

# Ripensare i confini: l'incursione degli architetti modernisti nel *lettering* di ispirazione medievale

Elena Ramazza  
Universitat Autònoma de Barcelona  
elena.ramazza@uab.cat

Ricezione: 23/04/2022, Accettazione: 14/11/2022, Pubblicazione: 22/12/2022

## RIASSUNTO

Il presente studio esplora il contatto tra architetti modernisti catalani e la produzione di libri, sotto il punto di vista specifico del *lettering* di ispirazione medievale. L'indagine permette di approfondire le modalità di rielaborazione delle forme medievali durante il Modernismo, condivise anche dal restauro «in stile» alla maniera di Viollet-le-Duc e argomento spesso trascurato in quanto considerato una sfortunata inflessione del gusto. Allargando invece lo sguardo al contesto generale e alle fonti d'ispirazione, vediamo che tale rielaborazione risponde a una necessità di rigenerazione sociale e comunitaria, che si riflette anche nella parallela riscoperta dei manoscritti medievali e nel restauro del Monastero di Ripoll. Esaminando lo stato della paleografia dell'epoca, troviamo che le illustrazioni dei testi paleografici e il design degli architetti condividono l'ibridazione tra filologia e creatività artistica. Allo stesso tempo, la produzione di lettere goticheggianti da parte della tipografia editoriale mostra i contatti tra l'estetica medievalista e l'industria. Segue l'analisi delle esperienze di *lettering* degli architetti Lluís Domènech i Montaner, principale punto di contatto tra architettura ed editoria ed esploratore di numerosi stili di *lettering* medievale, Camil Oliveras i Gensana, che giunse a una sintesi tra forme medievali e moderne, Josep Vilaseca i Casanovas, collaboratore di Domènech, e infine dell'illustratore Josep Pellicer i Fenyé, che utilizzò l'ispirazione medievale insieme ad altre, a seconda delle finalità nella trasmissione del messaggio artistico.

## Parole chiave:

Modernismo; medievalismo; Catalogna; *lettering*; manoscritto; tipografia; paleografia; Lluís Domènech i Montaner; Camil Oliveras i Gensana; Eugène Viollet-le-Duc

## ABSTRACT

## Rethinking boundaries: modernist architects' foray into medieval-inspired lettering

This paper explores links between Catalan Modernist architects and book production, specifically from the perspective of medieval-inspired lettering. The paper examines the ways in which medieval forms were reworked during the Modernist period, along with "in style" restoration inspired by Viollet-le-Duc, a topic that is often overlooked because it is considered an unfortunate expression of taste. Instead, by broadening our gaze to the general context and sources of inspiration, we see that this reworking responds to a need for social regeneration, which is also reflected in the parallel rediscovery of medieval manuscripts and in the restoration of the Monastery of Ripoll. Examining the state of paleography at the time, we find that illustrations of paleographic texts and architectural design share a hybridization between philology and artistic creativity. At the same time, the production of Gothic letters in publishing typography shows the links between medievalist aesthetics and industry. This is followed by an analysis of the lettering work of the architects Lluís Domènech i Montaner, the main link between architecture and publishing, and explorer of numerous medieval lettering styles, Camil Oliveras i Gensana, who achieved a synthesis of medieval and modern forms, Josep Vilaseca i Casanovas, who worked with Domènech i Montaner, and finally the illustrator Josep Pellicer i Fenyé, who used medieval and other sources of inspiration, depending on the artistic message.

## Keywords:

Modernism; medievalism; Catalonia; lettering; manuscript; typography; paleography; Lluís Domènech i Montaner; Camil Oliveras i Gensana; Eugène Viollet-le-Duc



## Le motivazioni dello studio

L'idea per questo articolo è sorta nel corso un più vasto studio sulle ragioni e le forme del recupero del Medioevo da parte degli architetti e restauratori durante l'ultimo trentennio dell'Ottocento. Poiché i suoi protagonisti furono spesso impegnati in più di una disciplina e spaziaron dall'attività artistica a quella politica a quella sociale, una simile ricerca non può essere circoscritta a un solo campo di studio, ma richiede una costante elasticità di movimento tra prodotti estetici, epoche e ambiti culturali. Seguendo questi sentieri ibridi sono approdata alla produzione di lettere d'ispirazione medievale da parte degli architetti modernisti, che in alcune occasioni trascesero il confine della decorazione architettonica per effettuare una vera e propria incursione nel campo della produzione editoriale.

La questione mi è sembrata appassionante per vari motivi, tra i quali il primo è il sostanziale silenzio della letteratura a proposito. Il più importante dei personaggi coinvolti, Lluís Domènech i Montaner, che non smette altrimenti di dare il fianco agli studi più disparati grazie alla sua inesauribile multidisciplinarietà, non conta più di una trentina di pagine dedicate alla sua opera grafica<sup>1</sup> e nessuna di queste approfondisce la questione del *lettering*. Riguardo all'altro protagonista, Camil Oliveras i Gensana, l'ultima pubblicazione che si occupi compiutamente del suo contributo al design di lettere mi risulta risalga al 1900<sup>2</sup>. Infine, l'attività grafica di Josep Vilaseca è citata quasi per caso in un solo scritto<sup>3</sup>, e non ho trovato nessuna pubblicazione collettiva che parli del design di lettere nella decorazione architettonica del Modernismo catalano.

Ho l'impressione che l'argomento crei una sorta di imbarazzo storiografico, quasi fosse una par-

te dell'opera degli architetti giudicata, nel migliore dei casi, poco coerente con la serietà del loro lavoro architettonico, e, nel peggiore, un *divertissement* medievalista che sfiora l'esercizio di una copia inesatta. A pensarci bene, un simile destino critico è toccato spesso anche agli interventi di restauro monumentale in stile o di architettura storicista – quando non propriamente neo-gotica, che facevano parte della quotidianità degli architetti, e che erano ispirati all'opera dell'ugualmente controverso archeologo dell'età medievale francese Eugène Viollet-le-Duc<sup>4</sup>.

Ciò mi porta alla seconda motivazione di questo studio, e cioè il fatto che il disegno di lettere mi sembra ricoprire la funzione di un «distillatore» delle intenzioni medievalistiche, che vi si trovano qui a uno stadio più puro rispetto al complesso campo dell'architettura. In altre parole, la grafica editoriale, proprio perché fuori dai riflettori, rapida nella realizzazione ed effimera nel risultato, sembra aver dato agli architetti la possibilità di sperimentare agilmente quella volontà di rinnovamento delle forme medievali che si trova, sì, anche nei loro edifici, ma spesso accoppiata a un generale eclettismo e a una ricerca di modernità che risulta in definitiva dominante. Nel *lettering*, invece, vediamo esemplificata perfettamente questa altalena tra aderenza alle fonti e stravolgimento delle stesse, che non può essere compresa se non nel suo fine rigenerativo, andando al di là dei processi estetici per intravederne i suoi fini sociali.

Se ci si ferma alla questione estetica, infatti, esso potrebbe sembrare a prima vista una semplice moda, un'inflessione di gusto senza troppa importanza, ma basta approfondire l'analisi e ricercare le fonti di ispirazione per far crollare quest'impressione. Quali opere avevano conosciuto gli artisti, e attraverso quali studi? Con quali criteri sceglievano le fonti di ispirazione?

Quale valore aggiunto si cercava in questa eredità estetica, e che importanza aveva nella continuità di quel momento storico? Per rispondere, dobbiamo inserire queste esperienze artistiche come un pezzetto di puzzle all'interno di una composizione più vasta, composta da tendenze intellettuali, scoperte storiografiche, suggestioni letterarie, direzioni politiche e sociali, le cui connessioni erano estremamente fitte e i cui confini erano molto più elastici di come saremmo portati a immaginare. L'estetica medievale risulta quindi parte integrante di un processo vitalistico di una società che cercava una rigenerazione profonda, che si sentiva tanto nuova, tanto inedita, tanto «moderna», da dover rigettare tutte le esperienze passate recenti e scavare fino alle proprie origini, implicando un cambiamento filosofico, sociale, politico, oltretutto naturalmente artistico<sup>5</sup>.

## Architetti e libri: un incontro fortuito?

Chi conosce l'opera degli architetti modernisti sa che spesso e volentieri essa esce dagli argini della progettazione di edifici. Non di rado li troviamo impegnati nella decorazione architettonica, nella progettazione di mobili, nel disegno di ceramiche o nella decorazione urbanistica. Alcuni si occuparono anche di storiografia dell'arte, come Lluís Domènech i Montaner e Josep Puig i Cadafalch<sup>6</sup>. A una prima analisi, dunque, non stupisce vedere il nome degli architetti associato al design di qualcosa di differente dalla mera architettura. Eppure, a ben vedere, ci accorgiamo che raramente essi si occuparono di qualcosa che non avesse a che fare direttamente con gli edifici, qualcosa, cioè, che non fosse destinato a decorarli o a tracciarne la storia. L'incursione in un campo tanto distante come il design editoriale, dunque, potrebbe considerarsi un'eccezione.

Allargando lo sguardo alle esperienze europee, saremmo tentati di normalizzare questo «prestito disciplinario» accostandolo alla vicenda della *Kelmscott Press* di William Morris, con la quale il famoso designer inglese produsse libri di straordinaria qualità, pensati in ogni minimo dettaglio della produzione, e in bilico tra l'estetica del manoscritto antico e quella del libro illustrato moderno<sup>7</sup>. Sappiamo anche che i progressi di Morris non erano sconosciuti in Catalogna, anzi ne arrivava notizia grazie alla rivista *The Studio* e alla figura di Alexandre de Riquer, che lo conobbe direttamente durante uno dei suoi viaggi in Inghilterra<sup>8</sup>. Ma la fondazione della *Kelmscott Press* risale al 1888, il primo numero della rivista *The Studio* al 1893 e il viaggio di de Riquer al 1894: Lluís Domènech i Montaner aveva iniziato a disegnare lettere già intorno al 1871.

La spiegazione a cui sono giunta per dare un senso a questa apparente unicità del caso catalano comprende diversi fattori, alcuni meramente fortuiti, altri che affondano le radici più profondamente nella mentalità dell'epoca. La prima ed essenziale motivazione per la quale gli architetti barcellonesi si avventurarono nel disegno di lettere credo si debba alla vicenda personale di Lluís Domènech i Montaner, e precisamente al momento in cui venne a mancare suo padre Pere Domènech i Saló, rilegatore di libri e titolare di un laboratorio apprezzatissimo nel settore delle edizioni di lusso<sup>9</sup>. Alla sua morte improvvisa nel 1873, il laboratorio passò nelle mani dei figli Eduardo e Lluís. Quest'ultimo, ventiquattrenne, aveva da poco conseguito il titolo di architetto a Madrid e non aveva ancora nessuna commissione. Era già, però, un ottimo disegnatore, e mosse i suoi primi passi professionali proprio nell'ambiente del padre, come designer di copertine. Il quadro ci appare ancora più chiaro se aggiungiamo che il suo primo committente fu suo zio, Ramon Montaner i Vila, uno degli editori più di successo della città, se non dell'intero paese, con la sua Editorial Montaner i Simon<sup>10</sup>.

Un altro incontro apparentemente fortuito segna il passo di questo avvicinamento tra architetti e pagina scritta, ed è il grande cantiere di restauro del monastero di Ripoll. Ripreso nel 1886 sotto la guida di Elias Rogent, fondatore dell'*Escuela de Arquitectura* e maestro ideale della generazione di Domènech, Vilaseca e Oliveras, il restauro fu un catalizzatore di tutte le tendenze storiciste non solamente architettoniche, ma anche politiche, linguistiche e letterarie. Si riconobbe in Ripoll l'origine del periodo più genuino del Romanico catalano per la sua architettura monumentale, per la centralità della figura di Giufré el Pelòs, e, non ultimo, per l'importanza dei suoi manoscritti, considerati il certificato di nascita della letteratura catalana<sup>11</sup>. Il restauro di Ripoll diede l'avvio a una serie di investigazioni storiche che riguardavano non solo le mura del monastero, ma anche il suo *Scriptorium* e che si estesero all'intero periodo medievale in Catalogna. L'incontro tra restauro monumentale e manoscritti antichi produsse diverse opere d'arte<sup>12</sup>, ma soprattutto contribuì a confondere i confini tra le discipline e rinforzare la necessità di uno sforzo congiunto per riportare in auge un periodo glorioso, un popolo glorioso, la cui fondazione aveva ora le sembianze solenni del monastero di Ripoll.

Il terzo fattore riguarda la disinvoltura con la quale gli architetti sapevano passare dall'osservazione della fonte antica alla rielaborazione moderna delle singole lettere. Un tale grado di virtuosismo nel camminare sul filo del tempo è spiegabile solamente con una pratica consolidata nel

captare le caratteristiche delle forme antiche e nel rimaneggiarle in altre, moderne, che presentino allo stesso tempo un'aria medievale e una tendenza innovativa. Più che tra i pittori o tra gli illustratori, infatti, tale tipo di pratica era diffusa nei centri di formazione degli architetti, non ultima quella di Barcellona, grazie allo studio delle teorie di Eugène Viollet-le-Duc<sup>13</sup>. Massimo esponente dell'archeologia medievale di stampo positivista e allo stesso tempo inventore del restauro «in stile», Viollet-le-Duc incoraggiava a cogliere, attraverso lo studio meticoloso, lo spirito originario delle opere e a non sottostare all'egemonia del monumento materiale, bensì a modificarlo nella misura necessaria per ricostruirne lo spirito, accordandovi anche un certo grado di fantasia. Da questo punto di vista, non sorprende che gli architetti, piuttosto che altri artisti, possano aver guidato una rigenerazione delle forme medievali anche in un campo che non apparteneva loro propriamente, come quello del *lettering*.

## Le fonti

Mi piacerebbe poter restituire qui l'immagine di un gruppo di artisti esploratori che scoprirono manoscritti antichi e ne portarono alla luce le forme dimenticate, però la realtà doveva essere un'altra, molto più complicata. Per poter ricostruire verosimilmente il processo creativo degli architetti dovremo considerare che la visione diretta dei manoscritti medievali avvenne con tutta probabilità, ma non fu la loro unica fonte d'ispirazione. Riguardo ai manoscritti, dovremo stabilire quali di questi erano conosciuti in quel preciso momento e quali canali di consultazione ci fossero a disposizione, addentrandoci nella storia della letteratura, degli archivi e delle biblioteche. E poiché la vista brutta delle forme raramente è fruttuosa se non è accompagnata da un discorso che le collochi nella Storia, toccheremo anche la disciplina della paleografia, per avere un'idea di come e quanto le forme delle lettere erano allora conosciute, classificate e riconosciute come stili estetici. L'ultima parte dell'analisi delle fonti riguarderà la tipografia, ovvero la produzione di caratteri per la stampa dei testi. Questa seguì un cammino singolare nella riscoperta dei caratteri gotici, poiché per alcuni versi non li abbandonò mai e fu una delle prime a proporre caratteri d'ispirazione medievale, negli stessi anni '70 in cui Lluís Domènech i Montaner iniziava le sue sperimentazioni.

Non è possibile stabilire quale di queste strade (il *lettering*, la conoscenza dei manoscritti, la paleografia o la tipografia) si sia sviluppata per prima o abbia funto da traino per le altre, poiché sembra che tutte abbiano proceduto parallelamente, con un andamento simile: alcuni

prodromi negli anni '60, una fase di sperimentazione negli anni '70 e primi '80, una sorta di istituzionalizzazione dopo il 1888 e l'Esposizione Universale, e infine una fase di pieno sviluppo e auto-consapevolezza durante i primi anni del '900. Dobbiamo quindi immaginarci una sorta di sforzo corale, che risentiva dello scopo generale di chiarire ed esaltare le caratteristiche di un mito di «catalanità», rintracciabile in molte delle espressioni culturali dell'epoca.

### *I manoscritti: l'incursione diretta nel Medioevo*

I manoscritti medievali non subirono mai un oblio vero e proprio: si conservavano in istituzioni, monasteri ed archivi – alcuni, come l'Archivo de la Corona de Aragón, allora in corso di riorganizzazione – consultati principalmente da giuristi e notai. Nella seconda metà dell'800 questi documenti cominciarono però ad assumere una nuova luce in qualità di atti di fondazione, di prime prove di una civiltà che stava risorgendo. Gli storici della letteratura avevano cominciato a rivolgere loro l'attenzione a partire degli anni '60, quando personaggi come Marià Aguiló i Fúster collezionavano incunaboli per poi riprodurli in edizioni di lusso<sup>14</sup>. Sempre degli anni '60 furono le prime pubblicazioni di Manuel Milá i Fontanals, considerato il padre della filologia catalana. Attraverso lo studio della lingua dei primi manoscritti catalani, Milá arrivò a fissare una linea storico-culturale che a grandi linee aveva inizio nel IX secolo dalla migrazione di popolazioni provenzali e in misura minore italiane, fioriva durante il XII e il XIII secolo e raggiungeva il suo zenit nel XIV secolo<sup>15</sup>. L'attenzione di Milá verso i manoscritti antichi era ancora esclusivamente storico-letteraria, con poche concessioni a quella che ora chiamiamo «cultura materiale», ovvero alle fonti in quanto oggetti in sé<sup>16</sup>.

Per vedere i primi riferimenti alla materialità dei volumi dobbiamo aspettare la generazione successiva e Jaume Massó i Torrents<sup>17</sup>, che negli anni '80 soggiornò a Madrid e rintracciò i manoscritti catalani nelle biblioteche della capitale. Al suo ritorno, nel 1888, pubblicò *Manuscritos catalanes de la biblioteca de S.M.* In questo catalogo per la prima volta leggiamo qualche riferimento rapido anche al tipo di scrittura e alla decorazione delle pagine. Alcune volte si parla di lettere «hermosas», altre «góticas», e a proposito di vari esemplari Massó rilevava la presenza di iniziali in tinte rossa e blu, alternate<sup>18</sup>. Paradossalmente, proprio il carattere così sintetico delle referenze ci dà un'informazione importante, e cioè che esisteva già un codice di comunicazione tra gli studiosi, grazie al quale potevano intendersi rapidamente sulla natura delle lettere di cui si parlava.

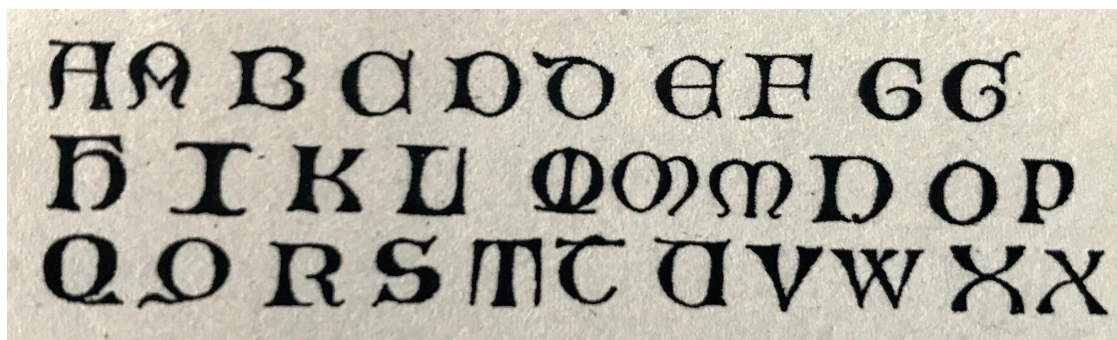


Figura 1.

*Alfabeto delle Round Gothic Capitals*, come sintetizzato da Nicolette GRAY in *History of Lettering*, 1986, p. 227-229, riprodotto da P. CHERUBINI e A. PRATESI (2010), *Paleografia latina*, p. 512.

In particolare, catturano la nostra attenzione quelle lettere capitali in tinta rossa e blu, che vengono riportate come se fossero una norma nei manoscritti medievali, e che effettivamente si riscontrano in un gran numero di volumi catalani prodotti per lo meno tra il XIII secolo e la fine del XV, momento dell'importazione della stampa. Altro dato interessante è che in questi testi, mentre la scrittura minuscola può variare tra le diverse versioni di onciale, carolina, visigotica e gotica, le capitali mantengono sempre più o meno la stessa struttura. Le incontriamo con più o meno decorazione, in dimensioni diverse, ma tutte simili nella concezione, appartenenti allo stesso modello di alfabeto<sup>19</sup>. Stabilire con chiarezza il nome di questo alfabeto non è immediato, perché la disciplina paleografica, attenta soprattutto alle grafie minuscole testuali, non le ha quasi mai prese in considerazione. Queste lettere non danno, infatti, sostanziali problemi di decifrazione, e in più sono comuni a diversi stili di scrittura ma sembrano non appartenere a nessuno in particolare. Occupano un'area grigia tra la grafia testuale e la decorazione miniata, ovvero tra l'oggetto di studio della paleografia e quello della storia dell'arte. La prima pubblicazione che le prende in considerazione, infatti, è un libro del 1986, in cui l'autrice Nicolette Gray considerava le lettere in quanto strumenti estetici e comunicativi, associando alla pratica del *lettering* per la prima volta una teoria artistica. Riguardo al nostro alfabeto medievale, Gray incrociò diversi supporti – manoscritti, epigrafi, pittura e persino tessuti – per arrivare alla definizione di «Gothic Capitals» o «Round Gothic Capitals» oppure «round letters sometimes called 'Lombardic'» (fig. 1)<sup>20</sup>.

Sono queste le lettere a cui alluse Massó nel suo catalogo, e che si ripetevano qualche anno più tardi nel catalogo dei manoscritti dell'*Ateneu Barcelonés* dello stesso autore, in cui tornò a indicare come unico dettaglio estetico le stesse capitali rosse e blu<sup>21</sup>.

Trovare il linguista all'opera in questa istituzione ci porta a ragionare sulle modalità del contatto tra gli architetti e le biblioteche. L'*Ateneu* fu infatti per molti anni il «regno» di Lluís Domènech i Montaner, che vi era socio sin dalla giovinezza e ne fu eletto presidente sette volte<sup>22</sup>. Sicuramente aveva quindi accesso alla biblioteca dell'*Ateneu* e ai suoi manoscritti, e con lei dovevano essere frequentate anche la Biblioteca dell'Università, quella della Diputació, e probabilmente anche l'Archivo della Corona d'Aragón. Domènech riferì direttamente di aver consultato l'archivio della Diputació nel suo discorso come presidente dei *Jocs Florals* del 1895, a proposito di un *llibre de passantia*, ovvero un volume di disegni compilato dagli artigiani dell'arte degli orafi nel corso dei secoli. È una preziosa testimonianza soprattutto della sua reazione di fronte al manoscritto: Domènech parlò di una fantasia libera e creativa dei disegnatori medievali, sintomo di una partecipazione alla vita attiva della città, e di una progressiva scomparsa della stessa a partire dal XVI secolo, per convertirsi in una ripetizione di motivi identici, fino a fermarsi completamente nel XVIII secolo<sup>23</sup>. La predilezione verso il periodo medievale non potrebbe essere più chiara.

Quando non erano gli artisti a frequentare gli archivi, erano gli archivi a raggiungere gli artisti. Un giovanissimo Domènech visitò la Exposición de Artes Suntuarias del 1877 e la recensì in uno scritto che prefigurava già la sua predilezione per il periodo medievale<sup>24</sup>. L'esposizione era infatti in realtà ancora assolutamente eclettica per il tipo di oggetti come per le epoche trattate. Tra i più di ottocento oggetti esposti ne ho contati una decina che possiamo considerare propriamente manoscritti<sup>25</sup>. Tra questi, sicuramente non potrà essere sfuggito all'attenzione di Domènech uno dei documenti simbolo della Catalogna medievale, e cioè il primo tomo manoscritto riccamente miniato dei *Privilegios y Constituciones*, del XIV secolo, decorato con splendidi esemplari di

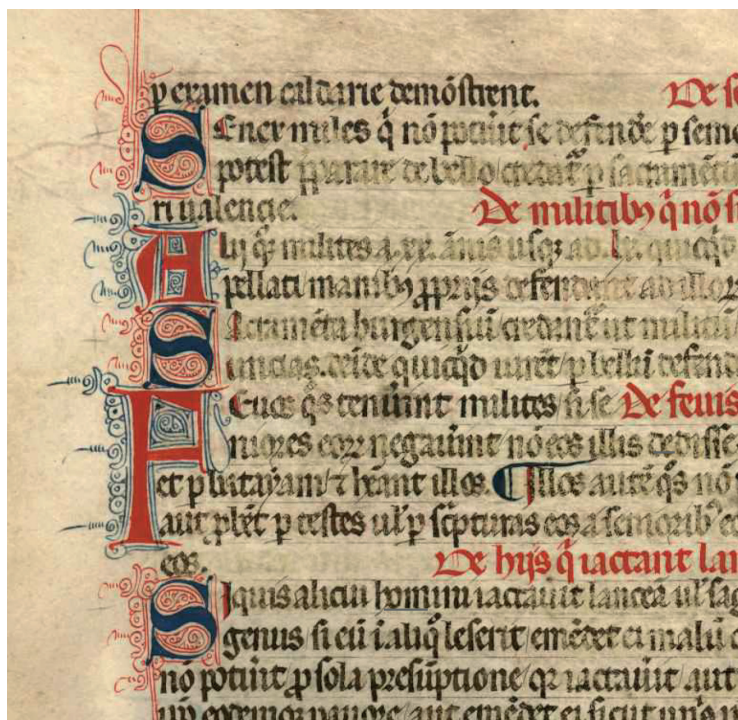


Figura 2.  
Privilegis i Constitucions (Primer Llibre Verd), Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona,  
1G-10, compilato tra il 1346 e il 1439, foglio 29.

Round Gothic Capitals. Era un libro talmente importante e frequentato da meritare un soprannome, il «Libro verde», per il colore della sua coperta. Al suo interno sono registrate le norme che regolavano i privilegi dei cittadini a seconda della loro categoria sociale nella Barcellona del Trecento, ovvero in quel momento storico considerato la massima espressione della civiltà medievale: ci pare assolutamente naturale che questo libro godesse allora di un'attenzione speciale<sup>26</sup> (fig. 2).

Quando nel 1882 l'Asociación artístico-arqueológica barcelonesa pubblicò un *Album de detalles artísticos*, la predilezione della storiografia verso l'età medievale appare già estesa a tutto l'ambiente storico-artistico. Una sezione dell'Album era interamente dedicata alla miniatura e il possessore dei volumi presentati, Josep Puiggarí, tentava in quella sede una primordiale storia della decorazione di libri catalana, segnalando il periodo pre-gotico, ovvero romanico o latino-bizantino, come suo momento primigenio<sup>27</sup>. Questo momento coincide in effetti con il periodo d'importazione e di prima diffusione delle Round Gothic Capitals dagli *scriptoria* provenzali e italiani. La coincidenza appare suggellata da una singolare scelta editoriale: i titoli delle tavole, seppur totalmente classici nella tipografia, presentano una decorazione simile a quella che accompagna le Gothic Capitals nei manoscritti catalani, ovvero una decorazione lineale con terminazione ad antenna. Questo tipo di lettere

e le loro decorazioni avevano quindi iniziato il loro cammino per ufficializzarsi come simbolo estetico di un momento storico chiave per la definizione dell'identità comunitaria.

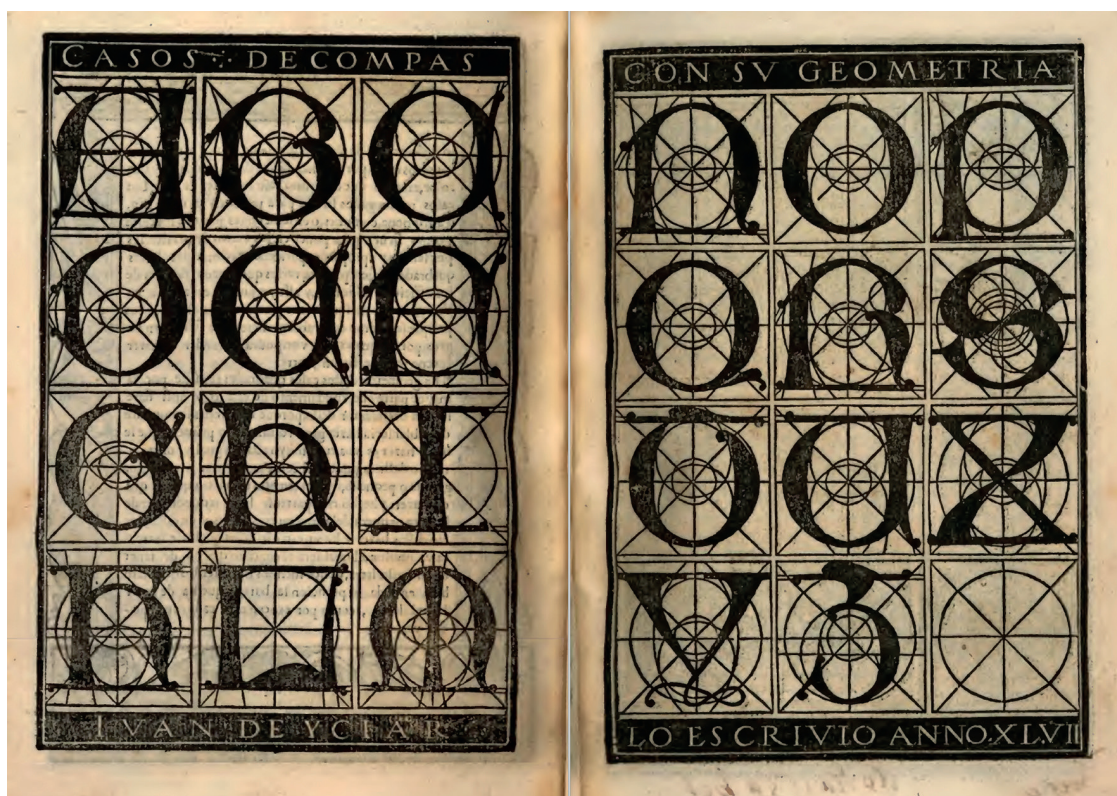
Il compito storiografico intrapreso da Puiggarí fu sviluppato ampiamente qualche anno dopo da Francesc de Bofarull i Sans, archivista dell'Archivo de la Corona de Aragón. In occasione della Esposizione Universale del 1888, Bofarull chiarì la provenienza francese e italiana dell'estetica catalana e il ruolo fondamentale del monastero di Ripoll come luogo d'innescò della tradizione locale<sup>28</sup>. Nel frattempo, l'Esposizione offriva alla vista degli artisti una sezione dedicata ai libri e ai manoscritti, che comprendeva tra gli altri, sei libri della Diputació – tra cui il libro degli orafi che copierà Domènech –, alcuni della collezione personale di Bofarull, e uno di proprietà dell'artista e illustratore Apel·les Mestres. Se consideriamo che in quella stessa esposizione Domènech vinceva una medaglia d'oro per la progettazione di un messale fortemente medievaleggiante dedicato al vescovo Josep Morgades i Gili, principale fautore del restauro di Ripoll, la fusione tra il mondo dell'arte e mondo dei libri antichi ci appare già completa e solida.

### *La paleografia: i confini confusi tra scienza e creatività*

Per quanto, per un artista che si cimentasse nel disegno di lettere, i manoscritti fossero la fonte più diretta e suggestiva, un'altra fonte deve essere presa in considerazione, e cioè gli studi di paleografia, e con essi lo stato dell'arte di questa disciplina nelle ultime decadi dell'Ottocento<sup>29</sup>.

L'accostamento del *lettering* degli architetti con la paleografia dell'epoca ci è utile per rintracciare un probabile stadio di conoscenza della tipologia delle lettere, e quindi anche il grado di tipizzazione o stilizzazione delle stesse, ovvero per distinguere quali idee estetiche provenissero direttamente dai manoscritti e quali invece da stili più generici, già catalogati negli studi paleografici.

Il primo, importantissimo volume, celebrato anche in tempi moderni tra gli addetti ai lavori, è l'*Arte subtilissima, por la qual se enseña a escribir perfectamente*, di Juan de Yciar, dell'anno 1553<sup>30</sup>. Si tratta di un manuale concepito ad uso degli incisori di caratteri in legno, affinché potessero creare con facilità lettere di vari stili. I modelli di Yciar provenivano quasi interamente da lettere manoscritte o incise e si proponevano di guidare la loro traduzione a caratteri di stampa. Non era una traduzione filologica né puntuale, bensì una tipizzazione di stili diversi che l'autore sintetizzava in altrettanti alfabeti, a ognuno dei quali assegnava un nome. Tra le varie scritture cancelleresca, antica, gotica, latina, troviamo



anche una delle poche tipizzazioni delle Round Gothic Capitals. Venne loro assegnato il nome di «letras de compas», poiché se ne evidenziava il carattere rotondo, come tracciato col compasso. Yciar pose queste lettere alla fine della trattazione, avvertendo che non erano già più in uso nella stampa corrente, ma che avrebbero potuto essere utili in caso si ricevesse la commissione di una Bibbia, di un salterio o di un'antifona<sup>31</sup> (fig. 3).

Non sorprende, quindi, non trovare più questo tipo di lettere in un volume dall'intento simile, ma posteriore di due secoli, come la *Muestra de los caracteres que se hallan en Fabrica del convento de S. Joseph, Barcelona*, del 1777. Il modo di riprodurre i caratteri è simile a quello del suo antecedente, vale a dire una creazione di testi fittizi con forme sintetizzate, anche se questa volta i modelli delle lettere non sono generali come in Yciar, ma esplicitati e circostanziati all'archivio del convento di Sant Joseph<sup>32</sup>. Una simile pubblicazione era stata forse ispirata dall'uscita di poco precedente di un altro libro, la *Paleografía española* di Estévan de Terreros y Pardo<sup>33</sup>. Incontriamo qui per la volta il prefisso *paleo*, e con esso una nuova consapevolezza di stare studiando qualcosa di antico, con un intento questa volta storico, conoscitivo, e non più produttivo come per gli altri due libri. Il libro è una storia della grafia al contrario, dal xv secolo fino al vi, e al testo esplicativo si alternano tavole illustrative. Anche

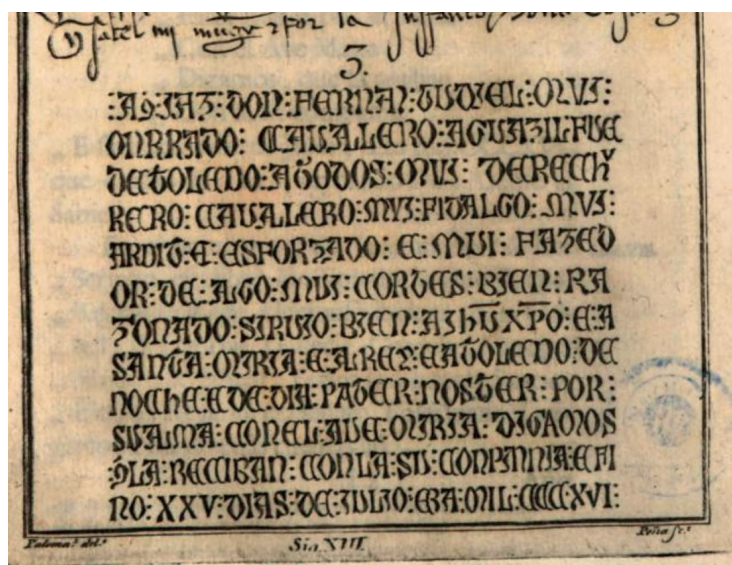
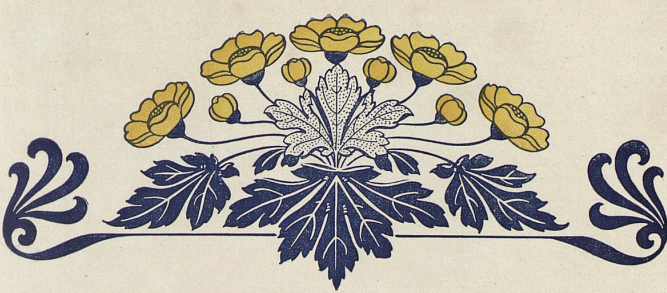


Figura 4.  
E. TERREROS Y PANDO (1758), *Paleografía española...*, Tavola 6, Madrid, Oficina de Joaquín Ibarra.



**Sucesores de J. de Neufville**  
**Fundición Tipográfica**  
**Barcelona - Gracia**

~~~~~

**Sucursal de la Fundición Bauer de Frankfurt a.M. (Alemania).**

Especialidad en caracteres de texto para obras y periódicos fundidos en la máquina completa, privilegio de la casa.

**Variado surtido de Titulares modernas.**

La experiencia y gran producción de nuestra casa principal, una de las más importantes y conocidas, ofrece una garantía para la perfección de nuestros tipos.



Nuestras matrices originales y metal fuerte superior permiten la mayor exactitud, limpieza y duración.

**Últimas novedades:**

Escritura á mano y Merveille  
 Titulares Elzevirianas  
 Gótico antiguo  
 Grotesca fantasía  
 Escritura moderna Paris  
 Orlas y viñetas modernistas.



Figura 5.  
 «Anuncio pubblicitario della fonderia Sucesores de J. de Neufville», in *Revista Gráfica*, num. 1, 1900, Biblioteca de Catalunya.

5, per esempio, presenta una lettera del XIV secolo che si trova nel convento dei RR. PP. Agustinos Calzados de Toledo, e che potrebbe essere accostata all'intestazione del giornale *El Poble Català*, disegnata da Domènech<sup>34</sup>. La tavola 6 mostra una lettera del XIII secolo in Toledo, San Eugenio de la Iglesia Primaria (fig. 4): la M a doppia voluta con angoli e punte è quasi identica alla M del Messale di Ripoll (fig. 12) e tutto l'insieme della scrittura è un modello plausibile per le placche goticizzanti del Castello di Santa Florentina.

Dopo questa *Paleografia* e prima dello studio di Grey del 1986, un solo esempio ho trovato che prenda in considerazione le epigrafi medievali accostandole liberamente agli esempi manoscritti, ed è una singolare «operetta» pubblicata a Barcellona nel 1863 dal paleografo Esteban Paluzié y Cantalozella, *Escritura y lenguaje de España*<sup>35</sup>. La pagina 288 riproduce una scrittura

lapidaria cristiana che ricorda lo stile delle lettere dell'architetto Camil Oliveras (fig. 16) nelle sue terminazioni verticali e nell'alternanza ritmica di vuoti e pieni. Questa piccola pubblicazione è utile alla nostra ricerca per altri due motivi, uno storico e l'altro più metodologico. Il primo, è che Paluzié individuava per primo in Ripoll la culla della scrittura catalana, quarant'anni prima di Bofarull. L'autore individuava chiaramente la donazione effettuata da Guifré el Pelos ai monaci di Ripoll nell'anno 875 come lo scritto più antico che si trovava negli archivi spagnoli. Il libro – ed è il secondo motivo – era quindi costituito da una serie di riproduzioni di scritture che andavano dal XIX alla data del 875, riprodotte in testi fittizi, ricavati a partire dagli esemplari originali. La sintesi creativa è straordinaria, e si raddoppia in inventiva per gli esempi relativi al secolo IX, X e XI per i quali – scriveva – non si trovavano esempi in castigliano. Questa maniera di intrecciare creatività e storicità non è lontana dalla pratica del restauro «in stile» e della rielaborazione creativa delle fonti storiche a cui erano abituati gli architetti seguaci di Viollet-le-Duc. Per entrambi, architetti e paleografi, il passato risiedeva nelle sue forme estetiche più che nelle sue espressioni materiali, e quelle stesse forme, una volta studiate a fondo per penetrarne lo spirito, potevano e dovevano essere replicate liberamente senza che ciò implicasse alcun tradimento della loro storicità<sup>36</sup>.

### *La tipografia per la stampa: la sinergia con l'industria*

Parallelamente alla linguistica e alla paleografia, anche il settore della stampa vide un ritorno alle forme di scrittura medievali nella seconda metà del XIX secolo. I caratteri d'ispirazione medievale si trovano in innumerevoli libri, diplomi, giornali e riviste dell'epoca, e senza dubbio facevano parte del bagaglio visivo degli artisti. Come già abbiamo visto, le Round Gothic Capitals erano sparite dalle abitudini di stampa poco dopo il Cinquecento, ma le lettere gotiche a tendenza verticale, che chiameremo Blackletter, resistettero molto più tenacemente<sup>37</sup>. La sostituzione di quest'ultime in favore di lettere latine non avvenne in Spagna che durante il XVII secolo, e in alcuni casi continuò anche più tardi<sup>38</sup>. Poi, in un momento che è difficile stabilire con esattezza, le lettere d'ispirazione medievale tornarono di moda in tutta Europa: a Barcellona si trovano facilmente in ogni tipo di pubblicazione già a partire della metà dell'Ottocento. Negli anni '70 erano già talmente diffuse che, per esempio, il già citato *Catálogo de la Exposición de Artes Suntuarias* del 1877 poteva sfoggiare in copertina due differenti versioni di caratteri di ispirazione gotica verticale. Nel 1888 la moda aveva già ritrovato anche le Round Gothic Capitals, proposte,

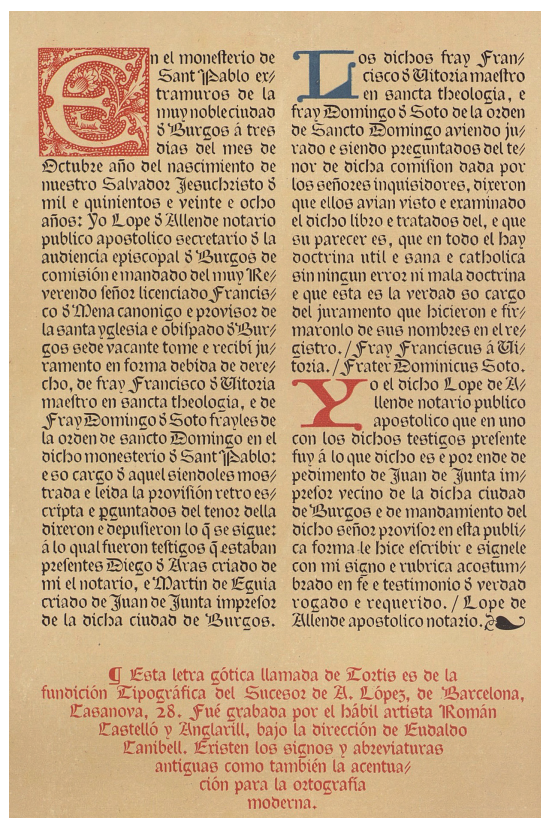


Figura 6.  
«Annuncio pubblicitario del carattere De Tortis, prodotto dalla Fonderia Tipografica del Sucesor de A. López», in *Revista Gráfica*, num. 1, 1900, Biblioteca de Catalunya.

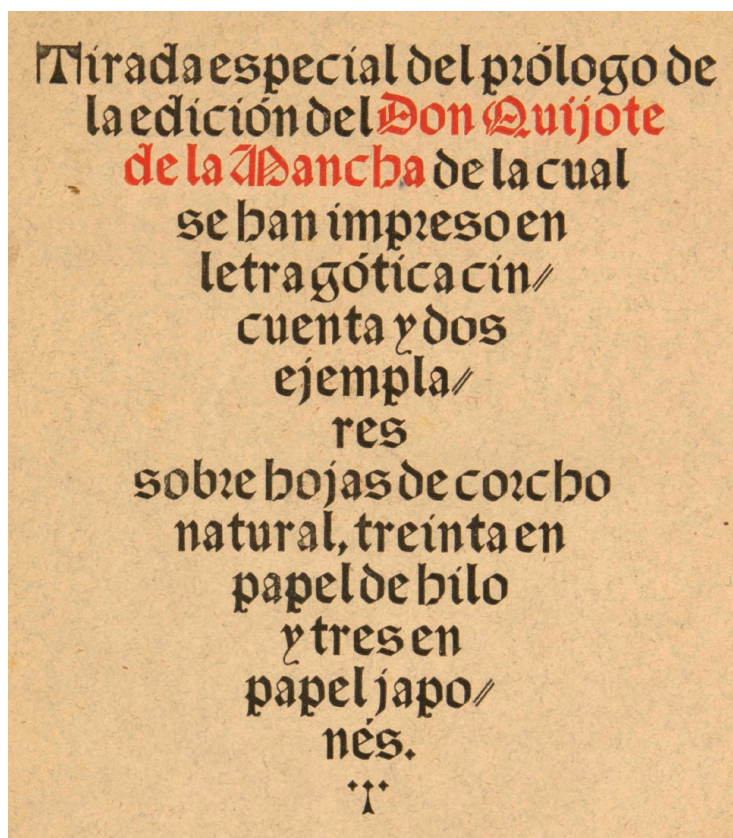


Figura 7.  
Prima pagina di: *Tirada especial del prólogo...*, esempio di Tipo Gótico Incunabile di Eudald Canibell, 1906.

con alcune varianti, nei titoli dell'*Álbum de la sección arqueológica de la Exposición Universal* e di nuovo, nel 1892, nel catalogo della *Exposición Nacional de Industrias Artísticas*<sup>39</sup>.

Se sfogliamo la sezione di annunci pubblicitari del primo numero di *Revista Gráfica* – periodico dedicato all'arte del libro e ai suoi interpreti, sulle cui pagine, immaginiamo, le imprese coinvolte nell'attività di stampa vollero mostrare il meglio delle loro possibilità – vediamo che nell'anno 1900 i due stili erano utilizzati più o meno nella stessa misura. Tra le varie versioni di lettere gotiche, verticali o rotonde, essenziali o decorate<sup>40</sup>, si trovano gli annunci di due tra le fonderie più di successo dell'epoca, entrambe di derivazione tedesca: quella dei Successori di J. De Neufville e quella di Richard Gans<sup>41</sup>. Poiché in Germania l'utilizzo di Blackletter testuali era una consuetudine molto più radicata, e poiché le fonderie di caratteri più prestigiose in Spagna (Neufville e Gans) erano di fatto in quei tempi tedesche, possiamo ipotizzare che queste ultime ricoprirono un ruolo rilevante nell'importazione del gusto gotico germanico nella stampa commerciale di quell'epoca. Entrambe le case producevano caratteri gotici e li dichiaravano come tali: Neufville promuoveva tra le sue ultime novità un «Gótico antiguo» (fig. 5), mentre Gans annun-

ciava tra i suoi nuovi tipi un «Gótico Uncial», una «Antigua estrecha» e un «Gótico Globo», misto riuscitissimo di tendenza verticale ed estetica modernista<sup>42</sup>.

Nessuno di questi tipi rivendicava un'esattezza filologica rispetto ai modelli originali, piuttosto essi combinavano un'ascendenza generale al medievale con le esigenze moderne della stampa, in una maniera simile a quella perpetuata degli artisti, ma con una vocazione commerciale molto più evidente.

Parallelamente alla fusione di questi caratteri, la fascinazione per il Medioevo aveva prodotto il fenomeno della bibliofilia, ovvero il tentativo congiunto da parte di collezionisti, tipografi e linguisti di riproporre edizioni moderne di testi antichi, replicandone quanto più esattamente possibile non solo il testo, ma anche la tipografia e il materiale di stampa. Mariá Aguiló, per primo, avendo trovato alcuni cassetti di caratteri antichi nel monastero di Sant Cugat del Vallès, li aveva restaurati e utilizzati per l'edizione della collana *Biblioteca Catalana*<sup>43</sup>. Per ovvie ragioni i bibliofili si concentravano sulle origini della stampa più che sui manoscritti, ma con le loro ricerche crearono una connessione molto stretta tra il mondo degli archivi e delle biblioteche e quello della stampa e della produzione di libri. In



Figura 8.  
*Iniciales Monacales*, in Eudald CANIBELL (1904), *Canibell y Sangenis, Tipos góticos incunables para impresiones artísticas y ediciones de bibliófilo*, controcoperta.

questo senso fu cruciale l'attività di Eudald Canibell<sup>44</sup>, tipografo di mestiere e storico di indole, che dopo una ricerca scrupolosa sui caratteri antichi produsse due tipografie di gusto gotico, la *De Tortis*, sul finire degli anni '90 (fig. 6), e il suo perfezionamento, il *Tipo gótico incunable para impresiones artísticas* (fig. 7), del 1904<sup>45</sup>.

Vale la pena soffermarsi su quest'ultima, perché fu il frutto di un procedimento creativo perfettamente documentato<sup>46</sup> e del tutto corrispondente alla volontà *strumentale* dei restauratori e degli architetti che seguivano Viollet-le-Duc, in equilibrio cioè, tra la ricostruzione storica e la fruibilità moderna, più attenti allo spirito che non alla materialità dell'opera. In una lettera all'incisore di punzoni Bardullas, Canibell definiva così il risultato del suo lavoro: «Se trata de una resurrección, de imitación, no de un carácter ó tipo de fantasía, más o menos caprichoso», e perché il primo capisse la necessità di attenersi scrupolosamente ai suoi disegni aggiungeva, riferendosi proprio al mestiere del restauratore: «Respételes con el cuidado y el cariño de un arqueólogo que pretendiese restaurar una inscripción antigua y tuviera la pretensión de que lo restaurado se confundiera con lo auténtico»<sup>47</sup>.

Le forme del *Tipo gótico* erano un tentativo di sintesi delle prime gotiche per la stampa in terra spagnola: ne risultava una Blackletter allargata e decorata con alcune linee diagonali doppie e alcuni ricci<sup>48</sup>. Canibell ne produsse due corpi, l'8 e il 12, ma mancava un corpo più grande per le iniziali<sup>49</sup>. Aveva dunque elaborato, per sopperire, un alfabeto del tutto simile alle Round Gothic Capitals (fig. 8), che dichiarava derivato delle «letras de compas» di Juan de Yciar<sup>50</sup>, e denominato «Iniciales monacales». È la prima volta che troviamo una normalizzazione e denominazione di queste lettere in epoca moderna, anche se, come vedremo, esse erano già oggetto di una rielaborazione modernista da almeno trent'anni.

## Dal latino al catalano, passando per il gotico: l'esperienza di Lluís Domènech i Montaner

Abbiamo già visto come, per motivazioni biografiche, Lluís Domènech i Montaner fu il primo degli architetti ad avvicinarsi al mondo della produzione di libri e, in verità, il seme della grafica non poteva cadere in terreno più fertile. Domènech, infatti, oltre ad essere un appassionato seguace di Viollet-le-Duc<sup>51</sup>, fu anche appassionato di storia, esperto disegnatore e una personalità artistica tra le più versatili del modernismo catalano. Il suo gusto «medievaleggiante» era già evidente nella prima commissione che ricevette dallo zio Ramon Montaner<sup>52</sup>, il disegno della copertina di una *Biblia* ripartita in quattro sezioni attraverso una croce centrale, come nei libri carolingi. Seguirono, nel 1878, la coperta de *La Atlantida* e un *Llibre d'or de la moderna poesia catalana*<sup>53</sup>. Queste prime esperienze degli anni '70 appaiono ancora piuttosto acerbe dal punto di vista della rielaborazione delle forme medievali, ma sono interessanti proprio per il loro carattere sperimentale, quasi pioniero. La composizione della maggior parte delle lettere è ancora quella classica, latina. Soltanto le iniziali tendono verso forme più simili alle Round Gothic Capitals (cfr. fig. 1 e 8), con la L e la J che chiudono in un quadrato, la A che apre il vertice superiore e una generale tendenza a inserire linee curve decorative. Un tentativo simile intraprendeva anche nella testata del giornale de *La Renaixensa*, disegnata nel 1880, nella quale replicava la L e la A tendenti al quadrato, passava la N dal formato maiuscolo al minuscolo e modellava gli occhiali della R e della S con decorazioni appuntite che raramente troveremmo in lettere puramente latine.

L'anno 1881 corrispose alla presa in carico della direzione della *Biblioteca Arte y Letras*<sup>54</sup>, e,

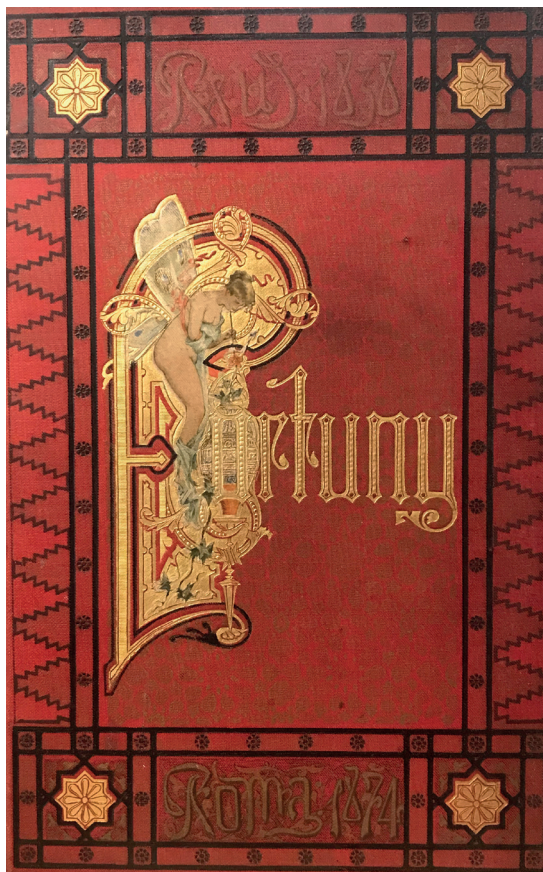


Figura 9.  
Lluís Domènech i Montaner, copertina di *Fortuny*, di José Yxart, Biblioteca Arte y Letras, 1881.



Figura 10.  
Lluís Domènech i Montaner, copertina di *Marcos de Obregon*, Biblioteca Arte y Letras, 1881.

con essa, all'incarico di svariate altre copertine. A giudicare dall'evoluzione dei caratteri, poiché i riferimenti estetici appaiono molto più precisi, sembra plausibile che proprio in questo periodo l'architetto avesse approfondito le sue ricerche visionando direttamente le fonti manoscritte e paleografiche. Prendiamo la copertina di *Fortuny*, per esempio, del 1881, e confrontiamola con la tavola della gotica Blackletter del trattato di Yciar, valida sintesi di molte altre simili manoscritte e stampate. Vediamo che la struttura della lettera di *Fortuny* (fig. 9) è già del tutto simile alla gotica, costruita per linee verticali parallele spesse terminate in forma di diamante, connesse l'una all'altra con tratti orizzontali o diagonali sottili, decorate con volute d'ispirazione organica.

Nella coperta di *Marcos de Obregon*, 1881 (fig. 10), troviamo invece un primo riferimento alle Round Gothic Capitals nella E iniziale, iscritta in un cerchio e le cui aste terminano a destra in un arco verticale allungato, simile a quella che troviamo tra le «letras de compas» di Yciar e soprattutto nel già citato «Libro Verde», conservato allora nell'archivio del Ajuntament ed esposto nel 1877 tra le Artes Suntuarias. Abbiamo un inizio del fatto che Domènech, più che il trattato

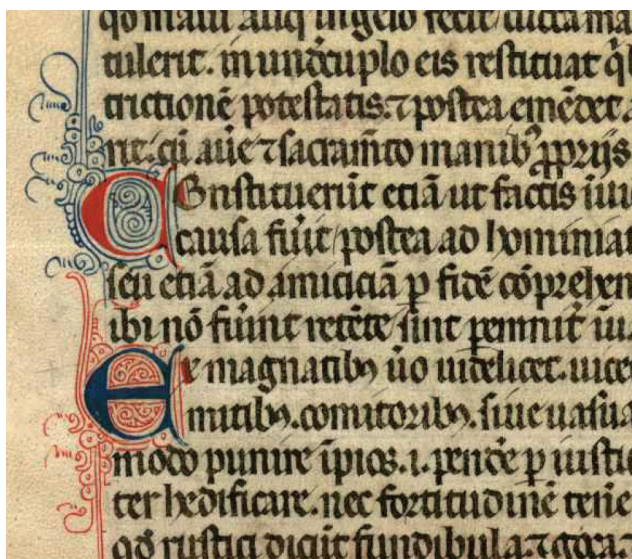


Figura 11.  
*Privilegis i Constitucions (Primer Llibre Verd)*, Arxiu Municipal de Barcelona, n. 010, compilato tra il 1025 e il 1439, foglio 32.

cinquecentesco, avesse visto direttamente le fonti medievali, ed è la decorazione circostante alla E a linee arricciate e terminazioni ad antenna, tipica delle iniziali decorate nei manoscritti antichi (fig. 11) e invece completamente assente in Yciar.



Figura 12.  
Lluís DOMÈNECH I MONTANER (1888), *Messale del vescovo Josep Morgades e Gili*, Fons del Museu Etnogràfic de Ripoll.

Lungo gli anni '80 Domènech affiancò l'attività editoriale a una sempre più coinvolgente attività architettonica, fino ad arrivare alla sua definitiva consacrazione come architetto durante l'Esposizione Universale del 1888. Forse per questa fama improvvisa passa quasi inosservato il fatto che nella stessa Esposizione vinse una medaglia d'oro con un'opera non architettonica, bensì libraria. Era un sontuoso messale commissionato da Eudald Puig i Soldevilla, libraio di Ripoll, destinato al vescovo di Vic Josep Morgades e Gili, principale fautore del restauro del monastero (fig. 12).

Il messale si posiziona a metà tra un libro e un'opera di oreficeria, pesa 7,2 kg e ha una coperta in legno rivestita di cuoio rosso con inserti in ferro, rame e decorazioni a sbalzo, cesellate e dorate con oro fino, che fu disegnata da Domènech e realizzata del fratello Eduard, erede del laboratorio di rilegatura del padre. Come nella *Biblia* del 1871 e nelle Bibbie antiche, anche qui la fronte è quadripartita da una croce, al cui centro leggiamo le iniziali di Ave Maria, e ai cui lati

vediamo delle chiusure decorate che ricordano il portone di un castello. Tra i bracci della croce, le decorazioni dorate ripropongono fedelmente i motivi degli animali avvolti in cerchi che si vedono sul portale del monastero di Ripoll e che suggellano la partecipazione di Domènech al clima di rievocazione storica che avvolse l'iniziativa del suo restauro<sup>55</sup>.

A partire dal 1888, il suo apporto all'industria del libro diminuì drasticamente, ma non per questo smise di disegnare lettere, anzi, trasferì tale estetica dalla carta alla pietra, introducendo il *lettering* nella decorazione degli edifici e facendo fiorire le architetture di placche, ceramiche, balaustre e mosaici con esempi di scritture di ispirazione medievale<sup>56</sup>. Tra le molte che realizzò, segnaliamo qui due casi che riassumono bene le sue fonti d'ispirazione principale, ovvero le lettere di tipo Blackletter e le Round Gothic Capitals. Il primo caso, il castello di Santa Florentina, fu una delle poche occasioni in cui Domènech poté confrontarsi direttamente con il restauro di un'architettura medievale. Vi applicò il metodo «in stile», interpretando le vestigia preesistenti in maniera allo stesso tempo filologica e libera, secondo gli insegnamenti di Viollet-le-Duc. Nonostante il castello fosse originalmente dell'XI secolo, Domènech scelse di valorizzare ed assecondare con il restauro la sua fase gotica, inserendo sulla scalinata del cortile alcuni archi ogivali di un chiostro smantellato e progettando per le sale una decorazione in stile trecento-quattrocentesco. È naturale che anche le lettere che aggiunse, nelle piastrelle e nelle targhe (fig. 13), seguissero lo stile Blackletter, che ricordava le creazioni tardogotiche e le prime stampe quattrocentesche<sup>57</sup>.

Per il secondo caso, la decorazione dell'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, Domènech scelse invece più chiaramente le Round Gothic Capitals. Le troviamo nelle iniziali di Pau Gil, benefattore dell'ospedale e principale committente, ripetute nelle forme e materiali più diversi all'interno dell'ospedale, dipinte sulla ceramica (fig. 14), scolpite in pietra sopra le cupole dei padiglioni o nella balaustra della scalinata monumentale. Ancora Gothic Capitals sono le iniziali nelle didascalie dei grandi mosaici che circondano le pareti esterne e che narrano la storia della Catalogna medievale, scritte di proprio pugno da Domènech<sup>58</sup>. Domènech compì in queste didascalie un'operazione di rielaborazione assoluta, immaginando tutto un alfabeto minuscolo a partire dalle forme delle maiuscole gotiche rotonde. Ne risultò un interessante carattere, simile a quello che aveva creato per l'intestazione del giornale *La Veu de Catalunya*, a metà tra il medievale e il moderno, che recupera il ductus amanuense e lo mescola alle forme delle tipografie a stampa, in una rielaborazione che arriva quasi a uno stile *comic*<sup>59</sup>.



Figura 13.  
Lluís DOMÈNECH I MONTANER, *Piastrelle nel Castello di Santa Florentina*, Any Mdcccv, 1895.



Figura 14.  
Lluís DOMÈNECH I MONTANER, *Lettere P e G negli archi d'entrata del Hospital de la Santa Creu i Sant Pau*, 1904-1912.

## Le lettere dimenticate: Camil Oliveras, Josep Vilaseca e Josep Pellicer

Se il *lettering* medioeval-modernista costituisce una zona d'ombra nella storiografia dell'altrimenti studiatissimo Lluís Domènech i Montaner, non sorprende che la letteratura storico-artistica taccia completamente a proposito di altri interpreti, meno celebri di lui. Eppure, l'incontro tra architetti violettiani, riscoperta dei manoscritti ed evoluzione della stampa produsse varie altre esperienze notabili. La prima e più importante è certamente quella di Camil Oliveras i Gensana,

della stessa generazione di Domènech, titolato alla Escuela de Arquitectura di Elias Rogent nel 1877, e anch'egli ammiratore di Viollet-le-Duc<sup>60</sup>. Oliveras divise la sua carriera tra i cantieri e i libri, poiché insieme all'incarico di architetto titolare della Diputación di Barcellona, fu anche bibliotecario della Escuela de Arquitectura e designer per la Tipografia La Academia<sup>61</sup>. Siamo ben informati sulla sua attività grafica grazie alla memoria che Eudald Canibell pubblicò sul primo numero di *Revista Gráfica*, due anni dopo la sua morte, in cui gli assegnò molti dei *topoi* interpretativi relativi all'estetica di quel tempo: un artista originale, studioso del passato e attento alle forme genuine e vitali della natura, raziona-

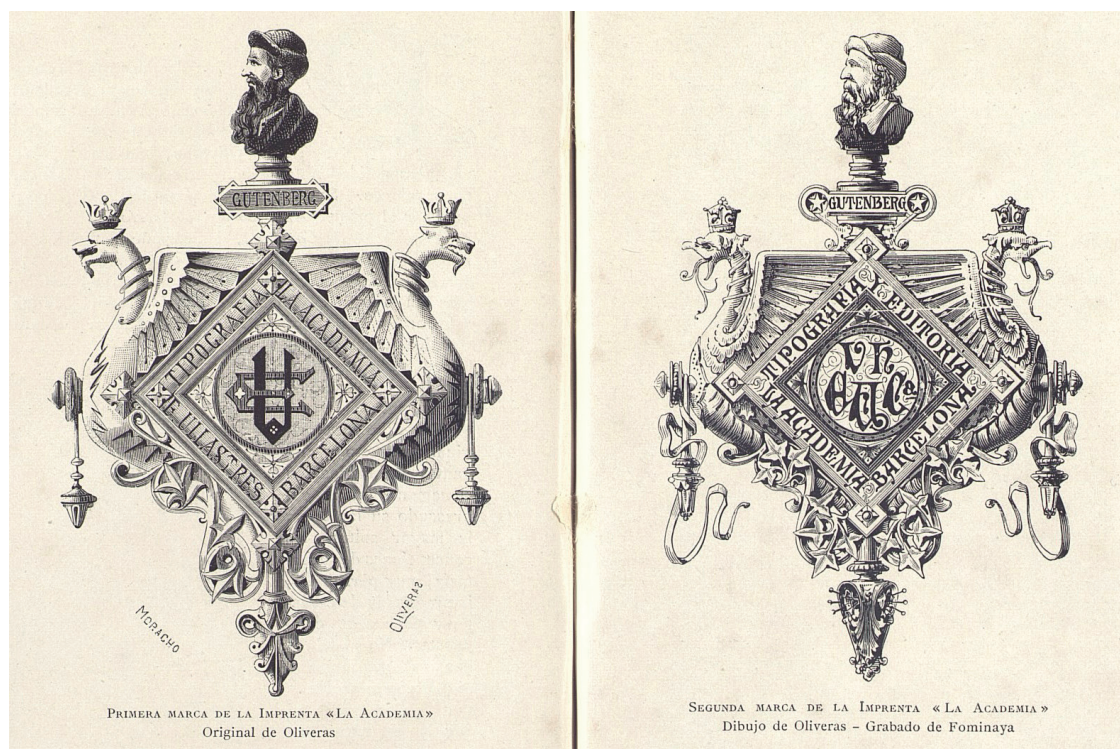


Figura 15.  
Camil OLIVERAS I GENSANA (1900), «Marche della Tipografia La Academia», *Revista Gráfica*, 1, p. 36-37, Biblioteca de Catalunya.



Figura 16.  
Camil OLIVERAS I GENSANA (1900), «Orla para acciones, Centro General de Prestamos y Depósitos», *Revista Gráfica*, 1, p. 37, Biblioteca de Catalunya.

le e ingenuo allo stesso tempo, interprete dello stile dei predecessori ma capace di infondere in esso un nuovo sentimento artistico<sup>62</sup>. Oliveras – continuava – accordava una certa preferenza alle forme semplici romaniche (sarebbero le Round Gothic Capitals, in una probabile associazione tre forme rotonde, derivazione carolina e stile romanico), che aveva elaborato fino a perfezionare una sola calligrafia, esplorandola in tutte le sue potenzialità<sup>63</sup>.

La genesi della grafia di Oliveras è da rintracciare nell'evoluzione della marca della tipografia *La Academia*, di cui conserviamo due versioni (fig. 15) e in cui è visibile una trasformazione dall'impianto sostanzialmente latino delle lettere nella prima, decorato con alcune punte per aggiungere un certo sapore manoscritto, alla costruzione delle seconde, che ricalca più fedelmente le capitali rotonde e in cui si allungano le terminazioni, uscendo dalla linea del testo e producendo arricciamenti tipici delle iniziali miniate<sup>64</sup>.

La vocazione medievalista si esprime più liberamente nel disegno della coperta della *Literatura Militar Española*, 1890, sempre per *La Academia*. Anche qui le lettere sono costruite come Round Gothic Capitals, ma più filologicamente esatte. Vi si trovano inoltre i tratti personali della rielaborazione di Oliveras, come la creazione di punte sulle aste, con spessore irregolare, di ispirazione propriamente Art Nou-

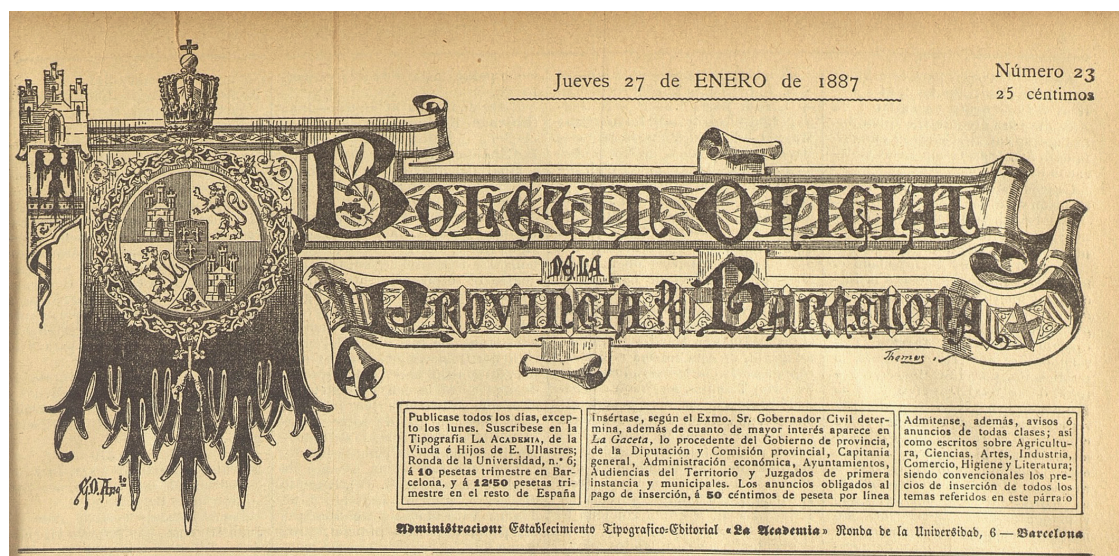


Figura 17.  
Camil OLIVERAS I GENSANA (1900), *Intestazione del Boletín Oficial* precedente al febbraio 1887, Biblioteca de Catalunya.



Figura 18.  
Camil OLIVERAS I GENSANA, *Intestazione del Boletín Oficial* successiva al febbraio 1887, Biblioteca de Catalunya.

veau, e la trasformazione dei ricci calligrafici terminali in forme organiche, come code di leone, foglie di vite o trifogli. Lettere simili aveva impiegato per il disegno di titoli ed azioni nel 1882 (fig. 16), più allungate e di fatto sviluppate al tal punto da integrare l'ispirazione medievale in una grafia che sembra quasi interamente moderna. Troviamo un solo esempio in cui Oliveras si allontanò dalla struttura delle capitali rotonde per esplorare forme più simili alla Blackletter, ed è la seconda versione della testata del *Boletín Oficial* della Provincia di Barcellona (fig. 18), in cui vediamo una costruzione per tratti verticali spessi, terminazioni a diamante e persino biforcazioni nella parte alta delle L che ricordano direttamente la tavola di Juan de Yciar<sup>65</sup>. Anche in questa incursione nella Blackletter, Oliveras mantenne la sua peculiare eleganza.

Dietro l'esempio di Lluís Domènech i Montaner e Camil Oliveras, molti altri architetti in-

clusero lettere di ispirazione medievale all'interno dei loro progetti e nelle decorazioni dei loro edifici, ma non tutti collaborarono direttamente con l'industria del libro. Fa eccezione Josep Vilaseca i Casanovas, amico e collega di Domènech soprattutto in età giovanile, precisamente il periodo in cui il secondo era maggiormente connesso all'attività editoriale<sup>66</sup>. Il nome di Vilaseca compare sulle copertine dei libri della collana *Biblioteca Clásica Española*, di Daniel Cortezo, pubblicati tra il 1884 e il 1890 (fig. 19), il cui design è decisamente medievalista, con draghi e due chiusure laterali decorate a simulare cardini metallici, come nel messale di Ripoll di Domènech. La lettera utilizzata per i titoli combina la struttura delle Round Gothics con la verticalità delle Blackletter. A suggellare la collaborazione tra Domènech e Vilaseca, troviamo che ogni volume della *Biblioteca Clásica Española* aveva nel piatto posteriore la stessa impresa della Bibliote-

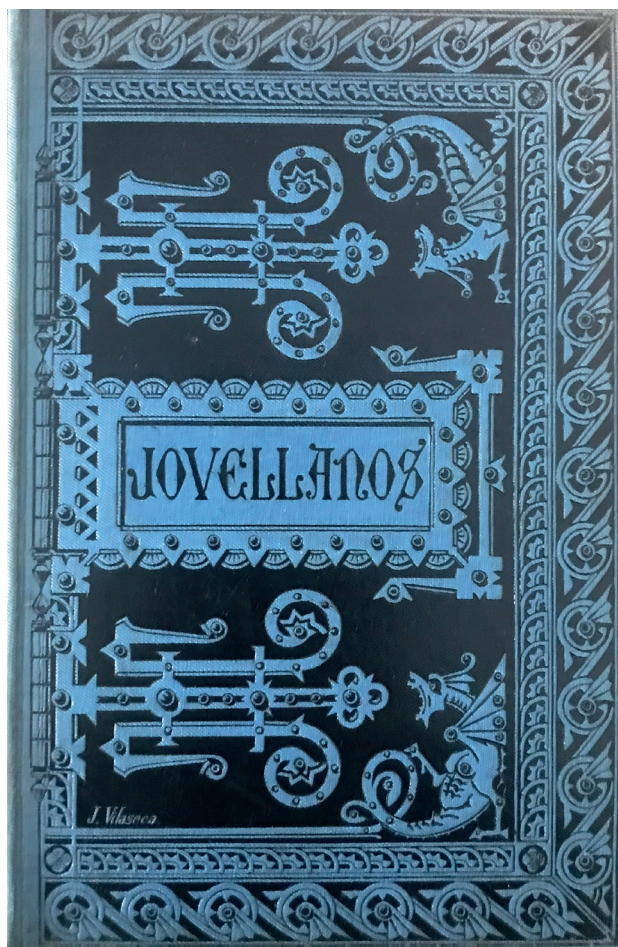


Figura 19.  
Josep VILASECA I CASANOVAS, Copertina di *Jovellanos*, Biblioteca Clásica Española, 1884-1890.



Figura 20.  
Josep PELLICER I FENYÉ (1901), «Dibujo Epigráfico», *Revista Gráfica*, 2, Biblioteca de Catalunya.

ca *Arte e Letras*, una nave inscrita in un tondo con il motto: «Per Angusta Augusta»<sup>67</sup>.

Un ultimo personaggio completa la nostra ricerca, Josep Pellicer i Fenyé (1842-1901), questa volta non architetto ma pittore e illustratore, la cui attività si pone come un ulteriore ponte di contatto tra i mondi dell'editoria, dell'arte figurativa e degli architetti. Fu illustratore di alcuni dei libri legati a Domènech, come quel *Marcos de Obregon* che abbiamo individuato come il primo esempio di riutilizzo delle Round Gothic Capitals<sup>68</sup>, e per un certo tempo fu direttore artistico della casa Montaner y Simón. A partire dal 1891 affrescò gli interni della Biblioteca Arús, diretta dal tipografo Canibell, e con Canibell nel 1898 fondò l'*Institut per les arts del llibre*. Il suo percorso nel disegno di lettere medieval-moderniste seguì un andamento singolare, di reinterpretazione generosa e ispirazione eclettica, ma aiuta a capire a che grado di popolarità queste lettere erano giunte al giro di boa degli anni '90 (fig. 20).

Pellicer utilizzò infatti lettere ispirate alle Round Gothic Capitals per diversi cartelli di

esposizioni, primo fra tutti quello dell'*Exposición Universal* del 1888. Potremmo definirlo come una fase di passaggio, poiché su tutto il cartello vediamo ancora diversi esempi di lettera latina, senza alcuna intenzione di decorazione medievaleggiante, ma le parole «Exposición Universal», le più importanti di tutta la composizione, sono costruite alla maniera gotica rotonda, e evidenziate da un colore chiaro su uno sfondo scuro. Se non per numero, quindi, la lettera gotica prevale qui per peso semiotico. In altri cartelli, come quello dell'*Exposición de las industrias artísticas* del 1892 o nelle intestazioni del *Diari Català* o della *Ilustración Artística*, cercherà invece una sintesi tra lettera latina e decorazione medievale, in cui sarà, di nuovo, la seconda a prevalere<sup>69</sup>. Anche nella sua marca personale (fig. 21) utilizzò congiuntamente i due stili latino e gotico, riservando per il suo nome e indirizzo delle latine moderne, decorate con parsimoniosi dettagli medievaleggianti, mentre per i due scudi araldici scelse una scrittura inequivocabilmente gotica. Si vede dunque in Pellicer come l'estetica medievale, una volta ritrovata e riportata in auge,



Figura 21.

Josep PELLICER I FENYÉ, marca personale apparsa in *Revista Gráfica*, 1, 1900, Biblioteca de Catalunya.

fosse spesso utilizzata a fianco di altre, e scelta appositamente per rispondere a necessità specifiche, come per esempio ricerca di antichità, di nobiltà, o il richiamo al passato glorioso.

## Possibili vie di studio future

La ricerca qui esposta ha aperto la strada a varie altre questioni che restano ancora inesplorate. In primo luogo resta da chiarire il rapporto tra le lettere disegnate per i libri e quelle che si trovano disseminate negli edifici. Una volta delineata l'incursione degli architetti nella produzione di libri, infatti, rileviamo facilmente anche un'ibridazione in senso contrario, dai libri all'architettura, e notiamo che le lettere si interpolano all'architettura in diverse forme e molteplici occasioni. Sarà necessario approfondirne i fondamenti storici e organizzarne date ed autori per comprendere bene le influenze reciproche e le coincidenze temporali. Anche un'analisi dal punto di vista semiotico potrebbe portare a risultati interessanti, nel chiarire quali trasformazioni subisse il testo nel passaggio dal libro alla parete e come si orientarono gli architetti tra le diverse forme di veicolare un messaggio, nell'intreccio tra media testuali, figurativi ed estetici.

Un ruolo non secondario nel passaggio dalla carta alla pietra potrebbe aver giocato l'epigrafia, ovvero l'incisione di lettere su pietra, che fu probabilmente un'ulteriore fonte d'ispirazione degli

architetti. Poiché lo studio dell'epigrafia è legato alla museologia e alla storia delle collezioni lapidarie, una simile direzione di ricerca porterebbe aiutare a completare la definizione del contesto culturale qui cominciata, aggiungendovi la situazione delle collezioni e dei musei dell'epoca. Intravediamo già un primo punto di contatto in Josep Pellicer, che fu direttore del Museo del las Reproducciones Artísticas<sup>70</sup>, e con tutta probabilità ne restano molti altri da includere nella visione generale.

Infine, un'altra via da percorrere è quella del confronto con altre regioni europee. Il Modernismo fu infatti un movimento corale, sviluppatosi in diversi luoghi e contesti contemporaneamente, anche se mantenne sempre caratteristiche locali. Si trovano dunque lettere d'ispirazione medievale anche fuori dalla Catalogna, come per esempio nella già citata stampa tedesca o nella grafica inglese legata a William Morris, e la Francia si distinse per la creazione di caratteri più nella direzione dell'Art Nouveau. In Italia troviamo connessioni con il mondo dell'architettura e del restauro, se consideriamo alcuni *lettering* legati ai progetti di restauri in stile violetiano di fine Ottocento e inizio Novecento<sup>71</sup>. Estendere lo studio a livello europeo ci permetterebbe di stabilire con più chiarezza in cosa equivalsero e in cosa invece differirono le esperienze degli architetti catalani, esplorando un nuovo confine elastico, quello tra l'internazionalità del Modernismo e la riscoperta delle proprie radici locali.

1. L. DOMÈNECH I GIRBAU e L. FIGUERAS I BORULL (1989), *Lluís Domènech i Montaner i el director d'orquestra*, Barcelona, Fundació La Caixa, cap. «Les arts gràfiques», p. 89-110 e C. SÀIZ I XIQUEs (2012), «L'altre Lluís Domènech i Montaner. Disseny, arts gràfiques i projectes editorials», *El Sot de l'Aubó*, XI, 40, p. 17-26.
2. E. CANIBELL (1900), «Camilo Oliveras i Gensana», *Revista Gràfica*, 1, p. 35-42.
3. P. VÉLEZ (1989), *El llibre com obra d'art en la Catalunya vuitcentista*, Biblioteca de Catalunya, p. 190. Più frequenti sono state le pubblicazioni sul cosiddetto «libro d'artista», che registrano due aspetti della questione: il primo, la partecipazione all'edizione di libri da parte di pittori o disegnatori in qualità di illustratori, e il secondo, la stagione della cosiddetta «bibliofilia», un interesse verso l'oggetto-libro antico che portò a edizioni monumentali a imitazione dei primi incunaboli in lingua catalana e, con essi, a una ricerca storico-estetico-tipografica senza precedenti. Entrambe le vicende sono tangenziali al nostro argomento, ma non lo mettono a fuoco direttamente (P. VÉLEZ, *El llibre com obra d'art...*, op. cit., da p. 115 e E. TRENC BALLESTER (1977), *Las artes gráficas de la época modernista en Barcelona*, Gremio de Industrias Gráficas de Barcelona, p. 31).
4. In questo senso, la *vulgata* vigente è ancora quella della raccolta di saggi a cura di G. C. ARGAN (1974), *Il Revival*, Gabriele Mazzotta editore, Milano, in cui si afferma che «Quello che si chiama il Gothic, [...] *Revival*, è uno dei fenomeni più sconcertanti nella storia dell'arte moderna», p. 24.
5. Sulle implicazioni filosofiche, sociali e politiche del medievalismo si è scritto molto in questi ultimi decenni, tentando di scardinare la visione dell'ispirazione medievale come una mera (e a volte opportunistica) falsificazione del passato. I testi che ho trovato più utili per orientare una lettura di questo genere, soprattutto riferendosi all'ambito architettonico e artistico, sono (in ordine cronologico di pubblicazione): I. TAGLIAVENTI (1976), *Viollet le Duc e la cultura architettonica dei revivals*, Pàtron, Bologna; U. ECO (1986), «Dieci modi di pensare il medioevo», *Quaderni Medievali*, Ed. Dedalo, p. 187-200; P. NAVASCUÉS PALACIO (1987), *La restauración monumental como proceso histórico: el caso español en curso de mecánica y tecnología de los edificios antiguos*, Colegio de Los Arquitectos de Madrid; R. BORDONE (1993), *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Editore Liguori, Napoli; l'intero volume a cura di E. Castelnuovo e G. SERGI (2004), *Il Medioevo al passato e al presente, Arti e storia nel Medioevo*, vol. 4, Einaudi, Torino; T. DI CARPEGNA FALCONIERI (2011), *Medioevo militante, la politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Einaudi, Torino; M. BRESSANI (2014), *Architecture and the historical imagination*, Routledge, Ashgate Book, Londra; M. SAVORRA (2018), *Questioni di Facciata, Il «completamento» delle chiese in Italia e la dimensione politica dell'architettura 1861-1905*, FrancoAngeli, Milano. Tutte queste pubblicazioni trattano di architettura, arti plastiche, arti decorative, ma il *lettering* è un campo che sembra ancora piuttosto inesplorato.
6. Entrambi lavorarono alla *Historia General del Arte*, Montaner i Simon, Barcelona, 1886-1897, oltre che a monografie sull'arte romanica e su altri argomenti (v. E. GRANELL e A. RAMON (2006), *Lluís Domènech i Montaner. Viatges per l'arquitectura romànica*, Barcelona, Col·legi d'arquitectes de Catalunya; J. PUIG I CADAFALECH (1909), *L'arquitectura romànica a Catalunya*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona).
7. Per queste edizioni Morris disegnò tre *typefaces*, il *Golden*, il *Troy* e il *Chaucer*, gli ultimi due nettamente ispirati alle lettere gotiche. v. W. MORRIS e E. WALKER (1903), *Printing*, The Village Press, Londra, p. 4-9.
8. P. VÉLEZ, *El llibre com obra d'art...*, op. cit., p. 15 e E. TRENC BALLESTER, *Las artes gráficas...*, op. cit., p. 118.
9. Pere Domènech era famoso in città per aver riportato in auge antiche tecniche di rilegatura che permettevano di inserire nelle copertine inserti in rilievo, dorature e policromie, v. J. ROVIRA I ADAN (1901-1902), «Don Pedro Domènech i Saló, encuadernador», *Revista gráfica*, 2, p. 56-60.
10. Per Ramon Montaner, Domènech realizzò una *Biblia*, nella traduzione di Félix Torres Amat, con le illustrazioni di Gustave Doré, 1871-73, e più tardi diresse l'edizione dell'*Historia General del Arte*. Lo zio fu anche uno dei suoi primi committenti d'architettura, con la sede dell'editoriale in Carrer d'Aragó, progettata nel 1879.
11. Francesc DE BOFARULL I SANS (1890), *Los Códices, Diplomas e Impresos en la Exposición Universal de Barcelona de 1888*, Barcelona, Tipo-litografía de Busquets y Vidal, p. 53, come prima ricostruzione della storia della scrittura amanuense catalana e per la definizione di Ripoll come suo centro d'origine.
12. Sul tema della produzione artistica collaterale al restauro, v. A. DALMAU I FONT (2005), *Patrimoni d'artistes modernistes a Ripoll*, Ripoll, Maideu.
13. P. HEREU PAYET (1990), *Elias Rogent i Amat, memories, viatges i lliçons*, Col·legi d'apparelladors i arquitectes tècnics de Barcelona, p. 31-34 per la centralità di Viollet-le-Duc nella pratica di Rogent, e p. 248 e ss. per la presenza delle idee violetiane nel programma delle lezioni dell'Escuela de Arquitectura.
14. Mariá Aguiló i Fúster (1825-1897), linguista, folklorista e bibliotecario, scrisse nel 1860 un *Catálogo de las obras impresas desde 1474 hasta 1860*, che fu premiata in quell'anno ma stampata solo nel 1923, a Madrid, dai Sucesores de Rivadeneyra. Suo è anche il *Cançonneret de les obretes en nostra llengua materna més divulgades durant los segles XIV, XV e XVI*, Barcelona, Llibreria d'Alvar Verdaguier, 1900, una raccolta di poesie popolari stampato in caratteri gotici.
15. La prima testimonianza di Milà i Fontanals (1818-1884) in questo senso è la *Ressenya dels antics poetas catalans*, pronunciata durante i *Jocs Florals* del 1865 e citata in J. MASSÓ I TORRENTS (1888), *Manuscritos catalanes de la Biblioteca de S.M.*, Barcelona, Libreria de Álvaro Verdaguier, p. 30.
16. Quasi, era il contrario: la pubblicazione delle opere letterarie perseguiva il fine di divulgarle, senza che il supporto originale e la scrittura poco leggibile fossero un ostacolo alla lettura massiva.
17. Jaume Massó i Torrents (1863-1943) fu un ricercatore, bibliotecario, editore e scrittore catalano, conosciuto soprattutto per aver fondato la rivista *L'Avenç* nel 1881 e, all'inizio del secolo seguente, la tipografia omonima. Come quella di molti artisti del tempo, l'attività culturale di Massó si divise tra ricerche sull'antico e promozione del moderno: a partire dal 1901 *L'Avenç* fu la prima casa editrice a pubblicare principalmente opere in catalano, e il suo catalogo comprendeva tutti i titoli che ora sono considerati i fondamenti della letteratura in questa lingua.

18. J. MASSÓ I TORRENTS, *Manuscripts catalanes...*, op. cit., p. 9, 10, 17, 18, 22.

19. In una pur rapida consultazione dei manoscritti, ho trovato le Round Gothic Letters nella maggior parte degli esemplari, tra cui: nell'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, *Primer Llibre Verd*, 1G-10 (compilato tra il 1346 e il 1439), due volumi di *Rúbrica de privilegis*, 1G-20, 1G-22, (xv secolo) e nella Biblioteca dell'Universitat de Barcelona, *Miscel·lània literaria* (1350-1400), *Oracional* (1420-1440), *Arbre de les batalles*, *Honoré Bonet* (1400-1410), *Cercapou*, *l'art de ben morir* (1401-1430), *Compendi de la coneixença dels vicis* (1390-1400), *Cronica del Rei en Jacme* (1343), *Cronica Illustrissimi Regis Aragonum* (1314), *Scala Dei* (1406-1420), *Summa Raimundiana* (1201-1400), *Summa de poenitentia et de matrimonio cum glossis Guillelmi Redonensis* (1301-1400), *Tractat fet de providencia sobre consell* (1480-1500).

20. N. GRAY (1986), *A History of Lettering: Creative Experiment and Letter Identity*, New York, Phaidon Press, v. il capitolo «A New Alphabet: The Gothic Capital», p. 109-121 e Appendix 2 «Basic Round Gothic», p. 227-228. Le lettere individuate da Gray appaiono utilizzate a partire dalla metà del XII secolo e sono il risultato non di pratiche scrittorie, ma di tre scelte artistiche consapevoli: utilizzare la forma interna della lettera come unità di costruzione, allungare le grazie, e creare le lettere a partire da linee curve, invece che rette. (p. 111). In tali alfabeti, la A e la L e la N tendono a formare un quadrato, la F chiude le aste in occhio, la B e la R sono costruite con una barra verticale e un doppio cerchio, la C, la E e la M sono iscritte in un cerchio, la G ha forma a spirale, la H e la N assumono la loro forma minuscola, e in generale tutte le lettere sono tendenzialmente costruite con linee curve. Gli esempi sono in gran parte italiani, ma anche francesi, fiamminghi e tedeschi. La definizione di Gray è stata assimilata dalla disciplina paleografica con il recente manuale di P. CHERUBINI e A. PRATESI (2010), *Paleografia latina: l'avventura grafica nel mondo occidentale*, Città del Vaticano, Scuola Vaticana di paleografia, diplomatica e archivistica, p. 502-513.

21. J. MASSÓ I TORRENTS (1902), *Catàleg dels Manuscrits, Biblioteca del Ateneu Barcelonès*, Barcelona, Tip. L'Avenç, p. 62, 66. Il catalogo fu commissionato dall'Ateneu in seguito all'acquisizione dei più di 4000 titoli della collezione del

poeta maiorchino Miquel V. Amer, che andarono a costituire il nucleo di manoscritti più cospicuo tra i 30.000 volumi già di proprietà della biblioteca.

22. Lluís Domènech i Montaner si associò all'*Ateneu* negli anni '70, e ne fu presidente nel 1898, 1899, 1904, 1905, 1911, 1912 e 1913. Molte delle lettere che conserviamo da lui redatte portano il sigillo dell'*Ateneu*, come quelle inviate per il Palau de la Música o per l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau, a prova di una frequentazione quasi quotidiana dell'architetto. La pubblicazione del *Catàleg* di Massó cadde negli anni in cui Domènech lasciò la presidenza perché nominato deputato a Madrid, ma possiamo pensare con relativa tranquillità che l'architetto conoscesse l'attività del linguista e che frequentasse la biblioteca e i suoi manoscritti.

23. L. DOMÈNECH I MONTANER (1985), «Discurs del president del Consistori dels Jochs Florals de Barcelona D. Lluís Domènech y Montaner llegit en la solemne festa de la distribució de premis d'aquest any», Barcelona, Estampa La Catalana, in L. DOMÈNECH I MONTANER (1991), *Escrips polítics i culturals 1875-1922*, ed. Maria Lluïsa Borràs, Barcelona, Edicions de La Magrana, p. 54-61. La consultazione del manoscritto è legata alla commissione che ricevette di copiarlo. Si conservano i relativi disegni nell'Archivio del COAC. Non è questa l'unica testimonianza di accesso agli archivi da parte di Lluís Domènech i Montaner. Soprattutto nella seconda parte della sua carriera, occupandosi delle insegne catalane e di studi storici, le referenze ai documenti originali sono numerose. I libri che ne risultarono (L. DOMÈNECH I MONTANER, F. DOMÈNECH I ROURA e P. FONT DE RUBINAT (1936), *Ensenyes nacionals de Catalunya*, Tallers Gràfics de Castells-bonet, Barcelona, e L. DOMÈNECH I MONTANER (1930), *La Iniquitat de Casp i la fi del Comtat d'Urgell: estudi històric-polític*, [Sallent], Sabadell) uscirono postumi e con la collaborazione, probabilmente ingente, del figlio Felix Domènech i Roura. Non essendo possibile chiarire il grado di coinvolgimento personale dell'architetto nella visione diretta delle fonti documentarie, e soprattutto riferendosi a un momento della sua carriera in cui le sue esperienze di *lettering* erano già ampiamente concluse, ho preferito per il momento non includere questi studi all'interno del discorso.

24. L'articolo di Domènech è «A popòsit de l'Exposició d'Arts

Sumptuàries», *La Renaixensa*, año VII, vol. II, p. 292-302, 31 de octubre 1877.

25. Sull'esposizione v. B. BASSEGODA I HUGAS (2014), «L'apreciació de l'art medieval a les primeres col·leccions catalanes», in *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, Barcelona, Universitat Autònoma, p. 42 e sui manoscritti in particolare *Catàleg de la Exposición de Artes Suntuarias*, Barcelona, N. Ramirez y Comp, 1877, p. 5, 12, 22, 34, 36, 37. Erano presenti un volume miniato del XVI secolo di proprietà di Pedro Armengol Clavet un libro corale, con capitali miniate, del Real Monasterio de Pedralbes, una Bibbia manoscritta e miniata di proprietà di Feliz Vives de Amat e tre volumi del Ayuntamiento de Barcelona: un incunabolo delle *Constituciones de Cataluña*, stampato a Barcellona intorno al 1490, l'esemplare originale miniato dei *Comentarios a los Usatges de Catalunya* di Marquilles, e il primo tomo dei *Privilegios y Constituciones* (il «*Llibre verd*»), del XIV secolo. Alcuni di questi libri sono stati esposti di nuovo nella Exposición Universal del 1888, v. *Àlbum de la secció arqueològica de la Exposición Universal de 1888*, Barcelona, Imprenta Jaime Jepús, 1888, p. 93.

26. v. M. C. MAÑÉ I MAS (2004), *Catàleg dels Pergamins Municipals de Barcelona*, Arxiu Municipal de Barcelona, p. 4 e 9.

27. SOCIEDAD ARTÍSTICO-ARQUEOLÓGICA BARCELONESA (1882), *Àlbum de detalles artísticos de la Asociación artístico-arqueológica Barcelonesa*, Barcelona, Imprenta de Luis Tasso, p. 42-45. Tra i soci dell'associazione comparivano gli architetti Elias Rogent e Camil Oliveras e il linguista Marià Aguiló.

28. F. DE BOFARULL I SANS (1890), *Los Códices, Diplomas é Impresos en la Exposición Universal de Barcelona de 1888*, Barcelona, Tipo-litografía de Busquets y Vidal, p. 53, 54. Anche Bofarull era ammiratore di Viollet-le-Duc, che citava a pag. 12.

29. Non sarà possibile, né utile, ripercorrere tutta la storia della paleografia spagnola fino a quel momento: limiteremo l'attenzione ai volumi che in varie maniere incrociarono il cammino dei nostri protagonisti.

30. Si trova citato in E. CANIBELL (1918), *Tipo Regio genuinamente español: llamado vulgarmente Gótico incunable*, Málaga, Escuela profesional salesiana de arte gráfico, pagine centrali.

31. J. DE YCIAR (1553), *Arte subtilissima, por la cual se enseña a escribir perfectamente*, Zaragoza, Esteban de Nájera. Le tavole non sono numerate.

32. P. DE LA MADRE DE DIOS (1777), *Muestra de los caracteres que se hallan en la Fabrica del convento de S. Joseph, Barcelona*, Barcelona. L'esemplare conservato alla Biblioteca di Catalunya apparteneva a Marià Aguiló, e il libro è citato in E. CANIBELL (1906), *Tirada especial del prólogo de la edición del Don Quijote de la Mancha de la cual se han impreso en letra gótica cincuenta y dos ejemplares sobre hojas de corcho natural, treinta en papel de hilo y tres en papel japonés*, [s.l.], Impresor Octavio Viader, p. VI, come riferimento per la storia dei caratteri a stampa a Barcellona.

33. E. TERREROS Y PANDO (1758), *Paleografía española, que contiene todos los modos conocidos que ha habido de escribir en España, desde su principio, y fundación, hasta el presente, á fin de facilitar el registro de los Archivos, y lectura de los manuscritos, y pertenencias de cada particular*, Madrid, Oficina de Joaquín Ibarra. Copie di questo libro dovevano trovarsi in diverse biblioteche barcellonesi, se consideriamo che attualmente la sola Biblioteca de Catalunya ne conserva cinque, di cui una presenta l'ex-libris della Biblioteca de la Diputación Provincial. Le sue tavole illustrative funsero da riferimento per un almeno tutto il secolo successivo, poiché le troviamo ripetute in E. PALUZÍE Y CANTALOZELLA (1848), *Paleografía Española*, Litografia y autografia del autor. Riguardo alle Gothic Capitals, nemmeno il trattato di Terreros ne fa menzione, probabilmente perché non costituivano un ostacolo alla lettura, scopo principale del libro. Si trovava invece una prima denominazione dei caratteri «gotici», che corrispondono più o meno a quelli che sono conosciuti oggi come gotici o Blackletter. In alcuni casi la gotica, o Blackletter, è chiamata «alemana», tedesca.

34. Un'altra possibile fonte per questo titolo sono le scritture epigrafiche, come quella che si trova sull'*Urna di Fra Francesc Botella*, della seconda metà del XIV secolo, del convento di Santa Eulalia del Camp, conservata ora presso il Museu Nacional d'Art de Catalunya e anteriormente, dal 1879, presso la Real Academia de Bones Letres.

35. E. PALUZÍE Y CANTALOZELLA (1863), *Escritura y lenguaje de España, en prosa y verso*, Barcelona, Litografia y autografia del autor.

L'autore stesso la chiama «obrita», riferendosi forse al piccolo formato, forse al carattere più fantasioso di questo libro, rispetto agli studi più storicamente documentati che aveva pubblicato qualche anno prima (*Paleografía Española...*, 1848).

36. È un concetto che si trova espresso da Viollet-le-Duc in diverse maniere, per esempio nel settimo *Entretien sur l'Architecture*, v. *Conversaciones sobre la arquitectura*, Murcia, Consejo General de la Arquitectura Técnica de España, 2007, p. 304, in cui afferma che copiare l'arte del passato è una dichiarazione d'impotenza, e che gli artisti devono studiare ed essere penetrati dall'arte del passato, ma trarne conseguenze e applicarle al loro contesto attuale.

Tali riproduzioni paleografiche furono in uso fino al 1917, quando per la prima volta Jesús Muñoz y Rivero incorporò dei facsimili dei documenti antichi nella seconda edizione del suo *Manual de paleografía diplomática española de los siglos XII al XVII*, Madrid, Manuel Jorro, 1917 (la prima edizione era del 1880). Muñoz posò la prima pietra di uno studio storico più dettagliato, che fu ripreso e perfezionato dai due tomi di Z. GARCÍA VILLADA (1923), *Paleografía española*, Madrid, Centro de estudios históricos, illustrata con 29 incisioni nel testo e centosedici facsimili in un album a parte. Anche da un punto di vista storiografico la ricerca di García raggiunse un grado di esattezza molto più simile ai nostri standard attuali, ricostruendo chiaramente, tra le altre, la storia delle lettere catalane e assegnando loro una marcata ascendenza carolina e francese (p. 254), e confermando di fatto la preferenza che i modernisti avevano accordato alle Gothic Capitals, piuttosto che conformarsi alla consuetudine tedesca di perpetuare le scritture di stile Blackletter.

37. Chiamiamo questo secondo tipo di scrittura Blackletter, come nella letteratura anglosassone, poiché in italiano e in spagnolo ci si riferisce spesso a queste lettere come «gotiche»: la parola «gotico» si riferisce anche a un periodo artistico e a un momento storico, e ciò può generare confusione. Sia le Round Gothic Capitals, sia le Blackletter appartengono temporalmente al clima culturale che si conosce come «gotico», ma dal punto di vista formale esse sono radicalmente differenti, le prime tendono alla forma rotonda, come le precedenti scritture caroline od onciali, mentre le seconde tendono alla forma rettangolare, più o meno allungata. Anche la diffusione

dei due stili segue strade distinte: mentre le Round Gothic Capitals furono utilizzate soprattutto nella zona mediterranea, in Italia, Francia e Spagna, le Blackletter sono tipiche della zona nordica, come Germania, Danimarca, Fiandre. Particolarmente in Germania, la Blackletter passò dal manoscritto alla stampa e non smise di essere utilizzata come carattere di testo fino agli anni '40 del '900 (v. P. BAIN e P. SHAW (1998), *Blackletter. Type and National Identity*, New York, Princeton Architectural Press).

38. Eudald Canibell riassume la sorte dei caratteri gotici in Spagna in *Tirada Especial...*, op. cit., p. V, VI, rilevando la consuetudine di utilizzarli nella produzione di libri legati a Cervantes e al Quijote e in alcuni documenti con il sigillo dello Stato Spagnolo, fino almeno al 1818. La sopravvivenza speciale di questo tipo di lettere si deve anche al fatto che esse non fossero mai state abbandonate dalle fonderie tedesche, che erano leader nel settore della produzione di caratteri fin dai tempi delle invenzioni di Gutenberg.

39. *Catálogo de la Exposición Nacional de Industrias Artísticas é Internacional de reproducciones*, Barcelona, Imprenta de Henrich y Cia, 1892. Tra i promotori figurava anche Lluís Domènech i Montaner, la parte grafica era affidata a Josep Pellicer.

40. Nel numero del 1900 segnaliamo: i figli di J. Jepús che si pubblicizzavano con Round Gothics dalle terminazioni a goccia, simili a quelle che troviamo nell'intestazione della rivista *L'Avenç* e in alcuni libri, come i drammi di Schiller della *Biblioteca Arte y Letras* e il catalogo dell'*Exposición de Industrias Artísticas* del 1892. La tipografia *L'Avenç* stampava vari annunci, tra cui il suo e quello del laboratorio di rilegature di Eduardo Domènech, con lettere ibride tra il gotico verticale e rotondo, con punte e capitali circolari, ma senza decorazioni. Qualcosa di simile, ma più decorato, si trova nella mezza pagina della manifattura di dorature di José Basa, che decorava la B come una miniatura. La società anonima «Olaberri», fabbrica di carte, sceglieva un carattere di ispirazione gotica, ma modernizzato fino a spogliarlo di tutta l'ornamentazione ed esasperando una modernissima tendenza quadrata. Lo stesso carattere si trova anche nel testo dei magazzini J.C. Pundsack, che utilizzavano come marca il proprio nome scritto in caratteri gotici di ispirazione tedesca, probabilmente perché con l'importazione di tinte, macchinari e materiali tedeschi coprivano

buona parte dei loro affari (*Revista Gráfica*, num. 1, 1900. I supplementi pubblicitari non presentano numerazione delle pagine).

41. Richard Gans si pubblicizzava inizialmente dalla sua sede di Madrid, per poi aprire la seconda sede spagnola a Barcellona al principio del Novecento. L'annuncio di Gans non è presente nel primo numero bensì nel secondo (*Revista Gráfica*, num. 2, 1901-1902).

42. Nel 1923 produrrà anche una «Gotico Cervantes», riguardo alla quale è stata vista un'ispirazione alle ricerche di Eudald Canibell e al suo *Tipo Gótico Incunable* (cita 2009...), ipotesi che mi sembra piuttosto verosimile.

43. v. *Revista Gráfica*, año IV, 1904, p. 18; S. BARJAU e A. QUINEY (2009), «El tipo gótico incunable de Eudald Canibell: nuevas aportaciones histórica y artísticas», *Boletín del instituto de investigaciones bibliográficas*, nueva época, vol XIV, n. 1 y 2, Mexico, p. 155. E sulla bibliofilia in generale: v. P. VÉLEZ, *El llibre com obra d'art...*, op. cit., p. 76 e ss.; E. TRENC BALLESTER, *Las artes gráficas...*, op. cit., p. 29-31.

44. Eudald Canibell (o Canivell) i Masbernat, 1858-1928, di una decina d'anni più giovane di Domènech e Vilaseca, iniziò la sua carriera nella Tipografia La Academia per la quale lavorava l'architetto Camil Oliveras. Dal 1895 al 1922 fu direttore della Biblioteca Arús (v. P. VÉLEZ, *El llibre com obra d'art...*, op. cit., p. 154-155). Fu una figura chiave nella fondazione dell'*Institut Català per les arts del llibre*, che diresse tra il 1901 e il 1903 e in nome del quale fu direttore dei primi numeri di *Revista Gráfica*. Lungo tutta la sua carriera alternò i mestieri di scrittore, stampatore, bibliotecario e disegnatore di caratteri.

45. E. CANIBELL (1904), *Canibell y Sengenis, Tipos góticos incunables para impresiones artísticas y ediciones de bibliófilo*, Vilanueva i Geltrú, Oliva, e dello stesso autore *Tipo Regio...*, op. cit.

46. Oltre ai due pamphlet già citati, Canibell spiegò il suo processo creativo in E. CANIBELL, *Tirada especial...*, op. cit., p. VIII; cfr. S. BARJAU e A. QUINEY, «El tipo gótico ...», op. cit., p. 169, più dettagli a p. 167, 173, 175, 176.

47. S. BARJAU e A. QUINEY, «El tipo gótico ...», op. cit., p. 159.

48. L'editore Víctor Oliva scrisse che il *Tipo gótico* era l'equivalente

spagnolo dei caratteri gotici prodotti in grande quantità dalle fonderie tedesche, e che per arrivare a questa sintesi Canibell aveva raccolto copiosissimi dati, anche in quella Biblioteca Arús che dirigeva, e principalmente si basava su caratteri del XV e XVI secolo e su codici medievali. (V. OLIVA (julio-agosto-septiembre 1904), «El Gótico incunable Canibell», *Revista Gráfica*, año IV, Barcelona, p. 18-19).

49. Mancava anche un carattere per i titoli intermedi, al quale Canibell oviava utilizzando il corpo 14 del *De Tortis*.

50. E. CANIBELL, *Canibell y Sengenis...*, op. cit., nella controcoperta, e dello stesso autore, *Tipo Regio...* op. cit., pagine centrali. L'autore avvertiva di non volere che si mescolasse il *Tipo gótico* con altri, per evitare «composiciones vulgares».

51. Domènech citò direttamente Viollet-le-Duc nei suoi primi scritti «A proposit de l'exposició...», p. 12, e in «En busca d'una arquitectura nacional», *La Renaixensa*, anno VIII, vol. 1, 1878, p. 149-160 in M.L. BORRÀS, *Lluís Domènech i Montaner...*, op. cit., p. 22 e persino in relazione a una tattica di guerra marittima, in «Idea de la política internacional de Catalunya i de la seva tàctica i força marítima», studio preliminare a F. RODON I OLLER, *Fets de la marina de guerra catalana*, Publicacions de la Unió Catalanista, Barcelona, 1898, in M.L. BORRÀS, *Lluís Domènech i Montaner...*, op. cit., p. 97. Seguì le sue orme come archeologo e storiografo dell'arte – Viollet-le-Duc è citato spesso in *Historia general del arte...*, op. cit. – oltre che come architetto. Nella sua biblioteca personale figurano tutti i dieci volumi del *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* annotati di suo pugno, e gli *Etretiens sur l'architecture*.

52. Su Ramon Montaner v. C. SÁIZ I XIQUÈS (2008), «Ramon de Montaner i Vila (1828-1921)», *El Sot de l'Aubò*, 25, p. 3-8.

53. *La Atlantida* (J. Jepús, 1878), fu una commissione del grande industriale Antonio López y López, al quale sono legate diverse sue opere non propriamente architettoniche di Domènech a Comillas, come il monumento ad Antonio López, la Fonte dei Tres caños, e interventi decorativi nella Cappella-Pantheon dei López, nel cimitero. *El Llibre d'or de la moderna poesia catalana* fu pubblicato da *La Renaixensa* nel 1878.

54. Pubblicata dal fratello Eduardo, rilegatore, insieme a Celestí Verda-

guer. v. E. TRENC BALLESTER, *Las artes gráficas...*, op. cit., p. 73-74.

55. v. A. DALMAU I FONT, *Patrimoni d'artistes modernistes...* op. cit., p. 37-39.

56. È difficile stabilire esattamente se fu Domènech esattamente il primo a includere tali lettere nell'architettura, ma è vero che la moda di decorare gli edifici con lettere storiciste esplose negli anni in cui lo fece lui e in quelli immediatamente successivi. Solo per citare alcuni esempi, le troviamo nella Editorial Montaner i Simon, 1879-1885; nella Central Catalana de Electricidad, 1897, di Pere Falqués i Urpí; nella Facoltà di Medicina della Università de Barcelona, edificio annesso nel 1902, in una fase successiva alla costruzione del corpo principale di Elias Rogent, in cui non si trovano quasi lettere; nella Casa Provincial de Maternitat di Camil Oliveras, 1887-1915 (v. *Anuario para 1904 y 1905*, Asociación de Arquitectos de Cataluña, p. 129); nella chiesa di Santa Maria de Monistò o San Raimundo de Peñafort di Joan Martorell, 1882-1890, sopra agli archi d'entrata.

57. Il castello di Santa Florentina è un esempio perfetto di silenzio della storiografia di fronte a un'operazione di restauro «in stile», perché la bibliografia in proposito è quasi inesistente. I lavori principali si svolsero intorno all'anno 1895, come riportato su due ceramiche del pavimento di una sala dell'ultimo piano («Any - Mdccccx», fig. 13), che Domènech volle simili alle Blackletter della coperta di *Fortuny*, ma decorate con volute e code d'invenzione moderna. Le targhe sono posteriori, furono apposte in un secondo momento per commemorare il passaggio del re Alfonso XIII nel 1908. L'ispirazione per la scrittura delle targhe mi sembra sia da ricercare in una commistione degli esempi di epigrafia riportati nella *Paleografía Española* di Terreros y Pardo (tav. 7) per quanto riguarda il ritmo delle lettere e la definizione delle punte e nel nuovo *Tipo Gótico Incunable* di Canibell (fig. 7) nel raddoppiamento delle aste verticali delle M e delle T. Doveva esserci però un'altra fonte, che ignoro, e dalla quale deve aver preso la forma della A con l'asta centrale spezzata che punta verso il basso. Si trova una A simile nel trattato di Gray, come alternativa alla A dal vertice aperto nelle Round Gothic Capitals, per la quale scrive: «The formation of A by two diagonals in the traditional patterns presented the greatest problems. [...] The diagonal is usually eliminated by making the

right leg vertical. [...] Occasionally both sides are rounded, particularly in Italy» (N. GRAY, *History of lettering*..., op. cit., p. 227).

58. Le lettere indicate sono molto simili alle iniziali «monacali» per come le aveva sintetizzate Eudald Canibell, e che Domènech poteva aver visto comodamente, poiché la progettazione dell'ospedale risale agli anni tra il 1904, quando uscì il Tipo Gótico, e il 1912. La G di Gil è l'unica a differire dai modelli di Canibell perché non è a forma di spirale, bensì attraversata da un tratto diagonale, con uno stilema tipico dell'elaborazione grafica di Domènech. Tra la maggioranza delle lettere dell'ospedale, che sono del tipo rotondo, fanno eccezione quelle che compongono la balaustra a metà altezza della Sala d'Actes, che sono invece Blackletter, e che contribuiscono a conferire un effetto di chiesa, quasi di cattedrale, alla sala stessa.

59. Oltre a questa rielaborazione, piuttosto eclatante, Domènech aveva sempre affiancato le citazioni delle forme antiche ad alcuni suoi tratti personali, come la tendenza a creare punte agli occhielli altrimenti rotondi (lo vediamo in *Marcos de Obregon* e nel titolo de *La Renaixensa*), e la predilezione per tratti diagonali, che attraversano la lettera scendendo da destra a sinistra (come vediamo in molte delle sue S e nella G dell'Hospital di Sant Pau). Quest'ultimo è un tratto caratteristico anche della grafia dell'architetto: se consideriamo per esempio gli appunti, conservati al COAC, dei suoi viaggi per l'architettura romana, vediamo come non risparmiasse questo tipo di tratti nel momento di decorare i titoli, persino nelle sue annotazioni personali. v. E. GRANELL e A. RAMON, *Lluís Domènech i Montaner. Viatges...* op. cit.

60. «Gran estudador y admirador del pasado fueron sus fuentes, en lo antiguo, la arquitectura oriental, especialmente la bizantina, como también la ojival en la que vereis inspirado el fondo de sus obras, siendo su arquitecto favorito el gran Viollet-le-Duc» *Anuario para 1904...* op. cit., p. 135.

61. Camil Oliveras i Gensana (1848-1898) appartenne alla stessa generazione di Domènech e Vilaseca, ma non studiò con loro a Madrid, ottenne invece il titolo di architetto alla Escuela di Rogent a Barcellona, nel 1877. Poco più tardi fu nominato bibliotecario della stessa scuola. La collaborazione con La Academia risale per lo meno al

1888, perché ne disegnò lo stand per l'Esposizione Universale. Per una nota biografica v. «Necrológicas. Francisco Rogent y Camil Oliveras», *Anuario de la Asociación de Arquitectos de Cataluña*, 1899, p. 271-274 e la scheda di R. Lacuesta en Real Academia de la Historia: <<https://dbe.rah.es/biografias/49990/camil-oliveras-gensana>>.

62. E. CANIBELL, «Camillo Oliveras...», op. cit., p. 35, 36, 42.

63. A differenza di Domènech, che abbiamo visto spaziare in una molteplicità di fonti e di stili, Canibell affermava che il grado di perfezione della grafia che aveva elaborato Oliveras avrebbe potuto facilitare la sua trasposizione alla tipografia per uso industriale, tanto sistematica era diventata nelle sue norme interne. (E. CANIBELL, «Camillo Oliveras...», op. cit., p. 41.)

64. Nel dettaglio, nella seconda versione la A da appuntita diventa quadrata, la P sviluppa un piede orizzontale, la F chiude le aste in un occhiello, la L alza la terminazione dell'asta orizzontale fino a formare un quadrato. Mantengono invece la forma latina la T, che abbassa le grazie dell'asta (questa è però anche una delle due versioni in uso anche nelle Round Gothic Capitals, accanto a quella con l'asta verticale tondeggiante, che Oliveras utilizzerà più tardi), la N e la E, probabilmente per questioni di leggibilità, data la dimensione ridotta della marca.

65. Anche il Boletín Oficial era pubblicato dalla tipografia La Academia. Canibell lo indica come un'esperienza limitata all'anno 1889, ma non è esatto, perché la stessa intestazione si trova a partire dal febbraio del 1887 (fig. 17 e 18).

66. Domènech e Vilaseca studiarono insieme a Madrid, viaggiarono insieme per l'Europa una volta ottenuto il titolo, e insieme firmarono i primi progetti, tra cui il Monumento a Clavé (v. L. DOMÈNECH e J. VILASECA (1875), «Lo monument a Clavé», *La Renaixensa*, n. 10, p. 341-346), e le Instituciones provinciales de Cultura, 1877.

67. Porta la firma di Vilaseca anche la copertina di *Viaje Artístico* di Pedro de Mardazo, della *Biblioteca Arte y Letras*, pubblicato da Daniel Cortezo, 1884, sulla quale le lettere sono un singolare mix di latine e Round Gothics.

68. Ancora della Biblioteca Arte y Letras, illustrati da Pellicer e con

la copertina di Domènech sono *El Nabab* di Alphonse Daudet, 1882, *Odas* de Horacio, 1882 e *Marta y María* di Armando Palacio Valdés, 1883.

69. Sul rapporto tra illustratori e medievalismo, il capitolo sarebbe ancora tutto da aprire. Uno degli strumenti fondamentali di conoscenza dell'estetica medievale fu infatti il lavoro di Jaime Serra i Gibert (1832-1877), eccezionale disegnatore e autore di diversi album di decorazioni destinati alle industrie artistiche già a partire dagli anni '50. Per quanto non possiamo affermare in Serra una predilezione esclusiva per il Medioevo – i suoi album rispondevano a un'esigenza conoscitiva globale rispondente piuttosto all'eclettismo – si deve rilevare che fu lui l'autore delle marche ed ex-libris più antichi che si trovano nei grandi repertori delle pagine di *Revista Gráfica*, che a differenza dei disegni presentano una chiara ispirazione medievale e una prima riproduzione di Blackletter. Alla fine dell'esperienza esaminata qui si colloca invece la figura di Alexandre de Riquer (1856-1920), illustratore e disegnatore, anche lui presente in *Revista Gráfica* con diversi ex-libris di stile medieval-modernista.

70. Del Museo faceva parte una grande biblioteca, v. A. LABORDA (2018), «Sobre la formación del fondo del siglo xix del Departamento de Fotografía del Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona)», in F. J. LÁZARO SEBASTIÁN e J. A. HERNÁNDEZ LATAS (eds.), *II Jornadas sobre investigación en historia de la fotografía*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, p. 203-214.

71. Uno fra tutti: sulle tavole dei progetti del 1906 per San Francesco a Bologna, esempio tra i più puri di restauro in stile alla maniera di Viollet-le-Duc, i titoli riportano una versione delle Round Gothic Capitals, complete di decorazioni lineali a penna a modo di manoscritto. v. E. BALDINI, P. MONARI e G. VIRELLI (2014), *La fabbrica dei sogni: Il bel San Francesco di Alfonso Rubbiani*, Bologna, Bononia University Press, p. 115. Gli artisti coinvolti nei restauri recuperarono, insieme alle forme, anche le lettere, per utilizzarle in vetrate, affreschi, decorazioni ma anche produzioni cartacee, come i diplomi: v. Ibidem, p. 84 e ss; D. GUERNELLI (2011), «Le pergamene miniate di casa Carducci. Esempi di miniatura tra otto e Novecento», in *Il Carrobbio*, p. 171-190.