



LE RACCOLTE
DEL COVILE

CARTAGLORIA

Argomenti tipografici antibodoniani



Numeri 539, 584, 600, 613, 619, 633, 652, 834.

FIRENZE
NOVEMBRE
MMXV

www.ilcovile.it



⇒ La cornice di copertina è ripresa da *Speculum peregrinarum quaestionum*, di Bartholomei Sibille, 1534.

INDICE

	N°	pag
<i>Siti freschi.</i> Giò Fuga Type	539	1
Tributo a Hermann Zapf. GIANGIORGIO FUGA		1
<i>Cartagloria.</i> La foglia aldina; persistenza di un ornamento SERGIO CASTRUCCI	584	2
<i>Siti freschi.</i> Le « Editions du Jobet » di J.André STEFANO BORSELLI	600	1
<i>Cartagloria.</i> La ritirata delle vignette STEFANO BORSELLI		2
I Caratteri Fraktur e l'anima tedesca. STEFANO BORSELLI	613	1
Caratteri per l'Avvento.	619	1
<i>Siti freschi.</i> Typographie & Civilisation.	633	1
<i>Cartagloria.</i> Frederic Goudy, un maestro della tipografia americana. JEAN-CHRISTOPHE LOUBET DEL BAYLE		1
Il carattere <i>Times</i> . Una storia faustiana. SERGIO CASTRUCCI	652	3
<i>Cartagloria.</i> Random Fonts & Random Layout STEFANO BORSELLI.	834	1

CARTAGLORIA.
ARGOMENTI TIPOGRAFICI
ANTIBODONIANI



Siti freschi (18)

Giò Fuga Type

Come anticipato nel n° 532 ritorniamo su temi tipografici, lo facciamo segnalando il blog *Giò Fuga Type*¹, curato da un altro² straordinario creatore di font italiano, Giangiorgio “Giò” Fuga e ricco di informazioni sull’arte. La menzione ci permette anche di presentare il grandissimo Hermann Zapf, “un tradizionalista” ed “un innovatore moderno allo stesso tempo”, che ci va venire in mente un suo noto conazionale e la sua “ermeneutica della continuità”. Ma prima ancora una lettera su Gaudì, questa volta dell’entusiasta Pier Luigi Tossani:

“Gaudì? Barcellona, senza di lui, sarebbe una città come tante altre... noiosa, perfino. Casa Baillot, e la Pedrera, con le belle terrazze e quei comignoli stupendamente folli... tutto, facciate (ricordo le linee curve... più che liberty, forse un neo-barocco?) interni, decori, parla di sana e funzionale esagerata creatività, armonia e fantasia. Il parco Guell con dentro la casina bellissima, anche senza andare a rivedere le foto ricordo le persiane graziosissime... tutti luoghi dove sogno di abitare.

La Sagrada Familia? quando sono arrivato davanti, m’è mancato il fiato. L’idea è stupenda. Non è il castello della strega... ma quello fatto dal

bambino sulla riva del mare, costruendo le torri facendo gocciolare acqua e sabbia. Eh sì, era proprio un genio...”

**T**ributo a Hermann Zapf

di GIANGIORGIO FUGA

Fonte: *Giò Fuga Type* blog, url: blog.giofugatype.com

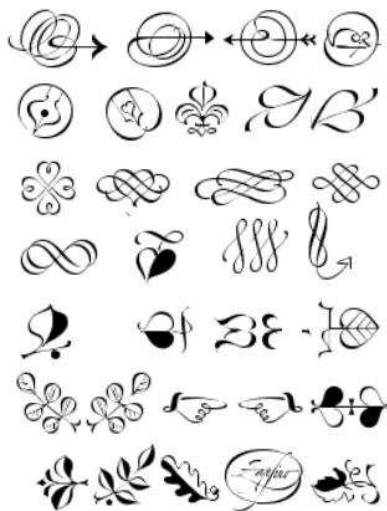
[...] Nato a Norimberga l’8 novembre 1918 è sposato con la calligrafa e disegnatrice di caratteri Gudrun Zapf-von Hesse, vive a Darmstadt in Germania. Ha imparato la calligrafia da autodidatta guardando i libri di Rudolf Kock e Edward Johnston. Zapf ha avuto una illustre carriera nella progettazione dei caratteri e degli artefatti tipografici che si estende per oltre cinquanta anni rimanendo un tradizionalista ma riuscendo ad essere un innovatore moderno allo stesso tempo. Hermann Zapf, che è riconosciuto come uno dei leader mondiali del *type designer* e della tipografia, dopo aver progettato numerosi caratteri romani, greci e arabi ha sofferto le ferite della lama a doppio taglio della venerazione, visto che i suoi caratteri, che includono i tipi *Palatino* ed *Optima*, sono stati oltre che i più ammirati anche i più imitati. L’esempio più noto è il *Book Antiqua*, distribuito con Microsoft Office che è considerato un vero proprio plagio del suo *Palatino*. Proprio per questo, nel 1993 egli rassegnò le dimissioni dall’ATypI (Association Typographique Internationale) per quello che considerava un atteggiamento ipocrita sulla copiatura non

¹ URL: <http://blog.giofugatype.com/>² Vedi N° 531.

autorizzata da parte dei membri dell'ATypI.



Oltre ai già citati *Palatino* e *Optima*, Zapf ha disegnato altri famosi caratteri tra i quali ricordo *Melior*, *Virtuosa*, *Aldus* e *Kompakt*, creati all'inizio della sua carriera. Questi sono stati progettati principalmente per la Linotype. Poiché suoi disegni sono stati, e sono tuttora, una componente essenziale di ogni ben pianificata offerta tipografica, i concorrenti della Linotype hanno prodotto dei cloni virtuali di caratteri tipografici di Zapf per i propri clienti. Dopo aver visto cosa accadeva in quel periodo, Zapf concluse che non era né intelligente né proficuo continuare una carriera di progettazione di caratteri che poi gli altri plagiavano, pertanto nella metà degli anni '60 smise la progettazione commerciale.



Ornamenti disegnati da Zapf per *Zapfino*

Passò più di un decennio prima che Zapf progettasse un nuovo carattere tipografico, in occasione della fondazione della ITC (International Typeface Corporation) nel 1971 da parte di Aaron Burns, che convinse Zapf della propria filosofia aziendale fon-

data sul principio dell'acquisito delle licenze dei disegni tipografici su una base di non esclusività, in modo da creare un semplice rapporto d'affari senza restrizioni tra le parti. Il rapporto con ITC continuò, con la progettazione dei *ITC Zapf International* nel 1976 e *ITC Zapf Chancery* nel 1978. [...] Nel 1977 Zapf, Burns e Herb Lubalin fondarono a New York una società denominata Design Processing International per sviluppare software tipografici per computer. Dopo la morte di Lubalin nel 1981, la società divenne Zapf, Burns & Company. Con la morte, nel 1991, di Burns, che era stato responsabile della commercializzazione, la società si sciolse in quanto Zapf non voleva gestire un'azienda americana dalla Germania e non voleva vivere a New York. Iniziò, invece, a sviluppare, in collaborazione con una ditta tedesca di software, un programma di *typesetting* chiamato *Hx-program*, ma tale società fallì nella metà degli anni '90 e il progetto si fermò.

AMS-Euler

Un carattere tipografico che potrebbe superare la popolarità della sua prima terna di *Optima*, *Palatino* e *Melior* si è sviluppato in un progetto per sostenere ancora un altro software. Nei primi anni '90 Zapf sviluppa un carattere tipografico "corsivo dritto" chiamato *AMS-Euler* per l'American Mathematical Society. Si è trattato di un progetto di collaborazione col professore Donald Knuth, della Stanford University, e un giovane studente, David Siegel, che ha convertito i disegni di Zapf in caratteri digitali utilizzando il METAFONT. Questo carattere cerca di emulare lo stile della calligrafia di un matematico che scriva entità matema-

tiche sulla lavagna, che è dritto, piuttosto che inclinato.

Euler Roman Medium
abcdefghijklmnopqrstuvwxy
ABCDEFGHIJKLMNPOQRSTUVWXYZ
0123456789
$x = \frac{-b \pm \sqrt{b^2 - 4ac}}{2a}$
$x = \frac{-b \pm \sqrt{b^2 - 4ac}}{2a}$
$\chi = \frac{-b \pm \sqrt{b^2 - 4ac}}{2a}$

Zapfino

Nel 1992 Siegel scrisse a Zapf, spiegando la sua idea di riprodurre la grafia in un font. Per rendere un font calligrafico quanto più realistico possibile, spiegò, le lettere e le loro variabili alternative devono cambiare contestualmente e variare anche con l'altezza dalla linea di base, come con la normale scrittura a mano. Tutto ciò sarebbe stato realizzato con un nuovo software in via di sviluppo. Zapf era incuriosito dall'idea, ma aveva anche seri dubbi sul risultato. La risposta a quest'ultima preoccupazione di Zapf è stata la prima digitalizzazione di un piccolo pezzo di calligrafia contenuto in uno *sketchbook* che Zapf aveva conservato mentre era militare. La stessa calligrafia era stata il modello per il *Virtuosa Script*, che era stato punzonato e fuso in caratteri di piombo nel 1948. Sapere che la progettazione del *Virtuosa* era stata compromessa a causa delle restrizioni che comportavano i caratteri in metallo convinse Zapf che «[...] forse questo nuovo software potrebbe consentire di effettuare in un font praticabile la calligrafia [...]». Così progettò centinaia di caratteri basati sulla calligrafia, compresi molti modelli alternativi per la

maggior parte delle lettere e una massiccia serie di *swash* e legature. Tuttavia il processo di digitalizzazione e di implementazione della font si rivelò proibitivo in termini di tempo e tutto fu sospeso fino al 1997 quando Zapf portò i suoi disegni e le prime digitalizzazioni di Siegel alla Linotype.



Esempio d'uso di *Zapfino*: si notino le varianti di forma della stessa lettera

Hermann Zapf e la Linotype si misero d'accordo sul produrre quattro alfabeti calligrafici eliminando alcune lettere e sostituendole con delle nuove. Così nacque il suo carattere calligrafico *Zapfino*, che diviso in quattro font PostScript fu originariamente rilasciato nel 1998 e ridisegnato nel 2003 per sfruttare le nuove potenzialità offerte dal formato digitale dei font OpenType. Il carattere ha riscosso uno straordinario successo in tutto il mondo. Anche se il risultante font OpenType, *Zapfino Extra*, ha notevolmente più glifi, comprese molte legature e variabili della stessa lettera. Con questa tecnologia è più semplice rendere più veritieri i caratteri calligrafici digitalizzati. Convertire il disegno originale in un font OpenType è stato un compito monumentale, ma il *tour de force* di Zapf, in collabora-

zione con la Linotype design sotto la direzione di Akira Kobayashi, ci è riuscito. [...]

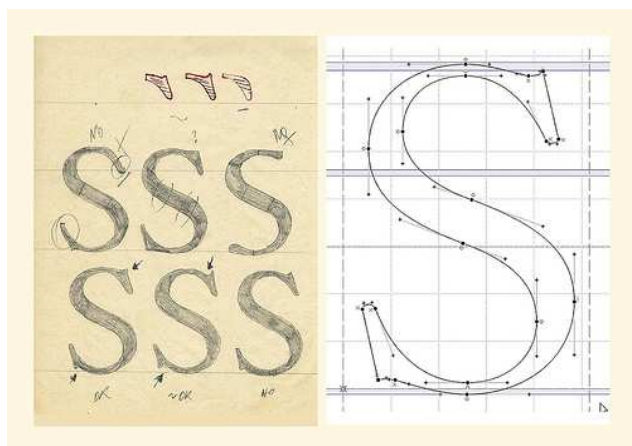
GIANGIORGIO FUGA — 8 novembre 2008



Il [mio] *GFT Venexiano*

Fonte: http://blog.giofugatype.com/?page_id=756

Il *GFT Venexiano* (1996 - 2004) nasce dallo studio approfondito di tipi storici della cultura rinascimentale veneziana, come i caratteri di Francesco Griffo e di Nicolas Jenson. Inoltre sono state studiate iscrizioni lapidarie del Rinascimento presenti nella città di Venezia e nel comprensorio lagunare.



Primi schizzi e prima digitalizzazione della lettera "S"

Le sue forme con "occhio medio grande" favoriscono una migliore leggibilità anche nei corpi piccoli senza però perdere in eleganza. Ogni glifo è stato disegnato con senso di naturalezza e non di squilibrio o forzatura tra i segni che lo compongono, e il rapporto delle lettere tra loro, anche tra tondo e corsivo o maiuscoletto, è armonioso.

ſc ffe ffi fj
ſte ffl ft ſt
Th ep ſi fi
fu ſu fl ff
ffu et ff ſl

I vari tipi di legature: standard, a nodo di ponte, esselonga

Particolare di questo carattere è la presenza nella versione *Expert* di molte legature e nessi anche nel maiuscoletto, oltre alla presenza del maiuscoletto e dei numeri saltellanti (old style). Nella nuova versione in formato OpenType denominata *GFT Venexiano Plus* (2004-2008), oltre ad essere inglobate tutte le forme presenti nell'*Expert*, vi sono ulteriori legature e nessi tipografici, abbreviazioni latine e tutte le accentazioni utilizzabili in un alfabeto latino. Inoltre sono state inglobate le forme del *GFT Venexiano Square* (2004). Il *GFT Venexiano* risulta pertanto indicato per tutti i lavori editoriali, paraeditoriali e nell'immagine coordinata.


G. F.

LIBERTAS DE UNITÆ ECLESIE
CONSERVANDA, ET SCHISMÆ,
QUO FUIT INTER HENRICHUM
QUARTUM IMP. RO. ET GREGORIUM
SEPT. PONT. MAX. CUIUSDAM EIUS
TEMPORIS THEOLOGI IBER
AB HUT TENO INVENTUS ANNO.
MISREM ERHARTEM, CONTINUO
HABEBAS ALIQUID A ME, QUO
LEGES, UEL GRATUATIONIS, UEL
CONSOATIONIS APPELAMUS.

Legature e nessi tipografici delle maiuscole.

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo Nicolás Gómez Dávila

Questo numero

Due rubriche. La *Rima* si adatta al risveglio primaverile con un sonetto amoroso di **Rodolfo Caroselli** (da Edmund Spenser). Segue *Carta-gloria*, la rubrica di argomenti tipografici inaugurata nel n° 542 ma anticipata dai nn. 531, 532 e 539: questa volta il conduttore è un nuovo collaboratore, **Sergio Castrucci**, membro di una importante famiglia di tipografi fiorentini, che ci narra la storia della fogliolina che trovate sempre a sinistra dei titoli di capitolo e che d'ora in poi saprete chiamare per nome. 

La rima



Sonetto XL

EDMUND SPENSER, traduzione di RODOLFO CAROSELLI

Guardatela graziosa e sorridente
e ditemi chi mai la può eguagliare
ché sotto i cigli suoi sì dolcemente
ella infinite grazie sa celare.

Al mio modesto ingegno uguale appare
al sole più brillante dell'estate:
passata la tempesta sa donare
il suo bel raggio a voi dovunque siate:

per cui sul ramo ogni augel notate
ed ogni bestia in tana rifugiata
che uscendo ancor, ché più non son turbate,
alzano al sol la testa reclinata.

Sì a me s'allieta il tempestato core
rasserrenati i guardi al mio splendore.



Edmund Spenser (1552-99), grande poeta del Rinascimento inglese (che, si ricorda, ha la sua maggiore fioritura nella seconda metà del '500) è stato denominato "*the poets' poet*", "il poeta dei poeti" per la piacevolissima musicalità e la viva, affascinante bellezza delle immagini. La sua fama poggia soprattutto sul poema allegorico incompiuto "*The Faerie Queene*", di formale ispirazione ariostesca. Notevolissimi sono, però, anche gli 88 sonetti di stile petrarchesco raccolti nel ciclo degli "*Amoretti*" (1595), di cui presento qui un esempio, e che hanno per argomento l'amore per la futura moglie Elizabeth Boyle.

Si noti che il sonetto inglese (o elisabettiano), affermatosi ad opera del Surrey già nella prima metà del '500, differisce da quello petrarchesco (2 quartine seguite da 2 terzine) in quanto composto da 3 quartine più un distico. Il verso è il pentametro giambico (dieci sillabe di cinque piedi con alternanza vocale non accentata/accentata) che assomiglia (nonostante la sua monotonia) all'endecasillabo italiano tronco. (R.C.)



Mark when she smiles with amiable cheer,
And tell me whereto can ye liken it:
When on each eyelid sweetly do appear
An hundred graces as in shade to sit.

Liketh is seemeth in my simple wit
Unto the fair sunshine in summer day:
That when a dreadful storm away is flit,
Through the broad world doth spread his goodly ray:

At sight whereof each bird that sits on spray,
And every beast that to his den was fled
Comes forth afresh out of their late dismay,
And to the light lift up their drooping head.

So my storm-beaten heart likewise is cheered,
With that sunshine when cloudy looks are cleared.

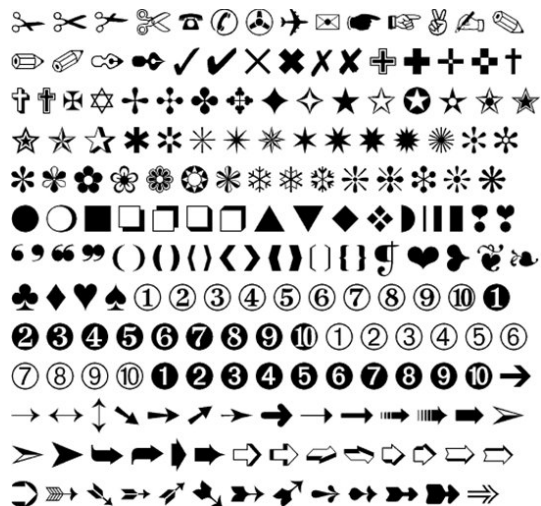


Cartagloria



La foglia aldina. Persistenza di un ornamento.

DI SERGIO CASTRUCCI



ITC Zapf Dingbats - 1978

Chi guardi anche solo in maniera distratta il set di caratteri speciali contenuti nel font ITC Zapf Dingbats sarà subito attratto da un paio di quei circa duecento simpatici disegni.

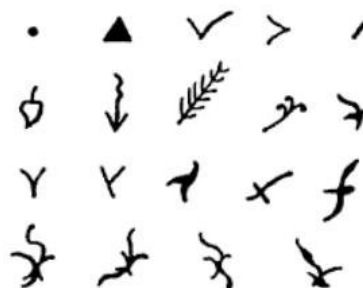


ITC Zapf Dingbats (particolare)

Ebbene, quei due non sono affatto disegni e definirli simpatici è quanto meno improprio: si tratta di due Swarovski in mezzo a un mucchietto di cocci di bottiglia. Rappresentano in realtà un unico oggetto in due diverse posture e quando nel 1978, agli albori della grafica digitale, apparve l'ITC Zapf Dingbats, anche tra gli addetti ai lavori quasi nessuno capiva con chiarezza il senso di quell'oggetto di fronte al quale erano rimasti stupiti e un po' turbati: mentre tutti gli altri simboli del set avevano un utilizzo facilmente intuibile, questo intruso era di oscuro significato e destina-

to quindi ad un uso arbitrario o puramente ornamentale. Uno sfaccendato, insomma; gli specialisti lo chiamavano *foglia aldina* (inglese *Aldine leaf*, tedesco *Aldusblatt*, francese *feuille aldine*) ma era, sicuramente, un soggetto ambiguo.

D'altra parte l'intera storia di questa foglia è ambigua, avvolta di dubbi e di interrogativi, a iniziare dal termine stesso di "foglia"; ma quale foglia? Di quale pianta? Parrebbe trattarsi di edera, parente dell' "edera distinguens", segno inciso su antiche lapidi greche e romane con lo scopo, sembra, di evidenziare, separandolo, una parte del discorso; un po' come le attuali virgolette.



Epigrafia greca e romana: segni di interpunzione.

Foglia d'edera, dunque, ma non quella ben nota a tre o cinque lobi che cresce sui rami sterili bensì l'altra, meno conosciuta, tondeg-



Hedera helix (fonte Wikipedia)

giante e appuntita dei rami fertili, i rami che produrranno fiori insignificanti e frutti velenosi. E proprio il duplice e insolito sviluppo vegetativo di questa pianta suggerisce l'idea di una sua doppia natura: "nata due volte" così come la più ambigua e contraddittoria divinità antica, Dioniso. Luce e oscurità, calore e freddezza, ebbrezza vitale e soffio mortifero; a lui era sacra questa pianta come a lui era sacro il serpente che per il suo incedere strisciante e subdolo fu da sempre assimilato all'edera.

Ma dove la "foglia aldina" appare più ambigua è nel secondo termine della sua definizione, in quel riferimento ad Aldo Manuzio, come fosse stato lui ad usare per primo questo ornamento. Stanley Morison nel 1923 su *Fleuron*, trattando di fiori ed arabeschi tipografici, presentava un elenco di ornamenti di stampa e di rilegatura presenti nei libri del XVI secolo; a proposito del primo di essi, appunto la *foglia aldina*, ne segnalava la presenza sulla rilegatura di un libro pubblicato nel 1499 dal Manuzio. Trent'anni più tardi, ancora il Morison, uno dei più autorevoli esperti del '900 sull'argomento, scrisse che la foglia era conosciuta come "aldina" non già perché il Manuzio l'avesse usata come carattere tipografico ma perché sovente veniva impressa sulle legature in pelle dei suoi libri. I legatori dunque, e non i tipografi, furono i veri pionieri del gusto delle decorazioni a motivo floreale: foglie, fiori, frutti oltre a vari ornamenti arabescati e di fantasia. Incisi su punzoni, furono chiamati "ferri aldini" o semplicemente "aldi" ma sono addirittura anteriori al Manuzio e non furono certo una sua invenzione. Una forma di appropriazione indebita anche se inconsapevole, quella del Manuzio, una sorta di plagio "passivo": prendersi un merito che non si ha ma che non si è in condizione di rifiutare. E di plaghi, più o meno passivi, la storia dei caratteri è piena.



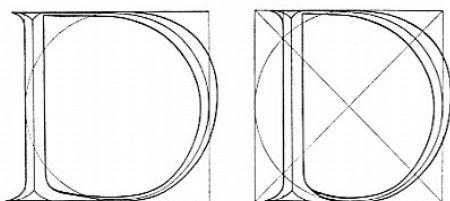
La celebre marca tipografica di Aldo Manuzio

Vari anni trascorsero prima che dal ferro dei punzoni si passasse al piombo dei caratteri mobili e che la "foglia aldina" fosse usata nella comune stampa tipografica come riempitivo di riga, come separatore di paragrafi o come, in gruppi multipli, segnale di inizio o fine del testo. Un uso, quasi una moda, che si diffuse fra gli stampatori lungo tutto il corso del cinquecento; poi, come tutte le mode, già dall'inizio del secolo successivo conobbe un rapido declino e sarebbe forse stata dimenticata se nel 1920 non fosse stata riscoperta e rivalutata in occasione dell'incisione dei nuovi caratteri Garamond. Da allora la foglia, "nata due volte" come il dio cui era sacra, grazie anche alle nuove tecnologie e al diffondersi dei mezzi di comunicazione, si andò sempre più affermando. Oggi chi lavora o si diverte col computer ha la possibilità di scegliere fra un discreto numero di versioni anche se la migliore, almeno fra le moderne, ci sembra comunque la nostra, quella dell'ITC Zapf Dingbats, capolavoro dell'allora sessantenne Hermann Zapf¹.



¹ Su Hermann Zapf vedi *Il Covile* N° 329.

Questo distinto signore tedesco nella sua lunga vita ha disegnato oltre 60 set di caratteri, inizialmente destinati alla stampa tipo-litografica tradizionale e quindi alla stampa e visualizzazione digitali. Tutti abbiamo sul nostro computer qualcuno dei suoi font: uno per tutti, il “Book Antiqua” che Microsoft introdusse nel pacchetto Office ricavandolo (copiandolo?) dal suo bellissimo e famoso “Palatino”, dedicato al calligrafo del quattrocento Giambattista Palatino e da lui disegnato nel 1948. Zapf è il “type designer” più famoso e più copiato del novecento, il che ha costituito per lui motivo di soddisfazione e insieme di amarezza. A sua consolazione citiamo qui un’analoga vicenda occorsa quasi cinquecento anni prima. Agli albori della stampa un certo Felice Feliciano, poeta, alchimista e calligrafo (un perditempo, diremmo oggi) coniugò l’estetica dei caratteri tipografici col rigore della geometria le cui figure, secondo il precetto platonico, erano quelle ottenute con l’esclusivo ausilio di compasso e squadra. L’idea che i canoni estetici non potessero prescindere da quelli geometrici e ne fossero addirittura funzione fu l’idea portante degli artisti-scienziati del ‘400, dal Brunelleschi all’Alberti a Piero della Francesca. Ebbene, quell’alfabeto geometrico e dunque “dignissimo” finì, quasi intatto, in un singolare libro che di quell’idea costituiva la teorizzazione. Il libro era il *De Divina Proportione* e il suo autore, Luca Pacioli, si guardò bene dal nominare il vero ideatore di quei caratteri. Nello stesso libro il Pacioli commise per la verità un altro e ben più grave plagio ma questo discorso ci porte-



Felice Feliciano, disegno della lettera D
Fonte: *Wikimedia Commons*.

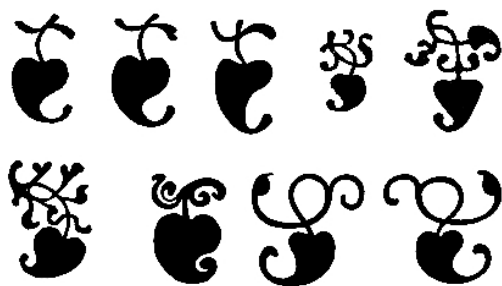
rebbe troppo lontano. Qui si vuole solo osservare come il destino dei calligrafi sia sempre un po’ lo stesso.

D’altronde caratteristica di ogni segno calligrafico è di essere immediatamente riconoscibile dal suo lettore e le differenze fra i vari caratteri non possono che essere minime; quel segno deve, in altri termini, avere un forte grado di “invarianza”. La foglia non fa eccezione; a riprova ne abbiamo messe in fila ben tre: la prima, opera dello stampatore Chrestien Wechel, è del 1536, la seconda è quella di Jean de Tournes del 1553 e l’ultima è la foglia di Hermann Zapf del 1978. Ebbene, non si può non rilevare, e con un pizzico di malizia, che i tre esemplari si somigliano assai.



Della foglia, uno studioso dell’argomento, Max Caflisch², si è di recente preso la briga di catalogare le versioni più significative dal cinquecento ad oggi. Sono un po’ più di una trentina, più o meno come le Variazioni Goldberg. Le antiche, semplici, sontuose e barocche, grasse e magre, destrorse e sinistrorse, erette, sedute, supine, e le contemporanee, un po’ sofferenti, talora anoressiche, tutte comunque fundamentalmente simili. Insieme alle loro lontane antenate incise su pietra oltre duemila anni fa, a quelle usate dagli amanuensi medievali come frivolo segno di interpunzione e a quelle impresse come decorazione sulle rilegature di pregio, le vediamo nel corso dei secoli apparire e scomparire facendo salti talvolta lunghissimi ma ricomparendo poi pressoché immutate.

² Vedi: Max Caflisch, “Pour une typologie de la feuille aldine” a cura di Jacques André, in *Graphé* N° 30, luglio 2005, p. 13-19.
URL: https://listes.irisa.fr/wws/d_read/typographie/JA/aldine.pdf



Foglie aldine antiche (da Max Caflisch)

Ed è la persistenza di quest'immagine che se per un verso ci sorprende, per un altro ci rassicura. Ritrovarla è come quando, camminando su una grande strada di comunicazione, vediamo riaffiorare in lontananza una nuova pietra miliare: ogni volta quella pietra porta inciso un numero diverso a seconda della distanza percorsa ma per il resto è identica alla passata e alla futura. Quelle pietre, quella pietra ci ha accompagnato fin lì e ci accompagnerà ancora lungo il nostro percorso dandoci la sicurezza della continuità. Ecco, il significato della foglia, quello che nei Dingbats del 1978 le sembrava mancare, è forse questo: la continuità.



Foglie aldine recenti (da Max Caflisch)

Quando il presente supera il passato senza tuttavia rinnegarlo e ne riconosce assumendoli in sé i valori, allora, in questa conciliazione, è pensabile un rapporto sano con la modernità, una protezione contro gli strappi avanguardistici. La foglia fa parte di quel "basso continuo", come lo chiamava Jean Starobinski, di quell'apparato di antichi simboli, liturgie, rituali, che stanno sullo sfondo dell'opera

dell'uomo e che non ne generano la creazione ma ne esaltano l'armonia radicandola in qualche modo nel tempo e nello spazio. Nell'epoca in cui vige la dittatura del Risultato e si guarda con sospetto a tutto ciò che a quello non è funzionale, l' "ornamento", sacro in ogni tempo, ha vita grama.

Eppure l'antica foglia d'edera è riuscita, come un cavallo di Troia, a penetrare nella rocca stessa della modernità, nel computer, portando con sé i più valenti della schiera degli Zapf Dingbats. Non sono entrati, gli eroi, con un semplice font, oggetto effimero legato a una moda o a una scelta; sono entrati usando quell'ambizioso progetto illuministico di standardizzazione che ha nome Unicode³. Entro questa sorta di enciclopedia del segno si sta non per essere usati, ma per essere dei modelli di riferimento, dei simboli di un simbolo; una foglia, una freccia, un cuore, così come ogni lettera, ogni numero, insomma ogni segno riceve un codice che resta tale indipendentemente dal suo aspetto e dal suo formato, dal calcolatore e dal software usato, dalla destinazione e dalla provenienza. La foglia aldina, aggrappata insieme agli altri dingbats al blocco codici 2700-27BF⁴, resterà dunque con noi se non per tutta l'eternità, almeno per la durata dell'era informatica...

Logo di *Unicode Consortium*
per la validazione dei siti

Ma la gratificazione antropologica che ci dà la foglia è poca cosa rispetto a quella estetica. E allora, come si fa con le donne (o con gli uomini, a seconda) guardiamole tutte e scegliamone una, meglio due. Quelle due guardiamole bene, magari in una versione ingrandita, ingigantita, magari proprio le due dello

³ Vedi il documento ufficiale, del dicembre 2009. URL: <http://www.unicode.org/versions/Unicode5.2.0/>

⁴ Utile: <http://www.alanwood.net/unicode/dingbats.html>.

Zapf Dingbats. Guardiamole bene ma, attenzione, non troppo a lungo. Perché la foglia ha poteri ipnotici, quasi magici, e potrebbe succedere che pian piano da innocua foglia si trasformi in animale, in due animali, l'adulto e il cucciolo, due animaletti fantastici, deliziosamente orribili, capaci di riaffiorare fra le volute di un incubo notturno. Gli anglosassoni, originali come sempre e inclini alle allucinazioni, hanno chiamato il segno non "leaf" ma "heart", cuore, e in effetti bisogna riconoscere che l'immagine, dotata di una certa sensualità tattile, evoca veramente un minuscolo cuore, un cuore per nulla romantico e che potremmo, stringendolo fra pollice e indice, sentirlo sinistramente pulsare.



La libreria Rondorf, Colonia.

E infine vi accorgete che v'è in questo segno qualcosa di ineffabile la cui definizione non può essere lasciata a banali aggettivi; qualcosa oscillante fra il sublime e il trasgressivo e se è vero, come Karl Barth immaginava, che Lassù la liturgia celeste dell'Agnello viene scandita dalle note di Bach mentre nella loro intimità angeli e santi preferiscono ascoltare Mozart, ebbene, allora è possibile che le pareti del paradiso siano affrescate da grandiosi cicli giotteschi ma che nel privato delle loro stanze gli stessi angeli e gli stessi santi, su grandi monitor extra-piatti si prendano diletto della vista di Lei, della "foglia aldina" la

quale, in una reserved edition di Adobe Flash, muti vertiginosamente in un turbinio di versioni e di varianti, in un tripudio di sfumature e di colori; splendidamente inutile e inattuale.

SERGIO CASTRUCCI



NOTIZIA: Sergio Castrucci è nato a Firenze dove ha studiato e lavorato presso la Ibm Italia. Attualmente risiede ad Arezzo dove si occupa di informatica. Nel 1999 pubblica, presso l'editore Tallone, il volume *Luca Pacioli da 'l Borgo San Sepolcro* che riceve buona accoglienza dalla critica (Enzo Siciliano, Carlo Carena) e, con l'edizione ampliata del 2003, riceve il Premio Capalbio. All'inizio del 2006 pubblica con le "Edizioni della Meridiana" un racconto lungo dal titolo *Qualcosa sotto*. È autore di testi teatrali e di racconti presenti su varie riviste e antologie.



Breve nota di botanica

Hedera helix L. L'edera comune. Il nome *helix* deriva dal greco "elissein", cioè avvolgersi, strisciare sinuosamente. Le ramificazioni la portano a raggiungere anche i 30 metri in altezza, soprattutto su alberi con corteccia rugosa che favorisce l'aderenza delle radici avventizie. Le foglie dei rami sterili misurano da pochi fino a 10 centimetri; sono di colore verde chiaro le giovani e verde cupo le vecchie. La forma varia da cuoriforme, a margine quasi intero, a lobata con lobi di differente forma. **Le foglie dei rami fertili sono di forma ovale e senza lobi.** Persistono sui rami tre anni, rappresentano un luogo di nidificazione per gli uccelli, e sono apprezzate dalle pecore e dalle

capre. I fiori maturano in autunno e le bacche maturano l'anno seguente la fioritura, verso aprile e maggio: l'edera è una delle poche piante con fioritura e fruttificazione che si verificano in due anni differenti. È specie rustica, può vivere qualche secolo e si dice che alcuni esemplari con il tronco di un metro di diametro siano quasi millenari. In montagna non si spinge oltre i 1.200 metri. Dell'edera comune si conoscono un centinaio di varietà.

Fonte: http://www.mieliditalia.it/f_edera.htm.



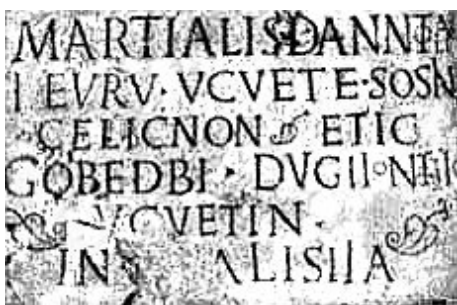
Storia per immagini

II-I SEC. A.C.



Apografo di iscrizione greca su plinto, con due *hederae distinguentes*, pubblicato da Georg Walther (Gualtherus) 1624.

I SECOLO A.C.



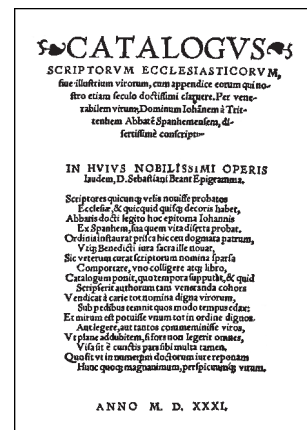
La pietra esumata da Maillard de Chambure col termine Alisija (=Alesia=Parigi?) che dal 1839 fa discutere gli storici.

II D.C.

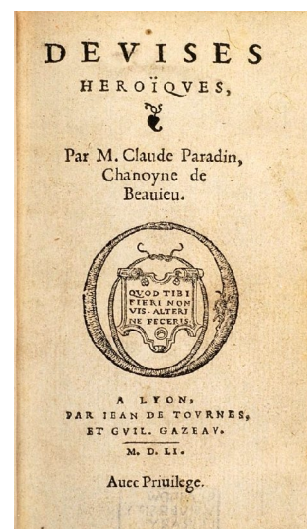


Stele a timpano iscritta di Ulpia Tertullia, Civici Musei di Reggio Emilia.

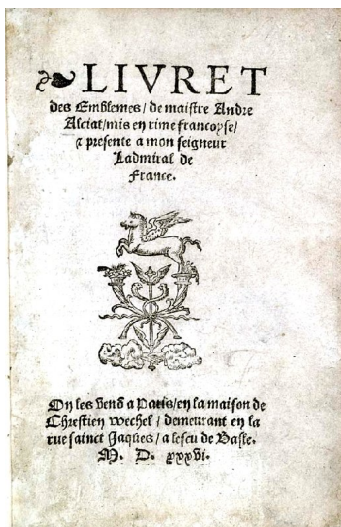
1531



1536



1561

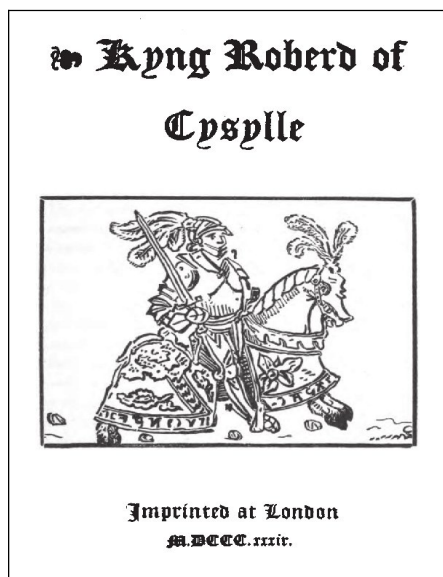


XVII SEC.

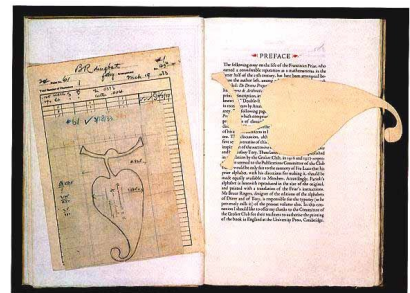


Matrice della University Press di Oxford.
Fonte: <http://www.theoldschoolpress.com>

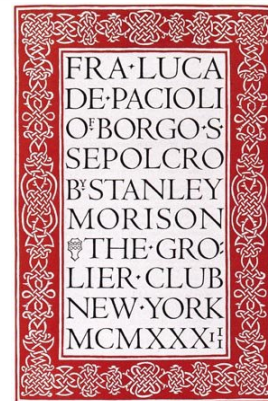
1839



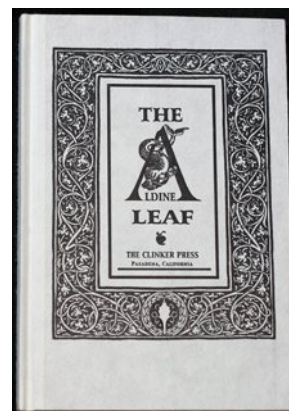
1933



Disegno e modello di Frederic Goudy (sopra) per l'edizione (lato) del *Fra Luca Pacioli* di Stanley Morison New York, 1933.

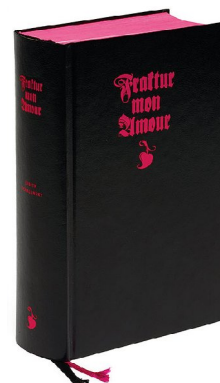


2003



The Aldine Leaf, di Andre Chaves, The Clinker Press. 2003.


2008



Fraktur mon Amour, di Judith Schalansky, Princeton Architectural Press, 2008.

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*

Questo numero.

È il n° 600. Celebriamo i due tondi zeri con un numero dedicato al gusto rococò ed al suo tramonto. Si inizia con la segnalazione del sito di Jacques André¹ dal quale prende spunto *Cartagloria*, la rubrica di argomenti tipografici, che racconta, in seconda pagina, della provvisoria **Ritirata delle vignette** di fronte al micidiale attacco della macchina ideologica dell'89. 



Risorse convivali

Le «*Éditions du jobet*» di Jacques André.

“Sono lieto di annunciare che ho appena messo sul mio sito il Tomo I del *Manuel typographique* di P. S. Fournier (1764) in formato PDF, per schermo o per la stampa, in tre diverse modalità di presentazione. Ho cancellato la versione precedente (novembre 2008) che copriva solo circa la metà del Tomo I. [...] Jacques ANDRÉ 8 luglio 2010”



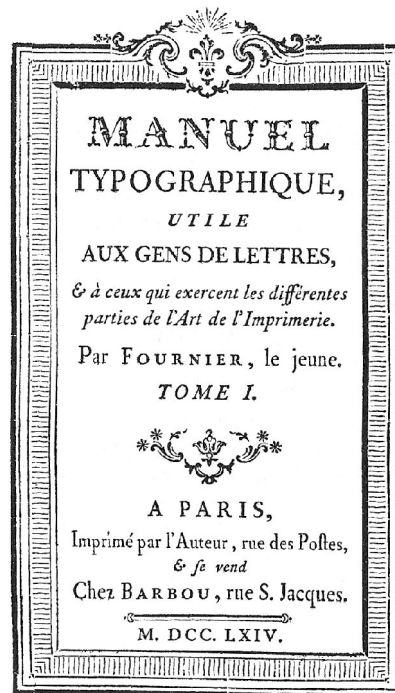
Logo delle *Éditions du jobet*.²

La comunicazione di Jacques André ci dà l'opportunità di segnalare ai lettori il suo sito, preziosa risorsa per gli appassionati di storia della tipografia: le *Éditions du jobet*³. Insieme alla

¹ Di solito raccogliamo nella rubrica *Siti freschi* queste segnalazioni, ma questo è meglio collocato in *Risorse convivali*, (l'aggettivo è per noi così importante da comparire nella testata) che forse inaugura.

² Spiega Jacques André: “A proposito del logo: è costituito da due volute classiche del XVIII secolo e dalla ghianda attribuita al Grandjon (1570, anche se è attestata come punzone dal 1478).”

³ URL: <http://Jacques-Andre.fr/ed/index.html>.



detta opera di Pierre-Simon Fournier, maestro della tipografia rococò (l'immagine del frontespizio del primo volume della sua opera principale parla da sola), le *Éditions du jobet* offrono al pubblico dominio, in riedizioni curate con grande acribia da André medesimo, rari gioielli come *Printers Ornaments applied to the composition of decorative borders, panels and patterns*, di Frederic Warde (1928), o *Petits jeux avec des ornements*, di Max Caflisch (1965), ed anche utilità varie, come le *Petites leçons de typographie*, dello stesso André, definite come “Iniziazione alle regole d'ortotipografia (impiego delle maiuscole, del corsivo, ecc.) rivolte agli studenti in scienze, ma accessibili a tutti”. Utilissima anche la pagina intitolata “Biblioteca Virtuale di Tipografia” con una ricchissima bibliografia storica ed i link alle edizioni disponibili in rete.

Non possiamo concludere questa presentazione senza osservare che il programma originario di Fournier prevedeva un manuale in quattro volumi, ma la morte lo fermò al secondo. Sarà la prossima fatica di Jacques André?

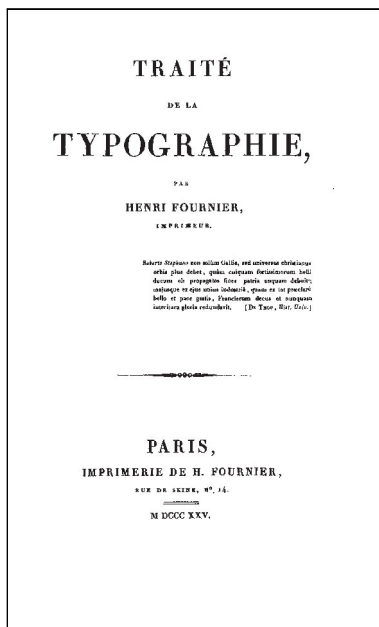
Cartagloria



DI STEFANO BORSELLI

La ritirata delle vignette.

Quella dei Fournier è stata una dinastia di tipografi, la più importante della storia francese. Il padre del più celebre Pierre Simon, Jean Claude, era anch'egli nel mestiere. Nel 1825, 60 anni dopo il *Manuel* di Pierre Simon un altro Fournier, Henri, stampa sempre a Parigi nella sua tipografia in rue de la Seine, un *Traité de la typographie*, ma ormai i decori sono quasi dimenticati, il frontespizio è desolato.



Per comprendere cos'era successo nel frattempo, facciamo ricorso ad un grande studioso della materia, anch'egli (come tutti in questa storia, tranne le *déeses*) incisore e tipografo, Gérard Blanchard (1927-1998). Dal suo saggio "*Le «Fournier»: caractère du bicentenaire*"⁴ trapiamo due brevi ritratti: il secondo personaggio lo chiameremo anche a testimoniare.

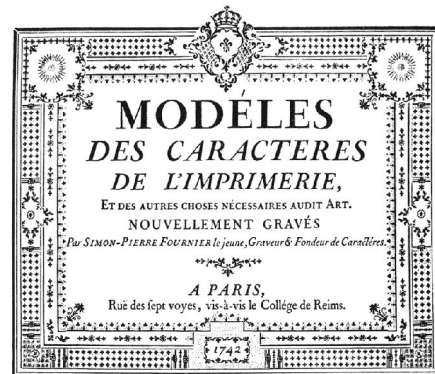
♣ Pierre Simon Fournier le jeune.

“Sembra che in Francia si sia del tutto dimenticato Fournier, i cui caratteri (da lui

⁴ In: *Communication et langages*. N°82, 4° trimestre 1989. pp. 32-48. Disponibile a: <http://www.persee.fr>.

stesso creati) servirono ad esprimere, due secoli fa, sia gli ultimi anni dell'Ancien Régime sia i primi di un'era nuova. Quello che la Rivoluzione rinnegò della sua opera sono le “vignette”, vale a dire lo straordinario assortimento decorativo (il cui iniziatore fu il suo contemporaneo Luce⁵, stampatore del re). Queste vignette, componibili come dei caratteri tipografici in piombo, dovevano rimpiazzare le vecchie vignette incise su legno e le affascinanti piccole stampe su rame dei maestri alla moda. Il gusto degli ornamenti (rococò), cari alla Pompadour, cedette il posto, sotto Luigi XVI al gusto severo di un decoro sobrio ispirato dall'Antico. [...]

Pierre-Simon Fournier, detto il Giovane⁶ (1712-1768) — del quale ci occupiamo qui — pubblica nel 1766 il suo *Manuel typographique* nel quale cita i migliori maestri di scrittura del Rinascimento: i Palatino (Roma 1545), i Cresci (Venezia 1575), i Francesco Luca (Madrid 1580) e le lettere incise da Theodore e Israël de Bry (Leipzig 1596). Egli conosce il celebre trattato di Geoffroy Tory, il *Traité sur la fonderie, l'imprimerie et les langues anciennes* di Gennesner (Leipzig 1742) [...].”



⁵ Louis-René Luce, (Parigi, 1695-1774), incisore della Stamperia Reale, pubblicò nel 1771 *Essai d'une nouvelle typographie ornée de vignettes, fleurons, trophées, filets, cadres et cartels, inventés, dessinés et exécutés par L. Luce, graveur du roi, pour son imprimerie royale*.

⁶ I soli studi, pubblicati in Francia, che permettono di comprendere le dinastie della famiglia Fournier sono in: Jeanne Veyrin-Forrer, *La lettre e le texte, trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Edition de l'École normale supérieure de jeunes filles, 1987, Paris. N.D.A.

☘ Antoine François Momoro.

“Antoine-François Momoro è nato a Besançon nel 1756 e morto sulla ghigliottina nel 1794, condannato da Robespierre con tutta una carretta d’amici herbertisti.

Stampatore e fonditore di caratteri come professione, arriva a Parigi. Nel 1785 scrive il suo *Traité élémentaire* [...]. Nel 1787 è accolto nella corporazione dei libraii e s’installa come stampatore-libraio in rue de la Harpe. Ha sposato la figlia di Jean-François Fournier⁷ del quale aggiunge la fonderia di caratteri al suo fondo commerciale. [...] La sua ammirazione per Pierre-Simon Fournier è senza limiti e nel suo *Traité* egli rinvia costantemente all’opera dell’illustre parente. [...]

Nel 1789 Momoro prende partito per la rivoluzione [...] è membro del celebre club dei Cordiglieri. Amico di Herbert, si separa da Danton e da Robespierre che considera troppo moderati. È inviato molte volte in missione nei dipartimenti francesi ed in Vandea per sorvegliare le operazioni dei generali. Membro influente del Consiglio municipale di Parigi, è lui che inventa il motto “*Liberté, égalité, fraternité*”⁸ che fa incidere sui monumenti di Parigi. Organizzatore di feste, fa impersonare a sua moglie Sofia, nata Fournier, la dea Ragione a Notre-Dame, secondo alcuni a Saint-André-des-Arts.”

Ci aspetteremmo allora di trovare nel manuale del rivoluzionario antiaristocratico ed anticristiano Momoro un pieno dispiegamento di quella sensibilità ostile all’ornamento alla quale accennava Blanchard. Invece no, quando Momoro lascia il berretto frigio per ritornare tipografo, rientra in se stesso e racconta in tutta verità come il suo mondo, prigioniero

⁷ Jean-François Fournier, figlio di Jean-Pierre detto il Maggiore, fu fonditore del re, a Parigi, nel 1786. È il fratello di Simon-Pierre e di quel Fournier d’Auxerre protettore di Restif de La Bretonne [...] N.D.A.

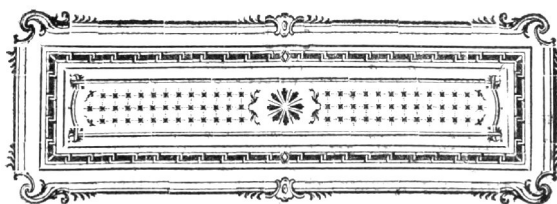
⁸ Pura casualità, ma nello scorso numero Richard Stallman inizia la sua conferenza con lo stesso slogan.

di quella che oggi chiameremmo la grande impostura, porti una maschera: “*légers, philosophes aimables, nous voulons paroître philosophes profonds, réfléchis, misanthropiques mêmes: nous nous refusons de rire quand nous en brûlons d’envie; nous, etc. nous, etc. etc.*”. Ecco com’è andata: la ghiaccia e funerea bellezza dei caratteri del celebrato asse Baskerville-Bodoni-Didot è potuta diventare norma, facendo sfiorire le pagine stampate, solo insieme all’avvento dell’*homo ideologicus*, dal “volto che giammai non rise”.⁹ Ma lasciamo la parola a Momoro, per concludere poi con un’immagine positiva, un lavoro del nostro William Morris (1834 – 1896), sulla quale ritorneremo. (S. B.)

☘ La vignetta in tipografia.¹⁰

“Ci sono delle vignette in caratteri tipografici (*font*) e delle vignette in legno.

Le vignette in caratteri tipografici sono piccole incisioni ornamentali, montate dal compositore seguendo la giustificazione della sua opera e secondo il suo gusto, disposte in testa ad un volume o all’inizio di un nuovo capitolo. Queste possono essere di larghezze diverse, diverse giustificazioni e diversi disegni.



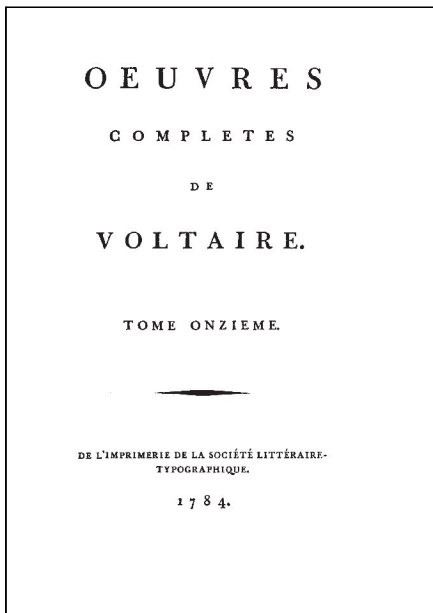
Le vignette in legno o le calcografie servono allo stesso scopo di quelle in caratteri tipografici; ma sono più comunemente utilizzate. Si collocano in testa ad un’opera o ad un nuovo argomento, alle diverse parti, divisioni, prefazioni, ecc.

⁹ Sono versi di Giosuè Carducci su Giuseppe Mazzini. Ridevano poco anche i giansenisti: il *Covile* proverà a mettere nel dovuto risalto il loro ruolo nella formazione del gusto dell’*amor vacui*.

¹⁰ Voce “Vignette” dal *Traité élémentaire de l’imprimerie, ou le Manuel de l’imprimeur*, di Antoine François Momoro, chez l’auteur, Paris, 1793, pp. 328-330.



Il gusto delle vignette sembra attualmente passare e gli inglesi ci hanno trasmesso questa avversione contro di esse, come ci hanno fatto nascere il desiderio di imitarli in tutto: leggeri, filosofi amabili, noi vogliamo sembrare filosofi profondi, riflessivi, financo misantropi: noi ci rifiutiamo di ridere anche quando ne bruciamo dalla voglia, noi, ecc., noi, ecc., ecc.



Di conseguenza ritiriamo le vignette¹¹, per non mettere proprio niente nella testata di un libro. Consultate le *Oeuvres de Voltaire*, stampate a Kelh, dalla Società tipografico-letteraria, con i caratteri di Baskerville, nel 1780 e negli anni successivi: non troverete una sola vignetta, non un *cordon de vignette*, non un *filet*, ad eccezione di quelli detti *inglesi*, che sono di questo tipo: —————

In questo modo, noi diamo al pubblico soltanto il puro testo, e non larghe vignette o grandi ornamenti moltiplicati spesso senza

necessità.

Nelle opere, tuttavia, quando si mette una vignetta, nel farlo si devono seguire i seguenti principi.

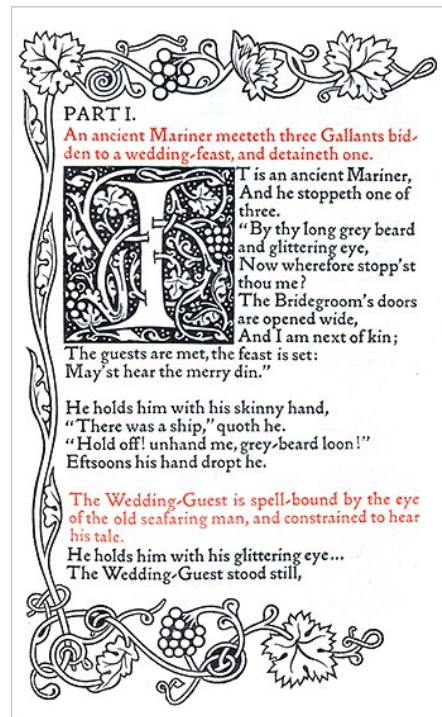
1°. Mettere sempre le vignette sulle pagine dispari, e quindi non metterle mai sulle pagine pari se non è assolutamente necessario.

2°. Mai mettere spazio tra la vignette in legno e la linea del titolo corrente, dove di solito si trova il numero o *folio*.

3°. Proporzionare lo spazio intorno ai *fleurons* che si inseriscono, in modo che ve ne sia un poco di più in basso che sopra.

4°. Quando si hanno calcografie da inserire dopo i fogli di stampa, lasciare lo spazio bianco adatto a tale scopo.

5°. Scegliere dei *fleurons* meno larghi della pagina in cui si dovranno porre, prenderli di un soggetto analogo alla materia del libro, piacevoli al colpo d'occhio, e scartare quelli cui il troppo uso ha cancellato le tracce, che diventano pastosi alla stampa.”



Non prævalebunt: la pagina ornata ritorna. *Poems Chosen Out of the Works of Samuel Taylor Coleridge*, Kelmescott Press, 1896.

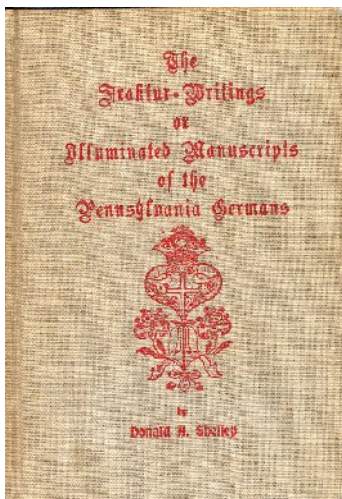
¹¹ Nell'originale: "En conséquence nous retranchons les vignettes".

I caratteri Fraktur e l'anima tedesca

A cura di Stefano Borselli

Se è cosa nota e universalmente risaputa, come direbbe Jane Austen, che nel cuore dell'anima tedesca c'è il bosco, meno diffusa è la cognizione che Adolf Hitler impiantò il suo funesto quartier generale nella Selva Nera proprio allo scopo di uccidere quell'anima, come nel 1939 un profetico Ernst Jünger intravedeva e narrava ne Le scogliere di marmo.

Questo numero speciale inizia col racconto di un episodio della guerra nazista alle tradizioni locali: la proibizione della scrittura gotica, una scrittura così intimamente legata al popolo tedesco da essere stata conservata anche nell'emigrazione in America. Ne parliamo a pagina quattro, presentando i Fraktur della Pennsylvania. In settima pagina due artiste contemporanee raccontano di sé e del loro incontro con questa forma d'arte, nato all'insegna del dono: doni che si fanno, doni che si ricevono. 🦋



Il testo di riferimento sui Fraktur della Pennsylvania.

🦋 Tanti contro il Fraktur.

Sono qui presentate in forma ridotta e rivista le voci *Antiqua*, *Fraktur* e *Disputa Antiqua-Fraktur* di Wikipedia.

🦋 PREMESSA.

Antiqua, conosciuto anche come carattere veneziano, è un carattere creato da Nicolas Jenson e diffuso tra il 1470 e il 1600. È stato usato nelle Aldine, le edizioni di Aldo Manuzio. L'*Antiqua* è modellato come sintesi tra le lettere maiuscole latine e la scrittura carolingia.

Quidā eius libros nō ipsius
lophoniorū tradunt: qui
ponere idoneo dederunt.
qui de lydis scripsit: Xanthūq;
Tertius stratonicus sophista.

Un esempio del carattere di Nicolas Jenson
usato a Venezia intorno al 1470.

Il tipo di scrittura *Fraktur*¹ (in inglese *Blackletter*) fu inventato dalla cancelleria boema di Massimiliano I. Nel 1513 ad opera dello stam-

¹ Un'utile raccolta di font *Fraktur* free realizzati da Dieter Steffmann (ne provengono i *Kleist-Fraktur* del titolo) a:

<http://moorstation.org/typoasis/designers/steffmann/index.htm>.

Una bella sezione di TypeOasis dedicata alle *Blackletters* in generale (non solo *Fraktur*, ma anche *Schwabacher* e altro), corredata di testi introduttivi interessanti a:

<http://www.moorstation.org/typoasis/blackletter/index.htm>.

patore di corte Schönsperger fu infatti realizzato con questi caratteri un pregevole *Gebetbuch* e, nel 1517, il romanzo *Theuerdank*.

Il nome (dal latino *fractus* “rotto”) deriva proprio dal carattere spezzato della grafia gotica e nasce come scrittura di corte elegante. L’uso del carattere *Fraktur* si diffuse nei territori germanici già nel XVI secolo, soppiantando la *Schwabacher*, e venne particolarmente amato nel XVII durante il Barocco.

Walbaum-Fraktur: Victor
jagt zwölf Borkämpfer
quer über den Sylter
Deich. 1234567890

Walbaum-Fraktur (1800)

Dai classicisti ci furono proposte di abbandonarla e di passare ad una grafia che sembrasse meno antiquata, ma nel 1790 la scelta per il *Fraktur* di Johann Hunger, prestigioso editore di Berlino, sancì l’affermazione di quello che fu il carattere tedesco standard per tutto il XIX secolo e fino al XX.



♣ LA DISPUTA ANTIQUA-FRAKTUR.

In molti paesi europei i caratteri gotici sparirono dopo la creazione del carattere *Antiqua*. Al contrario in Germania entrambi i caratteri coesistero fino alla prima metà del XX secolo per assumere anche connotati ideologici, il che diede luogo a lunghe ed astiose dispute su quale fosse il carattere corretto da usare.

Storicamente la disputa ha origine dai differenti utilizzi di questi due caratteri nei testi colti — per i testi Latini, veniva normalmente usato il carattere *Antiqua*, mentre il *Fraktur* era usato di preferenza per i lavori scritti in tedesco.

Il XIX secolo

Un apice nella controversia fu raggiunto per la prima volta nell’anno 1800, un periodo nella storia della Germania in cui si tentò di definire quali valori culturali fossero comuni a tutti i tedeschi. Vi fu un grande impegno per definire i canoni della letteratura nazionale tedesca — ad esempio per la raccolta di fiabe dei fratelli Grimm — e di creare una grammatica tedesca unificata. Nel contesto di queste discussioni, i due caratteri tipografici furono sempre più schierati: l’*Antiqua* venne visto come “non-tedesco” e fu ritenuto rappresentante di caratteristiche come “superficiale”, “leggero” e “poco serio”. In alternativa il *Fraktur*, con la sua scrittura “nera” e densa, fu identificato come portatore di virtù tedesche quali profondità e sobrietà.

Durante il romanticismo, dal quale il medioevo veniva esaltato, il font *Fraktur* ebbe in più la (storicamente incorretta) interpretazione di rappresentante del gotico tedesco. La madre di Goethe consigliò il figlio, che utilizzava l’*Antiqua*, di rimanere — “per amor di Dio” — tedesco anche nella scrittura delle sue lettere. Goethe naturalmente riprese ad usare il *Fraktur*.

Anche Otto von Bismarck fu un forte sostenitore dei caratteri tedeschi: rifiutava di ricevere in dono libri tedeschi in caratteri *Antiqua* e li restituiva al donatore con questa frase: “*Deutsche Bücher in lateinischen Buchstaben lese ich nicht!*”² (Non leggo libri tedeschi in scrittura latina!)

Il XX secolo

La disputa tra l’*Antiqua* e il *Fraktur* continuò nel XX secolo. Gli argomenti a favore del *Fraktur* non erano solamente basati su una percezione storica e culturale ma anche sul fatto che il *Fraktur* veniva considerato più adatto per le stampa in tedesco e in altre lingue germaniche, essendo più leggibile dell’*Antiqua* per que-

² Citata in: Adolf Reinecke, *Die deutsche Buchstabenschrift*, 1910.

sto scopo³.

Il 4 maggio 1911 un altro picco nella disputa fu raggiunto durante un voto al Reichstag. La *Verein für Altschrift* ('società per l'antica scrittura') che sosteneva l'*Antiqua* sottopose una proposta per renderlo il carattere ufficiale (il *Fraktur* era stato il carattere ufficiale della fondazione dell'Impero tedesco) e di non insegnare più il *Kurrent* tedesco nelle scuole. Dopo un lungo, e in alcuni momenti acceso, dibattito la proposta fu respinta per 85 contro 82 voti.

Il periodo nazista

L'uso del carattere *Fraktur* fu fortemente diffuso durante il periodo nazista, ma dopo essere stato propagandato come il solo autentico esempio di scrittura tedesca fu vietato nel 1941.

“Questo fu l'anno della svolta, decisiva quanto repentina, annunciata in un decreto firmato da Martin Bormann: «È falso considerare o descrivere la cosiddetta scrittura gotica come tedesca. In realtà la cosiddetta scrittura

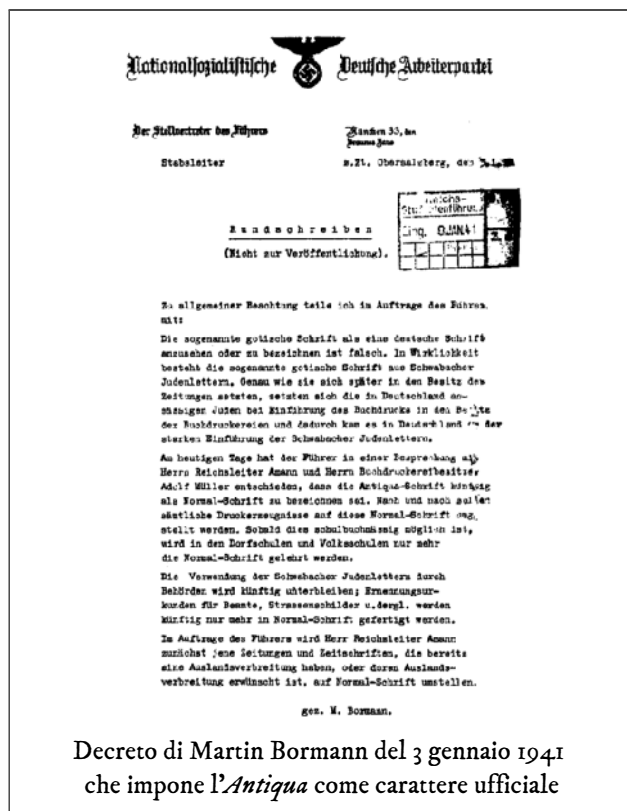
gotica è formata da lettere ebraiche *Schwabacher* [...]». Con questo decreto, il dilemma di 'tedesco' o 'moderno' era risolto. Il gotico, per mezzo di una storia fabbricata, era dichiarato 'ebreo' e condannato; il futuro sarebbe stato del 'romano'. Come il Führer aveva adottato uno stile neoclassico per l'architettura pubblica, così le parole del Reich Millenario si sarebbero vestite dell'autorità senza tempo e senza confini delle lettere 'romane'.⁴”

Si suppone che la ragione di questo cambiamento d'idea sia stata la maggiore comprensibilità dell'*Antiqua* per i popoli non di lingua tedesca che vivevano nelle aree occupate. Questa ipotesi è contraddetta dal fatto che i nazisti abbiano stampato libri, giornali e vari testi destinati all'estero in *Antiqua* per molto tempo. Di conseguenza, sarebbero stati in grado di stampare tutto il necessario alle zone occupate senza che ci fosse bisogno di cambiare lo stile di carattere in uso nelle zone di lingua tedesca.

Verosimilmente fu Adolf Hitler la causa del divieto. Sembra, infatti, che avesse in antipatia il font *Fraktur*, come dimostra la seguente dichiarazione fatta al Reichstag nel 1934:

“La vostra dichiarata intenzione di internazionalizzazione del gotico non si adatta a questa età di acciaio e ferro, vetro e cemento, bellezza femminile e forza maschile, di alzate di testa ed intenzioni provocatorie⁵ [...] In un centinaio d'anni la nostra lingua sarà la lingua europea. Le nazioni dell'est, del nord e dell'ovest che vorranno comunicare con noi impareranno la nostra lingua. Il prerequisite per ciò: la scrittura denominata gotica sarà sostituita dalla scrittura fino ad ora denominata latina...”

Il decreto di Bormann del 3 gennaio 1941 inizialmente proibiva l'uso dei soli caratteri gotici. L'utilizzo del *Kurrent* (gotico corsivo) fu proi-



³ Hrant Papazian, disegnatore di caratteri di una certa fama, esprime l'opinione, motivandola, che il *Fraktur* sia "inerentemente" più leggibile di un font latino. (http://www.themicrofoundry.com/ss_fraktur1.html)

⁴ Robin Kinross, *Tipografia moderna*, Stampa Alternativa & Graffiti, Roma 2005, pagg. 136-137.

⁵ Piacerebbe sicuramente a Gianfranco Fini e ai suoi sodali di *Farefuturo* la retorica marinettiana di questa dichiarazione.

bito da una seconda circolare, così come quello del *Sütterlin*, che era stato introdotto solo dagli anni venti. Dall'anno accademico 1941/42 in avanti del solo *Normalschrift* ("scrittura normale") fu permesso l'uso e l'insegnamento. In ogni caso il *Kurrent* rimase ancora in uso fino al 1945 sulle insegne delle SS e in alcuni altri casi.

La situazione dopo la Seconda guerra mondiale

Dopo la Seconda guerra mondiale la scrittura *Sütterlin* fu ancora una volta insegnata nelle scuole di alcuni stati come scrittura aggiuntiva ma non poteva resistere a lungo contro la scrittura corsiva latina. Oggi al di fuori degli anziani pochi riescono a leggere la scrittura corsiva tedesca: per molti dei tedescofoni ciò significa avere difficoltà a decifrare lettere, diari o certificati dei propri genitori o nonni.

♣ UN SUCCESSO INASPETTATO.

Fraktur Mon Amour è un'opera di Judith Schallansky, scritta mentre era una studentessa del programma di Communication Design a Potsdam. Judith aveva sviluppato una seria passione per i caratteri *Fraktur* ed era delusa dal trovare, su questo genere affascinante, solo libri di riferimento molto datati, concettosi, e in genere non facilmente reperibili; iniziò così a cercare caratteri tipografici *Fraktur* disponibili in rete. Ne scoprì presto centinaia e centinaia, molti dei quali mai descritti in un libro sulla tipografia prima d'ora. Quindi, Judith cominciò a compilare una propria collezione. L'esito è stato pubblicato, in una prima edizione presto esaurita, da Hermann Schmidt Mainz nel 2006. Il libro ha vinto nel 2007 l'*Award for Typographic Excellence* del Type Directors Club di New York.



♣ I Fraktur dei "Dutch" della Pennsylvania.

Riduzione e traduzione della voce *Fraktur*, di Frederick S. Weiser, dalla *Encyclopedia of American Folk Art*, <http://www.bookrags.com/tandf/fraktur-tf>.

I *Pennsylvania Dutch*, cioè gli "olandesi" della Pennsylvania, non sono di discendenza olandese (il termine *Dutch* è qui una corruzione di *Deutsch*), ma da popolazioni emigrate dall'area tedesca: soprattutto dal sud della Renania e dell'Assia, Palatinato, Baden, Alsazia, Svizzera e Tirolo. Le loro ancora vive tradizioni culturali e religiose (in prevalenza sono Luterani, Quaccheri, Anabattisti, Mennoniti, Amish) risalgono all'immigrazione tedesca in America nei secoli 17° e 18° e la loro lingua è in ultima analisi, un derivato del Palatinato tedesco.



La fattoria degli Schlichter.
© Free Library of Philadelphia. (*)

♣ I FRAKTUR

Con questo termine oggi in USA ci si riferisce ai disegni Folk Art fatti dai tedeschi della Pennsylvania dal 1740 ad oggi, opere che ricordano la tradizione dei manoscritti miniati dei chiostri medievali. Tale legame non può essere stabilito in modo certo, ma ci sono chiare connessioni a pratiche contadine europee del XVIII secolo e precedenti: in alcuni cantoni svizzeri i maestri di scuola insegnavano agli allievi, alla fine dell'anno scolastico, dei documenti di fantasia per i loro imparaticci e da

(*) Immagini usate col permesso di Rare Book Department, Free Library of Philadelphia, che ringraziamo per la gentilezza.

questi si è sviluppato il *Vorschriften*. Circa nella stessa epoca in Alsazia, nella regione tedesca del Palatinato e in altre parti della Svizzera, i padrini di battesimo consegnavano i doni destinati ai bambini avvolti in un saluto chiamato *Goettelbriefe*. Nelle aree di insediamento tedesco negli Stati Uniti, le produzioni simili a queste sono generalmente definite come *Fraktur*.



Hausseggen, benedizione della casa
© Free Library of Philadelphia. (*)

✿ TAUFSCHEINE

I *Geburts und Taufscheine*, o semplicemente *Taufscheine*, erano registrazioni di nascita e di battesimo dei bambini tedeschi della Pennsylvania a partire dal XVIII secolo. In essi si nominavano i genitori, il luogo del battesimo, il sacerdote che aveva presieduto, i padrini e talvolta il segno zodiacale del giorno del battesimo (i coloni tedeschi in Pennsylvania usavano uno zodiaco lunare che cambiava segno quasi ogni giorno). I bordi del documento venivano decorati con versi da inni legati al significato del battesimo e da decorazioni di ogni genere, dagli uccelli e fiori alle immagini dei padrini.

Già nel 1784, in Pennsylvania le tipografie producevano grandi quantità di questi certificati decorati. I *Taufscheine* avevano un mercato naturale tra la maggioranza degli iscritti alla Chiesa riformata luterana che battezza i neonati, mentre i Mennoniti, gli Amish e altri gruppi religiosi, che non lo fanno, raramente li hanno adottati.



Geburts und Taufschein di Schembers Fankhauser
© Free Library of Philadelphia. (*)

✿ WANDERER

In un primo momento gli scrivani che compilavano questo tipo di *Fraktur* erano maestri di scuola parrocchiale che completavano così il proprio reddito, ma dalla seconda metà del diciannovesimo secolo erano generalmente vagabondi⁶ che vagavano per le campagne offrendo questo servizio. Molti di questi documenti sono sopravvissuti, nonostante la diffusa tradizione di seppellirli con i loro proprietari.



La cassetta degli attrezzi dello scrivano girovago.
© Free Library of Philadelphia. (*)

✿ VORSCHRIFT

Alcuni maestri di scuola preparavano per gli alunni un libretto di parecchie pagine, cucite insieme per lasciare spazio per ulteriori esempi di scrittura artistica, con un frontespizio di fantasia col nome del proprietario. Questi erano

⁶ Anche della figura del viandante, *Der Wanderer*, cara alla letteratura e alla musica tedesca (si pensi al Wilhelm Meister di Goethe, al perdigiorno di Eichendorff, ai *Winterreise* e a *Die Schöne Müllerin* di Schubert), i nazisti tentarono l'eliminazione.

conosciuti come opuscoli *Vorschrift*.



Geburts und Taufschein di Bäckle Bummerschlein. (*)
© Free Library of Philadelphia.

I *Fraktur* sono stati sicuramente un aspetto importante dell'istruzione elementare dei figli dei tedeschi della Pennsylvania, che nel XVIII secolo crescevano come adulti in miniatura, ed i temi per adulti espressi nella maggior parte degli esempi di *Fraktur* erano, pertanto, opportuni. I maestri di scuola li hanno presentati, tuttavia, in modi che piacevano ai bambini, con immagini fantasiose e colori brillanti. Così il maestro guadagnava il favore del bambino e una maggiore possibilità di veder rinnovato il contratto l'anno successivo.



♣ ALTRI TEMI

Gli atti di matrimonio e di morte nel diciottesimo secolo non erano comuni come quelli di nascita, ma comunque abbondanti. Ancora altri tipi di *Fraktur* comprendono lettere d'amore, *Fraktur* politici, e tasche a muro per contenere lettere o altri documenti.

Una percentuale elevata di *Fraktur* incorpora copie di immagini provenienti da altre fonti visive, di tutti i tipi, dai cappotti dei soldati britannici all'aquila americana. Le tipografie usavano piccole incisioni (xilografie o incisioni in metallo) per aggiungere decori nel *Fraktur* stampato. Il tipografo Henrich Otto (1733-c. 1800), che ha lavorato a Lancaster, Lebanon, e nelle contee di Northumberland in Pennsylvania, ha aggiunto uccelli a molti dei suoi *Fraktur*. Allo stesso tempo, un motivo di serie è il cuore con fiori che spuntano fuori di esso (e il cuore contiene una frase o due temi relativi al cuore) destinato a rappresentare la sede delle emozioni umane. Le corone sono diventate popolari a causa di un versetto molto amato della Bibbia, "Sii fedele fino alla morte e ti darò la corona della vita." Simboli religiosi, come la croce, però, si trovano raramente, probabilmente per distinguersi dall'arte Cattolica.

Dall'Ontario alla South Carolina, i *Fraktur* hanno goduto di grande popolarità tra i coloni di lingua tedesca che hanno sancito la loro pietà, così come l'amore del colore e della simmetria, insieme alla fantasia nella loro progettazione.



Geburts und Taufschein di Cyrus Anspach. (*)
© Free Library of Philadelphia.

Due artiste *Fraktur*.

Che la tradizione dei Fraktur non sia destinata a perire lo dimostrano non solo i prezzi crescenti di queste opere nel mercato antiquario, ma anche la presenza di artisti che hanno ripreso a produrli, con l'aiuto del Web che permette un rapporto diretto con i possibili clienti, come queste due artiste. Dai loro siti provengono anche gli ornamenti colorati di questo numero.



SUSAN DAUL

Sito e © immagini: www.susandaulfolkart.com/about.htm



Susan Soloway Daul, cresciuta nei boschi del New Jersey, ha praticato il disegno e la pittura fin dalla sua prima infanzia. Susan è laureata presso il Meredith College nel North Carolina, in Religione e Biologia. Ora vive nella campagna del North Carolina con il marito (da 32 anni) e i loro tre figli, due cani e un gatto, dove gode del creare la sua arte popolare. Le “cose antiche” hanno affascinato Susan tutta la sua vita: lei ricorda con affetto i suoi genitori che accompagnava a visitare le fattorie dei padri fondatori e nelle innumerevoli ricerche di tesori del nostro passato. [...]



È stato in una progressione naturale che l'interesse di Susan è caduto sui *Fraktur*: l'insieme dei loro versi d'ispirazione, l'uso di animali affascinanti e le belle combinazioni di colori si è rivelato irresistibile dalla prima volta che ne ha visto uno. Inizialmente date in dono ad amici speciali e alla famiglia, le creazioni di Susan hanno cominciato rapidamente a diventare desiderabile per i collezionisti [...] trovando il loro posto in vari negozi di musei in tutto il paese, tra cui Colonial Williamsburg, The American Folk Art Museum, e il Philadelphia Museum of Art, solo per citarne alcuni. [...] Inoltre, a Susan è stato chiesto di creare un ornamento per l'albero di Natale nella Blue Room della Casa Bianca, che rimarrà nella sua collezione permanente.




The Country Scribe

 Pennsylvania-German Fraktur by Artist Cathy Collier

♣ CATHY COLLIER

Sito e © immagini : www.thecountryscribe.com/inside.htm



Cathy Collier è un'artista autodidatta *Fraktur* con una forte eredità Pennsylvania-tedesca. Nel 1983, dopo aver ricevuto un *Fraktur* come regalo di nozze, aspirò a imparare quest'arte, e cominciò a creare *Fraktur* dipinti a mano per esposizioni di artigianato locale.

Presto, la domanda da parte dei compratori rese necessario il passaggio alla stampa dei disegni originali di Cathy .



Nel 1993, il business è stato formalmente chiamato *The Country Scribe* (Lo scrivano del paese), ed è diventato un produttore d'arte all'interno di un proprio impianto nella proprietà agricola Collier in Mars, Pennsylvania.



Cathy unisce il suo stile ai disegni tradizionali dei tedeschi della Pennsylvania. In ogni opera d'arte è evidente l'amore per il colore, il disegno simbolico, e la riverenza per Dio che erano una parte così importante della loro cultura.



Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*

Questo numero.

Numero utile perché in allegato trovate, insieme al sesto ABC, dei bei *font* per i vostri biglietti natalizi; sono di origine tedesca (un popolo maestro in decorazioni, come abbiamo mostrato nel N° 613) e sono anche gratuiti, ne parliamo nella rubrica *Risorse conviviali*. C'è anche un annuncio e in seconda pagina una *lettera al direttore*.

Firenze. Venerdì 10 dicembre 2010, ore 15.

Chiesa dei SS. Michele e Gaetano
in Piazza Antinori.

Simposio. Il tempio teatino a Firenze
nell'età della riforma cattolica.



Diac. Don Federico Pozza ICRSP. *Gaetano da Thiene protonotario di Giulio II*. Prof. Carlo Cresti. *Le prescrizioni tridentine per l'architettura religiosa*. Prof. Amelio Fara. *La chiesa teatina di Firenze e la prima architettura religiosa guariniana*. Dr. Marco Palumbo. *L'"angeliologia" della cappella Mazzei*. Dr. Alessandro Grassi. *La devozione al mistero dell'incarnazione nella cappella Bonsi*. Dr. David Gantina. *I perduti angeli ribelli di Cecco Bravo*. P. Vincenzo Cosenza CR. *La meditatio mortis nella spiritualità del primo seicento*.

Il padre provinciale dei chierici regolari teatini conferisce al sindaco di Firenze Matteo Renzi la croce teatina opera del maestro Galeazzo Auzzi.

Ore 21. Omaggio Musicale al Cardinale Domenico Bartolucci con i *Cantori di S. Giovanni* diretti dal maestro Alfonso Fedi.

Risorse conviviali



Caratteri per l'Avvento



L'immagine sovrastante è uno specimen per l'uso dei caratteri *Deutscher Schmuck* ("gioielli tedeschi", i tedeschi chiamano gioielli le decorazioni natalizie e pasquali) basati su disegni di Eduard Ege (1893-1978). Grafico ed illustratore Ege ha lavorato ed insegnato a Monaco di Baviera, città della quale nel 1957 ha realizzato lo stemma attualmente in uso.

La raccolta di ornamenti e di cornici originali di Ege fu pubblicata da Genzsch & Heyse nel 1922, insieme ad una serie di varie dimensioni del carattere *Deutsche Druckschrift* (Heinz König, 1888) e ad un set corrispondente di capilettera, *Druckschrift-Initialen*; ne vedete un esempio nel del titolo della rubrica.

Disegni e caratteri sono stati digitalizzati e rielaborati da Manfred Klein, prolificissimo creatore di font, anch'egli tedesco, che li ha offerti al pubblico dominio con le *Condizioni di utilizzo* che trovate più avanti.



Link.

I *DeutscherSchmuck* sono gratuitamente scaricabili da:
www.moorstation.org/typoasis/blackletter/htm/deutscher_schmuck.htm,
 i *DeutscheDruckschrift* ed i *DruckschriftInitialen* da:
www.moorstation.org/typoasis/blackletter/htm/deutsche_druck.htm.



Eduard Ege, Stemma ufficiale (dal 1957)
della città di Monaco.

Condizioni di utilizzo dei font.

“I font di Manfred Klein sono gratuiti per uso privato e di carità. Essi sono anche liberi per uso commerciale — ma se non c'è alcun profitto, si prega di fare una donazione ad organizzazioni come Medici Senza Frontiere. Questi caratteri non possono essere inclusi in qualsiasi CD di compilation, dischi o prodotti, siano esse commerciali o shareware, salvo previa autorizzazione concessa. Tutti i caratteri sono stati creati da Manfred Klein 2001-2008.”

VEDI: <http://manfred-klein.ina-mar.com>



Eduard Ege. Armi dalla Baviera (1946).

Lettere al direttore



Egregio Direttore,

fortemente colpita dall'articolo che ci ha proposto Gabriella Rouf nel bellissimo numero dedicato a Firenze capitale [v. il N°608 dello scorso 14 ottobre], vorrei fare alcune fugaci osservazioni.

Circa il Risorgimento e l'Unità d'Italia, è stata tale la forzatura ideologica della realtà storica, che occorreranno tantissime «contro-storie» per gettare luce sugli aspetti nascosti e sui significati falsati. Ricordo di aver letto negli anni 80 *Un viaggio da Boccadifalco a Gaeta* di Giuseppe Buttà, memorie di uno «che non tradì», scritte dal punto di vista della parte borbonica sconfitta: me ne colpì allora la verità umana, ma anche la stranezza, tanto si era abituati a pensare che la storia — ideali, onore, diritto — fosse tutta dalla parte dei Mille.

Le ragioni dei vinti andrebbero sempre esaminate con grande attenzione, perché è certo che la parte vincente dispone degli strumenti per cancellarne le tracce.

Ci hanno insegnato che ci è mancata la Rivoluzione francese, e che si deve essere grati a Napoleone di avere «modernizzato» l'Italia conquistata. Che si era in ritardo sulle istituzioni statali, sull'unità nazionale, rispetto al resto di Europa, salvo poi prendere atto che arte e cultura e civiltà ci distinguono dagli altri e ci sono invidiate.

Mi sembra pertinente per l'Italia intera quanto detto sul Covile a proposito della Toscana: «la sua identità non è riducibile nelle categorie ideologiche costitutive dello stato unitario».

Spero che l'articolo corrisponda ad un tassello di un programma di approfondimento dell'intera problematica tutta da scoprire ma ben documentata. (Carolina Bizzarro)

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*



QUESTO numero è tutto dedicato all'arte tipografica. La segnalazione di un sito cool di Jean-Christophe Loubet del Bayle ci offre l'occasione per un omaggio al grande **Frederic William Goudy** (1865-1947), degno continuatore di William Morris. In suo onore al posto dei consueti *Fell Type* utilizziamo i caratteri *Goudy Old Style*, anche il capolettera di questo paragrafo è disegnato da Goudy: è uno dei suoi *Cloister Initials*, considerati tra i più belli di tutti i tempi.

In ultima pagina **Angelo Ciaravella**, fervente iconoclasta bodoniano, senza saperlo parla di noi come "esteti della tipografia antropomorfa, che si bea di fronzoli, di barocchismi e leziosità secentesche" e, a dirla tutta, la cosa non ci dispiace affatto. ❁

Siti freschi (21)



Typographie & Civilisation www.typographie.org

"*Consacré à l'histoire de l'écriture, de l'imprimerie et des caractères typographiques*" *Typographie & Civilisation* fa parte di una **costellazione di siti** di argomenti vari, tutti elegantemente curati da Jean-Christophe Loubet del Bayle. Per presentarlo ai lettori italiani abbiamo tradotto uno dei suoi interessanti *dossier*.



Cartagloria



Frederic Goudy, un maestro della tipografia americana.

DI JEAN-CHRISTOPHE LOUBET DEL BAYLE

Fonte: www.typographie.org, traduzione di G. Rouf.

❁ UN CREATORE PROLIFICO.

Molti caratteri tipografici (*Goudy Old Style*, *Goudy Handtooled*, *Goody Sans*, ecc.) portano suo nome, eppure l'uomo è ancora troppo poco conosciuto. Invece la sua opera ha influenzato notevolmente la tipografia di



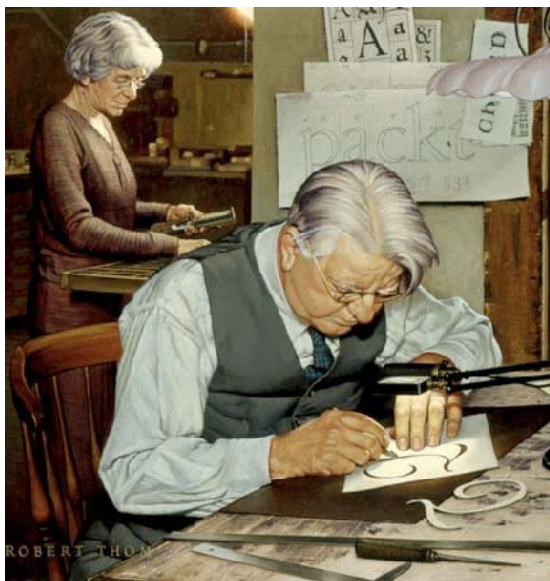
"NEL SUO LIBRO, *ALPHABET AND ELEMENTS OF LETTERING*, PRESENTAVA SINTETICAMENTE L'EVOLUZIONE DELLA LETTERA LATINA, RESPINGENDO L'AFFERMAZIONE DEI GRANDI TEORICI DELLA SCRITTURA QUALI LEONARDO, TORY O DÜRER CHE SOSTENEVANO CHE LE LETTERE LATINE POTEVANO ESSERE SCOMPOSTE IN ELEMENTI GEOMETRICI DI BASE. GOUDY RIFIUTAVA RIGA E COMPASSO. PREFERIVA ASSIMILARE A LUNGO LA FORMA DEGLI ANTICHI CARATTERI, PER ESTRARNE LE PROPORZIONI IDEALI."



questo secolo: *Camelot* (1896), *Pabst* (1902), *Copperplate* (1905), *Caxton Initials* (1905), *Monotype 38-E* (1908), *Kennerley* (1911), *Forum Title* (1911), *Goudy Old Style* (1915), *Goudy Modern* (1918), *Goudy Open* (1918), *Cloister Initials* (1918), *Garamond* (1921), *Goudy Newstyle* (1921), *Italian Old Style* (1924), *Goudy Heavy Face* (1925), *Deepdene* (1927), *Companion Old Style* (1927), *Lombardic Capitals* (1929), *Mediaeval* (1930), *Goudy Sans* (1930), *Saks Goudy* (1934), *Goudy Text* (1939), *Franciscan* (1932), *Hadriano* (1934), *Bertham* (1936), *Friar* (1937), *University of California Old Style* (1938), *Remington Typewriter* (1939), *Goudy Thirty* (1942).

Horace Hart, già presidente della Lanston Monotype così diceva di lui:

“Goudy fu sicuramente il più grande designer di caratteri americano ed ebbe pochi eguali nel mondo. Non so quanti caratteri inventò, e non sono sicuro che questo sia importante. Ne disegnò otto, dieci o anche dodici che sono diventati dei classici. Chi altro nella storia della tipografia può vantare un simile primato? ”



Robert Thom, *Frederic e Bertha Goudy*.

Goudy fu tuttavia più che un prolifico disegnatore di caratteri. Egli ha usato la sua fama per stimolare la discussione sull'arte tipografica. Era anche un pedagogo attento, innovativo, sempre pronto ad usare le nuove tecnologie.

GS

Schizzo per il *Kennerley Italic* (1911).

♣ GLI INIZI A CHICAGO.

Goudy nacque a Bloomington, Illinois l'8 Marzo 1865, proprio alla fine della Guerra civile. Battezzato Frederic William, discendente di scozzesi, visse ad Highmore, Dakota fino al 1884, quando lasciò l'agenzia immobiliare del padre per lavorare a Chicago, allora il centro principale della stampa americana. Lavorando come assistente per varie aziende, si specializzò rapidamente nella realizzazione di annunci pubblicitari. Nel 1892 fondò la rivista *Modern advertising* che pubblicò pochi numeri. Lavorò anche per un certo tempo presso un libraio, che gli fece scoprire le realizzazioni della *Kelmscott Press* di William Morris, oltre alla produzione delle grandi tipografie private inglesi.

Le prime esperienze: *The Chap Book - Camelot Press*.

Nel 1894, Goudy fondò la sua tipografia. Battezzata *Booklet Press*, beneficiò del sostegno finanziario di un insegnante di scuola conosciuto precedentemente, C. Lauron Hooper. Nello stesso periodo due studenti di Harvard, Herbert Stone e Ingalls Kimball decisero di avviare una rivista

letteraria, *The Chap-Book* e affidarono a Goudy l'incarico di stamparla. Questa rivista d'avanguardia pubblicava testi di Wells, Verlaine, Crane e faceva ricorso ad illustrazioni di Toulouse-Lautrec, Bradley e Beardsley. Goudy che non disponeva all'origine che di una tipografia per stampare volantini, apprese molto nello svolgimento di questo incarico.



Nel 1896, quando si trasferirono nel Caxton Building, Goudy e Hooper ribattezzarono la tipografia *Camelot Press*, dal nome della primo tipografo inglese. Questo è anche il nome che Goudy dette al primo carattere che ha disegnato. In quel periodo inoltre disegnò molti ornamenti tipografici, ma l'epoca non era ancora pronta per realizzazioni grafiche di qualità e la tipografia fallì.

Allora lavorò a destra e sinistra, incontrando in questo periodo Bertha M. Sprinks (1869-1935), con cui si sposò nel mese di giugno 1897 e da cui ebbe un figlio, Frederic T., nel 1898 (in seguito anche una figlia, Alice). Lavorava come *freelance*

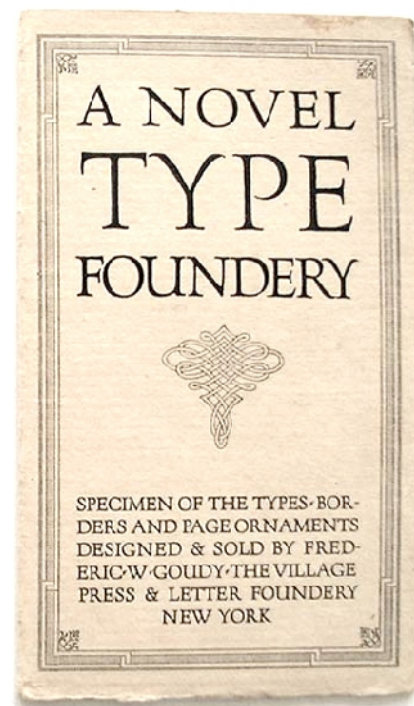
per riviste, librai ed editori, disegnando copertine o ancora pubblicità.

Nel 1897, ha disegnato il suo primo carattere, l'*Old Style Camelot*. Ha insegnato per qualche tempo presso la *Chicago School of Illustration* (1900) e disegnato i suoi primi caratteri su incarico.

✿ IL PERIODO NEWYORCHESE.

Nel 1901 Goudy creò a Hingham *The Village Press*, e a lui si unì W. A. Dwiggins, un allievo di Chicago, ma ancora una volta, l'impresa non fu economicamente sostenibile.

Comunque fu allora che Goudy fece la conoscenza di molte personalità dell'ambiente americano della stampa, a cominciare dai quadri dirigenti dell'*American Type Foundry* di Boston, Daniel Berkeley Updike e Bruce Rogers. Nel 1904, le sue pubblicazioni furono premiate all'Esposizione Universale di St. Louis.



I primi ordini: ATF & Lanston Monotype.

Nel 1906, la ditta si trasferì a Manhattan, New York. Goudy realizzava allora ordini di cui molti provenivano dall'ATF, la più grande fonderia dell'epoca. Nel 1908 un incendio distrusse le sue strutture. Ma poco dopo, la società *Lanston Monotype* di Philadelphia commissionò a Goudy un carattere originale per la rivista *Life*. Questo carattere, battezzato *Monotype 38-E*, fu adattato dalla società di Philadelphia alle esigenze tecniche della sua macchina di composizione tipografica. Il risultato non piacque mai a Goudy, ma conobbe un grande successo presso i tipografi, sotto il nome di *Goudy Light* o *Goudy Old Style*.



Il gusto per il Rinascimento.

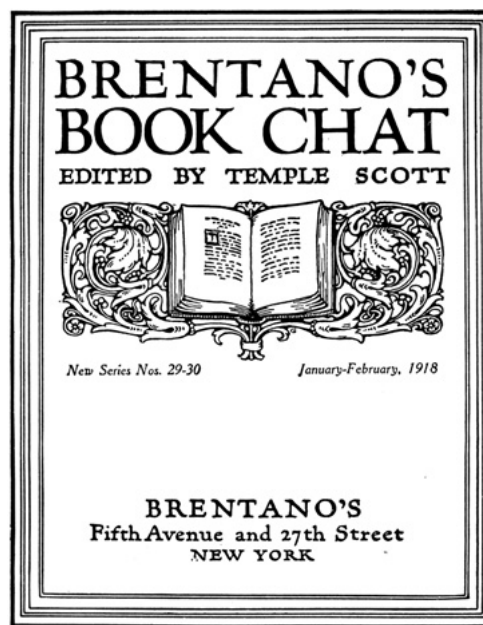
Nel 1909-1910, Goudy fece un viaggio in Europa che ebbe su di lui una grande influenza. Ebbe modo d'incontrare molti tipografi inglesi, a partire dal partner di William Morris, Emery Walker. Al Louvre, chiese alla moglie di stare di vedetta mentre lui faceva il ricalco di un'iscrizione romana. Fu anche molto colpito dal disegno delle lettere sui quadri degli artisti del Rinascimento.

Di ritorno dall'Europa, disegnò per una pubblicazione del suo amico Kennerley, due caratteri: il primo, chiamato *Kennerley*, si ispirava a dei caratteri rinascimentali francesi, il secondo, nominato *Forum* si ispirava alle iscrizioni della Colonna Traiana.

Nel 1913, la fonderia *Caslon*, acquistò il disegno di *Kennerley* e lo diffuse in Inghilterra: è da questo periodo che data la reputazione di Goudy in Gran Bretagna.

La période ATF

Nel 1912 la ditta traslocò sulla Madison Avenue. Progressivamente, il lavoro di stampa fu preso in carico dalla moglie, mentre Goudy si concentrava sulla sua attività di disegnatore di caratteri. Tra il 1912 e il 1920, ne disegnò 20 (*Goudy Old Style*, *Open Goudy*, *Goudy Modern* ...), di cui 6 per la ATF. Nel 1914 fondò la *Village Lettery Foundery* e nel 1915 iniziò ad insegnare presso la *Art Students' League* (poi all'Università di New York). Nel 1918 pubblicò *The Alphabet*, che completò nel 1922 con *The elements of Lettering*, come libro di testo per gli studenti sulle origini dei caratteri. Sempre nel 1918, lanciò la rivista *Typographica* nella quale difendeva la sua concezione della tipografia.



Una copertina di F. Goudy (1918).

♣ LA CONSACRAZIONE.

Nel 1920 divenne direttore artistico della fonderia *Lanston Monotype*, carica che ha ricoperto per 27 anni prima di diventarne il consulente artistico. Colse l'occasione per creare per questa società 29 diversi caratteri (*Garamond*, *Italian Old Style*, *Goudy Newstyle* ...). Il suo amico Bruce Rogers disegnò gli specimen pubblicitari per i primi due. Il libretto dell'*Italian Old Style* è considerato oggi come uno dei più belli mai realizzati negli Stati Uniti.

Le critiche di Morison.

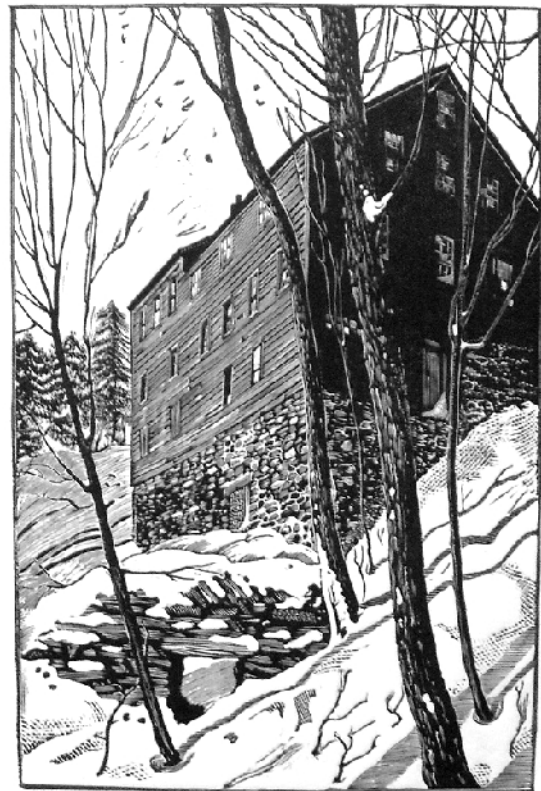
Nel 1920 ricevette finalmente la sua prima grande consacrazione: la medaglia d'oro dell'*American Institute of Graphic Arts* (AIGA). Fu allora che i suoi rapporti con l'ATF si deteriorarono, così come quelli con Updike e Stanley Morison, il grande inglese, che stava lavorando con la *Monotype Company* (inglese), e che dirigeva allora un programma di produzione di grandi caratteri storici come il *Bembo* e il *Garamond*. Morison rimproverava a Goudy di distorcere i caratteri a cui si ispirava e di aggiungervi spudoratamente il suo nome.

L'atelier di Marlboro-on-Hudson.

Nel 1924, desiderando disporre di uno studio dove poter disegnare e stampare, ma anche incidere le matrici e fondere i caratteri, si trasferì in un vecchio mulino a Marlboro-on-Hudson, che chiamò *Deepdene*. Si procurò una macchina tedesca per incidere i caratteri e iniziò all'età di 60 anni una nuova professione. Fino alla sua morte, ha inciso quasi 50 caratteri, alcuni dei quali sono ormai famosi, come *Goudy Text*, *Trajan* ..., senza tuttavia rinunciare alla sua attività di tipografo, specialista in edizioni limitate.

L'incendio del 1939.

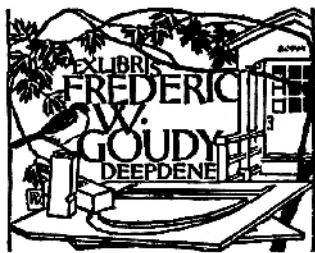
Il 21 ottobre 1935, Bertha morì a *Deepdene*. Quella che Bruce Rogers riteneva un grandissimo compositore di testi, non vide il trionfo del marito per i 50 anni di *The Village Press*. Goudy le dedicò un carattere, il *Bertham* (1936). Nel 1939 i laboratori di grafica, di taglio dei caratteri, di composizione, di rilegatura, oltre che la tipografia e la fonderia furono distrutti in un secondo incendio. Le associazioni dei tipografi aiutarono allora Goudy a ricostruire un laboratorio e ritrovare traccia dei disegni scomparsi. Due anni dopo egli continuava ancora rispondere a lettere che arrivavano a seguito della sua richiesta di aiuto.



Charles E. Pont (1898-1971), *Deepdene*. Xilografia.

La Syracuse University acquistò una macchina per incidere, e la mise a disposizione di Goudy, perché potesse riprendere il suo lavoro. L'incendio spinse Goudy a

vendere la sua collezione alla [Library of Congress](#) nel 1940. In quel periodo pubblicò *Typologia* (1940) e *Alphabet and Elements of lettering* (1942). In precedenza, aveva ottenuto una cattedra in calligrafia presso la Syracuse University. Nel 1947, la mostra "Goudyana" venne inaugurata alla sua presenza presso la Biblioteca del Congresso. Morì l'11 maggio 1947. Il *New York Herald Tribune* del 13 maggio, riassunse l'opinione generale, dicendo: "Tutti quelli che leggono hanno un debito verso Mr. Goudy"



✿ ARTISTA E TEORICO.

Goudy non fu solo un teorico della tipografia, ma un artigiano geniale.

I suoi caratteri hanno tutti quell'aspetto imperfetto che li distingue da altri tipi di carattere disegnati per i dispositivi di composizione meccanica. Questo effetto era deliberato. Goudy voleva tornare al disegno originale della lettera scritta a mano, ispirandosi alle produzioni del Rinascimento.

Un ritorno alle origini.

Nel suo libro, *Alphabet and Elements of lettering*, presentava sinteticamente l'evoluzione della lettera latina, respingendo l'affermazione dei grandi teorici della scrittura quali Leonardo, Tory o Dürer che sostenevano che le lettere latine potevano essere scomposte in elementi geometrici di base. Goudy rifiutava riga e compasso. Preferiva assimilare a lungo la forma degli antichi caratteri, per estrarne le proporzioni ideali.

Leggibilità, il suo motto.

Goudy è stato anche un difensore delle sue idee nella pratica. Componeva manualmente la maggior parte dei suoi libri. La sua parola d'ordine era la ricerca della migliore leggibilità, riprendendo la citazione famosa di Ancillon:

"Meno l'occhio è **stanco** durante la lettura di un libro, tanto più lo spirito è libero per giudicarlo."

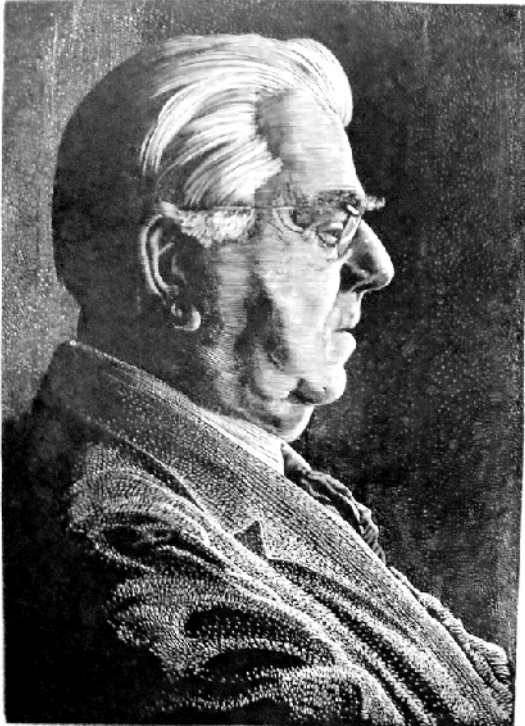
La leggibilità secondo lui dipendeva da tre fattori:

"Primo, la semplicità, vale a dire utilizzare un carattere privo di tratti inutili, poi il contrasto, giocando sulla tessitura della linea composta di singoli caratteri, ma anche sulle larghezze diverse dei caratteri, e infine la proporzione, dato che ogni parte della lettera è in relazione con le altre parti di essa e con le altre lettere. "

"[...] un carattere senza manierismo, facilmente e piacevolmente leggibile, virile, dalle forme distinte, destinato non a mostrare il talento del suo creatore, ma ad aiutare il lettore. Un carattere deve essere di facile lettura, aggraziato, ma non fragile, decorativo, ma non sovraccarico, bello individualmente e in composizione, austero e formale, [...] di fattura semplice, senza essere rozzo, elegante nella linea e fluido nella forma e, soprattutto, esso deve possedere questa qualità inestimabile chiamata 'arte' — quel qualcosa che passa inconsciamente dallo spirito del creatore alla sua opera."



Esempio recente d'uso dei caratteri *Goudy Old Style*.



Charles E. Pont, *Frederic W. Goudy*. Xilografia.

lettori caratteri più leggibili e più belli di quelli fino ad allora disponibili. La stampa è fondamentalmente un'arte pratica, ma il pragmatismo non esclude che le forme dei caratteri possano essere distinte ed eleganti.

Per 74 anni, la mia missione è stata quella di soddisfare le esigenze pratiche dei clienti, mantenendo una certa qualità estetica, e ora, con oltre 108 disegni di caratteri a mio credito, sono orgoglioso di dire che non mi sono mai coscientemente lasciato andare a stampare un messaggio solo per servirmene come impalcatura, al solo fine di mostrare il mio talento, o anche a permettere che la mia arte diventasse un fine in sé, quanto invece un mezzo per uno scopo auspicabile ed utile. "

JEAN-CHRISTOPHE LOUBET DEL BAYLE



Goudy incoraggiava i disegnatori di caratteri a cercare la bellezza, ma con prudenza, senza snaturare la lettera e le sue proporzioni, il che minacciava la sua leggibilità. Infine, raccomandava una certa sobrietà nella composizione: egli notava che la bellezza formale della produzione dei primi stampatori proveniva in gran parte proprio dai limiti degli strumenti e dei materiali utilizzati, che determinavano la maggiore coerenza dell'insieme.

♣ UN GENIO MODESTO.

Le creazioni di Goudy possono sembrare datate alla nostra epoca. Egli ha tuttavia apportato alla tipografia una rilettura personale delle antiche creazioni:

"La mia arte è molto semplice. Per quarant'anni mi sono costantemente impegnato per creare un ambiente favorevole ad una stampa di qualità, per dare ai tipografi e ai

Riferimenti:

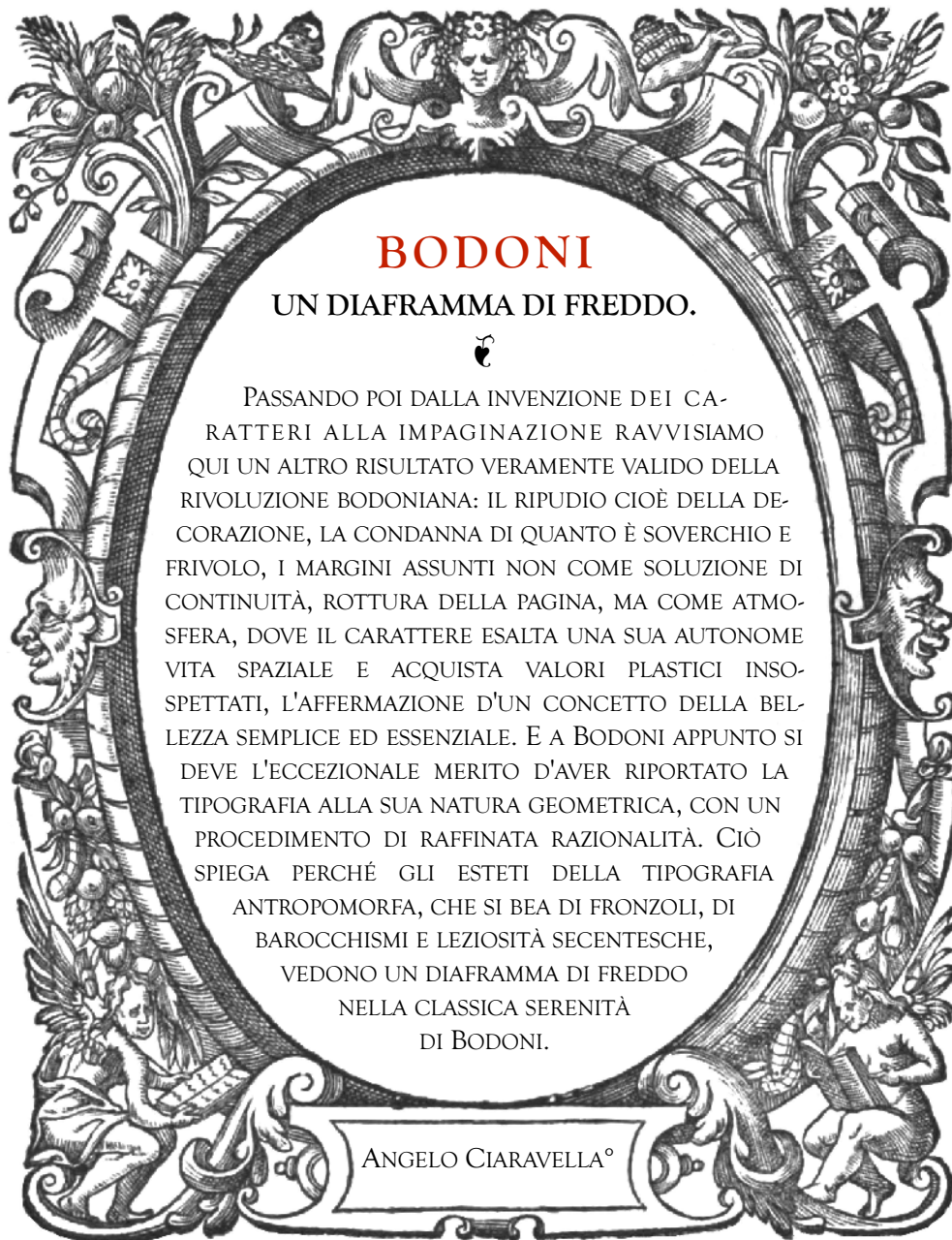
Bruckner (D.J.R), *Frederic Goudy*, Coll. Documents of American Design, Harry N. Abrams Publishers, 1990, New York
 Friedl (Friedrich), Ott (Nicolaus) & Stein (Bernard) (a cura di), *Tipografia, quando, chi, come*, Konemann, 1998, Colonia.

Illustrazioni:

Alcune illustrazioni sono tratte dal lavoro di Bruckner, altre dalla gentile disponibilità Jean-Christophe Loubet del Bayle e di *typesticker*,
www.flickr.com/photos/34564322@N03/.



Typographie
& Civilisation



° Direttore del museo bodoniano di Parma.
*DISCORSO pronunciato in occasione del
centocinquantesimo della morte di
Giambattista BODONI.*
Amilcare Pizzi S.p.A.
1964, Milano.



Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*

Questo numero.

Ci è sembrato doveroso iniziare con una riflessione sulle stragi norvegesi, abbiamo optato per quella, essenziale, di **Roberto De Mattei** comparsa su *l'Occidentale*. In seconda pagina un annuncio librario importante (il libro di Jousse è frutto della passione e del lavoro di anni dell'amico **Antonello Colimberti** ↗, i cui primi risultati furono pubblicati proprio sul *Covile*) segue, a pag. 3, *Cartagloria*, la rubrica di tipografia: questa volta **Sergio Castrucci** ci racconta, ovviamente utilizzandolo, l'inquietante storia del carattere *Times*, il più diffuso nell'era dei computer. A pagina 6 **Piero Vassallo** rende evidente, con ampie e opportune citazioni, il fondo nichilista della teologia di Fijodor Dostoevskij, giungendo, ci sembra, a conclusioni vicine a quelle del Carl Schmitt dello straordinario *Cattolicesimo romano e forma politica*. ↗

↗ Antonello sta curando su Radiotre, "rubrica Passioni", un ciclo di quattro trasmissioni dal titolo *L'armonia del mondo*:

- I. (sabato 30 luglio ore 10,50) dedicata a Marius Schneider, ospite Nuccio D'Anna.
- II. (domenica 31 luglio ore 10,50) dedicata al pensiero armonicale (Hans Kaiser in particolare), ospite Maria Franca Frola.
- III. (sabato 6 agosto ore 10,50) dedicata all'ecologia della musica, ospite Roberto Barbanti.
- IV. (domenica ore 10,50) dedicata al pensiero armonico del tarantismo, ospite Pierpaolo De Giorgi.



Breivik è un 'figlio' del nazionalismo nordico nient'affatto cristiano.

DI ROBERTO DE MATTEI

Fonte e ©: *l'Occidentale*, 26 luglio 2011.

Anders Behring Breivik è convinto di essere un eroe anti islamico, ma l'Islam in Europa non ha avuto, fino ad oggi, migliore alleato di lui. C'è da prevedere infatti che gli illiberali progetti di legge contro l'"islamofobia", che faticano a imporsi in molte nazioni europee, riceveranno un decisivo impulso dalle stragi di Oslo e dell'isola di Utoya.

Breivik non è un pazzo, se con ciò si intende, nel senso stretto del termine, un uomo con turbe psichiche, incapace di intendere e di volere. Egli si è dimostrato lucido e determinato in quella che, in senso lato, si può definire la sua follia omicida. Ma Breivik è tutt'altro che un fondamentalista cristiano, perché, al di là della giustificazione ideologica del suo gesto apparsa su Internet, si è dimostrato, nei fatti, assolutamente privo di fondamenti etico-religiosi e del tutto estraneo a quei valori assoluti che guidano la condotta di chi si dice cristiano. Il primo di questi valori, secondo Benedetto XVI, è il riconoscimento del diritto alla vita, mentre lo stragismo di Breivik manifesta il più radicale disprezzo per il precetto morale che vieta di uccidere l'innocente. Il principio secondo cui il fine giustifica i mezzi (anche i più criminosi) ha caratterizzato il totalitarismo del Novecento ed è figlio del relativismo che dissolve ogni legge naturale e morale.

Beirik dovrebbe essere più precisamente definito come uno squilibrato, cioè come un uomo mancante di baricentro morale e di punti di riferimento assoluti. Lo squilibrio psichico, che non è la follia, oggi è un fenomeno diffuso, come la depressione. Esso ci sconvolge quando si trasforma in aggressività sociale, ma non dobbiamo dimenticare che si manifesta anche in forme in cui lo squilibrato è la vittima e non il giustiziere. L'uomo del XXI secolo è psichicamente instabile, perché relativista e priva e di fondamenti è la società contemporanea, in cui gli eccessi riman-





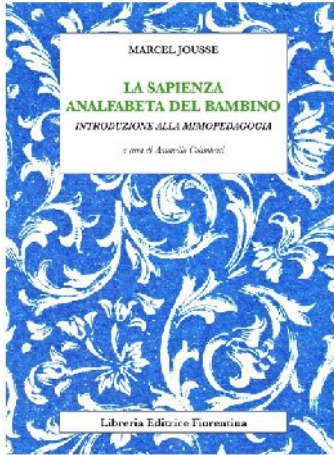
Marcel Jousse



LA SAPIENZA ANALFABETA DEL BAMBINO

Introduzione alla mimopedagogia

A cura di Antonello Colimberti



Per la prima volta al mondo sono qui pubblicate una serie di memorabili lezioni che Marcel Jousse ha tenuto alla Sorbona negli anni '930 e che hanno ispirato le tendenze più avanzate e critiche sulla pedagogia, compresa la visione dei libri di Ivan Illich *Descolarizzare la società* e *Nella vigna del testo*. Jousse conferma qui con dimostrazioni scientifiche che il bambino prima ancora di imparare a parlare ha in sé la conoscenza dell'universo e la parola non è altro che una forma di riecheggiare i ritmi dell'universo che trova in sé oltre che intorno a sé.

Marcel Jousse (1886-1961). Ordinato Gesuita nel 1910 si specializza con grandi maestri del calibro di Rousselot (fonetica), Janet et Dumas (patologia), Mauss (etnologia). Nel 1925 esce la sua tesi di dottorato in psicologia linguistica *Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*, la cui eco fu eccezionale (da Bremond a Valéry, da Bergson a Blondel). Jousse espose le proprie scoperte sullo stile orale e la memorizzazione davanti ad uditori calorosi: all'Istituto biblico di Roma (1927), all'anfiteatro della Sorbona (1931-1957), alla Scuola di antropologia dove venne creata per lui la cattedra di linguistica (1932-1950), all'École des Hautes études (1933-1945). Tuttavia, a partire dal 1929 Jousse si scontra con le reticenze di esegeti esclusivamente formati ai metodi della filosofia greco-latina. Occorrerà attendere la "rivoluzione" del '68 per veder rinascere l'interesse intorno alla figura di questo pioniere dell'antropologia. Grazie soprattutto all'opera della sua più fedele collaboratrice, Gabrielle Baron, usciranno per l'editore Gallimard i suoi testi inediti. Per Jousse l'uomo è gesto e memoria sin dal seno materno, e bisogna riscoprire, tramite il linguaggio di rabbi Yeshua, la continuità della tradizione giudaicocristiana. I metodi jousiani, oltre a rinnovare la catechesi, rivelano una certa affinità con le analisi etniche di Leroi-Gourhan (*Il gesto e la parola*, 1965) e letterarie di W.J. Ong (*La presenza della parola*, 1971).

Libreria Editrice Fiorentina
www.lef.firenze.it



dano ad altri eccessi. L'Eurabia paventata da Breivik non è un brutto sogno, ma una drammatica realtà: immaginare però di combatterla con il terrore è una forma di squilibrio che evoca incubi non meno terribili di quelli cui pretende opporsi.

Eppure sarebbe miope voler fare di questo caso un problema psicologico, senza comprenderne la dimensione anche ideologica, così come sarebbe fuorviante inseguire i presunti legami operativi di Breivik, senza preoccuparsi del contagio psichico che la sua azione può avere, al di là delle sue relazioni organizzative. Gesti come il suo, carichi del fascino sinistro del male, possono avere purtroppo un effetto moltiplicatore, come dimostra il caso dei kamikaze islamici. C'è da dire, però, che dietro i terroristi di Allah c'è una cultura jihadista ampiamente condivisa nel mondo islamico, mentre Breivik non ha ricevuto, e sarebbe impensabile che ricevesse, alcuna espressione di solidarietà in Occidente. Ciò non toglie che lo stragista di Oslo sia portatore di una esasperata visione del mondo che inizia ad affiorare all'estremo nord dell'Europa in antitesi a quella che preme dalle sponde sud del Mediterraneo.

Al nazionalismo islamico, panarabo e panturco, si contrappone un nazionalismo nordico, di impronta non cristiana, ma paganeggiante, che ricorda la "morale dei signori" hitleriana contrapposta alla morale degli schiavi plebea e democratica. C'è un'unica risposta di fronte alle ideologie del male del nostro tempo: il ritorno all'equilibrio, che è la tranquillità dell'ordine di cui parla sant'Agostino: l'ordine dei valori immutabili a cui l'Occidente ha voltato le spalle e che deve ritrovare se non vuole trasformarsi in campo di battaglia tra fanatici di opposte tendenze. La guerra tra razze prevista da Oswald Spengler è un fantasma che si affaccia all'orizzonte del XXI secolo. Favorire Eurabia, come vorrebbero i multiculturalisti, non risolve il problema, ma lo aggrava pesantemente.

ROBERTO DE MATTEI





DI SERGIO CASTRUCCI

Quel lontano mattino del 3 ottobre del 1932, nell'aprire la loro copia del *Times*, i londinesi ebbero un attimo di sgomento. Appena percettibile e ben controllato ma, senza alcun dubbio, un attimo di sgomento. Il loro giornale aveva cambiato il carattere di stampa.

Cosa stava mai succedendo? Possibile che a un popolo capace di tenersi la stessa regina per sessant'anni si potesse cambiare così, dall'oggi al domani, il carattere di stampa del giornale-simbolo del Regno Unito? Quasi come cambiare il colore di fondo dell'Union Jack.

Beninteso, giunsero subito spiegazioni anche se nessuno credette molto alle motivazioni estetiche che pur con qualche ragione vennero addotte, che cioè il vecchio carattere era rozzo e tendeva a formare i fastidiosi "canaletti" fra le righe del testo, una sorta di precipizi visivi che interrompono l'andamento orizzontale della lettura facendo sprofondare lo sguardo del lettore diverse righe più in basso. In realtà il vecchio carattere aveva ben altre responsabilità; era tozzo, complesso e faceva sprecare una quantità ragguardevole di inchiostro e di carta. Le leggi dell'economia cui i cittadini britannici sono devoti non meno che al culto della tradizione imponevano di usarne uno nuovo, uno che ricordasse un po' il vecchio ma che fosse più semplice, snello e dunque più economico. La sua realizzazione fu affidata a Stanley Morison l'uomo che in quel momento era il più autorevole studioso di caratteri di stampa e in quella – immaginiamo – brumosa mattina di ottobre veniva portata a compimento l'audace innovazione.

Se la storia del "Times New Roman" – questo il nome del nuovo carattere – fosse tutta qui non metterebbe davvero conto raccontarla ma la nascita di questo carattere, divenuto in seguito il "font" più usato e diffuso del mondo, ha invece una storia complessa e dai risvolti inquietanti.

Tre anni prima, nel 1929, il primo a criticare il vecchio carattere del quotidiano è proprio lo

stesso Stanley Morison, consulente della Monotype Corporation inglese. Per tutta risposta i dirigenti del giornale propongono a lui di trovare qualcosa di meglio. Creare il nuovo carattere di stampa dello storico e prestigioso *Times* di Londra è una sfida irresistibile e, per un uomo ambizioso come Morison, un'occasione da non perdere. Il compito però appare subito più impegnativo del previsto; Morison disegna una interminabile serie di prototipi nessuno dei quali gli pare tuttavia soddisfacente. Inizia allora a consultare progettisti esterni sino a giungere al celebre Harry Carter il quale gli butta giù diverse proposte. Ebbene quei fogli resteranno per anni sepolti nei cassetti di Carter. Morison non andrà mai a ritirarli né mai ne farà parola con alcuno e il motivo è semplice: la soluzione, lui, l'ha già in tasca, una soluzione che dietro un nome banale, "Number 54", cela un oggetto misterioso e sfuggente.

La storia del "Number 54" ha inizio con i primi anni del secolo scorso ed è legata ad un personaggio singolare, William Starling Burgess, rampollo di una nota famiglia di Boston, uomo dalla vita brillante e movimentata, "a dazzling life" come dicono gli americani. In quegli anni Burgess è poco più che ventenne e, quasi alla fine del corso, interrompe i suoi studi di architettura ad Harvard per aprire uno studio di progettazione navale. Poco dopo apre un cantiere navale e quindi un altro dove costruisce aerei su licenza dei fratelli Wright, progetta idrovolanti per l'US Navy, studia aerei e veicoli sperimentali. Il ragazzo ha poi conoscenze ed amicizie importanti, basti quella con Franklin Delano Roosevelt, e c'è da chiedersi perché nell'America di

COLONEL DITMAS.

Colonel Francis Frederick Ditmas, late Colonel on the Staff, Royal Artillery, died on Saturday within six weeks of his 80th year. A man of remarkable energy, he was riding only last year an ordinary pedal bicycle for considerable distances, and he thought nothing of a 10-mile walk. He was the head of one of the old Yorkshire military families, and Beverley Minster contains memorials to his kindred. His grandfather, Captain Harry Ditmas, was wounded outside New York in 1777, when his small force defeated a party of American rebels, and he lived to command the East Yorkshire Regiment. His father, Lieu-

Da *The Times*, 1929.

quegli anni un uomo tanto dinamico non diventi ricchissimo e famoso, come in fondo desidera da sempre, e perché i suoi successi professionali si intreccino sempre a difficoltà finanziarie, fallimenti, scandali, suicidi. Purtroppo Burgess non conosce le doti della costanza e della determinazione e i suoi molteplici interessi lo portano a disperdere in troppi rivoli le indubie capacità. La sua stessa vita sentimentale, con ben cinque matrimoni e un numero imprecisato di avventure, è segnata dalla mutevolezza di interessi e di passioni. Ebbene, il “Number 54” è anch’esso figlio e vittima di questa instabilità emotiva.

**MORE SLEET AND SNOW
PROBABLE**

There were sharp frosts again yesterday in the south of England. At Lympne temperature fell to 20deg. in the screen and to 16deg. on the ground; at South Farnborough the corresponding figures were only 1deg. higher, while at Bristol 24deg. and 18deg. were recorded. In Scotland the frost was also severe, from Dalwhinnie, in the Central Highlands, the very low figures of 8deg. in the screen and 3deg. on the ground being reported.

Da *The Times*, 1937.

Ma torniamo ai primi anni del ‘900. Da poco rientrato da Harvard, Burgess scrive libri di poesie, progetta barche che vincono le regate e, fra le altre cose, si appassiona al progetto di un nuovo carattere di stampa. I caratteri che ci sono in giro sono goffi, rozzi ed hanno un gran bisogno di un tocco di modernità. Per fare un passo in avanti, pensa, niente di meglio che farne quattro all’indietro. Fa due viaggi a Londra ed ha contatti con i pre-raffaelliti, specialisti in questo genere di approccio; il suggerimento è infatti di ripartire dallo stile dei primi disegnatori di caratteri e al British Museum, in mezzo a una raccolta di coperte di libri del 16-17° secolo, scova ciò che gli interessa. Torna negli U.S., ci lavora un po’ su e nel 1904 commissiona alla Lanston Monotype, compagnia specializzata nella progettazione e produzione di attrezzature per la stampa, la fabbricazione di una serie di caratteri. Vuole essere il primo ad utilizzarli e lo farà per i docu-

menti del suo cantiere a Marblehead nel Massachusetts, solo che mentre la Lanston sta ancora lavorando ai prototipi, Burgess assiste ad un volo sperimentale di un aereo dei fratelli Wright. Grande emozione e amore a prima vista; ancora una volta molla tutto e si lancia nella nuova avventura, costruire aerei, gettando alle ortiche il progetto del nuovo-antico carattere tipografico che finirà, disegni e prototipi, negli scaffali della Lanston Monotype dove giacerà dimenticato per anni col nome di “Number 54”.

La ri-scoperta del “Number 54” si deve ad un pittoresco canadese di origine italiana, Gerald Giampa, amico di Kerouac, di Ginzberg, di Janis Joplin. Appassionato conoscitore dell’arte della stampa, nel 1987 acquista ciò che rimane della Lanston Monotype. Frugando negli archivi della società, Giampa scopre dei documenti che si riferiscono ad un certo carattere tipografico il cui unico identificativo è “Number 54”. Incuriosito legge, guarda ma stenta a credere a ciò che vede. Interpella allora il suo amico Mike Parker, uno dei massimi esperti di caratteri tipografici, al quale mostra alcuni esempi del “Number 54”. Non ci sono dubbi: si tratta del “Times New Roman” solo che la documentazione porta la data del 1904, quasi trent’anni di anticipo rispetto alla sua nascita ufficiale e il designer non è, ovviamente, Stanley Morison bensì William Starling Burgess.

Parker fa studi, ricerche e scopre che intorno agli anni trenta i disegni del “Number 54” erano in mano a un certo Frank Hinman Pierpont, un individuo in forte odore di zolfo, il cui incarico ufficiale, qui sulla terra, è quello di manager di una fabbrica inglese della Monotype. Non sappiamo la natura del patto stipulato fra Morison e Pierpont. Non sappiamo in particolare cosa abbia ceduto Morison in cambio di quanto ha ricevuto da Pierpont ovvero il “Number 54”, ciò che gli ha risolto tutti i problemi col *Times* di Londra e lo ha consacrato padre del più famoso carattere tipografico del mondo.

In effetti, Morison non ha mai sostenuto di aver “disegnato” o “creato” quel carattere ma di averlo “escogitato”, termine anch’esso ambiguo, aperto ad ogni tipo di interpretazione. Lo stesso giudizio che dà sul carattere appare singolare, apparentemente tendente a minimizzarne il valore: “il suo merito è quello di non sembrare disegnato da qualcuno in particolare”, come dire

anonimo, senza alcuna personalità. Va anche detto, per inciso, che per Morison proprio questa povertà, questa umiltà del carattere è paradossalmente un pregio. Il tipografo, ha sempre sostenuto, non è un artista e il suo compito non è esprimere se stesso ma l'autore di ciò che stampa; certo, deve cercare di renderne gradevole la lettura ma sempre con semplicità e modestia, sempre restando nell'ombra, ed anche il carattere non deve mai essere qualcosa di veramente speciale o eccentrico. Predica insomma ai tipografi una virtù, l'umiltà, che sicuramente non gli appartiene.

Ma il patto luciferino non può comunque esaurirsi nel semplice passaggio di mano dei disegni di Burgess. A Stanley Morison, un Doktor Faustus piuttosto sbrigativo, deve essere garantita una certa sicurezza che il gioco non sarà scoperto. Da qui una serie interminabile di incidenti distruggerà tutto quanto in grado di far luce sull'operazione. Il cantiere di Burgess va a fuoco e vanno perduti tutti i documenti e la corrispondenza relativa agli anni in cui questi aveva lavorato al "Number 54"; siamo nel 1918, vari anni prima della transazione e l'incidente ha per Morison un chiaro valore dimostrativo. Dall'altra parte dell'Atlantico, nel 1941, una bomba caduta sugli uffici londinesi della Lanston Monotype distrugge tutta la documentazione relativa all'attività di Morison per lo sviluppo del "Times New Roman".

Riguardo al "Number 54" il poco che ancora rimane si trova presso gli archivi della Lanston Monotype ma nel 2000 un'alluvione travolge e trascina con sé, oltre a quel progetto, cento anni di storia della stampa. Una copia del "Number 54" esiste tuttavia anche a Washington, presso lo Smithsonian Institution. Forse si tratta addirittura dei disegni originali di Burgess; Parker dice di averne fatta una copia nel 1996 ma, successivamente, il sito risulta contaminato dall'asbesto e dal piombo, dichiarato "off limits" e il suo accesso interdetto a tempo indeterminato.

Ogni genere di disastro si è dunque abbattuto sulle tracce del fantomatico "Number 54": incendi, alluvioni, bombe e inquinamenti. Lo stesso Gerard Giampa, l'altro testimone oculare della documentazione originale, muore prematuramente fulminato da un ictus. Resta così ben poco a sostegno della ricostruzione della storia fatta da Parker: la fotografia di alcuni caratteri del

"Number 54", in tutto simili a quelli del "Times New Roman", incisi su placche di metallo delle quali però solo una, quella della lettera "B", è scampata all'alluvione della Lanston Monotype ed è ora in possesso dello stesso Parker. Si tratta di una placca ottenuta seguendo un tipo di lavorazione in uso all'inizio del secolo, ai tempi del "Number 54", ma non più nel 1932, quando nasce il "Times New Roman" e questa, secondo Parker, sarebbe la prova tangibile di quanto sostiene. Oltre queste due "prove" esistono alcune testimonianze sul carattere ambiguo di Morison, vari indizi e coincidenze difficili da spiegare ma, tutto sommato, niente di veramente conclusivo. Quando Parker rende pubblica questa storia, nel mondo della grafica e dell'editoria succede un mezzo finimondo. Morison è morto da più di trenta anni ma ha ancora molti estimatori fra cui lo scrittore Nicolas Barker che insinua che Giampa e Parker abbiano messo in piedi questa storia per una questione di brevetti e di copyright, in altri termini per bassi interessi di bottega. Anche Barker tuttavia, in quanto biografo di Morison, ha interesse a difenderlo e le sue parole non sono, come si dice, al di sopra di ogni sospetto. Il mondo della grafica si spacca in due partiti, quello di chi crede a Parker e quello di chi difende Morison. Questi ultimi hanno il loro miglior argomento contro Parker nel fatto che questi ha di recente prodotto un "suo" carattere, praticamente identico al "Times New Roman" ma che lui dice derivato dal "Number 54" e che infatti è stato battezzato "Starling", uno dei prenomi di Burgess.

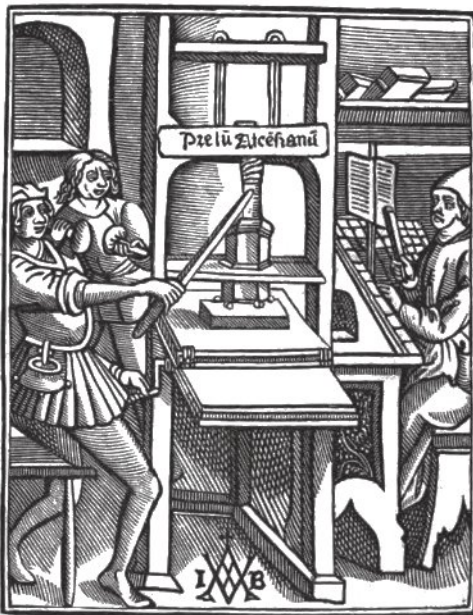
Ad oggi la situazione è dunque questa: è probabile che Parker abbia raccontato la verità e che Morison abbia realmente copiato da Burgess ma è anche possibile che il "Times New Roman" sia invece frutto di studio e di ricerca e che il "Number 54", se pure esiste, contenga tutt'altre cose. In questo caso sarebbe, Dio non voglia, il vecchio Parker ad aver copiato il suo "Starling" dal "Times New Roman".

Evidentemente, ma lo sapevamo da prima, i frutti offerti dal Maligno sono sempre avvelenati; nel corso degli oltre cinquecento anni di storia della stampa la sua costante presenza si avverte nelle forme e nelle movenze dei suoi servitori più fidati: avidità, invidia, menzogna, orgoglio e, soprattutto, plagio.

Ma, tornando alla storia del "Times New Ro-

man”, è assai difficile che si possa ormai provare con certezza chi ne sia veramente il padre. L’ombra sulfurea del dubbio avvolge tanto l’immagine di Morison quanto quella di Parker. Lo stesso *Times*, d’altronde, alcuni anni fa dichiarava che il “Times New Roman” era stato disegnato da Stanley Morison o “forse” da Starling Burgess. Per quanto poi riguarda quest’ultimo, il fatto che abbia progettato il “Number 54” e che questo contenga realmente i disegni del “Times New Roman” appare in qualche modo influente. Nonostante Enterprise, Rainbow e Ranger, le sue tre barche vincitrici di altrettante edizioni dell’America’s Cup degli anni 30, nonostante il Burgess-Dunne Flying Boat, l’idrovolante da lui costruito per l’US Navy, nonostante il suo libro di poesie *The Eternal Laughter and Other Poems*, Burgess sarebbe ormai pressoché dimenticato. La fama da lui tanto affannosamente cercata, una fama non effimera che superasse gli angusti limiti di un’esistenza umana, ebbene, quella fama gli sarebbe venuta, meritata o meno, proprio da quel carattere tipografico il cui glorioso e curioso destino non avrebbe mai potuto immaginare. O forse sì. Forse il vero patto col diavolo l’aveva fatto proprio lui.

SERGIO CASTRUCCI



☞ Dostoevskij teologo della morte di Dio.

DI PIERO VASSALLO

Fonte: *Riscossa cristiana*, 26 luglio 2011.

Secondo Dostoevskij le creature aderiscono a Cristo perché mosse da una simpatia indifferente al problema della verità:

“La mia professione di fede è molto semplice, eccola: credere che non c’è nulla di più bello, di più profondo, di più coraggioso, di più simpatico né di più perfetto del Cristo e che mai nulla ci può essere. Più ancora: se qualcuno mi avesse dimostrato che il Cristo è al di fuori della verità e se fosse matematicamente certo che la verità è al di fuori del Cristo, avrei preferito restare col Cristo piuttosto che con la verità”¹.

L’enunciazione del paradosso, che pone Cristo al di fuori della verità, è una fra le più sconcertanti pagine della letteratura moderna: il Cristo immaginario rappresenta, infatti, la perfezione dell’amore separato dalla verità. Tra le righe del testo si afferma risolutamente che l’amore perfetto può essere falso.

Il Cristo della letteratura è un’icona sublime, ma talmente lontana dalla verità, da far diventare impensabile una partecipazione al suo essere.

La contorta professione di fede, dimostra che il pensiero di Dostoevskij contempla la reciproca opposizione degli attributi divini: la bontà trascende la verità, e la verità è ostile alla bontà. La bontà è totalmente altro da verità.

L’affermazione di un tale principio introduce nei meandri di una teologia dialettica, che indirizza al superamento della verità e del suo fondamento ontologico.

Nel linguaggio psicoanalitico, la teologia di Dostoevskij si potrebbe definire *antipaterna*: Cristo non è il figlio di Dio ma un Redentore inviato fra gli uomini da una vuota e abissale bontà, in aperto conflitto con il Padre, creatore e signore del mondo.

Le rappresentazioni Dostoevskijane di Cristo, peraltro, sono allegorie della sfida alla verità e allusioni all’indicibile regno di pace, che è stabilito oltre l’Essere e le sue leggi.

Nella rappresentazione dell’irriducibilità di Cristo all’essere si può quasi vedere un’anticipazione del grottesco errore di Léon Bloy, che definisce lo Spi-

¹ Fijodor Dostoevskij *I Demoni*, p. II, c. 2.

rito Santo quale principio antitetico alla giustizia del Dio di Abramo:

“Egli è a tal punto il Nemico, a tal punto coincide con quel Lucifero che fu detto Principe delle Tenebre, che separarli — foss’anche nell’estasi beatifica — è quasi impossibile”².

Certo è che, nei *Demoni*, Cristo appare nella forma di un miracolo emergente dalla profonda e silenziosa quiete dell’abisso, che s’immagina oltre il regno dell’Essere. La discesa di Cristo fra gli enti creati, pertanto, si risolve nella crocifissione sull’albero della legge, ossia nella perdita della nobiltà che appartiene agli abitanti del luogo senza vita. L’elogio di Cristo diventa l’elogio dell’essere impossibile sacrificato sulla croce dell’essere reale:

“Non c’è stato né prima né dopo di Lui uno simile a Lui, e non ci sarà mai, nemmeno per miracolo. In ciò appunto sta il miracolo, che non c’è stato e non ci sarà mai uno simile. E se è così, se le leggi della natura non hanno risparmiato neppure questo, non hanno avuto pietà neppure del proprio miracolo, ma lo hanno costretto a vivere in mezzo alla menzogna e a morire per la menzogna, vuol dire che tutto il pianeta è menzogna e si regge sulla menzogna e su una stolta irrisione”³.

Nell’orizzonte della teologia negativa, Kirillov, il martire della libertà nichilista, conclude la propria esistenza con il suicidio: l’autodistruzione – l’uscita dall’essere – è la via all’unione con la libertà che ha sede oltre la vita:

“Per anni ho cercato l’attributo della divinità e l’ho trovato: l’attributo della mia divinità è il libero arbitrio. E tutto ciò con cui io posso dimostrare il punto supremo della mia rivolta e la mia nuova paurosa libertà. Poiché essa è assai paurosa. Io mi ucciderò per affermare la rivolta e la mia nuova paurosa libertà”⁴.

Kirillov si uccide per attuare la mossa decisiva della ribellione contro il creatore dell’universo, che opprime e frustra la bontà dell’ineffabile e impotente redentore. La ragione della rivolta nichilista contro la vita è dichiarata nel capitolo dei *Fratelli Karamazov*, in cui la figura eminentemente paterna del grande inquisitore cattolico rivela che l’unica felicità possibile nel regno del creatore è una pace incosciente e servile, dunque che la libertà promessa da Cristo è un mito, che non tiene conto della reale condizione

dell’uomo.

Al Cristo nichilista l’inquisitore cattolico muove, infatti, l’accusa di aver proposto un ideale troppo alto per gli uomini:

“Tu hai scelto quello che c’è di più insolito, di più problematico, hai scelto tutto quello che era superiore alle forze degli uomini e perciò hai agito come se tu non li amassi affatto. ... Ma è possibile che Tu non abbia pensato che alla fine l’uomo avrebbe discusso e rifiutato la tua immagine e la tua verità, se lo si opprimeva con un peso così spaventoso come la libertà di scelta? Alla fine grideranno che la verità non è in te, perché era impossibile lasciarli in mezzo a tormenti e inquietudini maggiori di quelle in cui Tu li hai lasciati”⁵.

Il Cristo avventizio di Dostoevskij ha fatto entrare nel mondo la luce della libertà assoluta, la luce del Nulla; in essa si rivela l’essenza dell’inganno cattolico: sottomettere l’umanità al potere alienante del Creatore. Nella totale distorsione della dottrina cristiana è visibile chiaramente l’influsso della biografia di Dostoevskij: il ricordo corrusco del padre, la tragica esperienza della prigione zarista e, sopra tutto, la frequentazione dei maestri di cristianesimo alternativo, conosciuti durante l’esilio in Siberia.

Il cuore della teologia nichilista, dunque, consiste nella tesi che Cristo non è il Verbo creatore ma l’epifania dell’*altro* dio, abisso silenzioso e irreali.

Al Cristo romanzato si oppone lo spirito della terra, che pervade la Chiesa cattolica e la dispone all’esercizio di un potere sconosciuto.

Spaventosa caricatura dell’autorità cattolica, l’inquisitore afferma, infatti, che la opaca realtà trionfa sulla luminosa irrealtà cristiana:

“Tu obiettesti che l’uomo non vive di solo pane. Ma lo sai, Tu, che proprio in nome di questo pane terreno lo spirito della terra insorgerà e lotterà contro di Te e alla fine Ti vincerà? ... Tu promettesti loro il pane celeste, ma può questo pane, agli occhi della debole razza umana, eternamente depravata, paragonarsi a quello terreno? E se pochi eletti ti seguiranno in nome del pane celeste che ne sarà dei milioni e dei miliardi che non avranno la forza di seguirti, di disprezzare il pane terreno per quello celeste? O forse a Te sono care solamente le poche migliaia di eletti? No, a noi sono cari anche i deboli, anche i rei. Ad essi noi diremo che obbediamo a Te e regniamo in Tuo nome. E in questo inganno sarà il nostro dolore, giacché siamo co-

² Cfr.: *Dagli ebrei la salvezza*, Adelphi, Milano 1994, pag. 123.

³ *I Demonii*, p. III, c. 6.

⁴ Ibidem.

⁵ *I fratelli Karamazov*, p. II. C. 5.

stretti a mentire per tua colpa”⁶.

Affinché gli uomini abbiano la misera felicità che conviene alla loro natura, l’inquisitore assumerà il peso del peccato e dirà agli uomini che la colpa sarà perdonata, se commessa col suo consenso:

“È permesso il peccato perché io li amo e il castigo di questi peccati lo assumo su di me ... essi moriranno dolcemente, si spegneranno dolcemente nel tuo nome e oltre la tomba troveranno solo la morte. Ma io manterrò il segreto e per la loro felicità li cullerò nell’idea di una ricompensa eterna”⁷.

L’intenzione blasfema di Dostoevskij sale allo scoperto nel giudizio di Cristo a favore dell’Inquisitore:

“Ecco che Egli in silenzio si avvicina al Grande Inquisitore e lo bacia sulle vecchie labbra esangui. E questa è tutta la sua risposta”⁸.

Il giudizio che assolve l’inquisitore trasforma la teologia in filosofia del sospetto, che contempla l’Essere come inganno e gli uomini come “creature incompiute, fatte per esperimento e per burla”.

Ora la contemplazione del male invincibile obbliga ad abbracciare la soluzione nichilista, cioè a rassegnarsi al

“terribile spirito della morte e della distruzione ... a questo scopo bisogna accettare la menzogna e l’inganno e guidare gli uomini fino alla morte e alla distruzione, ingannandoli per tutta la strada affinché non capiscano dove sono condotti e si credano felici almeno durante il cammino”⁹.

Motore del delirio teologico adesso è il mito dell’eterno ritorno. Nella parte conclusiva dei *Fratelli Karamazov* si affaccia l’idea ossessiva, che domina l’ultima scena del mondo moderno:

“La terra si è ripetuta milioni e milioni di volte: è morta, si è congelata, si è spezzata, frantumata, decomposta nei suoi elementi costitutivi, è diventata, di nuovo, l’acqua che era sopra il firmamento e poi di nuovo cometa, di nuovo sole e di nuovo dal sole è uscita la terra, e forse questo ciclo si è ripetuto milioni di volte, sempre uguale, in ogni minimo particolare. Una noia da morire”¹⁰.

La vita è ripetizione e noia senza fine. La verità è una cattiva novella, che descrive un incubo, l’assurdo vagare. Solo il trionfo dell’Antivita potrebbe inter-

rompere la sequela irragionevole, ma la follia è indispensabile alla vita, senza di lei

“nel mondo comincerebbe a regnare la ragione, ma la ragione naturalmente sarebbe la fine: tutto si spegnerebbe e non accadrebbe più nulla”¹¹.

La storia procederà in eterno, verso la ripetizione e gli uomini avranno un sollievo soltanto dall’adesione alla cattiva novella. All’orizzonte dell’ateismo moderno sorge il sole della finzione buonista:

“Ogni uomo saprà di essere mortale per intero, senza possibilità di resurrezione, e accetterà la morte con tranquilla fierezza, come un dio. Nella sua fierezza l’uomo capirà che non deve lamentarsi se la vita è un attimo e amerà il proprio fratello senza bisogno di ricompensa. L’amore riempirà solamente quell’attimo di vita, ma la consapevolezza della sua fugacità basterà da sola a ravvivare la fiamma”¹².

L’amore senza verità trascina l’umanità verso quella cultura della dolce morte, che Augusto Del Noce definì magistralmente *totalitarismo della dissoluzione*. In questa luce si comprende perché, nelle storie di Dostoevskij, la malattia è circondata da un sacro alone e perché agisce come una forza sacra, che si impossessa degli uomini ora precipitandoli nelle tenebre ora coprendoli di luce abbagliante: la malattia, infatti, rivela la debolezza dell’Essere e la potenza del Nulla.

Dostoevskij predica la religione nuova, che ha sfondato le porte dell’illuminismo: la contemplazione della malattia, del malessere e del disordine quali versanti di una *montagna incantata*, da scalare in vista della realizzazione nichilista.

La fede nella malattia, forza illuminante e terribile, cui Thomas Mann darà il nome di “via geniale verso l’umanità e l’amore”, è il perfetto rovescio dell’Eucarestia¹³.

Bestemmiata la santità del Padre e negata la sapienza del Figlio non rimane che la buona malattia. La felicità si converte nel piacere morboso della dissoluzione: Dostoevskij dichiara che un attimo di ebbrietà epilettica vale l’intera esistenza e Mann che descrive Faustus-Nietzsche nell’atto d’implorare l’iniziazione luetica¹⁴.

PIERO VASSALLO

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ *I fratelli Karamazov*, p. IV, c. 12.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ Al riguardo cfr.: Thomas Mann, *Dostoevskij, con misura*.

¹⁴ Thomas Mann, *Lo spirito della medicina*.

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclemenza del tempo. *Nicolás Gómez Dávila*

REPETITA IUVANT. RISTAMPA DEI NUMERI PIÙ IMPORTANTI (5).

STEFANO BORSELLI

RANDOM FONTS & RANDOM LAYOUT



Another bilingual issue, given the particular subject. The English version starts on page 7.

✿ JACQUES ANDRÉ & BRUNO BORGI.

Il primo pionieristico studio sull'argomento che qui trattiamo è del 1989: si tratta di un breve articolo di Jacques André e Bruno Borghi dal titolo «Dynamic fonts».¹ In esso venivano esplorate le possibilità offerte dalla composizione tipografica computerizzata, che avrebbe permesso di rendere gli esemplari di una stessa lettera in un testo diversi ognuno dall'altro.

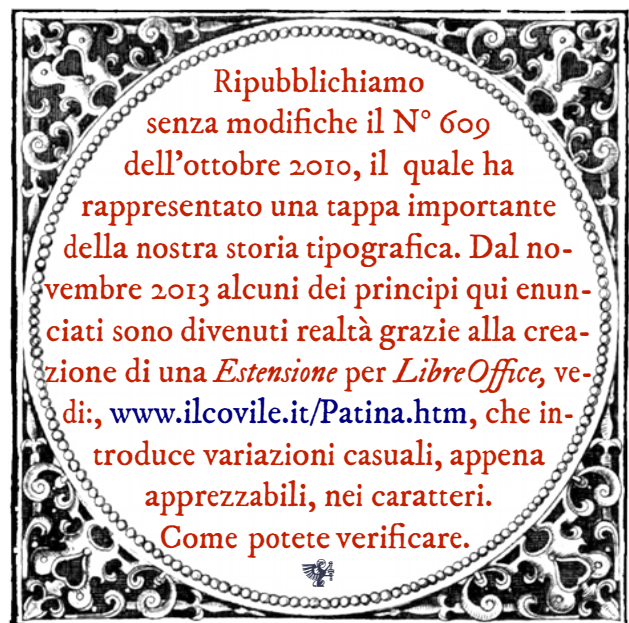


Figura 1. Tratta da *Dynamic fonts*.

I due autori concludevano:

Perché questi font [dinamici]? Primo, per riprodurre la complessità del mondo reale, che è non deterministica (come, ad esempio, la simulazione dei caratteri scritti a mano). In secondo luogo, per far rivivere la vecchia tradizione che ha permesso a volte ai disegnatori di caratteri di utilizzare (chiaramente con discrezione) varie larghezze della stessa lettera (come alcuni font disegnati e tagliati da Rudolf Koch). In terzo

¹ In *Raster Imaging and Digital Typography* (J. André e R. D. Hersch), Cambridge University Press, 1989, p. 198-204.



luogo, per consentire ai disegnatori di caratteri di inventare nuovi segni (che nessuno osi chiamarli lettere!) per quanto i progettisti e i tipografi di mentalità classica possano aborrire l'idea.

✿ LUC DEVROYE & MICHAEL McDUGAL.

Successivamente, nel 1995, apparve il lavoro di Luc Devroye e Michael McDougal «Random fonts for the simulation of handwriting».² Nel

² *Electronic Publishing*, Vol. 8 (4), 281-294, dicembre

saggio si presentavano, con esempi concreti, due metodi per ottenere una quasi impercettibile differenza tra ogni istanza della stessa lettera.



Figura 2. Tratta da «Random fonts».

Lo scopo, enunciato nel titolo e sostanzialmente raggiunto, era avvicinarsi quanto possibile alla scrittura manuale, come esemplificato nel delizioso, non solo tipograficamente, «menù toscano» che gli autori proponevano a pag. 294.

Garnugia	3,49
Minestra di farro	3,49
Acquacotta Maremmana	4,39
Zuppa di fagioli di Montalcino	3,99
Penne alla Toscana	6,49
Grandirina o orzo coi piselli	7,99
Pasta alle olive	7,49
Pezze della nonna	7,99
Pappardelle ai peperoni	7,99
Maccheroni stirate alla Lucchese	8,49
Risotto al basilico	10,49
Buccellato di Lucca	6,49
Torta cobischi	6,99
Ciege al vino rosso	7,99
Crema zabaione al vinsanto	11,99
Meringato fiorentino	8,99
Crostata di uva	7,49
Grutti ma buoni	2,99
Necci	3,99
Torta di maroni al cioccolato	8,99
Bomboloni livornesi	7,49
Zuccotto all'Alkermes	11,99

Figura 3. Tratta da «Random Fonts».

UN PRIMO BILANCIO.

Vent'anni dopo dobbiamo purtroppo rilevare che sulla via indicata poco si è avanzato, nonostante le metodologie e gli standard per la definizione dei caratteri abbiano visto un notevole sviluppo.³ È vero infatti che questi nuovi standard hanno permesso, grazie a tecniche complesse e qualche trucco, di rendere disponibili font con va-

¹ 1995

³ Vedi lo standard *OpenType*, in particolare per la scrittura di lingue non occidentali, ma anche per la gestione di legature, abbellimenti e forme alternative dello stesso carattere.

rianti, ma più per il campo della grafica che per quello dell'editoria vera e propria.⁴



Figura 4. Forme alternative dello stesso carattere in *Zaffino*, il font *script* di Hermann Zapf, 5. Varianti ornate (*swash letters*) per fine riga.

A COSA SERVONO?

A nostro avviso gli autori di *Random fonts* ridussero eccessivamente la portata ed il possibile uso di queste tecniche rispetto all'iniziale proposta André-Borghì, condizionando in qualche modo gli stessi successivi indirizzi di ricerca. Infatti, secondo Devroye e McDougal:

Non c'è bisogno di font random nei testi ordinari, ma crediamo che ci siano enormi possibilità, come nelle lettere private, la pubblicità personalizzata, generatori automatici di lettere tipo, in matematica (testi in cui si vuole emulare la matematica alla lavagna), didascalie e fumetti di Tintin,⁵ le strisce in genere, menù dei ristoranti, generazione dei campioni di prova per la scrittura di caratteri, sistemi di riconoscimento, e tutte le applicazioni che richiedono un contatto umano.

Diversamente noi siamo convinti che il campo di applicazione naturale di queste nuove possibilità offerte dalla composizione al computer sia

⁴ Chi volesse notizie aggiornate sul tema *randomized fonts* e sul relativo bagaglio di esperienze e risultati concreti, faccia riferimento all'apposita pagina del sito di Luc Devroye, ricchissimo di informazioni sulla tipografia.

URL: <http://cg.scs.carleton.ca/~luc/randomizedfonts.html>.

⁵ Il professor Devroye, insegna Computer Science alla McGill University di Montreal, Canada, ma è belga. Il professor André insegna a Rennes: questa dei font random appare come una faccenda francofona...

proprio la stampa ordinaria, in particolare libri e riviste di qualità,⁶ e che i caratteri da trattare con algoritmi random non siano bizzarrie «creative» o solo quelli, certo belli ed utili, di tipo *script*, ma *tutti*, dai classici con grazie (*serif*) come Palatino, Garamond, Times, ai *sans serif* come Helvetica o Arial.

☞ NUOVE TEORIE SULLA BELLEZZA PERCEPITA.

Esiste una teoria (per tutti si veda *Twelve Lectures On Architecture — Algorithmic Sustainable Design*⁷ di Nikos A. Salíngaros) secondo la quale c'è un fondamento biologico-evolutivo alla percezione della bellezza, che si è sviluppata nella contemplazione attiva della natura.

E in natura l'ordine e la simmetria sono ottenuti con forme che si ripetono,⁸ ma mai perfettamente identiche: si pensi alle foglie di una margherita, a prima vista tutte uguali, ma in realtà ognuna unica.



Figura 6. Margherita.

6 Possiamo già annunciare che *Il Covile* farà con piacere uso di queste tecniche appena saranno disponibili.

7 Editore www.umbau-verlag.com. Si vedano in particolare le pagine 32 e 174-175. Il testo si segnala anche per la qualità e l'originalità delle scelte tipografiche.

8 Spesso la forma si mantiene anche alle scale superiori. Sono i frattali: alberi, foglie, paesaggi. Sempre di Nikos A. Salíngaros si veda *A Theory of Architecture*, Umbau-Verlag, Solingen, Germania, 2006.

Per le stesse ragioni un ordine portato all'estremo è percepito come disarmonico, perturbante, alieno.



Figura 7. Sedie pressofuse.

Ecco spiegato perché i bibliofili sono così innamorati delle edizioni cinque-settecentesche, che ritengono insuperate. Non si tratta solo della preziosità della rilegatura o della qualità della carta: quelle edizioni primeggiano anche nella lettura su schermo LCD. Oppure si consideri il fascino e il senso di pace e armonia dei chiostri medievali, realizzati con colonne una diversa dall'altra.

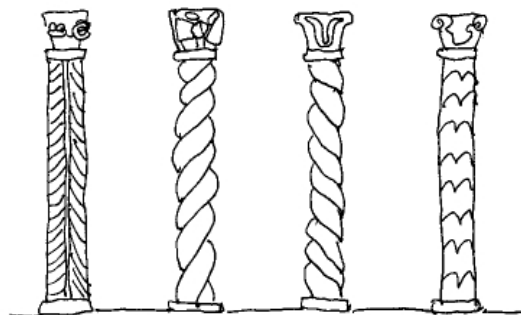


Figura 8. Colonne di forma varia, simmetricamente distanziate. Da *Twelve Lectures*.

Tornando alla tipografia, là dove si ricerca il massimo di eleganza a volte si ricorre a *font* volutamente imperfetti, come ad esempio i *Fell ty-*

pes,⁹ usati normalmente dal *Covile*. Se i caratteri non sono troppo piccoli, come nella massima¹⁰ che segue, l'irregolarità del profilo è ben visibile.

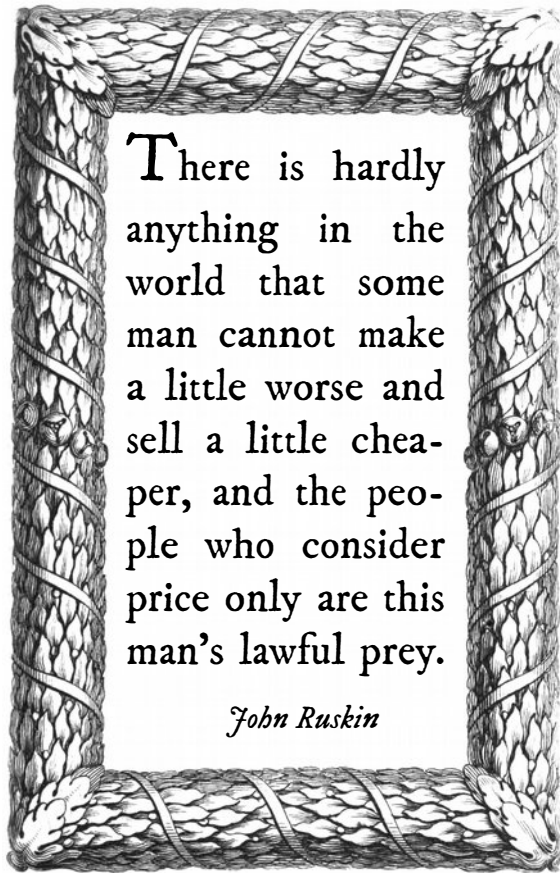


Figura 9. Carattere *IMFELL DW Pica*
16,5 punti.

UNA BUONA BATTAGLIA.

Il nome di John Ruskin non è comparso a caso. Sì, come il grande pensatore inglese denunciava, lo sviluppo dell'industrializzazione, anche in tipografia, si è definito come un processo di perdita di possibilità espressive e soprattutto di bellezza. Ma la composizione al computer può deve consentire di invertire finalmente quel trend secolare? È stata questa la scommessa di Hermann Zapf,¹¹ unanimemente considerato il

⁹ Superbamente resi in formato digitale da [Igino Marini](#), vedi *Il Covile* n° 531. I caratteri, creati da maestri olandesi, prendono il nome da John Fell (1625-1686) che se ne approvvigionò per la nascente Oxford University Press.

¹⁰ «È difficile trovare al mondo qualcosa che un uomo non possa rifare un po' peggio e far costare un po' meno, e la gente che bada solo al prezzo è preda legittima di costui.»

¹¹ Vedi *Il Covile* n° 39.

più grande disegnatore di caratteri del XX secolo, scommessa in linea con quella di William Morris e la sua Kelmscott Press (1890), come con l'opera di Stanley Morison ed il gruppo della rivista *The Fleuron* (1923-1930).

AUSPICIO.

Se si assume che la bellezza richiede un ordine «naturale» e non meccanico, allora non ci si può fermare al *font*, cioè alla definizione del carattere, nel quale si dovrà introdurre una aleatorietà sia di *forma*, assumendo negli standard le tecniche di Devroye-McDougal o simili, che di crenatura¹² (*kerning*). È l'intera impaginazione, il *layout*, che deve diventare *random*: la proposta¹³ è di rendere disponibile un *quid* di indeterminazione, una piccola differenza, anche nella *giustezza* e nell'*altezza* di ogni singola linea, così come nelle *dimensioni* di ogni singolo carattere e nella sua *collocazione verticale*. E le stesse *griglie* sulle quali i caratteri si dispongono non dovrebbero essere formate di matematiche rette parallele, ma ricordare quelle *tirate a mano* o con strumenti alla scala umana come riga e squadra. Ciò avrebbe un'ulteriore conseguenza positiva: farebbe aumentare sensibilmente i margini operativi, i trucchi del mestiere che consentono ai programmi tipografici la buona giustificazione del paragrafo.¹⁴

¹² Cioè la distanza tra coppie di caratteri, che permette la loro concatenazione ottica. Una chiara spiegazione della crenatura a: <http://www.giofugatype.com/lettering/lettering.htm>.

¹³ Queste osservazioni vogliono essere anche un messaggio in bottiglia alla benemerita comunità di sviluppatori che produce software tipografico libero e gratuito, nonché di grande qualità, come *Latex* od *OpenOffice*. A quando una versione dove tra le opzioni del paragrafo oltre a larghezza allineamento ecc, vedremo anche «Attiva simulazione composizione manuale», magari con valore di variabilità assegnabile?

¹⁴ Non avrei potuto scrivere questo articolo senza il sostegno e i preziosi consigli di Massimiliano Dominici, che qui ringrazio insieme a Francesco Borselli per la traduzione.

ESEMPI DA UN GRANDE CLASSICO.

Leonardus Crassus Veronensis Guido Illustriss. Duci Urbini. S.P.D.

CVM semper Dux inuictiss. ob singulares uirtutes & famam tui nominis te colui, & obseruauit, tū maxime ex quo frater meus tuis auspiciis ī Bibienæ obsidione militauit, quicquid enim tunc per te ī eum collatum fuit, id autem multum fuisse sæpe memorat benignitatem & humanitatē in se tuam referens, id totum ad Crassos omnes pertinere arbitrati sumus, & quod unus tulit, id omnes tibi acceptum ferimus, nec iam ei concedimus, ut magis tuus sit, q̄ nos omnes sumus. Sed fratres mei occasionem expectant causa tua non modo sua omnia, sed uitam etiam exponēdi. Ego autem, qui pro uirili mea, quo nam pacto tibi aperiam sæpe cogito, cogitaboq; donec perfecero, nunc in uoti mei spem uenio aliquam. Nam cum sciam tecum non fortunæ bonis plus agi posse, q̄ aquis (ut fertur) cū mari, solasq; apud te literas & uirtutes posse, literis aditum ad te tanq̄ uadū tentauit. Venit nuper in manus meas nouum quoddam & admirandum Poliphili opus (id enim nomē libro inditū est) quod ne in tenebris diutius lateret, sed mortalibus mature prodesset, sumptibus meis imprimendum & publicandum curauit. uerum, ne liber iste parente orbatus ueluti pupillus sine tutela, aut patrociniū aliquo esse uideretur te patronum p̄sentem delegimus, in cuius nomen audaculus prodiret, quo, ut ego amoris nunc & obseruantia in te meæ ministro & nuncio, sic tu ad studia, & multiplicem doctrinam tuam socio sæpe uteris. tanta est enim in eo nō modo scientia, sed copia, ut cum hunc uideris, non magis omnes ueterū libros, q̄ naturæ ipsius occultas res uidisse uidearis, res una in eo miranda est, q̄ cum nostrati lingua loquatur, non minus ad eum cognoscendum opus sit græca & romana, q̄ tusca & uernacula. Cogitauit enim uir sapientissimus, si ita loqueretur, unā esse uiam, & rationem, qua nullus, quin aliquid disceret ueniam negligentia suæ prætereundere posset, sed tamen ita se temperauit, ut nisi, qui doctissimus foret in doctrina suæ sacrarium penetrare non posset, qui uero non doctus accederet non desperaret tamen. Illud accedit, q̄ si quæ res natura sua difficiles essent, amœnitate quadā tāq̄ referato omnis generis florum uiridario oratione suauiter declarantur, & proferuntur figurisq; & imaginibus oculis subiecta patent & referuntur. Non hic res sunt uulgo expositæ & triuuiis decātandæ, sed quæ ex philosophiæ penu depromptæ, & musarum fontibus haustæ quadam dicendi nouitate perpolitæ ingeniorum omnium gratiam mereantur. Suscipias igitur princeps humaniss. Poliphilum nostrum, qua doctos fronte soles, & ita suscipias, ut cum animi grati munusculum sit, tui Leonardi Crassi admonitus libentius legas, quod si (ut spero) feceris, & hic nullius censura

Figura 10. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Ed. Aldo Manuzio, Venezia 1499.



Figura 11. *Hypnerotomachia Poliphili*. Ingrandimento delle prime S minuscole.

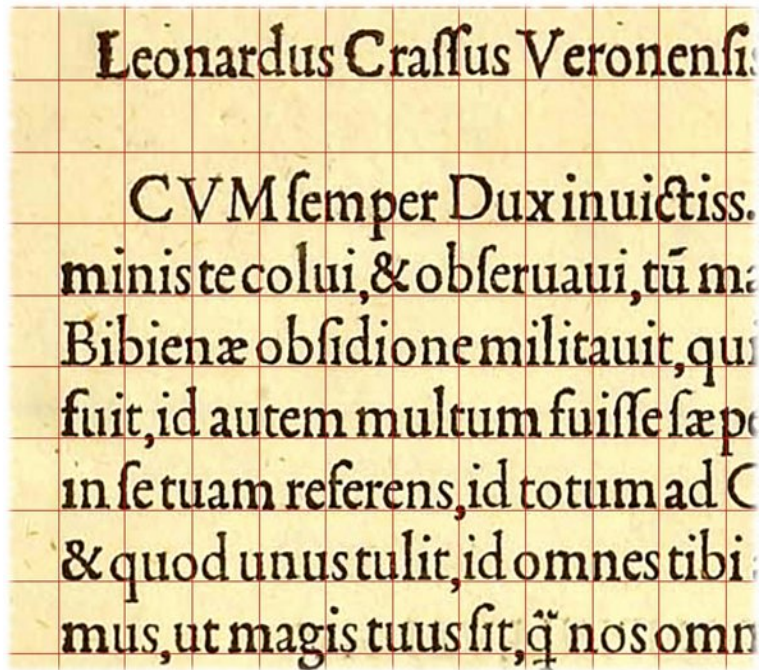


Figura 12. Ibidem. L'allineamento verticale e orizzontale.

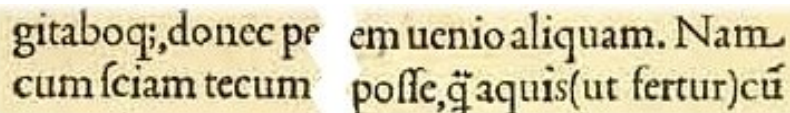


Figura 13. Ibidem. *Swash letter*.



Figura 2015. *Il Covile*. Ingrandimento delle prime S minuscole.
La variazione nei caratteri *Fell Types* è prodotta con
Patina, www.ilcovile.it/Patina.htm.

English version

☞ JACQUES ANDRÉ AND BRUNO BORGHİ.

The first pioneering study on the topic we are dealing with is dated 1989: it is a short article by Jacques André and Bruno Borghi named “Dynamic fonts”.¹⁵ In it were explored the chances offered by computerized typographical computation, a tool that would have made possible to set the many exemplars of any single letter in a given text all different from one another..



Figure 1. Taken from “Dynamic Fonts”.

The two authors concluded

Why such fonts? First to reproduce the complexity of the real world, which is non-deterministic (e.g. to simulate handwritten characters). Secondly, to revive the old tradition which sometimes allowed typesetters to use various (clearly discrete) letter widths (e.g. some type designed and cut by Rudolf Koch). And thirdly, to allow character designers to invent new signs (one dares not call them letters!) however much classically-minded designers and typographers dislike the idea.

☞ LUC DEVROYE AND MICHAEL MCDUGAL.

Later on, in 1995, Luc Devroye and Michael McDougal released the work *Random fonts for the simulation of handwriting*¹⁶. In this essay the authors presented two methods of obtaining an almost imperceptible difference between any instance of the same letter.



¹⁵ In *Raster Imaging and Digital Typography* (J. André e R.D.-Hersch, ed.), Cambridge University Press, 1989, pp. 198–204.

¹⁶ *Electronic Publishing*, Vol. 8 (4), pp. 281–294, December 1995.

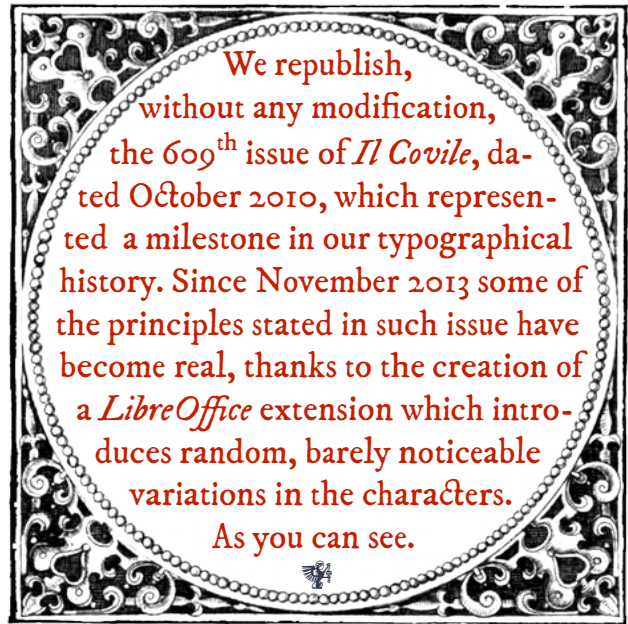


Figure 2. Taken from *Random Fonts*.

Their goal, clearly expressed in the title and substantially reached, was to get as close as possible to handwriting, as shown in the not just typographically lovely “tuscan menu” the authors proposed on page 294.

Garnugia	349
Minestra di farro	349
Acquacotta Maremmana	439
Zuppa di fagioli di Montalcino	399
Perne alla Toscana	649
Grandinina o orzo coi piselli	799
Pasta alle olive	749
Pezze della nonna	799
Pappardelle ai peperoni	799
Maccheroni stirate alla Lucchese	849
Risotto al basilico	1049
Buccellato di Lucca	649
Torta cobischeri	699
Ciege al vino rosso	799
Crema zabaione al vinsanto	1199
Meringato fiorentino	899
Crostata di uva	749
Brutti ma buoni	299
Necci	399
Torta di maroni al cioccolato	899
Bomboloni livornesi	749
Zucchetto all'Alkermes	1199

Figure 3. Taken from *Random Fonts*. “Italian menu”.

☞ A FIRST BALANCE.

Twenty years have passed and sadly we have to admit that little has been done to proceed on this path, although in the meantime the methodologies and standards for fonts' definition have had a significant development.¹⁷ As a matter of fact, it stands true that these new standards made it possible, thanks both to complex techniques and to a few tricks, to make fonts with variations available, but more in graphic art than in actual publishing.¹⁸



Figure 4. Alternative shapes of the same character in *Zapfino*, Hermann Zapf's script font.
5. Swash letters for the end of the line.

☞ WHAT DO WE NEED THEM FOR?

In our opinion the authors of *Random fonts* reduced excessively the extent and possible usage of these techniques in respect to the original proposal by André-Borghi, in some way influencing the same subsequent address of research. In fact, according to Devroye and McDougal:

There is little need for random fonts in ordinary texts, but we believe that there are enormous possibilities such as in private mail, per-

sonalized advertisements, automatic form letter generators, mathematics texts in which one wants to emulate blackboard mathematics, captions in *Tintin*¹⁹ and comic strips in general, restaurant menus, the generation of test samples for handwriting character recognition systems, and all applications requiring a human touch.

Instead, we believe that the natural field of application for the new possibilities offered by computerized computation is actual publishing, particularly quality books and magazines,²⁰ and that the fonts to be treated with random algorithms are not just either “creative” oddities or the useful and pretty *script* type ones, but their whole set, from the classical *serif*, like Palatino, Garamond, or Times, to the *sans serif*, like Helvetica or Arial.

☞ NEW THEORIES ON PERCEIVED BEAUTY.

A theory exists (see *Lectures On Architecture — Algorithmic Sustainable Design*,²¹ by Nikos A. Salingaros) according to which there is a biological-evolutionary basis to the perception of beauty, a basis which has developed through the active contemplation of nature.

And in nature order and symmetry are obtained with shapes that repeat themselves,²² but are never exactly the same: just think of the leaves of a daisy, at first sight all identical, but in fact each one unique.

¹⁷ See the *OpenType* standard, especially for writing non-Western languages, but also for the management of slurs, embellishments and alternative forms of the same character.

¹⁸ Who would like to have updated news on randomized fonts and the related baggage of experiences and concrete results, refer to the appropriate page on the site of Luc Devroye, full of information on typography.

URL: <http://cg.scs.carleton.ca/~luc/randomizedfonts.html>.

¹⁹ Professor Devroye teaches Computer Science at McGill University of Montreal, Canada, but is Belgian. Professor André teaches in Rennes: The whole random fonts story looks like a francophone affair...

²⁰ We can already announce that *Il Covile* will use these techniques with pleasure as soon as they'll be available.

²¹ Published by www.umbau-verlag.com. See pages 32 and 174–5. We also bring to your attention the quality and originality of the typographical choices for this text.

²² Often the shape is maintained even at higher scales. These are fractals: trees, leaves, landscapes. Again by Nikos A. Salingaros, see *A Theory of Architecture*, Umbau-Verlag, Solingen, Germany, 2006



Figure 6. Daisy.

For the same reasons an order carried to the extreme is perceived as discordant, disturbing, alien.



Figure 7. Die casting chairs.

Here's why bibliophiles are so in love with the sixteen-eighteenth century editions, which they consider unsurpassed. It is not just the preciousness of the binding or the quality of the paper: those editions also stand out in reading on the LCD screen. To make another example, just take the charm and sense of peace and harmony

of the medieval cloisters, built with all different columns.

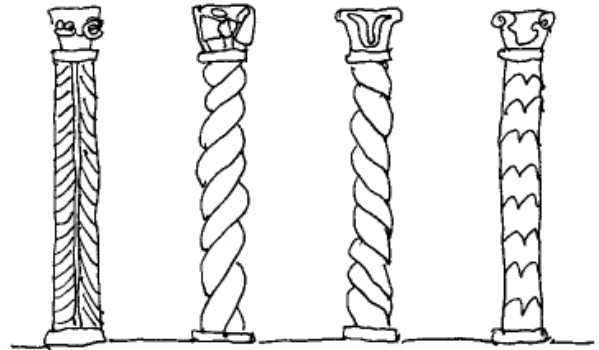


Figure 8. Various shaped columns, symmetrically spaced. From *Twelve Lectures*.

Back to typography, sometimes, in case the most elegance is sought, deliberately imperfect fonts are adopted, such as, for example, the *Fell types*²³ normally used by *Il Covile*. If characters aren't too small, as in the common saying shown below, the irregularity of the profile is clearly visible.

§ A GOOD BATTLE.

The name of John Ruskin didn't appear by chance. In fact, just like the great English thinker denounced, the development of industrialization, including typography, defined itself as a process of loss of expressive possibilities and above all of beauty. However is it possible that computer composition can/should make it possible to finally reverse this secular trend.

This was the gamble of Hermann Zapf,²⁴ unanimously regarded as the greatest fonts designer of the twentieth century, a gamble in line with the one of William Morris and his Kelmscott Press (1890), as with the work of Stanley Morison and the group of *The Fleuron* magazine (1923-1930).

²³ Superbly reproduced in digital format by Iginio Marini, see *Il Covile* 531. These fonts, created by Dutch masters, owe their name to John Fell (1625-1686) who decided to use them for the newborn Oxford University Press.

²⁴ See *Il Covile* 539.

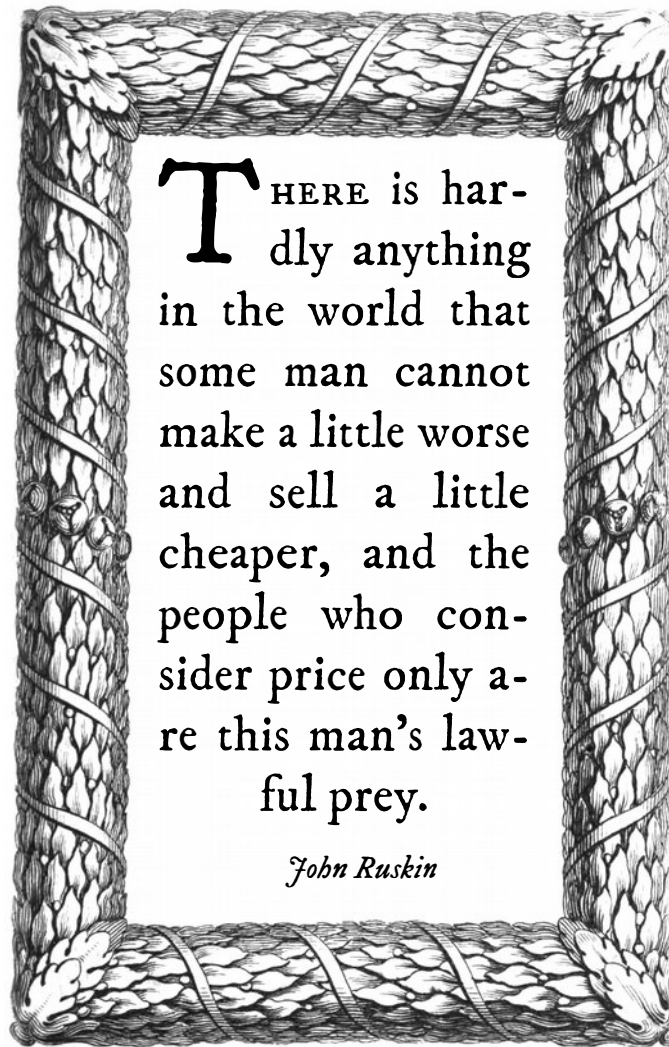


Figure 9. *IM FELL DW Pica* (19 points) font.

☞ OMEN.

If we assume that beauty requires a “natural” order and not a mechanical one, then we can’t stop at the font, that is the definition of the character, in which we will have to introduce a randomness both of shape, taking into the standard the techniques of Devroye-McDougal and similar ones, and of kerning.²⁵ It is the whole layout which must be random: the proposal²⁶ is to

²⁵ i.e. the distance between couples of characters, which allows their optical concatenation. A clear explanation of kerning is available on the Giò Fuga website:

<http://www.giofugatype.com/lettering/lettere.htm>.

²⁶ These observations also want to be message in a bottle to the worthy’ community of developers that produces free high quality typographical software, as *Latex* or *Open-Office*. When will we have a version where between the paragraph options, besides alignment width etc., we will see also “Activate handwriting simulation”, perhaps with

make available a quid of uncertainty, a small difference, also in the *measure* and height of each line, as well as in the size of each single character and in its vertical position. And the same grids on which characters are disposed should not be formed by mathematically parallel lines, but should remember those drawn by hand or with human scaled tools as a ruler and a set square.

This would have a further positive outcome: it would significantly increase operating margins, the tricks of the trade that permit typographical programs to achieve the good justification of paragraphs.

an assignable variability value?

EXAMPLES FROM A GREAT CLASSIC.

Leonardus Crassus Veronensis Guido Illustriss, Duci Urbini. S.P.D.

CVM semper Dux inuictiss. ob singulares uirtutes & famam tui nominis te colui, & obseruauit, tū maxime ex quo frater meus tuis auspiciis ī Bibienæ obsidione militauit, quicquid enim tunc per te ī eum collatum fuit, id autem multum fuisse sæpe memorat benignitatem & humanitatē in se tuam referens, id totum ad Crassos omnes pertinere arbitrati sumus, & quod unus tulit, id omnes tibi acceptum ferimus, nec iam ei concedimus, ut magis tuus sit, q̄ nos omnes sumus. Sed fratres mei occasionem expectant causa tua non modo sua omnia, sed uitam etiam exponēdi. Ego autem, qui pro uirili mea, quo nam pacto tibi aperiam sæpe cogito, cogitaboq; donec perfecero, nunc in uoti mei spem uenio aliquam. Nam cum sciam tecum non fortunæ bonis plus agi posse, q̄ aquis (ut fertur) cū mari, solasq; apud te literas & uirtutes posse, literis aditum ad te tanq̄ uadū tentauit. Venit nuper in manus meas nouum quoddam & admirandum Poliphili opus (id enim nomē libro inditū est) quod ne in tenebris diutius lateret, sed mortalibus mature prodesset, sumptibus meis imprimendum & publicandum curauit. uerum, ne liber iste parente orbatus ueluti pupillus sine tutela, aut patrociniū aliquo esse uideretur te patronum presentem delegimus, in cuius nomen audaculus prodiret, quo, ut ego amoris nunc & obseruantia in te meæ ministro & nuncio, sic tu ad studia, & multiplicem doctrinam tuam socio sæpe uteris. tanta est enim in eo nō modo scientia, sed copia, ut cum hunc uideris, non magis omnes ueterū libros, q̄ naturæ ipsius occultas res uidisse uidearis. res una in eo miranda est, q̄ cum nostrati lingua loquatur, non minus ad eum cognoscendum opus sit græca & romana, q̄ tusca & uernacula. Cogitauit enim uir sapientissimus, si ita loqueretur, unā esse uiam, & rationem, qua nullus, quin aliquid disceret ueniam negligentia suæ prætereundere posset, sed tamen ita se temperauit, ut nisi, qui doctissimus foret in doctrinæ suæ sacrarium penetrare non posset, qui uero non doctus accederet non desperaret tamen. Illud accedit, q̄ si quæ res natura sua difficiles essent, amœnitate quadā tāq̄ referato omnis generis florum uiridario oratione suauiter declarantur, & proferuntur figurisq; & imaginibus oculis subiectæ patent & referuntur. Non hic res sunt uulgo expositæ & triuuiis decantandæ, sed quæ ex philosophiæ penu depromptæ, & musarum fontibus haustæ quadam dicendi nouitate perpolitæ ingeniorum omnium gratiam mereantur. Suscipias igitur princeps humaniss. Poliphilum nostrum, qua doctos fronte soles, & ita suscipias, ut cum animi grati munusculum sit, tui Leonardi Crassi admonitus libentius legas, quod si (ut spero) feceris, & hic nullius censurā

Figure 10. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, Ed. Aldo Manuzio, Venezia 1499.

S S S S S S S S

Figure 11. *Hypnerotomachia Poliphili*. Magnification of the first letters “s”.

L	e	o	n	a	r	d	u	s	C	r	a	s	s	u	s	V	e	r	o	n	e	n	s	i	s								
C	V	M	s	e	m	p	e	r	D	u	x	i	n	u	i	c	t	i	s	s	.												
m	i	n	i	s	t	e	c	o	l	u	i	,	&	o	b	s	e	r	v	a	u	i	,	t	u	m							
B	i	b	i	e	n	a	e	o	b	s	i	d	i	o	n	e	m	i	l	i	t	a	u	i	t	,	q	u	i				
f	u	i	t	,	i	d	a	u	t	e	m	m	u	l	t	u	m	f	u	i	s	s	e	s	a	p	e	r					
i	n	s	e	t	u	a	m	r	e	f	e	r	e	n	s	,	i	d	t	o	t	u	m	a	d	C	r	a	s	s	u	s	.
&	q	u	o	d	u	n	u	s	t	u	l	i	t	,	i	d	o	m	n	e	s	t	i	b	i	s	.						
m	u	s	,	u	t	m	a	g	i	s	t	u	u	s	f	i	t	,	q	u	a	m	o	m	n	i	s	.					

Figure 12. Ibidem. Horizontal and vertical alignment.

g	i	t	a	b	o	q	;	d	o	n	e	c	p	e	r	u	e	n	i	o	a	l	i	q	u	a	m	.	N	a	m	.							
c	u	m	s	c	i	a	m	t	e	c	u	m		p	o	s	s	e	,	q	u	a	q	u	i	s	(u	t	f	e	r	t	u	r)	c	u	m

Figure 13. Ibidem. Swash letter “m”.

S S S S S S S S

Figure 2015. *Il Covile*. Magnification of the first lowercase letters “s”.

The variations in the *Fell Types* fonts are produced by
Patina, www.ilcovile.it/Patina.htm.

