a stampa: valutazioni e idee nel Rinascimento italiano*, in *Lettere e arti nel Rinascimento. Atti del X Convegno internazionale, Chianciano-Pienza, 20-23 luglio 1998*, a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Cesati, 2000, pp. 415-427. Una parte degli scritti quattrocenteschi che documentano le diffidenze e i timori nei confronti della cosiddetta "Arte nera" è stata raccolta da Franco Pierno con la collaborazione di Gianluca Viandone in *Stampa meretrix. Scritti quattrocenteschi contro la stampa*, Venezia, Marsilio, 2011.

³ Acute riflessioni sul tema della convivenza di manoscritti e stampati in rapporto ai diversi generi editoriali sono contenute in *Die Gleichzeitigkeit von Handschrift und Buchdruck*, herausgegeben von Gerd Dicke und Klaus Grubmüller, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2003.

⁴ TILO BRANDIS, *Die Handschrift zwischen Mittelalter und Neuzeit. Versuch einer Typologie*, «Gutenberg-Jahrbuch», LXXII, 1997, pp. 27-57.

⁵ *Printing R-Evolution, 1450-1500. I cinquant'anni che hanno cambiato l'Europa (Fifty Years that Changed Europe)*, a cura di (curated by) Cristina Dondi, *Catalogo della mostra, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1-30 settembre 2018; Venezia, Museo Correr, 1 settembre 2018-30 aprile 2019*, Venezia, Marsilio, 2018, p. 50: «Dal 1471 il libro stampato assume la funzione del libro manoscritto come veicolo di testi». Dalle statistiche relative al confronto tra produzione manoscritta e a stampa fra il 1457 e il 1500 si evince chiaramente come negli anni settanta del Quattrocento, anche grazie ai numerosi centri tipografici sorti nel frattempo, il numero di libri a stampa abbia iniziato a superare quello dei manoscritti. I dati sono ricavati da uno studio di Marco Palma ancora inedito (p. 51). In *Printing R-Evolution and Society*, cit. si legge: (p. 50). Ma già Uwe Neddermeyer si era pronunciata sul

riluttanti, come Federico da Montefeltro, nato nei primi anni venti del Quattrocento, e, come lui, altri appartenenti a generazioni cresciute con l'abitudine a considerare il codice manoscritto come unico strumento di diffusione dei testi. Non solo l'età anagrafica determinò il grado di entusiasmo nei confronti delle nuove tecnologie di scrittura, ma ulteriori motivazioni determinarono forti resistenze. Comprensibile appare l'atteggiamento ostile dei copisti che protestarono a Genova nel 1472 contro i prezzi competitivi a cui venivano venduti i libri a stampa.⁶ Non molto tempo dopo, il domenicano Filippo da Strada, che a Venezia realizzò splendidi codici in parte in autonomia, in parte su commissione, si lamentò che nessuno volesse più acquistare i manoscritti, negando così agli autori la fonte primaria del loro sostentamento.

Chi prediligeva il libro manoscritto usava ogni argomentazione possibile per attaccare il prodotto tipografico, contrapponendo l'immagine positiva dei codici all'orrore dei libri stampati, con riferimento tanto ai caratteri quanto alle illustrazioni, alle loro imperfezioni e numerose lacune capaci di produrre effetti sconvolgenti. In più occasioni, nei suoi scritti, tra i quali il poema che rivolse al doge Niccolò Marcello (1398 ca.-1474), eletto nell'agosto 1473,⁷ Filippo da Strada si trovò a difendere il proprio pensiero:

tema in *Von der Handschrift zum gedruckten Buch. Schriftlichkeit und Leseinteresse im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Quantitative und qualitative Aspekte*, I, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 1998, p. 540: «1468/69 setzte der entscheidende Aufschwung des Buchdrucks ein, schon 1470/71 begann die Krise der Handschriftlichkeit und nur zwei Jahre (!) später waren die Skriptorien gegenüber den Offizinen bereits "zweitrangig"» [trad. it.: «Già nel 1468/9 si verificò un decisivo incremento dell'attività tipografica; la crisi della produzione manoscritta iniziò nel 1470/1 e appena due anni dopo (!) si ebbe il superamento delle officine tipografiche a danno degli *scriptoria*»].

⁶ ASGE, Arti, b. 177/4: Librai e stampatori (documento trascritto in NICOLÒ GIULIANI, *Notizie sulla tipografia ligure sino a tutto il secolo XVI*, Genova, co' tipi del R. I. de' Sordomuti, 1869, pp. 10-13, estratto da «Atti della Società Ligure di Storia Patria», IX, 1869, pp. 5-323). Alla petizione avanzata dai menanti genovesi nel maggio 1472 si aggiungerebbe la supplica presentata dai copisti dell'Università di Genova nel 1474 per ottenere l'allontanamento degli stampatori dal territorio della Repubblica, come ricorda il bibliografo francese François-Xavier Laire (1738-1801) nel suo *Index librorum ab inventa typographia ad annum 1500*, I, Senonis, apud viduam e filium P. Harduini Tarbé, regis Typographos, 1791, 8°, p. 326, che riferisce di averla rinvenuta nell'archivio privato di una famiglia patrizia genovese. Come chiarisce Giuliani, non è chiaro se si tratti di un «errore di lezione» da parte del Laire (1474 invece di 1472) o piuttosto di una nuova supplica dei copisti genovesi, successiva a quella avanzata due anni prima e respinta.

⁷ Il poema «Imperium, Marcella domus, sine fine teneto» è contenuto nel manoscritto It. I 72 (=5054), ff. 1v-2r della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia. Martin Lowry ne ha curato un'edizione moderna con traduzione in inglese (FILIPPO DE STRATA, *Polemic Against Printing*, translated by Shelagh Grier, edited and introduced by Martin Lowry, [Birmingham], Hayloft press, 1986). Per una versione italiana del componimento si rimanda a *Stampa meretrix*, cit., pp. 48-53, dove la trascrizione del testo è modellata sull'edizione di Lowry, sia pure con ritocchi grafici e sintattici.

L'acquisto di libri a stampa favorisce una lettura da autodidatta; la stampa finisce così col distruggere il potere esercitato dai dottori; i testi, specialmente quelli teologici, potevano ora essere letti senza alcun tipo di filtro e confrontati tra loro. Stante la frequente contraddizione del pensiero delle varie autorità scientifiche, ne risulta indebolita la reputazione della Scienza e della Chiesa. La stampa conduce l'umanità niente meno che nel vicolo cieco del nichilismo; chiunque abbia accesso al complesso degli scritti dati alle stampe non può che qualificarsi come sofista (...). Dato l'elevato numero di testi resi accessibili dalla stampa a un ampio pubblico, anche il lettore più stupido oggi è capace di acquisire un grado di conoscenza maggiore rispetto a ogni altro erudito del passato, motivo per cui queste pregevoli opere non vengono più recepite, ma finiscono con l'essere dimenticate. Che si tratti di un cuoco o di uno stalliere, ogni lettore si trasforma in maestro sulla base delle conoscenze acquisite con la lettura.⁸

⁸ THOMAS HAYE, *Filippo della Strada - ein Venezianischer Kalligraph des späten 15. Jahrhunderts im Kampf gegen den Buchdruck*, «Archiv für Geschichte des Buchwesens», XLVIII, 1997, pp. 279-313, con ampia bibliografia di riferimento. La citazione è tratta da p. 287: «Der Kauf gedruckter Bücher ermöglicht eine autodidaktische Lektüre; der Buchdruck zerstört somit das Herrschaftswissen der Lehrer; die Texte, insbesondere die theologischen Texte, könnten nun ungefiltert gelesen und miteinander verglichen werden. Da die Meinungen der jeweiligen wissenschaftlichen Autoritäten oftmals einander widersprechen, wird das Ansehen von Wissenschaft und Kirche geschmälert. Der Buchdruck führt die Menschheit sogar in die Sackgasse des Nihilismus; denn wer alle Texte dieser Welt kennt, kann nur als Sophist enden (...). Da der Druck so viele Texte wie nie zuvor allgemein zugänglich macht, weiß selbst der dümmste Leser heute mehr als jeder anerkannte Gelehrte vergangener Jahrhunderte, weshalb diese altehrwürdigen Texte nicht mehr rezipiert werden, sondern in Vergessenheit geraten. Jeder Koch oder Stallknecht schwingt sich aufgrund des Wissens, das er sich angelesen hat, selbst zum Lehrer auf». Sul domenicano Filippo da Strada si vedano altresì: FILIPPO NOVATI: *Ancora di Frà Fillippo della Strada: un domenicano nemico degli stampatori*, «Il libro e la stampa», IV-VI, 1911, pp. 177-198; BRIAN RICHARDSON, *The Debates on Printing in Renaissance Italy*, «La Bibliofilia», C, 1998, 2-3, pp. 135-155; LEONHARD HOFFMANN, *Buchmarkt und Bücherpreise im Frühdruckzeitalter. Der Antoniter Petrus Mitte de Caprariis als Käufer der ersten Frühdrucke in Rom (1468/69)*, «Gutenberg-Jahrbuch», LXXV, 2000, pp. 73-81; FRANCO PIERNO, «Porta tue stampe in fuoco». *Note su Filippo da Strada, un domenicano pavese di fine Quattrocento nemico della stampa*, «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», C, 2000, pp. 91-104; ANGELA NUOVO, *ad vocem*, in *Lexikon des Gesamten Buchwesens²*, herausgegeben von Karl Löffler und Joachim Kirchner, unter Mitwirkung von Wilhelm Olbrich, 2. völlig neu bearbeitete und erweiterte Auflage, VII: *Schuhe bauen-Uzès*, Stuttgart, Anton Hiersemann Verlag, 2007, p. 268; LORENZO DELL'OSO, *Un domenicano contro la stampa. Nuove acquisizioni al corpus di Filippo da Strada*, «Tipofilologia», VII, 2014, pp. 69-102. Si veda oltremodo la denuncia del copista Antonio Sinibaldi (1443-1528 ca.), che realizzò il *Libro d'ore* di Lorenzo de' Medici (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1874), il quale - sia pure esagerando per ottenere un parziale esonero del carico fiscale - nel 1480 lamentò una riduzione del lavoro e poche risorse per vivere (TILO BRANDIS: *Handschriften- und Buchproduktion im 15. und frühen 16. Jahrhundert*, in *Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit. Symposium* (Wolfenbüttel 1981), herausgegeben von Ludger Grenzmann und Karl Stackmann, Stuttgart, Metzler, 1984, pp. 176-196: 183).

Oltre alle conseguenze soprattutto economiche, da Strada temeva la distruzione del monopolio sul sapere esercitato dai maestri, che avrebbe favorito l'emergere di una serie di figure autoreferenziali.

Voci autorevoli hanno individuato nella *multiplicatio* il fattore di rischio per una crescita esponenziale della quantità di «libri inutili»⁹ in circolazione e per la diffusione di testi sospettati di eresia o filologicamente scorretti, come prova l'uso incontrollato della stampa. La poca attenzione riservata alla correttezza testuale era il risultato di una produzione libraria che puntava essenzialmente a razionalizzare l'impiego di risorse.

Nella direzione opposta fu indirizzata la polemica dell'abate benedettino originario di Sponheim, Giovanni Tritemio (1462-1516), che la affidò alle pagine del suo *De laude scriptorum*,¹⁰ opera che riprende nel titolo uno scritto di Jean Gerson (1363-1429), esponente parigino della Scolastica. Nel *De laude scriptorum*, come è noto, Tritemio difese la stampa in quanto anzitutto risultato anzitutto di un'attività manuale. Nella produzione manoscritta, invece, egli riconobbe un'attività dello spirito, con un compito educativo e di assimilazione dei contenuti espressi nei testi, specie per i novizi, che per mezzo della scrittura avrebbero appreso il significato teologico del testo, assicurandosi un'eterna ricompensa con il loro pregevole lavoro. Da un lato il suo pensiero rispecchiava la visione tipicamente medievale, già incarnata Cassiodoro, che nel VI secolo aveva valutato la scrittura e la copiatura dei testi come atti edificatori di natura divina); d'altro canto il suo elogio era legittimato dal movimento di riforma del monachesimo promosso dalla Congregazione dei Benedettini di Bursfelde e andava pertanto inteso come un insegnamento rivolto ai novizi, che individuava nell'attività di trascrizione dei testi una forma di *exercitium* spirituale. La riforma delle comunità spirituali del XV secolo spesso sottintendeva una concezione elevata della scrittura al servizio dell'elevazione morale e religiosa, con conseguente formazione di ingenti biblioteche, quali quella della stessa abbazia di Bursfelde, nei pressi di Gottinga.¹¹ Su questo punto si avrà modo di tornare in seguito.

⁹ SEBASTIAN BRANT, *Das Narrenschiff* (ted.), Basel: Johann Bergmann de Olpe, 11 II 1494, 4° (ISTC ib01080000, GW 5041), c. a4v («Von unnutze(n) buchern»). Sulle voci autorevoli rimando al saggio di C. DE FREDE, *Entusiasmi umanistici e allarmi ecclesiatco-politici per l'invenzione della stampa*, cit.

¹⁰ GIOVANNI TRITEMIO, *Elogio degli amanuensi*, a cura di Andrea Bernardelli, Palermo, Sellerio editore, 1997, in particolare i capp. V-VI; MICHAEL EMBACH, *Skriptographie versus Typographie. Johannes Trithemius' Schrift „De laude scriptorum“*, «Gutenberg-Jahrbuch», 75 (2000), pp. 132-144. Su Tritemio: ALFREDO SERRAI, *Trithemius e i primordi della Bibliografia a stampa*, «Il Bibliotecario», IV-V, 1985, pp. 1-44, ripubblicato in ID., *Storia della Bibliografia, I: Bibliografia e Cabala. Le Enciclopedie rinascimentali (I)*, a cura di Maria Cochetti, Roma, Bulzoni, [1988], pp. 31-73; a lui rimando anche per la bibliografia pregressa sull'abate benedettino.

¹¹ NIKOLAUS STAUBACH, *Pragmatische Schriftlichkeit im Bereich der Devotio moderna, «Frühmittelalterliche Studien»*, XXV, 1991, pp. 418-461. Resta da capire se i manoscritti

Volendo ora mettere a confronto i sostenitori del manoscritto con quelli del libro a stampa, non interessano più di tanto le copie prodotte per ragioni puramente pratiche. Discorso a parte, invece, per quelle ottenute dagli incunaboli in tutti quei casi in cui il testo non risultasse più disponibile oppure si preferisse un prodotto meno costoso, realizzato in proprio o affidato a un amanuense attivo presso una casa religiosa, una bottega libraria, uno *scriptorium* laico e non.¹²

Altro caso particolare è quello degli esemplari a stampa impiegati quali modello per la realizzazione di manoscritti di lusso, come accaduto nel 1477 con le edizioni in lingua inglese di William Caxton di *The Dictes and Sayengis of the Philosophers* di Guillaume de Tignonville (m. 1414), tradotto dal francese da Anthony Woodville, conte di Rivers.¹³ Al riguardo non può certo essere taciuto il superamento sul piano estetico dei manoscritti sugli originali a stampa: ne sono esempi celebri la copia della prima edizione datata di Caxton, concepita come esemplare di dedica e di presentazione per il re Edoardo IV (Lambeth Palace Library, Ms. 265),¹⁴ il manoscritto Add. Ms. 22718 conservato alla British Library, il codice Ms. f. 36 (Ry 20) della Newberry Library¹⁵ e il Plimpton Ms. 259 della Rare Book and Manuscript Library della Columbia University di New York.¹⁶ D'altra parte, questo era lo scopo finale delle copie manoscritte ricavate da

siano stati realizzati per uso personale e/o su richiesta di esterni dietro pagamento del dovuto corrispettivo. Sulla biblioteca dell'abbazia di Bursfelde: ANJA FRECKMANN, *Die Bibliothek des Klosters Bursfelde im Spätmittelalter*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2012.

¹² Un esempio: MARIANNE LUGINBÜHL, HEINZ BOTHIEN, *Meisterwerke des frühen Buchdrucks: die Inkunabel-Schätze der Kantonsbibliothek Thurgau aus den Klöstern von Ittingen, Fischingen und Kreuzlingen*, Frauenfeld, Huber, 2011, n. 469: FRANCESCO PETRARCA, *Secretum de contemptu mundi*, [Straßburg: stampatore della «R singolare» (Adolf Rusch), non dopo il 1473], 2° (ISTC ip00412000, GW M31627). L'edizione prevede anche il testo del *De vita solitaria*, assente tuttavia nell'esemplare descritto a catalogo, dove risulta trascritto, come prova la nota inserita al di sotto dell'*explicit* del primo testo: «Capitula In libru(m) Francisci Petrarche de vita solitaria incipiu(n)t» (riprodotta a p. 430. Si tratterebbe di una copia di ISTC ip00417000, GW M31765).

¹³ *Dits des philosophes* [in inglese]: *The Dictes or Sayengis of the Philosophers*, tradotto da Anthony Wydeville (or Woodville), Earl Rivers, Westminster: William Caxton, [1477], 2° (ISTC id00272000, GW 8321). Ulteriori edizioni: ISTC id00273000, GW 8322 (18 XII 1477), ISTC id00274000, GW 8323 ([ca. 1489]).

¹⁴ Per il dettaglio dei contenuti del codice rimando alla scheda sul sito della Lambeth Palace Library con ampi riferimenti bibliografici: <<https://archives.lambethpalacelibrary.org.uk/CalmView/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=MSS%2F265>>.

¹⁵ CURT FERDINAND BÜHLER, *The Newberry Library Manuscript of the Dictes and Sayings of the Philosophers*, «Anglia. Journal of English Philology», LXXIV, 1956, pp. 281-291.

¹⁶ Su questo e sugli altri manoscritti qui citati: ID., *The Dictes and Sayings of the Philosophers*, «The Library», 4th ser., XV, 1934, pp. 316-329; ID., *New manuscripts of "The Dictes and Sayings of the Philosophers"*, «Modern language notes», LXIII, 1948, pp. 26-30. Entrambi sono ospitati nella raccolta dei suoi studi, *Early Books and Manuscripts: Forty Years of Research*, [New York], The Grolier Club & the Pierpont Morgan library, 1973, pp. 3-33.

esemplari a stampa, ossia di riprodurre in versione lussuosa e monumentale un volume di tipografia, ritenuto di insufficiente livello estetico per la specifica occasione.¹⁷ Non stupisce tanto il libro a stampa utilizzato come antigrafo, che spesso comprendeva le ultime correzioni dell'autore ed era peraltro disponibile in un numero elevato di copie facilmente intelleggibili da parte del copista; ciò che colpisce è invece il superamento dei manoscritti derivati da esemplari tipografici.¹⁸

Benjamin e la produzione tipografica del XV secolo

Anziché fornire altre testimonianze quattrocentesche intorno al rifiuto della stampa da parte di contemporanei, si tenta qui un approccio diverso al problema del rapporto tra testo manoscritto e testo stampato nei primi decenni della nascita dell'*ars artificialiter scribendi*. Punto di partenza è il classico del filosofo, scrittore e critico Walter Benjamin (1892-1940), *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, come è noto, per la prima volta pubblicato a Berlino nel 1936.¹⁹ Saranno esaminate le riflessioni di Benjamin ai fini di una loro possibile applicazione al momento del passaggio dalla produzione manoscritta a quella a stampa. Questo approccio impone ovviamente grande cautela in quanto l'analisi di Benjamin non si applica facilmente alla stampa tipografica dei primordi, pur considerata in alcune pagine dallo stesso critico; con il prendere in considerazione le opere d'arte in senso lato, il cuore del discorso affrontato

¹⁷ *Lambeth Palace Library. Treasures from the Collection of the Archbishop of Canterbury*, edited by Richard Palmer and Michelle P. Brown, London, Scala Publishers, 2010, pp. 70sgg.

¹⁸ Il tema è stato ampiamente affrontato da diversi studiosi; mi limito qui a ricordare: CORA E. LUTZ, *Manuscripts Copied from Printed Books*, in *Essays of Manuscripts and Rare books*, [Hamden], Archon books, 1975, pp. 129-138; HANS LÜLFING, *Die Fortdauer der handschriftlichen Buchherstellung nach Erfindung des Buchdrucks - ein buchgeschichtliches Problem*, in *Buch und Text im 15. Jahrhundert. Book and Text in the Fifteenth Century. Arbeitsgespräch in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel vom 1. bis 3. März 1978. Proceedings of a Conference*, edited by Lotte Hellinga and Helmar Härtel, Hamburg, Dr. Erns Hausewedell & Co., 1981, pp. 17-26; MICHAEL D. REEVE, *Manuscripts Copied from Printed Books*, in *Manuscripts in the Fifty Years after the Invention of Printing. Some Papers Read at a Colloquium at the Warburg Institute on 12-13 March 1982*, edited by Joseph Burney Trapp, London, e Warburg Institute, 1983, pp. 12-20, ripubblicato in ID., *Manuscripts and Methods: Essays on Editing and Transmission*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2011, pp. 175-183, e ancora da ANN M. BLAIR in *Reflections on Technological Continuities: Manuscripts Copied from Printed Books*, «The Bulletin of the John Rylands Library», XCI, 2015, 1, pp. 7-33, e da FRANS A. JANSSEN in *Manuscript Copies of Printed Works*, «Quaerendo», XLI, 2011, 3-4, pp. 295-310 con particolare riguardo ai secoli XVI-XX.

¹⁹ WALTER BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 1936. Per le citazioni seguenti del saggio di Walter Benjamin, tradotto in italiano solo nel 1966 (Torino, Einaudi), è stata utilizzata la seguente edizione: WALTER BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, prefazione di Cesare Cases, traduzione di Enrico Filippini, con una nota di Paolo Pullega, Torino, Einaudi, 2000. Sterminata la bibliografia su W. Benjamin; mi limito qui a citare il contributo di ELI FRIEDLANDER, *Walter Benjamin. Ein philosophisches Porträt*, übersetzt aus dem Englischen von Christa Krüger, München, Verlag C. H. Beck, 2013.

da Benjamin interessa piuttosto l'editoria del XIX secolo e del periodo compreso tra il 1900 e il 1930, oggetto della prima parte del saggio, mentre nella seconda parte sono trattati la fotografia e il cinema. Apparentemente tutto questo non sembra risultare attinente all'oggetto della nostra indagine, ossia la stampa nel XV secolo; il discorso cambia tuttavia nel momento in cui si ricercano nelle riflessioni di Benjamin spunti metodologici e di analisi della produzione a stampa, applicabili anche al contesto quattrocentesco. Un parallelismo certo difficile da ammettere in quanto, pur essendo ogni manoscritto un *unicum*, spesso non può essere paragonato a un'opera d'arte. Quindi, se si sceglie di condurre l'indagine a partire dallo studio di Benjamin, dobbiamo necessariamente superare l'ipotesi dell'ammissibilità di questo limite da parte dell'autore; anzi dobbiamo guardare all'interpretazione di Benjamin come a una guida e a una fonte di stimoli.

In questa sede riprenderò, argomentandole, alcune questioni anticipate nel mio *Grundriss der Inkunabelkunde*, dove necessariamente esse risultano solo accennate.²⁰

In apertura del suo saggio Benjamin, nel presentare la stampa come «la riproducibilità tecnica della scrittura» attuata «sulla scala della storia mondiale», afferma:

In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, infine da terzi semplicemente avidi di guadagni. La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con una crescente intensità. [...]. Con la silografia diventò per la prima volta tecnicamente riproducibile la grafica; così rimase a lungo, prima che, mediante la stampa, diventasse riproducibile anche la scrittura. Gli enormi mutamenti che la stampa, cioè la riproducibilità tecnica della scrittura, ha suscitato nella letteratura sono noti. Ma essi costituiscono soltanto un caso, benché certo particolarmente importante, del fenomeno che qui viene considerato sulla scala della storia mondiale. Nel corso del Medioevo, alla silografia vengono ad aggiungersi l'acquaforte e la puntasecca, come all'inizio del secolo XIX, la litografia.²¹

Per il filosofo tedesco i progressi e le innovazioni sono insiti nella forma: «Se nella litografia era virtualmente contenuto il giornale illustrato, nella fotografia si nascondeva il film sonoro».²² D'altra parte la riproduzione meccanica, che parte dall'apparato iconografico mediante il ricorso alla xilografia, è qualcosa di completamente diverso, con nuove implicazioni che devono essere considerate; sono quelli che Benjamin, in riferimento

²⁰ WOLFGANG SCHMITZ, *Grundriss der Inkunabelkunde. Das gedruckte Buch im Zeitalter des Mediewechsels*, Stuttgart, Anton Hiersemann Verlag, 2018, pp. 11-41 e altrove (si veda la recensione di Federica Fabbri, «TECA», 3ns., XI, 2021, pp. 135-137).

²¹ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., p. 20.

²² Ivi, p. 21.

alla stampa, identifica come «enormi mutamenti».²³ Per analogia, dunque, è possibile trarre uno spunto interpretativo da quanto Benjamin assegna al rapporto fra la litografia, il giornale illustrato, la fotografia e il film sonoro. Seguendo il ragionamento proposto da Benjamin, infatti, viene naturale interpretare la xilografia come una forma che include nella sua essenza la stampa mediante l'impiego di tavolette di legno e, in prospettiva, la stampa a caratteri mobili, che consentono all'opera la massima applicabilità del principio di riproducibilità.

Allo stesso modo e proseguendo sul sentiero tracciato dal filosofo tedesco, il processo di copiatura dei codici, intesi come duplicati più esatti possibili dell'originale, ha sempre determinato la nascita di riproduzioni, da intendersi come «rinascite dell'originale». A differenza dell'opera d'arte, non si tratta chiaramente di facsimili riuniti in serie create in simultanea;²⁴ da sempre i manoscritti sono stati veicoli di trasmissione nello spazio e nel tempo, imprescindibili per assicurare la sopravvivenza dei testi in precario stato conservativo mediante il loro trasferimento su nuovi supporti.

Queste riflessioni, peraltro, si trovano già formulate nel capitolo XVI (*Quam meritorium sit libros novos scribere et veteres renovare*) della silloge di

²³ Ivi, p. 20.

²⁴ A titolo esemplificativo si consideri il facsimile del manoscritto *Scivias*, primo della cosiddetta "trilogia profetica" di Ildegarda di Bingen (1098-1179), comprendente anche il *Liber vitae meritorum* e il *Liber divinorum operum*. Le tre opere fanno parte del *Rupertsberger Riesenkodex*, poderoso codice pergameneo di 481 carte conservato alla Hochschul- und Landesbibliothek RheinMain (Wiesbaden), che contiene tutte le opere della santa di Bingen ad esclusione di quelle che trattano di medicina naturale. Il codice fu iniziato nel monastero di Rupertsberg, nei pressi di Bingen, quando la monaca era ancora in vita. Il manoscritto *Scivias*, distrutto a Dresda nel corso del secondo conflitto mondiale, era stato fortunatamente ricopiato tra il 1927 e il 1933 dalle religiose dell'Abbazia di S. Ildegarda, che ne riproducessero fedelmente anche le 35 miniature realizzate con colori puri. Per l'edizione facsimilare: *Liber Scivias. Die göttlichen Visionen der Hildegard von Bingen*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt (ADEVA), 2012. Per una descrizione del manoscritto rimando a: GOTTFRIED ZEDLER, *Die Handschriften der Nassauischen Landesbibliothek Wiesbaden*, Leipzig, Otto Harrassowitz, 1931, pp. 1-3, disponibile anche online su *Manuscripta mediaevalia* (http://bilder.manuscripta-mediaevalia.de/hs//katalogseiten/HSK0737_b001.jpg.htm). In particolare, sulle miniature del codice *Scivias*: HILDEGARD VON BINGEN, *Scivias. Die Miniaturen von Rupertsberg*, herausgegeben von Hildegard Schönfeld, unter Mitarbeit von Wolfgang Pödehl, Bingen, Pennrich, 1979, disponibile anche online (<https://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/b/b038372.pdf>). Sul *Rupertsberger Riesenkodex* si veda la scheda di Gottfried Zedler in *Die Handschriften der Nassauischen Landesbibliothek Wiesbaden*, cit. pp. 3-17, disponibile anche online su *Manuscripta mediaevalia* (http://bilder.manuscripta-mediaevalia.de/hs//katalogseiten/HSK0737_b003.jpg.htm); STEFAN MORENT, *Hildegard von Bingen (1098-1179): Der Rupertsberger „Riesenkodex“*, Wiesbaden, Hessische Landesbibliothek Hs.2, in «Beiträge zur Gregorianik», XXVI, 1998, pp. 81-96; MICHAEL EMBACH, *Der Riesencodex*, in ID., *Die Schriften Hildegards von Bingen. Studien zu ihrer Überlieferung und Rezeption im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*, Berlin, Akademie Verlag, 2003, pp. 36-65. Digitalizzazione al link: <https://hlbrm.digitale-sammlungen.hebis.de/handschriften-hlbrm/content/titleinfo/449618>.

Richard de Bury (1281 o 1286/87-1345) in lode al libro, nota con il titolo di *Philobiblon*:

Verum quia omne quod servit mortalibus per prolapsum, temporis mortalitatis dispendium patitur, necesse est vetustate tabefacta volumina innovatis successoribus instaurari (...). Sicut enim librorum corpora, ex contrariorum commixtione compacta, sue compositionis continuum sentiunt detrimentum, sic per prudentiam clericorum reperiri debet remedium, per quod liber sacer, solvens nature debitum, hereditarium obtineat substitutum et simile semen fratri mortuo suscitetur (...). Sunt igitur transcriptiones veterum quasi quedam propagationes recentium filiorum, ad quos paternum devolvatur officium, ne librorum municipium minuat.

Ma se è vero (com'è vero) che quello che serve ai mortali si consuma nel tempo fino a perire, è necessario provvedere alla sostituzione dei volumi consunti dalla vecchiaia con altri nuovi (...). Dato che il corpo dei libri deriva dall'unione di materiali contrari, ed è quindi soggetto a continuo deterioramento delle sue parti, proprio per questo l'accortezza dei chierici deve consistere nel trovare un rimedio affinché il libro sacro, pagando così il debito con l'ordine naturale delle cose, trovi, con la nascita di un seme uguale al fratello morto, un erede degno di sostituirlo (...). Quindi trascrivere i libri antichi è un po' come generare una nuova progenie di figli che subentra al padre nelle sue funzioni, in modo che la cittadella dei libri non abbia a soffrirne.²⁵

Le parole di Richard de Bury, che alla riproducibilità tecnica contrappone «la nuova progenie di figli», nata dall'attività di copiatura del libro manoscritto, risalgono al 1345, un secolo prima dell'introduzione della stampa. Diversamente dal de Bury, sul finire del XV secolo, Giovanni Tritemio, poté mettere a confronto manoscritti e libri a stampa in termini di durata e stabilità nel tempo, ma giunse comunque a conclusioni analoghe a quelle dell'amico bibliofilo di Petrarca: «Sed absque scriptoribus non potest scriptura diu salva consistere, que et casu frangitur et vetustate corrumpitur».²⁶ Il copista («scriptor») è connaturato al processo di copiatura delle opere («scriptura»), che preserva dalla distruzione mediante la sua attività di riproduzione manuale; egli incarna il passaggio dalla dimensione riproduttiva del prodotto scrittoriale a quella del soggetto che trascrive il testo. La scrittura è azione salvifica, dunque concepita come ciclo senza fine, come costante rinascita spirituale di un testo, affidata non all'oggetto ma all'artigiano della penna. Spezzare questa catena comporta la perdita definitiva del testo. Tritemio, pertanto, istituì l'equivalenza fra scrittura manuale e conservazione del testo associandola a uno specifico supporto, quello pergameneo. La sua

²⁵ RICCARDO DA BURY, *Philobiblon, o L'amore per i libri*, introduzione di Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri; traduzione e note di Riccardo Fedriga, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1998, pp. 174-176.

²⁶ G. TRITEMIO, *Elogio degli amanuensi*, cit., p. 34: «Infatti, senza gli amanuensi, la scrittura non potrebbe resistere a lungo poiché verrebbe corrotta dal tempo e dispersa dal caso».

diffidenza nei confronti della stampa derivava da quello cartaceo, come si sa funzionale all'alto tasso di riproducibilità tecnica del libro tipografico rispetto a quello manoscritto:

Impressura enim res papirea est et brevi tempore tota consumitur. Scriptor autem membranarum commendans litteras, et se et ea, que scribit, in tempus longinquum extendit. Unde ipse ecclesiam ditat, fidem conservat, hereses destruit, vicia repellit, mores instruit et dat incrementa virtutibus.

Inoltre bisogna riconoscere che i testi a stampa, essendo su carta, si consumano in breve tempo. Al contrario, il copista scrivendo su pergamena, diffonde in tal mondo la propria fama e quella di ciò che ha scritto, lontano nel tempo. In questo modo il copista arricchisce la Chiesa. Infatti così facendo, conserva la fede, annienta le eresie, allontana il vizio, insegna i buoni costumi e magnifica le migliori virtù.²⁷

In questo modo, tuttavia, Tritemio contrappose in modo inappropriato manoscritto pergamenaceo e stampa su carta; già nel XV secolo per la maggior parte dei manoscritti si impiegava la carta, anche se è vero che assai spesso questi codici erano realizzati ad uso personale, mentre i copisti professionisti impiegavano in prevalenza la pergamena; d'altra parte, sono sempre esistite stampe su pelle animale, sia pure limitate, per ragioni di costi, come nel caso dei manoscritti, ad esemplari di particolare pregio o appartenenti a speciali tirature. A ben vedere, Tritemio sostenne la stessa distinzione sostenuta da Vespasiano da Bisticci (manoscritto in pergamena contro stampa su carta). Va tuttavia precisato che il libro in pergamena caratterizzò prevalentemente la stampa delle origini e che esso presto ridusse la sua area d'azione da un lato entro mercati di nicchia (ad esempio quello degli Statuti) dall'altro nell'alveo di mercati di lusso, dove sopravvisse a partire dal primo Cinquecento quasi esclusivamente nella proposta editoriale di Aldo Manuzio (1452/55 ca.-1515).²⁸ Proprio come il libraio fiorentino, Tritemio afferma in più luoghi la superiorità del manoscritto sul libro a stampa.²⁹ La sua analisi culmina con il confronto

²⁷ GIOVANNI TRITEMIO, *Elogio degli amanuensi*, cit., p. 34. E ancora: «Quis nescit quanta sit inter scripturam et impressuram distantia? Scriptura enim, si membranarum imponitur, ad mille annos poterit perdurare, impressura autem, cum res papirea sit, quamdiu subsistet? Si in volumine papireo ad ducentos annos perdurare potuerit, magnum est» («Chi può ignorare infatti quale profonda differenza ci sia tra la scrittura e la stampa? La scrittura, se posta su pergamena, può durare anche mille anni, la stampa invece, poiché è abitualmente prodotta su carta, per quanto tempo potrà durare? Se un volume di carta può resistere duecento anni è già molto», p. 65).

²⁸ Su questo tema, con riferimento al mercante di Francoforte Peter Ugelheimer, si veda in particolare *Hinter dem Pergament: die Welt. Der Frankfurter Kaufmann Peter Ugelheimer und die Kunst der Buchmalerei im Venedig der Renaissance*, herausgegeben von Christoph Winterer, Frankfurt, Dommuseum; München, Hirmer, 2018.

²⁹ G. TRITEMIO, *Elogio degli amanuensi*, cit.: «Quod si etiam omnes libri totius mundi imprimerentur, a studio suo scriptor devotus nequaquam deberet desistere, sed etiam impressos utiles per scripturam perpetuare, qui alioquin diu non valent subsistere. Hoc

delle caratteristiche dei manoscritti («scriptura») e dei libri a stampa («impressura»), affidato al capitolo VII: «Scriptis enim codicibus nunquam impressioni ex equo comparantur; nam orthographiam et ceteros librorum ornatus impressura plerumque negligit. Scriptura autem maioris industrie est».³⁰ Egli è tuttavia consapevole che travisamenti del significato di singole parole, disattenzione o modifiche volontarie al testo da parte del copista hanno prodotto manoscritti molto scadenti. Ma è evidente che le conseguenze generate dalla presenza di errori nei libri a stampa sono ben maggiori. Nonostante la sua strenua difesa dell'opera di trascrizione manuale dei testi per il processo di profonda e continua assimilazione dei contenuti che essa implica, non si può affermare che Tritemio fosse per principio un nemico della stampa, di cui egli comunque sfruttò le potenzialità per la diffusione delle sue opere,³¹ il che ben si concilia con l'atteggiamento di molti religiosi nei confronti dei testi comunemente adottati nella liturgia.³²

Benjamin continua poi la sua disamina soffermandosi sul conflitto esistente tra «l'hic et nunc dell'opera d'arte», ossia della sua autenticità, e le caratteristiche degli esiti della sua riproduzione:

Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: *l'hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza, e in null'altro, si è attuata la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo durare (...). *L'hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità (...). L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica – e naturalmente non di quella tecnica soltanto. Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale, che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade nel caso della riproduzione tecnica. Essa può, per esempio mediante la fotografia, rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. È questo il primo punto. Essa può inoltre introdurre la

enim faciens dabit scripturis nutantibus firmitatem, parvis precii magnitudinem, caducis temporis longevitatem» («Quindi, se anche tutti i libri del mondo venissero stampati, il devoto amanuense non dovrà mai desistere dal proprio compito, ma anzi dovrà impegnarsi nel preservare, mediante la scrittura, i libri a stampa più utili, che altrimenti non potrebbero conservarsi tanto a lungo. In questo modo infatti, il copista darebbe stabilità a forme di scrittura ancora incerte, farebbe acquistare valore a cose che ne hanno ben poco, e longevità ciò che è così soggetto al trascorrere del tempo», p. 66).

³⁰ G. TRITEMIO, *Elogio degli amanuensi*, cit. «Infatti, i codici manoscritti non potranno mai essere paragonabili a quelli a stampa, in particolare perché l'ortografia e l'ornato dei libri a stampa sono spesso molto trascurati, mentre la scrittura è sempre prodotta con estrema cura e attenzione» (p. 67).

³¹ 29 edizioni registrate in ISTC entro il 1500.

³² H. WIDMANN, *Vom Nutzen und Nachteil*, cit. p. 16, con riferimento alle posizioni in un primo momento assunte da Nicola Cusano.

riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili (...).

Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la circostanza intrinseca dell'opera d'arte – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc* (...). Cioè: la sua autenticità. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa.

Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di "aura"; e si può dire: ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'"aura" dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto.³³

Per estensione, queste riflessioni rendono evidente la sostanziale differenza, avvertita nel XV secolo, tra manoscritto e stampa: secondo i detrattori della nuova *ars*, con la produzione tipografica venne meno l'*hic et nunc*, l'esistenza della copia in un solo luogo e uno specifico tempo. Il libro a stampa, infatti, diede vita a una serie di riproduzioni dotate di una storia che spazia lungo i secoli e attraversa i limiti dello spazio. Ma proprio questa storia rende nello stesso tempo l'oggetto riprodotto un'opera irripetibile e individuale, autentica tanto quanto la copia manoscritta. Questo vale sia per le alterazioni materiali (invecchiamento, danneggiamento) sia per la storia personale dell'oggetto legata ai passaggi di mano tra i vari possessori. L'elemento di unicità, insomma, sarebbe una caratteristica anche del libro tipografico, non solo di quello scritto a mano. Eppure, è essenzialmente nella mancanza del carattere di unicità che Paul Oscar Kristeller (1905-1999) – studioso più di manoscritti che di tipografia – riconobbe la differenza tra l'individuo (manoscritto) e la specie (stampa).³⁴ Un'edizione a stampa si presenta come un insieme di 50, 100, 500 o più esemplari, mentre le copie manoscritte sono più spesso uniche che non multiple. Se l'amanuense opera più frequentemente in solitudine

³³ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., pp. 22-23. Sembra lecito, tuttavia, interrogarsi sul grado di conoscenza da parte di Benjamin dei prodotti della stampa incunabolistica, nel 1936 appannaggio esclusivamente di specialisti e collezionisti. La riflessione qui formulata appare infatti in contrasto con quanto affermato da William Mills Ivins in *Prints and Visual Communication*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1953; Ivins era peraltro il curatore di un museo e non un filosofo e un critico letterario.

³⁴ PAUL OSKAR KRISTELLER, *Aufgaben und Probleme der Handschriftenforschung*, in ID., *Humanismus und Renaissance, I: Die antiken und mittelalterlichen Quellen*, herausgegeben von Eckhard Kessler, Übersetzungen aus dem Englischen von Renate Schweyen-Ott, München, W. Fink, 1974, pp. 210-221: 211.

e interviene talvolta sul testo, il processo di stampa segue regole ben definite, frutto di una comunità di lavoro (compositori, correttori, censori, curatori, etc.). La stessa tecnologia tipografica pone, inoltre, limiti al principio della riproducibilità (si pensi alle coloriture successive alla stampa, come la rubricatura e la xilominiatura). Essa appare ben più rigida, forse più perfetta ma anche sterile, perché si basa sul principio dell'assemblaggio di più elementi standardizzati dello stesso tipo, siano essi relativi alla composizione del testo o all'impiego di matrici per le illustrazioni.

Questo spiega perché i bibliofili non cessarono mai di chiedere la trascrizione e la decorazione di codici manoscritti in quanto ritenuti oggetti "vivi", dotati di "aura". Per i cultori dell' "aura" del manoscritto, gli esemplari a stampa tradivano troppo la loro origine tecnica e risultavano testimonianze di natura indiretta. In talune officine, in certi generi editoriali (quelli popolari o di amplissima diffusione), la scarsa qualità della produzione tipografica, dovuta al contenimento del costo, e il basso livello di attenzione, che generava refusi, disallineamento di caratteri e altri incidenti tecnici, contribuì a determinare la perdita dell' "aura" subita dagli incunaboli. Perché la diffidenza nei confronti dei prodotti tipografici permaneva anche quando i libri stampati si avvicinavano nell'aspetto ai manoscritti con la rigida regolarità di un carattere ben inciso e una più armonica composizione tipografica; le ragioni risiedono nel fatto che il tecnicismo proprio del processo di stampa rendeva comunque "impersonale" e "meccanica" la copia impressa, in contrapposizione alla "vita" che caratterizzava i manoscritti. Le copie stampate, per dirla con Benjamin, non raggiungevano il rango di «testimonianza storica» e di «autorità». A sottolineare questa particolare valutazione del prodotto manoscritto sono le maledizioni scagliate contro il furto di libri, che già in epoca medievale dovevano funzionare sia nei confronti della trascrizione errata o consapevolmente divergente sia per scongiurare il rischio di furto di manoscritti di pregio.³⁵ Il meccanismo di riproduzione attualizza ciò che viene riprodotto attraverso edizioni sempre nuove, che sostituiscono *l'hic e nunc* dell'originale.

Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), per fare un esempio, nel 1481 circa, fece copiare e sontuosamente miniare dal Maestro del Plinio di Pico un manoscritto dell'*Historia naturalis* di Plinio il Vecchio,³⁶ sebbene fossero disponibili già all'epoca otto edizioni a stampa di quel testo. La biblioteca allestita dal re ungherese Mattia Corvino (1443-1490)

³⁵ GOTTLIEB-AUGUST CRÜWELL, *Die Verfluchung der Bücherdiebe*, «Archiv für Kulturgeschichte», IV, 1906, 2, pp. 197-223; MARC DROGIN, *Anathema! Medieval Scribes and the History of Book Curses*, Totowa, Allanheld, Osmun & Co.; Montclair, Abner Schram, 1983; LUCIO COCO, *Contro i ladri di libri. Maledizioni e anatemi*, con una nota di Edoardo R. Barbieri, Firenze, Le Lettere, 2020.

³⁶ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, MS Lat. VI, 245 (=2976).

comprendeva verosimilmente oltre duemila volumi;³⁷ si trattava perlopiù di manoscritti, un terzo dei quali in lingua greca, che il sovrano aveva commissionato alle botteghe librerie di Firenze e ai copisti italiani presenti nella rocca di Budapest, avvalendosi *in primis* del contributo filologico di umanisti. L'eccellente qualità delle loro miniature li rende importanti testimoni della cultura rinascimentale.³⁸ Nel 1550 ca. il duca di Borgogna

³⁷ CSABA CSAPODI, KLARA CSAPODI-GARDONYI, *Bibliotheca Corviniana: die Bibliothek des Königs Matthias Corvinus von Ungarn*, 2. neubearbeitete Auflage, Budapest, Corvina Kiado; Magyar Helikon, 1978, p. 26: «Wie groß mochte die Zahl der Codices un der Inkunabeln damals gewesen sein? (...). Die fabelhafte Zahl von 50 000 Bänden, die im 17. Jahrhundert aufkam, ist natürlich weit von der Wirklichkeit entfernt. Doch genauso unhaltbar sind die späteren übertrieben niedrigen Schätzungen von 400 bis 500 Bänden. Die Tatsache, daß keine positiven Angaben über den Bestand der Bibliothek vorhanden sind, macht die große Fluktuation der Schätzungen begreiflich. Legt man alle in Betracht zu ziehenden Umständen auf die Waagschale (...) so kommt man mit ziemlicher Sicherheit auf 2000 bis 2500 Bände, Handschriften und gedruckte Bücher zusammengenommen, wobei jedoch die Zahl der gedruckten Bücher verhältnismäßig gering gewesen sein muß. (...). Als Ergänzung der königlichen Bibliothek können die im selben Schloß verwahrte kleinere, etwa aus 50 bis 100 Bänden bestehende Sammlung der Königin Beatrix und ferner etwa in gleicher Anzahl die prächtigen liturgischen Bücher der königlichen Schloßkapelle angesehen werden; dazu noch die überwiegend theologischen, kirchenrechtlichen, liturgischen Bücher, Predigtsammlungen des Priesterkollegiums, das der König im Bereich der königlichen Kapelle gegründet hatte, mit etwa 600 bis 800 Bänden. Alles zusammengenommen darf man also den Bestand der unterschiedlichen Sammlungen auf Schloß Buda auf 3000 Bände schätzen» [trad. it.: «Quanti codici e incunaboli custodiva la Biblioteca Corviniana? La stima di 50.000 volumi ipotizzata nel XVIII secolo è tutt'altro che attendibile per quanto anche le successive valutazioni (400-500 libri) non possano essere accolte perché evidentemente sottostimate. In mancanza di dati certi sulla quantità dei libri presenti nella biblioteca di Matteo Corvino possono essere fatte solo ipotesi sul numero di volumi esistenti; si giustifica così la vistosa divergenza tra le singole formulazioni. Una valutazione critica della questione consente di stimare la consistenza della Biblioteca Corviniana in 2.000-2.500 esemplari tra codici manoscritti e libri a stampa, per quanto la presenza degli stampati fosse nettamente inferiore alle testimonianze manoscritte (...). A questi occorre aggiungere i 50-100 libri della biblioteca personale della regina Beatrice [d'Aragona, moglie del sovrano ungherese, *n.d.r.*], ugualmente conservati nel castello, come pure i sontuosi libri liturgici, all'incirca di egual numero, custoditi nella cappella del castello, nonché i libri di Teologia, Diritto ecclesiastico e Liturgia, le raccolte di prediche prodotte dal collegio istituito dal sovrano nella cappella reale, stimabili in 600-800 unità. In totale, perciò, possiamo realisticamente pensare che nella residenza reale vi fossero circa 3.000 volumi»]. Sulla presenza di libri a stampa nella Biblioteca Corviniana rimando alle riflessioni di JÓZSEF FITZ, *König Matthias Corvinus und der Buchdruck*, «Gutenberg-Jahrbuch», 1939, pp. 128-137; ID., *Mátyás király, a könyvbarát*, in *Mátyás király: emlékkönyv születésének ötszázéves fordulójára*, az első kötet bevezető tanulmányát írta Gróf Teleki Pál, a második kötet bevezető tanulmányát írta Hóman Bálint; közreműködésével szerkesztette Lukinich Imre, II, Budapest, A Korvin Mátyás Magyar - Olasz Egyesület megbízásából kiadja a Franklin-Társulat, [1940?], pp. 209-249.

³⁸ C. CSAPODI, K. CSAPODI-GARDONYI, *Bibliotheca Corviniana*, cit. Gli esemplari corviniani rappresentano oggi una parte significativa del posseduto di molte biblioteche; su questo tema si rimanda a: *Nel segno del corvo: libri e miniature della biblioteca di Mattia Corvino re d'Ungheria (1443-1490)*, presentazioni di Nicola Bono, Gábor Görgey, Francesco Sicilia,

Carlo il Temerario (1433-1477) commissionò per la propria figlia Maria di Borgogna (1457-1482) un manoscritto calligrafico oggi conservato alla Bibliothèque Royale di Bruxelles.³⁹ E proprio i libri calligrafici ebbero lungo corso anche dopo l'introduzione della stampa, che assecondò il loro bisogno offrendo numerose edizioni tipografiche a lettori che non potevano permettersi le costosissime versioni manoscritte.⁴⁰

Pico della Mirandola (possessore di numerosi libri a stampa), il re Mattia Corvino e Carlo il Temerario, poiché disponevano di mezzi finanziari straordinari, avevano la possibilità di circondarsi di oggetti librari dotati di "aura", riflesso indiscutibile del loro potere, della loro raffinatezza intellettuale e della loro influenza culturale.

Analogamente, non mancarono casi in cui principi e signori preferirono il mezzo tipografico ai codici manoscritti, ancor più se per scopi celebrativi, come prova l'imperatore Massimiliano I d'Asburgo (1459-1519), il quale seppe sfruttare abilmente e proficuamente la stampa per immortalare le proprie gesta, come dimostra il *Theuerdank*,⁴¹ da lui stesso composto, per il quale fu utilizzato un carattere ispirato alla scrittura impiegata negli abbecedari di epoca coeva.⁴² La preferenza nei confronti della stampa rimase tuttavia circoscritta a casi ben precisi e limitati:

Nonostante, tuttavia, le illimitate possibilità offerte dalla stampa, Massimiliano dimostrò sempre una predilezione per l'unicità del libro manoscritto con miniature realizzate a mano (...). *Das Heldenbuch* era

István Monok, Modena, *Il Bulino* edizioni d'arte, 2002. Per la bibliografia su Mattia Corvino rinvio alla bibliografia riportata nella sezione dedicata del progetto *Bibliotheca Corviniana Virtulis*, <<https://corvina.hu/en/front/>>.

³⁹ Bruxelles, Bibliothèque Royale, MS II 845. Edizione facsimilare: *Das Kalligraphiebuch der Maria von Burgund*, Luzern, Quaternio Verlag, 2015. Sull'abbecedario di Maria di Borgogna si veda altresì PIERRE DUMONT, *L'alphabet gotique dit de Marie de Bourgogne: reproduction du codex Bruxellensis II 845*, Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I, 1972.

⁴⁰ Su questo tema si veda in particolare STANLEY MORISON, *Selected Essays on the History of Letter-forms in Manuscript and Print*, edited by David McKitterick, Cambridge, Cambridge University Press, 1981; ID., *Early Italian Writing-books: Renaissance to Baroque*, edited by Nicolas Barker, Verona, Valdonega; London, The British Library, 1990, 2 voll.

⁴¹ Sul *Theuerdank*, lungo poema cavalleresco in versi, in lingua germanica, che narra le avventure dell'omonimo protagonista, si veda: *Die Abenteuer des Ritters Theuerdank: Kolorierter Nachdruck der Gesamtausgabe von 1517*, [Köln], Taschen, 2003, con introduzione storica di Stephan Füssel.

⁴² *Die geuerlicheiten vnd einsteils der geschichten des loblichen streytparen vnd hochberümbten helds vnd Ritters herr Tewrdannckhs*, Augsburg: Johann Schönsperger der Ältere, 1517, 2°, edizione a stampa arricchita da 118 xilografie intagliate da Jost de Negker di Anversa su disegni di Leonhard Beck, Hans Schäufelein, Hans Burgkmair e altri incisori minori. I caratteri furono incisi da Vinzenz Rockner (VD16 ZV 17067). Altro esempio di libro di interesse bibliofilo e antiquario, rievocazione del passato legato alla tradizione dei libri cavallereschi, è l'*Ambraser Heldenbuch*, manoscritto miscelaneo di poesia in lingua alto-tedesca media, commissionato dall'imperatore Massimiliano I agli inizi del XVI secolo con funzione autocelebrativa: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. N. 2663.

vergato su pergamena e impreziosito da miniature di corredo. Il *Gebetbuch* venne sì stampato,⁴³ ma la copia riservata all'imperatore rimane un *unicum* per il *corpus* di disegni realizzati a mano.⁴⁴

Il favore nei confronti del prodotto manoscritto si misurò anche nella realizzazione di sontuosi codici commissionati in occasione di eventi celebrativi, a dimostrazione della persistenza dell' "aura" che circondava le carte vergate a mano. Al nucleo di testimonianze della poesia in lingua alto-tedesca media appartiene il *Buch der Abenteuer* del pittore e cronista bavarese Ulrich Füetrer (*ante* 1450- ca. 1500). Esso si presenta come una sorta di *corpus* dell'epopea arturiana, di cui nel 1487, nel monastero benedettino di Tegernsee, in occasione del matrimonio del duca bavarese Alberto IV di Wittelsbach (1447-1508) con l'arciduchessa Cunegonda d'Austria (1465-1520), fu realizzato un sontuoso codice.⁴⁵ Così il sovrano intese celebrare se stesso e la sua corte soprattutto perché solo una piccola cerchia di persone, e non un vasto pubblico, sarebbe stata in grado di comprenderlo e apprezzarlo.⁴⁶

La volontà di non strappare al libro quella che Benjamin chiama «aura» appare ancor più evidente se si pensa al *codex* esemplato su una delle prime Bibbie tedesche a stampa,⁴⁷ copiato da Erasmus Stratter e miniato da Ulrich Schreiber a Salisburgo per conto del principe vescovo Bernhard von Rohr (1421-1487) a esaltazione delle nozze di sua sorella con Andreas von Kreig.⁴⁸ Allo stesso modo per gli imenei dell'imperatore Massimiliano

⁴³ Il libro di preghiere (*Gebetbuch*) dell'imperatore Massimiliano I fu stampato ad Augusta nel 1513 da Johann Schönsperger il Vecchio in appena dieci esemplari su pergamena per l'Ordine di San Giorgio (VD16 M 1657). Ne sopravvivono otto, di cui uno, diviso tra la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco (2 L.impr.membr. 64) e la Bibliothèque municipale di Besançon (67633 RILL), fu impreziosito negli anni 1514/15 con disegni di Albrecht Dürer, Lucas Cranach il Vecchio (Monaco), Hans Burgkmair il Vecchio, Hans Baldung Grien e altri artisti di spicco dell'epoca (Besançon).

⁴⁴ „Aber trotz der unbegrenzten Möglichkeiten des Druckes zeigte Maximilian bis in sein Alter eine Vorliebe für die Einmaligkeit des geschriebenen Buches mit handgemalten Miniaturen. [...] Das Heldenbuch wurde auf Pergament geschrieben und mit Miniaturen versehen. Das Gebetbuch wurde zwar gedruckt, aber das kaiserliche Exemplar blieb durch die Handzeichnungen ein Unikum“: FRANZ UNTERKIRCHER, *Maximilian I. Ein kaiserlicher Auftraggeber illustrierter Handschriften*, Hamburg, Maximilian-Gesellschaft, 1983, p. 9.

⁴⁵ Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 1 (qui digitalizzato: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb00074101?page=,1>).

⁴⁶ Appartiene a questa tipologia di codici anche l'esemplare della Bibbia miniato nella bottega fiorentina di Attavante degli Attavanti sul finire del XV secolo per il re del Portogallo Manuele I; su questo si veda: ANNA MELOGRANI, *Tipologie e costi della miniatura fiorentina di fine Quattrocento: un riesame della Bibbia di Attavante per il re di Portogallo*, «Bollettino d'arte», s. 7, XCVI, 2011, 10, pp. 111-124.

⁴⁷ *Biblia* (in tedesco), [Strassburg: Johann Mentelin, *ante* 27 giugno 1466], 2° (ISTC ib00624000, GW 4295).

⁴⁸ Graz, Universitätsbibliothek, N. IV. 48. Sulle copie manoscritte ricavate da esemplari a stampa rinvio al censimento dei manoscritti in lingua tedesca (750-1520) tra Medioevo e

I d'Asburgo con Bianca Maria Sforza (1472-1510), dall'incunabolo dell'*Epithalamion* di Giasone dal Maino stampato nel 1494⁴⁹ fu realizzata una splendida copia con i ritratti degli sposi, donata all'imperatrice nel 1509, quindici anni dopo la cerimonia nuziale.⁵⁰ Non pochi esempi dunque provano quanto il manoscritto fosse ritenuto più idoneo del libro a stampa in occasione di un tributo celebrativo entro una cerchia di pubblico che poteva permettersi di distinguersi e di proporre un modello di riproduzione dei testi molto differente da quello tecnologico e seriale della tipografia. Tali fatti sono ben noti agli studiosi di manoscritti e libri a stampa di antico regime tipografico, mentre non altrettanto lo sono per quanti, influenzati dal pensiero critico di Benjamin sulla tipografia dell'Otto e del Novecento – la sola a cui il critico tedesco guardava quando associava il libro di età industriale alla riproduzione meccanica – dimenticano quanto *l'ars artificialiter scribendi* abbia determinato un processo di avvicinamento e di «attualizzazione del riprodotto» che ebbe non pochi, certo ricchissimi e assai potenti, oppositori.

Alla distinzione fra manoscritto e stampa, tuttavia, non corrispondeva per forza una maggiore libertà di espressione. Benjamin riconobbe infatti alla riproduzione meccanica una maggiore libertà rispetto all'operazione di copiatura per le opportunità offerte alla vista e per le nuove forme di presentazione che essa è in grado di offrire.⁵¹ A Benjamin non sfuggì infatti la questione del condizionamento storico della percezione sensoriale umana, idea critica come si sa destinata a larghissima fortuna:⁵²

Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. Il modo secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana – il *medium* in cui essa ha luogo –, non è condizionato

prima età moderna: *Handschriftencensus. Eine Bestandsaufnahme der handschriftlichen Überlieferung deutschsprachiger Texte des Mittelalters* (<https://handschriftencensus.de>).

⁴⁹ JASON DE MAYNO, *Epithalamion in nuptiis Maximiliani et Blancae Mariae*, [Milano: Leonhard Pachel, post 8 IV 1494], 4° (ISTC im00401800, GW M22391).

⁵⁰ Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 12594, qui digitalizzato: <http://data.onb.ac.at/rec/AC13876378>. Su questo codice si veda la scheda in *Manuscripta.at.: Mittelalterliche Handschriften in Österreich*, con ampia bibliografia di riferimento: <https://manuscripta.at/?ID=6389>. Sugli incunaboli per sposalizi, con le descrizioni dei festeggiamenti nuziali, si veda il recente volume di CLAUDIO PASSERA, «In questo piccolo libretto». *Descrizioni di feste e di spettacoli per le nozze dei signori italiani del Rinascimento*, Firenze, Firenze University Press, 2021 (anche in versione *open access*), in particolare pp. 17-95. Sulle nozze imperiali tra Massimiliano I d'Asburgo e Bianca Maria Sforza l'autore manca di segnalare l'*Epithalamion* di Giasone del Maino, limitandosi a citare la *Coronatione e sposalizio di Bianca Sforza e Ludovico Sforza* di Baldassarre Taccone (Milano: Leonard Pachel, 1493, 4°, ISTC it00005600, GW M44707) e l'*Epithalamion* di Pietro Lazzaroni (Milano: Antonio Zarotto, 1 X 1494, ISTC il00110200, GW M17363).

⁵¹ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., pp. 22-23.

⁵² Si rinvia alle pagine di MARSHALL MCLUAN, *La galassia Gutenberg: nascita dell'uomo tipografico*, traduzione di Stefano Rizzo, Roma, Armando, 2011 (ed. orig.: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press, 1962).

soltanto in senso naturale, ma anche storico. L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorge⁵³ l'industria artistica tardo-romana e la *Genesi di Vienna*,⁵⁴ possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione (...). E se le modificazioni nel *medium* della percezione di cui noi siamo contemporanei possono venir intese come una decadenza dell' «aura», sarà anche possibile indicarne i presupposti sociali.⁵⁵

Riprendendo questo concetto, è dunque lecito porsi una domanda: come cambia nel XV secolo la percezione sensoriale della società nei confronti del libro? Il decadimento dell' "aura" ebbe implicazioni sociali. Ci furono copisti e non solo (si veda Sebastian Brant e i «libri inutili»⁵⁶) che si lamentano di una (più) generale diffusione di libri e informazioni. La stampa non determinò una democratizzazione del libro nel senso attuale del termine, bensì una distribuzione completamente nuova delle opere stampate a un numero crescente di lettori. Per molti secoli l'editoria si è posta come obiettivo principale l'aumento del numero di persone alfabetizzate, poi trasformatesi in lettori e acquirenti di libri, quindi attori di un mercato sempre più vasto e redditizio. L'osservazione di Benjamin, riferita al XIX secolo sia pure con implicazioni completamente diverse, può essere accostata con cautela al XV secolo, ovviamente non per le sue dimensioni e per egli effetti prodotti sulle masse:

Rendere le cose, spazialmente e umanamente *più vicine* è per le masse attuali un'esigenza vivissima, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione. Ogni giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza a impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio nell'effigie, nella riproduzione (...). La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione in cui la sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge all'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico.⁵⁷

Ancora una volta occorre valutare fino a che punto le riflessioni di Benjamin, che mai ha richiamato il libro di età incunabolistica, possano

⁵³ Così nella traduzione italiana di Enrico Filippini per Einaudi. Nel testo originale tedesco il predicato è correttamente declinato al plurale («entstanden») [*n.d.t.*].

⁵⁴ Di seguito il testo della nota esplicativa di commento prevista nella traduzione italiana (nota 6, p. 49), ma non nella versione originale tedesca: «*Wiener Genesis* è un famoso codice viennese del libro biblico della Genesi, probabilmente del secolo VI, particolarmente rinomato per le sue miniature, su cui cfr. F. WIECKHOFF, *Die Wiener Genesis*, Wien 1895». Sul Cod. Vindob. theol. graec. 31 si veda altresì: *Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Österreich*, VIII/4.1: PAUL BUBERL, *Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Nationalbibliothek in Wien. Die byzantinischen Handschriften. Der Wiener Dioskurides und die Wiener Genesis*, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1937-1938, disponibile anche online su <<http://www.manuscripta-mediaevalia.de>>.

⁵⁵ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., p. 24.

⁵⁶ Vedi nota 9.

⁵⁷ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., p. 25.

valere per la prima età moderna. Nel XV secolo la stampa tipografica fu accolta con entusiasmo da molti perché determinò un'onnipresenza, rendendo accessibili testi che fino a quel momento erano stati preclusi a lettori impossibilitati ad affrontare le spese necessarie a procurarsi codici e a salvare opere dell'antichità, di cui gli umanisti più avvertiti, come Poggio Bracciolini (1380-1459), avevano talvolta individuato un solo esemplare manoscritto.⁵⁸

Grazie alla riproduzione meccanica si generò un valore aggiunto che si traduce tanto nella nuova esperienza da parte dei lettori di disporre di più copie di una stessa edizione, traendone tutti i benefici possibili, quanto nelle aumentate possibilità di lettura e nella trasmissione dei testi. Ciò produsse nuove necessità legate a una disponibilità più ampia e diffusa di espedienti tecnici, quali indici, registri e numeri di pagina, già impiegati nei manoscritti ma con un minor livello di standardizzazione che implicava costi di progettazione più elevati. Inoltre la possibilità di leggere molti più libri rispetto a prima produce effetti nel lungo periodo sulla *mise-en-texte* e *mise-en-page*, come suggerito anche da Henri-Jean Martin.⁵⁹ Nel XV secolo aumentarono esponenzialmente i casi di inserimento di immagini realistiche nelle edizioni, come accaduto nella *Peregrinatio in terram sanctam* di Bernhard von Breydenbach (1440 ca.-1497)⁶⁰ e nel *Liber chronicarum/Weltchronik* di Hartmann Schedel (1440-1514);⁶¹ questa pratica si intensificò nel XVI secolo. Le immagini utilizzate servivano a trasmettere una inusuale prospettiva sulla realtà, mutandone decisamente la percezione. Il rinnovato gusto estetico impostosi sul finire del Quattrocento, che può fare a meno del colore, contribuì a consolidare la libertà acquisita dalla stampa tipografica.

⁵⁸ Ne è un bell'esempio l'edizione dei *Commentarii in orationes Ciceronis*, a cura di Gerolamo Squarzafico, Venezia: Johann von Köln e Johann Manthen, [tra il 2 VI e il 12 IX 1477], 2°, il cui colophon recita: «Hec est pars Quinti Asconii Pediani cura et diligentia Pogii Florentini, uiri litteratissimi, reperta in monasterio Sancti Galli prope Constantia xx millibus passuum, et ab ipsius Pogii exemplaribus a me A. Iu. transcripta, ac Venetiis per Johannem de Colonia sociumque eius Johannem Manthen de Gerretzheim impressa» (ISTC ia01154000, GW 2739). Tra le numerose copie rimaste di questa edizione si veda quella recentemente descritta nel catalogo curato da Maria Alessandra Panzanelli Fratoni, *Edizioni del XV secolo nella collezione Tiezzi Mazzoni della Stella Maestri*, Torrita di Siena, Associazione culturale «Villa Classica» in collaborazione con Società Bibliografica Toscana, 2018, pp. 36-39.

⁵⁹ *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*, sous la direction de Henri-Jean Martin et Jean Vezin, préface de Jacques Monfrin, ouvrage publié avec le concours du Centre national des Lettres, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie-Promodis, [1990].

⁶⁰ BERNHARD VON BREYDENBACH, *Peregrinatio in terram sanctam*, Magonza: Erhard Reuwich, 11 II 1486, 2° (ISTC ib01189000, GW 5075).

⁶¹ HARTMANN SCHEDEL, *Liber chronicarum*, Nürnberg: Anton Koberger per Sebald Schreyer e Sebastian Kammermeister, 12 VII 1493, 2° (ISTC is00307000, GW M40784); *Das Buch der Croniken und Geschichten* (tr.: Georg Alt), Nürnberg: Anton Koberger per Sebald Schreyer e Sebastian Kammermeister, 23 X 1493, 2° (ISTC is00309000, GW M40796).

Non si può ignorare che la stampa (specie), meno apprezzata per la «distruzione dell'aura» caratteristica del manoscritto (individuo), riceva anch'essa una propria nuova "aura". Un'edizione a stampa è apprezzata per il suo autore e per il messaggio che trasmette, oppure per una pregevole *mise-en-texte* o per un'eccellente impaginazione o per la qualità della carta o, più in generale, dell'apparato paratestuale. Il libro a stampa produce con le sue copie un proprio sistema di trasmissione, capace di interagire con il manoscritto ma in forme più articolate e complesse; ogni copia a stampa acquisisce inoltre una propria "aura" personale attraverso i singoli elementi che la compongono, come la decorazione, la rubricatura, la legatura e, in particolare, i segni di provenienza con tracce di lettura riconducibili a noti possessori.

A proposito del collocamento di una stampa nella sua tradizione plurisecolare, nel capitolo IV Benjamin tratta dell'originaria integrazione dell'opera d'arte nel contesto della fortuna e affronta il problema della sua emancipazione mediante la riproducibilità meccanica:

L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione. È vero che questa tradizione è a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole (...). Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale. In altre parole: il valore unico dell'opera d'arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso (...). Tenere conto di queste connessioni è indispensabile per un'analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Perché esse prefigurano una scoperta decisiva per questo ambito: la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità. Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso. Ma nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica.⁶²

Come si integra la produzione del libro nella tradizione? Grazie alla tradizione orale nelle pubbliche piazze il Medioevo ha potuto sperimentare l'integrazione della poesia nella società. Per Tritemio essa si concretizzava nel radicamento nella società della letteratura religiosa derivata dalle Sacre Scritture, radicamento di cui resta traccia nei

⁶² W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., pp. 25-27.

commentari, nei testi liturgici, ecc. Nella sua visione la scrittura è *ars* e *pietas*, culto divino. Infatti, Tritemio scrive:

Scriptores ergo virtutem dant verbis, memoriam rebus, vigorem temporibus. Hos si de ecclesia tollas, vacillat fides, caritas friget, spes decedit, ius perit, confunditur lex, in oblivionem transit evangelium. Denique si scriptura defecerit, dispergetur populus, devotio extinguetur, pax catholice unitatis confusa turbabitur. Sed absque scriptoribus non potest scriptura diu salva consistere, que et casu frangitur et vetustate corrumpitur.

Sono i copisti a dare valore alle parole, memoria alle cose e un senso allo scorrere del tempo. Privando la Chiesa dei copisti, la fede inizierebbe a vacillare, l'amore per la carità si raffredderebbe e cadrebbe ogni speranza. La legge si farebbe confusa e la giustizia si estinguerebbe, ma cosa ancor peggiore, l'annuncio del Vangelo cadrebbe nell'oblio. Quindi, se venisse a mancare la scrittura, il popolo del Signore si disperderebbe, la devozione andrebbe estinguendosi e la pace dell'unità cattolica verrebbe ad essere profondamente turbata. Infatti, senza gli amanuensi, la scrittura non potrebbe resistere a lungo poiché verrebbe corrotta dal tempo e dispersa dal caso.⁶³

Allo stesso tempo, nel capitolo XIV egli ammonisce: «Caveat igitur is qui colligendis voluminibus invigilat, ne appetitum suum in vanitate ponat».⁶⁴

⁶³ G. TRITEMIO, *Elogio degli amanuensi*, cit., pp. 33-34. Il copista è *preco dei*; i suoi guadagni riservati alla Chiesa, a Dio e ai fedeli. Questo vale in particolare per il monaco: «Inter omnia enim exercicia manualia nullum adeo convenit monachis sicut scribendis voluminibus sacris studium impendere» («Infatti tra tutte le attività manuali nessuna pare essere più adatta al monaco dell'accurata riproduzione dei sacri volumi», cap. III, p. 47). Appaiono evidenti l'attenzione e la cura dell'estetica del libro: «sed etiam perite scripserint, notis, colis et scematibus pulchra varietate volumina distinguentes, ut solo aspectu ad lectionem eorundam videaris provocari» («Vi furono copisti così abili nella tecnica di scrittura che, non solo scrivevano molto correttamente, ma anche con una tale ricercatezza nell'uso della punteggiatura che i loro volumi sembravano invitare alla lettura solo a guardarli, per l'estrema cura con cui sono stati costellati di segni stenografici e di interpunzione, e per il modo in cui sono state disegnate le loro splendide lettere capitali», cap. VIII, pp. 68-69). Ne deriva il rifiuto del collezionismo che punta alla ricerca di esemplari pregevoli solo ed esclusivamente da un punto di vista estetico: «Cavendum tamen est, ne ipse ornatus sit curiosus, ne pulchritudinem rectitudini preponamus (...)» («In ogni caso, dobbiamo fare attenzione a che tale ornamento non risulti eccessivo, oppure ancor peggio, che alla correttezza del testo venga anteposta la sua bellezza esteriore, poiché laddove si trovi la virtù deve sempre essere bandito l'eccesso», cap. VIII, p. 71). Dal momento che l'attività di trascrizione dei testi implicava anche una loro interpretazione, i copisti dovranno avvalersi di florilegi. In quanto umanista, Tritemio riconobbe l'importanza della letteratura profana: «Secularium quoque auctorum volumina a monachorum bibliothecis non sunt repellenda, sine quorum noticia divinos libros non estimo quenquam perfecte intelligere» («E neppure le opere degli autori secolari dovranno essere escluse dalla biblioteca di un monastero, poiché senza di loro non credo sia possibile comprendere correttamente i testi antichi», cap. XIV, p. 97).

⁶⁴ «Faccia dunque grande attenzione colui che si dedica a collezionare libri a che il suo desiderio non diventi fine a se stesso» (G. TRITEMIO, *Elogio degli amanuensi*, cit., pp. 97-98).

Perché «Arma enim, quibus se contra hereticos muniat, libri sunt».⁶⁵ Le convinzioni qui riportate mostrano quanto i libri e gli scritti religiosi fossero saldamente ancorati alla tradizione così come intesi da Benjamin.

Lasciando per ora da parte i problemi del mercato librario antiquario, la questione dell'autenticità di norma non si pone con le copie di un'edizione e neppure con l'opera d'arte riprodotta graficamente, con la quale si relaziona mediante impiego di immagini (ad esempio xilografie, incisioni su rame, etc.). Quando «la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale»⁶⁶ significa non solo la perdita dell' "aura", ma anche la perdita della sua significatività. Il libro stampato è solo un espediente tecnico, ma non ha più la dignità propria di un manoscritto copiato dal devoto amanuense, che ne ha pienamente assimilato il contenuto testuale.

Se la questione dell'autenticità nel libro a stampa non si dà in termini assoluti, nel caso di un manoscritto realizzato a partire da un esemplare a stampa, al contrario, essa si annulla. La funzione sociale dell'industria del libro è stata dunque sovvertita. Il libro stampato si presenta sempre di più come la riproduzione di un testo pensato per essere duplicato in più esemplari. La logica economica del profitto, salvo le debite eccezioni, si sostituisce alla ritualità. Se nel Medioevo si cercava di proteggere i manoscritti, in quanto veicoli esclusivi di trasmissione di un testo, con formule minacciose o particolari dichiarazioni adottate in speciali occorrenze, con l'introduzione della stampa tipografica il libro stesso subì una *diminutio* in virtù del suo essere parte di una tiratura.

L'esponibilità dell'opera riprodotta

A sovvertire del tutto l'«integrazione nel contesto della tradizione» subita dal testo stampato, interviene tuttavia un fenomeno prettamente legato alla riproducibilità tecnica della tiratura: l'esponibilità dell'opera riprodotta. Prosegue Benjamin:

La ricezione di opere d'arte avviene secondo accenti diversi, due dei quali, tra loro opposti, assumono uno specifico rilievo. Il primo di questi accenti cade sul valore espositivo dell'opera d'arte. La produzione artistica comincia con figurazioni che sono al servizio del culto. Di queste figurazioni si può ammettere che il fatto che esistano è più importante del fatto che vengano

⁶⁵ «L'unica arma di cui la Chiesa è munita contro gli eretici è infatti costituita dai libri» (G. TRITEMIO, *Elogio degli amanuensi*, cit., cap. XV, p. 98). Nel capitolo XVI Tritemio si sofferma ancora sul ricordo dei copisti, di cui i codici conservano traccia tangibile dell'attività: «Libri enim sancti quasi renovatores memorie auctorum suorum sunt» («I testi sacri infatti, rinnovano il ricordo dei loro stessi autori», p. 104). Ma questo non deve diventare la ragione di una vana ricerca di fama! Il nome del copista nel colophon è ammesso solo come modello da seguire oppure nell'esercizio del culto per la salvezza delle loro anime (p. 105).

⁶⁶ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., pp. 26-27.

viste. L'alce che l'uomo dell'età della pietra raffigura sulle pareti della sua caverna è uno strumento magico. Egli lo espone davanti ai suoi simili; ma prima di tutto è dedicato agli spiriti. Oggi sembra addirittura che il valore culturale come tale induca a mantenere l'opera d'arte nascosta: certe statue degli dèi sono accessibili soltanto al sacerdote nella sua cella. Certe immagini della Madonna rimangono invisibili per quasi tutto l'anno, certe sculture dei duomi medievali non sono visibili per il visitatore che stia in basso. Con l'emancipazione di determinati esercizi artistici dall'ambito del rituale, le occasioni di esposizione dei prodotti aumentano. L'esponibilità di un ritratto a mezzo busto, che può essere inviato in qualunque luogo, è maggiore di quella della statua di un dio che ha la sua sede permanente all'interno di un tempio. L'esponibilità di una tavola è maggiore di quella del mosaico o dell'affresco che l'hanno preceduta. E se l'esponibilità di una messa per natura non era probabilmente più ridotta di quella di una sinfonia, tuttavia la sinfonia nacque nel momento in cui la sua esponibilità prometteva di diventare maggiore di quella di una messa.

Coi vari metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa, che la discrepanza quantitativa tra i suoi due poli si è trasformata, analogamente a quanto è avvenuto nelle età primitive, in un cambiamento qualitativo della sua natura. E cioè: così come nelle età primitive, attraverso il peso assoluto del suo valore culturale, l'opera d'arte era diventata uno strumento della magia, che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzione completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale.⁶⁷

Per rispondere al nostro quesito: il libro si emancipa dal contesto di esclusività come elemento di culto, non solo religioso ma anche scientifico, e si presenta come prodotto tipografico – per il numero crescente di titoli pubblicati, come pure per il numero crescente di copie tirate per ogni edizione – a un pubblico da poco affacciato sulla scena. La conoscenza tende a diventare – sia pure non in senso proprio – di dominio pubblico.⁶⁸ Stampare un testo per tenerlo occultato è un controsenso, incompatibile con il principio di diffusione dell'opera attuata mediante la sua pubblicazione; un manoscritto, al contrario, si presta maggiormente alla trasmissione di una conoscenza più elitaria.

Ricordiamo le rimostranze di Filippo da Strada citate in apertura in merito allo smantellamento del monopolio sul sapere detenuto dai soli maestri, a cui si sostituì via via un numero più elevato di figure accreditate a farlo, e ancora quelle di Sebastian Brant contro la *multiplicatio* degli scritti per il rischio legato alla circolazione in eccesso di «libri inutili» o per le conseguenze negative sulla stampa nel caso di testi eretici o filologicamente scorretti. La traduzione non autorizzata della Bibbia in

⁶⁷ Ivi, pp. 27-28.

⁶⁸ Sugli acquirenti dei primi libri a stampa rimando a L. HOFFMANN, *Buchmarkt und Bücherpreise im Frühdruckzeitalter*, cit.

volgare è stata oggetto di pesanti critiche, rivolte anzitutto al contenuto.⁶⁹ È il caso dell'*Avisamentum salubre, quantum ad exercitium artis impressorie literarum* (1480-1485 ca.) contenuto in una miscellanea appartenuta a Hartmann Schedel,⁷⁰ dove si sottolinea sostanzialmente la potenziale efficacia della stampa nella diffusione delle Sacre Scritture, di cui poi però sono evidenziati i pericoli qualora la medesima fosse stata eseguita imprudentemente, senza le dovute attenzioni alla correttezza del testo, basandosi su modelli fallaci. La riproduzione in più copie di uno stesso testo determina inevitabilmente la riproposizione esponenziale anche degli eventuali errori, come molte fonti attestano. Per il lettore laico, privo di elevata istruzione, in mancanza della guida di un sacerdote o di un colto teologo, le traduzioni rappresentavano un rischio legato all'errata interpretazione dello scritto, non potendo egli disporre della tradizione esegetica per tutti quei testi che si prestavano a una molteplicità di letture. Come si evince in parte leggendo un passo del profeta Isaia (29,11), le traduzioni apparivano alle gerarchie ecclesiastiche quali veri e propri segni premonitori dell'Anticristo per l'intervento di un mediatore, chiamato a rendere comprensibile un testo, altrimenti inafferrabile nella lingua originale.⁷¹ Per prevenire il senso di smarrimento tra i fedeli, la Chiesa dovette agire rapidamente e con decisione, come si sa. Tra i mezzi

⁶⁹ Si veda la prima bolla pontificia sulla censura di stampa promulgata per l'Università di Colonia nel 1479, valevole anche e soprattutto per le edizioni delle Bibbie in volgare stampate in quell'anno (ISTC ib00636000, GW 4307; ISTC ib00637000, GW 4308): «Während sie behaupten und ausdeuten, was sie nicht wissen, und sich die Kenntnis der Schriften anmaßen, werden sie durch diese Unwissenheit in größte Irrtümer verfallen und nicht nur für sich selbst, sondern sie beanspruchen auch gegenüber den anderen die Macht über die Seelen» [trad. it.: «Mentre affermano e interpretano ciò che non sanno e presumono di conoscere le Sacre Scritture, commettono grandi errori non solo per se stessi, ma richiamano a sé il potere sulle anime altrui»] (WOLFGANG SCHMITZ, *Die Welt des Wiegendrucks illustriert durch Exemplare aus der Inkunabelsammlung der Universitäts- und Stadtbibliothek Köln anlässlich des Erscheinens des "Grundriss der Inkunabelkunde"*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek, [2020], p. 37. Riserve analoghe anche in Italia; si veda al riguardo: EDOARDO BARBIERI, *Le Bibbie italiane del Quattrocento e del Cinquecento. Storia e bibliografia ragionata delle edizioni in lingua italiana dal 1471 al 1600*, Milano, Editrice Bibliografica, 1992. Degli scritti di Gigliola Fragnito mi limito a citare: *Proibito capire: la Chiesa e il volgare nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 2005; *La Bibbia al rogo: la censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura (1471-1605)*, Bologna, Il Mulino, 2015³.

⁷⁰ München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 901, ff. 202r-205v. Per una sua analisi rinvio a FERDINAND GELDNER, *Ein in einem Sammelband Hartmann Schedels (Clm 901) überliefertes Gutachten über den Druck deutschsprachiger Bibeln*, «Gutenberg-Jahrbuch», 1972, pp. 86-89.

⁷¹ Anche per coloro in grado di comprendere il significato profondo delle pagine bibliche, avendo ricevuto una sufficiente formazione intellettuale, esse non erano immediatamente accessibili. Fra i cristiani praticanti molti erano coloro incapaci di leggere (*Isaia* 29,12), non già per analfabetismo, ma perché impreparati al linguaggio proprio del messaggio biblico, che dunque risultava indecifrabile, come se fosse scritto una lingua misteriosa. Il libro sacro appariva come sigillato, chiuso all'interpretazione. Si rendeva pertanto necessario l'intervento di un intermediario capace di «aprire il libro» (*Apocalisse* 5,1-10) e renderlo comprensibile.

adottati per contrastare il problema, già nel XV secolo la censura colpì la tipografia, come testimonia il provvedimento emesso dall'arcivescovo di Magonza Berthold von Henneberg (1442-1504) nel 1485. Di questo avviso era anche Tritemio, molto deciso nel negare la lettura come esperienza da estendersi a tutti, senza distinzione di argomento: «Non enim expedit omnes materias legere omnibus».72 L'abate benedettino raccomandava l'uso di discernimento anche nell'assegnazione del lavoro di copia, complementare alla lettura: «Providentia itaque abbatis unicuique pro suo captu quod scribat fornireat».73

La macchina tra l'opera e il suo pubblico. Dalla riproducibilità alla intermediazione tecnologica

Guidati dalle pagine di Benjamin, dopo aver indugiato su concetti come la riproducibilità tecnica, su fenomeni come la perdita dell'aura e su problemi quali l'esponibilità dell'opera riprodotta alla luce delle categorie critiche e delle prove storiche prodotte negli studi della storia del libro di età moderna, è giunto il momento di seguire il filosofo in un mondo apparentemente assai distante da quello dell'*ars artificialiter scribendi*. Nella seconda parte del suo saggio Benjamin affronta nello specifico la fotografia e il cinema. Sia pure con le dovute cautele, alcune sue riflessioni, lo si scopre con non poca sorpresa, possono valere anche per la storia del libro nel XV secolo.

Come la cinematografia così la stampa di libri produce un oggetto di «valore culturale» – come scrive Benjamin sin dal lontano 1936 – bisognoso di un elevato investimento finanziario, un oggetto talvolta acquistato con esorbitanti somme di denaro pagate da ricchi compratori (in emissioni speciali, con miniature, legature preziose, etc.). Su tale aspetto ci si è già soffermati a lungo nella parte relativa ai cambiamenti della percezione sensoriale. Benjamin afferma tuttavia: «Nella fotografia il valore di esponibilità comincia a sostituire su tutta la linea il valore culturale».74 Nel caso di un libro a stampa si verifica un progressivo passaggio a oggetto di consumo, da esibire in spazi e circostanze un tempo improponibili per il libro manoscritto. In ambito artistico si potrebbe parlare di valore d'uso anziché di valore espositivo. Con l'avvento della tipografia prese avvio un processo che in alcuni casi portò il libro a trasformarsi in oggetto di consumo, usa e getta, impensabile all'epoca in cui la scrittura non aveva subito alcuna esasperata riproduzione su base tecnologica. Nel capitolo VII Benjamin dichiara: «Privando l'arte del suo fondamento culturale, l'epoca della sua riproducibilità tecnica estinse

⁷² «Non è infatti necessario che certi libri vengano letti da tutti» (G. TRITEMIO, *Elogio degli amanuensi*, cit., p. 75).

⁷³ «La sensibilità dell'abate dovrà sapere affidare ad ogni copista ciò di cui fare copia a seconda delle proprie capacità individuali» (G. TRITEMIO, *Elogio degli amanuensi*, cit., p. 76).

⁷⁴ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., p. 28.

anche e per sempre l'apparenza della sua autonomia». ⁷⁵ Ciò che Benjamin tenta di dimostrare con il ricorso alla fotografia e al cinema del XIX e XX secolo interessa anche l'industria del libro nel XV secolo. È possibile affermare per analogia che la produzione libraria abbia perso la propria autonomia in seguito all'introduzione della stampa tipografica e alla possibilità di replicare lo stesso testo in un numero elevato di esemplari? Al quesito può essere data risposta affermativa in quanto la stampa richiedeva il rispetto di leggi di mercato capaci di tenere conto della domanda e dei gusti del pubblico. I paladini di una visione esclusivista del sapere non erano disposti ad accettarlo perché molte erano ancora le resistenze a condividere con altri le proprie ricchezze. ⁷⁶

Ciò che si è verificato è stato un inevitabile cambiamento di funzione. Non da ultimo, per questa ragione, Tritemio difese l'impegno del suo Ordine benedettino nella trascrizione dei codici, in grado di assicurare l'autonomia, che invece si perde con il procedimento di stampa. Come si sa, infatti, gli *scriptoria* monastici continuarono l'attività di copiatura ben oltre il XV secolo. La calligrafia era considerata una particolare forma d'arte, che procedette parallelamente alla veste tipografica del libro, con la quale instaurò un rapporto di scambio reciproco.

Molte furono le ragioni della permanenza del manoscritto nell'ambiente monastico; fra queste, una potrebbe risiedere nel fatto che la vita delle tipografie attive presso le abbazie o le case religiose era tutt'altro che costante nel tempo e nello spazio; gli esempi sono pochi e tutti dimostrano una durata precaria e limitata: le competenze tecniche e le logiche economiche connesse alla loro esistenza non riuscivano a vincere la concorrenza contro le più attive officine installatesi nelle maggiori città d'Europa. ⁷⁷ I copisti che operavano nei monasteri erano infatti svincolati dalle logiche di mercato e trascrivevano i testi mossi dall'utilità di produrre giovamento allo spirito o per soddisfare precise richieste politiche, culturali e morali. Poiché il monachesimo riformato aspirava a

⁷⁵ Ivi, p. 29.

⁷⁶ Una delle resistenze più nobili proveniva dall'ambiente dei bibliofili. Ben nota la formula riportata sulle pregiate legature di Jean Grolier («Grolieri et amicorum»), cui fa da contraltare l'iscrizione posta da Giuseppe Giusto Scaligero all'ingresso della sua biblioteca, dove era esclusa ogni possibilità di prestito: «Ite ad vendentes».

⁷⁷ WOLFGANG SCHMITZ, *Klösterliche Buchkultur auf neuen Wegen? Die Entstehungsbedingungen von Klosterdruckereien im ersten Jahrhundert nach Gutenberg*, in *Buch und Bibliothekswissenschaft im Informationszeitalter. Internationale Festschrift für Paul Kaegbein zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Engelbert Plassmann, Wolfgang Schmitz, Peter Vodosek, München-New York, K.G. Saur, 1990, pp. 345-362; HANS-JÖRG KÜNAST, *Klosterdruckereien vom Spätmittelalter bis zum beginnenden 19. Jahrhundert: ein kirchlicher Impuls für Urbanisierungsprozesse*, in *Urbanisierung und Urbanität. Der Beitrag der kirchlichen Institutionen zur Stadtentwicklung in Bayern*, herausgegeben von Helmut Flachenecker, Rolf Kießling, München, Verlag C. H. Beck, 2008, S. 127-156. Per l'Italia resta ancora oggi valido lo studio di MARIO BEVILACQUA, *Tipografi ecclesiastici del Quattrocento*, «La Bibliofilia», XLV, 1943, 1-6, pp. 1-29.

una condivisione dei vantaggi e dell'attività degli *scriptoria* secondo una logica che riconosceva nell'opera di trascrizione una fonte di edificazione morale e uno strumento di recupero della storia, sebbene la stampa prevedesse modi totalmente nuovi di trasmettere i testi, il fenomeno dello "storicismo monastico" rappresentò, secondo alcuni studiosi, il fondamento della ricerca e della cultura della memoria in area tedesca in età umanistico-rinascimentale, radicato nella copiatura a mano.⁷⁸

Oltre alla perdita dell'autonomia che accompagnò il passaggio dal libro manoscritto al libro tipografico, Benjamin sottolinea un ulteriore parallelismo tra la riproducibilità tecnica della stampa e quella del cinema. Nel capitolo IX egli avanza l'ipotesi critica di come nella cinematografia la macchina da presa si frapponga tra artista e pubblico: «La peculiarità delle riprese negli studi cinematografici consiste però in questo, che esse pongono l'apparecchiatura al posto del pubblico».⁷⁹ Nel caso della stampa è la rigida tecnica di riproduzione meccanica ad inserirsi tra lettore e testo. Se i copisti erano in grado di tenere conto dei desideri del cliente nel lavoro che veniva loro commissionato, non altrettanto accadeva con gli esemplari di un'edizione a stampa, dove la volontà dell'acquirente al massimo si manifestava nelle fasi successive all'uscita dall'officina tipografica nella richiesta di personalizzazione della copia. La macchina del torchio, insomma, interrompeva la comunicazione diretta tra i responsabili della produzione del libro e i destinatari di tale produzione.

Il pubblico dell'opera tipografica riprodotta. Spazi e modalità di interazione e fruizione

Ne deriva, come ovvio, lo sconvolgimento delle dinamiche esistenti nella relazione fra scrittori e lettori prima dell'introduzione della tipografia. Uno sconvolgimento su cui Benjamin così si pronuncia, sempre riferendosi tuttavia a fenomeni lontani nel tempo e nello spazio da Gutenberg:

Per secoli, nell'ambito dello scrivere, la situazione era la seguente: che un numero limitato di persone dedite allo scrivere stava di fronte a numerose migliaia di lettori. Verso la fine del secolo scorso [il XIX secolo *n.d.r.*] questa situazione si trasformò. Con la crescente espansione della stampa, che metteva a disposizione del pubblico dei lettori sempre nuovi organi politici, religiosi, scientifici, professionali, locali, gruppi sempre più cospicui di

⁷⁸ KLAUS GRAF, *Monastischer Historismus in Südwestdeutschland am Ende des 15. Jahrhunderts*, disponibile online, <<http://ordensgeschichte.hypothesen.org/5366>>: «Auch wenn ich die Skepsis gegenüber dem Begriff ‚Historismus‘ nachvollziehen kann, bin ich nach wie vor davon überzeugt, dass das von mir mit ‚monastischer Historismus‘ bezeichnete Phänomen einen wichtigen Baustein zur Erforschung der Erinnerungskultur im Zeitalter des Renaissance-Humanismus liefert» [trad. it.: «Anche se posso ammettere lo scetticismo verso il termine "storicismo", resto sempre dell'idea che il fenomeno, che io definisco "storicismo monastico", rappresenti il fondamento della ricerca e della cultura della memoria in età umanistico-rinascimentale»].

⁷⁹ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., p. 33.

lettori passarono – dapprima casualmente – dalla parte di coloro che scrivono.⁸⁰

La trasformazione della produzione e della lettura, che Benjamin colloca alla fine del XIX secolo, conobbe un'anticipazione, sia pure in forma ridotta, sul finire del Quattrocento e nella prima metà del XVI secolo, quando gli autori dell'epoca cominciarono a essere stampati in misura sempre crescente. Talvolta essi stessi prendevano parte al processo di stampa e intervenivano sul testo nel corso della sua trasformazione tipografica. Queste stesse opere, talvolta anche a loro stesso rischio, furono scelte sempre più spesso da librai, editori e tipografi per la stampa con la conseguenza di procurare ai loro creatori fama e reputazione crescenti. Come è noto, l'ampliamento del pubblico di lettori fece emergere una nuova forma di interazione tra autore/editore e destinatari dei prodotti tipografici attraverso le lettere di dedica, portate in auge dalla stampa nel Rinascimento. La pratica dedicatoria, già dell'epoca della produzione manoscritta, era dunque ben consolidata, ma ora implicava una modalità di comunicazione verso centinaia di destinatari (librai, acquirenti, lettori). Si pensi a Sebastian Münster (1488-1552), il quale nella prefazione alla sua *Cosmographia*, una rappresentazione del mondo tramite testi e immagini, più volte stampata nel corso del Cinquecento a partire dalla *princeps* del 1544,⁸¹ invita espressamente i lettori che soffrono la nostalgia per le loro città natali a fornirgli immagini delle stesse, che sarebbero state valutate per una loro futura pubblicazione nell'opera.

A fronte di soluzioni mai sperimentate prima, nell'interazione con il pubblico del libro a stampa si alterarono gli spazi e le modalità di fruizione sociale del libro, come avvenne nella storia della ricezione collettiva delle opere d'arte; Benjamin ricorda, pur riferendolo al Settecento, come:

Nelle chiese e nei chiostrini del Medioevo e alle corti principesche fin verso la fine del secolo XVIII, la ricezione collettiva di dipinti non avveniva simultaneamente, bensì mediatamente, secondo una complessa gradualità e secondo una gerarchia.⁸²

L'apertura dei luoghi deputati all'esposizione delle opere d'arte non significava ancora che il grande pubblico potesse beneficiare della loro esperienza sensoriale. Analogamente accadde a lungo ai libri e ai luoghi della loro conservazione: le biblioteche. A dominare fu l'accesso gerarchico, strutturato su più livelli, che dopo l'avvio nella prima età moderna ha lasciato il posto a una frequentazione più generalizzata solo

⁸⁰ Ivi, p. 35.

⁸¹ SEBASTIAN MÜNSTER, *Cosmographia: Beschreibung aller Lender durch Sebastianum Munsterum in welcher begriffen, Aller völker Herrschafften, Stetten, und namhafftiger flecken, herkommen (...)*, Basel: Heinrich Petri, 1544, 2° (VD16 M 6689).

⁸² W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., 39.

alla fine del XIX secolo.⁸³ Nel XV secolo non tutti erano nelle condizioni di utilizzare i libri, non solo per ragioni di natura economica, ma anche per la mancanza di requisiti culturali e per il basso tasso di alfabetizzazione che riduceva di molto le possibilità di fruizione del testo, sia stampato sia manoscritto. Va comunque sottolineato come la conoscenza delle opere non avvenisse solo attraverso la lettura personale ma, in molti casi, anche mediante quella ad alta voce.⁸⁴

Nel capitolo XV Benjamin approda a una sorta di quintessenza del suo pensiero:

Poiché i compiti che in epoche di trapasso storico vengono posti all'apparato percettivo umano, non possono essere assolti per vie meramente ottiche, cioè contemplative. Se ne viene a capo a poco a poco grazie all'intervento della ricezione tattica, all'abitudine.⁸⁵

Questo principio, se trasposto all'impulso ricevuto dal libro nel XV secolo, implica che i lettori accettino la nuova veste del codice a stampa mediante l'uso prolungato dello stesso, trasformato in «abitudine». Gli stampatori seguirono questo processo studiando l'aspetto materiale dell'incunabolo (caratteri tipografici, abbreviazioni, *mise-en-page*) in modo da assimilarlo a quello dei manoscritti, già familiare. Alcune pratiche furono mantenute anche con l'introduzione della stampa a caratteri mobili, come ha dimostrato Gerhard Powitz relativamente all'impaginazione.⁸⁶

Con la stampa che si avviò progressivamente verso una standardizzazione delle forme, intervennero alcuni significativi cambiamenti e i lettori si trovarono a seguire uno sviluppo storico, al quale essi stessi contribuirono per mezzo delle loro aspettative e delle loro abitudini (registri, introduzione dei numeri di pagina, etc.). Non si può ancora riconoscere un pubblico così come veniva inteso nel XIX secolo ma si trattò già di un numero significativo di lettori in graduale crescita.

⁸³ Su questi temi rinvio a FRÉDÉRIC BARBIER, *Storia delle biblioteche. Dall'antichità a oggi*, Milano, Editrice Bibliografica, 2016 con ampia bibliografia sui casi esaminati (ed. orig.: *Histoire des bibliothèques. D'Alexandrie aux bibliothèques virtuelles*, Paris, Armand Colin, 2016).

⁸⁴ Nel prologo dell'edizione in castigliano del romanzo cavalleresco di DAVID AUBERT *Olivier de Castille et Artus d'Algarbe*, stampata a Burgos nel 1499 (ISTC ia01180000, GW 2772) si avvertono i lettori della presenza in ogni capitolo di un'illustrazione affinché la storia «fuesse mas fructuosa (et) aplazible a los lectores [lettori] (et) oydores [uditore]». Sulla pratica di lettura ad alta voce di libri a stampa si vedano in particolare le riflessioni di ROGER CHARTIER, *Lecture e lettori «popolari» dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di Guglielmo Cavallo e Roger Chartier, Roma-Bari, Laterza, 2009, pp. 317-335.

⁸⁵ W. BENJAMIN, *L'opera d'arte*, cit., p. 45.

⁸⁶ GERHARDT POWITZ, *Textus cum commento*, «Codices manuscripti», V, 1979, pp. 80-89, ora anche in ID., *Handschriften und frühe Drucke. Ausgewählte Aufsätze zur mittelalterlichen Buch- und Bibliotheksgeschichte*, Frankfurt am Main, Klostermann Verlag, 2005, pp. 57-82.

L'«aura» dell'incunabolo. Editoria fra committenze e mercato del libro a stampa

Occorre distinguere, dunque, due processi evolutivi nella stampa tipografica, che procedettero in parallelo e talvolta si sovrapposero. Da un lato il nuovo procedimento produttivo mediante caratteri mobili seguì proprie strade, come dimostra il graduale allontanamento dal modello manoscritto, esemplificato, fra i più evidenti fenomeni, dalla progressiva riduzione del formato e dall'introduzione del frontespizio; dall'altro, per bilanciare la standardizzazione e la conformità dei prodotti tipografici a schemi via via più rigidi, gli stampatori si trovarono nelle condizioni di dover soddisfare le particolari aspettative del pubblico, prevedendo margini di intervento da parte dei lettori per personalizzare la singola copia. Già i primi tipografi magontini lasciarono ampio spazio alla realizzazione di inserti manoscritti.⁸⁷ Risulta difficile riunire entro una categoria definita le molte figure che intervennero con apporti manoscritti aggiunti per ornare il libro tipografico: sono i rubricatori, miniatori, artigiani che realizzavano libretti xilografici, immagini votive, carte da gioco, singoli possessori che si occupavano personalmente delle rubricature e miniature. Per soddisfare quanti desideravano un prodotto artistico di alto livello, con splendide iniziali a viticci o illustrazioni a colori, i miniatori si ricavarono una nicchia, come dimostrano alcuni incunaboli sontuosamente miniati dalle stesse botteghe che si occupavano anche della decorazione dei manoscritti.⁸⁸ Henri-Jean Martin riporta un bell'esempio dello stretto legame esistente tra manoscritto e libro a stampa; presso la Bibliothèque municipale di Lione sono custoditi due messali: uno è la copia dell'edizione del *Missale Lugdunense* di Johann

⁸⁷ Si vedano a titolo esemplificativo le edizioni stampate da Peter Schöffer nel 1465, 1470, 1473 e 1476 del *Sextus Decretalium* di Bonifacio VIII: ISTC ib00976000, GW 4848 (con Johann Fust); ISTC ib00978000, GW 4850; ISTC ib00981000, GW 4853; ISTC ib00985000, GW 4857. Su questo tema: HEINZ ROOSEN-RUNGE, *Neue Wege zur Erforschung von illuminierten Handschriften und Drucken der Gutenberg-Zeit*, «Gutenberg-Jahrbuch», LVIII, 1983, pp. 89-104.

⁸⁸ *Wege zum illuminierten Buch. Handelsbedingungen für Buchmalerei in Mittelalter und früher Neuzeit*, herausgegeben von Christine Beier, Evelyn Theresia Kubina, Wien, Böhlau, 2014, disponibile online <https://e-book.fwf.ac.at/detail_object/o:521?SID=&actPage=&type=listview>; REGINA CERMANN, *Unter Druck? Buchmalerei im Wettstreit mit Reproduktionsmedien*, in *Unter Druck. Mitteleuropäische Buchmalerei im 15. Jahrhundert*. Tagungsband zum internationalen Kolloquium in Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 13.1.-17.1.2016, herausgegeben von Jeffrey F. Hamburger, Maria Theisen, Petersberg, Michael Imhof Verlag, [2018], pp. 263-271, in particolare, n. 72 - Handschrift: Vaticana Pal. Lat. 447, f. 1r (Berthold Furtmeyr, Regensburg); Druck: München BSB, 2°Inc. c.a. 2377b, Bd.1, c. 2A2r (ISTC ib00235600, GW 3622: BARTOLO DA SASSOFERRATO, *Super prima parte Infortiati cum additionibus Alexandri Tartagni*, Venezia: Andrea Panzacchi, 1490, 2°); n. 80 - Handschrift: Leeds UL, Brotherton Collection MS 11, f. 97r (Hans Springinklee il vecchio); Druck: Washington NGA, Woodner Collection 2005.11.a, c. 2A2r (ISTC it00144000, GW M45831: THEOCRITUS, *Idyllia* [in lingua greca], Venezia: Aldo Manuzio, 1495/96, 2°).

Neumeister del 1487;⁸⁹ l'altro è il manoscritto pergameneo servito come modello. La decorazione miniata presente su entrambi i volumi fu commissionata ad un unico artista dallo stesso possessore.⁹⁰ Come dimostra l'esempio, la realizzazione manuale di alcuni dettagli rendeva gli incunaboli quasi indistinguibili dai manoscritti. Al contrario, poteva accadere che copie di una stessa edizione con un apparato decorativo ben distinto, ugualmente realizzato a mano, talvolta non fossero riconoscibili come provenienti dalla stessa tiratura.⁹¹

Tra opere grafiche, pittura su tavola, miniature e illustrazioni librarie prodotte in serie si è verificata una moltitudine di scambi e fecondi rapporti. Ai fini della nostra indagine risultano particolarmente interessanti le edizioni tardive che ancora prevedevano una decorazione miniata. Rimettendo al lettore l'esecuzione dell'apparato illustrativo, è innegabile il risparmio di costi da parte dei tipografi nella realizzazione delle immagini; di contro, va ricordata l'ampia disponibilità di xilografie sul mercato alla fine del secolo, scambiate o vendute tra gli stessi stampatori. E comunque, non sempre l'utilizzo di illustrazioni xilografiche, realizzate con l'impiego di materiali concreti e tangibili, era motivo di diffidenza da parte del pubblico. La reale pertinenza e l'adeguatezza di queste immagini al testo che accompagnavano non erano motivo di discussione. La situazione rimase pressoché invariata ben oltre il limite temporale che definisce la produzione incunabolistica, fino a quando per questa pratica non si prospettò più alcun futuro. Le percezioni del pubblico mutarono già nel XV secolo: «Le attese legate all'aspetto materiale del libro cambiarono; alla fine si rinunciò a una componente sensoriale – il colore – accettando di raccontare tutto il rappresentabile in bianco e nero»,⁹² o al più in rosso e nero. In ogni caso l'abitudine di colorare le immagini che impreziosivano le edizioni si prolungò ben oltre la fine del secolo in linea con le richieste avanzate dai lettori.

Splendide pagine iniziali, spesso arricchite dallo stemma del committente in posizione centrale, raccontano lo stretto rapporto tra il

⁸⁹ *Missale Lugdunense*, a cura di Pierre Jacquet, Lione: Johann Neumeister, 1487, 2° (ISTC im00670000, GWM24503).

⁹⁰ HENRI-JEAN MARTIN, *Le livre et la civilisation écrite*, Paris, Ecole Nationale Supérieure de Bibliothécaires, 1968, pp. 106sgg.

⁹¹ M. LUGINBÜHL, H. BOTHIEN, *Meisterwerke*, cit., nn. 499, 500, 501 con riproduzioni di miniature realizzate su diverse copie della stessa edizione (JACOBUS PHILIPPI, *Praecordiale sacerdotum*, Basel: [Michael Furter] o [Johann Amerbach], 1489, 8°, ISTC ip00953000, GW M33148, figg. 499b, 500b, 501). Nel catalogo si trovano messe a confronto anche le immagini di un esemplare miniato e di uno privo di decorazione, entrambi appartenenti alla stessa tiratura (JOHANNES REUCHLIN, *Vocabularius breuiloquus*, Basel: [Johann Amerbach], 1478, 2°, ISTC ir00155000, GW M37896, schede 530-531, figg. 530b, 531).

⁹² R. CERMANN, *Unter Druck*, cit., p. 263 («Die Erwartungen, wie ein Buch auszusehen habe, änderten sich; letzten Endes war man bereit, auf eine sinnliche Komponente, nämlich auf Farbe zu verzichten, indem man sich darauf verständigte, alles Darzustellende lediglich in Schwarz-Weiß abzuhandeln»).

possessore e i suoi libri,⁹³ conferendo così a ogni esemplare un carattere di unicità; ne è un esempio la copia custodita presso la biblioteca dell'imprenditore tedesco Otto Schäfer (1912-2000) a Schweinfurt della *Historia naturalis* di Plinio il Vecchio, stampata a Venezia da Nicolas Jenson per Girolamo di Carlo di Marco Strozzi nel 1476, recante lo stemma di Jacopo Serzelli.⁹⁴ Per migliorare al massimo l'aspetto finale del prodotto librario venivano realizzate magnifiche decorazioni, specialmente in Italia e in Francia, che attenuavano per il lettore il distacco dai prodotti manoscritti.⁹⁵ Nel 1476, a Parigi, Pasquier Bonhomme pubblicò l'edizione in folio in tre volumi delle *Chroniques de France*,⁹⁶ in cui due terzi della prima pagina furono lasciati bianchi;⁹⁷ nelle copie oggi note di questa edizione lo spazio fu occupato in alcuni casi con lo stemma del possessore, in altri con disegni a colori.⁹⁸

Come dimostrano i casi qui riportati, a Venezia, centro di produzione del libro nel XV secolo, furono realizzati eccellenti esempi di miniature; qui, la pratica dell'ornamentazione aggiunta manualmente sugli esemplari a stampa durò più che altrove.⁹⁹ Ne sono la prova l'esemplare della

⁹³ In molti dei suoi libri Hartmann Schedel fece dipingere il proprio stemma con testa di moro; su di lui: *Worlds of Learning: The Library and World Chronicle of the Nuremberg Physician Hartmann Schedel (1440-1514)*, edited by the Bayerische Staatsbibliothek, *Catalogo della mostra Welten des Wissens. Die Bibliothek und Weltchronik des Nürnberger Arztes Hartmann Schedel (1440 - 1514)*, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, 19 novembre 2014-1 marzo 2015, Munich, Allitera Verlag, 2015, con ampia bibliografia di riferimento sull'umanista originario di Norimberga.

⁹⁴ GAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Historia naturalis*, Venezia: Nicolas Jenson, 1476 (Manfred von Arnim, *Katalog der Bibliothek Otto Schäfer. Drucke, Manuskripte und Einbände des XV. Jahrhunderts*, I.1, Stuttgart, Hauswedell, 1984, n. 275, I.2 p. 553). Sulla biblioteca dell'imprenditore, bibliofilo e collezionista originario di Schweinfurt Otto Schäfer (1912-2000), una delle maggiori collezioni di libri antichi a stampa illustrati, si veda anche il sito del Museo Otto Schäfer con numerosi riferimenti bibliografici alla voce *Veröffentlichung*: <<http://www.bibliothek-otto-schaefer.de/>>. Un'ulteriore edizione dell'*Historia naturalis* di Plinio (Venezia: Johann von Speyer, 1469, 2°, ISTC ip00786000, GW M34312) fu fatto miniare negli stessi anni a Venezia (si veda l'esemplare oggi alla Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, Ink 3.C.7).

⁹⁵ Secondo quanto riportato da Horst Kunze nella sua *Geschichte der Buchillustration in Deutschland: das 15. Jahrhundert*, I, Leipzig, Insel-Verlag, 1975, p. 179, frequenti furono negli anni settanta del Quattrocento, in Francia, incunaboli impreziositi da miniature aggiunte dopo la stampa.

⁹⁶ *Chroniques de France*, Paris: Pasquier Bonhomme, 16 I 1476/77, 2° (ISTC ic00483000, GW 6676).

⁹⁷ Per quanto in tutti e tre i volumi si riscontrino pagine molto marginose, è in particolare su c. [a]3r del primo che il rapporto tra superficie stampata e superficie lasciata in bianco si presenta sbilanciato a favore della seconda [*n.d.t.*].

⁹⁸ ANATOLE CLAUDIN, *Histoire de l'imprimerie en France au XV^e et au XVI^e siècle*, I, Paris, Imprimerie nationale, 1900, pp. 172-177 (copia della Bibliothèque Nationale de France riprodotta a p. 177).

⁹⁹ Il catalogo della mostra di miniature rinascimentali italiane che impreziosiscono codici manoscritti e libri antichi a stampa di collezioni europee e statunitensi, organizzata negli anni 1994-1995 prima alla Royal Academy of Arts di Londra e poi alla Pierpont Morgan

Bibliothèque nationale de France della *Historia naturalis* di Plinio il Vecchio, stampata da Giovanni da Spira nel 1469¹⁰⁰ e la copia conservata alla Bodleian Library di Oxford della traduzione in volgare di Cristoforo Landino, stampata da Nicolas Jenson nel 1476, con legatura e miniature – queste ultime di Gherardo o Monte di Giovanni di Miniato – realizzate per il banchiere fiorentino Filippo Strozzi.¹⁰¹

Come provano alcuni degli esempi citati in precedenza, anche in area tedesca non mancano casi di miniature sui primi libri a stampa: si pensi alle copie della Bibbia delle 42 linee (B 42) oggi conservate alla Staatsbibliothek di Berlino¹⁰² e alla Niedersächsische Staats- und

Library di New York, resta una delle testimonianze più complete dei capolavori della miniatura italiana realizzati sui primi prodotti dell'*ars artificialiter scribendi: The Painted Page: Italian Renaissance Book Illumination. 1450-1550*, edited by Jonathan J. G. Alexander, Catalogo della mostra: Londra, Royal Academy of Arts, 27 October 1994 -22 January 1995; New York, The Pierpont Morgan Library, 15 February-7 May 1995, München, Prestel, 1994. Per una attenta disamina della questione rimando in particolare al saggio di L. ARMSTRONG, *The Hand-Illumination of Printed Books*, alle pp. 35-47. Della stessa autrice: *The Impact of Printing on Miniaturists in Venice after 1469*, in *Printing the Written Word: The Social History of Books, circa 1450-1520*, edited by Sandra Hindman, Ithaca, New York; London, Cornell University press, 1991, pp. 174-202. Un'ampia casistica di incunaboli miniati riconducibili all'area veneto-padana, a confronto con esemplari dove l'illustrazione è affidata alla tecnica della xilografia, si riscontra nello studio di SILVIA FUMIAN, *Gli incunaboli miniati e xilografati della Biblioteca Capitolare di Padova*, introduzione di Federica Toniolo, Padova, Istituto per la storia ecclesiastica padovana, 2014. Su questo tema, con numerosi esempi e ampia documentazione fotografica a corredo, si veda anche il saggio di JONATHAN J. G. ALEXANDER, *The Illumination by Hand of Early Printed Books in Italy*, in ID., *The Painted Book in Renaissance Italy. 1450-1600*, New Haven; London, Yale University Press, 2016, pp. 177-197, recentemente tradotto in italiano: JONATHAN J. G. ALEXANDER, *La miniatura nei primi libri a stampa*, in ID., *La miniatura italiana del Rinascimento. 1450-1600*, a cura di Fabrizio Crivello, traduzione di Laura Zamparo, Torino, Giulio Einaudi, 2020, pp. 291-331.

¹⁰⁰ GAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Historia naturalis*, Venezia: Giovanni da Spira, [ante 18 IX] 1469, 2° (ISTC ip00786000, GW M34312), Paris, Bibliothèque nationale de France, Vélins 1493.

¹⁰¹ GAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Historia naturalis* [in italiano], Venezia: Nicolas Jenson, 1476, 2° (ISTC ip00801000, GW M34342), Oxford, Bodleian Library, inc. Arch. G.b.6 (già Douce 310), MEI Id. 00205248. Sulla controversa attribuzione delle miniature a Monte e Gherardo di Giovanni di Miniato si vedano: EVE BORSOOK, *Documenti relativi alle cappelle di Lecceto e delle Selve di Filippo Strozzi*, «Antichità viva, s. IX, III (1970), pp. 3-20»; MARTIN LOWRY, *Nicolas Jenson and the Rise of Venetian Publishing in Renaissance Europe*, Oxford, Basil Blackwell, 1991, pp. 129-132, trad. it.: *Nicolas Jenson e le origini dell'editoria veneziana nell'Europa del Rinascimento*, Roma, Il Veltro, 2002, p. 208; *Miniatura fiorentina del Rinascimento (1440-1525). Un primo censimento*, a cura di Annarosa Garzelli, I: ANNAROSA GARZELLI, *Le immagini, gli autori, i destinatari*; ALBINIA DE LA MARE, *New Research on Humastic Scribes in Florence*, pp. 293-295; II: *Le illustrazioni*, figg. 928-933, Firenze, Giunta regionale toscana; Scandicci, La Nuova Italia, 1985; *The Painted Page*, cit., scheda 85 (L. Armstrong).

¹⁰² *Biblia latina*, [Magonza: Johann Gutenberg e Johann Fust, 1455 ca.], 2° (ISTC ib00526000, GW 4201), Berlin, Staatsbibliothek, Inc. 1511 (facsimile: München, Idion-Verlag, 1976-1979).

Universitätsbibliothek di Göttinga.¹⁰³ La decorazione presente negli esemplari di questa edizione è stata oggetto di approfondita indagine.¹⁰⁴ Come nel caso delle legature editoriali, esistevano botteghe in grado di fornire al cliente un esemplare completo di rubricature o miniature: si vedano i tipografi e librai Schöffler a Magonza, chiamati a intervenire anche su edizioni altrui;¹⁰⁵ e ancora lo stampatore di Augusta Johann Bämmler, copista e miniatore, che offrì alla propria clientela la possibilità di perfezionare in diversi modi (inclusa la legatura) i volumi che uscivano dalla propria officina tipografica, occupandosi personalmente della realizzazione delle miniature.¹⁰⁶ Non è ancora chiaro se e per quanto tempo presso i Koberger fosse attivo un vero e proprio laboratorio di miniatura o se invece le decorazioni venissero commissionate ad artigiani esterni, che lavoravano su richiesta per più tipografi.¹⁰⁷ Quello che è certo è che Anton Koberger (1440/1445 ca.-1513) si avvaleva a lungo di diversi miniatori, ai quali richiedeva l'esecuzione di apparati decorativi in grado di conferire agli esemplari delle sue edizioni un aspetto uniforme.

¹⁰³ Göttingen, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek, 2 BIBL I, 5955:1-2 INC RARA, qui digitalizzati: <<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN898741912>>; <<http://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?PPN898741947>>.

¹⁰⁴ Si vedano i numerosi contributi di Eberhard König. Sull'argomento si veda altresì: ERIC MARSHALL WHITE: *Editio princeps. A History of the Gutenberg Bible*, London-Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2017.

¹⁰⁵ EBERHARD KÖNIG, *Hieronymusbrieve von 1470. Buchschmuck zwischen Druckhaus und Vertrieb in ganz Europa*, in *Johannes Gutenberg. Regionale Aspekte des frühen Buchdrucks*. Vorträge der Internationalen Konferenz zum 550. Jubiläum der Buchdruckerkunst am 26. und 27. Juni 1990 in Berlin, herausgegeben von Holger Nickel, Lothar Gillner, Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag, 1993, pp. 130-148; LOTTE HELLINGA, *Peter Schoeffer and the Book-Trade in Mainz. Evidence for the Organization*, in *Bookbindings and Other Bibliophily. Essays in Honour of Anthony Hobson*, edited by Dennis E. Rhodes, foreword by Frederick B. Adams, Verona, Valdonega, 1994, pp. 131-191; EAD., *Schoeffer and his organization. A Bibliographical Investigation of the Ways an Early Printer worked*, «Biblis», 1995/96, pp. 67-107.

¹⁰⁶ *Als die Lettern laufen lernten: Medienwandel im 15. Jahrhundert. Inkunabeln aus der Bayerischen Staatsbibliothek München*, herausgegeben von Bettina Wagner, Wiesbaden, Ludwig Reichert Verlag 2009, nn. 23 e 21; gli esemplari messi a confronto appartengono a Jakob Twinger von Königshofen, *Cronica* [in tedesco], [Augsburg: Johann Bämmler, ante 1476], 2° (ISTC ik00038000, GW M48346). Bämmler interveniva però anche su esemplari stampati da altri tipografi, come dimostra l'esemplare monacense della *Summa theologiae* di Tommaso d'Aquino, [Straßburg: Johann Mentelin, non dopo il 1463], 2° (ISTC it00208000, GW M46490) con sottoscrizione in inchiostro verde: «Johannes Bämmler de Augusta huius libri illu(m)inator anno etc. [14]68». Lo stesso Bämmler miniò nel 1466 la copia della *Bibbia* oggi alla Herzog August Bibliothek di Wolfenbüttel, stampato a Strasburgo da Heinrich Eggestein (ISTC ib00530000, GW 4205).

¹⁰⁷ OSKAR VON HASE, *Die Koberger. Eine Darstellung des buchhändlerischen Geschäftsbetriebes in der Zeit des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, 1885² (rist. Amsterdam, van Heusden; Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1967) afferma prudentemente: «Illuministen müssen [...] dauernd für das Geschäft thätig gewesen sein» [trad. it. «I miniatori devono essere sempre attivi per il mercato»] (p. 114).

Conclusioni

L'analisi di Benjamin ci ha restituito una serie di ipotesi critiche, nate in contesti disciplinari e storici diversi dagli studi di incunabolistica, sul passaggio dal manoscritto al libro a stampa e sulle ragioni dello scetticismo mostrato da alcuni contemporanei. I manoscritti continuarono ad esistere, non solo come scritture private e manifestazioni di un'elitaria pratica devota e di ascesi spirituale, secondo la formulazione di Tritemio, ma anche nella forma di splendidi manoscritti celebrativi o come testimonianze e strumento della liturgia.

Le motivazioni addotte sono molteplici: il fatto che il libro a stampa non potesse essere considerato un *unicum*, come pure la mancanza di aura e di "autenticità", non gradita a quanti avvertivano come insopportabile, per dirla con Benjamin, la differenza tra l'opera d'arte (il manoscritto) e la sua riproducibilità (l'incunabolo). In tutto questo ebbe un suo peso la tecnologia, che risultava inevitabilmente impersonale, a differenza dell'opera dei copisti, che avevano facoltà di intervenire sull'aspetto finale del manoscritto, piegandolo ai desideri dei clienti e riversandovi l'irripetibilità della singola azione di copiatura. A ciò si collega la fine, non ingiustificatamente temuta da Tritemio, del circuito della copia e della pratica di trascrizione intesi come partecipazione spirituale e assimilazione intellettuale del contenuto di un testo. Al contrario, opere fino ad allora riservate a pochi divennero per certi versi accessibili ad un pubblico più ampio e l'"ondata" di testi in circolazione comportò un approccio diverso alla lettura e una nuova «esponibilità» del libro, che a sua volta ebbe effetti sulla forma degli spazi di fruizione e di lettura. La nuova tecnica di stampa, che riproduce uno stesso testo in un numero elevato di esemplari, abbandonò la tradizione legata alla presenza di uno spazio elitario riservato fino a quel momento a pochi, per aprirsi a lettori sino ad allora estranei al libro dotto. Si incrinò progressivamente il monopolio sull'istruzione, esercitato da pochi professionisti della cultura, a favore della possibilità concessa ai più vaste fasce di lettori a partecipare e intervenire attivamente. In ambito religioso, soprattutto in area tedesca, venne meno l'esclusiva presenza di un gruppo di teologi debitamente formati, e si aprirono le note questioni legate alle edizioni in volgare della Bibbia, non più intesa come unica fonte di autorità. Ma l'accesso generalizzato all'editoria ad ampia diffusione (non quella di consumo popolare) infastidiva anche alcuni contemporanei, che avrebbero preferito riservarla ad un gruppo minoritario. Furono pubblicati troppi «libri inutili», come li definì Sebastian Brant, e furono numericamente moltiplicati gli errori trasmessi grazie ai torchi tipografici.

Sin dal Quattrocento i libri si trasformarono da oggetti di valore in oggetti di uso quotidiano anticipando così di molti secoli i processi studiati da Benjamin e da lui riferiti a tecniche di riproduzione e a contesti storici, sociali e culturali molto distanti dall'età degli incunaboli.