

**ENCICLOPEDIA
DELLA
STAMPA**

**AGGIORNAMENTO N. 12
SCHEMARIO
D'IMPAGINAZIONE**

**ENCICLOPEDIA
DELLA
STAMPA**

**AGGIORNAMENTO N. 12
SCHEMARIO
D'IMPAGINAZIONE**

SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	p. 5
<i>Didascalie delle tavole dello schemario d'impaginazione</i>	p. 7
<i>Tracciato, impostazione e marginatura delle forme di stampa</i>	p. 12
<i>Schemi d'impostazione della forma di stampa</i>	p. 14

TAVOLE DELLO SCHEMARIO D'IMPAGINAZIONE

Tav. 1 - Senso della fibra	p. 17
Tav. 2-3 - Formati base. Superfici e inversi. Proporzionalità dei lati	p. 18
Tav. 4-5 - Sezione aurea e rettangoli dinamici	p. 20
Tav. 6 - Formati unificati	p. 22
Tav. 7-9 - Costruzione geometrica di formati rettangolari	p. 23
Tav. 10 - Formati base e formati ricavati	p. 26
Tav. 11 - Piegature e comuni sistemi di confezione	p. 27
Tav. 12-13 - Piegature regolari e irregolari	p. 28
Tav. 14-18 - Suddivisioni geometriche e sistemi costruttivi del formato quadrato	p. 30
Tav. 19-21 - Suddivisioni geometriche e schemi costruttivi del formato rettangolare tozzo	p. 35
Tav. 22-26 - Suddivisioni geometriche e schemi costruttivi di rettangolo in proporzione UNI	p. 38
Tav. 27-29 - Suddivisioni geometriche e schemi costruttivi di rettangolo allungato	p. 43
Tav. 30, 36-42 - Visione globale del libro nelle sue varie forme	p. 46, 52
Tav. 31-35 - Disegno prospettico degli stampati	p. 47
Tav. 43 - Tipi di confezione a spirale e ad anelli	p. 59
Tav. 44 - Sagome di etichette	p. 60
Tav. 45 - Sagome di buste	p. 61
Tav. 46-50 - Disegni di oggetti di cartotecnica	p. 62
Tav. 51-52 - Sviluppo di oggetti di cartotecnica	p. 67
Tav. 53 - I bianchi nella disposizione	p. 69
Tav. 54 - Ingrandimenti e proporzionalità degli elementi dello stampato	p. 70
Tav. 55-56 - Schemi tradizionali di pagine librarie	p. 71
Tav. 57-59 - Proporzione tra superficie stampata e formato	p. 73
Tav. 60 - Ripartizione dei bianchi perimetrali nel rapporto 1 a 3	p. 76
Tav. 61 - Ripartizione dei bianchi perimetrali nel rapporto 2 a 3	p. 77
Tav. 62 - Ripartizione dei bianchi perimetrali nel rapporto 2 a 5	p. 78
Tav. 63 - Ripartizione dei bianchi perimetrali nel rapporto 3 a 5	p. 79
Tav. 64 - Schemi di pagina con il 45% di superficie stampata	p. 80
Tav. 65 - Schemi di pagina con il 45% e il 60% di superficie stampata	p. 81
Tav. 66 - Schemi di pagina con il 60% di superficie stampata	p. 82
Tav. 67 - Pagine a disposizione classica nelle proporzioni del formato UNI	p. 83
Tav. 68 - Pagine a disposizione classica nelle proporzioni del formato allungato	p. 84

Tav. 69 - Pagine a disposizione classica nelle proporzioni del formato allargato	p. 85
Tav. 70 - Pagine a disposizione classica nelle proporzioni del formato oblungho	p. 86
Tav. 71 - Pagine a disposizione libera nelle proporzioni del formato UNI	p. 87
Tav. 72 - Pagine a disposizione libera nelle proporzioni del formato allungato	p. 88
Tav. 73 - Pagine a disposizione libera nelle proporzioni del formato allargato	p. 89
Tav. 74 - Pagine a disposizione libera nelle proporzioni del formato oblungho	p. 90
Tav. 75-76 - Pagine a disposizione sparsa con illustrazioni, testo, richiami e didascalie	p. 91
Tav. 77-78 - Disposizioni convenzionate secondo le norme UNI	p. 93

TIPOIMPAGINAZIONE DEL LIBRO

<i>Introduzione</i>	p. 95
Pagine basi - Ripartizione bianchi perimetrali - Studio della pagina base	p. 100
Studio della pagina base	p. 101
Norme pratiche d'impaginazione	p. 102
Numeri di pagina	p. 103
Pagine di testo con intercalazioni - Pagine di testo con titoli	p. 104
Pagine di testo con titoli	p. 105
Pagine di testo con frontone - Epigrafe	p. 106
Sommario	p. 107
Impaginazione con note	p. 108
Note marginali e commenti - Testo e note su due colonne	p. 111
Asterischi	p. 112
Illustrazioni fuori testo	p. 113
Illustrazioni nel testo	p. 114
Illustrazioni smarginate nel testo in relazione alla marginatura della forma	p. 116
Studio per una edizione con illustrazioni	p. 117
Allegati - Tabelle e specchietti nell'impaginazione	p. 118
Tabelle e specchietti nell'impaginazione - Titoli correnti	p. 119
Titoli correnti	p. 120
Postille	p. 121
Occhietti	p. 122
Principi del libro	p. 123
Impaginazione a due colonne - Impaginazione di libri liturgici	p. 126
Segnatura	p. 127
Copertina	p. 128

SCHEMARIO D'IMPAGINAZIONE

Giuseppe Pellitteri, Luigi Astori

INTRODUZIONE

Definizione del termine «impaginazione»

Impaginare, nel significato più ampio, significa ideare, progettare e coordinare la disposizione degli elementi di uno stampato. Generalmente il vocabolo impaginazione è riferito al campo della stampa, ma si usa anche in altre attività. Sotto questa più vasta accezione l'arte dell'impaginazione è antica quanto l'attività umana, diretta a presentare in qualunque modo segni e immagini; in certi casi anche la disposizione di oggetti tridimensionali in un dato spazio si chiama impaginazione. Ne deriva una mutazione di denominazioni riferentisi all'attività impaginatoria ovunque si notino somiglianze od analogie.

Inoltre taluno chiama architettura grafica l'attività destinata a ideare e progettare uno stampato; altra analogia si ha nella regia. Soprattutto per l'esigenza del coordinamento dei più vari componenti e per le frequenti occasioni di risolvere problemi di ambientazione, di gusto, di armonizzazione di molteplici fattori inerenti allo stampato, l'opera dell'impaginatore è talvolta paragonata a quella del regista.

Noi useremo la denominazione più pertinente e consueta, ossia impaginazione, anche se la parola composizione potrebbe essere molto appropriata.

Schemari d'impaginazione

Potrà sembrare strano a qualcuno il tentativo di compilare prospetti contenenti schemi d'impaginazione, per il motivo che l'ideazione e la progettazione di uno stampato è libera e occorre lasciare ampia possibilità d'inventiva all'impaginatore.

L'obiezione potrebbe sembrare valida, tanto più se fondata sul pretesto che una composizione debba essere sempre e solamente opera originale nel senso assoluto del termine.

Ma questo è un concetto di originalità inesatto e indimostrabile, poiché anche nei casi di più spiccata personalizzazione, almeno certi aspetti del lavoro includono soluzioni analoghe o simili a modelli ed esperienze precedenti. Riteniamo, perciò, che l'esperienza va utilizzata anche in argomenti di progettazione. Non c'è motivo di non usufruire di prontuari che si fondano sulle migliori soluzioni dovute ad impaginatori esperti. Il risparmio di tempo, la possibilità di proporre a committenti una ricca gamma di soluzioni predisposte, il richiamo figurato e sistematico di disposizioni che forse non si avrebbero presenti alla memoria, sono validi motivi che giustificano la compilazione di schemari.

Del resto basta fare un riferimento ai molti prontuari per architetti e ingegneri, agli schemari per le produzioni di oggetti di abbigliamento e di decorazione degli ambienti per

confermare la piena validità e opportunità di introdurre anche nel campo grafico l'uso di schemari d'impaginazione.

Occorre appena notare che la libertà dell'impaginatore è rispettata, anzi è agevolata dalla ricerca di altre eventuali soluzioni non contemplate negli schemari, partendo da schemi ai quali il progettista voglia apportare delle varianti.

Molteplicità di metodi

L'impaginatore, a seconda delle proprie preferenze e riguardo ai casi concreti dei lavori da progettare, può scegliere tra molti metodi d'impaginazione, tra i quali i più consueti sono i seguenti:

1. Impaginazione spontanea o estemporanea;
2. Impaginazione per tentativi;
3. Impaginazione secondo moduli o analogie;
4. Impaginazione secondo schemi geometrici;
5. Impaginazione con formule aritmetiche;
6. Impaginazione secondo schemi convenzionali o unificati.

Naturalmente i singoli metodi possono essere usati in modo alternato o integrato.

Il progetto dello stampato può essere realizzato seguendo due strade:

1. Coordinando elementi preesistenti (caratteri, disegni, fotografie, ecc.).
2. Realizzando soggetti originali.

In questo schemario si tende a sviluppare soprattutto il primo metodo, che è quello che interessa la maggior parte degli impaginatori; il secondo metodo richiede speciali abilità nel disegno, nella pittura e in altre tecniche e richiede altre metodologie ed esperienze.

Del resto il primo metodo ha una sua completezza ed autonomia ed è, almeno in una certa misura, condizione essenziale per un valido impiego anche del secondo.

Inoltre l'impaginazione potrà essere graficamente tradotta, a seconda delle circostanze e dell'entità del lavoro, in forme diverse:

1. Semplice schizzo approssimativo;
2. Tracciato particolareggiato;
3. «Esecutivo», ossia originale valido per la riproduzione.

L'abbozzo con matita, la tracciatura con penna, pennello o con altri strumenti, i decalchi, la stampa di elementi parziali e ogni altro espediente che valga a rendere l'idea della impaginazione in fac-simile o «menabò», come si suol denominare in gergo d'officina il progetto dello stampato, sono

tutti modi validi da utilizzare a seconda delle circostanze e sui quali occorre esercitarsi con opportuno metodo didattico.

Chi deve impaginare?

Ma occorre chiarire un punto controverso sul quale è facile equivocare. Il compito dell'impaginazione è rivendicato da persone delle più varie provenienze e competenze professionali: l'imprenditore grafico dice di aver realizzato lo stampato, anche se il suo compito è prevalentemente economico; l'editore che ha ideato una collana di pubblicazioni dichiara che ne ha curato l'impaginazione; il redattore del giornale vi parla di impaginazione come se questa operazione fosse di sua esclusiva competenza: il committente di un qualunque stampato intende indicare ogni particolare circa la disposizione, il carattere, ecc. e dice di aver impaginato il lavoro; il pittore, l'architetto, il disegnatore ritengono di poter impaginare anche senza conoscenze relative al campo della stampa; gli illustratori, certi progettisti grafici sono portati spesso ad esaltare nell'impaginazione gli aspetti pittorici ed estetici, non tenendo sempre nel dovuto conto gli aspetti tecnici ed economici; infine in ciascuna azienda grafica il proto e il compositore si trovano continuamente nella necessità di dover risolvere problemi d'impaginazione e a loro, in pratica, quasi sempre spetta il compito di dare forma definitiva allo stampato.

La verità è che ciascuno ha una certa parte di ragione; l'impaginazione, infatti, è il risultato di molteplici competenze: logica, estetica, tecnica, economica e soltanto il coordinamento di questi vari aspetti dà un risultato apprezzabile; l'impaginatore completo e ideale è colui che acquista sensibilità in tutti gli aspetti che possono influenzare la realizzazione dello stampato.

È l'armonica formazione professionale che può dare degli impaginatori veramente validi e utili; la preponderanza di un aspetto quasi sempre va a scapito dell'integrale percezione di tutta la realtà impaginatoria e, come la pratica quotidiana largamente dimostra, la carente formazione dell'impaginatore si ripercuote sulla difettosa produzione grafica.

Qualcuno afferma che basta formare pochi specialisti dell'impaginazione i quali organizzerebbero degli studi ai quali

dovrebbero essere commissionati i progetti grafici. Questa è una soluzione che si è dimostrata valida in certi casi; ma la marea di stampati non può certo seguire questa strada; a parte che le aziende grafiche non si vorranno considerare relegate alla semplice esecuzione di progetti altrui, ma in pratica vi sono ragioni di praticità che impongono l'esigenza di una diffusa abilità impaginatoria in tutti coloro che operano alla realizzazione dello stampato, almeno per interpretare adeguatamente i progetti d'impaginazione o per capire, sia pure in misura elementare, i principali problemi della realizzazione dello stampato.

Ci sono valide ragioni per sostenere una educazione del gran pubblico alla buona impaginazione. Non si capisce perché esista una vasta bibliografia divulgativa per le arti figurative e non dovrebbe esistere qualche pubblicazione relativa alla diffusione tra il pubblico di elementari nozioni sull'impaginazione degli stampati.

Perché gli innumerevoli committenti o potenziali committenti di stampati non possono interessarsi con qualche competenza d'impaginazione, visto che quando si recano in tipografia spesso pretendono di dare ogni indicazione relativa alla realizzazione dei loro lavori?

Ho insistito in altre pubblicazioni perché qualche cenno di cultura grafica e qualche facile esercizio d'impaginazione fossero oggetto di applicazioni tecniche nella nuova Scuola Media; sono anche dell'idea che a tutti gli allievi qualificandi nel campo grafico occorrerebbe insegnare almeno i punti fondamentali dell'impaginazione; soprattutto la qualifica del tipocompositore dovrebbe essere orientata sempre più decisamente verso l'impaginazione.

Ed è con lo scopo di contribuire alla soluzione di questi problemi che abbiamo ritenuto di dedicare questo volume a due serie di schemari; la prima corrisponde ai due fascicoli n. 10-11 della collana *Coordinamento grafico* pubblicati dieci anni or sono e completamente esauriti; la seconda corrisponde al volume *Tipoimpaginazione del libro* di Peira-Macoritto, anch'esso ormai introvabile.

Per gli schemi della prima serie facciamo precedere brevi note didascaliche corrispondenti alle tavole.

Per gli schemi della seconda serie, dopo un breve testo introduttivo, le didascalie si trovano nelle stesse pagine degli schemi corrispondenti.

DIDASCALIE DELLE TAVOLE DELLO SCHEMARIO

Tav. 1. *Senso di fibra della carta.* Una conoscenza importante della carta in ordine alla stampa e alla confezione è il senso di fibra o direzione di macchina. Infatti la carta presenta caratteristiche diverse, rispettivamente, in direzione di macchina e in direzione trasversale, perché durante la fabbricazione le fibre si dispongono nel senso di direzione della marcia del nastro continuo.

Quando la carta è in bobina il senso di fibra è ovvio; se, invece, la carta si presenta tagliata in fogli occorre conoscere se la direzione di macchina è sul lato maggiore o su quello minore.

Sui pacchi le cartiere dovrebbero segnare con una freccia il senso di fibra; può accadere, però, di usare carta non impaccata, oppure di dover dare disposizioni alla cartiera per una futura fornitura.

L'importanza del senso di fibra negli stampati può dedursi dai seguenti casi: 1. Se le schede non hanno il senso di fibra secondo il lato verticale e con orientamento dall'alto al basso si inarcheranno rendendo, così, disagiata la consultazione; 2. Se la carta per scrittura a macchina non ha il senso di fibra nel senso verticale della scrittura tenderà ad arrotolarsi; 3. Se nei libri la carta non ha il senso di fibra in posizione tale per cui il foglio piegato a segnature abbia la direzione di macchina in corrispondenza del dorso, durante l'incollatura si formeranno delle ondulazioni che renderanno difficile la regolare apertura delle pagine; 4. Se, soprattutto nella stampa offset, la carta non ha il senso di fibra secondo il lato maggiore del foglio, si provocheranno più facilmente ondulazioni, grinze e spostamenti di registro.

Basta questa semplice elencazione per rendersi conto dell'importanza che può avere la direzione di fabbricazione della carta. Per controllare il senso di fibra si possono seguire vari metodi: 1. Si ritagliano due strisce normalmente ai due lati del foglio di carta, contrassegnando le strisce stesse in modo da identificarne il lato di provenienza; si sovrappongono le due strisce e si stringono ad una estremità tra il pollice e l'indice; se le strisce non si divaricano quella inferiore è secondo il senso di fibra; 2. Si ritagli un disco con diametro di circa 10 centimetri, avendo prima contrassegnato i riferimenti dei due lati del foglio; si ponga il disco a galleggiare per qualche secondo nell'acqua; si prelevi e si ponga sul palmo della mano; il disco si arrotonderà secondo un diametro; il diametro non piegato corrisponde al senso di fibra; 3. Si sfrega con un ago su due lati ad angolo retto del foglio; un lato si ondula, mentre un altro rimane diritto; quest'ultimo è secondo il senso di fibra; 4. Si straccia il foglio normalmente ai due lati; nella direzione trasversale lo strappo è più difficile e a bordi fibrosi,

mentre nel senso di macchina lo strappo è più agevole e a bordi più netti; 5. Si immerge un bordo di un centimetro di carta per qualche secondo; estratto il foglio, se il lato bagnato rimane diritto esso è in direzione di macchina, se si ondula è in direzione trasversale. (I disegni di questa tavola sono stati ricavati da *Typographie* di Albert Javet e Henri Matthey).

Tav. 2-3. *Formati base. Superfici e inversi. Proporzionalità dei lati.* La tavola 2 riporta cinque schemi di rettangoli con i dati per la identificazione della proporzione tra i lati. Il lato minore è espresso in centesime parti rispetto a quello maggiore. Sono stati raffigurati i valori percentuali: 50, 60, 70, 80, 90; i valori intermedi possono essere valutati a occhio. I cinque rettangoli costituiscono una specie di parametro per calcolare la proporzionalità dei formati partendo dall'enunciazione dei formati base; naturalmente occorre conoscere l'incidenza percentuale delle dimensioni rapportando il lato maggiore a 100; e siccome nel dimezzamento del foglio (se si eccettua il formato $\sqrt{2}$, ossia il formato unificato) il rapporto tra i lati cambia, è necessario calcolare la proporzionalità anche del formato base dimezzato.

Riportiamo, per comodità, il testo didascalico stampato sulla tavola 2, ma che si riferisce alla tavola 3:

I due primi numeri di ciascun gruppo di cifre rappresentano rispettivamente: le centesime parti del lato maggiore contenute in quello minore e le centesime parti di questo contenute nella metà del lato maggiore. In altre parole: il primo numero indica la proporzionalità delle dimensioni del formato intero, il secondo quello del medesimo dimezzato. Es.: formato 60⁷⁵ x 80⁶⁷ significa che se facciamo uguale a 100 il lato maggiore 80, il minore diviene 75. Dopo averlo piegato a metà, il formato diventa 40 x 60. Il rapporto dei due lati allora si riduce a 67 x 100. Si fa notare che soltanto 70,75 centesimi del lato maggiore contenuti in quello minore danno il formato proporzionalmente simile, per quante volte si pieghi a metà il foglio normalmente al lato maggiore. Piegando e ripiegando gli altri formati si alternano i rapporti scritti a sinistra con quelli scritti a destra.

La tabella 3 elenca le superfici corrispondenti ai formati e gli inversi, ossia il numero dei fogli per un m²; in altre parole: il rapporto tra la superficie di un determinato formato e il m².

Tav. 4-5. *Sezione aurea e rettangoli dinamici.* Sulla cosiddetta «sezione aurea» o «media ed estrema ragione» od anche «divina proporzione» sono stati fatti studi interessanti.

Fin dall'antichità è stato rilevato che esistono rapporti dimensionali che si ripetono costantemente nelle manifestazioni della natura. Si è notato, infatti, che le piante e gli

animali e le loro parti (soprattutto quelle che più soddisfano esteticamente) s'accostano frequentemente nelle loro proporzioni ad uno speciale rapporto basato sulla cosiddetta sezione aurea.

L'occhio si sarebbe allenato a quelle proporzioni quasi inconsapevolmente, spontaneamente, dalla continua osservazione della natura e quelle proporzioni sono state riportate da artisti famosi nei loro capolavori.

Secondo la sezione aurea la parte più piccola di un segmento (minor = m) sta alla parte maggiore (maior = M), come quest'ultima sta alla somma di entrambi.

Con altre parole si dice sezione aurea la divisione di un segmento in due parti in modo tale che l'intero sta alla parte maggiore come questa sta alla minore. Quindi:

$$m : M = M : (m + M)$$

In termini numerici la proporzione tra i due segmenti è approssimativamente 5 a 8; il rapporto è contraddistinto con la lettera ϕ e corrisponde al numero irrazionale 0,61803398875..., generalmente arrotondato in 0,62.

L'impaginatore potrà costruire gli stampati anche servendosi degli schemi costruttivi modellati sulla sezione aurea; però un esagerato riferimento ad un solo metodo impaginatorio non dà risultati pratici apprezzabili.

Tuttavia riteniamo opportuno dedicare le tavole 4 e 5 alla presentazione di schemi costruiti secondo la cosiddetta simmetria dinamica e secondo la sezione aurea.

Jay Hambidge, basandosi su schemi costruttivi dell'antichità e sulla probabile terminologia allora in uso, denominò *simmetria dinamica* la teoria della commensurabilità tra le superfici «in quanto i rapporti di similitudine tra le superfici sono proporzionali al quadrato del corrispondente rapporto lineare tra i lati e se questo rapporto è irrazionale colla elevazione al quadrato l'irrazionalità scompare».

I rettangoli dinamici vengono definiti, a seconda delle caratteristiche di forma e di misura: rettangolo di Radice 2 ($\sqrt{2}$), di Radice 3 ($\sqrt{3}$), di Radice 4 ($\sqrt{4}$), di Radice 5 ($\sqrt{5}$) e Rettangolo aureo (ϕ).

Descriviamo la costruzione geometrica dei Rettangoli dinamici suelencati attingendo soprattutto agli schemi elaborati dello Hambidge.

Costruzione del rettangolo dinamico di tema $\sqrt{2}$. In un quadrato tracciamo la diagonale D-M e con apertura di compasso identica alla lunghezza della diagonale stessa, tracciamo un arco di cerchio fino al prolungamento del lato di base C. Otterremo in tal modo il rettangolo A-B-C-D di tema $\sqrt{2}$. Il rapporto tra i suoi lati sarà costante, qualunque sia l'unità di misura.

Il rettangolo di tema $\sqrt{2}$ è scomponibile in altri rettangoli, che, rispettando sempre le proporzioni determinate dal rapporto tra i lati, mutano dimensione. La divisione a metà di tale rettangolo crea il rettangolo di tema $\sqrt{2}/2$.

La successiva scomposizione del rettangolo $\sqrt{2}$ in quattro parti, determina quattro rettangoli sempre di tema $\sqrt{2}$. Si può controllare l'esattezza delle proporzioni dei quattro rettangoli ottenuti iscrivendo in essi il relativo quadrato base e tracciando sulla sua diagonale l'arco sul prolungamento di base, come già indicato per la costruzione del rettangolo di tema $\sqrt{2}$. Riuscirà chiaro in tal modo il concetto della proporzionalità costante, malgrado il mutamento delle dimensioni oggettive di detti rettangoli.

Con identico criterio si può continuare a scomporre in un indeterminato numero di rettangoli di tema $\sqrt{2}$. Tale operazione è definita *scomposizione semplice* per le sue caratteristiche di ripetizione del medesimo tema.

Il rettangolo di tema $\sqrt{2}$ si può scomporre anche in altri modi. Per esempio, si può scomporre in due quadrati e un rettangolo di tema $\sqrt{2}$ nel seguente modo: fare centro in O e ribaltare A in B. Nel punto di incontro tra i due archi, tracciare una linea che, tagliando il rettangolo sul suo lato

minore, determinerà un rettangolo più piccolo di tema $\sqrt{2}$, un quadrato con lati di lunghezza A-O ed infine il quadrato base.

Procedendo con la prima divisione e prolungando l'orizzontale B si avrà il punto di intersezione sulla diagonale del quadrato. Avremo ottenuto così nel rettangolo $\sqrt{2}$ tre quadrati e tre rettangoli sempre di tema $\sqrt{2}$.

Costruzione del rettangolo dinamico di tema $\sqrt{3}$. Sul rettangolo $\sqrt{2}$, mediante diagonale D-B, tracciare un arco di cerchio fermandolo sul prolungamento D-C, in F. Risulterrà il rettangolo A-E-F-D di tema $\sqrt{3}$. Anche per questo vale il principio di scomponibilità multipla che, rispettando il rapporto tra i lati, consente di ottenere un numero indefinito di rettangoli di tema $\sqrt{3}$ (come $\sqrt{3}/3$, $\sqrt{3}/16$, ecc.).

Dopo aver centrato sul rettangolo il quadrato base, ribaltare A in B con centro in O. Avremo così ottenuta la scomposizione del rettangolo in tema $\sqrt{3}$ in due rettangoli minori di $\sqrt{3}$ e tre quadrati.

Costruzione del rettangolo dinamico di tema $\sqrt{4}$. Sul rettangolo $\sqrt{3}$, mediante diagonale D-E, tracciare un arco di cerchio che fermeremo sul prolungamento D-F in H. Si otterrà un rettangolo A-G-H-D consistente in un doppio quadrato, che chiameremo rettangolo di tema $\sqrt{4}$.

Con la scomposizione in quattro parti $\sqrt{4}/4$ si ottengono quattro rettangoli di tema $\sqrt{4}$ uguali.

Nell'ultimo schema della tavola 32 è dimostrata la scomposizione del rettangolo di tema $\sqrt{4}$ in 25 rettangoli dello stesso tema, mediante il prolungamento della diagonale A-C fino al punto G.

Costruzione del rettangolo dinamico di tema $\sqrt{5}$. Abbassando dalla diagonale D-G del rettangolo di tema $\sqrt{4}$ l'arco di cerchio in L sul prolungamento D-H si otterrà il rettangolo A-I-L-D di tema $\sqrt{5}$. La scomposizione di quest'ultimo in cinque parti uguali determinerà la divisione del rettangolo in altrettanti rettangoli di identiche proporzioni. Passando poi per i punti d'intersezione 1-2-3-4-5, come mostra lo schema della tavola 33, si otterrà la scomposizione del rettangolo in trentasei rettangoli dello stesso tema.

Centrando il quadrato base nel rettangolo di tema $\sqrt{5}$ e con apertura di compasso O-A tracciare un semicerchio. Dai punti d'intersezione E-F sul lato superiore del rettangolo si otterranno con due linee verticali altrettanti rettangoli ϕ . La tavola 33 presenta altre varianti sullo stesso tema.

Rettangolo aureo o rettangolo ϕ . Abbiamo già appreso che per sezione aurea s'intende quella sezione di un segmento diviso in due parti in modo che l'intero stia alla parte maggiore come questa sta alla minore.

Sul segmento P-M si abbassi la perpendicolare M-T ottenuta mediante arco di cerchio in M con apertura M-N ($N = PM : 2$) e si unisca P con T. Indi con centro in T si ribalti M-T in R e con centro in P si ribalti R in O. P-O sarà la sezione aurea del segmento.

La sezione aurea si indica col segno ϕ e le dimensioni del segmento e delle sue parti hanno rapporto costante, in analogia ai seguenti valori:

INTERO	MEDIO	MINIMO
1	0,61803	0,38194
1,61803	1,	0,61803
2,6182	1,61803	1

Per costruire il rettangolo aureo si parte da un quadrato A-E-F-D, con centro nel punto mediano O si traccia l'arco E-C e si chiude il rettangolo A-B-C-D.

Il rettangolo aureo può essere scomposto o accresciuto con superfici sempre in sezione aurea, ottenendo soluzioni

esteticamente apprezzabili per gli effetti armonici che ne derivano e per le costruzioni e disposizioni grafiche che da esse possono trarre ispirazione.

Come è stato rilevato precedentemente e come sarà ricordato ancora in questo metodo, l'impaginatore potrà servirsi dei moduli e schemi solo in quanto li ritiene comodi ed utili; conviene che nell'insegnamento dell'impaginazione non sia data eccessiva importanza ai metodi costruttivi vincolati da moduli e schemi; si spieghi che l'impaginazione come atto estetico non può essere imbrigliato con formule definitive ed esclusive; lo schemario deve essere uno strumento al servizio dell'impaginazione e non una codificazione mortificante o superflua.

Tav. 6. Formati unificati. Nella scelta del formato influiscono motivi di praticità e comodità, oltre a motivi estetici e di interpretazione. Per formato intendiamo una superficie delimitata in una certa forma.

Sebbene in pratica si usano ancora formati tradizionali non unificati conviene orientare la scelta verso i formati normalizzati o unificati.

Tra le utilità derivanti dall'impiego dei formati unificati elenchiamo le seguenti:

— per i produttori: 1. specializzazione nella costruzione di macchine per la fabbricazione della carta e nella produzione della stessa; 2. produzione in serie; 3. massimo sfruttamento delle macchine; 4. migliore utilizzazione della mano d'opera; 5. diminuzione dei costi; 6. aumento della produzione; 7. possibilità di fabbricazione anche in tempi morti; 8. correlazioni tra le aziende fabbricanti.

— per i commercianti l'unificazione consente: 1. sicurezza nella vendita; 2. facilità di approvvigionamento; 3. riduzione di capitale immobilizzato; 4. possibilità di smercio nei mercati esteri; 5. possibilità di adottare mezzi di trasporto con piena utilizzazione di superfici di carico; 6. consegna più celere; 7. maggior coordinamento e snellimento nel lavoro commercialmente intenso; 8. maggior possibilità di analisi e riduzione di costi.

— per i consumatori le utilità principali dell'unificazione sono: 1. possibilità di acquisto a minor costo e più facile reperibilità; 2. maggiore facilità di immagazzinamento in scansioni, cassette, depositi; 3. possibilità di sistemare con risparmio di spazio volumi e stampati nelle biblioteche; 4. riduzione di sfrido nel taglio della carta; 5. rapidità di computo; 6. maggiore razionalità e sveltezza nella scelta del formato; 7. possibilità di ottenere agevolmente per gli stampati le relative custodie o sacchetti per il trasporto o per la spedizione; 8. possibilità di normalizzare i formati delle macchine da stampa e delle altre macchine collegate con l'impiego della carta.

I formati UNI sono fondati su basi tecniche e scientifiche. Le prime proposte si devono al fisico tedesco Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799) professore all'Università di Gottinga. In Germania fin dal 1884 fu emanato un decreto relativo all'uso di formati d'uso consueto, nel 1922 furono stabiliti i formati DIN, che nel 1939 furono accolti anche dall'UNI.

Formato base è un foglio rettangolare avente la superficie di 1 m^2 e i due lati in tali dimensioni da dare un rapporto di 1,414, ossia $\sqrt{2}$. Questo rettangolo ha i lati nell'unico rapporto che consente, per dimezzamento del lato maggiore, parallelamente al lato minore, di ottenere altrettanti formati dell'identico rapporto.

Il formato avente le caratteristiche suddescritte ha le dimensioni di mm 841 x 1189 e denominato A0. Da questo, per successivi dimezzamenti, si ottengono gli altri formati della serie A e denominati rispettivamente A1, A2, A3, A4, ecc. Calcolando la media geometrica dei lati della serie A si ottiene il lato minore della serie B che, moltiplicato per il coefficiente 1,414 dà il lato maggiore. Dalla serie A e dalla serie B per la media geometrica dei due lati minori si ottiene

il lato minore della serie C, che, moltiplicato per il coefficiente 1,414, dà il lato maggiore.

La serie fondamentale A dà i formati per i prodotti grafici per uso primario o finiti, come, per esempio, carte da lettere, fatture, opuscoli, fascicoli, ecc. I formati della serie C sono destinati a contenere i prodotti della serie A come, per esempio, buste, sacchetti e cartelle. Infine quelli della serie B sono destinati a contenere i prodotti della serie C. Ad esempio un foglio lettera A4 contenuto da una cartella C4 è a sua volta contenuto da un sacchetto di formato B4.

Anche le serie B e C sono talvolta usati per prodotti grafici primari. Da ciascuno dei formati delle tre serie si possono ottenere formati allungati e formati oblungi o a striscia. I primi si ottengono dividendo il lato minore per $1/2$, $1/4$, $1/8$, ecc. (e quindi, per esempio: $1/2 \text{ A4}$, $1/4 \text{ A4}$, $1/8 \text{ A4}$, ecc.); i secondi si ottengono con multipli del lato minore (2 A4 , $2\frac{1}{2} \text{ A4}$, ecc.).

I formati indicati dalle norme UNI s'intendono rifilati, perciò per ottenere i corrispondenti formati intonsi o grezzi bisogna aggiungere circa mm 20 per ciascuna dimensione iniziale. Ad esempio il formato grezzo della serie A è mm 860 x 1220.

Tav. 7-9. Costruzione geometrica di formati rettangolari. Raramente il formato di uno stampato è quadrato; in qualche caso si hanno formati con sagome speciali; talvolta il formato è iconiforme, oppure con orli frastagliati o sfrangiati; però il caso più consueto è quello del formato rettangolare.

Il formato può riferirsi ad aspetti parziali dello stampato, come, per esempio, al dorso di un libro, a riquadrature interne, ecc.

Gli schemi geometrici delle tavole 7-9 costituiscono una gamma di formati che vanno dal quadrato allo strettissimo rettangolo oblungo.

L'impaginatore-progettista che volesse riprodurre sagome rettangolari in proporzione a quelle degli schemi può seguire uno dei seguenti modi: 1. tracciatura ad occhio; 2. tracciatura mediante schema geometrico; 3. tracciatura mediante i dati ricavati da uno strumento rapportatore.

Nella tavola 7 i rettangoli con contorno più marcato hanno i lati nel rapporto secondo la sezione aurea; i rettangoli marcati della tavola 31 hanno i lati in rapporto $\sqrt{2}$, ossia 1,414.

Tav. 10. Formati base e formati ricavati. Gli esempi indicano come ricavare senza sfrido un certo numero di formati definitivi partendo da un foglio base. Notare: 1. l'orientamento dei singoli formati ricavati; 2. l'abbinamento di due formati ottenibili nel massimo numero di pezzi consentiti da uno stesso foglio base; 3. l'esigenza che la disposizione dei singoli pezzi consenta agevolmente il taglio.

Tav. 11. Piegature e comuni sistemi di confezione. Dal foglio steso, per successive regolari piegature incrociate, si ottengono: 1. fascicolo o segnature a due pieghe (otto facciate); 2. fascicolo a tre pieghe (sedici facciate); 3. fascicolo a quattro pieghe (trentadue facciate).

Le figure 4, 5 e 6 riproducono, rispettivamente, i fascicoli in formato oblungo a due, tre e quattro pieghe. La figura 7 rappresenta un foglio a 2 pieghe parallele (otto facciate); la figura 8 a due pieghe e sei facciate; la figura 9 a otto pieghe parallele e diciotto facciate.

La broccatura o inquadratura è la più celebre e sbrigativa forma di confezione di libri, blocchi e simili. In fondo alla tavola sono illustrati esempi di: 1. opuscolo con cucitura interna; 2. cucitura metallica sul piano; 3. cucitura normale a filo refe; 4. confezione con spirale; 5. broccatura araffica,

ossia senza cucitura e con i fogli fresati, o, comunque, sciolti e con dorso incollato; 6. confezione con dorso in plastica.

Il calcolo relativo ai fogli occorrenti per la stampa di un libro del quale siano noti il numero delle copie e il numero delle pagine può essere eseguito con la seguente formula: si moltiplica il numero delle pagine per il numero delle copie, il prodotto ottenuto si divide per il numero delle pagine che entrano in bianca e volta sul foglio di stampa.

È evidente che il foglio di stampa può contenere più di una segnatura; occorre, perciò, non confondere le due cose. (I disegni di questa tavola sono stati ricavati da *Typographie* di Albert Javet e Henry Matthey).

Tav. 12-13. *Piegature regolari e irregolari.* I sessanta esempi contenuti nelle tavole 12-13 mostrano i modi di piegatura dei fogli. La scelta del modo di piegatura è condizionato al tipo di macchina piegatrice, all'utilizzazione di certi formati, all'abbinamento di lavori, alla presentazione dello stampato ultimato, ecc.

Tav. 14-18. *Suddivisioni geometriche e schemi costruttivi del formato quadrato.* Gli schemi contenuti nelle tavole 14-17 e altri analoghi schemi presentati in questi fascicoli d'impaginazione sono basati sul principio secondo il quale una superficie divisa e suddivisa con diagonali, linee verticali e orizzontali, purché in modo rigorosamente geometrico, risulterà formata da spazi armoniosamente disposti, i quali possono suggerire buoni spunti nelle disposizioni di elementi di composizione, ossia nell'impaginazione. Il quadrato è schematizzato in novantasei modi diversi.

La tavola 18 riassume gli schemi delle tavole precedenti e i quadrati sono raffigurati con la suddivisione degli spazi senza i graticciati geometrici.

Tav. 19-21. *Schemi geometrici in un rettangolo tozzo e relative costruzioni impaginatorie.*

Tav. 22-26. *Schemi geometrici in un rettangolo $\sqrt{2}$ e relative costruzioni impaginatorie.*

Tav. 27-29. *Schemi geometrici in un rettangolo allungato e relative costruzioni impaginatorie.*

Tav. 30, 36-42. *Percezione globale del libro nelle sue varie forme.* L'impaginatore deve avere sempre presente la percezione unitaria dello stampato da progettare.

Una regola tradizionale d'impaginazione libraria prescrive di considerare le due facciate frontali come se costituissero un'unica pagina dal punto di vista della costruzione; però è più esatto consigliare all'impaginatore la fondamentale esigenza dell'armonizzazione di ogni particolare del libro in funzione della globale visione d'insieme.

Perciò è utile invitare l'allievo impaginatore a fissare la propria immaginazione o a tracciare, sia pure in semplice abbozzo, la sagoma complessiva dello stampato da progettare.

Anzi è necessario, prima ancora dell'ideazione dell'abbozzo dello stampato fare delle considerazioni sull'ambientazione dello stampato stesso e alle speciali esigenze del pubblico a cui è destinato. Un'idea fondamentale da inculcare e chiarire nella mente dell'aspirante impaginatore è che il suo lavoro deve rispecchiare il particolare momento storico nel quale viene eseguito. I punti basilari dell'universalità, dell'unità e della singolarità che si riscontrano in un'opera estetica devono essere meditati dall'impaginatore e dagli convinzione dell'esigenza di una previsione globale e corrente del proprio lavoro.

Tav. 31-35. *Disegno prospettico degli stampati.* Analogamente a quello che si esegue nella progettazione di edifici o di oggetti, anche per lo stampato, in certi casi può essere utile il disegno prospettico, sia per mettere nel dovuto risalto un particolare, sia per agevolare una certa veduta d'insieme. Le regole del disegno in questo caso sono identiche a quelle di qualunque altro disegno prospettico.

Tav. 43. *Tipi di confezione a spirale e ad anelli.* Anche la confezione dello stampato deve essere opportunamente prevista e progettata. Il tipo di legatura, tanto a cucitura tradizionale come in forme meccanizzate con speciali congegni dev'essere oggetto di scelta e perciò di preventivo esame. I prospetti come quello della tavola 43 agevolano il compito dell'impaginatore-progettista.

Tav. 44-50. *Sagome di etichette e disegni di contenitori: buste, scatole, tubi, custodie, ecc.* Vale ciò che è stato detto prima in ordine al disegno d'insieme del libro.

La cartotecnica è quel ramo dell'industria grafica che si riferisce all'esecuzione di contenitori vari nei quali carta e cartone siano le materie prevalenti di costruzione. Soprattutto nel caso di oggetti di cartotecnica è necessario almeno l'abbozzo della forma complessiva prima di ideare e progettare la disposizione degli elementi grafici.

Tav. 51-52. *Sviluppo di oggetti di cartotecnica.* Il disegno relativo allo sviluppo di contenitori è indispensabile per il calcolo del materiale occorrente, per l'indicazione della posizione di eventuali cordonature, fustellature, ecc., per l'esecuzione dei tracciati di montaggio, ecc.

Tav. 53. *I bianchi nella disposizione.* Bianchi nelle lettere, tra le lettere, tra le parole, bianchi interlineari, perimetrali o marginali.

Si può dire che impaginare significa prevalentemente ripartizione dei bianchi. Gran parte delle esercitazioni d'impaginazione devono avere lo scopo principale di conferire l'abilità conveniente per organizzare i bianchi degli stampati con rispetto delle esigenze logiche, estetiche e tecniche.

Tav. 54. *Ingrandimento e proporzionalità degli elementi dello stampato.* Non basta che i rettangoli di formati diversi abbiano in comune la diagonale perché gli effetti percettivi in ordine all'impaginazione debbano essere accettabili.

L'ingrandimento o la riduzione, oltre certi limiti, deformano l'effetto di una disposizione. Si tratta di fenomeni della percezione dei quali occorre tener conto per evitare sgradevoli sorprese nelle impaginazioni.

Tav. 55-56. *Schemi tradizionali di disposizione di pagine librarie.* Per schema tradizionale o classico di disposizione di pagine librarie s'intende quello avente i bianchi perimetrali progressivamente crescenti partendo dal bianco di cucitura.

In questo fascicolo sono elencati numerosi schemi d'impaginazione corrispondenti, in pratica, a molti casi che si possono presentare nel lavoro d'impaginazione libraria.

Le tavole 55 e 56 contengono soluzioni tra le più consuete e si riferiscono alla tracciatura delle dimensioni di pagina come alla ripartizione dei bianchi perimetrali o marginali.

In particolare, gli schemi della tavola 55 toccano i seguenti punti.

Dimensioni di pagina. Esempio 1: giustezza = $5/7$ della larghezza del foglio; altezza di pagina = alla larghezza del foglio. Esempio 2: giustezza e altezza di pagina delimitate

dall'incrocio tra la diagonale delle pagine frontali con la diagonale di una pagina; Esempio 3: il punto d'incrocio corrisponde ai 60/100 della diagonale della pagina. Esempio 5 e 6: delimitazione dell'altezza di pagina a $5/8$ dell'altezza del formato. Esempio 4: delimitazione della giustezza e altezza di pagina in corrispondenza dei riferimenti della diagonale della singola pagina incrociandosi con la diagonale delle due pagine frontali.

La tavola 56 riporta due schemi ricavati da *Typographie* di Albert Javet e Henri Matthey. Nel primo schema la pagina (ottenuta con l'incrocio delle diagonali) è disposta con i margini ripartiti con i valori 1 a 2 (non si comprende perché gli Autori abbiano usato la dizione 2 a 4, 3 a 6, invece della più semplice 1 a 2); così pure nell'edizione originale, non è segnata la scala di ripartizione nel senso verticale, che avrebbe dovuto avere nove divisioni. Lo schema è stato riportato con le manchevolezze per mettere in guardia l'allievo circa gli eventuali casi simili che potrà incontrare e i tipi di ragionamento che deve fare per l'interpretazione degli schemi.

Lo schema posto in basso alla tavola 56 ha i bianchi perimetrali ripartiti con la proporzione 3 a 5.

Tav. 57-59. *Proporzione tra superficie stampata e formato.* Un calcolo preliminare riguardo allo stampato, soprattutto librario, è quello relativo alla parte stampata rispetto all'intera superficie del formato.

Si può enunciare questo dato in percentuale.

Le tavole da 57 a 59 illustrano alcuni modi per rappresentare l'incidenza percentuale di una pagina; è evidente che la stessa superficie, con l'identica percentuale di stampa, potrebbe avere diverse dimensioni nei lati; perciò gli schemi potrebbero essere costruiti secondo una gamma di soluzioni possibili; ritengo però sufficiente il numero degli esempi riprodotti, ai quali si può fare riferimento anche in casi analoghi.

Tav. 60-66. *Ripartizione dei bianchi perimetrali.* La ripartizione dei bianchi perimetrali o marginali è molto importante e soprattutto nella impaginazione libraria si presta a schematizzazioni aventi un valore pratico.

Le tavole da 60 a 66 presentano varie soluzioni tra le quali potranno essere scelte caso per caso quella più rispondente ad un determinato lavoro.

La tavola 60 illustra la ripartizione dei bianchi con rapporto 1 a 3 in ordine alla disposizione di superfici stampate digradanti rispettivamente dal 90% al 10% rispetto alla superficie totale del formato. La tavola 61 espone il rapporto 2 a 3. La tavola 62 presenta il rapporto 2 a 5. La tavola 63 presenta il rapporto 3 a 5. Nella tavola 64 la superficie stampante è sempre del 45%, ma i rettangoli che indicano la superficie hanno lati in diversi rapporti; i bianchi marginali sono ripartiti con rapporti vari. Le tavole 65 e 66 proseguono con gli schemi del 45% e 60% di superficie stampante con variazioni nei lati dei rettangoli e nella ripartizione dei bianchi perimetrali.

Tav. 67-74. *Schemari di pagine librerie.* Queste tavole sono le più utili di tutto il primo fascicolo perché presentano una gamma estesa e sistematica di scelte in ordine alle possibili soluzioni soprattutto d'impaginazione libraria.

La tavola 67 riporta schemi ripartiti tanto nell'ordine delle superfici stampanti come pure nell'ordine di quattro criteri di ripartizione dei bianchi perimetrali e cioè: 1 a 3, 2 a 3, 2 a 5 e 3 a 5; il formato carta è quello corrispondente alle proporzioni del formato UNI, ossia con rapporto $\sqrt{2}$. Le tavole 68, 69 e 70 seguono il metodo della tavola precedente, ma si riferiscono, rispettivamente, ad un formato di carta allungato, allargato e oblungo, detto anche ad albo. Tutti gli schemi presentati dalle tavole 67-70 sono con disposizione cosiddetta classica, ossia con bianchi marginali gradualmente crescenti a partire dal bianco di cucitura. Le tavole seguenti, invece, presentano schemi di pagine con disposizione libera o moderna basati sui seguenti criteri di ripartizione dei bianchi marginali: a) quattro margini uguali; b) tre margini uguali; c) margini uguali a coppie; d) due margini uguali e due disuguali. La tavola 71 riporta ventiquattro schemi disposti su formato UNI; le tavole seguenti ripetono gli stessi schemi ma disposti, rispettivamente, su formato allungato, allargato e oblungo.

Tav. 75-76. *Schemi di pagine con illustrazioni, testo, richiami e didascalie.*

Tav. 77-78. *Disposizioni secondo le norme UNI 925-927.* Questi schemi (che richiederebbero un'aggiornamento) si riportano solo per ricordare all'impaginatore che in certi casi occorre conciliare l'inventiva con la normazione.

TRACCIATO, IMPOSTAZIONE E MARGINATURA DELLE FORME DI STAMPA

Si ritiene utile riprodurre qui un breve prontuario relativo ai tracciati, all'impostazione e marginatura delle forme per la stampa.

Col termine *impostazione* o anche *imposizione* o *messa in macchina* si indica la sistemazione delle pagine in modo da consentire, a foglio piegato, la normale successione di esse.

Per impostazione regolare si intende quella con cui il foglio-formato risulta ripiegato successivamente sempre a metà in modo che:

- con una piega risultano quattro pagine,
- con due pieghe risultano otto pagine,
- con tre pieghe risultano sedici pagine,
- con quattro pieghe risultano trentadue pagine, ecc.

L'impostazione irregolare è quella corrispondente a irregolari piegature del foglio, ad esempio: l'impostazione di 12, 24, 36 pagine.

Tanto l'impostazione regolare come quella irregolare può riferirsi a pagine normali (aventi altezza maggiore della larghezza) oppure a pagine ad albo (aventi larghezza superiore all'altezza).

L'impostazione delle pagine non è unica; infatti la prima pagina può collocarsi in un angolo (impostazione *in fuori*), oppure al centro (impostazione *in dentro*); la scelta del genere d'impostazione è vincolata dalla posizione delle squadre della piegatrice; è sempre conveniente perciò accordarsi col legatore circa la disposizione più opportuna. Altre volte la scelta dell'impostazione dipenderà da particolari tecnici, come per es.: l'incollamento di pagine recanti incisioni richiedenti abbondante inchiostrazione, oppure la più comoda disposizione di incisioni smarginate, ecc.

I modi d'impostazione possono essere i seguenti: 1. Bianca e volta unite; 2. Bianca separata dalla volta; 3. Impostazione intercalare; 4. Impostazione coniugata.

In gergo grafico si denomina *bianca* il primo lato del foglio che riceve la stampa, mentre il verso si chiama *volta*.

Altri termini d'officina sono *voltare per sedici* e *voltare per dodici*. «Voltare per sedici» significa capovolgere il foglio stampato in bianca, mantenendo nella volta la medesima posizione delle pinze; «voltare per dodici» significa capovolgere il foglio stampato in bianca, dalla parte opposta alle pinze.

Impostazione bianca e volta unite

L'impostazione con bianca e volta nella stessa forma è la più comune perché, oltre al vantaggio di ottenere due copie

della stessa segnatura, consente di poter facilmente sostituire gli scarti incorsi durante la tiratura, ristampando altrettante copie.

Impostazione bianca separata dalla volta

Questo secondo caso d'impostazione dipende:

- dal formato insufficiente della macchina da stampa;
- dal dimezzato formato di carta;
- dall'esiguo numero di copie da tirare, per cui non si può subito dopo la *bianca* iniziare la stampa della *volta*;
- talora capiterà anche di dover stampare bianca separata dalla volta per insufficienza di certe lettere o segni.

La separazione delle pagine della *bianca* da quelle della *volta* si ottiene seguendo il seguente ordine:

BIANCA	pagg. 1 ... 4-5 ... 8-9 ... 12-13 ... 16
VOLTA	pagg. ... 2-3 ... 6-7 ... 10-11 ... 14-15 ...

Impostazione intercalare

L'impostazione intercalare si usa per stampare lavori le cui signature o frazioni di signature risulteranno inserite l'una dentro l'altra.

Ogni forma, tranne quella interna, comprenderà alternativamente un gruppo iniziale e finale di pagine.

Dovendo ad esempio stampare 64 pagine, ossia quattro signature da intercalare, le forme risulteranno così costituite:

1ª forma	pagg. 1-8	57-64
2ª forma *	pagg. 9-16	49-56
3ª forma **	pagg. 17-24	41-48
4ª forma ***	pagg. 25-40	

Il segno convenzionale dell'intercalazione è l'asterisco che si pone accanto o in sostituzione del numero di signature; se le signature da intercalare sono varie, ogni successiva signature porterà un numero crescente di asterischi. Le frazioni di foglio si usano mettere all'esterno.

Impostazione coniugata

L'impostazione coniugata è quella che riunisce in una stessa forma lavori diversi per contenuto e provenienza, ma identici per tipo di carta e numero di copie. Dopo la stampa il foglio viene spartito nei lavori componenti; è perciò ne-

cessario che la disposizione delle pagine sia tale da consentire la separazione dei diversi stampati mediante il taglio.

Impostazioni speciali

Oltre alle impostazioni di pagine di libri vi sono impostazioni speciali, come ad esempio pieghevoli, allegati, ecc. In caso di incertezze un modo pratico per conoscere le impostazioni è quello di piegare un foglio così come dovrà risultare dopo la stampa, tagliarlo negli angoli esterni e numerarlo su ogni facciata con un numero progressivo; poi questo foglio, dispiegato e disteso sul piano, presenterà in bianca e in volta il numero corrispondente al posto ove ciascuna pagina di composizione va collocata. I numeri da osservare in ciascuna forma sono quelli della facciata a contatto del piano. Se si stampa bianca e volta assieme, bisogna voltare il foglio in modo che la seconda pagina sia collocata all'opposto della prima.

Per i casi più comuni e per certi casi speciali servono i grafici delle pagine seguenti.

Impostazione delle pagine e controlli relativi

La prima pagina ha l'inizio delle linee verso l'interno della forma, al bianco di cucitura;

l'ultima pagina è sempre accanto alla prima ed è separata da questa col bianco di cucitura.

le somme dei numeri di pagina aventi in comune il bianco di cucitura sono eguali tra loro (nei numeri alti basta sommare soltanto l'ultima cifra).

Segnatura

Per segnatura s'intende il fascicolo o quinterno di stampa, oppure il numerino progressivo che si colloca al piede di ogni prima pagina di ciascun foglio di stampa.

Ogni fascicolo consta generalmente di sedici pagine, ma vi sono dei casi in cui lo spessore della carta o altri motivi consigliano la stampa di otto o di trentadue pagine. Naturalmente ogni forma può contenere più segnature che vengono spartite dopo la stampa.

Il numerino progressivo che si pone al piede di ogni segnatura serve soprattutto al legatore per registrare l'ordine dei fascicoli componenti il volume.

La segnatura può essere *semplice* o *ragionata*. La segnatura semplice è costituita soltanto dal numero o dalla lettera alfabetica oppure da un segno convenzionale, come ad es.: l'asterisco. La segnatura ragionata oltre al numero porta altre

indicazioni, come: nome dell'autore, titolo dell'opera, numero ordinale del volume, ecc.

es. 3 - COLOMBO, *La Legatura*, Vol. I.

Per la successione delle segnature confrontare la tavola apposta. Si usano le lettere invece dei numeri quando il volume porta due diverse numerazioni, ad es.: romana ed arabica.

Le segnature si compongono in corpo 6 o anche più piccolo; si collocano ad una distanza di 6-12 punti dall'ultima linea di testo con una rientranza pari al solito capoverso dell'opera.

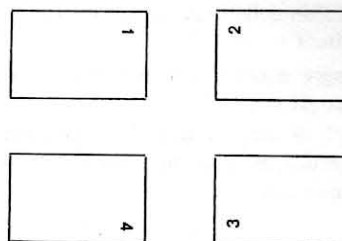
In certe officine si fa uso della *segnatura a scaletta*, consistente nella stampa di filetti scuri sul dorso dei fascicoli. La denominazione *a scaletta* deriva dalla caratteristica posizione scalare dei filettini che si spostano progressivamente da una segnatura all'altra. Ed è questo spostamento che indica l'ordine delle segnature. Talora invece del filetto si stampa addirittura il numero. Il filetto o il numero si colloca nel centro del bianco di cucitura tra la prima e l'ultima pagina di ogni segnatura.

Tavola delle segnature.

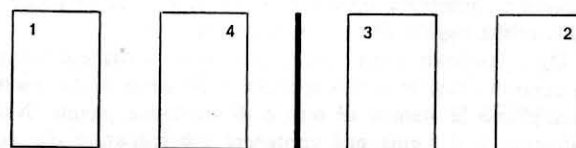
1. 1- 16	28. 433-448	55. 865- 880	82. 1297-1312
2. 17- 32	29. 449-464	56. 881- 896	83. 1313-1328
3. 33- 48	30. 465-480	57. 897- 912	84. 1329-1344
4. 49- 64	31. 481-496	58. 913- 928	85. 1345-1360
5. 65 -80	32. 497-512	59. 929- 944	86. 1361-1376
6. 81- 96	33. 513-528	60. 945- 960	87. 1377-1392
7. 97-112	34. 529-544	61. 961- 976	88. 1393-1408
8. 113-128	35. 545-560	62. 977- 992	89. 1409-1424
9. 129-144	36. 561-576	63. 993-1008	90. 1425-1440
10. 145-160	37. 577-592	64. 1009-1024	91. 1441-1456
11. 161-176	38. 593-608	65. 1025-1040	92. 1457-1472
12. 177-192	39. 609-624	66. 1041-1056	93. 1473-1488
13. 193-208	40. 625-640	67. 1057-1072	94. 1489-1504
14. 209-224	41. 641-656	68. 1073-1088	95. 1505-1520
15. 225-240	42. 657-672	69. 1089-1104	96. 1521-1536
16. 241-256	43. 673-688	70. 1105-1120	97. 1537-1552
17. 257-272	44. 689-704	71. 1121-1136	98. 1553-1568
18. 273-288	45. 705-720	72. 1137-1152	99. 1569-1584
19. 289-304	46. 721-736	73. 1153-1168	100. 1585-1600
20. 305-320	47. 737-752	74. 1169-1184	101. 1601-1616
21. 321-336	48. 753-768	75. 1185-1200	102. 1617-1632
22. 337-352	49. 769-784	76. 1201-1216	103. 1633-1648
23. 353-368	50. 785-800	77. 1217-1232	104. 1649-1664
24. 369-384	51. 801-816	78. 1233-1248	105. 1665-1680
25. 385-400	52. 817-832	79. 1249-1264	106. 1681-1696
26. 401-416	53. 833-848	80. 1265-1280	107. 1697-1712
27. 417-432	54. 849-864	81. 1281-1296	108. 1713-1728

SCHEMI D'IMPOSTAZIONE DELLA FORMA DI STAMPA

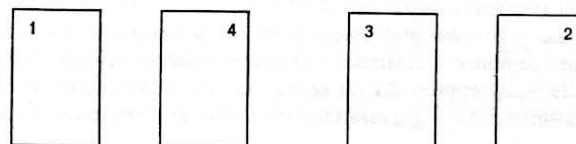
4 pagine in una sola forma



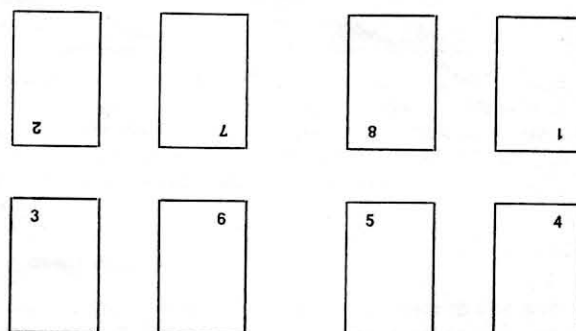
4 pagine in due forme



4 pagine in una sola forma;
quartino per lungo per usufruire di un dato formato di carta



8 pagine in una sola forma



8 pagine in due forme

9	3	8	1
7	2	5	4

16 pagine in una sola forma

1	8	7	2
16	6	10	15
13	21	11	14
4	5	6	3

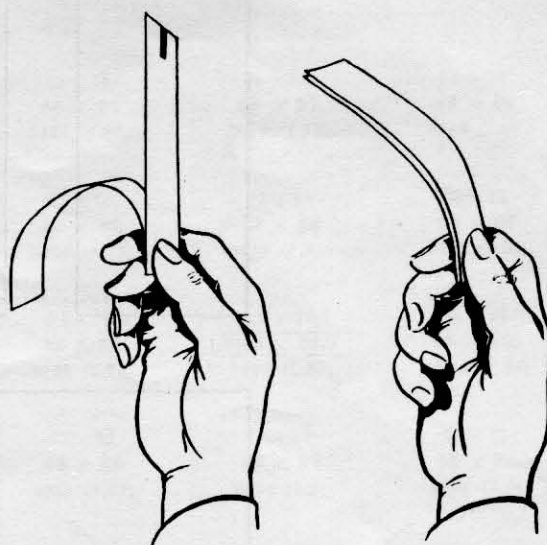
16 pagine in due forme

1	9	3	9
16	6	14	11
13	21	15	10
4	5	2	7

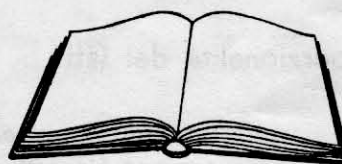
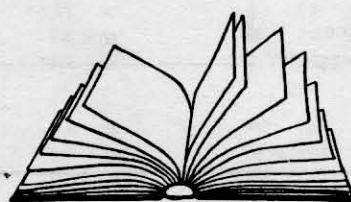
32 pagine in una sola forma

2	31	26	7	8	25	32	1
15	18	23	10	6	24	17	16
14	19	22	11	12	21	20	13
3	30	27	9	5	28	29	4

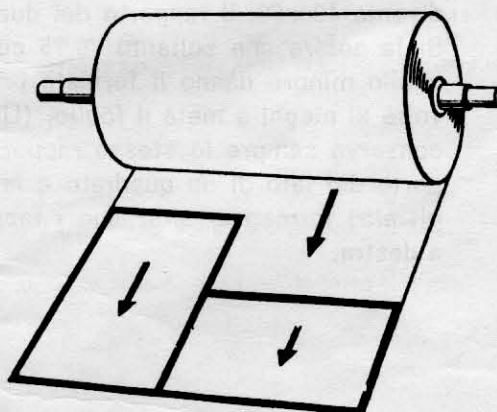
Ricerca del senso di fibra.



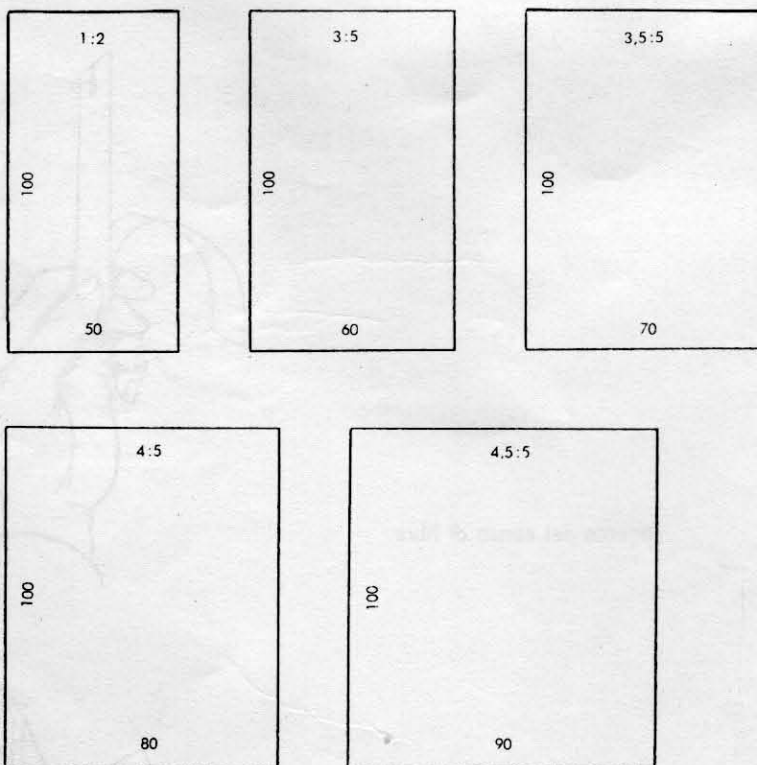
Dimostrazione del senso di fibra
errato ed esatto
nella stampa dei libri.



Utilizzazione del senso di fibra
partendo dalla bobina.



Schema delle proporzioni
fra i lati di ciascun formato.
Il lato maggiore è 100,
quello minore è in relazione
centesimale rispetto al maggiore.



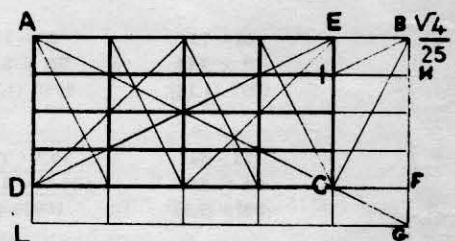
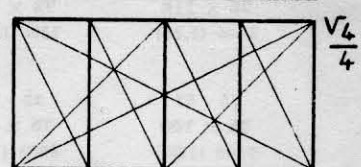
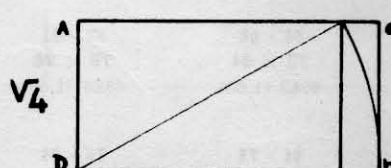
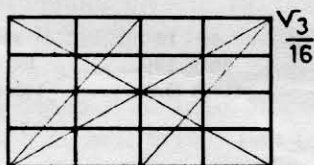
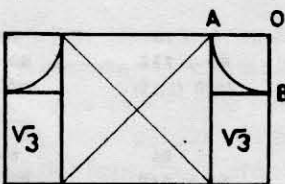
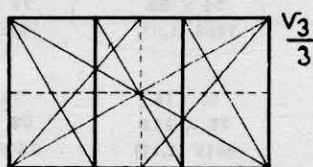
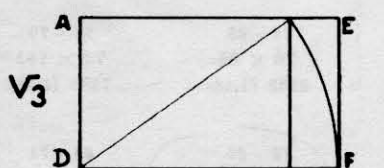
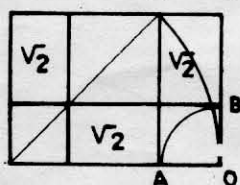
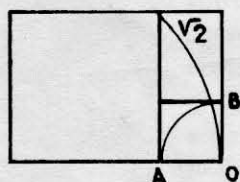
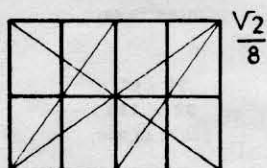
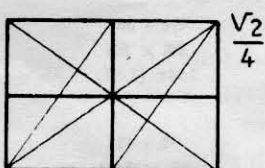
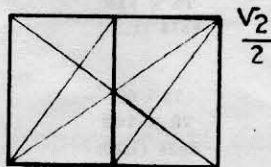
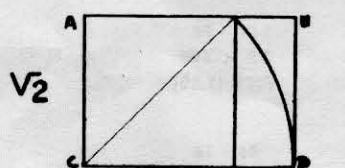
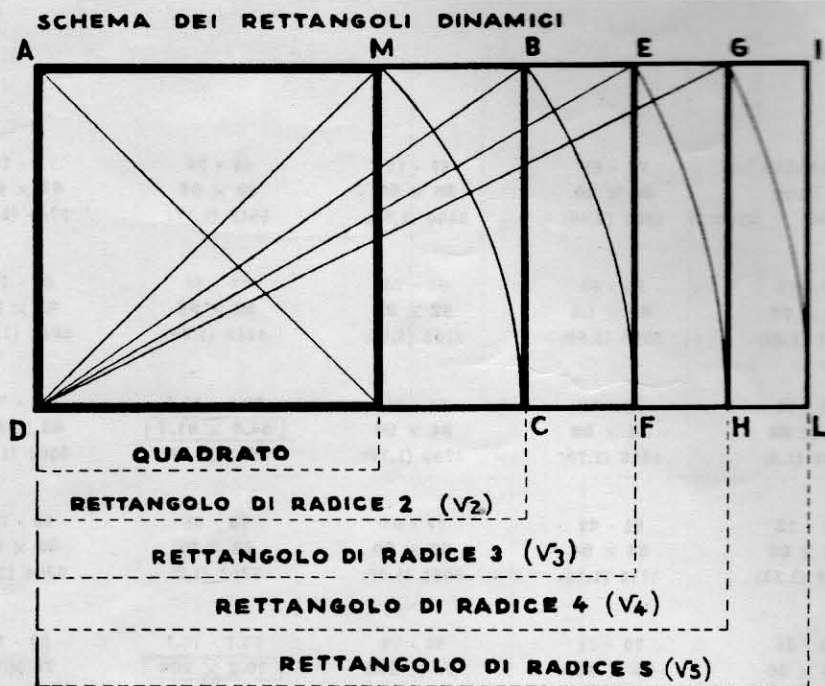
Proporzionalità dei lati

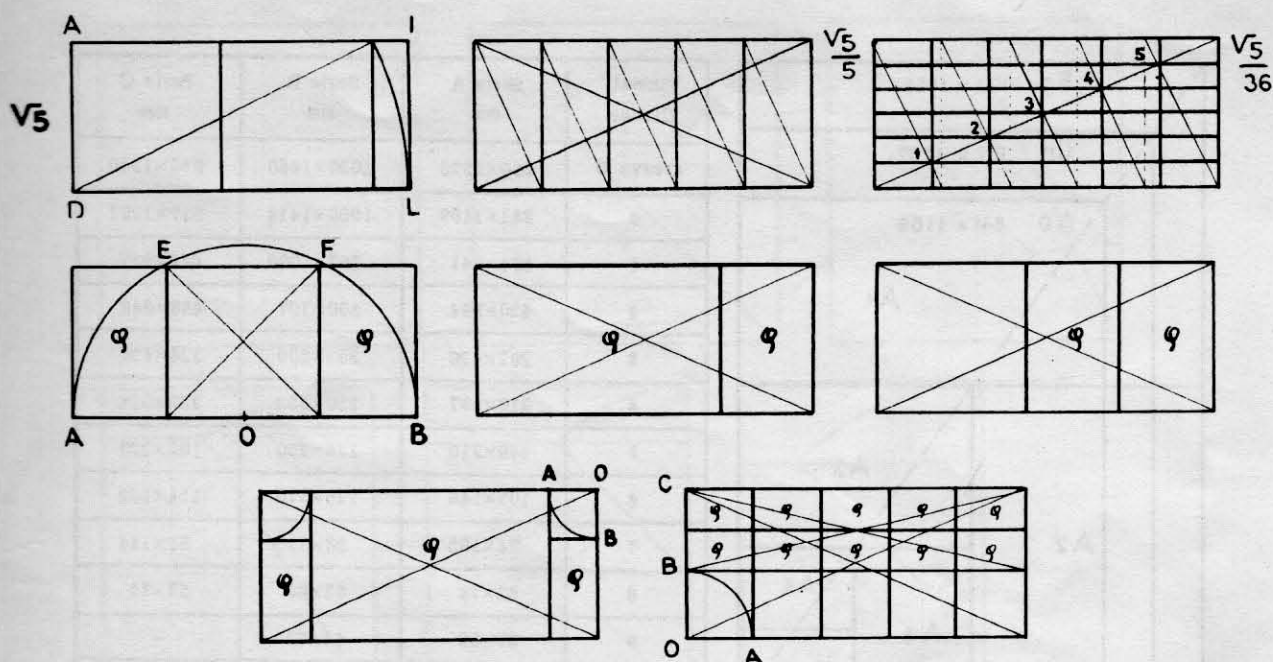
I due primi numeri di ciascun gruppo di cifre della tavola di fronte rappresentano rispettivamente: le centesime parti del lato maggiore contenute in quello minore e le centesime parti di questo contenute nella metà del lato maggiore. In altre parole: il primo numero indica la proporzionalità delle dimensioni del formato intero, il secondo quella del medesimo dimezzato. Es.: 1° formato: $\frac{75}{60} : \frac{67}{80}$ significa che se facciamo uguale a 100 il lato maggiore 80 il minore diviene 75. Dopo averlo piegato a metà, il formato diventa 40 x 60. Il rapporto dei due lati allora si riduce a 67 x 100.

Si fa notare che soltanto 70,75 centesimi del lato maggiore contenuti in quello minore danno il formato proporzionalmente invariabile, per quante volte si pieghi a metà il foglio. (Un formato, nei successivi dimezzamenti, conserva sempre lo stesso rapporto se tra larghezza e altezza c'è il rapporto del lato di un quadrato e la sua diagonale). Piegando e ripiegando gli altri formati si alternano i rapporti scritti a sinistra con quelli scritti a destra.

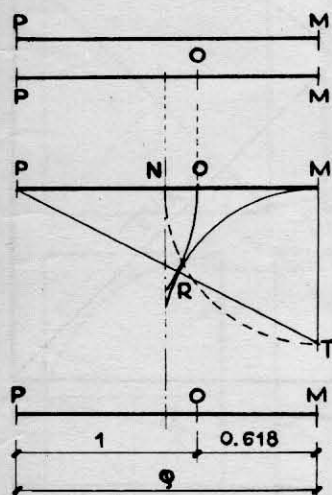
1. Proporzionalità lati	75 - 87	87 - 75	64 - 78	71 - 70
2. Formato base	60 × 80	80 × 90	60 × 94	61 × 86
3. Superficie - 4. Inversi	4800 (2,08)	5400 (1,85)	5640 (1,77)	5246 (1,9)
69 - 72	74 - 68	67 - 75	73 - 68	66 - 76
61 × 88	62 × 84	62 × 92	63 × 86	63 × 96
5368 (1,86)	5208 (1,92)	5704 (1,75)	5418 (1,85)	6048 (1,65)
78 - 64	73 - 69	71 - 70	70,7 - 70,7	65 - 77
64 × 82	64 × 88	64 × 90	64,8 × 91,7	65 × 100
5248 (1,9)	5632 (1,78)	5760 (1,74)	5942 (1,68)	6500 (1,54)
69 - 73	81 - 62	77 - 65	73 - 68	69 - 72
66 × 96	68 × 84	68 × 88	68 × 92	68 × 98
6336 (1,58)	5712 (1,75)	5984 (1,67)	6256 (1,6)	6664 (1,5)
73 - 68	70 - 71	66 - 76	70,7 - 70,7	90 - 56
70 × 96	70 × 100	70 × 108	70,7 × 100	72 × 80
6720 (1,49)	7000 (1,43)	7420 (1,35)	7071 (1,414)	5760 (1,74)
86 - 58	82 - 61	77 - 65	71 - 70	67 - 75
72 × 84	72 × 88	72 × 94	72 × 101	72 × 108
6048 (1,65)	6336 (1,58)	6768 (1,48)	7272 (1,38)	7776 (1,29)
64 - 78	73 - 68	76 - 66	68 - 74	64 - 78
72 × 112	73 × 100	74 × 98	74 × 108	74 × 116
8064 (1,24)	7300 (1,37)	7262 (1,38)	7992 (1,25)	8584 (1,16)
75 - 67	70 - 71	68 - 74	78 - 64	72 - 69
75 × 100	76 × 108	76 × 112	78 × 100	78 × 108
7500 (1,33)	8208 (1,22)	8512 (1,17)	7800 (1,28)	8424 (1,19)
68 - 73	67 - 74	71 - 70	70 - 71	89 - 56
78 × 114	78 × 116	80 × 112	80 × 115	82 × 92
8892 (1,12)	9048 (1,11)	8960 (1,12)	9200 (1,09)	7544 (1,33)
78 - 64	70,7 - 70,7	79 - 64	69 - 73	80 - 62
84 × 108	84,1 × 118,9	88 × 112	88 × 128	90 × 112
9072 (1,1)	10000 (1)	9856 (1,01)	11264 (0,89)	10080 (0,99)
75 - 67	70 - 71	69 - 72	82 - 61	79 - 63
90 × 120	90 × 128	90 × 130	92 × 112	92 × 116
10800 (0,93)	11520 (0,867)	11700 (0,85)	10304 (0,97)	10672 (0,936)

1. Proporzionalità dei lati (vedere spiegazione a lato).
2. Elenco dei formati base più comuni; quelli contornati sono formati UNI.
3. Superfici di formati base.
4. Numero dei fogli per un mq, ossia rapporto tra la superficie del formato e il mq.

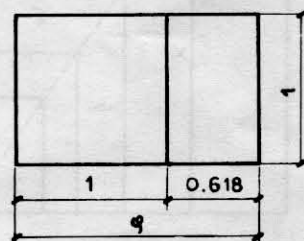
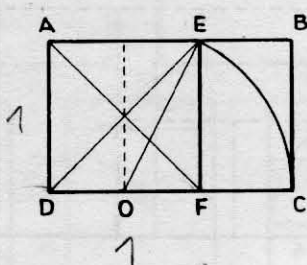




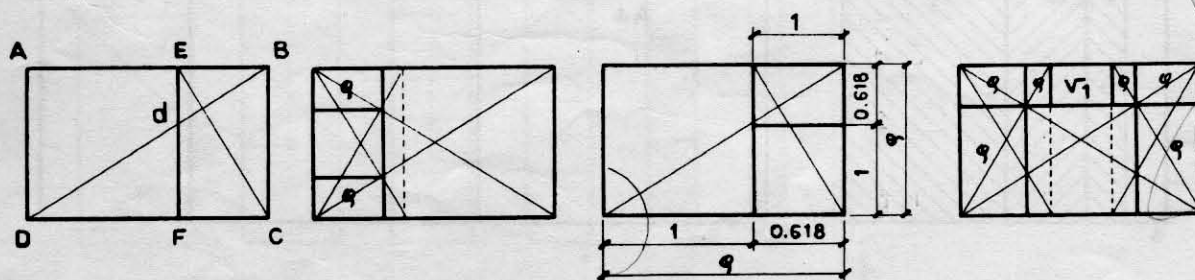
RETTANGOLO AUREO (INDICATO CONVENZIONALMENTE COL SEGNO φ)

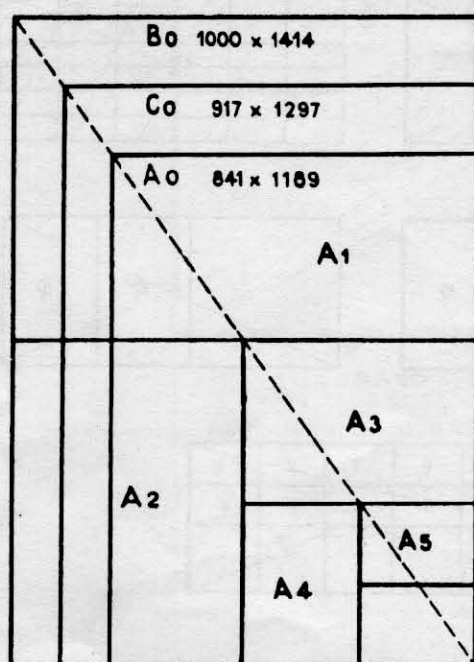


$$PM : PO = PO : OM$$



SCOMPOSIZIONE DEL RETTANGOLO φ

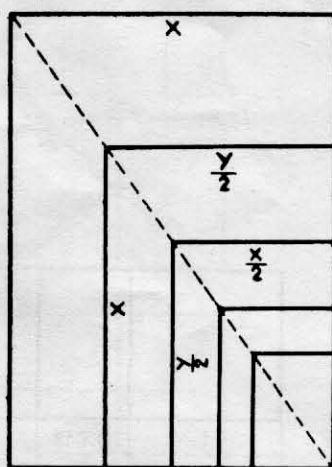




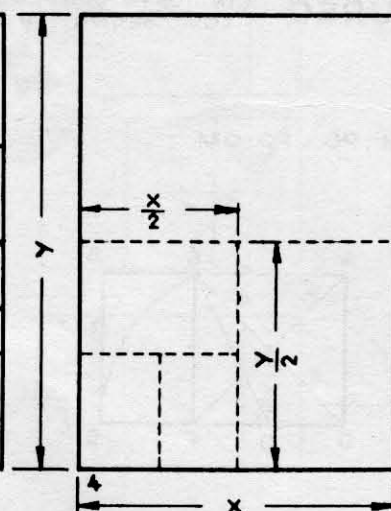
1

Formati Classe	Serie A mm	Serie B mm	Serie C mm
grezzo ϕ	860x1220	1030x1460	950x1340
0	841x1189	1000x1414	917x1297
1	594x841	707x1000	648x917
2	420x594	500x707	458x648
3	297x420	353x500	324x458
4	210x297	250x353	229x324
5	148x210	176x250	162x229
6	105x148	125x176	114x162
7	74x105	88x125	81x114
8	52x74	62x88	57x81
9	37x52	44x62	—
10	26x37	31x44	—
11	13x26	22x31	—

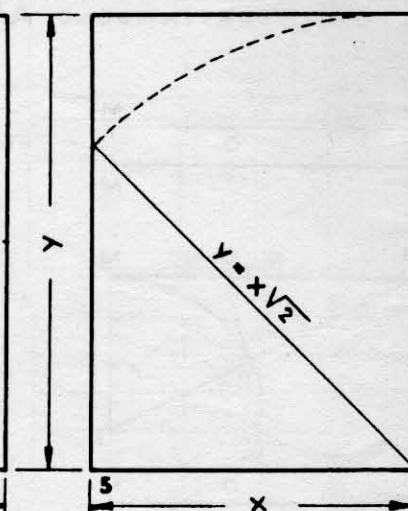
2



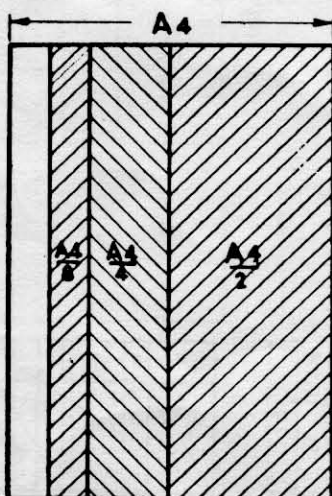
3



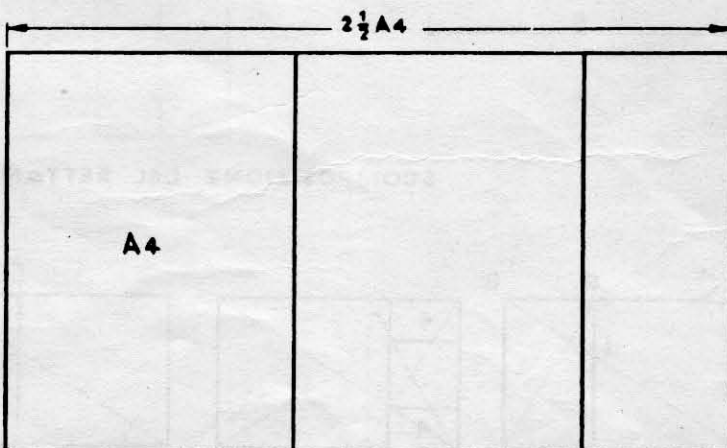
4



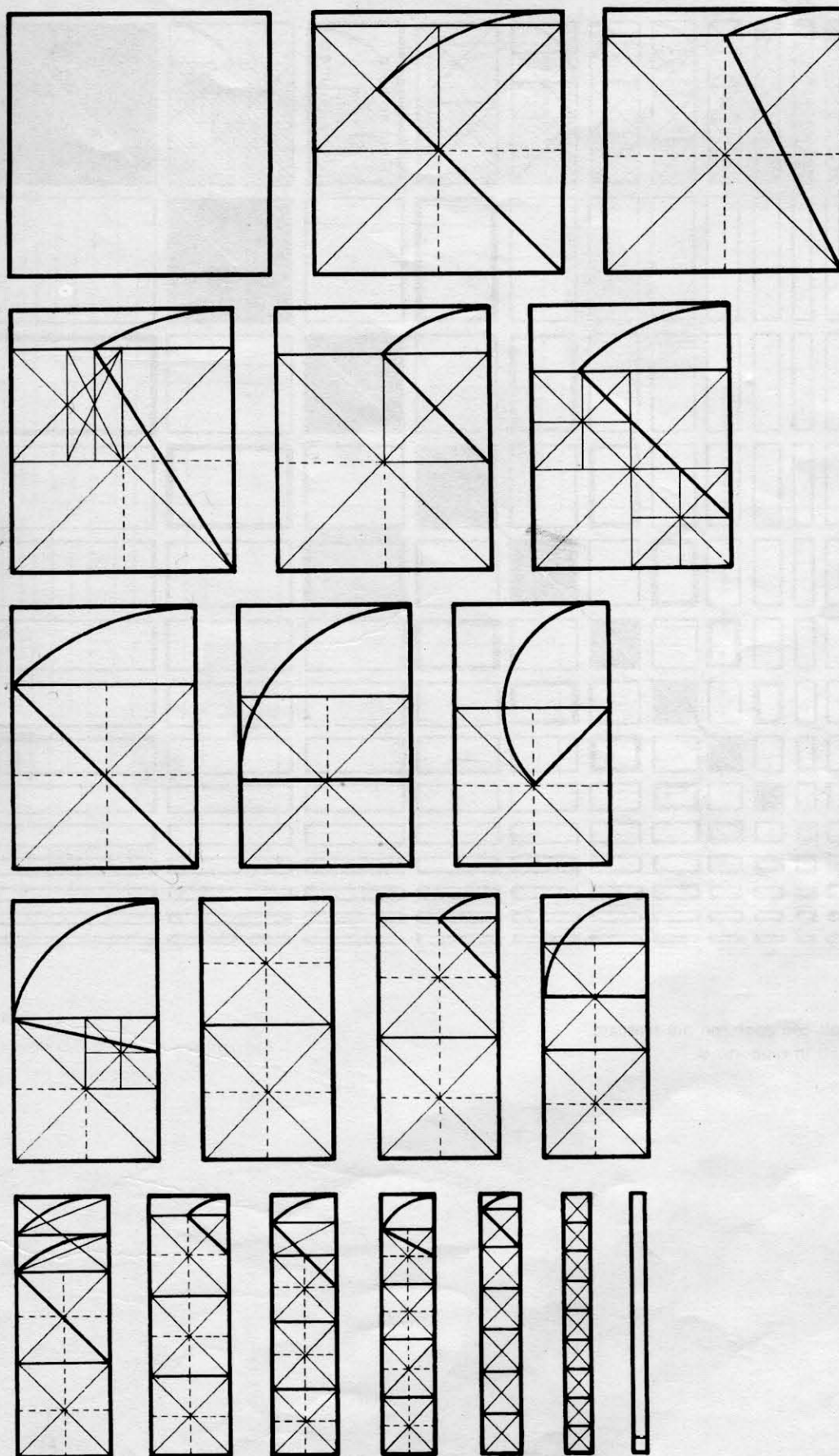
5

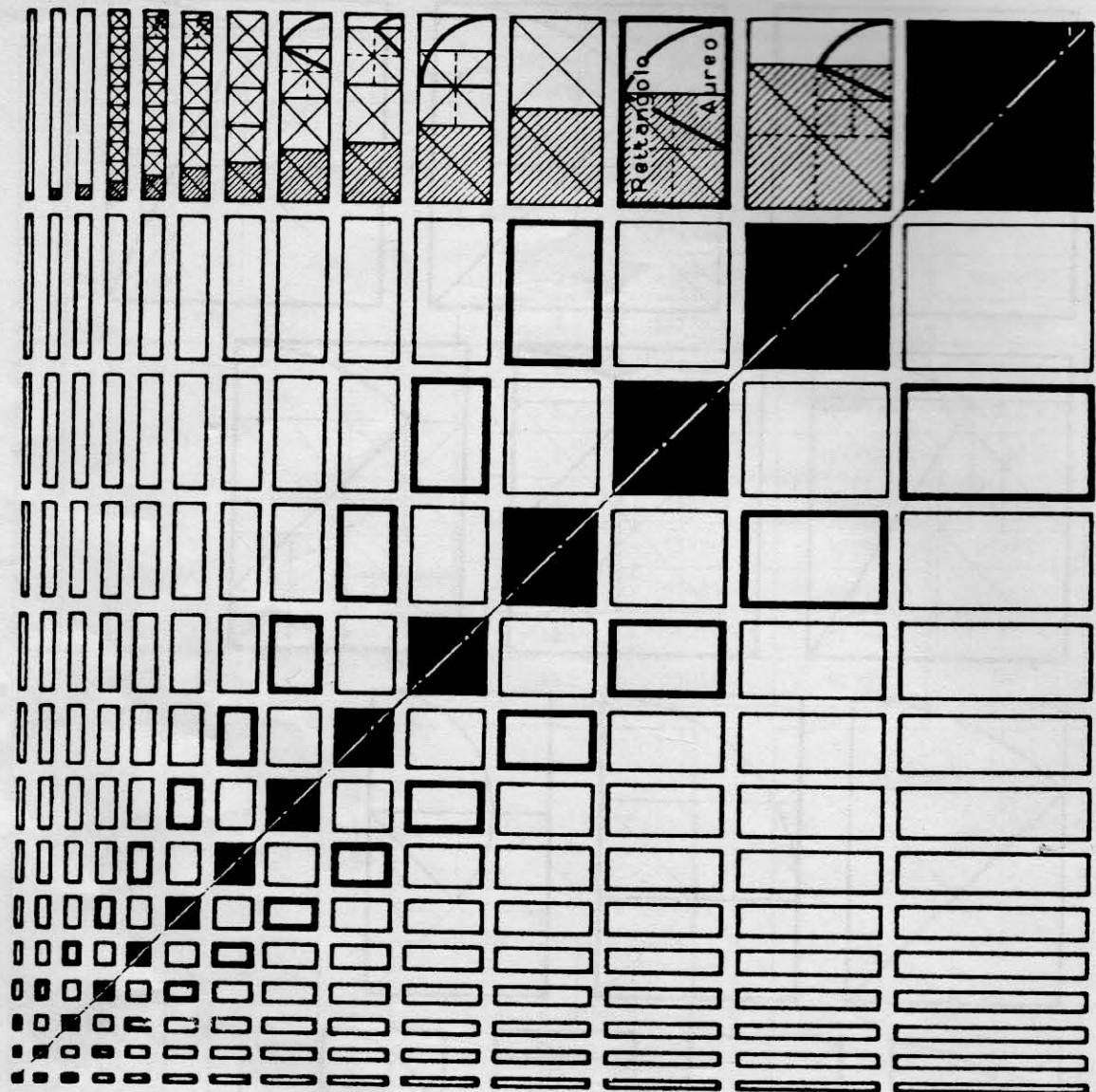


6

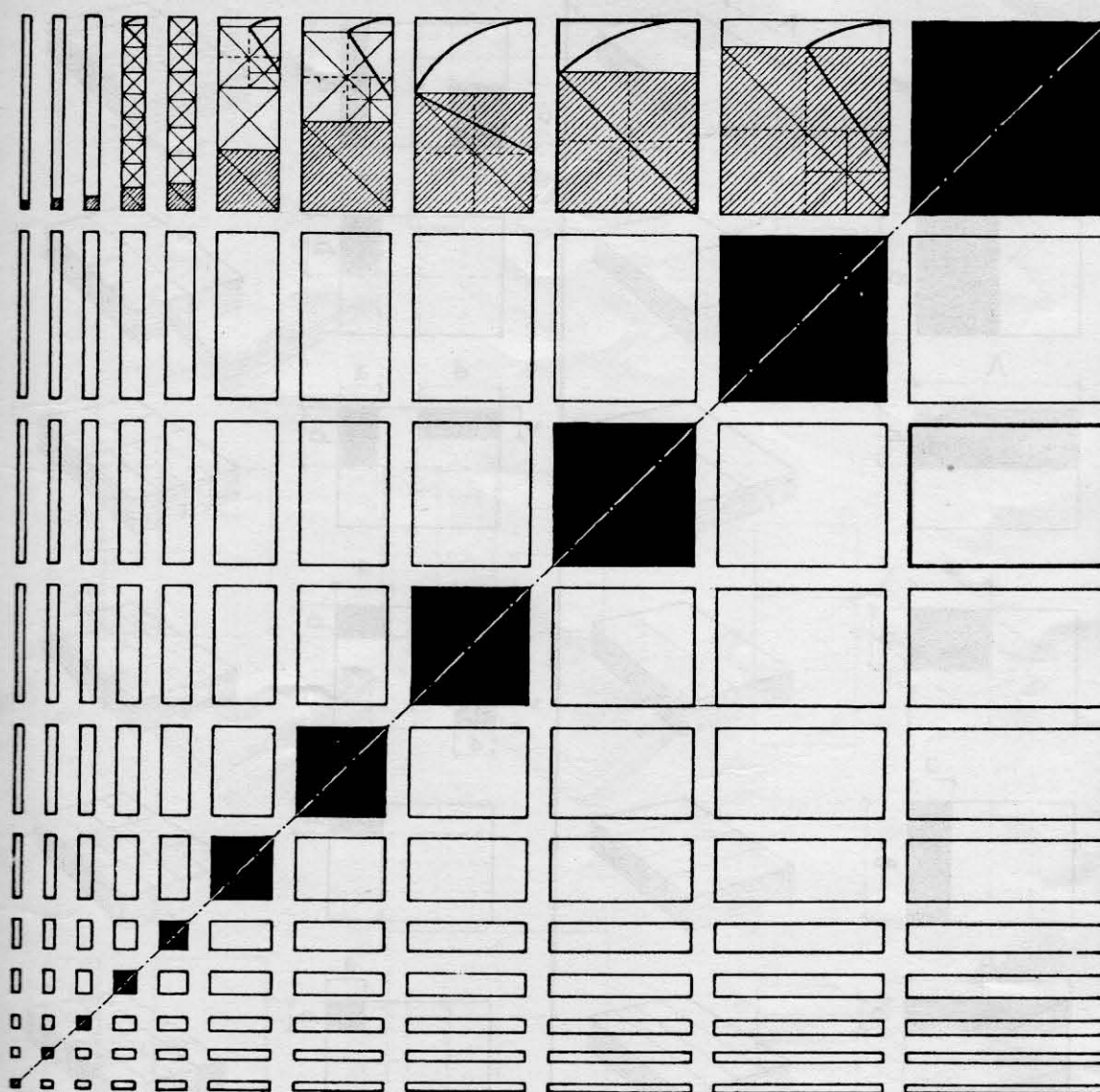


7

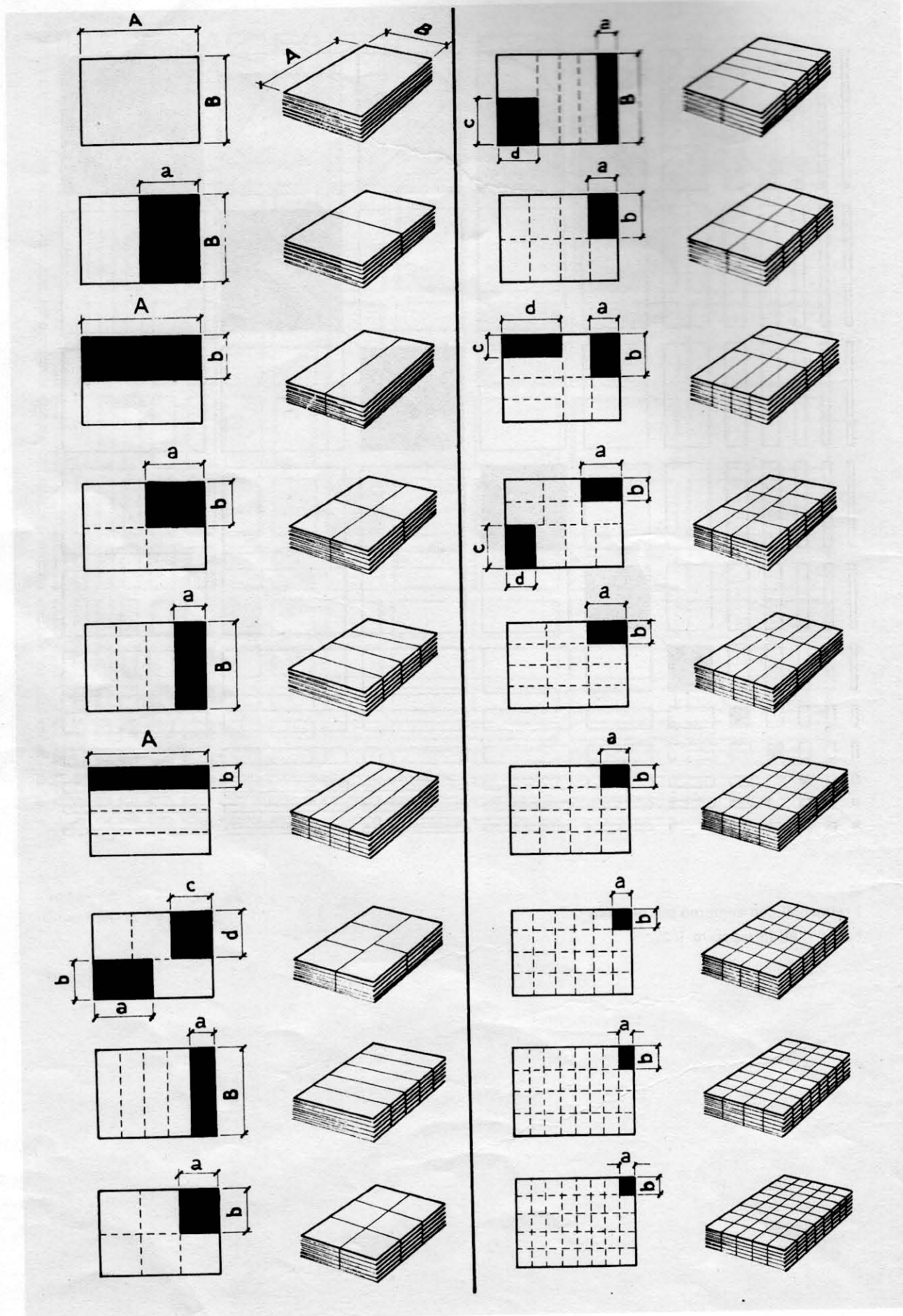


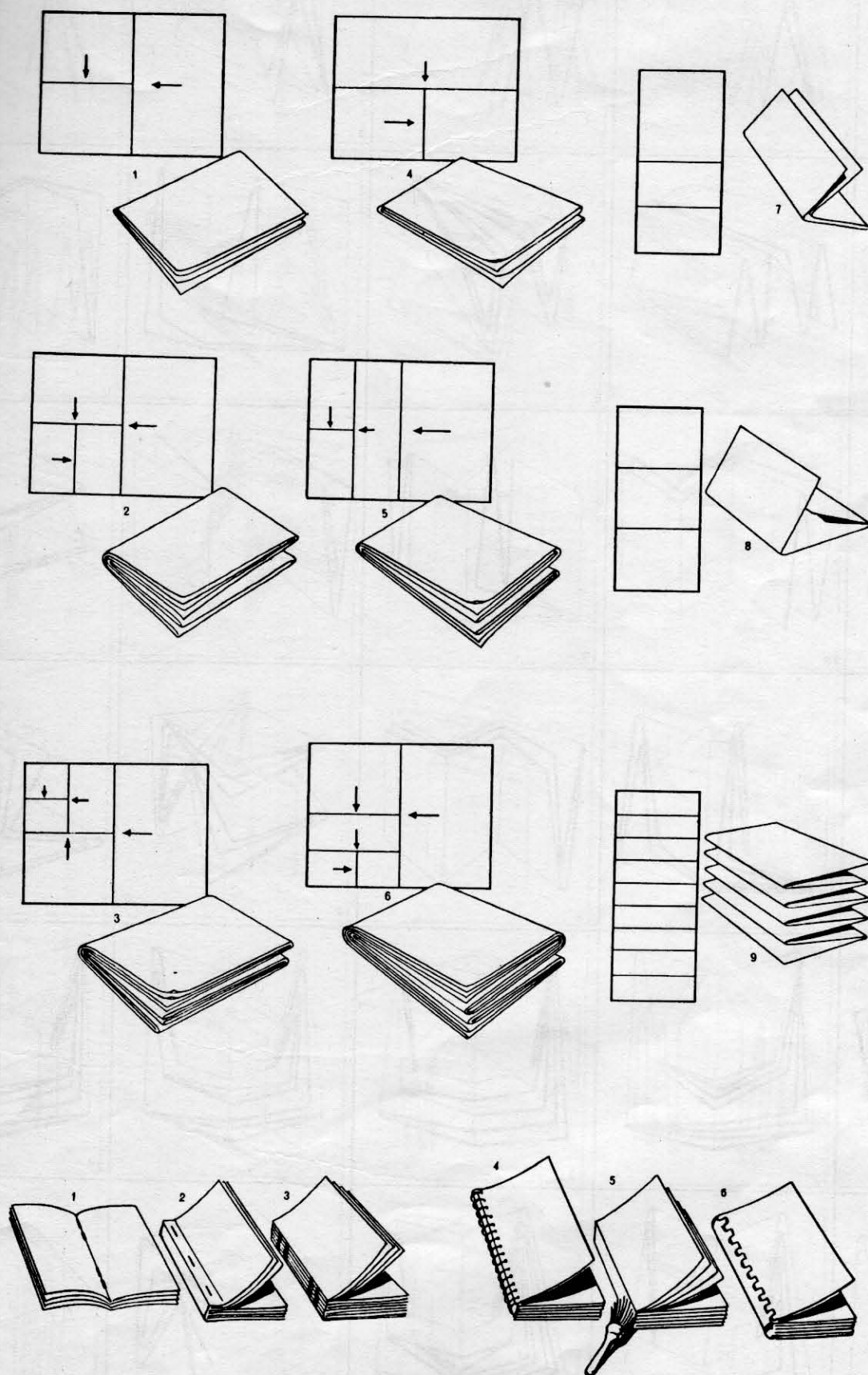


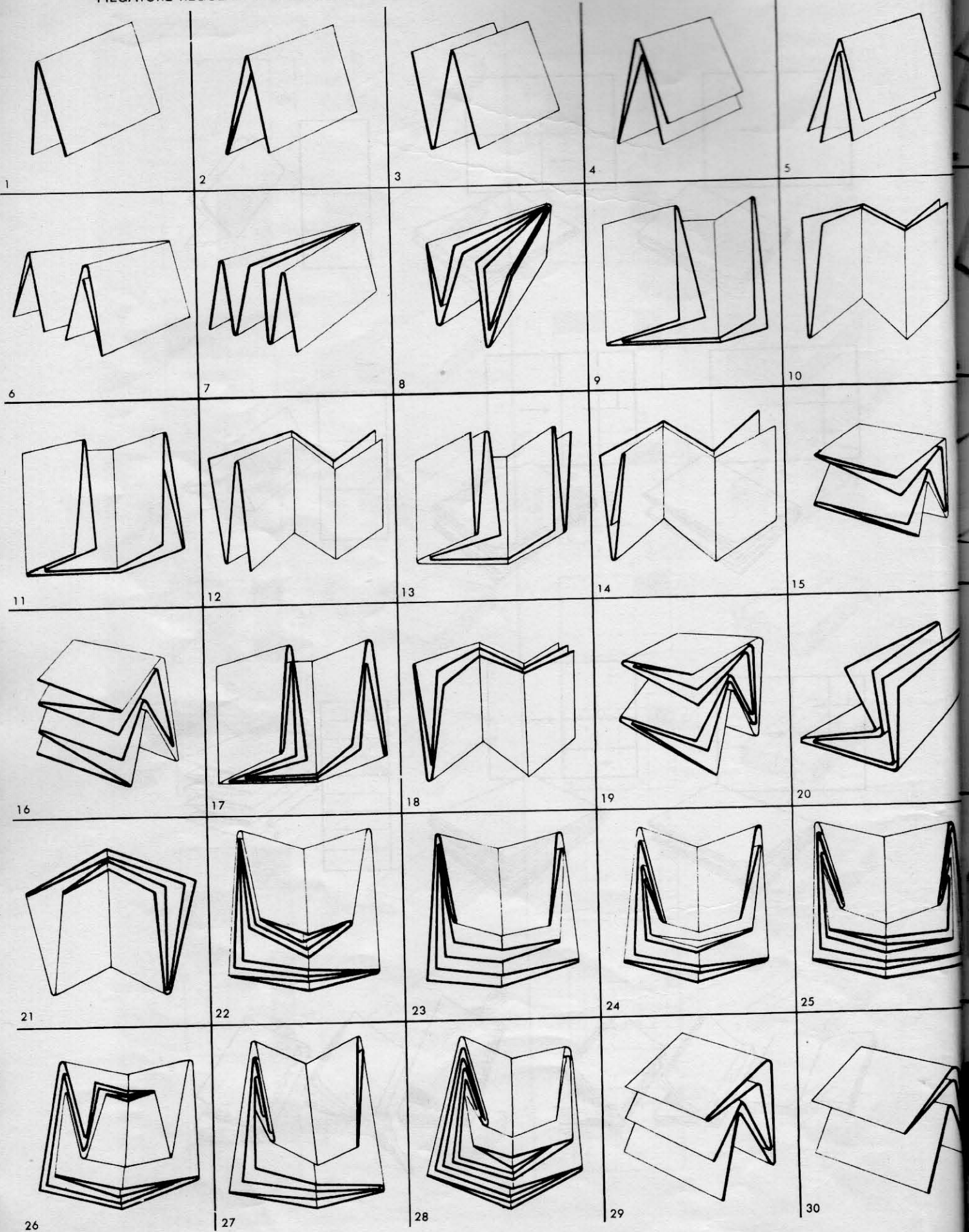
I rettangoli con contorno più marcato
hanno i lati in rapporto ϕ .

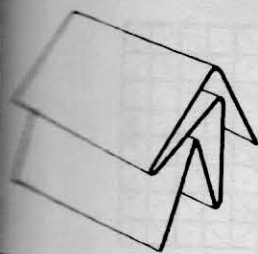


I rettangoli con contorno più marcato
hanno i lati in rapporto $1/\sqrt{2}$.

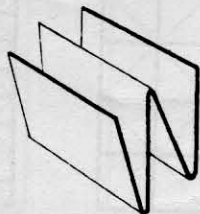




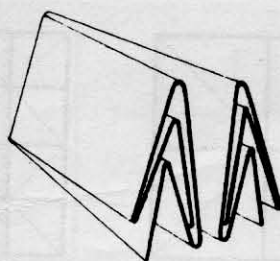




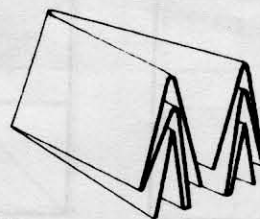
32



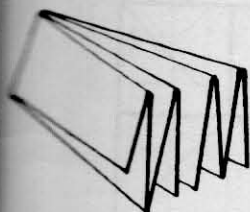
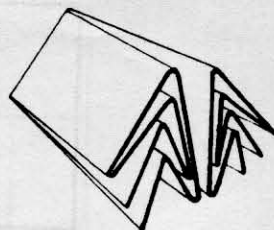
33



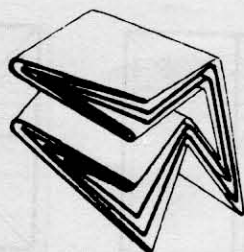
34



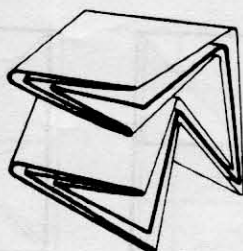
35



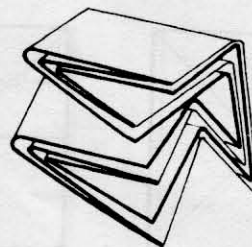
37



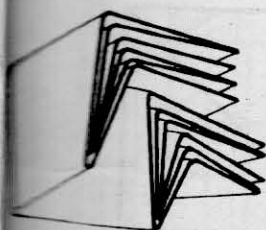
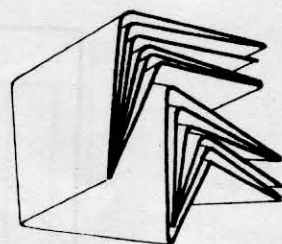
38



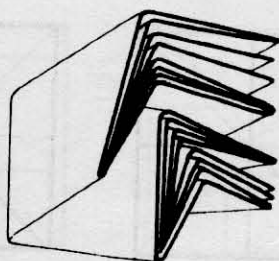
39



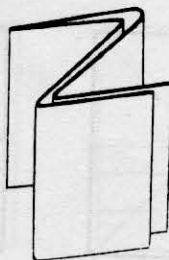
40



42



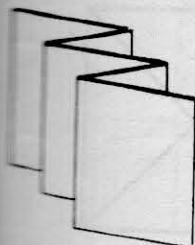
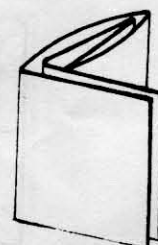
43



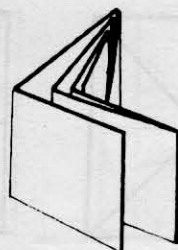
44



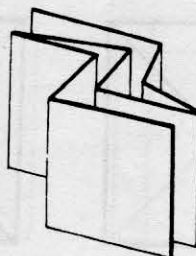
45



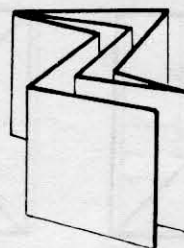
47



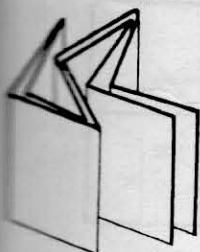
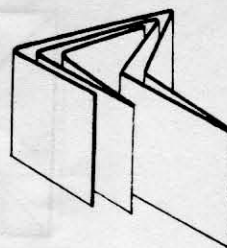
48



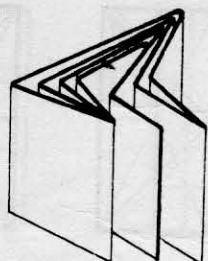
49



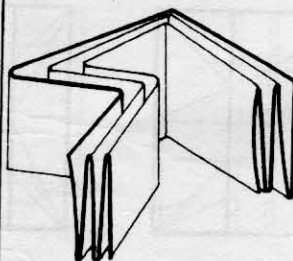
50



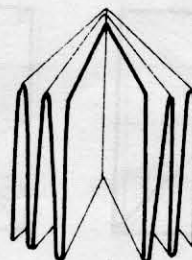
52



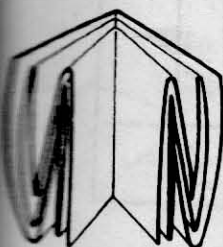
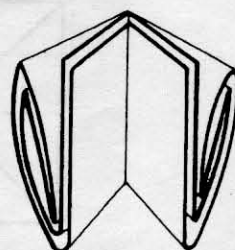
53



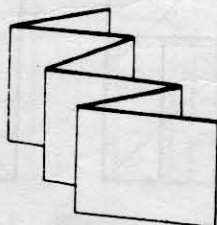
54



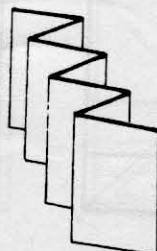
55



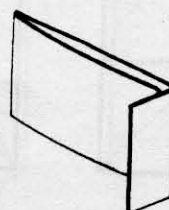
57



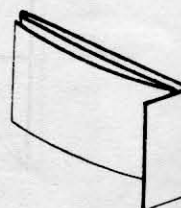
58



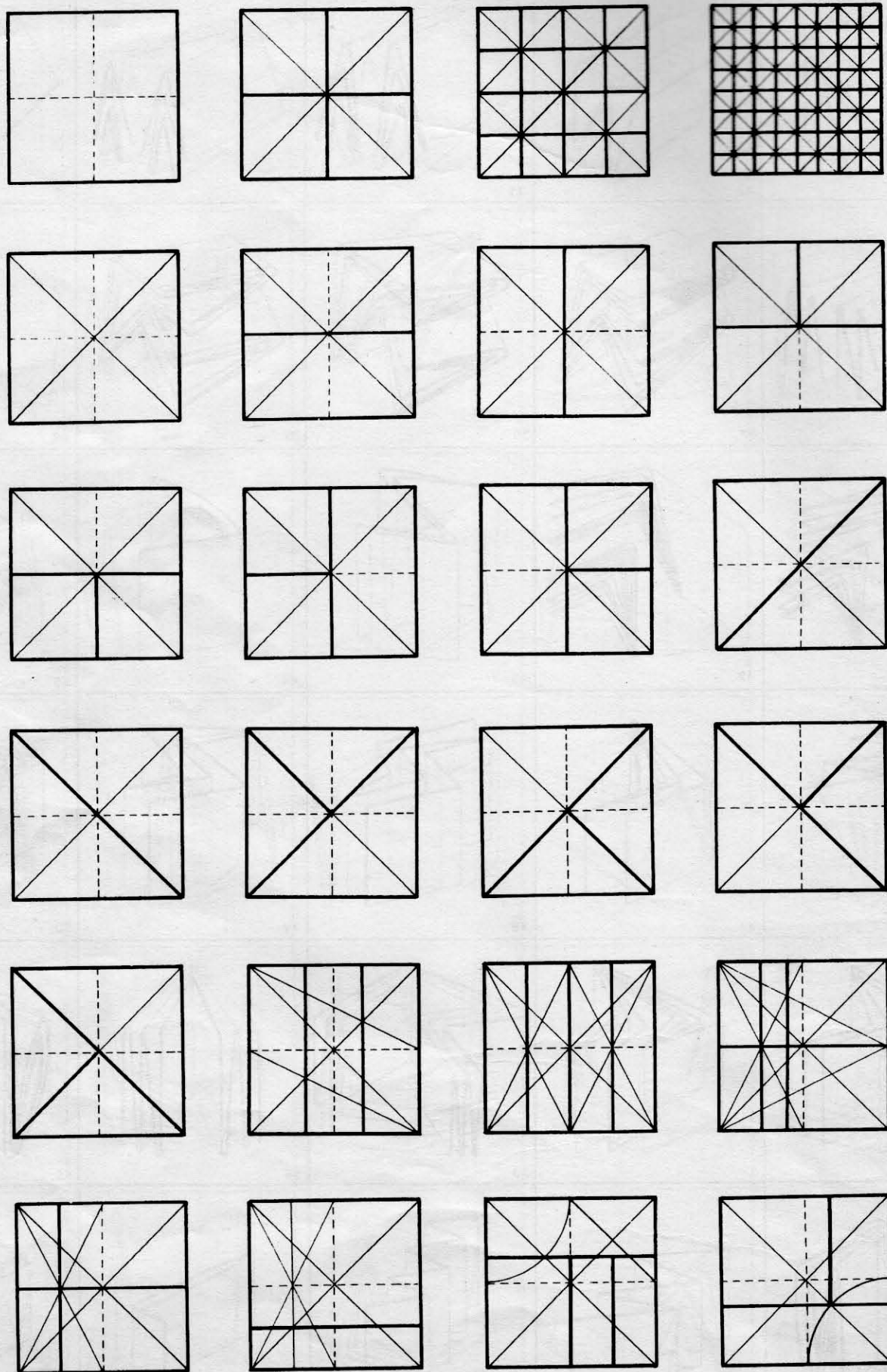
59

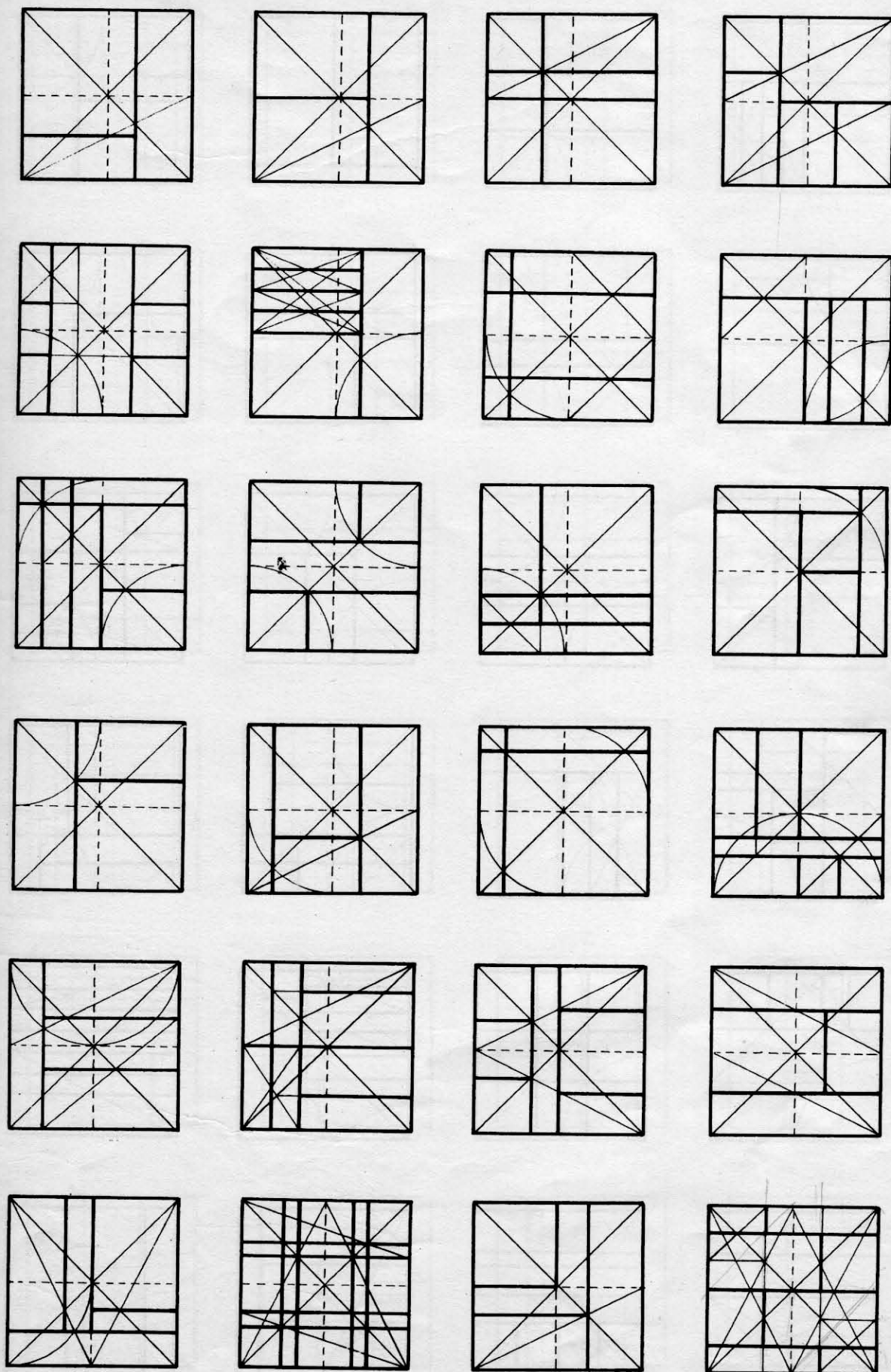


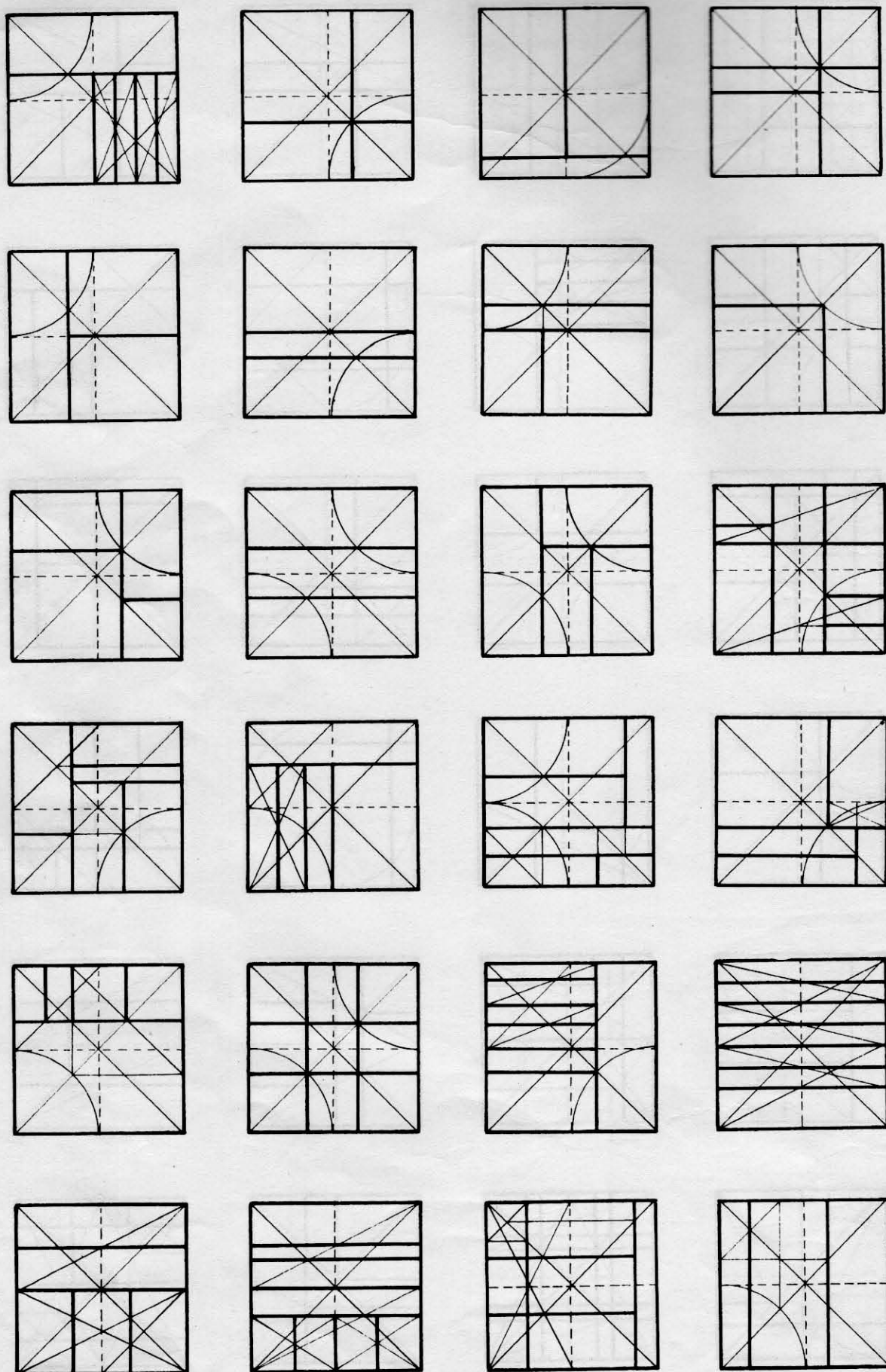
60

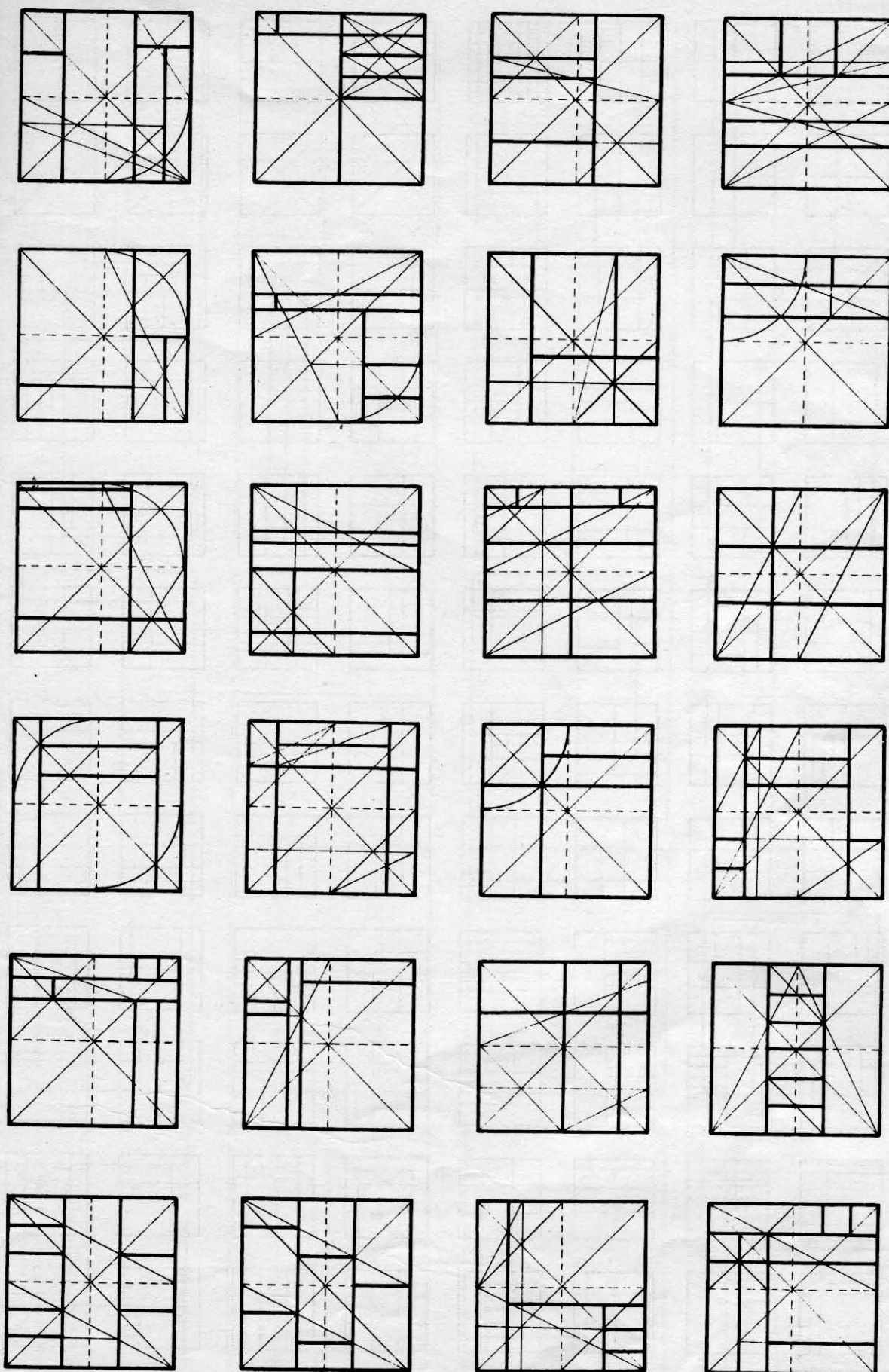


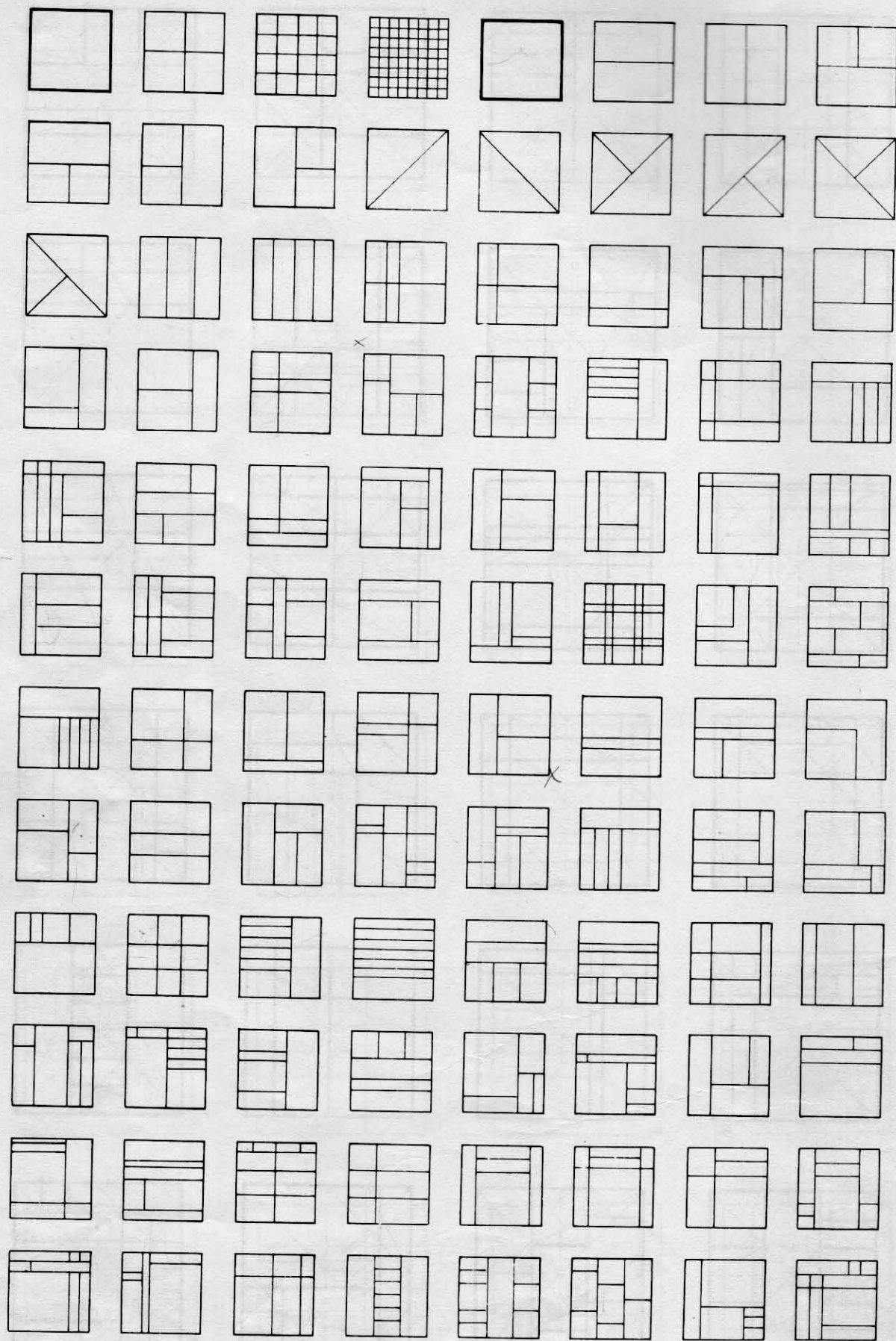
29

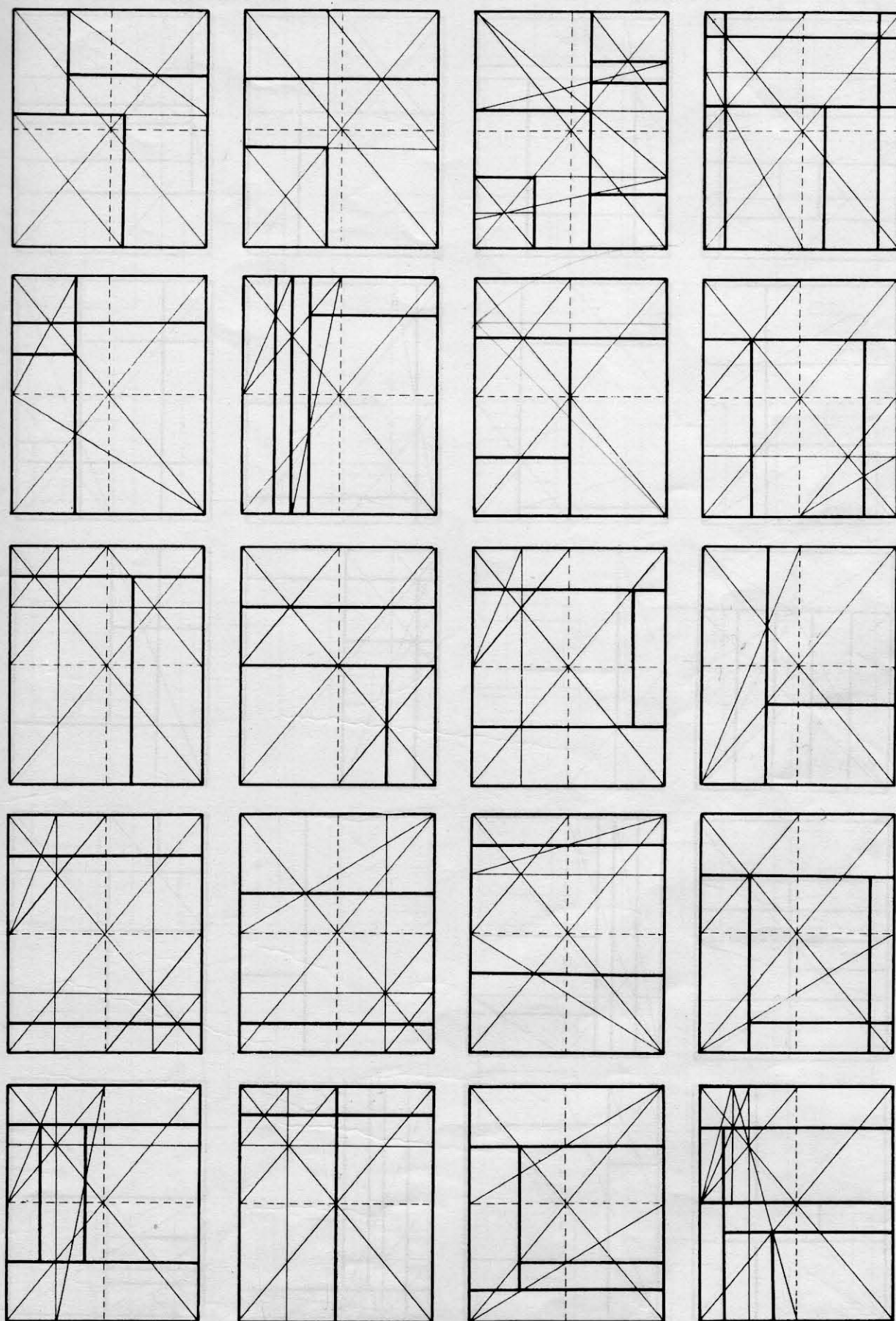


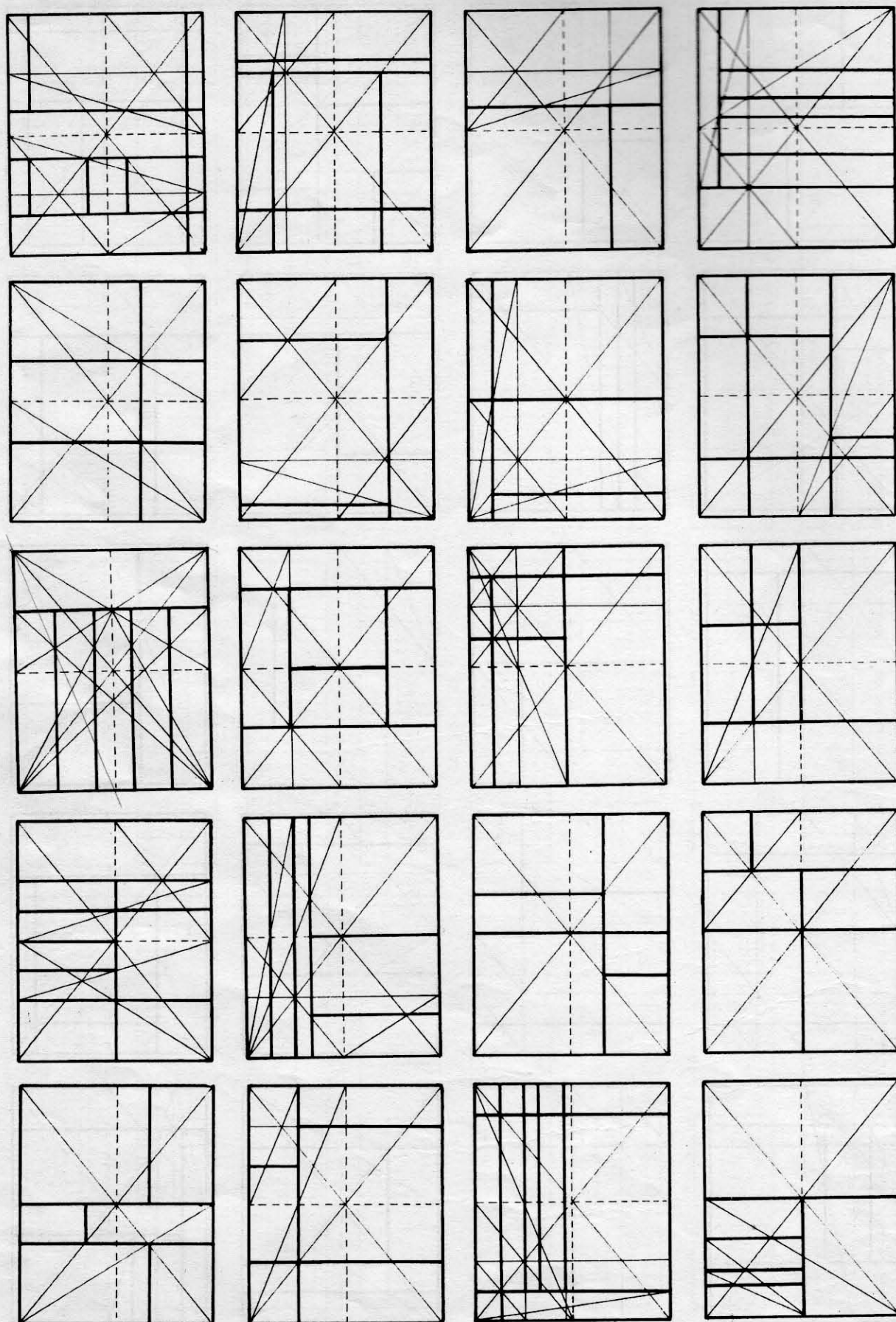


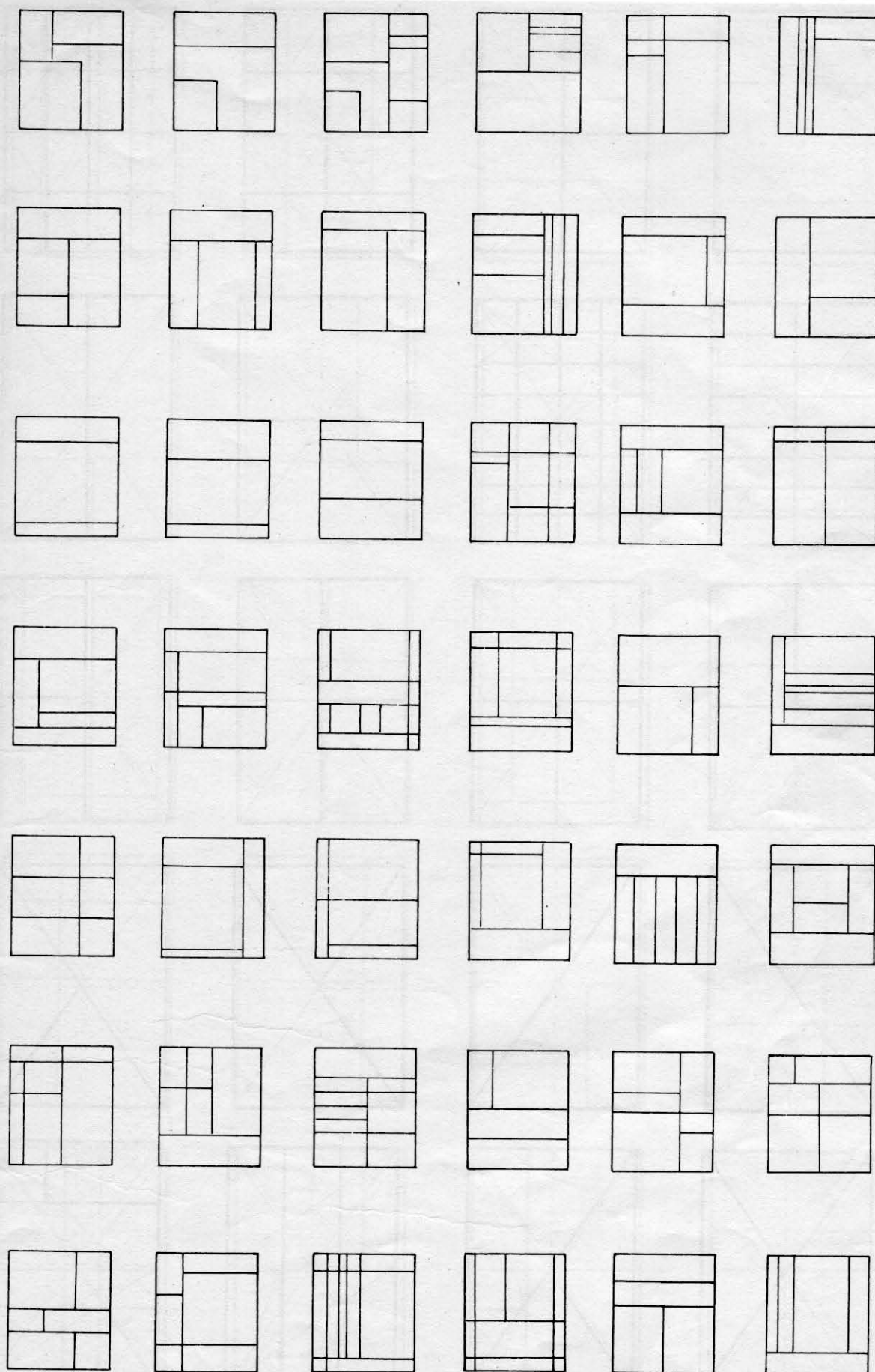


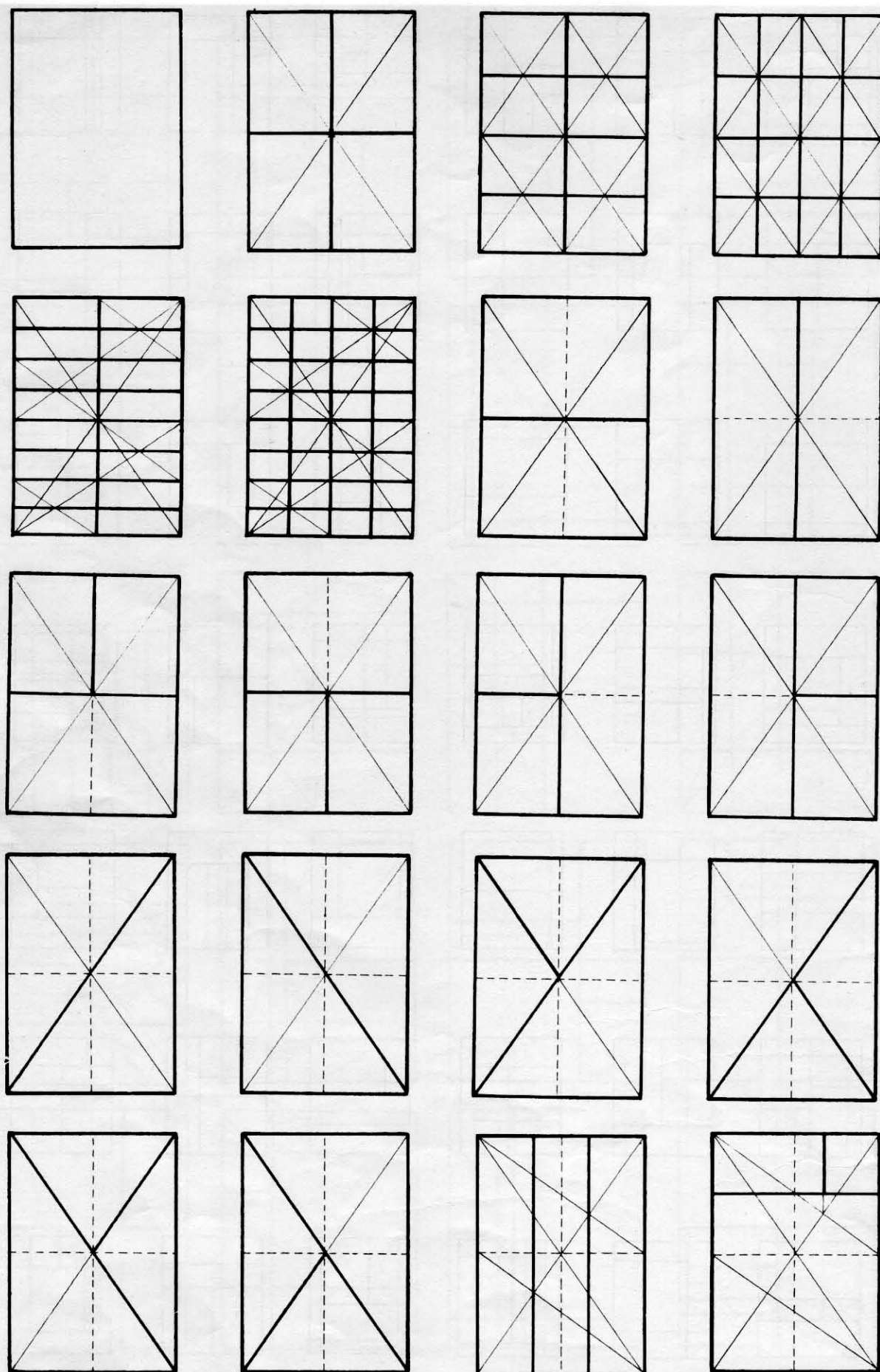


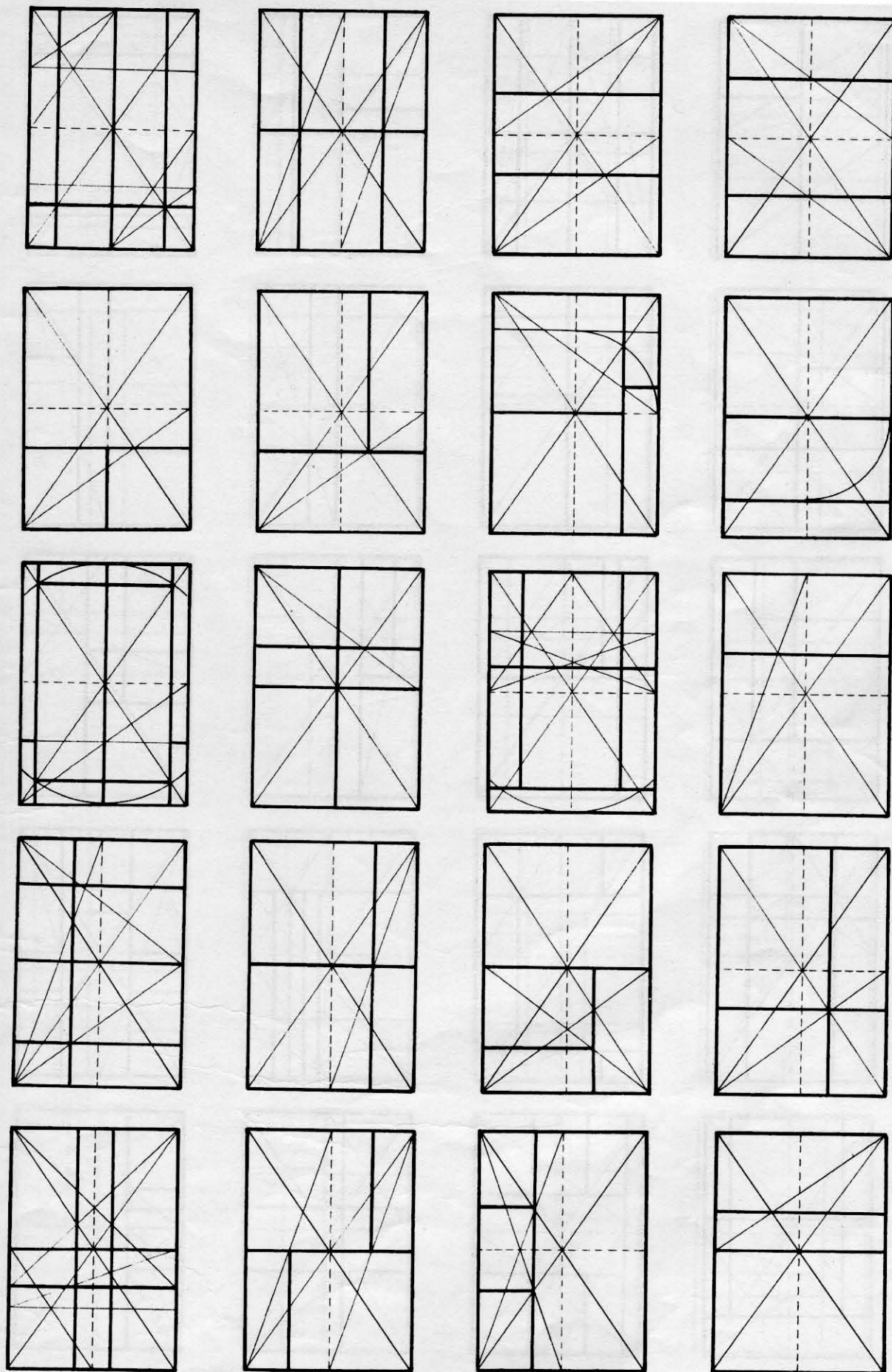


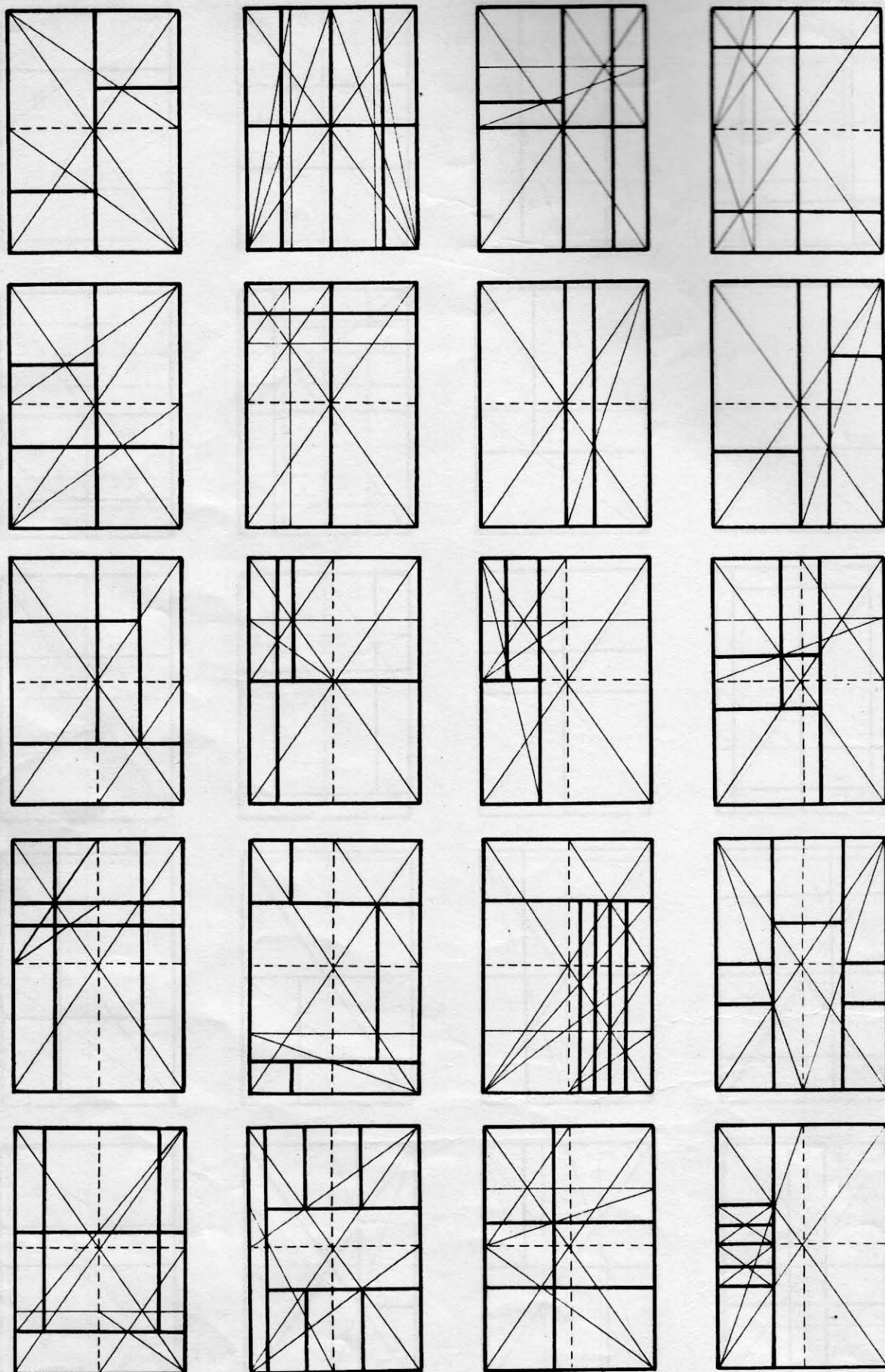


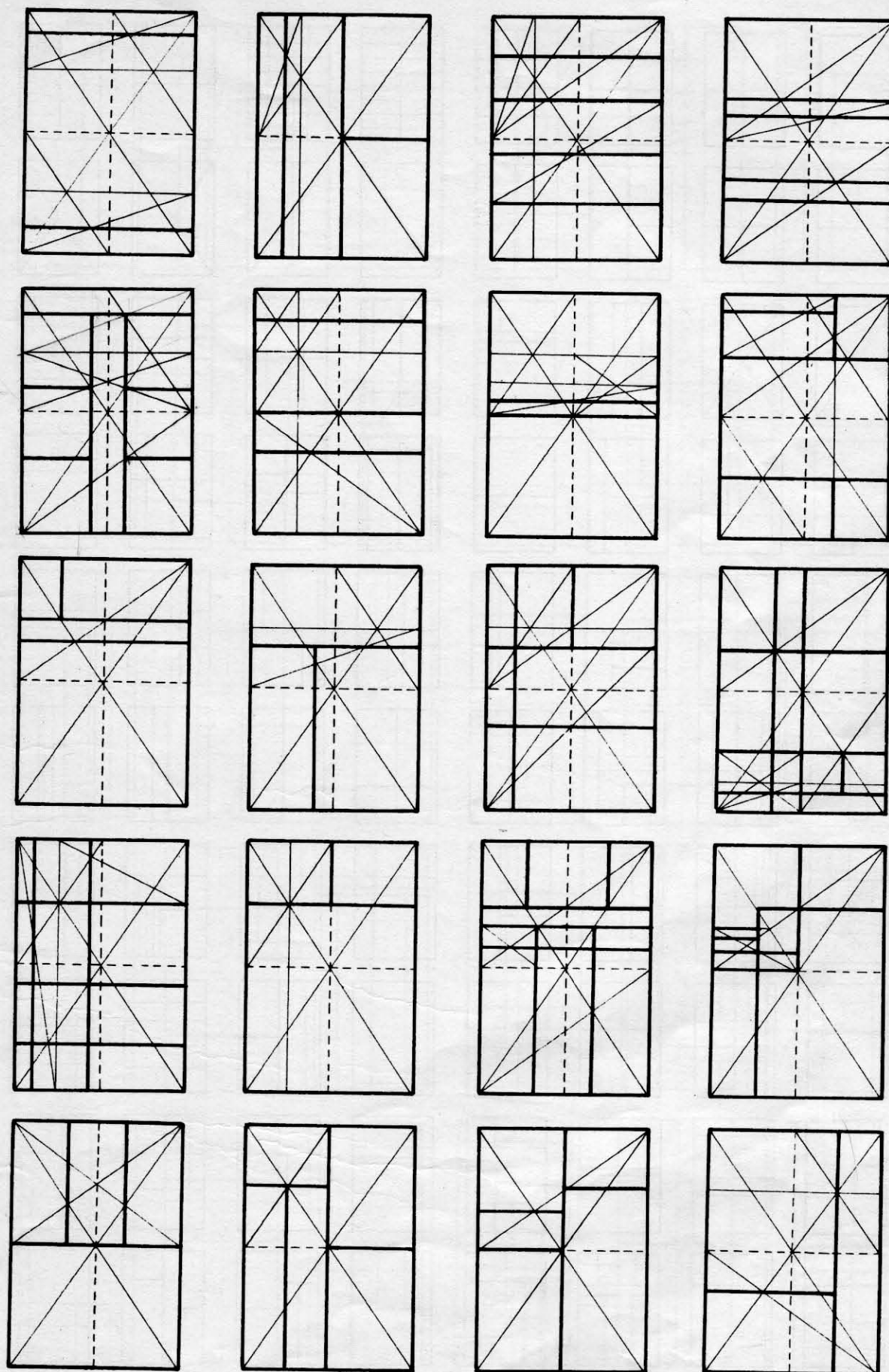


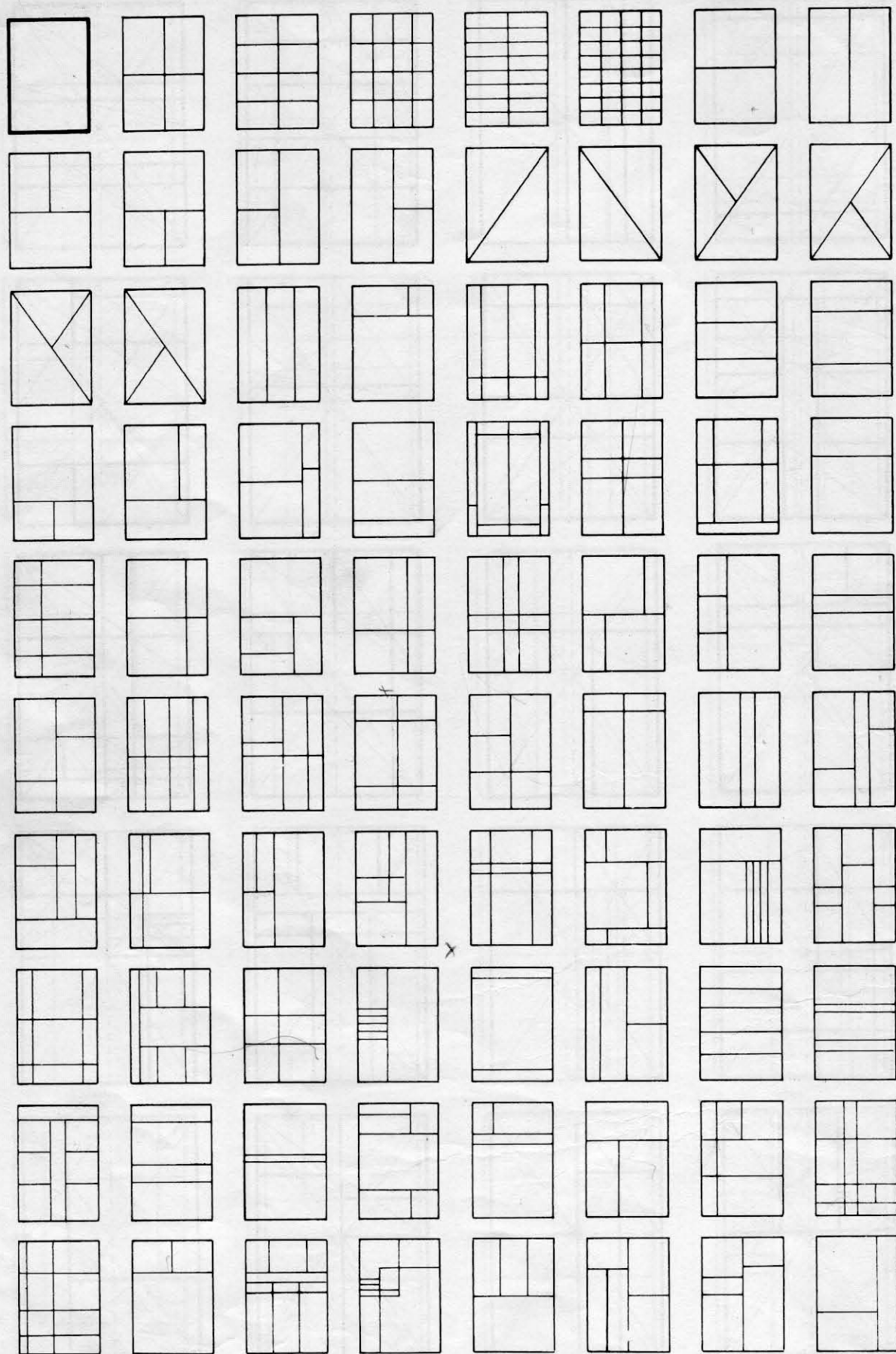


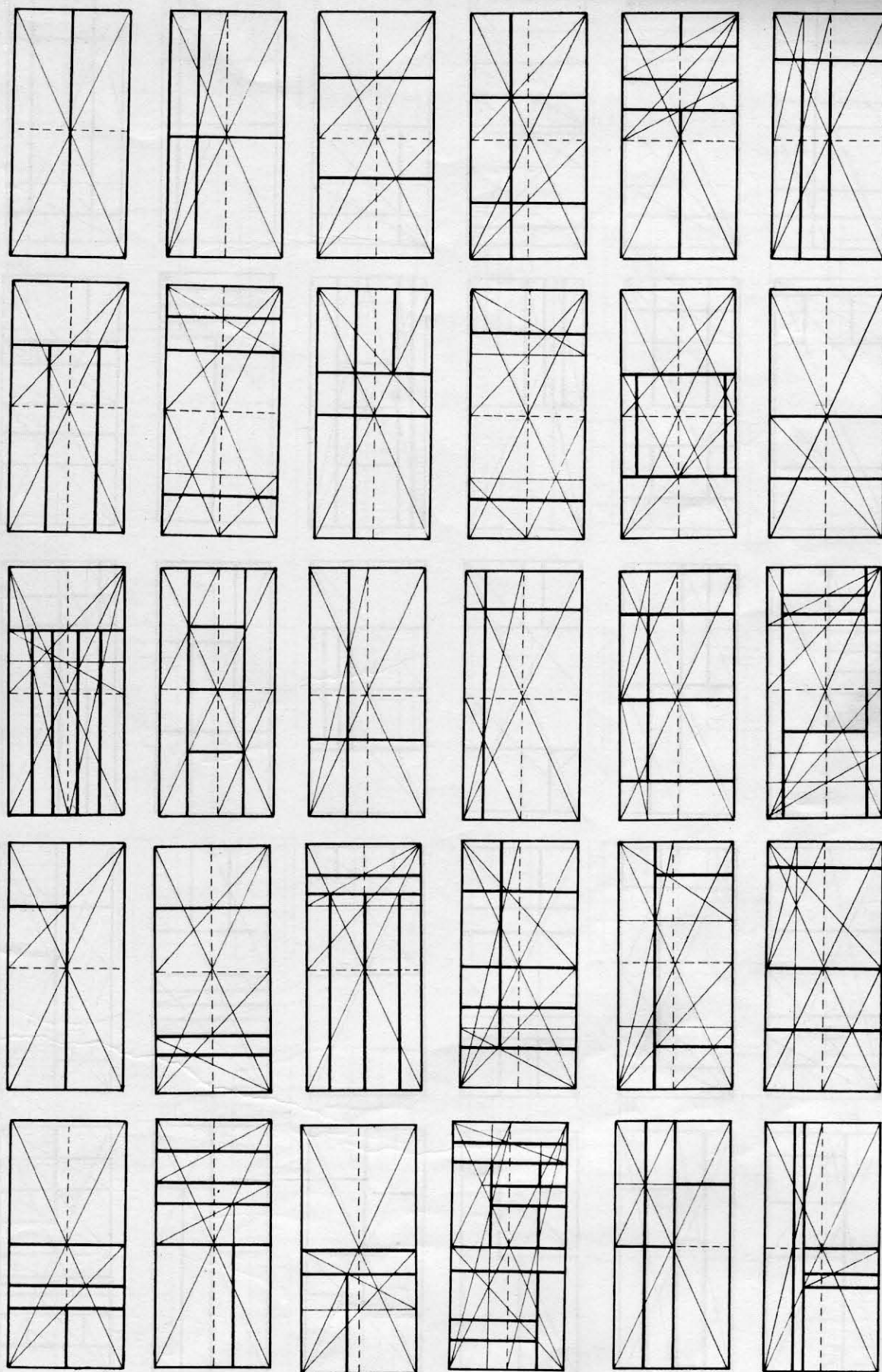


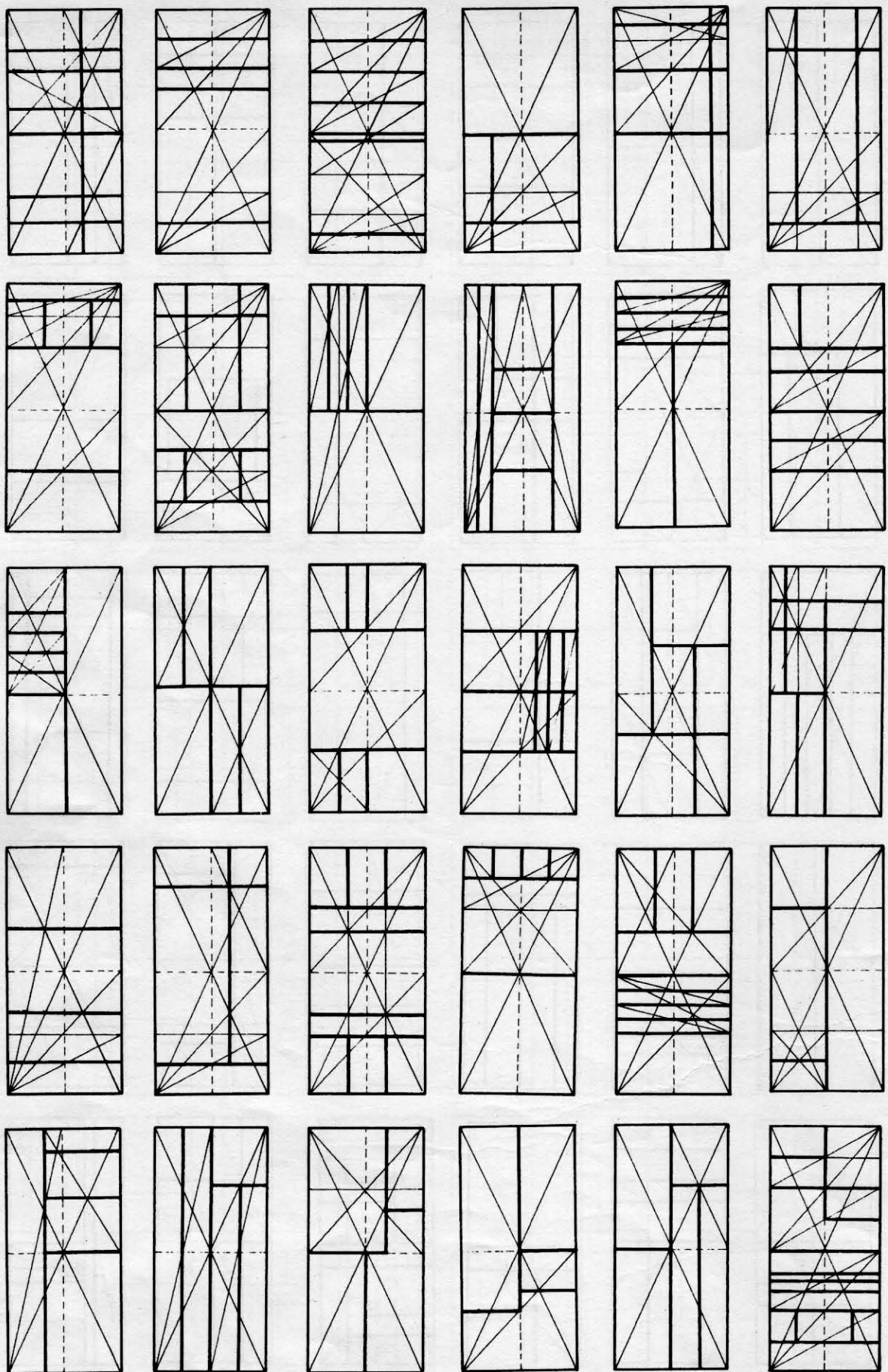


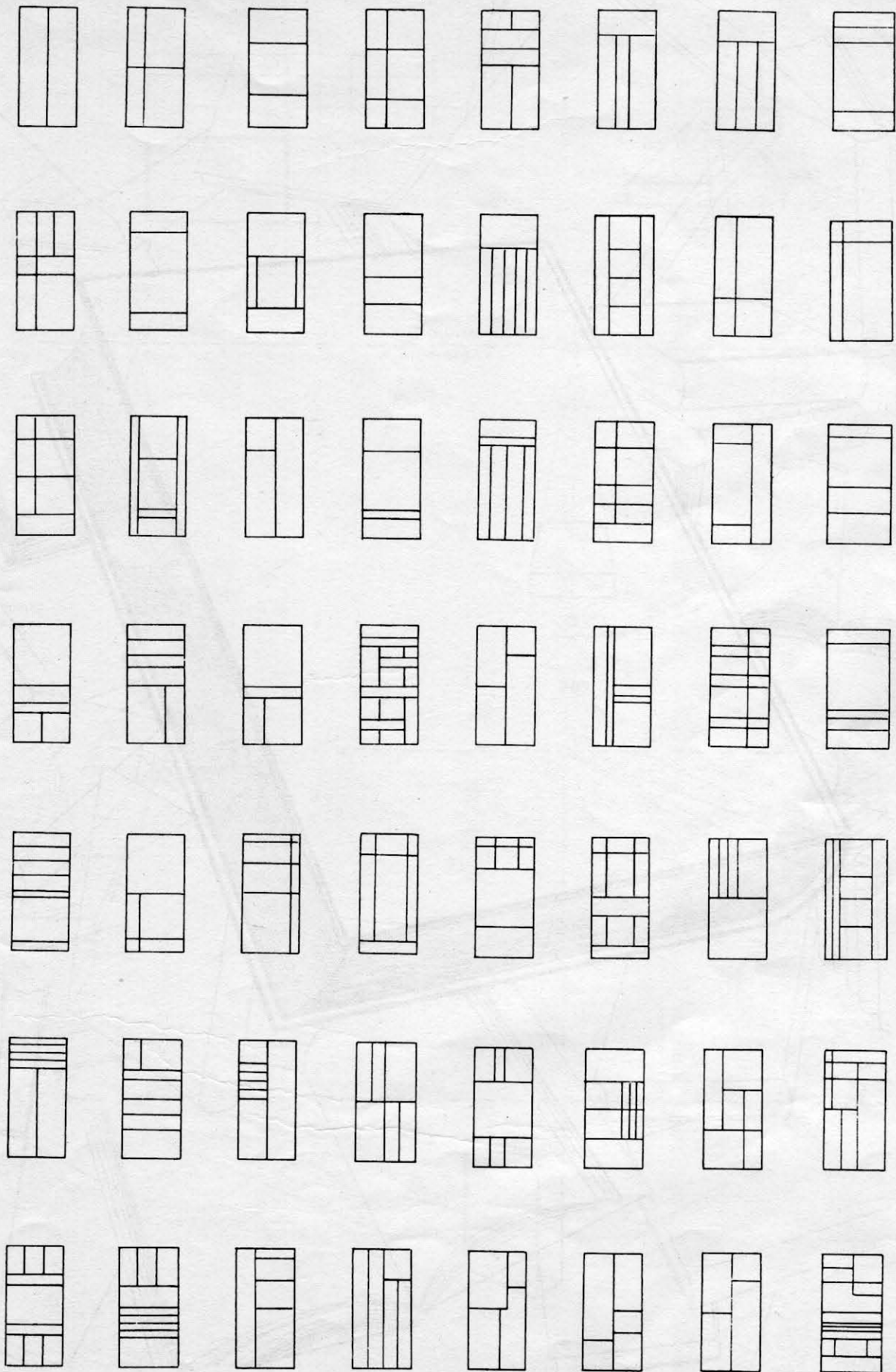


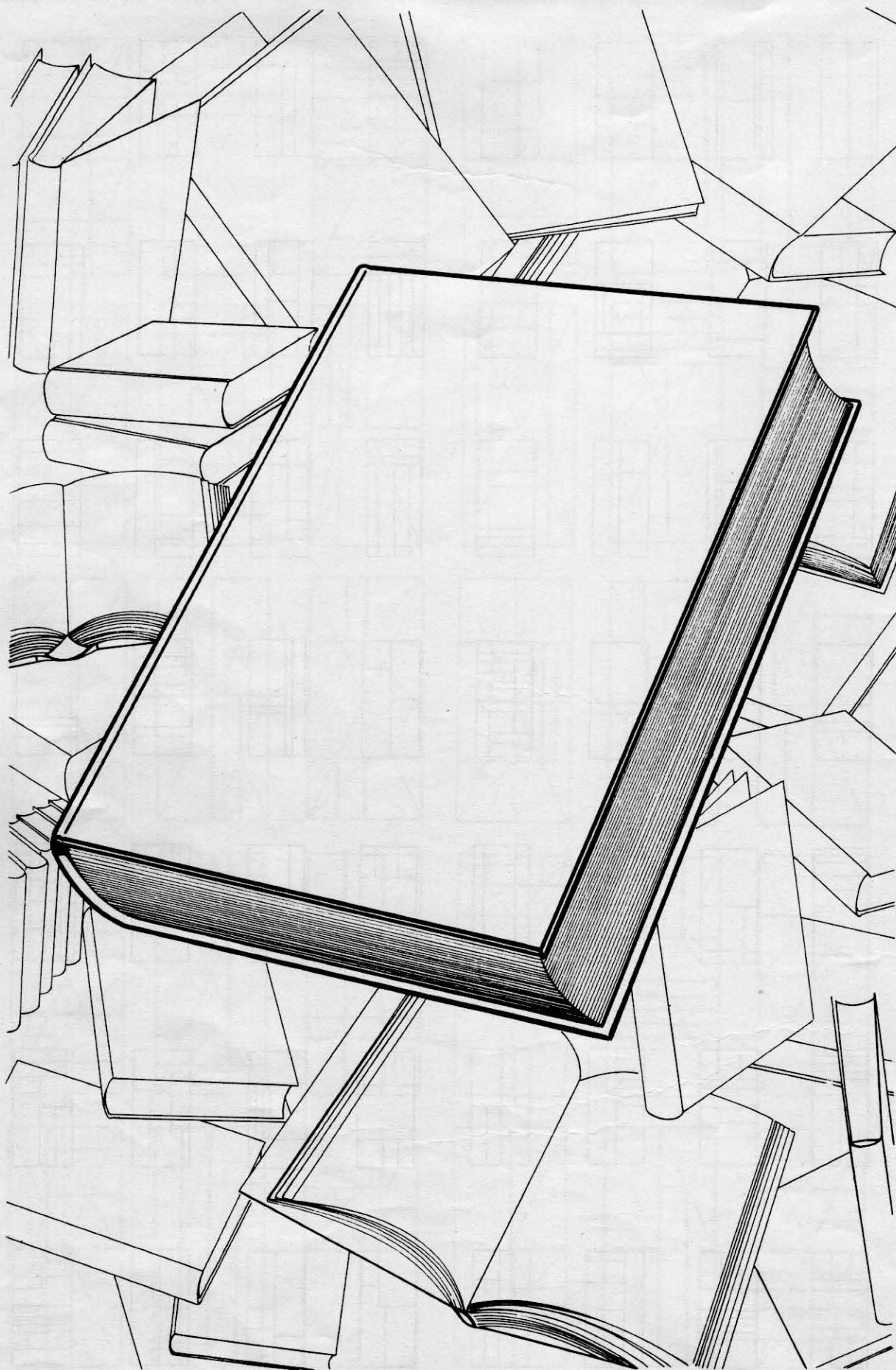


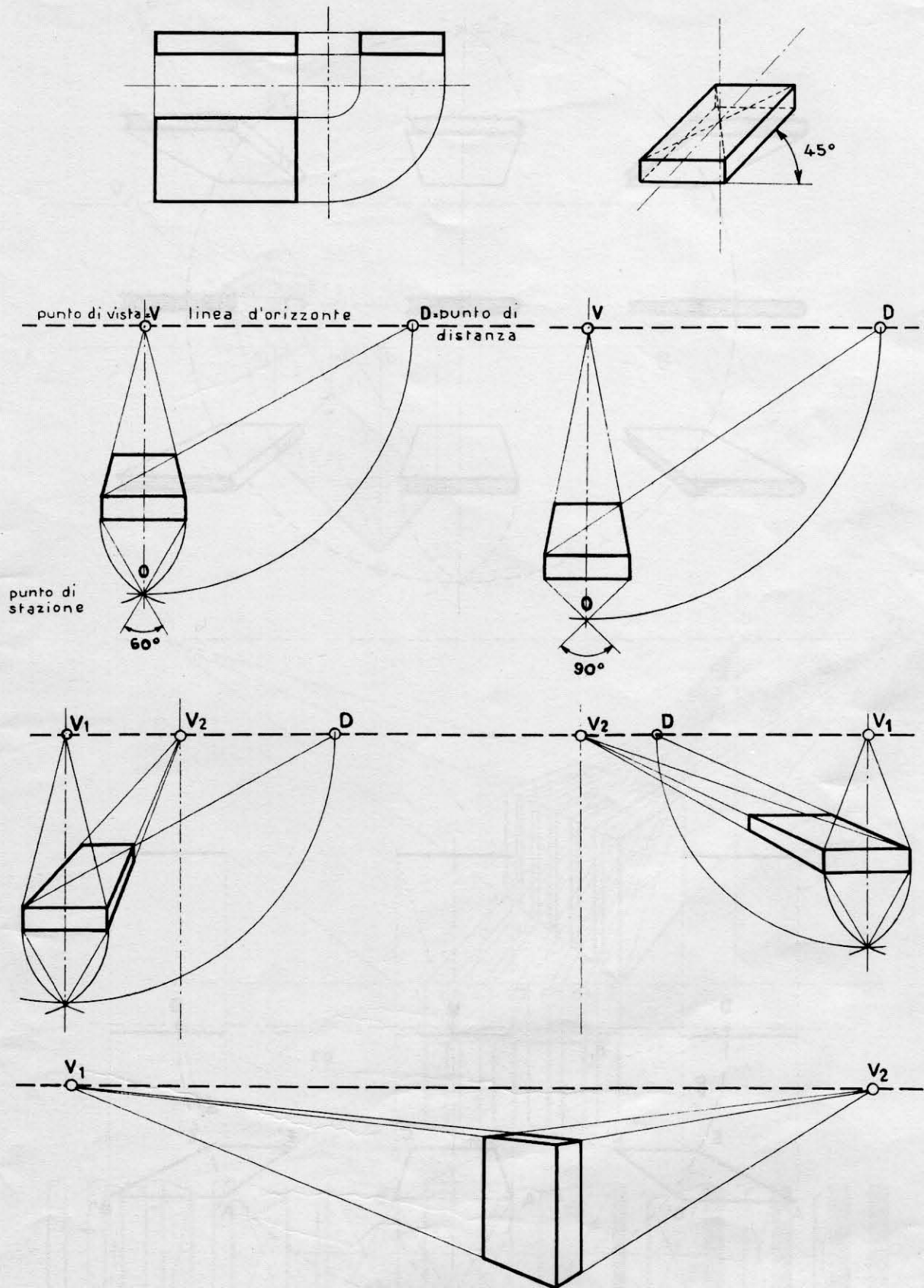


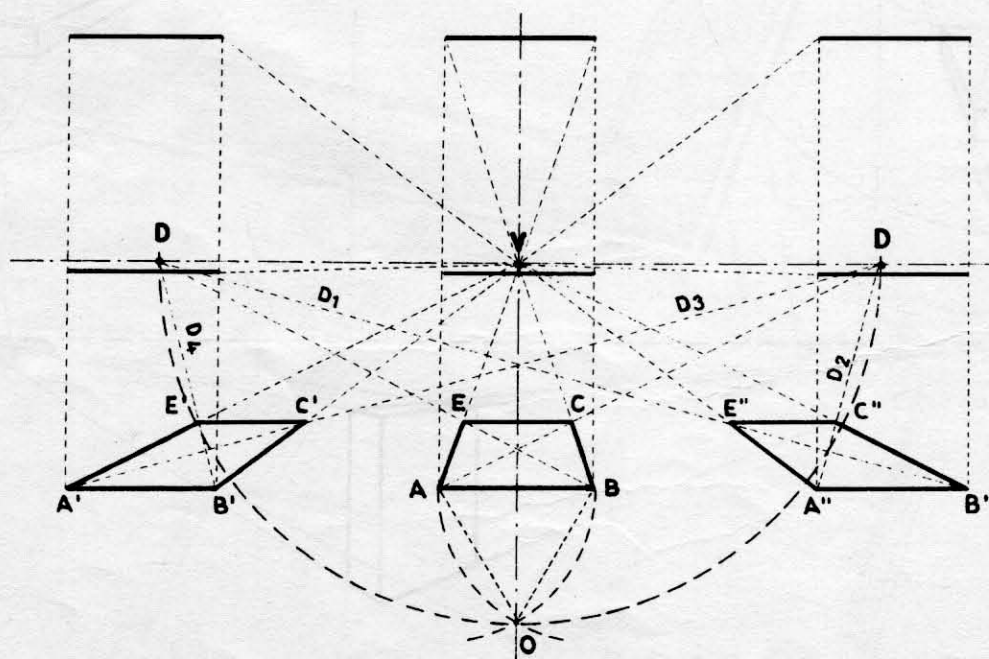
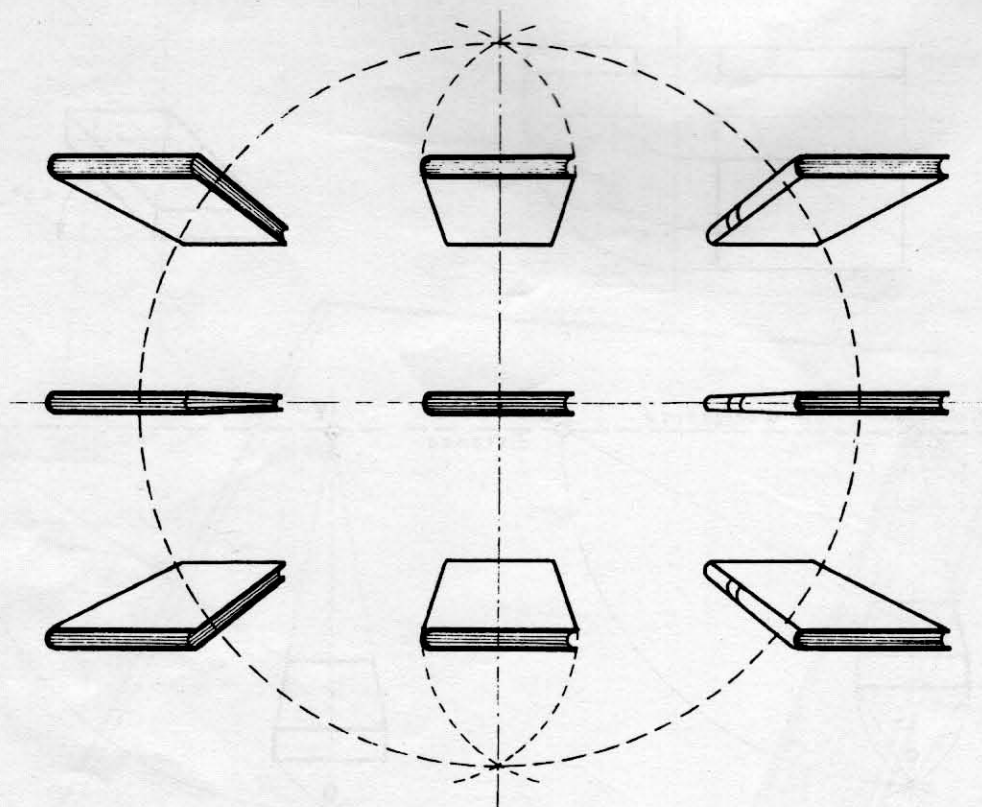


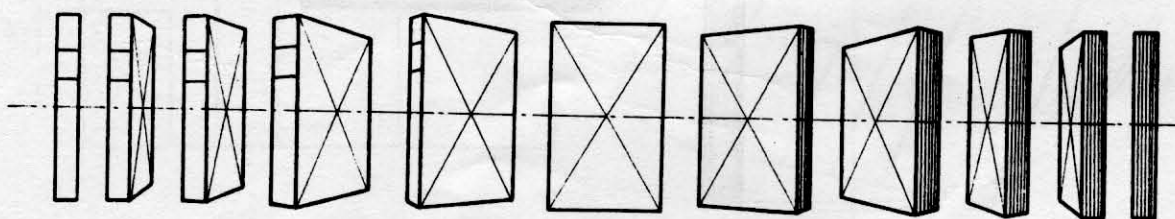
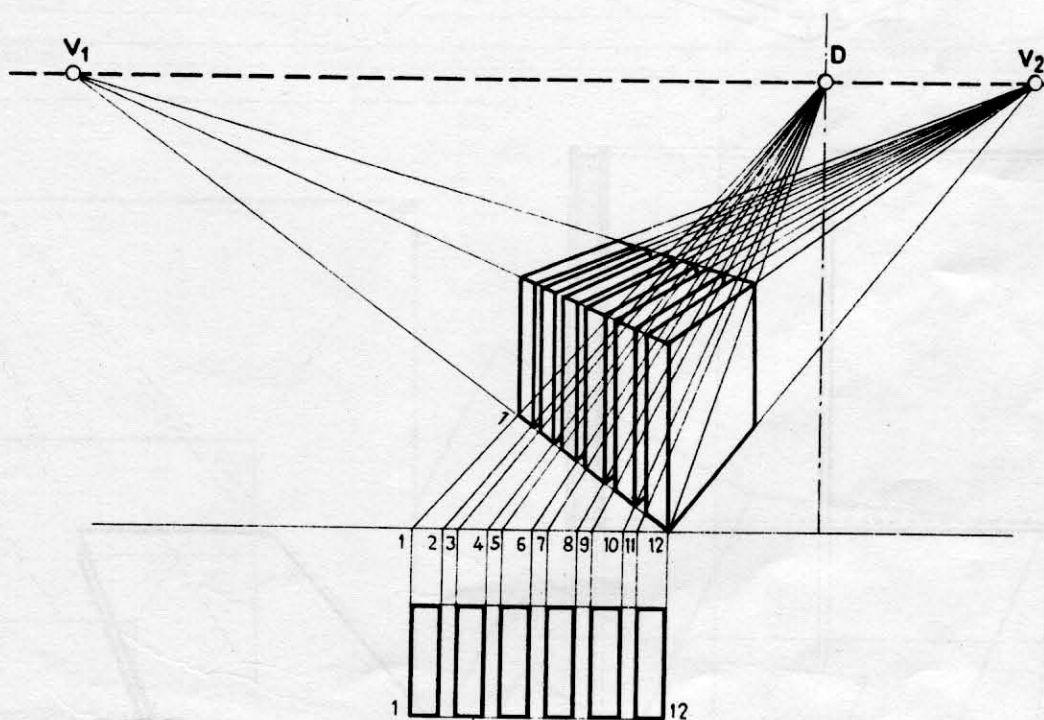
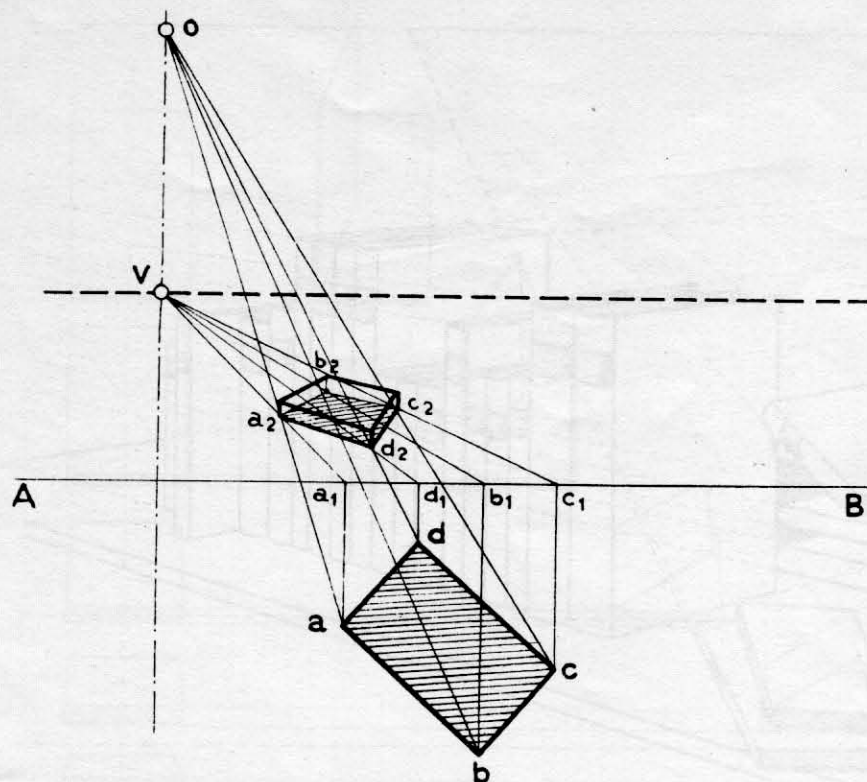


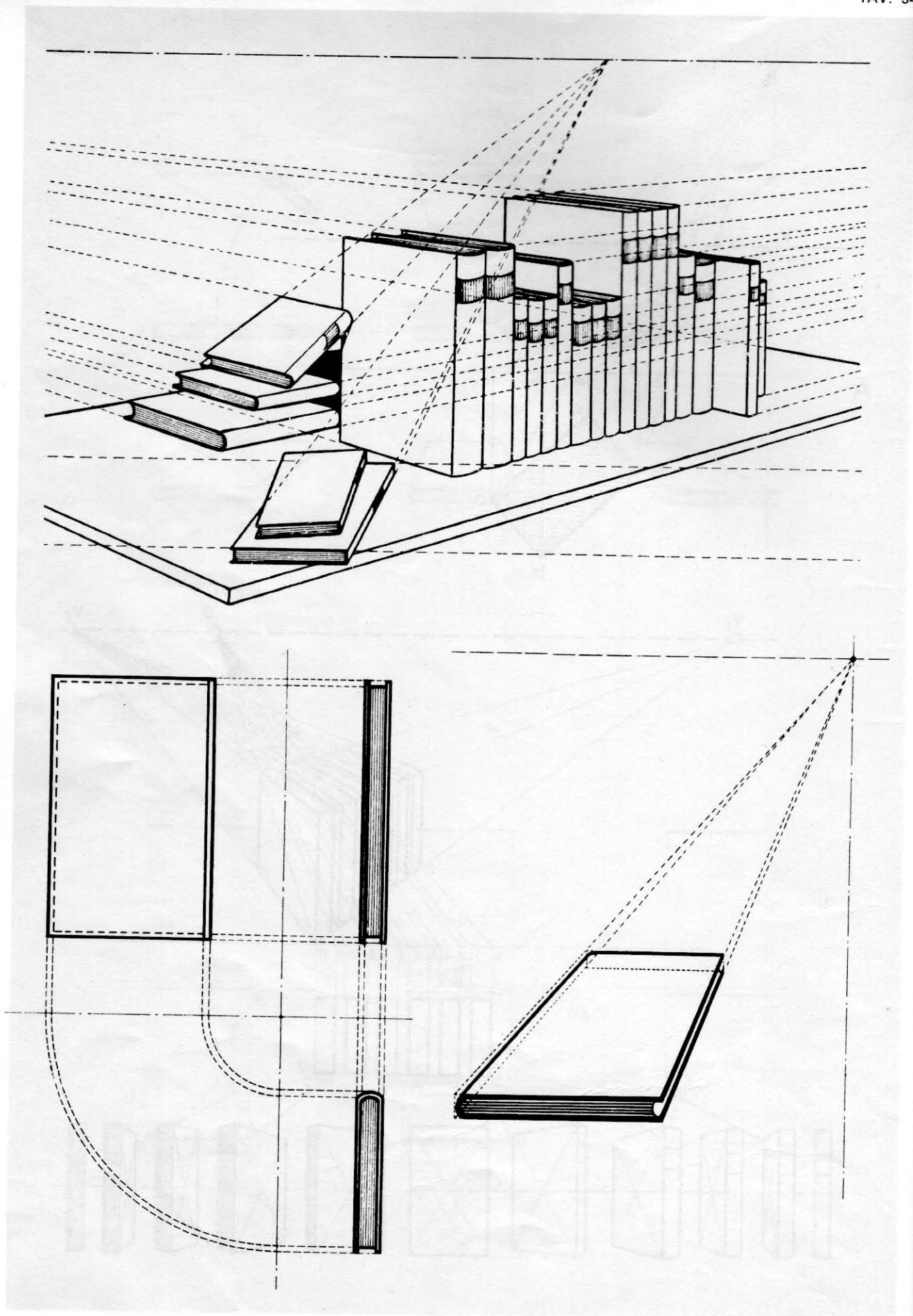


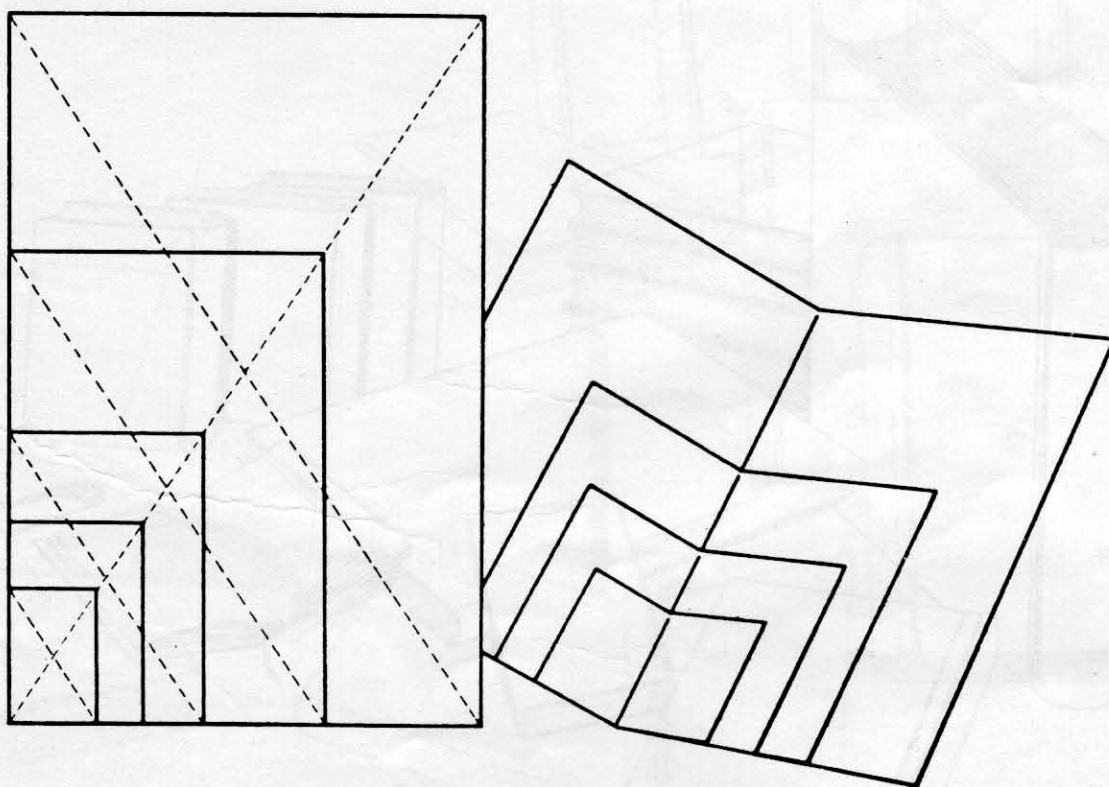
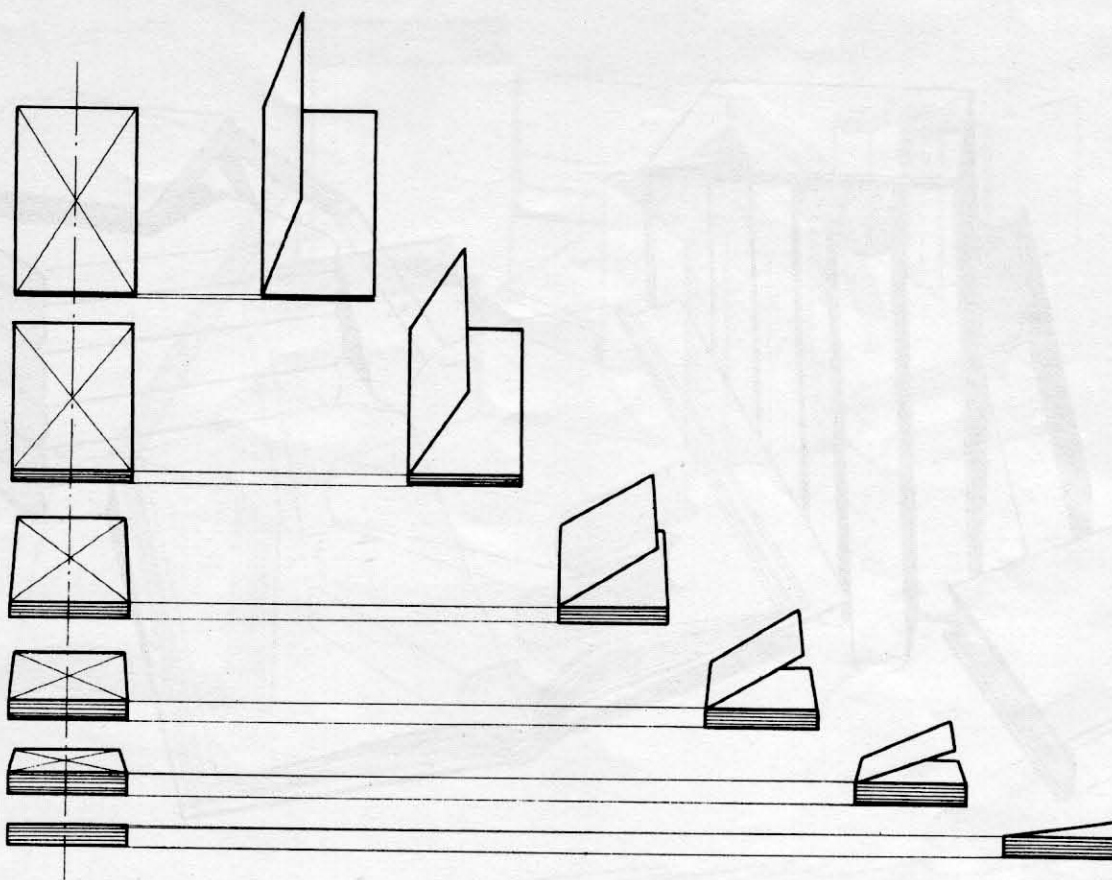


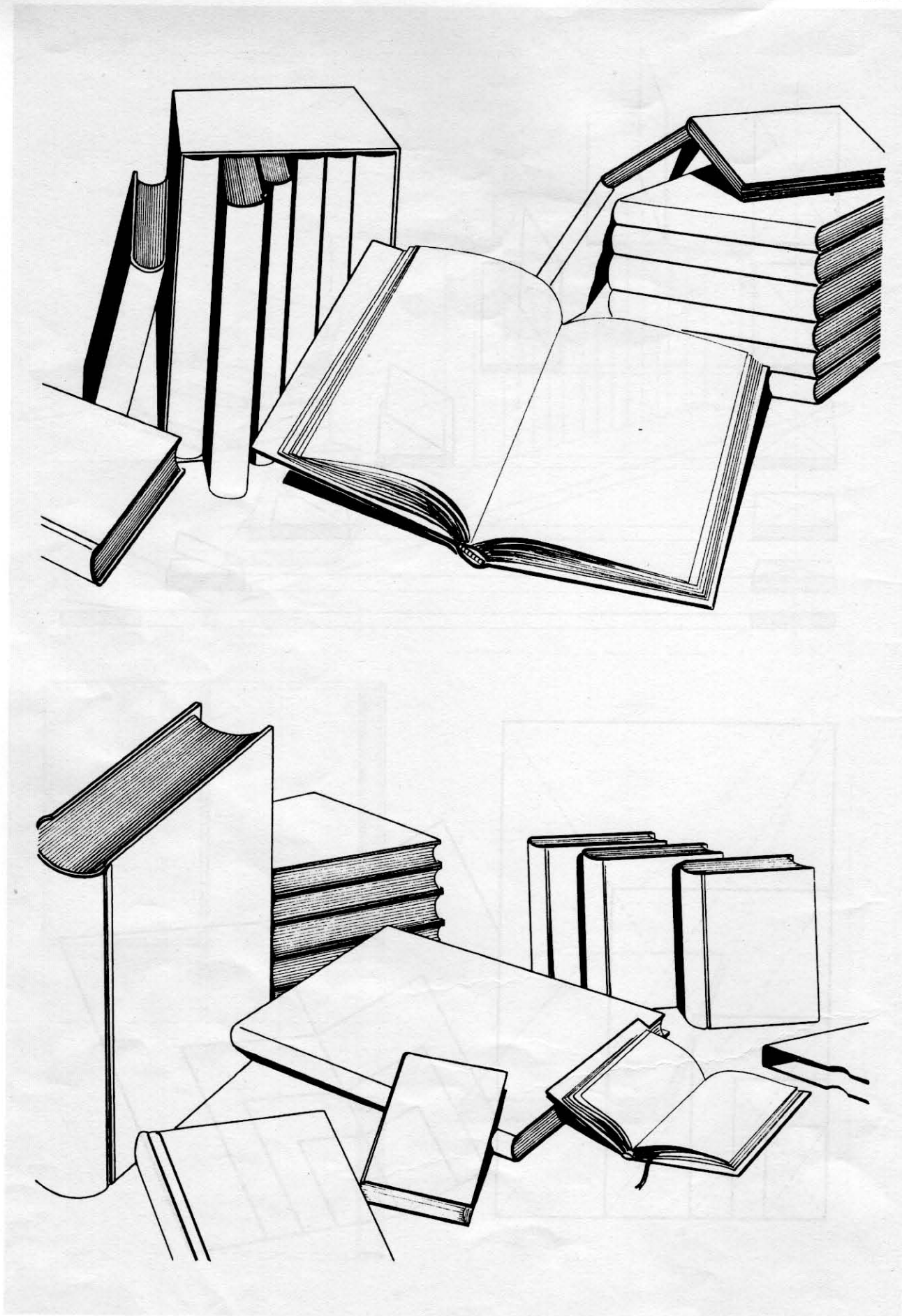


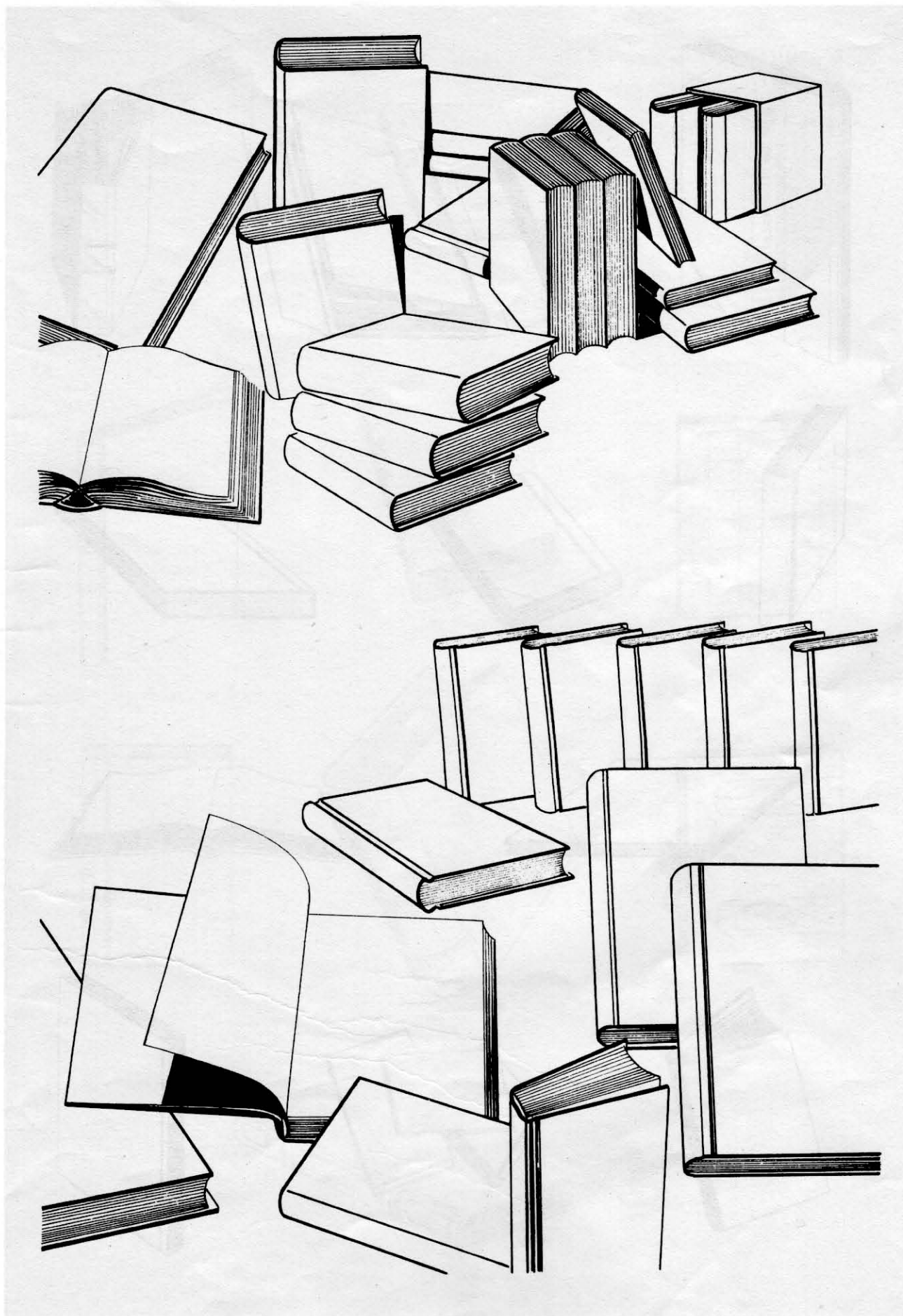


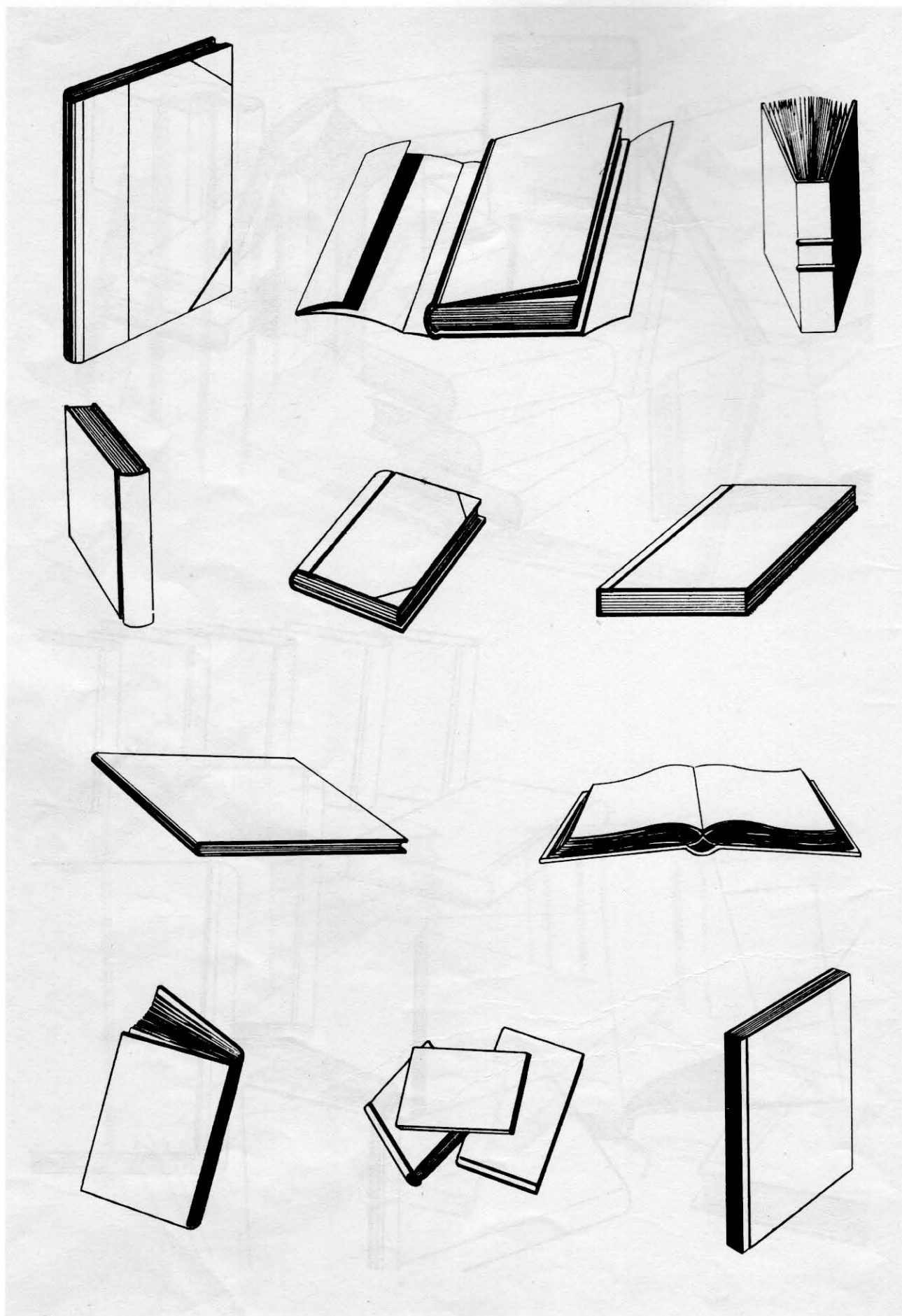


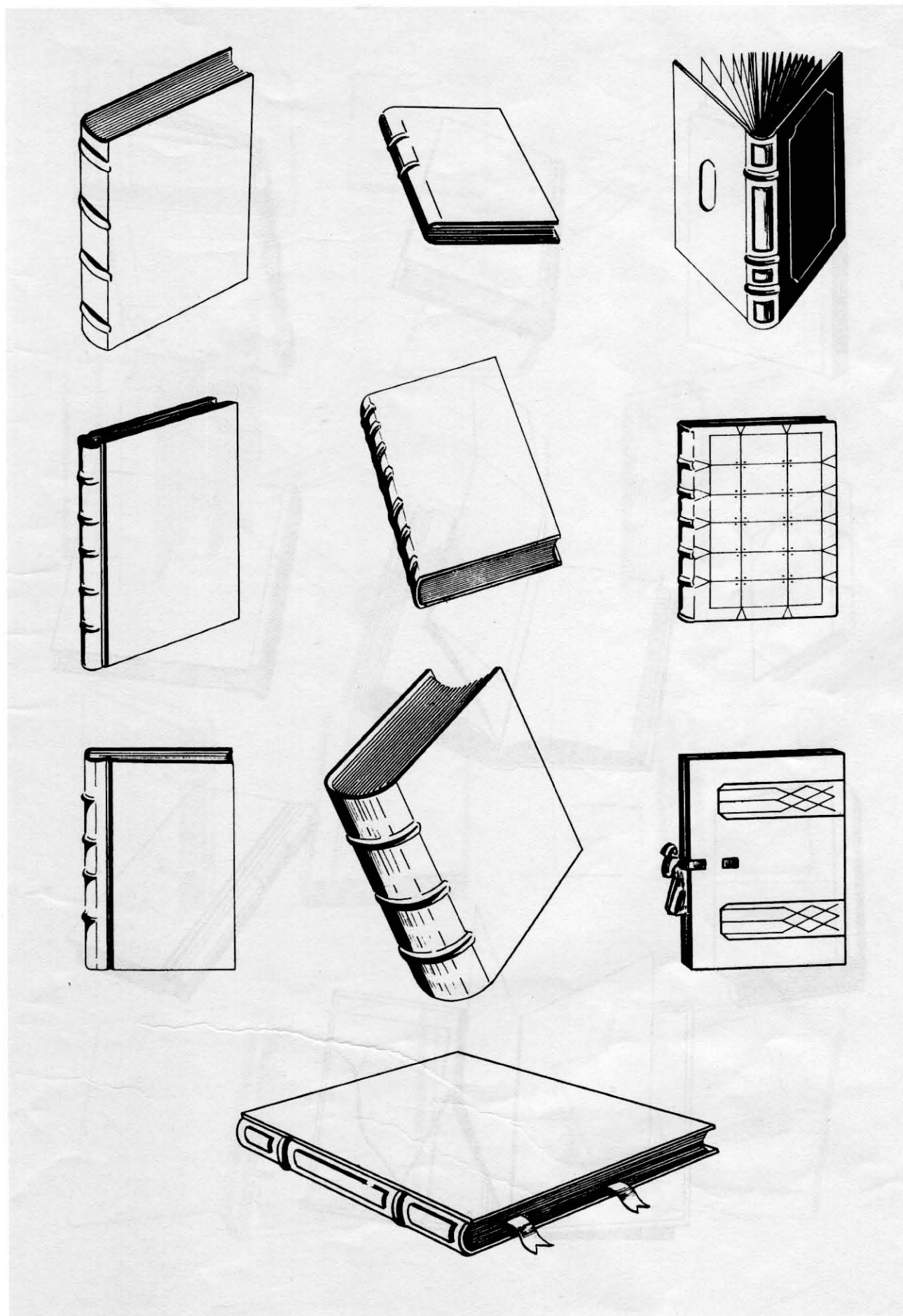


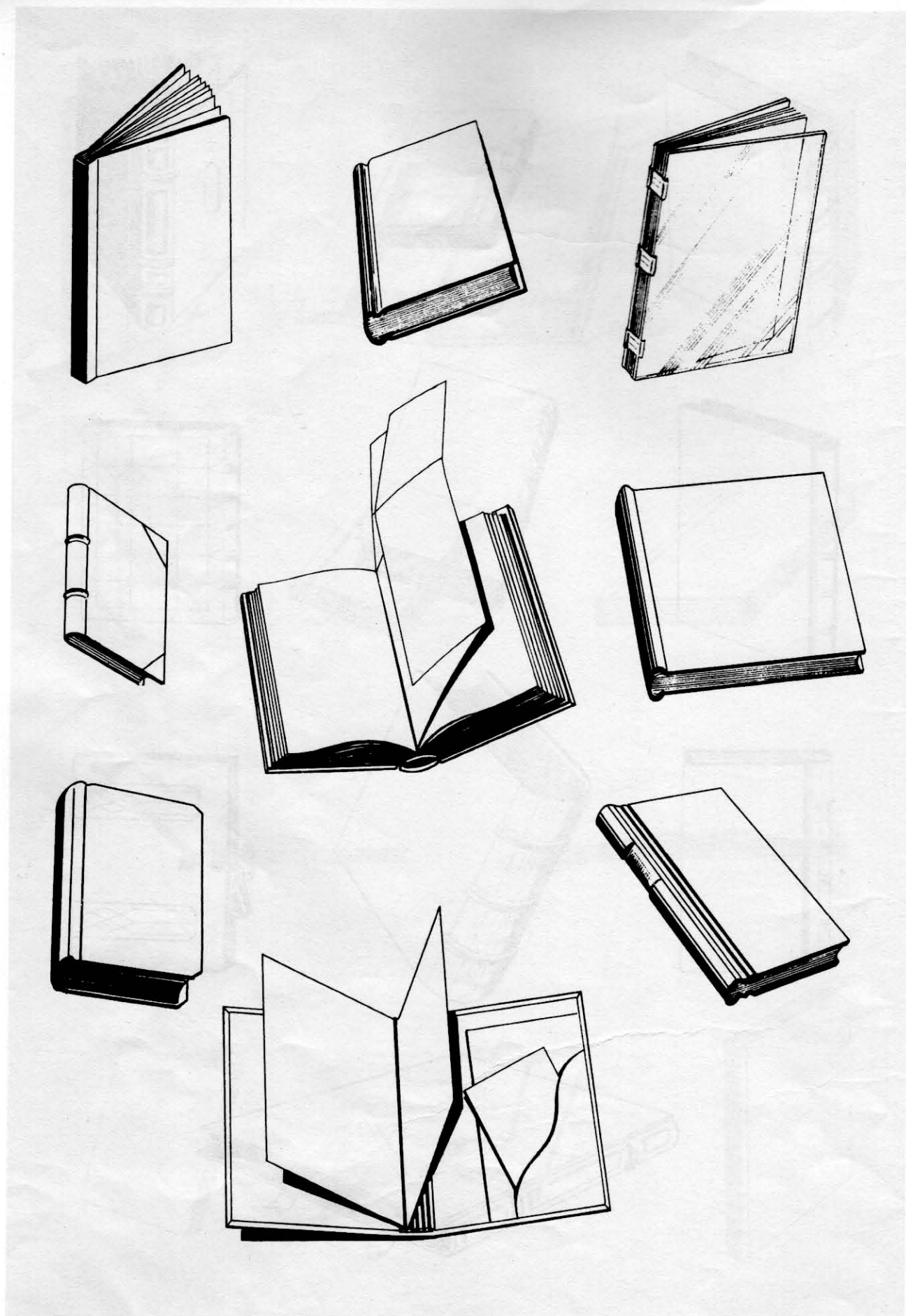


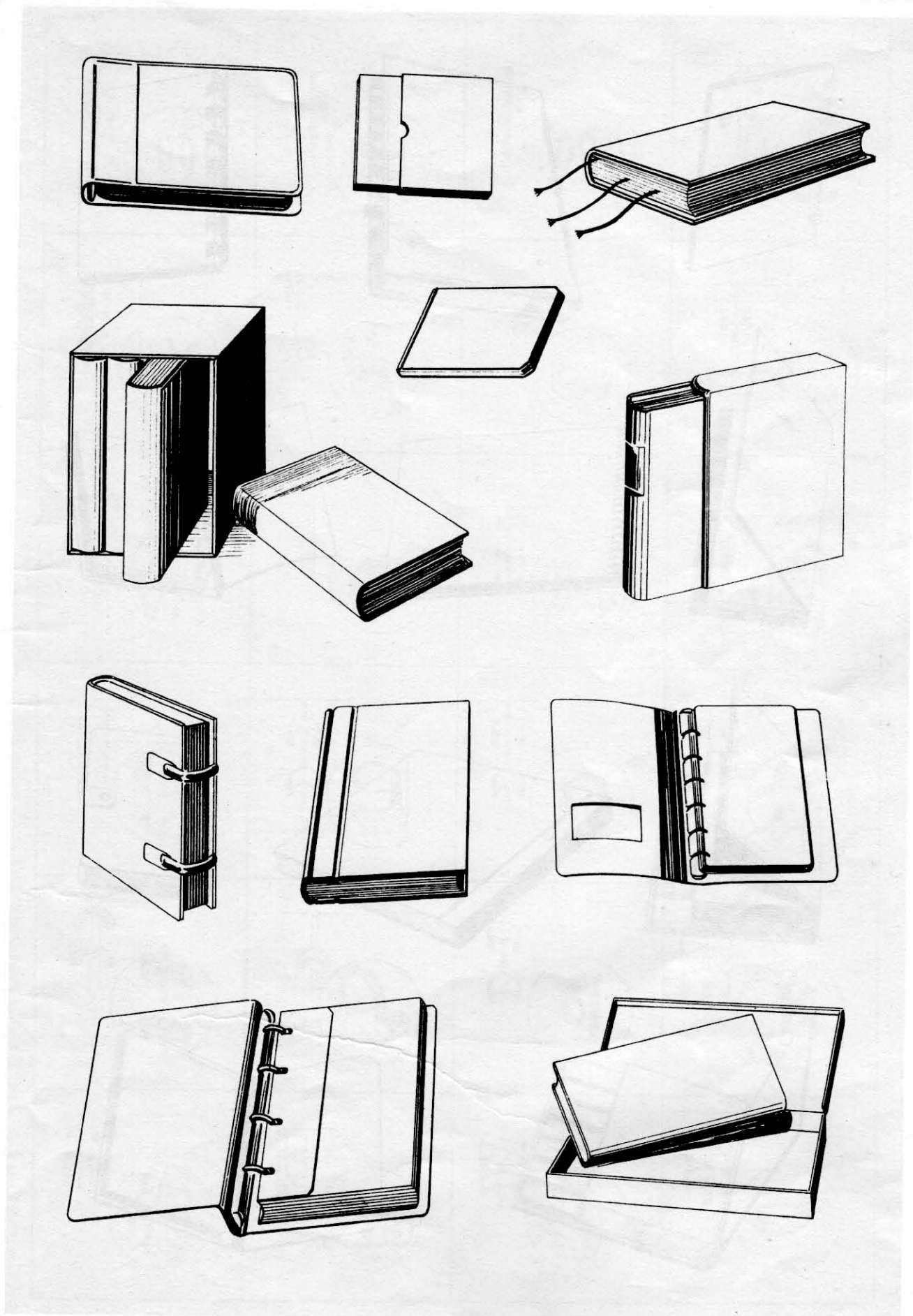


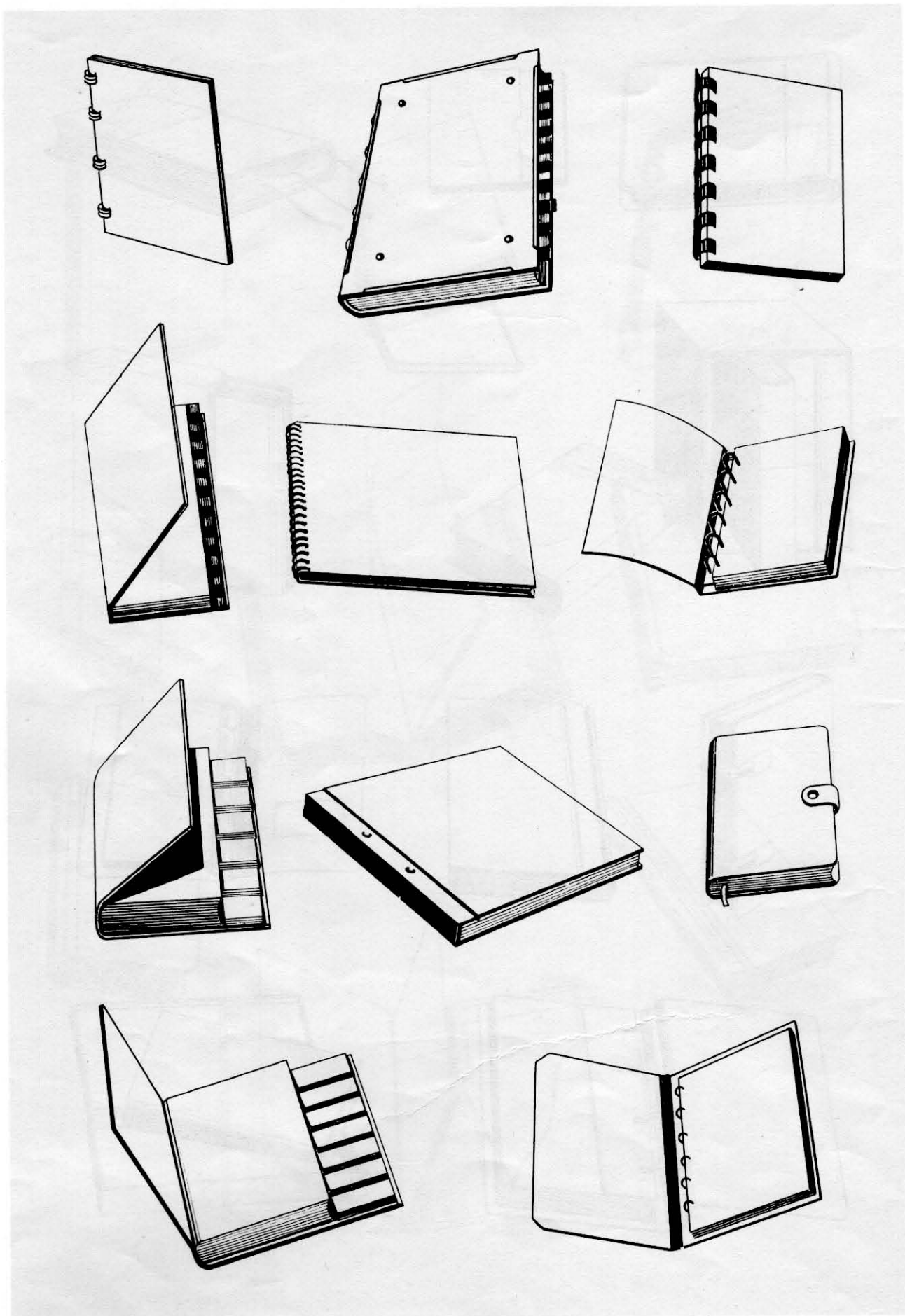


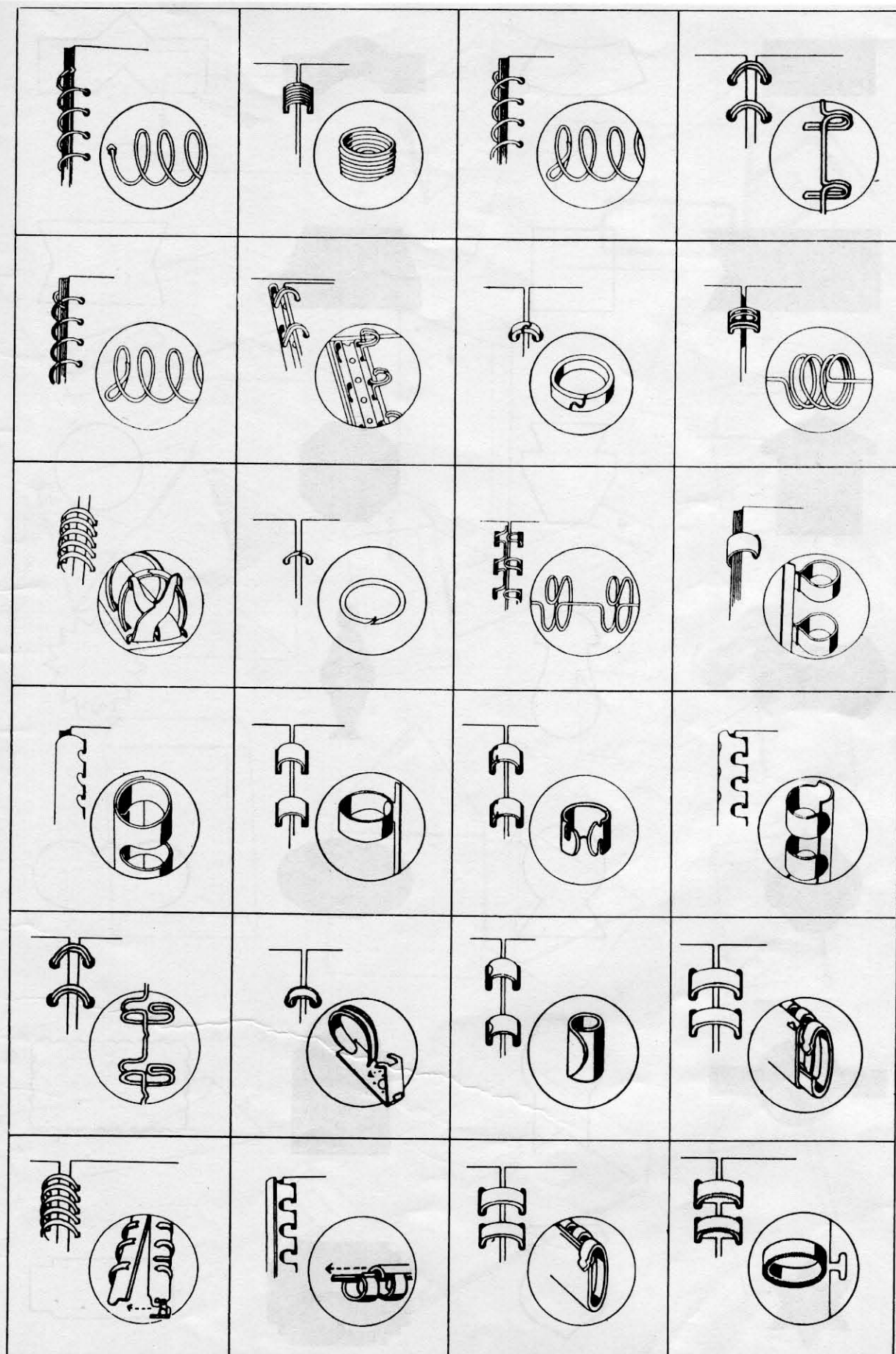


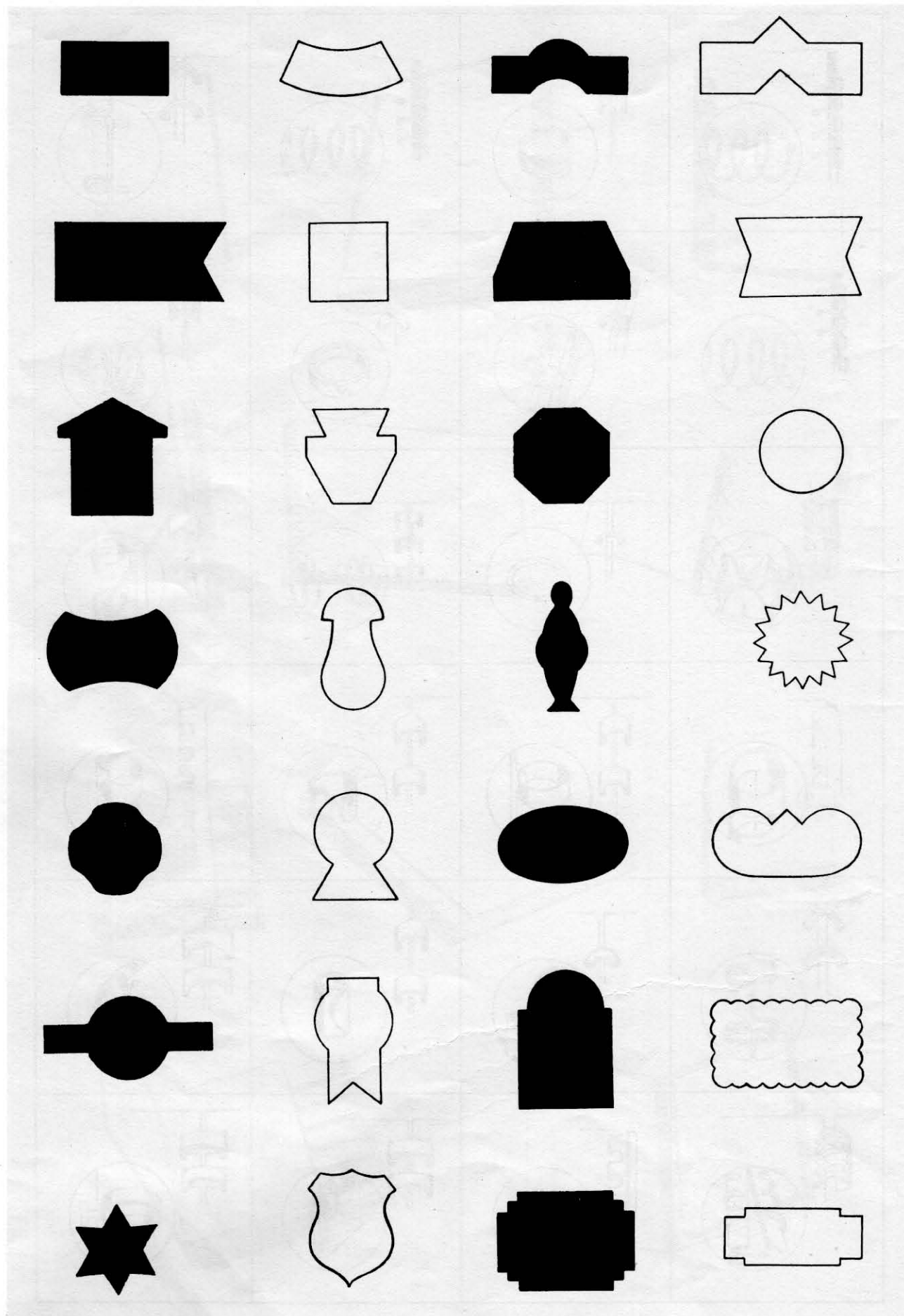


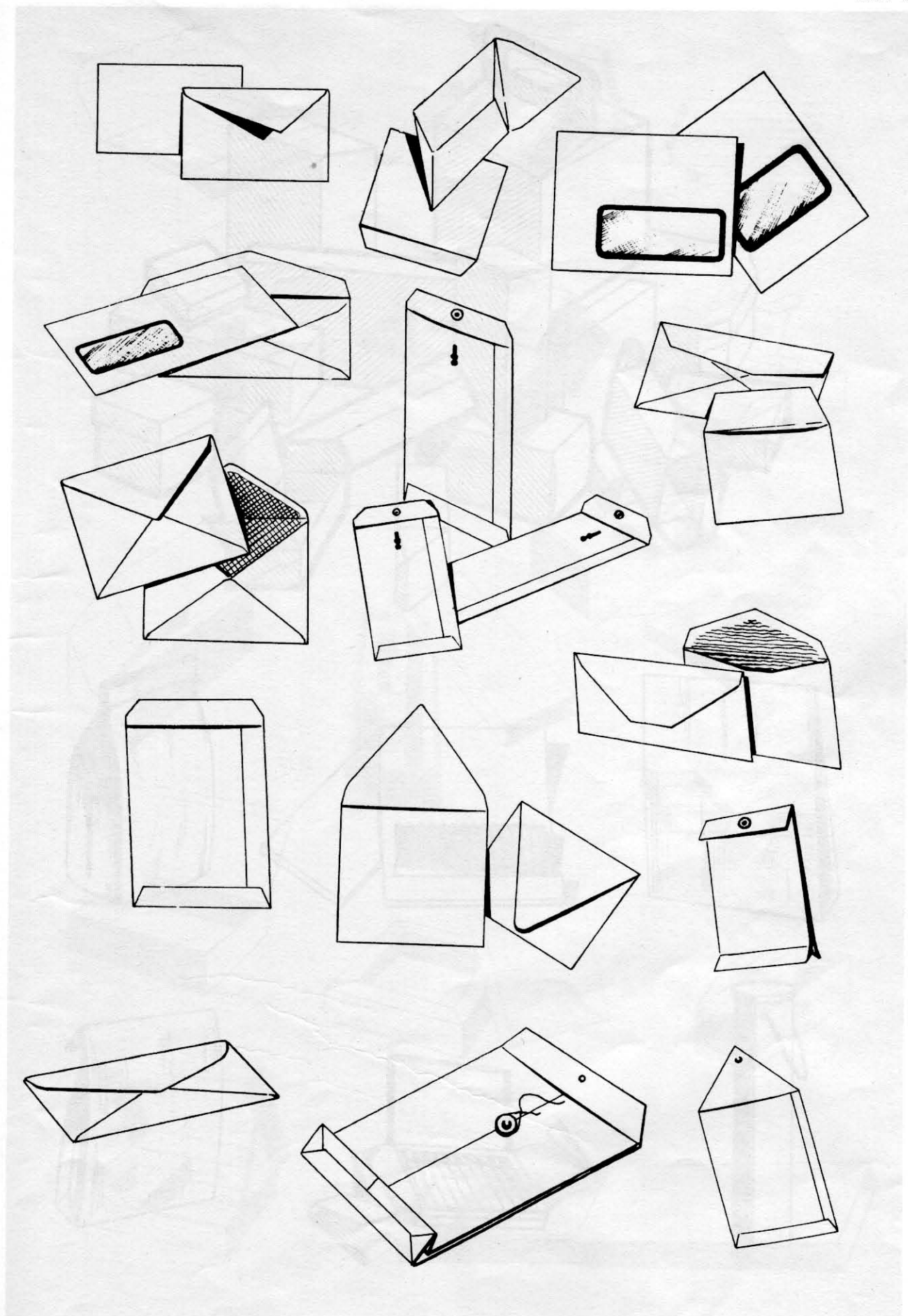


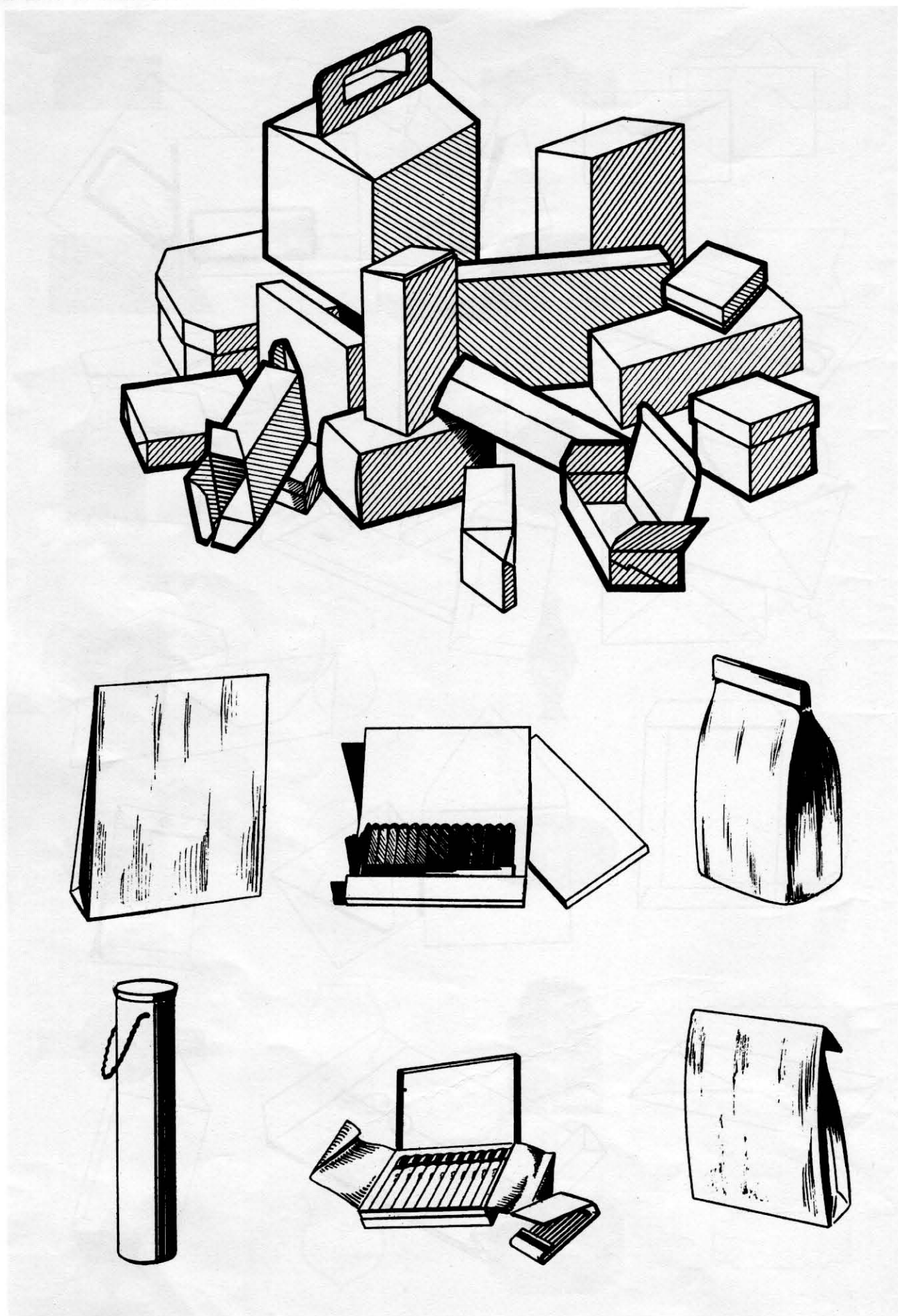


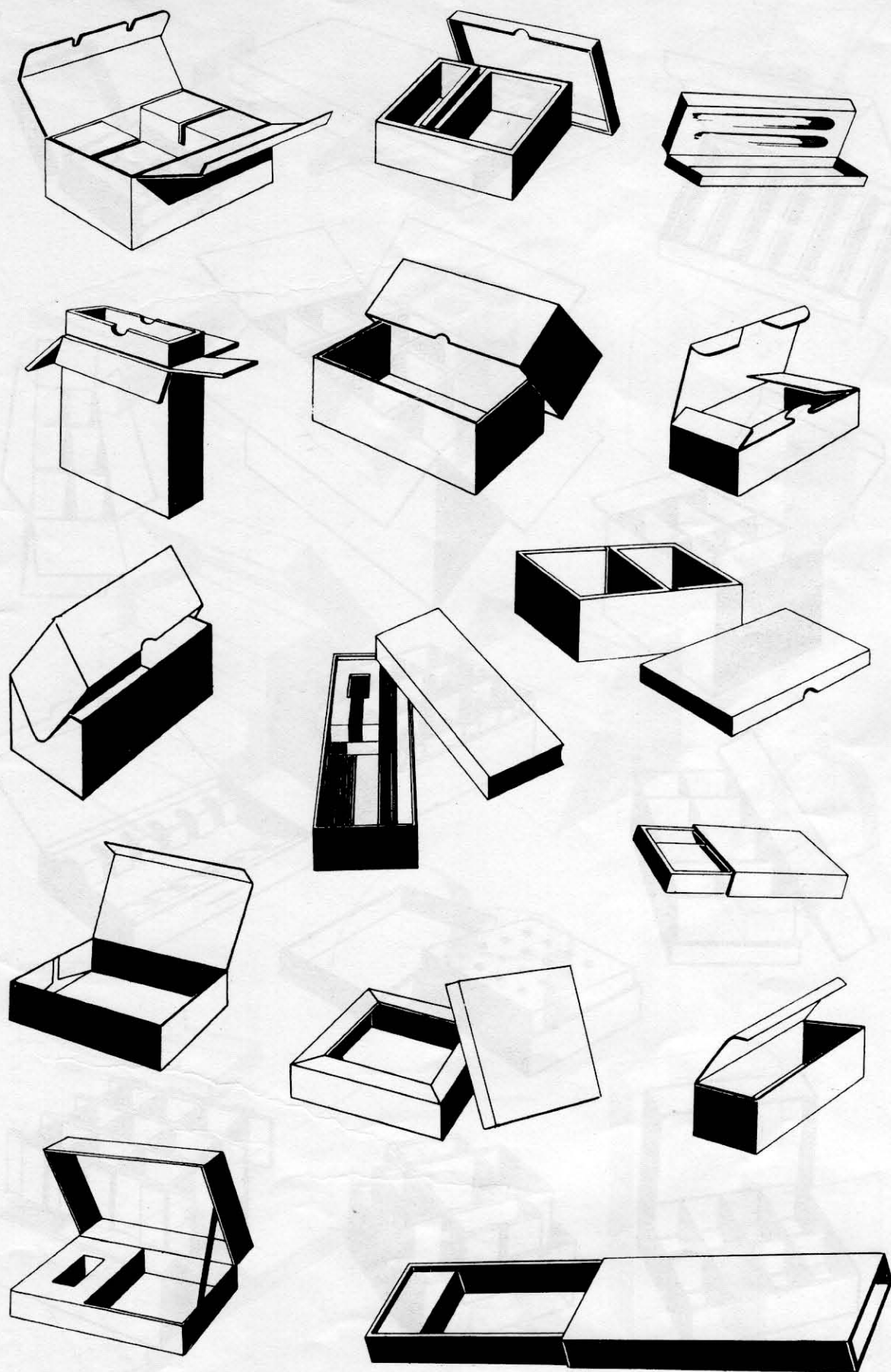


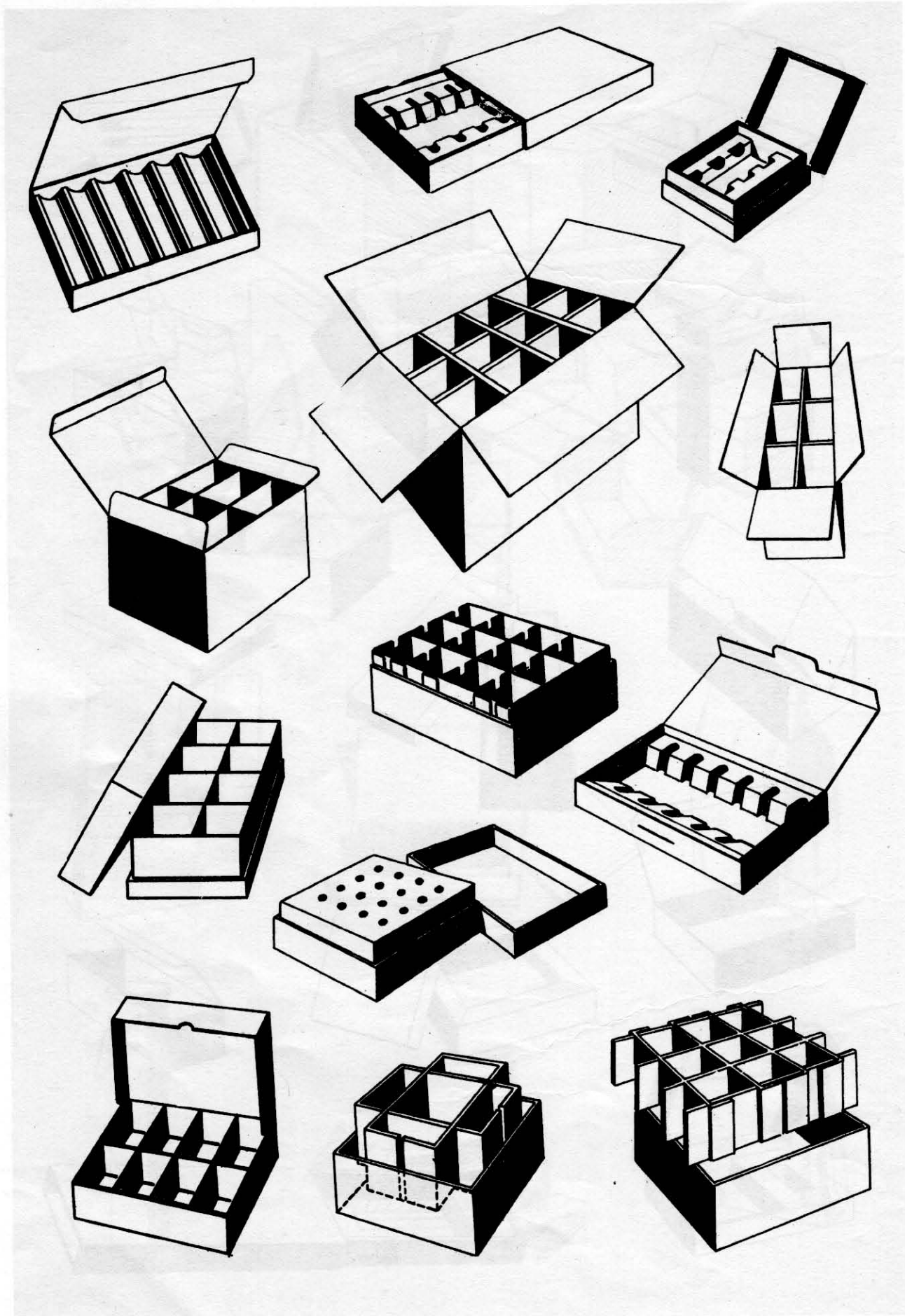


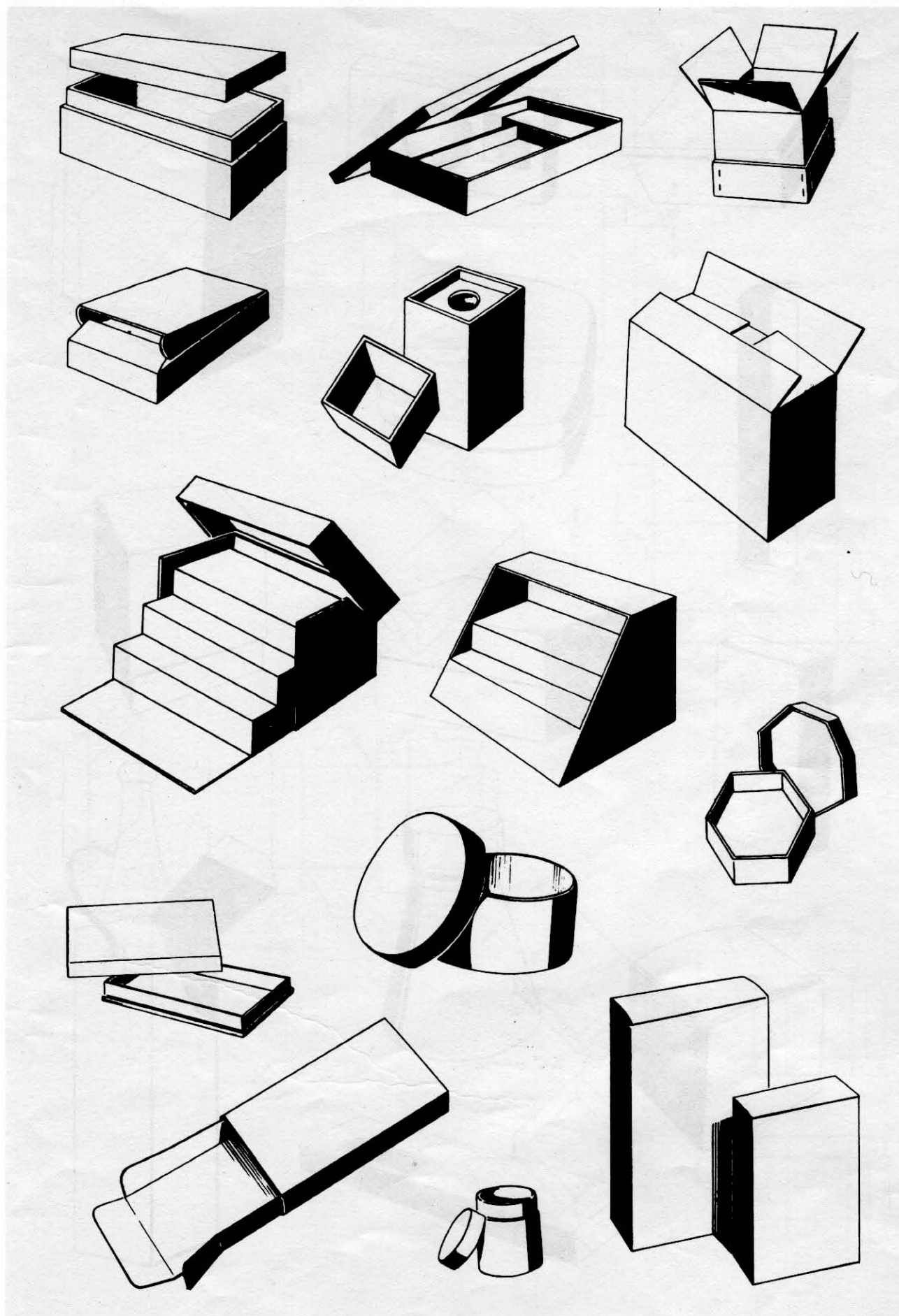


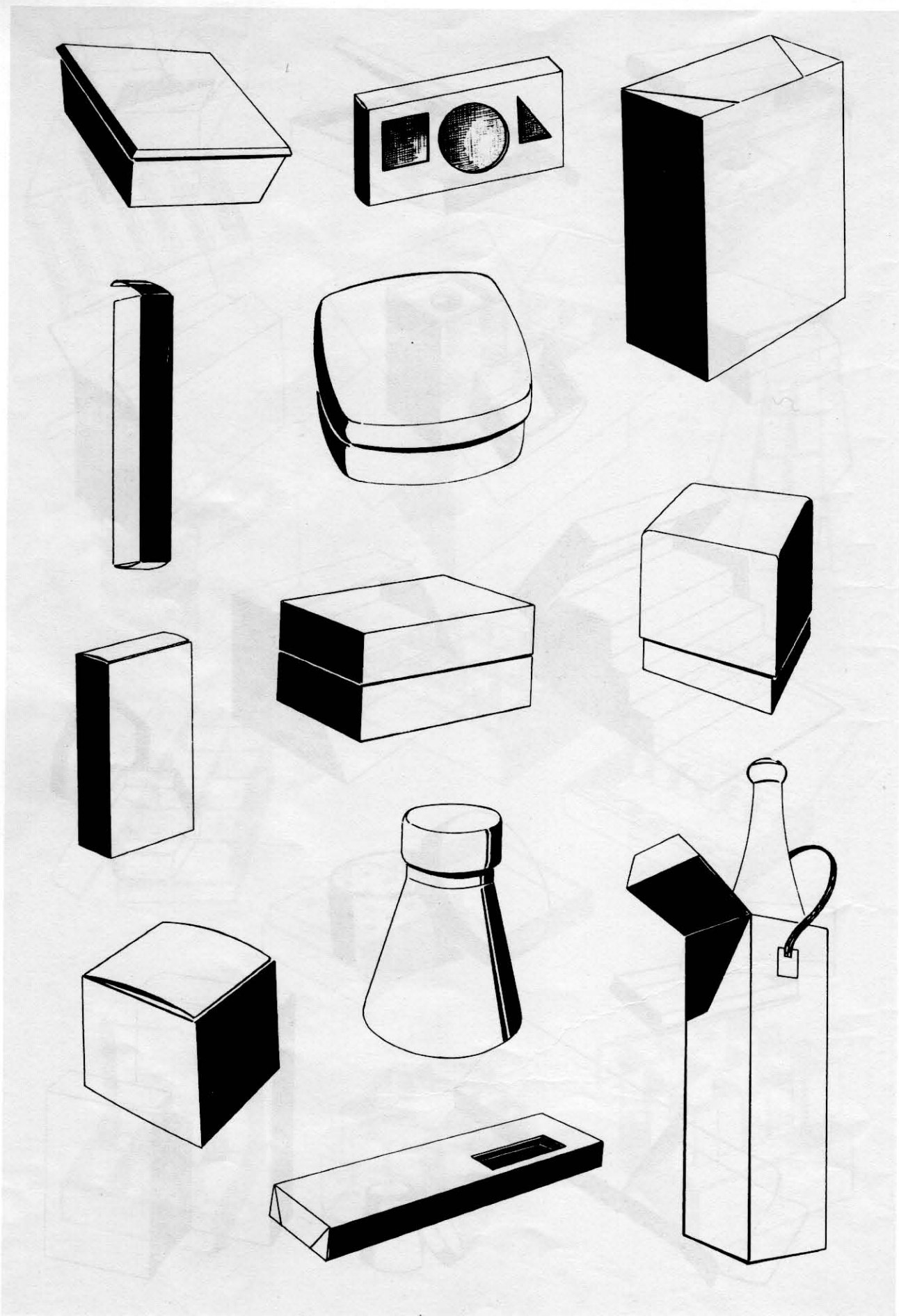


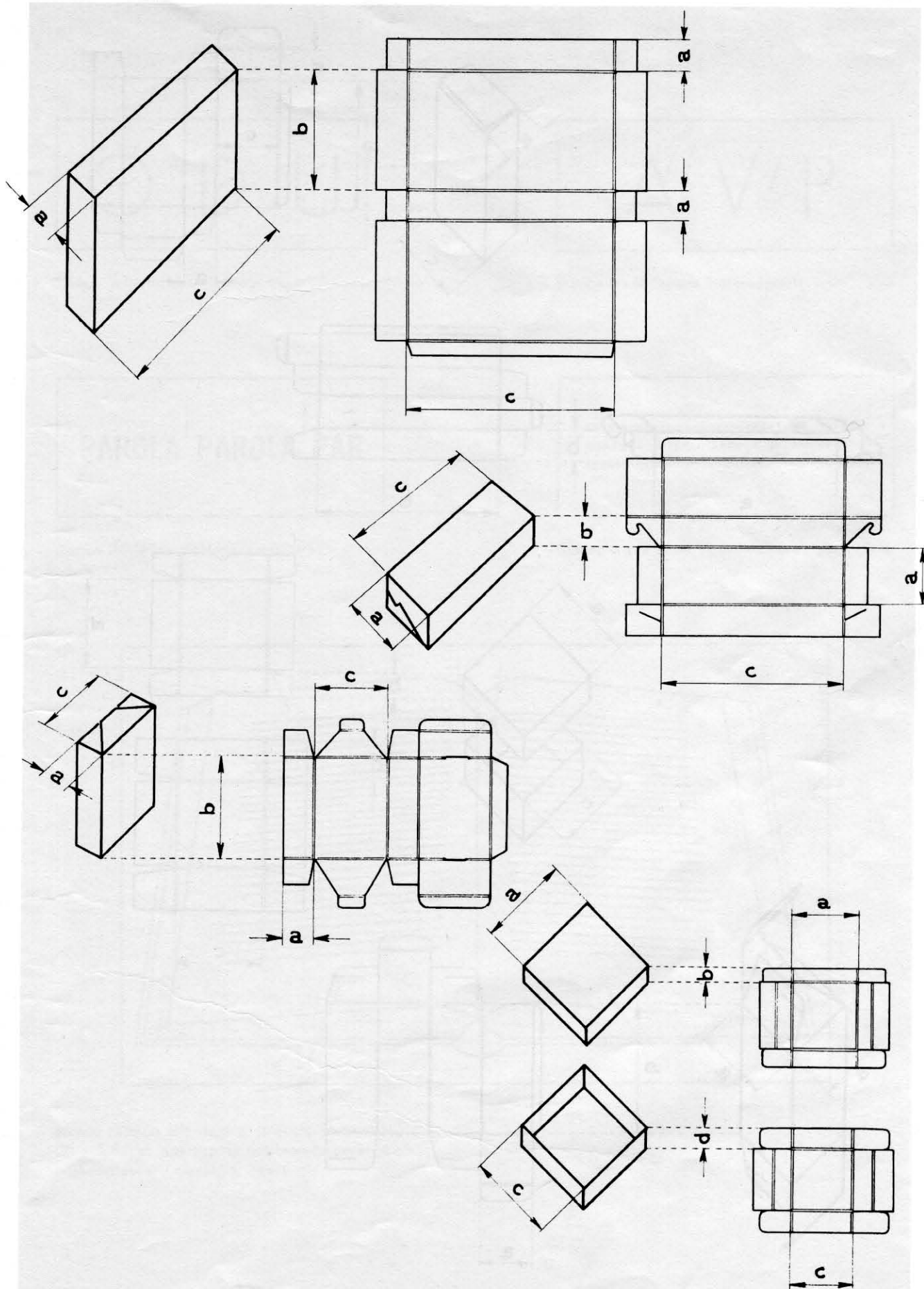


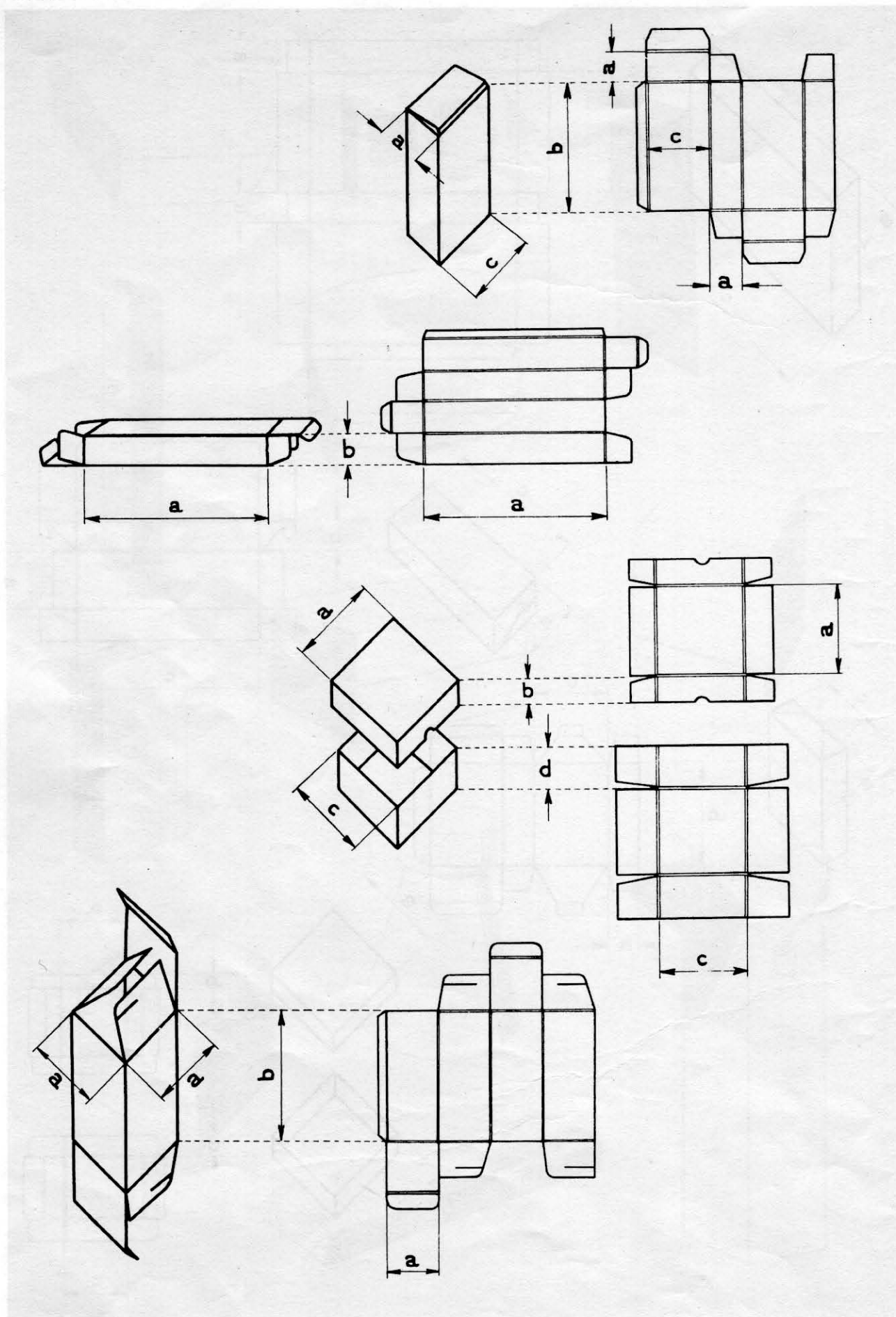


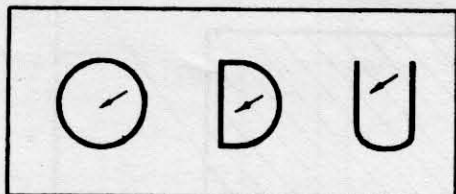








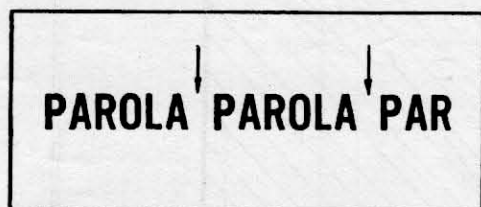




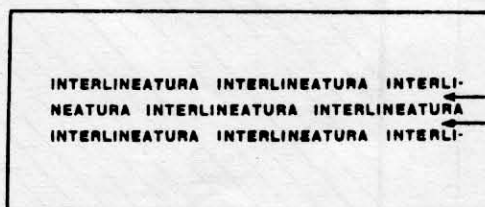
Bianco nelle lettere (intrasegnici)



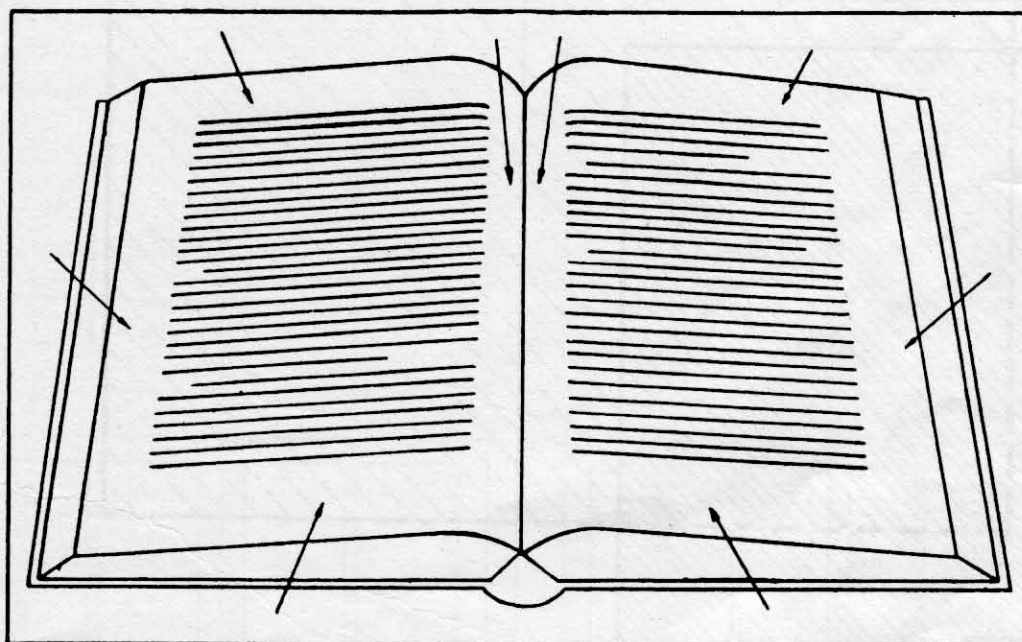
Bianco tra le lettere (intersegnici)



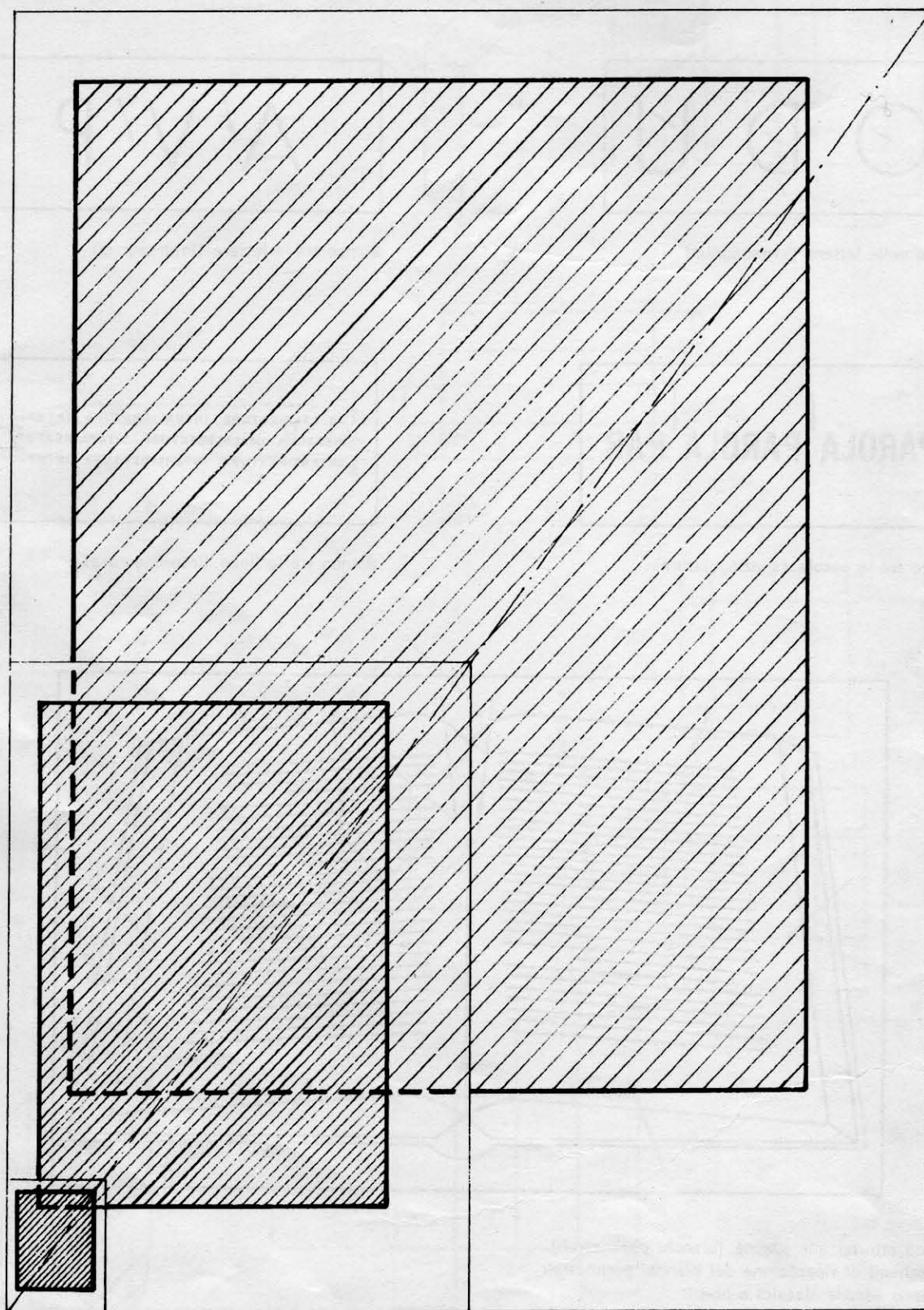
Bianco tra le parole (spaziatura)

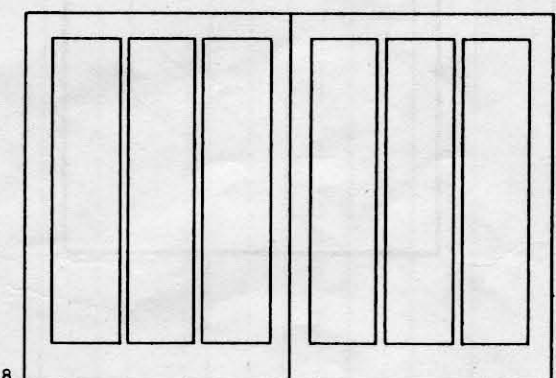
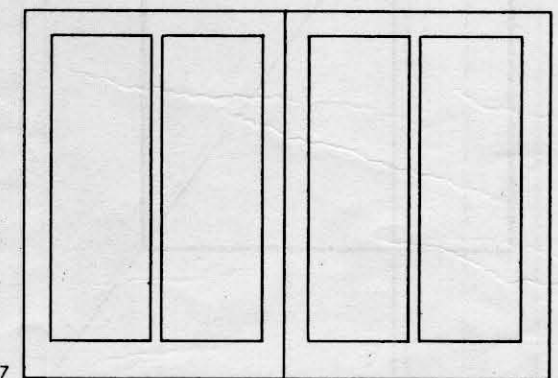
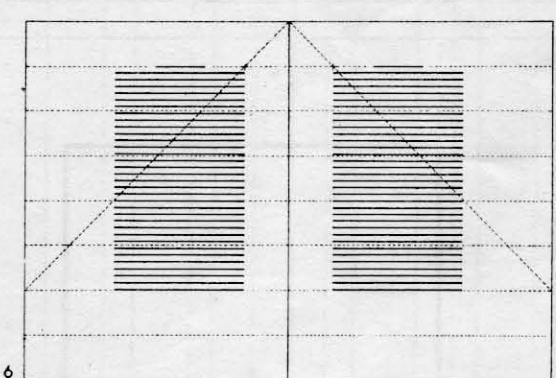
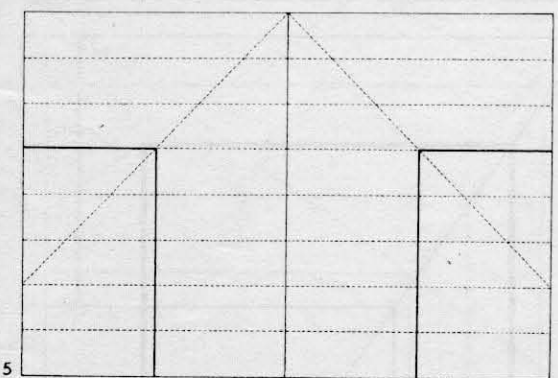
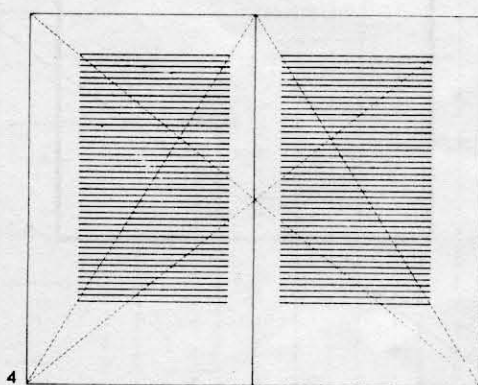
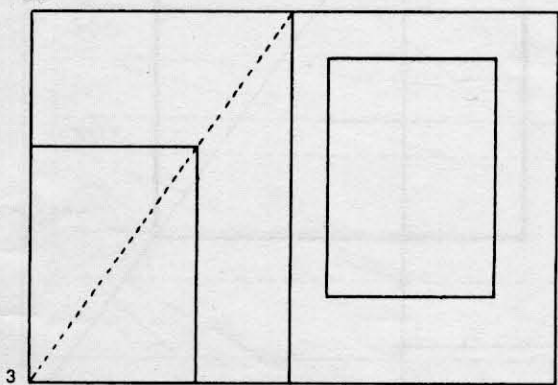
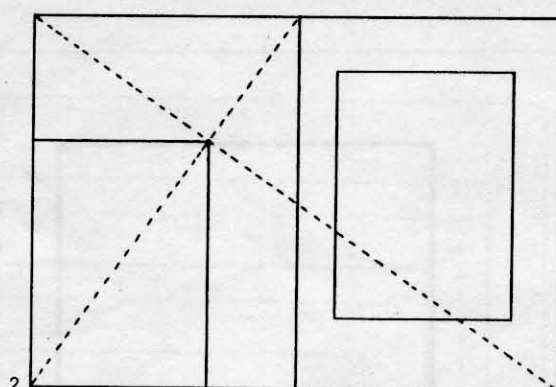
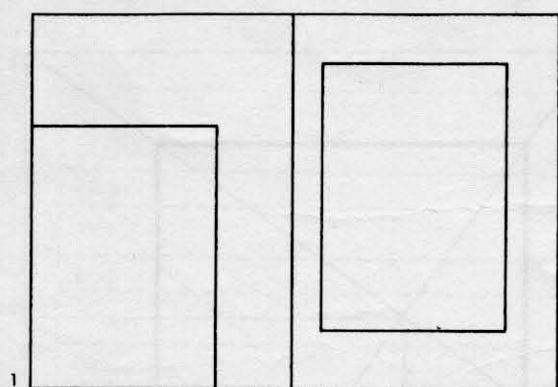


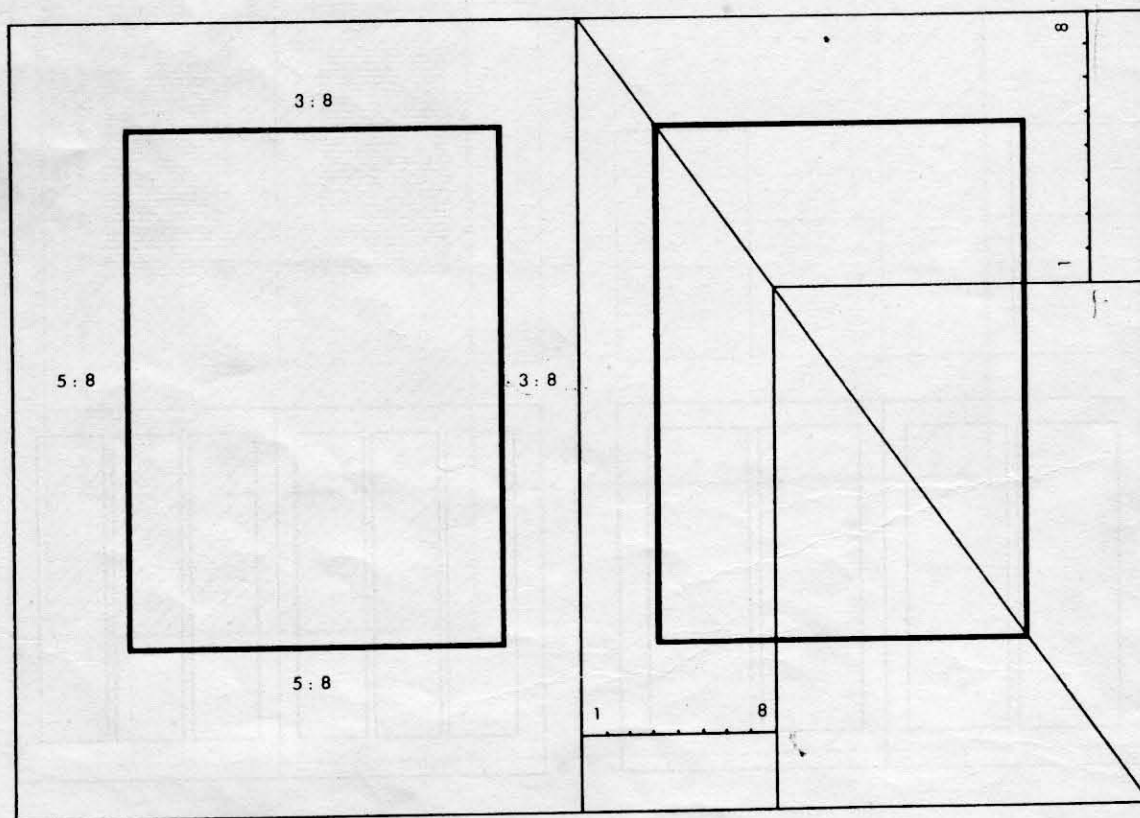
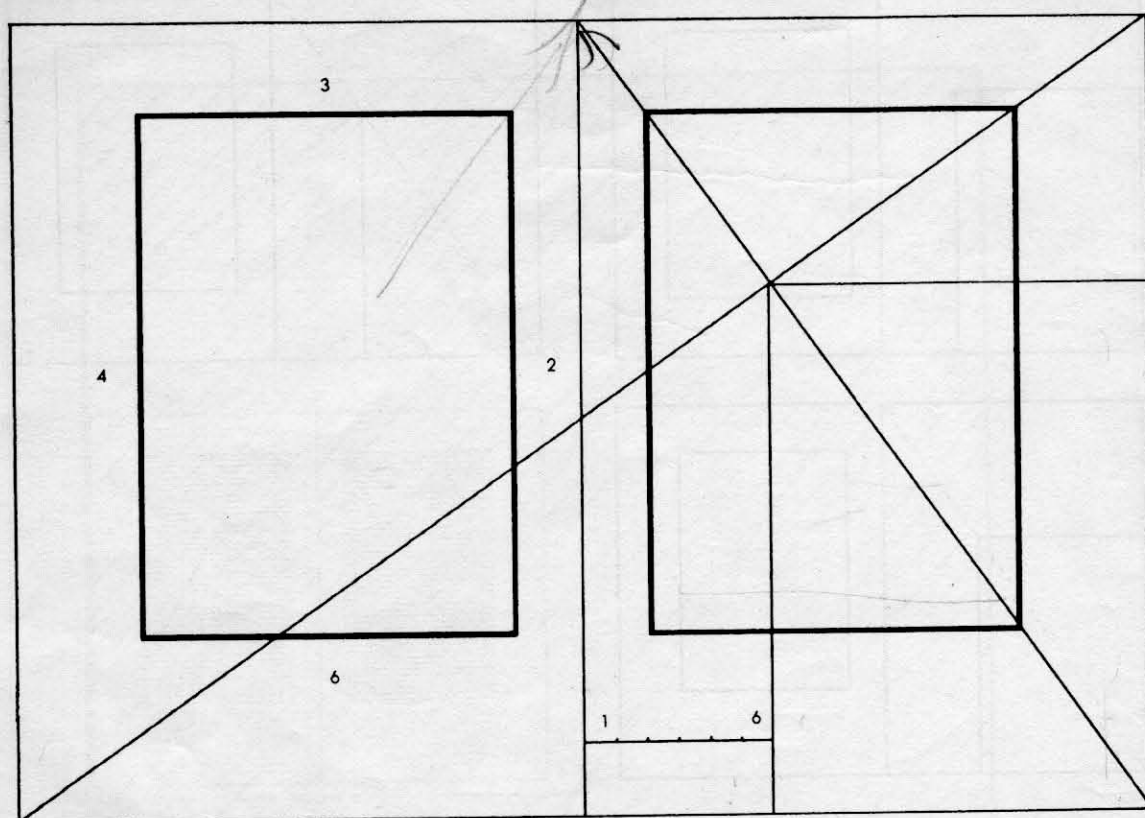
Bianco tra le linee (interlineatura)

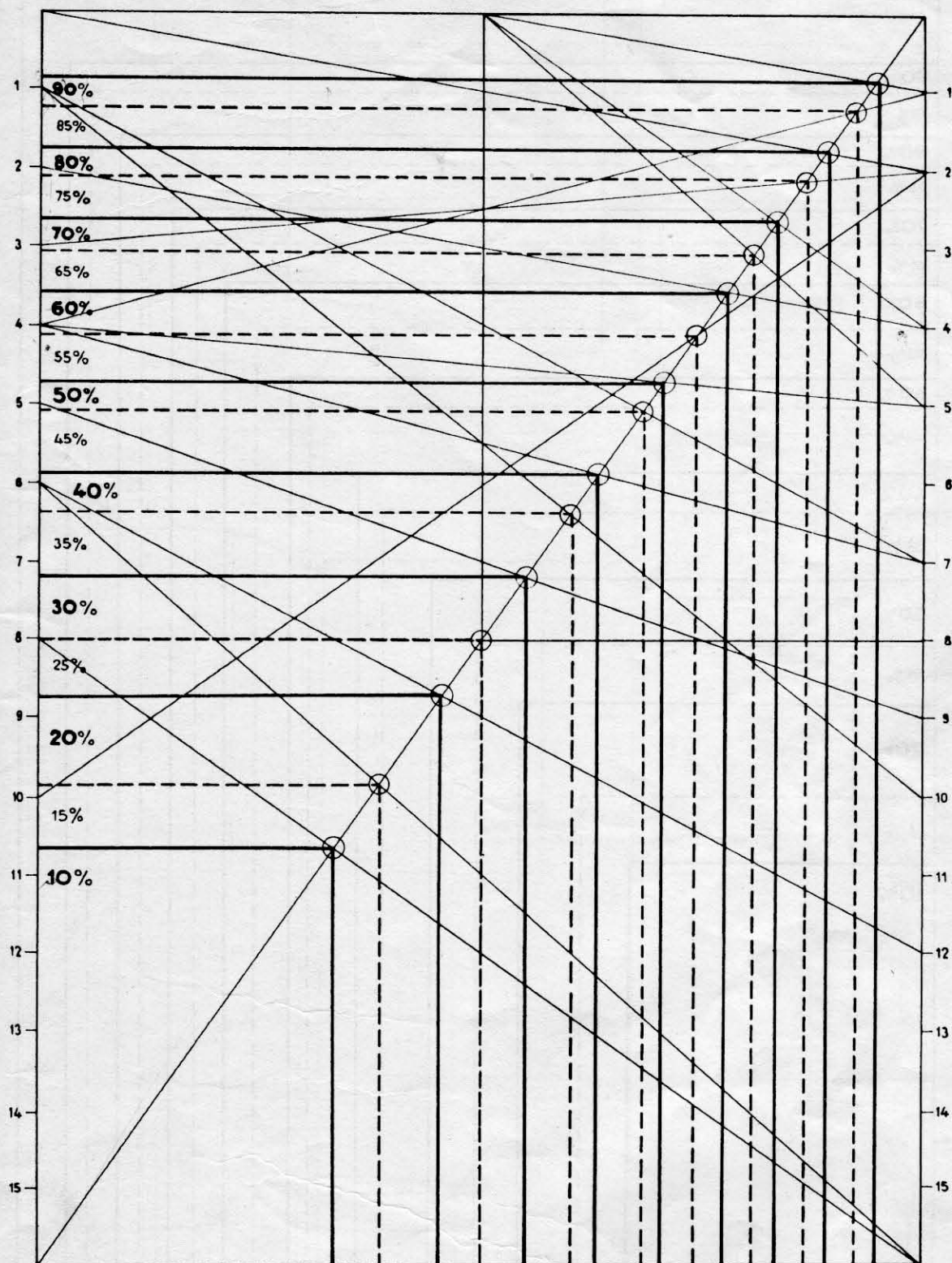


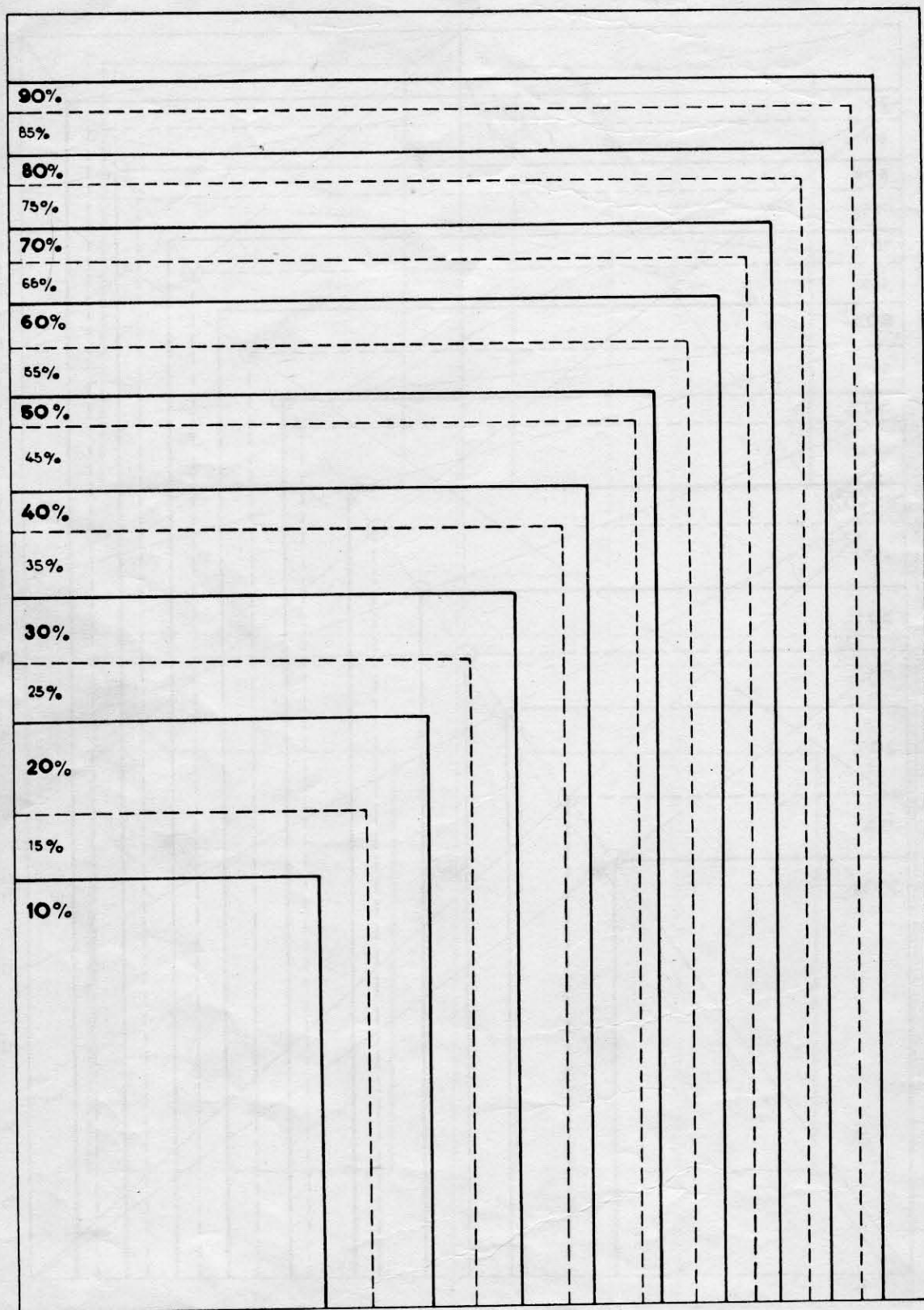
Bianco attorno alle pagine (bianchi perimetrali).
 Gli schemi di ripartizione dei bianchi perimetrali
 possono essere classici e liberi.

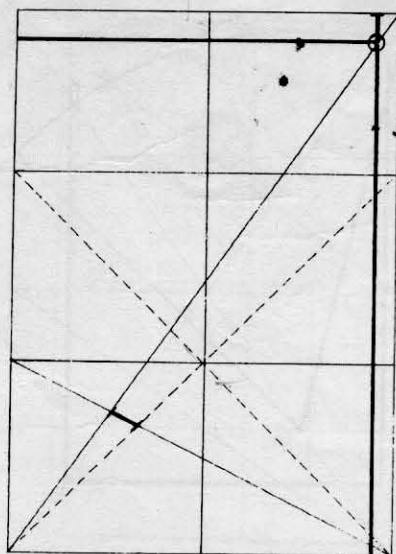




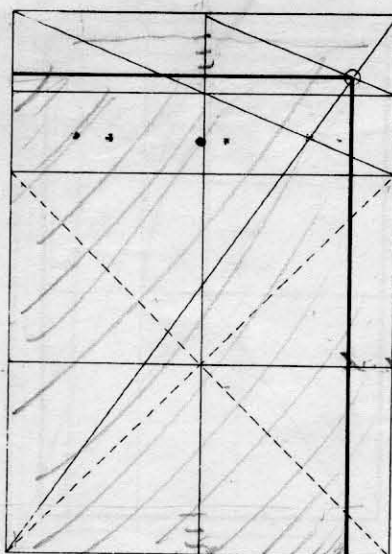




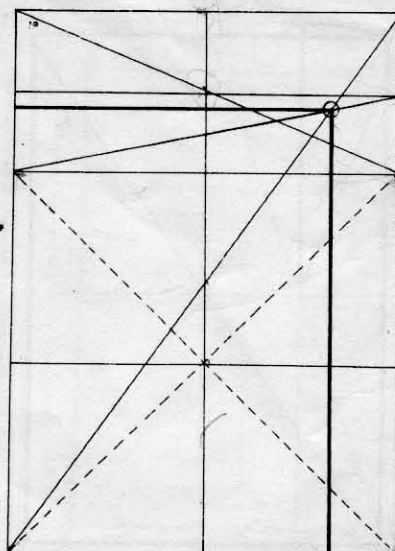




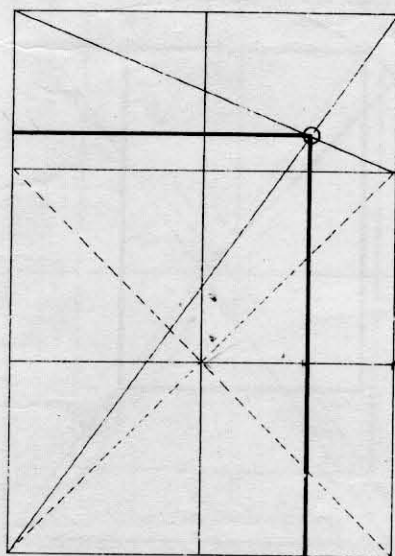
90%



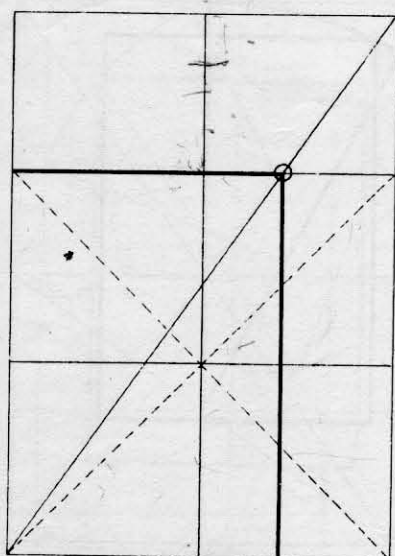
80%



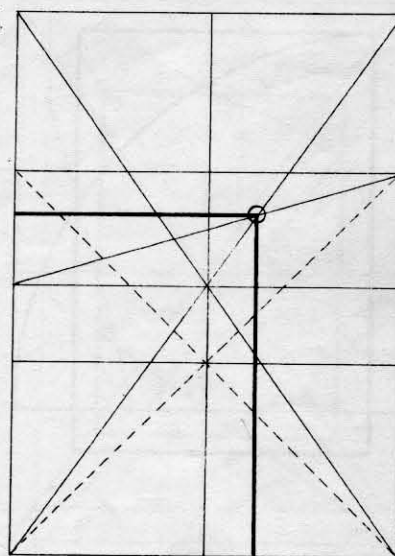
70%



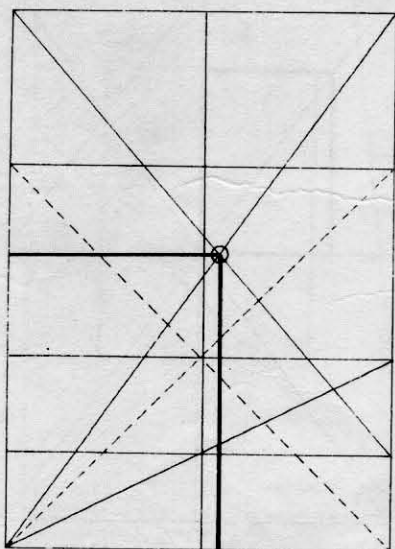
60%



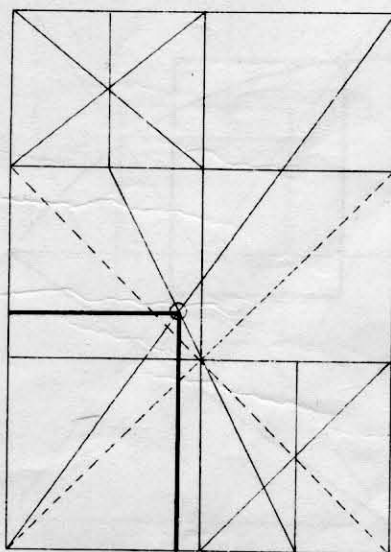
50%



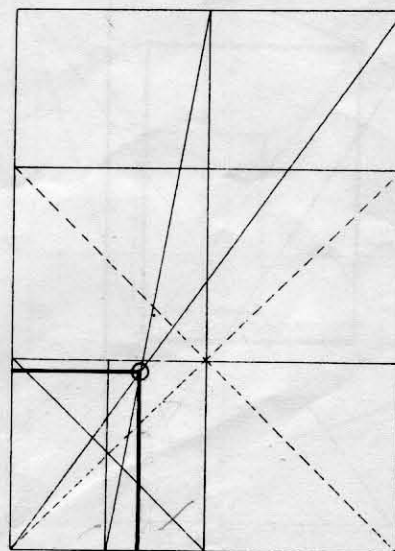
40%



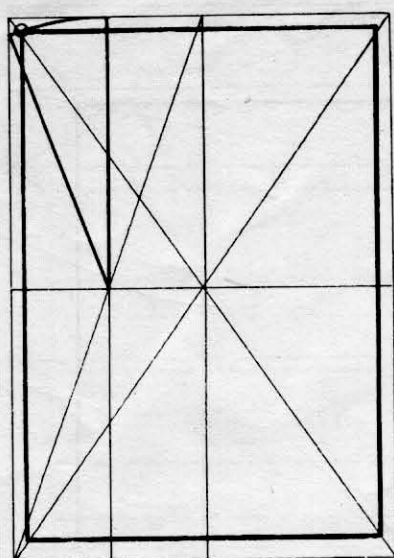
30%



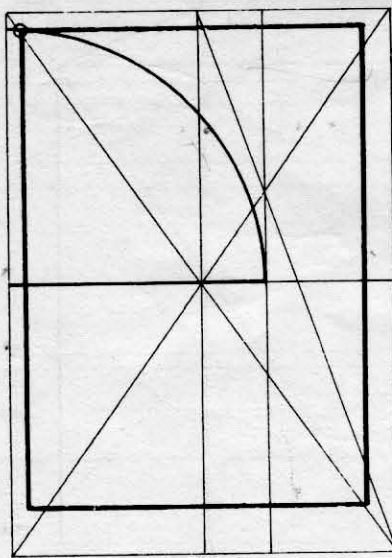
20%



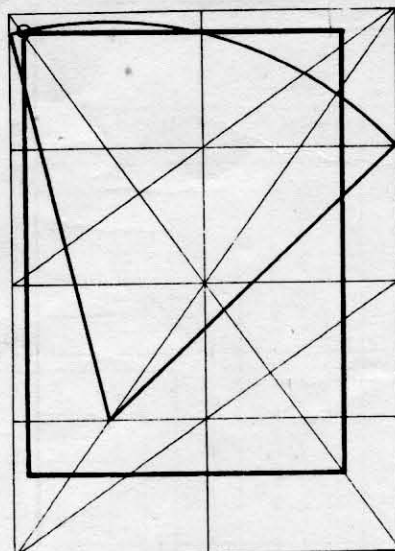
10%



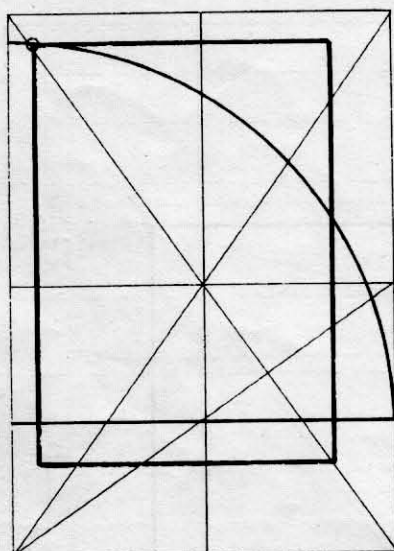
90%



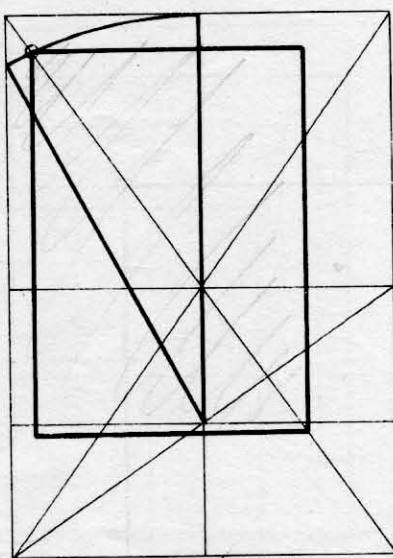
80%



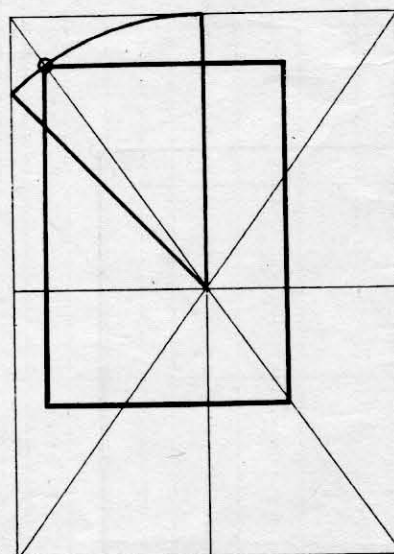
70%



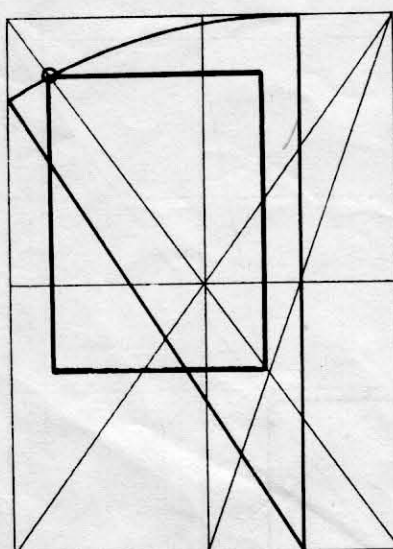
60%



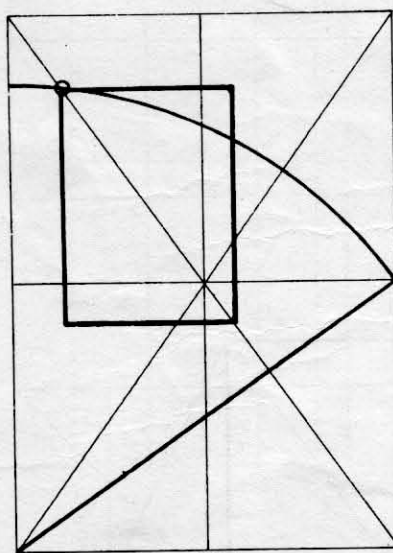
50%



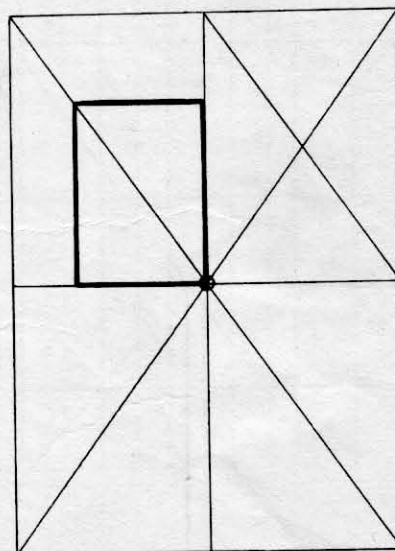
40%



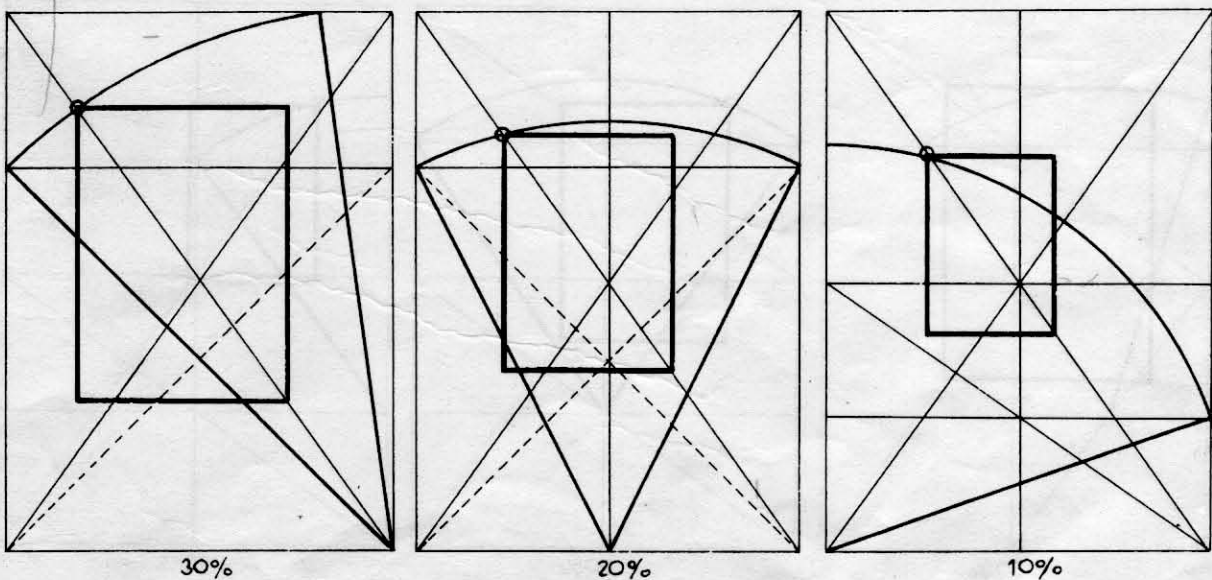
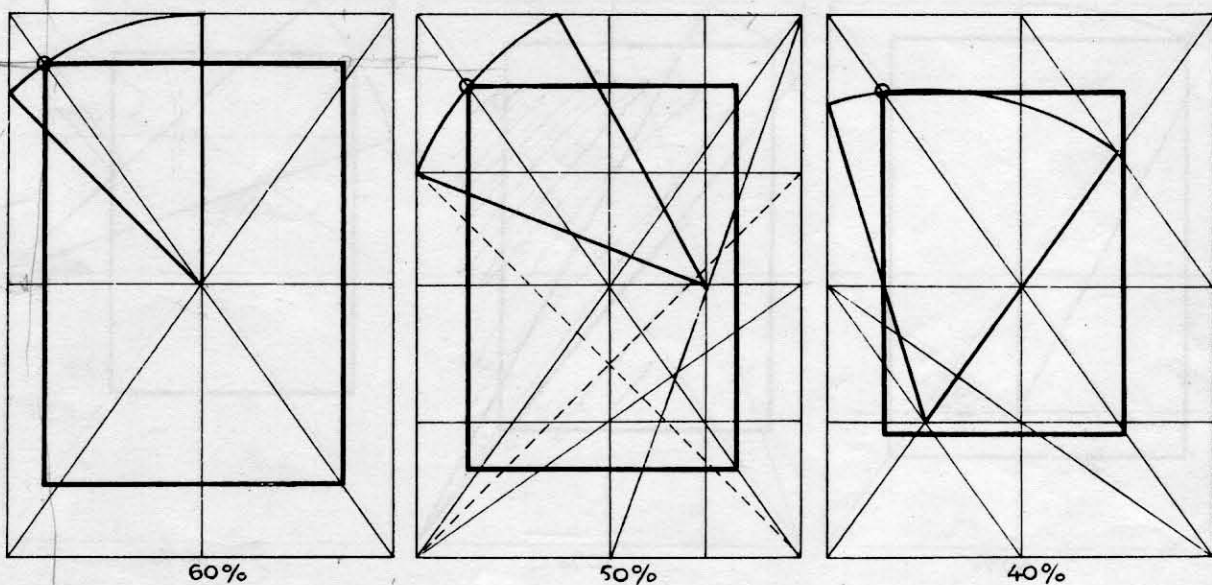
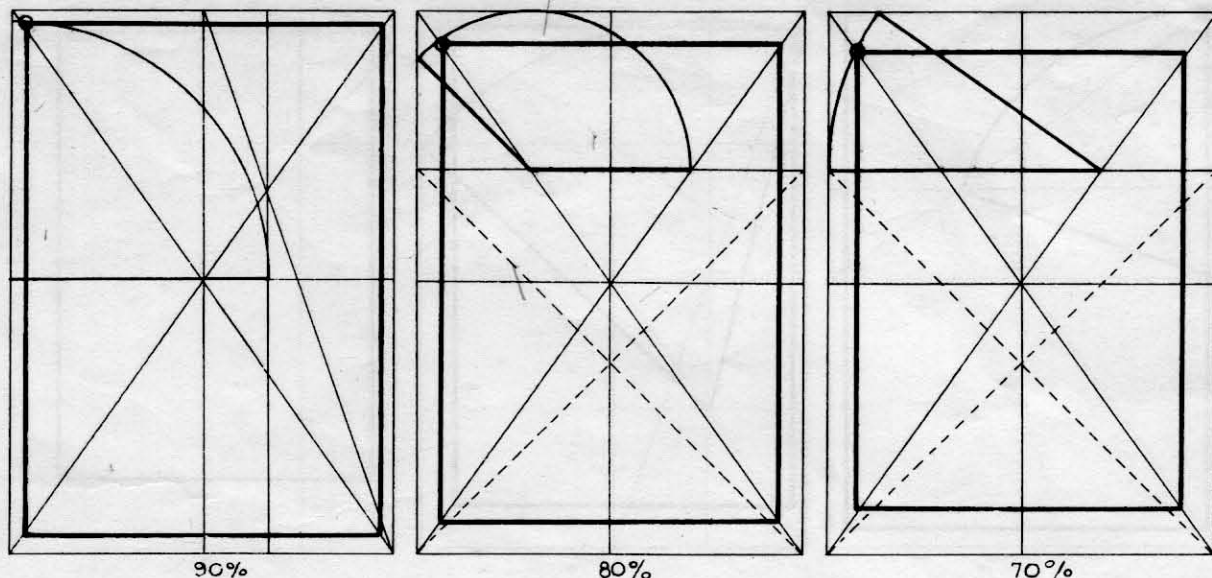
30%

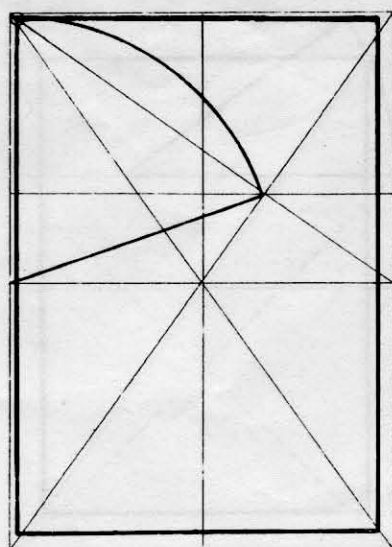


20%

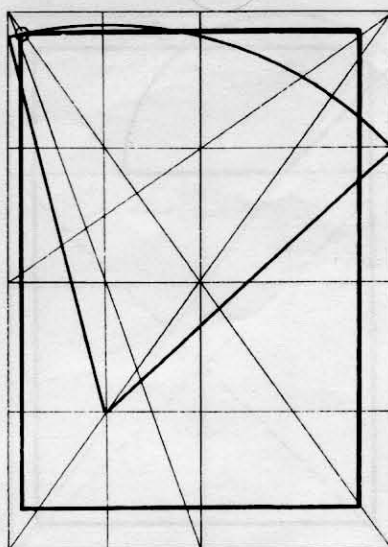


10%

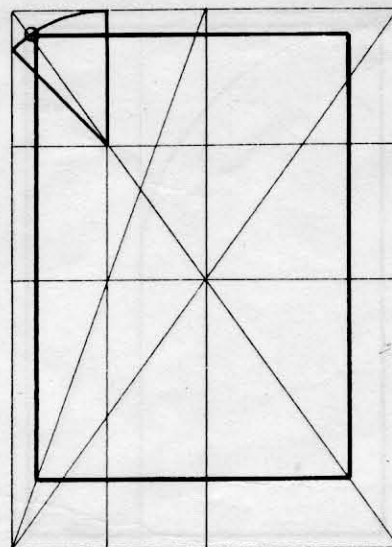




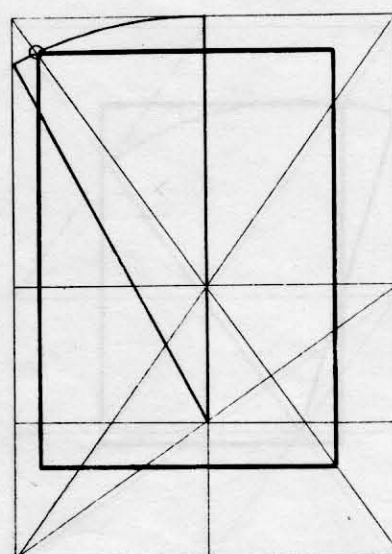
90%



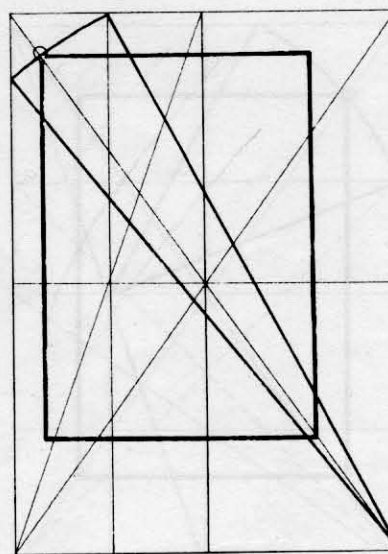
80%



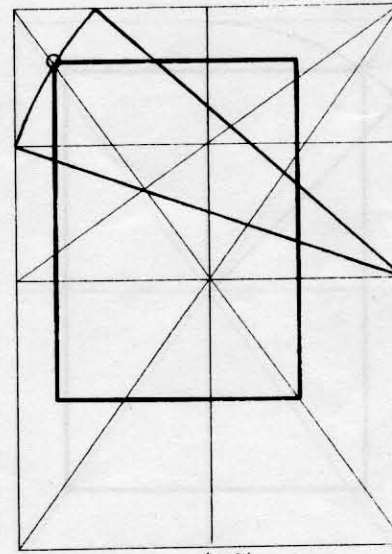
70%



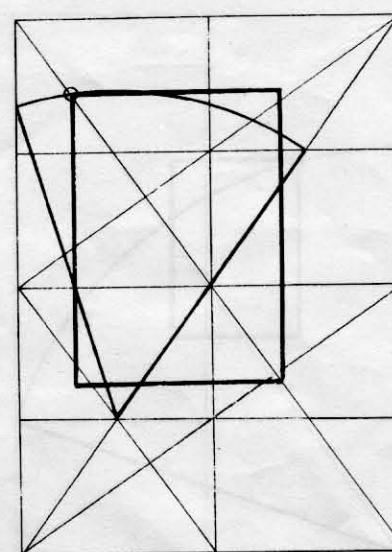
60%



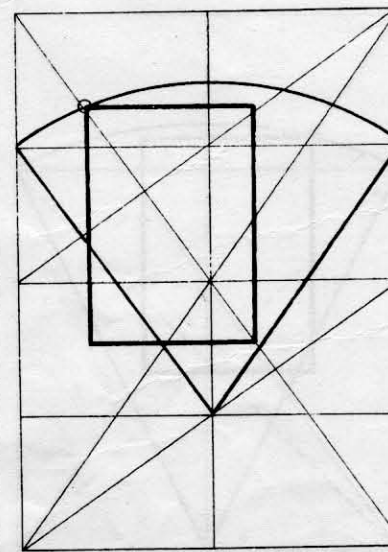
50%



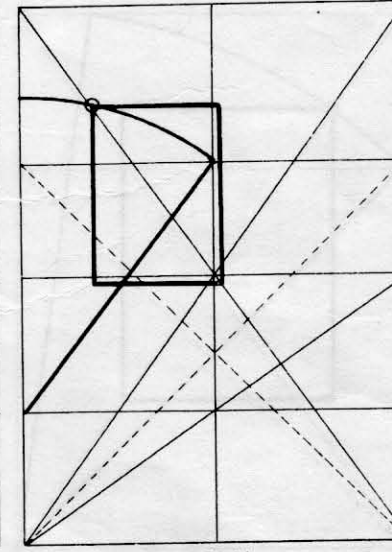
40%



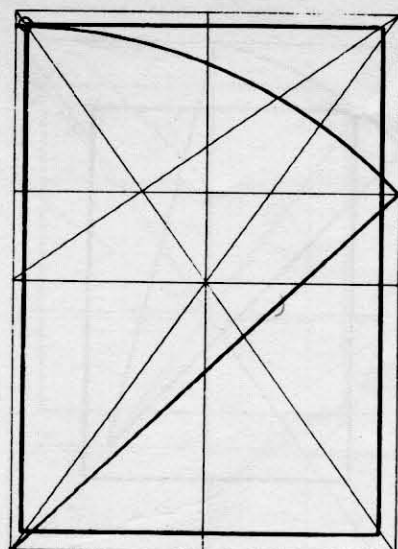
30%



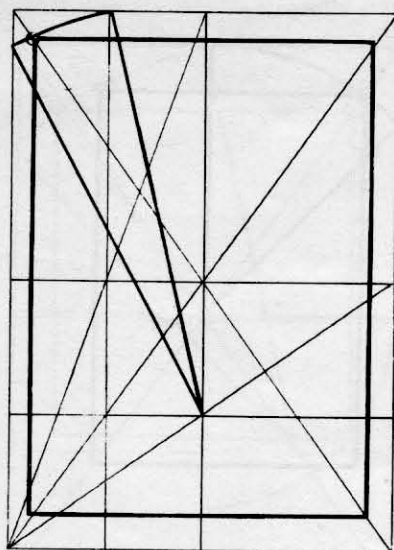
20%



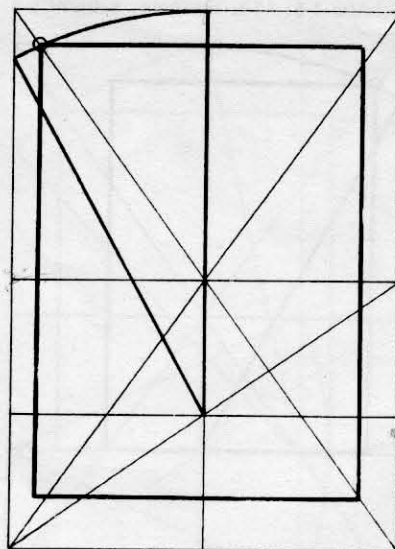
10%



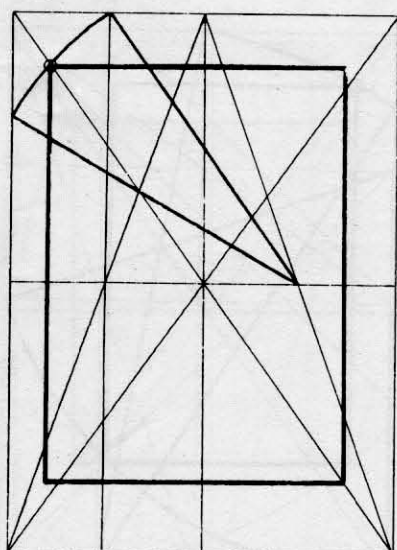
90%



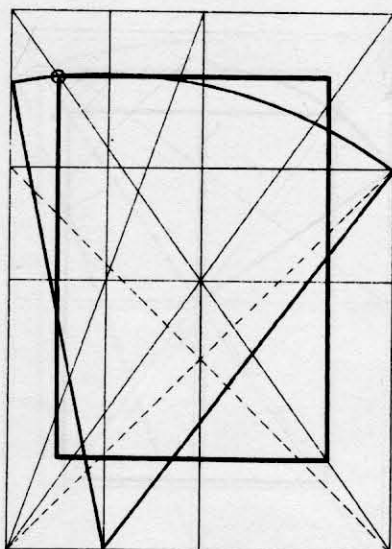
80%



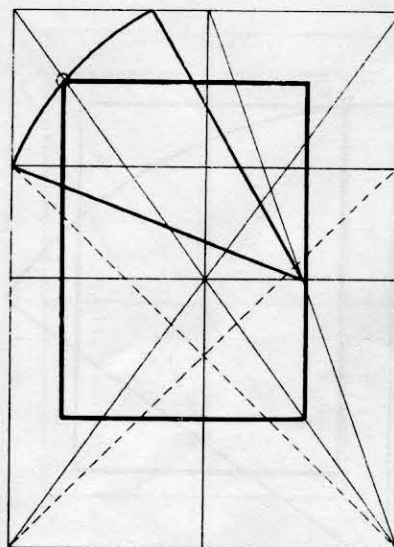
70%



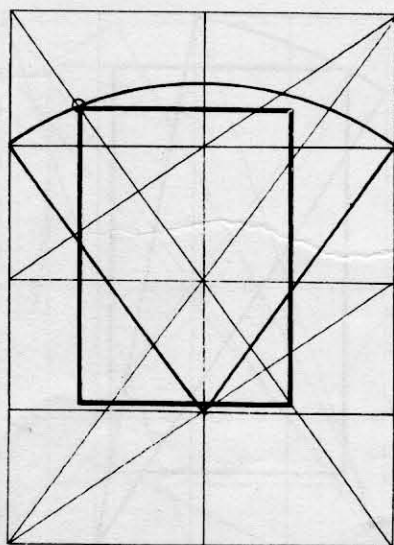
60%



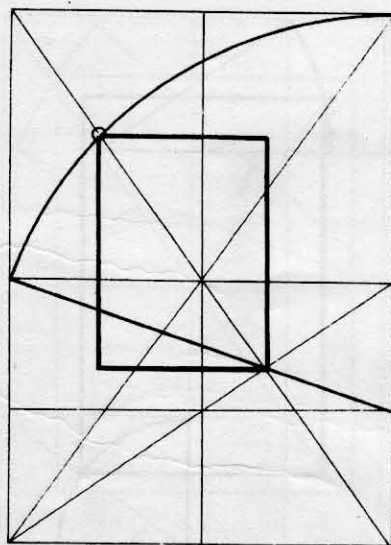
50%



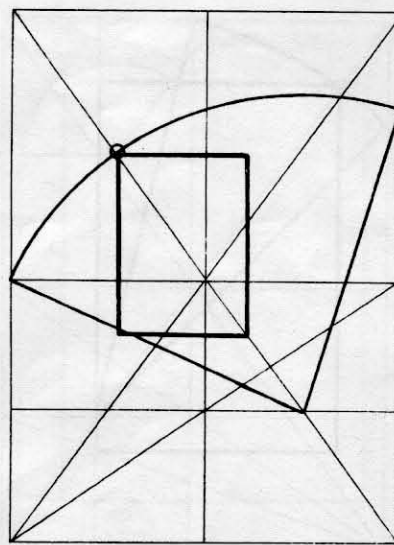
40%



30%

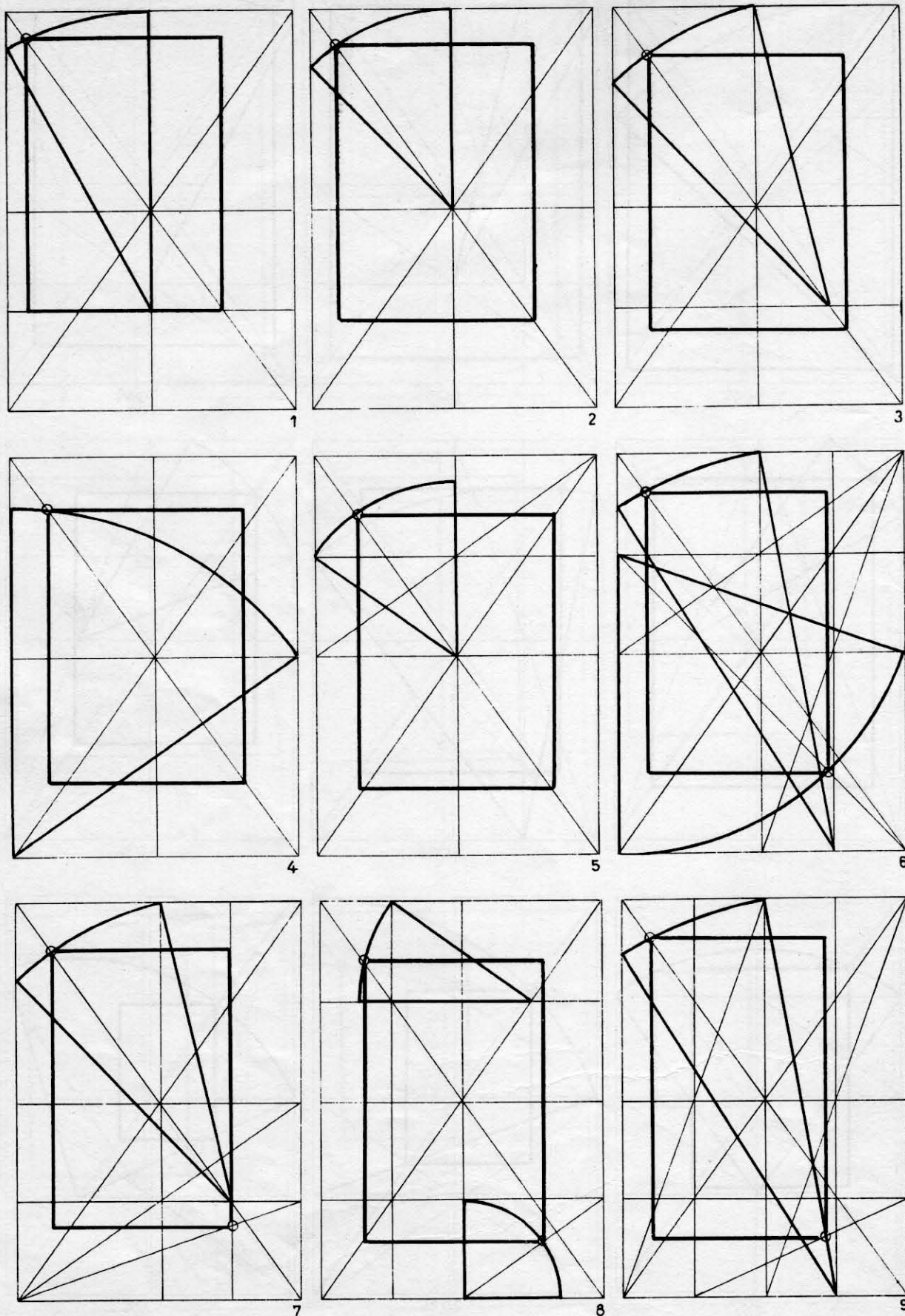


20%

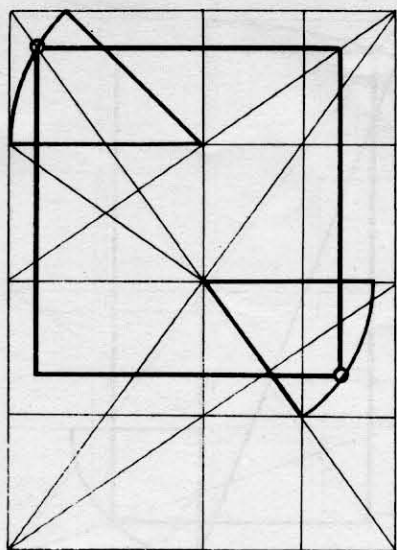


10%

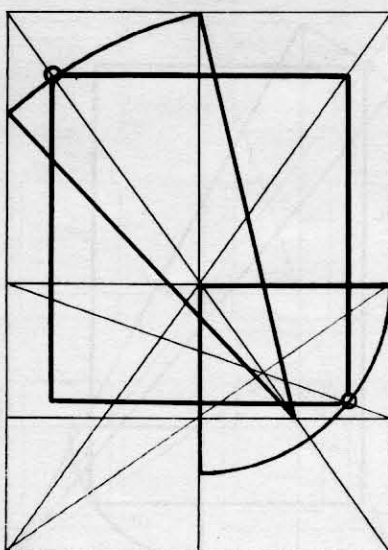
Schemi 1-5: 45% normale; schemi 6-9: 45% allungato



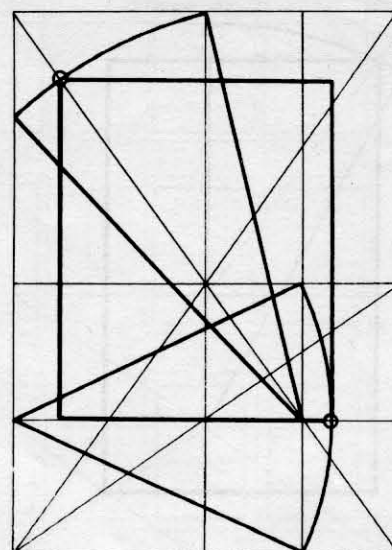
Schemi 1-4: 45% allargato; schemi 5-9: 60% normale



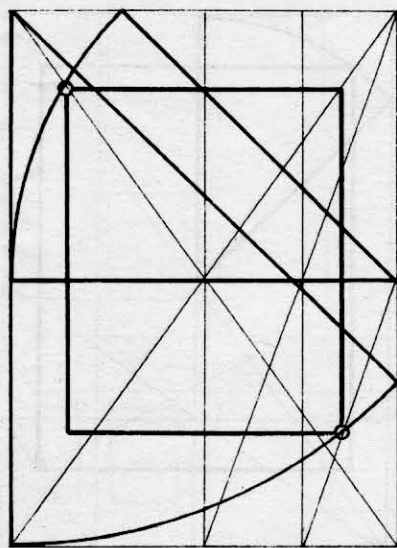
1



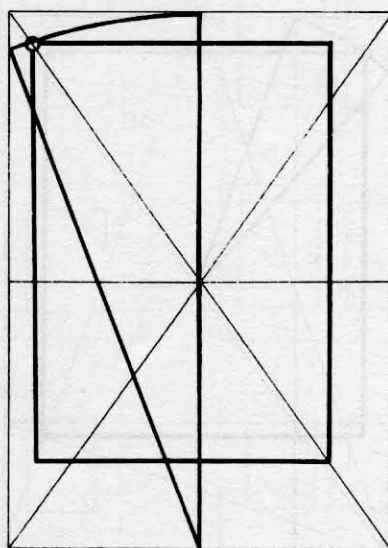
2



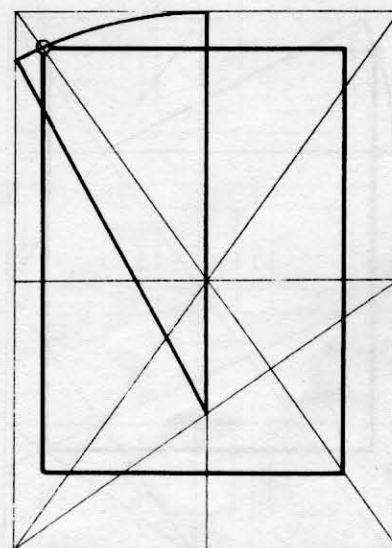
3



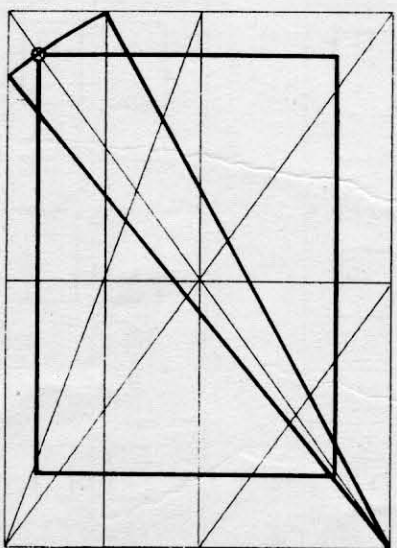
4



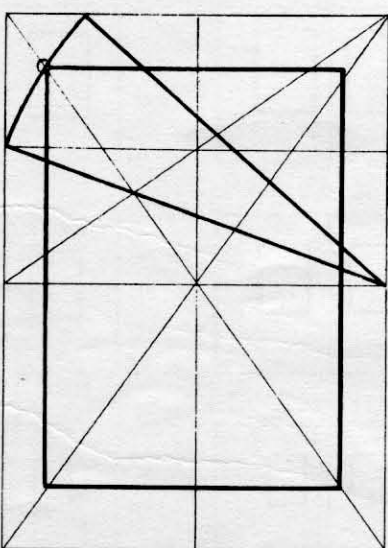
5



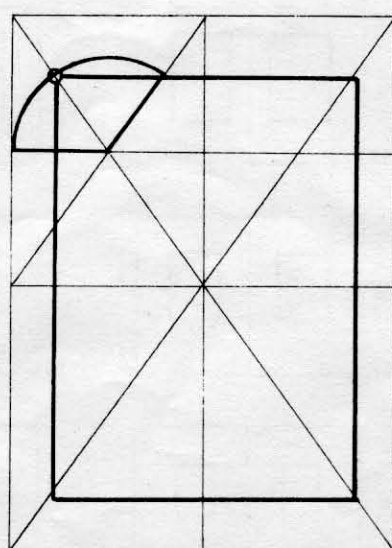
6



7

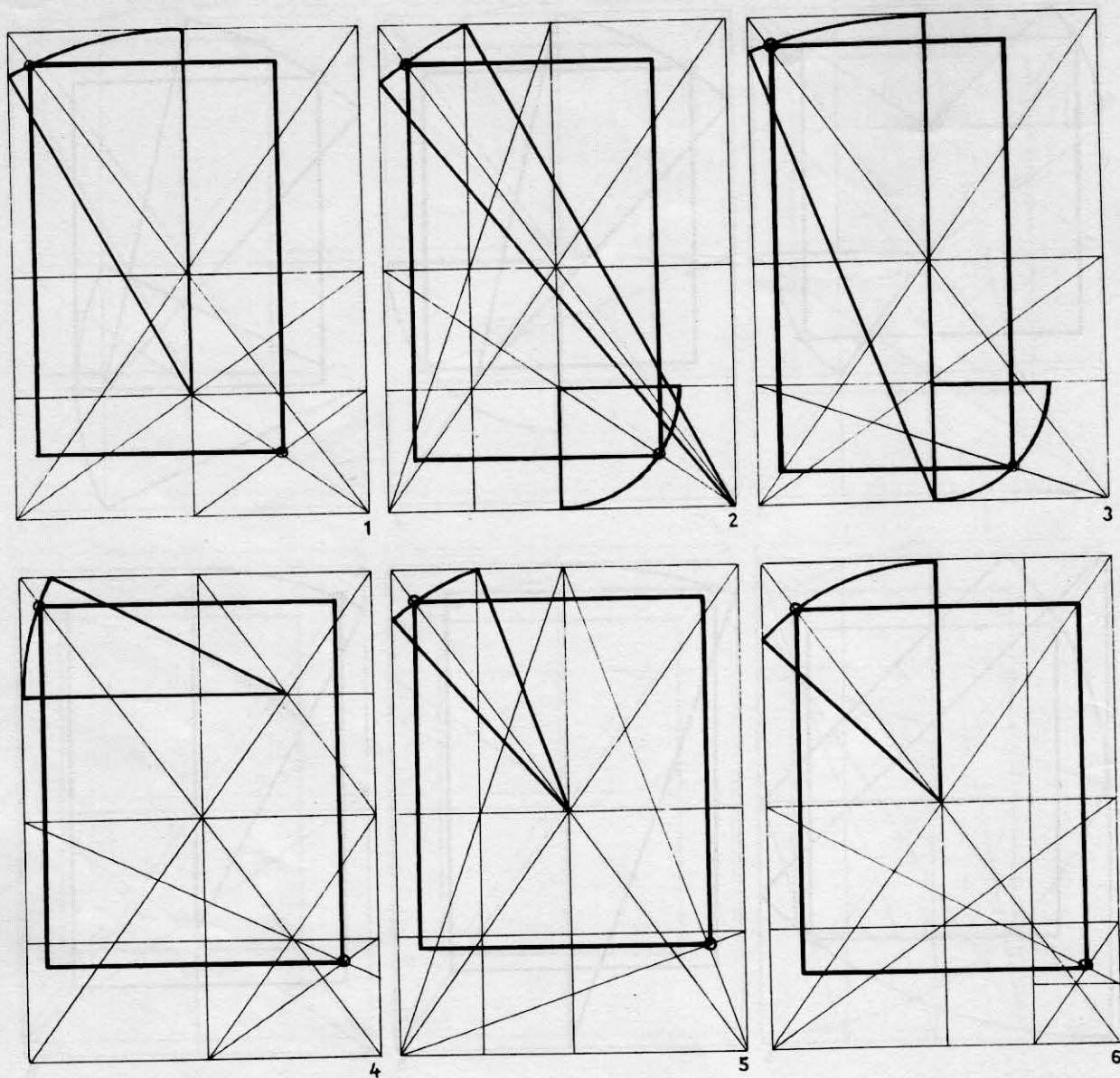


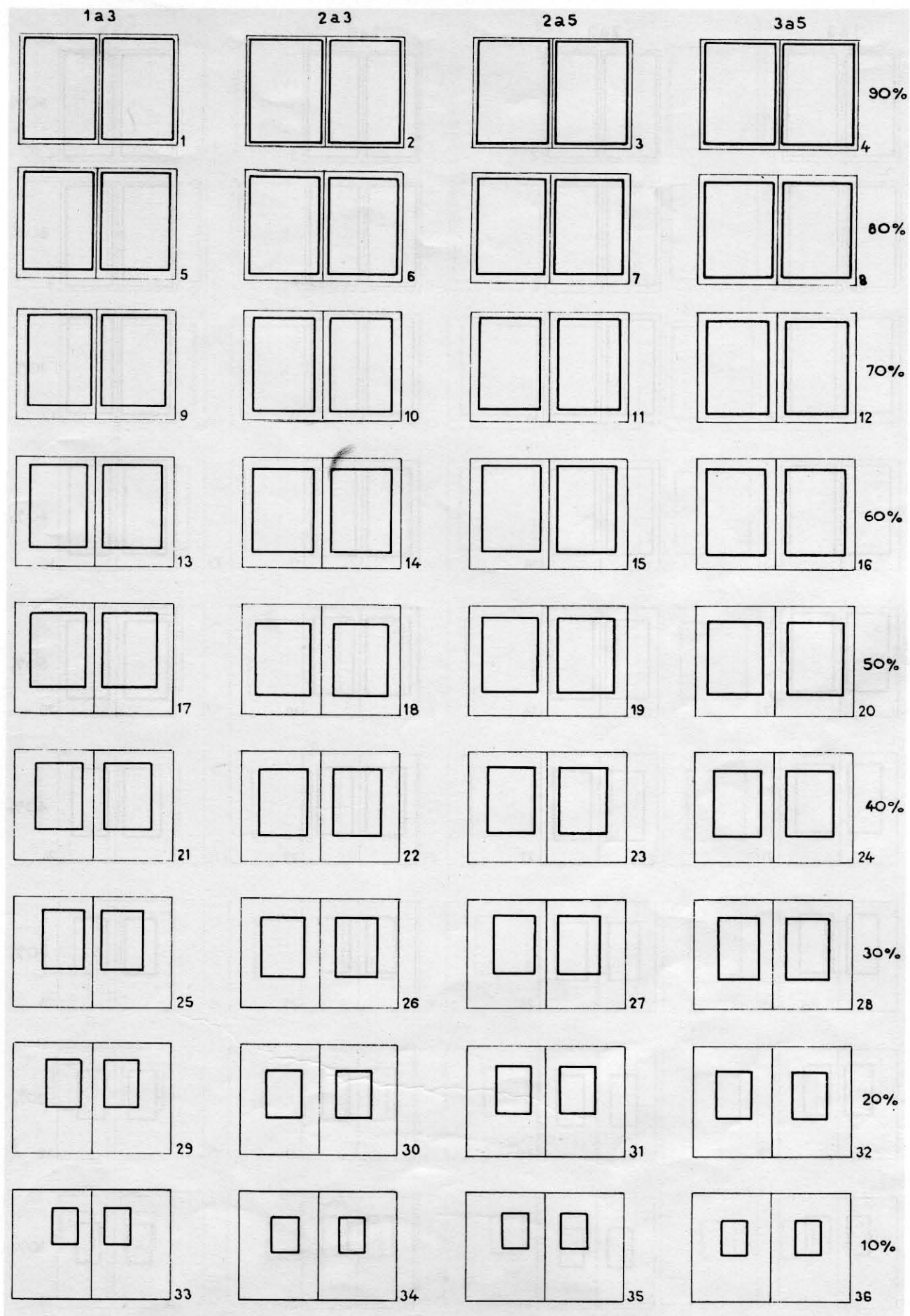
8

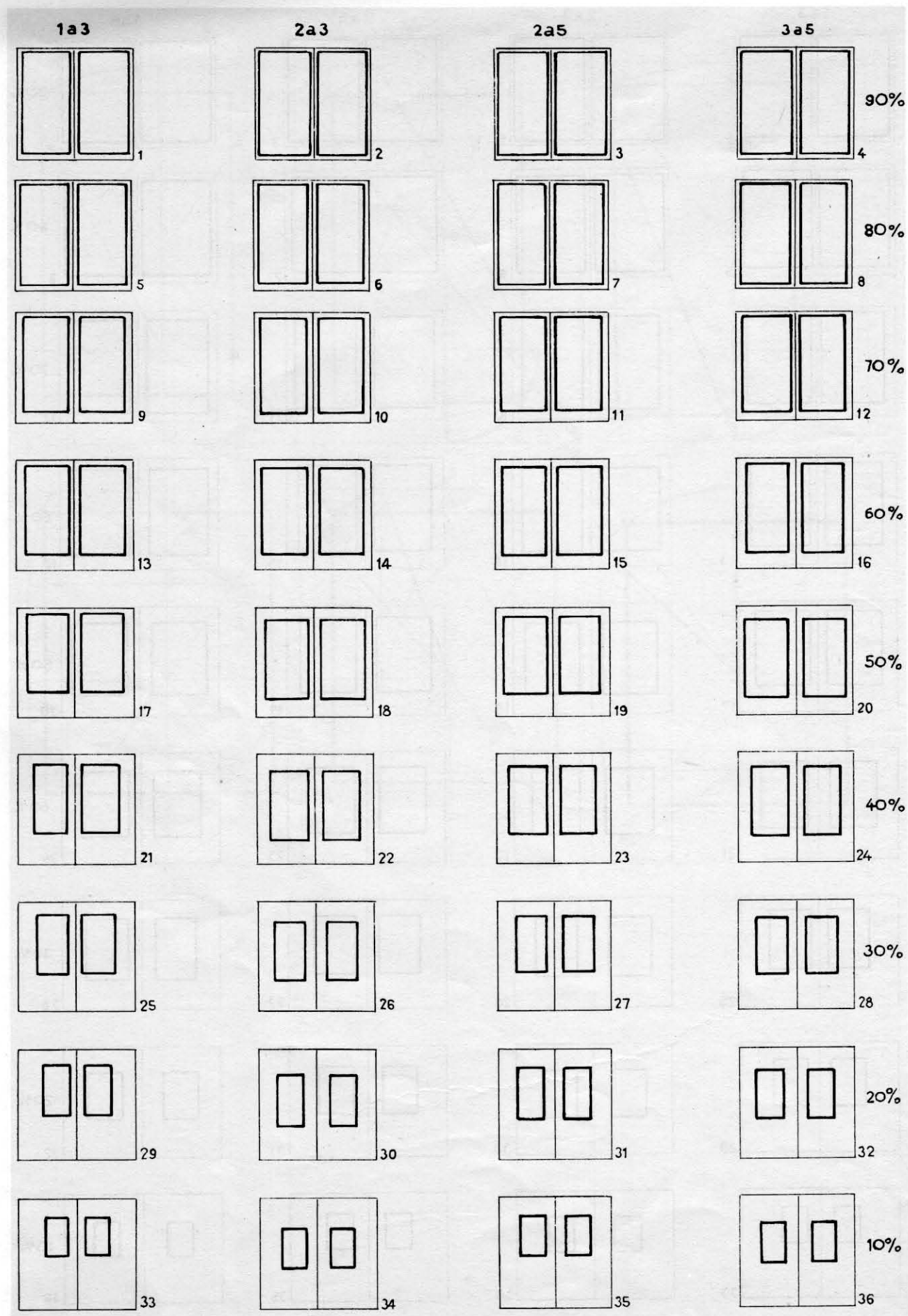


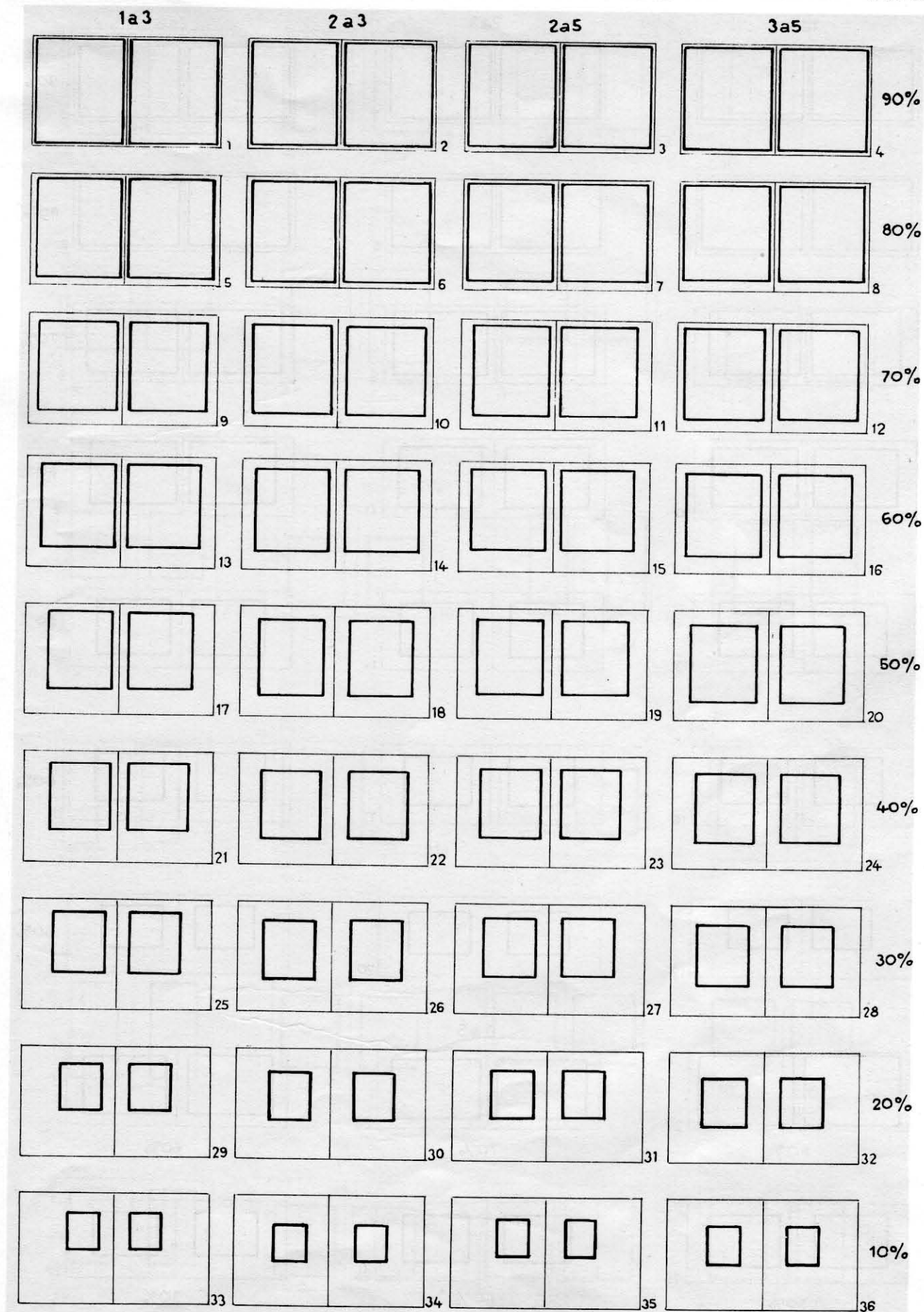
9

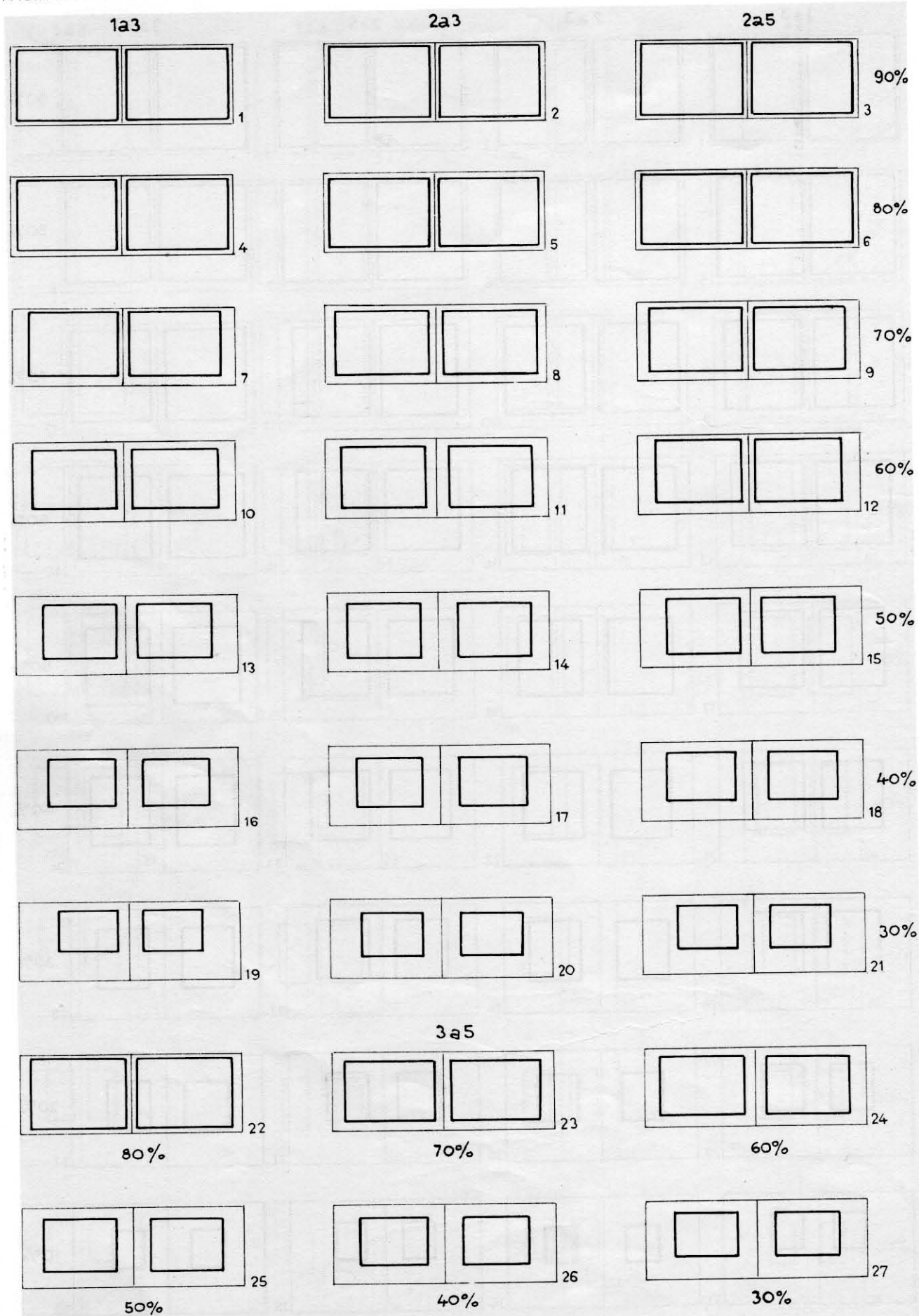
Schemi 1-3: 60% allungato; schemi 4-6: 60% allargato

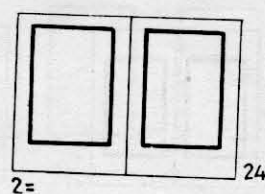
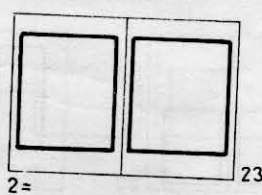
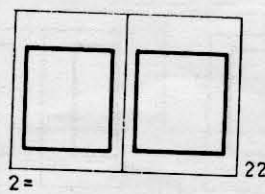
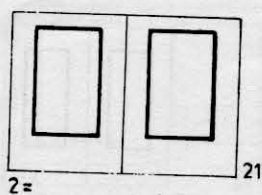
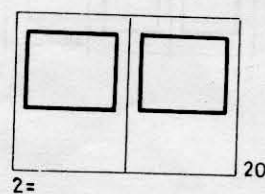
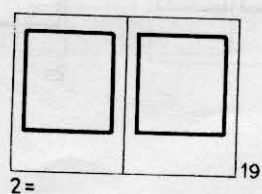
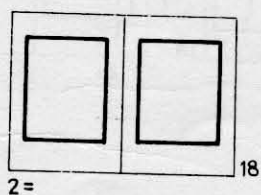
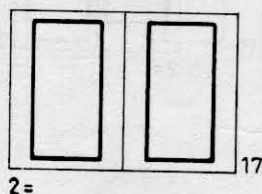
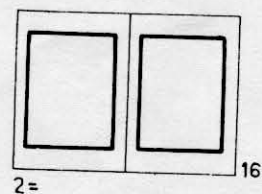
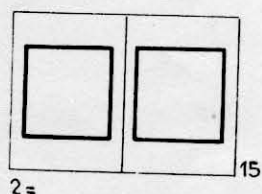
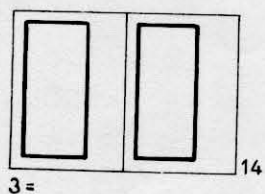
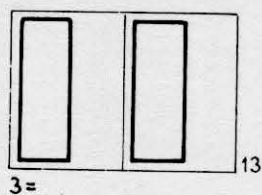
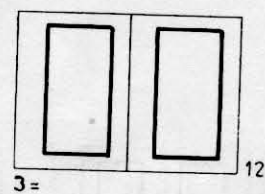
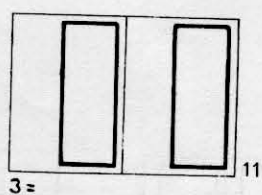
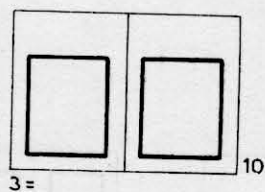
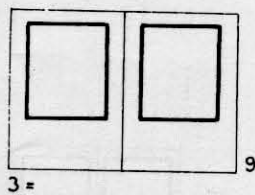
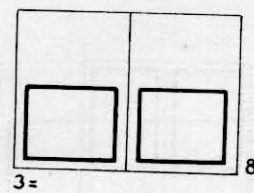
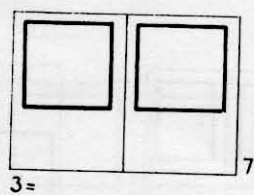
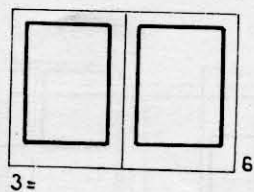
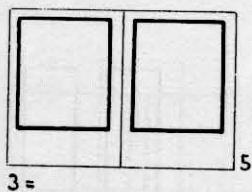
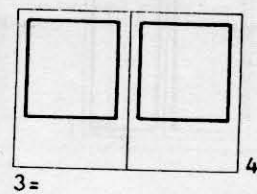
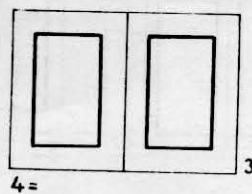
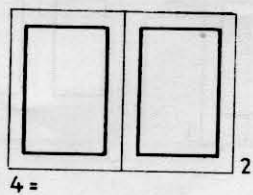
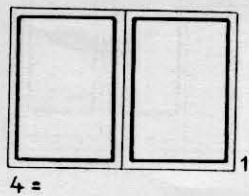


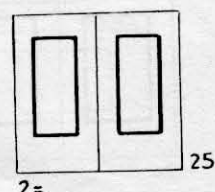
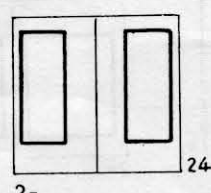
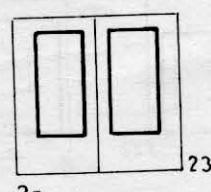
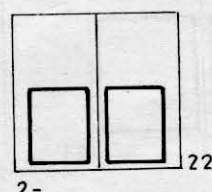
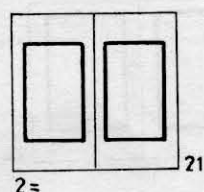
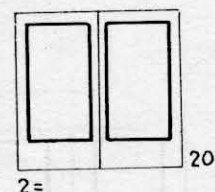
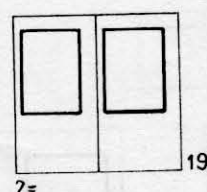
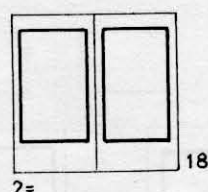
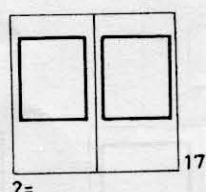
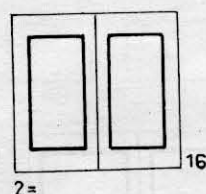
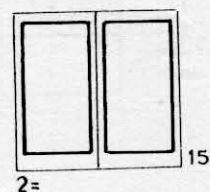
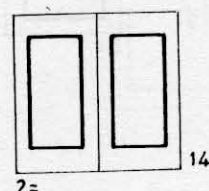
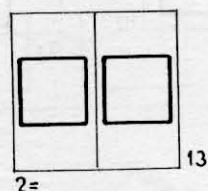
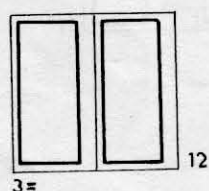
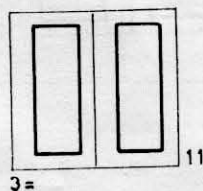
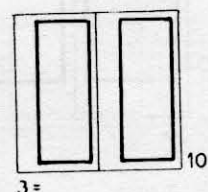
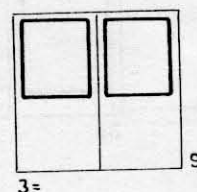
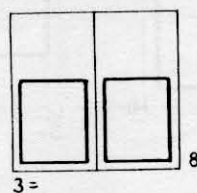
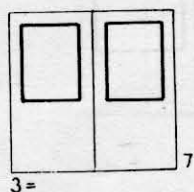
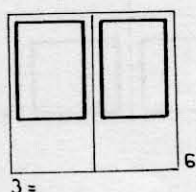
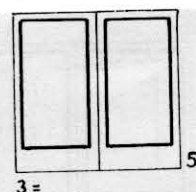
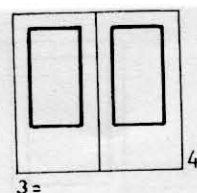
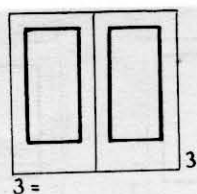
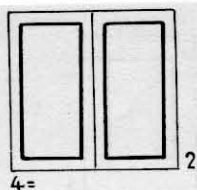
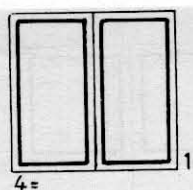


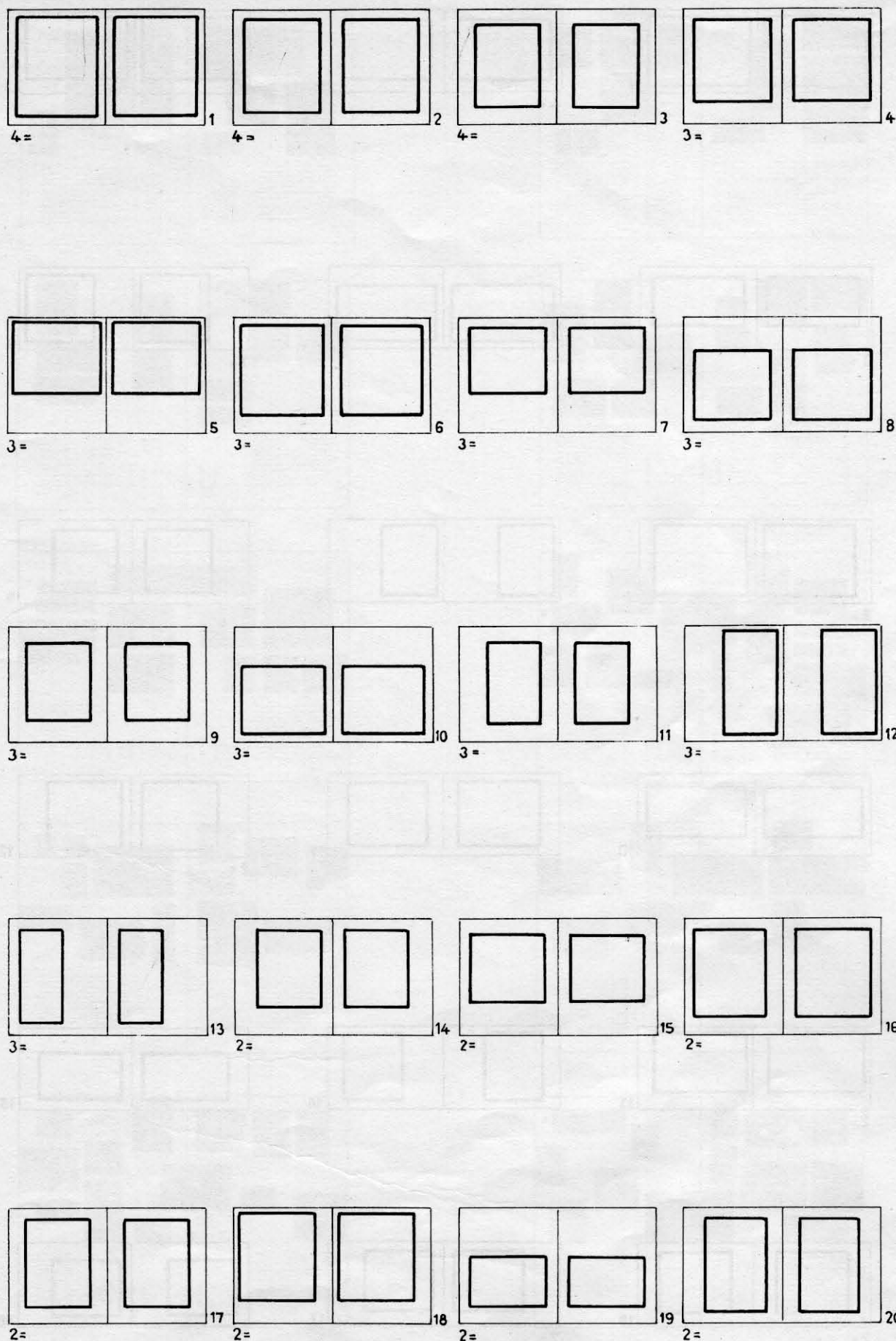


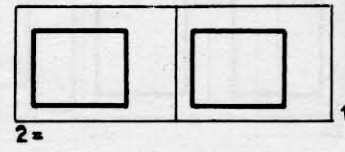
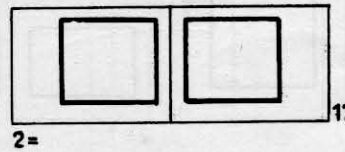
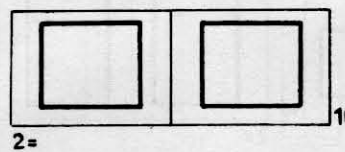
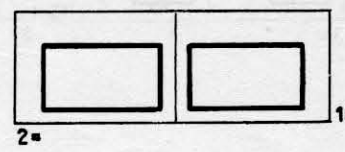
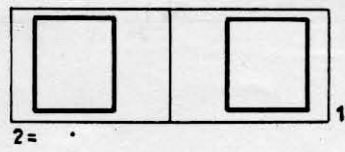
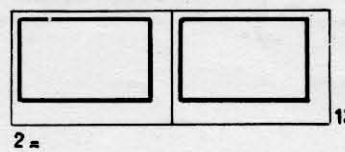
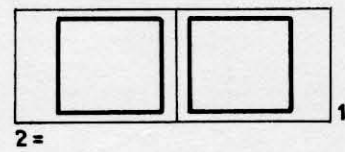
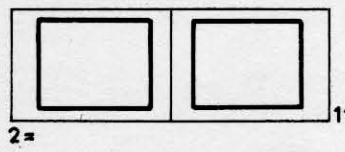
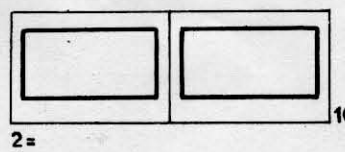
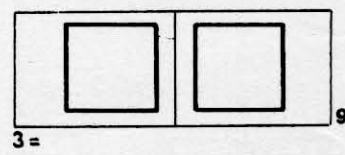
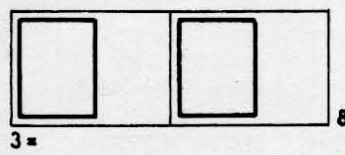
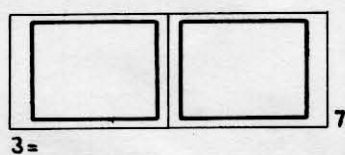
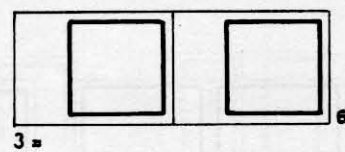
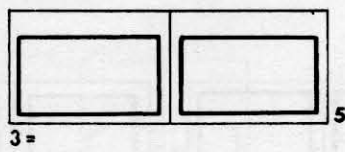
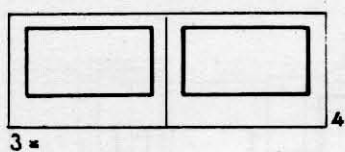
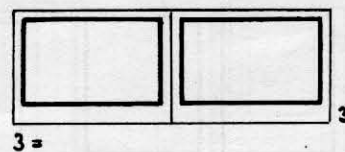
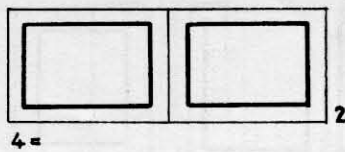
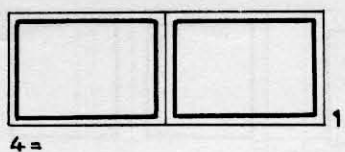


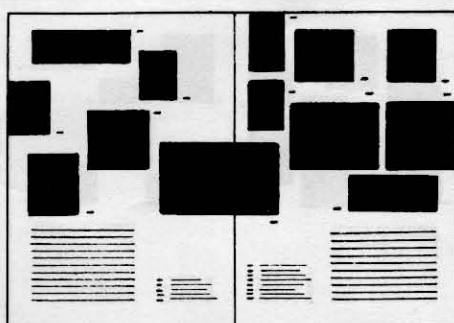
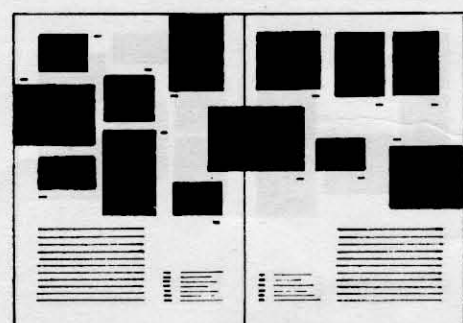
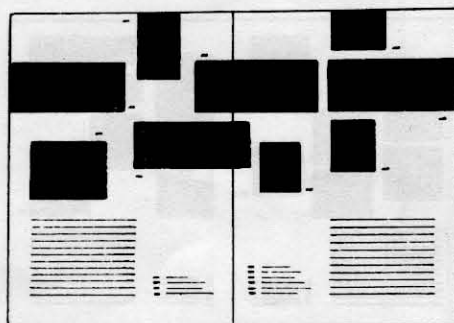
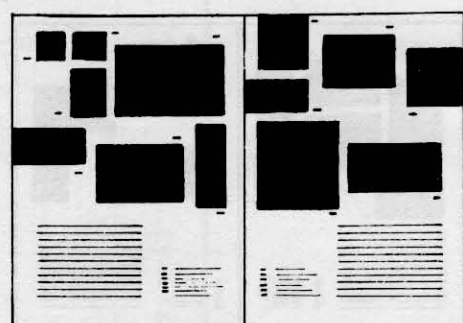
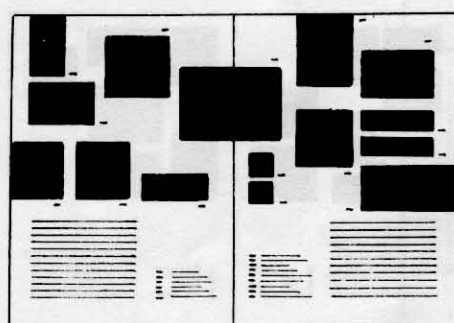
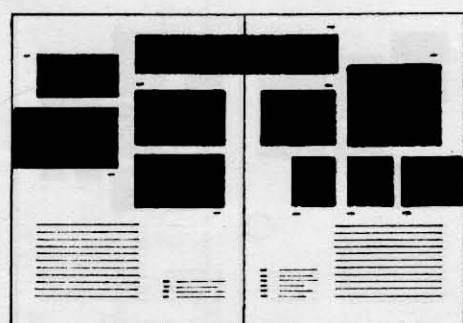
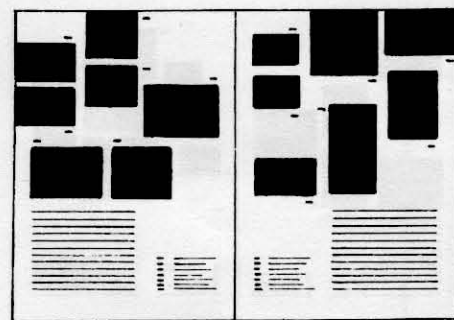
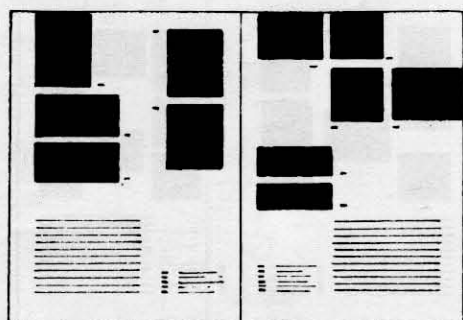
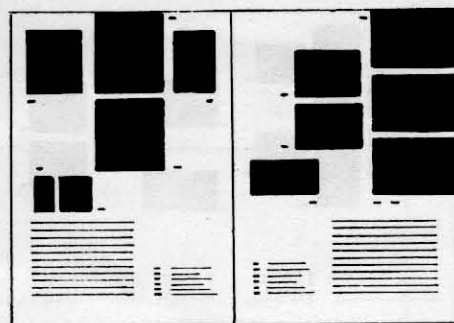
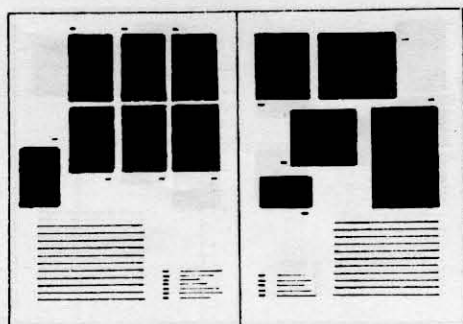


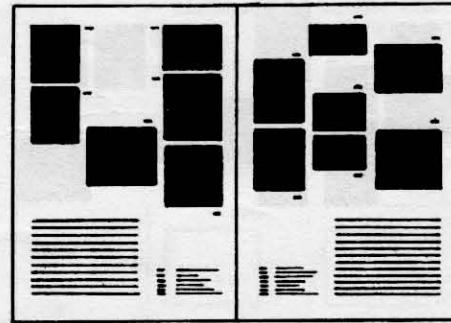
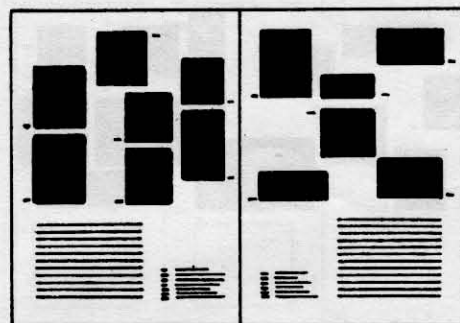
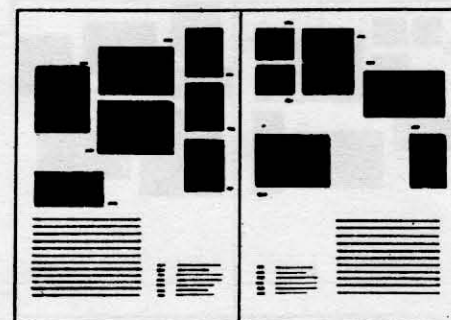
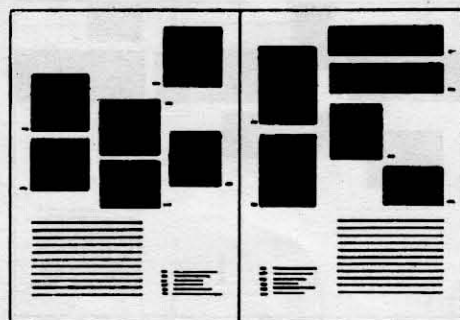
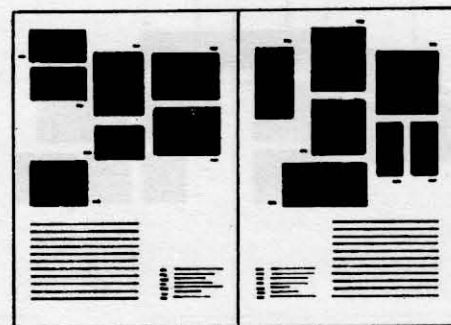
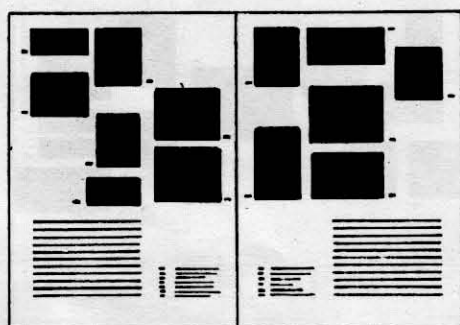
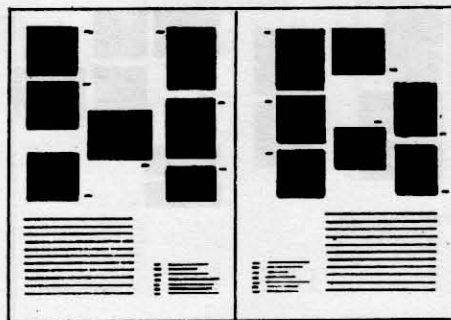
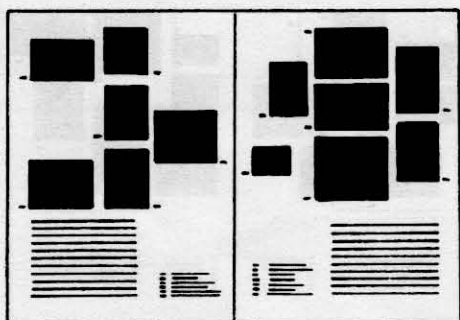
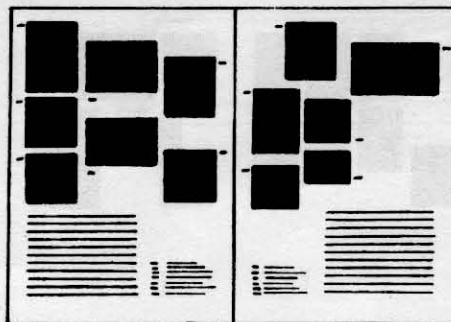
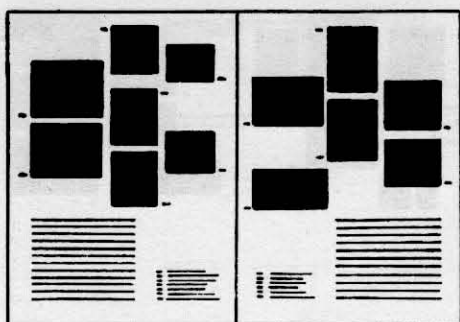


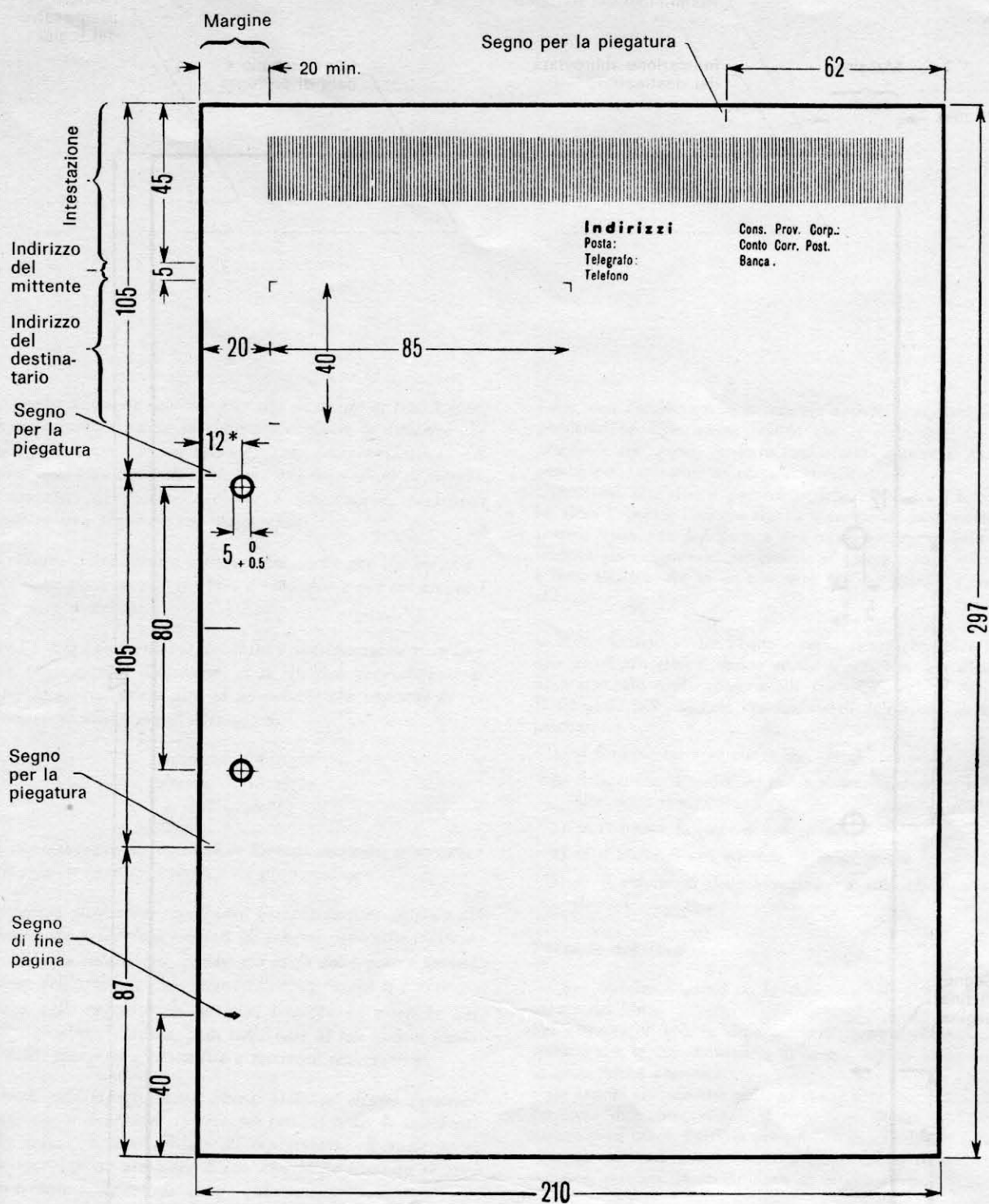


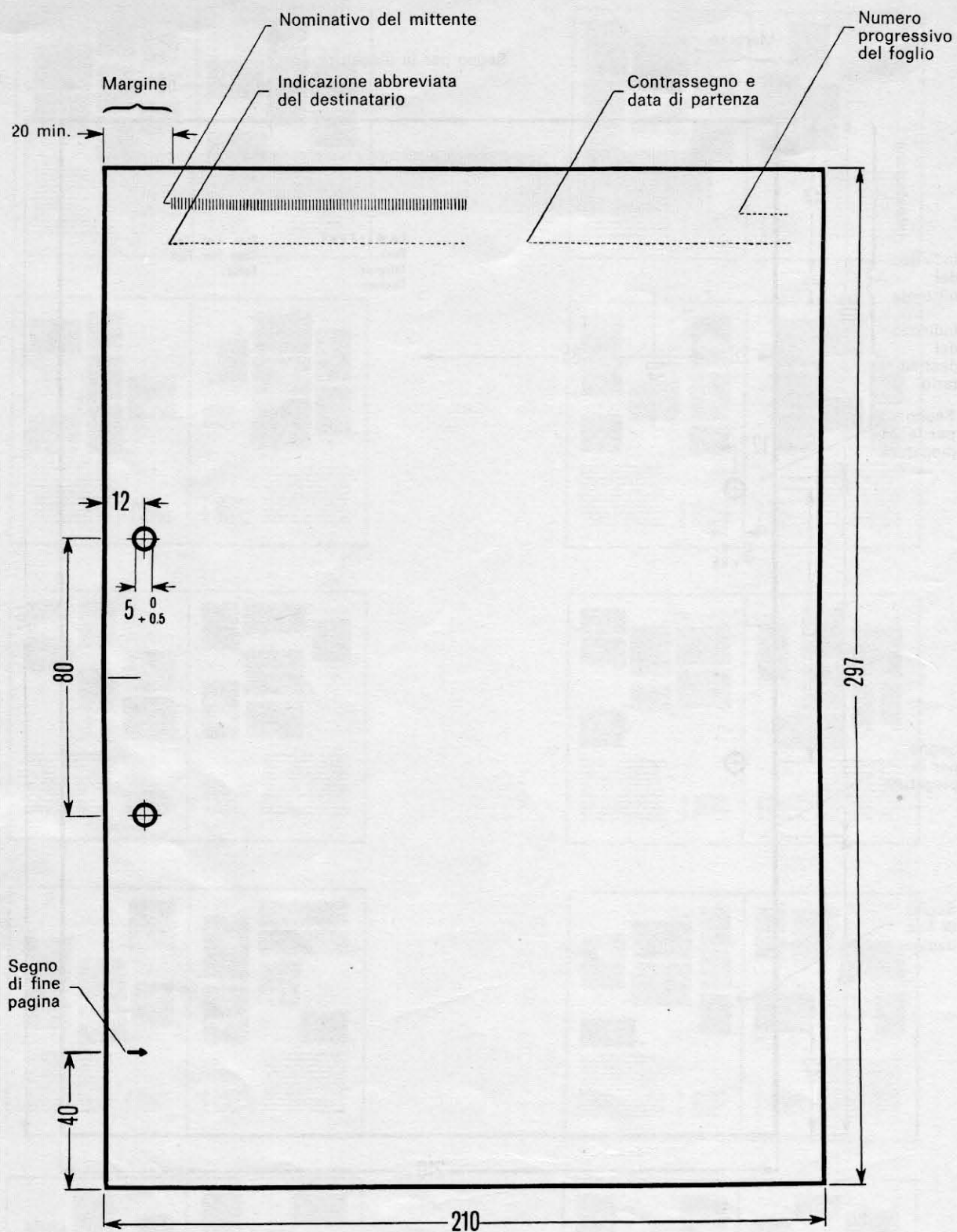












TIPOIMPAGINAZIONE DEL LIBRO

Rocco Peira - Enzo Macoritto

Lo scopo di questo trattato è quello di offrire ai tipo e foto-impaginatori un valido sussidio per risolvere le difficoltà che può presentare l'impaginazione, specialmente classica, del libro. Non è un testo illustrato, ma una successione di esempi, commentati da didascalie chiare e schematiche, presentati come in una sequenza cinematografica.

Il volume potrà servire ottimamente anche per chi prepara i modellini per i montaggi offset e rotocalco e per chi esegue i montaggi medesimi.

Per l'esatta comprensione del testo è indispensabile ricordare che, negli esempi illustrativi, ci si riferisce generalmente al formato medio, vale a dire ad un volume che risponde in via di massima alle seguenti dimensioni:

giustizia: 24 righe
altezza: 38 righe
corpo: 10/12

Di conseguenza, per edizioni di formati maggiori o minori, i dati relativi sono logicamente da proporzionare.

In genere gli esempi riguardano l'impaginazione classica del libro. Sono invece più limitati gli schemi riferenti all'impaginazione a stile libero, poichè ciò esula dalle nostre finalità. Siamo dell'opinione che, quando l'impaginatore si è reso padrone delle regole manualistiche, tecniche ed estetiche dell'impaginazione classica, può, sulla base di tali canoni fondamentali, spingersi a più ardite e moderne realizzazioni.

Infatti, nell'impaginazione libera, stabilite alcune caratteristiche che si dovranno ripetere per tutto il testo, le numerose altre soluzioni sono affidate all'impaginatore, il quale potrà più agevolmente assolvere il suo non facile compito se avrà compreso e assimilato le norme qui contenute.

Nell'esprimere la nostra riconoscenza a quanti ci incoraggiano con il consiglio o con la diretta collaborazione, ringraziamo pure, fin d'ora, chiunque vorrà farci pervenire osservazioni o rilievi che ci permetteranno di migliorare il contenuto dell'opera.

Originale e committente

— Per trasformare un manoscritto in libro graficamente apprezzabile sotto il duplice aspetto della chiarezza e della bellezza, occorrono doti che si raggiungono soltanto con molto amore al-

l'arte, con l'analisi su buoni modelli antichi e moderni, con la ponderazione delle norme basilari che ci sono date dai nostri maestri e che questo modesto studio tenta riunire e illustrare, perchè più facilmente si possano ricordare.

Omettiamo senz'altro i particolari delle intese fra l'autore che ha steso l'opera e l'editore che ha accettato di farla stampare a proprie spese, per divulgarla a suo totale profitto o dietro retribuzione globale, rateale, percentuale all'autore stesso; intese, che è bene siano fissate in un contratto per determinare i reciproci obblighi.

— Consideriamo invece l'editore committente che affida l'originale all'officina grafica, dando norme spesso tassative affinché il libro stampato risulti consona alle sue esigenze.

Il tipografo nell'assumere l'esecuzione di un'edizione deve farsi precisare:

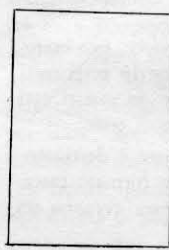
- 1) il formato carta su cui il libro verrà stampato;
- 2) il carattere, il corpo, od eventualmente il numero delle pagine desiderati;
- 3) se l'edizione fa parte di una collana;
- 4) se si tratta di una edizione di lusso, media od economica;
- 5) se il volume si deve impaginare a stile libero o a stile classico.

Formato del libro

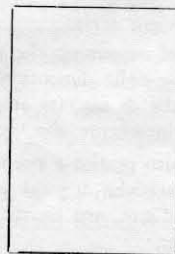
— Per formato s'intendono le dimensioni di altezza e di larghezza del libro.

Per ottenere un volume dalle forme attraenti e piacevoli, è necessario che le due dimensioni di base e altezza siano tra loro in proporzione armonica.

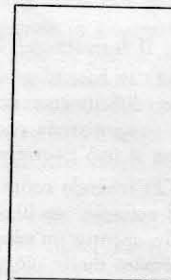
I tre esempi che seguono possono essere presi come modelli per l'armonia delle proporzioni; il terzo, con altezza di 5/3 della base, è poco usato. Tuttavia per edizioni in stile libero il tecnico scaltrito nella sua arte potrà, anche scostandosi da queste proporzioni, ottenere lavori originali di ottimo effetto.



Altezza uguale alla diagonale del quadrato costruito sulla base



Rettangolo con proporzione 2 a 3



Rettangolo con proporzione 3 a 5

— Anticamente si usava denominare il formato dei libri dal numero dei foglietti in cui veniva piegato il foglio di stampa, e si avevano così le seguenti edizioni:

In-folio, formate da fogli con una sola piega, ossia due foglietti e quattro pagine;

in-quarto, formate da fogli con due pieghe, ossia quattro foglietti e otto pagine;

in-ottavo, formate da fogli con tre pieghe, ossia otto foglietti e sedici pagine;

in-sedicesimo, formate da fogli con quattro pieghe, ossia sedici foglietti e trentadue pagine.

— Oggi però queste espressioni indicano le dimensioni di altezza in centimetri e cioè:

in-atlante	le edizioni alte da 50 cm. in su
in-folio	» » » » 38 a 50 cm.
in-4°	» » » » 28 a 38 cm.
in-8°	» » » » 24 a 28 cm.
in-12°	» » » » 20 a 24 cm.
in-16°	» » » » 17,5 a 20 cm.
in-18°	» » » » 15 a 17,5 cm.
in-24°	» » » » 12,5 a 15 cm.
in-28°	» » » » 10 a 12,5 cm.
in-32°	» » » » 7,5 a 10 cm.
in-48°	» » » » 7 cm. in meno

— I formati carta su cui si sono orientati i vari editori in questi ultimi anni sono: il 70×100, l'88×128, il 90×120 e anche un po' l'82×106.

Il formato 70×100 e il 64×88 si trovano pronti nei depositi delle cartiere, in graduale grammatura, cioè dal foglio leggero a quello pesante, e in ciascuno dei tre tipi: comune, medio, fine. Per altri formati occorre ordinare una fabbricazione apposita.

Dai formati base si possono ottenere volumi delle seguenti dimensioni:

70×100	libro di cm.	17,5×25
82×106	» » »	13,25×20,5
88×128	» » »	16×22
90×120	» » »	15×22,5

Bisogna tener conto dell'eventuale rifilo, che ridurrà ancora il libro di 7-10 mm. in altezza e 4-5 in larghezza.

— Per ottenere le misure carta di larghezza e di altezza della pagina senza dover prendere un foglio intero, piegarlo, spartirlo ecc., conviene dividere come segue le due misure del foglio:

con stampa a 16 pagine
lato minore : 4 = larghezza; lato maggiore : 4 = altezza
con stampa a 32 pagine
lato minore : 4 = altezza; lato maggiore : 8 = larghezza
con stampa a 64 pagine
lato minore : 8 = larghezza; lato maggiore : 8 = altezza

— L'editore, a volte, per qualche sua collana di libri, si orienta su formati e tipi leggermente diversi da quelli standard; si possono allora richiedere alle cartiere poichè esse assumono ordinazioni di questo genere, purchè la quantità richiesta sia rilevante (30-50 quintali, secondo il tipo e la grammatura).

— Il formato del libro viene scelto:

1) in base al genere del contenuto, che può essere, per esempio, difficilmente riducibile nelle dimensioni, come in certi testi di computisteria con tabelle di discreta ampiezza: in questi casi non si può ricorrere continuamente alla tavola fuori testo;

2) tenendo conto dell'uso pratico a cui il volume è destinato; ad esempio, un libro di pratiche di pietà avrà un formato tascabile, mentre un'edizione d'arte, una rivista illustrata avranno un formato molto più grande;

3) in base allo spessore del volume. Non si può infatti presentare un volume di dimensioni esigue con un numero esagerato di pagine;

4) in base anche all'occhio del carattere. Ecco perchè i sillabari, i messali, composti in corpo grande, hanno un formato piuttosto grande. Un numero unico o un catalogo avranno un formato che si stacchi dal libro normale: in genere più grande;

5) se il libro appartiene a una collana, è naturale che formato e altre caratteristiche dovranno rispecchiare fedelmente le opere di tale collana;

6) può capitare, talvolta, che si abbiano in giacenza residui di partite di carta che potrebbero essere utilizzate per qualche edizione di bassa tiratura; in questo caso le dimensioni del libro dovranno logicamente adattarsi al formato di tale carta.

Carattere

— Stabilito il formato del libro, si può pensare alla scelta del carattere.

Varie possono essere le ragioni che determinano il grafico nella scelta del carattere di testo per una edizione; naturalmente i tipi più usati sono il romano antico e quello moderno.

Un buon tipografo sa che è preferibile usare un romano moderno per un libro che tratta di architettura del '900; sa inoltre armonizzare il carattere al tipo delle incisioni. In genere, dovendo utilizzare illustrazioni al retino userà romani moderni, mentre in un volume con incisioni al tratto accosterà ad esse un testo in romano antico.

Per alcuni tipi di libri scolastici e scientifici si usa il romano moderno, anche perchè spesso tali serie sono fornite di nero tondo e corsivo, maiuscoletto ecc., necessari per le opportune distinzioni, e di numeri della stessa altezza d'occhio e di uguale avvicinamento; per opere di letteratura invece viene preferito il romano antico.

Il romano moderno con i suoi chiaro-scuri molto pronunziati richiama maggiormente l'attenzione del lettore e lo invita a soffermarsi, come chi percorre, a piedi, una strada accidentata; mentre invece il romano antico, presentando chiaro-scuri meno pronunziati, facilita la lettura e quasi invita a fare in fretta per giungere presto alla fine del libro.

Quando l'edizione dev'essere stampata per esempio in offset, occorre scegliere un carattere che, dopo la riproduzione per via fotomeccanica, risulti ben leggibile e perfetto.

Anche il tipo di carta usato suggerisce spesso il carattere da scegliere: su carta calandrata si presenta bene un romano moderno, mentre su carta ruvida fa ottima figura il romano antico; d'altra parte, voler stampare su carta ruvida un romano moderno e pretendere in tipografia di ottenere buoni risultati, sarebbe vana illusione.

Non bisogna dimenticare che per certe edizioni tecniche si nota oramai anche in Italia una forte tendenza all'uso dei « bastoni » come carattere di testo; molto meno usati, per edizioni del genere, sono certi egiziani di asta uguale e di aspetto rigido.

Il carattere comunque deve essere sempre ben leggibile sia per la struttura particolare sia per i bianchi di distacco tra lettera e lettera.

— Nello scegliere il corpo del carattere si deve tener presente:

1) a quali categorie di persone il libro deve servire: un sillabario, ad esempio, si comporrà con caratteri di occhio grande; così pure un messale che viene letto a una certa distanza;

2) la proporzione tra corpo del carattere e formato del libro: quanto più il formato è grande tanto più si potrà, in genere, adoperare un corpo maggiore;

3) l'eventuale necessità di costringere il libro in un determinato numero di pagine;

4) la proporzione tra corpo e giustezza: un libro può essere stampato in formato grande ed essere composto su due colonne: in questo caso logicamente si userà un corpo inferiore a quello che si adopererebbe dovendolo comporre in giustezza piena

Interlineatura

— Per l'interlineatura giova ricordare che deve essere studiata e ponderata caso per caso, avendo certi caratteri molta spalla e altri meno.

L'interlineatura si regola poi anche in base alla giustezza: più questa sarà ampia e più l'interlineatura dovrà essere abbondante. Se il carattere è di occhio pesante conviene pure dosare con una certa liberalità l'interlineatura.

È universalmente risaputo, e non è fuori luogo il ripeterlo, come sia più leggibile un libro composto in un corpo piuttosto piccolo ma ben interlineato, anziché un altro di corpo superiore ma scarsamente interlineato.

In caso di dubbio si possono eseguire delle prove interlineando in più o in meno; basta poi un confronto delle bozze per eliminare ogni titubanza.

Calcolo del manoscritto

— Sottoponendo le prime bozze all'editore può darsi che venga richiesto un preventivo; più spesso questo verrà richiesto prima della commissione del lavoro. Per poterlo redigere occorre conoscere il numero di lettere contenute nel manoscritto, il formato desiderato e vari altri dati che verremo enumerando nel corso dell'esempio che riporteremo per un volume corrente privo di illustrazioni.

Supponiamo che l'originale sia dattiloscritto: occorre osservare se ogni cartella ha in genere lo stesso numero di linee, se queste sono della stessa lunghezza e se il testo fu battuto su una sola macchina o su più macchine con diversa grandezza di scrittura. Se l'originale è regolare, per sapere quante lettere vi sono in una cartella, basta conteggiare lettere, spazi e segni d'interpunzione di una linea piuttosto lunga e moltiplicare il numero ottenuto per il numero delle linee contenute in un foglio dell'originale. Se invece l'originale fosse un po' irregolare converrebbe dividerlo in mazzetti aventi una certa regolarità quanto a numero di lettere, farne i conteggi e sommare i risultati parziali. Facciamo ora un esempio con le varie difficoltà che possono presentarsi nella pratica quotidiana.

— Supponiamo di dover fare il calcolo del manoscritto e del quantitativo di carta occorrente per la stampa della intera edizione, avendo un originale dattiloscritto di 321 cartelle complete. Di esse 215 hanno 36 linee di 80 lettere ciascuna; le rimanenti, 34 linee di 70 lettere ciascuna.

L'editore desidera un formato carta di cm. 90×120 con stampa a 32 pagine, ed un numero di pagine che si aggiri sulle 304, pari a 19 segnature. La carta da richiedere sia di grammatura 70. Le pagine da occupare nella edizione, con antiporta, proprietà, occhiotti, bianche ecc., non appaiono nell'originale; cioè: il testo originale è steso di seguito, mentre nella edizione che dovremo impaginare dobbiamo tener conto di queste pagine e pertanto dobbiamo detrarre il numero approssimativo dal numero totale di pagine desiderate dall'editore.

Pagine che non risultano nell'originale:

- | | |
|--------|--|
| pagine | 1 per l'antiporta; |
| » | 1 bianca (volta dell'antiporta); |
| » | 1 per la proprietà; |
| » | 1 per la dedica; |
| » | 1 bianca (volta della dedica); |
| » | 6 per 2 occhiotti (supponendo che il capitolo precedente l'occhiotto termini a un terzo di pagina pari, veniamo ad avere due terzi di bianco più un terzo da porre all'inizio del nuovo capitolo; ne risulta così una pagina bianca, che aggiunta alle due pagine occupate dall'occhiotto e dal suo verso in bianco, dà 3 pagine); |
| » | 11 per i bianchi di fine capitolo e inizio capitolo, tenendo presente che vi sono 19 capitoli e che ogni capitolo comincia a pagina nuova, pari o dispari. |

pagine 22

Le copie, da stamparsi in nero più un colore, sono 7000. La giunta di carta concessa per la stampa delle prime 1000 copie è del 5% per il primo colore e del 2,5% per l'altro colore; per le copie successive la giunta è del 2% per ciascun colore.

Calcolare:

1) giustezza, altezza di pagina, corpo e interlineatura per la composizione del volume;

2) quantitativo di carta occorrente in risme e fogli e peso totale.

Soluzione

$36 \times 80 = 2880$	lettere per cartella del primo gruppo di originali;
$2880 \times 215 = 619.200$	totale lettere del primo gruppo di cartelle;
$321 - 215 = 106$	cartelle di originale con 34 linee di testo, ecc.;
$34 \times 70 = 2380$	lettere per cartella del secondo gruppo di originali;
$2380 \times 106 = 252.280$	totale lettere del secondo gruppo di cartelle;
$619.200 + 252.280 = 871.480$	totale lettere del dattiloscritto.

Ora detraiamo dal totale delle pagine desiderate dall'editore le 22 pagine occupate dalla proprietà, occhiotti, bianche ecc., che non risultano sull'originale per i motivi sopra accennati:

$304 - 22 = 282$	pagine del volume da occuparsi esclusivamente con testo;
$871.480 : 282 = 3091$	lettere che dovrà contenere ogni pagina del volume.

Se non lo abbiamo già fatto, eseguiamo a questo punto il tracciato della pagina sul formato rifilato del libro (v. es. nelle pagine seguenti): vedremo dal tracciato che l'altezza viva di pagina non supera le 38 righe e che una buona giustezza è quella di 24 righe.

Con l'ausilio della tabella delle « lettere contenute nelle varie giustezze », che ogni tipografia ha a sua disposizione, possiamo ora fare un primo assaggio, supponendo che il carattere desiderato sia un romano antico.

Proviamo sempre per prima cosa a orientarci sul corpo 12 fuso 12 ed eventualmente sull'11 fuso 12 o anche, se l'occhio del carattere è abbastanza grande, sul 10/12. Un romano antico che troviamo sulla nostra tabella è il « granjon »; possiamo osservare che il corpo 12 granjon ha 62 lettere in giustezza 24. Se, dividendo il numero delle lettere per il numero delle linee contenute in ogni pagina del libro, il risultato corrisponderà a quello definito dalla tabellina di cui sopra, oppure ci darà una lettera in eccesso o in difetto, quello potrà essere il corpo e l'interlineatura da usare per la composizione del libro, altrimenti dovremo orientarci verso altri corpi ed eventualmente altre serie. $3091 : 38 = 82$ lettere per linea; il risultato ci dice che il corpo prescelto è troppo grande; proviamo con l'11 granjon che potremo benissimo fondere su 12: le lettere contenute in giustezza 24 sono 70; non possiamo provare con il 10 granjon perchè di occhio troppo piccolo per sopportare una tale interlineatura. Se avessimo il 10 garamond, potremmo benissimo fonderlo su 12; però osservando bene si vede che questo carattere ha 71 lettere per linea; non ci resta allora che provare con altri corpi da fondere su spessori di linea inferiori.

Per sapere quante linee di un dato corpo potranno contenersi nell'altezza di pagina, che nel nostro caso è di 38 righe, occorre per prima cosa ridurre tale altezza in punti tipografici:

$38 \times 12 = 456$	altezza di pagina ridotta in punti tipografici;
----------------------	---

$$456 : 11 = 41$$

linee di corpo 11 contenute nella pagina;

$$3090 : 41 = 75$$

lettere che deve avere ogni linea nella pagina.

Consultiamo ora la tabellina delle lettere contenute nelle varie giustezze e osserviamo come il carattere che si avvicina di più a quello ideale è il 10 granjon che in giustezza 24 ha 74 lettere, e che naturalmente fonderemo su 11.

— Passiamo ora a risolvere la seconda parte del problema proposto. Rimarchiamo per maggior chiarezza che il volume è con stampa a 32 pagine; ciò significa che in ogni foglio di carta si debbono stampare 64 pagine, 32 in bianca e altrettante in volta:

$$\frac{304 \times 7000}{64} = 33.250$$

fogli totali occorrenti per la stampa dell'intera edizione.

Occorre ora trovare la giunta che ci spetta, anzitutto per le prime 1000 copie e poi per le seguenti migliaia:

$$\frac{33.250}{7000} \cdot 1000 = 4750$$

fogli di carta occorrenti per la stampa di 1000 copie;

$$5\% + 2,5\% = 7,5\%$$

percentuale di giunta spettante per la stampa delle prime 1000 copie;

$$\frac{4750 \times 7,5}{100} = 356$$

fogli di giunta per le prime 1000 copie;

$$2\% + 2\% = 4\%$$

percentuale di giunta spettante per la stampa delle rimanenti migliaia di copie;

$$33.250 - 4750 = 28.500$$

fogli di carta occorrenti per la stampa delle rimanenti 6000 copie;

$$\frac{28.500 \times 4}{100} = 1140$$

fogli di giunta per le ultime 6000 copie;

$$33.250 + 356 + 1140 = 34.746$$

totale fogli occorrenti per la stampa dell'edizione;

$$\text{fogli } 34.746 = \text{risme } 69 + 246 \text{ fogli.}$$

— Ricerchiamo ora il peso dell'intera partita di carta. Sapendo che la sua grammatura è 70, troviamo il peso di un foglio. Nota la grammatura, possiamo stabilire la seguente proporzione:

$$\frac{70}{10.000} = \frac{x \text{ (peso in gr. del foglio)}}{90 \times 120}$$

da cui avremo

$$\frac{70 \times (90 \times 120)}{10.000} = \text{gr. } 75,6$$

peso di un foglio di carta del formato 90×120 ;

$$75,6 \times 34.746 = \text{gr. } 2.626.797,6$$

peso in grammi della carta occorrente;

$$\text{gr. } 2.626.797,6 = \text{Kg. } 2626,800$$

peso ridotto in Kg.

— Se l'originale fosse manoscritto, converrebbe, per trovare con una certa sicurezza il numero delle lettere contenute in ciascuna cartella, fare un conteggio accurato di 5-6 fogli regolari di originale e dividere tale numero per quello delle cartelle conteggiate.

Ci sono altri sistemi per fare il calcolo del manoscritto, ma non si scostano di molto da quello da noi riportato, che d'altra parte appare semplice e pratico. Se il calcolo sarà stato eseguito con cura e non ci saranno modifiche da parte dell'autore, il numero di pagine preventivato si scosterà di poco da quello reale.

— Approvate le pagine di prova dall'editore e accettato il preventivo, la direzione della tipografia affiderà in genere al proto il manoscritto e questi, se sarà il caso, si accorderà con l'ufficio tecnico per lo studio di esso, altrimenti lo affiderà direttamente ad un correttore-revisore competente.

Siamo del parere che ogni originale, anche il più ordinato e corretto, debba passare al vaglio di un buon correttore-revisore se si vogliono evitare costosissimi rifacimenti dovuti specialmente a disuniformità di vario genere.

Nella fase di revisione di un originale si compiono le seguenti operazioni:

1) si numera progressivamente l'originale e, se già numerato, ci si assicura dell'esattezza della numerazione, poichè vi possono essere salti o doppietti corretti alla meglio mediante l'uso di bis, ter, ecc.; in grammatiche o in opere di matematica, ci si assicura della numerazione progressiva dei paragrafi, degli esercizi e dei problemi;

2) si verifica e si rende uniforme l'uso delle maiuscole, virgolette, abbreviazioni, lineati, richiami di nota, degli a capo, insomma di tutto quanto dovrà risultare uniforme; se è il caso — previa intesa con l'autore — si rivede l'ortografia, specialmente se l'originale risulta affrettatamente dattilografato; non è raro il caso di riscontrare errori e anomalie, come, ad esempio, le stesse parole in diverse grafie;

3) si sottolineano con i segni tipografici convenzionali titoli, sottotitoli, frasi e parole che andranno composte in carattere diverso da quello normale.

Con questa revisione preventiva il manoscritto giunge alle macchine compositrici con tutte le indicazioni indispensabili affinché la composizione proceda sicura e spedita, anche se eseguita da più operatori.

Attendere, invece, di ottenere la correttezza e l'uniformità a composizione ultimata, cioè sulle bozze, è causa di spesa sensibilissima, e, oltre la spesa, concorre a guastare l'estetica della spaziatura.

— Secondo la difficoltà che presentano, le varie opere saranno composte a linotype, oppure a monotype.

A linotype si compongono di preferenza giornali, romanzi, opere di letteratura, di filosofia, determinati classici, ecc.; tutti quei lavori comunque che non presentano grandi difficoltà e che non sono soggetti a tante correzioni; con la possibilità che offre però una lino a doppia distribuzione parecchi libri, anche abbastanza complessi, si possono oggi eseguire con queste macchine.

A monotype si compongono le opere più complesse, dal catalogo alle tabelle, dai classici greci alle algebre, alle aritmetiche e geometrie; tutte quelle opere cioè che presentano interruzioni, intercalazioni, e che dovranno subire non pochi rimaneggiamenti e correzioni, specialmente nella fase d'impaginazione.

* * *

Il proto provvederà gli originali di una adatta cartella, su cui annoterà le istruzioni utili per la buona esecuzione del lavoro.

Bozze

— A mano a mano che si eseguisce la composizione si tirano le bozze per la collazionatura, per procedere, appena questa sarà completata, alla correzione in piombo.

Il tipografo compositore quindi intercalerà al testo le eventuali parti in corpo inferiore, le tabelle, gli specchietti, comporrà i titoli mancanti, il frontespizio e tirerà una o più copie di bozze da inviarsi all'autore.

Ritornate le bozze in tipografia, si esegue prima un riscontro sulle bozze della collazionatura, poi, se la composizione è linoti-

pica, si eseguono le correzioni alla lino; si può tuttavia procedere immediatamente all'impaginazione, correggendo nello stesso tempo gli errori segnati; se però gli errori fossero numerosi conviene prima correggere e poi impaginare. Ma su di questo ci intratteremo più avanti.

Terminata l'impaginazione, le bozze si possono inviare subito all'autore; al loro ritorno si esegue il riscontro con le prime bozze e si legge per macchina.

Un volume, anche ineccepibile sotto tutti i riguardi, se fosse mal corretto perderebbe per questo solo fatto tutti i suoi pregi.

Per ricordare all'autore di non apportare varianti al testo, salvo casi eccezionali, e di restituire sempre alla tipografia l'originale o le prime bozze, è buona norma apporre sul frontespizio una etichetta del seguente tenore:

Autore _____	
Opera _____	
Manoscritto cartelle _____	da ritornare con le
bozze in colonna _____	da ritornare con le
bozze impaginate _____	da ritornare con il
consenso di stampa.	
Località _____	19 _____

È conveniente segnare su apposito registro le date di spedizione e di arrivo delle bozze dagli autori.

Il compositore o il linotipista addetto alle correzioni d'autore non devono mai dimenticare di segnare su un'apposita tabella

fornita dalla tipografia, le ore impiegate, dovendosi poi addebitarne il costo all'autore stesso.

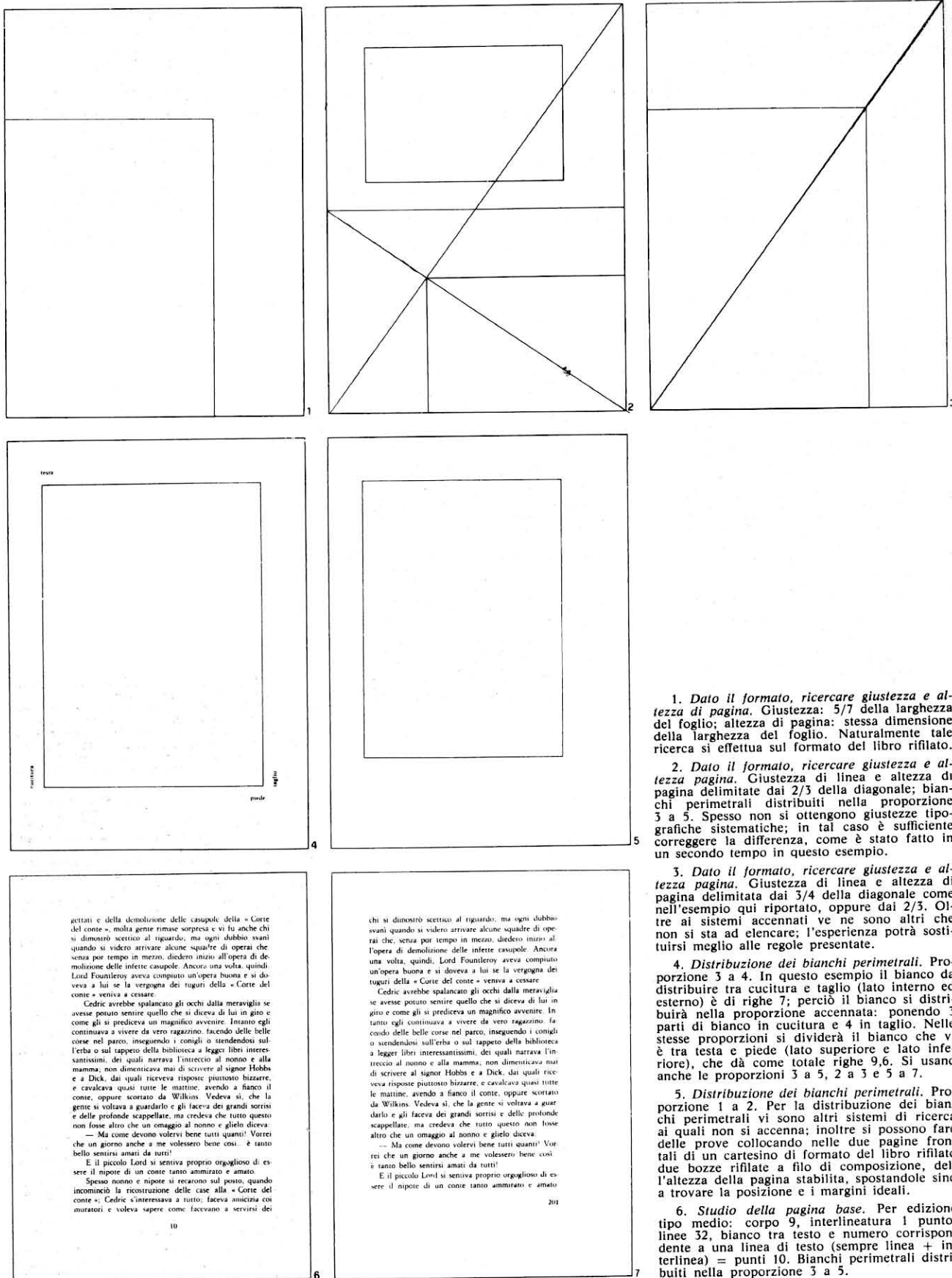
Edizioni di lusso, medie ed economiche

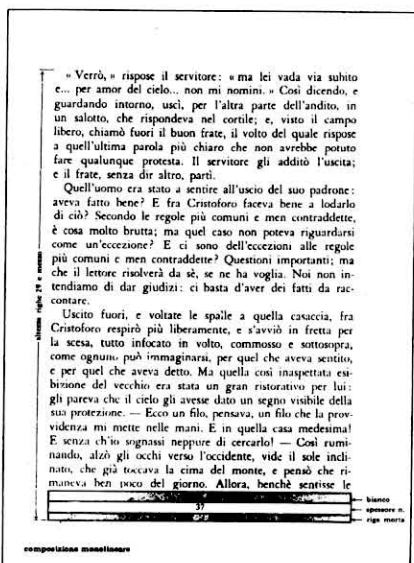
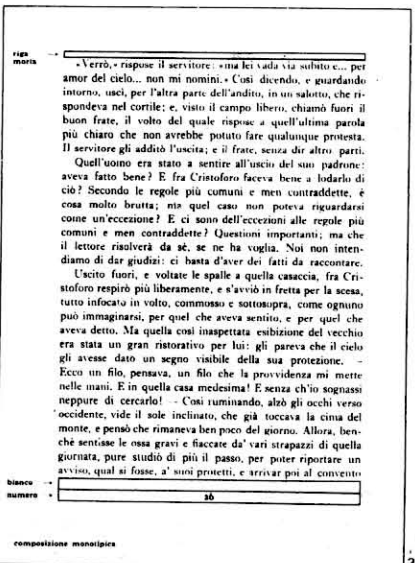
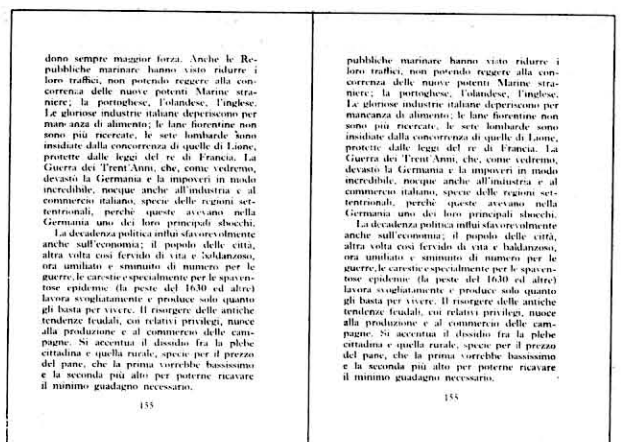
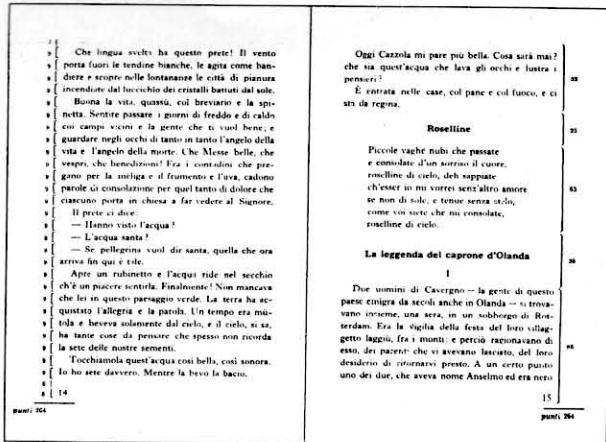
Le uniche e sostanziali differenze possono consistere nell'uso di un corpo più o meno grande, di una maggiore o minore abbondanza di bianchi, nella stampa eseguita con maggiore o minore cura e nella scelta di un tipo di carta appropriato.

— Nelle edizioni di lusso i bianchi che fanno da cornice alla pagina sono distribuiti con una certa abbondanza; i capitoli iniziano a pagina dispari, oppure sono preceduti da un occhietto. In genere il formato e il carattere saranno più grandi. Si potrà arricchire il libro anche con la stampa di incisioni impresse con sistemi speciali di stampa; è bene ricordare che una edizione non è di lusso soltanto perchè contiene delle normali incisioni, sia pure profuse con dovizia.

Nelle edizioni di lusso, carta e inchiostro saranno di prima scelta, la stampa accurata e la legatura ricca e ben studiata.

— Riguardo alle edizioni economiche è superfluo aggiungere che esse devono possedere una decorosa proprietà; il tipografo non dovrebbe mai consegnare un libro mal composto e impaginato, scorretto e peggio stampato soltanto perchè si tratta di una edizione economica. Si ricordi che il libro più venduto, oggi, non è certo quello più economico. Questo ci dice chiaramente che l'acquirente si è affinato nel gusto e sta diventando sempre più esigente. Ne consegue che il grafico, se vuol fare fortuna, deve curare ogni particolare del libro per renderlo attraente.





1. Studio della pagina base. Nei due esempi precedenti si è potuto notare che altezza e giustezza della pagina base sono modellate sui tracciati precedentemente esemplificati. Come in un'edizione vi è sempre uguale giustezza, così ci deve essere uguale altezza di pagina in punti, sia per le pagine di solo testo, su cui si studia la pagina base, sia per quelle che contengono intercalazioni.

2. Studio della pagina base. Slegata dall'impaginatore una colonna di solo testo sul vanto, questi rileverà dal tracciato, col tipo metro, l'altezza della pagina e la riporterà sul pacco. Se la misura non corrisponde esattamente a un determinato numero di linee egli, tenuto conto, ben s'intende, dei margini, aggiungerà o toglierà una linea di testo. Nell'esempio illustrato si è preferito la mancanza di una linea alla eccedenza, perchè la differenza rispetto al tracciato è minore.

3. Studio della pagina base. Si apporrà ora alla pagina il numero, separandolo con adeguato bianco, che per una edizione normale non deve superare i 12 punti e si potrà, per convenienze tecniche, variare leggermente, purché esteticamente perfetta. Se la composizione non risulterà in altezza sistematica, dopo il numero, o dalla parte opposta del testo se la composizione è monotipica, si aggiungerà un bianco, detto riga morta, non inferiore allo spessore di 6 punti e non superiore a 17, per portare il pacco in altezza di righe intere.

4. Studio della pagina base. L'altezza della pagina di composizione si controlla con filetto sistematico che dovrà lasciare un gioco inferiore a un punto. Per ottenere questo si dovrà a volte eliminare o ridurre lo spessore della riga morta, o variare leggermente il bianco tra testo e numero di pagina. Mancando materiale, se l'altezza non risulta sistematica si può usare un filetto di materiale per il controllo riducendolo all'altezza del pacco (v. esempio). Nell'impostazione della forma i pacchi si porteranno poi sempre a righe intere.

5. Studio della pagina base. Se un libro contiene pagine composte interamente con carattere di corpo diverso da quello del testo, si cercherà di ottenere l'altezza viva più vicina all'altezza normale; per ottenere l'altezza regolare si modificherà lo spessore della riga morta, che, in simili casi, converrà mettere al piede, per avere sempre a registro la prima linea di ogni pagina.

NORME PRATICHE D'IMPAGINAZIONE

<p>tatori o di viaggiatori, si quali veniva sempre accordata l'eta accogliente, la forza che conteneva in se, di temperanza dell'osservanza scrupolosa e quasi religiosa del diritto d'asilo e dell'ospitalita; inoltre i «trovatori», specie di poeti vagabondi, e i «quellari», venivano ogni tanto a darsi convegno e a le questioni dei loro atti owerati. Costavano un divago anche le cerimonie che accompagnavano l'investitura dei nobili all'inizio della loro carriera e per il passaggio dall'uno all'altro grado della gerarchia feudale. Il feudatario di minor grado doveva infatti prestare omaggio a quello più elevato inginocchiandosi davanti a lui e giurandogli fedeltà sul Vangelo e su reliquie di Santi, di fronte alla famiglia e alla corteo armata del suo signore, in altro simbolo del potere che gli veniva affidato. Più grande erano naturalmente le formalità che accompagnavano l'investitura dei feudatari maggiori, dall'imperatore. Vescovi ed altri prelati assistevano alla cerimonia apponendo la garanzia della loro presenza e delle forme religiose che l'accompagnavano.</p> <p>Cod tempo accadeva poi che anche molti vescovi e abati, essendo possessori di vasti territori in forza di lasciti o di donazioni, diventavano essi stessi</p> <p>la lotta tra i Comuni e l'Impero</p> <p>Raggiunta che ebbe una certa maturità, i Comuni si trovarono fatalmente in contrasto con l'Impero. Ne nacque una dura lotta, che doveva influire grandemente sull'aspetto e sullo sviluppo nazionale della vita comunale, perché l'Impero, pur denominandosi romano, era praticamente in mano di sovrani stranieri. Il Comune, consapevole ormai della propria forza e sentendosi capace di compiere da se tutte le funzioni non solo economiche e sociali, ma anche politiche, richiese dall'interesse del suo popolo, comincio a sentire tale. Qual'ultima, data la sua natura tradizionale e assoluta, non poteva rinviare al suo secolo predominante da ciò la lunga e feroce lotta, nella quale presto altre forze intervennero, tra le quali quella moralmente formidabile del Papato. L'arte fra i Comuni italiani e l'Impero si delineava</p> <p>la terza altera di pagina</p> <p>2 terzi altera di pagina</p> <p>pagina base</p>	<p>VIII</p> <p>LA LOTTA TRA I COMUNI E L'IMPERO</p> <p>Raggiunta che ebbe una certa maturità, i Comuni si trovarono fatalmente in contrasto con l'Impero. Ne nacque una dura lotta, che doveva influire grandemente sull'aspetto e sullo sviluppo nazionale della vita comunale, perché l'Impero, pur denominandosi romano, era praticamente in mano di sovrani stranieri. Il Comune, consapevole ormai della propria forza e sentendosi capace di compiere da se tutte le funzioni non solo economiche e sociali, ma anche politiche, richiese dall'interesse del suo popolo, comincio a sentire tale. Qual'ultima, data la sua natura tradizionale e assoluta, non poteva rinviare al suo secolo predominante da ciò la lunga e feroce lotta, nella quale presto altre forze intervennero, tra le quali quella moralmente formidabile del Papato. L'arte fra i Comuni italiani e l'Impero si delineava</p> <p>la terza altera di pagina</p> <p>2 terzi altera di pagina</p> <p>pagina base</p>	<p>VII</p> <p>BEVANDE ALCOOLICHE</p> <p>Con questa denominazione intendiamo tutti i liquidi usati nell'alimentazione e contenenti alcool. Come gli idrati di carbonio, i liquidi alcoolici forniscono energia, perché l'alcool decomponendosi rapidamente nel nostro organismo, sviluppa calore.</p> <p>Tali bevande prese con discrezione, possono quindi giovare; ma l'abuso è veramente deleterio non solo all'individuo, ma alla razza. Per questa ragione le Autorità sanitarie, a mezzo dei regolamenti e della propaganda igienica, cercano di ridurre al minimo l'uso.</p> <p>Le bevande alcooliche si preparano in vari modi, con la fermentazione delle materie prime, come l'uva e il mosto per il vino, la forza per la birra, le mele per il sidro; con la distillazione di varie sostanze contenenti alcool, con l'aggiunta di zucchero e sostanze aromatizzanti a soluzioni alcooliche, più o meno concentrate, si fabbricano le moltissime specialità di liquori.</p> <p>82</p> <p>altera del testo 2,3, più una linea a causa del righino finale</p>	<p>L'olio di fegato di merluzzo è, non di rado, sofisticato con oli vegetali, di squali e altri pesci, cui si aggiungono tracce di iodio e di ioduri, queste frodi si possono scoprire soltanto con l'analisi chimica.</p> <p>Grassi vegetali</p> <p>Sono liquidi particolari di natura grassa, derivati prevalentemente dal regno vegetale e, in minima parte dal regno animale; hanno un colore giallognolo e densità inferiore all'acqua.</p> <p>Si distinguono secondo l'uso in commestibili, industriali e medicinali.</p> <p>a) Olio d'oliva</p> <p>Tiene il primo posto nell'alimentazione, tra i grassi vegetali; si estrae dai frutti (olive) della pianta dell'olivo, che prospera in tutti i paesi del bacino mediterraneo.</p> <p>Le olive si devono raccogliere a giusta maturazione; perché, se troppo mature, danno più olio ma più scadente, se meno mature rendono un po' meno; però l'olio è migliore.</p> <p>Dopo la raccolta le olive passano alla frangitura, fatta con macine verticali dette frangite, che girano lentamente sopra un giocolo di pietra o abissi, tritando i frutti e riducendoli in una pasta omogenea.</p> <p>95</p> <p>pagina con sottotitoli di diversa importanza</p>
<p>Conoscere le pelli significa fare assorbire alle pelli, convenientemente preparate, sostanze che le rendono impermeabili, pur conservandole morbide ed elastiche.</p> <p>a) Concia al tanino</p> <p>Anticamente si faceva in fosse alternando strati di pelle e strati di polvere taninifera; processo lento che durava parecchi mesi. Oggi, col sistema italiano, si attua la concia rapida, immergendo le pelli in sacche contenenti bagni di estratti taninici, passando gradualmente da soluzioni più deboli ad altre più forti; dopo «cristallazione» in botti piene con bagno taninico concentrato, infine si asciugano in essiccatoi all'aria.</p> <p>L'operazione ha la durata di circa una settimana.</p> <p>b) Concia all'idro</p> <p>Le pelli, generalmente ovine, sono messe a bagno in olio di balena, fuso o di pesce, poi si fanno passare ripetutamente tra rulli (folloni), finché l'assorbimento sia completo. Si ottiene così la pelle sciancata, la cui morbidezza vellutata si integra successivamente tirando un poco le fibre con macchine «smerigliatrici» od a spazzola. Il suo colore originale è beige-falso, ma oggi ve ne sono di</p> <p>2 linee e mezzo</p> <p>2 linee e mezzo</p> <p>160</p> <p>pagina con bianchi modificati</p>	<p>zione si fa pure nella Spagna e nel Portogallo. La produzione mondiale è di circa 850 milioni di q., di cui 7 milioni spettano all'Italia.</p> <p>Il riso vegeta in luoghi paludosi o in terreni artificialmente allagati, durante una gran parte del periodo di sviluppo (risaia).</p> <p>La semina, da noi, avviene nel mese di febbraio e si raccoglie in ottobre.</p> <p>Le spighe, legate in covoni, si lasciano seccare, poi si trebbiano.</p> <p>Con tale operazione però le glumelle non si staccano dai chicchi di riso, perché sono fortemente saldate ai margini. Si ottiene in tal modo, il riso vecchio o rione che, per essere adoperato come alimento, deve subire altre lavorazioni, compiute in stabilimenti detti «piloti». Il rione si libera dalle impurità e pilati. Il rione si libera dalle impurità e pilati. Il rione si libera dalle impurità e pilati.</p> <p>Con successive operazioni di macinatura e lucidatura (in grandi botti rotanti) ne risulta un riso chiaro e lucido, reso brillantissimo, detto anche carolina.</p> <p>Recenti studi hanno dimostrato che il riso</p> <p>2 linee e mezzo</p> <p>2 linee e mezzo</p> <p>55</p> <p>pagina mal tagliata in testa e al piede</p>	<p>Ecco alla prima nota del flauto risponde come un fido di vetro che di minuto in minuto può creare, divenne un capo e vado rimando. Topi d'ogni creatura, e topi ancora, e padri e maldi e figli innumerevoli, grigi, morati, rossi, bruni e gialli...</p> <p>L'uomo si allontanava e i topi lo seguivano danzando, su per una strada, scendevano per un'altra, finché arrivarono proprio in riva al fiume.</p> <p>La flautista si fermò di colpo e, tutti i topi caddero nell'acqua e annegarono. Tutti, tutti, eccetto a galla, attraverso a tutto il fiume, e corse a nascondersi.</p> <p>Allora il flautista ritornò in municipio. Tutto il popolo gridava: «Basta!», batteva le mani. Il sindaco disse che bisognava fare una gran festa, con una enorme fiammata di gioia in mezzo alla piazza grande. E con molta gentilezza pregò il flautista di restare per vedere il fuoco di gioia.</p> <p>«Sì», disse l'uomo — «sarà certo molto bello. Ma, prima di tutto, per piacere vorrei i miei dieci mila fiorini, mi occorrono... affari sono affari!»</p> <p>«Oh!... hum!... hum!...», rispose il sindaco. — Parlate di quella buietta di un momento</p> <p>62</p> <p>in testo taglio di pagina mal fatto</p>	<p>Caminò verso la porta, uscì nella strada e si fermò, poi tornò al flauto alle labbra e cominciò a suonare un'aria, una aria strana. E a un tratto:</p> <p>Ecco alla prima nota del flauto risponde come un fido di vetro che di minuto in minuto può creare, divenne un capo e vado rimando. Topi d'ogni creatura, e topi ancora, e padri e maldi e figli innumerevoli, grigi, morati, rossi, bruni e gialli...</p> <p>L'uomo si allontanava e i topi lo seguivano danzando, su per una strada, scendevano per un'altra, finché arrivarono proprio in riva al fiume.</p> <p>La flautista si fermò di colpo e, tutti i topi caddero nell'acqua e annegarono. Tutti, tutti, eccetto a galla, attraverso a tutto il fiume, e corse a nascondersi.</p> <p>Allora il flautista ritornò in municipio. Tutto il popolo gridava: «Basta!», batteva le mani. Il sindaco disse che bisognava fare una gran festa, con una enorme fiammata di gioia in mezzo alla piazza grande. E con molta gentilezza pregò il flautista di restare per vedere il fuoco di gioia.</p> <p>«Sì», disse l'uomo — «sarà certo molto bello. Ma, prima di tutto, per piacere vorrei i miei dieci mila fiorini, mi occorrono... affari sono affari!»</p> <p>«Oh!... hum!... hum!...», rispose il sindaco. — Parlate di quella buietta di un momento</p> <p>62</p> <p>taglio corretto rimangiando le pagine precedenti</p>
<p>raganale... Non si sentiva nemmeno quel buon odore caldo di gran frangimento, he detta nei mulini. L'altiero maestro era coperto di polvere e il gran gatto magro vi dormiva in cima.</p> <p>La camera da basso aveva lo stesso aspetto di miseria e d'abbandono: un bruto letto, qualche straccio, un pezzo di pane su un gradino della scala, e poi, in un angolo, tre o quattro sacchi rattoppati, donde cadevano dei calceoli e del terriccio biancastro. Ecco il segreto di maestro Cornille! Era quello il gesto che egli alla sera portava in giro per le strade, per salvar l'onore del mulino e far credere che vi si facesse della farina.</p> <p>I ragazzi tornarono piangendo a raccontarmi ciò che avevano veduto. Ne ebbi il cuore spezzato. Senza perdere un minuto, corsi dai vicini, raccontai la strana scoperta e combinasimo che bisognava subito portare al mulino di Cornille tutto il grano che c'era nelle case... E, dopo poco, eravamo tutti lieti, con una processione d'anni carichi di frumento.</p> <p>Il mulino era aperto. Davanti alla porta, maestro Cornille, seduto sopra un sacco di grano, desolato, piangeva, la testa fra le mani. Si era accorto, rientrando, che durante la sua breve assenza, altri era penetrato nella sua casa e aveva scoperto il suo gran segreto.</p> <p>32</p> <p>composizione monotipica eccedente di una linea</p>	<p>«danza nei mulini. L'altiero maestro era coperto di polvere e il gran gatto magro vi dormiva in cima.</p> <p>La camera da basso aveva lo stesso aspetto di miseria e d'abbandono: un bruto letto, qualche straccio, un pezzo di pane su un gradino della scala, e poi, in un angolo, tre o quattro sacchi rattoppati, donde cadevano dei calceoli e del terriccio biancastro. Ecco il segreto di maestro Cornille! Era quello il gesto che egli alla sera portava in giro per le strade, per salvar l'onore del mulino e far credere che vi si facesse della farina.</p> <p>I ragazzi tornarono piangendo a raccontarmi ciò che avevano veduto. Ne ebbi il cuore spezzato. Senza perdere un minuto, corsi dai vicini, raccontai la strana scoperta, e combinasimo che bisognava subito portare al mulino di Cornille tutto il grano che c'era nelle case... E, dopo poco, eravamo tutti lieti, con una processione d'anni carichi di frumento.</p> <p>Il mulino era aperto. Davanti alla porta, maestro Cornille, seduto sopra un sacco di grano, desolato, piangeva, la testa fra le mani. Si era accorto, rientrando, che durante la sua</p> <p>27 linee</p> <p>altera di pagina esalta</p> <p>pagina posta in altera interfogliando, eliminata 1 linea e 1/2 fondo</p> <p>32</p> <p>composizione monotipica</p>	<p>regole della sua politica. Perché la sexatura si poteva scattare, si sciolse dall'offerta subito, e di liberazione, valò da tavola, e seco tutta la rubrica brigata, senza interrompere il discorso. Chissà, si era accorto, in atto contigioso, al frate, che s'era subito alzato con gli altri, gli disse: «ecceci a voi, comandi», e lo condusse in «una sala»</p> <p>101</p> <p>mozzino minimo 1/3 di pagina</p>	<p>sua casa, e con tortura di minacce e percosse, lo costringevano a indicare il tesoro nascosto. Finalmente se n'andavano, erano andati, si sentiva da lontano morire il suono dei tamburi o delle trombe; succedevano alcune ore d'una quiete spaventata; e poi un nuovo maledetto batter di cassa, un nuovo maledetto suon di trombe, annunciava un'altra squadra. Questi, non trovando più da far preda, con tanto più furore facevano sperteco del resto, bruciavano le botti votate da quelli, gli uscì delle stanze dove non c'era più nulla, dove facevano anche alle case, e con tanta più rabbia, minacciando, maltrattavano le persone; e così di paggio in paggio, per venti giorni: che in tante squadre era diviso l'esercito.</p> <p>Colto fu la prima terra del duato, che invasero quei demoni, si gettarono poi sopra Bellano, da là entrarono e si spartirono nella Valassina da dove sboccavano nel territorio di Lacco.</p> <p>577</p> <p>mozzino massimo: 2,3 di pagina</p>

1. **Norme pratiche d'impaginazione.** Impaginare significa ridurre ad uguale altezza i pacchi in colonna; apporre, ove è richiesto, il numero di pagina e collocare al posto dovuto tutte le intercalazioni. Studiata la pagina base, si deve stabilire il bianco da porre sopra il testo, all'inizio del capitolo. Tale bianco generalmente è un terzo dell'altezza di pagina e il titolo va collocato in esso staccandolo, nei formati normali, di 18-20 punti dal testo. La prima pagina di testo inizia sempre con numero dispari.

2. **Norme pratiche d'impaginazione.** Se il titolo del capitolo occupa parecchie linee si possono togliere una ed anche due linee di testo. Il bianco che fa da cornice al titolo del capitolo si modifica ancora se la pagina termina con un capoverso o la seguente risulta con un righino in testa; tuttavia, quando è possibile, si ricorra al rimaneggiamento della composizione. Si stabilisca anche il bianco che deve far da cornice ai titoli subordinati.

3. **Norme pratiche d'impaginazione.** I bianchi stabiliti devono essere mantenuti uniformi sino alla fine dell'opera. Dovendo variane qualcuno, lo si faccia in modo che non si debba notare la modifica apportata. Non si inizi una pagina con la fine di un periodo, anche se il righino è in giustezza piena; si eviti, inoltre, di chiudere la pagina con l'inizio di un nuovo periodo e di lasciare l'ultima linea nelle pagine dispari con divisione finale.

4. **Norme pratiche d'impaginazione.** Per evitare i difetti a cui si è accennato, si cerchi, secondo la convenienza, quando la composizione è monotipica e possibilmente anche quando è monolineare, di far rientrare i righini corti o di farne uscire altri rimaneggiando la composizione. Per la composizione monolineare si togli alle volte una linea dalla pagina, compensando tale perdita interfogliandone la composizione.

5. **Norme pratiche d'impaginazione.** Nei ta-

gli di pagina si deve evitare divisioni incongruenti (per esempio dividere il nome dal cognome, il mese dall'anno, ecc.); evitare di mettere il «due punti» a piede di pagina quando in quella seguente vi fossero versi, spezzetti, ecc., non solo per ragioni di logica, ma anche per ragioni estetiche: infatti una pagina che inizia per esempio con dei versi, quadra male in alto. Si rimedia all'inconveniente rimaneggiando la composizione nelle pagine precedenti.

6. **Norme pratiche d'impaginazione.** Evitare, se possibile, di completare il capitolo con una pagina piena, specie se termina a pagina dispari, per non dare la sensazione della continuazione di esso, e naturalmente anche con pochissime linee tanto da sembrare vuota. Una pagina mozza deve contenere tante linee da occupare almeno un terzo della pagina e da non sorpassare i due terzi (pagina di 6-7 linee di testo, o mancante di 6-7 linee).

452

affare pressante, gli risponderrebbe subito, senz'altre chiacchiere, e sentendolo parlar da sé, giudicherebbe che dovesse essere un uomo sincero. Gli s'accostò, e disse: «di grazia, quel signore, da che parte si va per andare a Bergamo?»

«Per andare a Bergamo? Da porta orientale?»

«Grazie tante, e per andare a porta orientale?»

«Prendete questa strada a mancina; vi troverete sulla piazza del duomo; poi...»

«Basta, signore, il resto lo so. Dio gliene renda merito. E' diviso l'incamminarsi della parte che gli era stata indicata. L'altro gli guardò dietro un momento, e accorrandosi nel suo pensiero quella maniera di camminare, con la domanda, disse tra sé: — o n'ha fatta una, o qualcheuno la vuole fare a lui. —

Renzo arrivò sulla piazza del duomo; l'attraversò, passò accanto a un mucchio di cenere e di carboni spenti, e riconobbe gli avanzi del falo di cui era stato spettacolo il giorno avanti; costeggiò gli scalini del duomo, rivede il forte delle grucce, mezzo smantellato, e guardato da soldati; e tirò dritto per la strada da cui era venuto insieme con la folla; arrivò al convento de' cappuccini; da un'occhiata a quella piazza e alla porta della chiesa, e disse tra sé, sospirando: —

453

456

riuscivano sempre a voler saper qualcosa, il sospetto diveniva quasi certezza. Se non che si rammentava poi anche, in confuso, d'aver, dopo la partenza dello spadaro, continuato a cicolare; con chi, indovinava grillo; di cosa, la memoria, per quanto venisse esaminata, non lo sapeva dire; non sapeva dir altro che

457

d'essersi in quel tempo trovata fuori di casa. Il poverino si smariva in quella ricerca: era come un uomo che ha sottoscritto molti fogli bianchi, e gli ha affidati a uno che credeva il fior de' galantuomini; e scoprendolo poi un imbroglione, vorrebbe conoscere lo stato de' suoi affari: che conoscere? e un

458

lano, al primo viandante la cui fisionomia gli andasse a genio; e così fece.

«Siete fuori di strada, gli rispose questo; e, pensatosi un poco, parte con parole, parte co' cenni, gli indicò il giro che doveva fare, per rintracciare sulla strada maestra. Renzo lo ringraziò, fece le viste di far come

459

Il disegno era più facile da concepirsi che da eseguirsi. La conclusione fu che, andando così da destra a sinistra, e, come si dice, a zig zag, parte seguendo l'altre indicazioni che si faceva coraggio a pescar qua e là, parte correggendole secondo i suoi lumi, e adattandole al suo intento parte lasciandosi

460

testanti, perché si ritrovò che aveva sincerità e onestà. I soli ad avvertirlo furono i pochissimi ma chiassosi moderati italiani (che però saggiamente si attingevano per imparare ciò che non sapevano), e i suocernati diffidenti inesperti; ma oggi, per fortuna, gli uni e gli altri sono scomparsi.

Guidato dagli stessi principi, ho poi pubblicato altri lavori su Flavio Giuseppe, sulla vita di Gesù Cristo e sull'apostolo Paolo, che sono in realtà una prosecuzione del presente lavoro. Quasi un secolo fa, in Francia, fece altrettanto il Roman, che pubblicò una trilogia sulla storia d'Israele, Gesù Cristo e Paolo, secondo principi del tutto diversi. Astruendo dai principi, l'idea della trilogia è giusta: si tratta, infatti, di una catena composta di vari anelli, e come la catena non potrà essere valutata se non in relazione ai singoli anelli, così gli anelli hanno il loro pieno valore storico in relazione alla catena.

1811

mozzino che sopporta il numero di pagina

461

GIULIO VERNE

I FIGLI DEL CAPITANO GRANT

con illustrazioni di EMILIO CATTINON

SOCIETÀ EDITRICE DEBOLMINOPQRS

pag. 2 del cartesino

462

1. Numeri di pagina. Il numero di pagina è un elemento necessario per tutti i libri. Vi sono però dei fascioletti di scarsa importanza che ne sono privi. Il corpo può essere quello del testo, o inferiore. Il numero si può collocare tanto in testa che al piede della pagina. Rispetto al tracciato esso va sempre fuori, e viene considerato come bianco. Nei volumi aventi numerazione in testa, non portano il numero le pagine di inizio della prefazione, dell'introduzione, dei capitoli a capo pagina; delle appendici, degli indici, ecc.

2. Numeri di pagina. Non portano numero di pagina le pagine bianche, l'antiporta, il frontespizio, la proprietà, la dedica, gli occhielli e, quando sono poche e isolate, le illustrazioni a pagina piena. Riportiamo qui alcuni dei più comuni sistemi di numerazione. Se vi è la numerazione a piede di pagina, in libri che non sono di consultazione, c'è chi usa togliere il numero al mozzino di fine capitolo quando questo non si estende oltre ai 2/3 della pagina.

Per edizioni di lusso o comunque non normali, vi è possibilità di variazione.

3. Numerazione romana. I principi del libro generalmente hanno numerazione propria (romana) perché tali parti generalmente vengono compilate dopo l'impaginazione del testo, o perché, risultando assai voluminose, si vogliono distinguere dal testo, oppure perché il libro appartiene ad una collana con particolare impaginazione. I principi devono essere formati da almeno un cartesino o da multipli di esso.

4. Numerazione romana. Si ricorre a questa numerazione: 1. dovendo inviare il frontespizio alla SIAE per la timbratura o all'Autore per la firma, conviene maneggiare un solo cartesino o ottavo; 2. quando il solo frontespizio è a due colori si stampa un cartesino o un ottavo a parte, utilizzando così una macchina più piccola; 3. quando si teme che l'opera non incontri il favore del pubblico, si cambia allora copertina, frontespizio, presentando il libro con nuova veste esteriore.

esuberanza, una preparazione ad attività più serie della vita adulta, un risveglio di condotte precedenti ed anche un'evacuazione del conflitto e dall'imitazione. Forse esso è tutto questo cose, secondo i momenti. Comunque dai fanciulli e dagli adolescenti è giudicato un'attività interessante, in quanto procura soddisfazione e appagamento di bisogni fondamentali (esperienze, attività, partecipazione), e offre una liberazione dalle restrizioni, dagli obblighi e dalle pressioni sociali. Per questo è da ritenersi anche un'attività piacevole che dà una sensazione di benessere e serve ad innalzare momentaneamente il soggetto sopra il livello di restrizioni imposte da una civiltà complessa. Anche nel caso di un gioco organizzato — di calcio, di palla a canestro, — che comporta l'osservanza di regole, la restrizione imposta altro non riguarda che le condizioni necessarie per lo svolgimento della partita, più che l'attività in sé. Tuttavia quanto maggiore è il numero delle regole del gioco, e tanto più la restrizione aumenta, sicché il gioco finisce per diventare un lavoro.

Fra gli interessi dei fanciulli e degli adolescenti corrono differenze evidenti; gli interessi degli adolescenti si accostano sempre più a quelli degli adulti e si distaccano da quelle che

a quelli degli adulti e si distaccano sempre più da quelli dei fanciulli. Il fatto fu messo in evidenza da numerosi studi.

%	Attività	Fanciulli			
		10	12	14	16
45	Arrampicare	100	76	31	7
50	Gioco del cow-boy	100	42	10	0
51	Naufragio	100	67	29	5
10	Ladri e carabiniere	100	37	5	0
14	Fare gente	100	79	36	0
12	Soldati	100	33	9	0
7	Mosca cieca	100	43	14	0

Gli adolescenti preferiscono giocare in partite che impegnano due persone ed anche più, ma siano competizione, e non accettano i giochi che di solito interessano i bambini; in altre parole essi denotano tendenza ad attività di natura più sociale. La tendenza a giochi organizzati raggiunge la massima espressione durante l'adolescenza e diminuisce lievemente coll'approssimarsi della maturità, scompare l'interesse per le varie gare ed attività rimangono sempre accettati. Si nota infine un deciso mutamento verso attività godibili per imitazione interiore e un distacco da quelle che

linee fuse sul corpo 9

tot. punti 264

73

L'economia comunale

Il fenomeno dell'artigianato ci spiega e chiarisce la formazione e lo svolgimento della vita comunale, basata sopra un complesso di attività che nei secoli precedenti erano state trascurate, e che dovevano invece stare alla base della nuova economia. L'artigiano che lavora e produce mettendo nel proprio compito tutto il proprio ingegno e il proprio orgoglio; il commerciante che, spesso tra disagi e pericoli non lievi, si occupa di collocare nei paesi vicini o lontani la merce prodotta, diventano elementi preziosi della generale prosperità. Il lavoro manuale, prima disprezzato, diventa onorato, anche perché si perfeziona e progredisce. L'artigiano con la pratica del suo mestiere, coi segreti di fabbricazione e di lavoro che la sua Corporazione gli garantisce, con la collaborazione dei suoi compagni — che gli assicurano assistenza e protezione in ogni circostanza della vita, si sente ormai un personaggio importante, ma sente anche che questa sua importanza è connessa con la bontà della sua produzione e con l'entità del profitto che se ne ricava. L'artigiano insomma diventa elemento primario della vita cittadina in quanto il fattore economico è in essa predominante, e il Comune tende sopra tutto ad arricchire.

140

LOTTA FRA COMUNI E IMPERO

Raggiunta che ebbero una certa maturità, i Comuni si trovarono fatalmente in contrasto con l'Impero. Ne nacque una dura lotta, che doveva influire grandemente sugli aspetti e sugli sviluppi nazionali della vita comunale, perché l'Impero, pur denominandosi romano, era praticamente in mano di sovrani stranieri. Il Comune, consapevole ormai della propria forza e sentendosi capace di compiere da sé tutte le funzioni non solo economiche e sociali ma anche politiche, richieste dall'interesse del suo popolo, cominciò a sentire come un peso inutile la tutela dell'autorità imperiale. Quest'ultima, data la sua natura tradizionale e assolutista, non poteva rinunciare al suo secolare predominio; da ciò lunga e fiera lotta, nella quale quasi moralmente formidabile del Papato. L'urto fra i Comuni italiani e l'Impero

141

CAPITOLO VII

MATERIALI DA COSTRUZIONE

Comprendiamo con questo nome tutti quei materiali, naturali o artificiali, che si impiegano nella costruzione delle case e, in generale, nei lavori edili di qualsiasi genere.

Questi materiali sono innumerevoli; noi ci limiteremo ad una breve rassegna dei più importanti e di maggior consumo.

Le più comuni e note sono di natura silicea e calcarea; nella scelta di tali pietre si tiene soprattutto conto della resistenza alla pressione ed agli agenti meteorici.

1. Pietre da costruzione

GRANITO - Appartengono a questo tipo di rocce composte, di origine eruttiva, parecchie varietà conosciute con nomi diversi. Nel granito sono distinguibili ad occhio nudo i singoli componenti

CAPITOLO XIII

COLONIALI E DROGHE

1. Coloniali

Si usa dare il nome di coloniali ad alcune categorie di derrate non di produzione normale in Europa, ma che si coltivavano e preparavano nelle varie Colonie, appartenenti a Stati europei.

I coloniali si possono considerare come alimenti indiretti, non per il loro valore nutritivo (nella maggior parte) è nullo, ma perché hanno un'azione stimolante e digestiva, oppure col loro aroma rendono più gradevoli e appetibili i vari alimenti.

Caffè

Il caffè proviene dai semi contenuti nei frutti di una pianta originaria dell'Etiopia (Caffè), che cresce allo stato selvatico; oggi la sua coltivazione è estesa in molte regioni calde dell'Africa, Arabia, India, America centrale e meridionale. Le piante del caffè sono alberelli dell'altezza media da 4 a 6 metri, si dispongono in filari e si potano in modo

292

Con la fermentazione, il miele si trasforma in un liquido alcoolico, detto idromiele, conosciuto fin da remoti tempi e oggi ancora molto usato in Russia.

forme commerciali sono: liquori, verghé, fili, piastre ecc. oppure in sottili fogli (impiegati nella decorazione).

18. Platino (Pt)

Si trova unicamente allo stato nativo, in granelli e ciottolini in giacimenti alluvionali nei monti Urali, in Australia, in America. È un metallo malleabile e duttilissimo, non si altera, come l'oro, è immutato solo dall'acquaragia.

La resistenza agli acidi e la poca fusibilità (1750°) lo rendono adatto a costruire capsule e crogiuoli, trova inoltre impiego in alcune combinazioni chimiche, come catalizzatore e in laboratori di fisica per la confezione di parti di strumenti scientifici.

Si usa anche per montatura di gioielli.

CAPITOLO VI

LEGHE ED AMALGAME

1. Generalità

I prodotti risultanti dall'unione di metalli diversi prendono il nome di leghe, e si ottengono generalmente per via di fusione. Non si tratta di semplici miscele, perché i metalli costituenti una lega per-

89

PARTI II

MERCEOLOGIA

CAPITOLO I

NOZIONI INTRODUTTIVE

1. Concetto di merceologia - La merceologia si occupa delle merci; suo compito è quindi lo studio di tutti i prodotti che sono oggetto di commercio.

Tali prodotti possono essere di origine animale, vegetale e minerale, a cui si devono aggiungere i prodotti sintetici.

La merceologia ne studia la provenienza, le proprietà, le caratteristiche, le qualità, le differenze, le trasformazioni industriali, l'impiego, negare le merci dai paesi di origine a quelli di consumo; ne esamina, sia pure rapidamente, i modi di produzione e di lavorazione, di confezione, di trasporto ecc.

2. Le merci - Noi intendiamo col nome di merce tutto ciò che viene messo in commercio ed è oggetto di compra-vendita. Sono merci tanto i prodotti naturali che sintetici, i quali formano la base del traffico commerciale. Esse servono a soddisfare i molteplici e sempre crescenti bisogni dell'uomo; sono le cose di cui l'umanità vive e si alimenta.

Il numero delle merci si potrebbe dire infinito; poiché ogni giorno se ne producono di nuove, dovute soprattutto ai pro-

31

pagine con titolo della parte, capitolo e paragrafo

1. Pagine di testo con intercalazioni. Le intercalazioni si staccano dal testo con bianchi variabili, a seconda se il libro è di lusso o commerciale, in rapporto al formato, alla giustezza, all'interlineatura e al corpo del testo. La somma dei bianchi aggiunti alle intercalazioni deve dare in punti l'altezza delle linee di testo mancanti nella pagina. Se l'intercalazione è costituita da versi, tabelle, specchietti, il bianco superiore deve essere minore di quello sottostante, perché l'intercalazione è strettamente legata al testo che precede.

2. Pagine di testo con titoli. Le suddivisioni di un'opera possono essere le seguenti: parte, libro, sezione, capitolo, paragrafo, articolo. Se l'Autore ha preparato con cura l'indice, dalla sua consultazione sarà facile stabilire e proporre tra loro i titoli; in caso contrario conviene esaminare attentamente l'originale. I titoli di pari importanza si compongono con caratteri e disposizione uguali; quelli di minore importanza con caratteri meno appariscenti. Le parole parte, capitolo, sono subordinate al titolo che segue.

3. Pagine di testo con titoli. Le suddivisioni: parte, libro, sezione e capitolo, ordinariamente si collocano centrate e senza il punto; spesso con i titoli principali si fanno degli occhietti. I sottotitoli si possono mettere in linea a sé in principio di linea con o senza capoverso, a sommario, o al fondo della linea; a volte (esempio 2) si collocano nella stessa linea del testo, separandoli da esso con trattino o rigato.

4. Pagine di testo con titoli. I titoli principali, a volte, possono far da frontone. In questi casi se nell'impaginazione qualche sottotitolo capitasse in testa di pagina non deve essere preceduto da alcun bianco, se il titolo di cui si è parlato allinea con la prima linea delle pagine di testo. Negli altri libri, generalmente, si fa precedere al titolo, disposto a frontone, un po' di bianco.

5. Pagine di testo con titoli. I bianchi che fanno da cornice ai titoli si devono mantenere uniformi; più il titolo è importante e più devono essere abbondanti tali bianchi. I titoli principali, quando si susseguono entro pagina, capitando a una certa altezza nella pagina stessa devono essere preceduti da almeno un quarto delle linee di una pagina normale; capitando in basso siano seguiti almeno da altrettante linee.

<p>goni, dando un liquido vischioso ed attaccaticcio; altre sono insolubili (es. la gomma arabica) ed a contatto dell'acqua rigomano, formando una specie di mucillagine.</p> <p>Gomma arabica</p> <p>Questa gomma si ricava dalla corteccia di diverse specie di acacie, che crescono specialmente nell'Arabia, in Africa, nell'India ed in Australia. Secondo la provenienza, il colore e la grossezza, si hanno numerose varietà commerciali. In generale, la gomma arabica si presenta in piccole masse tondeggianti, di colorito leggermente ambro, fino al bruno. Le qualità migliori si usano in farmacia e pasticceria; le altre si impiegano soprattutto come materiale adesivo, per dare l'appetto ai tessuti e per fare la pasta dei fiammiferi.</p> <p>Gomma adragante</p> <p>È questa una gomma insolubile nell'acqua, con la quale rigoma formando una densa mucillagine. Si ottiene da alcune leguminose della Grecia e dell'Asia Minore, in parecchi tipi (laminette, pezzi vermiformi, ecc.), secondo la provenienza. Serve in farmacia, nella stampa e tintura dei tessuti, a fare appretti e nell'industria delle pelli.</p> <p>122</p>	<p>apporta un aumento di resistenza e conferisce ai prodotti tessili un aspetto che si avvicina, anche per caratteristiche, ai misti di cotone e lana.</p> <p>Canapa verde 3 linee</p> <p>Si ottiene da varietà scadenti di canapa; le piante vengono stigliate direttamente, senza passare alla macerazione. I filamenti ricavati da questa stigliatura in verde, oltre a presentare una buona tenacità, hanno il vantaggio di costare poco; si usano perciò nell'allestimento di cordami, tele da sacco, oppure in sostituzione della iuta e come materia prima nella preparazione della canapa fioca.</p> <p>Stoppa di canapa 2 linee</p> <p>Questo cascame, proveniente dalla lavorazione della canapa (stigliatura e pettinatura), che prima veniva molatamente utilizzato, conserva ancora tenacità e robustezza eccellenti molto superiori a quelle della iuta, prodotto che importiamo dall'India. La stoppa, convenientemente sflocata, viene sottoposta a nuova filatura oppure si mescola con la iuta; i tessuti risultanti da questa misce sono molto più forti rispetto a quelli di pura iuta. Oltre a ciò l'importazione della stoppa, per il nostro consumo, resta sensibilmente ridotta.</p> <p>127</p>
--	---

<p>con ingredienti vari, appositamente studiati e sperimentati, e l'agro-vinil il cui effetto è quello di rendere solubili i sali minerali del terreno, in modo che possano venire assorbiti ed assimilati dalle piante. Non è propriamente un concime, ma un energetico catalizzatore nell'agevolare la solubilità di sali inerti o poco attivi del terreno.</p> <p>CAPITOLO X 23 p. COMBUSTIBILI E CARBURANTI 6 p. 16 p. 35 p.</p> <p>In senso merceologico dicasi combustibili tutti quei materiali atti a bruciare con relativa facilità, senza sviluppare gas nocivi alla salute od irrisparabili e che non siano di costo troppo elevato. Il valore dei combustibili è determinato da fattori diversi, ma il più importante è dato dal potere calorifico, ossia dal numero di calorie che sviluppa 1 Kg. di combustibile.</p> <p>Rammentiamo, dalle nozioni studiate in fisica, che una caloria (grande) corrisponde alla quantità di calore necessaria per elevare di un grado la temperatura di 1 Kg. d'acqua.</p> <p>Così, ad esempio, diciamo che l'antracite ha il potere calorifico di 8000 calorie se 1 Kg. di tale</p> <p>30</p>	<p>CAPITOLO XXI 23 p. FIBRE TESSILI ARTIFICIALI 6 p. 16 p. 45 p.</p> <p>La produzione e la lavorazione delle fibre, che hanno assunto la denominazione internazionale di rayon, ha raggiunto in Italia uno straordinario sviluppo.</p> <p>Una falange di chimici con alle dipendenze delle nostre moderne ed attrezzatissime fabbriche per studiare e sperimentare i procedimenti più adatti allo scopo, migliorare le caratteristiche di questo filato e renderlo più economico. E su questo punto, già si sono realizzati meravigliosi progressi: i filati di rayon hanno acquistato maggiore robustezza, elasticità e morbidezza; offrono maggiore resistenza al lavaggio ed allo sfregamento, per cui sovente col semplice sussidio della vista e del tatto, non si distinguono dalla seta.</p> <p>Elemento di partenza per la fabbricazione del rayon è la cellulosa, idrato di carbonio, che costituisce la parte solida preponderante delle cellule e dei tessuti vegetali. Tutte le piante contengono cellulosa, in percentuale variabile; ma alla produzione del rayon serve la cosiddetta cellulosa</p> <p>47</p>
--	---

1. **Pagine di testo con titoli.** Se nell'impaginazione un sottotitolo viene a cadere a una certa altezza nella pagina, lo si faccia precedere da non meno di 3-4 linee di testo; se invece viene a trovarsi in basso, lo si faccia seguire da non meno di 3 linee. Se si stabilisce di disporre in fin di linea i sottotitoli, quelli brevi che seguono un righino corto che non incrocia con esso devono essere preceduti da un bianco inferiore di una linea al normale, come si può vedere nell'esempio.

2. **Pagine di testo con titoli.** Quando un titolo centrato breve è preceduto da testo conclusivo con un righino corto, bisogna usare l'attenzione a cui si è accennato a pagina precedente; la differenza con quelli preceduti da righino lungo si può osservare negli esempi qui illustrati; si confrontino anche con quelli precedenti. Se invece il righino raggiunge, o quasi, l'inizio della prima linea del sottostante titolo, allora si pone il bianco solito.

3. **Pagine di testo con titoli.** In un'impaginazione avente i titoli principali susseguentisi entro pagina, i bianchi che si mettono in testa al primo capitolo corrispondono sempre, pressappoco, a un terzo dell'altezza di pagina; quelli invece che si devono porre sopra i capitoli seguenti che capitano in testa di pagina, devono corrispondere, all'incirca, a quelli che si pongono sopra ai medesimi, quando questi capitano entro pagina.

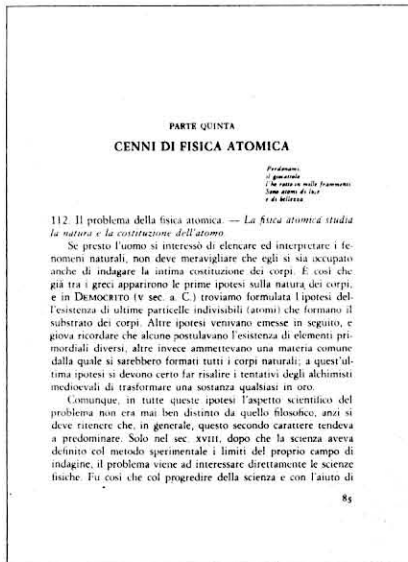
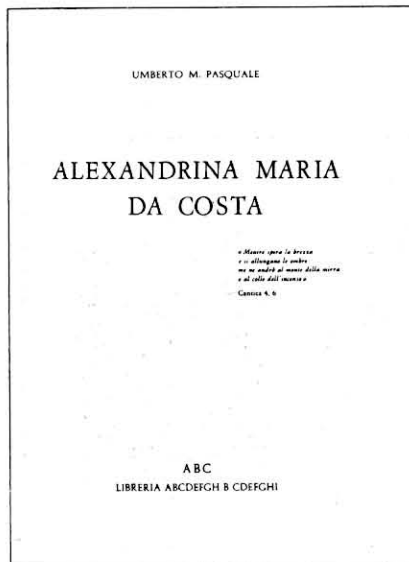
4. **Pagine di testo con titoli.** Nell'impaginazione con titoli susseguentisi entro pagina (v. esempi precedenti) conviene lasciare pagina mozza quando il nuovo titolo, seguito dal testo indispensabile, non può essere contenuto in essa. Tuttavia queste pagine non devono risultare mancanti più di 2-3 linee. Se i sottotitoli composti nella stessa linea del testo capitano a piede di pagina, devono essere preceduti da una linea di bianco e seguiti almeno da una di testo.

5. **Pagine di testo con titoli.** Illustriamo qui solo due esempi con titolo a disposizione libera. Nel secondo esempio la composizione, risulta ridotta in giustezza all'inizio del capitolo. Lo studio preventivamente fatto e le indicazioni unite all'originale, fanno sì che il linotipista o il tastierista compungano per ogni inizio di capitolo quel determinato numero di linee in giustezza ridotta.

<p>alla vita dell'innocente e pur delicato agronaggio commerciale.</p> <p>Nelle cose, sommarariamente esposte, noi abbiamo voluto dare una semplice, elementare, ma nello stesso tempo chiara e precisa indicazione del vasto campo della merceologia.</p> <p>CAPITOLO V 5 linee di bianco NOZIONI SUI METALLI</p> <p>Dalla chimica abbiamo appreso che i metalli sono quegli elementi i cui atomi, a contatto dell'acqua, o non reagiscono o formano le basi.</p> <p>Inoltre i metalli sono elementi per la maggior parte a valenza variabile e quando funzionano con la valenza più bassa, dimostrano un comportamento prettamente metallico (danno cioè origine a basi o ossidi basici); quando invece funzionano con la valenza più alta si comportano come metalli (danno cioè origine ad ossidi), i quali, combinandosi colte basi formano dei sali.</p> <p>Alcuni metalli (ferro, nichel, cobalto) sono attirati dalla calamita e si dicono magnetici; altri (rame, rame, piombo, stagno ecc.) non sono attirati e si dicono diamagnetici. Molti metalli, come vedremo, hanno la proprietà di unirsi tra loro</p> <p>44</p>	<p>gato nella fabbricazione di saponi per conferire loro elasticità, per la conservazione delle uova (immersione in una soluzione al 5-8%) ecc.</p> <p>Concludendo il saggio, in combinazione con diversi metalli (alluminio, calcio, magnesio, sodio, potassio ecc.) di origine a numerosi sali, i quali costituiscono la parte preponderante della crosta terrestre.</p> <p>CAPITOLO III 5 linee di bianco CENNO SUGLI AGGRESSIVI CHIMICI</p> <p>Crediamo opportuno di avvertire ora brevemente gli aggressivi chimici, detti comunemente gas, ebbene si presentino anche sotto lo stato liquido e solido, i quali costituiscono una delle minacce più gravi contro la popolazione, specie dei soggetti centri urbani. Possiamo affermare che la guerra chimica è nata durante il primo conflitto mondiale (1914-1918). I tentativi fatti in precedenza non ebbero praticamente alcuna efficacia, per lo scarso ed incerto sviluppo della chimica industriale dei tempi passati. I progressi realizzati in questi ultimi decenni sbucarono nel largo ed intatto impiego di gas letali, fatto durante la prima guerra mondiale. Basta ricordare che una sola nube di cloro e fosgene, il 29 giugno 1910, a San</p> <p>207</p>
--	--

<p>pure le piume per imbottire cuscini e materassi. Sono particolarmente ricercate come ornamento (cappelli da signora), le penne delle ghi e della coda dei grandi uccelli rapaci, dei pappagalli, uccelli lira, del paradiso, uccelli mosca, pavoni, aironi (le cui penne filamento del dorso si chiamano aigrette quando sono bianche), i fagiani, ecc., ma soprattutto le penne dello struzzo africano.</p> <p>Penne assai belle fornisce pure lo struzzo americano, che si usano per ombrelloni e ventagli di gran lusso.</p> <p>Come piume morbide da imbottitura (oltre quelle più comuni dei gallinacci), sono molto pregiate quelle di alcuni palmipedi (anitre, oche, cigni, ecc.). Con la morbidissima penna del cigno, si preparano ottimi piumini da copria.</p> <p>Prima di essere adoperate le piume vengono sgrassate, lavate, imbianchite oppure tinte con colori di anilina e finalmente arricchite, lucidate e rifinite. L'industria delle piume, prima della grande guerra, si poteva dire accentrata a Parigi.</p> <p>170</p>	<p>CAPITOLO XIV 5 linee di bianco COLORI E MATERIE COLORANTI</p> <p>Occorre anzitutto distinguere i colori dalle sostanze coloranti o tintorie.</p> <p>I colori sono materie inorganiche naturali, od artificiali, insolubili e servono in pittura per ricoprire con uno strato adesivo tele, pareti, tavole, ecc. Vengono quindi stemperati in acqua pura o con l'aggiunta di colla o d'altre sostanze gomose, per adattare l'aderenza agli oggetti (colori ad acquerello, a pastello) od anche in olio essiccativo (colori ad olio), ecc.</p> <p>Le sostanze coloranti derivano da prodotti di origine organica, sia naturali (animali e vegetali), che sintetici (derivati del catrame); sono solubili e si adoperano per tingere fibre, filati, tessuti ed altri svariati articoli. Esse non ricoprono, ma penetrano intimamente e si fissano negli oggetti, modificando il loro comportamento alla luce.</p> <p>Colori rossi — Il cinabro (solfuro di mercurio) ha colore rosso vivo e si impiega tantop</p> <p>171</p>
--	---

<p>il volo</p> <p>CAPITOLO UNDICESIMO 5 linee di bianco di un angelo</p> <p>Quella sera Tom non si credeva. Stese una coperta sulla terrazza della veranda, vi si sedette appoggiando le spalle al muro, e contemplando il cielo denso di stelle, pregò. Per non dormire vagò di pensiero in pensiero, ma soprattutto rifletté sull'imatura fine della sua padroncina e sull'infelicità del signor Agostino.</p> <p>Miss Ofelia, ispezionando la casa, lo vide e gli disse meravigliata:</p> <p>— Tom, che novità non questa?</p> <p>— Miss Ofelia, perdonate... ma... l'ora si avvicina ed io voglio essere pronto.</p> <p>— Vi ha detto di sentirsi peggio?</p> <p>— No, Miss Ofelia, un Angelo l'ha avvertito che una notte, dopo l'incantesimo, verrà lo sposo a prenderla.</p> <p>In un'altra circostanza, la buona signorina avrebbe riso dell'ingenuità dello schiavo, ma purtroppo molti segni paleavano l'avvicinarsi del triste evento, e quelle parole aumentavano la sua apprensione.</p> <p>125</p>	<p>CAPO ONDECIMO 5 linee di bianco deboleza senza appoggio</p> <p>Trascorsi alcuni giorni di profondo e sincero cordoglio, in casa Salmi-Oliver si cominciò a sentire la mancanza di una guida.</p> <p>La signora Maria, abituata a curare solo se stessa, ora che era costretta a discutere di affari si adoperava per occuparsi delle necessità giornaliere, si sentiva smarrita, oppressa, irritata.</p> <p>Nelle notti era veramente insuonata e veramente penosa, passava di progetto in progetto per sistemare il suo domani, ma l'incertezza a cui si era abbandonata per troppi anni, le rendeva priva d'iniziativa e titubante di fronte a qualunque decisione.</p> <p>A chi rivolgersi per un consiglio, un appoggio?</p> <p>La sua mente oscillava fra la propria famiglia e suo cuginato Alfano.</p> <p>Nella famiglia avrebbe trovato affetto e benessere, ma vincolati ai</p> <p>5</p>
---	--



1. Il frontone o testatina. E' una decorazione che si adatta per determinate opere imitanti lo stile antico e, quando è elaborato in modo particolare, per altre di gusto moderno. Si mette in testa alla prefazione, all'introduzione, a ogni capitolo e all'indice. Il frontone è in genere costituito da disegni adattati dall'artista allo stile del carattere usato e spesso anche al contenuto di ogni singolo capitolo. In quanto alla sua presentazione artistica, c'è la più ampia libertà.
2. Il frontone. Nelle opere classiche, tra frontone e testo vi può essere un bianco di 7-8 linee; in tale bianco si comprende anche il titolo. Quando il frontone è vistoso, il bianco tra esso e il testo deve essere aumentato. Esso si stampa a registro con il testo, non badando ai piccoli particolari che sbordano, ma alla massa dell'incisione. Se i titoli vengono disposti a frontone, si pongano a registro con la prima linea di testo. In alcuni libri di fantasia la vignetta può estendersi anche ai margini laterali.
3. L'epigrafe. E' una citazione, una sentenza o massima in versi o in prosa che talvolta l'Autore

- tore pone come intonazione all'argomento da svolgere; si può trovare sul frontespizio, può seguire oppure precedere il titolo della parte o del capitolo. S'intende che se il titolo della parte, o anche del capitolo, formano occhietto, l'epigrafe sarà collocata in tale pagina.
4. L'epigrafe. Si compone in corpo piccolo, tondo o corsivo, e occupa la parte destra del foglio a circa un terzo della giustezza o poco più. I versi si riportano con la stessa disposizione che hanno nella fonte; se l'epigrafe è in prosa, si usa generalmente comporre a sommario. Se l'epigrafe porta il nome dell'Autore, questo si compone, generalmente in maiuscolo; se vi è anche la fonte da cui essa è stata tolta, si può comporre in corsivo.
5. L'epigrafe. I bianchi con cui si separa l'epigrafe dal titolo e dal testo sono eguali tra di loro e devono corrispondere all'incirca allo spessore del corpo del testo. Il bianco sopra il testo, in questo caso, come si vede, non è più un terzo, ma viene notevolmente aumentato in proporzione dello spazio che occupa l'epigrafe.

CAPILOLO XI DA SANTA CRUZ AL MONTE FITZ ROY

Serie nei porti patagonici - I pozzi petroliferi di Comodoro Rivadavia - Santa Cruz - Violenza del vento patagonico - Prodigio del lavoro italiano nella steppa sconfinata - Pesca dei ceti patagonici - Macca Amarella - Il Rio de las Vueltas in piena - Natale ai piedi del Fitz Roy

punti 15

punti 20

Rivedo dopo tre anni di lontananza, la costa patagonica, le sue brulle e tormentate pianure, che si distendono e dileguano in misteriose solitudini, torno a sentire il vento, il terribile vento patagonico, che sibila al mio orecchio come il canto d'una diadema, risvegliando nella mia mente ricordi lontani ed assopiti di lotte e di battaglie vinte per carpire alle superbe vette andine i loro segreti, le loro più recondite bellezze.

Sono sceso in una bella giornata di sole nel porto di Santa Cruz, il penultimo paesello della costa patagonica, che allinea le sue casette a scacchiera lungo la foce del Rio Santa Cruz, il fiume più grande della Patagonia australe. E con me ci sono le due guide valdostane Luigi Carrel e Giuseppe Pelissier, che ho portate dall'Italia, perché mi accompagnino in queste mie nuove avventurose peregrinazioni fra i monti e i ghiacciai andini a settentrione del monte Fitz Roy.

Undici giorni di prosaico abbiamo impiegato a percorrere il tragitto da Buenos Aires a Santa Cruz, un viaggio che il

171

FILORE TESSILI NATURALI

1. Generalità - 2. Fibre tessili animali - Lana - Lana merino o sordana - 3. Cenni sui petti - 4. Fibre tessili vegetali e minerali.

GENERALITÀ - Per fibre tessili si intendono tutti quei materiali che si possono ridurre e riunire in fili sottili, uniformi, resistenti, di lunghezza indefinita, atti a subire intrecciatura e colorazione. Si distinguono: 1. fibre naturali (animali, vegetali e minerali); 2. fibre artificiali e sintetiche.

Sono fibre animali: la seta, la lana, i peli.

Sono fibre vegetali: il cotone, il kapok (ottenuto dalla peluria che avvolge i frutti di alcune piante), il lino, la canapa, la juta, la rami o ramie, la ginestra e alcune altre di minore importanza (ottenute dallo stelo o fusto); il crine vegetale (ottenuto da radici).

Sono fibre minerali: l'amianto, la lana di vetro ecc.

Le fibre e sint. che comprendono: il rayon, il fiocco, il lanital e le fibre cosiddette interamente sintetiche.

Le fibre di origine animale contengono carbonio, idrogeno, ossigeno ed azoto; sono ricche di proteine e anche di grassi per cui preservano dal freddo (resistenza), bruciano con difficoltà lasciando come residuo un carbone spugnoso e sgradevole odore di corna o piume bruciate; in una soluzione bollente di

26

24 FEBBRAIO. — Partiamo alle 8; è questo il sesto giorno della nostra marcia forata, sarà però il più breve ed il meno faticoso. La distanza che ci separa da Ushuaia, nostra ultima meta, è all'incirca di 20 Km.; il cammino è tracciato da un comodo sentiero (picada), aperto nella foresta in tutto il percorso. Alle 12 abbiamo oltrepassato la costiera occidentale della catena Martial, e comincia ad aprirsi dinanzi a noi il vasto versante di monti che circondano la borgata di Ushuaia. Siamo ormai al termine delle foscaglie, in parte bruciate dagli incendi; all'ultima tocchiamo la spiaggia «vest» della baia Ushuaia, da cui possiamo scorgere a noi vicino le lorde casette di quella così remota popolazione, bene allineate lungo la spiaggia, e sullo sfondo a levante la maestosa piramide del Monte Oliva, la cui acuta vetta sembra ci inviti a un arduo cimento.

Abbiamo percorso in sei giorni 130 Km., di cui più di cento nella foresta; ciò non ostante la nostra salute è ottima e la stanchezza non eccessiva.

CAPO IX USHUAIA E IL MONTE OLIVIA

Ushuaia, sua fondazione e cause che ne determinano lo sviluppo. — Aspettative e divisione dei monti che la circondano a settentrione. — La valle Carhué e la Cordigliera Alvar. — Il Monte Oliva e primo tentativo di scalata. — Nostra felice ascensione.

Ushuaia, capitale del Territorio Argentino della Terra del Fuoco, è il paesello più australe del continente Sud-Americano. Da essa al capo Horn corre appena un grado di latitudine, e

73

l'isola degli Stati è il prolungamento orientale della Terra del Fuoco, da cui è separata dallo stretto Le Maire. Fin verso la seconda metà del secolo scorso nessuna nazione pensava di occupare quest'isola, frequentata soltanto dai cacciatori di foche, e temuta per i suoi frequenti e funesti naufragi. Fu il capitano argentino Luigi Piedrabuena che nei suoi avventurosi viaggi di caccia nei mari australi, si decise di prenderne possesso per il suo paese.

Il 19 febbraio del 1869 sbarcava infatti in una baia dell'isola il personale per la costruzione d'una casetta, che servisse di rifugio ai naufraghi colà gettati dalle tempeste, quindi vi issava la bandiera argentina, salutandola a bordo del suo brigantino «Espejo», con 21 colpi di cannone.

Il 17 aprile del 1884 veniva poi ufficialmente occupata dal Governo argentino con la spedizione del colonnello Augusto Laserra, il quale stabiliva nella baia S. Giovanni di Salvamento, estrema ed est dell'isola, una stazione di salvataggio per i naufraghi con un faro, ed una sottoprefettura marittima. In questa operazione intervennero i primi dieci condannati, tolta dalla penitenziaria di Buenos Aires, alcuni dei quali dovevano compiere in quest'isola la loro condanna. Nel 1889 vi si stabilì anche un presidio militare, trasferito alcuni anni dopo (1902) in porto Cook unitamente alla sottoprefettura marittima, e qui rimase fino all'anno 1906, quando, scoppiata una rivolta fra i detenuti, parte dei quali fuggirono imbarcati su di una goletta di pescatori di foche (lobos), l'isola venne definitivamente abbandonata per il suo clima eccessivamente

95

le stesse orme del mattino. Rientrai più in basso nel fitto strato di nubi sempre immovibile, camminando per tre ore nella neve molliccia e all'una pomeridiana raggiungiamo le prime roccie della cresta Conway. Poco prima le nubi si diradano e appaiono i monti e le valli circoscritte avvolti da una luce pallida e triste, tanto più sgradevolmente sentita, in quanto ci troviamo ancora sotto la forte impressione dei tagliori vivissimi del sole, da cui siamo stati accesi poche ore innanzi sulle vette del Sarmiento. Alle quattro rientriamo sotto le nostre tende, distendendo viva sorpresa nel nostro cuoco con la notizia della compiuta ascensione, avendo egli osservato in tutta la mattinata il cielo coperto da un denso strato di nubi!

23-30 GENNAIO. — I giorni che seguono, ora belli ora piovosi, furono impiegati nel completare i rilievi topografici e le vedute fotografiche, finché la mattina del 30 giunse il cutter «Jupiter», che doveva portarci al fondo del seno dell'Ammiraglio per una breve ricognizione al fiordo Parry, dove doveva aver termine la spedizione.

30

CAPO VI IL MONTE BUCKLAND

Nel Kestrel Sound. — Scoprimento di due nuovi fiordi. — La baia Incanto. — Ascesa nella vicinanza del fiordo Sella. — Il M. Buckland. — Discesa del fiordo Le Aquilon. — Ritorno al porto Incanto.

Dopo quindici giorni di inutile attesa, passati nelle vicinanze del Sarmiento, la mattina del 6 di febbraio, abbandonate le tende Labritto, dirigiamo la prora della nostra lancia al seno Kestrel col fine di esplorare, dal fondo di questo, la catena di monti che dal Sarmiento s'inoltra ininterrotta in direzione dell'Est, con parecchi picchi di notevole altezza, mentre le carte accennano solamente al Buckland, di 1220 m. di altezza.

Il seno Kestrel del canale Maddalena s'interpone per 12 miglia fra due scoscese pareti di montagne, delle quali la più severa e pittoresca è quella a settentrione, che, solcata da rapidi canali, alla cui sommità pendono numerosi ghiacciai, va sfoggiando un grandissimo numero di picchi acummati, alcuni dei quali, isolati, affatto, come torri e castelli, attirano subito lo sguardo del viaggiatore per la singolarità della loro forma.

31

1. Il sommario. Può contenere il sunto del capitolo, riportare i sottotitoli oppure sintetizzare il testo. Si compone in tondo o in corsivo, nella forma a cui dà il nome e in corpo leggermente più piccolo di quello del testo con riantranza uguale a quella dei capoversi. Il sommario si stacca dal titolo con un bianco dello spessore di circa una volta e mezzo quello della linea di testo; tra esso e il testo si pongano 3-4 punti in più. Nell'esempio il corpo del testo è 9/11.

2. Il sommario. Se nel sommario sono riportati i sottotitoli del capitolo, questi si mettano di seguito, separati per esempio dal segno di divisione. Le forme del sommario possono variare anche per un volume impaginato in stile classico, come si può osservare in questo esempio. Per volumi in stile libero, si può variare assai di più e si possono ottenere forme assai originali senza cadere nella stramberia.

3. Il sommario. Quando esso si estendesse

più dell'ordinario, oppure i capitoli fossero impaginati di seguito, bisogna tener presente che non si può completare la pagina appunto con il sommario e iniziare la pagina seguente con il testo. In un caso simile, bisogna cercare di far seguire ad esso almeno 3-4 linee di testo.

4. Il sommario. Il sommario può continuare nella pagina seguente in ognuno dei casi elencati, purché dopo il taglio vi siano almeno 3-4 linee di composizione. In questi casi si faccia attenzione a non dividerlo dove si trova un punto fermo per non trarre in inganno il lettore sulla fine di esso.

5. Il sommario. Quando i capitoli si susseguono entro pagina e un titolo con il relativo sommario capita in basso, non potendo aggiungere ad esso le tre linee di testo di cui si è detto sopra, si deve portare titolo e sommario alla pagina seguente lasciando questa pagina mozza. Conviene allora rimaneggiare la composizione per riempire quanto più è possibile la pagina suddetta perché non stoni con le altre.

<p>aveva sentito raccontare cose grosse che fruganti e dell'interrogazione a cui venivano sottoposti quelli che arrivavano dalla campagna. La strada era deserta, dimoche, se non avesse sentito un rombo lontano che indicava un gran movimento, gli sarebbe parso d'entrare in una città disabitata. Andando avanti, senza saper cosa si pensava, vide per terra certe strisce bianche e soffici, come di neve¹¹¹. Ma ne aveva non poteva essere; che non viene a strisce¹¹², né, per il solito, in quella stagione. Si chinò su una di quelle, guardò, toccò, e trovò ch'era farina. — Grand'abbondanza — disse tra sé: — ci dev'essere in Milano, se strascino¹¹³ in questa maniera la grana di Dio. Ci davan poi ad intendere che la carestia è per tutto. Ecco come fanno¹¹⁴, per tener questa la povera gente di campagna. — Ma, dopo pochi altri passi, arrivato a fianco della colonna, vide, appie di quella, qualcosa di più strano; vide sugli scalini del piedistallo</p> <p>¹¹¹ I teneri ubri — scrive il Ripamonti — cerebano allentati (temperamentum) (Ripamonti, <i>lett. e la strada della città si vedevano biancheggiare come se avesse nevicate</i>).</p> <p>¹¹² Simili osservazioni di Reno e nascosta punto un'osservazione dell'A.</p> <p>¹¹³ Un verbo di eccezionale forza che fa sentire il sarcasmo dello spreco del pane rilevato dal delirio sempre di Reno.</p> <p>¹¹⁴ I ragionamenti filosofici di Reno hanno sempre</p>	<p>certe cose sparse¹¹⁵, che certamente non eran cotte, e se fossero state sul banco d'un fornello, non si sarebbe esitato un momento a chiamarli pani. Ma Reno non ardiva creder così presto a suoi occhi; perché, diamine¹¹⁶, non era luogo da pani quello. — Vediamo un po' che affare è questo, — disse ancora tra sé; — ando verso la colonna, si chinò, ne raccolse uno: era veramente un pan tondo, bianchissimo¹¹⁷, di quelli che Reno non era solito mangiare che nelle solennità. — È pane davvero! — disse ad alta voce¹¹⁸, tanta era la sua meraviglia: — così lo semina in questo paese? in quest'anno? e non si scomodano neppure per raccoglierci, quando cade? Che sia il paese di cuccagna questo? — Dopo dieci miglia di strada, all'aria fresca della mattina, quel po' di pane, insieme con la meraviglia, gli rievaglie l'appetito. — Lo piglio? — deliberava tra sé: — poi l'anno l'anno lascio qui alla discrezione de' cani¹¹⁹, tant'è che ne goda una parte di verità universale che trascende il momento particolare.</p> <p>¹¹⁵ Il Manzoni segue lo sguardo e il cervello del suo personaggio che scopre tutto per gradi, a poco a poco.</p> <p>¹¹⁶ E sempre Reno che parla e ragiona tra sé.</p> <p>¹¹⁷ Ci vedi i suoi occhi agrati.</p> <p>¹¹⁸ La solita velleità espressive che dà la misura e il colore delle sue emozioni.</p> <p>¹¹⁹ Perché i cani se ne servono.</p>	<p>gnoni: «ha ragione quel giovine: son tutte angherie, trappole, impacci: legge nuova oggi, legge nuova.»</p> <p>In mezzo a queste grida, lo sconosciuto, dando all'oste un'occhiata di su, provò, per quell'interrogazione troppo scoperta, disse: «lasciate un po' fare a suo modo: non fate scene¹²⁰».</p> <p>«Ho fatto il mio dovere,» disse l'oste, forte; e poi tra sé: — ora ho le spalle al muro¹²¹. — E prese la carta, la penna, il calamaio, la grida, e il fiasco vuoto, per consegnarlo al garzone.</p> <p>«Porta del medesimo,» disse Reno: — che lo trovo galantuomo¹²², e lo metteremo a letto come l'altro, senza domandargli nome e cognome, e di che nazione sarà, e cosa viene a fare, e se ha a stare un po' in questa città¹²³.</p> <p>«Del medesimo,» disse l'oste al garzone, dandogli il fiasco; e ritornò a sedere sotto la</p> <p>¹²⁰ [Paa munga di scion]. La frase è stanzionalmente suadente, come in dialetto.</p> <p>¹²¹ Anche qui, come già per Fieschi, c'è una e sostanziale in che stanzionalmente dove. Vede dire sono.</p> <p>¹²² Bello.</p> <p>¹²³ Naturalmente, non è il racconto della regola comune, ma con sé, nella storia incipiente, a valore del vino.</p> <p>¹²⁴ La caparozza di Reno è grossolanamente arguta, ma cade nel vuoto.</p>	<p>30. — In tal modo, viene a stabilirsi una corrispondenza biunivoca tra i punti P di un piano cartesiano e le coppie ordinate ** (x, y) di numeri reali relativi.</p> <p>Se avremo P (x, y) per indicare che il punto P ha x per ascissa ed y per ordinata. Le coordinate dell'origine O sono x = 0, y = 0.</p> <p>11. — I punti dell'asse delle x sono caratterizzati dall'essere nulla la y, cioè dalla condizione y = 0; mentre i punti dell'asse delle y sono caratterizzati dalla condizione x = 0.</p> <p>12. — Più in generale, i punti di una retta parallela all'asse delle x, che segna l'asse y in un punto di coordinate ordinate a, sono caratterizzati dall'essere uguale a a la y, cioè dalla condizione y = a; mentre, i punti di una retta parallela all'asse y, che segna l'asse x in un punto d'ascissa a, sono caratterizzati dalla condizione x = a.</p> <p>13. — Due punti simmetrici rispetto all'asse delle x, hanno la stessa ascissa e le ordi-</p> <p>* Si chiama <i>cartesiano</i> un piano su cui si stabilisce un sistema di coordinate cartesiane.</p> <p>** Dando coppia ordinata (x, y) si vuole indicare che il primo termine x è sempre preso come ascissa, mentre il secondo termine y come ordinata. Ciò per-</p>
<p>fatte ieri: a un signore di quella sorte! oh che burboni! E la roba che davan contro di lui! Tutte invenzioni: un signor dabbene, puntuale; e lo ho posto dire, che non tutto di casa, e lo servo di panno per le livree della servitù. L'incamminarono dunque verso quella casa; bisognava veder che famiglia, che facce; figuratevi che non passati davanti alla mia bottega; face che, i giudici della Via Crucis non ci son per nulla. E le cose che uscivano da quelle bocche da tarantole gli occhi, se non fosse stato che non tornava conto di farsi scortare. Andavano dunque con la buona intenzione di dare il sacco; ma... E qui, alzata in aria, e stesa la mano sinistra, si mise la punta del pollice alla punta del naso¹²⁵.</p> <p>«Ma?», dissero forte tutti gli ascoltatori.</p> <p>«Ma,» continuò il mercante, «trovarò la strada chiusa con travi e con carri, e dietro quella barriera, una bella fila di michietti, con gli archibugi spianati, per riceverli come si meritavano. Quando videro questo bell'apparato... Cosa avreste fatto voi altri?»</p> <p>«Tornare indietro.»</p> <p>«Sicuro; e così fecero. Ma vedete un poco se non era il demonio che li portava. Non sul Corduso, vedete il quel forno¹²⁶, che, se nel getto c'è più calore che in tutte le chiese, potreste chiederlo il mercante vero¹²⁷.»</p> <p>¹²⁵ Il verbo al presente</p>	<p>fin da ieri, avevano voluto sciecare; e cosa si faceva in quella bottega? si distribuiva il pane agli avventori; c'era de' cavalieri, e for di cavalieri, a invigilare che tutto andasse bene; e costoro (avevano il diavolo addosso) vi dico, e poi c'era chi gli azzeccava, costoro, dentro come disperati; piglia tu, che piglia anch'io: in un batter d'occhio, cavalieri, fornai, avventori, pani, banco, madie, casse, sacchi, frulloni, crusca, farina, pasta, tutto sottosopra¹²⁸».</p> <p>«E i michietti?»</p> <p>«I michietti avevano la casa del vicario da guardare; non si può cantare, e portar la croce. Fu in un batter d'occhio, vi dico; piglia piglia; tutto ciò che c'era buono a qualcosa, fu preso. E poi tornò in campo quel bel ritrovato di ieri, di portare il resto sulla piazza, e di farne una fiammata. E già cominciavano¹²⁹, i mangioli, a tirar fuori roba; e l'avverio di lungo ran- quel po' di mondo ideale, dove il racconto con eroi: feticciamente costruito in dette immediate: quando capitolò, pare sul punto di andare a male, dissenso che il Manzoni non ardiva creder così presto a suoi occhi; perché, diamine¹³⁰, non era luogo da pani quello. — Vediamo un po' che affare è questo, — disse ancora tra sé; — ando verso la colonna, si chinò, ne raccolse uno: era veramente un pan tondo, bianchissimo¹³¹, di quelli che Reno non era solito mangiare che nelle solennità. — È pane davvero! — disse ad alta voce¹³², tanta era la sua meraviglia: — così lo semina in questo paese? in quest'anno? e non si scomodano neppure per raccoglierci, quando cade? Che sia il paese di cuccagna questo? — Dopo dieci miglia di strada, all'aria fresca della mattina, quel po' di pane, insieme con la meraviglia, gli rievaglie l'appetito. — Lo piglio? — deliberava tra sé: — poi l'anno l'anno lascio qui alla discrezione de' cani¹³³, tant'è che ne goda una parte di verità universale che trascende il momento particolare.</p> <p>¹²⁸ Il Manzoni segue lo sguardo e il cervello del suo personaggio che scopre tutto per gradi, a poco a poco.</p> <p>¹²⁹ E sempre Reno che parla e ragiona tra sé.</p> <p>¹³⁰ Ci vedi i suoi occhi agrati.</p> <p>¹³¹ La solita velleità espressive che dà la misura e il colore delle sue emozioni.</p> <p>¹³² Perché i cani se ne servono.</p>	<p>30</p> <p>di Sebeto: di che vedendo la Ninfia che io mi alligera, mandò fuori un gran sospito, e tutta persona ver me volgendomi, mi disse: «Omai per te puoi andare...» e così detto, disparve, ne più si mostrò agli occhi miei. Rimasi in quella soluzione tutto pauroso e trasto, e vedendomi senza la mia scorta, appena avrei avuto animo di muovere un passo, se non che dinanzi a gli occhi mi veniva lo amato Rucellulo.</p> <p>«Inimicissimo mi si presentò...» «Ogni si divide, ed è...» «scaturivano, sorgenti...» «Che la notte adde e nomina molti grandi fiumi...» «benesse» «procedono per se da se...»</p> <p>Poesia borghese</p> <p>IL BURCHIELLO</p> <p>(1404-1449)</p> <p>1.</p> <p>La Poesia combatte col Rucellulo, e spesso hanno per me di gran questione: ella dicendo a lui: «Per che ragioni mi cavi il mio Burchello dalla scrittura?». E lui ringhera la del collaudo, e va in biglia a a le sue ragioni; e comincia: «Io ti prego mi perdono, donna, s'alquanto nel parlar ti noio.</p>	<p>NOTE DELLA PRIMA PARTE</p> <p>Capitolo primo</p> <p>1. MAIO GENTILE, <i>Il problema della Filosofia medievale</i>, vol. I, Brescia, 1938.</p> <p>2. <i>Op. cit.</i>, vol. I, 23.</p> <p>3. H. HUBER, <i>Medioevo cartesiane e discorsi politici</i>, in <i>Atti del Congresso di Filosofia</i>, Roma, 1937.</p> <p>4. EMILIO CANTO, <i>Problemi di Cartesismo</i>, Ancona, 1937.</p> <p>5. La differenza tra l'io cartesiano e l'io agostiniano sono state toccate nel nostro articolo, pubblicato in <i>«Giornale di Filosofia»</i> (Madrado, luglio-settembre 1937). La concezione come entità pensante la struttura del ser, come riprodotto in sintesi in un costante ed il problematico, Pader, 1932.</p> <p>Capitolo secondo</p> <p>1. All'inizio della 2^a Meditazione, Cartesio paragona la sua ricerca a quella di Archimede, quando chiedeva un punto di appoggio per edificare il mondo; e continua: «ama i mari d'onde conosci dei buoni esperimenti se si non sono buoni non troveremo niente che non sia certo e indubitabile» (<i>ibid.</i>, vol. I, p. 73). Il termine «obscuro» qui usato è altamente significativo, poiché indica che Cartesio andasse in</p>
<p>menti e dell'interrogazione a cui venivano sottoposti quelli che arrivavano dalla campagna. La strada era deserta, dimoche, se non avesse sentito un rombo lontano che indicava un gran movimento, gli sarebbe parso d'entrare in una città disabitata. Andando avanti, senza saper cosa si pensava, vide per terra certe strisce bianche e soffici, come di neve¹¹¹. Ma ne aveva non poteva essere; che non viene a strisce¹¹², né, per il solito, in quella stagione. Si chinò su una di quelle, guardò, toccò, e trovò ch'era farina. — Grand'abbondanza — disse tra sé: — ci dev'essere in Milano, se strascino¹¹³ in questa maniera la grana di Dio. Ci davan poi ad intendere che la carestia è per tutto. Ecco come fanno¹¹⁴, per tener questa la povera gente di campagna. — Ma, dopo pochi altri passi, arrivato a fianco della colonna, vide, appie di quella, qualcosa di più strano; vide sugli scalini del piedistallo</p> <p>¹¹¹ I teneri ubri — scrive il Ripamonti — cerebano allentati (temperamentum) (Ripamonti, <i>lett. e la strada della città si vedevano biancheggiare come se avesse nevicate</i>).</p> <p>¹¹² Simili osservazioni di Reno e nascosta punto un'osservazione dell'A.</p> <p>¹¹³ Un verbo di eccezionale forza che fa sentire il sarcasmo dello spreco del pane rilevato dal delirio sempre di Reno.</p> <p>¹¹⁴ I ragionamenti filosofici di Reno hanno sempre</p>	<p>certe cose sparse¹¹⁵, che certamente non eran cotte, e se fossero state sul banco d'un fornello, non si sarebbe esitato un momento a chiamarli pani. Ma Reno non ardiva creder così presto a suoi occhi; perché, diamine¹¹⁶, non era luogo da pani quello. — Vediamo un po' che affare è questo, — disse ancora tra sé; — ando verso la colonna, si chinò, ne raccolse uno: era veramente un pan tondo, bianchissimo¹¹⁷, di quelli che Reno non era solito mangiare che nelle solennità. — È pane davvero! — disse ad alta voce¹¹⁸, tanta era la sua meraviglia: — così lo semina in questo paese? in quest'anno? e non si scomodano neppure per raccoglierci, quando cade? Che sia il paese di cuccagna questo? — Dopo dieci miglia di strada, all'aria fresca della mattina, quel po' di pane, insieme con la meraviglia, gli rievaglie l'appetito. — Lo piglio? — deliberava tra sé: — poi l'anno l'anno lascio qui alla discrezione de' cani¹¹⁹, tant'è che ne goda una parte di verità universale che trascende il momento particolare.</p> <p>¹¹⁵ Il Manzoni segue lo sguardo e il cervello del suo personaggio che scopre tutto per gradi, a poco a poco.</p> <p>¹¹⁶ E sempre Reno che parla e ragiona tra sé.</p> <p>¹¹⁷ Ci vedi i suoi occhi agrati.</p> <p>¹¹⁸ La solita velleità espressive che dà la misura e il colore delle sue emozioni.</p> <p>¹¹⁹ Perché i cani se ne servono.</p>	<p>FIORI E VITA DI FILOSOFI E DI ALTRI SAVI E IMPERATORI</p> <p>I</p> <p>JULIO CESAR</p> <p>Julio Cesare fu il primo imperatore che ebbe solo la signoria del mondo. E fu al benigno, che quelli cui egli soggiogava con arme, si vinceva con clemenza e benignità. E fu di tanto ingegno, che neuno¹²⁰ scriveva più sotto di lui, né leggeva più avaccio¹²¹, né dritta più componimento.</p> <p>E regnando egli lo impero e lo stato di Roma erano l'usanza dei maggiori più benignamente e più clementemente che non era usato, fu morto nel quinto anno di lo impero suo dai senatori del consiglio con lo stili, de' XXIII fedeli¹²².</p> <p>E quando andava al consiglio dove si fu morto, una lettera li fu data che accoppiava la morte sua; la quale li fu trovata in mano suppelata e non aperta, quando si portava a la sepoltura. Che forse, se l'avesse letta, si se ne sarebbe guardato. E perciò non è sennò tardare d'aprire lettera a cui è mandata.</p> <p>1. primo: primo — è nessuno. — è più avaccio: più presto. — è fedeli: fedele.</p>	<p>una tasca¹²³ quello che aveva in mano, ne prese un secondo, e lo mise nell'altro; un terzo, e cominciò a mangiare; e si rincamminò più incerto che mai; e desideroso di chiarire quella storia finse quella di un'ossessione vide apparire gente che veniva dall'interno della città, e guardò attentamente quelli che apparivano i primi. Erano un uomo, una donna¹²⁴, e qualche passo indietro, un ragazzo; tutt'e tre con un carico addosso, che pareva superiore alle loro forze, e tutt'e tre in una figura strana¹²⁵. I vestiti o gli stracci infarinati, infarinati i visi, e di più stralotti e accenti¹²⁶, e andavano, non solo curati, per il peso, ma sopra di loro, come se gli fossero state peste l'ossa. L'uomo reggeva a stento sulle spalle un gran sacco di farina, il quale, lucato qua e là, ne semina un poco, a ogni intoppo, a ogni mossa diseguale. Ma più sconcia¹²⁷ era la figura della donna: un panceone smisurato, che pareva tenuto a fatica da due braccia pregiate, come una</p> <p>¹²³ Una mossa vita e parata che copre la scena.</p> <p>¹²⁴ Il Manzoni inserisce l'ossessione di questo il quadro della famiglia ridotta all'assalto al forno e rasse, con la sola osservazione esteriore, ad indicarne e ricostruire la vita quotidiana.</p> <p>¹²⁵ I segni della rassa di cui escono.</p> <p>¹²⁶ Non solo affariti nel peso ma prete e dolenti.</p> <p>¹²⁷ Più ripugnante di aspetto e più carica di carità.</p>

1. **Impaginazione con note.** Le note si pongono generalmente al piede della pagina in cui sono richiamate. Si curi l'impaginazione delle note affinché, per evidenti ragioni estetiche, nelle pagine frontali vi sia possibilmente uguale numero di linee di note. La rientranza del capoverso, quando le note sono su una colonna, deve corrispondere o avvicinarsi al massimo a quella del testo.

2. **Impaginazione con note.** I segni di richiamo nel testo più in uso sono quelli che illustriamo; possono servire anche i seguenti: (1) 1), (a), a), (*), (*). Gli asterischi si usano nelle opere di matematica, di algebra, ecc. I richiami in genere si mettono prima del segno di punteggiatura. I numerini, o lettere in nota, generalmente si compongono come quelli dei richiami nel testo. Le contronote si staccano dalle note con un po' di bianco; i loro richiami

si devono distinguere dagli altri, perciò si possono usare lettere corsive.

3. **Impaginazione con note.** Se l'ultima nota di una pagina non può contenersi in essa, dopo aver tolto eventualmente le linee di testo che seguono quella contenente l'ultimo richiamo di nota, si pone la parte eccedente della nota a pagina seguente, badando a non dividere, specialmente dalla pagina dispari alla pari, ove vi è il punto; possibilmente si tronca dove vi è divisione o senso compiuto, anche se per fare ciò occorre riprendere l'impaginazione.

4. **Impaginazione con note.** Talvolta le note si collocano alla fine del capitolo, della parte o, raramente, dell'opera. Determinate antologie a brani brevi portano le note a fine capitolo. In questi casi, la numerazione dei richiami nel testo sarà progressiva, almeno sino a fine capitolo.

5. **Impaginazione con note.** Il bianco di distacco tra testo e note non deve essere, possibilmente, superiore ai 12-14 punti nelle edizioni di formato normale, proporzionale cioè alla giustezza e al corpo del testo. Le note si possono distaccare dal testo anche con un filetto chiaro di 1/5 della giustezza, allineato a sinistra e messo in mezzo al bianco sopra citato. Raramente si separa il testo dalle note con un filetto a giustezza piena.

6. **Impaginazione con note.** Quando le note sono brevi si possono mettere di seguito, separate con rigato o didascalico. Di solito la numerazione dei richiami nel testo e nelle note progredisce solo sino a fine pagina quando la composizione è monotipica; e sino a fine capitolo quando è litotipica. Si usa questo secondo procedimento per evitare costosissimi rifacimenti durante l'impaginazione.

a vedere, a trovare... Quattro scudi subito, e la mia protezione per sempre. Questa sera lo voglio sapere. E quel birbone...! Quel frate...!"¹⁸

Il Griso di nuovo in campo; e, la sera di quel giorno medesimo, poté riportare al suo degno padrone¹⁹ la notizia desiderata: ed ecco in quel maniera.

Una delle più gran consolazioni²⁰ di questa vita è l'amizicia; e una delle consolazioni dell'amizicia è quell'avere a cui confidare un segreto. Ora, gli amici non sono a torto a due, come gli sposi; ovvero, generalmente parlando, ne ha più d'uno; il che forma una catena, di cui ciascuno non pensa di tirare la fine. Quando dunque un amico si procura quella consolazione di deporre un segreto nel seno d'un altro, dà conto la voglia di procurarsi la stessa consolazione anche lui. Lo prega, e vero²¹, di non dir nulla a nessuno; e una tal condizione, chi la prendesse nel serio rigoroso delle parole, tronderebbe

¹⁸ Il birbone e il frate sono la stessa persona (Pavisti).

¹⁹ Commento manzoniano.

²⁰ È una delle pargole e dei trasparenti tipi dell'Alfano: non deriva dall'effetto solenne e pensoso

²¹ «Mormolando».

²² Il ripetersi è puzzone di espressioni gattine e, al di là della astuzia leggera, s'indovina osservatore, e non è che affettuoso degli umili fatti di vita quotidiana

immediatamente il corso delle consolazioni²². Ma la pratica generale è che si debba obbligarli soltanto a non confidare il segreto, se non a chi sia un amico ugualmente fidato, e impendendogli la stessa condonazione. Così, d'un'eco fidato in amico fidato, il segreto corre e avrà per quell'immensa catena, tanto che arriva all'orecchio di colui di colore a cui il primo che ha parlato intendeva appunto di non lasciarlo calar via. Avrebbe però ordinariamente a stare un gran pezzo in camicia, se nessuno non avesse fatto prima il caso che gli dice, e quello a cui ridi la cosa da tenerla. Ma ci son degli uomini privilegiati²³ che li contano a centinaia, e quando uno di essi è venuto a uno degli suoi uomini, i giri divenun sì rapidi e sì molteplici, che non è più possibile di seguire la traccia. Il che si può dire a tutto accortezza, per tante bocche fosse passato il segreto che il Griso aveva ordine di scovare: il fatto sta che il buon uomo da cui erano state scortate le donne di Monza, tornando, verso le ventitré, col suo baroccio, a Pescarenico, s'abbatte, prima d'arrivare a

²³ Quelle, cioè, di confidare a ventiquattro ore, ma si fidano e senza il segreto, conversano anche l'uso romano, di non fidare a nessuno, di incominciare a contare al tramonto e a sguignare.

²⁴ Così al tramonto: clemente alle dicte. Alfano del romanzo: il fatto sta che il giorno era già diviso in due: la notte discendeva

350

351

313	313
<p>«Cosa ho da provare io? in me c'entro: io lo l'onté».</p> <p>«Non potteré più negare che c'odato vostro avventore non abbia avuta la temerità di profetèr parole ingiuriose contro le gride, e di fare atti mali e indecenti contro l'arne di sua eccellèntia».</p> <p>«Mi faccia grazia, vossignoria come può mai essere mio avventore, se lo vedo per la prima volta? È il diavolo, con rispetto parlando, che l'ha mandato a casa mia, e se lo conosco, vossignoria vede bene che non avrei avuto bisogno di domandargli il suo nome».</p> <p>«Pero, nella vostra onerta, alla vostra presenza, si son dette cose di fuoco? parole temerarie, proposizioni sediziose, mormorazioni, strida, clamori?»</p> <p>«Come vuole vossignoria ch'io badi agli spropositi che possono dire tanti uomini che parlari tutti insieme? Io devo attendere a' miei interessi, che sono un pover'uomo». E poi vossignoria sa bene che chi è di lingua scolta, per il solito è anche lento di mano, tanto più quando sono una brigata, e...»</p> <p>«Sì, sì, lasciaveti fare e dire: domani, domani, vedrete se gli sarà passato il ruzzo. Cosa credete?»</p> <p>«Io non credo nulla».</p> <p>«Che la cagnuola sua diventerà padrona di Milano?»</p>	<p>«Cosa ho da provare io? in me c'entro: io lo l'onté».</p> <p>«Non potteré più negare che c'odato vostro avventore non abbia avuta la temerità di profetèr parole ingiuriose contro le gride, e di fare atti mali e indecenti contro l'arne di sua eccellèntia».</p> <p>«Mi faccia grazia, vossignoria come può mai essere mio avventore, se lo vedo per la prima volta? È il diavolo, con rispetto parlando, che l'ha mandato a casa mia, e se lo conosco, vossignoria vede bene che non avrei avuto bisogno di domandargli il suo nome».</p> <p>«Pero, nella vostra onerta, alla vostra presenza, si son dette cose di fuoco? parole temerarie, proposizioni sediziose, mormorazioni, strida, clamori?»</p> <p>«Come vuole vossignoria ch'io badi agli spropositi che possono dire tanti uomini che parlari tutti insieme? Io devo attendere a' miei interessi, che sono un pover'uomo». E poi vossignoria sa bene che chi è di lingua scolta, per il solito è anche lento di mano, tanto più quando sono una brigata, e...»</p> <p>«Sì, sì, lasciaveti fare e dire: domani, domani, vedrete se gli sarà passato il ruzzo. Cosa credete?»</p> <p>«Io non credo nulla».</p> <p>«Che la cagnuola sua diventerà padrona di Milano?»</p>
<p>¶ Il burro aveva esagerato il di notaro aggiunge la sua.</p>	<p>¶ Il burro aveva esagerato il di notaro aggiunge la sua.</p>

composizione mono

composizione lino

reale, da quello cioè che sarebbe risultato naturalmente dalla proporzione tra il bisogno e la quantità. Alla moltitudine un tale espediente è sempre parso, e ha sempre dovuto parere, quanto conforme all'equità, altrettanto semplice e agevole a mettersi in esecuzione: e quindi cosa naturale che, nell'antichità e ne' patimenti della carestia, essa lo desiderò, l'implorò e, se può, l'imposò. Di mano in mano poi che le conseguenze si fanno sentir, conviene che coloro a cui tocca, vadano al riparo di ciacchieruna, con una legge la quale prometta agli uomini di far quello a che eran portati dall'istinto: così si permette d'osservar quei di passaggio una combinazione singolare. In un paese e in un'epoca vivace, nell'epoca la più clamorosa e la più sensibile della storia moderna, si ricorre, in circostanze simili, a simili espedienti (i medesimi, si potrebbe quasi dire) nella sostanza, con la sola differenza di tempo, di luogo, di sesso (nel medesimo ordine) ad onta de' tempi tanto cambiati, e delle cognizioni cresciute in Europa, in quel paese forse più che altrove: e ciò principalmente perchè la gran massa popolare, che in quelle poche cognizioni non erano arrivate, poté far prevalere a lungo il suo giudizio, e forzare, come così si dice, la mano a quelli che facevan la legge.

* C'è da rilevare il patto al di sotto della proporzione fra quantità e bisogno.

540

composizione line

e che quel morto" sarebbe probabilmente caduto in mani di dove un uomo non avrebbe potuto farlo uscire, volle provarsi se almeno gli riusciva di concluder quest'altro affare.

« Voi siete un buon galantuomo, un galantuomo, m'è veal' » disse.

« Bon figliuolo, galantuomo, » rispose Renzo, tacendo tuttavia litigar le dita co' bottoni de' pantaloni che non l'era ancora potuto levare.

« Bene, » replicò l'altro, « addate ora dunque quel poco anticorico, perchè domani io devo uscire per certi miei affari... »

« Quant'è giusto, » disse Renzo. « Son furbo, ma galantuomo... Ma i denari? Addate a cercare i denari ora? »

« Eccoli qui, » disse l'altro, e, mettendo in opera tutta la sua pratica, tutte la sua pazienza, tutta la sua destrezza, gli riuscì di fare il conto con Renzo e di pagarsi.

« Dammi una mano, ch'io possa finire di spogliarmi, » disse Renzo. « Lo vedo anch'io, ve', che ho la coperta addosso, e un gilet sgarbato: me ne toglia, che ho guai. »

« L'oste gli diede l'aiuto richiesto, gli stese per di lui la coperta addosso, e gli disse sgarbatamente: « buona notte, che gli quello russava. Poi, per quella specie d'aristocrazia, che alle volte ci tiene a considerare un oggetto di stizza, al pari

541

composizione line

576
577

la consacrazione al Cuore immacolato di Maria, di cui sono ricordati gli impegni: «Sono inoltre chiamati a sublimare l'adorazione di pura mente con delle Lettere Apostoliche, con le quali il Sommo Pontefice conferisce a vari immagini Santuari mariani il titolo e gli onori di Basilica Mariana, sia nelle invocazioni che troviamo nei Dicorsi mariani del Papa, spesso occasione dalle visite e pellegrinaggi che il Pontefice stesso si compiace di fare. Ripetutamente, troviamo descritte la cittadina mariana di Lourdes, e i luoghi i pellegrinaggi a talmente ingenti di devozione mariana, come pure agli altri grandi Santuari mariani di Francia».

Il Papa rievoca pure con nostalgia le chiese mariane di Venezia¹. E inoltre, in occasione dei suoi più pellegrinaggi, descrive ai numerosi fedeli che Lo attorniano le glorie mariane del Santuario di Genazzano, del Tempio romano del Gesù, che s' venera le Medaglie della Madonna della Basilica di Santa Maria Maggiore, il più augusto tra i templi mariani; e delle chiese romane di Santa Maria del Popolo², di Santa Maria dei Miracoli³, di Santa Maria in Monte Santo⁴, di

Santa Maria in Traspontina, di Santa Maria degli Angeli, del Santuario di Loreto, che rappresenta il Santuario mariano di tutto il mondo, di Santa Maria del Tiro, la prima chiesa di Roma dedicata all'Immacolata Concezione⁵.

Anche le Associazioni mariane sono fonte di devozione mariana. Il Papa è lieto di parlare ed esaltare l'efficienza devozionale ed apostolica delle «Fragorazioni» mariane, delle *Legni Mariani*⁶, delle «Associazioni e Madonnie delle Fabbriche» (fondati dal Card. G. Lerario)⁷.

E infine, tra uomini celebrati i Congressi Mariani nazionali e internazionali, promossi dall'Associazione Mariologica Internazionale, il Congresso dei Congressi mariani, il Congresso mariano dell'America Latina, celebrato in Buenos Aires⁸ e quello del Vietnam⁹.

Tutti questi sviluppi di culto e devozione verso la Madre di Dio hanno talmente permesso, fertili interazioni del Papa, fiascheggiando i paesi sotto di Dio, di condurre le anime a Gesù Salvatore

¹ Cf. il Radiomessaggio, venerdì 1959, *D.M.C.I.* 17, del 7 giugno 1959, *D.M.C.I.* dicembre 1958, *D.M.C.I.* 16, 1, 374-377; Radiomessaggio, domenica 1959, *D.M.C.I.* 16, del 16 agosto 1959, 08-99, 100.

² *D.M.C.I.* 16, 415-418; *D.M.C.I.* 16, 419-420; *D.M.C.I.* 16, del 5 ottobre 1959, *D.M.C.I.* 16, 401-408.

³ *D.M.C.I.* 16, 409-418.

⁴ *D.M.C.I.* 16, 419-420.

⁵ *D.M.C.I.* 16, 421-422.

⁶ *D.M.C.I.* 16, 423-424.

⁷ *D.M.C.I.* 16, 425-426.

⁸ *D.M.C.I.* 16, 427-428.

⁹ *D.M.C.I.* 16, 429-430.

¹ *D.M.C.I.* 16, 431-432.

² *D.M.C.I.* 16, 433-434.

³ *D.M.C.I.* 16, 435-436.

⁴ *D.M.C.I.* 16, 437-438.

⁵ *D.M.C.I.* 16, 439-440.

⁶ *D.M.C.I.* 16, 441-442.

⁷ *D.M.C.I.* 16, 443-444.

⁸ *D.M.C.I.* 16, 445-446.

⁹ *D.M.C.I.* 16, 447-448.

[illegible]

352

sante; il che implica una buona scelta secondo criteri psicologici e pedagogici¹. Il gusto della letteratura — quella che coltiva collettivamente e intelligentemente, più fin dai elementi, la scelta delle letture ricreative,

3 LA POESIA

Che le lettere poetiche siano impopolari, oggi soprattutto, è facile spiegarlo per diverse ragioni. Non si tratta — fra l'altro — sempre in accordo con le ricerche sulla attrazione artistica e sulla capacità di giudizio estetico — di mancanza innata di disposizione, bensì di mancata o imperfetta educazione estetica. Il Valente² si fonderà su alcune inchieste inglesi, giunte ad affermare che del pubblico generale probabilmente non più del 25-30% — al massimo 50% — ha una vera e propria disposizione a ricevere la poesia.

È vero che nell'adolescenza è dato riscontrare un accentrarsi dell'interesse poetico (come per tutte le cose belle). Wheeler³ ha rilevato che il 29%

¹ Cf. CAGGIOTTI, *op. cit.*, volumi sopracitati negli opp. 155-160. Cf. studi Stati Uniti d'America, *La psicologia della lettura ricreativa*, come dell'intero dominio.

² VALENTE, *Psichologia dell'attività sportiva*, p. 107. ³ WHEELER, *The Art of the Family and the Art of the Young*, London, 1934.

storici come esso la immaginazione. Il Divaduo gustatamente eserciterebbe un maggior appagamento; oltre la lettura sportiva, come si può immaginare, potrebbe passare ad una spiegazione estetica ed educativa, ma senza troppe divagazioni⁴.

4 MUSICA E CANTO

Come in ogni altra forma di percezione artistica, anche nell'ascoltura musicale le differenze individuali sono assai pronunciate, anzi più pronunciate che nelle altre percezioni artistiche. Gli esperimenti di Gelman⁵ ed di Valente⁶ recano di ciò prove abbondanti. La musica, infatti, è un linguaggio in cui un grande compositore può tentare di esprimersi e di comunicare agli altri, ma di cui non tutti, anzi ben pochi, riescono a cogliere esattamente il messaggio segreto. Si potrebbe dire che la musica è una manifestazione intuitiva della «vita visiva», benché più emotiva.

⁴ Cf. E. THAYER, *L'Art of Psychol.*, coll. *International Encyclopedia of a new series*, «Bullington Psychology» (1908), 6. ed., pp. 455-45.

⁵ Cf. S. MURPHY, *Psychology of Individual Differences*, New York, 1928.

⁶ V. gli articoli di Tomassi-Todeschi, *Rev. It. F. GELMAN* in «Ann. di Psychol.» (1914), 97.

1. **Impaginazione con note.** Nelle note composte su due colonne la rientranza del capoverso è di solito di un quadratone del proprio corpo e la numerazione continua dall'una all'altra colonna. Se il numero di linee delle due colonne è dispari, la prima colonna avrà una linea in più anche se in testa alla seguente rimane un righino assai breve. Se è possibile si eviti però questa soluzione da pochi Editori tollerata. Il bianco di distacco tra testo e note sia uguale, per quanto è possibile, a quello esistente tra le colonnine medesime.

2. Impaginazione con note. Se una pagina con note su due colonne contiene una sola nota divisa in due linee, si congiungono i due pezzi interponendo un quadratino. Se vi è una divisione al fondo della prima linea questa si elimina (col taglietto o con la sega se la composizione fosse monolineare) e si congiungono poi le due parti: lo spazio rimanente si pone a

fondo linea. Controllare però l'uniformità della spaziatura.

3. *Impaginazione con note.* Se una pagina con note su due colonne ha una sola nota diversa in tre linee, si congiunge come nel precedente caso le due prime linee. Se la composizione è monolineare, si può, dopo aver interposto lo spazio o eliminato la divisione tra le due prime linee della nota, aggiungere il rimanente spazio al capoverso oppure rifare la linea durante la correzione. Se invece la composizione è monotipica basta soltanto rimaneggiare, senza variare la rientranza del capoverso.

4. *Impaginazione con note.* Se nell'ultima linea di testo di una pagina si trovano più richiami di nota e manca lo spazio per contenere tutte le relative note, basta inserire la prima linea della prima di tali note e mandare il resto alla pagina seguente. Se poi tale operazione avesse i richiami di nota inizianti da 1 ad ogni pagina e la pagina seguente avesse note con-

uguali numeri, converrebbe continuare progressivamente la numerazione della precedente solo per tale pagina, s'intende, per evitare equivoci.

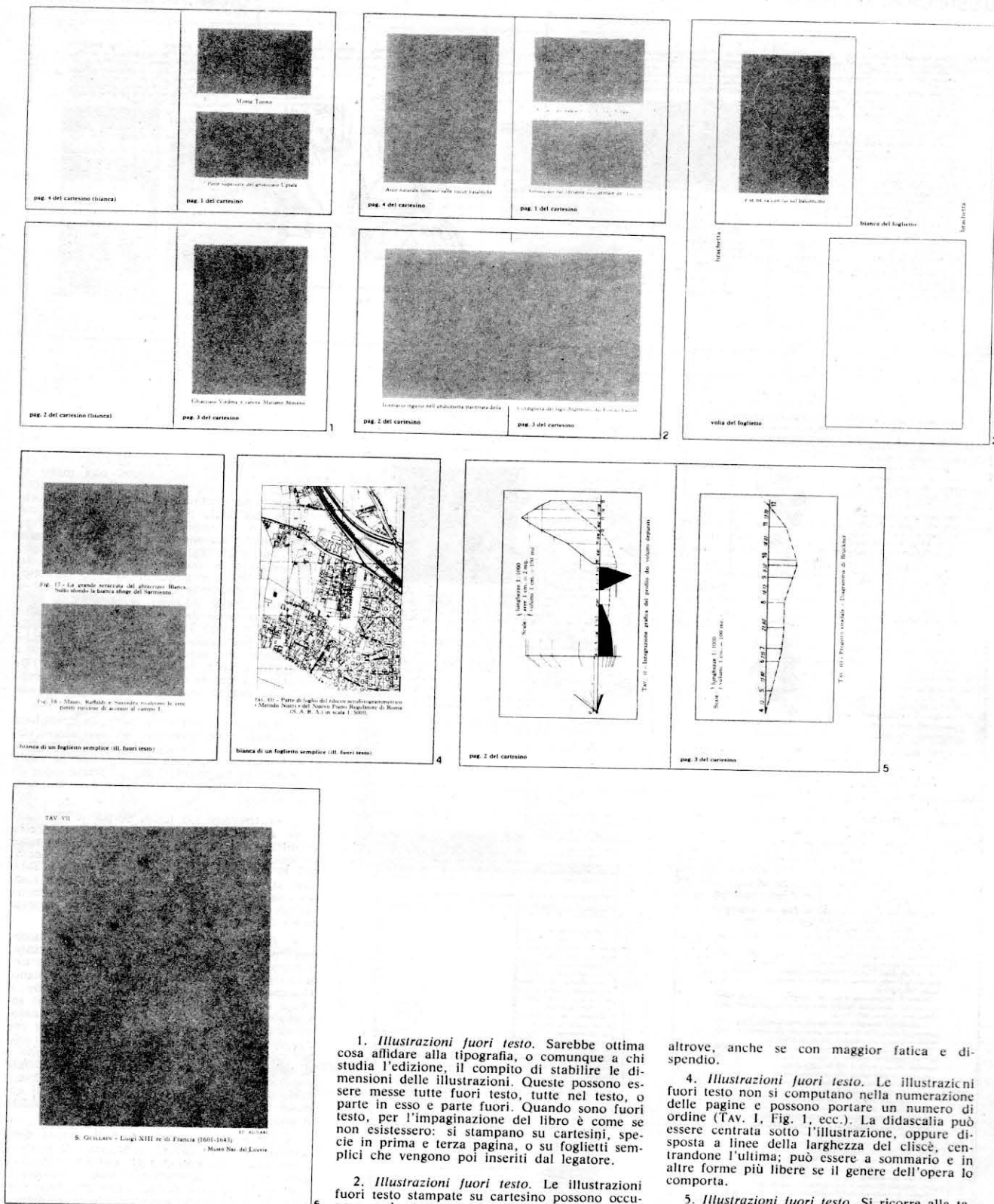
5. *Impaginazione con note.* E' lecito formare una pagina completa di note solo nel caso che, premettendovi una o due linee di testo, queste contengano richiami di nota a cui non sia possibile far seguire nella medesima pagina le note corrispondenti, come si vede chiaramente nell'esempio qui illustrato.

6. *Impaginazione con note.* Se i capitoli si susseguono entro pagina, tanto le note del capitolo che termina quanto quelle del nuovo, si mettono a piede di pagina. Le note del nuovo capitolo iniziano con l e si distaccano dalle precedenti con una linea di bianco. In determinate antologie le note del nuovo capitolo si fanno precedere dal titolo del medesimo.

<p>scorrendo avanti e indietro immette il vapore da un lato e dall'altro del cilindro, provocando il movimento di pressione e di trazione della biella sull'albero a gomito. Lo stesso cassetto, che è azionato dall'asse motore, mette in movimento il vapore da una parte, dall'altra apre la via d'uscita all'orificio di scarico. L'illustrazione rappresenta il ciclo del motore nelle sue due fasi che si alternano ogni mezzo giro dell'albero motore.</p> <p>Com'è facile comprendere, l'invenzione di un meccanismo così complesso non può essere stata frutto di un solo ingegno. Non dai lontani tempi di Erone, il quale aveva costruito una rudimentale turbina a vapore, uomini di scienza hanno tentato di sfruttare la forza esercitata dal vapore dell'acqua in ebollizione. Fra lo studio di quanti si dedicarono a tale studio, segnaliamo soltanto la cui scoperta ha attinenza all'indole del nostro libro.</p> <p>Fra Daniel Papin che si rende conto dell'enorme energia del vapore mentre sta effettuando un'importantissima, se pur modesta, invenzione: la <i>pentola a pressione</i>. Proprio così, quelle pentole tuttora in uso, in cui la pressione del vapore riesce a rendere teneri la carne e gli ortaggi più duri, cuscoc-</p>	<p>presentano nel primo caso; a volte occorre persino inventare delle macchine accessorie o ideare degli accorgimenti particolari.</p> <p>La prima volta che l'uomo ricorre alla chimica per la produzione di sostanze in gran quantità fu per ottenere dell'idrogeno. Questa storia merita di venir narrata ad ammaestramento appunto di chi studia il modo di fabbricare industrialmente un prodotto qualsiasi.</p> <p>La prima esperienza pubblica che i fratelli Montgolfier effettuarono con il loro aerostato fu ad Annonay il 5 giugno 1783. Nella mongolfiera, che aveva ben 36 metri di circonferenza, vennero immessi i vapori generati da paglia umida e stracci di lana bruciati e il pallone si innalzò maestoso. Migliaia di persone erano accorse a vedere questo spettacolo e da migliaia di petti uscì un grido di giubilo a salutare la nuova invenzione.</p> <p>Ne fu comunicato subito notizia all'Accademia delle Scienze di Parigi che delegò una commissione per esaminare, discutere, riferire, proporre. Ben si sa quanto vadano per le lunghe le pratiche burocratiche. I parigini erano ansiosi di godere anche loro dello</p>	<p>capita e costruita nelle sue grandi linee da inventori francesi ed americani, rimase una curiosità meccanica senza alcuna applicazione pratica, sino a quando l'americano Eli Howe ebbe l'idea di collocare la cruna dell'ago vicino alla punta. Questa lieve modificazione rese la macchina pratica e utile, e Howe ebbe il benedetto titolo dell'inventore, lasciando i precedenti inventori a bocca asciutta.</p> <p>È dimostrato così che anche i perfezionamenti apportati all'idea primitiva sono in fondo pur essi invenzioni e hanno importanza, talvolta decisiva, per rendere industrialmente sfruttabile la scoperta.</p> <p>Una piccola invenzione ha invece due vantaggi: quello di nascere solitamente già completa e pressoché perfetta, e quello di poter essere prodotta con poca spesa. Quest'ultima caratteristica permette all'inventore stesso di provvedere alla fabbricazione a proprie spese, ricavandone egli solo gli utili della vendita. Bisogna tener presente che per piccola invenzione non intendiamo dire di poca importanza, di semplice concezione. Per comunicare dai tempi lontani ecco due ritrovati semplicissimi, ma della cui importanza si lascio giudicare.</p>	<p>Don Perignon, nominato nel 1670 cantiniere dell'abbazia di Hautecombe, dopo decenni di prove e di esperimenti riuscì a trarre dalle uve pregiate uve del luogo il portentoso vino di Champagne. Non intendiamo parlarci di sapiente e paziente lavoro fatto dall'abate benedettino che rese famosa una regione della Francia, ma della sua invenzione che fu di utilità al mondo intero, quella del turacciolo di sughero. Prima di allora era difficilissimo conservare il vino in bottiglie; l'uso dei cavicchi di legno avvolti in stappa oleata dava origine a fermentazioni acide e a tutte le altre malattie del vino, impedendone l'inviechiamento.</p> <p>Anche in seguito, i turaccioli divennero forma e ricchezza ad un numero considerevole di inventori. Incominciamo dalla pallina di vetro contenuta nel collo delle bottiglie di gassa bibita tradizionale del principio di questo secolo. Il gas della bibita premessa la sfregia contro l'orificio della bottiglia e occorreva spingere... un dito nel collo del recipiente stesso per aprirlo. Più tardi Henry Quilfield pensò di comprimere in un anello di gomma sulla sommità della bottiglia per mezzo di un ingegnoso movimento di leva costruito con del robusto filo di ferro, e fece fortuna.</p>
---	---	---	---

<p>il sottomarino sarebbe risultato anche con i doppi fondi allargati, l'acqua e indicatore di profondità, D. chiglia fissa, F. vite propulsiva, F. vite d'immersione, G. timone, H. sedile, I. boccaporto munito di oblio, J. tubi d'aerazione per navigazione in superficie, M. manovella per la vite manovra. N. valvola per l'allungamento dei doppi fondi, O. doppi fondi o casse di acqua che riempendosi provocano l'immersione, P. Q. pompe per espellere l'acqua, R. sacchetto per lenare la chiglia del vascello nemico, S. mina, T. detonatore a movimento d'orologeria per provocare lo scoppio della mina.</p> <p>Il sottomarino, costruito con doghe di quercia trattenute da anelli di acciaio, aveva l'aspetto di un cannone a ruota. Era alto metri 2,20, e largo 1,70 e pesava oltre 3 quintali, di cui uno costituito dalla zavorra. La mina, ottenuta con 60 chilogrammi di polvere da cannone, era fissata allo scafo con un cassetto. In immersione il battello procedeva alla velocità di due miglia all'ora; il rapido vizzoso dell'arena dello scafo costringeva il passeggero a risalire ogni mezz'ora alla superficie.</p> <p>Come sapete, la guerra d'indipendenza americana ebbe inizio nel 1775, e in principio gli americani subirono una serie di sconfitte</p>	<p>questo inventore possedeva anche le doti di costruttore, d'industriale, di commerciante e di diplomatico.</p> <p>Enrico Bessemer nacque in Inghilterra nel villaggio di Charlton nel 1813. Suo padre faceva il fonditore di caratteri tipografici e prometteva un avvenire poco lieto per il figlio che si dedicava unicamente a miscelare figure con la creta. A diciotto anni Enrico andò a costruir un telaio per stampare a caldo il velluto. L'invenzione era buona, tanto che il sistema venne subito adottato dall'impero, giungendo prima ancora che egli pensasse a brevettarlo.</p> <p>Un giorno, osservando che gli operai impiegavano troppo tempo a disporre i caratteri da stampa di suo padre nel compositore per formare una pagina, ideò contro l'antenna della linotype. Toccando i tasti corrispondenti ad apposite lettere, i caratteri da stampa prendevano posto in un dopo l'altro, automaticamente, componendo lo scritto. La macchina funzionava perfettamente, ma prima ancora di essere brevettata venne distrutta dagli operai della tipografia che temevano di perdere il loro lavoro di compositori.</p> <p>Bessemer si dedicò allora alla costruzione di un forno speciale per produrre il vetro, ideò</p>	<p>2 - La poesia lirica.</p> <p>Quando si pensa alla poesia del Seicento, vien fatto di ricordare subito il Marino, e il verso di un marinista, l'Achilli: <i>Suadete o fuchi a preparar metalli, verso rimato singolarmente il più famoso, e come rappresentativo delle tante migliaia che in quel secolo si composero. In realtà il marinismo fu un aspetto parziale di quella poesia, e pote sembrare prevalente, soltanto perché con l'istintiva di una rivoluzionaria novità e la facile, insolita fortuna, impressioni, e ricche le immagini di contemporanei, e inclusive a una sopra-valutazione, in bene o in male, i poeti.</i></p> <p>Nel giudicare il fenomeno di quello stile bizzarro, gonfio, strampalato, si nota facilmente una concomitanza nelle varie letterature europee: in Francia, gli eleganti raduni della marchesa de Rambouillet dettero vita al <i>préciosisme</i>; in Inghilterra si ebbe una analoga manifestazione con l'<i>indulgence</i> (così detto dal titolo di un romanzo di Giovanni Lyly); in Spagna si diffuse il <i>gongorismo</i>, rappresentato inizialmente dai trionfi e bisacchi scritti da Luigi de Argote y Gongora, maestro di quella scuola. È stato osservato, però, che le somiglianze tra le manifestazioni</p>	<p>Tra i due secoli, a capo della scuola tanto rumorosamente innovatrice, è GIAMBATTISTA MARINO (1569-1625), uno dei poeti che maggiormente abbiano goduto i fasti della celebrità.</p> <p>Il Marino nacque a Napoli, figlio di un illustre giurconsulto. Ingegno precocissimo, cominciò assai presto a comporre versi, e a vent'anni <i>La Canzone dei buoi</i> lo fece di colpo famoso. Intanto conduceva una vita così squattrita, che suo padre fu costretto a cacciarlo di casa. Trovò un protettore nel mercante poeta Giambattista Marino, che già era stato amico del Tasso; poi fu segretario del grande Ammiraglio di Napoli, senza aver molto da fare per l'ufficio, e poté proseguire i suoi studi letterari. Continuò anche il vivere disordinato, tanto da passare qualche mese in carcere, e da rassegnare più tardi una pena capitale, che schivò con la fuga. Il giovane avventuriero ripartì a Roma, e la venne accolto in Curia, come gentiluomo, da Clemente VIII. Arrese allora a rivedere i suoi versi, che pubblicò a Venezia nel 1602; il volume era diviso in due parti, alle quali venne aggiunta una terza per la raccolta edita nel 1614, col titolo <i>Lira</i>.</p>
---	--	---	---

<p>disertazioni sull'anatomia e la psicologia umana, favole, novelle, singolari interpretazioni simboliche date a un <i>bruttino</i> di carattere medievale. Non dobbiamo occuparci qui della sparsa filosofia di Leonardo; ci basterà ricordare che nella scienza egli fu un precursore del metodo sperimentale, e in letteratura, raccomandandosi allo stile di Leon Battista Alberti, anticipò quella nuda prosa scientifica, che da Galileo doveva avere la forma definitiva. Nelle <i>Favole</i> appaiono tutte le sue qualità di scrittore fantasista, e pur sempre sorvegliato da un vigile senso critico, padrone di una lingua a un tempo immediata e mediata. Un rigo basta talora al maestro per creare una favola, ecc. Il trionfo: <i>Il torrente portò tanto di terra e di pietre nel suo letto, che fu costretto a mutar sito.</i></p> <p>Anti-retorico vivacissimo, il fiorentino GIAMBATTISTA GRELLI (1498-1563) rimova e rappresenta in pieno una schietta tradizione toscana, quella dei popoli dell'ingegno fino, che diventano scrittori pur non rinunciando al loro umile mestiere. Il vecchio Grelli era un mercante divino. Giovanni, suo figliuolo, fece il calzolaio, ma da sé si avviò agli studi, come meglio poté, coi libri e conversando con alcuni che frequentavano le riunioni degli Otti Orzellari, a venticinque anni si mise a</p>	<p>e ne <i>superflui titoli</i>. Modo anche questo di denanziare il «barbuto domino», che tanto spiaceva al Machiavelli.</p> <p>Tra i letterati puri di quella età, merita particolare menzione ANTONIO CAPO (1507-1560). Dalla natia Civitanova, si recò prima a Firenze, ove dovette esercitare uffici di segretario; poi passò a Roma, presso il cardinale Farnese, e per tutta la vita, si può dire, fu oppresso dai fastidi di quella «cortigiana», che al conte Castiglione era tanto piaciuta. Negli ultimi anni solamente poté rendersi indipendente, e dedicarsi con più agio ai suoi diletti studi di letteratura e di archeologia. Il Caro, fornito di larga dottrina, fu conciosissimo scrittore. Compose una commedia notevole per la vivezza della lingua, liriche di non molto pregio, una <i>brevesca</i>. <i>Nata, ovvero diceria de' nati</i>, molte lettere, e noto specialmente per la traduzione de <i>Gli Amori di Dafne e Cleo</i> di Longo Solista, e più per quella dell'<i>Enride</i>, che anche oggi si legge. Il Caro lasciò scritto che si era accinto a tale versione, per mostrare come la lingua italiana fosse sufficiente a riprodurre un grande poema epico latino — passo verso quel desiderato poema epico italiano, che doveva avere la sua attuazione con la <i>Gerusalemme</i>. Il nuovo traduttore superò i tentativi precedenti ma</p>	<p>1. Gli asterischi. Separano un brano di testo dal seguente. Si usano a gruppi di tre e possono essere allineati oppure messi nella forma esemplificata, staccati tra loro di un quadratino, quadrate o più; spesso si usa un solo asterisco. Nelle impaginazioni a stile libero, si possono sostituire con piccole vignette o con qualche fregio tipografico.</p> <p>2. Gli asterischi. Comunque essi siano disposti, saranno collocati fra due bianchi uguali, tenendo calcolo di un eventuale righino corto, come si è visto per determinati sottotitoli. Quando il righino che precede è lungo, tra bianchi e asterischi si occupa 3 linee di testo; se il righino è corto, tale bianco si riduce di una linea.</p> <p>3. Gli asterischi. Nei tagli d'impaginazione gli asterischi sono considerati come sottotitoli perciò quando capitano verso fondo pagina devono essere seguiti da almeno tre linee di testo; non essendo ciò possibile, si può lasciare mozza la pagina, portando gli asterischi in testa alla pagina seguente. Quando invece essi sono preceduti in alto da alcune linee, queste non devono mai essere meno di tre, e si concludono con righino lungo nelle opere in formato normale.</p> <p>4. Gli asterischi. Se i sottotitoli in testa di pagina si fanno precedere da bianco, anche gli asterischi nell'identico caso saranno preceduti da bianco; in caso contrario, gli asterischi si allineeranno con la prima linea di testo.</p> <p>5. Gli asterischi. A volte, invece dell'asterisco, si mette un bianco, corrispondente allo spessore di una linea di testo; tale bianco deve cadere sempre entro pagina. Se capita verso il piede, basta che sia seguito da due o tre linee di testo; se non è possibile, lasciare pagina mozza, o anche piena, e portare il nuovo periodo a capopagina, senza farlo precedere da alcun bianco: il cambio di pagina costituisce una certa pausa nella lettura, che sostituisce egregiamente il distacco desiderato.</p>	
---	--	--	--



1. **Illustrazioni fuori testo.** Sarebbe ottima cosa affidare alla tipografia, o comunque a chi studia l'edizione, il compito di stabilire le dimensioni delle illustrazioni. Queste possono essere messe tutte fuori testo, tutte nel testo, o parte in esso e parte fuori. Quando sono fuori testo, per l'impaginazione del libro è come se non esistessero: si stampano su cartesini, specie in prima e terza pagina, o su foglietti semplici che vengono poi inseriti dal legatore.

2. **Illustrazioni fuori testo.** Le illustrazioni fuori testo stampate su cartesino possono occupare anche tutte e quattro le pagine. Tali cartesini vengono poi intercalati a cavallo di una segnatura o nel suo interno, specie tra un ottavo e l'altro, come questo che appare nell'esempio e che non può essere, a causa della illustrazione centrale su due pagine, inserito altrove. In un caso simile, occorre ricordare che nella legatura la figura centrale del cartesino verrà deturpata dai punti di cucitura a meno che il cartesino venga incollato.

3. **Illustrazioni fuori testo.** Quando queste illustrazioni si stampano su foglietto semplice, normalmente solo in bianca, tali foglietti possono essere muniti di un piccolo risvolto (brachetta) da accavallarsi alla segnatura e cucirsi assieme al resto. I foglietti senza brachetta si incollano alle segnature; si possono collocare

altrove, anche se con maggior fatica e dispendio.

4. **Illustrazioni fuori testo.** Le illustrazioni fuori testo non si computano nella numerazione delle pagine e possono portare un numero di ordine (TAV. I, Fig. 1, ecc.). La didascalia può essere centrata sotto l'illustrazione, oppure disposta a linee della larghezza del disce, centrandone l'ultima; può essere a sommario e in altre forme più libere se il genere dell'opera lo comporta.

5. **Illustrazioni fuori testo.** Si ricorre alla tavola fuori testo quando l'incisione non può stamparsi sulla carta normale del libro. Le illustrazioni fuori testo policrome si stampano tutte assieme, e spesso in una sola macchina, risparmiando in tal modo tempo e denaro. Si osservi nell'esempio qui riportato come è stata disposta la didascalia col nome dell'autore dell'opera, quello dello studio fotografico e il museo dal quale il quadro proviene.

6. **Illustrazioni fuori testo.** L'illustrazione che non può essere disposta in senso orizzontale si può sistemare con la relativa didascalia in senso verticale, sempre però in modo che si possa leggere, come appare dall'esempio illustrato, dal basso verso l'alto. In caso diverso si possono disporre nelle due facciate interne del cartesino, oppure ricorrere all'allegato.

sunto la denominazione internazionale di raion, ha raggiunto in Italia uno straordinario sviluppo.

Una falange di chimici sono alle dipendenze delle nostre moderne ed attrezzatissime fabbriche per studiare e sperimentare i procedimenti più adatti allo scopo, migliorare le caratteristiche



Le Nubane di rasoio (congelanti) intatte e sbiancate

Legno: legno a crescita rapida, con un alto contenuto di cellulosa in percentuale variabile; ma alla produzione del rayon serve la così detta cellulosa nobile, più omogenea e di più alta resa. Sono in generale preferite le piante di busto elevato e di lento sviluppo (abeto, pino, betulla, ecc.).

Tale materia prima, fino a qualche anno fa, era per noi una voce passiva, poiché veniva importata dai Paesi Scandinavi e dal Canada, sotto forma di cartoni bianchi, aventi dimensioni per lo più costanti (cm. 60 x 80). Anche in questo settore di capitale importanza, l'Italia ha fatto notevoli progressi, infatti si

sunto la denominazione internazionale di raion, ha raggiunto in Italia uno straordinario sviluppo.

Una falange di chimici sono alle dipendenze delle nostre moderne ed attrezzatissime fabbriche per studiare e sperimentare i procedimenti più adatti allo scopo, migliorare le caratteristiche

di questo filato e renderlo più economico. E, su questo punto, già si sono realizzati meravigliosi progressi: i filati di rayon hanno acquistato maggiore robustezza, elasticità e morbidezza, offrono maggiore resistenza al lavaggio ed all'allungamento, per cui sono stati così semplicemente «svolti» dalla vista e dal tatto, non si distinguono da quelli

si distinguono dalla seta.

Elemento di partenza per la fabbricazione del rayon è la cellulosa, idratata di carbonio, che costituisce la parte solida preponderante delle cellule e dei tessuti vegetali. Tutte le piante contengono cellulosa, in percentuale variabile; ma alla produzione del rayon serve la così detta cellulosa mobile, più omogenea e di più alta resa. Sono in generale preferite le piante di fusto elevato e di bosca coltivati.

Tale materia prima, fino a qualche anno fa, era per noi una voce passiva, poiché veniva importata dai Paesi Scandinavi e dal Canada, sotto forma di cartoni bianchi, aventi dimensioni per lo più costanti (cm. 60x80). Anche in questo settore di capitale importanza, l'Italia ha fatto notevoli progressi: infatti so-



La bilancia di ragion veniamo levate e sbalzate

1-2. *Illustrazioni nel testo.* Quando la composizione è litopina, per non ricorrere continuamente alla linotype, per il rimaneggiamento dei colonnini si dovrebbe, dopo aver fatto conteggio, eliminare le linee destinate a costituire il colonnino e, sostituendo provvisoriamente ad esse dei margini, lasciare le linee che seguono e continuare l'impaginazione. E' importante notare come la prima parte che segue il colonnino spesso dovrà essere rimaneggiata, e comunque si dovrà fin d'ora tenere conto del numero esatto di linee che tale parte che precede il nuovo capoverso svilupperà: questo è il numero di linee in giustezza piena che si devono momentaneamente lasciare prima del nuovo capoverso. S'intende che queste poche linee saranno a suo tempo sostituite con quelle rimanegiate (v. il presente esempio). Impaginato il libro, si compongono tutti i colonnini, attenendosi alle indicazioni dall'impaginatore apposte sulle bozze, colonnini che verranno poi inseriti al loro posto.

3. *Illustrazioni nel testo.* Se il cliscé ha la disposizione dell'esempio illustrato, occorre procedere attentamente per stabilire giustezza e numero di linee del colonnino per non falsare la posizione dell'incisione (il testo deve risultare sempre a registro con le altre pagine). Per ovviare all'inconveniente si pone il cliscé sotto ad un lucido (tracciato della pagina con margini su supporto trasparente); vedremo di trovare l'esatta posizione all'incisione e in conseguenza stabilire numero di linee e giustezza del colonnino.

4. *Illustrazioni nel testo.* Se queste due pagine dovessero risultare frontali, il testo in cui si dovrebbe registrare un numero di pagine dovrebbe risultare a registro con le normali pagine: in testa per la prima e al piede per la seconda. Si osservi come è stata curata l'esecuzione materiale della composizione, tenendo soprattutto presente che, nella parte libera del colonnino (sopra o sotto), sono stati aggiunti, oltre allo spazio corrispondente allo spessore della riga morta o allo spazio fra testo e numero più lo spessore del numero stesso, sempre bianchi di righe intere.

5. *Illustrazioni nel testo.* L'illustrazione di questo esempio si dispone sempre nelle due pagine centrali della segnatura, ponendo eventualmente un richiamo nel testo. Se ciò non è possibile, invece di dividere tutto il volume, ad esempio, in sedicesimi, si può rompere uno o più sedicesimi in ottavi, aumentando così le possibilità di far cadere in mezzo al foglio di stampa l'illustrazione in esame. Con una sola intelligente variazione del genere, si risolvono a volte vari casi consimili.

6. *Illustrazioni nel testo.* In determinati casi, quando l'incisione, specialmente se al tratto, si estende nelle due pagine frontali, ma non in mezzo alla segnatura, si può tagliare il cliche verticalmente a metà purchè, come in questo esempio, non vi siano particolari di una certa importanza da dividere. L'esecuzione materiale dei due pacchi separati deve però essere curata in modo tale che, a libro confezionato, si abbia un allineamento perfetto tra le due parti.



Il caposquadra percuote il muso del
cane, fu colpito da un altro tiroz
acceso fra la spalla e il collo. L
ramme si appressò, come serpente
ai suoi lunghi capelli e alla cod
nel berretto di pelo di castore
l'uyar, abbandonando il fucile,
alzò in tutta la sua altezza, cerc
di spegnere il fuoco che gli d
brava le carni. Ma dalla massa de
vegana sotto la palizzata tre frec
numero quasi contemporaneam
pantandosi nel petto del caccia
ore che si piegò in avanti e ruzzi
la, morto, oltre la palizzata. Robert
William ebbe la mano e tutto il
braccio sinistro malamente tra
tutti gli altri, chi più chi meno
dibbero a soffrire per il loro ste
stratagemma ritorzito a loro dann
Ma i tiratori non tardarono ad aggi
arsi frecce incandescenti. Gli ind
si, con la promessa che le carat
tizzata e rotti come erano alla vit



Infilando avanti una delle mie potestà
 arrivare all'acqua. Mike affrettò ancora il
 passo, senza pensare al rischio che co-
 rreva. E d'improvviso scorse le due donne
 lontanavano barcollando lungo la stretta
 striscia sgombra e ancora rispettata dal
 fuoco, ma camminavano come fra due pa-
 cetti di fiamme. D'improvviso un albero
 che bruciava come una gigantesca torcia
 si abbatté di traverso sul sentiero e un
 grosso ramo incontrando al passaggio le
 spalle di Raggio d'Oro e dell'ancella le
 racinò con sé. Le due milane si dibat-
 tevano senza riuscire a liberarsi da quella
 rappolla infuocata e già il fuoco stava per
 appiccarsi alle loro vesti.

Mike arrivò senza fiato presso di loro
 chiamando a raccolta tutte le sue for-
 zisti a sollevarle la massa d'incendi e a

Pagina dispari

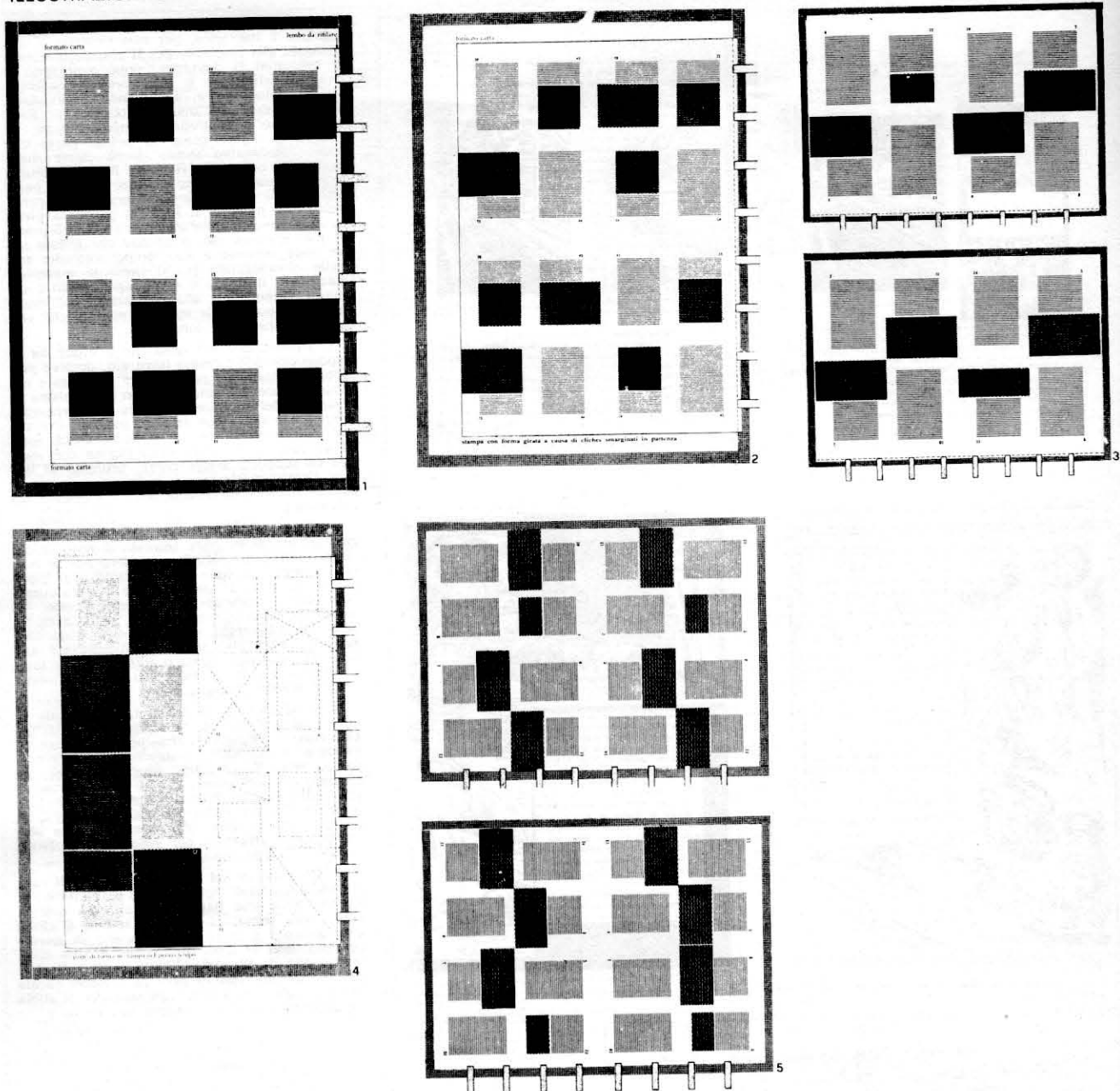
Da quel colloquio trascorse circa un mese in perfetta tranquillità. I cacciatori avevano rimesso in ordine ogni cosa. Milligan, Fulgenti e Neville erano guariti dalle loro ferite. De Roma, De Winter, Boyd e Bryant ripassavano in altrettante fosse scavate sul retro della palizzata, nel punto più isolato, se-

montate da una sazza coccia, e in una quinta fossa domina il suono estremo della scaxchia *siyax*. La caccia aveva dato risultati magnifici perché le varie colonie di castori, spaventate dal fuoco, si erano raggruppate in una sola nell'ansa più grande del fiume e il macerismo di Fort Chouapoutin era stato di magnificiielli.

lunghezza da 75 a 90 centimetri e alti 30, con coda piatta, larga e squamosa, fatta a pala, squamosa arcuata, collo grosso, piedi posteriori palmati, dita fornite di unghie adunche. Hanno due denti o meglio due zanne superiori e affilate come coltelli e l'appunto di queste si servono per rosicchiare gli alberi alla base. Il loro pelo, variabile in colore dal bruno rosso al grigio, è assai

folto e serve alla fabbricazione di ottimi feltri. La pelle, conciata, si utilizza per guanti ed altri usi. Sotto ai peli robusti, che formano il rivestimento esterno dell'animale, c'è una lanugine morbida che dà gran pregio all'intera pelliccia. E, come se ciò non bastasse, dei castori si utilizzano anche il grasso e l'olio. In America, anzi, il Castoreo (il, debitamente raffinato, viene diffusamente adoperato in medicina, ad esempio come purgante, tal quale l'olio di ricino in Italia).

Comunque, di tutto ciò che si può ricavare dai castori, quel che aveva maggior pregio ai tempi in cui Dave Stevenson e i suoi amici si avventuravano nei territori selvaggi, erano i peli che nei loro laboratori industriali sono ancora argentei, lo sanno.



1. *Illustrazioni smarginate nel testo.* Quando le illustrazioni smarginate a filo carta sono più d'una, possono insorgere delle difficoltà nella marginatura della forma, specie a causa di cliscè smarginati in partenza e in arrivo, che nelle macchine vecchie vengono così a trovarsi o sotto le pinze (v. esempio) o non lasciano un lembo per la presa delle medesime. Una forma così impostata si può stampare soltanto con carta più abbondante in larghezza: basta spostare indietro la forma; l'eccedenza si rifila prima della piegatura.

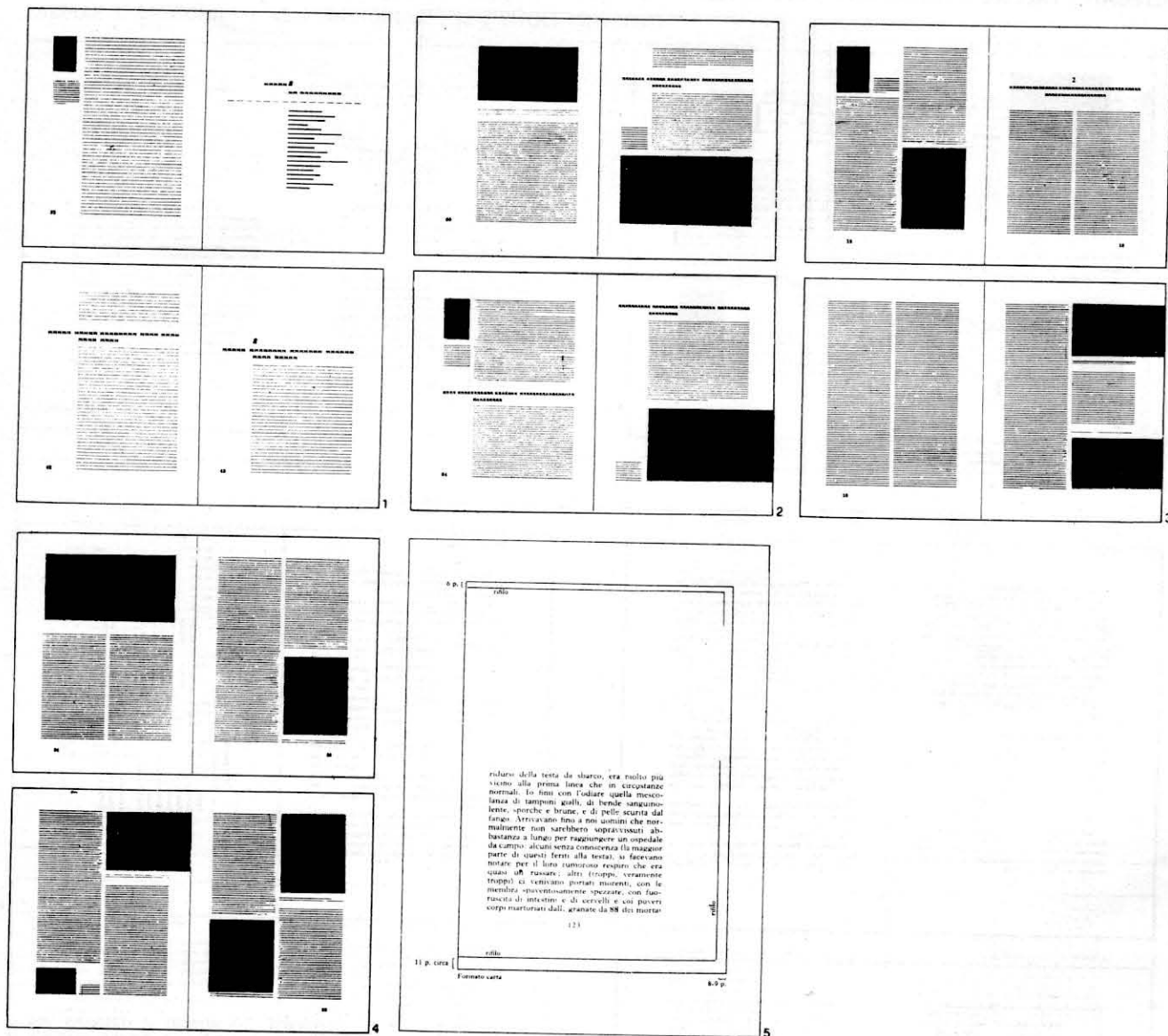
2. *Illustrazioni smarginate nel testo.* Se la carta invece è nel formato esatto, ci si deve preoccupare di non far capitare cliscè smarginati a vivo, in partenza. Se questo non è possibile e le illustrazioni sono smarginate solo in partenza, dopo aver rifilato con cura la carta si può girare la forma e stampare. Il rifilo va eseguito per non causare differenze nella piega, venendo la squadra della piegatrice a trovarsi dalla parte opposta rispetto a quella della macchina da stampa.

3. *Illustrazioni smarginate nel testo.* Avendo incisioni smarginate a vivo sia in partenza che in arrivo, e la carta nel formato esatto, si può stampare la forma in due tempi, separando la bianca dalla volta se o in partenza o in arrivo

non risultano cliscè smarginati. In questo caso si taglia a metà la carta, si rifila, e quindi si passa alla stampa. Le pagine smarginate a filo carta che capitano in partenza e in arrivo per la stampa a sedici pagine nel presente esempio sono le seguenti: 1, 3, 5 e 7.

4. *Illustrazioni smarginate nel testo.* Se non è possibile procedere alla stampa come nell'esempio precedente, si può procedere in questo modo: rifilare subito la carta, stampare prima la metà della forma che si trova in arrivo, in bianca e volta, collocare poi dal lato arrivo l'altra metà della forma, girare la carta in dodici e stampare in bianca e volta. Nell'esempio sono smarginate a filo carta in partenza o in arrivo le pagine 1, 3, 4, 7 e 8.

5. *Illustrazioni smarginate nel testo.* Si può ovviare a questi inconvenienti impostando la forma in modo diverso. Le pieghe che il legatore deve eseguire saranno perciò variate; naturalmente il legatore deve esserne al corrente. Le possibilità di variare l'impostazione non si esauriscono con l'esempio illustrato; bisogna però sempre sincerarsi se la macchina piegatrice è in grado di eseguire il lavoro così impostato. Ricorrere il meno possibile a questo espediente, dato che spesso la piegatura dovrà essere eseguita a mano.



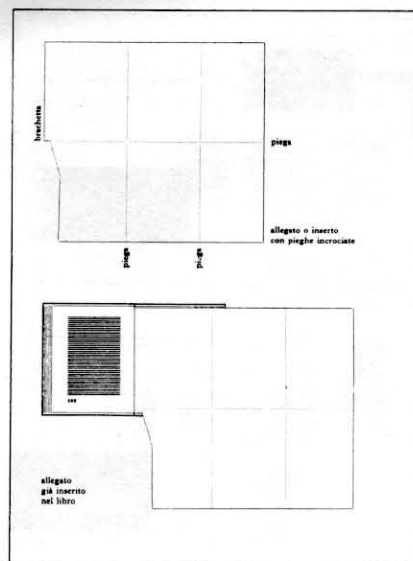
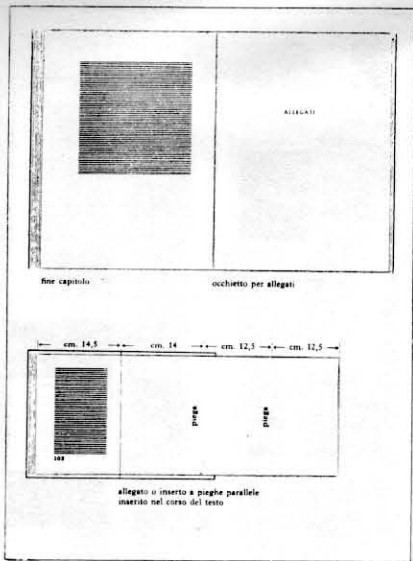
1. *Studio di un'edizione con illustrazioni.*
In questi altri otto esempi che vengono presentati in questo esempio e nel seguente, si è usato uno schema d'impaginazione per non essere obbligati a rimaneggiare la composizione per farne dei colonnini da affiancare al cliscè, pur lasciando a questi una certa libertà nella scelta delle dimensioni di base.

2. *Studio di un'edizione con illustrazioni.*
Si osservino le dimensioni di base delle illustrazioni che nell'esempio sono state portate a quattro, ma che possono benissimo essere cinque se si volessero usare anche incisioni della larghezza della pagina e questo, naturalmente, rispettando lo schema prefisso. Le giustezze delle didascalie sono state ridotte a due.

3. *Studio di un'edizione con illustrazioni.*
Si osservi l'ariosità dei margini di questa impaginazione. Nell'esempio in alto a sinistra il primo cliscè risulta di base inferiore alla giustezza di colonna: ci si riporta in giustezza affiancando la didascalia.

4. *Studio di un'edizione con illustrazioni.*
L'esempio in basso a sinistra mostra il cliscè di testa con base pari alla somma della giustezza di colonna più la cucitura. Come si vede dagli otto ultimi esempi, siamo riusciti a portare a 6 le dimensioni di base del cliscè senza dover rimaneggiare la composizione del testo per investire le illustrazioni.

5. *Studio di un'edizione con illustrazioni.*
Le illustrazioni smarginate, nel testo, debbono uscire dal rifilo di 6 punti in testa, 8-9 in taglio e un po' di più al piede, perché, a causa di una imperfetta piegatura dei fogli di stampa, non si debba verificare, a rifilo avvenuto, di trovare tra esso e la parte che deve essere smarginata un filo di bianco con effetto antiestetico. Dovendo smarginare in cucitura, si occupa tutto intero tale margine.



Un altro controllo, che non riguarda soltanto il Giornale ma anche il Mastro, si può ottenere facendo i totali del Dare e dell'Avere di tutti i conti del Mastro, e sommando poi tutti i totali del Dare e tutti i totali dell'Avere. I due totali così ottenuti devono risultare uguali; essi devono pure risultare uguali ai totali delle colonne del Giornale. Ove queste uguaglianze non si verificano è certa l'esistenza di errori.

Questa seconda forma di controllo si ottiene mediante la compilazione di uno speciale documento che prende il nome di Bilancio di Verificazione. Esso assume generalmente la seguente forma:

N	Denominazione dei conti	Totale		Eccedenza	
		Dare	Avere	Dare	Avere

Nella prima delle due colonne riservate alle «Eccedenze» si indicano le eccedenze del Dare sull'Avere; nella seconda, le eccedenze dell'Avere sul Dare. Vengono così messi in evidenza i saldi dei singoli conti. I totali delle due colonne delle eccedenze devono essi pure risultare uguali fra loro.

I Bilanci di Verificazione se sono utili nel corso dell'esercizio, diventano addirittura indispensabili prima e durante le operazioni di chiusura, come si vedrà fra breve.

Esempio di Bilancio di Verificazione nelle due forme indicate, sono presentati a pag. 172 e 173. Come già abbiamo detto, quando i totali di fine

a fianco di ciascuno i relativi movimenti ed eventualmente anche i saldi, prende il nome di **Bilancio di Verificazione**.

Ecco, a pag. seguente, come si presenterebbe il **Bilancio di Verificazione** alla data del 3 gennaio, nell'esempio fatto nelle pagine precedenti.

Per la chiusura delle scritture:

1) si dovrà scrivere il saldo di cassa sotto alle uscite, in modo che il totale pareggi con quello delle entrate;

2) si dovranno addebitare tutti i conti dei creditori e accreditare tutti quelli dei debitori rispettivamente. In tal modo anche nella colonna mastro del Giornale il totale Dare dovrà pareggiare con il totale Avere;

3) si dovranno elencare, naturalmente solo nella colonna della descrizione, le altre attività e le altre eventuali poste del passivo esistenti in chiusura. Questi valori non possono ricavarsi se non facendo un inventario di gestione a fine

N.	Nomin.	Somme		Totale
		Dare	Avere	
1	A	50.000	30.000	
2	B	40.000	40.000	
3	C	20.000	—	
4	D	60.000	—	
5	Y	—	200.000	
6	Z	—	510.000	
		170.000	780.000	

Quant.	Descrizione	Importi		Totale
		Passivo	Attivo	
	Cassa	80.000	—	
	Provvista	70.000	—	
	Rent	65.000	—	
	Mezzi	72.000	—	
	Mezzi	68.000	—	
	San Domingo	—	21.000	
	Zuccheri	—	22.000	
	Credito	—	2.000.000	
	Altre	—	8.017.000	

ATTIVITA		PASSIVITA	
1 Denaro	825.295	1 Debiti	3.580.000
2 Mobili ed attrezzi	245.500	a) Ditta A e C	1.010.500
a) d'ufficio	100.750	b) Società Anonima RRI	123.550
b) di magazzino	47.750	c) Anonima PQR	212.050
c) laboratorio	198.000	d) Ditta C. Anonima	2.102.020
		e) Ditta B. Debiti	113.000
		f) Ditta B. Sanita	18.800
3 Mercati	7.003.100	2 Cambiali passive	633.000
a) caffè	1.277.000		
b) zucchero	1.370.000		
c) cacao	330.000		
d) pepe	1.500.000		
e) cannella	526.100		
f) garofano	735.600		
g) tè miscelato	264.400		
h) tè	885.000		
i) cipolla	15.800		
j) nocciuole americane	99.200		
4 Depositi in c/c	1.508.353		
5 Crediti	1.945.500		
6 Cambiali attive	1.040.000		
TOTALE ATTIVITA	12.668.748	TOTALE CONTE CONTRO	12.668.748

2. **Allegati.** Gli allegati si ripiegano una o più volte su se stessi con pieghe parallele o incrociate; spesso portano la brachetta e una volta ripiegati debbono risultare di dimensioni esterne inferiori al formato del libro, per quelli con pieghe parallele, in taglio, e per gli altri in testa, in taglio e piede per non correre il rischio di venire irrimediabilmente rovinati nella fase di rifilo del libro. Gli allegati che si possono eseguire tipograficamente, si compongono con caratteri della serie usata per il testo, ma di corpo inferiore.

3. **Tabelle e specchietti nell'impaginazione.** Si compongono le tabelle o gli specchietti con caratteri della medesima famiglia del testo, ma con corpo minore; la giustezza sia quella del testo o inferiore. Dovendo eccedere nel senso della giustezza, si occupi un piccolo tratto del margine di cucitura; se non è sufficiente, si centri la tabella nella composizione.

4. **Tabelle e specchietti nell'impaginazione.** Quando la tabella risulta di giustezza più stretta si investe nella composizione; se invece la giustezza è di poco inferiore al testo si può centrare. Se la tabella o lo specchietto non si contiene nella pagina, si dispone verticalmente purché si possa leggere dal basso verso l'alto; è preferibile, in tal caso, che tabella o specchietto ed eventuale titolo occupino l'intera pagina.

5. **Tabelle e specchietti nell'impaginazione.** Qualora la pagina non contenesse tutta la tabella, essa può essere disposta su due pagine frontali, in mezzo al sedicesimo; si farà allora un'unica composizione della giustezza totale delle due pagine più i margini di cucitura. Se il richiamo nel testo richiede che la tabella debba inserirsi in determinate pagine, allora essa si spezzerà in mezzo verticalmente. L'ampiezza del canale si regolerà secondo lo spessore del libro. Per tabelle più ampie si ricorre all'allegato.

1. **Allegati.** Allegato è ogni documento, tavola, grafico, schema, specchietto, tabella, ecc., in genere di formato eccedente quello del libro che si unisce, si allega cioè ad esso. Sono generalmente raccolti tutti insieme al fondo del libro, prima dell'indice, ed è bene farli precedere da occhietto adatto. Possono anche venir collocati nel corso dell'opera, prendendo pure il nome di inserti. Per i riferimenti col testo, ciascuno di essi viene contraddistinto con numerazione romana, arabica, oppure con lettere dell'alfabeto.

suase ad uscire dall'Italia, ed infatti, attraverso le Alpi, ritornò in Pannonia dove morì l'anno seguente.

1. Vandali
I Vandali però, impadroniti delle province africane e reati capaci di manovrare una flotta, sotto il comando del re Genserico cominciarono a correre il Mediterraneo. Nel 455 saccheggiarono Roma per 14 giorni; era scante l'impero perché Valentiniano III, l'unico della stirpe di Teodosio, era stato ucciso e dopo di lui anche l'usurpatore Petronio Massimo. Papa Leone riuscì ad ottenere dal barbaro soltanto che fossero risparmiati i massacrati ed incendiati. L'impero sussistette, zimbello ormai dei capi ausiliari barbari, specialmente di Ricerico e poi di Gundabado, che crearono e depsero gli imperatori a loro talento. Finalmente Odoacre, massiccio a capo delle truppe barbare che chiedevano terre dove stabilirsi in pace, uccise Oreste, un altro capo di barbari che aveva osato creare imperatore Romolo Augustolo suo figlio, si proclamò re nel 476, volle una terza parte delle terre, poi rimandando in Oriente gli ornamenti imperiali dicendo che un solo imperatore bastava, mentre egli avrebbe governato i Romani col autorità e titolo di patrizio.

2. Visigoti
Primitivo di queste lotte i Visigoti avevano occupato nella Spagna quasi tutto il territorio ancora soggetti all'impero e nella Gallia il paese a mezzogiorno della Durance, comprese Narbona (462) ed Arles (477); mentre nel resto della valle del Rodano si abiteranno i Burgundi. Anche contro il settlemente di Italia i barbari premevano sempre più. Per lunghi anni nel Norico e nella Pannonia superiore, S. Severino, un monaco che abitava lungo il Danubio, tentò di stringere relazioni pacifiche fra i coloni romani e i barbari, specie in Italia; ma la ruzza

1

seguirono a lasciare le loro terre per scendere in Italia portando seco le reliquie di S. Severino. Odoacre assegnò ai profughi nuova residenza ed il corpo del santo fu collocato nel Lucullano presso Napoli.

2. Il papato alla fine del secolo V. - Papa Simmaco.
Dopo la morte di papa Leone (461), cui due pontificati di 11 anni (440) e Simplicio (483), si giunse verso la fine del regno di Odoacre e le origini dello scisma acaciano. Le circostanze non permisero ad Odoacre di seguire una politica ecclesiastica propria; solo alla morte di Simplicio, dinanzi al clero e al senato, Cecco Basilio, suo prefetto del pretorio, assise, che il papa, per impedire turbolenti e dilapidazioni delle rendite ecclesiastiche, aveva ordinato che non si facesse l'ordinazione del nuovo pontefice senza l'approvazione del prefetto stesso. Lamentò che si fossero fatti invece dei tentativi di elezione, propose poi che ogni alienazione di beni ecclesiastici mobili ed immobili dovesse ritenersi proibita sia al papa sia ai suoi successori. La proposta fu accettata. Intanto fu eletto pontefice Felice III, un membro dell'alta nobiltà romana, del quale si è ricordata la dignità ed austera intemperanza di fronte alle macchinazioni di Acacio.

Quando Felice III morì (1° marzo 492), fu sepolto nella basilica di S. Paolo, già era mutato lo stato politico d'Italia. Nel 489, favorito dall'imperatore Zenone, che voleva schiacciare

2

carie a mano. In commercio si trova un'ottima gamma di qualità e grammature di carta da lettera, ce n'è per tutti i gusti e per tutte le usanze. Vi sono anche tipi di carta con filigrane che accrescono il tono di eleganza e di ricchezza; molto usata è la carta cosiddetta extra strong, naturalmente si baderà alle consultazioni, perché l'uso di carta scadente per extra strong, certi tipi di carta sporgono e incrinano.

775. Carte da lettera.
Per le amministrazioni pubbliche (uffici governativi, istituzioni e associazioni pubbliche, ecc.) si adoperano sempre carta bianca; negli altri casi si usano anche carte leggermente colorate.

776. Disposizione.
Circò la disposizione dell'interazione occorre lasciare un conveniente spazio per la corrispondenza, quanto al resto la fantasia e libertà di colore di tutte le misure nel disporre gli elementi della decisa in forme libere, purché eleganti e gradevoli.

777. Badare al tipo dell'arte.
Non tutti i generi d'interazione si prestano però alla originalità e al gioco di fantasia; sarebbe una sventura e uno scacco stampare l'immagine di un tribunale con farfalli di colori e con caratteri e disposizioni fantasmi.

778. Carte intestate.
Per le amministrazioni pubbliche e state per tutti le istituzioni non

14

Postille tagliate

779. Carte intestate.
Per le carte inviate da privati vi sono clienti che richiedono la massima semplicità e riservatezza di forma e di caratteri; altri invece richiedono interazioni nuove e fantasiose, anche qui si tratterà di adattarsi ai desideri e, per quanto è possibile, ai gusti dei committenti.

778. Pile di carte.
Nelle carte intestate da inserire in buste speciali di buste talora si usa stampare legni fitti che indicano la pagina; così pure per i fogli che si spediscono in buste a sinistra si calcolerà la rispondenza tra il posto per l'indirizzo del destinatario e la sagoma della fine della busta.

779. Pile di carte.
Nelle carte inviate da privati vi sono clienti che richiedono la massima semplicità e riservatezza di forma e di caratteri; altri invece richiedono interazioni nuove e fantasiose, anche qui si tratterà di adattarsi ai desideri e, per quanto è possibile, ai gusti dei committenti.

35

deca, ma noi fummo almeno liberati dalla crudeltà dei Greci e dal loro odio verso di noi.

Gli Arabi compresero subito che non potevano ridurre il paese conquistato ad un deserto e che era meglio per loro costringere al tributo cristiani ed ebrei che abitavano il paese; si assuefecero ben presto alla civiltà intensa che vi trovarono; riservarono per sé tutti i diritti politici; limitarono al minimo possibile l'esercizio della religione cristiana; i popoli vinti, se pagani, furono sterminati qualora non avessero accettato il Corano.

Ben presto Mosavi, governatore della Siria, al-Fusta net- jesi anche una flotta che operò nel mare Eggeo. Quando Mosavi, nel 661 divenne califo, mosò operò con il consenso di tutti i ceti che furono lasciati sull'Asia Minore, e giunse nel 669 sino sul Bosforo.

Nel 677 la flotta araba, dopo cinque anni di vari tentativi contro Costantinopoli, dovette ritirarsi, non senza però avere recati immensi danni a tutte le città della costa anatolica. Un secondo terribile assedio ebbe a sostenere Costantinopoli per mare dal 1° settembre 717 al 15 agosto 718, e fu libera per il valore di Leone III l'Isaurico; solo cinque navi arabe tornarono in Siria mentre 150.000 uomini erano periti nell'audace impresa.

Nel 639 Amru, soldato fanatico e di bassa origine, con un piccolo esercito invase l'Egitto, sconfisse le forze imperiali ad Eltopoli, costrinse alla resa la fortezza di Babilonia (Cairo) il 9 aprile 641 e s'avvicinò ad Alessandria. I Copti indigeni che erano tutti monofisiti, ottennero una relativa libertà per professare la loro religione, ai monofisiti fu concesso un tributo annuo e si obbligarono ad ospitare per tre giorni tutti i musulmani che viaggiavano nel paese; quanto ai Greci, col trattato del novembre 641, ebbero undici mesi di tempo per ritirarsi dall'Egitto. Il patriarca copto Beniamino ebbe il permesso da Amru di stabilirsi ad Alessandria. Ma la tolleranza dei conquistatori fu di breve durata; dal rispetto per le chiese ed i monasteri, quando si sentirono sicuri nel paese conquistato, essi passarono ad un'aperta persecuzione contro i Copti e contro le sacre immagini. I Copti risposero allora con

33

con le notti sante, con le giornate senza sole. Non potendo più vivere, gli ebrei si trovarono ora disperati a Gerusalemme o a Londra, soffocati dal suo ardente desiderio di rivedere la Terra che molti non potendo più resistere, si arroccarono a sfiancare. E gli ebrei, ingannati sulla costa, dove loro la caccia tra le rovine e nella landa. Avevano addestrato, per quella schiaguna di nuovo genere, erano con loro, si scagliavano i disprezzati, i quali si trascinarono la notte per i fossati e rimasero di giorno distesi tra le gemite. La si vedeva trascinare Phodulay, incatenati, con gli abiti a brandelli, inghiottiti da soldati che li conducevano a Saint-Malo, a Rennes, dove, dopo un giudizio sommario, li si fucilava. La legge era spietata e la sentenza senza appello: ogni emigrato preso era un mure morte.

Quando venne la vigilia di Natale di quell'anno 1793 nessuno nel villaggio aveva l'aria di pensare alla dolce festa d'un volta. La chiesa era sconsacrata, le campane mute. La notte discese, caliginosa. Tutto il giorno c'era uditi l'abbaiare dei cani dalla parte della landa Bodard; gli ebrei dovevano aver fatto buona caccia.

La piccola Selaque dormiva al primo piano, in una stanzuccia vicina al fienile pieno d'ombra e di terrore, ed ella ne rabbriviva la notte, immobile nel letto, pensando a tutti i terribili pericoli che quella caverna poteva nascondere. Quella sera si sentiva assai triste. Mentre si spogliava tremando, le tornava il ricordo d'altre viglie di Natale, quando, quando era ancora un pueretto e il suo padre, come si gonfiava d'amore. (Che ricordi talvolta, allora! Che esultanze! Quanti anni di puerili, di gioventù, di pudori bianchi legati con nastri! E

1066

1. **Postille.** Sono costituite da un titolino, citazione, indicazione, spiegazione, ecc. come si può osservare dai vari esempi illustrati. Vi sono le postille marginali, che si pongono nel margine di taglio, se si eccettuano alcune impaginazioni moderne; postille rientranti, che vanno sempre a sinistra, e postille inserite, collocate in parte nel testo e in parte nel margine di taglio.

2. **Postille.** Le postille occupano parte del bianco di taglio che è il più ampio, ottenendo così registro perfetto nella stampa del testo tra bianca e volta e simmetria nelle pagine frontali. Per l'impaginazione si stacchi la colonnina delle postille dal testo con un bianco di 4-6 o più punti. In testa e al piede si ponga un lingotto in giustezza totale, per maggior consistenza della composizione. La prima linea di esse deve allineare al piede con la prima linea del testo a cui si riferisce.

3. **Postille.** Se nell'impaginazione la postilla viene a cadere a piede di pagina e non può esservi tutta contenuta, o si rimangono il testo per poterla inserire oppure si sposta con il relativo testo alla pagina seguente. Dividere la postilla e portarne una parte nella pagina che segue, come risulta nel presente esempio, anche se il testo continua l'argomento di quella precedente, è una soluzione da adottarsi solo in casi eccezionali. Nell'esempio, trattandosi di una edizione tecnica, è sembrato lecito uscire dallo schema classico.

4. **Postille.** Le postille si compongono in corpo piccolo tondo, corsivo, o meglio neretto. La disposizione, quando la postilla si estende per più linee, può essere a composizione corrente, a sommario, a linee centrate o con allineamento sul fianco sinistro o destro (a bandiera).

5. **Postille.** I numerini marginali, quando l'opera contiene delle postille, si compongono nello stesso corpo del testo o in corpo leggermente inferiore; si collocano al margine opposto a quello della postilla. Alle volte vi sono due serie di numerini marginali e allora si inseriscono l'una in un margine e l'altra in quello opposto.

6. **Postille.** Le postille inserite hanno il valore di un titolo o sottotitolo; non contenendosi per la loro estensione, si collocano parte nel testo e parte in margine di taglio. La loro giustezza può giungere sino a un quarto e ad un terzo della giustezza della composizione. Quando si hanno postille brevi, tale giustezza viene ridotta, allargando di conseguenza quella del testo a fianco e lasciando in tal modo invariato il bianco che separa lateralmente la postilla dal testo.

a Genova, sotto la protezione della flotta comandata dal grande ammiraglio genovese Asprato Doria, il quale pure, abbandonata la parte francese, era passato alla Spagna. Dopo avere ricevuto gli omaggi dei rappresentanti di tutti i governi italiani, l'imperatore giunse a Bologna ed ivi, il 22 febbraio, venne incoronato con straordinaria solennità in S. Petronio, dal Pontefice stesso.

L'ultima parola del grande dramma che discende sul l'assalto di Firenze (1527) fu la morte di Lorenzo il Magnifico e la caduta della Repubblica fiorentina, e fu poi la fine di tutto.

Un'ultima parola del grande dramma che discende sul l'assalto di Firenze (1527) fu la morte di Lorenzo il Magnifico e la caduta della Repubblica fiorentina, e fu poi la fine di tutto.

Nell'ottobre le forze imperiali-papaline, comandate da Tullio Bertoldi d'Urbino, giunsero sotto le mura della città. L'assedio durò dall'ottobre 1529 all'agosto 1530 e fu pieno di episodi drammatici. Il comando delle milizie mercenarie era stato affidato a MALESTRA BAGLIONI, perugino, ottimo soldato, ma ambizioso e politico, il quale non voleva inimicarsi troppo il Papa perché sperava ottenere da esso la signoria di Perugia, egli condusse pertanto le operazioni faticamente, mirando a ottenere piuttosto un accordo col nemico che a sconfiggerlo. D'altra parte troppo grande era la sproporzione delle forze, perché dopo qualche mese, 40 mila assediati si opponevano a soli 12 mila difensori, e quasi tutto il dominio esterno di Firenze era perduto. Solo il commissario FRANCESCO FERRUCCI, rivelatosi condottiero abile

147



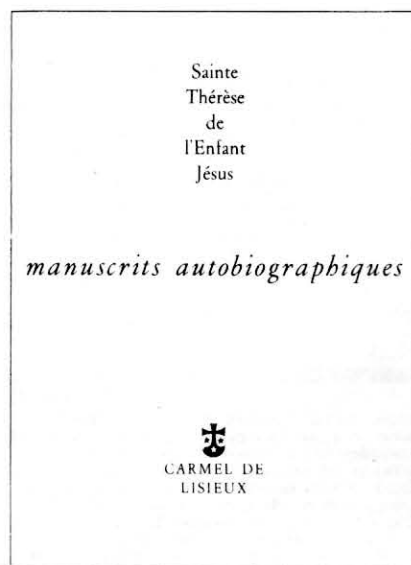
1. *occhietti*. Si dice *occhietto* una pagina che reca stampato solo un titolo. Vi è per esempio l'«antiporta», in cui è riportato il titolo dell'opera e che si dispone nella prima pagina dispari precedente il frontespizio; vi possono essere anche *occhietti* nel corso del libro. In opere complesse spesso i titoli delle parti formano degli *occhietti*. Comunque sia, l'*occhietto* va sempre in pagina dispari e la pagina che lo segue si lascia quasi sempre in bianco.

2. *occhietti*. Quando in determinati libri vi sono poche pagine di composizione, per aumentare il numero delle medesime si dispone i titoli dei capitoli sotto forma di *occhietto*. Non sempre è consigliabile ricorrere all'*occhietto*, specie per opere con numerosi e brevi capitoli. Il libro, abbia o no altri *occhietti*, se è necessario, al fondo è lecito premettere un *occhietto* all'indice per quadrare il numero di pagine dell'ultimo foglio di stampa. La parola «indice» si deve disporre sempre a *occhietto* se i capitoli sono disposti a *occhietto*.

3. *occhietti*. Gli *occhietti* normalmente si compongono con caratteri della serie usata per il testo; il corpo è leggermente superiore a quello degli altri titoli e può essere chiaro, netto, ecc. Se la natura del libro lo permette, si può anche variare il carattere e la disposizione. Nelle impaginazioni classiche è molto usata la forma epigrafica e la posizione è in genere più in alto del centro ottico della pagina.

4. *occhietti*. Si illustrano negli esempi due *occhietti* in stile libero. Non basta per questi lavori studiare ottime disposizioni: conviene esaminare ogni singolo titolo, perché non sempre la forma studiata si addice a titoli brevi oppure prolissi. In alcuni libri di fiabe, novelle, ecc. di gusto moderno, specialmente se da stamparsi in offset, questi *occhietti* potranno variare facendoli eseguire da disegnatori e accompagnandoli con delicate ornamentazioni o vignette.

5. *occhietti*. L'*occhietto* oltre al titolo a volte porta una epigrafe che generalmente si pone sotto di esso. Si vede talvolta anche una nota al titolo che fa da *occhietto*, ma se è possibile conviene eliminarla per non deturpare la bellezza della pagina. Il verso dell'antiporta dovrebbe essere bianco. Se il testo è bilingue e porta la lingua originale in pagina pari e la sua traduzione sulla pagina di fianco, è gioco-forza occupare la volta dell'*occhietto*.



1. *Principi del libro: opere dello stesso autore.* Sono le prime pagine di un'opera: quelle che precedono cioè il testo e che talvolta vengono stampate con numerazione romana, essendo compilate dopo l'impaginazione del libro. La pag. 1 generalmente rimane bianca o è occupata dall'antiporta; la pag. 2 può essere bianca, oppure recare l'elenco delle opere del medesimo autore o della collana; raramente porta il ritratto dell'autore.

2. *Principi del libro: elencazione delle opere della collana a cui il libro appartiene.* Raramente la seconda pagina viene occupata da questa elencazione che di solito trova posto sulle alette. Poiché questo tipo di composizione si presenta un po' prolissa, si snellisce e ingentilisce usando corpi piuttosto piccoli, allineamenti verticali e altri razionali accorgimenti.

3. *Principi del libro: frontespizio della collana.* A volte a pag. 2 trova posto il frontespizio della collana o dell'opera completa a cui il libro appartiene. Deve armonizzare con il frontespizio che ha di fronte. Anzi, qui più che altrove si debbono studiare accuratamente le due pagine vendendole secondo la formula spesso ricordata: «due pagine in una», poiché il frontespizio è come il volto del libro.

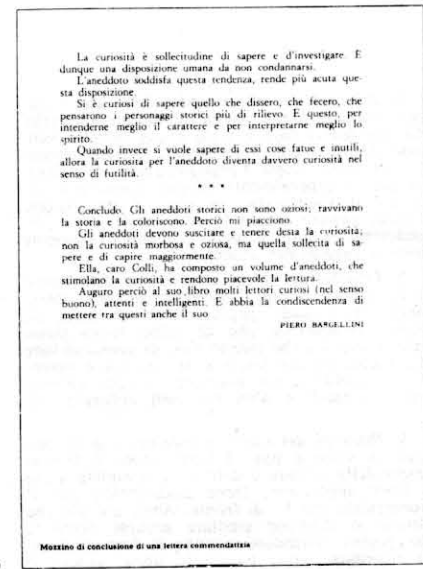
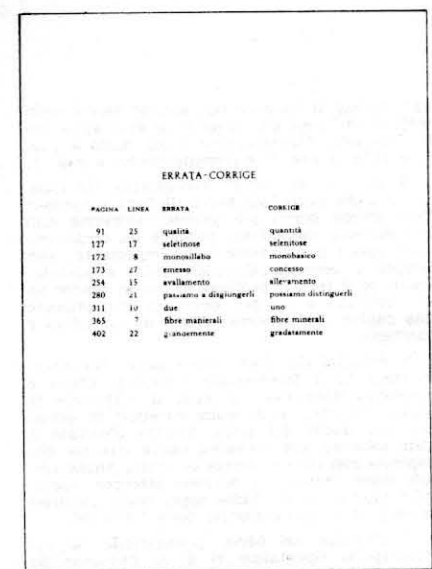
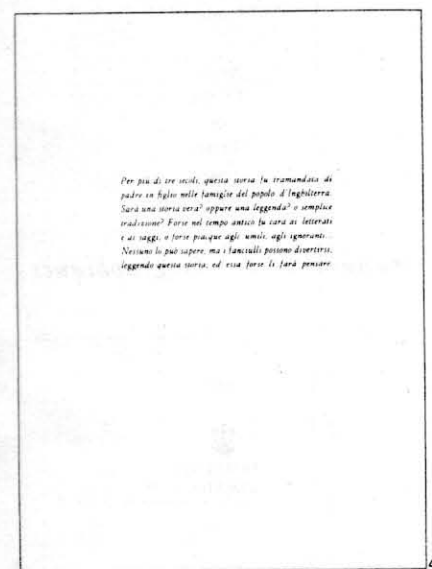
4. *Principi del libro: frontespizio.* E' quella pagina che porta il nome dell'autore, il titolo dell'opera, con alcune indicazioni o specificazioni e la sottoscrizione editoriale. A volte appare in esso anche una epigrafe, come abbiamo accennato, e l'anno della pubblicazione. Tutti i

libri recano il frontespizio, eccetto alcuni opuscoli in cui tutti gli elementi di esso appaiono in copertina. Generalmente viene posto a pag. 3, a volte a pag. 5 e rarissimamente a pag. 1.

5. *Principi del libro: frontespizio.* Un frontespizio che porta una breve dicitura suggerisce l'uso di un corpo più grande; viceversa uno con dicitura abbondante richiede un corpo minore, specie per la parte meno importante. Non sempre è consigliabile usare tutto maiuscolo, specie se il testo è prolisso; si usa in genere un po' dell'uno e un po' dell'altro per ottenere una pagina con armonici effetti di variazioni e contrasti.

6. *Principi del libro: frontespizio.* Per quanto riguarda il frontespizio moderno, libero e parimenti tipografico, si veda di rispettare la logica, l'estetica e di usare caratteri in armonia con quelli del testo. Quello illustrato è stato tolto da una notissima opera francese impaginata con cura e finezza di gusto. Anche con sole linee centrate si possono ottenere frontespizi modernissimi: basta saper usare caratteri appropriati e proporzionare bene i bianchi.

7. *Principi del libro: frontespizio.* Se nel frontespizio tipografico vi è un elemento da porre in colore, questo deve essere il titolo. Quando oltre all'elemento tipografico viene ad aggiungersi l'opera del disegnatore e specialmente quella del progettista a conoscenza delle risorse grafiche che gli possono offrire oggi la fotografia e la fotomeccanica, non si può non riconoscere come il campo delle possibilità si allarghi praticamente all'infinito.



1. *Principi del libro: proprietà.* A pagina 4, cioè nel retrofrontespizio, possono trovare posto la proprietà editoriale (copyright) e la sottoscrizione tipografica; si aggiungono talvolta delle diciture con la rispettiva firma dell'autore o timbro a secco della Società Autori ed Editori. La firma è apposta a mano oppure stampata in nero o con inchiostro copiativo.

2. *Principi del libro: protesta dell'autore.* Per i libri di religione, morale o liturgia sono obbligatori i visti ecclesiastici e, in alcuni casi, la protesta dell'autore, che mettono nella stessa pagina della proprietà, oppure al fondo del libro. La protesta dell'autore può stare anche in pagina a sé, dopo la proprietà. Per la disposizione e l'uso dei caratteri, vi è una certa libertà.

3. *Principi del libro: dedica.* Nella prima pagina dispari che segue il frontespizio (5 o 7) può trovare posto la dedica, che è un atto di stima o di affetto che l'autore offre a una persona. E' molto usata la forma epigrafica con disposizione un po' più in alto del centro ottico della pagina e uso di caratteri maiuscolotti di corpo piccolo. Il nome della persona a cui è dedicata l'opera si pone in risalto usando un corpo leggermente superiore e separandolo dal resto della composizione con bianchi maggiori. Per le edizioni si può usare in mille modi la fantasia, senza uscire dai giusti limiti e seguendo lo stile impaginativo dell'opera.

4. *Principi del libro: dichiarazioni dell'autore.* In determinati libri al posto della «protesta» vi è la «dichiarazione dell'autore».

5. *Principi del libro: tavola delle abbreviazioni.* La tavola delle abbreviazioni si colloca generalmente in una delle pagine pari che seguono la dedica. L'impaginatore deve porre la massima cura nello snellire questa pagina per renderla esteticamente gradevole. Si componga in corpo piuttosto piccolo, usando tondo e corsivo; a volte si dovrà usare anche il maiuscolotto.

6. *Principi del libro: errata-corrige.* Se i principi del libro si stampano dopo che ci si è accorti degli errori in cui si è incappati, l'«errata-corrige» si colloca possibilmente in una pagina pari dei principi. Se invece il libro è già interamente stampato, lo si stampa su foglietto volante, sovente di carta colorata, che viene incollata poi nei principi o al fondo. Si componga con caratteri piuttosto piccoli. L'errata corrige s'inserisce solo nelle opere di certa importanza.

7. *Principi del libro: lettere commendatizie.* L'autore a volte desidera che siano riportate, per intero oppure in parte, nelle pagine che seguono la dedica, una o più lettere elogiative della sua opera da parte di personaggi influenti. Quest'uso tende oggi a scomparire e gli stralci e le recensioni si pongono sulle alette della sovraccoperta. Se comunque si dovessero porre nel libro, si compongono con carattere inferiore a quello del testo oppure si riproducono fotomeccanicamente, specie quando si tratta di lettere di personaggi importanti.

al punto di leggere ogni mattina con la più grande attenzione le notizie della Ceca e le discussioni della Camera che Lordi, in quanto a J. A. spartiti, dieci anni dopo, brucia la sua educazione, in precezione di partito per la « sinistra per l'equilibrio ». Ben, come al signor Hobbs, si voleva partire con lui per entrare in libertà e si sente rispondere:

« Oh, no, per questo amico, proprio no. L'unico reato sicuro è, lui, per l'eternità d'ufficio. Questo legge a un istante che quel fatto forse per chi è ancora e ha voglia di fare, ma ha paura di essere punito. Non ci sono antichi, dalle nostre parti, a nessuno, un conto ».

236

237 occhio

CAP. I	Una grande sorpresa	5
CAP. II	Gli amici di Cudde	12
CAP. III	No parte	47
CAP. IV	Le Inghilterra	58
CAP. V	Al castello	69
CAP. VI	Il conte e il suo nipotino	91
CAP. VII	Lo Ching	115
CAP. VIII	Cudde impara a cavalcare	122
CAP. IX	I poveri del villaggio	131
CAP. X	Almanco di acciaio	141
CAP. XI	In America i vecchi amici sono in unia	161
CAP. XII	I ragazzi si presentano	175
CAP. XIII	Torna alla ricerca	185
CAP. XIV	Torna il tempo	193
CAP. XV	Cudde festeggia il suo ottavo compleanno	198

[illegible]

indice	
7 I miei primi anni	
12 Un viaggio e un cambiamento	
30 Mi mandano in collegio	
40 I miei compagni	
52 Vacanze malinconiche	
57 Una grave perdita	
63 Lascio la mia casa per sempre	
76 Una famiglia bizzarra	
86 Prendo una decisione importante	
92 Un viaggio avventuroso	
107 La zia Betsey si prende cura di me	
114 Agnew	
124 Incomincio una nuova vita	
146 Ritorno a Yarmouth	
158 Due sventure	
192 Contrasti e difficoltà	
198 Le cose di Dora	
207 Un altro sguardo indietro	
209 Complicazioni della vita domestica	
230 La tempesta	
235 Ritorno dopo una lunga assenza	
	indice
	Cedric
	Come si diventa Lord
	Un cuore generoso
	La partenza
	Incontro col nonno
	Ritossano
	Una vita nuova incomincia
	Il reverendo Mordaunt
	«La mamma mi aspetta»
	Alla Messa della domenica
	Il cavallino
	Il nonno guarisce
	Una buona azione
	Lady Lorrivale
	Havisham porta tristi notizie
	Hobbs e Duck
	Le cose si complicano
	Gli amici di Cedric
	Si risolve il mistero
	Tutto finisce bene
	Conclusione

PREFAZIONE

Un ritorno alle montagne della Terra del Fuoco, che per tanti anni erano state la mèta prediletta de' miei viaggi e delle mie esplorazioni, mi sembrava un sogno.

E il sogno si avverò nel gennaio del 1936, dopo 43 anni. Tornai così alle basi del Sarmentino, il monte che già mi aveva affascinato con l'immacolato candore de' suoi geli eterni e con la terribile macchia delle sue vette, agguerrito più che mai per vincere le insidie e conquistare la cima.

Ma fu una lotta aspra, senza quartiere, che durò ben 43 giorni prima che il gigante cadesse. Come fosse consapevole dell'attacco serrato che noi lanciavamo alla sua vetta, il Sarmiento sembrava averci chiamato attorno a sé tutte le forze avverse della natura per respingere i nostri assalti e per render vani i nostri sforzi.

Ma la costanza tenace e ingele di tutti i componenti la spedizione trionfò allora, e il 7 marzo la vetta orientale del Sarcocroco, la più elevata, fu conquistata da Carlo Mauri e da Cleonete Maffei: in un impeto di entusiasmo e di audacia.

Il colosso di ghiaccio cadde, sotto a palmo a palmo, sotto la tenacia e l'incubo del primo manto di nebbia, la stessa nebbia del vento, senza che un raggio di sole o uno alzata di getere

INTRODUZIONE

Platone nacque ad Egina, isola nei pressi di Atene, nel 427 a. C. da famiglia ricca e nobile. Il padre, Aristone, derivava le sue origini da Cofre, ultimo re degli Ateniesi; la madre, Perictione, da Drogide, parente di Solone. Suo materno era Crizia, capo dei trenta tiranni ed esponente del movimento filomacedonico di Atene. Ciò spiega quel fondo di aristocrazia onde sono improntate la sua cultura e la sua concezione della vita; aristocrazia che per Platone ha il significato di un'etica ed elevatore dello spirito attraverso la conquista del vero sapere, e che si traduce nella vita sociale come governo dei « migliori ». La Platone l'ideale della cultura, infatti, non resta estraneo alla vita, ma mira ad darle un contenuto di saggezza pratica e ad avvicinarla all'azione.

La vita pubblica ateniese, nella quale si era affermata con la caduta dei tiranni (403 a. C.) la costituzione democratica, era preda di una lotta tra i partiti di una lotta feroce e violenta fra ricchi e poveri. Si presentava, pertanto, una situazione politica, economica, corretta e decadente, anche se la manifestazione dello spirito nel campo della letteratura e della scultura, dell'architettura e della filosofia nascondono i segni di tale corruzione e decadenza. Non sembra però, nonostante le contrarie dichiarazioni contenute nella lettera VII, di dubbio autentico che Platone sia da giovane entrato nella politica pubblica. Egli, pur essendo « la nuova educazione lo facevano sapere. Egli, pur essendo un giovane, era un uomo di Stato ».

Il periodo che subiva l'effluvio dei tempi nuovi, in cui la ricerca, spesso smodata, del piacere si univa al nuovo fascino, giovinile nella

BIBLIOGRAFIA

ARMELIN H.	<i>La Hollande dans le monde</i>	Parigi, 1931
BARRY R.	<i>Un libro</i>	Milano, 1931
BERTIZZI A.	<i>I vascoli del libro</i>	Milano, 1931
BIOLO G.	<i>Stamperie a Corte di Castello</i>	C. Castello, 1928
BUGHIO H.	<i>La lire, l'illustration, la reliure</i>	Parigi, 1931
BRACCIO R.	<i>Truie le arti e gli artisti</i>	Napoli, 1928
CALABR. G.	<i>L'arte del libro in Italia</i>	Perugia, 1923
CARDANO F.	<i>Le origini del libro in Europa</i>	Parigi, 1931
CLAUDIN A.	<i>Histoire de l'imprimerie en France</i>	Parigi, 1931
FERRIGNI M.	<i>Decorazione e illustrazione del libro</i>	Milano, 1924
GALLI R.	<i>L'arte della stampa in Italia</i>	Imola, 1921
GIANGLIO D.	<i>Il libro e la stampa</i>	Torino, 1926
LIEBRE J.	<i>Il libro e la lire e il commercio</i>	Parigi, 1927
MOLMENT P.	<i>La storia di Venezia e l'arte tipografica</i>	Venezia, 1927
MONDADORI A.	<i>Il libro e le sue finalità</i>	Milano, 1927
NALE P.	<i>Testi a stampa in dialetto siciliano</i>	Milano, 1928
OMI P.	<i>L'Italia moderna</i>	Milano, 1910
SERVOLINO L.	<i>Problemi e aspetti dell'incisione</i>	Forlì, 1930
SORRENTI A.	<i>Storia del libro in Bologna</i>	Bologna, 1920
TEDESCHI P.	<i>Libri e libri</i>	Torino, 1927

tura: «indice» o «indici» ecc., come nell'esempio illustrato.

2. *Principi del libro: indice.* L'indice inizia in pagina dispari, eccettuati casi rarissimi nelle edizioni economiche. Si compone generalmente in corpo più piccolo di quello del testo, nella medesima giustezza o in giustezza ridotta. Certi tipi di indice, come quello dei nomi, quello analitico, ecc., si compongono su due o più colonne. Seguono però il sistema d'impaginazione dei capitoli del libro coi relativi frontoni, i bianchi in testa, ecc.

3. *Principi del libro: indice.* Quando in un'opera vi sono diversi indici, quello generale va sempre inserito per ultimo. Anche nello studio dell'indice si nota l'abilità di chi ne cura la composizione e l'impaginazione, che debbono rispecchiare sempre chiarezza d'interpretazione e sano buon gusto. In edizioni di consultazione parte degli indici vanno coi principi e parte al fondo. Nelle edizioni moderne spesso l'indice si presta a svariate disposizioni, purché sempre di buon gusto.

4. *Principi del libro:* avvertenze dell'autore, prefazioni. Sono forme di presentazione dell'opera che si può fare, precisando gli scopi, l'utilità del suo studio, i contenuti del testo. Compongono in corsivo nel corpo del testo. Quando un'opera ha avuto varie edizioni e una prefazione per ognuna di esse, allora tutte queste prefazioni si compongono di seguito, in corpo leggermente inferiore. La prefazione deve sempre iniziare in pagina dispari.

5. *Principi del libro: introduzione.* Differisce dalla «prefazione», perché è parte integrante del testo; inizia sempre a pagina dispari e si colloca dopo la prefazione. Si compone generalmente in tondo in corpo minore di quello usato per il testo. Spesso le pagine dell'introduzione portano la numerazione romana.

6. *Principi del libro: bibliografia.* E' l'elencazione dei nomi degli autori e dei titoli delle opere citate o che comunque furono consultate dall'autore nella stesura del suo testo. Spesso la bibliografia viene collocata dopo l'introduzione, oppure in pagina a sè, pari o dispari, o prima degli indici o ancora, debitamente separata, alla fine delle parti. E' bene sia composta in un corpo un po' più piccolo di quello del testo. Anche questa composizione deve essere particolarmente curata.

[illegible]

Venezi, Santos

[illegible]

634

20

TEMPO DI NATALITÀ

[illegible]

10

125

[illegible]

Dopo l'esecuzione del taglio si ritirano i cartoni sul davanti con la cesoia tagliacartuni e si procede alla decorazione del labbro: si fanno quindi i canaletti, si fermano le corde sui quadranti e si compiono le altre operazioni nel

**RILEGATURA SOLIDISSIMA
CON CUCITURA SU NERVI**

La rilegatura con cucitura su nervo rappresenta il più antico sistema di lavorazione per la cucitura del libro, tale sistema, introdotto nell'epoca romana, perdurò invariato per tutto il periodo medievale e del Rinascimento, e dedicò solo al tempo della Rivoluzione francese, attualmente viene usato solo per speciali lavori d'arte di imitazione antica, ovvero anche per libri liturgici che richiudono una nota comune resistenza.

In queste rilegature, la pelle si unisce al dorso direttamente sulla custodia delle segnature e resta quindi assoluto il falso dorso. Appunto per questo è detta rilegatura a dorso pieno.

La copertura del libro, fatta generalmente in pelle zigrina o di

Le risguardie, applicate prima del taglio ai margini, quando al libro non devono essere applicate le corniere, si risvoltano sui piani interni dei cartoni con colla di farina, quindi si mette il libro sotto pressione.

Preparazione del libro e cucitura su nervi

I libri da rilegare con cucitura su nervi sporgenti debbano essere nuovi ad almeno non ancora rilegati, perché non si possono lavorare in tal modo i libri il cui dorso avesse già subito precedenti solchi o intaccature. I libri liturgici si ricevono per lo più sciolti, vale a dire semplicemente legati e racchiusi in una fascetta di carta; quelli in broccata si accucono, si muniscono di salvaguardie, si registrano e si sottopongono alla pressatura.

[illegible]

100

[illegible]

2. *Impaginazione a due o più colonne.* Per l'impaginazione, ogni colonna viene considerata come una pagina normale date per l'impaginazione normale. I titoli principali si dispongono su doppia colonna, quindi col mozzino che precede si faranno due colonne di uguale altezza. I sottotitoli, invece, si dispongono su di una sola colonna. Intesta e al piede si pone un lingotto in giustezza piena.

3. *Impaginazione dei libri liturgici.* Per quanto riguarda l'impaginazione a colonnine divise da filetto verticale, nel caso che il testo della colonnina di sinistra sviluppasse più linee di quella di destra, s'interrompe il filetto verticale di divisione lasciando una linea in più a sinistra, compensata a destra da una linea in bianco e il resto del testo portato in giustezza piena. In pagine a due colonnine senza filetto divisorio, quando il testo di destra supera di almeno tre linee quello che lo affianca, si procede come nel caso prima detto, dopo aver lasciato sotto il colonnino più corto una linea di bianco. Cenni biografici, spiegazioni, indicazioni e rimandi sono dati nella lingua della traduzione; si compongono in giustezza piena e spesso, quando è possibile, in corpo un po' più piccolo. Le eventuali note verranno composte in giustezza piena.

4. *Impaginazione dei libri liturgici.* La composizione va eseguita alla monotype. Per l'impaginazione si collocavano un tempo tutti gli elementi insieme e soltanto a correzione ultimata si procedeva alla separazione accurata dei colori per ottenere un buon risultato nella giustapposizione di essi. Altri, invece di separare i colori, fondevano due stereotipi di ogni pagina, fresando in una tutte le parti da stamparsi in colore e nell'altra tutte quelle in nero. Per la stampa offset, delle pagine impagnate e corrette si tiravano le «vegetali»; in fotolitografia, poi, dopo l'incisione, sulle lastre si coprivano le parti che non servivano alla stampa del colore stabilito, ottenendo un registro perfetto dei colori. Oggi si preferisce stampare una patinata del testo completo per ricavare un negativo fotografico in formato naturale, sul quale ricoprire con rosso da ritocco il testo che va in colore ed eseguire il positivo del nero; sul nero; sul negativo si cancella poi il rosso da ritocco, si copre il testo che va in nero e si esegue il positivo del rosso.

1. *Impaginazione a due o più colonne.* Si usa questo metodo in volumi di notevole formato, per ridurre interlineatura e corpo e facilitarne la lettura; nei libri bilingui per facilitare il raffronto e in quelli liturgici a brani brevissimi per guadagnare spazio. Nella composizione bilingue si abbia l'avvertenza di allineare orizzontalmente i capoversi, completando con bianchi i brani con un numero inferiore di linee. Si può ovviare a questo inconveniente componendo la parte che occupa più spazio in giustezza leggermente superiore.

[illegible][illegible]

torno qualche vicino, da cui l'utero forse aveva preso qualche informazione più precisa, qualche cosa di vero, qualche luce. Ma la prima, l'utero che vede, lo va un'altra donna, distante forse un vent'anni più quante, con cui si ripropone l'arrendevolezza, l'impazienza e malizia, con certi occhi stralanti che volevano intanto guardar lei, e guardar lontano, spalando la luce come un rasoio di ardite e non più poco, ma ritenendo anche il corpo, alzando, due braccia scesse, allungando e accorciando le mani per il collo, e con le labbra che, se cercasse d'acchiapparlo qualcosa, si vedeva che voleva chiamar gente, in modo che qualcosa di lei non se n'andasse. Quando incontrano a guardarsi, così, fattasi ancor più brutta, si ricorre come persona sorpresa. «Ma che diamine?», si dice. «Sono io, questa, perché io le mani ve le dona; ma quando, per la speranza di poterlo far cogliere all'improvviso, lo laccio in un'abbronzatura, mi ritengono fin lì, l'un'ora? dagli dagli dagli

si era, per impunità
e folla chierale. Ma s'avvide subito, che aveva bi-
sogno piuttosto di pensare ai casi suoi. Allo stril-
lar della vecchia, accorse prima di qua e di là,
non la folla che, in un caso simile, sarebbe stan-
te, nei suoi piani, ma più che abbastanza per poter
fare d'un uomo solo quel che volevamo. Nello
stesso tempo, s'aperì di nuovo la finestra, e quella
medesima signora di prima ci si affacciò questa
volta, e gridava anche lei: « pigliatelo, pigliatelo,

del movimento. Quando sulla retina si è l'immagine di un oggetto e questo comincia a muoversi, la sua immagine persiste un tempo non trascurabile (circa 1/16 di secondo). In altre parole, l'occhio presenta un ritardo a ricevere le immagini in arrivo. Tale ritardo dà il nome di *persistence delle immagini*. Sperimentalmente si verifica facilmente che, ad uno schermo in cui si muove un disco munito di fori, se il disco ruota lentamente, noi vediamo che lo schermo si anima e si oscura alternativamente; se invece la velocità del disco diventa alquanto elevata, noi vediamo lo schermo continuamente illuminato. Questo principio è il contrario di quello (n. 28). Ma *pe* deriva come conseguenza della durata di sensazioni luminose molto brevi (come per es., notazioni) e che, durante un tempo non superi un decimillesimo di secondo, non producono sensazioni che durano più a lungo. Per quanto la persistenza delle immagini

pena: ma la parola non venne detta e l'occasione fu perduta.

61
ata
m-
er
C).
do
si
la
m-
m-
so
ro
u-
e
oi
ru
oi
la
si
m
o,
la

2

[illegible]

con Bill, le mani spazzavano inutilmente l'aria. C'era un'eco di quel suo lottorio in via, i ricicli laceratamente scomposti dei suoi piedi. «Non c'è niente di serio qui», sussurrava al compagno, esultando per la lodevole interazione di frasi e gesti. «Non c'è niente di serio qui», ripeteva mento la sconfitta. «Se ho visto, è stato perché ho visto». E lui, che non aveva mai perduto, almeno credi, perché ho le gambe più lunghe, le tascarelle più piene, le mani più forti, le tascarelle più piene, le mani più forti, e questo mi mette in vantaggio, tre giorni non qualche cosa, no?». A esaminare le cose da questo punto di vista c'era da sentirsi riciclatori, e Bill Williams si riciccolò analizzando da pascagoccheri addirittura, come se ci fossero dei pascagoccheri. L'amicizia di Cedric diventò essere soddisfattissimo, perché era la sua specialità voler vedere tutti contenti, pur di non perdere il controllo. Cedric era un uomo che poteva fare a meno di pensare che il suo compagno aveva perduto dove essere triste, ma che era ancora capace di essere felice. Cedric cercava di essere felice, e Cedric cercava di essere felice, il vincitore avrebbe potuto essere lui, si sarebbe sarebbero, come infatti sono.

Quel giorno l'avvocato ebbe con Cedric un colloquio che spesso lo fece sorridere, i due erano in qualche momento più, perché la sua amica Errol aveva dovuto allontanarsi, e l'avvocato

A. F. M. B. 1981

4

1. *Segna*
nella prima
di un volum
larne l'ordi
priamente,
dicesimi di
composto, p
zo un'opera
plice è forn
dell'alfabeto
mana la seg

re. Sono segni che si appon-
gna di ciascun foglio di sta-
e servono al legatore per con-
progressivo. E' invalso, im-
so di denominare segnature
i è composto il libro e si
esempio, di 10 segnature e
di 168 pagine. La segnature
sta da numerini, asterischi, let-
Nei principi con numerazione
tura si compone con lettere.

no
pa
ol-
o-
re-
ce
z-
n-
re
o-

usata; oltre
tica o asteri
dell'autore
abbreviato.
il maiuscolo
ceduto dalla
maiuscola pe
tera, ecc., s
o lineato. S
aggiungere l
può compor

numero arabo, lettera alfabetica, ecc., porta generalmente il numero del titolo dell'opera, per distendere il titolo, può usare, senza alcun obbligo, il corsivo per il nome, e il maiuscolo per il cognome, e la virgola, il corsivo con iniziale maiuscola, il titolo dell'opera. Numero, separato dal resto con divisione, l'opera è in più volumi si indica con I, II, ecc., che in un solo volume.

e-
ne
o
o,
e-
le
t-
ne
dò
si

3. **Segna-**
mata da file
ghezza di 1
della segnata
sedicesimo i
male, la se
contrario ess
cui è poco
numerazione
che si stamp
pagina del f
a quelli del

e. La segnatúra a scaletta è
ne da 3 o più punti e della
riga, che si stampano sul do
si, spostati in modo graduale
sedicesimo. Se la piegatura
atura rimane nascosta; in c
apparirà in cucitura, motivo
ata. Nei principi del libro
romana i filettini di segnat
o sul dorso della prima e ult
lio, si possono porre di seg
sto (v. esempio).

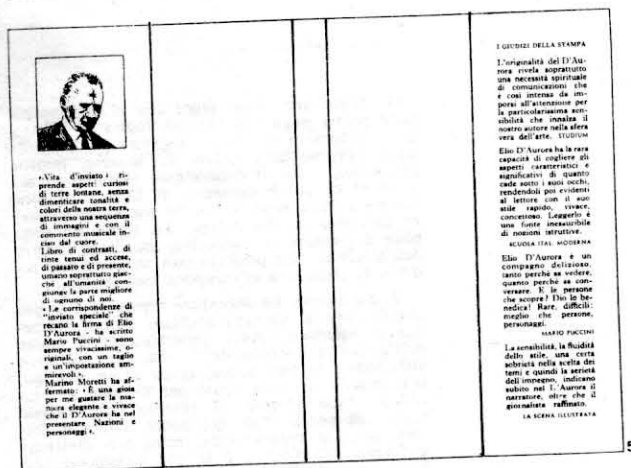
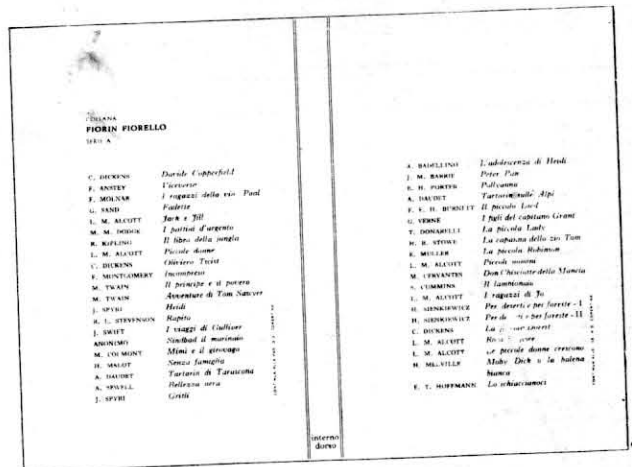
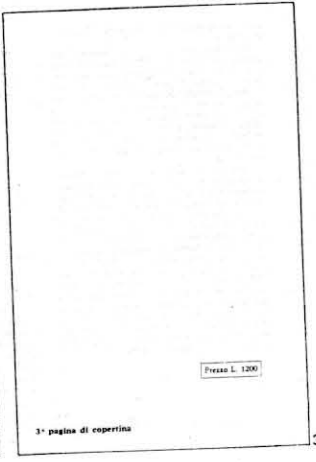
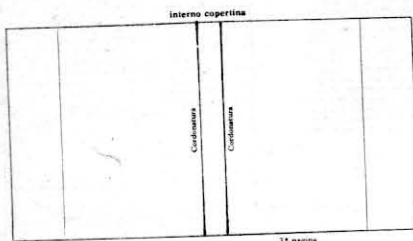
r-
n-
o
di
r-
o
er
n
a,
a
o

ture sono un
esse non app
Per questo si
plice e a sca
a filo carta,
semplice e r
gina subito
randole da e
quando sono
posta in testa
12-18 punti

stona-tura, sarebbe ottima cosa
passero più nel libro confeziona-
ricorre anche alla segnatura se-
ta; a volte essa si può stampare
che il rifilo elimina. Segnatura
onata si pongono a piè di
tto il numero di pagina, se-
con un bianco di circa 6 pu-
lunghe. Se la numerazione vi-
le segnature si staccano dal te-

e
.
-
e
a
-
i
e
o

COPERTINA



2. Copertina tipografica. La giustezza di composizione per la pagina di prospetto, per la quarta, terza e seconda, se vi sono, di solito è quella del testo. La pagina di prospetto a volte è la riproduzione, sfondata al massimo di dicitura, del frontespizio in caratteri però più marcati. Anche se nella scelta del carattere e nella disposizione c'è una certa libertà, si deve però sempre armonizzare con il testo. Per la disposizione, possono servire in parte le regole date per la composizione dei frontespizi.

3. Copertina tipografica. La terza pagina di copertina generalmente è bianca; nei libri con limitato numero di pagine e in riviste, quando è in brossura, viene occupata dall'elencazione delle opere della collana, di altre collane della medesima Casa editrice ed anche da pubblicità. A volte, quando questa pagina è bianca, reca stampato il prezzo del volume. Queste pagine di composizione, in genere, hanno in comune con il testo altezza, giustezza di pagina e margini.

4. Copertina tipografica. La seconda pagina di copertina è quasi sempre bianca; quando però nella terza di copertina l'elencazione dei volumi della collana non risulta completa, si inizia a pag. 2; ai piedi di tale pagina si deve allora porre un rimando per la terza, e qui continuare l'elencazione che a volte si conclude soltanto nella quarta di copertina. Solo nelle opere precedentemente accennate tutte queste pagine risultano complete; chiediamoci allora: il lavoro non perde della sua dignità?

5. Copertina tipografica. Vi sono delle copertine per brossura in cartoncino, con alette che si rivoltano all'interno; in questo caso, le pagine 2 e 3 di copertina saranno bianche. Le alette possono essere ampie quasi quanto la larghezza della copertina e bianche, per dare un senso di lusso. In genere, però, hanno una larghezza da 6 a 8 cm. e su di esse si stampano stralci di recensioni, giudizi di persone celebri, la presentazione dell'opera dell'autore, l'elencazione delle opere della medesima collana, dello stesso autore, ecc.

1. Copertina. E' l'involucro esterno che ricopre, difende e conserva unite le varie segnature di cui è composto il libro; può essere di cartoncino, tela, pelle, materiale plastico o altro. E' formata dalla pagina di prospetto (prima pagina), dal dorso, dalla pagina di chiusura (quarta pagina), dalle due pagine interne (seconda e terza) e a volte anche dalle alette o risvolti. Non tutte queste pagine sono destinate a portare delle diciture, che sovente compaiono soltanto nella pagina di prospetto e sui dorso.

