

leopardiani, che si presentano come «carte-laboratorio, funzionali non tanto al passaggio da un'ancora magmatica forma di redazione privata dei testi alla loro versione stampabile, quanto piuttosto alla permanenza di questi nella fase dell'elaborazione poetica» (p. 281).

L'ultimo autore trattato è Manzoni, a partire dalla cui opera Giulia Raboni svolge alcune considerazioni generali sulle divergenze e le convergenze tra filologia d'autore e *critique génétique* (pp. 295-297). Viene dunque affrontato il percorso genetico dei *Promessi sposi* dimostrando la necessità, critica ancor prima che ecdotica, di pubblicare separatamente le redazioni intermedie del testo alla luce dello specifico *modus operandi* di Manzoni, per cui «la costruzione narrativa si elabora in diretta, nel momento stesso della realizzazione, senza appoggiarsi a materiali (scatole, appunti, guide) preesistenti, adattandosi ma anche esponendosi a continui riaggiustamenti in corso d'opera» (p. 298).

La sezione conclusiva del volume ospita un'intervista dei curatori a Gianni Francioni, storico della filosofia ed editore critico di Beccaria e Gramsci. Il dialogo si concentra sui problemi ecdotici e interpretativi posti dalla storia genetica dei *Delitti e delle pene* e dei *Quaderni del carcere*, ma non si limita ad una esposizione di questi due casi di studio poiché allarga la riflessione a questioni metodologiche di carattere generale. Si vede qui come la filologia d'autore e la *critique génétique* francese possano essere fruttuosamente applicate anche allo studio di testi non letterari – o per lo meno di testi in cui la "letterarietà" è un carattere, per così dire, secondario –, dal momento che permettono di scomporre nelle sue diverse articolazioni il «pensiero in movimento» (p. 335) e di accogliere quindi all'interno dell'interpretazione l'aspetto dinamico proprio di ogni atto intellettuale e creativo.

#### ARIANNA CAPIROSSI

📖 Raffaello Bertieri, *Come nasce un libro*, a cura di Giuseppe Cantele ed Elsa Zaupa, introduzione di Alessandro Corubolo, Dueville, Ronzani Editore («Storia e culture del libro», «Typographica», 5), 2021, pp. XII + 243, € 22, ISBN 978-88-949-1160-2.

📖 Giacinto Carena, *Le parole del libro. Stampatore. Fonditore di caratteri. Legatore di libri. Cartaio*, a cura di Giuseppe Cantele, Alessandro Corubolo, Elsa Zaupa, Dueville, Ronzani Editore («Storia e culture del libro», «Documenti», 5), 2021, pp. 157, € 15, ISBN 979-12-596-0031-8.

📖 Giacomo Bobbio, *Fra tipi e copie. Autori, editori, tipografi, clienti*, a cura di Giuseppe Cantele, prefazione di Alessandro Corubolo, Dueville, Ronzani Editore («Storia e culture del libro», «Documenti», 6), 2021, pp. 383, € 20, ISBN 979-12-596-0026-4.

La casa editrice Ronzani, nata nel 2015, ha fin da subito rivolto un particolare interesse alla divulgazione della cultura editoriale e tipografica. Nel 2021 la sua collana «Storia e culture del libro» si è arricchita di tre volumi suggestivi e, nel contempo, di grande valore documentario: *Come nasce un libro* di Raffaello Bertieri, che rientra in «Typographica», sezione dedicata agli aspetti tecnici dell'arte tipografica; *Le parole del libro* di Giacinto Carena e *Fra tipi e copie* di Giacomo Bobbio, che rientrano invece in «Documenti», sezione dedicata alla storia del libro a stampa.

Raffaello Bertieri (1875-1941) percorse tutti i gradini di carriera nell'industria editoriale e contribuì al rinnovamento della tipografia italiana, forte anche dell'influenza che poteva esercitare con l'incarico di podestà, che detenne ad Asso (Milano) dal 1926 fino alla sua morte. Di Bertieri, Ronzani aveva già pubblicato nel 2019 *20 alfabeti brevemente illustrati*, ristampa in facsimile della prima edizione del 1933, condotta prestando particolare cura a tutti gli aspetti materiali: tale cura si evince fin dalla copertina, impressa con il torchio a mano. Similmente, *Come nasce un libro* è l'edizione in facsimile della prima edizione del 1931, uscita a Milano per i tipi dell'Istituto Bertieri con lo scopo di valorizzare le diverse professioni legate alla produzione di un libro, rendendole note al grande pubblico. La prefazione di Alessandro Corubolo, intitolata *Raffaello Bertieri e l'arte del libro* (pp. vii-xii), presenta al lettore la prima edizione nella sua genesi e nei suoi aspetti materiali: formato, carattere, carta. L'opera di Bertieri è un tassello imprescindibile per la ricostruzione della storia della produzione libraria italiana dei primi decenni del Novecento. Il volume presenta le fasi di costruzione, decorazione, stampa, legatura e rilegatura (officinale o d'arte) del libro, per ognuna delle quali sono illustrate le competenze tecniche e artistiche necessarie a svolgere il lavoro. Nel capitolo *La costruzione del Libro* (pp. 21-93), Bertieri invita a considerare il Libro (che scrive rigorosamente con iniziale maiuscola) come un'«espressione d'arte» (p. 23) con un valore proprio e non meramente accessorio. Gli obiettivi principali dell'autore sono informare il pubblico sul complesso e delicato processo di produzione di un libro ed esaltare la perizia dei bravi artigiani, auspicando un risollevarlo delle sorti del libro italiano (come sottolinea sia nell'introduzione *Come*

*nasce un Libro*, pp. 19-20, sia nella *Conclusion*, pp. 241-243). Egli tenta di rendere il lettore più sensibile agli elementi che conferiscono bellezza grafica al libro, fornendo nozioni di base di *design*. Allo stesso tempo, mette in guardia il lettore dalle produzioni dei tipografi dilettanti che stampano senza preparazione e senza gusto (pp. 26-27). Bertieri invita a riflettere sulla mole e insieme sulla delicatezza del lavoro da svolgere a partire da un manoscritto d'autore (di cui un esempio è riprodotto a p. 29) con l'obiettivo di rendere la fruizione del testo il più agevole possibile. Bertieri inoltre spiega che è importante conoscere il valore espressivo dei vari tipi di caratteri, ognuno dei quali si adatta a certe tipologie di testi e non ad altre. Ogni carattere ha propria «fisionomia ed espressione» (p. 35), può essere «presuntuoso» o «tranquillo», «spensierato» o «compassato»... (pp. 36-37). Bertieri sostiene l'importanza di avere «pagine chiare e luminose» indipendentemente dal genere di pubblicazione (p. 47); per novelle o romanzi in particolare dovrebbero sempre essere «leggere, brevi ed ariose» (p. 50). Fondamentale è anche la giusta proporzione tra dimensione del carattere e larghezza delle righe (p. 53). L'autore fornisce poi indicazioni sulla costruzione del frontespizio (p. 56 e ss.), portando come esempio il proprio libro. Dopo ciò, si sofferma lungamente sui peggiori nemici dello stampatore: i refusi (p. 68 e ss.). Essi sorgevano principalmente a causa di lettere mal ricollocate negli appositi cassetti dagli scompositori, e risultava assai difficile scovarli: spesso nemmeno la correzione delle bozze serviva allo scopo. Ancora più insidiosi dei refusi sono i malintesi (p. 75), ovvero gli errori commessi dai compositori che leggono una parola diversa rispetto a quella riportata nel manoscritto (es.: *assenso* che diventa *assenza*). Utile è la discussione sull'eziologia di questi errori; *in primis* troviamo la distrazione del compositore, ma anche l'inaccuratezza dell'autore, che può contribuire ai fraintendimenti consegnando in tipografia manoscritti in grafia difficilmente intelligibile (p. 80). L'arduità di lettura dei manoscritti spesso però deriva non tanto dalla grafia, quanto dall'«inquietudine» (p. 82) di quegli autori che consegnano pagine minate dai ripensamenti e cosparse di correzioni. Stesso problema presentano gli originali dattilografati e poi corretti a mano. Possibile fonte di errori è anche la fase di correzione di bozze: non di rado l'autore interviene pesantemente sulle bozze, sia quando sono ancora in colonna (ovvero, non suddivise in pagine), sia quando sono già impaginate. Paradossalmente, sono pertanto le 'manie di correzione' di alcuni autori ad aumentare il rischio di errori nel libro.

Il capitolo *La decorazione del Libro* (pp. 95-128) tratta delle illustrazioni e dei fregi. Le illustrazioni possono avere funzione d'abbellimento oppure, in caso di opere tecnico-specialistiche, di completamento. Bertieri rileva

che nei suoi anni esiste una moda del libro illustrato, e spiega il fenomeno con l'intento – prettamente commerciale – degli editori-tipografi di sgominare la concorrenza. Secondo l'autore, il medesimo obiettivo portò i primi stampatori ad abbondare con le decorazioni, nel caso specifico per «vincere la concorrenza del Libro manoscritto e miniato» (p. 98). Bertieri si sofferma quindi sull'impiego delle silografie, dalle più semplici (iniziali maiuscole, bordure) alle più complesse (fregi elaborati, figure). Ben presto, tutti i tipografi ne ebbero qualcuna a disposizione, sebbene nella maggior parte dei casi si trattasse di materiali di seconda mano, acquistati da altri tipografi o comunque già utilizzati in altre edizioni. Bertieri segnala inoltre la difficoltà di attribuzione delle tavole silografiche, dato che dei maestri silografi del tempo non rimane quasi nessun nome. Egli fa inoltre notare che la creazione di una silografia prevedeva due fasi, il disegno dell'illustrazione e l'incisione della tavola in legno, che spesso coinvolgevano due artisti diversi. Bertieri passa poi in rassegna le tecniche di illustrazione coeve: la silografia e l'incisione fotochimica (pp. 106-118). Di seguito, discute i criteri di applicazione delle decorazioni e delle figure al libro (pp. 118-126); i criteri esposti riflettono il gusto dell'autore, affinato dalla lunga esperienza in ambito tipografico, per cui è essenziale creare pagine equilibrate in cui le immagini si sposano armonicamente con il testo. Il tipografo esperto adempie questo compito meglio di chiunque altro, ma talvolta è l'autore stesso a esprimere preferenze sulla collocazione delle immagini; ad esempio, frequentemente richiede di inserire le figure nei pressi del testo in cui vengono richiamate. Bertieri invita i tipografi a soppesare bene le richieste degli autori (che nella maggior parte dei casi non hanno competenze grafiche), e invita, quando è il caso, a disobbedire, «ché una brutta pagina è un danno per il libro e anche per l'autore» (p. 124).

Il capitolo *La stampa del Libro* (pp. 129-167) descrive il processo che va dall'allestimento della forma tipografica all'impressione della composizione sulla carta. Bertieri insiste sull'importanza dell'equilibrio tra parte stampata e bianco sulla pagina. Ampi margini bianchi ai lati sono necessari per difendere lo specchio di stampa dai pericoli esterni: «La polvere, l'umido, le dita del lettore, la macchina tagliatrice del rilegatore» (p. 135). L'autore si sofferma poi sulle mansioni e le competenze dell'impressore, che deve tenere sotto controllo moltissime variabili e ovviare ai difetti dei materiali. Si affronta così il problema dell'usura dei caratteri nel tempo (p. 139): per compensare i caratteri imperfetti, l'impressore deve eseguire con perizia l'operazione del taccheggio (p. 140), che può essere svolta anche per le incisioni (p. 146). L'impres-

sore deve inoltre prestare attenzione alle quantità di inchiostro: le pagine devono risultare omogenee e regolari, senza difetti o eccessi d'inchiostro. Complicazioni ulteriori sono dovute all'alterabilità degli inchiostri e della carta, soprattutto per fattori climatici (temperatura e livello d'umidità). In aggiunta, poiché in età moderna si sono moltiplicate le tipologie sia d'inchiostro che di carta, è aumentata la complessità del lavoro e quindi le competenze necessarie ai tipografi e ai loro operai. Le sempre più numerose varianti nella composizione degli inchiostri e nelle qualità della carta rendono difficile prevedere con precisione il risultato finale della pubblicazione. Un aspetto da non trascurare è anche l'odore del libro (pp. 156-157), che può essere reso piacevole grazie a una buona scelta di inchiostri e carta. Nella parte finale del capitolo, Bertieri descrive le difficoltà della stampa a più colori (p. 158), i criteri di scelta della carta (p. 163) e le tipologie di carte, suddividendole in sei gruppi: carte da scrivere, per stampati, a mano, colorate o a fantasia, patinate, varie; ogni gruppo contiene vari tipi, diversi per consistenza e superficie (pp. 164-167).

Il capitolo *La legatura del Libro* (pp. 169-179) descrive le operazioni di taglio, piegatura, ordinamento fascicoli, cucitura e pressatura. La fase di raccolta e ordinamento dei fascicoli è determinante e richiede una estrema attenzione per evitare di assemblare copie con fascicoli doppi o mancanti. La perdita di fascicoli o pagine può inoltre essere favorita da una cucitura difettosa (p. 174). Bertieri lamenta che, nonostante la sua importanza, la legatura venga purtroppo spesso «considerata una funzione secondaria» dagli stessi editori (p. 178).

Gli ultimi due capitoli sono dedicati alla rilegatura, che consiste nel dare al libro una struttura più solida con una seconda cucitura e l'applicazione dei piatti anteriore e posteriore. Questo passaggio in origine veniva spesso lasciato all'acquirente, in quanto il tipografo si limitava alla legatura. Il capitolo *La Rilegatura officinale* (pp. 181-190) prende in esame la rilegatura realizzata in serie, mentre il capitolo *La Rilegatura d'arte* (pp. 191-239), che ha un'estensione ben maggiore, lumeggia le tecniche dei maestri rilegatori. Bertieri deplora il poco apprezzamento dato in Italia alla rilegatura d'arte. Ne approfitta per fornire un panorama della millenaria storia della rilegatura, dagli astucci cilindrici in cui si conservavano le strisce di papiro e pergamena, alle rilegature impregiate con oro, argento e pietre dell'alto Medioevo, fino a quelle, più moderne, in pergamena o cuoio. Sul cuoio potevano essere impresse decorazioni con appositi punzoni, a secco o in oro. I piatti in legno furono abbandonati nel xv secolo, anche per il pericolo dei tarli, e sostituiti da piatti in

cartone. Secondo Bertieri, il periodo d'oro della rilegatoria italiana fu la prima metà del Cinquecento, in cui si realizzarono veri e propri capolavori di scolpitura. È poi illustrato il procedimento della mosaicatura (p. 214). Nella conclusione, Bertieri consiglia al suo pubblico di diffidare dai «tosalibri» (p. 235), rilegatori dilettanti che rovinano il lavoro del tipografo, mentre i veri maestri rilegatori lo sanno valorizzare.

L'opera di Bertieri è corredata da centoventisette figure, di cui è presente l'indice (*Indice alfabetico delle figure*, pp. 13-16). In qualche caso, la consultazione delle figure risulta disagiata, poiché sono sparse all'interno del volume e spesso richiamate a distanza di molte pagine.

Bertieri, come abbiamo mostrato, esamina tutti gli aspetti materiali del libro (financo l'odore!), niente affatto secondari per ciò che concerne la ricezione di un'opera. Presenta con precisione tutte le professionalità che concorrono alla realizzazione di un libro e che possono agevolare il compimento delle intenzioni dell'autore – oppure, al contrario, interferire con esse. Può risultare difficile ricostruire le responsabilità delle scelte grafico-editoriali (e talvolta degli errori) in un libro: nello studio filologico, sarebbe sempre utile avere a supporto documentazione e carteggi che attestino i contatti tra autori, editori e tipografi. Come risulta chiaro dalla lettura del volume, un libro è da considerarsi come il prodotto delle competenze e della perizia di più personalità, tra le quali l'autore, l'editore e il tipografo sono le principali, ma non le uniche: ciò non è mai da sottovalutare quando si fa filologia dei testi a stampa.

Giacinto Carena (1778-1859), naturalista, si occupò anche di lessicografia delle scienze, delle arti e dei mestieri. *Le parole del libro* è una raccolta di lemmi estratti dalla seconda parte del suo *Prontuario di vocaboli attenenti a parecchie arti, ad alcuni mestieri, a cose domestiche, e altre di uso comune per saggio di un vocabolario metodico della lingua italiana*, intitolata *Vocabolario metodico d'arti e mestieri* e uscita nel 1853 a Torino (Stamperia Reale). Il *Prontuario* careniano, un tentativo di sistematizzare la terminologia italiana delle discipline tecniche, rimase a lungo un punto di riferimento per studiosi e scrittori, tra i quali Alessandro Manzoni. A seguito della lettura della prima parte, pubblicata nel 1846 a Torino (Stabilimento Tipografico Fontana) e intitolata *Vocabolario domestico*, Manzoni indirizzò a Carena la celebre epistola *Sulla lingua italiana* del 26 febbraio 1847. Sono quattro i lemmi, o meglio, per utilizzare il termine careniano, gli articoli ripubblicati del *Vocabolario metodico*, e riguardano alcuni mestieri fondamentali del libro: *Cartajo*, *Stam-*

*patore, Fonditore (di caratteri) e Legatore di libri.* Nella prefazione intitolata *Parole preziose* (pp. 7-17) il curatore Alessandro Corubolo spiega efficacemente le innovazioni apportate da Carena alla lessicografia di arti e mestieri: non più un vocabolario strutturato in ordine alfabetico, ma in gruppi di significato; l'impegno nel non basarsi tanto su dizionari precedentemente compilati quanto sull'uso vivo degli artigiani toscani e in particolare fiorentini; la presenza di un indice metodico di voci per ogni mestiere. L'editore contemporaneo non tralascia di inserire la *Prefazione* dell'autore (pp. 21-34) nonché l'utile *Indice dei nomi* (pp. 151-157), traendolo dall'*Indice generale alfabetico del Prontuario* (1851-1853, Torino, Stamperia Reale). Il recupero delle voci relative ai mestieri del libro realizzate con acribia da Carena è benemerito e consente di ricostruire in dettaglio, tramite le parole in uso e i loro significati, gli aspetti pratici della lavorazione del libro nelle botteghe ottocentesche. Nel libro si susseguono così la *carta velata* (o *velina*), il *punzone* e il *bulino*, il *torchio*, la *legatura* insieme ad altre decine di termini che ricreano l'universo dei molteplici artigiani chiamati alla realizzazione del libro. Nell'articolo *Stampatore* (pp. 41-93) non mancano voci squisitamente inerenti a ortografia e punteggiatura: *accentuare*, *punteggiare*, *virgola*, *virgolette*, *apostrofare*, *sgraffa*, *spazieggiare...*

Giacomo Bobbio (1848-1924) fu soldato garibaldino, giornalista e tipografo. Nel 1876, ad appena 28 anni, il suo impegno nell'editoria era già così consolidato che divenne direttore della Tipografia del Senato. Ronzani, che di Bobbio aveva già riedito *I materiali e i prodotti tipografici* del 1880 (2020), ripubblica in *Fra tipi e copie. Autori, editori, tipografi, clienti* l'omonima seconda edizione della raccolta di quarantadue articoli precedentemente pubblicati su riviste quali «L'Arte della Stampa». Questa seconda edizione era uscita a Roma nel 1914 presso E. Loescher e W. Regenber; la prima edizione era dell'anno precedente, pubblicata dalla Tipografia del Senato a Roma con il titolo *Fra tipi e copie. Variazioni su temi tipografici*. Queste prime edizioni sono ormai diventate estremamente rare; la pubblicazione di Ronzani, corredata della *Prefazione* di Alessandro Corubolo (pp. 7-12), rende così più accessibile questa opera affascinante e avvincente, che attraverso gli articoli di Bobbio ci porta a Subiaco, ripercorrendo in pagine piene di meraviglia l'impianto della prima tipografia in Italia (*Gli antesignani*, pp. 15-20); a Tivoli, narrando lo sviluppo dell'arte tipografica in questa città (*Per la storia minuscola*, pp. 66-80); all'incontro con Edmondo De Amicis (*Edmondo De Amicis e i giornali militari*, pp. 313-318); al primo congresso di editori, tipografi

e librai italiani tenutosi a Torino nel 1869 (*Lusso, sciali e miseria*, pp. 97-104); ma soprattutto nei luoghi di lavoro dei direttori di tipografie e dei loro operai. È questa l'ambientazione della maggior parte degli articoli bobbiani, che presentano al lettore le condizioni e i rapporti di lavoro nelle officine tipografiche (si vedano ad es. *Sabati senza sole*, pp. 91-96; *I decaduti*, pp. 105-111; *L'apprendista*, pp. 173-182; *Dove si lavora*, pp. 273-281; *Il riscaldamento nelle officine*, pp. 282-288), senza tralasciare un'indagine sul lavoro femminile, in cui tuttavia non mancano gli stereotipi di genere (*Il gentil sesso*, pp. 255-261). La prosa di Bobbio è agile e di piacevole lettura, ed è efficace soprattutto negli aneddoti e nei bozzetti umoristici, in cui emergono le parodie delle personalità che ruotano intorno all'industria tipografica, quali *Il cottimista eccezionale* (pp. 214-219), l'autore esordiente, l'editore di bassa lega, il correttore negligente (che appaiono in *Editori e autori*, pp. 296-312), i committenti scriteriati (*Il criterio di certi committenti*, pp. 325-331), quelli avventati e improvvisati (*La disdetta di un'editrice*, pp. 332-343) o quelli troppo pretenziosi (*Aristocrazia plebea*, pp. 344-357). Di particolare interesse sono i pezzi relativi alle pratiche correttorie, cioè al «duro, ingrato lavoro [...] del revisore di stampe!» (p. 185), nei quali si espone una variegata casistica di errori tipici dei tempi della stampa a caratteri mobili. In *La correzione* (pp. 183-194) emerge come la volontà dell'autore talvolta si disperda tra gli interventi di correttori e compositori, spesso disorientati dalla difficoltà di interpretare il pensiero autoriale «nei meandri dei periodi non sempre ben costruiti» (p. 186). Di non poco conto sono i problemi di spazieggiatura causati dall'aggiunta o eliminazione di virgole e le conseguenti ire dei compositori contro i «virgolai», cioè gli scrittori e i correttori che abusano di questo segno di punteggiatura (pp. 186-187). Bobbio riporta le continue discussioni sulla necessità o meno della virgola nei vari contesti, che non trovano soluzione poiché risulta impossibile fissare una norma una volta per tutte e mettere tutti d'accordo. Simili questioni sorgono per le iniziali maiuscole: «tanti sono i giudizi quanti i cervelli», non di rado mossi nelle loro convinzioni da questioni ideologiche (pp. 189-190). Le incertezze rimangono anche per la scrittura dei numeri, che possono essere in cifre o in lettere (pp. 190-191), nonché per l'impiego delle abbreviazioni (p. 192). Bobbio si sofferma sul lavoro ingrato del correttore (p. 193), il cui impegno è raramente riconosciuto. Le pagine conclusive sono dedicate agli errori causati dall'ignoranza, dalla disattenzione o dalla distrazione dei compositori (pp. 193-194), su cui si ritorna brevemente anche in *Fenomeni poco spiegabili* (pp. 195-202; p. 196). In *La scomposizione* (pp. 203-208), Bobbio sostiene che la divi-



sione del lavoro in tipografia dovrebbe seguire regole diverse rispetto all'industria meccanica; riflette in particolare sulla delicatezza del lavoro di scomposizione, che dovrebbe essere svolto con meticolosità e pertanto non dovrebbe essere lasciato interamente nelle mani degli apprendisti (p. 207). Essi, non allettati da una mansione poco costruttiva, finirebbero con lo svolgerla senza impegno, spianando il terreno agli errori in fase di composizione. Sull'estrema importanza del mantenere i materiali in ordine, in particolare nella cassa delle lettere, l'autore torna in *La 'coscienza'* (pp. 209-213; p. 212). In *Le ristampe* (pp. 220-224) è deplorata l'abitudine di alcuni autori di mandare in stamperia manoscritti con grafie illeggibili; si presentano poi le differenze tra composizione di ristampe e composizione di manoscritti. In *Editori e autori* (pp. 296-312) Bobbio illustra il rapporto tra gli autori e gli editori o i tipografi, e denuncia le pressioni fatte da alcuni autori sui tipografi per convincerli a pubblicare le loro opere con pagamento dilazionato (spesso dopo aver visto la propria proposta di pubblicazione respinta da tutti gli editori contattati). Infine, in *Correzioni e sospensioni* (pp. 319-324) espone i danni subiti dai tipografi a causa delle correzioni straordinarie e della sospensione delle composizioni, che lasciano bloccate – talora per anni – forme già composte senza poterle impiegare per altri lavori. A proposito della questione del compenso aggiuntivo per i tipografi in caso di correzioni aggiuntive non previste, Bobbio riporta per sommi capi un caso finito in tribunale (in cui ovviamente il tipografo ebbe la peggio).

La prosa di Bobbio, ironica e spesso tagliente, guida il lettore attraverso il folto sottobosco dell'industria editoriale, raccontando la quotidianità del lavoro e dei rapporti umani in tipografia, con intermezzi divertenti sui capricci degli autori e le assurde richieste di committenti avventati, privi di qualsivoglia nozione tecnica della stampa (formato, tipi, qualità della carta...).

Concludendo, questi tre volumi Ronzani si rivelano di grande interesse e utilità per tutti coloro che si occupano di storia del libro e di filologia dei testi a stampa, soprattutto per il periodo compreso tra Ottocento e primo Novecento. Essi forniscono infatti – dalla prospettiva privilegiata degli addetti ai lavori – una panoramica dell'evoluzione del mestiere tipografico tra i due secoli, aumentando la sensibilità del lettore verso le procedure tecniche, le problematiche e le sfide (tecnologiche, ma anche economiche e sociali) della stampa a caratteri mobili.