

**Giovanna Zaganelli (a cura di),
‘Tipografi, librai, illustratori.
Uno sguardo alle arti editoriali’,
Editrice Pliniana, Perugia, 2014
- ISBN 978-88-97830-09-2.**

di Chiara Gaiardoni, Martina Pazzi

«Une page est une image.

Elle donne une impression totale,
présente un bloc ou un système de blocs et de strates,
de noirs et de blancs [...].

Cette deuxième manière de voir,
non plus successive et linéaire et progressive comme la
lecture, mais immédiate et simultanée,
permet de rapprocher la typographie de l’architecture».
P. Valéry, *Les deux vertus d’un livre*

Tipografi, librai, illustratori. Uno sguardo alle arti editoriali (2014), uscito per i tipi della Pliniana e curato da Giovanna Zaganelli, è uno dei principali risultati di una ricerca (*Per una storia dei tipografi e librai in Umbria: l’Alta Valle del Tevere*) frutto della collaborazione tra l’Università per Stranieri di Perugia e la Fondazione Cassa di Risparmio di Città di Castello, che ne ha permesso la realizzazione. È dunque la stessa curatrice, nell’ampia introduzione, a chiarire subito le finalità di tale progetto, ovvero lo studio e la ricognizione delle tipografie comprese nell’ambito territoriale preso in esame – con particolare attenzione alla zona del Tifernate – da una prospettiva sia storico-culturale che tecnico-artigianale; indagine che inevitabilmente apre a una più ampia riflessione critica sulle ‘arti editoriali’, presentata nei suoi punti nodali da Zaganelli le cui pagine introduttive assolvono una funzione che va ben oltre quella di sintesi e riordino dei percorsi concettuali e del materiale documentario della miscellanea. L’autrice infatti accompagna gli studi raccolti con un discorso sostenuto via via mediante riferimenti alla realtà storica e socio-economica della regione, ma che si muove sul lungo periodo e attraversa la storia del libro e della scrittura, la semiotica, la letteratura.

La stessa definizione, adottata nello scritto, di “arti editoriali” palesa una precisa impostazione teorica, quella riconducibile al Lotman del *Girotondo delle Muse* e al Florenskij di *Rito ortodosso come sintesi delle arti* – studi subito chiamati in causa – e che presuppone un’interazione tra le diverse arti (non più differenziabili, da questo punto di vista, fra ‘maggiori’ e ‘minori’) tale da contribuire all’efficacia della funzione ‘testuale’. Zaganelli propone quindi una ricognizione della presenza tipografica nell’Alto Tevere nel secolo XVI, secolo in cui figurano le prime attestazioni, sulla scorta del regesto di

Borsa (1980) da un lato, dello *Short-Title Catalogue* della British Library di Londra dall’altro (1929); ricordando come la comparsa della stampa anche nel Tifernate, ma più ampiamente nell’attuale regione umbra, sia legata a esigenze di tipo politico-amministrativo. Il successivo riferimento a Chartier, Goody, Ong è motivato dalla necessità di valutare ogni riflessione sull’arte tipografica alla luce delle dinamiche legate alla scoperta della scrittura e alla nascita della stampa: lo spazio tipografico è quindi anzitutto uno “spazio chiuso, delimitato, con confini e margini precisi”, cui corrisponde pure, si ipotizza, una “chiusura cognitiva” portata a compimento dall’avvento della stampa, in un processo ove il pensiero infine diviene autonomo, finito e definitivo. L’autrice giunge così a rilevare alcuni aspetti del passaggio, tutt’altro che lineare, dal manoscritto al libro stampato; e, ancora, non manca di approfondire il rapporto, nella parte successiva dello scritto, tra ambito letterario e tipografico, serbandosi memoria del Curtius di *Letteratura europea e Medio Evo latino* nel sollevare *in primis* la questione, squisitamente letteraria, della valenza simbolica dell’oggetto-libro in letteratura. Per poter poi restringere il campo, per modo di dire, ad altre due grandi temi qui scandagliati: il carattere tipografico che cosa ha prodotto in Letteratura? Esiste una relazione tra l’invenzione della stampa e la struttura della narrazione? Il discorso, prima incentrato sulla *Commedia* dell’Alighieri, si sposta su Mallarmé e sul suo *Coup de dés*, e passa infine al legame tra chiusura tipografica e chiusura narrativa. Ma è alla Valle del Tevere, e alla straordinaria produzione cinquecentesca qui attestata, che, con movimento circolare, naturalmente torna, proprio al fine di introdurre le trattazioni critiche accolte in *Tipografi, librai, illustratori*, le quali seguono e sviluppano una storia dell’attività libraria, tipografica ed editoriale del Tifernate fino alla contemporaneità. Emerge così, conclude la studiosa, un centro, quello di Città di Castello, che già agli albori della modernità e della storia del libro a stampa si distingue, a dispetto della sua diversa dimensione rispetto a Firenze e a Venezia, per una non comune commistione di arti tipografiche, pittoriche, architettoniche. È il *Girotondo delle Muse*, potremmo aggiungere, chiudendo, anche noi a cerchio, la nostra cursoria rilettura dell’ampio saggio introduttivo.

Sempre all’interno della prima parte di cui si compone la miscellanea – dal titolo *Osservare, studiare, raccontare i sistemi tipografici* –, si annoverano poi, rispettivamente, i contributi di Andrea Bernardelli, Sarah Bonciarelli, Franco Mariani, Edoardo Barbieri, Mercedes López Suarez, Toni Marino ed Andrea Capaccioni.¹ I sistemi tipografici vengono

¹ Nello specifico, nella sezione dedicata agli autori, posta

esaminati da angolature diverse, ma funzionali a una ricostruzione di insieme di quella che Carlo Frassinelli, nel suo *Trattato di architettura tipografica* (1955), ricordato da Bonciarelli (p. 61), definiva l'arte della tipografia e della costruzione architettonica della pagina. Muovendo dal presupposto che «Une page est un image», come sosteneva Paul Valéry (1927), anch'egli citato da Bonciarelli (p. 59), i saggi contenuti nella raccolta esaminano il binomio *scrittura*, tipografica e chirografica, e *lettura*, lineare o visiva, consequenziale o immediata e simultanea, che soggiace allo studio sistematico delle copie a stampa, siano esse antiche o moderne. Il ricorso alle mnemotecniche nell'era della stampa, quando «le grandi cattedrali della memoria subirono una trasformazione: passarono da strumenti per memorizzare il sapere a strumenti per ordinarlo» – come sostiene Bernardelli (p. 43) –, lo studio della tipologia semiotica degli alfabeti visivi, l'analisi delle parti preliminari del testo, come il frontespizio, «luogo della comunicazione editoriale» per Barbieri (p. 99), o dei marchi di fabbrica degli editori e dei cartai; e ancora: l'esame delle differenze e dei punti di convergenza tra lettere manoscritte miniate e caratteri tipografici *tout-court*, del lettering e, più nel dettaglio, la serie di riflessioni sulla *imprenta madrileña del siglo XVIII*, come recita il titolo del saggio di López Suárez, sul circuito comunicativo costituito dalla scrittura femminile, da un lato, e dalla lettura delle donne, dall'altro, come ben evidenziato nello studio di Marino, e, infine, su quell'"anello meno noto nella catena del processo distributivo del libro" personificato nella figura del libraio, nel contributo di Capaccioni (p. 145), rappresentano solo alcuni dei temi che il volume indaga da un punto di vista scientifico, con dovizia di particolari e con l'ausilio di un ricco apparato iconografico. Addentandosi nel percorso narrativo degli studi condotti sui tipografi, i librai e gli illustratori attivi in varie epoche, dai primordi della stampa manuale alla contemporaneità, sul suolo tifernate, nazionale ed internazionale, e nell'indagine conoscitiva della fitta bibliografia posta in appendice a ciascun contributo, il lettore può orientarsi nel fascinoso ambito dell'editoria secondo due tipi di approccio (teorico ed esemplificativo: si ricostruiscono, in quest'ultimo caso, campionature degli esemplari commentati precedentemente e tavole illustrative con riproduzioni delle opere citate) e sulla base di due macroaree tematiche, cui fanno capo i saggi in oggetto:

1. Una poderosa ricostruzione storica dell'*ars scribendi artificialiter*, che passa per la materialità

dell'oggetto-libro,² lo studio delle sue componenti, visive, iconiche, testuali e paratestuali, per le fasi della sua produzione, nel passaggio dallo *scriptorium* del copista all'officina del tipografo, e per quella che Lorenzo Baldacchini ha definito «la dimensione della lettura, del "consumo", come elemento storico ineludibile delle vicende della stampa» (Baldacchini 2001, p. 77). Elemento, questo, che si sostanzia non solo degli studi sulle scelte grafiche, ortografiche e linguistiche, sulla scia delle ricerche avviate da Roger Chartier, ma anche di quelli che gravitano attorno ai documenti d'archivio, grazie ai quali si possono esaminare le vicende di una determinata filiera, libreria, di uno specifico laboratorio artigianale o di una data istituzione bibliotecaria.

2. Lo studio teorico del carattere tipografico come codice autonomo posto tra due assi, quello dell'iconismo (sostrato semantico, dato anche dal contenuto profondo dell'immagine, in relazione all'atteggiamento fondamentale di una nazione, come voleva Panofsky 1996, p. 35) e quello dell'arbitrarietà (percorso di lettura dapprima denotativo e, poi, connotativo): «il carattere tipografico – spiega Marino (p. 124) – viene considerato utile soprattutto in virtù della sua trasparenza mediale, cioè della capacità di neutralizzarsi da un punto di vista percettivo durante la lettura, e di rimandare quasi immediatamente alla controparte semantica, cioè al significato come entità autonoma ed enunciabile». Partendo dall'analisi dell'architettura della pagina, della scelta di specifici caratteri o font e stili tipografici, a scapito di altri, e della loro combinazione verbo-visiva, in sostanza, il volume ricomponde da una molteplicità di punti prospettici «la lunga e consolidata tradizione tipografica» del libro italiano (e non solo), come l'ha definita Bonciarelli (p. 59).

Seppur tocchino trasversalmente entrambe queste macroaree tematiche, i saggi in esame possono essere così classificati e, all'occorrenza, raggruppati: a) Gli studi di Bernardelli (pp. 41-58) sull'alfabeto pittografico di Diego Valadés, che nel 1579 pubblica a Perugia per i tipi di Petrucci una *Rhetorica Cristiana*, primo libro messicano edito in Europa: qui «il sistema tipografico» si basa sulla teoria dei *loci* e delle *imagines agentes*, del rapporto tra caratteri e immagini negli alfabeti visivi, poggiante su tre relazioni (grafismo puro, fonetismo impuro e libera associazione) e sulla mnemotecnica «mediante glifi» del francescano.

b) Le riflessioni di Bonciarelli intorno alla

in appendice al volume (pp. 287-291) e seguita dall'indice dei nomi (pp. 293-299), si ricavano alcune informazioni aggiuntive tratte dai *curricula* dei saggi.

2 Barbieri, nel suo saggio intitolato *Title page o frontespizio?*, enumera le caratteristiche materiali del libro: «il suo essere di carta e quindi dotato di un certo peso, la forma di parallelepipedo, l'essere costituito da pagine sfogliabili e latore di un testo linguistico scritto, la possibilità di recare illustrazioni» (p. 89).

costruzione tipografica del libro e del frontespizio, oggetto di studio precipuo del contributo di Barbieri, in un discorso che fa leva sull'estetica della pagina e sulla sua leggibilità, sull'orchestrazione degli spazi e sulla disposizione dei caratteri. Frontespizio (dal latino tardo *frontispicium*, tradotto in altre lingue con una locuzione che corrisponde a "pagina del titolo", mentre l'equivalente latino viene utilizzato per designare l'antiporta), che è «una composizione tipografica che racchiude in sé già tutti gli elementi informativi sull'opera ed assolve la duplice funzione di contenitore del titolo e dell'autore e di etichetta del prodotto» (Bonciarelli, pp. 63-64). Frontespizio che è anche una fonte storica per lo studioso di tipografia ed editoria (entrambi i saggi sono inframmezzati con immagini che riproducono alcuni frontespizi oggi conservati presso la Biblioteca Comunale di Città di Castello – come ad esempio quello de *Il toro celeste*, riprodotto a p. 67, edito da Andrea Laurenzi per i tipi del tipografo ambulante di Sansepolcro Sante Molinelli, nel 1629 –, nel caso di Bonciarelli; in varie istituzioni italiane e straniere, nel caso di Barbieri – come ad esempio il proto-frontespizio italiano, riprodotto a p. 101, identificato con la pagina iniziale del *Kalendarium* del Regiomontanus, nella versione veneziana del 1476). Frontespizio che risponde a questioni di *adnominatio*, a fini della riconoscibilità di un testo rispetto agli altri, un po' come il suo archetipo, l'occhietto o occhiello, che recava al centro della prima pagina bianca il nome dell'opera e che avrebbe assolto, nella sua evoluzione in porta d'accesso al libro, a tre funzioni fondamentali: protettiva, informativa, promozionale (oltre che decorativa).

c) Le trattazioni incentrate sui marchi di fabbrica dei tipografi-editori e dei cartai: le marche editoriali e quelle d'acqua o filigrane sono oggetto di studio dei saggi di Mariani e, in parte, di Bonciarelli. «La marca tipografica è un emblema con cui, a partire dal Cinquecento, lo stampatore e l'editore identificano i propri prodotti. Si tratta di un tipico elemento tipografico posizionato sul colophon in un primo momento, e sul frontespizio successivamente», afferma quest'ultima (p. 69), che ravvisa nella marca d'acqua o filigrana il suo antecedente. Segno di proprietà del cartai, quest'ultima, oggi non c'è più, «dimenticata – conclude Mariani (p. 87) – anche da chi fabbrica la carta (...), oggi fonte preziosa di informazioni per chi delle antiche carte fa oggetto di studio». Perché la storia della tipografia comprende anche la filigranologia. La bibliologia studia invece questi segni parlanti, marchi di impresa tra immagini e motti, insegne, fin dalla prima marca tipografica, rinvenuta nel colophon del *Salterio* maguntino stampato nel 1457 da Fust e Schoeffer.

d) Le ricerche condotte sulla funzione delle donne nell'età della stampa, sia come scrittrici, che come

lettrici, che, infine, come imprenditrici, nei contributi di López Suárez e Marino. Nel primo caso confluisce in una serie di appunti sulla stampa madrilenica del Settecento: nella stagione tipografica spagnola, a Madrid più recente rispetto ad altri centri iberici, e via via stabilitasi nel corso della seconda metà del Cinquecento, con un periodo aureo proprio nel Settecento, durante il governo del "re tipografo", Carlos III, fondatore della Real Compañia de Impresores del Reino, il ruolo svolto dalle donne, vedove di stampatori, nonché eredi delle stamperie dei defunti mariti ed esse stesse stampatrici, risulta decisivo. Nel secondo caso, invece, si prende in esame il femminile come genere testuale, connesso con il movimento del Femminismo e con i *Gender Studies*, e associato ad uno specifico campo semantico, a determinati tratti linguistico-visivi, temi e scelta del carattere tipografico delle donne e per le donne, secondo un preciso orientamento del processo ermeneutico e delle «pratiche di contestazione del canone maschile realizzate attraverso un uso sorvegliato dei font, del corpo delle lettere, degli stili tipografici e di impaginazione del testo» (p. 126). E, non da ultimo, secondo la costruzione di uno stile paratestuale distinguibile, che costituisce «l'elemento maggiormente coinvolto nella rappresentazione tipografica dell'identità femminile» (p. 138). Lo studio dei tratti della tipografia femminile è stato così applicato alla stampa periodica e quotidiana dedicata alle donne e da loro prodotta, stampa di cui Marino fornisce un'analisi teorica coadiuvata da esempi e riproduzioni: da un lato, si collocano le rappresentazioni stereotipate del femminile, con contenuti popolari (è il caso, ad esempio, del *Corriere delle dame*, p. 130: i caratteri presentano fregi, forme arrotondate, grazie); dall'altro lato, la scrittura tipografica femminile imita quella maschile coeva (è il caso de *La donna. Periodico morale ed istruttivo*, p. 134: rigidità di gabbia di pagina, linee ortogonali a dividere lo spazio, caratteri marcati, privi di grazie, asse verticale), senza sottovalutare forme di ibridismo (tematiche del femminismo politico nello stile femminile dei giornali popolari delle donne e delle testate che imitano lo stile grafico dei giornali per ragazzi), che sottendono una riformulazione del canone stesso. Al di là dello stile femminile e di quello femminista, comunque, sono più spesso «i canali di diffusione, prima ancora che i contenuti, a determinare differenze stilistiche nell'uso del carattere tipografico» (p. 141).

e) Gli studi sviluppati nell'ambito del commercio librario, nel saggio di Capaccioni. Ambito spesso accantonato dagli studiosi, che privilegiano il momento della produzione, a scapito di quello della distribuzione, a tratti incerto, come sfumati, risultano i confini tra le figure del cartolaio, dello stampatore e del libraio. Così è anche per l'ambiente

tifernate: non preso in considerazione dagli storici locali (Falchi, Marinelli 1909), il commercio libraio soffre l'assenza di un adeguato sistema di vendita dei volumi stampati. Ad una prima fase, che va dal 1538, anno del primo torchio tipografico a Città di Castello, con gli stampatori Gucci di Cortona e Mazzocchi di Cremona, agli inizi dell'Ottocento, in cui la figura del libraio coincide, nei documenti d'archivio, con quella del cartolaio, segue una seconda fase, che ha inizio, convenzionalmente, nel 1820, data della pubblicazione dell'opera *Il filosofo agricoltore* di Francesco Donati, in cui appare la dicitura «vendibile nella libreria del sign. Lazzaro Donati» (p. 151), che dà avvio a un periodo di proliferazione delle librerie in città.

Nella seconda parte del volume – *La Galassia Gutenberg a Città di Castello: storie, voci e tradizioni* –, una funzione di assoluto rilievo nella ricostruzione della *Galassia Gutenberg* nell'Alta Valle del Tevere, è ricoperta dal secondo saggio della curatrice, Giovanna Zaganelli, intitolato *Storia di uno (sconosciuto) tipografo tifernate* e incentrato sullo studio di un testo autorevole, quello del ms. 1223, conservato nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia (Inventario della Biblioteca di Annibale Mariotti, XVIII secolo): *Fratta Perugina descritta da Costantino Magi da d(ett)o luogo, Medico, Fisico e Cittadino Perugino* (Libro I), databile con ogni probabilità alla metà del Settecento. Il codice, che si compone di 488 carte, è stato copiato da “fogli volanti” di Costantino Magi, contemporaneo di Melchiorre Taragoni, ovvero lo “sconosciuto” tipografo tifernate e romito di Sant'Anna investito dell'abito di San Paolo primo eremita nel 1622, vissuto nella prima metà del Seicento, che, stando alla carta 113 recto del *codex*, «introdotto avea nella sua Patria» «l'essercizio delle stampe». È a quest'ultimo che Magi dedica *Vita e Miracoli del Ven(erabile) Servo di Dio Fr(ate) Melchiorre Taragoni di Città di Castello*, contenuti alle carte 112 recto – 145 verso del manoscritto, nella sezione che ruota attorno alle *Memorie delle cose più notabili occorse nella Terra della Fratta*, in cui si trova un accenno fugace all'introduzione dell'attività tipografica sul territorio tifernate e alla dimestichezza che Melchiorre doveva avere con le copie stampate, che distribuiva ai fedeli durante le sue orazioni (c. 121v). «Possiamo dunque affermare senza reticenza – sostiene l'autrice – che Melchiorre, di cui siamo venuti a conoscenza attraverso l'opera di Costantino Magi, possa essere annoverato tra coloro che avevano esercitato l'arte della tipografia a Città di Castello» (p. 244). Il saggio è corredato di un'appendice, *Percorso attraverso le carte del codice, Ms. 1223* (pp. 247-269), recante il testo a fronte della riproduzione dell'originale (carte selezionate che, oltre a ricostruire le tappe salienti della vita del frate, contengono anche riferimenti alla sua

attività pionieristica di stampatore nel campo della tipografia seicentesca umbra) e della relativa trascrizione, corredata di una nota a piè di pagina 247, di cui si indicano i criteri.

Dopo l'affresco critico offerto dalla prima parte del volume, il *focus* della seconda è rivolto alle singole attività editoriali di Città di Castello e alla loro storia più o meno recente, che può consistere nel passaggio da un profilo laboratoriale, artigianale a uno aziendale. La parola è data allora ad alcuni ricercatori e studiosi che hanno potuto osservare e studiare queste realtà avvalendosi di un'approfondita conoscenza del contesto culturale tifernate e, nello specifico, del settore tipografico; ma fra gli interventi si annovera anche il racconto in prima persona di alcuni indiscussi ‘protagonisti’, ovvero di chi ha dedicato il proprio percorso lavorativo alla crescita di tali attività, come nel caso di Giovanni Ottaviani (*Una famiglia tipografica tra tradizione e innovazione: la Grifani Donati*). Questi offre la testimonianza di un'intera vita trascorsa in tipografia, fino alla crisi definitiva dei caratteri mobili dovuta alla diffusione della stampa in Off-set, momento in cui tentò di avviare allora un'attività aziendale in proprio, per poi però tornare sui suoi passi, o meglio “tornare a casa”, come afferma, e rilanciare l'antica tipografia (l'apertura originaria risale al 1799), cui si è dedicato con nuovo entusiasmo, cimentandosi pure nella tecnica delle litografie su pietra: riprenderà vita allora la Grifani Donati, alla quale egli ha saputo conferire nuovo prestigio e nuova visibilità, legati pure a un'inedita funzione museale e culturale dello stabilimento. Alvaro Tacchini si sofferma, nel saggio seguente, sulla figura dell'ingegnere Scipione Lapi e sul laboratorio litografico da lui avviato nel 1872 (con Italiano Bezzi) a Città di Castello; un'attività destinata a incidere significativamente nel contesto editoriale e nel tessuto culturale prima umbro, poi nazionale, e ad assumere dimensioni industriali. Se l'eredità di tale esperienza viene senz'altro posta nel giusto rilievo, la ricostruzione di Tacchini risulta particolarmente stringente laddove segue la parabola della tipografia, divenuta ben presto la più importante della regione, fino alla sua crisi finanziaria, nonostante la quale Lapi promosse l'ambiziosa ristampa critica dei *Rerum Italicarum Scriptores* – raccolta ordinata dal Muratori –, che però non poté vedere compiuta a causa della morte improvvisa. Antonella Lignani dedica invece uno studio alla Casa Editrice Il Solco, nata circa un secolo fa, soffermandosi anzitutto sulla sua marca tipografica – un libro aperto poggiato sopra una vanga – nei suoi risvolti semantici, simbolici, persino politici; per dare poi notizia di alcuni volumi illustrati prodotti dall'editore e offrire un *excursus* sulle copertine delle collane, che presentano elementi di forte interesse, nella loro ricca articolazione,

soprattutto fino al secondo conflitto mondiale, mentre perderanno di originalità quando la casa editrice, dal dopoguerra, soffrirà la mancanza di una forte linea editoriale. Enrico Paci delinea di seguito un ritratto vivace di una delle «piccole e feconde realtà» editoriali affermatesi a Città di Castello nello scorso secolo, ovvero la Libreria Editrice La Tifernate, fondata da Giuseppe Paci nel 1926. Se nel periodo fascista, pur rimanendo nei piccoli numeri, nascono già diverse collane (fra le quali i 'Libri scanzonati', dal contenuto satirico e palesemente antifascista), nel secondo dopoguerra Giuseppe si dedicò anche alla ristampa di alcuni classici della letteratura italiana come *Pinocchio*, continuando al contempo la pubblicazione di una rivista destinata agli studenti di francese. La casa editrice chiuderà nel 1966, dopo essersi distinta tuttavia per il proprio significativo apporto, in termini di diffusione e vivacità culturale, allo sviluppo della realtà tifernate. E ancora: Giorgio Zangarelli, direttore della Pliniana, fornisce preziose e precise informazioni relative allo stabilimento tipografico da lui diretto, la "Pliniana di Selci". Il suo breve approfondimento storico intende rispondere alla domanda: 'perché l'attività è nata a Selci?' e finisce per ricostruire uno spaccato di storia locale e nazionale di primo Novecento. Segue il secondo saggio di Sarah Bonciarelli, che intende gettare maggiore luce su Benito Albi Bachini (1927-1986), un'interessante figura di pittore, illustratore e scultore nativo di Castello e coinvolto dalla Libreria Editrice La Tifernate nel progetto visivo sopra citato dell'opera di Collodi (1948). Sensibile all'estetica della Bauhaus e attento alla 'funzione' e fruizione del prodotto artistico, Bachini cura le copertine e le illustrazioni interne di *Pinocchio* - delle quali nel volume viene riprodotta una scelta - con un segno vivace, fresco, fortemente comunicativo; e l'apparato illustrativo da lui sviluppato diviene un chiaro esempio, come bene osserva l'autrice, di una delle peculiarità del territorio di Città di Castello, in cui editoria e tradizione artistica da sempre interagiscono arricchendosi reciprocamente. Ecco invece che Tafini (in *Pubblicità, tipografie e industria nel Tifernate. Un breve itinerario per immagini*) si sofferma sul rapporto tra arte della stampa e settore pubblicitario, dal momento che anche a Città di Castello, dalla fine del XIX secolo, le officine tipografiche lavorarono alla realizzazione di annunci pubblicitari. L'autore offre alcuni campioni di una vasta produzione, fra i quali, ad esempio, ammiriamo la pubblicità risalente al 1897 di un negozio di fotografie che promette 'ritratti inalterabili ultimo sistema', ma anche un annuncio della Buitoni datato 1933.

Il volume presenta infine quattro *Stanze delle immagini*, con tavole delle riproduzioni tratte dai saggi degli autori (prima stanza), esemplificative di

supporti e strumenti scrittori (seconda), di alcuni prodotti editoriali per ragazzi (terza) e rimarchevoli degli orizzonti presenti e futuri, con il logo della ricerca sopra citata - progetto grafico di Jonathan Pierini -, *Per una storia dei tipografi e librai in Umbria*, e coordinata da Giovanna Zaganelli (quarta stanza).

Il lettore viene così accompagnato, nell'ultimo tratto del cammino tracciato dalla raccolta, all'interno di una ricca varietà di immagini che completano e corredano i saggi ma al tempo stesso rappresentano un percorso dotato di una propria autonomia e di un forte valore documentario, oltre che artistico; e inevitabilmente (è il caso ad esempio di chi, magari con una certa sorpresa, rivede fra le figure riprodotte la copertina del proprio vocabolario del liceo, 'il Rocci', realizzato appunto dalla Lapi) egli ritrova, nell'ampia trattazione offerta dal volume che tende, ambiziosamente, ad attraversare tutta la modernità, anche un momento della propria storia - perpetuando così il continuo intreccio tra *longue durée*, tra *Storia* con la s maiuscola, e *storie*, plurali e fatte di eventi minimi ma tutt'altro che trascurabili, nonché testimoniate dalla materialità documentaria. Intreccio inestricabile e suggestivo, qui finemente rappresentato.

