

Penetriamo nuovamente in epoche che non aspettano dal filosofo né una spiegazione né una trasformazione del mondo, ma la costruzione di rifugi contro l'inclama 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 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».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

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 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.

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

² *Electronic Publishing*, Vol. 8 (4), 281-294, dicembre 1995

Garguglia 3.49
 Minestra di farro 3.49
 Acquacotta Maremma 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 pepperoni 7.99
 Maccheroni strate alla Lucchese 8.99
 Risotto al basilico 10.49
 Buccellato di Lucca 6.49
 Torta cibischeri 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 naroni al cioccolato 8.99
 Bomboloni livornesi 7.49
 Zuccotto all'Alkerries 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 varianti, ma più per il campo della grafica che per quello dell'editoria vera e propria.⁴



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

sui relativo bagaglio di esperienze e risultati concreti, racchia riferimento all'apposita pagina del sito di Luc Devroye, ricchissimo di informazioni sulla tipografia.

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

§ 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-Borghi, 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 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.

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

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



Figura 6. Margherita.



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.

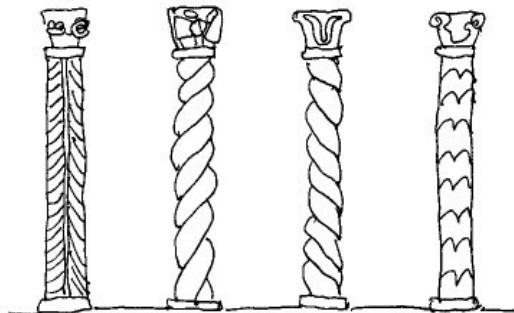


Figura 8. Colonne di forma varia, simmetricamente distanziate. Da *Twelve Lectures*.

appare come una faccenda francofona...

- 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. Salingaros si veda *A Theory of Architecture*, Umbau-Verlag, Solingen, Germania, 2006.

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

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.

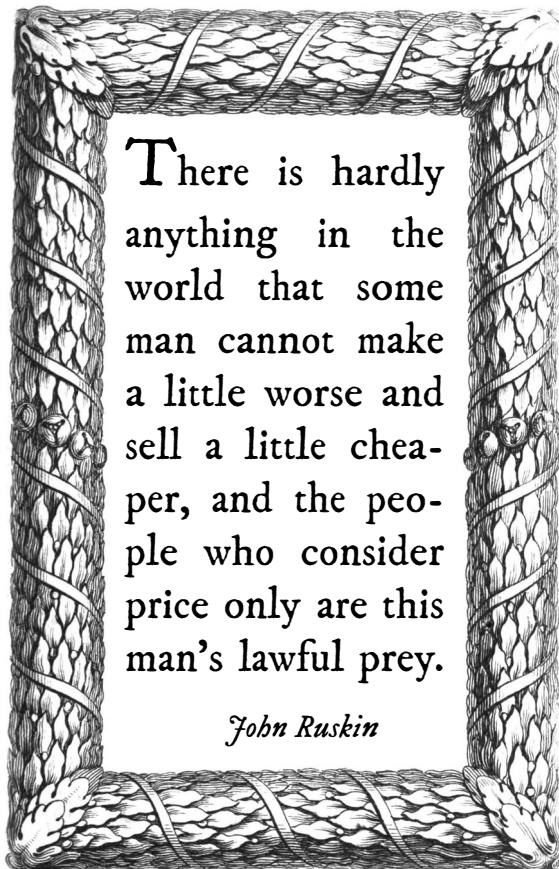


Figura 9. Carattere *IMFELL DW Pica*
16,5 punti.

¶ UNA BUONA BATTAGLIA.

Il nome di John Ruskin non è comparso a caso. 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,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.

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 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/lettcre.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 Vrbini. S.P.D.

CVM semper Dux inquietiss. ob singulares uirtutes & famam tui non ministe colui, & obseruaui, tu maxime ex quo frater meus tuis auspiciis in Bibienæ obſidione militauit, quicq; nūd enim tunc perte 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 unuſtulit, id omnes tibi acceptum ferimus, nec iam ei concedimus, ut magis tuus ſit, q; nos omnes ſumus. Sed fratres mei occaſionem ex pectant cauſa tua non modo ſua omnia, ſed uitam etiam exponēdi. Ego autem, qui pro uirili mea, quo nam pacto me tibi aperiam ſæpe cogito, cogitaboq; donec perfecero, nunc in uoti mei ſpem uenio aliquam. Nam cum ſciam tecum non fortunæ bonis plus agi poſſe, q; aquis (ut fertur) cū mari, ſolasq; apud te literas & uirtutes poſſe, literis adiutum ad te tanq; uadū tentau. Venit nuper in manus meas nouum quoddam & admirandum Poliphili opus (id enim nomē libro inditū eſt) quod ne in tenebris diu tius lateret, ſed mortalibus mature prodeſſet, ſumptibus meis imprimendum & publicandum curau. uerum, ne liber iſte parente orbatus ueluti pupillus ſinetutela, aut patrocinio aliquo eſſe uideretur te patronum p-ſentem delegimus, in cuius nomen audaculus prodiret, quo, ut ego amo rīs nunc & obſeruantia in te meæ ministro & nuncio, ſic tu ad ſtudia, & multiplicem doctrinam tuam ſocio ſæpe uetereris. tanta eſt enim in eo nō modo ſcientia, ſed copia, ut cum hunc uideris, non magis omnes ueterū libros, q; naturæ ipſius occultas res uidiſſe uidearīs, res una in eo miranda eſt, q; cum noſtrati lingua loquatur, non minus ad eum cognoscendum opus ſit græca & romana, q; tuſca & uernacula. Cogitauit enim uir ſapien tissimus, ſi ita loqueretur, unā eſſe uiam, & rationem, qua nullus, qui ali quid diſceret ueniam negligentia ſuā p̄tendere poſſet, ſed tamen ita ſe temperauit, ut niſi, qui doctiſſimus foret in doctrinæ ſuā ſacrarium pene trare non poſſet, qui uero non doctus accederet non desperaret tamen. Il lūd accedit, q; ſi quaꝝ res natura ſua diſſiciles eſſent, amēnitate quadā tāq; reſerato omnis generis florū uiridario oratione ſuauī declarantur, & proferuntur figurisq; & imaginibus oculis ſubiecta patent & reſeruntur. Non hic res ſunt uulgo expositæ & triuīis dec̄tandæ, ſed quaꝝ ex philo ſophia ſenu de promptæ, & muſarum fontibus hauftaꝝ quadam dicendi nouitate per politæ ingeniorum omnium gratiam mercantur. Suſcipias igitur princeps humaniss. Poliphilum noſtrum, qua doctos fronte ſoles, & ita ſuſcipias, ut cum animi grati muuſculum ſit, tui Leonardii Crassi admonitus 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.

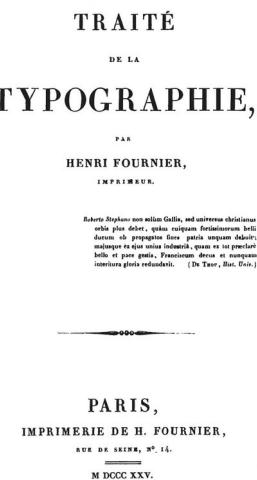
Figura 12. Ibidem. L'allineamento verticale e orizzontale.

Figura 13. Ibidem. *Swash letter*.

La ritirata delle vignette.



UELLA 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.



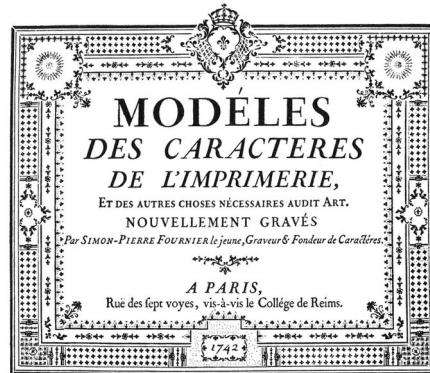
Per comprendere cos'era successo nel frattempo, facciamo ricorso ad un grande studioso della materia, anch'egli (come tutti in questa storia, tranne le déesses) incisore e tipografo, Gérard Blanchard (1927-1998). Dal suo saggio «*Le «Fournier»: caractère du bicentenaire*»¹⁵ traiamo due brevi ritratti: il secondo personaggio lo chiameremo anche a testimoniare.

¹⁵ In: *Communication et langages*. N°82, 4° trimestre 1989. pp. 32-48. Disponibile a: <http://www.persee.fr>.

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 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,¹⁶ 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 Giovane¹⁷ (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 le langues anciennes* di Gennesner (Leipzig 1742) [...]»



¹⁶ 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*.

¹⁷ 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 librai e s'installa come stampatore-libraio in rue de la Harpe. Ha sposato la figlia di Jean-François Fournier¹⁸ 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*»¹⁹ 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 sé 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 paraître philosophes profonds, réfléchis, misanthropiques*

¹⁸ 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.

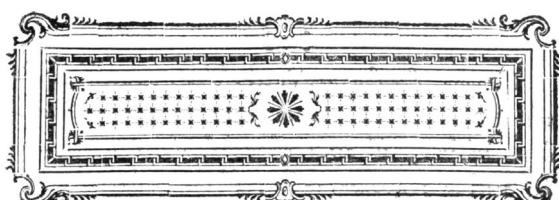
¹⁹ Pura casualità, ma nello scorso numero Richard Stallman iniziava la sua conferenza con lo stesso slogan.

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».²⁰ 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.

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.



Il gusto delle vignette sembra attualmente passare e gli inglesi ci hanno trasmesso questa av-

²⁰ 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 va-cui*.

versione 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.

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-TYPGRAPHIQUE.

1 7 8 4.

Di conseguenza ritiriamo le vignette²¹, per non mettere proprio niente nella testata di un libro. Consultate le *Oeuvres de Voltaire*, stampate a Kelh, dalla Società tipografico-lettoria, con i caratteri di Baskerville, nel 1780 e negli anni successivi: non troverete una sola vignetta, non un *cordon de vignette*, non un *fillet*, 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.

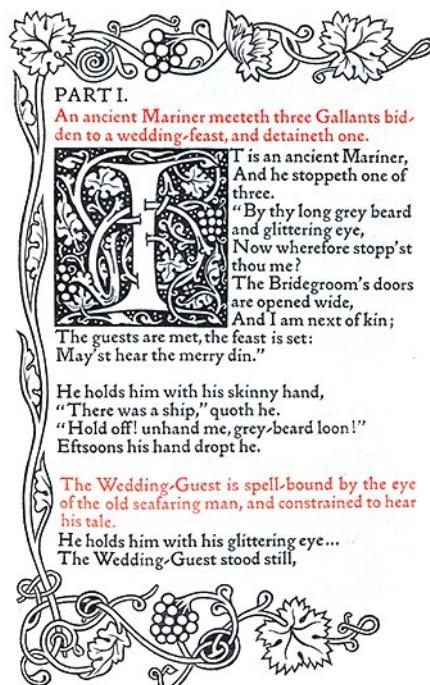
2°. Mai mettere spazio tra la vignette in legno e la linea del titolo corrente, dove di solito si trova il numero o *folio*.

²¹ Nell'originale: «*En conséquence nous retranchons les vignettes*».

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.²²



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

²² Voce «Vignette» dal *Traité élémentaire de l'imprimerie, ou le Manuel de l'imprimeur*, di Antoine François Mororo, chez l'auteur, Paris, 1793, pp. 328-330.

English version

❀ JACQUES ANDRÉ AND BRUNO BORGHI.

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”.²³ 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*²⁴. In this essay the authors presented two methods of obtaining an almost imperceptible difference between any instance of the same letter.



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	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 pepperoni	7.99
Maccheroni strate alla Lucchese	8.49
Risotto al basilico	10.49
Buccellato di Lucca	6.49
Torta co'bischeri	6.99
Ciège 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 naroni al cioccolato	8.99
Bomboloni livornesi	7.49
Zuccotto all'Alkermes	11.99

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.²⁵ 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.²⁶

²³ In *Raster Imaging and Digital Typography* (J. André e R.D.Hersch, ed.), Cambridge University Press, 1989, pp. 198–204.

²⁴ *Electronic Publishing*, Vol. 8 (4), pp. 281–294, December 1995.

²⁵ 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.

²⁶ Who would like to have updated news on randomized



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

5. 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, personalized advertisements, automatic form letter generators, mathematics texts in which one wants to emulate blackboard mathematics, captions in *Tintin*²⁷ 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,

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>.

²⁷ 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...

particularly quality books and magazines,²⁸ 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.

6. NEW THEORIES ON PERCEIVED BEAUTY.

A theory exists (see *Lectures On Architecture — Algorithmic Sustainable Design*,²⁹ 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,³⁰ 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.

²⁸ We can already announce that *Il Covile* will use these techniques with pleasure as soon as they'll be available.

²⁹ 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.

³⁰ 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.

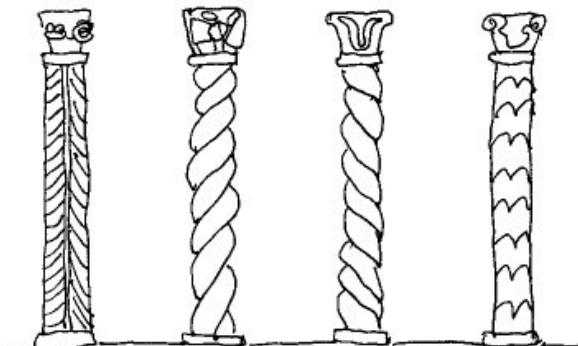


Figure 8. Variously shaped columns, symmetrically spaced. From *Twelve Lectures*.

Back to typography, sometimes, in case the most elegance is sought, deliberately imperfect fonts are adopted, such as, for example, the *Fell types*³¹ 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,³² 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).

³¹ Superbly reproduced in digital format by Igino 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.

³² See *Il Covile* 539.

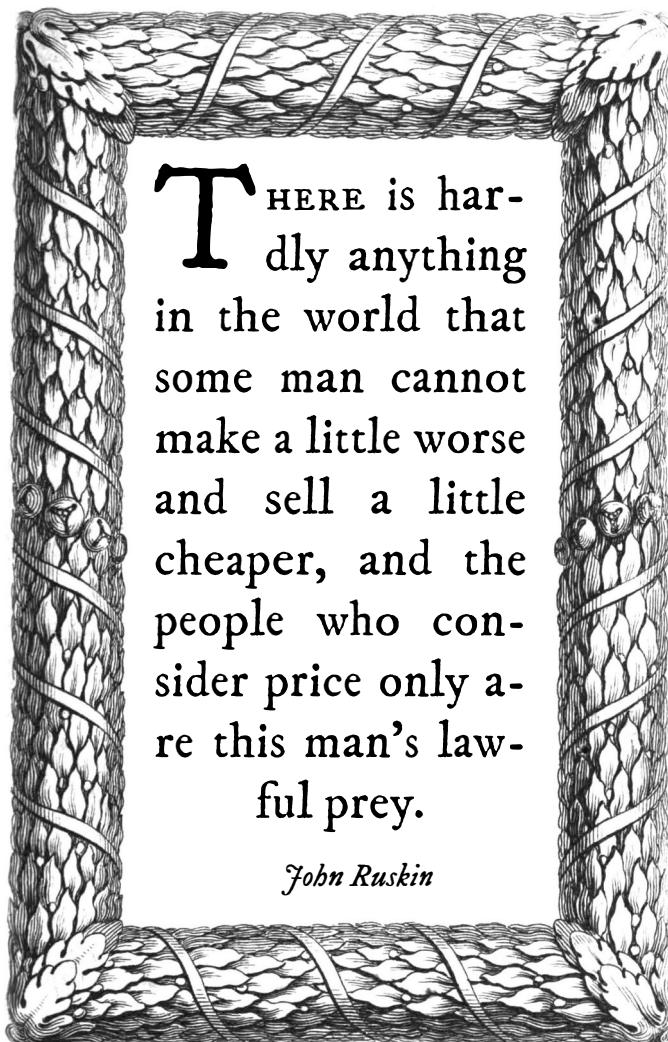


Figure 9. *IM FELL DW Pica* (19 points) font.

SW 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.³³ It is the whole layout which must be random: the proposal³⁴ is to

³³ 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.giофугатипе.com/lettering/lettcre.htm>.

³⁴ 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 Vrbini. S.P.D.

CVM semper Dux inquietiss. ob singulares uirtutes & famam tui non ministe colui, & obseruaui, tu maxime ex quo frater meus tuis auspiciis in Bibienæ obſidione militauit, quicq; nūd enim tunc perte 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 unuſtulit, id omnes tibi acceptum ferimus, nec iam ei concedimus, ut magis tuus ſit, q; nos omnes ſumus. Sed fratres mei occaſionem ex pectant cauſa tua non modo ſua omnia, ſed uitam etiam exponēdi. Ego autem, qui pro uirili mea, quo nam pacto me tibi aperiam ſæpe cogito, cogitaboq; donec perfecero, nunc in uoti mei ſpem uenio aliquam. Nam cum ſciam tecum non fortunæ bonis plus agi poſſe, q; aquis (ut fertur) cū mari, ſolasq; apud te literas & uirtutes poſſe, literis adiutum ad te tanq; uadū tentau. Venit nuper in manus meas nouum quoddam & admirandum Poliphili opus (id enim nomē libro inditū eſt) quod ne in tenebris diu tius lateret, ſed mortalibus mature prodeſſet, ſumptibus meis imprimendum & publicandum curau. uerum, ne liber iſte parente orbatus ueluti pupillus ſinetutela, aut patrocinio aliquo eſſe uideretur te patronum p-ſentem delegimus, in cuius nomen audaculus prodiret, quo, ut ego amo rīs nunc & obſeruantia in te meæ ministro & nuncio, ſic tu ad ſtudia, & multiplicem doctrinam tuam ſocio ſæpe uiteris. tanta eſt enim in eo nō modo ſcientia, ſed copia, ut cum hunc uideris, non magis omnes ueterū libros, q; naturæ ipſius occultas res uidiſſe uidearīs, res una in eo miranda eſt, q; cum noſtrati lingua loquatur, non minus ad eum cognoscendum opus ſit græca & romana, q; tuſca & uernacula. Cogitauit enim uir ſapien tissimus, ſi ita loqueretur, unā eſſe uiam, & rationem, qua nullus, qui ali quid diſceret ueniam negligentia ſuā p̄tendere poſſet, ſed tamen ita ſe temperauit, ut niſi, qui doctiſſimus foret in doctrinæ ſuā ſacrarium pene trare non poſſet, qui uero non doctus accederet non desperaret tamen. Il lūd accedit, q; ſi quaꝝ res natura ſua diſſiciles eſſent, ameñitate quadā tāq; reſerato omnis generis florū uiridario oratione ſuauī declarantur, & proferuntur figurisq; & imaginibus oculis ſubiecta patent & reſeruntur. Non hic res ſunt uulgo expositæ & triuīis dec̄tandæ, ſed quaꝝ ex philo ſophia ſenu de promptæ, & muſarum fontibus hauftaꝝ quadam dicendi nouitate per politæ ingeniorum omnium gratiam mercantur. Suſcipias igitur princeps humaniss. Poliphilum noſtrum, qua doctos fronte ſoles, & ita ſuſcipias, ut cum animi grati muuſculum ſit, tui Leonardii 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”.

Leonardus Crassus Veronensis
 CVM semper Dux inuictiss.
 ministecolui, & obseruauit, tu ma
 Bibienæ obsidione militauit, qui
 fuit, id autem multum fuisse sape
 in setuam referens, id totum ad C
 & quod unustulit, id omnibus tibi
 mus, ut magis tuus sit, q̄ nos omn

Figure 12. Ibidem. Horizontal and vertical alignment.

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

Figure 13. Ibidem. Swash letter “m”.

How much wood would a woodchuck chuck, if a woodchuck could chuck wood? A woodchuck would chuck as much wood as a woodchuck could chuck if a woodchuck could chuck wood.

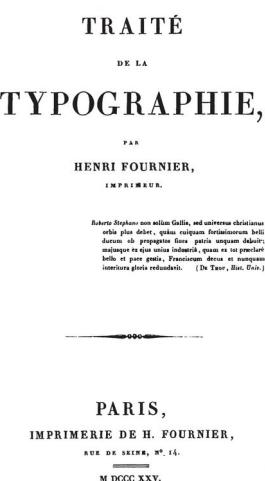
Mainstream

How much wood would a woodchuck chuck, if a woodchuck could chuck wood? A woodchuck would chuck as much wood as a woodchuck could chuck if a woodchuck could chuck wood.

Patina

The Retreat of the Vignettes.

 HE Fourniers were a dynasty of typographers, the most important in French history. The father of the most famous, Pierre Simon, Jean Claude, was also in the trade. In 1825, 60 years after Pierre Simon's *Manuel*, another Fournier, Henri, printed a *Traité de la typographie* in his Parisian printing house on rue de la Seine, but by then the decorations were almost forgotten, the title page desolate.

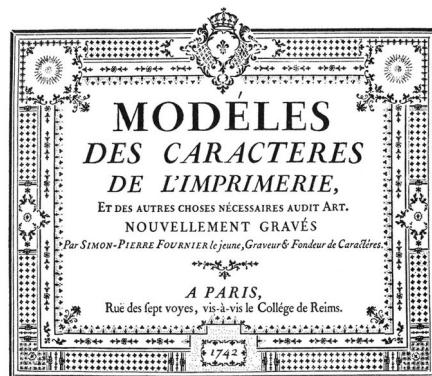


To understand what had happened in the meantime, we turn to a great scholar of the subject, also (like everyone in this story, except the déesses) an engraver and typographer, Gérard Blanchard (1927-1998). From his essay “*Le «Fournier»: caractère du bicentenaire*”³⁵ we draw two brief portraits: we will also call upon the second character to bear witness.

³⁵ In: *Communication et langages*. N°82, 4th quarter 1989. pp. 32-48. Available at: www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/colan_0336-1500_1989_num_82_1_1135.

PIERRE SIMON FOURNIER LE JEUNE.

It seems that in France Fournier has been completely forgotten, whose typefaces (created by himself) served to express, two centuries ago, both the last years of the Ancien Régime and the first of a new era. What the Revolution repudiated of his work are the ‘vignettes’, that is, the extraordinary decorative assortment (initiated by his contemporary Luce,³⁶ the king’s printer). These vignettes, composable like lead type characters, were meant to replace the old wood-engraved vignettes and the fascinating small copperplate prints by fashionable masters. The taste for ornaments (rococo), dear to Pompadour, gave way, under Louis XVI, to the severe taste for a sober decor inspired by Antiquity. [...] ¶ Pierre-Simon Fournier, called the Younger³⁷ (1712-1768) — with whom we are concerned here — published in 1766 his *Manuel typographique* in which he cites the best writing masters of the Renaissance: the Palatino (Rome 1545), the Cresci (Venice 1575), the Francesco Luca (Madrid 1580) and the letters engraved by Theodore and Israël de Bry (Leipzig 1596). He knows the famous treatise by Geoffroy Tory, the *Traité sur la fonderie, l'imprimerie et le langues anciennes* by Gennenser (Leipzig 1742).



³⁶ Louis-René Luce, (Paris, 1695-1774), engraver of the Royal Printing House, published in 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.*

³⁷ The only studies, published in France, that allow an understanding of the dynasties of the Fournier family are in: Jeanne Veyrin-Forrer, *La lettre et le texte, trente années de recherches sur l'histoire du livre*, Edition de l'École normale supérieure de jeunes filles, 1987, Paris. Author's Note.

ANTOINE FRANÇOIS MOMORO.

Antoine-François Momoro was born in Besançon in 1756 and died on the guillotine in 1794, condemned by Robespierre with a whole cartload of Hébertist friends. ¶ Printer and type-founder by trade, he arrives in Paris. In 1785 he writes his *Traité élémentaire* [...]. In 1787 he is admitted to the booksellers' guild and sets up as a printer-bookseller on rue de la Harpe. He married the daughter of Jean-François Fournier,³⁸ whose type foundry he adds to his commercial assets. [...] His admiration for Pierre-Simon Fournier is boundless and in his *Traité* he constantly refers to the work of his illustrious relative. [...] ¶ In 1789 Momoro sides with the revolution [...] he is a member of the famous Club des Cordeliers. A friend of Hébert, he breaks with Danton and Robespierre, whom he considers too moderate. He is sent on many missions to French departments and to the Vendée to oversee the operations of generals. An influential member of the Paris Municipal Council, he is the one who invents the motto *Liberté, égalité, fraternité* which he has engraved on Parisian monuments. An organizer of festivals, he has his wife Sofia, née Fournier, impersonate the goddess Reason at Notre-Dame, according to some at Saint-André-des-Arts.

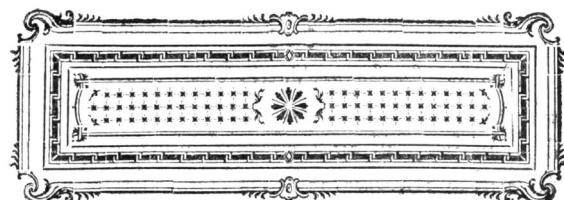
We would then expect to find in the manual of the anti-aristocratic and anti-Christian revolutionary Momoro a full deployment of that sensibility hostile to ornament alluded to by Blanchard. Instead, no. When Momoro leaves the Phrygian cap to return to being a typographer, he comes back to his senses and recounts with complete truth how his world, prisoner of what we would today call the great imposture, wears a mask: "légers, philosophes aimables, nous voulons paraître philosophes profonds, réfléchis, misanthropiques mêmes: nous nous refusons de rire

³⁸ Jean-François Fournier, son of Jean-Pierre called the Elder, was a founder to the king, in Paris, in 1786. He is the brother of Simon-Pierre and of that Fournier d'Auxerre, protector of Restif de La Bretonne [...] Author's Note.

quand nous en brûlons d'envie; nous, etc. nous, etc. etc.". So this is how it went: the icy and funereal beauty of the celebrated Baskerville-Bodoni-Didot axis could become the norm, making printed pages wither, only together with the advent of *homo ideologicus*, with the "face that never laughed".³⁹ But let us give the floor to Momoro, to then conclude with a positive image, a work by our William Morris (1834–1896), to which we will return.

THE VIGNETTE IN TYPOGRAPHY.

There are vignettes in type (*font*) and vignettes in wood. ¶ Vignettes in type are small ornamental engravings, set by the compositor following the justification of his work and according to his taste, placed at the head of a volume or at the beginning of a new chapter. These can be of different widths, justifications and designs.



Woodcut vignettes or copperplate engravings serve the same purpose as those in type; but they are more commonly used. They are placed at the head of a work or a new subject, at the different parts, divisions, prefaces, etc.



The taste for vignettes seems to be currently fading and the English have transmitted this aversion to us, just as they have made us desire

³⁹ These are verses by Giosuè Carducci about Giuseppe Mazzini. The Jansenists also laughed little: *Il Covile* will try to highlight their role in the formation of the taste for *amor vacui*.

to imitate them in everything: light, amiable philosophers, we want to appear profound, reflective, even misanthropic philosophers: we refuse to laugh even when we are burning with the desire to do so, we, etc., we, etc., etc.

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.

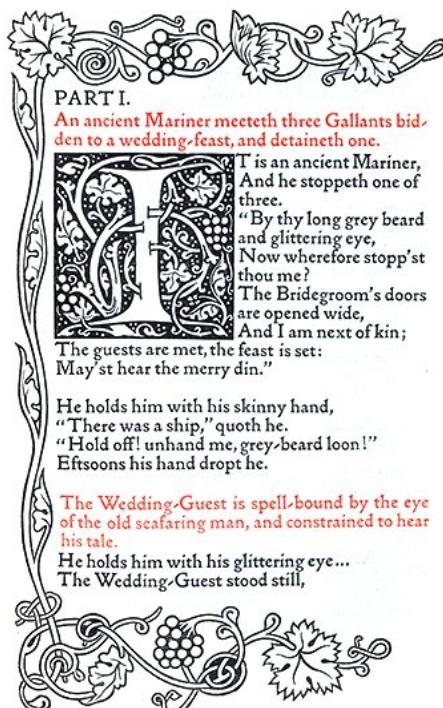
1 7 8 4.

Consequently we suppress the vignettes,⁴⁰ to put absolutely nothing at the head of a book. Consult the *Oeuvres de Voltaire*, printed in Kelh, by the Société typographique-littéraire, with Baskerville's typefaces, in 1780 and the following years: you will not find a single vignette, not a *cordon de vignette*, not a *filet*, except for those called *English*, which are of this type:

In this way, we give the public only the pure text, and not broad vignettes or large ornaments often multiplied without necessity. ¶ In works, however, when a vignette is used, the following principles should be followed. ¶ 1°. Always place vignettes on odd-numbered pages, and therefore never on even-numbered pages unless absolutely necessary. ¶ 2°. Never put space between the woodcut vignette and the line of the running title, where the number or *folio* is usually found. ¶ 3°. Proportion the space around the *fleurons* to be inserted so that there is a little more below than above. ¶ 4°. When engravings are to be inserted after the

⁴⁰ In the original: "En conséquence nous retranchons les vignettes".

printed sheets, leave the appropriate blank space for this purpose. ¶ 5°. Choose *fleurons* less wide than the page in which they are to be placed, take them on a subject analogous to the matter of the book, pleasant to the eye, and discard those which excessive use has worn out, which become muddy in printing.⁴¹



Non prævalebunt: the ornamented page returns: Poems Chosen Out of the Works of Samuel Taylor Coleridge, Kelmscott Press, 1896.

⁴¹ Entry VIGNETTE from *Traité élémentaire de l'imprimerie, ou le Manuel de l'imprimeur*, by Antoine François Mororo, chez l'auteur, Paris, 1793, pp. 328-330.