

Questioni

IL PRIMO RESOCONTO E ALCUNI ASPETTI DELLA COMPOSIZIONE PER FORME

FRANCISCO RICO

The first report and some aspects of the setting by formes

ABSTRACT

Even if almost no printing manual mentions it, there is a lot of evidence that books, since the period of the incunabula, and in the most various latitudes of Europe, have been printed for a long time according to the technique of setting by formes, and not in the sequential order of reading. This has important implications not only for the history of the book, but also for philologists who deal with textual bibliography. Instead, the *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* by Alonso Víctor de Paredes (1680-1682) offers meticulous and precious details on this fundamental printing technique.

Keywords

Alonso Víctor de Paredes; Print manuals; Setting by formes; typographic technique.

Francisco Rico Manrique
Santa Teresa, 38
08172 Sant Cugat
ilfhf@telefonica.net

Gli specialisti sono ormai concordi sul fatto che, durante il lungo periodo della stampa manuale, i libri erano per lo più composti per forme: essi venivano prodotti impostando la prima delle due forme, che a seconda dell'organizzazione dell'officina tipografica poteva essere quella esterna (ad esempio, inclusiva della pagina 1) o quella interna (inclusiva della pagina 2). La cosa è interessante, ovviamente, per la storia della tipografia

e del libro, ma in particolar modo per la critica del testo. Il fatto che un determinato volume fosse composto per forme, non seguendo pagina dopo pagina l'ordine normale della lettura, potrebbe essere considerato una semplice curiosità nel processo della fabbricazione materiale del libro, una pedanteria bibliografica senza nessuna ricaduta negli altri campi; ma in tanti casi la composizione per forme provoca un'alterazione dell'originale (sia esso manoscritto o stampato) e, allo stesso tempo, lascia i segni di tale alterazione. Nessun altro fattore nella produzione del libro antico risulta tanto importante dal punto di vista filologico.

Nonostante ciò, solo in anni recenti gli studiosi hanno recepito questa acquisizione su questa decisiva tecnica della stampa antica. È vero che la composizione per forme fu individuata negli incunaboli, in confronto con il metodo più antico dell'impressione 'ad un colpo', da esperti scrupolosi come Henry Bradshaw o Konrad Haebler, ma fu solo nella seconda metà del secolo scorso che un articolo ed un libro di Charlton Hinman richiamarono l'attenzione sul tema nello studio della tradizione testuale di Shakespeare, mostrando, per esempio, che nel *First Folio* delle sue opere drammatiche (1623) alcuni passaggi apparentemente in prosa erano in realtà dei versi che erano stati messi di seguito per la necessità di stamparli nel *recto* della carta, il cui *verso* era già stato stampato o si stava stampando in un'altra forma. Nei decenni successivi i lavori sono progrediti principalmente in due direzioni. Da un lato, nell'ambito della 'bibliografia testuale' angloamericana, si sono affinati i metodi per l'identificazione dei libri elaborati per forme, prendendo in considerazione nuovi indizi, come la distribuzione dei caratteri o dei titoli correnti distintivi, la variazione nel numero delle linee per pagina e la presenza o meno di abbreviature ed altri espedienti per guadagnare o colmare lo spazio negli spazi tra due forme. Tali studi, anche se non sempre produttivi, avevano generalmente un fine ecdotico, cioè la restituzione di un testo più fedele alla volontà dell'autore rispetto a quello fino a quel momento stampato. D'altra parte, gli incunabolisti, pionieri dell'osservazione di questo fenomeno – soprattutto sotto la guida di Lotte Hellinga – hanno precisato e definito le tappe del suo sviluppo dalla diffusione del torchio a due colpi, avvalendosi in particolar modo dello studio delle copie di tipografia. Questo lavoro, di solito, inerisce maggiormente alla bibliografia che alla filologia.

Nei paesi di lingua romanza la conoscenza della composizione per forme è arrivata con notevole ritardo. Come ricorda un grande specialista, Jean-François Gilmont, «dans tous les classiques français sur l'*histoire du livre et de l'imprimerie*, la question n'était même pas posée»,

prima che nel 1982 apparisse il capitolo di Jeanne Veyrin-Forrer nella *Histoire de l'édition française*, diretta da Roger Chartier e Henri-Jean Martin. In Spagna bisogna attendere il 1979 perché Jaime Moll la inserisca nella storia della tipografia del Secolo d'Oro. In Italia, solo nel 1980, una rivista di alto livello come *La Biblio filia* pubblicava come novità la preziosa quanto basilare *Introduzione alla 'bibliografia testuale'* di Conor Fahy.

Una delle ragioni per le quali un procedimento tanto cospicuo non sia stato rilevato sino ad appena cinquant'anni fa, sta probabilmente nel silenzio che lo avvolge nei vecchi manuali di stampa. Se ne trovano numerose allusioni nei documenti d'archivio, nelle ordinanze corporative e nelle relazioni di curiosi; però «ce qui importe ici» secondo l'opinione più diffusa «c'est que les manuels d'imprimerie ne disent mot sur la composition par formes». Nel 1985 quando Gilmont riassumeva il panorama in questi termini, l'eccezione si limitava al secondo volume dei *Mechanick exercises on the whole art of printing* di Joseph Moxon pubblicati a Londra nel 1683-84. Le poche righe che Moxon dedica al tema sono lunghi dall'essere chiare, ed hanno perciò dato vita ad interpretazioni non soltanto diverse ma effettivamente opposte: mentre alcuni studiosi suggeriscono che la composizione per forme fosse caduta in disuso alla fine del secolo XVII, e che nemmeno lo stesso Moxon avesse familiarizzato con essa, altri intendono quelle poche righe come una conferma che al tempo la pratica continuava ad essere tanto abituale come lo era sempre stata dal tempo della diffusione del torchio a due colpi.

Dico subito che propendo assolutamente per questa seconda possibilità. La pratica che ci interessa è così attestata in tanti tipi di libri sin dall'età degli incunaboli, e da un estremo all'altro dell'Europa (dai Paesi Bassi all'Italia, dall'Inghilterra alla Germania), che sono convinto che durante l'intero ciclo della stampa manuale tale pratica fu la maniera *standard* di procedere per determinati formati e con la fornitura di caratteri normali nella maggior parte delle officine. Mi limiterò all'adozione della prospettiva di una fonte recuperata solo nel 1984, grazie alla diligenza e all'erudizione di Jaime Moll; una fonte che, d'altra parte, non solo viene a smentire l'ipotesi comune che «les manuels d'imprimerie ne disent mot sur la composition par formes», ma ha il merito di presentare la nostra ipotesi con maggiore dovizia di dettagli di qualsiasi altra testimonianza dei secoli XVI e XVII. Alludo alla *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* ("Istituzione e origine dell'arte della stampa e regole generali per i compositori") di Alonso Víctor de Paredes.

Così come la conosciamo, in un testo che l'autore redasse direttamente in caratteri di stampa e diffuse in pochi esemplari provvisionali da lui stesso stampati, la *Institución* fu scritta tra il 1680 e il 1682, ma Paredes afferma di averne steso una prima versione, persa durante un trasloco, più di trenta anni prima. Non c'è motivo di non credergli; in ogni caso il libro descrive lo stato della tipografia non solo di quel mezzo secolo durante il quale Paredes ci confida di averla esercitata, cioè dagli inizi del Seicento, ma anche del secolo precedente. Non a caso Paredes era figlio d'arte, aveva lavorato in altre botteghe di Madrid, Siviglia e Sardegna, ed era un uomo che conosceva profondamente le vicissitudini passate e presenti della sua professione. Innamorato dell'arte tipografica, è capace di incantarsi davanti ad una stampa cinese, di cui commenta con precisione le peculiarità tecniche rispetto alle stampe europee, non esitando a dispensare opportuni riferimenti ai costumi tipografici d'altri paesi e d'altri tempi. Con modestia, ma allo stesso tempo con fermezza, afferma la novità del suo impegno che – spiega – potevano aver intrapreso colleghi anche più saggi di lui, ma di lui meno desiderosi di aiutare i suoi compagni: «Si dijeren que es ambición mía, hubiéranle ellos impreso primero...» (f. 45v.).

Le novantasei pagine *in-quarto* della *Institución* spiegano minuziosamente un gran numero di aspetti ‘dell’arte della stampa’, cominciando dalle sue origini e proseguendo con la denominazione e gli usi dei diversi caratteri, la disposizione della cassa, alcune nozioni di base sull’ortografia e l’ortotipografia, le modalità dell’impostazione, della numerazione delle carte, la correzione delle bozze, ecc. ...; il tutto impreziosito da interessanti note marginali e occasionali su altre materie (come la stampa, l’inchiostro, la fusione dei caratteri), che egli si scusa di non poter approfondire. Questo perché Paredes era principalmente un compositore, ed è infatti la composizione l’attività che tratta con maggiore attenzione e con maggior profitto per noi. Per quel che mi riguarda, in questa sede mi soffermerò solo sui passi della *Institución* che illustrano più chiaramente la pratica della composizione per forme, esaminandoli soprattutto alla luce di alcune ipotesi che al riguardo avevano formulato gli studiosi moderni e che oggi trovano riscontro nel testo di Paredes.

Così, di fronte alle proposte di Hinman, un celebre articolo di D. McKenzie sottopose all’attenzione degli studiosi la questione se la produzione per forme fosse motivata dall’insufficienza di caratteri per operare *seriatim* oppure dalla necessità di aggiustare le varie fasi del lavoro in modo da concluderlo in meno tempo. La spiegazione di Paredes, proprio nel modo di affrontare la questione (nel capitolo *Del contar el original, y otras advertencias necesarias*, ff. 35v-38v), non potrebbe essere più tajante:

No es posible que siempre haya tanta copia de letra en las fundiciones, que sea suficiente para poderse componer sin contar; porque si se hacen libros de a folio, que lo ordinario son de tres o cuatro en cuaderno, y de a cuarto, que casi siempre son de a dos, no parece puede haber fundiciones que sean suficientes para que se deje de contar.

Pur possedendo molti altri indizi che vanno nello stesso senso, non credo che per quell'epoca ci sia alcun'altra dichiarazione tanto esplicita: il *casting off*, il tipoconteggio o computo degli originali, e, dunque, la composizione per forme, erano inevitabili per i formati più comuni dei libri, perché nelle casse non c'erano caratteri sufficienti per lavorare secondo l'ordine di lettura. Sottolineo l'interesse di una delle precisioni di Paredes. Anche prima dei contributi di Hinman e di altri studiosi era ovvio che la prima pagina di un foglio non poteva essere stampata mentre non era ancora composta anche l'ultima, che si situa nella stessa forma. Però da questo dato certo alla falsa inferenza il passo era breve: questa falsa inferenza secondo cui la composizione per forme avrebbe dovuto essere fatta *seriatim* fino a completare le pagine di un quaderno, a meno che non si trattasse di ristampare un volume pagina per pagina e linea per linea, perché in questo caso non ci sono dubbi circa i vantaggi della composizione per forme. Così si presenta, per esempio, la materia nell'*Introduction to Bibliography for Literary Students* di Ronald B. McKerrow (1927). Con la divulgazione delle conclusioni di Hinman, si è passati talvolta all'estremo opposto di generalizzare a tutti i volumi l'uso della composizione per forme. A metà strada tra i due estremi Philip Gaskell sostiene che il lavoro per forme fosse «a common practice», ma limitatamente alle opere in versi, per le quali era facile contare le porzioni del manoscritto corrispondenti alle pagine della copia stampata. Gaskell, d'altra parte, la cui esperienza di bibliografo verteva soprattutto sui testi letterari del Settecento inglese, non capiva bene quali erano le ragioni che motivavano il procedimento per forme.

Di fronte a questi dubbi le indicazioni di Paredes ci risultano preziose. La composizione per forme – egli segnala – non è imprescindibile per tutti i libri, ma solo per i formati più comuni come l'in-folio, di cui ognuno dei fascicoli consta normalmente di tre o quattro fogli, e l'in-quarto, regolarmente composto da due fogli. L'insufficienza di caratteri rimane in questo modo non solo la ragion d'essere patente della tecnica per forme, ma quantificata con relativa approssimazione: nelle tipografie usuali ci sono caratteri per comporre tutto un foglio in-quarto, però non per i due fogli che si riuniscono nel quaderno più frequente.

Per il *First Folio* di Shakespeare, Hinman ipotizzò che spesso si maneggiassero tre forme complete e che la dotazione di caratteri potesse talvolta arrivare sino al numero necessario per completare circa otto pagine; ma, come si sa, i fascicoli del *First Folio* solitamente sono di dodici pagine. Gli inventari e gli altri documenti d'archivio certificano che nei secoli XVI-XVII la maggior parte delle botteghe non era meglio fornita: se, per esempio, nel 1616 la stamperia Bononi possedeva centomila pezzi (tra tondo e corsivo) del comunissimo tipo 'Silvio', Pellegrino Antonio Orlandi, un secolo dopo, ci spiega che con quel numero di caratteri potevano esser composte appena quattro forme. La testimonianza di Paredes viene ora a corroborare quello che le altre piste indicavano: «non sembra ci siano fonti (o polizze) sufficienti al punto che non ci sia bisogno di effettuare il contagio».

Non crediamo che Paredes si riferisca solo alla situazione delle stamperie madrilene di metà Seicento e parli solo sulla base della sua esperienza a Siviglia ed in Sardegna. Le sue affermazioni sono valevoli per l'intera tipografia europea, per come poteva conoscerla una persona che, come ho detto, amava molto la sua professione ed era al corrente delle novità straniere. Nello stesso paragrafo che ho appena citato, e trattando della stessa materia, Paredes riferisce di aver visto una «stamperia che venne dall'Olanda alla Spagna», le cui casse non contenevano caratteri per le abbreviature, perché si volevano evitare i rimedi antiestetici contro le modificazioni che imponeva la composizione per forme. Probabilmente egli non prendeva in considerazione il caso eccezionale di un'impresa dalle grandi dimensioni come quella di Plantin. Ad ogni modo, si consideri che, contrariamente a quanto Gaskell divulgò per errore, non c'è nessuna prova che Paredes smettesse di comporre per forme dopo il 1665.

Quindi, per i formati abituali (ossia i volumi delle misure sopra descritte) Paredes non vede altra possibilità della composizione per forme e per questo, insiste, «è fondamentale che lo stampatore sappia contare», cioè marcare o segnare i segmenti dal modello che devono entrare in ogni pagina ed ogni forma del libro che si sta approntando. La cosa non presenta difficoltà quando l'originale è uno stampato o è in versi, anche se in questo secondo caso, egli osserva in un altro capitolo, ci sono edizioni di opere drammatiche che a volte pongono tre versi in due linee, quattro versi in tre linee, ecc. ... il cui risultato è un testo che non può essere definito né in versi né in prosa. Vale la pena di notare che esattamente questa, ed esattamente per un volume d'opere drammatiche, è una delle conclusioni più rivelatrici alla quale arrivò Hinman nella sua analisi del *First Folio* del 1623. La coincidenza ha particolare rilievo non

solo per corroborare con una fonte antica le deduzioni della ricerca contemporanea, ma in particolar modo perché quello di Paredes non può considerarsi un semplice aneddoto; anzi ci dice che le tecniche e gli stratagemmi della stampa manuale furono uguali in tutte le parti e per un lungo lasso di tempo, sia che si trattò dell'Inghilterra di Shakespeare che della Spagna di Calderón.

Nella stessa direzione vanno anche le altre spiegazioni dell'*Institución* circa il modo di contare i caratteri da un originale manoscritto. In sostanza, senza entrare nei dettagli dei calcoli di Paredes, che non procede per regole aritmetiche ma secondo un'elementare teoria degli insiemi, il suo sistema consiste nel calcolare un numero medio di lettere contenute nel manoscritto e stimare quante linee manoscritte equivalgono al numero di linee della stampa che si sta preparando. Da qui, conclude, per esempio, «che si debba contare da sette sei», cioè che a sette linee manoscritte corrispondano sei linee a stampa, e quante quindi ne sono necessarie per riempire una pagina stampata.

Visto che in qualche occasione si è speculato se il tipoconteggio si facesse per lettere o per linee, non è inutile rilevare che Paredes, come capita in tutte le abbondanti copie di tipografia che io conosco, conta per linee e ricorre alle lettere (senza badare agli spazi) solo per valorizzare le dimensioni di una linea media. Davanti all'originale del *Corticiano* aldino del 1528, Fahy si domanda «come i tipografi avrebbero effettivamente potuto basare i calcoli precisi richiesti per la composizione per forme su un manoscritto così pieno di aggiunte». Paredes ha ben presente la possibile esistenza di frammenti cancellati o di aggiunte marginali nel manoscritto, e segnala che per risolvere il problema c'è il buon senso («discorso») del tipografo, che in questi casi deve procedere per assaggi, per tentativi, non limitandosi alle linee ma contando le lettere delle parti aggiunte.

Qualche anno dopo Paredes, i *Mechanick exercises* di Moxon dedicano un capitolo al «Counting or Casting off copy». Rispetto all'esposizione di Paredes, quella di Moxon è di un livello superiore, strutturata meglio e con più esempi, ed introduce la singolarità dell'uso di un compasso per contare il testo. Moxon si fissa su più particolari, come le linee bianche dell'originale o la combinazione di caratteri rotondi e corsivi. Però essenzialmente Paredes e Moxon dicono le stesse cose, e non potrebbe essere altrimenti, in quanto entrambi riflettono lo stesso stadio della stampa manuale. Gli studiosi renitenti ad ammettere che la composizione per forme fosse la normalità ribattono che il citato capitolo degli *Exercises* si riferisce

semplicemente al *casting off* di tutto un volume, ovvero di una stima globale dell'estensione del libro. Questo è certamente il tema alla base del capitolo, tuttavia non possiamo dubitare che ciò di cui si parla sia applicabile alla composizione di fogli e quaderni e che solo per questi siano valide alcune osservazioni. (Così succede nel paragrafo sull'opportunità di contare le lettere che occuperanno nello stampato le parole che appaiono abbreviate nell'originale, con l'avvertenza che, se non ci si attiene a questa indicazione, il compositore deborderà dallo spazio di cui dispone: «he would in Composition find his Matter Run out from his Copy». Ovviamente un'indicazione di questo tipo non ha senso se riferita a tutto un libro – rispetto al quale sono insignificanti le poche lettere eliminate o aggiunte con l'uso di abbreviazioni – ma ha senso solo se riferita all'aggiustamento di pagine tra forma e forma, aggiustamento che, come vedremo, spesso esigeva di togliere o introdurre abbreviazioni).

Per parte sua, Janssen arguisce che la prova che Moxon non si riferisse alla composizione per forme sta nel fatto che egli non fa cenno ai segni del conteggio, cosa che, se avesse voluto alludere ad essi, avrebbe invece dovuto menzionare. Paredes rende esplicito quello che Moxon dà per implicito. In effetti, per terminare la sezione sopra il tipoconteggio su cui, secondo quanto segnalato, concorda fondamentalmente con Moxon, Paredes avverte che, una volta individuate le righe necessarie per una pagina di stampa, il compositore deve inserire ad inchiostro l'indicazione della pagina che viene di seguito e quella del luogo che questa occupa nel foglio, così come pure, nel suo caso, della numerazione che deve avere all'interno del libro. Una sigla come "3.C.10" indica che si inizia la terza pagina del foglio o fascicolo C e decima della numerazione generale. Ma ci sarà bisogno di ricordare che questa specie di sigla alfanumerica era usata in tutta Europa dagli inizi del 1500 e che la incontriamo regolarmente nelle copie di tipografia di volumi che risultano composti per forme? L'identità dei sistemi di notazione comporta l'identità dei modi di composizione.

Ancora più chiara e rivelatrice è la descrizione che Paredes fa della fase che segue il *casting off* dell'originale. Una volta contate le linee del testo, è necessario determinare quali pagine si integrano in ogni singola forma e quali forme bisogna comporre inizialmente e quali invece rimandare a un altro momento. Paredes non scarta altre possibilità, ma afferma espressamente che la procedura ordinaria consiste nell'iniziare dall'interno, dal centro verso l'esterno del fascicolo: la «forma di dentro... è regolarmente la prima dalla quale s'inizia...». In un foglio in sei (un fascicolo cioè di tre fogli, piegati una volta per fare sei carte), ad esem-

pio, bisogna saltare le prime cinque pagine ed iniziare componendo la sesta e la settima (vale a dire *3v.4r*); in un quarto in otto (due fogli cioè, ciascuno piegato due volte e quello interno messo al centro di quello esterno) si saltano le prime cinque, successivamente si compongono la sesta e la settima (vale a dire *3v.4r*), ed in seguito si omettono l'ottava e la nona, per terminare la forma componendo la decima e l'undicesima (vale a dire *5v.6r*). In entrambi i casi, «la forma di dentro» è la prima ad esser composta e preparata per la stampa: in altre parole, in un fascicolo di sei, la forma interna del foglio più interno; ed in un quarto in otto, la forma interna del foglio interno.

L'ordine della composizione quando si lavora per forme è stato elemento di discussione già dai tempi di Konrad Haebler, e dal classico articolo di William Bond nel 1948, ma non è questa la sede per dare un quadro dettagliato sul tema. Per il momento mi limito ad un suggerimento dato con una prospettiva a lungo termine. Sia che si basino sulle irregolarità del numero delle linee per pagina, come suggerisce lo *Handbuch* di Haebler o, più di recente, l'esame di David J. Shaw dei libri greci stampati a Parigi tra il 1507 ed il 1516; sia che si fissino nei titoli correnti, secondo la tradizione più tipica della ‘bibliografia testuale’, o seguano l'analisi quantitativa secondo il modo di Dominique Coq ed Ezio Ornato, o attendano all'esame degli originali di stampa, come nei fondamentali contributi di Lotte Hellinga, credo che gli studiosi della materia concordino nell'indicare che, nei primi tempi della stampa, il modo più frequente di operare fosse dall'esterno verso l'interno, dalla forma esterna del foglio esterno, sia che si componesse secondo la sequenza naturale della lettura, sia che si componesse per forme. Al contrario, la bibliografia maggiormente autorevole sembra rendere evidente che con l'avanzare del tempo il sistema più diffuso fu quello di procedere dall'interno verso l'esterno. L'ordine della composizione non implica necessariamente quello della stampa, ma, generalmente, l'uno e l'altro si corrispondano. In questo senso sono particolarmente valide le dettagliate statistiche di Kenneth Povey riguardo alla stampa inglese del Seicento: se tra il 1600 ed il 1640 la forma interna era la prima ad esser stampata nei due terzi dei libri, tra il 1641 ed il 1700 la proporzione sale a nove decimi. Questa evidente progressione dal periodo degli incunaboli sino ai secoli XVII e XVIII difficilmente può intendersi se non come progresso, dunque strettamente legato allo sviluppo, e non all'involuzione della composizione per forme. Di fatto, come sottolineò Lotte Hellinga, iniziando dalle pagine centrali, il compositore godeva di maggiore libertà per terminare ciascuna pagina nel punto più comodo.

È questa l'interpretazione dei dati che viene ora a rafforzare la testimonianza di Paredes che, d'altro canto, aggiunge altre informazioni non meno interessanti. Abbiamo visto che il nostro tipografo non ha in assoluto il problema di iniziare un fascicolo dalla forma centrale, in modo che per un quarto in otto gli basta contare quelle che dovranno essere le prime cinque pagine, comporre poi la sesta e la settima, lasciare contate l'ottava e la nona, e comporre infine la decima e l'undicesima. Tutto questo è descritto con una sicurezza che a noi può sembrare sorprendente, tanto più che Paredes non allude nemmeno alla possibilità (al tempo molto diffusa) che un foglio o fascicolo fosse eseguito da due compositori, e non dice propriamente «contar», ma «contar o tantear», ossia non “fare un calcolo preciso”, ma semplicemente “calcolare senza troppi scrupoli”. Con la stessa naturalezza egli spiega come risolvere gli inconvenienti che inevitabilmente potevano verificarsi durante questo processo.

Esistono – commenta – compositori che si attengono scrupolosamente ai segni del *casting off* iniziale, terminando la pagina esattamente dove lo esige il previo segnale ad inchiostro. Questo è un metodo molto faticoso e spesso produce risultati antiestetici, perché, se il conteggio non è stato preciso, succede che una pagina è troppo piena, troppo densa di caratteri, e l'altra si presenta invece con eccessivi spazi bianchi. Paredes pensa sia dunque più comodo e vantaggioso non assoggettarsi rigorosamente ai segni, ma lavorare procedendo per progressive modifiche, cominciando dalla prima pagina del foglio o dalla forma che serve come punto di partenza, verificando in essa la corrispondenza tra le righe manoscritte e quelle stampate. Se si è contato per difetto, e nel previsto spazio dello stampato risulta una porzione di testo minore rispetto a quella calcolata in base al manoscritto, la soluzione è quella di introdurre qualche abbreviazione per ridurlo all'estensione adeguata. Se la differenza è maggiore, per prima cosa bisogna assicurarsi che le pagine anteriori del fascicolo siano state correttamente contate e, in caso contrario, togliere da quella pagina-campione (o di prova) le prime linee e metterle da parte in modo da poterle introdurre al momento opportuno in un'altra forma, anteriore nell'ordine di lettura e posteriore nell'ordine della composizione.

Si noti che i presupposti di Paredes sono che si deve procedere sempre dall'esterno verso l'interno e che il *casting off* è sempre correggibile attraverso piccoli ritocchi di poche linee. Questa sicurezza, per noi ammirabile, certifica che non ci troviamo di fronte a fatti sporadici, ma a usi perfettamente consolidati da una lunga tradizione. Ad essa rispondono

anche, naturalmente, i rimedi che Paredes propone per correggere gli errori del tipoconteggio: se il testo eccede rispetto al manoscritto, bisogna inserire alcune abbreviazioni; se il testo è più corto, al contrario, bisogna del tutto evitare le abbreviazioni ed aggiungere spazi e segni di interpunkzione. Solamente nei casi di assoluta necessità gli sembra accettabile incrementare o diminuire righe in alcune pagine, mettendo come condizione ineludibile che la pagina a fronte mantenga sempre lo stesso numero di righe, «perché – scrive – se per esempio la terza ne ha 38 e la quarta 39 è una cosa insopportabile». La sua coscienza professionale e cristiana gli impone di bollare espressamente come «brutti o non permessi» gli altri mezzi di guadagnare o perdere spazio nello stampato; ciò che modifica l'originale per aggiunta o soppressione è «malfatto», per questo Paredes vorrebbe questi espedienti dimenticati per sempre – dice – «se è possibile».

Partendo dal minuzioso esame degli stampati stessi, gli studiosi moderni avevano identificato tutti questi procedimenti con acribia e li avevano messi in relazione con il fenomeno della composizione per forme; ma sino al recupero dell'opera di Paredes non disponevano di nessun'altra descrizione tanto diretta né esplicita. L'*Institución* arriva infatti a gettare luce su numerosi aspetti della stampa antica, tanto nel suo complesso che nel dettaglio, e spesso tocca per la prima volta dei punti appena accennati in altri manuali dell'epoca o posteriori, come, per esempio, l'inclusione del numero di pagine nel titolo corrente, le correzioni in corso di tiratura, o l'uso di spazi prima o dopo i segni di interpunkzione.

Per il momento, ed in attesa di sviluppare altri aspetti in altra sede, mi son limitato qui a commentare le informazioni date da Paredes che in maggiore misura contribuiscono a chiarire la storia della composizione per forme. Avrei potuto riportare molti altri elementi. Ho già sottolineato che nel dibattito, tutt'oggi vivo, riguardante le motivazioni della composizione per forme – l'insufficienza di caratteri o la convenienza di agevolare il lavoro – Paredes si schiera senza remore per la prima ipotesi. Non voglio dire che le sue osservazioni sull'organizzazione del processo della stampa non ci inducano ad addurre altre ragioni che giustifichino la produzione per forme. Ma, visto l'infondato scetticismo di alcuni studiosi, specialmente in Italia, sulla realtà e diffusione di questa procedura, forse il miglior modo per concludere questo contributo è quello di riassumere il discorso che Paredes fa all'inizio del capitolo che abbiamo preso in considerazione. A Paredes, in effetti, piacerebbe che i libri si potessero elaborare pagina dopo pagina, secondo l'ordine di

lettura, perché il risultato è ovviamente «più omogeneo e piacevole alla vista». Questo può farsi, per esempio, con un in-quarto semplice, vale a dire un unico foglio, piegato due volte per fare quattro carte. Per i volumi usuali di due, tre o quattro fogli, Paredes non contempla nemmeno la possibilità che ci siano dei caratteri sufficienti, e si rassegna a contare i caratteri dell'originale, componendo per forme, e cercando dei modi per ridurre le irregolarità che si producono. La chiarezza con la quale Paredes distingue l'ideale e la cruda realtà è senz'altro un'ottima testimonianza del vigore della composizione per forme nel periodo della stampa manuale.

Riferimenti bibliografici essenziali

- Fahy C. (1980), «Introduzione alla ‘Bibliografia testuale’», *La Biblio filia*, LXXXII, pp. 151-181.
- Fahy C. (2000), «Collecting an Aldine: Castiglione’s Libro del cortegiano (1528) through the Centuries», in *Libraries and the Book Trade: the Formation of Collections from the Sixteenth to the Twentieth century*, edited by R. Myers, M. Harris and G. Mandelbrote, New Castle (Delaware), Oak Knoll Press, pp. 147-170.
- Gaskell P. (1972), *A New Introduction to Bibliography*, Oxford, At the Clarendon Press.
- Gilmont J.F. (1980-81), «La fabrication du livre dans le Genève de Calvin», in *Cinq siècles d’imprimerie genevoise. Actes du colloque international sur l’histoire de l’imprimerie et du livre à Genève, 27-30 avril 1978*, ed. par J.-D. Candaux e B. Lescaze, Genève, t. 1, pp. 89-96.
- Gilmont J.F. (1987), «L’emploi des manuels d’imprimerie par les historiens du livre», in *Trasmissione dei testi a stampa nel periodo moderno. II seminario Roma-Viterbo*, a cura di G. Crapulli, Roma, vol. II, pp. 33-42.
- Haebler K. (1925), *Handbuch der Inkunabelkunde*, Leipzig, Hiersemann.
- Hinman C. (1963), *The Printing and Proof-reading of the First Folio of Shakespeare*, Oxford, Clarendon Press, 2 voll.
- Janssen F.A. (2000), «The First English and the First Dutch Printer’s Manual: a Comparison», in *Quaerendo*, 30/2, pp. 154-163.
- McKenzie D.F. (1969), «Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices», in *Studies in Bibliography*, 22, pp. 1-75.
- McKerrow R.B. (1994), *An Introduction to Bibliography for Literary Students*, introduction by D. McKitterick, Winchester-New Castle, Del., St Paul’s Bibliographies-Oak Knoll press.
- Moll J. (1994²), *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco.

- Moxon J. (1978), *Mechanick Exercises on the Whole Art of Printing (1683-1684)*, edited by H. Davis and H. Carter, New York, Dover publications.
- Víctor de Paredes A. (1984), *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, edición y prólogo de J. Moll, Madrid, El Crotalón.
- Víctor de Paredes A. (2002), *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, edición y prólogo de J. Moll, nueva noticia editorial V. Infantes, Madrid, Calambur.

