

E la storia umana così procedette: dapprima l'uomo principiò a tracciare segni, e dall'unione di quegli farsi l'idea di figure et immagini; quindi, da quegli segni reso cognito, ne trasse un alfabeto, e principiò a scrivere historie

INVENTIO ex vichiana degnitate

Parte I

Elementi di composizione libraria

Edizione Test - Agosto 2008

Capitolo 1

L'impronta della memoria

La tipografia digitale, di cui L^AT_EX rappresenta uno degli aspetti più felicemente riusciti, é una tappa del percorso storico della scrittura.

Ho ritenuto opportuno in questa parte degli Appunti ripercorrere in un breve "excursus" le tappe che hanno condotto a questa scienza ed arte, soffermarmi sulla genesi e la storia della scrittura. In quest'ottica non ho disdegnato trattare, molto sommariamente, dell'alfabeto e delle sue origini, ricordare la nascita della nostra unica (sic!) lingua indicando alcuni documenti salienti che testimoniano il suo formarsi, accennare infine –sempre brevemente– alla tipografia dalla sua invenzione ad oggi.

L'excursus è assai sintetico: esistono fior di manuali dedicati alle tematiche accennate, e sarebbe stata presunzione volerne discutere a fondo in una veloce carrellata.

Ciò che mi interessava era porre in evidenza che quando si scrive un documento, anche una semplice nota, si soddisfano determinate regole di logica strutturale e d'impostazione, regole che vengono da lontano, che avendo assorbito applichiamo senza accorgercene: che siano rispettate a livello inconscio poco rileva, i buoni documenti si sviluppano sempre secondo canoni obbedienti a detta logica.

Dall'intitolazione delle sezioni si noterà come mi sia indugiato con piacere in quest'analisi. Ma ritengo che la ricerca delle origini sia, in questo campo, più indispensabile che utile, per meglio comprendere, da parte di un lettore eventualmente non a conoscenza della materia, alcune delle tante impostazioni della moderna tipografia, e stimolarlo agli opportuni approfondimenti. Ad altra funzione queste pagine non presumono di assolvere.

1.1 L'origine della scrittura

La scrittura, espressione del desiderio umano di comunicare, farsi conoscere, scambiare idee, lasciare testimonianze, si affaccia dopo un lungo periodo. È indubbio che essa costituisce, al pari della ruota, della corda, dell'arco, ... una delle più grandi invenzioni tecnologiche. Tale (una tecnologia) va considerata la scrittura, talmente evoluta da divenire, in moltissimi casi, arte.

La prima scrittura fu esclusivamente simbolica. Si componeva di tratti semplici, spesso congiungentisi ed intersecantesi: una T, una Y, una croce, una doppia croce, una sorta di M primitiva, ... In questa fase al segno grafico è associato un concetto: un albero, un monte, un animale, ... Era la massima espressione comunicativa di cui l'uomo fosse in quel momento capace.

Le idee, il germe del pensiero, le invenzioni (nel senso lato del termine), restavano escluse comunque dalla comunicazione. La manifestazione del pensiero avvenne con l'uso della parola: soltanto allora iniziò lo scambio delle informazioni, un vero confronto, la comunità progredì.

E dopo un lungo periodo, cercando di spiegare quei simboli, quando l'uomo cominciò ad articolare, più che pronunciare, i primi suoni, e quando, ancora dopo un altro lungo periodo, iniziò a

spezzare il suono pronunciato, la futura parola, in unità elementari sillabiche assegnando a ciascuna di queste uno o più segni grafici, avvertì la necessità di comunicare in forma più ricca: parafrasando GIOVANNI si potrebbe dire: *In principio era il dialogo...*

Prima della scrittura l'unico mezzo di comunicazione usato era (e lo fu a lungo) la parola, la *tradizione orale*: termine con cui s'identifica più propriamente il *periodo orale*.¹

L'avvento del periodo orale segna un ulteriore passo in avanti per l'umanità ed introduce una nuova forma di comunicazione, fino ad allora soprattutto mimica: prima una mimica quasi esclusivamente *facciale* con gesti s coordinati, quindi *gestuale* che cercava di fornire una rappresentazione di alcuni oggetti e pensieri elementari ed anche delle prime emozioni. Questo primitivo frutto del pensiero, questo timido sforzo di spiegare la ragione, andava però in gran parte perduto. Se le idee non vengono in qualche modo *fissate* per essere conosciute, apprese e tramandate, si risolvono in attività vana per lo sviluppo: la generazione successiva deve iniziare da principio la ricerca e lo studio.

Il lento procedere dell'umanità ai suoi albori è dipeso in gran parte proprio dal fatto che le conoscenze acquisite nel corso di una vita (allora tra l'altro assai breve) morivano con l'individuo andando perdute; solo briciole restavano tramandate ai simili.

Questa fase precedente alla scrittura è quella che segna la nascita dell'*homo sapiens* e che si risolve nella coscienza che esiste un qualcosa che chiamerà tempo: in quest'ottica vale la pena riflettere come l'origine del pensiero risieda nella coscienza che l'uomo inizia ad avere del tempo, nella gestione di questo, nel sapersi cioè, si passi la locuzione, organizzare la giornata. Riconoscere la necessità di avere del tempo per sé in un'epoca in cui il bisogno primario era la sopravvivenza rappresentata dalla necessità di procurarsi il cibo, poter dedicare tempo a riflettere, meglio, ad osservare e quindi a riflettere, costituiva un notevole passo evolutivo, significava liberarsi di alcune attività (demandarle ad altri) per una raggiunta capacità organizzativa della vita (propria e sociale), iniziare a dedicare a se stessi parte di quel tempo. Guardarsi attorno, osservare le ombre degli alberi nei vari periodi del giorno e nelle diverse stagioni, guardare la Luna ed il Sole, le stelle di notte, seguirne il percorso, sono tutte manifestazioni di curiosità che genera e conduce all'intelligenza nel senso latino del termine, per quanto il percorso dell'*intelligere*, e soprattutto del discernere, sia inevitabilmente lungo e complesso.

La scrittura supplisce a questa (non indifferente) carenza e consente il progresso dell'umanità azzerando la volatilità della memoria.

Ma come rappresentare dunque un segno di pericolo, un concetto, un'idea? Si scelsero dapprima posti simbolici, per lo più sacrali, in cui venivano posti messaggi (disegni) sicché tutti potessero scorgervi e trarne le opportune conseguenze: le steli rappresentarono l'ideale primo materiale di comunicazione. Più tardi la civiltà divenuta adulta, formatasi nell'arte dello scrivere, scelse altre modalità per tramandare cultura e storia, per acquisire l'immortalità: papiri, tavolette, codici ed infine libri: in questa fase evolutiva, che continua anche oggi, non disdegnò, conscia delle origini, di porre iscrizioni in luoghi frequentati, là dove tutti, passando, le potessero scorgere.

Epoche storiche antecedenti la scrittura

Le fasi che hanno preceduto l'uso della scrittura, per le quali è impossibile determinare la durata, possono essere sinteticamente schematizzate nelle seguenti:

- mnemonica: gli avvenimenti sono tramandati con segni convenzionali: cumuli di pietre, monumenti megalitici, nodi intrecciati su funi, cinture intessute di strisce di pelle, assicelle di legno, ecc.;

1. Il *periodo orale* è cosa del tutto diversa dalla *tradizione orale*. Questa non solo non si è mai sopita ma è tuttora vivissima. La tradizione orale non si esaurisce nel semplice racconto e nella semplice storia tramandata da una generazione all'altra, ma comprende anche, ad esempio, il rapporto docente-alunno, conferenziere-pubblico. La *vivacità* di questa forma di comunicazione, il suo ottimo stato di salute, è di un'evidenza indiscutibile.

- pittorica: segni caratterizzati dal disegno di oggetti della vita quotidiana, per lo più scene di caccia;
- ideografica: i segni riportano un'idea. Si ha la prima scrittura geroglifica, cuneiforme, ittita. Cinesi e Giapponesi usano tuttora questo tipo di scrittura.
- fonetica: al segno (*fonogramma*) è associato un suono. A seconda che rappresenti una lettera, una parola o una sillaba, il fonogramma è detto *verbale*, *sillabico*, *alfabetico*.

Le aree geografiche della scrittura

Ho sempre trovato (quantomeno) strano che al mondo della storia e della geografia, al mondo che si occupa dell'evoluzione umana e delle sue espressioni, sfugga costantemente un dato saliente, che la storia dell'uomo, la sua relativa evoluzione, il suo manifestarsi nel campo del pensiero, della scienza, dell'arte, ... proceda *per paralleli*.

Se si guarda una qualsiasi tavola cronologica del fiorire delle antiche civiltà, si osserva che esse si svilupparono tutte in una fascia compresa fra il 30° ed il 35° parallelo; e se si presta poi attenzione a come gradatamente queste culture si spostarono verso il Nord, cioè, verso paralleli di grado maggiore, si osserva come, sino ad una certa epoca, ad ogni spostamento di (circa) un grado corrisponda un periodo pressappoco di 1000 anni. Allo stesso tempo si osserva come il meridiano, come lo intendiamo noi oggi, sia abbastanza indifferente, o quantomeno di assai minore rilevanza rispetto al parallelo.

Così, quando — giustamente — si vanta il fiorire prodigioso in aree (attualmente) meridionali della grande ed imponente cultura della *Magna Grecia*, si omette sempre la considerazione che l'evolversi di questa grande civiltà e cultura avvenne quando quella determinata area geografica era il Nord, o meglio, *il Nord del mondo allora conosciuto*, non certo un Nord geografico, bensì un Nord geo-politico: al di là di quella civiltà non c'era nulla di culturalmente valido, di un qualcosa che solo potesse osare competere con quella cultura.

Babilonia, l'Egitto, Micene, Creta, Atene, Sparta, Siracusa, Roma, scandiscono le tappe di questo processo storico che procede, è il caso di dirlo, proprio per gradi.

Il perché di questa constatazione storica e geopolitica è chiara. La vita cinquemila anni fa era abbastanza dura, ed i luoghi freddi, mal si adattavano al fiorire delle civiltà e del pensiero. Per via naturale la civiltà si sviluppò in luoghi dove le condizioni di vita erano maggiormente tollerabili che in altri. Successivamente, con l'aiuto di una ancora primitiva tecnologia, con il sorgere ed il diffondersi a tecnologia, quando prese piede il concetto di aggregazione quale nucleo essenziale di permanenza sul territorio e di vivere civile e politico, la civiltà umana iniziò ad esplorare le aree del Nord, migrando verso aree sino a 1000 anni prima giudicate inospiti.

Il nomadismo di alcune popolazioni, si pensi ad esempio agli Accadi che s'innestarono sui Sumeri od a quei nomadi che, sicuramente, partendo dall'Est meridionale con un lungo percorso andarono a costituire la civiltà etrusca, non inficiano il discorso, perché il nomadismo, si pensi ancora alle migrazioni verso le Americhe del XVI, XVIII e XVIII secolo, sono insite nella specie umane, ne costituiscono una caratteristica fondamentale.

Su queste tappe storico-geografiche s'innesta la scrittura e l'evoluzione dell'alfabeto.

Scritture assiro-mesopotamiche

A validare il fatto che la scrittura si accompagna ad un momento della socializzazione, valga la constatazione che la prima scrittura che noi conosciamo, la *cuneiforme*,² si sviluppò presso i Sumeri, attorno al terzo millennio, quando questi si stanziarono alla foce del Tigri e dell'Eufrate.

2. La scrittura cuneiforme deriva il proprio nome dal latino *cuneus*, chiodo, in quanto i primi incisori delle tavolette di argilla si servivano di una punta di forma triangolare per realizzare i tratti rettilinei.

Le tavolette pervenuteci riguardano una gran quantità di argomenti: documenti, editti, contratti, . . . La cultura sumerica non resse a lungo l'impatto di nuove popolazioni che sempre più costantemente si affacciavano, in specie le culture assiro e babilonesi.

Scritture dell'Egeo

Con questo nome si indicano le scritture delle popolazioni che si affacciano sul mar Egeo. Queste ci hanno lasciato in maggior parte documenti composti su tavolette, ma si assiste ad una scrittura più articolata che può essere così distinta:

- *geroglifico cretese o minoico*, una scrittura ideografica ancora non decifrata databile fra il 2000 ed il 1600 a.C. circa;
- *lineare A*, Nella scrittura ideografica fa la sua comparsa, accanto a questa, una scrittura sillabica, ed anche questa ancora indecifrata malgrado numerosi tentativi. Questa scrittura fu adottata dai Micenei che successivamente la trasformarono nella
- *lineare B*, sviluppata fra il 1400 ed il 1150 a.C. Questa scrittura, assai precedente a quella omerica, è stata decifrata dall'inglese MICHAEL VENTRIS, e conta circa 90 segni sillabici. Il lascito che ci è giunto è considerevole: si contano circa 6000 tavolette.

Scritture dell'Egitto

La prima scrittura che si afferma in Egitto, come a tutti è noto, è la *geroglifica* il cui significato corrisponde a *incisioni sacre*.³

La prima tappa di questa scrittura mirò a rappresentare un'idea, un fatto, tramite segni pittografici chiamati *pittogrammi*. Quando un gruppo di questi segni era posto in successione, una sorta di antesignani *caratteri mobili*, essi non si limitavano a rappresentare un singolo concetto, ma sviluppavano ed articolavano un discorso. Le *figure mobili* disposte in una determinata sequenza compongono una frase.

Gli Egiziani si dovettero accorgere presto che non era possibile procedere su questa linea, perché il numero elevato degli ideogrammi diveniva ingestibile e non era possibile ricordarli tutti. Gli ideogrammi si evolsero così in fonogrammi: ad ogni ideogramma era associato un suono. I fonogrammi si suddivisero in *unilitteri* che esprimevano un solo suono, *bilitteri* che esprimevano due suoni e *trilitteri* che ne rappresentavano tre.

Ma pur con l'elevato numero di simboli, la capacità espressiva era assai limitata, non permettendo di esporre concetti, svolgere ragionamenti, . . . ed inoltre erano esclusi i verbi.

Una tappa fondamentale fu la scrittura *ieratica* (fine II millennio a.C.) riservata a testi religiosi. Questa scrittura, attraverso evoluzioni, trasformazioni ed esemplificazioni, condusse alla *demotica*, dal greco δῆμος, popolo, individuando così una scrittura non più ristretta all'aristocratica casta sacerdotale.

Successivamente, il continuo confronto con la cultura greca generò la scrittura *copta*, che altro non è se non la semplice trascrizione della lingua egiziana in caratteri greci. Quando in quella regione, intorno al IX secolo d.C. si andò affermando e diffondendo la cultura araba, la scrittura copta dovette soccombere, sino a scomparire del tutto intorno al XVII secolo. Attualmente è in uso soltanto presso la Chiesa copta.

Scritture dell'Egitto: il greco

Il greco fu diffuso in Egitto almeno a partire dal VII secolo a.C. per via dei frequenti contatti che queste due regioni intrattenevano. Inoltre, dopo la conquista dell'Egitto da parte di ALESSANDRO

3. Il termine *geroglifico* coniato da CLEMENTE ALESSANDRINO, è una commistione di due parole: sacro e scolpire. L'Alessandrino riteneva infatti che tali monumenti contenessero indicazioni solo per i sacerdoti.

MAGNO, il greco divenne la lingua ufficiale, anche se era solo una minoranza, ma con notevole peso politico, a parlare greco. Nel 30 a.C., quando l'Egitto divenne provincia romana, il greco rimase la lingua ufficiale, per estinguersi nell'VIII secolo d.C. a seguito della conquista araba.⁴

La codificazione alfabetica: l'intervento dei Fenici

Ad un certo punto dell'evoluzione avvenne un fenomeno su cui normalmente, al di fuori degli ambienti professionisti, anche per l'assuefazione che si ha con lo stesso, non si presta la necessaria attenzione: *la codificazione dei suoni prodotti dalla laringe*. Si tratta in tutto, comprendendo le consonanti e le vocali, di 122 suoni.

Certo 122 suoni sono alfabeticamente ingestibili al pari di una moltitudine di pittogrammi, ma se si riescono a ridurre ai suoni essenziali, magari in combinazione con le vocali, ecco che si ha una codifica di suoni più snella e maneggevole. Il merito di questa sistemazione è ormai indiscussamente riconosciuto ai Fenici.

I Fenici non erano un popolo migratore, ma erano provetti marinai, e questa loro naturale inclinazione li spingeva ad avere numerosissimi contatti con una quantità di popolazioni, così che poterono maturare per quei tempi delle conoscenze e delle tecniche pressoché uniche. Se il primo documento a noi pervenuto con inequivocabili *tracce* di alfabeto è considerato *l'alfabeto di Ugarit*, detto *Alfabeto 1*, dal nome della città in cui era in uso il cuneiforme sumerico, bisogna tuttavia attendere poco meno di 700 anni perché si giunga (986 a.C.), e sempre ad Ugarit, ad un alfabeto con 22 lettere, detto *alfabeto 2*. La notevole idea dei Fenici fu di assegnare *invariabilmente* ad ogni segno grafico un suono, il cui valore resta costante ed invariabile. Byblos, una prospera città della Fenicia, fu il centro notevole di diffusione di questa nuova invenzione. Qui, databile attorno al XIII secolo a.C., si trova il più antico monumento dell'alfabeto fenicio, l'iscrizione funeraria di AHIRAM. Dallo studio di questa iscrizione si è rilevato anche un marcato accenno di corsivo.

Chiudendo questa velocissima *carrellata* storica, ricordo che il nostro attuale alfabeto deriva dal latino, che a sua volta discende dall'etrusco che originò dal greco. L'alfabeto russo discende anch'esso, ma direttamente, dal greco.

L'alfabeto latino era composto esclusivamente di lettere maiuscole (scrittura capitale quadrata),⁵ e solo successivamente si ebbero altre scritture di cui fra breve si dirà.

Materie scritte

All'inizio i segni grafici venivano incisi con pietre aguzze su materiali che si lasciavano trattare: in principio le pareti delle caverne, quindi foglie, cortecce d'albero, cuoio. Successivamente, dopo un notevole periodo evolutivo, con l'affinarsi delle prime tecniche e con l'evolversi delle conoscenze si cominciò a diffondere l'uso delle tavolette d'argilla, del papiro e della pergamena.

4. L'analisi delle antiche scritture non sarebbe stata mai possibile se agli archeologi e studiosi dell'antichità classica non si fosse affiancata la schiera dei *deciflatori*.

JEAN-FRANÇOIS CHAMPILLION decifrò la stele di Rossetta, una pietra di basalto in cui è riportato un decreto di TOLOMEO V scritto in geroglifico, demotico e greco. Osservando alcuni cartigli Champillon s'accorse che si trattava di una scrittura fonetica e di qui partì per decifrare, usando il testo greco, l'antica scrittura. PIETRO DELLA VALLE ebbe il merito di aver fatto giungere in Europa i primi segni di scrittura cuneiforme copiati da monumenti e mura che aveva scorto nel corso di un suo viaggio. Su questa scrittura l'opera preziosa e certosina di tutta una schiera di deciflatori permise poi di addivenire all'interpretazione del persiano, l'elamita ed il babilonese. La scrittura *Lineare B*, l'antica cretese, fu decifrata nel 1952 da MICHAEL VENTRIS e JOHN CHADWICK ed individuata come forma arcaica del greco come da noi conosciuto. Tanto più preziosa è quest'opera svolta dai due studiosi se si pensa che la decifrazione è avvenuta senza testi di riferimento.

5. La scrittura è detta capitale dal vocabolo latino *caput*. Il nome le deriva dal fatto che quando cadde in desuetudine nel medioevo quale scrittura di testi, restò per i titoli delle opere.

Una materia scrittoria diffusissima nell'antichità fu l'*ostraca*, resti di vasi, *cocci* per dirla con povere parole, scritti nella parte interna e trovati spesso fra i rifiuti. Tutti ricordano l'uso che di questo materiale si faceva ad Atene andando con la memoria al processo di Socrate.

Fra le *materie scrittorie* sono da annoverare le steli, gli obelischi, i monumenti in pietra di origine funeraria, religiosa o celebrativa che ci hanno tramandato testimonianza di antichi fatti. Su questi materiali erano spesso riportati quei segni *primitivi* di cui si diceva all'inizio; segni che indicavano montagne, animali, pesci, . . . Proprio questi i segni che poi dettero il via al formarsi delle lettere.

Si tratta di scritture quasi esclusivamente ideografiche: la lastra di *Narmer* databile all'inizio del III millennio a.C., presenta ancora in prevalenza simboli ideografici, e soltanto un abbozzo di scrittura geroglifica.

Anche le *etichette lignee* usate per individuare le mummie rivestono importanza. Il testo in esse scritto è di lunghezza variabile a seconda dell'importanza del defunto.

Notevole importanza rivestono anche le monete ed i bolli. Non si tratta in questo caso di materiale scrittorio nel senso proprio del termine, piuttosto di materiale epigrafico che permette la datazione e, talvolta, il riconoscimento delle funzioni e delle cariche in uso nella regione.

I bolli recano iscrizioni diversissime fra loro, dall'autore della costruzione: il nome del proprietario, ed anche scritte umoristiche e scherzose. Quando contengono il simbolo del fabbricante, quello che diverrà poi il *marchio di fabbrica*, oltre a designare l'officina da cui proviene il prodotto, assumono spesso anche una valenza giuridica.

Infine le *epigrafi* sono iscrizioni dipinte o incise, . . . su materiale tenero o duro. L'uso che se ne faceva, e che se ne continua a fare, era assai vario, da iscrizioni funerarie, a celebrazioni enfatiche di particolari momenti storici. Le scritture su bronzo sono quasi interamente andate perdute, mentre restano numerose quelle su pietra e, poche, quelle su dipinti.

Quale materiale scrittorio in senso proprio, i Romani usavano tavolette cerate, costituite da un supporto che poteva essere di pietra, legno ed avorio, con un bordo rialzato su cui veniva colata la cera incisa poi con lo *stilo*, un'asta (per lo più di osso) dalla punta aguzza.

Un supporto a lungo diffuso fu il papiro, ricavato dalla corteccia della pianta dall'omonimo nome, preparato attraverso una serie di operazioni laboriose. Questo veniva scritto su un solo lato, e per essere conservato era arrotolato su asticciola di cedro e conservato in custodie di legno. Da qui origina il termine *volume*, dal latino *volvere*, perché per leggere bisognava srotolare il papiro. In epoca romana il supporto assunse, anche se di rado, la forma rettangolare o quadrata.

In coincidenza con l'avvento dell'era cristiana il supporto scrittorio muta forma. Si passa infatti dal *volumen* al *codex*, costituito da fascicoli cuciti assieme, avvicinandosi alla forma che ancora oggi conserva. I vantaggi sono evidenti. Innanzi tutto maggiore maneggevolezza: il documento non va più srotolato e tenuto fermo con le mani, si ripone facilmente, e soprattutto, particolare su cui credo non si sia mai riflettuto a sufficienza, l'effetto di poter sfogliare velocemente le pagine determina la memoria visiva di una certa pagina, di un certo passo. Ancora più rilevante è però il fatto che per la prima volta nel *codex* (così articolato in fascicoli) si possa scrivere davanti e dietro; prendono così forma anche nel libro, com'era sino ad allora solo per le monete, il *recto* ed il *verso*.

È da questa nuova organizzazione che prendono forma consuetudini protrattesi sino ad oggi: la divisione dell'opera in parti e capitoli, i titoli, . . .

Da Pergamo, città dell'Asia Minore dove il supporto venne fabbricato la prima volta per iniziativa del Re Eumene II (197-159 a.C.), deriva invece il nome della *pergamena*. Questa era fabbricata con pelle di vitello, capra, asino, lupo, et similia tramite lavorazioni laboriose e complesse che si articolavano in più fasi. La pergamena, al contrario del papiro, era scritta sui due lati.

La pergamena domina in tutto il medioevo imponendo la forma al libro che viene quasi sempre realizzato in 4°, e scritto su colonne, generalmente fino ad un massimo di tre. Il libro non ha frontespizio e neppure titolo e soltanto raramente presenta nelle sue ultime pagine indicazione del luogo di esecuzione, dell'anno, e del copista, il cosiddetto *colophon*.

La pergamena, per la sua tenacità a resistere nel tempo, è tutt'oggi usata, specie per la realizzazione di documenti pregiati, e tale sua capacità di resistere nel tempo fu un altro fattore determinante nello sviluppo del libro.

Una variante della pergamena fu il *palinsesto*: con questo termine si indicava la pergamena sulla quale era stata raschiata la prima scrittura per poterci scrivere nuovamente.

La materia scrittoria per eccellenza è comunque la carta. Inventata dai Cinesi ed usata dai Giapponesi già nel VII secolo, fu introdotta dagli Arabi in Africa ed in Europa nell'VIII secolo nelle terre da loro occupate.

Per una produzione industriale della carta bisogna attendere il XII secolo, dove a Fabriano nasce la prima cartiera che impose la sua produzione in tutta Europa grazie anche all'ideazione di un formato standard: ai maestri fabrianesi si deve anche l'invenzione della filigrana.

Un ulteriore passo in avanti si ebbe ad opera dei cartai olandesi i quali introdussero metodologie di fabbricazione che, salvo poche varianti, sono in uso ancor oggi. Un salto decisivo si ebbe nel XIX secolo con l'introduzione delle macchine a ciclo continuo, ad opera dell'inglese J. BRAMAH. Grazie a queste macchine si abbassò enormemente il prezzo della carta, aumentò la richiesta, si amplificò la stampa di libri e le prime riviste iniziarono ad affiancare i giornali.

L'ulteriore evoluzione nel processo di creazione della carta fu l'idea di affiancare il procedimento di produzione (fino ad allora naturale) con il processo chimico in cui era presente la cellulosa ricavata dall'abete e dal pioppo.

Strumenti scrittori

Dello stilo s'è già detto. Qui voglio soltanto aggiungere che lo scolaro romano, il quale sino al II secolo d.C. doveva apprendere il greco oltre il latino, teneva la tavoletta cerata sulle ginocchia, seguendo gli insegnamenti del maestro che insegnava la grammatica, la scrittura, e l'arte di legare le lettere.

Cosa abbastanza sconosciuta è che nelle scuole romane si insegnasse anche una sorta di stenografia. Si trattava di una tecnica di abbreviazione e legatura delle parole ideata da TIRONE, un liberto di CICERONE.⁶ Di ciò si può trovare una conferma in SVETONIO, *De Vita Caesarum*, opera pure citata a pagina 13, Libro I, capitolo 55.⁷

Oltre a questo, per tracciare segni sul supporto furono adoperati *pennelli*, *calami*, penne di volatili. Dalla custodia del calamo prese poi il nome l'odierno *calamaio*, il recipiente per contenere il *liquido tintore* e per tracciare segni indelebili.

Oggi questo liquido è conosciuto con il nome di *inchiostro*, parola che in greco significa bruciato. Lo stesso liquido presso i latini era chiamato *atramentum*. Nel medioevo il liquido prende il nome di *encaustum*, a significare che era prodotto al fuoco.⁸

Composto da elementi diversi e secondo ricette affatto omogenee, nell'inchiostro erano presenti un miscuglio di materiali: fuliggine, resine, mosto d'uva, nerofumo disciolto in gomma, polvere di seppia, anilina, . . . Per gli inchiostri colorati si usava, e questo sin dall'antichità, il cinabro, il minio, il tannino, la biacca, . . . La composizione sostanzialmente vegetale e naturale di questi inchiostri permetteva di cancellarli quando fossero ancora freschi, con un panno imbevuto di acqua.

Nel medioevo compaiono altri elementi quali birra, aceto, noce di galla ed addirittura il vetriolo, mentre cominciano con fasi alterne a delinearsi le tecniche per la composizione di inchiostri per il colore: in specie il rosso vivo, il verde ed il giallo-oro. Attualmente l'inchiostro è prodotto mediante processi chimici.

6. Forse è questa la circostanza che ha permesso di far giungere sino a noi molte orazioni dell'Autore latino.

7. . . . *non immerito Augustus existimat magis ab actuariis exceptam male subsequentibus verba dicentis*. . . : non è infondato quanto ritiene Augusto che [il discorso] sia stato trascritto da stenografi che non riuscivano a seguire le parole dell'oratore.

8. Da qui derivano il francese *encre* e l'inglese *ink*. La voce tedesca *Tinte* e la spagnola *tinta* derivano dal latino *tincta*.



Figura 1.1: Probabile genesi di scrittura della lettera A da capitale romana a carolingia

Nel rinascimento avanzato (metà cinquecento) si andò diffondendo l'uso di bastoncini di grafite (matite) che quasi subito soppiantarono le lamine di piombo e stagno in uso nel medioevo.

Continuò a sopravvivere ed a raffinarsi l'arte di costruire pennini che presentavano vari tipi di punte a seconda del tipo di scrittura per cui dovevano essere usati.

Forme scrittorie

Tralascio l'evoluzione della scrittura dai primi segni, ai geroglifici, alla fenicia, all'etrusco, ... per *saltare* ad un'epoca relativamente vicina considerando la vasta misura temporale su cui si sta lavorando, per arrivare al periodo romano. Qui troviamo imperante la scrittura *capitale quadrata* cui si era già di passaggio accennato. Questa scrittura in uso per tutto il periodo imperiale, decadde con l'impero e sopravvisse soltanto nei titoli delle opere.⁹

Alla capitale quadrata si affiancarono la *capitale attuarica* di forma più snella, e la *capitale corsiva* scritta generalmente su supporti duttili: questa fu molto impiegata nella scrittura libraria.

In seguito si affacciano altre forme di scrittura conducendo gradatamente al moderno modo di scrivere. Uno schema sintetico dell'evoluzione di queste scritture è mostrato alla pagina successiva, riportando comunque soltanto i passaggi storico-lessicali più significativi. Qui appresso per alcune di quelle listate è operata una descrizione maggiormente analitica.

- scrittura *onciale*, presenta ancora le lettere maiuscole, ma a differenza che nella scrittura capitale, queste lettere sono arrotondate. Deriva il nome dalle dimensioni del carattere: in latino *uncia*, unità di misura di circa 2 cm e mezzo. Vista la coincidenza con l'unità di misura in uso in alcune aree del globo, è tutt'altro che escluso che da qui, per imbastardimento della parola, derivi l'inglese *inch*. Conosce la sua massima diffusione fra il IV ed il IX secolo;
- scrittura *carolingia*, fa la sua comparsa all'epoca di Carlo Magno e resta in uso sino al XII secolo ispirando direttamente anche la scrittura *umanistica*;
- altre forme di scrittura: *semionciale*, *minuscola elegante*, *carolingia*, *umanistica*, accompagnarono come varianti le famiglie da cui risultavano generate;
- la tendenza a spezzare le curve sostituendole con un marcato tratto continuo, fa la sua comparsa verso la fine del XII secolo: è la nascita della scrittura gotica che risente direttamente delle forme architettoniche dell'epoca.¹⁰

9. La scrittura *capitale quadrata* discende dalla capostipite di tutte le scritture, la *capitale arcaica*, ed è relativa al famoso *Lapis Niger*, la pietra nera trovata nel Foro romano nel 1899.

10. L'alfabeto gotico nasce nel IV secolo ad opera del vescovo WULFILA che per rafforzare la fede cristiana fra il suo popolo, di recente conversione, pensò di tradurre la Bibbia.

L'unica scrittura presente sul territorio germanico era la scrittura runica, ma questa scrittura era troppo evidentemente legata ai culti pagani locali per poter costituire un buon viatico della Cristianità. E d'altra parte, se si fosse adottata direttamente la scrittura latina o quella greca, ciò avrebbe condotto inesorabilmente alla totale scomparsa della cultura germanica, impotente a diffondersi, per sopravvivere, dinanzi ad un mondo culturalmente ancora vivo ed effervescente.

Wulfila (311-382) possedeva tre doni che gli derivavano dalle sue origini: la conoscenza del gotico, sua lingua naturale, che gli veniva per via paterna: suo padre era un visigoto; la conoscenza del greco che gli veniva dalla madre originaria della Cappadocia; e naturalmente il latino per la conoscenza dei testi classici e la frequentazione

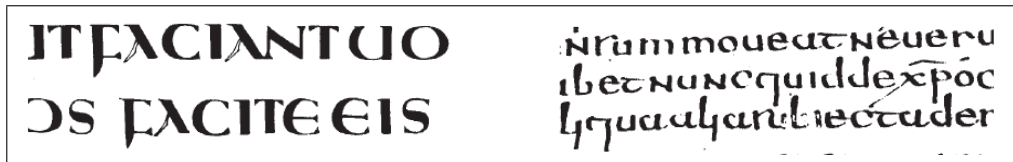


Figura 1.2: Due antiche scritture: onciale e semionciale

In questa veloce disamina vanno almeno citati i libri (o manoscritti che dir si voglia) d'Oriente, che fra l'altro proprio in quel periodo conoscono, per la civiltà di pertinenza, il massimo splendore.

Anche in questo caso i primi libri sono d'argomento religioso e la scrittura è assai ricercata. Forse il divieto per quella religione di rappresentare immagini della divinità ha portato ad una scrittura ricercata e ridondante.

- **CAPITALE ARCAICA**, VI a.C

- **CAPITALE SOLENNE**, I a.C

- * **MAIUSCOLA DEGENERATA**, questa assieme alla *minuscola primitiva*, circa I-II a.C, origina le scritture

- **onciale**, per manoscritti di pregio

- **semionciale**, sviluppo della precedente

- **documentaria minuscola corsiva**, che prende piede fra il III ed il IV secolo d.C. ed origina le singole scritture nazionali:

- scritture insulari**, comune soprattutto a Gran Bretagna ed Irlanda,

- scritture nazionali**, fra cui si ricomprendono comunemente la napoletana, la curiale romana, la minuscola dell'Italia settentrionale ed altre,

- scritture precaroline**, comuni oltreché in Francia, in Germania ed Italia del nord con spiccato carattere corsivo,

- scritture caroline**, che si sviluppano in Italia, tranne che nel sud fra l'VIII ed il XII secolo.

- gotica minuscola**, XII-XIV secolo,

- umanistica**, fine del XIV secolo,

- scritture moderne**, stessa epoca.

- **CAPITALE CORSIVA**

- * **CANCELLERESCA IMPERIALE**

Alcuni tipi di queste scritture sono rappresentate in figura 1.2.

Luoghi scrittori

Poco si sa con certezza dell'antichità. L'antico Egitto ci offre raffigurazioni di scriba intenti a scrivere seduti. È verosimile che l'operazione venisse compiuta non solo all'aperto ma anche in luoghi dedicati.

Il medievale *scriptorium* è senza dubbio la continuazione dell'analogo ufficio in uso nell'epoca romana, e nulla autorizza a pensare che fosse sostanzialmente diverso da quello latino. Forse, rispetto

dell'ambiente ecclesiastico. Avendo a disposizione tre diversi alfabeti, Wulfila sente che non deve inventare nulla, non deve ideare una nuova grafia: gli è sufficiente congiungere, armonizzare, la scrittura onciale greca al sistema fonetico gotico. Wulfila costruisce così con 25 segni, disposti quasi identicamente alla cadenza dell'alfabeto greco, l'alfabeto gotico.

Quest'alfabeto ebbe una notevole diffusione sino a tutto il V secolo, e scomparve durante il VI secolo. Di esso ci resta l'esemplare *Codex Argenteus*.

Edizione Test - Agosto 2008

all'epoca romana, esisteva una maggiore organizzazione del lavoro e, sicuramente, un'abnegazione monastica del tutto sconosciuta nell'antica Roma.

Si trattava di un lavoro interrotto soltanto dal tempo dedicato ai pasti (poco) ed alla preghiera (molto). Il copista lavorava per lo più in piedi producendo una media di quattro *in-folio* al giorno; ossia quattro pergamene delle dimensioni ognuna di 25-30 cm per 35-50 cm.

Ai copisti apprendisti veniva riservata la parte più semplice: individuare i margini del foglio e tracciare le righe su cui poi il copista avrebbe scritto.

Completavano l'opera i calligrafi, gli alluminatori, i miniaturisti, ... quando il lavoro era effettuato per la nobiltà o per il clero; ed infine interveniva il rilegatore.

Di questi ambienti, il più importante dei quali fu senz'altro Montecassino, di cui ne ha reso una stupenda quanto reale descrizione UMBERTO ECO nel celebre *Il nome della rosa*.

Una nuova realtà culturale, laica si direbbe oggi, anche se laica non lo era affatto, si affaccia durante il XII secolo: sono le Università.

Nel 1158 Bologna ebbe il riconoscimento imperiale come studio cittadino. Seguirono Parigi (1215), Oxford poco dopo, la data è incerta, Padova (1222), Napoli (1224), Roma (1303), Pisa (1340), e Firenze (1349).

La fame di libri fece sorgere corporazioni ed officine librerie. In queste fa la sua comparsa una nuova figura, lo *stationarius*, che conserva presso di sé un manoscritto per ogni materia d'insegnamento, detto *exemplar*, di cui ne fosse accertata la correttezza.

Di questi libri lo *stationarius* poteva produrre copie e rivenderle, ma era tenuto a noleggiare agli studenti alcune parti o fascicoli (*peciae*), perché questi potessero copiarli.

1.2 Dal latino al volgare

Poiché parliamo e scriviamo in lingua italiana, intendo dedicare alcune parole a quella delicata transizione di cui si sa ancora pochissimo (dal latino al volgare) e trattare di alcuni primi documenti giuntici in lingua volgare.

Non è chiaro quando il volgare si sia affacciato. Se fosse effettivamente già parlato nel tardo impero come sostiene alcuno, non si può affermarlo con certezza per la scarsità della documentazione: se era la lingua del popolo documenti ne abbiamo pochissimi: il popolo di rado sapeva scrivere, forse, al più, leggere. Gli autori latini ci informano comunque che esisteva un *sermo*, cioè un parlare, *urbanus*, un *sermo vulgaris*, un *sermo rusticus*, un *sermo militaris*.

In una certa epoca non precisamente definibile ma immediatamente seguente a quella del suo massimo splendore segnato di autori come VIRGILIO, ORAZIO, OVIDIO, SENECA, e tanti altri, la lingua latina *classica*, quella degli oratori, degli scrittori, dei filosofi e dei poeti sente l'influsso delle lingue locali dialettali, ed a queste si adatta corrompendosi. Il passaggio comincia a sentirsi indistintamente anche in alcuni scrittori di commedie come PLAUTO e TERENCE, che scrivono non solo per la classe colta bensì anche per il popolo, ed anche gli scritti di PETRONIO risentono di questo nuovo linguaggio più immediato e meno ricercato.

Nel frattempo, a cavallo fra il II ed il III secolo il Cristianesimo si va diffondendo sempre più fra strati della popolazione, ed a giudicare dal latino ecclesiastico, seppur le regole sintattiche e grammaticali vengono rispettate, la povertà del linguaggio è palpabile ed evidente.

Queste sono considerazioni d'ordine generali che seppure con ogni probabilità assai vicine al vero, restano pure illazioni sinché non provate. Tuttavia alcuni documenti, in realtà semplici scritte, possono suffragare, almeno in parte, questo approccio filologico-linguistico.

Il primo documento ci viene da Pompei. Si tratta di una scritta disegnata su un muro in forma di papiro; conoscendo la data della distruzione della città campana è possibile datare la scritta come antecedente, al più tardi, un giorno avanti la famosa distruzione (79 d.C.). Ecco la scritta:

QUISQUIS AMA VALIA PERIA QUI NOSCI AMA[RE] BIS [T]ANTI PERIA QUISQUIS AMARE VOTA,

Edizione Test - Agosto 2008

cioè: *Chiunque ama stia bene perisca chi non sa amare due volte perisca chi proibisce di amare*

Quale la parte rilevante di questa frase? Che sicuramente non è stata scritta da un letterato, da un erudito, perché questi avrebbe scritto AMAT e non AMA, VALEAT e non VALIA, PEREAT e non PERIA, VETAT e non VOTA, ed inoltre un letterato non avrebbe trasformato [per]eat in [per]ia, tipica inflessione dialettale.

Queste espressioni testimoniano che già nel I secolo d.C. si erano corrotte le forme verbali tendendo ad una troncatura di alcuni vocaboli finali troppo lunghi per la lingua del popolo, come si verifica in un'altra iscrizione di Pompei dove compare la scritta:

VERECUNNUS LIBARIUS HIC

cioè: (*qui Verecondo [vende] focacce*) che segna un altro passaggio per assimilazione ed assorbimento di consonanti nella doppia "n" che trasforma così la parola dall'originale VERECUNDUS.

Io non sono un filologo e già è di per sé abbastanza azzardato che mi addentri senza competenza specifica in tali questioni. Soltanto affascinato dall'argomento, vorrei invitare a riflettere sulle condizioni che hanno generato, lentamente ma continuamente, il passaggio ad una lingua poi detta *volgare*. Fra le tante ragioni una va ricercata nella *illetteralità* del popolo, il quale non era certo uso parlare rispettando la *consecutio temporum* né, tantomeno, i periodi ipotetici, secondo quella distinzione fra *sermo urbanus* e *sermo vulgaris* di cui si diceva poco sopra.

Si prenda ad esempio una parola come *paupertas*. Nel linguaggio non colto, delle campagne e delle province, se la parola è usata di frequente, le vocali *au* nella pronuncia tendono ad assomigliare alla *o*, ed è proprio degli illetterati, anche al giorno d'oggi, trasformare la *p* in *b*. Inoltre alcune parole difficili da pronunciare come *quattuor* vengono sicuramente anagrammate con spostamento di consonanti sino a trasformarsi in *quattro*. Questo fatto è palpabile ancora oggi in Umbria, dove per tradizione arcaica di isolamento linguistico e culturale, la parola *quercia* è da tutti, indistintamente, anche da parte di coloro *che hanno studiato*, pronunciata *cerqua*.

Per altre parole la spiegazione è assai più semplice. La desinenza finale *us* tende ad essere troncata, e se presso alcuni (i Sardi) sopravvive la *u* finale, presso altre popolazioni si tende ad affinare questa vocale nella *o*.

La *t* della congiunzione *et* decade per lo stesso motivo, ed in alcune parole come *historia* la pronuncia popolare tende a tralasciare le lettere aspirate ed a porre un forte accento sulla vocale *o* della seconda sillaba.

Altre parole, come l'attuale verbo *insegnare*, non discendono dal latino *docere*, ma dal verbo del tardo latino *insignare* composto di *in* e *signare*: *segnare*, *imprimere*, da *signum*, sigillo.

E se infine si legge il *De bello Gallico* od il *De bello civile* di GIULIO CESARE, avendo solo un poco di dimestichezza con il latino, si troverà senz'altro assai più agevole la lettura di un qualsiasi passo di queste opere che non di un qualsiasi altro passo di TACITO o SVETONIO.

Questo è dovuto non soltanto al fatto che l'opera risente del linguaggio burocratico dei rapporti militari cui Cesare era naturalmente avvezzo, ma anche ad altre circostanze. L'opera echeggia quel *sermo militaris* di cui s'è detto sopra, del fatto che per darle la massima diffusione possibile non è destinata ad un pubblico colto: è un'opera *di propaganda* ed usa un linguaggio accessibile.

Qualche traccia di questo mutamento del parlare ci è comunque rimasta, e qui mi limiterò a citare l'unica che io conosca.

Nella già citata *De Vita Caesarum*, SVETONIO al libro VIII, I, *Divus Vespasianus*, capitolo 22, parlando di quest'imperatore (e siamo al I secolo d.C.) narra che questi un giorno fu rimproverato dall'ex console MESTRIO FLORO perché pronunciava *plostra* (carro) anziché *plaustra*, testimoniando così indirettamente che era proprio persino di un *Cesare* trasformare il dittongo *au* in *o*.

Ecco, queste appena abbozzate circostanze, possono essere state fra quelle che dettero origine alla corruzione della lingua sino a relegarla, poco prima dell'anno mille, ad un privilegio di conoscenza da parte dei *dotti*.

Documenti in volgare

Il primo documento dove appare un accenno più netto al volgare è quello noto come *indovinello veronese*, vergato da una mano sconosciuta, probabilmente un amanuense, intorno al 900, custodito presso la Biblioteca capitolare della città, codice LXXXIX, 84.

<i>Se pareba boues</i>	Spingeva in avanti i buoi (le dita)
<i>alba pratalia araba</i>	solcava arando un campo bianco (la carta)
<i>È albo uersorio teneba</i>	e teneva un bianco aratro (la penna d'oca)
<i>È negro semen seminaba</i>	e seminava il nero seme (l'inchiostro)

Il testo originale è più complesso, ma qui è inutile riportarlo tutto essendo questa solo una digressione *stilistica* prima di entrare in *subjecta materia*.

La soluzione dell'indovinello, che poi indovinello non è, è semplice: l'amanuense nello scrivere spinge avanti le tre dita con cui afferra la penna, come fossero buoi a spingere un aratro, e sul foglio di carta semina l'inchiostro.

Ad una attenta lettura si osserva che è scomparsa la "t" finale nei verbi *pareba*, *araba*,... il pronome personale *se* ha ormai sostituito il latino *sibi*, e l'accusativo *album versorium* è scomparso: si tratta di una precisa scelta, non di una serie di errori. Significativo è che ancora oggi in veneto l'aratro è chiamato *versor*.

Placiti di Capua

Il primo documento in lingua volgare è il cosiddetto *Placito di Capua*. Si tratta di una serie di documenti, atti notarili che coprono un periodo che va dal marzo del 960 all'ottobre del 963.

Il *Placito* del marzo 960, è considerato il primo documento ufficiale in lingua italiana, e fu reso pubblico nel 1734 dall'abate ERASMO GATTOLA, che lo scoprì nell'archivio cassinese. Esso reca questa scritta che non abbisogna di traduzione:

Sao ko kelle terre, per kelle fini qui ki contene, trenta anni le possette parte Sancti Benedicti

Il documento risulta redatto dal giudice di Capua ARECHISI e riguarda una causa di confini fra il Monastero di Montecassino e un feudatario locale, tale RODELGRIMO D'AQUINO. Davanti al giudice compaiono quattro testimoni che con in mano una carta indicano i confini di proprietà dell'Abbazia illegittimamente occupati dal feudatario dopo la distruzione dell'Abbazia nell'885 da parte dei Saraceni. Il deliberato della sentenza è ripetuto quattro volte in volgare (per i tre testimoni e per il feudatario) dopo la scrittura in latino. La rilevanza consiste soprattutto nell'intenzionalità di scrivere in volgare per dar valore all'atto che altrimenti non sarebbe stato compreso.

Si osserva come il volgare si sia emancipato in forme verbali e lessicali dal latino. Sao è la forma corrente di *sapio*, ko di *quod*, ki non è ancora *qui* ma comunque è la forma contratta di *eccu[m] hic*, gli accusativi sono del tutto scomparsi.

Altri tre documenti notarili: marzo, luglio ed ottobre del 963, relativi ancora a questioni di confini, mostrano una varianza di scrittura, segno che la mano dell'estensore-scrivano cambiava, ma confermano ormai l'impostazione volgare quando si trattano vertenze con persone che ormai si sono del tutto dissuefatte al latino. Le riporto qui per completezza:

marzo 963, Placito di Sessa:

Sao cco kelle terre, per kelle fini que tebe mostrai, Pergoaldi foro, que ki contene, et trenta anni li possette

luglio 963, Placito di Teano:

Kella terra, per kelle fini que hobe mostrai, sncte Marie è, et trenta anni la possette parte sancte Marie

ottobre 963, Placito di Teano:

Sao cco kelle terre, per kelle fini que tebe mostrai, trenta anni le possette parte sancte Marie

Edizione Test - Agosto 2008

Confessione di Norcia

Un secolo dopo, nel 1070, la cosiddetta *Confessione di Norcia* reca ancora palesi tracce di testo latino dato anche il carattere religioso del documento, ma tracce di volgare compaiono insistenti. Ecco il testo:

Domine mea culpa. Confessu so ad me senior Dominideu et ad mat donna sancta Maria [...] de omnia mea culpa et de omnia mea peccata, ket io feci [...]
 Me accuso de lu corpus Domini, k'io indignamente lu accepi [...]
 Pregonde la sua sancta misericordia e la intercessione de li suoi sanckti ke me nd'aia indulgentia [...]
 De la parte de mme senior Dominideu et mat donna sancta Maria [...]
 Et qual bene tu ai factu vi farai en quannanti, vi altri farai pro te, si sia computatu em pretiu de questa penitentia [...]

Carta pisana

Alcuni documenti pisani databili fra il 1080 ed il 1130 mostrano già una chiara impronta volgare. Qui ne presento solo uno, la *Carta pisana* del 1130:

avent in largo pertigas quatordice, in transverso de uno capo pedes dece, de alio nove in traverso [...]

Ritmo laurenziano

Una sorta di poesia nota anche come *Ritmo laurenziano* databile fra il 1150 ed il 1180, mostra già una più sicura impronta volgare ed un uso più florido, e più appropriato dell'apostrofo. Ne riporto i primi versi e quello finale:

Salva lo vescovo senato, lo mellior c'umque sia na[to], [...] ora fue sagrato tutt'allumma 'l cericato.
 Né Fisolaco né Cato non fue sì ringratiato, e'l pap'hall[...]ato?] per suo drudo plu privato.
 Suo gentile vescovato ben'è cresciuto e melliorato.

 Di lui benedicer non finisco mentre 'n questo mondo vesco.

Iscrizione in San Clemente

Termino questa disamina di documenti in volgare con un'iscrizione pittorica databile, approssimativamente, intorno al XII secolo e presente nella basilica di San Clemente in Roma. Sotto il pavimento della basilica, nella penultima costruzione cristiana (la chiesa si articola su quattro strati) è presente sulla parete di sinistra, un affresco in cui, seppur con difficoltà, si legge:

Fili dele pute, traite \\ Gosmari, Albertel traite \\ Falite dereto colo palo, Carvoncelle

In figura 1.3 alla pagina seguente è possibile, sia pur con difficoltà, scorgere parte della scritta. Questa recita così: *Figli di male donne tirate, Gosmari, Albertello, su tirate. Carvoncello fa' leva da dietro col palo*. Rappresentata sotto forma di *fumetto*, è da annoverarsi anch'essa fra le prime scritte in volgare pervenute.¹¹

11. La storia narra di SISINO, Prefetto di Roma, che ordina ai servi di far arrestare il papa San Clemente, ma Sisino divenuto cieco grazie ad un miracolo del Papa stesso, lega assieme ai servi le colonne al posto del Papa cercando invano di trascinarle.



Figura 1.3: Iscrizione nella Basilica di San Clemente a Roma

Il lato sintomatico di questa inconsueta *epigrafe* è che mentre il prefetto Sisino parla ai servi in volgare, il pontefice Clemente¹² gli risponda in latino: *Duritiā cordis vestris... saxa trahere meruistis*, cioè, *Per la durezza del vostro cuore... meritaste di trascinar sassi*, sintomo chiaro di come volgare e latino fossero in uso distintamente presso due classi: plebea (Sisino doveva farsi intendere dai suoi servi) ed aristocratica.

Ma anche il linguaggio del vescovo lascia trasparire un involgarimento della lingua: *trahere* è divenuto *trahere*, *duritia duritiā, cordis tui cordis vestris*.

1.3 La nascita della tipografia

Dopo l'anno mille la richiesta di documenti e libri s'era fatta pressante, specie in relazione al sorgere degli *Studium Urbis*, le prime università. Adesso si iniziava a disporre di carta in quantità sufficiente a soddisfare le necessità, ma il lavoro del copista non era più in grado di soddisfare la sete di conoscenza.

Si iniziarono così a *stampare*, il termine non è improprio, a pressa, i primi documenti, ma chiamarli libri è ancora azzardato.

Con il torchio venivano stampati, su una sola facciata, fogli di preghiere, calendari e carte da gioco. Fra le tante stampe ricavate con questa tecnica si ricordano: *La Bibbia dei poveri*, *La Danza della morte* e, tanto per restare allegri, *L'Arte di ben morire*.

Questi lavori erano composti su tavole di legno che venivano incise e quindi stampate con una tecnica chiamata *xilografia*.

La nascita vera e propria della tipografia si suole far risalire ad un orafo tedesco, JOHANN GUTENBERG, che sfruttando la propria esperienza in materia pensò di poter sperimentare con successo alcune caratteristiche della sua arte: punzonare i monili con una matrice già composta.

Gutenberg pensò così che fosse possibile scomporre le lettere dell'alfabeto in altrettanti caratteri mobili da poter poi comporre assieme combinandoli in maniera rovesciata. Componendo ciascuna

12. Il nome originale di San Clemente era TITO FLAVIO CLEMENTE ALESSANDRINO, . Morì nei primi anni del III secolo d.C.



Figura 1.4: Johannes Gutenberg

riga con una serie di caratteri metallici, era possibile procedere ad una riproduzione veloce dei testi, realizzando economie, ed azzerando i copisti.

L'attuazione di questa felice quanto semplice idea conquistò il successo a Gutenberg con la stampa della famosa Bibbia a 42 righe: (1454-55).¹³ La genialità del Gutenberg consisté nell'individuare la possibilità di scomporre una parola in singole lettere mediante l'uso di "tipi mobili", consentendo così anche la correzione degli errori senza impostare di nuovo l'intera pagina. Gutenberg prese cioè in considerazione come elemento basilare della composizione tipografica la singola lettera assegnando alla stessa uno spazio determinato e pressoché costante.¹⁴

Il merito maggiore del Gutenberg fu però non solo l'aver messo in pratica questa sua idea di comporre una pagina a stampa con caratteri mobili, quanto (anche e piuttosto) l'aver insistito con perseveranza teutonica nel mostrare la praticità di questa nuova forma di divulgazione, lottando contro le resistenze che gli venivano da più parti, prime fra tutte quelle degli amanuensi che si vedevano privati del loro lavoro.

L'invenzione impiegò comunque tempo a farsi strada, tanto che all'inizio la tipografia si presentò come un'arte girovaga, perché non avendo clientela fissa, i primi stampatori si spostavano

13. La Bibbia del 1454-55 (la data non è certa) è detta a 42 righe per distinguerla dalle edizioni successive a 36 righe. In realtà non tutte le pagine sono a 42 righe. Le prime nove pagine presentano 40 righe, la decima 41, le altre 42. Gli stampatori hanno cioè per ragioni d'economia progressivamente aumentato il numero delle righe riducendo gradatamente il corpo del carattere.

14. Ma anche tale sua genialità deriva dal passato. Se si guarda un'iscrizione romana in lettere capitali, si pensi, ad esempio, a quella dell'*Ara pacis*, si noterà come ogni lettera risulti iscritta in un quadrato: lo scrittore-scalpellino calcolava cioè prima lo spazio a disposizione (lunghezza della riga e numero delle righe) e poi andava a comporre il testo. Così le lettere A, C, D, G, H, M, N, Q, occupano uno spazio determinato più grande delle altre. Altre lettere come B, E, F, L, P, R, S, T, U, V, Z, occupano uno spazio minore, mentre uno spazio ancora più piccolo è riservato alla I. Le lettere (A e V ad esempio) che si prestano ad una maggiore vicinanza, sono incluse in uno stesso quadrato, così si scriveva AV anziché A V, originandosi in tal modo i primi tipi di legatura.

Gutenberg potrebbe aver recuperato questa tecnica di incisione pensando di creare una collezione di caratteri di eguali dimensioni composti sul righello tipografico.



Figura 1.5: Aldo Manuzio



Figura 1.6: Giambattista Bodoni

dove c'era lavoro. Furono alcuni geniali tecnici tipografi che contribuirono a diffondere l'invenzione mostrandone tutta la validità, ed il terreno di questa divulgazione fu soprattutto l'Italia.

Comunque sia, agli inizi del cinquecento l'Europa è ormai permeata dell'invenzione del Gutenberg. Intorno all'anno 1501 quasi 250 città avevano già prodotto i cosiddetti *incunaboli*, libri che derivano il loro nome dal latino *incunabola*, dal latino *in cuna*, cioè neonato, in fasce, con chiara allusione al metodo con cui i singoli fogli venivano raccolti.

I tipi di caratteri in uso erano quasi esclusivamente due: il carattere gotico per i libri religiosi ed il carattere umanistico per quelli classici, ricomprendendo fra questi anche le prime edizioni latine di testi scientifici di antichi autori.

Il libro non esauriva la sua lavorazione con il procedimento di stampa. Si attendeva ancora ad altri interventi manuali quali miniature, capolettera di raffinata ricercatezza, commenti,...

La tipografia in Italia

Gli inizi della tipografia in Italia coincidono con l'opera sul nostro territorio di due allievi del Gutenberg (KONRAD VON SWEYNHEIM e HARNOLD PANNARTZ) che impiantarono la prima officina tipografica nel convento benedettino di Subiaco stampando la *Grammatica* di DONATO che a noi non è giunta e subito dopo (1465) il *De oratore* di Cicerone.

La produzione tipografica fu talmente intensa e capillare che alla fine del quattrocento l'Italia vantava tipografie in oltre 80 località, più di quante non ne possedessero Germania, Francia e Spagna assieme. L'umanesimo tanto invocato nell'ultima parte del XIV secolo anche da personalità illustri come il Petrarca, e la necessità di edizioni emendate da errore, trovarono nella bottega del tipografo un nuovo centro di cultura. Questi nuovi punti di aggregazione fioriscono un po' dovunque, ma è a Venezia, dove questo *cenacolo* è particolarmente attivo, che si assiste al massimo periodo di splendore della *nostra* tipografia dal 1500 al 1600.

Ed un nome emerge su tutti, quello di ALDO MANUZIO, che diede il via nella città al più grande centro tipografico d'Europa, introducendo nel procedimento di stampa il carattere corsivo che da

allora gli anglosassoni chiamarono, *bontà loro!*, italico. Al Manuzio va riconosciuto anche il merito d'essere stato il primo ad usare il formato detto *ottavo* e d'aver posto in commercio libri rilegati, mentre precedentemente all'acquirente venivano fornite opere in fogli sciolti.¹⁵

Oltre a Venezia un fondamentale ruolo nello sviluppo della tipografia fu svolto da Roma nel 1500, anche se vi fu un periodo di stasi non indifferente originato dal Sacco di Roma (1527) con naturale conseguente dispersione sul territorio italiano di esperti calligrafi e stampatori.

Roma riacquistò un ruolo preminente nel campo nella seconda metà del 1500, grazie anche al portato culturale di un nome che doveva divenire celebre per via dei caratteri da lui ideati: GIOVANNI BATTISTA PALATINO. I tipi calligrafici del Palatino diffusero la scrittura *corsiva cancelleresca* (vedi riquadro alla pagina successiva) in Francia, Spagna ed Inghilterra.

I primi esemplari di libri a stampa, ricalcando nella struttura i manoscritti dei copisti, non avevano *frontespizio* ed iniziavano con la dedica e l'indice: talvolta subito con il testo preceduto dal verbo *Incipit*, da *incipere*, cioè *inizia*. Il titolo compare stabilmente sulla fine del 1500, mentre soltanto nel secolo seguente si prende l'abitudine di numerare le pagine.

Appresso fece la sua comparsa il *Privilegium*, ossia la dichiarazione con cui il principe garantiva all'editore la possibilità di stampare una determinata opera nei suoi territori. Il *Privilegium* ben presto assunse però anche un altro valore, divenendo una sorta di salvaguardia dei diritti d'autore: un antesignano del moderno copyright: ©.

Accanto a questo comparve quasi subito una scritta trista e sinistra: l'*Imprimatur*, l'autorizzazione alla stampa. Se si considera che sovente tale autorizzazione era rimessa all'Inquisizione (un altro frutto nefasto di quella squallida congrega che fu il *Concilio di Trento*), si comprenderà come si sia potuta verificare la decadenza della tipografia italiana per tutto il secolo XVII, mentre nel precedente era stata all'avanguardia in Europa.

Bisognerà attendere il secolo dei lumi¹⁶ e la comparsa sulla scena di GIOVANNI BATTISTA BODONI per assistere ad un nuovo impulso della tipografia italiana.¹⁷

15. Aldo Manuzio (1450-1515) non fu soltanto un maestro della tipografia ma anche una delle più versatili e complete personalità del suo tempo, frequentatore ed intimo di più grandi personaggi della sua epoca, fra cui PICO DELLA MIRANDOLA e ANGELO POLIZIANO.

Sicuramente installò a Carpi una prima tipografia, ma ben presto si trasferì, intorno al 1489, nella città lagunare. Qui si legò di solida amicizia con ANDREA TORRESANI DA ASOLA, un legame che il Manuzio rafforzò nel 1505 sposandone la figlia, e PIERFRANCESCO BARBARIGO, il figlio del Doge, FRANCESCO GRIFFO, il geniale artigiano che disegnò per lui i caratteri, fra cui il celebre corsivo che apparve la prima volta nel 1505 con la pubblicazione delle *Epistole* di SANTA CATERINA DA SIENA.

Il periodo che va dal 1495 al 1499 è conosciuto anche come il periodo greco, perché vede la stampa di tutta una serie di opere di autori greci (ARISTOTELE, ESODO, PITAGORA, ...) completati da un gruppo notevole di grammatiche e da un dizionario di greco.

La produzione latina si affaccia imponente solo all'inizio del XVI secolo. Tutta una serie di autori classici: VIRGILIO, MARZIALE, CATULLO, OVIDIO, e tantissime altre vedono la luce. A fianco a questa produzione va ricordata la pubblicazione delle opere degli umanisti: il *De Aetna* del BEMBO, l'*opera omnia* del POLIZIANO, i lavori del FICINO e tantissime altre.

Un cenno merita la stampa operata dal Manuzio dei primi *cataloghi editoriali*. In questo modo egli apre nuove possibilità alla stampa, estendendone i confini dalla bottega di stamperia all'impresa editoriale.

16. Sempre nel secolo dei lumi va citata l'insostituibile opera svolta da DIDEROT e D'ALEMBERT con l'*Encyclopédie*.

17. GIAMBATTISTA BODONI nasce nel 1740 a Saluzzo da una famiglia di tipografi.

Trasferitosi a Roma nel 1758 lavora alla congregazione *De propaganda Fide*, ove era attiva una stamperia con a disposizione un'infinità di caratteri per la necessità di diffondere le opere in molteplici lingue. Fra gli incarichi affidatigli in questo periodo c'è quello di riordino delle *casse dei caratteri* dei *tipi orientali* che avranno su di lui successivamente una decisiva influenza nella sua attività di incisore.

Chiamato a Parma nel 1768 a dirigere la regia locale stamperia, convince il Duca di Parma a finanziargli una fonderia al fine d'iniziare la produzione di propri caratteri senza dipendere da quelli francesi divenuti i più diffusi.

Con tali caratteri Bodoni dette alle stampe nel 1775 gli *Ephitalamia exositis linguis reddita* un'opera in 25 lingue preceduta da quel manuale che divenne celebre in breve, i *Fregi e majuscole incise e fuse da Giambattista Bodoni*. Tanto fu il successo di questa opera che il Duca di Parma pur di non lasciarlo cedere alle lusinghiere chiamate che giungevano al Bodoni da ogni parte d'Italia, gli consentì di aprire a Parma una propria tipografia con libertà di stampare le opere che altri gli avesse richiesto.

Brevi note sul carattere corsivo

Il carattere corsivo, detto anche *aldino*, ossia la scrittura inclinata verso destra, non fu un'invenzione del Manuzio: questi si limitò ad operare di tale scrittura la trasposizione tipografica.

La scrittura in corsivo si diffuse nel medioevo come necessità di accelerare il lavoro, abbandonando, quando ciò era possibile, una scrittura aulica: semplificando alcuni tratti dei caratteri si poteva aumentare la produzione. Questa scrittura era comunque tutt'altro che sconosciuta al mondo latino come testimoniano numerose epigrafi.

Nella seconda metà del quattrocento due tipi di scrittura erano in voga presso i calligrafi: l'*antiqua*, che ricalcava i caratteri romani, e la *moderna* che rappresentava lo stile gotico.

Sul finire di questo secolo le cancelliere italiane iniziano ad usare un nuovo tipo di scrittura, una commissione dell'*umanistica corsiva* con elementi cancellereschi, che presentava, in aggiunta, uno stile di nuova ed inconsueta eleganza, ed allontanandosi dalla solennità del maiuscolo romano, attribuiva alla scrittura maggiore *confidenzialità*.

La scrittura era in uso soprattutto presso la cancelleria pontificia, e l'elevata corrispondenza di questa con le altre cancellerie europee contribuì rapidamente alla diffusione di tale tipo di carattere ed alla sua identificazione come scrittura *italica*.

È questo infatti il reale motivo per cui il carattere prese, all'estero, il nome di italico: ricevendo documenti scritti in questi caratteri, s'individuava subito la provenienza della lettera dall'Italia, e fu per riconoscere tale paternità che il Manuzio non chiamò mai corsivo il carattere da lui usato, ma sempre col nome più proprio di *cancelleresco*.

Il corsivo presentava alcuni caratteri innovatori tra cui il puntino sulla *i* ed i trattini obliqui aggiunti alle lettere discendenti.

A definire questa scrittura furono due calligrafi: ANTONIO TOFIO che svolgeva l'attività di copista in Roma sotto il pontefice PAOLO II, e soprattutto BARTOLOMEO SANVITO che inventò la scrittura italiana.

Il Sanvito confezionò per molti personaggi illustri codici con questa scrittura in un formato ridotto. Fra tali personaggi va annoverato BERNARDO BEMBO, padre di PIETRO. La *consuetudine* del Bembo col Manuzio convinse questi ad introdurre il formato ridotto, dando alle stampe i *libelli portatiles*.

La divulgazione, e la diffusione del libro stampato, iniziò con la pubblicazione delle opere di VIRGILIO.

È d'obbligo ricordare a questo punto il nome di FRANCESCO GRIFFO che curò l'incisione (dalla scrittura cancelleresca) dei caratteri tipografici corsivi.

Accanto a questa scrittura specializzati caligrafi al lavoro nelle più prestigiose cancellerie italiane (Roma, Firenze, Venezia, Milano, ...) avevano rielaborato la scrittura corsiva in forma ancora più fluida.

La scrittura detta poi italica fu così arricchita di ulteriori elementi decorativi che la resero più elegante. Fra i personaggi che portarono un contributo decisivo va ricordato soprattutto il VICENTINO con la sua *Opera da imparare di scrivere lettera Cancelleresca*, del 1522.

L'alto grado di raffinatezza raggiunto da questa scrittura di cui si disse che era *più disegnata che scritta*, impose un'esigenza di semplificazione, ed a ciò provvide il CRESCI, ideando una scrittura più semplice, chiamata *bastarda cancelleresca*, che s'affermò rapidamente nelle cancellerie italiane ed europee.

1.4 Il ruolo del libro

Il libro favorì naturalmente il diffondersi delle conoscenze, contribuendo ad estenderle a classi medio-borghesi che prima ne erano escluse, con un decisivo contributo per l'evoluzione sociale. Ed anche nell'evoluzione della donna, più precisamente nel dar via ad un principio di affrancamento della sua posizione non certo centrale nella società, nello svincolarla dalla sua posizione di esclusivamente relegata in casa, il libro ebbe una funzione fondamentale.

Per le poche privilegiate che a quell'epoca potevano imparare a leggere il libro rappresentò un'evasione dalle mure domestiche, sottraendola da quelle che qualcuno ancora nel XX secolo definiva le sue uniche funzioni: casa, chiesa, figli, sviluppando in lei una conoscenza critica.

Le *sale di lettura* attive sino ai primi decenni del secolo scorso in ogni abitazione di un certo

Vedono così la luce, accanto a titoli italiani, quali l'*Aminta* di VINCENZO MONTI, i primi lavori pubblicati in lingue straniere: quasi l'opera omnia di JEAN RACINE, *Il castello di Otranto* dell'inglese HORACE WALPOLE.

Ma è soprattutto con il suo *Manuale tipografico*, prima edizione nel 1788, che Bodoni consegna la sua opera alla tipografia moderna; pubblicato nella ultima edizione dalla vedova nel 1818, l'arte tipografica compositiva e grafica, con le centinaia di caratteri ideati da Bodoni è consegnata alla storia come significativa tappa evolutiva.

prestigio, rappresentano la continuazione di una tradizione che cominciò a diffondersi in Europa a partire dal seicento.

Queste letture erano per lo più serali, ed anche se, specie nel centro-sud, intervallate fra un rosario e l'altro, ed anche se a datare da un certo periodo erano quasi sempre le stesse, la *famigerata* (sic!) opera in prosa del Manzoni, contribuirono a destare l'attenzione su fatti e comportamenti, costringendo l'uditore ed il lettore a riflettere comunque su quei contenuti.

La nascita di nuove discipline

Lo svilupparsi della tipografia, il rigore derivante dall'impostazione e dall'allineamento dei caratteri, la struttura geometrica della pagina (la gabbia) in cui deve essere incastonato il testo, l'assoggettarsi del libro a criteri d'impostazione estetica, imposero presto il codificarsi di alcune norme, come la *metrica tipografica*, e lo sviluppo di nuove discipline come la legatoria.

Si sviluppò anche la tecnica degli *ornamenti*: fregi, filetti,... da posizionarsi secondo certe misure e sistematiche distanze sia in senso orizzontale che verticale, la loro altezza deve risultare assolutamente uniforme in modo che possano ricevere l'inchiostro in egual misura ed in altrettanto egual misura adagiarsi sulla carta. Questa particolarità della metrica compositiva sarà trattata nella seconda parte di questi *Appunti*.

Si sviluppa quindi la tecnica per la fusione dei caratteri, il che presuppone uno studio sul loro disegno e sulle loro forme, nonché la chimica per tutto quello che concerne lo studio sulla composizione degli inchiostri.

In questa storia esistono dei predestinati a restare sconosciuti. E questi sono, ad esempio, quelli che prepararono nuove misture, che idearono i nuovi inchiostri per la stampa, nuove colle. Gli inchiostri usati da Gutenberg erano di primissima qualità. Data la reticenza degli addetti al lavoro a rendere note le loro invenzioni, si può solo supporre che in quest'inchiostro, oltre al nerofumo, fossero presenti olio di lino, trementina e marcassite.

L'altro materiale in rilevanza è ovviamente la carta. Sebbene questa fosse ormai diffusa, il successivo affinamento delle tecniche di produzione, ad opera soprattutto dei cartai italiani di Fabriano, che raggiungendo livelli qualitativi eccellentissimi imposero la loro produzione in Europa.

Il carattere

Si affronteranno ora alcune nozioni elementari di tipografia. Queste riguarderanno soprattutto il carattere e le sue dimensioni, nonché i relativi trattamenti delle spaziature. Le unità di misura adottate in tipografia saranno invece trattate a pagina 124.

Il carattere dal greco *χαρακτήρ* (letteralmente: impronta) è *un segno grafico utilizzato in tipografia per rappresentare (prevalentemente) lettere e numeri*. Rappresenta l'unità elementare della parola a stampa. Esso è il corrispondente dell'inglese *font*, ed in italiano il termine, specie al plurale, indica più che il singolo elemento la cassa dei caratteri di cui disponeva il tipografo, detta anche *polizza*.¹⁸

I primi caratteri erano posti su piccoli *fusti* in legno con cui formavano un tutt'uno: all'estremità del fusto era intagliata per incavo la figura della lettera. Fu Gutenberg successivamente a sostituire al legno, assai corruttibile, il metallo, incidendo su questo la lettera.

Il procedimento di creazione dei caratteri fu migliorato da un allievo di Gutenberg, PETER SCHÖFFER il quale perfezionò la tecnica di creazione incidendo alcuni punzoni di acciaio con cui poi "si battevano" le relative matrici dentro le quali era colato il piombo fuso. In tal modo si dava

18. Il termine *font* deriva dal francese medioevale *fonte*, che discendendo a sua volta dal latino *fundere*, indica appunto il procedimento di fusione attraverso il quale si otteneva il carattere.

Il carattere, inteso come unità basilare, viene detto in inglese *glyph* (termine spesso reso in italiano al plurale: *i glyphi*), e su questo termine ritorneremo nella parte V dedicata ai fonts ed alla loro installazione. Tuttavia è più corretto affermare che un carattere è composto di una serie di *glyphi* che rappresentano i caratteri che appartengono ad una medesima serie.

il primo avvio alla concreta possibilità di produzione in serie di un gran numero di caratteri ed in tempi limitati.

Questo punzone doveva naturalmente possedere particolari doti di resistenza meccanica per non andare incontro a deformazioni, e quindi venne costruito da un blocchetto di acciaio temperato su cui, a mano, si incideva con un particolare strumento (*bulino*) la lettera.

Queste tappe del procedimento di creazione dei caratteri sono rimaste immutate, pur con le innovazioni tecnologiche che si sono succedute, sino agli cinquanta del secolo scorso, ed anche in questo caso quelle che mutavano erano le modalità del procedere, la tecnica di produzione dei caratteri, grazie all'invenzione delle macchine fonditrici che contenevano non solo la caldaia ma anche gli appositi strumenti di rettifica.

Successive evoluzioni delle tecniche di composizione si ebbero con l'invenzione di particolari macchine, come la *Lynotype* del tedesco OTTMAR MERGENTHALER (1880 circa), e la *Monotype* dell'americano ROBERT LANSTON (1897 circa).

Nella *vecchia* tipografia il carattere era dunque la parte terminale del fusto, di forma parallelepipeda, su cui era ricavato, per abrasione interna ed esterna, il disegno della lettera che andava stampata, parte che prende il nome di *faccia del carattere*, la cui forma tiene (teneva) conto delle dimensioni della lettera in altezza e larghezza, considerando che la lettera "s", la lettera "i", la lettera "Q",... occupano spaziature diverse a prescindere dalle legature.¹⁹ I fusti di una medesima tipologia di caratteri devono comunque necessariamente avere tutti medesima altezza affinché, componendo le medesime righe, su di essi possa essere pressato in modo omogeneo il foglio a stampa.

Tale altezza prendeva il nome di *corpo*, e così un corpo di 10, 12, 14, 17,... punti serviva ad indicare l'altezza del fusto: a queste altezze corrispondevano proporzionali dimensioni di base.

Il termine *corpo* ha perso al giorno d'oggi gran parte della sua importanza essendo scomparso il carattere metallico, ovvero è rimasto soltanto per alcune particolari edizioni che avvengono secondo il tradizionale procedimento meccanico. Ma il suo nome è rimasto, e le sue originarie dimensioni (base ed altezza) individuano oggi l'altezza della riga che un tempo con esso si componeva.²⁰

Classificazione dei caratteri

FRANÇOIS THIBAudeau, un tipografo parigino (1860-1925) propose, forse seriamente per la prima volta, un sistema di classificazione dei caratteri.

La sua classificazione, che prende in considerazione soprattutto le *grazie* dei caratteri, distingue questi in quattro gruppi:

- Elzevir, caratteri con grazie e raccordo arrotondato;
- Didot, caratteri con grazie sottili;
- Egyptienne, caratteri con grazie spesse di forma quadra;
- Antique, caratteri senza grazie.

A questa classificazione, assai schematica quanto incompleta, ne seguirono altre.

Ad esempio, una classificazione di origine anglosassone, distingue i caratteri in sei gruppi:

- old style, caratteri che discendono da quelli concepiti da FRANCESCO GRIFFO per le prime stampe di A. Manuzio;
- italic, altro carattere ideato dal Griffo per Manuzio;
- transitional, un carattere che fece la sua comparsa a metà del XVIII secolo, caratterizzato da una maggiore spaziatura fra una lettera e l'altra;
- moderne face, un carattere tipicamente latino assai usato dagli illuministi;
- egyptian, un carattere dai tratti robusti, spesso usato a fini pubblicitari, caratterizzato da goffe grazie... sgraziate...;

19. Vedi in proposito a pagina 43 e la nota²² in questo capitolo.

20. Altri elementi distintivi del carattere, quali la *polizza*, il *quadrato*,... possono essere reperiti in un manuale per la tipografia fra quelli citati al termine di questa parte, mentre altri elementi d'interesse in materia quali la *famiglia*, la *serie*, le *grazie*, la *proporzionalità*,... saranno esaminate nella seconda parte.

– sans serif, caratteri nati anch'essi per fini pubblicitari e senza grazie.

MASSIMILIAN VOX, appassionato allo studio dei caratteri tipografici, riprendendo la classificazione dei caratteri del Thibaudeau, propose (1954) una classificazione più articolata, e questa (1962) fu adottata dall'Associazione tipografica internazionale (A. Typ. I.) quale classificazione ideale. Successivamente migliorata nel 1964, la classificazione è oggi identificata con la sigla DIN 16518.

I caratteri sono suddivisi in undici famiglie principali secondo quanto riportato in tabella 1.1. Le classificazioni sono state tratte da [8, I, pagg. 10-13].

Gruppo	italiano	francese	tedesco	inglese
1	Veneziani	Humanes	Venezianische Renaissance-Antiqua	Humanists
2	Romani antichi	Garaldes	Französische Renaissance-Antiqua	Garaldes
3	Transizionali	Réales	Barock-Antiqua	Treansitionals
4	Bodoniani	Didones	Klassizistische Antiqua	Didones
5	Egiziani	Mécane	Serifenbetonte Linear-Antiqua	Slab-serifs
6	Lineari	Linéales	Serifenlose Linear-Antiqua	Linéals
7	Lapidari	Incises	Antiqua-Varianten	Glyphics
8	Scritture	Scriptes	Schreibschriften	Script
9	Manuali	Manuaires	Handschriftlichen-Antiqua	Graphics
10	Medioevali	Fractures	Gebrochen Schriften	Fraktur Forms
11	Stranieri	Étrangers	Fremde Schriften	Foreigns

Tabella 1.1: Classificazione dei caratteri DIN 16518

Elementi distintivi del carattere

Elementi distintivi del carattere sono:

Specie alfabetica: la collezione di segni per una certa scrittura: la specie alfabetica più comune è quella dell'alfabeto latino;

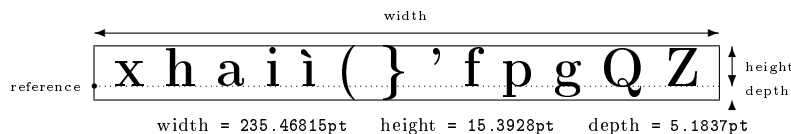
Stile: è una variante del carattere; si fonda sul gusto estetico. *Times*, *Roman* ed *Helvetica*, ad esempio, sono stili. L'elencazione degli stili tende all'infinito e credo sia, se non impossibile, alquanto superfluo procedere a tentare di enumerarli tutti. Credo che l'uso dei tre appena indicati (compresi in questi la variante, relativamente recente del *Times new Roman*²¹, sia, assieme al Palatino una collezione di stili sufficiente per qualsiasi esigenza.

Le caratteristiche di uno stile possono essere diverse, qui elenco le due principali: le *grazie*, piedini terminali destinati ad abbellire il testo, e la *proporzionalità* dei segni. I caratteri “con grazie” evidenziano un raccordo fra le aste verticali e le linee orizzontali che significano la terminazione del carattere, quelli “senza grazie” risultano invece composte di semplici aste verticali ed orizzontali a spessore costante: sono utilizzati per la titolazione delle opere e per la evidenziazione (enfattizzazione) del testo.²²

21. Lo stile denominato *Times new Roman* trae origine dallo stile adottato dal giornale inglese “The Times”, il quale commissionò per il proprio giornale l'ideazione di un carattere moderno e gradevole. Siccome questo carattere ricalca sostanzialmente il *roman* e fu adottato per primo dal Times, ecco spiegata l'origine del suo nome.

22. Le grazie nascono in epoca romana con le iscrizioni sulle pietre dei monumenti, degli archi, ... Siccome si poneva il problema della leggibilità delle scritte da lontano, venne l'idea di porre delle evidenziazioni sulle lettere che ne facevano risaltare le parti terminali, così che era possibile leggere più agevolmente la scritta da lontano individuando le singole lettere per tale capacità distintiva.

Qui appresso è riprodotta l'iscrizione sul Pantheon a Roma: si evidenziano le grazie per ogni lettera apposte su ciascuna lettera capitale dell'iscrizione.



Serie: distingue un gruppo di caratteri all'interno di uno stile in base alla forma. A sua volta lo stile si distingue per:

pendenza: l'inclinazione delle aste delle lettere. Possono darsi il *tondo* ed il *corsivo*, denominato nel linguaggio internazionale, come s'è visto, *italic*.

tono: che rappresenta l'*intensità* del carattere e che può assumere le sfumature del *chiaro*, del *chiarissimo*, del *neretto* e del *nerissimo*.

larghezza: individua uno stile di scrittura a seconda che sia *stretto*, *strettissimo*, *largo*, o *larghissimo*.

Altri elementi tipografici

Il carattere, alfabetico o numerico, non rappresenta certo l'unico elemento usato in tipografia.

Strumenti ed accessori a parte che erano in uso nelle tipografie, assai utilizzati ed indispensabili, erano i fregi, i filetti, i chiaroscuri, i punteggiati, i fuselli... tutti elementi che gli interessati alla loro funzione potranno reperire in un buon trattato.

La necessità di tutti questi elementi è supplita oggi dal software.

Le particolarità del carattere fin qui esaminate attengono alla grafia e prendono pertanto il nome di *grafismi*. Vengono invece detti *contrografismi* tutti quegli elementi che non si risolvono in una manifestazione grafica, ma che comunque nella struttura della pagina assolvono a funzioni essenziali.

Fra i contrografismi vanno ricompresi, il rientro del capoverso, detto anche indentatura, gli spazi sopra e sotto figure e tabelle, margini, titoli e relativi spazi...

Fra questi contrografismi un cenno a parte merita l'interlinea.

L'interlinea L'interlinea è quello che è sopravvissuto della nozione di corpo, anche se tradizionalmente essa era una linea di piombo inserita fra una riga di caratteri e l'altra. Attualmente infatti il corpo del carattere specifica in sostanza proprio la sua interlinea, ossia, *l'altezza totale della riga di testo*, ricomprendendo, proprio come nel fusto, anche lo spazio bianco presente oltre i segni



A seguire alcune lettere moderne con grazie (a destra) e senza (a sinistra):

a A ff fi F g G a A ff fi F g G

Gli alimenti distintivi di un carattere non si esauriscono comunque nelle grazie.

Se per esempio prendiamo in considerazione la lettera H, la sua altezza complessiva, da grazie inferiori a grazie superiori, prende il nome di *altezza della maiuscola*.

Nelle lettere a e o u l'*altezza della minuscola* è data dalle immaginarie linee tangenti alle curve superiori ed inferiori ed alle grazie superiori per la lettera "u"; la curva verso sinistra della lettera "a" che termina con un pallino, prende il nome di *goccia*; nella lettera e il trattino che chiude la vocale prende il nome di *asticina*, mentre la parte inferiore aperta della stessa lettera prende il nome di *terminale*, e così via dicendo.

Edizione Test - Agosto 2008

terminali del carattere. Per essere ancora più chiari, l'interlinea esprime allora *la distanza fra una riga di base, linea punteggiata nella figura presente a fronte, e la successiva.*

La *linea di base*, nella figura la linea punteggiata, è quella riga ideale su cui si posizionano tutti i caratteri che possono presentare caratteristiche di *discendenza*, come nel caso mostrato è per le lettere "p", "g", "Q" e le due parentesi, o di *ascendenza*: in quest'ultimo caso s'intendono, per convenzione, i segni di carattere che si estendono sopra la lettera "x".

L'interlinea è insomma la distanza fra due linee di base: quanto nei testi di tipografia si trova enunciato che il documento è prodotto, ad esempio, in rapporto 10/12, questo vuol dire che quel documento è composto con un corpo di 10 punti ed un avanzamento di riga di 12 punti.

1.5 Un nuovo strumento scrittorio: il digitale

Sorvolo sui procedimenti meccanici tipografici che richiederebbero una trattazione a parte per giungere agli anni settanta ed ottanta, segnati dall'introduzione nelle tipografie dell'informatica soppiantando il processo su pellicola.

È in questi anni che si sviluppa la tipografia elettronica e che nasce un nuovo *impalpabile* strumento scrittorio: il software. Ed è esso, e non altri, lo strumento scrittorio per eccellenza di questi ultimi decenni. L'utente-tipografo tende al prodotto finale manipolando tramite esso l'hardware dei calcolatori che *punta*, tramite le istruzioni di quel software, a quel determinato prodotto finale voluto e pensato dall'autore.²³

Non va commesso l'errore di pensare alla tastiera del PC come strumento scrittorio, né come tale va considerato lo schermo del PC. La tastiera sostituisce soltanto il gesto del vecchio tipografo di prendere i singoli caratteri dalla cassa²⁴ e di posizionarli sul righello. Del pari non è uno strumento scrittorio lo schermo, che sostituisce, ed in modo carente, la *gabbia* con i caratteri rovesciati che il tipografo inumidiva d'inchiostro e poneva sotto la pressa.

Lo strumento scrittorio della fine del XX secolo e del principio del corrente è, e resta, il software che tramite le macro interne al software stesso, implementate con le istruzioni, cioè le variabili, fornite dall'utente, consente di ottenere l'ottimale stampa finale; e l'output di questo strumento è la stampante.

Il prodotto finale si risolve comunque sempre nella carta, lo schermo non la sostituisce. La stampante, sia essa una comune laser quanto una *stampatrice* da tipografia, resta una propaggine del PC, una periferica direbbe b. gates, e nulla più.

La codifica

Con l'avvento della tipografia elettronica un nuovo segno distintivo del carattere ha acquistato rilevanza: la *codifica*. Con questo termine s'intende la modalità informatica con cui ogni segno viene individuato da una sequenza numerica all'interno del file che contiene tutti i segni riconducibili a quel font.

In italiano sono usate le codifiche OT1 e T1 composte, rispettivamente, di 128 e 256 segni. La codifica OT1 è quella che consente di ottenere le lettere accentate sovrapponendo il segno d'accento alle singole lettere, al contrario della T1 in cui sono già presenti (disegnate) le lettere accentate.

Poiché questa trattazione sarà ripresa nella parte V, si rinvia lì per gli approfondimenti.

23. Al gesuita ROBERTO BUSA va riconosciuto il merito di essere stato il primo ad applicare l'informatica alla linguistica. Il Busa s'applicò all'analisi di 118 scritti di SAN TOMMASO e di 61 testi con essi collegati. Il lavoro iniziò nel 1946 e terminò nel 1980 con la pubblicazione dei 56 volumi dell'opera *Index Thomisticus* nel 1980.

L'incontro nel 1949 con il fondatore della IBM, THOMAS WATSON, segnò una svolta per il progetto, passandosi dalle schede perforate ai nastri da cui, dopo lunghi processi, nel 1992 fu fatta la prima versione su CD dell'opera omnia di San Tommaso: intorno agli anni ottanta nasce dunque l'informatica applicata all'umanistica.

24. Con questo termine si indica nelle botteghe dei tipografi la cassa dove sono contenuti, ordinati per lettera, specie, forma, stile i vari caratteri alfanumerici della stampa.

1.6 La tipografia come modalità di manifestazione del pensiero

La tipografia, tanto quella *classica* quanto quella elettronica,²⁵ non presenta soltanto una valenza tecnica, bensì anche umanistica, dal momento che attiene ad una *modalità di manifestazione del pensiero*, che per tradizione, ripercorrendo le fasi già sommariamente esaminate (*vedi* in proposito a pagina 4), si usa dire che può essere manifestato principalmente: in forma mimica, orale e grafica. Qui interessa la rappresentazione relativa al pensiero espresso in forma scritta.

La scrittura può riguardare un ampio ventaglio di ipotesi: si può dare una scrittura testuale, una scrittura grafico-simbolica come può essere quella della chimica, una scrittura criptica o enigmatica come quella di alcuni testi che non si decifrano senza un'opportuna chiave, una scrittura musicale in ogni suo genere (monofonica, polifonica, strumentale), una scrittura grafica-tecnica come può essere quella dell'architettura o dell'ingegneria meccanica, una scrittura figurativa se si tratta di attendere alla pubblicazione d'opere artistiche, ed infine una scrittura elettronica se effettuata su supporti elettronici o trasmessa tramite questi unitamente a supporti telematici ed ad altre forme. L'elenco è ovviamente sintetico.

Ma la scrittura, riprendendo ed ampliando il discorso già svolto, è, in ultima analisi, come il pensiero: se circoscritta alla sfera dell'individuo, se non viene comunicata, non produce effetti *sensibili*, non stimola la riflessione: se il testo scritto non è letto, appreso e assimilato, se rimane confinato nel cassetto della nostra scrivania, è lettera morta.

Occorre riflettere dunque che occupandoci della scrittura e delle sue tecniche, ci si occuperà e si tratterà anche, e forse soprattutto!, delle modalità di comunicazione che queste tecniche posseggono in relazione alla scrittura, delle loro potenzialità espressive, della necessità, detto in concise parole, che la comunicazione avvenga nel migliore dei modi possibile al fine di posizionarsi, nei confronti del lettore, in modalità accattivante, per attrarne l'attenzione da un punto di vista sostanziale e formale; perché se è la comunicazione – e non il mezzo – che rileva, tuttavia il buon uso del mezzo si manifesta sempre essenziale.

Il ruolo preminente, se non esclusivo, svolto in questo campo dalla tipografia sin dal 1500 nella comunicazione e nella diffusione del sapere e della conoscenza è indubbio, e soltanto il relativamente recente affiancarsi ad essa di altri mezzi ha fatto sì che la stampa non sia più l'unica modalità di scambiarsi conoscenze.

La scrittura in rete: un nuovo umanesimo

Ed allora vale la pena di riflettere sul rinnovato umanesimo che da più di dieci anni sta fiorendo sulla rete, un umanesimo che non ha bisogno di mecenati, che si fonda solo sulla volontà di trasmettere conoscenze in puro spirito di liberalità. Molto spesso gli autori che sposano questa nuova forma di comunicazione si distinguono dalla moltitudine dei *presenti* non solo per la qualità dei loro contributi ma anche per l'eleganza formale di questi.

Grazie al WEB, al formato PostsRipt e PDF, al linguaggio HTML, chiunque può diffondere i risultati delle proprie ricerche, generare files, rendere disponibili manuali.²⁶

Se da una parte vegetano insulse chat, insulse pagine, insulsi documenti ispirati solo dallo scialbo desiderio dell'autore di apparire *comunque* (illudendosi così di esistere), sono pure presenti fior di manuali di tecnica, fior di libri di autori dal nome che non riecheggia mai nelle voci dei *mediaf*, che cercano di rompere il guscio del loro silenzio e vincere anche in questo modo il doloroso ricordo del

25. D'ora in avanti, esclusivamente per brevità, chiamerò la tipografia svolta con l'ausilio determinante dei PC *elettronica*, anche se credo che la dizione esatta dovrebbe essere proprio quella di *informatica-elettronica* in quanto basantesi fondamentalmente su entrambi i mezzi.

26. Si pensi al fiorire di idee e contributi che c'è stato attorno a Linux a T_EX e L^AT_EX: è sufficiente, tanto per restare al tema della trattazione, visitare nei vari Paesi i siti dedicati per accorgersi della estrema professionalità ed originalità dei contributi. Si vedano, a puro titolo esemplificativo, i siti (dei professionisti e non) dedicati all'astronomia, all'elettronica, al software, per tacer d'altri.

rifiuto (ipocritamente cortese) un tempo non lontano opposto alla pubblicazione dalla casa editrice cui si rivolsero.

La scomparsa dell'editore

L'autore di un libro, di qualsiasi tipologia questo sia, narrativa o manualistica, può *attrarre* il potenziale lettore in due modi: il contenuto dell'opera e la sua presentazione. In tale attrattiva la mediazione dell'editore, cui l'autore affidava l'opera per ottenerne un'ottimale riuscita grafica e la debita pubblicità, era indispensabile sino a poco tempo fa.

Ma col diffondersi dei PC e, conseguentemente, della possibilità di fare egregia editoria elettronica anche a livello *domestico*, questa figura, già insostituibile, questa sorta di *convitato di pietra*, questo terzo (incomodo o comodo che sia), è stato, in parte tutt'altro che indifferente, azzerato.

Specie nella piccola divulgazione, inteso l'aggettivo in senso numerico perché *piccola divulgazione* è tutt'altro che sinonimo di scarsa qualità, la figura è *saltata* e l'autore è sempre più spesso l'editore di se stesso scegliendo la rete come la bottega del libraio in cui offrire gratuitamente le proprie creazioni.

Il nuovo scenario presume e suppone l'affermarsi finalmente di una figura desueta d'autore, un autore che non intenda trarre alcun vantaggio commerciale dalle proprie creazioni, bensì, ed unicamente, un mero vantaggio di gratificazione nell'essere letto ed eventualmente apprezzato.

Il concetto di copyright viene riletto e stravolto, non tanto rispetto alla sua ideale essenza, quanto rispetto all'uso consuetudinario che se n'è sin qui fatto. Esso tutela sempre la paternità dell'opera, ma da questa non fa scaturire automatici effetti economici non richiesti, e forse non desiderati.²⁷

Il lavoro di DANIELE GIACOMINI su Linux, tanto per citare un esempio, costituisce da questo punto di vista un modello indiscusso ed indiscutibile di alta professionalità che non abbisogna per accreditarsi di altro che la propria schietta presentazione. E questo a tacere della *liberalità* a suo tempo mostrata da un Knuth ed un Lamport.

S'intende allora che una figura abbastanza parassitaria (sic!) come quella dell'editore, fatti sempre salvi i debiti casi!, deputata da sempre a vivere sul lavoro altrui, non abbia alcuna possibilità di cittadinanza in questo nuovo panorama, anche perché con internet è il fruitore del sito web che procede eventualmente alla stampa.

E se sino a poco tempo fa chi usava come unico mezzo di produzione documentale il computer ricorreva ad un'editoria povera, che non teneva in alcuna considerazione una buona presentazione grafica dell'opera badando soprattutto al contenuto, ora, grazie all'insegnamento magistrale di Knuth ed alla sua liberalità, si assiste alla presa di coscienza che le due cose (contenuto significativo e presentazione grafica ottimale) possono andare benissimo d'accordo, ed il secondo elemento (la forma) può anche accrescere il primo (la sostanza) divenendone parte integrante.

Elemento essenziale discriminatore fra l'esternazione e la comunicazione di conoscenze significative deve comunque sempre essere (e restare) la coscienza critica dell'autore che non dovrebbe mai cedere alla pura vanagloria di vedere a *qualsiasi costo* il proprio nome situato comunque da *qualche*

27. La relativamente recente nascita del copyleft è finalizzata all'individuazione di un modello alternativo dei diritti d'autore rispetto al copyright. La *licenza* nata in ambito informatico, si va sempre più estendendo ad altre creazioni dello spirito umano. Esempi di licenze copyleft sono la GNU GPL, la Creative Commons, la GNU FDL che è, fra l'altro, usata da wikipedia.

Fautore ne è stato agli inizi RICHARD STALLMAN. La licenza ha quattro gradi: grado 0, libertà di usare e studiare quanto ottenuto a propria discrezione; grado 1, libertà di copiare e condividere; grado 2, libertà di modificare; grado 3, libertà di ridistribuire cambiamenti e lavori derivati.

La definizione giuridica della licenza è tutt'altro che facile, mentre essa agevolmente si presta ad una tutela morale del diritto d'autore. Dire di un programma, od anche di un libro, che è lasciato sotto questa licenza, vuol dire quasi sempre che il programma (o il libro) è rilasciato sotto licenza GPL.

R. Stallman sostiene che la parola copyleft origina da DON HOPKINS, il quale gli inviò una lettera con su scritto: *Copyleft - all rights reversed*: Copyleft, tutti i diritti rovesciati.

parte, ma la reale necessità –che egli ha– di comunicare nozioni che derivano dalle sue esperienze, non reperibili in alcun modo, assai difficilmente reperibili, od addirittura innovative.

Capitolo 2

Tipologie di documenti e composizione del libro

Vari tipi di documenti esigono impaginazioni diverse. Narrativa, poesia, manuali di matematica o d'arte, articoli per riviste, partiture musicali, . . . hanno regole tipiche connaturate all'essenza *spirituale* dei documenti con cui si ha a che fare. Queste regole, che sono anche espressione di convenzioni maturatesi nel tempo, si devono incontrare con esigenze tipografiche.

In base alle finalità cui debbono assolvere, e per cui vengono composti, i documenti possono essere classificati nei seguenti tipi:

- Documenti monopagina: un semplice foglio di lettera, un semplice elenco di oggetti, una fattura costituiscono dei documenti impostati sulla *facciata* di un singolo foglio. Alcuni di questi abbisognano di impostazioni tipografiche particolari (come una lettera con intestazione, nome destinatario e nome mittente ben evidenziati), altri, come gli elenchi, comportano al loro interno la composizione di tabelle. Un semplice documento monopagina può anche essere considerato un messaggio di posta elettronica (*mail*).
- Documenti pluripagina: conoscono varie suddivisioni:
 - a) Pagine web: sono pagine composte secondo il linguaggio HTML¹ poste sui siti web per essere accessibili a chiunque: rappresentano uno dei più recenti modi di comunicazione delle idee, anche se spesso assumono i connotati della semplice esternazione.
 - b) Presentazione a video: meglio conosciute come *ipertestualità*, consentono di *saltare* da un punto all'altro dell'opera seguendo i vari *link*. La scrittura è quella tipica del web con i link evidenziati in una cornice o con una sottolineatura.
 - c) Articoli per riviste: ogni rivista possiede la propria impaginazione tipografica nel senso che esistono regole tipiche di ciascuna rivista e gli autori debbono adeguarsi a quel determinato stile. Gli articoli per riviste possono essere ricondotti anche ai documenti monopagina. La

1. HTML è acronimo di Hypertext Markup Language. Il linguaggio fu sviluppato da TIM BERNERS-LEE al CERN nel 1991. La prima applicazione del www consentiva di accedere all'elenco telefonico del centro.

Vero spirito liberale, Tim Berners-Lee rifiutò sempre di applicare il copyright alla sua ideazione, rendendola di dominio pubblico e favorendo così lo sviluppo del web. Nel 1993 esistevano 50 server-web, nel 1995 oltre 10.000.

La prova che in informatica il dio denaro non paga è data dalla considerazione di fatto che il sistema ideato da Berners-Lee aveva un potente rivale nella rete GOPHER dell'Università dell'Illinois: ebbene il declino di questa iniziò precipitosamente con la decisione di rendere la rete disponibile a pagamento, come avvenne per il celebre motore di ricerca *altavista* sul finire degli anni novanta che da quando introdusse la pratica indicizzazione siti = \$\$ iniziò ad essere trascurato dall'utenza sia come motore di ricerca, sia come promotore di siti web.

Lo sviluppo del web fu favorito anche dalla libera distribuzione del primo navigatore (e del relativo codice sorgente) Mosaic di MARC ANDRESEN che evolse poi in Netscape e nel non buono Explorer. Mosaic presentava un'innovazione per i tempi: consentiva la gestione di immagini.

Si *sussurra* che la sigla www sia stata scelta da T. Berners-Lee come una sorta di ripicca e sfida verso i colleghi francesi che traducevano nella loro lingua tutte le parole straniere, e costringerli così ad accettare la dizione inglese dell'yperslink da lui ideato.

- scrittura è scientifica, ricca cioè di formule matematiche e chimiche, disegni, immagini, grafici.
- d) Narrativa: romanzi, storie, racconti: i testi sono suddivisi in parti e capitoli. La scrittura è lineare. Spesso sono riportate illustrazioni che costituiscono parte integrante del testo.
 - e) Raccolte poetiche: per lo più testi critici di raccolte poetiche che effettuano confronti fra varie edizioni, forniscono note esplicative della composizione poetica dell'autore, oppure paragonano composizioni simili, insomma leggono il testo in maniera d'interpretare le intenzioni reali dell'autore.
 - f) Manualistica: testi a struttura *complessa*, in quanto il testo è integrato con illustrazioni, formule matematiche, disegni tecnici. Un esempio tipico può essere considerato un manuale dedicato alla meccanica. Testi ancora più complessi si hanno quando grafica e matematica giocano il ruolo prevalente.

2.1 L'impostazione del libro

Si sarà notato come io stia parlando esclusivamente di libri.

Senza tralasciare altre forme di comunicazione relevantissime, come la stesura di un articolo, è tuttavia la composizione coerente di un libro che si presenta indubbiamente come la realtà più complessa nelle variegate forme che questo può assumere: dalla semplice forma testuale dell'opera letteraria o poetica, a quella più complessa dell'opera dedicata all'arte, alla tecnica, alla cartografia, od altro tipo di opera.

A queste considerazioni occorre aggiungerne un'altra: la vita temporale di un libro è senza dubbio maggiore di quella di un articolo. Quest'ultimo ha vita effimera, al massimo, e nel migliore dei casi, qualche mese, dopo di che viene letteralmente cancellato da un altro articolo che trattando lo stesso tema aggiorna l'argomento. L'articolo è frutto di un momento peculiare della ricerca; il libro, al contrario, è la sintesi di una ricerca complessa che investe assai più tempo di studio di quanto non ne richieda un articolo, ed è destinato a durare maggiormente nel tempo.²

L'autore di un libro deve inoltre tenere presenti alcune particolarità che riguardano il rapporto con il lettore. Se non si tratta di un romanzo o di un racconto, caso in cui la lettura *seriale* (dalla prima all'ultima parola senza soluzione di continuità) è d'obbligo, ma si tratta di un manuale tecnico o scientifico, l'autore deve mettere in conto che il lettore si possa soffermare solo sui pochi punti che a lui sembrano interessanti e significativi per arricchire le sue conoscenze.

L'autore deve quindi concepire sì ogni parte dell'opera concatenata con le restanti, ma deve anche far sì che la singola parte sia completa ed esauriente in sé, quasi dotata di vita autonoma, in modo da soddisfare completamente l'esigenza di chi legge.

Quest'impostazione non serve soltanto a stemperare le critiche eventuali rivolte, magari, all'unica parte dell'opera in cui l'attenzione dell'autore sia calata, bensì indirizza anche, e soprattutto, l'autore verso una ferrea disciplina d'indagine, un metodo severo che se non porta a certi risultati evita comunque molti fallimenti. Per inciso sarete voi lettori i giudici se ho adempiuto almeno in parte a questo norma comportamentale nella stesura dei presenti *Appunti*.

2. È ovvio che l'*immortalità* si può essere ottenere anche tramite articoli brevissimi (com'è il caso dei pochissimi articoli scritti da ETTORE MAJORANA), ma si tratta di casi isolati in cui bisogna avere riguardo alla persona ed alla sua genialità. Non si può non notare come al giorno d'oggi gli articoli pubblicati sulle riviste tecnico-scientifiche non siano (quasi) mai composti con l'intenzione di accrescere un ulteriore anello alla catena della conoscenza, bensì unicamente con il desiderio di soddisfare la ricerca *à la page* confidando in una positiva valutazione da parte di chi è destinato all'avanzamento di carriera del *presunto* ed *improvvisato* ricercatore.

Il formato di un libro

Esistono che diversi formati di libri che si sono imposti nel tempo. All'epoca della nascita della tipografia non esisteva il sistema metrico decimale, diffuso ed introdotto a forza nelle terre conquistate da Napoleone³ assieme alla numerazione delle ore dalla mezzanotte, alla ghigliottina, ed ad a tante altre civiltà. Esistevano invece numerose misure locali: il braccio, il piede,...

In aggiunta, ogni misura variava da zona a zona, cosicché il braccio toscano non esprimeva la stessa misura di lunghezza del braccio romano o bolognese: ancora oggi sulle piazze di alcune nostre città, in prossimità del comune, si trovano incastonate nelle mura queste unità di misura. Non si guardi con sufficienza ad esse: si pensi che alcune popolazioni extraeuropee (gli inglesi) usano tuttora pollici e piedi (e relative frazioni) come unità di misura!

Quando s'iniziarono a stampare libri ci si trovava in un'era in cui appena allora la ragione iniziava a debellare la superstizione e la credulità: l'astronomia non aveva ancora soppiantato l'astrologia, né, tantomeno, la chimica debellato l'alchimia.

La tipografia non poteva prescindere dal contributo culturale che per tutto il basso impero e per l'intero medioevo i monaci e gli amanuensi avevano portato in questo campo, individuando loro stessi per primi nelle opere copiate pazientemente a mano, la struttura del libro nel giusto rapporto dimensionale (larghezza per altezza) in funzione del *carattere* usato, che era di un *corpo* straordinariamente grande rispetto a quello odierno.

Con l'introduzione di un carattere dal corpo più contenuto i libri andarono, seppur lentamente, ad assumere dimensioni più ridotte, e ciò contribuì a farlo divenire un *oggetto* non più ristretto alle biblioteche dei conventi e di poche case patrizie ma un bene che poteva diffondersi anche fra la media borghesia. Questo lento processo si completò soltanto nell'ottocento.

L'individuazione della forma rettangolare della pagina e delle sue misure, derivò soprattutto, se non esclusivamente, in un'esigenza di praticità: posizionare per ogni pagina il più possibile numero di righe in armonia con la lunghezza delle righe stesse (e della pagina) in modo da avere un'impostazione gradevole e quindi di facile lettura.

Il rapporto altezza per larghezza fu mutuato dunque dalle opere, che a loro volta devono aver risentito dell'influsso delle misure delle tavolette cerate che (un migliaio d'anni prima) nell'antica Roma gli scolari portavano con sé recandosi dal precettore. I primi tipografi andando alla ricerca di un'equazione, nel senso lato del termine, che soddisfacesse un criterio d'impaginazione tipografica, non si fondarono solo sulla tradizione dei formati librari degli amanuensi, ma ricorsero anche alla matematica cercando un rapporto che individuasse in modo soddisfacente le proporzioni della pagina (altezza e larghezza), consentendo al tempo stesso un'economia della carta, materiale non diffuso quanto oggi.

Nel fervore rinascimentale di studio del mondo latino e greco era stata recuperata la *sezione aurea*, ribattezzata *divina proporzione*.⁴ Quale miglior rapporto (altezza per larghezza) di quello fornito da un'espressione che sembrava possedere un potere magico di cui sfuggiva l'intima essenza? E fu così che su questo si fondò la costruzione dimensionale del libro.

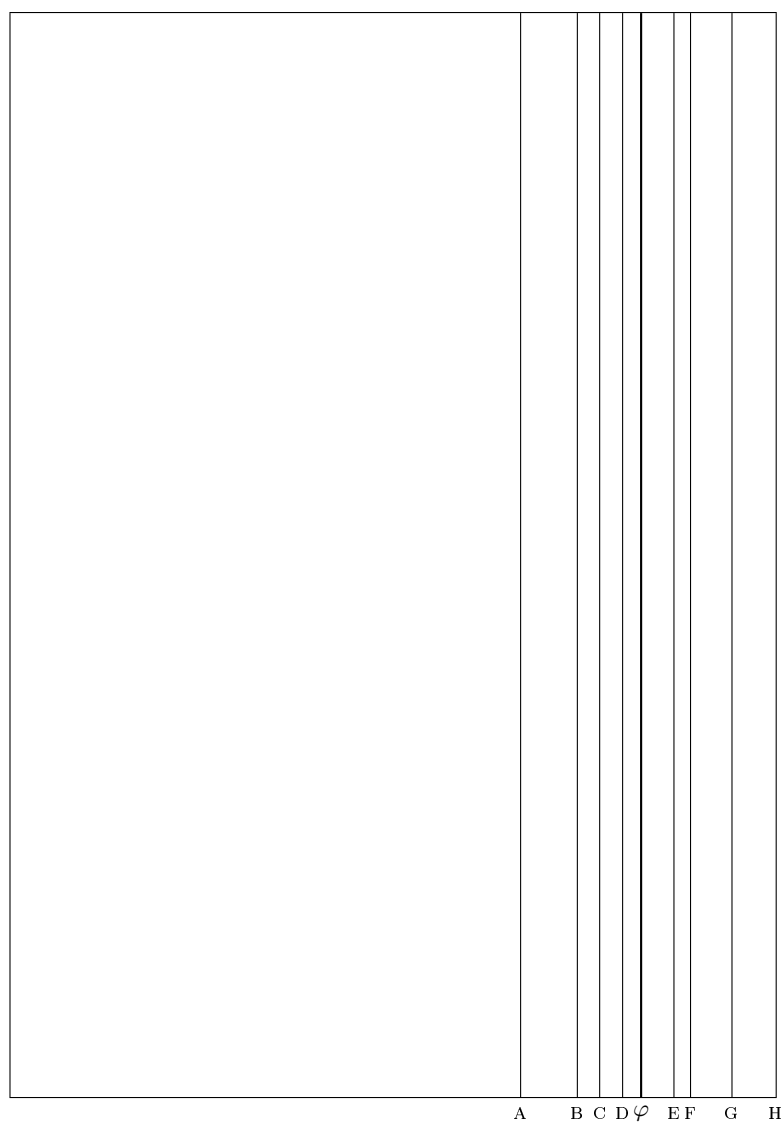
Alcuni di questi formati⁵ sono riportati nella figura 2.1, e rappresentano, in modo schematico, alcune delle proporzioni ammesse nella composizione di un libro. In figura 2.2 è rappresentato un esempio storico usato da Gutenberg nei suoi libri assieme alla geometria costruttiva che mostra come si pervenne a quelle impostazioni.⁶

3. L'adozione del sistema metrico decimale fu proposta da CONDORCET ed adottata in Francia nel 1799. Questa tematica sarà ripresa e sviluppata in appendice alla sezione A, a pagina 261.

4. La sezione aurea, espressa dal simbolo φ e misurata in 1,618, non è il solo esempio di rapporto che evidenzia la proporzionalità altezza per larghezza nell'impostazione di un libro: furono in uso anche altri rapporti da 1,25 : 1 ad 1,5 : 1, ... anche se non impostati ad espressioni matematiche dello stesso fascino del rapporto aureo.

5. Una disamina assai completa dei formati e dei loro rapporti si trova nel manuale di P. Wilson, *The memoir class*, [13, V, pag. 14 e segg.].

6. FABIANO BUSDRAGHI ha creato il pacchetto *layaureo* di cui ci si occuperà a pagina 357 che imposta le dimensioni della pagina tenendo conto del rapporto aureo.



A 2 : 1	D 5 : 3	F 3 : 2
B 9 : 5	φ 1.618 : 1 (φ : 1)	G 1.414 : 1 ($\sqrt{2}$: 1)
C 1.732 : 1 ($\sqrt{3}$: 1)	E 1.538 : 1	H 4 : 3

Figura 2.1: Proporzioni della pagina: alcuni esempi. Da P. WILSON, [13, I]

La sezione aurea o *divina proporzione*

Il rapporto espresso dal simbolo φ fu descritto per la prima volta intorno al 300 a.C. da Euclide, il noto matematico d'Alessandria d'Egitto, che lo chiamò proporzione estrema e media.

È comunque dal Rinascimento in poi che la sezione aurea, grazie a Luca Pacioli, ed alla sua opera *De divina proportione* acquisisce una sorta di significato magico. Nel suo lavoro il matematico analizzò le caratteristiche geometriche del corpo umano e si convinse che sulla proporzione di Euclide si fondasse gran parte del mondo naturale.

Tecnicamente parlando, la sezione aurea è la parte di segmento che esprime la media proporzionale fra il segmento intero e la parte restante di esso.

La sezione aurea è la parte di segmento che esprime la media proporzionale fra il segmento intero e la parte restante di esso.

Dato un segmento AB , s'individuì su questo il punto P tale che il segmento risulti suddiviso in due parti diseguali: AP e PB .

Il punto P è la *sezione aurea* del segmento AB se il rapporto tra l'intero segmento AB ed il segmento maggiore AP è uguale al rapporto tra il segmento maggiore ed il segmento minore.

La sezione aurea esige cioè che sia soddisfatta la seguente relazione: $(AP + PB) : AP = AP : PB$.

La proporzione rende l'equazione $a^2 - ab - b^2 = 0$ che risolta rende: $a_1 = 1,618$, $a_2 = -0,618$.

La sezione aurea di un segmento è data dal prodotto della lunghezza del segmento per 0,618 e si ottiene la lunghezza del segmento maggiore (nel caso AP).

Questo numero che presenta affinità con il π , in quanto al pari di esso è irrazionale, ma non è come lo stesso trascendente, presenta particolarità: se si aggiunge un'unità a φ si ottiene il suo quadrato (φ^2), se si sottrae un'unità si ottiene il suo reciproco ($\frac{1}{\varphi}$).

Poiché ovviamente il segmento si può sempre suddividere, la sezione aurea esprime un carattere di invariante algebrico, invariante che, si scoprì poi, è associato alle funzioni stesse della vita.

Gli antichi conoscevano molte delle proprietà del rapporto.

Sapevano che parti del corpo umano (ad esempio: falange, falangina e falangetta) sono in rapporto aureo fra loro ed applicarono alle loro opere tale rapporto. Il Partenone è costruito applicando le regole del rap-

porto aureo e Fidia plasmò le proprie statue secondo questo rapporto.

FEDERICO II costruì *Castel del Monte* secondo una vera e propria *orgia* di rapporto aureo: studi condotti da ALDO TAVOLARO conducono a questa determinazione mostrando come gli architetti abbiano operando applicando l'analemma di VITRUVIO.

I canoni classici dell'architettura si svilupparono secondo la sezione aurea e nel rinascimento essa rappresenta la chiave di volta per procedere ad una costruzione, per armonizzarla.

La *nascita di Venere* del BOTTICELLI, la *Gioconda* di LEONARDO, l'*ultima cena* di LEONARDO, tanto per fare degli esempi, sono tutti dipinti *costruiti* rispettando il rapporto aureo.

A queste evidenziazioni si pervenne assai spesso tramite il puro gioco numerico. Soltanto in seguito (FIBONACCI) si giunse ad una formulazione matematica soddisfacente del rapporto.

Quasi di fronte ad ogni nuova scoperta si è provato a vedere se a questa si adattasse il rapporto aureo, avendone spesso riscontri positivi. Così si è potuto constatare che la struttura del DNA è in rapporto aureo, che le piante crescono secondo la sequenza di Fibonacci,...

Esiste una formula che dà il valore della sezione aurea utilizzando soltanto il numero *base*, 1:

$$\varphi = 1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \frac{1}{1 + \dots}}}} \quad (2.1)$$

È probabile, anche se qui si sconfina nella *metamatemica* piuttosto che nella *fantamatemica*, che il rapporto aureo voglia indicarci qualcosa che ancora sfugge alla nostra indagine.

Attualmente il rapporto aureo è sottoposto a notevole critica: esemplare appare in proposito l'opera di MARIO LIVIO dal titolo *La sezione aurea*.^a

Le critiche si appuntano sul voler individuare e *reperire* ad ogni costo in un'opera d'arte un rettangolo aureo: se questo non si evidenzia, è chiaro che basta mutare i punti di riferimento perché appaia.

Esse contestano anche la presunta gradevolezza che deriverebbe all'occhio umano dal percepire figure composte in questo rapporto. Questa concezione che risale alle osservazioni di GUSTAV THEODOR FECHNER, è oggi caduta perché una serie di studi, fra cui quello di CRISTOPHER D. GREEN, Dipartimento di psicologia della New York University, ne ha mostrato l'infondatezza scientifica.

a. Rizzoli, 2003

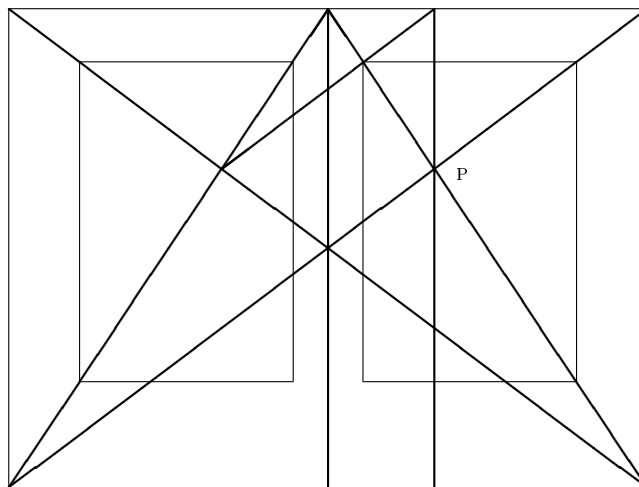


Figura 2.2: Costruzione del disegno della pagina-tipo di Gutenberg. Da P. WILSON, [13, I]

Le dimensioni dei lati di un foglio secondo il rapporto $b = \sqrt{2} a$ sono attualmente definite dallo standard ISO 216: cioè, il lato maggiore di un foglio (b) è espresso dalla $\sqrt{2}$ moltiplicata per il lato minore (a).

Rimangono vivi, secondo altre tipologie di rapporti, formati classici che si sono imposti nel tempo: il (*quarto*, l'*ottavo*, il *sedicesimo*,... ma tutti rispettano il rapporto di proporzionalità altezza per larghezza.

Tipologie di libri

Per quanto la frase che segue possa apparire di un'ovvietà lapalissiana, vorrei tuttavia far presente che il libro ideale di cui qui sto parlando è il libro destinato alla lettura che svolge la funzione di far conoscere il pensiero dell'autore, il libro demandato a tramandare il sapere sia diffondendo nozioni (testi tecnico-scientifici), sia suscitando nel lettore spinte emozionali e riflessive (testi letterari e filosofici in genere).

Altre tipologie di libri, come quelli destinati a raccogliere i dati per motivi d'ufficio, quali possono essere i libri-registro di un'attività commerciale, i libri notarili, i libri di carico e scarico delle merci, i libri contabili e quant'altro nel genere, non saranno prese in considerazione.

Questi libri, pur potendo essere utilissimi alle future generazioni per comprendere come avvenivano nel passato i rapporti commerciali, i trasporti, le transazioni, i traffici mercantili, ecc. non assolvono alla funzione primaria di diffondere conoscenze, bensì piuttosto di registrare dati per motivi esclusivamente interni alla persona od all'azienda.

Va comunque considerato che esistono libri, nati con la funzione primaria ed esclusiva di raccogliere dati, che assolvono invece alla funzione di diffondere le conoscenze.

Si tratta dei *cataloghi*. Si pensi ai cataloghi stellari, fotometrici e spettrometrici, ai cataloghi che contengono dati sull'attività sismologica del pianeta, a quelli che contengono dati sulle maree, sulla deriva dei continenti, sulle precipitazioni, sulla temperatura,...

Questi cataloghi consentono allo studioso delle future generazioni di avere a disposizione riferimenti basilari ed ottimali per i suoi studi.

Il libro elettronico

Questo breve *excursus* non sarebbe completo se non si accennasse ad una categoria che da qualche anno s'è affacciata all'orizzonte: il libro elettronico, un documento composto per essere consultato sullo schermo di un computer o di un lettore dedicato. Ma è questa una definizione che non ha ancora trovato unicità di accordi. Alla babele di definizioni segue poi la non standardizzazione dei formati che sono sia aperti sia proprietari.⁷

Fra i formati aperti va ricordato anzitutto OEBF (che si fonda sul markup XML) sviluppato dall'Open eBook Forum, un organismo che riunisce le più famose firme specializzate nel trattamento testi: Adobe, IBM, microsoft, IPM di Napoli, case editrici, associazioni del settore.

Ancora da ricordare è EBX (*Electronic Book Exchange*), che opera all'interno di OEBF, un organismo che si occupa dello sviluppo degli standard comuni nell'ambito della protezione dei diritti d'autore sui testi digitali. OEB può anche essere utilizzato quale formato *intermedio* per la creazione di e-book in formati proprietari, che consentano la protezione dei contenuti digitali: con questo standard sono compatibili microsoft Reader, MobiPocket, GoReader.

Fra i formati proprietari va ricordato anche PalmReader, affermatosi come lo standard per i palmari sfruttando un apposito linguaggio di marcatura il PML (*Palmar Markup Language*) non compatibile con lo standard OEB. I files sono generati nel formato proprietario .pdb tramite un'applicazione java dedicata.

Anche per i sistemi di lettura esistono dispositivi diversi. Si va dai sistemi dedicati che leggono esclusivamente un determinato tipo di file, ai palmari che leggono il file del libro ma sono nati prevalentemente per funzioni gestionali medio-piccole, ai PC (portatili o meno) in cui la lettura del file *librario* è un'opzione aggiuntiva, un altro software disponibile. In aggiunta, manca ancora una standardizzazione dimensionale ed univoca del libro elettronico: il nuovo formato stenta a trovare un formato d'impaginazione definitivo.

Generalmente vengono composti nel formato di 9 x 6 pollici, con un corpo di 12 punti per consentirne la lettura sui piccoli schermi, e sfuggono, almeno sinora, alle regole dell'impaginazione tipografica: non esiste né il *recto* né il *verso*, il capitolo inizia dove capita,...

La diffusione dei palmari ha accresciuto la *popolarità* dei libri elettronici, ma si è trattato, a mio parere, di una fiammata temporanea. Attualmente non esiste una grande effervescenza di prodotti attorno al libro elettronico, i cataloghi contengono pochi titoli, ed il grande pubblico non mostra ricettività per questo prodotto continuando a preferirgli il più pratico classico libro prodotto su supporto cartaceo.

Le parti di un libro

Un libro è un *insieme* di vari elementi.

Se si aderisce a quest'impostazione matematica, allora possono considerarsi distinti *sottoinsiemi* la copertina, il frontespizio, il formato delle pagine, l'intestazione dei capitoli, la larghezza e lunghezza del testo, il capolettera, le eventuali note, la bibliografia, l'indice,...

Sono queste caratteristiche che concorrono tutte assieme ad individuare una *certa* specie di libro, che lo distinguono e caratterizzano rispetto ad un altro della stessa serie o collana.

7. Ecco alcune delle definizioni proposte per il libro elettronico (*e-book*):

- secondo l'*Open eBook Forum* il libro elettronico è "a Literary Work in the form of a Digital Object, consisting of one or more standard unique identifiers, Metadata, and a Monographic body of Content, intended to be published and accessed electronically";
- secondo l'*EBX* il libro elettronico è "a digital object that is an electronic representation of a book";
- ANDREW COX, in un suo intervento su *Library & information briefings*, lo individuava come "texts downloaded from the web and read either on a PC or handheld device using special software or a web browser (which we will refer to as E-Books) or read on a dedicated piece of hardware (which we will refer to as an E-Book reader)".

L'insana disputa sul libro elettronico

Dal suo apparire il libro elettronico ha visto dividersi due schieramenti: chi sostiene l'improprietà della definizione di libro elettronico dovendosi intendere libro solo quello ottenuto col procedimento a stampa, dall'altra chi vede nell'e-book il futuro prossimo, la *dimensione* verso cui ci si dovrà incamminare.

E come di consueto quando di un problema si danno due possibili soluzioni, si costituiscono per germinazione spontanea due componenti di pensiero che rifiutano di comunicare arroccate sulle loro idee: una a difesa della tradizione, una che spinge verso il nuovo, perdendo così di vista il nocciolo del problema.

E qual è il nocciolo? La domanda da porsi è soltanto una: cos'è un libro?

Per risolvere la questione non occorre sfoderare arditi concetti, evocare teorie, invocare l'*immaterialità* della parola elettronica rispetto ad una presunta *materialità* della parola scritta, o discettare se il libro elettronico abbia un proprio *animus* come si assume per quello stampato. Si tratta di questioni più inesistenti che mal poste.

Credo che per libro si debba intendere il prodotto finito (ciò che ho tra le mani e sotto gli occhi), senza alcun riguardo al procedimento di composizione.

Un libro non è altro che un *contenitore* di concetti, idee, e pensieri, ... esposti in buona o mediocre forma, sensati o avulsi dalla realtà, questo è altro discorso, ma resta un contenitore. È la modalità con cui (ed in cui) concetti, idee e pensieri si manifestano e *materializzano* nell'istante in cui li percepisco.

Una considerazione basilare, più logica che sintattica, sembra sfuggire: *elettronico* è soltanto un aggettivo che nulla aggiunge e nulla toglie alla sostanza del libro: specifica unicamente una caratteristica diversa da quella cartacea.

Altra cosa è il pensiero che precede quella materializzazione. L'opera originale risiede lì, nell'attività dello scrivere pensando e del pensare scrivendo.

E cosa rileva a questo punto se si scrive con la penna od alla tastiera di un PC? Nulla. E cosa rileva se il pensiero dell'Autore sia espresso in un file o tramite un libro stampato tipograficamente con i consueti processi? Ancora nulla.

Dietro entrambe le rappresentazioni (schermo e stampa) c'è sempre un lavoro d'indagine, speculazione, e *politura*, ed occorre riflettere che un libro non cessa di essere un libro perché *offerto* in forma di file. Il modo in cui è generato è indifferente.

Un file di testo che *giace* nella rete, a prescindere

dal suo formato, è, a mio parere, un libro almeno dal momento in cui il suo autore lo ha reso disponibile.

L'atto di aprire il file, scaricarlo e stamparlo non lo fa divenire libro in quel preciso momento.

Se si cadesse nell'errore di non considerare libro un file, solo perché composto di dati in sequenza binaria, si potrebbe anche giungere alle conseguenze estreme di non considerare libro l'opera frutto di un procedimento meccanico, litografico o fotografico!

Irrilevante questione è se il libro elettronico esaurisca la sua funzione sullo schermo di un lettore dedicato: rilevante è la lettura in sé, e per essa l'apprendimento, non, ancora una volta, la modalità in cui questo è effettuato: schermo o carta. I *Sepolcri* degradano poeticamente se letti su un palmare?

Le potenzialità dell'e-book sono molteplici: esso consente di mostrare un testo, di linkare immagini, filmati e suoni, ...

Negare sulla base di una fantomatica *ultima tradizione* (che per essere l'ultima, come ricordava CESARE PAVESE, si risolve in non essere più la tradizione) cittadinanza di libro all'e-book, relegarlo ad asettico prodotto informatico, vuol dire ripetere errori del passato quando alla nascita della fotografia taluni sostennero che quest'ultima avrebbe finito con l'uccidere la pittura: e s'ebbero Boccioni e Picasso!

I fautori del libro cartaceo dovrebbero piuttosto sfoderare ben altre argomenti!

La leggibilità di un'opera a stampa non è in alcun modo eguagliabile a quella di un libro elettronico: si pensi all'operazione di sfogliatura delle pagine per riandare con la memoria visiva ad un passo annotato e si aggiunga il fastidio che si ha nella lettura a schermo. Quasi nessuno *regge* un tempo superiore a 15 minuti nella lettura di un documento a schermo: le pagine web sono in genere leggere ed abbondanti di link con cui si rinvia a documenti completi e ben impaginati da stampare prima di leggere.

I libri elettronici hanno maggiore funzionalità se impostati per essere stampati dopo essere stati *scaricati*. I puristi sostengono che in questo caso non si dovrebbe parlare di libri elettronici in senso stretto, bensì soltanto di composizione tipografica elettronica e distribuzione elettronica: da questa angolazione il libro elettronico ha sicuro futuro.

Senza approfondire la disputa mi limito ad osservare un ultimo argomento: la nostra generazione (la mia) ha appreso i primi elementi tracciando aste: è la più idonea ad emanare sentenze in materia?

Il libro è composto di fogli di vario tipo che assolvono a differenti funzioni. Alcuni fogli, di notevole grammatura,⁸ vanno a costituire la copertina.

Altri fogli, più numerosi, di grammatura leggera, di carta più o meno pregevole, a seconda

8. La grammatura è un elemento d'individuazione del tipo della carta in relazione allo spessore. Si esprime in grammi per metro quadro.

dell'edizione, accolgono il testo vero e proprio. Questi fogli sono le pagine del libro destinate alla lettura.

Pagine di copertina

Le pagine di copertina rappresentano l'involucro che tiene uniti, tramite la rilegatura, i fogli che costituiscono il volume. Nelle edizioni pregiate la copertina è foderata con cuoio o tela, mentre nelle edizioni economiche è costituita quasi sempre di carta plastificata di grammatura appena poco superiore a quella delle pagine.

Se la copertina è rigida il libro si dice confezionato come *incassato*, *brossurato* se si tratta di copertura morbida.

La copertina è costituita da due cartoni, detti *piatti*, che prendono il nome di *piatto superiore* o *copertina*, *prima di copertina*, e *piatto inferiore* o *quarta di copertina*. La seconda e terza di copertina (*verso* piatto superiore e *recto* piatto inferiore) non contengono in genere alcuna informazione.

Nel piatto superiore sono riportati il nome dell'autore, il titolo, l'editore ed il nome dell'eventuale collana cui appartiene il libro; nel piatto inferiore informazioni sull'autore, sull'opera, il codice ISBN.⁹

Piatto superiore ed inferiore sono uniti dalla rilegatura, detta anche *dorso*, costituita di materiale dello stesso tipo dei piatti. Nel dorso viene solitamente replicato il titolo dell'autore e dell'opera.

La copertina, specie nelle edizioni di un certo tenore, è avvolta da un foglio più lungo della copertina e su questa ripiegata all'interno.

Le parti ripiegate all'interno prendono il nome di *alette*, e normalmente vi si trova stampato (prima aletta) un succinto sommario dell'opera e (seconda aletta) una biografia dell'autore.

Spesso nei libri è presente anche la *fascetta*, striscia di carta apposta sulla copertina e ripiegata con delle alette su di essa, a fini esclusivamente pubblicitari.

Pagine di testo

Le pagine di un libro si distinguono in tre corpi principali secondo le diverse funzioni cui assolvono.

- Le prime pagine contengono informazioni relative all'autore ed al titolo: si tratta, come detto poco sopra, delle pagine di copertina. Le informazioni relative al titolo, all'autore ed all'editore, vengono di solito replicate nelle prime pagine interne. Seguono le informazioni sui diritti d'autore, la prefazione, l'introduzione, la dedica (eventuale) e gli indici generali.

La numerazione è romana maiuscola secondo lo standard della tipografia italiana, mentre L^AT_EX usa di default la numerazione romana minuscola.

Su queste pagine è in genere riportato un codice abbastanza incomprensibile composto da una serie di numeri divisi in due *stringhe* composto nella forma qui sotto presentata:

9. Il codice ISBN, acronimo di *International Standard Book Number*, venne ufficializzato, come identificativo delle opere, nel 1970 a seguito di varie conferenze internazionali che avevano prospettato l'esigenza di una individuazione numerica per ogni opera pubblicata. La presenza del codice attesta che

- l'opera è stampata da un editore registrato presso organi competenti;
- l'opera è inserita nel Giornale di libreria ed i librai possono risalire all'editore ed al distributore;
- titolo e nome d'autore sono elencati sul catalogo dei libri in commercio;
- l'opera è inserita nel circuito dell'editoria mondiale.

Il codice si compone di una serie di 10 cifre, di 4 parti ciascuna, che individuano il paese o l'area, la casa editrice ed il prodotto; un'ultima cifra è l'identificativo di controllo.

In vista di una carenza di codici, si sta pensando l'introduzione di una nuova sequenza numerica corrispondente all'europeo EAN che presenta il vantaggio di applicarsi anche ai *media* e non solo ai libri.

Diverso dall'ISBN è il bollino apposto su ogni opera da parte della SIAE, *Società italiana* [degli] *autori* [ed] *editori* che ha lo scopo di proteggere l'autore dall'editore curando che quest'ultimo non stampi un numero maggiore di copie di quelle concordate senza il permesso dell'autore.

07 06 05 04 03 02 01 15 14 13 12 11 10 9

I due gruppi di cifre si leggono entrambi all'incontrario (da destra verso sinistra) e rappresentano, rispettivamente, gli anni di pubblicazione dell'opera ed il numero delle copie stampate o ristampate: i valori sono quindi rappresentati dalle due ultime cifre.

Così, nel caso dell'esempio proposto, le due stringhe indicano che:

1. nel 2001 (prima edizione) sono state stampate 9 copie;
2. nel 2002 (seconda edizione) sono state (ri)stampate 10 copie;
3. nel 2003 (terza edizione) sono state (ri)stampate 11 copie, e così via dicendo.

In alcuni casi le case editrici confondono edizione e ristampa.

- A queste pagine segue il contenuto vero e proprio, il testo, articolato in capitoli ed a volte in parti. La numerazione è arabica. È questa la parte che viene definita *main matter*.
- L'ultima parte del libro contiene l'indice analitico, la bibliografia, i ringraziamenti. In alcuni casi si possono trovare in quest'ultima parte anche delle foto relative ad argomenti trattati nel corso del testo, un glossario, delle tabelle.

Questa parte prende il nome di *back matter* e prosegue la numerazione romana. Eventuali ulteriori capitoli, o appendici, inseriti cominciano con una nuova numerazione (da 1 o dalla lettera A) ed i capitoli e le appendici in questa parte, a meno che non vengano forniti appositi comandi, possono cominciare anche sul *verso*.

L'ultima pagina stampata contiene a volte il cosiddetto *colophon*, letteralmente: coda, estremità: vi sono indicate informazioni varie circa la composizione, la metodologia usata, ...¹⁰

Particolarità delle prime pagine di testo sono il *frontespizio* e gli *ex libris*.

Il frontespizio è la pagina, di rito posta all'inizio dell'opera, che mostra dettagliate informazioni sull'opera e sull'autore.

All'inizio il frontespizio prese la forma di un componimento poetico, arricchendosi di decorazioni e sovente confondendosi con la dedica od esplicitando le intenzioni dell'autore. Con l'epoca moderna le informazioni in esso contenute sono state trasportate in copertina.

Gli *ex libris* sono invece etichette incollate, talvolta sulla copertina, più spesso sulla prima pagina bianca disponibile del libro, dal proprietario del libro, e contengono il nome di questi. Spesso anche uno stemma. Si trovano tuttora utilizzate su edizioni pregiate.

Leggibilità di un testo

La leggibilità di un testo è in funzione di alcune variabili che ne riguardano tanto la struttura logico-sintattica quanto l'impostazione tipografica.

Pertanto, prima di affrontare nel capitolo seguente i particolari logico-tecnici che presiedono all'impostazione delle pagine di un libro, svolgerò alcune considerazioni sulla modalità con cui una pagina si presenta al lettore, sulla sua *leggibilità*.

Il procedimento elementare d'impostazione tipografica che si attiva quando si scrive una semplice lettera,¹¹ viene ripetuto ed rispettato nell'impostazione del libro per ogni sua pagina, dal momento che l'impostazione di un libro non può essere *umorale*, ma deve invece rispettare le impostazioni generali che si sono affermate nel tempo, senza che queste sopravanzino il contenuto, proiettare uno stile dell'autore e della casa editrice (se esiste).

Questo procedimento d'impostazione viene ripetuto ed osservato per ogni pagina del libro,

L'importanza del rispetto di queste regole discende non solo dalla filosofia compositiva, bensì anche dalla basilare considerazione che un libro prima di essere letto viene *visto*, meglio, osservato:

10. Vedi, in proposito, a pagina 485.

11. In questo caso l'accuratezza del processo tipografico risentirà anche di dati particolarmente soggettivi, quali il nostro stato d'animo, la nostra educazione (ed abitudine) a scrivere in buona o cattiva grafia, il metodo d'ordine che ci piace dare alle cose intorno,...

se lo sguardo è più o meno superficiale dipende unicamente dalla capacità di concentrazione del lettore.

Il primo momento di confidenzialità con un libro, il primo contatto, è dunque visivo: la lettura giunge in un secondo momento. Questo momento deve già essere idoneo ad attrarre il lettore. L'occhio osserva l'impaginazione, l'articolazione dell'opera, ecc. È questo un processo che si svolge a livello inconscio senza averne la piena consapevolezza.

All'impatto visivo segue la lettura del testo. Questa, specie se non integrata con immagini, disegni o grafici, avviene in modalità che, più che lineare, si può definire *seriale*. Il lettore cioè segue con gli occhi il filo della narrazione stesa per lui dall'autore, al pari di un uditore che segua il discorso di un conferenziere. La lettura non è sillabica, ma per parole e gruppi di parole. Il lettore riconosce la scrittura della parola *casa* o *albero* come il suo sguardo si posa sopra quel gruppo di lettere, e non la scandisce; ugualmente vengono istantaneamente riconosciuti gruppi di parole idiomatiche come *per lo più*, *dal momento che*, *in considerazione del fatto che*, ... Si tratta di espressioni cui il lettore è abituato, e quindi egli scorre sulla linea all'identificazione di quanto gli è già noto.

Non si ha, generalmente, lettura *seriale* osservando a schermo una pagina web.¹² Peraltro esistono eccellenti pagine web costruite in modo seriale. Fra queste mi piace annotare il sito del $\text{\texttt{qJr}}$,¹³ dove la pagina di presentazione è impostata appunto in modo seriale. L'occhio *scannerizza* un suggerimento d'informazione dopo l'altro ed accede alle pagine relative ai link in sequenza.

Gli elementi d'impostazione della leggibilità di un libro saranno trattati nel prossimo capitolo.

2.2 La marcatura logica

Chiunque abbia atteso alla stesura di una tesi di laurea ricorderà senz'altro le istruzioni del proprio relatore sul modo di impaginare, sulla misura dell'interlinea, sulla bibliografia disposta alla fine della tesi, sulle modalità di costruire l'indice e strutturare i capitoli.

Dal momento che $\text{\texttt{L\^AT\^EX}}$ ¹⁴ fa tutte queste cose, per fargliele fare bene bisogna che siano rispettate almeno due condizioni: a) che si pensi *ab origine* il documento secondo queste regole in modo di impartire le debite istruzioni per farlo eseguire come si desidera; b) che si conoscano i fondamenti della tipografia.

Questa premessa introduce alla nozione di *markup*, diremmo meglio in italiano, al discorso sulla marcatura logica.

Se consegnassimo un documento ad un tipografo per la stampa dovremmo indicargli tramite istruzioni convenzionali la parola da spostare più in alto, quella da mettere in corsivo, quella in neretto. . . Di questo si occupa $\text{\texttt{L\^AT\^EX}}$ tramite convenzioni del proprio linguaggio di programmazione definendo appositi campi d'azione (ambienti) del markup.

La notazione tipografica chiamata *formatting markup* è quella che sovrintende alla composizione dello stile del documento nelle composizioni tipografiche a filosofia WYSIWYG. Quando i computer si diffusero il markup divenne un linguaggio di comandi di formattazione del testo scritto con un editor, e soprattutto un mezzo per comunicare alla stampante il testo prodotto.

Diverse case costruttrici svilupparono i propri markup, giungendosi, come di consueto, ad una pluralità caotica di formati, e riconoscendosi infine dopo lunghe dispute la necessità di sviluppare un *markup generico*.

12. In questo caso, specie se si tratta di pagina di presentazione del sito, l'occhio *saltella* da un elemento all'altro, perché la pagina web è in genere, scioccamente costruita con una miriade di elementi compositivi sovente del tutto estranei fra loro, con l'unica funzionalità di attrarre l'utente facendogli credere di trovarsi dinanzi a qualcosa di eccezionale, alla presenza cioè di un sito ricco di informazioni.

13. $\text{\texttt{qJr}}$ è acronimo del Gruppo Utilizzatori Italiani di $\text{\texttt{T\^E\textsubscript{X}}}$. Il sito web è all'indirizzo www.guit.sssup.it.

14. D'ora innanzi, pur facendo riferimento sempre all'ultima versione di questo linguaggio ($\text{\texttt{L\^AT\^EX 2\epsilon}}$) si scriverà sempre $\text{\texttt{L\^AT\^EX}}$. Il nome $\text{\texttt{L\^AT\^EX}}$ deriva per via naturale dalla commistione operata da Leslie Lamport al pacchetto originario di Knuth tramite l'anteposizione delle proprie iniziali (LA) al nome $\text{\texttt{T\^E\textsubscript{X}}}$.

Il cosiddetto *markup generico* è un codice chiamato GML (*Generic Markup Language*) che definisce la struttura del documento individuandone le basilari componenti logiche: capitoli, intestazioni, paragrafi, note, bibliografia, riferimenti,...

Nel 1986 fu definito SGML lo *Standard Generic Markup Language* per distinguere il contenuto del documento dalla possibili forme di rappresentazione visuali. Con questo termine si significa che un documento SGML può essere convertito in HTML, L^AT_EX, PostScript, PDF, Lout,... e qualsiasi altro formato si voglia quando a monte siano state stabilite una volta per tutte le regole per questa conversione.

Requisito basilare per la conversione è l'individuazione della struttura formale del documento che si ottiene scrivendo una DTD (*Document Type Definition*).¹⁵

Se questo è il vantaggio tecnico-professionale, esiste un altro vantaggio pratico che non va trascurato. Tramite l'uso di una marcatura logica l'autore (che può alla fine confondersi con il tipografo come è tendenza comune di chi usi T_EX e prodotti derivati) può completamente distrarsi dal risultato finale e concentrarsi sul lavoro, gli sarà sufficiente fissare in un primo momento gli stili e le convenzioni.¹⁶

Qualora l'autore decidesse in seguito di mutare alcune di queste convenzioni (od anche tutte) sarà sufficiente impartire un'istruzione al linguaggio di programmazione e l'impaginazione avverrà secondo la nuova convenzione stabilita.

All'inizio della scrittura di questi *Appunti* nella loro prima versione, ad esempio, avevo segnato tutti nomi dei pacchetti in neretto (il cosiddetto "bold") scrivendole con lo stesso carattere del testo. Quando mi sono reso conto che l'effetto visivo non era (almeno secondo me) gradevole ed ho deciso di scriverle in SansSerif, è stato sufficiente impartire una sola istruzione perché tutte mutassero, ma questo è stato reso possibile dal fatto che prima avevo comunque stabilito una convenzione di scrittura. Pensate a quali difficoltà sarei andato incontro se ne avessi scritta una in corsivo, una in maiuscoletto, una col carattere più piccolo,... insomma senza alcuna convenzione.

Se con T_EX e L^AT_EX la possibilità di divenire editori di se stessi, di far conoscere le proprie idee esprimendole in modo professionalmente gradevole è a portata di mano di chiunque, la circostanza dovrebbe far riflettere, a mio parere, chi si ostina nell'uso dei word-processor, cioè nelle scorciatoie che, anche se talvolta prevedono l'uso di un markup, tuttavia non se lo vedono mai usato, perché la tentazione di ottenere tutto e subito è troppo forte, quanto poi, però, è forte la delusione nel trovarsi dinanzi ad un documento indegno di presentazione.

Prima di terminare questa breve digressione ricordo che i linguaggi di markup si sogliono distinguere in linguaggi di tipo procedurale e linguaggi di tipo descrittivo: i primi specificano le procedure con cui trattare il testo fornendo istruzioni per visualizzarlo, per i secondi la rappresentazione visiva è invece lasciata al software che si occupa, di volta in volta, di riprodurli.

A puro titolo di esempio, appartengono al primo tipo T_EX, TROFF, Script, al secondo SGML, XML, HTML.

2.3 Elementi della pagina

Ogni pagina di un libro è situata su una struttura chiamata *gabbia*. Questa, come suggerisce il nome, è la struttura all'interno della quale si deve disporre il testo: va costruita affinché il testo

15. Una trattazione esauriente di questi argomenti si trova in PAOLO LULLI [10, I, a pag. 69 e segg.], op. citata, ed a quella si fa rinvio per approfondimenti.

16. Questa affermazione, che si trova in tutti i testi e che costituisce un cardine della filosofia T_EX e L^AT_EX, è in realtà tanto gratuita quanto apodittica.

Io non sarò certo un grande esperto, è senz'altro vero, ma disinteressarmi di L^AT_EX mi è riuscito soltanto quando scrivevo del testo su delle routine già testate. Quasi ogni volta che ho introdotto un nuovo pacchetto od una nuova istruzione ho dovuto dedicare al software tutto il tempo necessario che mi serviva per comprendere le impostazioni da dare per non ottenere messaggi d'errore. Che sia questo il divertimento?

vi possa essere ricompreso con giustezza in tutte le possibili varianze senza che si abbia un'idea di disordine: questo intendono i paesi di lingua inglese quando parlano di layout.

All'interno della gabbia si trovano le varie *parti di testo* concatenate fra di loro da una sequela coerente di ragionamenti svolti in maniera piana e semplice, e presentati, come s'è già detto, in modalità seriale.¹⁷

Nella singola pagina il testo si dispone allora in obbedienza a regole d'impostazione che sono:

- d'ordine logico-sintattico;
- d'ordine grafico, quali possono essere, a puro titolo di esempio, il posizionamento delle testatine, delle sezioni, la giustezza dei paragrafi;
- di scrittura, ossia il corpo di regole logiche, sintattiche e grammaticali che devono risiedere all'interno di ciascun paragrafo posizionato nella pagina e che devono legare fra loro i vari paragrafi, le varie sezioni ed i vari capitoli in maniera coerente.

Il secondo degli elementi elencati, pure trattato qui sommariamente, formerà l'essenza principale di questi *Appunti*.

Elementi di ordine logico-sintattico

Questi elementi che attengono al ragionamento svolto dall'autore si estrinsecano principalmente in due unità elementari: il paragrafo ed il periodo.

Il paragrafo

Il paragrafo (espresso anche dal simbolo §) può essere inteso come la più importante *unità basilare di comunicazione* nel discorso. Ogni volta che si ha a che fare con un paragrafo si ha che fare con un momento del pensiero, e quindi con un momento della comunicazione.

Un paragrafo deve terminare, *andare a capo* come si dice comunemente, solo quando inizia un nuovo pensiero, solo quando si introduce un elemento di riflessione nuovo. Anche dalla corretta concatenazione dei paragrafi nasce l'opera perfetta, sia in senso tecnico, quanto artistico, quanto ancora comunicativo.

Spesso capita di leggere testi, di qualsivoglia specie, in cui l'andare a capo è del tutto casuale od in cui in uno stesso paragrafo sono enunciate idee non in consonanza fra di loro.

Questo è un errore sia dal punto di vista della strutturazione del testo, che dal punto di vista della comunicazione.

Si osservino i paragrafi immediatamente sotto il titolo della sezione. Nel primo si è data la definizione di paragrafo con cenno alla sua funzione. Nel secondo si è ulteriormente spiegato un concetto. I due paragrafi potevano in questo caso essere anche legati, ma ne sarebbe risultato un paragrafo troppo lungo, come il presente, che avrebbe stancato il lettore non tenendo desta la sua attenzione. Il seguente è esplicativo. Il paragrafo che si sta leggendo, infine, doveva assolutamente essere *staccato* poiché rappresentava un'ulteriore grado di descrizione.

L'*andare a capo* al termine di un paragrafo è consuetudine relativamente recente. Negli antichi testi (greco, romano, medievale, ed anche moltissimi del quattrocento) al termine del paragrafo non si usava andare a capo, ma si poneva il simbolo ¶ derivato dalla lettera greca Π, usato, più che per terminare il paragrafo, per segnalarne l'inizio di uno nuovo.

17. Proprio questa "serialità" su cui mi soffermo ancora una volta, non dovrebbe mai far dimenticare il destinatario finale dell'opera che può anche essere del tutto *digiuno* di quel particolare argomento, com'è generalmente di norma! A meno di non far apparire a quest'ultimo l'opera incomprensibile, è necessario usare la massima chiarezza ed il richiamo di tutti i concetti basilari: in una parola, nulla deve essere dato per scontato e per conosciuto. Dovrà essere il lettore, in grado allo sviluppo raggiunto, a sorvolare parti che giudicherà giustamente –per lui– elementari; ma saranno proprio quelle parti *elementari* che interesseranno i del tutto ignari dell'argomento.

La cattiva *abitudine* di sorvolare su concetti elementari si riscontra spessissimo in ambiente universitario e scolastico allorché nello scrivere libri l'autore pensa prevalentemente, non all'utente finale: lo *studente*, bensì al *collega della porta accanto*, e si cura spropositatamente del fatto che questi possa criticare il lavoro.

Successivamente, introdotta la consuetudine di andare a capo con un nuovo paragrafo, si iniziò a distinguere l'inizio del paragrafo tramite un'ulteriore caratterizzazione: l'*indentatura*, vedi in proposito a pagina 82.

PER DISTINGUERE IL PRIMO CAPOVERSO DAGLI ALTRI, si proseguì l'usanza dei libri medievali di evidenziare la prima lettera racchiudendola in una ricca decorativa miniatura, e s'introdusse l'uso del *capolettera* facendo in modo che la prima lettera d'inizio capitolo (o d'inizio libro) si estendesse per la lunghezza di più linee del paragrafo, come qui mostrato.

In genere questa lettera è rientrante ma può anche essere fuori della struttura del paragrafo ed emergente da questo. Alcune parole che seguono il capolettera vengono scritte, come qui mostrato, in carattere maiuscolo o maiuscoletto. Il capolettera si trova trattato alla sezione 16.1.

Il periodo

Il *periodo* è al pari del paragrafo un'unità di comunicazione, ma più piccola di questa.

È ovvio che ogni paragrafo è composto di più periodi. Il paragrafo a periodo unico si usa quando si voglia *sentenziare* o enfatizzare un periodo che è per lo più breve.

Elementi di ordine grafico

Le impostazioni grafiche sono relative a componenti delle pagine ideate per evidenziare parti del discorso. Esse comprendono molteplici descrizioni, e l'elenco qui fattone non è esaustivo.

Il carattere

Nello scegliere un tipo di carattere si deve pensare al rapporto che si genera fra questo e chi legge. La principale dote del carattere in uso dovrebbe essere la *discrezione*: il lettore non deve cioè notare il carattere né, tantomeno, essere infastidito da esso: esso deve piuttosto *scorrere tacitamente sotto il suo sguardo*, lasciandogli la possibilità di concentrarsi sul testo non distraendolo.

Il carattere cioè non deve essere la prima cosa ad attrarre l'attenzione. Il suo uso deve essere *univoco* per tutto il testo senza subire mutazioni.

Soltanto in determinati casi, come quello del capolettera, delle testatine, di eventuali riquadri, ... allorché svolge una funzione di attrazione particolare è ammessa l'enfatizzazione del carattere od addirittura una mutazione dello stesso.

Né bisogna incorrere nella tentazione di usare la moltitudine di caratteri disponibili con l'avvento del personal computer, dal momento che questi sono più inutili che inservibili.

È buona norma prendere in esame due o tre font al massimo, scegliendo al più se usare un carattere con o senza grazie, ma di questo vedi appresso.

È necessario conoscere inoltre alcune impostazioni tipografiche basilari come il corpo, le dimensioni e la scala dei singoli caratteri, misure che, come dovrebbe essere noto, sono espresse in pica e punti.¹⁸

Spazi bianchi e spazi riempiti

Anche ponendo la massima cura nell'assicurare un'eccellente proporzionalità fra caratteri a stampa e spazi bianchi, tuttavia accade a volte che si verifichi il formarsi dei cosiddetti *canaletti*.

I canaletti, o *fumicelli* come li chiama qualcuno, sono quelle righe bianche che talvolta si formano casualmente sulla pagina per via degli spazi bianchi fra una parola e l'altra e che visti dall'alto verso il basso forniscono proprio l'idea di un rivolo tortuoso.

Questi vanno rimossi manualmente riposizionando il testo, modificando qualche parola, spazian-
do diversamente, spezzando la parola nell'andare a capo.

18. Le misure tipografiche sono brevemente trattate a pagina 125.

Testo allineato

Il testo allineato a destra, la cosiddetta *bandiera a destra* va evitato quanto più possibile, e comunque limitato alle sole dediche, epigrafi, ed a qualche citazione.

Un lungo testo allineato a destra, presentando righe di lunghezza variabile, stanca la lettura essendo noi abituati a leggere da sinistra a destra in costanza di lunghezza. È situazione ottimale che le righe di testo abbiano tutte la stessa lunghezza.

Spaziature verticali e orizzontali

Queste spaziature debbono rispettare la proporzionalità ed essere in funzione, rispettivamente, del corpo del carattere e della spaziatura fra parole. Curare ed aggiustare, se necessario, in quest'ultimo caso la sillabazione in quanto la sillabazione non è sempre ottimale

Elenchi, tabelle. . .

Elenchi, tabelle, grafici, . . . saranno esaminate nelle apposite sezioni. Qui ci si limita ad osservare che tali “elementi” debbono essere, anch'essi, armonicamente disposti e compilati con cura nel rispetto dell'impostazione grafica della pagina e del font in uso.

Caratteristiche di un documento

Un documento graficamente presentabile si distingue per:

- giustezza larghezza della colonna all'interno della quale si distribuisce il testo. La giustificazione del testo può essere ovviamente sia orizzontale che verticale;
- fonte (in inglese chiamata *font*) a disposizione che fa riferimento ad una determinata *famiglia*: la fonte rappresenta un set di caratteri fra loro composti nello stesso *stile* e compatibili, cioè *gradevoli* alla vista: il maiuscolo, il maiuscoletto, il corsivo, . . . Le dimensioni della fonte sono espresse in punti: 72,27 punti corrispondono ad un pollice;
- legato che unisce determinati caratteri. Per esempio i caratteri *ff* e *ffi*, divengono una volta che sia stato processato il file, *ff* e *ffi*, il che, naturalmente, non avviene con gli editor tipo word: Ventura, *vedi* in proposito quanto detto in introduzione, prima del 1990 realizzava già il legato e lo schema a pagina 24.

La scelta del carattere è uno degli elementi determinanti dell'impostazione tipografica dell'opera perché serve, assieme alla serie ed al corpo, ad individuare e costituire la fisionomia grafica dell'edizione.

Le considerazioni che conducono alla scelta del tipo di carattere sono quelle qui appresso rappresentate, per quanto occorre evidenziare che l'elenco presentato non esaurisce i criteri da tenere in evidenza per la scelta di un carattere:

- intonazione del carattere al testo: un carattere palatino risulta assai poco adatto ad un testo scientifico; *realizzerebbe* quella che si chiama una *sfasatura* tipografica;¹⁹
- armonizzazione del carattere con lo stile delle illustrazioni;
- completezza della fonte cioè la necessità che la fonte del carattere sia fornita dei corsivi, del neretto, maiuscolo, maiuscoletto, . . .

19. La non idoneità dello stile palatino alla matematica non riflette un'incompletezza di font, bensì soltanto, secondo il gusto personale, un'inidoneità ed insufficienza stilistica di quel tipo di font rispetto alla funzione cui è addetto.

Elementi di impostazione della scrittura

Per impostazioni della scrittura s'intende *la conformità della scrittura al complesso delle norme grammaticali e logico-sintattiche che disciplinano in lingua scritta la formale compiuta composizione di un testo*.

Queste regole, frutto anche di convenzioni maturatesi nel tempo, obbediscono non solo alla composizione del testo secondo regole grammaticale, bensì anche alla *creazione* dello *stile* secondo il quale l'autore, più o meno coscientemente, è abituato a scrivere.

Il frutto dell'*obbedienza* a queste regole: grammaticali e logico sintattiche da una parte, consuetudinarie e connaturate alla natura dell'individuo dall'altra, è ciò che, in ultima analisi, genera lo stile.

Stile

Lo stile cui qui si fa cenno è lo *stile letterario in senso proprio* che assolve all'esigenza di creare un documento secondo una certa uniformità vista in relazione a due fattori:

- l'uniformità all'interno del documento;
- la riconducibilità ad altri documenti del medesimo tipo.

È questo un fatto non solo puramente edonistico, ma che risponde ad un'esigenza tecnica maturata nel tempo: un documento tecnico ha un'impostazione diversa da un manuale di storia dell'arte.

Queste condizioni adempiono al compito di comporre un documento professionale.

2.4 Composizione del testo

La composizione del testo segue le regole dello stile, della sintassi e della grammatica che si presuppone conosciuta,²⁰ come pure la sintassi; nel caso malaugurato si fosse usi parlare come alcuni ex magistrati, si abbandoni pure l'arte dello scrivere e ci si limiti ai graffiti: in alternativa ci si può dare alla politica.

La grammatica non si risolve soltanto in una serie di regole (quali, ad esempio, considerare "lui" complemento oggetto e non soggetto come spesso accade), ma anche in una serie di altre regole solitamente ignorate perché mai insegnate.

La sintassi attiene alla costruzione del periodo da svolgere secondo regole codificatesi, quali, ad esempio, quelle della *consecutio temporum* (: il presente *lega* con il presente, il tempo passato con il tempo passato,...), dei periodi ipotetici, delle forme dubitative, interrogative, delle figure retoriche, ecc.

Tanto premesso, qui ci si soffermerà quindi unicamente su alcune particolarità relative alla punteggiatura, agli accenti,...

Punteggiatura

I segni di punteggiatura si usano per separare una parola dall'altra, un periodo dall'altro, per delimitare una frase. I simboli di punteggiatura vanno attaccati, per convenzione, alla parola che li precede²¹ e separati da una successiva parola tramite uno spazio.²²

20. Nel dubbio è bene una visita al sito dell'Accademia della Crusca.

21. Diverse *correnti di pensiero*, e di conseguenza diversi tipi di scrittura, si constatano nel caso in cui alla parola, assieme al segno di punteggiatura, sia collegato un richiamo di nota. Ho visto spesso scritto prima il numero di nota e poi il segno di punteggiatura, ma è un modo di scrivere che mi sembra francamente brutto ed antiestetico.

Io considero che prima si chiuda il periodare (con il punto, la virgola, il punto e virgola, ecc.) e poi si fa riferimento a nota, ma è un'opinione basata sul mio gusto.

22. Diversamente dall'italiano, nella lingua francese il punto, il punto e virgola, i due punti si staccano dalla parola che seguono come nei seguenti esempi: *j'ai cru d'oublier ; parlez !*

Le regole della punteggiatura dette anche di *interpunzione* seguono le regole canoniche di scolastica memoria, secondo cui ad ogni segno è affidata una funzione di sospensione del discorso, più o meno lunga a seconda del segno stesso:

- , una pausa breve (una misura);
- ; una pausa più lunga (due misure);
- : (valenza *esplicativa*) la frase che segue esplicita quanto già espresso (due misure);
- . pausa ancora più lunga (circa tre misure);
- ! valenza del punto fermo, rafforza il pensiero espresso (circa tre misure);
- ? valenza del punto fermo, muta l'intonazione della frase (circa tre misure);
- ... pausa leggermente più lunga di tre misure.

I puntini di espressione “...” sono generalmente in numero di tre e servono a sospendere il discorso, a far intendere senza dire o ad esprimere una tacita reiterazione di quanto appena detto. Questi possono esser e attaccati alla parola che li precede od anche a quella che li segue a seconda dell'andamento della frase. Quando collocati alla fine di un periodo non viene aggiunto il punto. Non vanno scritti digitando tre volte il punto fermo, ma tramite un particolare comando che vedremo a pagina 100.

Forme anomale di punteggiatura: parentesi, trattini, virgolette, ecc.

Le parentesi Le parentesi tonde vanno considerate come segni di punteggiatura, ancorché di secondo genere, e servono ad evidenziare, al pari delle virgolette e dei trattini (detti anche lineette), un inciso all'interno di una frase.

Le parentesi di apertura e chiusura vanno separate con uno spazio dalle parole che le precedono e seguono, mentre le parole interne alle parentesi vanno attaccate a queste. Il testo fra virgolette, ad esempio l'avverbio “stancamente” ha in lettura il medesimo effetto del testo fra parentesi.

Virgolette In lingua francese si usano le virgolette cosiddette uncinato: «.....», mentre il tedesco usa quest'altro tipo di virgolette: ».....«.

Lineette La lineetta – serve ad introdurre un discorso diretto od un inciso.

Altre forme La locuzione ecc. alla fine del periodo conclude la frase stessa ed è seguita dalla lettera maiuscola. Si usa un solo puntino.

Accenti

L'accentazione riguarda sia le vocali delle parole in cui il suono si rafforza sull'ultima sillaba, sia alcune vocali accentate talvolta nel corpo della parola che altrimenti assumerebbe un diverso significato, ad esempio *ancóra* ed *àncora*.²³

Mentre per alcuni accenti non esistono problemi perché già impostati sulla tastiera del PC, si assiste spesso per altri accenti ad una notevole confusione, come se l'utente battesse a caso la prima lettera disponibile.

Si ricordano qui di seguito le regole:

23. Si noti che l'accentazione, al pari dell'uso delle doppie, è propria di alcune lingue che hanno raggiunto un alto grado di raffinatezza e perfezione: fa eccezione la lingua spagnola che pur non conoscendo un eccessivo uso di doppie nella forma scritta tende comunque ad evidenziarlo nella pronuncia. Gli anglosassoni e le lingue dell'est non conoscono l'uso delle doppie, e quando le lettere risultano accentate è per mutare il loro suono profondamente.

- La lettera *e* con accento grave è relativa al verbo ausiliare *essere*: *egli è un bravo ragazzo*: quando compare all’inizio del paragrafo la scrittura maiuscola corretta della lettera è questa: *È* e non questa: *E’* come invece spesso si nota. La lettera ha inoltre accento grave nei nomi propri *Giosuè, Noè, Mosè*, sui francesismi e negli altri casi come sulle parole: *ohimè, ahimè, cioè, diè, gile, piè, caffè, scimpanzè*.
 - La lettera *e* ha accento acuto (*é*) in parole come: *affé, testé, ché perché, poiché, giacché, dacché* e così via dicendo. La lettera vuole ancora l’accento acuto nelle terze persone singolari dei passati remoti terminanti (alla prima persona) in *-éi*, come *godé, temé, risiedé* et similia. Sulla parola *tre* non si pone l’accento, mentre è buon uso porlo sulle parole composte tipo *ventitré, trentatré*, ecc. L’accento è ancora acuto su *né* e sul pronome *sé*: non si pone l’accento quando il pronome è seguito dal rafforzativo: *disse a se stesso*.
 - Non vogliono l’accento alcuni monosillabi verbali e locativi: *sto, fa, qui, qua*.
 - Vogliono l’accento i monosillabi locativi *lì* e *là*.
 - L’avverbio affermativo *sì* ha accento grave e si distingue dal *si* pronome personale.
 - Una particolare forma di accento detta *tronca* è riservata sia a qualche aggettivo sia a diversi verbi. Esempi: *di’ qualcosa, dammi un po’ d’acqua; fa’ questo, da’ senso alla tua vita!*. Negli ultimi due esempi i verbi *dare* e *fare* vogliono l’accento tronco perché *truncature* delle voci “*dai*” e “*fai*”.
- Un caso particolare da ricordare è quello del verbo “*dare*” le cui forme verbali si possono anche confondere con la particella. Si fanno i seguenti esempi:
- *da’ buon esempio*: in questo caso *da’* è forma tronca dell’imperativo “*dai*” dal verbo *dare*;
 - *egli dà un buon esempio di sé*: in questo caso *dà* è terza persona singolare del verbo *dare* e si scrive con l’accento per distinguerlo dal “*da*” (: ex latino);
 - *io vengo da Todi*: la particella (*da* in questo caso esprime il moto da luogo (ex latino) e non ha nulla a che vedere con il verbo *dare*, per cui si scrive senza accento);
- L’uso dell’accento circonflesso in parole come *principî, dominî,...* è ormai decaduto: in sua vece si usano due vocali consecutive e talvolta soltanto una, anche se mi permetto di non considerarlo un buon uso.

L’apostrofo

L’apostrofo segna la caduta di una vocale nell’articolo che precede la parola (sostantivo o aggettivo) quando quest’ultima inizia con un’altra vocale: *un’alba* anziché *una alba*, *l’ideale* anziché *lo ideale*.

Come si evidenzia l’elisione che si verifica (un fenomeno esattamente contrario a quello delle cosiddette *vocali eufoniche* che si vedranno al paragrafo successivo) è originata non solo dalla necessità di non avere due identiche vocali contigue che originerebbero un suono non gradevole, bensì anche dalle necessità di evitare un suono veramente orribile come nel caso del secondo esempio prodotto.²⁴

Ma la regola generale di elidere due vocali contigue conosce molte eccezioni, dettate come sempre dal buon gusto nel percepire come gradevole un suono anziché un altro. Così, ad esempio, si dirà *all’uomo accorto* e non *allo uomo accorto*, *sull’albero* e non *sullo albero*.

Si ricordi che per quanto l’apostrofo abbia la funzione di unire la vocale dell’articolo con la vocale del sostantivo o aggettivo che segue, non sempre questo è ammesso dalle regole della grammatica. Non si potrà mai scrivere *un’uomo*, ma sempre *un uomo*, mai *un’altro*, ma sempre *un altro*, mentre *un’altra* è una forma corretta.

24. L’uso *sciagurato* di andare a capo dopo l’apostrofo nacque ai primordi della moderna tipografia giornalistica (anni ‘60-’70), quando non esistevano strumenti per calibrare e giustificare le parole all’interno di una riga, e per non lasciare troppi spazi vuoti si optò per questa scelta. Tale uso si va, grazie al cielo, perdendo, ed i pochi fautori rimasti di tale costumanza dovrebbe ricordare che la sillabazione avviene per gruppi di lettera che esprimono una loro logica autonomia fonetica, mentre il semplice *l’* non esprime nulla.

L'uso dell'apostrofo è consentito non solo dinanzi alle vocali ma anche dinanzi a quelle consonanti che hanno l'effetto di produrre un suono più rafforzato della vocale, come nell'espressione: *l'ho già detto*. Ugualmente deve considerarsi ammesso in espressioni del tipo *ho visto l'hotel*, mentre è assolutamente vietato nell'espressione *un'hotel* dovendosi queste due parole scrivere correttamente *un hotel*.

L'apostrofo non è usato unicamente per unire un articolo alla parola che segue. Posto dinanzi al numero può indicare il periodo temporale cui ci si riferisce, ad es.: *gli anni '90*.

Non si tratta di apostrofo, anche se il segno grafico è lo stesso, quando il simbolo viene usato per indicare un'unità temporale. Il segno, posto ad esempio dopo il numero 60 (*60'*), indica una quantità di tempo, in questo caso sessanta minuti primi. È improprio l'uso del doppio segno per indicare i secondi, in questo caso bisogna ricorrere più correttamente al segno delle virgolette.

Le vocali eufoniche

Si dicono *eufoniche* quelle vocali che ammettono di essere seguite da una consonante quando la parola che segue inizia con una vocale: la medesima od un'altra. Non esiste una regola grammaticale in materia e l'unica norma è data dall'orecchio che riconosce come più armonica l'una o l'altra costruzione. Qui il gusto personale, e l'educazione allo stesso, gioca un ruolo esclusivo.

Personalmente trovo assai di cattiva scrittura l'esprimersi dicendo *sono andato a Ancona, a esempio, bravo e educato, e io,...* sembrandomi di assistere in questi casi ad un trascinarsi cacofonico della vocale per mostrare che è staccata dalla parola che segue.

È assai meglio in questi casi posporre una consonante (la *d*) dopo la vocale per ottenere un suono più armonioso e confacente alla nostra lingua. In altri casi il problema del suono derivante dalla vicinanza delle vocali si risolve con l'elisione dell'ultima vocale; esempio: *anch'io*.

Il fatto che il Manzoni non la usasse, e che anzi scrivesse frasi del tipo: *a accudire, a andare,...* non mi turba minimamente, anzi mi rafforza nel convincimento: giudico questi costrutti assai brutti in lingua italiana.

Il plurale

Il plurale di qualche parola può destare *imbarazzo*. L'unico consiglio è di andarsi a ripassare un po' di grammatica. Ricordate comunque che le parola terminanti in *cia* e *ge* rendono *ce* e *ge*: così si scrive province, camice²⁵ ed interfacce. Il plurale delle parole straniere è trattato alla sezione 2.4.

Citazioni, sigle, epigrafi, note

Citazioni, sigle, epigrafi e note costituiscono una parte rilevante della tipografia essendo chiamate ad assolvere svariate funzioni che per convenzione sono state ad esse ormai affidate.

Questo raggruppamento farà non poco inorridire i cultori dell'arte tipografica, in quanto ognuna di queste categorie assolve a funzioni completamente diversa l'una dall'altra, ma trattandosi questa di una parte in cui la tipografia è soltanto *avvicinata*, e pure *alla lontana*, mi si perdonerà questo raggruppamento.

Citazioni

Capita spesso di dover fare delle citazioni. Queste devono essere distinte dal testo in cui sono incorporate e la citazione può avvenire usando le virgolette "citazione riportata". Se è necessario

²⁵. Il plurale di *camicia* è *camice*, e non *camicie* come capita talvolta di leggere per timore di confusione con il *camice*, la veste, che si scrive all'identica maniera.

farne un'ulteriore all'interno della citazione, si possono usare le virgolette cosiddette uncinate “prima «seconda citazione» citazione”.

Talvolta non si usano le virgolette e si riporta la frase d'interesse in corsivo.

Diverse da questo tipo di citazioni devono intendersi quelle *di tipo bibliografico* redatte nella forma [13, II, pag. 168 e segg.] che vogliono mirare un riferimento alla bibliografia riportata in fondo d'opera: in questo caso il rinvio è alle pagine 168 e seguenti della tredicesima opera citata in bibliografia al termine della parte II.

Sigle

Non appartengono alle citazioni le sigle, indicate talvolta anche con il nome di abbreviazioni, che sono costituite da un raggruppamento di lettere che esprimono più parole.

Fra le sigle, per fare degli esempi, rientrano NdR e NdA che significano, rispettivamente, *Nota di Redazione* e *Nota dell'Autore*, fig. e figg. che esprimono *figura* e *figure*.

Queste poche qui rappresentate non esauriscono la moltitudine di sigle (od abbreviazioni) della tipografia. Per chi fosse desideroso di approfondirle, segnalo un ottimo elenco che ne è stato fatto da GUSTAVO CEVOLANI in *ArTeXnica*, num. 1, [11, I].

Non esiste un comportamento univoco circa lo stile di scrittura delle sigle. Per esperienza derivata dalla lettura, e per gusto rappresentato dall'impatto grafico che ne deriva, credo che vadano scritte in corsivo quelle di derivazione latina, come *Ibidem* (nello stesso punto cui ci si riferisce) e *et al.* (ed altri), abbreviazione da *et alii* od *alteri*; mentre vanno scritto in tondo sigle come a.C., d.C., che esprimono *avanti Cristo*, *dopo Cristo*.

Epigrafi

Le epigrafi, chiamate anche *cappello*, sono particolari intestazioni che si sogliono porre ad inizio dell'opera o del singolo capitolo: EDGAR ALLAN POE le ha poste a principio di tutti i suoi racconti, e D. Knuth [15, II] le ha poste ad ogni capitolo del suo “The TeXbook”.

Le epigrafi vengono scritte anche queste in corpo più piccolo e generalmente in corsivo ovvero con mutazione di carattere: è questo uno dei casi in cui è consentita la mutazione di carattere.

In questi *Appunti* epigrafi si trovano ad ogni inizio di parte.

Le epigrafi sono trattate a pagina 165.

Note

Le note individuano un'ulteriore spiegazione del discorso fatto. In pratica quando l'esplicazione è più lunga di quella che possa essere accolta fra parentesi o posta dopo i due punti, quando si opera una breve digressione d'approfondimento, si ricorre alla citazione in nota che in genere riporta ulteriori chiarimenti e spiegazioni in modo che il testo sia completamente comprensibile. Sono scritte in corpo più piccolo rispetto al testo: è un'evenienza cui provvede L^AT_EX.

Le note si trovano trattate alla sezione 7.4.

Fra le note si distinguono le note a margine che sovente prendono il nome di *Grida*. Si tratta in questo caso di commenti sintetici che vogliono richiamare l'attenzione sull'argomento trattato in quel punto della pagina, come nell'esempio qui fatto.

Talvolta vengono usate con l'intenzione di fornire, per quel solo paragrafo, un titolo sintetico e stringato. Le note a margine sono trattate alla sezione 7.4, a pagina 164.

Le Grida

Le enfatizzazioni

Per enfatizzazioni si intendono tutte le evidenziazioni di una o più parole comunque siano operate. Non bisogna esagerare nell'uso e, soprattutto, va ricordato che esse vanno usate quando strettamente necessario.

Le enfatizzazioni di una parola (o serie di parole) possono assumere queste forme:

- sottolineatura: dall'avvento dei personal e dall'uso di editor sempre più raffinati ha perso gran parte della sua importanza. Era usata soprattutto in quei residui che sono ormai da considerare le macchine da scrivere, quando era l'unico modo, assieme alle virgolette per evidenziare una parte di testo od una parola;
- sopralineatura: , fattibile anche con le vecchie macchine da scrivere, è oggi ampiamente usata specie in alcune riviste inglesi, tipo *Nature* per sopralineare il titolo di un articolo;
- **grassetto**: più propriamente detto **neretto** può essere usato per evidenziare l'argomento, quando non si ritiene opportuno e necessario ricorrere ad un elenco puntato o numerato. Può essere usato per i nomi propri di persone e di cosa;
- *corsivo*: può essere usato per richiamare l'attenzione su un nome proprio di persona o di cosa la prima volta che viene invocato nel corpo del documento;
- **MAIUSCOLETTO**: viene invocato per dare un'ulteriore enfatizzazione alla parola, in genere un nome, che si riporta nel testo;
- virgolette (“ . . . ”) seguono le medesime regole del corsivo. Vengono quando si riportano pensieri e parole altrui, pensieri e parole che possono anche essere espressi con il corsivo. Come abbiamo visto a pagina 47, le virgolette rientrano più propriamente fra le citazioni.

In ogni caso, sia che si usi il corsivo, il grassetto, il maiuscoletto o l'ormai obsoleta sottolineatura la regola d'oro è: essere pochi nell'uso. Nessuna di queste enfatizzazioni aggiunge o toglie qualcosa al periodo: servono solo per destare l'attenzione su quel termine che si vuole evidenziare. Nel caso di nomi propri di persone o cosa, la prima volta che il nome è citato può essere in grassetto o in corsivo, le altre volte il nome va scritto con lo stesso carattere e corpo del resto del documento.

In una frase del tipo: “*L'Arte della fuga* occupa una posizione particolare fra le composizioni di J. SEBASTIAN BACH...” il corsivo è giustificato perché evidenzia il titolo dell'opera di cui si tratta. Se invece dicessi: “...in questa composizione *polifonica* Bach esprime al meglio il suo sapere musicale...” non offrirei un esempio di scrittura elegante perché la musica di Bach non diventa più polifonica se la evidenzio con il corsivo, con le virgolette o con il grassetto.

Nell'uso del corsivo o del grassetto non si deve dimenticare che la punteggiatura (virgola, punto esclamativo, interrogativo,...) *non segue mai le regole del corpo e del carattere modificato*, per cui punto esclamativo, interrogativo, virgola, punto e virgola,... non vanno scritti in grassetto o in corsivo.

Le traduzioni

Quando si ha a che fare con le traduzioni, siano esse di natura tecnico-scientifica che di natura letteraria-artistica, si pongono problemi la cui soluzione s'ottiene tenendo presente il *tipo* di testo che si va a tradurre.

Traduzioni tecnico-scientifiche

In questo caso si pone in sostanza un solo problema: l'*uso* di termini nella lingua straniera. Dal momento che l'inglese è diventato, purtroppo!, la lingua ufficiale con cui si trasmettono e si fanno circolare le comunicazioni scientifiche, il problema si riduce nella maggior parte dei casi soltanto in relazione a quella lingua, e bisogna vedere se, data la diffusione del termine nella lingua italiana, è utile tradurre il termine ovvero conservare la dizione originaria.

Credo sia inutile ed abbastanza sciocco tradurre il termine *file*, oppure i termini *input* od *output*.²⁶ Dove invece i termini, subendo un processo di italianizzazione, sono entrati nell'uso comune: penso ai termini *formattare*, *formattazione*, *inizializzare*, *resettare*,... credo che si possa usare tranquillamente il vocabolo divenuto ormai il corrispondente italiano.

Un problema residuo si prospetta nel caso le parole indichino nel contesto discorsivo il plurale: ci si interroga se in questo caso occorra usare il plurale inglese o lasciare la parola invariata al singolare.

Credo che anche per queste forme, come per la "d" eufonica, l'unica regola da rispettare sia quella dell'orecchio, misurando il *disturbo* che una costruzione provoca rispetto all'altra. Mi sembra di non eccessiva eleganza scrivere *i file*: nell'uso comune questa parola viene spesso pronunciata al plurale e l'uso è entrato nella lingua italiana, anche perché la fonologia del vocabolo si presta ad essere modellata nella nostra lingua.

Con altre parole invece (*hardware*, *software*,...) è bene mantenere la forma singolare, anche quando si tratta di più oggetti, scrivendo ad esempio: *l'hardware dei calcolatori* piuttosto che *gli hardware dei calcolatori* che è davvero brutto. In questo caso la parola, ancorché al singolare, assolve bene la funzione del plurale (*calcolatori*).

DANIELE GIACOMINI in un suo recente lavoro *Editoria elettronica con Alml*, [7, I, pag.20], pone in guardia contro quei vocaboli di lingua inglese da lui giustamente definiti *i falsi amici*.

Si tratta di sostantivi e verbi che per la loro forte consonanza con la lingua italiana possono trarre in errore sul reale portato del loro significato, spesso del tutto diverso da quello che appare leggendo il vocabolo inglese. Così *line* è riga e non linea, *subject* è oggetto e non soggetto, *to assume* è supporre e non assumere,... In caso di incertezza l'uso di un buon dizionario è sempre la cosa migliore da fare.

Le unità di misura Le unità di misura, parte essenziale di una trattazione tecnico-scientifica, si esprimono in *grandezze*. Le singole grandezze contemplano a loro volta le unità di misura che si esprimono in simboli, sia grafici che letterali. Le unità di misura vanno trattate e scritte secondo il sistema standard internazionale come codificato dal *Bureau International des poids et mesures*.

La scrittura deve essere coerente per tutto il documento ed una tabella riepilogativa delle unità di misura usate, specificando a quale codifica ci sia attenuti, è più che mai utile ad inizio dell'opera.

Attesa la rilevanza di una scrittura corretta e la necessità di una logica proprietà di simboli, la questione sarà trattata in appendice alla parte III, in un capitolo dedicato: *Le unità di misura del Sistema Internazionale*, a pagina 261

Traduzioni letterarie

In ogni traduzione letteraria sarebbe cosa ottimale porre sempre a fianco il testo in lingua originale in modo che il lettore possa confrontare, criticare, apprendere ed eventualmente apprezzare la traduzione resa.

Se si sta operando una traduzione letteraria di una qualsiasi opera (un romanzo, un racconto, un saggio) il traduttore deve operare (a mio avviso) non la traduzione letterale del testo, quanto piuttosto la *trascrizione* dello stesso, rendendo ogni parola, tranne i nomi propri, con l'equivalente senso italiano della parola originaria, e curando come possa essere reso in italiano il senso del discorso svolto dall'autore.

Si tratta infatti di sfruttare al massimo le potenzialità di una lingua diversa da quella in cui l'opera è stata scritta, in modo da rendere a pieno le emozioni presenti nel testo originale, considerando sempre che si tratta di approssimazioni, perché dovrebbe esistere un altro Dante tedesco o un altro Goethe italiano per rendere nelle reciproche lingue le opere di questi due Autori.

26. Per la cronaca i francesi traducono tutti i termini possibili nella loro lingua, e fanno bene!

Alcune parole quasi intraducibili nella nostra lingua, quale il vocabolo tedesco *Dasein*²⁷ possono anche essere conservate in originale specificandone magari fra parentesi o in nota, una volta per tutte, il significato.

Tanto premesso, quello che è importante rendere non è una sola traduzione appartenente alla serie delle *belle infedeli* piuttosto che delle *brutte fedeli*, quanto piuttosto rendere, come dicevo, nella trascrizione lo spirito dell'opera, usando tutte le potenzialità della lingua destinataria. Questo sempre, ovviamente, a mio parere.

Un esempio chiarirà il senso del discorso che sto svolgendo.

Il *Don Chisciotte* di CERVANTES inizia con le parole *Desocupado lector*.

In una delle migliori traduzioni italiane, ad opera di FERDINANDO CARLESI, queste due parole sono state rese con la frase *Lettore beato, che non hai nulla da fare.* . . piuttosto che nello *Sfaccendato lettore* o *Distratto lettore* che tante volte capita di leggere che, oltre ad essere assai freddo, è piuttosto insignificante in quel contesto.

Il traduttore ha scelto in quel caso un periodare articolato rendendo due parole con otto! Anche in questi casi allora, l'arte, il gusto personale e la sensibilità giocano un ruolo rilevante.

27. La traduzione più vicina al tedesco di questo vocabolo è: *esserci*. Si tratta di un composto del verbo essere *sein* e della particella locativa *Da*.

Bibliografia

- [1] AA. VV., *Accademia della Crusca*, pubblicazione in linea
<http://www.accademiadellacrusca.it>
- [2] ANONIMO, *Corso di grafica*, versione non numerata, data sconosciuta.
<http://www.serenoeeditore.com>
- [3] AA. VV., *Enciclopedia Italiana di Lettere, Scienze ed Arti*, Istituto Giovanni Treccani, Roma, 1930 - VIII.
- [4] AA. VV., *Il segno memoria dell'uomo: percorso della scrittura*, Pannelli della mostra svoltasi nel 2004 a cura dell'Università Cattolica di Milano.
http://www.istruzione.lombardia.it/comunic/comunic04/mar04/2940_04.pdf
- [5] BLASSELLE BRUNO, *Il libro: dal papiro a Gutenberg*, edizione italiana per l'Universale Electa/Gallimard, Trieste, 1997.
- [6] DALMAZZO GIANOLIO, *Il libro e l'arte della stampa*, Enciclopedia metodica per i cultori della tipografia e delle arti affini, e per gli amatori del libro, Edizione unica a spese dell'autore sotto gli auspicci della regia scuola tipografica, Torino, 1926; libro reperibile presso la biblioteca *Augusta* di Perugia, sez. stampa, classificazione E 50.
- [7] DANIELE GIACOMINI, *Editoria elettronica con Alml*, versione non numerata, 22 giugno 2004.
<http://www.adil.it/a2/riduzioni/a2ant-alml.pdf>
- [8] DAFNE GORLI, JONA MANTOVAN, *Classificazione dei caratteri*, SUPSI DAA, 3a comunicazione visiva, 2002-2003.
<http://www.liceocaravaggio.com/e-lac/materiali/rete/caratteri.pdf>
- [9] FÖLDES-PAPP KÁROLY, *La storia della scrittura*, traduzione italiana di Daria Rescaldini, Jaca Book, Milano, 1985.
- [10] PAOLO LULLI, *Editoria elettronica*, versione non numerata, 10 novembre 2003.
<http://members.xoom.virgilio.it/pentropia/manuali/plml-it-doc/all.pdf>
- [11] GUSTAVO CEVOLANI, *Norme tipografiche per l'italiano in L^AT_EX, A_RS_TE_Xnica*, n. 1, aprile 2006, pubblicazione in linea.
<http://www.guit.sssup.it/arstexnica>
- [12] GIUSEPPE PELLITTERI - GUIDO STEFANELLI - FRANCO MICCOLI, *Tipo Composizione*, quaderni primo, secondo e terzo, seconda edizione, Raggio Editore, Roma, 1958.
- [13] PETER WILSON, *The Memoir Class*, sesta edizione, 31 gennaio 2004.
<http://www.ctan.org/tex-archive/macros/latex/contrib/memoir/memman.pdf>

