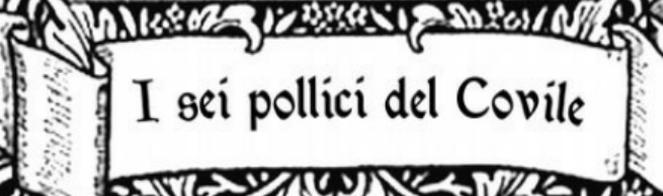


S. BORSELLI, S. CASTRUCCI,
J. LOUBET DEL BAYLE

LA PAGINA
FIORITA



STORIE TIPOGRAFICHE
ANTIBODONIANE



I sei pollici del Covile

I SEI POLLICI DEL COVILE

*Una collana dal formato ottimizzato per i
dispositivi di lettura.*

13



QUEL DIAFRAMMA DI FREDDO

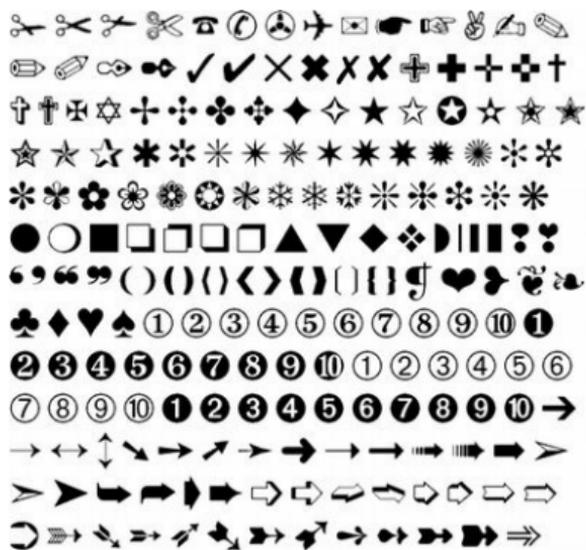
«Passando poi dalla invenzione dei caratteri alla impaginazione ravvisiamo qui un altro risultato veramente valido della rivoluzione bodoniana: il ripudio cioè della decorazione, la condanna di quanto è soverchio e frivolo, i margini assunti non come soluzione di continuità, rottura della pagina, ma come atmosfera, dove il carattere esalta una sua autonoma vita spaziale e acquista valori plastici insospettati, l'affermazione d'un concetto della bellezza semplice ed essenziale. E a Bodoni appunto si deve l'eccezionale merito d'aver riportato la tipografia alla sua

natura geometrica, con un procedimento di raffinata razionalità. Ciò spiega perché gli esteti della tipografia antropomorfa, che si bea di fronzoli, di barocchismi e leziosità secentesche, vedono un diaframma di freddo nella classica serenità di Bodoni.»

DISCORSO pronunciato in occasione del centocinquantésimo della morte di Giambattista BODONI da Angelo Ciaravella, direttore del museo bodoniano di Parma. Editore Adamilcare Pizzi S.p.A. 1964, Milano.

INDICE

1. La foglia aldina (Sergio Castrucci).....7
2. La ritirata delle vignette (Stefano Borselli)
.....37
3. I caratteri Fraktur e l'anima tedesca.....53
4. Frederic Goudy, un maestro della
tipografia americana (Jean-Christophe
Loubet del Bayle).....79
5. Il carattere Times. Una storia faustiana (S.
Castrucci).....107
6. Random Fonts & Random Layout (S.
Borselli).....127



ITC Zapf Dingbats, 1978.

I. LA FOGLIA ALDINA*

Persistenza di un ornamento



HI 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.



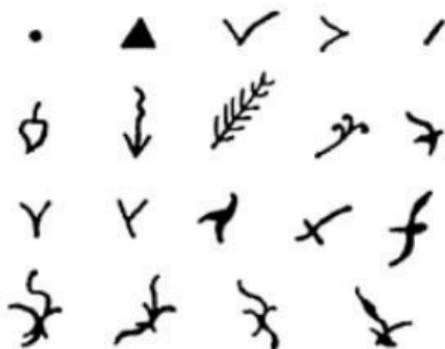
ITC Zapf Dingbats (particolare).

Ebbene, quei due non sono affatto disegni e definirli simpatici è quanto meno improprio: si tratta di due Swarovski in

* *Il Covile* n° 584, aprile 2010.

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 destinato 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 bensí l'altra, meno conosciuta, tondeggiante 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» cosí come la piú 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 piú ambigua è nel secondo termine della sua



Hedera helix (fonte *Wikipedia*)

definizione, in quel riferimento ad Aldo Manuzio, come fosse stato lui ad usare per primo questo ornamento. Stanley Mori-

son 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 piú tardi, ancora il Morison, uno dei piú 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 fan-



La celebre marca tipografica
di Aldo Manuzio

tasia. 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 me-

rito che non si ha ma che non si è in condizione di rifiutare. E di plagi, piú o meno passivi, la storia dei caratteri è piena.

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 piú 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 del'ITC Zapf Dingbats, capolavoro dell'allora sessantenne Hermann Zapf.

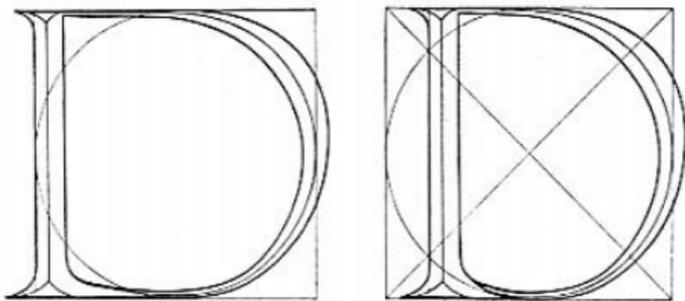
Questo distinto signore tedesco nella sua lunga vita ha disegnato oltre 60 set di caratteri, inizialmente destinati alla stampa tipo-litografica tradizionale e quindi alla stampa e visualizzazione digitali. Tutti abbiamo sul nostro computer qualcuno dei suoi font: uno per tutti, il «Book Anti-



qua» 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*» piú famoso e piú copiato del novecento, il che ha costituito per lui motivo di soddisfazione e insieme di amarezza. A sua consola-

zione 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» finí, quasi intatto, in un singolare libro che di quell'idea costi-



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

tuiva 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 porterebbe troppo lontano. Qui si vuole solo osservare come il destino dei calligrafi sia sempre un po' lo stesso.

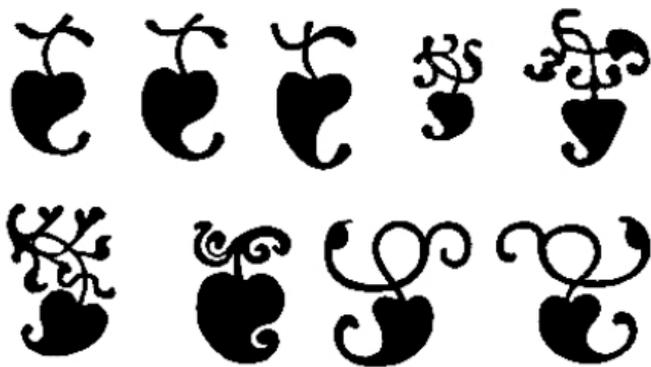
D'altronde caratteristica di ogni segno calligrafico è di essere immediatamente riconoscibile dal suo lettore e le differenze fra i vari caratteri non possono che essere minime; quel segno deve, in altri termini, avere un forte grado di «invarianza». La foglia non fa eccezione; a riprova ne abbiamo messe 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 Caffisch,¹ si è di recente preso la briga di catalogare le versioni piú significative dal cinquecento ad oggi. Sono un po' piú di una trentina, piú 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 fondamentalmente 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 decora-

1 Vedi: Max Caffisch, «Pour une typologie de la feuille aldine» a cura di Jacques André, in *Graphé* N° 30, luglio 2005, p. 13-19.

zione sulle rilegature di pregio, le vediamo nel corso dei secoli apparire e scomparire facendo salti talvolta lunghissimi ma ricomparendo poi pressoché immutate.



Foglie aldine antiche (da Max Caffisch)

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 lí 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 Caffisch)

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 piú 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 Unicode. 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, cosí 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 2700-27BF, resterà dunque con noi se non per tutta l'eternità, almeno per la durata dell'era informatica...

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 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 animalotti 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.



✠ STORIA PER IMMAGINI

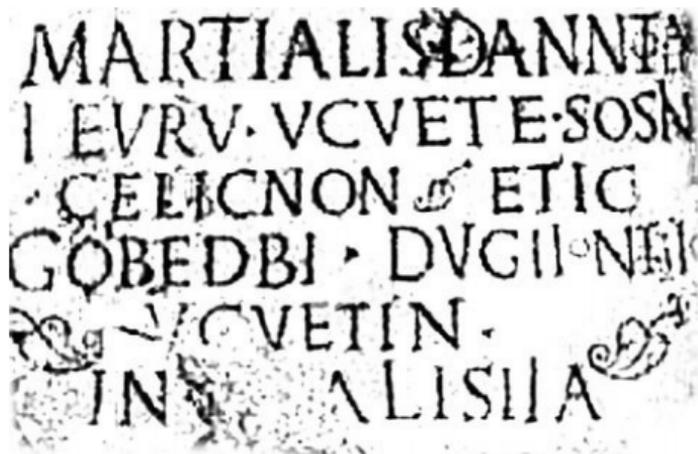
II-I SEC. A.C.



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

CATALOGVS

SCRIPTORVM ECCLESIASTICORVM,
 siue illustrium virorum, cum appendice eorum qui no-
 stro etiam seculo doctissimi clarescere. Per vene-
 rabilem virum, Dominum Iohānem à Trit-
 tenhem Abbatē Spanhemensem, di-
 fertissimè conscriptum

IN HVIVS NOBILISSIMI OPERIS
 laudem, D. Sebastiani Brant Epigramma.

Scriptores quicumq; velis nouisse probatos
 Ecclesiar, & quicquid quisq; decoris habet,
 Abbatis docti legito hoc epitoma Iohannis
 Ex Spanhem, sua quem vita diserta probat.
 Ordinis instaurat prisca hic ceu dogmata patrum,
 Vtq; Benedicti iura sacra ille nouat,
 Sic veterum curat scriptorum nomina sparsa
 Comportare, vno colligere atq; libro,
 Catalogum ponit, quo tempora supputat, & quid
 Scripserit authorum tam veneranda cohors
 Vendicat à carie tot nomina digna virorum,
 Sub pedibus temnit quos modo tempus edax:
 Et mirum est potuisse vnum tot in ordine dignos.
 Aut legere, aut tantos commeminisse viros,
 Vt plane addubitem, si fors non legerit omnes,
 Vifa sit è cunctis pars sibi multa tamen,
 Quos fit vt in numerum doctorum iure reponam
 Huic quoq; magnanimum, perspicuumq; virum.

ANNO M. D. XXXI.

1536

DE VISES
HEROÏQUES,



Par M. Claude Paradin,
Chanoyne de
Beauieu.



A LYON,
PAR JEAN DE TOURNES,
ET GVIL. GAZEAV.

M. D. LI.

Aucc Priuilege.

1561

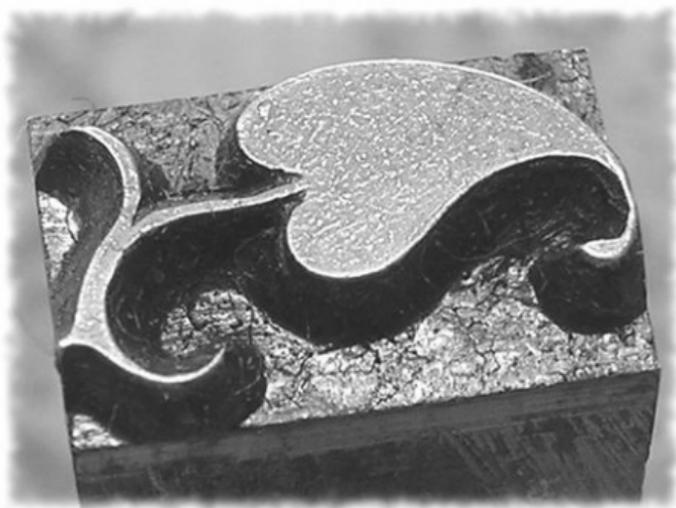

LIVRET

Des Emblemes / de maistre Andrie
 Alciat / mis en rime francoyse /
 a presente a mon seigneur
 L'admiral de
 France.



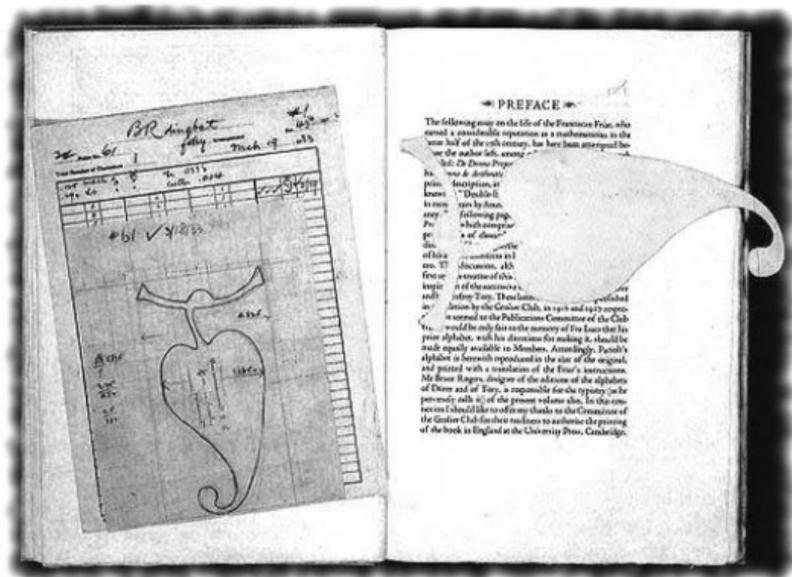
On les vend a Paris / en la maison de
 Chrestien wechel / demourant en la
 rue saint Jacques / a lescu de Basle.
 M. D. xxxvi.

XVII SEC.



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

1933



Disegno e modello di Frederic Goudy
per l'edizione del *Fra Luca Pacioli* di
Stanley Morison.

2003



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



MANUEL
TYPOGRAPHIQUE,

UTILE

AUX GENS DE LETTRES,

*& à ceux qui exercent les différentes
parties de l'Art de l'Imprimerie.*

Par FOURNIER, le jeune.

TOME I.



A PARIS,

Imprimé par l'Auteur, rue des Postes,
& se vend

Chez BARBOU, rue S. Jacques.

—
M. DCC. LXIV.

2. LA RITIRATA DELLE VIGNETTE*



UELLA dei Fournier è stata una dinastia di tipografi, la piú importante della storia francese. Il piú celebre resta Pierre-Simon Fournier, maestro della tipografia rococò (l'immagine del frontespizio del primo volume della sua opera principale² parla da sola), ma il padre 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

* *Il Covile* n°600, settembre 2010-

2 Doverosa la segnalazione della splendida edizione digitale del Manuale realizzata da Jacques André e disponibile a <http://jacques-andre.fr>.

Seine, un *Traité de la typographie*, ma ormai i decori sono quasi dimenticati, il frontespizio è desolato.

TRAITÉ
DE LA
TYPOGRAPHIE,

PAR
HENRI FOURNIER,
IMPRIMEUR.

Roberto Stophano non milium Gallia, sed universum christianum orbem plus debet, quibus cuiquam fortissimorum belli ducum ob propagatae fidei gentis unquam debuit; malitiam et aemulicam induriam, quam ex eo proclerit belli et pace gentis, Franciscum deus et nunquam iocundiora gloria redundabit. [De Teor., Hist. Gai.]

PARIS,
IMPRIMERIE DE H. FOURNIER,

RUE DE SEINE, N° 14.

M DCCC XXV.

Per comprendere cos'era successo nel frattempo, facciamo ricorso ad un grande studioso della materia, anch'egli (come tutti in questa storia, tranne le *déesse*s) incisore e tipografo, Gérard Blanchard (1927–1998). Dal suo saggio «*Le «Fournier»: caractère du bicentenaire*»³ traiamo 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 stesso creati) servirono ad esprimere, due secoli fa, sia gli ultimi anni dell'Ancien Régime sia i primi

3 In: *Communication et langages* n°82, IV trimestre 1989, pp. 32–48.

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 Luce,⁴ 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 seve-

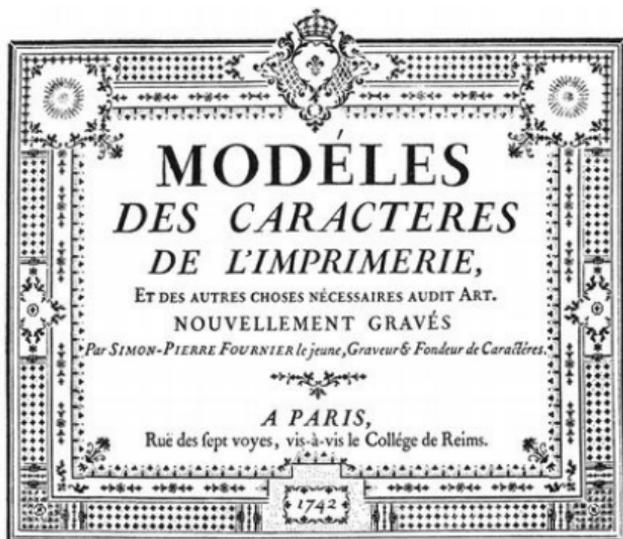
4 Louis-René Luce, (Parigi, 1695-1774), incisore della Stamperia Reale, pubblicò nel 1771 *Essai d'une nouvelle typographie ornée de vignettes, fleurons, trophées, filets, cadres et cartels, inventés, dessinés et exécutés par L. Luce, graveur du roi, pour son imprimerie royale.*

ro di un decoro sobrio ispirato dall'Antico. [...]

Pierre-Simon Fournier, detto il Giovane^s (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*

- 5 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.

le langues anciennes di Genneser
(Leipzig 1742) [...].»



♣ 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 librai e s'installa come stampatore-libraio in rue de la Harpe. Ha sposato la figlia di Jean-François Fournier⁶ 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. [...]

6 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.

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*» 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 di quella che oggi chiameremmo la grande impostura, porti una maschera: *«légers, philosophes aimables, nous voulons paroître philosophes profonds, réfléchis, misantropiques 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

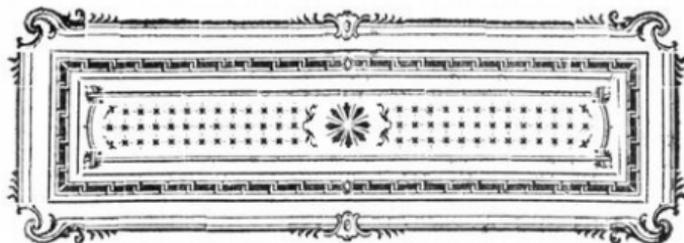
«volto che giammai non rise». ⁷ Ma lasciamo la parola a Momoro, per concludere poi con un'immagine positiva, un lavoro del nostro William Morris (1834-1896), sulla quale ritorneremo.

🌿 LA VIGNETTA IN TIPOGRAFIA ⁸

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

- 7 Sono versi di Giosuè Carducci su Giuseppe Mazzini.
- 8 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.

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 piú comunemente utilizzate. Si collocano in testa ad un'opera o ad un nuovo argomento, alle diverse parti, divisioni, prefazioni, ecc.



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 vignette,⁹ per non mettere proprio niente

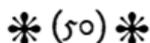
9 Nell'originale: «*En conséquence nous retranchons les vignettes*».

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*.

O E U V R E S

C O M P L E T E S

D E

V O L T A I R E .

T O M E O N Z I E M E .



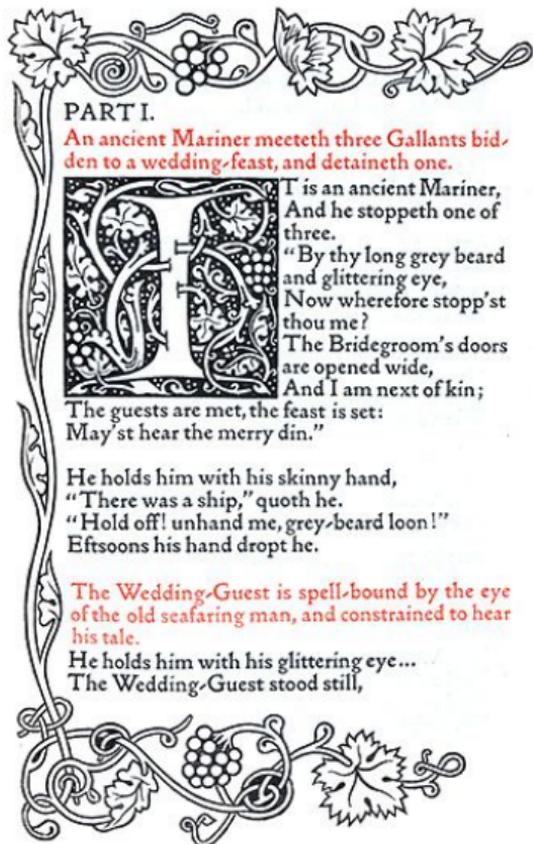
DE L'IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ LITTÉRAIRE-
TYPOGRAPHIQUE.

1 7 8 4 .

3°. Proporzionare lo spazio intorno ai *fleurons* che si inseriscono, in modo che ve ne sia un poco di piú 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, Kelmscott Press, 1896.*

3. I CARATTERI FRAKTUR E L'ANIMA TEDESCA*

♣ LA DISPUTA ANTIQUA-FRAKTUR¹⁰

In molti paesi europei i caratteri gotici sparirono dopo la creazione del carattere *Antiqua*.¹¹ Al contrario in Germania entrambi i caratteri coesistettero, e nel 1790

* *Il Covile* n° 613, novembre 2010.

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

11 *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.

la scelta per il *Fraktur*¹² di Johann Hunger, prestigioso editore di Berlino, ne sancì l'affermazione come carattere tedesco standard. Il confronto e la predilezione fra le due scritture per tutto il XIX secolo e fino al XX fino alla prima metà del XX secolo assunse il carattere di una vera e propria disputa su quale fosse il carattere corretto da usare. Disputa non priva di connotati ideologici e di animosità.

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

Antiqua

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

Fraktur

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 piú 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 por-

tatore 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 lateini-*

schen Buchstaben lese ich nicht!»¹³ (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 questo scopo¹⁴.

13 Citata in: Adolf Reinecke, *Die deutsche Buchstaben-schrift*, 1910.

14 Hrant Papazian, disegnatore di caratteri di una certa fama, esprime l'opinione, motivandola, che il *Fraktur* sia «inerentemente» più leggibile di un font latino.

(www.themicrofoundry.com/ss_fraktur1.html)

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 ve-

stite dell'autorità senza tempo e senza confini delle lettere «romane». ¹⁵

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.

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

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 internalizzazione 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 provocatorie¹⁶ [...] 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 prerequisito per

16 Da sottolineare la retorica marinettiana della dichiarazione.

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 proibito 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.

Nationalsozialistische  Deutsche Arbeiterpartei

Der Stellvertreter des Führers

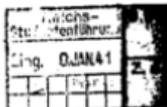
Bänden 33, des
Deutschen Jense

Stabsleiter

s. H. Obermaierberg, des H. L. J.

Rundschreiben

(Nicht zur Veröffentlichung).



Zu allgemeiner Beachtung teile ich im Auftrage des Führers mit:

Die sogenannte gotische Schrift als eine deutsche Schrift anzusehen oder zu bezeichnen ist falsch. In Wirklichkeit besteht die sogenannte gotische Schrift aus Schwabacher Judenlettern. Genau wie sie sich später in den Besitz der Zeitungen setzten, setzten sich die in Deutschland anwesigen Juden bei Einführung des Buchdrucks in den Besitz der Buchdruckereien und dadurch kam es in Deutschland zur starken Einführung der Schwabacher Judenlettern.

An heutigen Tage hat der Führer in einer Besprechung mit Herrn Reichsleiter Amann und Herrn Buchdruckereibesitzer Adolf Müller entschieden, dass die Antiqua-Schrift künftig als Normal-Schrift zu bezeichnen sei. Nach und nach sollen sämtliche Druckerzeugnisse auf diese Normal-Schrift umgestellt werden. Sobald dies schalbuchmäßig möglich ist, wird in den Dorfschulen und Volksschulen nur mehr die Normal-Schrift gelehrt werden.

Die Verwendung der Schwabacher Judenlettern durch Behörden wird künftig unterbleiben; Erinnerungsurkunden für Beamte, Strassenschilder u. dergl. werden künftig nur mehr in Normal-Schrift gefertigt werden.

Im Auftrage des Führers wird Herr Reichsleiter Amann zunächst jene Zeitungen und Zeitschriften, die bereits eine Auslandsverbreitung haben, oder deren Auslandsverbreitung erwünscht ist, auf Normal-Schrift umstellen.

ges. M. Bormann.

Decreto di Martin Bormann del 3 gennaio 1941
che impone l'*Antiqua* come carattere ufficiale

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.

♣ I FRAKTUR DEI «DUCH» DELLA PENNSYLVANIA¹⁷

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 nel secoli 17° e 18° e la

17 Riduzione e traduzione della voce «Fraktur», di Frederick S. Weiser, dalla *Encyclopedia of American Folk Art*, www.bookrags.com/tandf/fraktur-tf.

loro lingua è in ultima analisi, un derivato del Palatinato tedesco.



La fattoria degli Schlichter.

© Free Library of Philadelphia. (*)

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

• 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 consegnavano agli allievi, alla fine dell'anno scolastico, dei documenti di fantasia per i loro imparaticci e da 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*.



Haussegen, 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.



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

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 reli-

giosi, che non lo fanno, raramente li hanno adottati.

• 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 vagabondi¹⁸ che vagavano per le campagne offrendo questo servizio. Molti di questi documenti sono

18 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.

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 conosciuti come opuscoli *Vorschrift*.

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.



Geburts und Taufschein di Bäcke Bummerstein.

© Free Library of Philadelphia.

• 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 con-

tee 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.

4. FREDERIC GOUDY, UN MAESTRO DELLA TIPOGRAFIA AMERICANA *

✚ UN CREATORE PROLIFICO

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

* *Il Covile* n°633, marzo 2011. Fonte e ©: www.typographie.org, traduzione di G. Rouf.

dern (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 piú 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?

Goudy fu tuttavia piú 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. Que-

sto 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 uní 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 piú 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 di-

segno 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.

• IL PERIODO 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.

§ LA CONSACRAZIONE

Nel 1920 divenne direttore artistico della fonderia *Lanston Monotype*, carica che

«NEL SUO LIBRO, *ALPHABET AND ELEMENTS OF LETTERING*, GOUDY 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 ESTRARRE LE PROPORZIONI IDEALI.»

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.

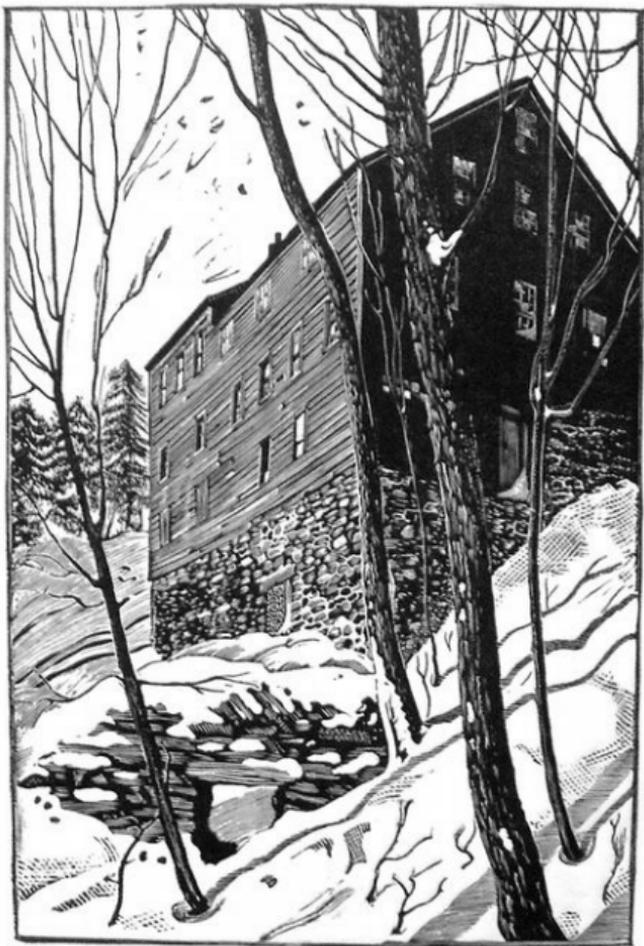
• LE CRITICHE DI MORISON

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 dirige-

va 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



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

alla sua attività di tipografo, specialista in edizioni limitate.

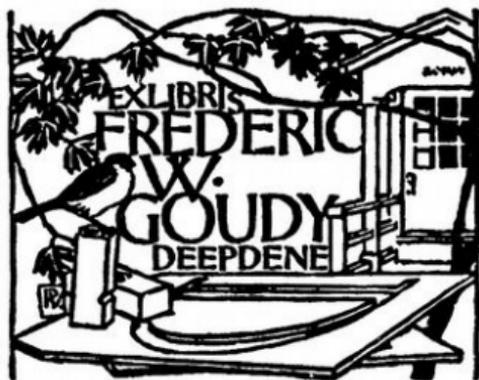
· L'INCENDIO DEL 1939

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.

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.

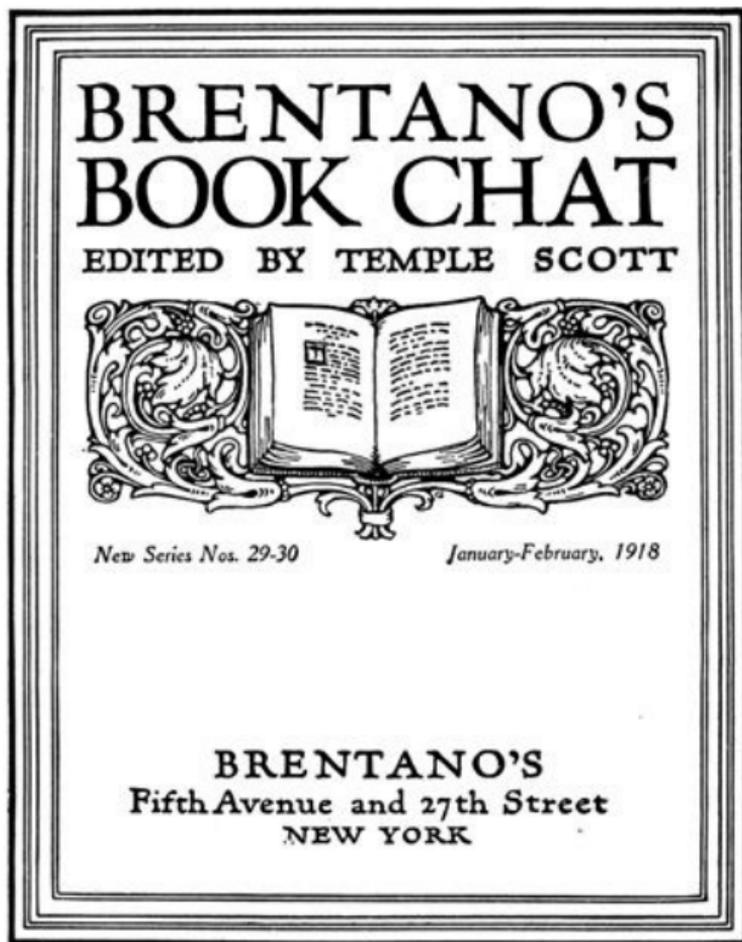
· LEGGIBILITÀ, IL SUO MOTTO.

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 piú 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



Una copertina di F. Goudy (1918).

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 inconscia-

mente dallo spirito del creatore alla sua opera.

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



Esempio recente d'uso dei caratteri
Goudy Old Style.

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 lettori caratteri piú leggibili e piú belli di quelli

fino ad allora disponibili. La stampa è fondamentalemente 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.

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/.



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

5. IL CARATTERE TIMES. UNA STORIA FAUSTIANA*



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

* *Il Covile* n° 652, luglio 2011.

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 piú 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

imponessero di usarne uno nuovo, uno che ricordasse un po' il vecchio ma che fosse piú semplice, snello e dunque piú economico. La sua realizzazione fu affidata a Stanley Morison l'uomo che in quel momento era il piú 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» piú usato e diffuso del mondo, ha invece una storia complessa e dai risvolti inquietanti.

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, Lieut-

Da *The Times*, 1929.

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,

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.

un'occasione da non perdere. Il compito però appare subito piú 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 giú 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 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 indubbie capacità. La sua stessa vita sentimentale, con ben cinque matri-

moni 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.

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 preraffaelliti, 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 nelle 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 documenti 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 Ginsberg, 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 piú 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 umil-

tà 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, ol-

tre 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 piú 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 nel-

le movenze dei suoi servitori piú fidati: avidità, invidia, menzogna, orgoglio e, soprattutto, plagio.

Ma, tornando alla storia del «Times New Roman», 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 ininfluenza. Nonostante Enterprise, Rainbow e Ran-

ger, 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.

6. RANDOM FONTS & RANDOM LAYOUT*

🍷 JACQUES ANDRÉ & BRUNO BORGHI

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». ¹⁹ 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.

* *Il Covile* n°608, ottobre 2010.

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



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 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 aborreire 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».²⁰ Nel saggio si presentavano, con esempi concreti, due metodi per ottenere una quasi impercettibile differenza tra ogni istanza della stessa lettera.

20 *Electronic Publishing*, Vol. 8 (4), 281-294, dicembre 1995



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, «menú toscano» che gli autori proponevano a pag. 294.

§ 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.

Garnugia	3,49
Minestra di farro	3,49
Acquacotta Maremmana	4,39
Zuppa di fagioli di Montalcino	3,99
Penne alla Toscana	6,49
Grandinina 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
Brutti 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. Menú toscano. Tratta da «Random Fonts».

È vero infatti che questi nuovi standard hanno permesso, grazie a tecniche complesse e qualche trucco, di rendere disponibili font con varianti, ma piú per il campo della grafica che per quello dell'editoria vera e propria.



Figura 4. Forme alternative dello stesso carattere in *Zappino*, 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-Borghes, 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, le strisce in genere, menù dei ristoranti, generazione dei cam-

pioni 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 proprio la stampa ordinaria, in particolare libri e riviste di qualità, 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*²¹ 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,²² ma

21 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.

22 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, Ger-

mai perfettamente identiche: si pensi alle foglie di una margherita, a prima vista tutte uguali, ma in realtà ognuna unica.



Figura 6. Margherita.

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.

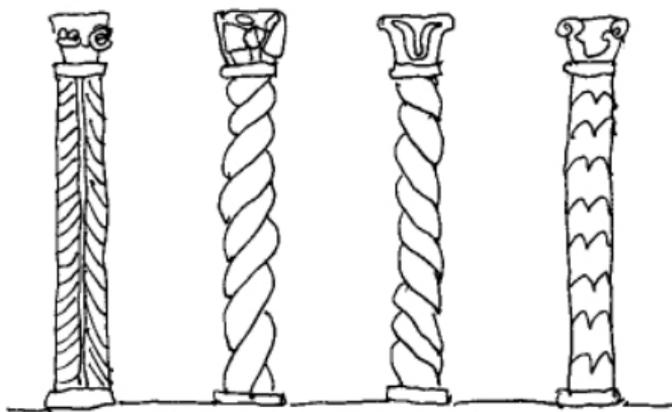
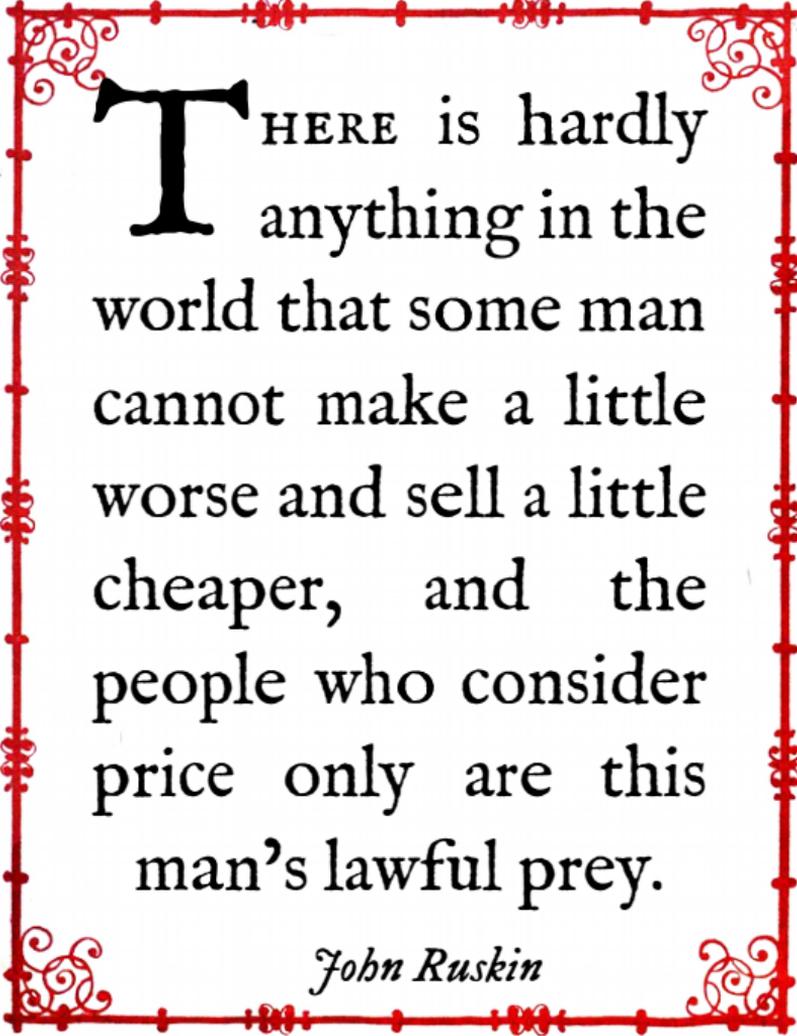


Figura 8. Colonne di forma varia, simmetricamente distanziate. Da *Twelve Lectures*.

Tornando alla tipografia, là dove si ricerca il massimo di eleganza a volte si ricorre a *font* volutamente imperfetti, come ad esempio i *Fell types*,²³ usati per questo libro. Se i caratteri non sono troppo piccoli, come nella massima che segue, l'irregolarità del profilo è ben visibile.

23 Superbamente resi in formato digitale da Igino Marini. I caratteri, creati da maestri olandesi, prendono il nome da John Fell (1625-1686) che se ne approvvigionò per la nascente Oxford University Press.



THERE is hardly anything in the world that some man cannot make a little worse and sell a little cheaper, and the people who consider price only are this man's lawful prey.

John Ruskin

UNA BUONA BATTAGLIA.

Il nome di John Ruskin non è comparso a caso. Sí, 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, unanimemente considerato il piú 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 crenatura (*kerning*). È l'intera impaginazione, il *layout*, che deve diventare *random*: la proposta²⁴ è di rendere disponibile

24 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

un *quid* di indeterminazione, una piccola differenza, anche nella *giustizia* 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.

valore di variabilità assegnabile?

❧ ESEMPI DA UN GRANDE CLASSICO

Leonardus Crassus Veronenfis Guido Illustris, Duci Urbini, S. P. D.

CVM semper Dux inuictiss. ob singulares uirtutes & famam tui nominis colui, & obseruauit, tū maxime ex quo frater meus tuis auspiciis Bibienæ obsidione militauit, quicquid enim tunc per te i eum collatum fuit, id autem multum fuisse saepe memorat benignitatem & humanitatem 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 occasione ex peccant causa tua non modo sua omnia, sed uitam etiam exponēdi. Ego autem, qui pro uirili mea, quo nam pacto tibi aperiam saepe cogito, cogitaboq; donec perfecero, nunc in uoti mei spem uenio aliquam. Nam, cum sciam tecum non fortunæ bonis plus agi posse, q̄ a quis (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 diu tuis lateret, sed mortalibus mature prodesset, sumptibus meis imprimendum & publicandum curauit, uerum, ne liber iste parente orbatus ueluti pupillus sine tutela, aut patrocinio aliquo esse uideretur te patronum presentem delegimus, in cuius nomen audaculus prodiret, quo, ut ego amoris nunc & obseruantiae in te meæ ministro & nuncio, sic tu ad studia, & multiplicem doctrinam tuam socio saepe 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 negligentiae suae prætereundere posset, sed tamen ita se temperauit, ut nisi, qui doctissimus foret in doctrinæ suae sacrarium penetrare non posset, qui uero non doctus accederet non desperaret tamen. Illud accedit, q̄ si quæ res natura sua difficiles essent, amenitate quadā tāq̄ referato omnis generis florum uiridario oratione suauiter declarantur, & referuntur figurisq; & imaginibus oculis subiectæ patent & referuntur. Non hic res sunt uulgo expositæ & triuīs decitandæ, sed quæ ex philosophiæ penu depromptæ, & musarum fontibus haustæ quadam dicendi nouitate perpolitæ ingeniorum omnium gratiam merentur. Sulcipias igitur princeps humaniss. Poliphilum nostrum, qua doctos fronte soles, & ita sulcipias, ut cum animi grati munusculum sit, tui Leonardi Crassi admonitis libentius legas, quod si (ut spero) feceris, & hic nullius censurā

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



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

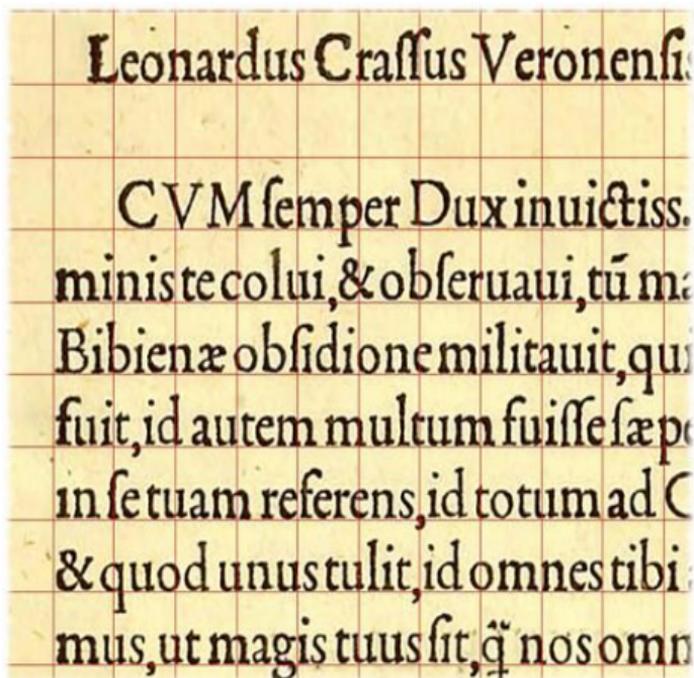


Figura 12. *Ibidem*. L'allineamento verticale e orizzontale.

gitaboq; donec pe em uenio aliquam. Nam
cum sciam tecum posse, q̄ aquis (ut fertur) cū

Figura 13. Ibidem. *Swash letter*.



SSSSSSSS

Figura 14. Tecnica usata nei numeri della rivista *Il Covile* e in questo libro. Ingrandimento delle prime S minuscole. La variazione nei caratteri è prodotta con *Patina*, www.ilcovile.it/Patina.htm.

Elenco dei volumi pubblicati in questa collana.

- 1 AA. VV. — *Indagini su Epimeteo tra Ivan Illich, Konrad Weiss e Carl Schmitt.*
- 2 CLAUDIO D'ETTORRE (OMAR WISYAM) — *Giorgio Cesarano e la critica capitale.*
- 3 AA. VV. — *Mario Praz faber.*
- 4 FABIO BROTTO — *Rileggendo Simone Weil.*
- 5 ALMANACCO ROMANO — *Storia della «Religione dell'arte».*
- 6 RODOLFO PAPA — *Le ragioni dell'arte.*
- 7 AA. VV. — *Figure adelphiane. Cristina Campo, Furio Jesi, Jacob Taubes, Simone Weil.*
- 8 STEFANO BORSELLI — *Raccolta 1985-2000.*
- 9 LOTHAR MEGGENDORFER — *Le nuove tabelline.*
- 10 ALFRED TENNYSON — *La dama di Shalott.*
- 11 LEWIS CARROLL — *La cerca dello Squallo.*

Elenco aggiornato a www.ilcovile.it/pdf.htm.

© Questo testo è licenziato nel gennaio 2016
sotto Creative Commons Attribuzione · Non Commerciale
Non opere derivate 3.0 Italia License · Pubblicazione non periodica
e non commerciale, ai sensi della Legge sull'Editoria n. 62 del 2001
· Copyright 2015 Stefano Borselli. Email: il.covile@gmail.com · Ar-
chivio disponibile a www.ilcovile.it · Marca tipografica di Alzek Mi-
sheff · Font di pubblico dominio utilizzati: per il testo & alcuni
ornamenti, i *Fell Types* di Igino Marini, per i capi-
lettera & decori, vari di Dieter Steffmann
& altri.

