

Illustrazione e decorazione libraria tra Quattro e Cinquecento. Produzione originale, imitazione e riuso nelle edizioni perugine del primo periodo

Maria Alessandra Panzanelli Fratoni

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1809-7782>

DOI: [10.54103/scrittistoria.238.c439](https://doi.org/10.54103/scrittistoria.238.c439)

Abstract

Nella rapida evoluzione che il libro conobbe nei primi decenni successivi all'introduzione della stampa, un posto di primo piano spetta agli apparati decorativi e alle illustrazioni. In poco tempo, la xilografia e poi la calcografia si appropriarono degli spazi precedentemente delegati alla miniatura, e le nuove tecniche furono ampiamente coinvolte nella costruzione di una prima fondamentale pagina prima inesistente, il frontespizio. Di questo processo, che si svolse con modalità e tempi diversi nelle diverse città, la produzione realizzata a Perugia offre degli esempi significativi presentando, talvolta, anche pionieristiche sperimentazioni; se ne presentano qui alcuni, scelti anche in virtù del fatto che offrono spunti per riflessioni relative al più ampio contesto sociale e culturale.

During the first decades after the invention of the printing press, the book went through a rapid evolution, in which illustrations and decorative apparatuses played a major role. In a few years, woodcuts and engravings took over from hand-made decorations, illumination in the first place. Also, the new techniques were extensively used for the opening pages entirely new in the history of the book, such as the title-page. The entire process manifested itself in various ways in the different places and the city of Perugia, with its production, offers several interesting cases, including some pioneering experimentations. This article is dedicated to those cases which also offer the occasion for further analysis concerning the political and cultural context in which the book-production developed.

Pendant les premières décennies qui suivirent l'introduction de l'imprimerie, le livre connut rapides changements dans lesquels la décoration et l'illustrations jouaient un rôle très important. Xylographie et gravure furent de plus en plus utilisées en lieu de l'enluminure jusqu'à devenir les principales (et ensuite le

seuls) techniques décoratives. En plus, elles furent largement employées pour construire la page précédemment inexistante, le frontispice. Le procès qui changeait le livre se développa différemment dans les différents lieux ; la ville de Pérouse et sa production nous offrent plusieurs cas intéressants, certains entre eux aussi novateurs. Cet article est dédié à l'analyse de ces cas qui sont particulièrement significatives aussi dans une perspective qui inclut l'étude de la situation politique et culturel général dans laquelle l'imprimerie se développait.

Parole chiave

Libro illustrato, Xilografia, Incunaboli e cinquecentine, Perugia, Eustachio Celebrino

Book illustrations, Woodcut, Incunabula and 16th century editions, Eustachio Celebrino, Perugia

Livre illustré, Xylographie, Edition incunables et du XVI^e siècle, Eustachio Celebrino, Perugia

1. Premessa

Nella storia della stampa, Perugia si segnala per essere in Italia tra le prime città in cui fu introdotta l'*ars artificialiter scribendi*; perché conserva rara documentazione d'archivio legata alla tipografia delle origini; non da ultimo, per il numero di edizioni corredate da apparati decorativi e illustrazioni di buona qualità, spesso anche originali e in cui si rintracciano intricate reti di relazioni tra artisti e influenze stilistiche di cui i libri, forse più di altri prodotti culturali, si fanno testimonianza.

A Perugia operarono, talvolta negli anni della formazione, personaggi destinati a lasciare una traccia importante nella storia della stampa e dell'illustrazione. Tra questi si annoverano l'amburghese Steffen Arndes, per il Quattrocento, e l'udinese Eustachio Celebrino, per il Cinquecento. Resta ancora un dubbio circa la presenza a Perugia di un giovane Johann Amerbach, che vi avrebbe speso alcuni anni a sperimentare insieme ad altri suoi "connazionali" prima di impiantarsi a Basilea nel 1478. Restano però anonime le mani degli artisti responsabili di alcune notevoli placchette, come quelle con il grifo rampante, utilizzate dai Cartolari per manifestare il legame con la propria città – di cui la mitologica fiera è l'emblema. Resta altresì anonima la splendida vignetta fatta fare da Girolamo Cartolari per l'ultimo volume degli Statuti cittadini, da lui stampato nel 1528.

Nell'economia di una produzione quantitativamente contenuta, che in novant'anni non raggiunge le trecento unità, le edizioni illustrate sono molte e molte quelle di qualità.¹ In questa sede viene proposta la disamina di un campione

1 Si riprendono qui, per approfondirle, vicende che rientrano in una ricostruzione complessiva della produzione libraria del primo periodo: A. Panzanelli, *La stampa a Perugia nel Rinascimento*.

sufficiente a esemplificare le diverse tipologie (produzione originale, imitazione e riuso) selezionando casi interessanti per ragioni che talvolta superano i confini della storia tipografica.

2. Una dedica a Palazzo Baglioni

Nell'anno 1528 il tipografo-editore Girolamo Cartolari portava finalmente a compimento la stampa degli Statuti della città di Perugia. Aveva avviato l'impresa cinque anni prima, con la pubblicazione del libro secondo (gli Statuti erano tradizionalmente divisi in quattro libri, secondo le materie), ma quei cinque anni erano stati molto turbolenti, riflettendo il clima politico generale reso affocato dalle guerre d'Italia. A Perugia, in quegli anni, si consumava la faida interna alla famiglia principale, quei Baglioni che ancora mezzo secolo prima potevano a buon diritto aspirare a divenire signori della città a tutti gli effetti.² Le lotte interne e un'attitudine al mestiere delle armi, preponderante rispetto all'abilità politica, impedirono ai Baglioni di farsi signori e difensori della città, che finirono per perdere definitivamente nel 1540 quando papa Paolo III Farnese decise di suggellare la sua vittoria contro la città ribelle allestendo una fortezza (dal suo nome nota come Rocca Paolina) come sede del legato pontificio. La commissionò ad Antonio da Sangallo il giovane, imponendogli una progettazione di carattere militare (a fronte di un disegno originario di tipo signorile) che andasse a coprire, di fatto distruggendolo, lo spazio turrato in cui insistevano anche le case dei Baglioni, una teoria di palazzi realizzati nel Quattrocento e riccamente decorati. Insieme ai palazzi signorili, nel quartiere c'era un collegio per studenti, la Sapienza Nuova, costruito nella prima metà del Quattrocento

Dai tipografi tedeschi agli editori locali, FrancoAngeli, Milano 2020.

- 2 Quella faida si manifestò in vari episodi, tra cui il più cruento e famoso sono le cosiddette nozze rosse e la conseguente vendetta compiuta contro Grifonetto Baglioni da Giampaolo. Vennero così chiamate perché alle celebrazioni fece seguito una strage compiuta la notte del 3 luglio 1500 a danno dei novelli sposi Astorre Baglioni e Lavinia Colonna e di quel ramo della famiglia Baglioni e voluta da un gruppo di congiurati, capeggiati da Federico Baglioni, meglio noto come Grifonetto. Scampato alla strage, Giampaolo Baglioni tornò presto in città per vendicarsi su Grifonetto. Ferito a morte, questi si spense tra le braccia della madre Atalanta la quale, qualche anno dopo, commissionava a Raffaello una celebre Deposizione che un'interpretazione tradizionale vede come tentativo di celebrare la memoria del figlio morto essendosi pentito. La speranza che quello fosse l'ultimo episodio nella faida perugina rimase delusa. Come mostrano gli eventi che si riverberarono anche nella stampa degli Statuti, le feroci competizioni interne alla famiglia continuarono a produrre morti premature e rivolgimenti politici, in favore di attori esterni decisamente più forti. Il destino stesso che ebbe poi la magnifica deposizione dipinta da Raffaello ne è in qualche modo una tarda manifestazione: nel 1609 il dipinto venne prelevato dalla chiesa in cui si trovava (San Francesco al Prato, dove erano le sepolture dei principali della città) per essere portato a Roma al cardinale Scipione Borghese, che l'aveva ricevuto "in dono" da suo zio, il pontefice Paolo V e conservato ancora oggi nella villa del cardinale, il dipinto è noto oggi anche Deposizione Borghese.

e per la cui cappella Benozzo Gozzoli aveva dipinto una splendida pala; vi era anche il convento e la chiesa di S. Maria dei Servi, riferimento per la comunità dello *Studium* e sede di alcune sepolture di docenti. La costruzione della Rocca Paolina significò dunque, per Perugia, la perdita dello spazio urbano fortemente caratterizzato dalla presenza di architetture e opere d'arte di età rinascimentale; ne restano testimonianze singole, monumenti, quadri o affreschi ricollocati, ma nel complesso il profilo rinascimentale della città appare perduto mentre potente e apprezzabilissimo resta quello medievale.³

A fronte di queste perdite, la produzione a stampa acquisisce una capacità testimoniale raramente considerata: nella produzione libraria perugina dei decenni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, è possibile infatti rintracciare una vivacità di produzione artistica nota agli appassionati e agli esperti, ma che non ha riscosso la stessa attenzione dedicata invece alla miniatura. Tra i casi più interessanti è proprio la vignetta xilografica che orna il quarto e ultimo volume degli statuti cittadini (Fig. 1). L'illustrazione rappresentata una scena emblematica, la dedica del libro, raffigurata plasticamente nella consegna fisica del volume al suo destinatario, un condottiero di cui si legge il nome inciso sulla parete di fondo e a contorno del suo capo: MALA TESTA.

La scena è ambientata negli interni di un palazzo signorile, in una sala colonnata terminante in un loggiato aperto sul paesaggio collinare. La lettera di dedica, che occupa la metà inferiore della pagina, integra il nome del protagonista, che è Malatesta Baglioni, appellato col titolo di principe e capo della milizia veneta: "ILLVSTRISSIMO AC INVICTISSIMO PRINCIPI MALATESTAE BALIONO VENETAE MILITIAE DVCI STRENVISS. HIERONYMVS CHARTVLARIVS FAELICITATEM". L'impegno nella milizia è ribadito dalle figure poste alle spalle del condottiero, tre uomini armati di un'alabarda, che occupano la sezione destra della vignetta. Sulla sinistra, in primo piano, è l'editore-tipografo Girolamo Cartolari, che firma la dedica e che porge al signore il grosso volume, idealmente l'opera intera appena conclusa. Il confronto con la dedica stampata sul primo volume, indirizzata a Gentile Baglioni, lì appellato semplicemente capo dell'esercito (ARMORVM DVCI) e decorata solo da un'iniziale ornata, denuncia chiaramente la distanza che Cartolari sentì di dover mostrare tra il nuovo signore e quello appena precedente. Insieme al significato politico che la *princeps* degli Statuti cittadini acquisì, mercè il clima politico generale,⁴ quella vignetta ci interessa qui anche per la sua

3 Sopravvivono anche alcune testimonianze eccellenti, prima fra tutte il ciclo di affreschi del Collegio del Cambio, vero e proprio simbolo del Rinascimento italiano (realizzato da Pietro Vannucci, *il Perugino*, su progetto iconografico di Francesco Maturanzio), ma lo si apprezza solo entrando nel palazzo dei Priori che lo ospita e che fortunatamente conserva inalterato l'aspetto originario.

4 La vicenda è ricostruita in: M.A. Panzanelli Fratoni, *La princeps degli Statuti di Perugia (Cartolari, 1523-1528). Committenza pubblica, iniziativa privata e mecenatismo*, in *Con la penna e con il torchio. Atti del convegno internazionale* (Milano, Archivio di Stato, 14-15 dicembre 2020), a cura

capacità di testimoniare un ambiente che di lì a breve sarebbe andato perduto e nel quale s'era espresso il mecenatismo dei magnati anche nella promozione dell'arte tipografica.

Fu infatti proprio in uno dei palazzi dei Baglioni che si costituì la prima compagnia di stampa; era il 26 aprile 1471 e il palazzo era quello del «Magnificus vir ac Armorum Capitaneus» Braccio Baglioni, principale componente della compagnia. Braccio è l'unico membro della compagnia ad essere menzionato nelle prime edizioni da quella realizzate; compare in una lunga prefatoria volta a spiegare come l'attenzione per lo sviluppo degli studi avesse spinto il “magnifico” Braccio a chiamare in città esperti tipografi perché mettessero la loro arte al servizio dello *Studium*, già reso famoso da alcuni grandi maestri e che si voleva promuovere anche attraverso la produzione di testi curati e corretti, ora resi accessibili in gran numero e a prezzi inferiori.⁵

Lo *Studium* costituiva, anche fuori di retorica, il principale luogo istituzionale di riferimento per la stampa, sia perché agli *scholastici* i libri servivano, ma anche perché presso di loro si potevano recuperare manoscritti ancora inediti, o più corretti quando non addirittura autografi. Non solo: la presenza in città di due collegi, di cui il più antico con un numero di posti riservati a studenti originari di un certo numero di città d'oltralpe, costituì un facilitatore perché gli esperti artigiani portatori di una conoscenza ancora segreta necessaria alla stampa venissero a contatto con coloro che possedevano i libri da riprodurre o sapevano dove cercarli e coloro che avevano i fondi per avviare un'attività. Di ciò si ha prova a Perugia in una dichiarazione esplicita, stampata come prefatoria in apertura di una celebre edizione: la *princeps* del *Digestum Vetus* (prima delle tre parti in cui era diviso il Digesto di Giustiniano in età medievale) stampata a Perugia nel 1476. L'avevano realizzata – scrissero – gli «*almae Domus Sapientiae Veteris Perusinae scholastici Iacobi Langenbeke Saxonis et Ioannis Vvidenast Sicambri singulares beneficio et coelandi sculpendique Henrici Clayn Sueui*»⁶ un gruppo di tre persone tutte provenienti da aree dell'odierna Germania e con compiti diversi, in cui si evidenzia la maestria nel produrre i caratteri (*sculpendi*) attribuita a uno di loro, mentre il secondo citato, lo sappiamo da varie altre fonti, aveva un legame molto stretto con lo *Studium* essendovi impiegato con la funzione di bidello, verosimilmente, quindi, con un ruolo anche nella distribuzione dei testi. Un anno dopo la stampa del Digesto, troviamo Vvidenast unico responsabile di un'altra edizione, la *Lectura in Sexto Codicis* del giurista perugino Pier Filippo

di M. Francalanci e D. Martini, in “Annuario dell'Archivio di Stato di Milano”, 2021, pp. 269-292.

5 Il testo delle lettere prefatorie che si trovano, praticamente identiche, in quattro edizioni prodotte tra 1471 e 1474, è leggibile nella base dati IVS Commune *online* (www.iuscommune-online.unito.it), ai record ICo 486, 499, 1515 e 426.

6 Il testo si legge nel verso della prima carta del volume (ISTC ij00546500; ICo 2297).

Della Cornia, edizione che qui ci interessa particolarmente perché è la più antica edizione perugina in cui compare un'illustrazione.

3. Perugia-Basilea, solo andata. I percorsi di una vignetta xilografica nell'anno 1477

Il caso è piuttosto complicato e anche per questo interessante. Questi i fatti: il 14 giugno 1477 veniva portata a compimento la stampa della *Lectura*; l'autore, all'epoca ancora vivente, era un celebre professore dello Studio perugino, dove insegnava da decenni; aveva già pubblicato a Perugia una *repetitio* (sorta di lezione di approfondimento) ma il testo del suo commento al libro sesto del Codice lo aveva reso famoso presso gli studenti, tra i quali era anche Tommaso Diplovatazio, che ne scrisse la biografia nella sua compilazione.⁷ Preceduto da una lunga lettera prefatoria e apogetica nei confronti dell'autore, il testo era chiuso da un *colophon* che menzionava un solo responsabile della stampa: «Lecture in Sextum Codicis [...] per Johannem Vydenast Almanum almi Gymnasii Perusini ministrum Perusie impresse»⁸. Qualche mese dopo, però, si apriva un processo intentato contro il Vydenast da un certo Stefano da Magonza che chiedeva il compenso per prestazioni non retribuite nella cui descrizione è facile riconoscere la preparazione della stampa di quell'opera, che aveva coinvolto lui ed altri.⁹ Varie testimonianze furono rese nel corso del procedimento e informano di un gruppo di giovani intraprendenti che invece di lavorare in esclusiva per il Vydenast, «minister Gymnasii», si erano spesi in altre attività tipografiche, a Perugia e a Roma. Alcune notizie risultano di particolare interesse: Stefano aveva lavorato per Vydenast in due diversi periodi: dal luglio 1476 e fino al febbraio 1477 aveva lavorato per la famiglia del bidello ma da quel momento e fino a giugno era stato impegnato come compositore, ovvero nella preparazione delle forme per la stampa della *Lectura*: «ad componendas litteras ad exercitium imprimendi». Aveva ricevuto un compenso che però considerava insufficiente e a rafforzare la sua testimonianza portava quella di sodali, tra cui erano un certo Craffto e un Johannes Ambach o Ainbach (come si trova scritto negli atti del processo) che studiosi come Max Sander e Victor Scholderer hanno voluto identificare con Johann Amerbach, che sarebbe diventato uno dei principali editori di Basilea tra Quattro e Cinquecento (vi fu attivo dal 1478 fino alla morte, occorsa nel 1513).¹⁰ Della sua attività negli anni precedenti non si hanno notizie

7 T. Diplovatatus, *Liber de claris iuriconsultis*. Pars posterior, cur. F. Schultz, H. Kantorowicz, G. Rabotti, Institutum Gratianum, Bologna 1968, pp. 407-408.

8 ISTC ic00921000; IC0 1096.

9 Perugia, Archivio di Stato, Giudiziario antico, *Processus*, a. 1477, Tomo III, fasc. 14; Panzanelli, *La stampa a Perugia*, pp. 72-78.

10 M. Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Stechert, New York 1941, sch. 2210, p. 389. Quanto a Scholderer, va attribuita a lui

e quanto emerge dal processo perugino, se davvero si confermasse l'identità, va a colmare in modo molto interessante una lacuna. Lo si dice «compatriota» di Stefano, anche lui dunque proveniente da Magonza; che per un certo periodo si era allontanato da Perugia per recarsi verosimilmente a Roma (dove Stefano s'era recato) e che poi tornato a Perugia era stato due mesi in ospedale avendo contratto la peste. Si farebbe luce, inoltre, sugli anni della sua formazione, che sarebbe avvenuta tra Perugia e Roma, in un ambiente in cui aveva potuto anche sperimentare nella produzione di tipi e di altri materiali. Quanto a Stefano, a lungo è stato erroneamente identificato con Steffen Arndes, che aveva ben altra provenienza (Amburgo) ma che a Perugia avrebbe realizzato di lì a breve le sue prime importanti edizioni illustrate, come vedremo nel paragrafo seguente.

Al di là delle identificazioni, frutto delle sperimentazioni dei giovani “tedeschi” sarebbe anche la matrice xilografica che troviamo impressa soltanto su un esemplare (di otto che ne conoscono oggi) dell'edizione della *Lectura* del Della Cornia¹¹. Si tratta dell'esemplare conservato a Vienna, nella Biblioteca Nazionale (Ink.16.a.21). La vignetta è impressa nella metà superiore della carta d'*incipit* (come in altri casi lasciata bianca appunto per ospitare illustrazioni, spesso effettuate a mano) e rappresenta verosimilmente una scena di scuola che si presta ad essere ulteriormente precisata come un momento chiave nella carriera dello studente, l'esame finale (Fig. 2).¹²

la nota manoscritta che si legge nella copia d'ufficio del BMC, e che fu aggiunta a margine della scheda introduttiva alle edizioni di Amerbach; Scholderer (la cui mano è identificata da John Goldfinch, fino al 2014 responsabile della sezione incunaboli della British Library, che ringrazio) la nota intende correggere l'affermazione «He appears to have learnt his craft in Venice, whence he is sometimes describes as 'Hans von Venedig' in the records.» con questo testo: «This is not certain, as Venediger (to-day Venedey) is found as a surname in Baden, e.g. in Constance as early as 1269. The 'Giovanni Ambrach [!] who worked in Perugia in 1477 (Haebler, *Ausland*, p. 62) is no doubt identical with A.'»; informazioni aggiornate su Amerbach si leggono anche nella versione online del *Typenrepertorium der Wiegendrucke* (<https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/pe0014500>).

- 11 Vale la pena riportare un estratto del commento di Sander alla vignetta che egli giudicava realizzata da mano non italiana: «On sait que ce livre a été terminé avec un très gran retard, ce qui a provoqué une procédure judiciaire entre Vydenast et son ouvrier Stefan Arndes, qui fut plus tard l'imprimeur d'un autre livre pérousin illustré, Lorenzo Spirito, Sorte, 1482. Dans ce procès, Johann Amerbach, qui devint par la suite grand imprimeur à Bâle, est nommé comme témoin.» Sander, *Le livre à figures italien*, p. 389. Stefano da Magonza è ancora identificato con Arndes da Scapecchi che lo cita nella voce dedicata a Johann Numeister in *Dizionario biografico degli Italiani*, 78 (2013), pp. 848-849, nella cui officina lo Stefano magontino e Crafft, pure lui di Magonza, avevano collaborato nella stampa della *princeps* della *Commedia* dantesca. Che fossero due persone diverse è stato scritto da vari studiosi (già dal 1970) e ribadito recentemente in F. Fabbri, *Arndes, Steffen*, in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, a cura di R.M. Borraccini, G. Lipari, C. Reale, M. Santoro, G. Volpato, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2013, 1, pp. 42-45.
- 12 La scena è ambientata in una sala, con sei figure divise in due gruppi; l'azione si svolge nella parte destra dove un uomo in abiti da maestro (mantello e tocco), seduto allo scranno, scambia un libro aperto con un giovane che gli si para davanti e che si porta l'altra mano al

Chiaramente la vignetta non venne stampata insieme al testo, come pure sarebbe stato possibile – la matrice xilografica si mette in forma insieme ai tipi; Sander ipotizzò che potesse essere stata utilizzata in un numero limitato di esemplari, forse successivamente.¹³ Oggi, con un numero di esemplari cresciuto (all'epoca di Sander se ne conoscevano sei), e una maggiore attenzione agli elementi specifici di copia, l'ipotesi che la matrice sia stata applicata dopo la stampa si rafforza. Ci torniamo al termine di questo paragrafo; prima dobbiamo occuparci di una seconda vita che conobbe la vignetta, che in quello stesso anno 1477 venne replicata, quasi identica, in un'edizione concepita a grande distanza da Perugia: i commenti di Niccolò Tedeschi ai cinque libri delle *Decretali*, stampati a Basilea in un'anonima tipografia.¹⁴

Il primo volume è arricchito da un'illustrazione che è appunto pressoché identica a quella perugina («presque le même bois»)¹⁵, con interventi di modifica che riguardano le sole due figure sulla destra, qui corredate da attributi che le fanno chiaramente identificare come membri delle gerarchie ecclesiastiche. L'uomo in piedi indossa un cappello cardinalizio e tiene in mano un pastorale terminante con una doppia croce lobata mentre la figura assisa indossa una tiara a tre corone, che è attributo pontificio. Le due figure potrebbero rappresentare rispettivamente Raimundo de Peñafort (Raimondo di Penyaafort), segretario di papa Gregorio IX ed estensore delle sue *Decretali*, mentre la figura assisa sarebbe appunto il pontefice, nel rispetto di un'iconografia consolidata, anche se un po' forzata, in particolare per la figura del papa che, al di là della tiara, non presenta altri attributi di solennità. In ogni caso l'identificazione risulta complicata dal fatto che il testo non è quello delle *Decretali*, bensì dei commenti di Niccolò Tedeschi, che si riferisce alle lettere pontificie ma non le riporta. Si dovrà allora pensare ad una diversa identificazione, dell'autore e del pontefice, che risulta ancora più forzata, perché l'autore vi risulta molto giovane e del tutto privo di

berretto; tra i due si trova un'altra figura maschile in piedi, che guarda con benevolenza verso il giovane, come a volerlo supportare. A sinistra i tre altri uomini assistono alla cerimonia. L'abbigliamento dei soggetti rappresentati, la scena nel suo insieme e due dettagli (lo scambio del libro aperto e l'attenzione posta al berretto, il *birectum*) sono un richiamo alla cerimonia dell'addottoramento, benché la cerimonia vera e propria dovrebbe svolgersi presso l'autorità ecclesiastica e qui siamo invece di fronte ai maestri, come nell'*examen privatum*. La cerimonia ci è nota per come si svolgeva ai primi del Seicento, quando Cesare Crispolti produsse una dettagliata descrizione delle «insegne che dar si sogliono nel dottorato» in: C. Crispolti, *Idea dello scolare che versa negli studi affine di prendere il grado del dottorato*, Vincenzo Colombara, Perugia 1604, pp. 51-83. Queste le insegne annoverate: sedere in cattedra; libro serrato poi aperto; anello; cintura d'oro; bacio in fronte; berretta, benedizione.

13 «on pourrait croire qu'il s'agit d'une xylographie tirée sur un nombre restreint d'exemplaires, peut-être postérieurement.» Sander, *Le livre à figures italien*, p. 389.

14 Nei volumi si trova più volte luogo e anno ma nessuna indicazione dello stampatore che è identificato in una triade di stampatori: Michael Wensler, Berthold Ruppel e Bernhard Richel (ISTC ip00045000; ICo 2884).

15 Sander, *Le livre à figures italien*.

ogni attributo, mentre il Tedeschi era abate e vescovo – era noto e citato come *Abbas Panormitanus*.

Sembra dunque evidente che il disegno della vignetta usata a Basilea sia frutto del riadattamento di un'iconografia elaborata in un altro contesto, dove però non aveva avuto possibilità di sviluppo. A Basilea, in compenso, la vignetta e i suoi creatori ebbero ben diversa accoglienza: la stessa mano fu chiamata a realizzare un apparato iconografico completo per tutti e cinque libri in cui è divisa l'opera, realizzando quattro nuove vignette, delle stesse proporzioni della prima e stilisticamente vicine a quella, che furono stampate sulla pagina d'*incipit* di tutti i libri concretizzando un vero e proprio progetto editoriale (Fig. 3).

La qualità delle illustrazioni non è eccelsa, ma la proposta fu certamente innovativa: molte altre edizioni, dello stesso genere ma anche degli stessi testi, furono stampate in quel torno di tempo e tutte presentano la pagina d'*incipit* lasciata in bianco per essere completata con decorazioni o illustrazioni realizzate a mano. L'idea di illustrazioni realizzate interamente in tipografia fu pionieristica e ben si sposa con l'ipotesi che provenisse da giovani intraprendenti non del tutto apprezzati in terra umbra. Lì, probabilmente, l'idea venne concepita ma non necessariamente portata a compimento: non si può infatti escludere l'ipotesi che la matrice venisse utilizzata solo quando il volume aveva già raggiunto le terre ultramontane, dove certamente fu completata a mano l'iniziale ornata; lo rivela lo stile, con il segno della lettera riempito a foglia d'acanto, terminante in elementi fitomorfi con forme e una scala cromatica, rosa e verdi in particolare, tipiche delle aree meridionali dei paesi di lingua germanica e che ritroviamo anche nei cinque volumi delle Decretali di Basilea.¹⁶

In tutta questa complicata vicenda che ruolo svolse, se lo svolse, Johann Amerbach? Se aveva ragione Sander, lo dobbiamo pensare al lavoro con uno dei tre tipografi cui è attribuita la stampa delle Decretali, a Basilea, dove poi sarebbe diventato uno dei principali editori. Sarebbe bello (e non impossibile), pensare ad un primo periodo di formazione che il grande Amerbach avrebbe speso in centro Italia, tra Perugia, Roma e forse Foligno. Maggiori esplorazioni sono richieste per avvalorare questa affascinante ipotesi che lasciamo qui ad uno stadio di incertezza. Sembra invece certo che l'idea della vignetta, molto innovativa, non trovò subito l'accoglienza sperata, tantomeno il riconoscimento economico sperato. Sulle possibili cause si possono fare molte ipotesi, in questa sede ci limitiamo a notare come non fu la città in sé a creare un ambiente ostile, se guardiamo a quanto avvenne cinque anni dopo, con la stampa di uno dei libri più illustrati del Quattrocento: il *Libro delle sorti* di Lorenzo Spirito Gualtieri.

16 Un ampio focus sugli elementi ornamentali delle prime edizioni, corredato da molte illustrazioni, si trova in: *Early Printed Books as Material Objects*, ed. by B. Wagner, M. Reed, De Gruyter, Berlin-New York 2010, in particolare la sezione *Painted Decoration* con i contributi di M. Ikeda, L. Armstrong e C. Beier (pp. 39-134).

4. Una crisi stilistica nelle Sorti di Lorenzo Spirito (Perugia 1482)

«Qui finiscono le sorte fate e composte per mano di me Lorenzo Spirito de peroscia e recopiate per mia propria mano scritte a dì doi gennaio 1482 amen». Con questo *colophon* si chiude il manoscritto autografo del *Libro delle sorti*, codice di notevole bellezza conservato nella Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e reso noto una quindicina di anni fa da un'edizione facsimilare corredata da alcuni studi, sul manoscritto e sulla fortuna del testo.¹⁷ Vi si mette in chiaro come il codice, il testo integralmente redatto dall'autore, che era anche scriba di professione, venisse tuttavia completato solo due/tre decenni più tardi, quando si ritiene venisse realizzato l'apparato iconografico che, in questo caso, non è elemento paratestuale, essendo parte integrante del tutto. Tutta la prima metà del volume, infatti, consiste in tavole figurate e schemi, funzionali al gioco, in cui la parte di testo è ridottissima; senza quegli elementi il gioco non funziona. Alla luce di questo, tanto più interessante appare la circostanza per cui nello stesso anno in cui Lorenzo Spirito compiva la redazione del testo, l'opera, intera, veniva messa in forma; e come venne messa in forma!

L'edizione a stampa del *Libro delle sorti* è un turbinio di novità, che si sommano al sontuoso apparato iconografico su cui s'è soprattutto appuntata l'attenzione degli studiosi, alcuni dei quali di grande peso, come Aby Warburg e Tammara De' Marinis. La prima novità è un ricco frontespizio con cui si apre il volume che, a quella data, non era certamente fatto comune, e che sembra essere sfuggito agli studi dedicati allo sviluppo della pagina del titolo.¹⁸

17 *Il libro delle sorti: Perugia, 1482: It. IX, 87 (=6226) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia*, Panini, Modena 2007. Il volume include saggi sul gioco e un'analisi storico-artistica di Silvia Urbini, con una nota di Susy Marcon.

18 Recentemente ripresi e commentati in: U. Rautenberg, "Last words on the history of the title-page": research on the origin and development of the title page from Alfred W. Pollard to today, in *Imago librorum. Mille anni di forme del libro in Europa*, a cura di E. Barbieri, Introduzione di F. Barbier, indici di S. Cassini, Olschki, Firenze, 2021, pp. 207-224. Si sottolinea, in particolare, come il frontespizio perugino del *Libro delle sorti* corrisponda ad una fase molto avanzata del suo sviluppo, che si ritiene raggiunta nell'ultimo decennio del Quattrocento, ma che può accostarsi anche alla sua fase definitiva, stante la sintesi proposta da Rautenberg (p. 209): «The development of the book title page took place over several stages. These include: an empty page or leaf at the beginning of the book from the middle of the 1460s onward; a simple typographic title (the so-called label title) appearing on the empty page from ca. 1480 onwards, possibly supplemented by a title woodcut from the middle of the 1480s onwards; and identification of the book's producer, including by a printer's or publisher's mark and/or the year of publication, beginning in the last decade of the incunable period. At the end of the development process stands a title page that in the ideal case can be described with the following criteria: a separate leaf or page at the beginning of the book that by definition contains information about the work and the author and about the book's production; the title page does not contain the beginning lines of the work which follows; and the information on the title page

Colpisce, qui, la quantità di informazioni oltre alla forma complessiva della composizione. Una grande P xilografica, interamente realizzata con elementi fitomorfi, apre un sonetto, dove le due quartine e la seconda terzina servono a presentare l'opera (che serve solo a divertire, il lettore ricordi che di gioco si tratta e che la fortuna non esiste, tutto è in mano all'Onnipotente); la prima terzina presenta l'autore: «Chi avesse disio voler sintire | Chi fu di queste sorte lo inventore | Lorenzo Spirito fu senza fallire». Il concetto viene poi ribadito in una lunga dichiarazione di responsabilità, in cui, oltre all'autore, vengono nominati uno per uno lo stampatore e i suoi soci (qui sta un'altra grande novità) e si forniscono luogo e data di stampa: «Sorte composite per lo nobile ingegno de Lorenzo Spirito perugino. Et impresse nella augusta città de Perugia. Per opera et ingegno de maestro Stephano Arendes de Hamborch et de Paulo Mechter et Gherardo Thome de Alamania compagni. Nelli anni del Signore. M. CCCC. LXXXII. foeliciter». Segue, ribadito, il nome della città a lettere capitali (AVGVSTA PERVSIA, che di fatto riprende l'epigrafe incisa sul monumentale arco etrusco) posta appena sopra l'emblema della città: un grifo rampante, qui coronato e incluso in uno scudo contornato da due versi latini (unica occorrenza del latino in tutto il volume) in lode della fiera: «Auem et animal natura creauit | Hiis quatuor et me coronauit» (Fig. 4). Le ultime due righe sono altresì in caratteri romani, mentre il resto del frontespizio è composto con tipi gotici. L'accostamento tra due stili, uno più mediterraneo l'altro settentrionale, comincia già qui, ma si fa più evidente andando avanti. Una mano nordica si rileva sul verso del frontespizio, dove compare una grande ruota della fortuna: una donna posizionata al centro della ruota su cui sono agganciate quattro figure maschili, chiaramente sottoposte al movimento del marchingegno; ai quattro angoli altrettanti cartigli più altri due più piccoli, servono a contenere i vari quesiti sui quali i giocatori/lettori vorranno indagare la fortuna e con cui si dà inizio al gioco.

Il *Libro delle Sorti*, infatti, consiste in un gioco di società dove, con l'aiuto dei dadi, si effettuano vari percorsi, per incontrare diversi personaggi che conducono ad un responso finale, messo in bocca a profeti ed espresso in terzine. È un gioco fantastico, in tutti i sensi della parola, che infatti avrebbe conosciuto una grande fortuna e che Lorenzo Gualtieri, non a caso detto Spirito, elaborò attingendo a un bagaglio culturale ampiamente condiviso, popolato da figure mitologiche, bibliche e storiche. Il meccanismo del gioco ci è talmente familiare (funziona un po' come il Gioco dell'oca o il più recente Monopoli) che rimane quasi difficile descriverlo; si tratta di un sistema simile, solo cambiano i punti di riferimento che rinviano qui a un macrocosmo tipicamente rinascimentale.

follows a standardized order so that a fixed ensemble of design elements can be recognized. A "complete" title page corresponding to this definition was only able to establish itself as a core feature of the printed book during the first two decades of the sixteenth century. ».

Dalla ruota della fortuna, con cui si principia, si viene rinviiati ai re: il primo generalissimo quesito indirizza al più saggio dei re: «Se la vita dey esser felice o sventurata vai al re Salomone». I re sono venti figure (tra cui David, Salomone, Turno, Agamennone, Artù), divisi in cinque tavole, ciascuna delle quali consta di un'articolata struttura architettonica, decorata con lesene, festoni e puttini, che incornicia quattro aperture da cui emergono le figure a mezzobusto dei re. Questi sono chiaramente realizzati con quattro matrici, di cui tre raffiguranti figure in ricche armature, ripetute a significare personaggi diversi; una sola, la prima, è utilizzata soltanto per re David, che si presenta non armato e con la sua lira. Lo ritroveremo in apertura della seconda metà del volume, a significare sé stesso in veste di profeta. È evidente l'attenzione particolare da parte dell'autore. Diciamo subito, infatti, che le caratteristiche complessive di quest'opera, la contemporaneità con la produzione del codice autografo, le competenze di Lorenzo Spirito, inducono a credere che fu lui a lavorare con lo stampatore per la messa in forma del suo testo e quindi anche a studiare l'apparato iconografico e a dirigere la produzione delle matrici xilografiche utilizzate per la prima parte (Fig. 5).

Alle cinque tavole dei re fanno seguito venti tavole con i "segni". Queste sono tabelle di sei caselle per dieci, con un vuoto centrale a fare posto a ciascuno dei segni (anche qui una sintesi tra elementi del paesaggio astrale, figure mitologiche, elementi simbolici: luna, sole, leone, scorpione, grifone, cuore, diamante). Ognuna delle 52 caselle che si trovano in ogni tavola corrisponde a un tiro di tre dadi abbinato ad una nuova indicazione, in direzione ora di una sfera e del relativo fiume. Le tavole con le "sfere" sono tra le più spettacolari: una figura in tondo, raffigurante il titolare della sfera (qui prevalgono elementi celesti, astronomici e astrologici) è al centro della pagina e di un doppio cerchio diviso in tanti scomparti, intitolati ai diversi fiumi e da cui si viene indirizzati a una specifica terzina, l'ultima istruzione. Una ghirlanda contorna il grande cerchio e apre sul resto della tavola riccamente ornato a grottesche e racemi fioriti, chiari su fondo nero, con cornucopie, delfini ed altri elementi; un cartiglio in alto contiene il nome della sfera. Sono soprattutto queste tavole, credo, ad aver ispirato l'importante giudizio lasciatone da De' Marinis che le disse «fra le prime apparse di carattere schiettamente italiano»¹⁹, mentre Warburg scrisse di una «happy conjunction of the graphic arts of Italy and Northern Europe»²⁰.

19 E continuava: «salvo i disegni di macchine guerresche del Valturio (Verona, 1472) e le belle cornici che ornano alcune operette pubblicate a Venezia da Ratdolt [...] quel che si conosce fino al 1482 è di pretto tipo tedesco» in T. De Marinis, *Le illustrazioni per il Libro de le sorte di Lorenzo Spirito*, in T. De Marinis, *Appunti e ricerche bibliografiche*, Hoepli, Milano 1940, pp. 69-83; cit. da p. 70.

20 A. Warburg, *On images of planetary deities in the Low German Almanac of 1519*, saggio del 1908 ripubblicato in A. Warburg, *The renewal of pagan antiquity*, The Getty Research Institute, Los Angeles 1999, pp. 593-596.

Nelle sfere si trova l'indicazione verso il responso, avviando così la seconda parte del volume: venti carte, ciascuna dedicata ad un profeta, la cui raffigurazione, stereotipata, è posizionata in alto a sinistra nella posizione che avrebbe una iniziale, a principiare la serie delle terzine/responsi che idealmente escono dalla sua bocca. Il primo profeta è David, e lo si ritrova rappresentato con la stessa immagine usata nelle tavole dei re; per tutti gli altri profeti (diciannove) furono usate invece due sole matrici alternate, due figure a mezzo busto, vestite all'antica e corredate da uno svolazzante cartiglio. Il segno riprende quello nordico delle immagini della ruota della fortuna. In compenso il testo è tutto in caratteri romani e il nome del profeta che corre sul margine superiore è in capitali epigrafiche. Le stesse con cui in calce a tutto si dichiara dov'è che il gioco, e il testo, hanno termine: «FINISCIE A PERVSIA». Le terzine, si diceva, sono numerate, con numeri arabi ben disegnati; altra novità di questa edizione è proprio l'uso dei numeri, che compaiono qui, pionieristicamente, per numerare le carte (i fogli) da 2 a 44.

Sulla interessante giustapposizione degli stili, già sottolineata da Warburg e De Marinis, si è più di recente espressa Silvia Urbini, precisando le sezioni del volume nelle quali, secondo lei, è possibile distinguere nettamente la componente tedesca (la ruota della fortuna e le immagini dei profeti della seconda parte) da quella italiana (tutto il resto). Per quest'ultima, poi, la studiosa non prende neanche in considerazione l'ipotesi che a ideare e realizzare le matrici fossero artisti e artigiani attivi in botteghe locali, ritenendo che fossero da attribuire ad artisti fiorentini.²¹ Questo per via della somiglianza tra queste xilografie e quelle che ornavano un'edizione priva di datazione, testimoniata da un unico esemplare poi scomparso, considerata ipoteticamente fiorentina e di fine secolo, che De Marinis vide a Berlino nel 1940, e di cui scrisse, che nel realizzarla, l'artista aveva tenuto «presente l'edizione di Perugia»²². Nella lettura di Silvia Urbini, invece, questa somiglianza con un'edizione non datata (e considerata fiorentina sulla base dell'analisi dei tipi, con xilografie cronologicamente collocate al Cinquecento)²³ e una datata con chiarezza per luogo e anno (Perugia 1482) si risolve in una ricostruzione che vede prodotte a Firenze tavole che troviamo poi

21 «Nell'esemplare superstite dell'incunabolo la ruota della Fortuna e i profeti dell'ultima sezione tradiscono, sia dal punto di vista ideativo che esecutivo una mano tedesca. Le parti centrali – dal gruppo dei re fino a quello dei pianeti – provengono invece da una bottega di artisti fiorentini». S. Urbini, *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, saggio a corredo della ed. facs. Panini, Modena 2007; pp. 65-79.

22 T. De Marinis, *Le illustrazioni per il libro delle sorte*.

23 La datazione delle prime edizioni a stampa si basa tradizionalmente sull'analisi dei tipi, metodo messo a punto da Conrad Haebler e risultante nello straordinario repertorio dei tipi, oggi ricchissima risorsa online: *Typenrepertorium der Wiegendrucke* (<https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/>). Per la scheda di questa edizione, non essendo ancora pubblicato il relativo fascicolo nella versione a stampa del *Gesamtkatalog der Wiegendrucke*, è ancora necessario consultare il manoscritto della scheda, dove però si possono apprezzare i vari interventi di correzione e attribuzioni alternative (<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/docs/M43156.htm>).

incluse nell'edizione perugina. Perché? Evidentemente ed esplicitamente per ragioni di stile che necessariamente spostano su Firenze invenzioni di sapore rinascimentale squisitamente italiano; fondamentale, secondo Urbini, è la traccia fornita da una riga del diario di San Jacopo a Ripoli (il celebre giornale della stamperia omonima) che nel 1482 registrava cinquecento sorte: «È possibile, in conclusione, che le xilografie fiorentine presenti nella stampa perugina del 1482 fossero tirate dai legni destinati all'edizione di San Jacopo a Ripoli, già in lavorazione quell'anno». Peccato che nessun esemplare di una edizione di San Jacopo sia noto.

In che modo poi avrebbero potuto comporsi le tavole fiorentine con le altre? Come mai i legni con le tavole italiane recano una numerazione perfettamente coerente con la costruzione dell'edizione perugina? O ancora: i legni sarebbero stati spostati da Firenze a Perugia, e tutto nello stesso anno in cui il testo dell'autografo era stato compiuto? Viene più facile pensare che quell'opera sia il frutto di una stretta e felice collaborazione tra l'autore del testo, Lorenzo Spirito, che era un professionista del libro a tutto tondo (sono numerosi i suoi autografi, ebbe incarichi dal Comune di Perugia di redigerne gli atti e di alcuni codici gli viene attribuito anche l'apparato di miniature)²⁴ e uno stampatore che a Perugia aveva già dato prova di maestria anche nell'uso di matrici xilografiche di qualità²⁵ e che si sarebbe poi segnalato, una volta tornato “in patria”, per la qualità delle sue edizioni, tra cui alcune notevoli proprio per l'apparato iconografico.²⁶

A chiusura di questa vicenda sembra utile sottolineare alcuni elementi che emergono chiaramente da studi approfonditi di storia del libro e di cui ci si può (potrebbe) avvalere in campo storico-artistico. Le collaborazioni tra maestranze di diversa origine e cultura sono note ma forse non è abbastanza indagato l'influsso reciproco; la mobilità degli stampatori/editori è pure nota e negli ultimi anni sempre più si presta attenzione alla collaborazione con gli artisti impegnati nella realizzazione degli apparati decorativi. La mobilità è anche alla base di una circolazione di idee e forme che, per una città come Perugia, significa ipotizzare un'area di influenza che include Firenze e Roma e non necessariamente solo in senso passivo. Per comprendere meglio chi può esserci stato dietro al disegno delle tavole “italiane” del *Libro delle Sorti*, non si può non pensare ai

24 G. Arbizioni, *Gualtieri, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 60, Treccani, Roma 2003.

25 Nel 1481 Arndes stampò la *princeps* del *Quadriregio* di Federico Frezzi, in cui la pagina d'*incipit* compare ornata da un'ampia iniziale xilografica inclusiva di uno scudo vuoto e prolungantesi in una bordura marginale, con decori floreali su base nera. Se ne offrono le riproduzioni, associate ad alcune dei codici manoscritti, in: *Federico Frezzi e il Quadriregio nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, a cura di E. Laureti e D. Piccini, Longo, Ravenna 2020. Si è offerta lì un'ampia ricostruzione delle attività di Arndes (saggio di chi scrive, pp. 207-245).

26 Complessivamente ad Arndes sono ricondotte novantacinque edizioni nel Quattrocento, le prime dieci stampate a Perugia, le altre a Lubeca. Qui si segnalano il *Missale Slesvicense* (ISTC im00721800) e una Bibbia in volgare illustrata con oltre novanta vignette (ISTC ib00638000, vari esemplari sono digitalizzati).

mastri intagliatori responsabili, ad esempio, degli scranni del coro di S. Pietro di Perugia, o anche del rivestimento del Collegio della Mercanzia. O ancora come non pensare al celebre ciclo di affreschi del Collegio del Cambio, il cui impianto iconografico – lo si è già accennato – si deve alla mente dell'umanista Francesco Maturanzio, che a Perugia nel 1481 aveva pubblicato con lo stesso editore delle Sorti un suo trattatello di metrica.²⁷

5. Imitazione e riuso: due iniziali abitate da poeta laureato

La circolazione di idee forme e materiali sta al cuore di questa altra vicenda, che si svolge intorno a due iniziali xilografiche, una C e una P, che troviamo in vario modo ripetute, a Roma e a Perugia, tra secondo e terzo decennio del Cinquecento. Si tratta di iniziali abitate, chiaramente appartenenti ad una medesima serie o comunque realizzate con lo stesso stile caratterizzato dal segno della lettera tracciato in due momenti, così da evidenziarne il volume, terminante in volute a foglie d'acanto laddove si avrebbero le grazie e ulteriormente abbellito da una fascia decorata al centro dei segni principali (l'asta della P, la curvatura dell'occhiello e della C). Entrambe le iniziali sono abitate da una testa laureata: nella C il volto è quello di un uomo dotato di una folta barba, nella P, invece, ne è privo, ha, in compenso, una capigliatura più abbondante e tiene in mano un libro aperto. In entrambi i casi la lettera occupa quasi interamente lo spazio dell'iniziale e il poco spazio dello sfondo è interamente riempito dalle terminazioni del fogliame che orna le lettere.

La C fu segnalata la prima volta in Oscar Jennings, che la registrò in relazione ad un'edizione romana del 1515, stampata nella bottega di Giacomo Mazzocchi, e descrive la testa laureata come il ritratto di Lodovico Ariosto, benché non vi fosse nesso alcuno con il testo.²⁸ L'identificazione fu contestata già nel 1969 da Dennis Rhodes, che tornò su quella iniziale avendola trovata riutilizzata a Roma, nel 1521, in un'edizione stampata da Ariotto da Trino per Giovanni Mazzocchi (forse parente di Giacomo)²⁹ e ritrovando poi la stessa iniziale, o meglio lo stesso segno, negli Statuti perugini che Cartolari iniziò a stampare nel 1523. Ne traveva conclusioni non troppo stringenti su un passaggio di materiali, o comunque una forma di imitazione, da Roma verso Perugia.³⁰ In verità, fece notare alcuni anni dopo Jeremy Potter, poteva ben essere che Perugia non guardasse tanto (o

27 *De componendis versibus hexametro et pentametro* (ISTC im00348000).

28 Si tratta della traduzione in latino di Raffaele Maffei delle opere di Basilio Magno (Edit16 CNCE 4581). Sull'iniziale: O. Jennings, *Early woodcut initials containing over thirteen hundred reproductions of ornamental letters of the fifteenth and sixteenth centuries*, London 1908, pp. 65 e 185.

29 Anche in questo caso il testo è una traduzione dal greco in latino, dei fatti e detti memorabili di Socrate, scritti da Senofonte e tradotti da Bessarione (Edit16 CNCE 48350).

30 D.E. Rhodes, *Di alcuni prestiti e imitazioni tipografiche fra Roma e Perugia, 1515-1528*, in "La Bibliofilia", 71 (1969), pp. 253-258.

non soltanto) a Roma e che anzi potesse aver funzionato come passaggio verso Roma di stilemi, forme e materiali presi in prestito da altri luoghi, Venezia in particolare. Il ragionamento di Potter, che esaminava una serie di casi di riuso di materiali tipografici, prendeva avvio proprio dalla C abitata che egli giustamente ritrovava a Perugia già prima che Cartolari la utilizzasse negli Statuti. Era in una edizione del 1517, stampata da Cosimo di Bernardo da Verona (alias Bianchino dal Leone) del *De octo partibus orationis*, una compilazione di grammatiche classiche (in primis il “Donato”), con ampio commento moderno, in cui la C apre il testo dello pseudo-Catone, lasciando così al lettore la possibilità di interpretare la testa laureata come il ritratto dell’autore.³¹

A questa edizione, che fissava una tappa importante nel catalogo di Bianchino, verrà dedicato il dovuto spazio più avanti. Qui dobbiamo ancora soffermarci sulla seconda iniziale ornata, la P, che né Rhodes, ma neanche Potter (che a Perugia ha dedicato anni di studio e a cui pure si deve un primo tentativo di ricostruire la complessa rete di rapporti intessuti dai tipografi perugini con operatori attivi lungo l’asse adriatico) sembrano aver registrato e che invece compare in numerose edizioni stampate da Bianchino. A chi si debba il disegno delle due iniziali non è stato acclarato, né se ad intagliare le matrici fu una mano soltanto o più d’una; è tuttavia evidente che diverse matrici vennero utilizzate dai vari tipografi che utilizzarono la C, come già emerso negli studi pregressi, e come risulta anche da una mostra dei diversi campioni proposta in questa sede (Fig. 6). Che non si tratti di riuso di materiali sembrerebbe dunque evidente; si può però ipotizzare che uno stesso artista abbia realizzato diverse matrici poi utilizzate da diversi tipografi, non necessariamente su commissione. Allo stadio attuale delle ricerche risulta difficile stabilire la genesi esatta di queste iniziali; l’origine romana sembra rimanere la più probabile, soprattutto per la cronologia, ma una ricerca sistematica nelle edizioni stampate da Mazzocchi si rende necessaria, per verificare se la medesima iniziale compare in altre sue edizioni e soprattutto per verificare la presenza della P, che al momento, tra le edizioni perugine, compare solo in quelle di Bianchino.

Diciamo meglio: compare anche in un’edizione testimoniata da un solo esemplare lacunoso, privo del fascicolo del *colophon*, e che si ritiene di poter attribuire, con buona dose di certezza, a Bianchino, sulla base di questa iniziale e di vari altri materiali xilografici, collocandola cronologicamente intorno al 1520. Per apprezzare appieno le logiche di tale attribuzione è necessario ripercorrere il filo degli eventi e tornare sulla stampa del “Donato”, cui s’è accennato sopra, che Bianchino stampò nel 1517 usando lì, per la prima volta, la sua bella marca.

31 J. Potter, *Nicolò Zoppino and the book-trade network of Perugia*, in *The Italian Book 1465-1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes on his 70th birthday*, ed. by D.V. Reidy, The British Library, London 1993, pp. 135-159.

6. Bianchino dal Leone ed Eustachio Celebrino: opere note e opere nuove

Giunto a Perugia sul finire del Quattrocento, nel 1497 Cosimo di Bernardo da Verona ebbe dal Comune l'incarico di badare al leone che la città aveva ricevuto in dono da Giampaolo Baglioni. Nei primi quindici anni che spese a Perugia il veronese trovò occupazione, oltretutto nella custodia del leone, in attività legate al mercato del libro, impegno che rafforzò ulteriormente a partire (per quanto ne sappiamo oggi) dal 1513, quando iniziò a stampare.³² Nella sua prima edizione, un'operetta encomiastica per Giulio II (le *Iuliiades* di Rodolfo Iracinto) Bianchino recuperò una serie di iniziali ornate per impreziosire il testo e firmò con un leone passante, fissando così da subito il suo emblema. La sua non poca attenzione per gli aspetti decorativi ed iconografici la rese manifesta nell'inaugurare la collaborazione con un talentuoso giovane incisore che, come lui, proveniva da nord-est: Eustachio da Udine. Si può interpretare come un vero e proprio manifesto d'intenti il componimento poetico che si legge in calce ad un'operetta agiografica in versi, la *Leggenda di santa Margherita*, che si conserva in esemplare unico e lacunoso alla Fondazione Cini.³³ Nelle tre strofe finali si dichiarano le diverse responsabilità: stampatore, autore e artista intagliatore:

Et per far noto e chiar a ogni persona | chi la stampata questa istoria degna | di
 questa sancta che porto corona | laqual oggi al presente inel ciel regna | **Cosmo**
mi chiamo & nacqui intro Verona | & se quachu(n) uol ueder la **miansegna** |
uenga Perosa & uederal Leone | del mio signor Ioha(n) Paulo Baglione.

Et quel che stato tanto affectionato | arittractare inuersi questa storia | con humil
 cor lui ha ciaschu(n) preghato | chu(n) paternostro egliabbi alla memoria | & he
 da ciaschedu(n) Mattheo chiamato | non perchel cerchi gia triumpho e gloria |
 mha solamente questo lui ui chiede | per sua faticha & per la sua mercede.

Et perche la piacesse a ogni Christiano | & ne comprasse ognuno i(n)moltitudine
 | me cappito per uentura alle mano | **un forestiero elquel era da Vdene** | **Eu-**
stachio si chiama & e Furlano | **& per insegna sua porta Lancudene** | & la
 corretta estoriata in modo | che dalla gente hara honor e lodo.³⁴

Lo stampatore forniva qui una serie di informazioni molto utili, soprattutto in relazione alla sua collaborazione con Eustachio da Udine, che egli scrisse di aver incontrato per caso e al quale aveva affidato il compito di rendere quel

32 Sulla datazione della prima produzione vedi A. Panzanelli, *La stampa a Perugia*, pp. 160-165.

33 *La leggenda di sancta Margherita* (unicum: CINI, FOAN TES 1109), f3v [1517?].

34 Le strofe si leggono a f3v; ne fornisco qui una trascrizione basata direttamente sulla immagine dell'originale che mi consente di correggere alcuni errori lasciati in precedenza (A. Panzanelli, *La stampa a Perugia*, pp. 164, 255-256).

testo più gradito a più persone. Come? Istoriandolo ma anche correggendolo. Il volumetto ci appare illustrato da dodici vignette xilografiche (ma potevano essercene altre nelle quattro carte di cui l'esemplare è privo: b1, b4, f1, f4), caratterizzate da elementi che si ritrovano poi in altre realizzazioni dell'artista udinese, tra cui: l'equilibrio tra pieni e vuoti, che mette bene in risalto le figure in primo piano e i paesaggi sullo sfondo; il disegno degli sfondi che, negli esterni consiste in prati o terreni scuri illuminati da ciuffetti d'erba in chiaro e negli interni in pavimenti a scacchi; il disegno delle figure, ben delineate e piene. In questa operetta le vignette presentano cornici decorate con due tipologie alternate. Nessuna delle vignette sembra contenere la firma dell'artista, ma sappiamo dallo stampatore che si tratta di un'incudine.

Ebbe modo di metterla bene in vista nella vignetta prodotta per ornare il frontespizio del "Donato", il manuale di grammatica già più volte ricordato e al quale possiamo finalmente dedicare qualche riga. Partiamo appunto dalla vignetta (Fig.7). Racchiusa da una cornice decorata come quella della santa Margherita, è una scena di studio, dettagliata e accuratamente realizzata: seduto alla scrivania sulla sinistra è il maestro: il capo incorniciato dalla corona d'alloro, veste abiti domenicani e segue, penna in mano, il volume che sorregge, appoggiato a un leggio su cui compaiono un teschio e una clessidra, a significare il tempo che fugge. Seduto sul lato opposto è un giovane studente, DISCIPVLVS lo dice la didascalia posta sotto al suo scranno e schiacciata sulla cornice, quasi fusa con essa, cifra, quest'ultima, tipica delle xilografie di Celebrino. Chi sia invece il maestro lo dicono tre lettere che campeggiano sul lato della sua cattedra: M.I.P. Le sciogliamo come Magister Ioannes Policarpus, guidati dal lungo titolo, che ben restituisce un testo ben più ricco e complesso di un semplice "Donato". L'opera infatti contiene più di un testo: sono due testi classicamente usati per l'insegnamento del latino ma qui ampiamente commentati da un autore vivente: Ioannes Policarpus Severitanus, domenicano, croato, poeta laureato.³⁵ Sullo scranno sul quale l'autore siede è invece impressa la firma dell'autore di quella vignetta: una incudine posta al centro delle iniziali E.F., *Eustachius Foroiuliensis*, Eustachio Friulano.

La vignetta che vividamente rende merito dei contenuti del volume non è l'unica opera che Eustachio produsse per quel volume, nel cui colophon compare, per la prima volta, la marca definitiva dell'editore nelle cui qualità estetiche e formali si riconosce senza difficoltà la mano dell'intagliatore friulano. Su uno sfondo che vede in lontananza il profilo di una città si staglia un leone passante, che poggia la branca anteriore armata di spada su un volume aperto posto sopra altri tre volumi chiusi. Probabilmente una reinterpretazione del leone marciano

35 Il titolo completo (trascrizione interpretativa) recita: *Dionisii Appollonii Donati de octo orationis partibus libri octo ad novam et optimam limam deducti et Senece junioris Catonis Cordubensis ethyrorum libri quattuor cum commentariis. M. Io. Policarpi Severitani Sibenicensis Dalmate Predicatorum Ordinis opus aureum nuper ad unguem excussum.*

della Repubblica di Venezia, da cui pure lo stampatore originava. Completa la marca il suo nome d'arte: BLANCHINVS LEONIS, schiacciato in alto contro la cornice, che si può dunque intendere come il nome che egli scelse in qualità di tipografo editore, sciogliendolo esplicitamente come Bianchino dal Leone nelle edizioni in vernacolo.³⁶ Nella edizione del Donato di Policarpo, insieme alle due belle vignette, troviamo alcune iniziali ornate: oltre alla C abitata (già segnalata da Jeremy Potter) vi è anche una S di tipo molto diverso, con il segno della lettera molto lineare, sulla quale si appoggiano i rami di un rampicante, forse una vite, che si espandono poi ai lati della lettera a incontrare due eleganti cicogne in diversa posizione; il tutto in chiaro contro uno sfondo completamente nero.

A rendere interessante l'iniziale S "alle cicogne" sta il fatto che la si ritrova insieme alle due iniziali C e P abitate, nell'edizione testimoniata da un solo esemplare lacunoso, di cui s'è fatto cenno sopra (Fig. 8). Si tratta di una grammaticetta latina, all'epoca molto popolare, del maestro Giovan Battista Valentini, meglio noto come Cantalicio: la *Summa perutilis in regulas distinctas totius artis grammatices & artis metricae Cantalycii viri doctissimi nuper emendata et noviter impressa*. La presenza delle tre iniziali, come anche il genere e la tipologia di pubblicazione, forniscono indizi per attribuire l'edizione allo stampatore veronese, ipotesi resa difficilmente contestabile da un terzo importante elemento, ancora una volta una xilografia.³⁷ Si tratta della vignetta che ne orna il frontespizio e che rappresenta un maestro in cattedra, posto stavolta al centro della scena e sovrastante rispetto a quattro allievi che gli stanno attorno. Sulla cattedra, e sul basamento della stessa, sono ripetute le iniziali: I.C. che l'analogia con la xilografia del Donato/Policarpo ci spinge a sciogliere come iniziali dell'autore: Ioannes Cantalicius. Non è questa analogia, tuttavia, la prova schiacciante dell'attribuzione; lo è invece il fatto che la stessa vignetta si trova sul frontespizio di un'altra edizione, testimoniata anche questa da un unico esemplare (Bologna, Biblioteca Universitaria, Raro A.18) e sicuramente stampata da Bianchino: il *Babuino* (Fig. 9).³⁸ Piccolo manuale per imparare a leggere, il *Babuino* presenta un contenuto

36 Nel colophon latino di questa edizione (come in altre) si legge: «Impressum fuit hoc opus Perusie apud Leonem per Cosmum cognomine Blanchinum Veronensem». Considerata la versione vernacola del nome, sono convinta che *cognomine* non debba interpretarsi come nome di famiglia, bensì come soprannome. Di qui anche la scelta effettuata in questa e altre sedi di usare la formula Bianchino dal Leone per riferirci all'editore, rifiutando di citarlo come Cosimo Bianchini (come invece fa Edit16: CNCT 182) che risulta del tutto fuorviante, lasciando credere che Bianchini sia un cognome. Il nome della persona del tipografo è quella del biografico: M. Ceresa, *Cosimo di Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Treccani, Roma 1984, pp. 22-23.

37 L'esemplare, che si conserva a Perugia, (Biblioteca Augusta, I.M.4451) è stato scoperto e valorizzato in: *Maestri, insegnamenti e libri. Contributi per la storia dell'Università (1308-2008)*, a cura di C. Frova, F. Treggiari, M.A. Panzanelli Fratoni, Skira, Milano 2009, pp. 198, 203 (sch. 76).

38 Il titolo completo recita: *Libro utilissimo da imparare presto a leggere & profferire tutte le syllabe, chiamato el Babuino* (Impressum Perusie per Blanchinum apud leonem, anno Domini M.XXI (i.e. M.D.XXI; Edit16 CNCE 58762).

assimilabile alla grammatica e forse concepito come un utile complemento ad essa. L'uso della medesima vignetta per il frontespizio delle due pubblicazioni non stupisce, anzi rende l'intera operazione ancora più interessante e meritevole di ulteriori indagini sulla fortuna dei due testi e sugli apparati iconografici con cui furono diffusi.³⁹

Sappiamo per certo, peraltro, che a distanza di decenni la medesima vignetta fu ulteriormente riutilizzata per una grammatica latina di un autore tuderte, datata 1554 in base alla dedica. L'esemplare, come gli altri rarissimo, è stato portato alla luce in British Library da Dennis Rhodes che ne ha fornito una breve descrizione e un veloce riferimento alle precedenti occorrenze, che gli sono servite ad attribuire l'edizione a Girolamo di Bianchino, ipotizzando un passaggio di materiali dal padre al figlio. Quanto alla vignetta, Rhodes insinua un dubbio circa la possibilità di interpretare le iniziali I.C. come quelle del Cantalicio, proponendo, in alternativa, di scioglierle come riferimento all'anonimo intagliatore. Naturalmente le sue osservazioni stimolano ulteriori riflessioni, ma lasciano perplessi, non solo perché la soluzione I.C. come Ioannes Cantalicius è coerente con altri casi, ma anche per la posizione centralissima che la proposta di Rhodes darebbe all'intagliatore, con le iniziali incise sulla cattedra del maestro, per di più ripetute, a fronte di esempi in cui in cattedra sono le iniziali del maestro, mentre l'artista, quando lascia la propria sigla, lo fa in posizioni più defilate, così anche lo stesso Celebrino.⁴⁰

Neanche a Eustachio Celebrino, peraltro, fu sempre concesso di posizionare la firma in bella vista come nel Donato di Policarpo (dove comunque la sua cifra non aveva la posizione centrale di quella dell'autore). Del tutto angolare è, infatti, la firma che l'intagliatore udinese lasciò sulla vignetta del *Gisberto da Mascona*, romanzo cavalleresco stampato da Girolamo Cartolari nel 1521 (e non 1511, come a lungo è stato riportato) dove il nome compare scritto per intero nell'angolo inferiore sinistro.⁴¹ Nella stessa posizione si trova la sua cifra E.F.

39 Sul contenuto si veda l'ancora validissimo: P. P. Lucchi, *La Santacroce, il Salterio e il Babuino*, in "Studi Storici", 13, (mag-ago 1978), pp. 593-630, in particolare pp. 608-612. All'epoca non risultava ancora nota una edizione del Babuino di molti anni precedente stampata a Venezia da Sessa nel 1505 (Edit16 CNCE 78555).

40 D.E. Rhodes, *La stampa a Todi nel Cinquecento: sì o no?*, in "La Bibliofilia", 117 (2015), pp. 231-234.

41 Francesco Lutio. *Libro darne & damore chiamato Gisberto da Mascona* [...] (Stampato in Perosia: per Hieronymo de Francescho cartholaio, 1521) (Edit16 CNCE 69052). La data errata 1511 si deve al principe d'Essling (V. Masséna prince d'Essling, *Les livres à figure vénitiens de la fin su XV^e siècle et du commencement du XVI^e. Étude sur l'art de la gravure et sur bois à Venise*. Olschki-Leclerc, Florence-Paris: 1907-1914, III, p. 118) che ha significato legare l'arrivo di Celebrino a Perugia alla sua collaborazione con Cartolari, mentre è evidente (dalle terzine commentate sopra) come egli avesse iniziato a collaborare con Bianchino; il dato è stato ripetuto in due articoli dedicati all'incisore (L. Servolini, *Eustachio Celebrino da Udine intagliatore, calligrafo, poligrafo ed editore del sec. XVI*, in "Gutenberg Jahrbuch", XIX-XXIV (1944-1949), pp. 179-189; M. Palma, *Celebrino, Eustachio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Treccani, Roma 1979,

in una edizione peraltro ignota agli studi dedicati a Celebrino⁴²: un frontespizio quasi interamente xilografico per il romanzo cavalleresco di Francesco Tromba *La Draga de Orlando innamorato*, che fu pubblicata a Perugia nel 1525 dalla società costituita allo scopo tra Bianchino dal Leone e lo stesso autore (Edit16 CNCE 64544). Il volume è ornato da numerose vignette, riconducibili per stile alla mano di Celebrino, attribuzione appunto confermata dalle sue iniziali.

Quanto al frontespizio, questo si segnala per la complessità della composizione che vede la vignetta centrale inserita in una ricca cornice nella quale, in quattro punti, è inserito lo stemma dei Varano di Camerino, un omaggio a Costanza Varano, madre di Gentile Baglioni, la “Casa Baglioni” essendo dedicatoria dell’opera.

7. Conclusioni

Le ultime battute dedicate ad Eustachio Celebrino mostrano il bisogno di tornare sulla sua figura per produrre un contributo dedicato a lui soltanto, che ne aggiorni il catalogo, se non altro in relazione al suo “periodo perugino”, precisando e correggendo le informazioni che circolano ancora sulla sua figura. Mostrano anche altro: che molto c’è ancora da scoprire sulle attività degli artisti che nel primo secolo di stampa si trovarono a collaborare con i professionisti del libro e dettero un grande contributo alla creazione di un prodotto nuovo. Escluso Celebrino, i nomi degli artisti responsabili degli apparati iconografici che abbiamo qui illustrato ci sono ignoti; si può ancora discutere su come interpretare le cifre che si trovano talvolta sulle vignette. Ancora meno, forse, si sa delle mani che realizzarono le cassette di iniziali ornate che, ancor più delle vignette, circolarono in varie forme.

A chiusura di questo contributo torniamo sull’edizione con cui lo abbiamo aperto per mostrare la ricca e fantasiosa composizione di materiali diversi che Girolamo Cartolari utilizzò per rendere sontuosi i quattro volumi degli Statuti che egli stampò in un quinquennio: una rosa di iniziali diverse, sapientemente accostate, gli consentirono di impreziosire la pagine dei volumi, al principio dei quali egli pose alcune vignette originali, altre ereditate da suo padre, incorniciandole con materiali xilografici palesemente di riuso (Fig. 10).

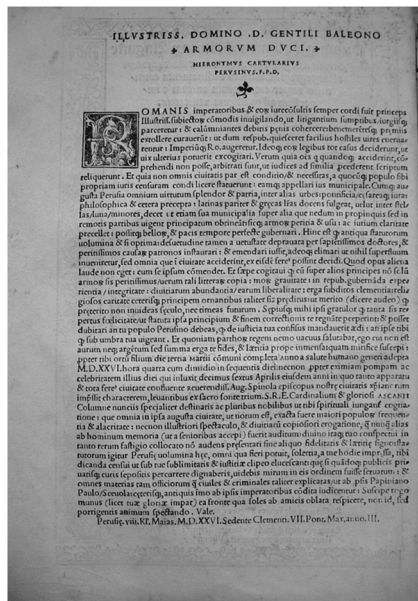
Quanto, infine, alla vignetta di dedica che egli fece produrre appositamente, nella qualità apprezzabile di quella piccola opera d’arte, se non possiamo riconoscere, per assenza di documenti, la responsabilità di Celebrino, vi troviamo tuttavia il riflesso del suo passaggio a Perugia e, più in generale, di un ambiente

pp. 361-362). E così anche compare anche nella voce di Wikipedia. Per maggiori dettagli: A. Panzanelli, *La stampa a Perugia*, pp. 165-166.

42 Ma presentato in A. Panzanelli, *La stampa a Perugia*, pp. 176-177.

in cui le arti legate all'illustrazione libraria vi ebbero uno sviluppo le cui dimensioni reali sono ancora tutte da esplorare.

Già così, tuttavia, si può ben apprezzare quanto il mondo del libro riesca a restituire, in piccolo, una importante porzione di produzione artistica di età rinascimentale.



La dedica a Malatesta Baglioni del quarto e ultimo libro degli Statuti di Perugia (1528) surclassa quella del primo, indirizzata a Gentile (1526). La raffigurazione è altresì rara testimonianza degli eleganti interni di uno dei palazzi signorili abitati dai Baglioni

Figura 1. La dedica parlante a Malatesta Baglioni e quella a Gentile Baglioni.



P.F. Della Cornia, *Lectura in sexto Codicis*. Perugia: Vydenast, 1477
 ISTC ic00921000; ICo 1096; Vienna ONB Inv.16.a.21, [azr]



Niccolò Tedeschi, *Super V libros Deeralium*. Basilea: [Wensler et al.], 1477
 ISTC ip00045000; ICo 2884; Monaco BSR, 2 Inc. c.a. 644c-1, [azr],
 urn:nbn:de:hbz:2-bsb0003290-7



Nella vignetta applicata sull'edizione perugina si può ipotizzare siano rappresentati uno studente (al centro della scena che mette mano al *hircutum*) che riceve il libro aperto (come nell'esame finale) da un maestro, assistito da un altro e al cospetto di altri tre.

Nella vignetta applicata sull'edizione basilese la scena appare modificata per adattarsi al testo, con l'inserimento di un pontefice e un cardinale; non è caratterizzata la figura dell'autore (chi consegna il volume) che non ha i suoi consueti attributi.



Figura 2. La più antica vignetta perugina a confronto con la variante stampata a Basilea.

Niccolò Tedeschi, *Super quinque libris Decretalium*. Basilea: [Wenssler, Richel, Ruppel], 1477
 ISTC ip00a45000; ICo 2884; Monaco Bayerische Staatsbibliothek, 2 Inc. c.a. 644c (2-4)



2 Inc. c.a. 644 c-2.1: *De iudiciis*
 urn:nbn:de:hbz:12-bsb00035291-3



2 Inc. c.a. 644 c-2.2: *De probationibus*
 urn:nbn:de:hbz:12-bsb00035292-8



2 Inc. c.a. 644 c-3: *De vita et honestate clericorum*
 urn:nbn:de:hbz:12-bsb00035294-9



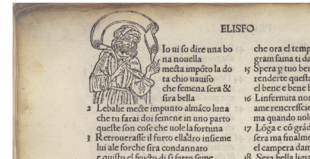
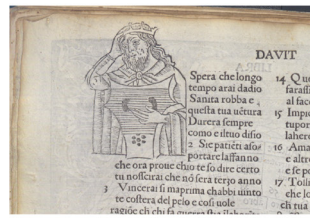
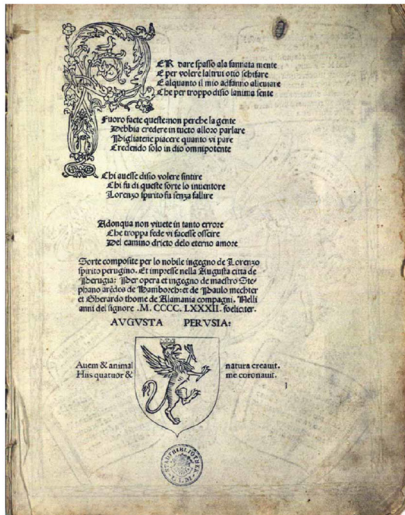
2 Inc. c.a. 644 c-4: *De matrimoniis*
 urn:nbn:de:hbz:12-bsb00035295-4

Figura 3. Il resto del programma iconografico dell'edizione di Basilea.

Il Libro delle sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri (Perugia: Arndes, 1482)

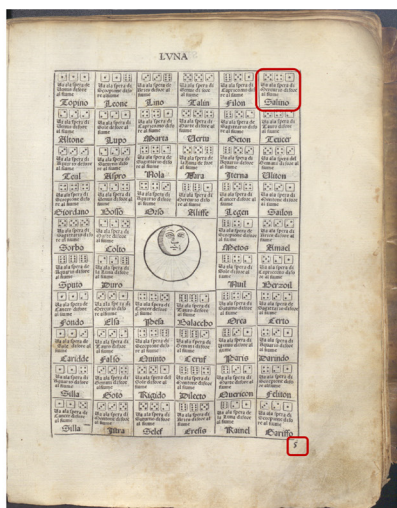
ISTC iso0685j00 (*unicum*: Ulm, Staatsbibliothek, Schad 13281)

Recto e verso della prima carta (frontespizio e ruota della fortuna)

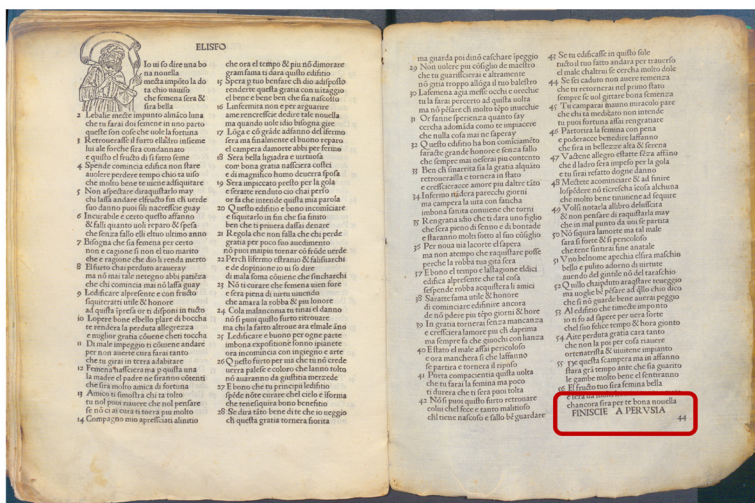


La tavola dei re dà inizio al gioco e al libro (notare la carta numerata)
Il primo è David che apre anche la seconda parte, come primo dei profeti

Figura 4. Il Libro delle sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri: frontespizio, ruota della fortuna e tavola dei re.



Il re indica il segno: David indirizza alla Luna dal segno Luna alla sfera di Mercurio (in base al risultato ottenuto con i dati)



L'ultimo passaggio è verso il responso dato dai profeti il gioco (e il libro) FINISIE A PERVSIA, carta 44

Figura 5. Libro delle sorti: tavole dei segni, delle sfere e pagine dei responsi.

Le ricorrenze della iniziale C evidenziate in studi progressi



Jennings 1908

1515: *Opera magni Basilii per Raphaelem Volaterranum*. Roma: Mazzocchi (Edit16 CNCE 4581)



Rhodes 1969

1521: *Xenophonis De factis & dictis Sacratif.* Roma: Ariolto da Trino (Edit16 CNCE 48350)



Rhodes 1969

1523-28: *...Statutorum Auguste Perusie*. Perugia: Cartolari (Edit16 CNCE 23860)



Potter 1993

1517: *Donati De octo orationis*. Perugia: Bianchino del Leone, 1517 (Edit16 CNCE 17642)

Nuovi rilevamenti: a Perugia l'iniziale C è usata soprattutto da BIANCHINO DAL LEONE che vi associa una P di identico stile



1517

Donatus Polycarpus
(Edit16 CNCE 17642)



1519

Epistolae Iacobi Antiquari
(Edit16 CNCE 1990)



1522

Tabula constitutionum M. Anthonitane
(Edit16 CNCE 308)

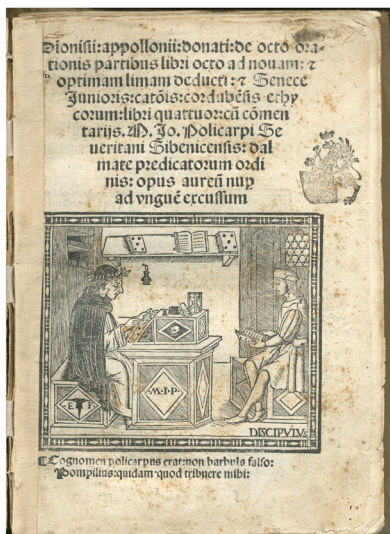


1523

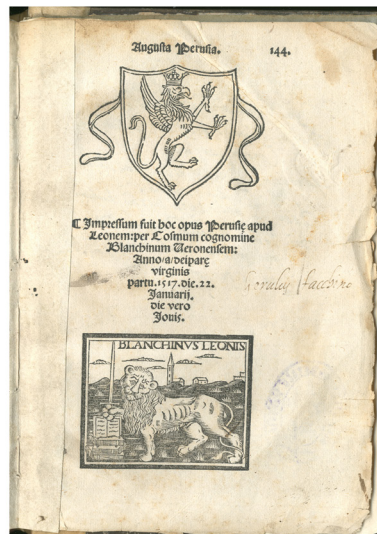
Vitelli. De pestilentia
(Edit16 CNCE 33986)

Figura 6. Iniziali C e P abitate, occorrenze romane e perugine, studi progressi e recenti scoperte.

Le iniziali del maestro (e commentatore) sono incise sulla cattedra nell'edizione del Donato del 1517, con illustrazioni 'firmate' Eustachio Celebrino
(Editio CNCE 17642; Perugia, Bibl. Augusta I.E. 4330)



M.I.P. = Magister Ioannes Policarpus
E.F. = Eustachius Foroiuliensis
l'incudine tra le iniziali è marchio dichiarato
dell'artista



Compare qui per la prima volta la marca definitiva di
Bianchino del Leone associata ad un eloquente colophon:
*Perusie apud Leonem, per Cosmum cognomine Blanchinum
Veronensem*

Figura 7. La firma di Eustachio Celebrino nell'edizione che inaugura la marca di Bianchino dal Leone.

In G.B. Cantalicio, *Summa perutilis in regulas distinctas unicum* privo del *colophon* (Perugia, Biblioteca Augusta I.M. 4451) ci sono tre iniziali: C, P e una S ornata di cicogne che è anche nel Donato



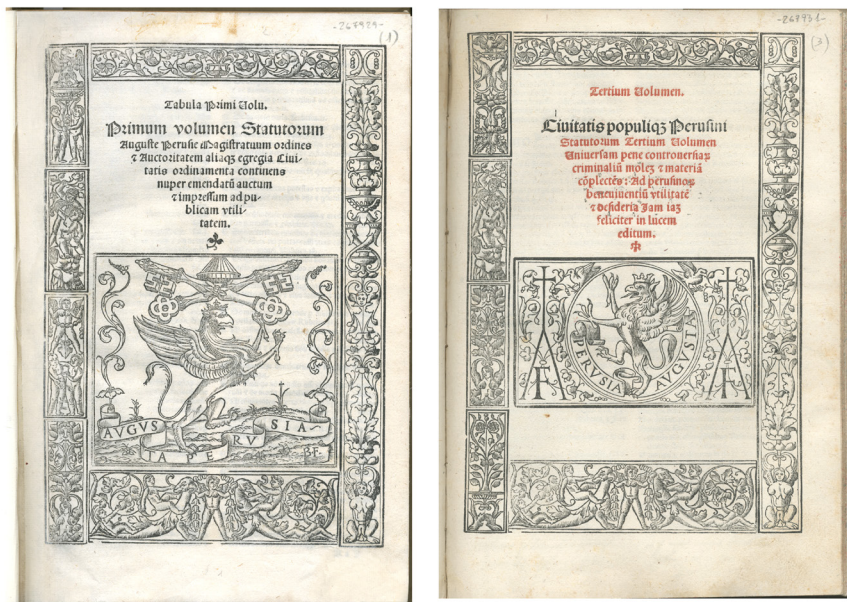
Figura 8. Le iniziali ornate del Cantalicio senza colophon indizi di provenienza da Bianchino dal Leone.

Sul frontespizio del Cantalicio c'è la stessa vignetta del Babuino stampato da Bianchino del Leone nel 1521



Figura 9. Una stessa vignetta anima il frontespizio del Cantalicio e quello di un celebre Babuino.

Una sapiente combinazione di materiali di riuso (cornici e iniziali) e vignette originali crea il sontuoso apparato decorativo degli Statuti perugini



Isolate iniziali maggiori (38/55x37/55) di stili diversi



Alfabeti di iniziali medie e minori



Figura 10. La ricca dotazione di materiali originali e di riuso allestita da Girolamo Cartolari per gli Statuti.

Fonti

Perugia, Archivio di Stato, Giudiziario antico, *Processus*, a. 1477, Tomo III, fasc. 14.

Bibliografia

NB: non include le edizioni antiche che sono oggetto di analisi nel saggio stesso

- Arbizzoni, G., *Gualtieri, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Treccani, Roma 2003, pp. 208-212.
- BMC – *Catalogue of books printed in the XVth century now in the British Museum [British Library]*. 13 parts. Goy-Houten, London, 1963-2007. (Pts I-IX riprodotte dalle copie d'ufficio e annotate della edizione originale (London, 1908-62).
- Ceresa, M., *Cosimo di Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Treccani, Roma 1984, pp. 22-23.
- Crispoliti, C., *Idea dello scolare che versa negli studi affine di prendere il grado del dottorato*, Vincenzo Colombara, Perugia, 1604.
- De Marinis, T., *Le illustrazioni per il Libro de le sorte di Lorenzo Spirito*, in T. De Marinis, *Appunti e ricerche bibliografiche*, Hoepli, Milano 1940, pp. 69-83.
- Diplovatatus, T., *Liber de claris iurisconsultis. Pars posterior*, cur. F. Schultz, H. Kantorowicz, G. Rabotti, Institutum Gratianum, Bologna, 1968.
- Early Printed Books as Material Objects*, ed. by B. Wagner, M. Reed, De Gruyter, Berlin-New York 2010.
- Fabbri, F., *Arndes, Steffen*, in *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, a cura di R.M. Borraccini, G. Lipari, C. Reale, M. Santoro, G. Volpato, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2013, 1, pp. 42-45.
- Federico Frezzi e il Quadriregno nel sesto centenario della sua morte (1416-2016)*, a cura di E. Laureti e D. Piccini, Longo, Ravenna 2020.
- Jennings, O., *Early woodcut initials containing over thirteen hundred reproductions of ornamental letters of the fifteenth and sixteenth centuries*, London 1908.
- Il libro delle sorti: Perugia, 1482: It. IX, 87 (=6226) Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia*, ed. facs. Panini, Modena 2007.
- Lucchi, P., *La Santacroce, il Salterio e il Babuino*, in “Studi Storici”, 13, (mag-ago 1978), pp. 593-630.
- Maestri, insegnamenti e libri a Perugia. Contributi per la storia dell'Università (1308-2008)*, a cura di C. Frova, F. Treggiari, M.A. Panzanelli Fratoni, Skira, Milano 2009.

- Masséna prince d'Essling, V., *Les livres à figure vénitiens de la fin su XVe siècle et du commencement du XVIe. Étude sur l'art de la gravure et sur bois à Venise*. Olschki-Leclerc, Florence-Paris 1907-1914.
- Palma, M., *Celebrino, Eustachio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 23, Treccani, Roma 1979, pp. 361-362.
- Panzanelli, A., *La stampa a Perugia nel Rinascimento. Dai tipografi tedeschi agli editori locali*, FrancoAngeli, Milano 2020.
- Panzanelli Fratoni, M.A., *La princeps degli Statuti di Perugia (Cartolari, 1523-1528). Committenza pubblica, iniziativa privata e mecenatismo*, in *Con la penna e con il torchio. Atti del convegno internazionale* (Milano, Archivio di Stato, 14-15 dicembre 2020), a cura di M. Francalanci e D. Martini, in "Annuario dell'Archivio di Stato di Milano", 2021, pp. 269-292.
- Potter, J., *Nicolò Zoppino and the book-trade network of Perugia*, in *The Italian Book 1465-1800. Studies presented to Dennis E. Rhodes on his 70th birthday*, ed. by D.V. Reidy, The British Library, London 1993, pp. 135-159.
- Rautenberg, U., "Last words on the history of the title-page": research on the origin and development of the title page from Alfred W. Pollard to today, in *Imago librorum. Mille anni di forme del libro in Europa*, a cura di E. Barbieri, Introduzione di F. Barbieri, indici di S. Cassini, Olschki, Firenze 2021, pp. 207-224.
- Rhodes, D. E., *Di alcuni prestiti e imitazioni tipografiche fra Roma e Perugia, 1515-1528*, in "La Bibliofilia", 71 (1969), pp. 253-258.
- Rhodes, D. E., *La stampa a Todi nel Cinquecento: sì o no?*, in "La Bibliofilia", 117 (2015), pp. 231-234.
- Sander, M., *Le livre a figures italien depuis 1467 jusqu'a 1530. Essai de sa bibliographie et de son histoire*, Stechert, New York 1941.
- Scapecchi, P., *Numeister, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 78 (2013), pp. 848-849.
- Servolini, L., *Eustachio Celebrino da Udine intagliatore, calligrafo, poligrafo ed editore del sec. XVI*, in "Gutenberg Jahrbuch", XIX-XXIV (1944-1949), pp. 179-189.
- Urbini, U., *Il Libro delle Sorti di Lorenzo Spirito Gualtieri*, saggio a corredo della ed. facs. Panini, Modena 2007.
- Warburg, A., *On images of planetary deities in the Low German Almanac of 1519*, saggio del 1908 ripubblicato in A. Warburg, *The renewal of pagan antiquity*, The Getty Research Institute, Los Angeles 1999, pp. 593-596.

Edit16 – Edizioni Italiane del XVI secolo (<https://edit16.iccu.sbn.it/>)

Gesamtkatalog der Wiegendrucke (<https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>)

ICo – IVS Commune online (www.iuscommuneonline.unito.it)

ISTC - *Incunabula short-title catalogue* (<https://data.cerl.org/istc>)

Typenrepertorium der Wiegendrucke (<https://tw.staatsbibliothek-berlin.de/>).