

Lo stile tipografico: teoria e pratica

Claudio Vincoletto

Sommario

Vengono presi in esame alcuni processi per elaborare la sintesi di uno stile tipografico, attingendo da abitudini del passato ed esplorando limiti e possibilità di tecniche consolidate. Si propone lo studio di antichi modelli, non solo per perfezionare il gusto nei confronti di una buona tipografia, ma come stimolo di riflessione e sviluppo di nuove e originali soluzioni.

Abstract

Some processes are considered to develop the synthesis of a typographic style, drawing from past habits and exploring the limits and possibilities of established techniques. It is proposed the study of ancient models to improve the taste of a good typography, as a stimulus for reflection and development of new and original solutions.

1 Prologo

Chi resta a lungo sporto sopra un precipizio sente il desiderio di tuffarvisi, per mettere fine alla tentazione delle vertigini.
(C.R. MATURIN, *Melmoth the Wanderer*, 1820)

Fine ultimo di chi usa il sistema $\text{\TeX}$ è quello di ottenere una buona impostazione tipografica. Ma quali sono i principi che permettono di valutare una composizione come buona o per lo meno efficace, se non funzionale? Il grado di libertà nel comporre tipograficamente un testo digitale è elevatissimo. Se applicata in modo indiscriminato, tale libertà può arrivare a confondere il processo di lettura fino a renderlo incomprensibile.

Di solito i vari motori di composizione del sistema $\text{\TeX}$ ($\text{\pdf\TeX}$, $\text{\Xe\TeX}$, $\text{\Lua\TeX}$), non vengono usati direttamente da chi compone testi, bensì mediante un sistema di macro che è anche un linguaggio di markup, ossia $\text{\LaTeX}$ nelle sue varie incarnazioni ($\text{\pdf\LaTeX}$, $\text{\Xe\LaTeX}$, $\text{\Lua\LaTeX}$) oppure $\text{\ConTeXt}$. Ciò implica che l'utente venga guidato negli aspetti formali dello scritto, senza che siano esplicitati i criteri che rendono identificabile una buona tipografia. I risultati, grazie a modelli preconfezionati, sono spesso eccellenti; e questo, per l'utente, nella maggior parte dei casi risulta essere più che sufficiente.

Non appena il neofita comincia ad addentrarsi nei meccanismi del sistema $\text{\TeX}$, apprende che ogni

aspetto della tipografia digitale può essere controllato. Un tale approccio può condurre al disastro, se non guidato da precise competenze, esattamente come accade a chi utilizza in modo disinvolto i *word processor*. Si cercherà quindi di ricostruire un percorso, attraverso il quale vengano evidenziati alcuni criteri base dell'impaginazione editoriale, prendendo spunto da alcuni lavori del passato. Per facilitare tale compito è possibile delimitare da subito il campo dell'indagine, affermando che per una composizione tradizionale i principi da tenere presente sono essenzialmente due: il formato della pagina è determinato dalle dimensioni del foglio di carta, quello della gabbia del testo dalla grandezza dei caratteri in metallo.

2 Strumenti

Non v'è passione al mondo, più diabolicamente impaziente, di quella di colui che, rabbrivendo sull'orlo d'un precipizio, medita di gettarvisi. (E.A. POE, *The imp of the Perverse*, 1845)

Per capire come procedere in modo spedito e con sufficiente padronanza, è necessario esaminare con attenzione alcuni aspetti chiave che motivavano le scelte del tipografo del passato.

Gli antichi mastri cartai non seguivano delle misure standard per la fabbricazione della carta. Ogni bottega produceva su commissione, anche in diversi formati, ma questi non si discostavano molto dalle dimensioni di un foglio di pergamena, che fungeva da modello. D'altronde, ogni foglio non poteva essere più esteso della pelle di animale (pecora, capra, vitello) da cui era ricavato.

Tuttavia, la carta veniva ripiegata più volte, così da ottenere le proporzioni desiderate. Tale considerazione non ci consente di delimitare il campo delle lunghezze che determinano il rettangolo della pagina, perché in seguito alla legatura, questa veniva ulteriormente rimpicciolita con la rifilatura.

Così, come per i bibliografi, ci atterremo alla misurazione in millimetri del profilo della pagina, con la precedenza del lato lungo: *altezza* $\times$ *larghezza*.

Diverse sono le ragioni che regolano l'area di stampa. I caratteri tipografici erano fusi in blocchi di metallo (quelli di maggiori dimensioni, intagliati nel legno), da una matrice che ne definiva con regolarità la componente verticale. Il corpo del carattere è la misura fondamentale che ci consente di associare in famiglie i diversi glifi, nonché stabilire relazioni con famiglie differenti. È ancora il corpo



FIGURA 1: Dimensioni del carattere.

del carattere, distribuito in righe che si succedono longitudinalmente, a definire l'altezza della gabbia del testo.

Per rilevare la dimensione del corpo è sufficiente disporre di una buona lente d'ingrandimento e di una riga graduata, in scala metrica e con risoluzione di almeno 0,5 mm. Anche disponendo di un tipometro, ci si renderà conto di quanto la misurazione più accurata sia sempre un'approssimazione, soprattutto per i caratteri più piccoli. Occorre quindi misurare il punto più alto e quello più basso dei glifi, che generalmente coincidono con lo spazio che intercorre fra la linea dei glifi ascendenti, *occhio superiore*, e quella dei glifi discendenti, *occhio inferiore* (figura 1, fra le righe rosse).

Nei tipi in metallo erano necessari ulteriori spazi, per ragioni di manifattura, sopra e sotto tali estremi, e tali contrografismi venivano indicati come *spalla superiore* e *spalla inferiore* (intervallo fra le righe nere). Tale proprietà è conservata in alcuni caratteri digitali, come spazio per segni paragrafematici, diacritici o punteggiatura, ma può essere ignorata nella misurazione del corpo, considerato il modesto valore che viene aggiunto (CARTER, 1969, p. 23).

Sempre nella figura 1, si possono notare altri due parametri verticali, utili al compositore, l'altezza della *x*, *occhio medio* (riga verde), e la *linea di base* (riga blu). La distanza fra righe di base successive viene definita *avanzamento di riga*, che corrisponde alla dimensione del corpo sommata a uno spazio interlineare. Per approfondire questo concetto, si rimanda all'ottima argomentazione fornita dalla guida ufficiale del QJ_T (BECCARI *et al.*, 2014, § 18).

Le proporzioni dell'area di stampa corrisponderanno perciò, per il segmento verticale, all'intervallo fra gli ascendenti della prima riga e i discendenti dell'ultima, e, per il segmento orizzontale, alla larghezza di ogni riga. La prima misura sarà determinata dal valore del corpo moltiplicato per il numero delle righe (a cui andranno eventualmente aggiunte le relative interlinee); anche la larghezza della riga risponderà per convenzione a un multiplo del valore del corpo o di una frazione di esso.

Per definire i margini, cioè il bianco della pagina, non costituiranno un problema il *bianco di testa*, superiore, quello di *pie*, inferiore, e quello di *taglio*, esterno; il *bianco di cucitura*, invece, quello interno e di difficile rilevazione, sarà deducibile dalle altre misure.

Infine, qualora non fosse possibile la misurazione diretta del volume che intendiamo riprodurre, è possibile intraprendere il lavoro a partire da un'immagine digitale, a patto che vi sia un riferimento su cui fare appiglio, come nella figura 5.

Lo strumento che ci sembra più appropriato per l'analisi dell'immagine è *Graphoskop* (GURRADO e LESTINGI, 2009), un plugin di estensione del programma open source *ImageJ*, destinato a studi paleografici, che permette di rilevare dati quantitativi di tipo metrologico. Si rimanda alla relativa documentazione per le modalità d'uso. È raccomandabile però, prima di avviare il lavoro, riscaldare i pixel dell'immagine in rapporto alle unità di misura analogiche. Tracciare quindi sull'immagine un segmento di una lunghezza conosciuta, selezionando il pulsante , e aprire la finestra **Analyze/Set Scale** per impostarne i valori adeguati (figura 2).

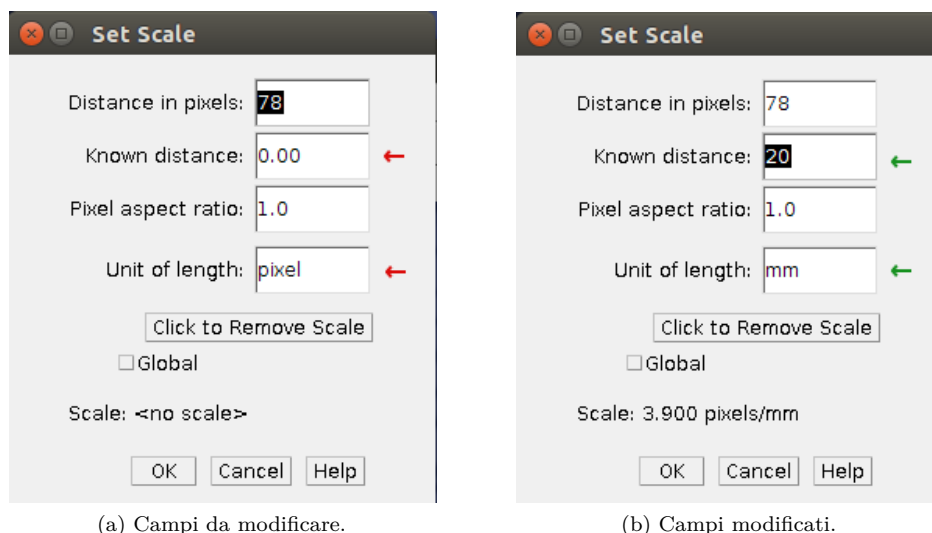
3 Applicazioni

Non vi siete mai trovato in cima a una torre, oppure sull'orlo di un precipizio, combattuto contemporaneamente tra la tentazione di precipitarvi nel vuoto e un senso di terrore completamente opposto? (P. MERIMÉE, *Lokis*, 1869)

Come primo esempio si vuole trasporre in digitale una pagina tratta da un libro stampato a Parigi nel 1905, per i tipi della *Société d'éditions littéraires et artistiques*. L'autrice di *Claudine s'en va* è Colette, che si firma nel frontespizio con lo pseudonimo del marito, Willy. Non si tratta di una prima edizione, ma di una ristampa del tutto conforme all'originale e successiva di solo qualche anno. La scelta del testo è unicamente motivata dal fatto che l'autore di questo articolo ne possiede una copia in casa.

Sfogliando l'opera a caso, ci focalizziamo sulla pagina 89: a una rilevazione spicciola il foglio misura 175 mm × 110 mm, mentre l'area stampata 128 mm × 77 mm. I margini riflati sembrano essere del tutto equivalenti.

L'area geografica e l'epoca indicati dallo stampatore ci suggeriscono che il corpo del carattere utilizzato sia in punti Didot. Oggi l'unità di misura più usata nei vari programmi di *desktop publishing* è il punto PostScript (**bp**, nel mondo di T_EX), introdotto nella metà degli anni Settanta del XX secolo, ma diffusosi solo un decennio più tardi. Prima, per i caratteri in metallo, si usavano almeno due diverse unità di misura: il punto Didot (**dd**), stabilito da François-Ambroise Didot nel 1783 e utilizzato unicamente nella sua stamperia, sarà adottato ufficialmente in Francia solo a partire dal 1840, in Germania dal 1879 e poi nell'Europa intera; il punto di tradizione anglosassone (**pt**, che è il punto di default di T_EX), diffuso soprattutto negli Stati Uniti, diverrà uno standard solo nel 1879.

FIGURA 2: Impostazioni di *ImageJ*, per equiparare pixel e misure reali.

Con la lente e il righello si può facilmente desumere che il carattere utilizzato in questa pagina è di 10 punti Didot. Il disegno moderno qui impiegato richiede una generosa interlinea e, considerato che le righe presenti nella pagina sono 23, si può facilmente calcolare un avanzamento di linea pari a 15 punti, per un totale di 340 punti Didot (127,83 mm) ossia 10 punti + (22 linee $\times$ 15 punti). Si consideri che alla prima riga non va aggiunto alcun avanzamento.

Tra i font più adatti e disponibili liberamente per riprodurre questo stile, scegliamo *Old Standard* di Alexey Kryukov, anche se differisce minimamente da quello usato e solo in alcuni glifi. Come motore di composizione useremo Lua $\text{\LaTeX}$, per la capacità di gestire pure i font che non sono presenti nella distribuzione $\text{\TeX}$ Live, oltre che supportare efficacemente il pacchetto relativo alla microtipografia di cui si parlerà più avanti.

La classe che ci sembra più versatile per comporre la pagina è *memoir*, perché permette di controllare anche gli aspetti più minimali del testo, oltre a essere ottimamente documentata. Immediatamente, saranno necessari altri pacchetti: *polyglossia*, per la sillabazione (della lingua francese); *fontspec*, per la selezione del carattere (con opzioni che regolano le usuali sostituzioni di $\text{\TeX}$ e l'automatismo delle legature, ma anche un abbondante spazio fra le parole, com'era in voga all'epoca); *microtype*, per la gestione della microtipografia. Il nostro documento inizierà quindi con questo preambolo:

```
\documentclass[10pt,a5paper]{memoir}

\usepackage{polyglossia}
\setmainlanguage{french}

\usepackage{fontspec}
\setmainfont[Renderer=Basic,Ligatures=TeX,%
  WordSpace=1.6]{OldStandard}

\usepackage[tracking,letterspace=0]{microtype}
```

Sebbene *memoir* offra più varianti nella preferenza di corpi del carattere, rispetto alle classi standard di $\text{\LaTeX}$, queste non sono sufficienti per il nostro progetto. Difatti, per disporre di caratteri in punti Didot, occorre ridefinire il file *.c10*, fornito con le macro di base. Basteranno due soli corpi, quello normale, per il testo, e quello delle note, per le testatine. Da notare come qui vengano impartite istruzioni anche per l'avanzamento di riga.

```
\makeatletter

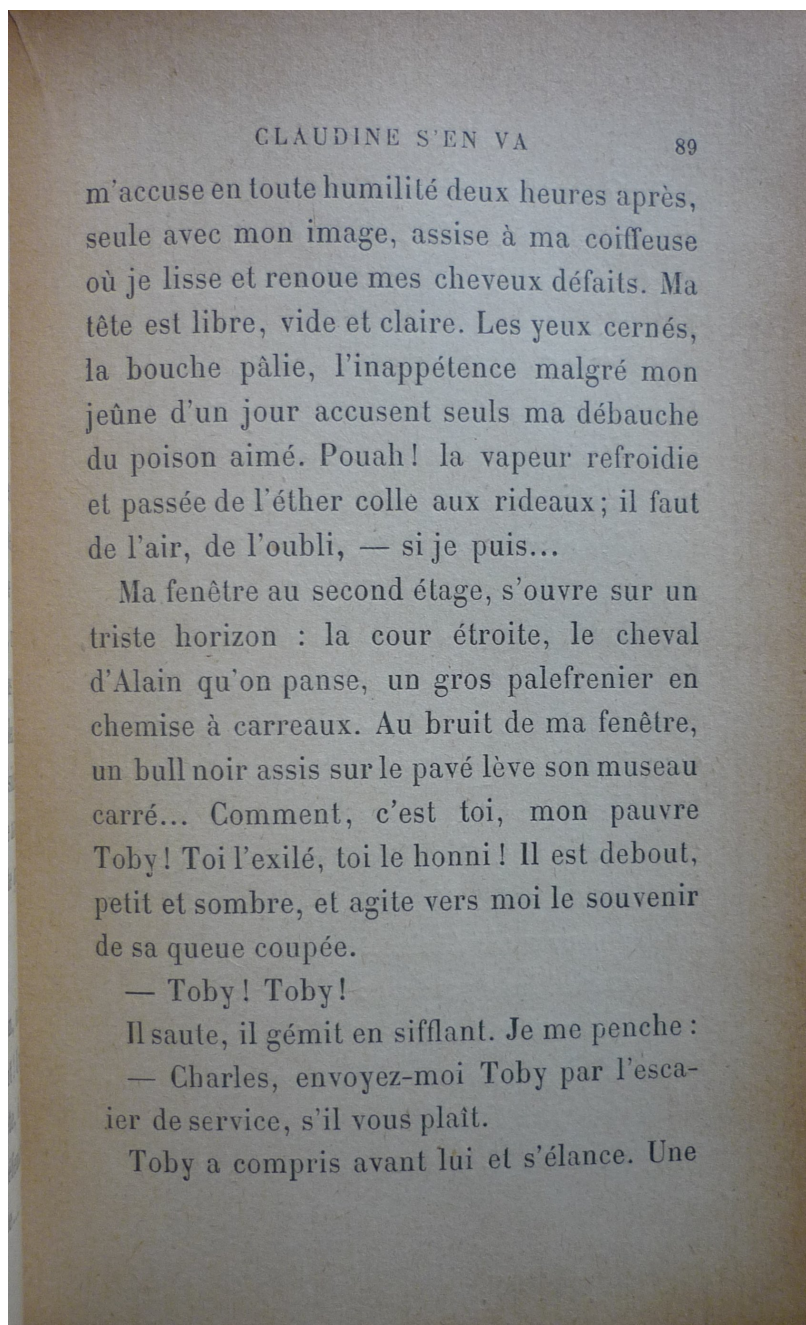
\renewcommand{\normalsize}{%
  \@setfontsize\normalsize{10dd}{15dd}%
  \abovedisplayskip 10dd \@plus2dd \@minus5dd
  \abovedisplayshortskip \z@ \@plus3dd
  \belowdisplayshortskip 6dd \@plus3dd \@minus3dd
  \belowdisplayskip \abovedisplayskip
  \let\@listi\@listI}

\normalsize
\renewcommand{\footnotesize}{%
  \@setfontsize\footnotesize{8dd}{12dd}%
  \abovedisplayskip 6dd \@plus2dd \@minus4dd
  \abovedisplayshortskip \z@ \@plus1dd
  \belowdisplayshortskip 3dd \@plus1dd \@minus2dd
  \def\@listi{\leftmargin\leftmargini
    \topsep 3dd \@plus1dd \@minus1dd
    \parsep 2dd \@plus1dd \@minus1dd
    \itemsep \parsep}%
  \belowdisplayskip \abovedisplayskip
}

\makeatother
```

Quindi i comandi per *memoir*, che regolano le dimensioni della pagina (in questo esempio coincidono con le dimensioni della carta), l'area del testo (la lunghezza è fornita in righe di testo, la larghezza in righe tipografiche, ossia in Cicero, pari a 12 punti Didot), i margini e la distanza delle testatine.

```
\setstocksize{175mm}{110mm}
\settrimmedsize{175mm}{110mm}{*}
\setlength{\trimtop}{\stockheight}
\addtolength{\trimtop}{-\paperheight}
```

FIGURA 3: Originale di *Claudine s'en va*.

CLAUDINE S'EN VA 89

m'accuse en toute humilité deux heures après, seule avec mon image, assise à ma coiffeuse où je lisse et renoue mes cheveux défaits. Ma tête est libre, vide et claire. Les yeux cernés, la bouche pâlie, l'inappétence, malgré mon jeûne d'un jour, accusent seuls ma débauche du poison aimé. Pouah ! La vapeur refroidie et passée de l'éther colle aux rideaux ; il faut de l'air, de l'oubli — si je puis...

Ma fenêtre, au second étage, s'ouvre sur un triste horizon : la cour étroite, le cheval d'Alain qu'on panse, un gros palefrenier en chemise à carreaux. Au bruit de ma fenêtre, un bull noir assis sur le pavé lève son museau carré... Comment c'est toi, mon pauvre Toby ! Toi l'exilé, toi le honni ! Il est debout, petit et sombre, et agite vers moi le souvenir de sa queue coupée.

— Toby ! Toby !

Il saute, il gémit en sifflant. Je me penche :

— Charles, envoyez-moi Toby par l'escalier de service, s'il vous plaît.

Toby a compris avant lui et s'élance. Une

FIGURA 4: Interpretazione di *Claudine s'en va*.


```
\setlength{\trimedge}{\stockwidth}
\addtolength{\trimedge}{-\paperwidth}
\settrims{.5\trimtop}{\trimedge}
\settypeblocksize{23\baselineskip}{17cc}{*}
\setlrmargins{*}{*}{1}
\setulmargins{*}{*}{1}
\setheaderspaces{*}{9dd}{*}
\checkandfixthelayout[lines]
```

Le testatine a loro volta presentano: in posizione centrata, il titolo del romanzo; a margine, il numero della pagina. Il titolo è composto in maiuscolo, con un corpo di dimensioni ridotte e una modesta spaziatura fra i caratteri. Questa peculiarità è ottenibile con `microtype`, dichiarando un'istruzione contestuale. Seguono i comandi di `memoir`, relativi alla disposizione delle testatine.

```
\DeclareMicrotypeSet*[tracking]{headings}
{ encoding = *,
  shape = sc}
\SetTracking[ context = testata,%
  spacing = {830,,} ]%
{ encoding = *, shape = sc }{ 130 }

\makepagestyle{claudine}
\makeevenhead{claudine}{\footnotesize\thepage}%
{\microtypecontext{tracking=testata}\scshape%
\footnotesize CLAUDINE S'EN VA}{ }
\makeevenfoot{claudine}{ }{ }{ }
\makeoddhead{claudine}{ }%
{\microtypecontext{tracking=testata}%
\scshape\footnotesize CLAUDINE S'EN VA}%
{\footnotesize\thepage}
\makeoddfoot{claudine}{ }{ }{ }
\pagestyle{claudine}
```

Infine, alcuni comandi per controllare lo spazio che intercorre fra i paragrafi e il rientro della prima riga del paragrafo (che coincide con la grandezza del corpo utilizzato). La spaziatura d'uso francese dopo il punto fermo risulta già attivata con la selezione della lingua. Definito il preambolo, si procede con il testo vero e proprio.

```
\parskip=0pt
\parindent=10dd

\begin{document}
```

Nelle figure 3 e 4 vengono messi a confronto modello e copia, per valutare sia il processo di trasformazione che altri accorgimenti da mettere eventualmente a punto.

4 Approfondimenti

Aveva provato all'improvviso quello che prova un viaggiatore il quale, perduto fra le montagne, durante un'ascensione, sebbene abbia udito la guida dirgli sottovoce: "Non guardi alla sua sinistra", non tiene conto del consiglio e scorge bruscamente, a filo del piede, un picco, un abisso dalle profondità vertiginose, velate di nebbia e che sembra ricambino il suo sguardo e lo invitino al precipizio. (A. DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, *L'Eve Future*, 1886)

Nell'affrontare qualcosa di più complesso, prendiamo in esame la pagina 36 di un altro volume che abbiamo fra le mani: *Sacros. Concilii Tridentini Canones et Decreta, item Declarationes Cardinalium Concilii interpretum...* Lugduni. Sumptibus Claudii Landrii. 1621.

Questa pubblicazione risale a un periodo in cui le officine tipografiche non disponevano di standard condivisi per la misurazione del corpo dei caratteri. Ossia, la dimensione non era definita in punti riconducibili a una precisa unità di misura, bensì mediante un nome convenzionale che rimandava allo scopo e alla tipologia di stampa cui il carattere era destinato. Ad esempio, per grossi volumi adibiti a funzioni religiose, era preferibile una famiglia di caratteri piuttosto grande e leggibile da una certa distanza; questa veniva denominata, a seconda del paese in cui veniva forgiata, come Canon, Double-canon, Corale, Doble Parangona, Kanon, Parys Romeyn, e il valore del corpo oscillava dai 16.5 mm ai 19 mm. Ogni bottega fondeva i propri tipi e le matrici venivano confezionate per esigenze strettamente personali.

Per ovviare a confusioni terminologiche, spesso i bibliografi preferiscono riferirsi a una misurazione che tiene conto delle venti righe di testo stampato (questo criterio è usato anche per i manoscritti), secondo la modalità definita da Robert Proctor e successivamente perfezionata da Konrad Haebler. Ipoteticamente, l'inconsueta dicitura 20 100 x 2.2 : 3.2 mm significa che il carattere qui presente misura 100 mm in venti righe non spaziate (20 100), l'altezza media delle lettere minuscole senza ascendenti o discendenti corrisponde a 2.2 mm (x 2.2) e l'altezza delle maiuscole è di 3.2 mm (: 3.2) (VERVLIET, 2008, p. 3). Si ritiene perciò preferibile adottare i millimetri come unità di misura per tutti gli stampati anteriori al 1830, anni in cui cominciano a essere maggiormente diffuse e condivise le misurazioni in punti. Quindi, solo quando si sarà sicuri di avere a che fare con un volume proveniente dalle officine di Truchet, Fournier, Didot, ovvero coloro che introdussero il concetto di punto tipografico e ne determinarono lo sviluppo, sarà consigliabile adottare le loro rispettive misurazioni.

Per la nostra trasposizione, operiamo come prima, ridefinendo il corpo del carattere principale in Cicero, e quello delle note a margine in Petit Romain. Non bisogna scordare di impostare `polyglossia` per la sillabazione della lingua latina.

```
\documentclass[10pt,a5paper]{memoir}

\usepackage{polyglossia}
\setmainlanguage{latin}

\makeatletter

% dimensioni Cicéro / Pica
\renewcommand{\normalsize}{
  \@setfontsize\normalsize{4.1mm}{4.25mm}}
```

```
\normalsize
% dimensioni Petit Romain / Long Primer
\renewcommand\footnotesize{
  \@setfontsize\footnotesize{2.8mm}{2.8mm}}

\g@addto@macro\@marginparreset\footnotesize
\g@addto@macro\@marginparreset\raggedright

\makeatother
```

Come si è potuto notare, sono state introdotte anche alcune varianti alle macro di base che regolano il formato delle note a margine. Nel nostro esemplare, il carattere usato nelle note si presenta rimpicciolito e il testo disposto a bandiera.

Attualmente non è disponibile un carattere libero identico a quello usato nell'originale. Quello che gli assomiglia maggiormente è l'*EB Garamond* di Georg Duffner che viene distribuito anche in formato OpenType, in grado cioè di contenere molte funzioni tipografiche avanzate. Per sfruttarne le potenzialità, faremo uso di alcune specifiche del pacchetto `fontspec`. Eccone un estratto conciso:

```
\usepackage{fontspec}
\defaultfontfeatures{%
  RawFeature={%
    %+liga% legature, modalità attivata di default
    ,+calt% controllo contestuale di glifi s lunga
    ,+clig% legature contestuali corsive is e es
    ,+hlig% legature storiche st, ct e sp
    ,+cv04% forma alternata della & corsiva
    ,+cv05% forma alternata della v corsiva
    ,+cv06% forma alternata delle virgolette
    ,+ss02% variante che cambia v e u
  }%
}

\setmainfont{EB Garamond}
```

Gli svolazzi vengono introdotti solo per i titoli correnti in corsivo, come accade nel testo originale. Nei piedini viene indicata, come si usava un tempo, la prima parola della pagina successiva, grazie al pacchetto `fwlw`.

```
\makepagestyle{concilium}
\makeevenhead{concilium}{\thepage}{\itshape%
  \addfontfeature{RawFeature=+swsh}%
  Concil. Trid. cum Declarat. \&\ Remiss.}{-}
\makeevenfoot{concilium}{-}{\usebox\NextWordBox}
\makeoddhead{concilium}{\thepage}{\itshape%
  \addfontfeature{RawFeature=+swsh}%
  Sessio V. De Reform.}{\thepage}
\makeoddfoot{concilium}{-}{\usebox\NextWordBox}
\pagestyle{concilium}
```

Per gli altri aspetti del testo, il codice non si discosta molto dall'esempio precedente, ad eccezione delle istruzioni relative alla posizione delle note a margine, alla misurazione in millimetri, alla distanza delle testatine dal testo, al rapporto fra i margini.

```
\setstocksize{181mm}{110mm}
\settrimmedsize{181mm}{110mm}{*}
\setlength{\trimtop}{\stockheight}
\addtolength{\trimtop}{-\paperheight}
\setlength{\trimedge}{\stockwidth}
\addtolength{\trimedge}{-\paperwidth}
```

```
\settrims{.5\trimtop}{\trimedge}
\settypeblocksize{34\baselineskip}{77mm}{*}
\setlrmargins{*}{24mm}{*}
\setulmargins{14mm}{*}{*}
\setmarginnotes{1.5mm}{11mm}{\onelineskip}
\setheaderspaces{*}{0mm}{*}
\setheadfoot{\onelineskip}{\onelineskip}
\checkandfixthelayout[lines]
```

```
\parskip=0pt
\parindent=4.1mm
\frenchspacing
```

```
\begin{document}
```

Il discorso attinente alle titolazioni e ai frontespizi risulta essere molto più articolato, così come quello relativo ad altri aspetti della composizione, per cui se ne rimanda ad altra sede la discussione. Quel che premeva nel nostro caso era solo fornire degli esempi concreti di progettazione del testo, a partire da stampe preesistenti.

5 Epilogo

Oltre alle pulsioni di conservazione che costringono alla ripetizione, ce ne potrebbero benissimo essere altre che spingono verso l'evoluzione e la produzione di nuove forme. (S. FREUD, *Jenseits des Lustprinzips*, 1920)

Era necessario il vago sfoggio di epigrafi ottocentesche all'inizio di ogni parte del testo? Forse gli autori qui citati non ebbero alcun timore di riciclare quanto scritto dai predecessori? Fecero tutti riferimento a un sentire comune e condiviso, tipico della loro epoca? Furono per caso precursori di quanto poi formalizzato in modo compiuto nell'opera freudiana in cui si fa più urgente l'istanza filosofica di Nietzsche? Niente di tutto questo.

Recuperare quanto sia funzionale, in un'arte poco flessibile come quella tipografica, è la regola. Questo accade in ogni campo, anche in quelli più creativi, come si richiede all'invenzione letteraria, senza che ne venga compromessa l'originalità complessiva. Perché questa viene determinata dal contesto in cui interagiscono più fattori, che a loro volta definiscono l'intero sistema. Rendersi conto dei meccanismi che hanno generato ottimi risultati non significa copiare ottusamente un modello, bensì indagare sulle strategie messe a punto per risolvere un dato problema, squisitamente estetico, nel limite delle tecnologie disponibili in un certo momento storico.

Non un punto di arrivo per definire uno stile tipografico, ma un viaggio nel tempo di cui tale percorso è solo l'inizio.

Riferimenti bibliografici

ARSENEAU, D. (1995). *The fwlw package*. Leggibile con il comando `texdoc fwlw` nella distribuzione TEX Live.

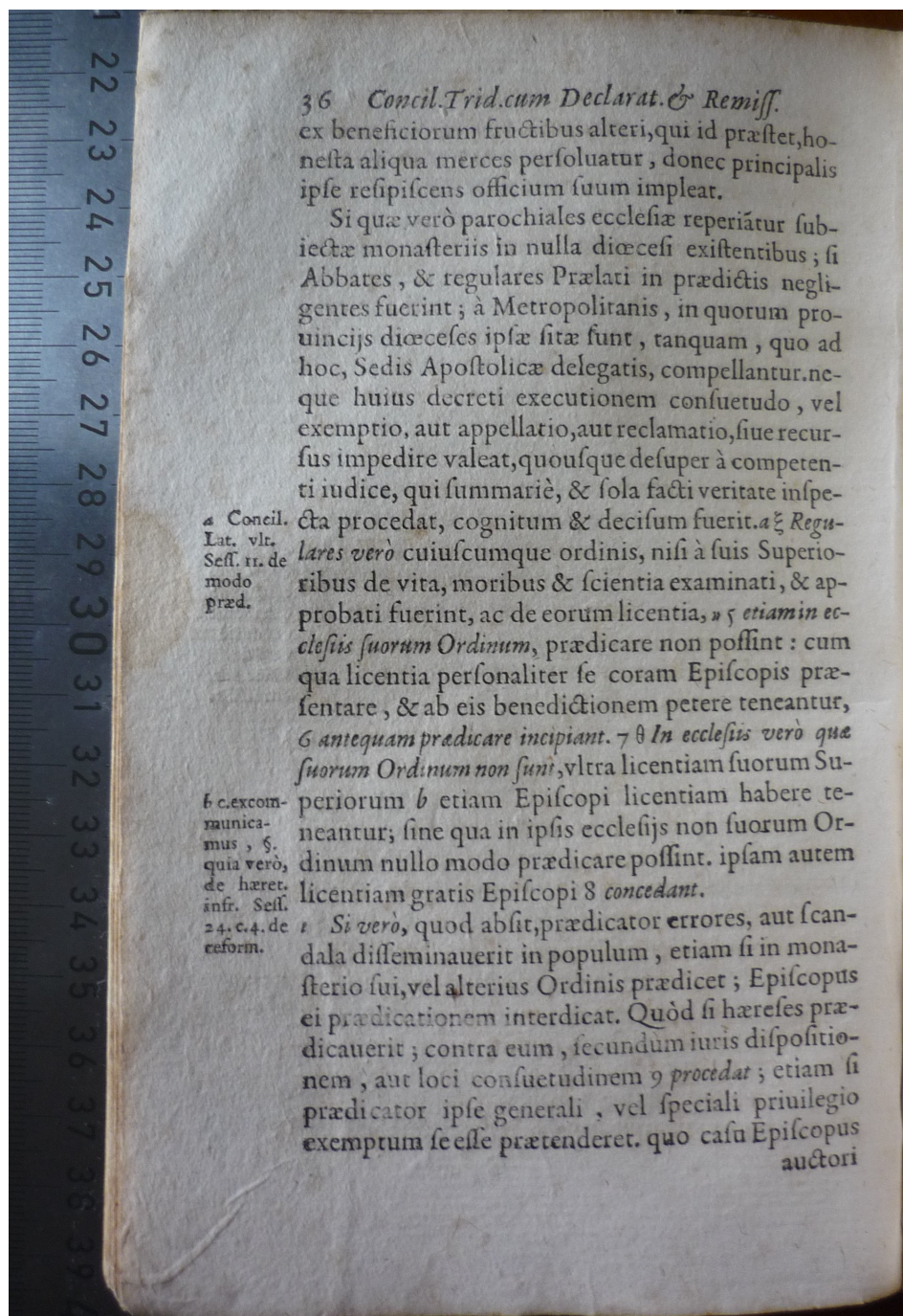


FIGURA 5: Originale dei *Concilii Tridentini Canones et Decreta*.

36 *Concil. Trid. cum Declarat. & Remifs.*

ex beneficiorum fructibus alteri, qui id præstet, honesta aliqua merces persoluator, donec principalis ipse resipiscens officium suum impleat.

Si quæ verò parochiales ecclesiæ reperiātur subiectæ monasteriis in nulla diœcesi existentibus; si Abbates, & regulares Prælati in prædictis negligentes fuerint; à Metropolitanis, in quorum prouincijs diœceses ipsæ sitæ sunt, tanquam, quo ad hoc, Sedis Apostolicæ delegatis, compellantur. neque huius decreti executionem consuetudo, vel exemptio, aut appellatio, aut reclamatio, siue recursus impedire valeat, quousque desuper à competenti iudice, qui summariè, & sola facti veritate inspecta procedat, cognitum & decisum fuerit. *a* § *Regulares verò cuiuscumque ordinis, nisi à suis Superioribus de vita, moribus & scientia examinati, & approbati fuerint, ac de eorum licentia, » 5 etiam in ecclesijs suorum Ordinum, prædicare non possint: cum qua licentia personaliter se coram Episcopis præsentare, & ab eis benedictionem petere teneantur, 6 antequam prædicare incipiant. 7* *θ In ecclesijs verò quæ suorum Ordinum non sunt, ultra licentiam suorum Superiorum b etiam Episcopi licentiam habere teneantur; sine qua in ipsis ecclesijs non suorum Ordinum nullo modo prædicare possint. ipsam autem licentiam gratis Episcopi 8 concedant.*

a Concil.
Lat. vlt.
Sess. II. de
modo
præd.

b c. excom-
municamus,
§.
quia verò,
de hæret.
infr. Sess.
24. c. 4. de
reform.

Si verò, quod absit, prædicator errores, aut scandala disseminauerit in populum, etiam si in monasterio sui, vel alterius Ordinis prædicet; Episcopus ei prædicationem interdicat. Quòd si hæreses prædicauerit; contra eum, secundum iuris dispositionem, aut loci consuetudinem 9 procedat; etiam si prædicator ipse generali, vel speciali priuilegio exemptum se esse prætenderet. quo casu Episcopus auctori

FIGURA 6: Trasformazione dei *Concilii Tridentini Canones et Decreta*.

- BECCARI, C. *et al.* (2014). *Introduzione all'arte della composizione tipografica con L^AT_EX*. URL <http://www.guitex.org/home/it/guide-per-iniziare/la-guida-guit>.
- CARTER, H. (1969). *A view of early typography up to about 1600*. Oxford University Press.
- CHARETTE, F. (2014). *Polyglossia: a Babel replacement for X_YL^AT_EX and LuaL^AT_EX*. Leggibile con il comando `texdoc polyglossia` nella distribuzione T_EX Live. L'attuale versione è affidata alla manutenzione di ARTHUR REUTENAUER.
- DE VINNE, T. (1900). *The Practice of typography*. Century Company. URL <https://archive.org/details/cu31924016925863>.
- DUFFNER, G. (2014). «EB Garamond». URL <http://www.georgduffner.at/ebgaramond/>.
- GURRADO, M. e LESTINGI, G. (2009). «Graphoskop». URL <http://www.palaeographia.org/graphoskop/index.htm>.
- KRYUKOV, A. (2010). «Old Standard». URL <http://openfontlibrary.org/en/font/old-standard>.
- PÉGOURIÉ-GONNARD, M. (2013). *A guide to LuaL^AT_EX*. Leggibile con il comando `texdoc lualatex` nella distribuzione T_EX Live.
- RASBAND, W. *et al.* (2012). «ImageJ». URL <http://rsb.info.nih.gov/ij/>. Una distribuzione estesa del programma con svariati plugin, *Fiji*, si può trovare qui: <http://fiji.sc/Fiji>.
- ROBERTSON, W. e HOSNY, K. (2014). *The fontspec package*. Leggibile con il comando `texdoc fontspec` nella distribuzione T_EX Live.
- SCHLICHT, R. (2013). *The microtype package*. Leggibile con il comando `texdoc microtype` nella distribuzione T_EX Live.
- VERVLIET, H. (2008). *The Palaeotypography of the French Renaissance: Selected Papers on Sixteenth-century Typefaces*. Numero v. 1 in Library of the Written Word. Brill Academic Pub.
- WILSON, P. (2013). *The memoir class*. Leggibile con il comando `texdoc memoir` nella distribuzione T_EX Live. L'attuale versione è affidata alla manutenzione di LARS MADSEN.

▷ Claudio Vincoletto
Torino
`claudio dot vincoletto at
gmail dot com`