

Centre și școli tipografice în secolul al XVI-lea (Germania, Italia, Franța)

Dr. SORIN CRIȘAN
Universitatea de Artă Teatrală
Târgu-Mureș

Considerații generale

Umanismul, ca mișcare culturală a Renașterii, a promovat, pe de o parte, întoarcerea la valorile Antichității clasice, pe de alta, realizarea de creații autentice. Pe acest fundal de redare acurată a vechilor texte, tipografiile vor dobândi o importanță covârșitoare, iar activitatea lor se va desfășura într-o relație strânsă cu cea a savanților epocii. Totodată, în secolul al XVI-lea, cartea tipărită s-a aflat în centrul atenției bisericii, fiind fie promovată, atunci când a fost vorba de tipărituri canonice și a servit intereselor ei, fie atacată, marginalizată sau chiar distrusă, atunci când s-a opus ideilor clerului. Din acest motiv, imprimeriile au fost supuse unei stricte supravegheri, fiind vizibil un regres al producției tiparului în a doua jumătate a secolului al XVI-lea. Cenzura era operată în două faze: cea dintâi se realiza asupra manuscrisului, a doua, după tipărire. În cazul în care biserica interzicea difuzarea cărților, exemplarele imprimate puteau fi chiar arse. Urmărind controlul strict din partea bisericii, în 1521, Francisc I va cere verificarea vânzărilor de carte religioasă, Paul al III-lea va ordona Inchiziției, în 1549, publicarea unui *Index librorum prohibitorum*,¹ iar în 1559, la Veneția, Paul al V-lea va edita un *Index librorum prohibitum*, în atelierele

¹ Acesta pare a fi cel mai represiv index de cărți interzise cunoscut vreodată. Alături de *Vulgata* (care nu putea fi citită decât cu aprobarea Inchiziției și doar de către cei care cunoșteau latina!), figurau Erasmus, Rabelais și Bocaccio. Vezi F. Barbier, *Histoire du livre*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 113-114.

lui Gabriele Giolito din Ferrara, tipograf ce capitulase în fața amenințărilor Contrareforme, pentru ca în 1571 să fie tipărit un *Index expurgatorius librorum*, cu o întreagă metodologie de îndepărtare, din lucrările tolerate, a paragrafelor nedorite. În ciuda vicisitudinilor, dezvoltarea rapidă a tiparului a sprijinit propagarea ideilor novatoare. Să ne amintim doar faptul că, la Wittenberg, în urma afișării, în anul 1517, în limba vulgară, a celor 95 de teze ale lui Luther (amendată fiind înainte de toate practica vânzării indulgențelor), tipografiile vor antrena ideile antipapale, depășind mult așteptările și intențiile autorului. În egală măsură, Geneva se va transforma în centru de difuzare a operei lui Calvin, aici fiind folosită pentru imprimare atât limba latină, cât și cea vernaculară (desigur, cu scopul de a atrage masele largi). Or, măsurile radicale erau practicate și în spațiul protestant. Însuși Luther, în 1520, arde bula papală, alături de cărțile catolice de drept canonic, în timp ce la Geneva tiparul se afla sub controlul sever al Marelui Consiliu; la Nürnberg, Hans Hergot este executat, în anul 1527, pentru tipărirea unor texte anabaptiste.²

Totodată, în secolul Renașterii, cartea tipărită și-a început cariera ca obiect de artă, fiind prețuită de colecționarii secolelor care au urmat. În acest sens, ilustrațiile au jucat un rol aparte, în ceea ce privește relația dintre text și subiectul lucrărilor. Să ne reamintim faptul că manuscrisele erau ilustrate prin ornamentare și miniere de către pictori! Tot așa, cele dintâi lucrări tipărite au reprezentări figurative obținute prin anluminare. Cele dintâi imagini imprimate au fost cele obținute prin tehnica xilogravurii. Prima operă ilustrată este cea a unor fabule de Esop, imprimate de Johann Zainer, la Ulm (1476), însă, în 1461, Albert Pfister editase la Bamberg prima carte ilustrată la care s-au folosit caractere mobile, *Edelstein*, de Ulrich Boner. În secolul al XVI-lea, arta tiparului se dezvoltă, iar ilustrațiile devin din ce în ce mai abundente. Printre operele italiene cele mai remarcabile, reținem ediția după Petrarca a lui Gabriele Gioloto (1544) și *Cento favole*, de Giovanni Verdizotti (1570). Cel care va ști să preia și să prelucreze cu bună știință arta

² A. Labarre, *Histoire du livre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970, p. 77-78.

și tehnica ilustrațiilor italiene în peisajul imprimeriei franceze, este Geoffroy Tory, în atelierile sale realizându-se lucrări sobre, elegante și perfect echilibrate, așa cum este *Heures de la Vierge* (1525) și *Champfleury* (1529), un tratat de caligrafie și ortografie, publicat de Geoffroy Tory. În a doua jumătate a secolului al XVI-lea, reține atenția o istorie a meseriilor, între care figurează și cea a tiparului, *Eygentliche Beschreibung aller Stände* (1568), tipărită la Frankfurt, lucrare a cărui ilustrator a fost elvețianul Jost Amman.³

Robert Brun, în studiul consacrat cărții franceze ilustrate din perioada Renașterii, stabilește trei mari perioade. Cea dintâi este marcată de ezitări și de o minimă inventivitate artistică. În cea de-a doua etapă, mulțumită unei tehnici evolute, cresc pretențiile artistice și se depășește simplul meșteșug al realizării de copii. Cea din urmă etapă, a decadenței, se bazează mai curând pe procedee și tehnici decât pe lărgirea mijloacelor expresive.⁴

Ilustrația de carte prin xilogravură pălește întrucâtva în secolul al XVII-lea, în Franța reducându-se la cel mult două portrete pentru o carte. În

³ Vezi, pentru o fugară trecere în revistă a istoriei ilustrației, V. Olteanu, *Din istoria și arta cărții*. Lexicon, București, Editura Enciclopedică, 1992, p. 190-195. Ilustrațiile, dar și inițialele ornate cu motive florale, geometrice, animaliere, antropomorfe, rețin un ansamblu de mesaje simbolice, fiind de cele mai multe ori în relație directă cu textul, completându-l sau chiar încifrându-l, pentru a cere lectorului un plus de atenție. Așa, de exemplu, într-un exemplar al lucrării lui R. de Pisis, *Incipit tabula sup[er] prima p[ar]te pantheologie*, p. 2, tipărită de Hermann Lichtenstein la Veneția, în 1486, există o inițială (f. 24^r) ce reprezintă o bufniță străpunsă de un pumnal (vezi exemplarul deținut de Biblioteca Academiei Române, Filiala Cluj, cota: Inc. 63). Desigur, aici este vorba de o interpretare medievală a imaginii bufniței, ca reprezentare a păcatului, a ereziei, prevestitoare de moarte și mai puțin ca simbol al înțelepciunii. Uciderea bufniței cu un cuțit trimite la purificare și suprimarea ereziei, putând fi invocată chiar o componentă apotropaică.

⁴ R. Brun, *Le livre français illustré de la renaissance*. Étude suivie du *Catalogue de principaux livres a figures du XVI^e siècle*, éditions A. et J. Picard, Paris, 1969, p. 5.

schimb, se va dezvolta tehnica în acva-forte, favorabilă unui joc superior de umbre și lumini și cu o calitate sporită a semnului plastic. Tehnica folosită presupune utilizarea unui acid și a verni-ului (acesta din urmă fiind o rășină cu grade diferite de duritate, vâscozitate și transparență, ales de artist în funcție de intențiile plastice; verni-ul acoperă suprafața unei plăci metalice, iar zonele zgâriate de acul gravurului permit acidului să excaveze în adâncime metalul). Jacques Callot va folosi această tehnică în ilustrarea lucrărilor *Vie de la Sainte Vierge* (1646) și *Lux Claustri* (1646). Una dintre cele mai bine realizate opere ilustrate din Anglia secolului al XVII-lea este o ediție poliglotă a fabulelor lui Esop (1666); ilustratorul acestei cărți a fost Francis Barlow.

Dacă între 1500 și 1520-1525 vorbim de așa-numitele post-incunabile, datorită unor trăsături de punere în pagină comune cu cele ale primelor tipărituri, după 1525 cartea tipărită dobândește caracteristici care o separă de modelul medieval. Apare punctuația, așezarea în pagină fiind aerată și permițând o mai ușoară lectură a textului. În primii ani ai secolului al XVI-lea se păstrează colofonul, pentru a indica titlul lucrării, autorul, traducătorul, tipograful etc. Autorul și titlul erau menționate într-un „capitel,” informațiile suplimentare apăreau într-un „cum indice,” „cum comentarii” sau „cum scholia,” iar la „bază” apărea localitatea, tipograful și anul de apariție. La Veneția sfârșitului de secol XV și începutului de secol XVI, precum și în Germania secolului al XVI-lea, frecvent utilizat era colofonul sub forma unei jumătăți de clepsidră.⁵ Mai târziu, însă, colofonul va dispărea, datele de identificare fiind menționate la începutul lucrării și prezentate într-o formă sistematică și ordonată (forma *in-nuce* a paginii de titlu); de asemenea, signatura este prezentă sau nu, iar foliația cu cifre romane este înlocuită (spre mijlocul secolului al XVI-lea) de cea cu cifre arabe.

Urmând exemplul școlilor de la Augsburg și Nürnberg, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, tipografiile încep să renunțe aproape complet la gravura în lemn (numită și xilogravură) și să apeleze des la gravura în

⁵ M. A. Gherman, *Tiparul din secolul al XVI-lea, între meșteșug și artă*, în *Biblioteca și cercetarea*, vol. IV, Cluj-Napoca, Biblioteca Academiei Române, 1980.

adâncime (în metal), care se va menține până în secolul al XIX-lea. Din nefericire, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, calitatea imprimărilor scade în întreaga Germanie, atât în ceea ce privește hârtia, cât și în privința paginării, a textului etc. Excepție va face orașul Frankfurt, prin tipografia săi, Egenolff și Feyerabend.

În ceea ce privește producția tipografică a secolelor al XVI-lea și al XVII-lea, se apreciază că s-au păstrat cel mult un sfert din numărul lucrărilor imprimate, cărțile cele mai afectate fiind cele de popularizare, dar și foile volante, manifestele, apelurile, calendarele, cărțile „eretice” și pamfletele etc.⁶

Influența majoră pe care tipografiile germane o resimt, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, este cea datorată culturii italiene și inovațiilor lansate de tipografii de aici. Astfel, se trece de la formatul *in-folio* la cel *in-quarto* și *in-octavo*, mult mai facile lecturii, se întrebuintează inițialele, chenarele și vignetele gravate. În ceea ce privește literele, încă de la începutul secolului al XVI-lea, alături de caracterele romane (denumite, în spațiul germanic, *littera antiqua*) sunt folosite cele gotice (urmate, în Germania, de așa-numitele litere *Fraktur*).⁷ Însă, utilizarea tot mai frecventă a literelor romane pe întreg teritoriul Europei, poate fi pusă și pe seama unei tot mai puternice influențe umaniste, cea care a susținut promovarea științelor și traducerea marilor texte ale epocii. Până spre sfârșitul secolului al XVII-lea, în Franța, Anglia și Spania, literele romane vor câștiga definitiv competiția în fața celor gotice, dificil de operat în planul unei așezări în pagină tot mai

⁶ A. Flocon, *Universul cărților. Studiu istoric de la origini până la sfârșitul secolului al XVIII-lea*, traducere de R. Berceanu, cu o postfață de B. Theodorescu, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 159-160.

⁷ Caracterele *Fraktur* (din latinescul *fractum*) au fost realizate de gravorul Hieronymus Andreä, din Nüremberg. Acestea au apărut ca urmare a unor tot mai dese rezerve față de caracterele gotice utilizate, în a doua jumătate a secolului al XV-lea, în tipărirea primelor cărți, a incunabilelor. Litera *Fraktur* a fost rapid preluată în tipografiile germane, reprezentând cu fidelitate spiritul epocii baroce: bogat ornamentate cu motive geometrice și florale, aceste caractere au făcut din tipar o veritabilă artă. Vezi și S. Dahl, *Histoire du livre de l'Antiquité à nos jours*, préface de J. Cain, seconde édition revue et augmenté, Paris, Éditions Poinat, 1960.

complexe. Doar Germania, țările nordice și cele slave vor menține dincolo de secolul al XVII-lea unele tipărituri cu caractere gotice.

Germania și expansiunea tiparului

La sfârșitul secolului al XV-lea, în Germania existau tipografiile în 60 orașe, însă doar 12 au avut o importanță deosebită, strâns legate fiind de dezvoltarea economică, financiară sau comercială în care se aflau: în sudul Germaniei s-au evidențiat Basel, Augsburg, Strasbourg și Nürnberg, iar în nord, Cologne, Lübeck și Bruges.

Centru tipografic recunoscut încă de la primele lucrări imprimate (aici apăruse, în tipografia lui Guttenberg, *Biblia cu 42 de rânduri*), Mainz găzduiește și tiparul lui Peter Schoffer (cel care a introdus pentru prima dată emblema tipografică),⁸ tipar preluat de fiul său, Johann, cel care va duce gloria orașului său. Acesta va imprima cea dintâi carte în 1503, *Hermes Trismegistus*; el va continua afacerea părintelui său până în 1531, fiind considerat tipograful neoficial al Universității din Mainz. Respectând tradiția lucrărilor teologice și deschizând, în plus, un atelier de gravură anexat tipografiei, Johann Schoffer urmărea să respecte pe cât posibil principiul autenticității portretelor (și pentru care s-a inspirat, pentru *Liber imperatorum Romanorum*, din imaginile monedelor antice și a monumentelor vechi).⁹ În 1505 tipărește prima traducere în germană după Titus Livius, cu 214 gravuri în lemn (și reluată în șase ediții, până în 1559), iar peste ani tipărește pamfletele anti-papale ale prietenului său, Ulrich von Hutten, o culegere de cronici germane, adunate de Sebastian von Rotenhan, precum și lucrări de arheologie, cum este *Inscriptiones vetustae Romanae*, a lui Konrad Peutinger. Tipografia Schoffer este preluată după 1555 de imprimeria imperială, devenind tipografia oficială a universității și a

⁸ Emblema lui Schöffer reprezintă două scuturi agățate de o ramură. Prin marcă era urmărit un scop publicitar, recunoașterea facilă a casei tipografice și atragerea unor noi comenzi.

⁹ Cf. S. H. Steinberg, *Five Hundred Years of Printing*, new edition, revised by J. Trevitt, London, The British Library, 1996, p. 28.

consiliului de canonici.¹⁰ De aici, din Mainz, vor pleca spre lume cei dintâi tipografi ai Europei.

Centru comercial și financiar (celebri fiind bancherii Fugger și Welser), Augsburg va promova tipărirea cărților ilustrate, adresate nu doar aristocrației ci și, în mare măsură, păturii mijlocii dar înstărite a societății. Primul tipograf din Augsburg a fost Günter Zainer, cel care a învățat meșteșugul literelor la Strasbourg, în atelierul lui Mentelin. Acesta introduce pentru prima dată în Germania caracterele romane (sau ronde), inițialele gravate, chenarele cu ornamente florale și este cel care va duce tiparul în Polonia. Prima sa lucrare este *Meditationes*, de Sfântul Bonaventura (1468), urmată de cărți ilustrate, cum este *Legenda aurea* (1471-1472), în 2 volume, de Voragine, ornamentată cu 131 gravuri. Acestuia îi urmează Anton Sorg, dedicat cărților de călătorie (reale - cum sunt cele ale lui Marco Polo, sau imagine - cum este cea a Sfântului Brendan și a lui Jean de Mandeville), precum și cărților de istorie. Un alt tipograf cu renume este Erhardt Ratdolt, care, după o pregătire la Veneția, se întoarce în orașul Augsburg, unde, tipărind cărți de știință și de ritual, susține folosirea inițialelor gravate, a chenarelor și a ilustrațiilor, conform uzanței tipografilor italieni; tot el va folosi pagina de titlu. În 1475 tipărește, împreună cu Jodocus Pflanzmann, prima *Biblie* ilustrată. Lucrările tipărite de el conțineau spații pentru inițiale, pentru a fi completate de mână (anluminare). Inițialele, chenarele și gravurile sunt de o rară frumusețe.

Probabil cea mai cunoscută lucrare apărută aici este *Cartea de rugăciuni*, destinată Împăratului Maximilian I, imprimată pe pergament și având un tiraj de doar 10 exemplare. Lucrarea a fost realizată în 1513, în tipografia lui Johann Schönsperger (și a fiului său) și a fost împodobită cu 118 gravuri. O altă lucrare însemnată - apărută în tipografia acestuia, imprimată tot pe pergament, bogat ilustrată de Hans Schäufolein și Hans Burgkmair și anunțând caracterele *Fraktur*, prin imitarea literelor de mână ale scribilor cancelariei, este *Theuerdank*, prezentare a aventurilor împăratului Germaniei, într-un soi de călătorii inițiatice, soldate cu mariajul

¹⁰ A. Flocon, *op. cit.*, p. 151-152.

său cu Maria de Burgundia. De altfel, este binecunoscută preocuparea împăratului Maximilian I pentru editarea a diferite lucrări literare și istorice. La tipărirea cărților în atelierele casei Schönsperger au mai colaborat Dürer, Lucas Cranach și alții.

Unul dintre cei mai însemnați tipografi din Augsburg este Heinrich Steiner, cel care, în 1532, a imprimat în limba germană, în două volume, *in-folio*, tratatul lui Petrarca: *Von der Artznzey bayder Glück, des guten unde wider wertigen*; cartea este împodobită de un autor anonim (numit Maestrul lui Petrarca), cu 261 gravuri în lemn, majoritatea așezate la mijlocul paginii.¹¹ Lucrarea este un model al artei Renașterii germane, a preocupărilor artizanale, rurale sau citadine, oferind și o perspectivă asupra obiceiurilor primei jumătăți a secolului al XVI-lea. Heinrich Steiner se va dedica mai apoi realizării de cărți cunoscute sub numele *Emblemata* (cum este cea a italianului Andrea Alciat, căruia Steiner îi publică cinci ediții). Aceste lucrări îmbinau principiile artei plastice cu cele ale artei scrisului, epigramele și ilustrațiile existente invitând cititorul la un joc al interpretărilor simbolice. Din *Emblemata* se menționează existența, până în 1600, a unui număr de 125 de ediții, cele mai cunoscute fiind cele ale lui Wecher (Paris), de Tournes (Lyon), Aldus (Veneția), Plantin (Anvers) și Feyerabend (Frankfurt).¹²

Oraș cu o poziționare geografică favorabilă schimburilor economice și comerciale, Nürnberg nu va întârzia în deschiderea porților tiparului. Johann Sesenschmidt, un german originar din Boemia, instalează aici cea dintâi

¹¹ Această operă a fost reeditată în secolul al XVI-lea; lucrările de tipărire au fost începute, în 1517, de umanistul Sebastien Brant, pentru a fi încheiate, în 1532, la Augsburg, în atelierele lui Heinrich Steiner. Descriere: 2 tomuri într-un volum, *in-folio*, 356 ff (*sign.* [∗]∗ [∗]∗∗ A-Z⁶ a⁶ 2 a⁶ b⁴ Aa-Zz⁶ Aaa-Fff⁶ Ggg⁴); 261 xilografuri, majoritatea așezate la mijlocul paginii. Gravurile ediției din 1517-1532 au fost atribuite mai întâi lui Hans Burgkmair (1473-1531), apoi celebrului desenator din Strasbourg, Hans Weiditz (1495-1536) și, mai recent, unui autor anonim. Oricum, reprezentările acestor gravuri reprezintă o importantă sursă documentară cu privire la viața rurală și citadină a Germaniei primei jumătăți a secolului al XVI-lea, imaginile aflându-se, desigur, sub influența masivă a Renașterii.

¹² A. Flocon, *op. cit.*, p. 164.

tipografie în anul 1470.¹³ Celebritatea o va câștiga imprimeria înființată de bijutierul Anton Koberger (1445-1513). Familia acestuia deținea un loc important în instanțele dirigențe încă din anul 1219, când Nürnbergul fusese declarat oraș liber al imperiului. Anton Koberger va tipări, în 1473, lucrarea lui Boethius, *De consolatione philosophiae* (text cu numeroase ediții ulterioare). În doar câțiva ani, imprimeria „Koberger” se va extinde, iar în 1489 va deține 24 de prese, la care vor lucra peste o sută de tipografi, corectori, legători, ilustratori etc. Între 1473-1513, aici vor fi imprimate peste 200 de lucrări,¹⁴ biblii, gramatici, *summe* medievale etc. Reține atenția *Liber Chronicorum* (12 iulie 1493), lucrare în limba latină a medicului și consilierului municipal Hartmann Schedel (1440-1514). În ciuda unor compilații naive ale unor cronici mai vechi (cum este cea de strecurare a numelui împăratului în rândurile unui imn dedicat de Enea Silvio Piccolomini lui Antonius Panormita) și cu erori de redare a istoriei lumii, cartea reține atenția datorită celor 1809 ilustrații, realizate după 645 plăci gravate (existând, deci, 1164 repetiții) și reprezentând portretele a 596 de celebrități ale epocii, împărați, sfinți, papi etc., imagini de țări și orașe, scene de luptă. Aici întâlnim și cea dintâi reprezentare (fantezistă, ce-i drept!) a Valahiei. Practic, lucrarea este o istorie a lumii de la apariția ei până la 1490, cu o împărțire pe șase vârste și o a șaptea (judecata) așteptată, conform mentalității vremii. Ilustratorii pe care Koberger i-a folosit au fost Michael Wohlgemuth (maestrul lui Dürer) și Wilhelm Pleydenwurff, acum realizându-se, probabil, cea dintâi colaborare între tipografi și artiști plastici.

Orașul Strasbourg s-a aflat de la bun început în prima linie de susținere a Reformei și ne apare ca unul dintre primele oraș care a beneficiat pe deplin de experiențele realizate la Mainz de Gutenberg, alături de colaboratorii săi. Majoritatea tipăriturilor de aici conțin texte populare, umaniste și clasice, spre sfârșitul secolului al XVI-lea începând să apară și poemele epice sau eroice. La începutul secolului al XVI-lea, predilectă este tipărirea cărților ilustrate, printre tipografii-editori numărându-se Hans Knoubloch, Schott,

¹³ *Ibidem*, p. 155.

¹⁴ S. H. Steinberg, *op. cit.*, p. 25.

Grüninger și Prüss. Desigur, celebritatea o va câștiga Wolfgang Kœpfer (1478-1541), cel a cărui marcă tipografică fusese realizată de Dürer în jurul anului 1528. Însă, tipograful care va susține în continuare tradiția bisericii catolice este Johann Grüninger, cel care îl va influența în alegerea caracterelor tipografice pe parizianul Georges Mittelhus. În 1522, Grüninger publică scrierea antiluterană a umanistului franciscan Thomas Murner, *Von dem Grossen Lutherischen Narren (Marele nebun luteran)*, cu desenele autorului.

Oraș imperial, Basel aderă după 1501 la Confederația Helvetică. Aici este tipărită, în anul 1494, lucrarea laicului Sebastian Brant (1458-1520), *Corabia nebunilor (Narrenschiff)*. Supranumit **Titio**, S. Brant s-a bucurat de privilegiile împăratului Maximilian I, care îl și numește, de altfel, consilier imperial. Bucurându-se de un succes răsunător, cartea va fi tradusă și publicată în numeroase limbi și un număr impresionant de ediții. Să reținem și faptul că însuși autorul laudă activitatea tipografilor: „*Altădată, bunul exclusiv al bogatului, proprietatea regelui, astăzi cartea este în toate bordeiele. Să mulțumim celui de Sus, fără a-l uita pe tipograf, căci el este acela care a deschis noua cale. Necunoscută de înțelepții greci, de romanii lucizi, ea a fost dezvăluită spiritului germanic.*” Prima ediție a *Corabiei Nebunilor* este însoțită de xilogravuri semnate, cel mai probabil, de Albrecht Dürer (1471-1528), prin nebun (legat strâns de imaginea bufonului din sărbătorile de Carnaval) artistul redând viciile omului și, în corolar, declinul umanității. În 1497, la Lyon, Jacques Locher publică lucrarea lui S. Brant într-o versiune latină, care apoi va fi reeditată la Bâle, Strasbourg, Nürnberg și Reutlinger. În 1549, apare versiunea lui Jean Agricola, cu titlul *Le Miroire des Fous*. Celebrul tipograf Josse Badius reia *Corabia Nebunilor*, publicând-o, cu numeroase schimbări și adăugiri, sub titlul *Seb. Brantii Navis stultifera à Jodoco Badio Ascensio, vario carminum genere illustrata*.¹⁵

¹⁵ Pentru S. Brant și lucrarea sa, vezi *Biographie universelle, ancienne et moderne*, Paris, 1812, vol. 5, p. 498-499, vol. 23, p. 17-18; vol. 30, p. 450; *Dictionnaire des lettres française. Le seizième siècle*, publié sous la direction de

Johann Froben (1460-1527) a fost întâlnit un timp alături de Anton Koberger la Nürnberg, apoi și-a desăvârșit pregătirea în arta tiparului în atelierele lui Johann Amerbach și Johann Petri, pentru ca, în 1491 să-și înceapă propria afacere la Basel; în primul său an de activitate imprimă ***Biblia integra***. O altă lucrare importantă apărută în atelierele acestuia este ***Elogiul nebuniei***, a lui Erasmus. Totodată, va mai edita lucrări din Ciprian, Tertulian și alții. Pentru ilustrarea cărților îl va folosi atât pe Hans Holbein cel Tânăr, încă necunoscut în acei ani, cât și pe Urs Graf, pentru a realiza frontispicii, mărci tipografice și letrine. De asemenea, pentru realizarea gravurilor în lemn, va apela la Hans Herman și Hans Lützelburger, iar pentru cele în metal, la Jakob Faber și la un alt gravor, cu monograma CV. Emblema sa, șarpele și porumbița, a fost rapid recunoscută în întreaga Europă. După 1517, influențat de soluțiile lui Aldus Manutius, va utiliza caracterele romane, pentru lucrări *in-folio* și *in-quarto*, iar în jurul anului 1520, pentru edițiile *in-octavo*; preferată era tipărirea pe coloane. Avântul său editorial este însoțit de lansarea viitorului mare librar Wolfgang Lachner.

Activitatea lui Johann Froben a fost continuată de urmașul său, Hieronymus, cel care, în 1546, va publica tratatul lui Agricola, ***De Ortu et Causis Subterraneorum*** (487 p.), iar în 1556, ***De re metallica*** (708 p.), iar mai apoi de fiii acestuia, Ambrosius și Aurelius, care au păstrat firma până în 1586. Tipografia lui Johann Petri își câștigă celebritatea odată cu tipărirea textelor lui Luther (începând cu 1518). În atelierele familiei Petri va apare (în germană, în 1544 și, în latină, în 1550) celebra ***Cosmographey (Descriere a Pământului)*** a lui Sebastian Münster, lucrare care se va bucura de 46 ediții, în 6 limbi. Peter Schöffer cel tânăr, fiul lui Johann, continuă activitatea tatălui și bunicului său, începută la Mainz, iar după scurte opriri la Worms, Stassbourg și Veneția, se stabilește la Basel. Peter Schöffer cel tânăr este cunoscut în istoria tiparului grație calității lucrărilor sale, a cărților ilustrate, la care și-au adus contribuția gravori celebri ai vremii (cum a fost Hans Baldung Grien).

G. Grentes, Paris, Arthème Fayard, 1951, p. 71-72, 165-166. Vezi și S. Crișan, ***Jocul nebunilor***, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2003, p. 110-115.

Nordul Germaniei capătă însemnătate odată cu propagarea ideilor Reformei. În această parte a imperiului, crește numărul imprimeriilor care folosesc limba germană pentru lucrările tipărite. Între orașele de aici, Wittenberg ocupă un loc aparte, atât datorită mișcării populare cu larg răsunet în Europa, cât și datorită numărului mare de cărți tipărite. Introducerea învățământului național a atras și tipărirea de manuale și cărți în limba germană. Luther este și aici invocat prin traducerea *Bibliei* în limba comună a Germaniei centrale, devenind și limba scrisă pe întreg teritoriul german. Cea dintâi ediție a *Bibliei* în limba germană a apărut în 1534: *Biblia, das ist die gantze Heilige Schrift Deutsch*, având 1830 de pagini și 117 ilustrații incluse în text. Doar în secolul al XVI-lea se apreciază un tiraj de peste 2 milioane de exemplare din *Biblia* lui Luther. Puternic centru financiar, Frankfurt va găzdui tipografi ai unor cărți bogat ilustrate, menținându-se la distanță de disputele teologice ale timpului. În anul 1568, aici este tipărită o lucrare care a reținut atenția de-a lungul secolelor prin ilustrarea nenumăratelor meșteșuguri practicate, între acestea figurând și cea a tiparului (topirea în formă a literelor, munca desenatorului, a gravurului, a papetarului, a scriitorului public, a legătorului etc.): *Eygentliche Beschreibung aller Stände (Panoplia sau descrierea tuturor meșteșugurilor)*. Cunoscut este Théodor de Bry, gravor în aramă originar din Liège și stabilit la Frankfurt, împreună cu fiii săi, în 1570. Aici, Bry și fiii săi (Johann Théodor și Johann Israel) vor realiza un număr mare de cărți cu stampe; demnă de menționat este lucrarea lor, realizată între 1590-1634 și formată din 24 fascicule: *Collectiones peregrinationum in Indiam orientalem et Indiam occidentalem*. Interesul tot mai crescut al epocii pentru descoperirile geografice se face simțit și în lucrările publicate. Astfel, casa de editură a lui Merian Matthäus (înrudită cu Casa de Bry) tipărește, între 1635-1738, în 21 volume, *Theatrum Europeanum*, o descriere în imagini a istoriei europene. O amploare asemănătoare cunoaște și lucrarea *Topographies*, apărută între 1642-1673; dincolo de calitatea artistică excepțională, cele 1486 gravuri în aramă (2142 imagini de orașe și 92 de hărți) reprezintă o veritabilă sursă documentară, multe dintre ele fiind releveuri după natură.

Italia și triumful tiparului

Ideea unei vieți înnoite, lansată în orașele-stat italiene la jumătatea secolului al XIV-lea, face un retur după numai un veac și jumătate, pentru a se metamorfoza în noua artă, a tiparului, întrucât *„ceea ce renaște, se reafirmă și se glorifică nu este numai, și nu în primul rând, lumea valorilor antice, clasice, grecești și romane, față de care există, într-adevăr, o întoarcere programatică. Deșteptarea culturală ce caracterizează Renașterea încă de la început reprezintă, înainte de toate, o reînnoită afirmare a omului, a valorilor umane, în domenii multiple: de la arte la viața civilă.”*¹⁶ Înflorirea artei tiparului va face din Italia una dintre cele mai importante țări în producția și difuzarea de carte. La începutul secolului al XVI-lea, cărțile provenite din tipografiile italiene au ajuns a fi vândute într-un ritm care a depășit de departe așteptările librarilor. Iată ce se spune despre sosirea la Basel, în 1514, a unui transport de cărți din atelierul lui Aldus Manutius: *„Dacă îți mai trebuie, răspunde-mi cu întoarcerea curierului și trimite-mi bani. Pentru că imediat ce sosește un car plin de cărți, se prezintă treizeci de clienți în loc de unul. Nu vor decât să le plătească și se bat ca să le aibă. Dorința acestor oameni pare o adevărată nebunie.”*¹⁷ Nordul înstărit al Italiei va însemna și spațiul în care va crește în scurt timp numărul tipografiilor, evidențiate fiind orașele Roma, Veneția, Milano și Florența; nu poate fi neglijată, însă, mulțimea de tipografii ambulante, care va crește considerabil producția de carte tipărită. Albert Flocon menționează un număr de 70 de imprimerii stabile, în Italia anului 1500.¹⁸

Orașul Roma își începe cariera tipografică grație germanilor Conrad Sweynheim și Arnold Pannartz, foști ucenici ai lui Johann Fust la Mainz. În 1464, aceștia instalează cea dintâi presă în mănăstirea benedictină din Subiaco. În ediția din Cicero (1465), utilizează așa-numitele caractere

¹⁶ E. Garin, *Omul Renașterii*, traducere de D. Cojocaru, prefață de M. Carpov, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 13.

¹⁷ Apud A. Flocon, *op. cit.*, p. 173.

¹⁸ *Ibidem*, p. 173.

antiqua, rotunjite, distincte de goticele utilizate în mod tradițional. După doi ani se vor muta la Roma, unde vor tipări, de-a lungul a trei ani, 23 de opere. Tot la Roma, Ulrich Han din Ingolstadt tipărește, alături de clasicii latini, prima carte ilustrată de pe teritoriul Italiei, *Meditationes de vita Christi* (1476), operă a viitorului mare inchiizitor al Spaniei, Torquemada. În același an, tipărește *Missale Romanum*, considerată prima carte cu portative și note; în colofon, Han se laudă că ar fi inventatorul acestei metode de scriere muzicală.¹⁹

Alături de Han, au existat și alți tipografi cu o activitate prodigioasă. Printre aceștia se numără Stefan Planck din Passau, care, de-a lungul a două decade (1480-1500), va edita aproximativ 300 de titluri, între care și *Compendium elegantiarum*, de Lorenzo Valla; multe dintre lucrările imprimate de Planck sunt din domeniul științelor și teologiei (urmărind să satisfacă cererea și gustul timpului). Un alt tipograf, Eucharius Silber din Würzburg, nu se va mărgini la publicarea lucrărilor clasice, punându-și la dispoziție preșele unor texte care au suscitât vii polemici în epocă; printre acestea se numără *Conclusiones...* ale lui Pico della Mirandola, considerate eretice, sau scrisoarea lui Cristofor Columb, *De insulis in mare indico nuper inventis*. Alături de aceștia, mai pot fi amintiți Iacopo Mazzochi din Bergamo, cel care va folosi pentru pagina de titlu chenarul ornamentat; Ludovico del Arrichi, vestit caligraf al cancelariei papale, autor al caracterelor cursive, *littera cancellaresca*; Antonio Blado, tipograful Papei, cel care va

¹⁹ În realitate, cea dintâi tipăritură a unui portativ cu note este *Graduale Constantiense*, din 1473. Aici este utilizat portativul cu cinci linii negre, cu note pătrate, completate cu inițiale scrise de mână. Metoda utilizată este numită „în bloc” și presupune imprimarea fiecărei note cu fragmentul său de portativ (sau spațiu de portativ), pentru a se putea separa figurile muzicale. În aceeași epocă se utilizează, cu costuri sporite, desigur, scrierea muzicală prin procedeul xilografurii; un exemplu este cel al lui Ugo de Ruggieri, care a publicat, în 1487, la Bologna, *Musices opusculum*, de N. Burzio.

imprima, în 1532, *Il Principe* de Machiavelli, iar în 1548, *Exercitia spiritualia* de Ignatiu de Loyola, fondatorul ordinului iezuiților.²⁰

Considerat de cei mai mulți dintre istoricii tiparului ca orașul cu cele mai remarcabile realizări tipografice, Veneția trăiește o perioadă fastă în a doua jumătate a secolului al XV-lea, până în 1509 când pierde teritoriile deținute în fața noilor state italiene unite la Cambrai. După 10 ani, grație sprijinului papal, Veneția își va recâștiga teritoriile, dar se va retrage într-o prudentă neutralitate, evitând disputele deschise de Carol Quintul. Perioada care a urmat a făcut din Veneția al treilea centru al Renașterii italiene, după Florența și Roma. În 1469, frații Jean și Wendelin de Spire, obțin din partea dogelui Veneției privilegiul exclusivității tiparului (până în 1479, când cel dintâi moare). Deja cu un an în urmă, ei tipăriseră *Epistole ad Familiares* a lui Cicero, utilizând caractere de litere clare, extrem de lizibile.

Un alt tipograf care va recurge la simplificări și la eliminarea caracterelor caligrafice, este Erhard Ratdolt din Augsburg. Realizator al celui dintâi frontispiciu ornat, Ratdolt a putut fi întâlnit la Veneția între 1475-1485. Aici a tipărit, împreună cu Bernard Pictor și Pierre Loslein, în 1476, *Calendario* a lui Jean de Montereio, *in-folio*, pagina de titlu fiind sub forma unui poem, în care este redat titlul lucrării, data și locul publicării, precum și numele tipografilor. Chenarul, sub forma unui ornament de vase și ghirlande, împreună cu caracterele romane utilizate, dau suplețe, eleganță și echilibru întregii pagini. Ratdolt a fost posesorul uneia dintre cele mai importante tipoteci, în care erau adunate litere de formă, pentru sumar, trei

²⁰ A. Flocon, *op. cit.*, p. 173. Pe cărțile incunabule figurează adeseori ornamentată monograma „Societății lui Isus,” IHS, utilizată de Ignatius de Loyola. Inițialele trimit la viziunea și convertirea lui Constantin, episod reținut ca exemplar în cultura teologică a bisericii romane: „In Hoc Signo (Vinces)”. Se știe că, începând cu secolul al III-lea, numele lui Isus Cristos era prescurtat (IH sau XP), iar din secolul al IV-lea, sigla (*chi-rho*) dobândește o valoare simbolică și devine *nomina sacra*. Un înțeles deplin acceptat al monogramei nu există până astăzi. Obținută prin contragere (IC și XC sau IHS și XPS, pentru *Iesus Christos*), monograma poate fi privită și în asociere cu abrevierea savantă IHC - *In Hac Cruce*, chiar dacă aceasta este tot mai puțin utilizată în perioada post-carolingiană.

tipuri de corpuri romane, un set de litere grecești și un set de litere ornate; el a realizat și cele dintâi inițiale ornate, eliminând anluminarea, costisitoare și cronofagă.

Teobaldo Manucci, cel care-și va schimba numele în Aldo Manuzio, apoi în forma latinizată, Aldus Manutius, s-a născut în centrul Italiei, în Bassiano, în anul 1450. Cunoscător al clasicilor latini și greci, Aldus se stabilise la Veneția, ca tipograf, în 1470. Aici va desfășura o activitate complexă, ținând seama de faptul că textele grecești erau încă foarte puțin cunoscute, iar textele care existau prezentau inadvertențe adeseori deconcertante. Ca urmare, se va folosi de prezența unor refugiați bizantini, pentru a realiza ediții ale clasicilor greci. Astfel, în 1500 ia ființă Neacademia sau Academia Aldină, consacrată editării de lucrări grecești. Marea invenție a lui Aldo Manuzio fusese crearea de caractere semi-cursive, destinate inițial editării unei lucrări a lui Plutarh. Literele cursive introduse de Manuzio vor fi numite *aldina cursiva* sau *cancellaresca*, gravorul care le realizase fiind Francesco Griffo din Bologna. Cursivele vor fi utilizate, între 1501 și 1510, pentru imprimarea lucrărilor unor clasici, în format *in-octavo*. Prima lucrare tipărită de Manuzio a fost o gramatică grecească și latină a lui Constantin Lascaris (1495), pentru ca, în același an (și până în 1498), să publice opera lui Aristotel, în cinci volume, *in-folio*. Au urmat Aristofan și Tucidide. În 1502, va imprima o *Rudimenta grammaticae linguae latinae*. Până în anul 1503 publică 33 de autori greci. Cărțile imprimate de Manuzio purtau marca sa tipografică, ajunsă faimoasă în scurt timp, ancora cu delfinul, simbolurile agilității și stabilității, alături de numele său, „ALDUS” și deviza „*festina lente*” („*grăbește-te încet*”).²¹ După moartea lui Aldus Manutius, în 1515, tipografia a fost condusă, pentru un timp, de socrul său, Andrea Taorezzani, pentru ca în 1533, Paul Manutius, fiul lui Aldus, să preia destinele tiparului, iar fiul acestuia, Aldus cel Tânăr, să cedeze imprimeria, în 1585, lui Niccoló Manassi.

²¹ M. Audin, *Histoire de l'imprimerie par l'image*, vol. I-II, H. Jonquières éditeur, Paris, 1929, passim; W. Durant, *Splendeurs italiennes, la Renaissance à Rome*, în *Histoire de la Civilisation*, vol. XV, Lausanne, Ed. Rencontre, 1963.

Franța și dinastia tipografilor savanți

Datorită situației sale speciale, a Războiului de 100 de ani și a fărâmițării statale, Franța a beneficiat de înființarea unor ateliere tipografice datorită unor meșteri din Olanda, Flandra, sudul Germaniei și nordul Italiei. Totuși, dacă se ține seama de faptul că perioada 1470-1520 a însemnat o perioadă de redresare politică, economică și socială, grație absolutismului introdus de Francisc I, se pot reține unele date care susțin și evoluția artei tiparului. În perioada Reformei, scrierile latine pătrund în Franța prin Basel. Între 1525-1560 tipografii parizieni au încercat să se elibereze de tradiția gotică, în timp ce atelierele provinciale au căutat să filtreze și să asimileze descoperirile tehnicii germane și olandeze, ca și noile teme decorative italiene, folosite și de Josse Bade, Robert Estienne și Sebastian Gryphe. Așadar, această perioadă începe cu *Heures de la Vierge*, realizată de Geofroy Tory și se încheie cu *Traité de la perspective*. Tipăriturile de acum se remarcă prin calitatea ilustrațiilor, eleganța caracterelor, prin proporția marginilor, prin literele, chenarele, vignetele și ornamentele folosite. Marea lor majoritate utilizează, pentru dimensionarea paginii, „cifra de aur.”²²

Între meșteșugarii care activează în a doua jumătate a secolului al XV-lea la Paris, tipografii vor ajunge în scurt timp cunoscuți, admirați (mai ales de dascălii Sorbonei, doritori ai multiplicării lucrărilor ce le serveau predării) sau supuși atacurilor (de către copiii care se vedeau nevoiți să-și restrângă tot mai mult activitatea). De altfel, cei care au inaugurat tiparul în Franța sunt doi membri ai colegiului Sorbonei, Johann Heynlin (Lapidanus) din Stein și profesorul de teologie Guillaume Fichet din Savoia;²³ aceștia au invitat, în

²² Această cifră reprezintă aplicarea unui raport ideal între lungimea și lățimea paginii, fiind de 0,618. Tipăriturile lui Aldus Manutius au raportul de 0,684 pentru oglinda paginii; excepție o fac textele grecești, pentru care a folosit raportul de 0,565.

²³ Născut în 1433, Guillaume Fichet ajunge bibliotecar la Sorbona (1469-1471), iar apoi devine profesor de teologie. Se remarcă prin susținerea lucrărilor umaniste și a neoplatonismului. În 1471 tipărește *Rhétorique*, cel dintâi tratat de

1470, trei tipografi germani, Ulrich Gering din Constanța, Michael Friburger, *magister artium* la Universitatea din Basel și Martin Crantz din Strasbourg, care, timp de trei ani vor sprijini interesele tomiștilor Sorbonei, într-un atelier amenajat în chiar biblioteca universității; de sub teascurile imprimeriei vor ieși 21 de lucrări, cu caractere romane, mărturie a preocupărilor umaniste ale Parisului acelor vremuri. Cea dintâi carte scoasă aici cuprinde **Scrisorile** lui Gasparino din Bergamo, „*un model de artă epistolară în latină.*”²⁴ Au urmat texte ale clasicilor Antichității (Salustiu, Cicero etc.), dar și opere umaniste (*Rhétorique* a lui Fichet, *Compendium elegantiarum* de Lorenzo Valla etc.). După plecarea lui Fichet și a lui Heynlin, atelierul se mută pe strada Saint-Jacques și se numește de acum *Soleil d'or*. Lucrările care vor fi imprimate aici sunt cele de drept, de teologie și texte scolastice.

Începând cu Jean Dupré - a cărui activitate începe în 1481 în casa de editură numită *Deux lebede* - apare cartea liturgică ilustrată, cele dintâi fiind *Missale Parisiensis* și *Missale Virodunense*; Dupré va tipări și carte profană, cum este *Decăderea nobililor bărbați și nobilelor femei*, tradusă de Laurent de Premierfait după Boccaccio. Același, îl va influența pe Antoine Vérard (m. 1513), cel care (fără a practica arta tiparului) va deveni unul dintre cei mai mari editori și librari din Paris. Vérard a finanțat imprimarea unor splendide *Ore regale* sau *Marile ore* (1488), alături de alte cărți de lux, destinate regilor și marilor seniori ai timpului.

Tipograful lyonez cel mai important este Johann Trechsel, originar din Germania, al cărui atelier a funcționat între 1488-1498. Pentru un timp,

retorică al Franței, inspirat din Cicero, dar și din Georges de Trébizonde. Astăzi, *Rhétorique* reprezintă un incunabul extrem de prețios. Robert Gaguin, cel care i-a urmat la catedra Sorbonei, va scrie: „*Felix illa quidem tali Sabaudia alumno / Cujus erit Gallis perpetuatus honor*” („*Fericită Savoia de a fi născut un copil / Care va face o onoare veșnică poporului de limbă franceză*”).

²⁴ J. M. Dureau, *Les premiers ateliers français*, în R. Chartier, H. J. Martin (sous la direction de), *Histoire de l'édition française. Le livre conquérant. Du Moyen Âge au milieu du XVII^e siècle*, Paris, Fayard / Cercle de la Librairie, 1989, p. 190.

Trechsel l-a folosit pe Josse Bade pentru corectura edițiilor sale, pentru ca apoi să-i acorde conducerea literară a acestora. Erudit însemnat, Bade va transforma orașul Lyon într-un centru al umanismului. Mulțumită celui care-și va lua supranumele Ascensius, Trechsel va edita, alături de *Orationes* de Beroaldo, și operele lui Occam și *Canonul medicinei* de Avicenna, precum și un faimos „Terențiu” din 1473.²⁵ După moartea lui Johann Trechsel (în 1498), afacerea a fost preluată de Johann Klein, care se căsătorise cu văduva celui dintâi, pentru ca, în 1528, tipografia să treacă în mâinile lui Melchior și Gaspard, fiii lui Trechsel. Aceștia au editat cărți, sfătuiți fiind de Michel Servet, un medic aragonez cu disponibilități culturale distinse. Astfel, în atelierele acestora, a apărut *Geografia* lui Ptolemeu și *Biblia latină* a lui Sante Pagnini.

Marii tipografi ai umanismului se consacră noii arte nu doar de pe poziția unor simple copieri de manuscrise, având la dispoziție instrumente tehnice superioare, ci și de pe aceea de inovatori, dispuși a reda specificitatea tiparului și a promova valorile umanismului. Alături de Sebastian Gryphe și Jean de Tournes (prezentați mai jos), Lyonul menționează și numele lui Antoine Vincent, fiul lui Simon, cel care a tipărit între 1508-1528,²⁶ făcând parte din prima „Companie a librarilor lyonezi.” Antoine Vincent a fost unul dintre cei mai prolifici tipografi și librari ai Lyonului, activând cu succes între 1541-1567. Lucrările apărute în atelierele sale și în cele la care recurgea (pentru a putea onora comenzile făcute²⁷) sunt majoritatea în limba latină, sărace în ilustrații, însă acoperă o paletă tematică largă, de la tratate de jurisprudență, la cărți religioase și de la opere clasice, la cele medicale.

Ucenic al lui Giolito, la Veneția, Guillaume Rouille (născut în Touraine) se stabilește la Lyon, pentru a deveni în scurt timp un concurent al

²⁵ J. M. Dureau, *Les premiers ateliers français*, p. 194-195; A. Flocon, *op. cit.*, p. 193.

²⁶ H. M. Adams, *Catalogue of Books printed on the Continent of Europe, 1501-1600 in Cambridge libraries*, vol. I-II, Cambridge University Press, 1967; R. Chartier, H. J. Martin, *op. cit.*, p. 258-262.

²⁷ Unul dintre tipografii preferați de Antoine Vincent este Symphorien Barbier.

lui Jean de Tournes (de la care, se pare, a preluat unele titluri de succes). Marca sa tipografică reprezintă un vultur care îmblânzește doi șerpi ce se înalță de la sol, alături de deviza „*In virtute et fortuna.*” Scrupulos în ceea ce privește calitatea tipografică, între 1544 (sau 1545) și 1584 (sau 1589) editează peste 800 lucrări în format mic, *in-16*, din domenii variate, Biblii, lucrări de drept, medicină, istorie, cărți de călătorie, autori clasici și moderni.²⁸ Rouille se oprește și asupra operelor italiene, tipărind creațiile lui Dante, Petrarca și Ariosto, dar și asupra celui spaniol, cu precădere teologice. Urmând exemplul lui de Tournes, va apela la serviciile a 12 tipografi diferite, colaborator fidel fiindu-i Macé Bonhomme.

Tipograf și umanist flamand (Asch, 1462 - Paris, 1535), Josse Bade (Joducus Badus, supranumit Ascensius) este considerat unul dintre cei mai importanți tipografi. În Franța, Bade se consacră ca un veritabil tipograf savant: el a fost cel care a preluat, pentru prima dată, atât execuția tipografică, cât și corectura textului și comentariile care însoțesc textul autorului tipărit. După studii realizate în Italia, unde a învățat latina și greaca, Bade a lucrat pentru o perioadă în atelierul lui Marnef și Jean Petit, pentru ca apoi să poată fi întâlnit în tipografia lui Trechsel desfășurând activități de corector și consilier literar. Începând cu anul 1500, Josse Bade începe să imprime pe cont propriu, din atelierul său ieșind aproape 400 de volume, clasici greci și latini, alături de opere originale (cum este *Navis stultarum - Corabia nebunilor*). De-a lungul a 32 de ani de carieră, Bade a editat și comentat în jur de 110 texte. El va folosi caractere romane și ornamentate în stilul italienilor, dar și litere vechi, pentru titluri. Emblema sa este celebră, reprezentând un atelier tipografic, cu emblema „*Praelum Ascensius.*” Considerat un popularizator al artei tiparului,²⁹ Bade va fi imitat în maniera de încadrare ornamentată a titlurilor (reprezentări de pilaștrii ornați, reproduceri de basoreliefuli antice etc.). El își va căsători fiicele cu patru

²⁸ N. Zemon Davis, *Le monde de l'imprimerie humaniste: Lyon*, în R. Chartier, H. J. Martin (sous la direction de), *op. cit.*, p. 305-306 și *Dictionnaire des lettres française...*, p. 621.

²⁹ R. Brun, *op. cit.*, p. 27

librari, dintre care unul, Jean de Roigny, îi va prelua atelierele din Paris. Robert Estienne se va căsători cu Perette Bade, a cărei dotă a reprezentat aproximativ 1000 de cărți ale ilustrului părinte, iar după moartea sa, în 1535, atelierul va fuziona cu cel al familiei Estienne. Fiul lor, Conrad (Paris, 1510 - Orléans, 1568), ajuns la rândul său tipograf, va trece la calvinism și se va muta la Geneva.

Originară din Provence, familia Estienne se stabilește la Paris, în cartierul Saint-Jacques, în jurul anului 1505. Robert, fiul lui Henri, se va naște la Paris, în 1503, dobândind o solidă cultură clasică și începând să practice meseria de tipograf împreună cu tatăl său, iar apoi, după moartea acestuia, împreună cu tatăl său vitreg, Simon de Colines. Se pare că Robert a deținut un rol important în editarea, în 1522, a unei *Biblie*, în format *in-16*, cu caractere romane, în atelierul lui Colines. Din 1526, Robert Estienne începe să tipărească utilizând marca familiei, devenită celebră, cea a măslinului și a mărcii „*noli altum sapere, sed time.*” Preocupările sale s-au îndreptat spre edițiile critice și pedagogice. După căsătoria cu fiica lui Josse Bade, Robert Estienne va resimți influența mediului intelectual al familiei acesteia și, ca urmare, va atrage colaborarea unor nume binecunoscute ale timpului: Andréas Gruntheus, Adam Nodius, Jean de Beauvais și Budé, acesta din urmă devenindu-i prieten apropiat. Totodată, se va bucura de încrederea și susținerea lui Francisc I, care-i va acorda privilegiul exclusivității tiparului în 1537, pentru ca, în 1539, să îl numească tipograf imperial, pentru limbile ebraică și latină, iar după moartea lui Conrad Néobar (în 1544) și pentru cea greacă; sfătuit de Budé, regele înființase „Colegiul celor trei limbi,” viitorul Collège de France. Colaborarea lui Robert Estienne cu Claude Garamond va fi fructuoasă, soldându-se cu realizarea corpurilor de litere grecești numite *regale (regiis typis)*, urmând modelul caracterelor lui Angelo Vergerio; tezaurul de litere era însoțit și de semne diacritice. În anii 1527, 1528 și 1532 lucrează la una dintre principalele sale opere: *Biblia latina*, realizată în urma unui amplu studiu comparativ cu *Vulgata*, manuscrisele de la Saint-Denis și cele de la Saint-Germain. Titlurile capitolelor vor prezenta sumare, iar versetele vor fi marcate; editorul s-a folosit de marginalii în vederea stabilirii unor concordanțe cu variante ale unor texte ebraice și, totodată, a restabilit

numele proprii evreiești, caldeene, grecești și latine, mutilate în edițiile precedente. Susținut de Budé și aflat încă sub protecția lui Francisc I, în ciuda atacurilor teologilor Sorbonei - care-l considerau *haereticus primae classis* - Robert Estienne va publica numeroase ediții ale *Bibliei* în limbile ebraică, latină și franceză, precum și ale *Noului Testament* în latină, greacă și franceză. Astfel, în 1555, publică *Concordance de la Bible*, unde, cuvânt cu cuvânt, aranjează întreg textul *Bibliei* într-un Index alfabetic, cu trimitere la versete și comparativ cu textul latin. Însă preocupările sale nu se mărginesc aici. Între 1526-1536 publică cinci ediții din Terențiu, ultima dintre ele beneficiind de adnotațiile lui Erasmus; în 1529 tipărește Plaut, iar în 1532, o ediție din Cicero, *Familiares, Oratoriae partitiones, ad Atticum, ad Brutum*, dar și din Virgiliu. Aflat în relație cu marii umaniști ai Europei (între care Mathurin Cordier și Etienne Dolet),³⁰ publică în 1530 propriul tratat: *La manière de tourner en langue française les verbes*. În anul 1528 întreprinde una dintre cele mai importante lucrări: publică un *Thesaurus linguae latinae*, o ediție definitivă, care a văzut lumina tiparului în 1543. La realizarea celui dintâi „dicționar” bilingv, destinat învățaților vremii, Robert Estienne s-a ajutat de operele lui Seneca, Tacit, Titus-Livius și Lucretius. Apoi va realiza un *Dictionnaire françois-latin*, un inventar al vocabularului limbii vulgare și alocând o importanță deosebită citărilor. Aceste ultime două lucrări au stat la baza edițiilor realizate de Jean Nicot în 1606. În 1541, Robert Estienne alcătuiește un *Dictionarium propriorum nominum*, lucrare prin care poate fi considerat precursorul lexicografiei franceze. Cu trecerea anilor, atacurile teologilor împotriva sa se intensifică, pierde protecția regală, mai cu seamă în urma „afacerii placardelor” (tipărirea de afișe protestante), iar în 1550, sub domnia lui Henri II, va părăsi Franța pentru a se stabili, împreună cu familia, la Geneva. Sub influența evenimentelor, dar și a lui Lefèvre d’Etaples, prieten apropiat al tatălui său,

³⁰ Étienne Dolet este cel care a transpus în franceză creația lui B. Castiglione, *Traité du courtisan*, creație care, până în 1616, va cunoaște peste o sută de ediții și poate fi considerat un *best-seller* al epocii elisabetane. Vezi F. Barbier, *op. cit.*, p. 119-120.

care în 1523 trecuse de partea Reformei, Robert Estienne va trece la calvinism și va începe publicarea unor lucrări protestante, precum și a operei lui Calvin, în limba franceză: *L'institution de la religion chrétienne*, ca și propriul text acuzator, *Les censures des théologiens de Paris, par lesquelles ils ont fausement condamné les Bibles imprimées par Robert Estienne* (1552).

Trei dintre fiii săi vor îmbrățișa meseria de tipograf, Henri II și François II, la Geneva, Robert II, la Paris. La 7 septembrie 1559, Robert Estienne se stinge din viață la Geneva, lăsând moștenire umanității câteva dintre cele mai remarcabile realizări ale tiparului. Fiul său, Henri II (1528-1598) va continua opera tatălui său publicând, în 1572, *Thesaurus graecae linguae*, un monument de erudiție și o realizare tipografică de excepție. În *Aulus Gellius*, din 1585, Henri II va afirma despre părintele său: „Robert ținea în casa sa un fel de cenaclu literar... originari din diverse provincii... ei foloseau în discuții limba latină... slugile... se învățaseră într-atât cu limbajul lor, încât ajunseseră să se exprime și ele în latină... Fratele meu Robert și cu mine nu am fi îndrăznit niciodată să folosim o altă limbă în fața părintelui nostru...”³¹ Iar istoricul de Thou, în *Historia mei temporis* (1559) va nota că marile ediții publicate de Robert Estienne reprezintă „pentru el dreptul la recunoștință, nu numai a Franței, dar a lumii întregi; titluri mai solide decât cele mai strălucite cuceriri ale celor mai faimoși conducători de oști.”³²

Sebastien Gryphe (numit și Gryff, Gryph sau Greiffe), originar din Reutlingen, învață arta tiparului în Germania, apoi la Veneția, pentru a se stabili în cele din urmă la Lyon, în jurul anului 1520, devenind unul dintre cei mai prolifici tipografi ai secolului al XVI-lea. Emblema sa reprezintă un grifon, devenind în scurt timp foarte cunoscută în mediile librarilor și ale cumpărătorilor de carte. La început, Gryphe publică lucrări juridice și administrative, utilizând litere gotice, însă peste câțiva ani, în publicarea unor

³¹ Apud A. Flocon, *op. cit.*, p. 200.

³² *Ibidem*, p. 201.

traduceri ale clasicilor greci, se va folosi de litere latine. În egală măsură, interesul său se va opri asupra marilor umaniști ai timpului, Erasmus, Guillaume Budé sau Ange Politien. Un an important în dezvoltarea afacerii sale este 1536, când se asociază cu Hugues de la Porte. Beneficiind de ajutorul financiar al acestuia, Gryphe reușește să-și deschidă propriul atelier, grifonul fiind animalul care-i va face cunoscut în lume patronimul. De la început, Gryphe va utiliza caracterele italice, introduse de Manutius în 1501.

Recunoașterea deplină o va avea în 1540, fiind supranumit „*prințul librarilor lyonezi*.” Abordând în preocupările sale operele umaniștilor, va imprima lucrări în care vor trezi interesul perfecțiunea detaliilor, acuratețea tiparului, eleganța literelor, absența greșelilor din text. În acest „Atelier du Griffon,” savanții umaniști din Lyon (André Alciat, Étienne Dolet, Guillaume Scève sau Bathélémy Aneau) vor afla locul unor întâlniri favorabile schimbului de idei, nu de puține ori putând fi găsiți lucrând la corectura lucrărilor scoase de sub teascul lui Sebastiene sau sfătuindu-și tipograful în alegerea operelor ce urmează a fi imprimate; cunoscători ai limbilor greacă, latină, ebraică și germană, aceștia vor sprijini promovarea lucrărilor editate de Gryphe în întreaga Europă. În secolul al XIX-lea, Henri Baudrier va numi tipografia lui Gryphe ca fiind o „*societate angelică pentru liber-cugetători*.” Umanismul savanților cu care s-a înconjurat a atras atacuri virulente din partea adversarilor. Spirit luminat, loial crezului și ideilor sale, Gryphe va lua apărarea autorilor acuzați de erezie, așa cum a fost cazul cu Étienne Dolet, ale cărui lucrări au fost indexate ca prohibite, în 1546.

În jurul anului 1535 începe marea colaborare a lui Sebastiene Gryphe cu François Rabelais, mai întâi pentru editarea traducerilor medicale ale acestuia din Hippocrate, Claude Galien și Giovanni Manardi,³³ apoi pentru lucrarea sa originală, *Gargantua și Pantagruel*.

³³ În introducerea la *Aforismele lui Hipocrat*, apărute în 1532, Rabelais afirmă că „*tipograful Sebastian Gryphe, de o mare iscusință și știință, văzând însemnările mele, m-a rugat cu insistență să-i permit publicarea lor, pentru folosul studenților*.” - apud A. Flocon, *op. cit.*, p. 206.

Jean de Tournes este cel care, în strânsă relație cu poeți și erudiți ca Antoine du Moulin, Charles Fontaine, Maurice Scève, Louise Labé, Joachim du Bellay și Olivier de Magny, întregeste activitatea tipografică a Lyonului. Învățând arta tiparului în atelierul lui Gryphe, dar și alături de Guillaume Roville, Jean și François Frelon, Jean de Tournes își dezvoltă propria afacere începând cu 1540. Manifestând un interes aparte pentru literatura vernaculară a Italiei, scrisă în „*lingua Toscana*,” va tipări lucrări în format mic, toate promovând ideile umaniste și căutând să bucure ochiul și spiritul cititorului. Lucrările apărute în tipografia sa erau gardate cu o emblemă ce reprezintă doi șerpi înlănțuiți. Faptul că edițiile sale purtau însemnele eleganței și clarității se datorează și colaborării, începând cu anul 1545, cu unul dintre cei mai importanți ilustratori (și creatori de stampe) ai vremii, Bernard Salomon (1506-1561), numit „Bernard cel Mic” și despre care de Tournes afirmase că este „*un pictor atât de mare cum nu mai există în emisfera noastră.*”³⁴ Stilul practicat de Bernard, atât în realizarea unor ilustrații de peisaje sau al unor portrete, pune în lumină cultul detaliului și al unei minuțiozități care va influența arta ilustrării în secolul al XVI-lea (aflată, la rândul ei, sub semnul curentului manierist al artelor plastice, un loc aparte avându-l „figura serpentinată” a lui Michelangelo). În *La Métamorphose d'Ovide figurée (Metamorfozele lui Ovidiu în imagini)* se remarcă cele 178 de gravuri realizate de Bernard, alături de cele 30 de chenare, bogat ornate cu mici personaje, animale fantastice, arabescuri și împletituri. Execuția rară a vignetelor din această lucrare îl vor determina pe Jean de Tournes să le utilizeze și în lucrarea *Liber amicorum*.

Concluzii

Secolul al XVI-lea a reprezentat perioada de glorie a artei tiparului, desigur în contingență cu aspirațiile noi ale unei Europe umaniste, îndreptate spre nou, spre știință, litere și arte, dar și spre descoperirea unor noi tărâmuri geografice și imaginare. Tiparul izbutește să satisfacă nevoia de informare.

³⁴ Apud N. Zemon Davis, *op. cit.*, p. 318.

Astfel, publicul află în scurt timp descoperirile lui Columb, prin tipărirea *Scrisorii asupra insulelor recent descoperite* (Barcelona, 1493). În 1507, Conrad Waldseemüller publică *Cosmografia* sa, o nouă lucrare despre descoperirile geografice, iar Sébastien Münster publică nu mai puțin cunoscuta sa lucrare, *Cosmographia universalis* (1544). Apariția și dezvoltarea tiparului poate fi pusă pe seama unei veritabile revoluții de idei, a deschiderii și înnobilitării spirituale. Albert Labarre, în *Histoire du livre*, formulează trei cauze ale promovării ideilor luterane, între acestea figurând și dezvoltarea tiparului și deschiderea canalului scrierilor „Prereformă” spre Franța, odată cu migrarea meseriașilor.³⁵

Un rol deosebit l-a avut Francisc I, domnia sa (între 1515-1547) marcând Renașterea și deschizând porțile artelor și științelor, într-o îngemănare care a devenit fertilă tipografilor. De altfel, Francisc I este cel care, influențat de cardinalul Richelieu, a înființat Imprimeria Națională, locul în care se află 350.000 de caractere de litere și unde, în secolul al XVII-lea, a fost tipărită o culegere de clasici latini, în 64 volume, format *in-quarto*.³⁶ Mediul permisiv al unei Europe dornică de cunoaștere a făcut posibilă tipărirea la Basel a *Talmudului* (1575-1581), sau a traducerii în latină a *Coranului*.

Secolele al XVI-lea și al XVII-lea se remarcă prin constituirea marilor stabilimente tipografice ale Europei, astfel încât, cartea tipărită depășește stadiul aparițiilor singulare și al unei simple curiozități a epocii, devenind un obiect de lectură și un mijloc de informare și educare. Având ca etapă intermediară perioada post-incunabilelor (1500-1520),³⁷ anii care au urmat

³⁵ A. Labarre, *op. cit.*, p. 77.

³⁶ C. Mureșanu, *Istoria scrierii, a cărții și a tiparului*, Cluj-Napoca, Universitatea „Babeș-Bolyai,” 1995, p. 63-64.

³⁷ Vezi și o periodizare diferită în S. H. Steinberg, *op. cit.*, unde prima etapă a tiparului este cuprinsă între 1450-1550, iar a doua, între 1550-1800, precum și G. Haven Putnam, *Books and their makers during the Middle Ages*, vol. I-II, New-York, Hillary House Publishers Ltd, 1962, p. 348-454 (I), 3-61 (II). Cf. H. D. L. Vervliet (edited and introduced by), *Post-incunabula and their publishers in the*

consolidării și afirmării tiparului au impus apariția unor centre puternice. Ca efect imediat, se poate observa dispariția imprimeriilor ambulante, „specializarea” artizanilor și începutul separării tipografului de editor și de librar,³⁸ chiar dacă pot fi întâlnite și cazuri de fericită îngemănare a preocupărilor, așa cum este cazul lui Josse Bade, renumitul tipograf-editor flamand, activ la Paris între 1503-1535. În acest caz, *„Imprimând și vânzându-și propriile ediții, ei încarnează perfect figura tipografului umanist, antreprenor și sant totodată, iar atelierelor lor sunt veritabile focare de schimb cultural și social...”*³⁹

La începutul secolului al XVI-lea apar și cele dintâi lucrări care apelează la „foaia de titlu,” cu o descriere sintetică a autorului, titlului lucrării, a locului și a oficinei în care a apărut lucrarea. Creșterea importantă a producției de carte (dar și de alte tipărituri, foi volante, calendare, anunțuri etc.) poate fi privită și în relație cu amploarea luată de Reformă, de necesitatea utilizării tuturor mijloacelor eficiente de propagare a noilor idei (dar și a pamfletelor, tot mai des utilizate ca armă împotriva bisericii catolice), precum și de necesitatea celor care se aflau în sprijinul Contrareformei de a difuza hotărârile și doctrina bisericii romane. Se apreciază, doar în secolul al XVI-lea, tipărirea a 200 de milioane de imprimate.

După o dezvoltare rapidă a imprimeriilor în Germania, Italia și Franța (aceasta din urmă, spre mijlocul secolului al XVI-lea deținând monopolul tipografiilor, prin orașele Paris, cu familia Estienne și Josse Bade și Lyon, cu Sébastien Gryphe și Jean de Tournes), în a doua jumătate a secolului al XVI-lea scade calitatea tipăriturilor din această parte a Europei. În schimb,

Low Countries. A selection based on Wouter Nijhoff's *L'art typographique*, Hague, Martinus Nijhoff, 1979, unde post-incunabula cuprinde perioada 1501-1540.

³⁸ Informațiile furnizate de lucrările tipărite în această perioadă marchează acest început de diferențiere a activităților: cuvintele „pro ...” sau „expensis ...” erau utilizate înaintea editorului care comandase tipărirea cărții, în timp ce „ex-officina ...”, „excudit ...” sau „sub prelo ...” indica numele tipografului.

³⁹ R. Chartier, H. J. Martin, *op. cit.*, p. 271-272.

datorită independenței pe care Țările de Jos o dobândesc față de Spania și grație formării republicii Provinciilor Unite și a renașterii culturale a Olandei, arta tiparului își găsește mediul propice libertății de expresie. Aici se vor afirma tipografi ca Louis Elsevier (cel care a dat naștere unei dinastii de tipografi cu renume peste secole) sau Christoph Plantin, celebrul tipograf al **Bibliei poliglote** (1573).

Textele clasice tipărite în centrele universitare sunt adeseori însoțite de comentarii, operându-se corecții majore față de scrierile manuscrise elaborate în Evul Mediu. Prin dezvoltarea tiparului se poate spune că apare o nouă specializare, cea a criticii textuale;⁴⁰ exemplul imediat este cel al lui Robert Estienne, dedicat autorilor umaniști și unei munci asidue de corijare și comentare a scrierilor antice, dar și a **Scripturii**. Totodată, limbile greacă, latină și ebraică ajung a fi apreciate cu un alt grad de interes, ceea ce a și făcut ca, în 1520, Francisc I să înființeze „Colegiul celor trei limbi” la Louvain și, în 1530, Colegiul Regal la Paris. Idealul celor care învățau în colegiile Europei și în spiritul umanismului, era acela de a deveni *homo trilinguis*.⁴¹

Emulația culturală, tehnică și științifică a secolelor XVI și XVII, în Franța, Germania, Italia și Țările de Jos, unde tiparul și-a găsit tărâmul împlinirii, va grăbi apariția și dezvoltarea noului meșteșug al cărții în restul Europei și al lumii.

⁴⁰ Cf. A. Labarre, *op. cit.*, p. 73.

⁴¹ *Ibidem*, p. 74.

Typographic Centers and Schools in the XVIth Century (Germany, Italy, France)

Abstract

During the XVIth century, according to the Renaissance ideals, the written word, so as the typographies, became more important. In the first half of the century, the typographic production was continuously raising, while in the second half, there is a throw-back, because of the rules the Church established over the written texts.

The study highlights the most important and productive typographies from Germany, Italy and France, by mentioning the most famous typographs and their activity during the XVIth century.

The selection of the typographies presented is quite complex; the author emphasizes not only the results of their activity, their printings and methods of working; he also accentuates the influence those typographies had upon the development of the art of printing, the novelties they brought to this art, the type of the letters they used, the methods of adorning the books etc.