

ERIC GILL

SAGGIO

An Essay

SULLA

on

TIPO

Typography

GRAFIA

RONZANI EDITORE

TYPOGRAPHICA
storia e culture del libro



Eric Gill, foto di Howard Coster, 1928

ERIC GILL
Saggio sulla tipografia



Ronzani Editore

ERIC GILL, SAGGIO SULLA TIPOGRAFIA
Titolo originale: *An Essay on Typography*

Traduzione di Lucio Passerini
Seconda edizione italiana
interamente riveduta dall'editore
con il testo originale inglese

© 2019 Ronzani Editore S.r.l. | Tutti i diritti riservati
www.ronzanieditore.it | info@ronzanieditore.it
ISBN 978-88-94911-15-2

SOMMARIO

Introduzione, di Lucio Passerini 7

Saggio sulla tipografia 23

Il Tema 25

1. Composizione del tempo e del luogo 29

2. Disegno delle lettere 45

3. Tipografia 77

4. Incisione dei punzoni 89

5. Carta e inchiostro 93

6. Il letto di Procuste 99

7. Lo strumento 105

8. Il libro 111

9. Perché le lettere? 123

An Essay on Typography 135

INTRODUZIONE

di Lucio Passerini

La prima edizione di questo saggio di Eric Gill fu eseguita sotto il diretto controllo dell'autore. Composta nel 1931, venne stampata in 500 copie firmate, su carta appositamente fabbricata a mano, nella tipografia che lo stesso Gill aveva impiantato l'anno precedente insieme al genero René Hague presso la casa in cui risiedeva. Il libro fu composto con un nuovo carattere disegnato appositamente da Gill per questa impresa editoriale di famiglia, inciso e fuso per la composizione a mano dalla Caslon Letter Foundry di Londra. Il carattere venne chiamato Joanna, come la figlia di Gill, moglie di René Hague.

Pubblicato a Londra da Sheed & Ward, il volume portava sulla sovraccoperta la dicitura «Printing & Piety. An essay on life and works in the England of 1931, and particularly TYPO/GRA/PHY». Gill conferisce dunque al suo saggio un'impronta che è allo stesso tempo quanto mai generale — la vita e le opere — ma circoscritta all'Inghilterra del 1931. Questa data e questa indicazione di luogo segnano in modo pragmatico i confini della trattazione, e soprattutto suggeriscono l'intenzione dell'autore di attenersi a considerazioni e riflessioni che nascono dalla sua esperienza personale in questo campo di attività, senza generalizzare o fornire definizioni assolute.

L'espressione 'Printing & Piety', 'stampa e devozione', riassume in due parole la volontà di occuparsi non tanto di aspetti tecnici, secondo la tradizione dei trattati dedicati alle arti meccaniche come la tipografia, quanto delle implicazioni generali, etiche e sociali, che riguardano tutte le persone che in diverso modo sono coinvolte nel mondo della stampa o toccate da questo mondo.

L'atteggiamento di Gill verso la stampa, e più in generale verso il lavoro dell'uomo, è sempre focalizzato esattamente sul dettaglio, sulla coerenza e l'adeguatezza del singolo elemento dell'opera rispetto alla funzione e collocazione di questa; allo stesso tempo, Gill non perde mai di vista la coerenza del disegno generale e il rapporto complessivo dell'opera con l'autore e con il mondo. Il postulato di partenza è che con l'arte, ossia mediante il lavoro svolto con responsabilità e dedizione, l'uomo ha la possibilità di rendere gloria a Dio. Nel corso della sua maturazione e crescita artistica, Gill si trova progressivamente sempre più coinvolto con la stampa, con la tipografia e il disegno dei caratteri, soprattutto a partire dal 1925, e questo saggio costituisce un punto di riflessione e ricapitolazione che segna il compimento di un periodo di lavoro molto intenso.

A partire dall'inizio del XX secolo in Inghilterra si è aperta un'epoca di rinascimento grafico che nel 1931 ha già prodotto molti frutti importanti. Tra le personalità più eminenti di questa vicenda ci sono proprio le tre figure che hanno maggiormente determinato la formazione di Gill e la sua evoluzione professionale nel campo della tipografia: Edward Johnston, che lo inizia allo studio della forma delle lettere; Stanley Arthur Morison, a cui principalmente si deve il coinvolgimento di Gill nel disegno di caratteri tipografici; Beatrice Warde, storica della tipografia e divulgatrice della cultura tipografica in Inghilterra, che contribuirà a diffondere la fama di Gill tipografo.

Edward Johnston (1872-1944) fu il principale promotore del rinascimento grafico inglese nel campo della scrittura. Attraverso lo studio e la rivitalizzazione della tradizione grafica europea, Johnston riconcilia la percezione della forma delle lettere con la storia della scrittura, dopo i decenni di deriva tipografica che avevano caratterizzato il XIX secolo. Gill divenne suo allievo nel 1901 e presto

instaurò un sodalizio profondo con il maestro, tanto da condividere lo stesso tetto dal 1902 al 1904.

Nel libro *Writing & Illuminating & Lettering* (Londra, 1906), al quale contribuì anche Gill per la parte dedicata all'incisione su pietra, Johnston sintetizza il suo insegnamento che è considerato ancora oggi alla base della calligrafia contemporanea. Ma mentre Johnston è concentrato sui modelli di scrittura libraria, che studia attraverso i manoscritti della British Library, e l'uso della penna a punta larga, Gill indirizza il proprio interesse principalmente ai modelli epigrafici, applicando il metodo di studio e gli insegnamenti del maestro all'incisione su pietra e, in seguito, anche alla xilografia. Gill collabora con Johnston allorché quest'ultimo disegna il carattere lineare commissionatogli nel 1916 da Frank Pick per il London Passenger Transport Board, destinato alla segnaletica delle stazioni e poi esteso all'uso tipografico.

Stanley Arthur Morison (1889-1967) fu consulente tipografico per la Monotype Corporation dal 1923, responsabile del programma di sviluppo della società basato sul recupero e l'adattamento alla nuova tecnologia di alcuni caratteri storici (come il Baskerville, 1923, il Bembo, 1928, il Poliphilus, 1924) e sull'elaborazione di nuovi disegni.

Dal 1922 al 1930 Morison collaborò a «The Fleuron» (1923-1930), la rivista che rappresenta il rinnovato interesse per la tipografia classica dopo la sua decadenza durante il XIX secolo. Stanley Morison affidò a Gill, nel 1925, il compito di disegnare per la Monotype Corporation un nuovo carattere tipografico con grazie, destinato a un vasto uso in editoria. Gill non aveva esperienza di incisore di caratteri tipografici, ma la scelta cadde su di lui proprio perché era un maestro nell'incisione di lettere su pietra, e pertanto, a differenza di un calligrafo abituato alla forma delle lettere che scaturisce dalla penna, disponeva di una sensibilità particolarmente accentuata per le forme incise,

per le lettere epigrafiche più che per quelle di uso librario. E nelle lettere epigrafiche le forme, in particolare nelle terminazioni, possiedono una nettezza e una misura del tutto particolari.

Morison chiese a Gill di disegnare un alfabeto con le forme che usava abitualmente per le iscrizioni su pietra. I disegni non furono affidati subito ai tecnici della Monotype per ricavarne le matrici da usare nella fusione meccanica dei caratteri, ma furono portati a Parigi da Charles Malin, un incisore di punzoni che lavorava ancora esclusivamente a mano secondo le antiche procedure. Malin realizzò, nel corpo 12 Didot, i punzoni delle lettere maiuscole e minuscole che saranno poi usati come modello per produrre le matrici Monotype del nuovo carattere.

Il programma di recupero dei migliori caratteri classici per renderli nuovamente disponibili alla nuova tecnologia aveva dimostrato che, nella produzione di quelli per la fonditrice Monotype, era preferibile partire dall'immagine stampata di un carattere o dal punzone originale anziché da un disegno, poiché il cambiamento di scala dal modello grande alla matrice per i corpi piccoli evidenziava i difetti del disegno. Il nuovo carattere fu usato per la prima volta per comporre un testo devozionale, *The Passion of Perpetua and Felicity*, e da questo prese il nome: Perpetua.

Beatrice Warde (1900-'69), americana, giunse a Londra nel 1925 dagli Stati Uniti con il marito Frederic Warde, chiamato da Morison alla Monotype. Qui collaborò a «The Fleuron» pubblicando un importante studio sul carattere di Garamond, firmato con uno pseudonimo maschile, Paul Beaujon. Nel 1927 divenne caporedattrice della rivista promozionale pubblicata dalla Monotype, «The Monotype Recorder», e in seguito fu responsabile della pubblicità per la stessa azienda. In tale veste si occupò

della promozione dei caratteri disegnati da Gill. Il suo legame con Gill fu duraturo e intimo, e Beatrice divenne sua modella per molti disegni e incisioni. Il 7 ottobre 1930, Beatrice Warde tenne una conferenza sulla natura della tipografia dal titolo *Printing should be invisible*, e negli stessi giorni Gill cominciò la stesura del suo saggio.

Qual era lo stato della tipografia in Inghilterra negli anni Venti del xx secolo?

Come l'introduzione della fotografia nella riproduzione delle immagini per la stampa aveva modificato lo stato dell'incisione su rame e della litografia, elevando queste tecniche al rango di tecniche artistiche, così la meccanizzazione della stampa e della composizione si apprestavano a modificare lo stato della composizione tipografica a mano con caratteri di fonderia e la stampa tipografica realizzata con il torchio a mano, che progressivamente diventano modalità di produzione 'd'arte'.

L'eredità di William Morris, con la rivalutazione delle qualità artigianali nel lavoro editoriale e del valore estetico del libro, volta a rivitalizzare i modelli originari della stampa tipografica delle origini, aveva suscitato nuovi stimoli di riflessione, che erano stati raccolti dalle *private presses*. Ma anche sul versante della produzione industriale e commerciale la necessità di confrontarsi con il passato e di riconsiderare la tradizione tipografica aveva fatto sorgere un vivace dibattito nel mondo della stampa.

La rivoluzione nelle modalità di produzione dei caratteri e nella composizione dei testi per la stampa, rappresentata dal diffondersi delle macchine Linotype e Monotype e dei pantografi per l'incisione dei punzoni, aveva prodotto una netta cesura rispetto al passato, comportando la necessità di definire nuovi caratteri adatti alle nuove tecnologie e di ridisegnare e adattare i caratteri tipografici antichi.

Tale esigenza tecnica comportava anche la necessità di considerare svariati aspetti estetici e formali, e rappresentava inoltre una formidabile opportunità: quella di rileggere criticamente la storia del carattere tipografico e decidere quali forme rivitalizzare e quali abbandonare.

Questo processo di cambiamento aveva il suo centro a Londra e ruotava intorno alla Monotype Corporation, la società produttrice di macchine per la composizione e di matrici per i caratteri tipografici. La persona incaricata dalla Monotype di definire un programma per la rifondazione della tipografia era Stanley Morison.

I principi fondamentali che governano quel processo di rinnovamento e rivalutazione della tradizione, vengono espressi dai protagonisti con uno straordinario sincronismo proprio nell'arco dei due anni che precedono l'uscita del saggio di Gill.

Nel 1929 Morison aveva riassunto le sue idee sulla tipografia in un breve saggio, ripubblicato in versione ridotta con il titolo *First Principles of Typography* nel settimo volume di «The Fleuron» (Cambridge, 1930). In questo testo Morison definiva la tipografia come «l'arte di disporre correttamente il materiale da stampa per scopi specifici, ossia l'arte di disporre le lettere, distribuire gli spazi e controllare i caratteri in modo tale da aiutare il lettore a una comprensione ottimale del testo. Essa è il mezzo per un fine essenzialmente utilitario e solo accidentalmente estetico, poiché di rado il godimento della forma è lo scopo principale del lettore».¹ La visione di Morison privilegia la ricerca della misura classica e la subordinazione degli elementi formali alla funzionalità della pagina stampata. Consapevole della dimensione industriale di massa dell'editoria, Morison si contrappone così sia alle bizzarrie che al modernismo (conviene ricordare che *Die Neue Typographie* di Jan Tschichold è del 1928).

Un punto di vista analogo viene espresso, attraverso

un'elegante metafora, da Beatrice Warde nella conferenza citata poc'anzi: come un calice trasparente di cristallo rivela nel modo migliore le qualità del vino che contiene, così la perfetta tipografia risulta assolutamente invisibile nel rivelare il testo. «La stampa richiede una disposizione mentale umile, in mancanza della quale molte tra le belle arti si dibattono tuttora in esperimenti manierati e sdolcinati. Non è affatto semplice o scontato realizzare una pagina trasparente. L'ostentazione volgare è due volte più facile della disciplina. Nel momento in cui comprendi che la brutta tipografia appare sempre evidente, sarai capace di catturare la bellezza, così come il saggio raggiunge la felicità mirando ad altro».

Con il *Saggio sulla tipografia* Gill aggiunge la sua voce a quella dei due amici, ampliando il discorso a una visione complessiva del mondo in cui viviamo; anzi, dei due mondi, quello dell'industria e quello dell'uomo, che compongono la società contemporanea.

Nel 1931 Eric Arthur Rowton Gill, nato il 22 febbraio 1882, ha quarantanove anni. È un artista riconosciuto e un personaggio pubblico eccentrico e controverso, che riassume in sé un insieme piuttosto anticonvenzionale di idealismo socialista e pragmatismo, di fervente fede cattolica e libertarismo sessuale, di vocazione all'isolamento monastico e spirito polemico.

Dal 1928 Gill vive nella campagna del Buckinghamshire, a Pigotts, in una fattoria trasformata in comunità familiare allargata che comprende, oltre alla moglie, due delle tre figlie con i rispettivi mariti e il figlio adottivo, tutti i nipoti e alcuni assistenti impiegati a diverso titolo. Qui la vita e il lavoro fluiscono senza cesure, secondo quella particolare idea di vita comunitaria di ispirazione cristiana che Gill aveva sempre cercato di realizzare dall'epoca della sua conversione al cattolicesimo. Nel 1907 aveva

lasciato Londra per trasferirsi a Ditchling, piccolo villaggio del Sussex; voleva abbandonare la città, organizzata esclusivamente in funzione del sistema industriale, e ritrovare nella campagna un ambiente più consono alla concentrazione e ai tempi necessari al suo lavoro.

Nel 1913, dopo la conversione, aveva acquistato una casa con un terreno agricolo fuori del villaggio per fondare una comunità autosufficiente, in cui l'umile lavoro quotidiano per produrre il cibo e il lavoro artistico si intrecciassero armoniosamente e con pari dignità. Diventa terziario dell'ordine di San Domenico. Nel periodo tra il 1924 e il 1928 si isola ulteriormente trasferendosi con la sua comunità familiare in un remoto ex monastero nel Galles, a Capel-y-fein (Cappella ad finem), per poi approdare finalmente a Pigotts.

Gill è l'incisore di iscrizioni su pietra più apprezzato nel suo paese, a capo di uno studio che si avvale della collaborazione a tempo pieno di parecchi assistenti. Attraverso lo studio delle iscrizioni, soprattutto romane e rinascimentali, matura una straordinaria sensibilità per le forme e una maestria artigianale impeccabile. Le iscrizioni incise su pietra rappresentano così la parte preponderante del suo lavoro fino al 1905; in seguito, Gill amplia progressivamente il campo della propria attività artistica dedicandosi a nuove tecniche e cimentandosi con nuovi materiali e nuovi temi figurativi.

Gill è anche scultore affermato. Nel 1909 arriva a scolpire nella pietra la figura umana e nel 1914, poco dopo la conversione al cattolicesimo, ottiene la prima commissione importante: i rilievi della *Via Crucis* per la cattedrale di Westminster. La sua scultura si colloca in una posizione isolata rispetto alle correnti principali dell'epoca. I suoi punti di riferimento formale sono i rilievi della cattedrale di Chartres e la scultura indiana, che a quel tempo era oggetto di riscoperta secondo una diversa prospettiva.

Gill è affascinato dalla sensualità e dalla straordinaria qualità dell'intaglio di quei modelli. Rifiutando ogni intermediazione tecnica tra l'autore e l'opera, egli si oppone alla pratica più diffusa nella scultura di allora, che prevedeva la modellazione in creta delle forme tradotta poi in pietra da scalpellini professionisti con metodi di riproduzione. Artigiano intransigente qual è, preferisce affrontare direttamente la materia con scalpello e martello. Nel 1931 Gill completa una commissione importante, il rilievo monumentale *Ariel e Prospero* per la Broadcasting House della BBC in Langham Place, a Londra. L'aspetto eccentrico fa di lui un personaggio noto anche al grande pubblico: mentre lavora alla sua opera, sull'impalcatura, indossa un ampio camice chiuso al collo, che non prevede pantaloni ed è stretto in vita da una cintura, a somiglianza della tonaca di un frate. Nei periodi di più acceso fervore socialista il suo abbigliamento era completato da sciarpa e calze rosse.

Nella *Autobiography*, pubblicata nel 1940, Gill scrive riferendosi alla scultura: «L'incisione di lettere, lavoro più di ogni altro grandioso! Che cosa c'è di meglio? Se non hai mai inciso lettere in un buon blocco di pietra, con martello e scalpello, non puoi saperlo. Questo nuovo lavoro [scolpire, n.d.t.] era identico, soltanto le lettere erano differenti: un nuovo alfabeto — le parole erano fatte di carne».

Questo approccio alla scultura caratterizzerà buona parte della generazione di artisti attivi in Gran Bretagna a partire da quell'epoca: Jacob Epstein (1880-1959), che Gill frequenta per diversi anni; Henry Moore, che nel 1928 fu tra i suoi assistenti per la realizzazione dei rilievi destinati ai nuovi uffici del London Underground; Barbara Hepworth. Tuttavia, Gill resta fedele alla rappresentazione della figura, non pare interessato alle forme astratte. Le forme astratte sulle quali lavora sono le lettere.

SAGGIO SULLA TIPOGRAFIA

IL TEMA

Tema di questo libro è la tipografia, e più precisamente la tipografia qual è determinata secondo le condizioni dell'anno 1931. È il periodo in cui sta volgendo al termine il conflitto tra l'industrializzazione e gli antichi metodi artigianali, che ha prodotto la confusa situazione del XIX secolo.

L'industrializzazione ha ormai conseguito una pressoché completa vittoria, ma le arti manuali non si sono estinte né possono essere facilmente soppiantate del tutto perché rispondono a una necessità intrinseca, permanente e ineliminabile della natura umana. (Una persona che trascorra l'intera giornata lavorativa al servizio di un'industria, nel tempo libero si occuperà pure di qualche cosa d'altro, foss'anche solo della sua cassetta di fiori sul davanzale).

I due mondi possono guardarsi a vicenda con chiarezza e senza recriminazioni, riconoscendo ciascuno i vantaggi dell'altro: la forza dell'industria, l'umanità dell'artigianato. Non c'è più spazio per alcuna confusione di intenti, né per incongruenze di metodi o ibridismi nella produzione; ciascuno dei due mondi può lasciare l'altro libero di agire nella propria sfera.

Non è affar nostro stabilire se il mondo industriale sia destinato a durare; certo è che l'artigianato esisterà sempre, come i poveri. E i due mondi sono ora nettamente separati. Soltanto l'imitazione 'in stile' e la fabbricazione artigianale riprodotta a macchina sono senz'altro destinate a estinguersi. Gli standard dell'artigianato sono un'assurdità per l'industria meccanizzata tanto quanto gli standard industriali lo sono per l'artigianato.

L'applicazione di tali principi al disegno delle lettere e alla produzione di libri è il compito specifico del presente saggio.

Questo saggio è stato scritto nel 1930, e ora che se ne chiede una nuova edizione più economica sembra opportuno riscriverne gran parte. Uno degli obiettivi principali dell'autore era di descrivere due mondi — quello dell'industrialismo e quello del lavoro umano — e definire i limiti di entrambi. Il fatto che tale obiettivo sia stato perseguito in modo solo approssimativo è tra i difetti principali del libro. Non è stato possibile correggere quel difetto, tuttavia il libro è stato emendato in molti piccoli particolari ed è stato aggiunto un nuovo capitolo.

Sei anni sono un periodo considerevole nella vita di un uomo e, se è vero che le battute che si fanno durante una cena appaiono il giorno dopo quanto mai sciocche, a maggior ragione l'entusiasmo del 1930 appare sciocco nel 1936. I due mondi sono ancora ben presenti; il mondo industriale procede nella sua diabolica direzione, ma il mondo umano è per sua natura indistruttibile. Eppure, la loro separazione è ancora più completa, e la sfera dell'artigianato ancora più ridotta.

Sembra oggi chiaramente definita, molto più di sei anni fa, la determinazione a fabbricare a macchina tutte le cose che ci sono necessarie e a organizzare l'industria manifatturiera in modo da occupare solo poche ore di lavoro al giorno. La stampa è ovviamente una delle cose necessarie, e realizzarla usando modalità non meccaniche appare sempre più assurdo. Perciò, una dopo l'altra, le arti manuali che un tempo costituivano l'identità culturale del lavoratore sono quasi completamente meccanizzate, e ormai soltanto attività come comporre musica, dipingere o tenere conferenze alla radio richiedono di fatto la responsabile maestria degli esseri umani che le praticano. Tutti gli altri lavoratori sono tagliati fuori da ogni considerazione che non sia economica. Già sei anni fa era possibile affermare queste cose, ma oggi molte più persone sono consapevoli di quanto siano vere. Dai giornali risul-

ta evidente che la gente comincia a rendersi chiaramente conto della situazione. La diffusa propaganda della riforma finanziaria prova da sola il grande cambiamento intervenuto nel pensiero comune. Ora tutti vedono che il Vecchio del Mare di Sindbad è un tiranno finanziario e non sociale.

Il mondo industriale può essere affondato dalla cattiva finanza e dalle guerre che la cattiva finanza fomenta, oppure, ma pare meno probabile, potrebbe sorgere un 'mondo nuovo' dove la produzione meccanizzata sia organizzata secondo un metodo logico. In entrambi i casi gli uomini continueranno a comunicare, ci sarà ancora bisogno della stampa, e gran parte di questo libro sarà ancora utile.

2. DISEGNO DELLE LETTERE

Le lettere sono segni che rappresentano suoni. I segni per i numeri e altri di tipo diverso (come il segno che indica il dollaro) possono essere inclusi in questo insieme per ragioni pratiche, benché non siano lettere in senso stretto (tranne i numeri greci e latini e le lettere usate nell'algebra).

Le lettere non sono immagini o raffigurazioni. I pittogrammi e i geroglifici non sono lettere come le intendiamo noi, e anche se è possibile che le nostre lettere, i nostri segni che rappresentano suoni, siano derivati dalla scrittura ideografica, tale origine è talmente offuscata e lontana nel tempo da non riguardarci più.

Le lettere non sono immagini o raffigurazioni. Sono più o meno forme astratte. Di qui la particolarissima attrazione che esercitano sul 'mistico babbeo' chiamato uomo. Più di molte altre cose, le lettere gli permettono di considerare la bellezza senza paura di ciò che il ministro dell'Interno può pensare o fare. Arte e morale sono mischiate inestricabilmente, ma l'arte di tracciare lettere è più libera da sofisticazioni della maggior parte delle arti; deriva da qui l'alta considerazione riservata alla calligrafia e all'epigrafia da un popolo razionale e di raffinata cultura come quello cinese. Fra i cinesi, la bella scrittura è apprezzata molto più di quanto non sia da noi la pittura e, forse, ha lo stesso prestigio che riserviamo a un buon marchingegno per far bollire il sapone.

È perciò motivo d'orgoglio il fatto che, malgrado la nostra esclusiva preoccupazione per le comodità materiali, abbiamo ereditato un alfabeto come quello romano, in massimo grado razionale e nobile. Ne è un buon esempio l'iscrizione alla base della colonna Traiana a Roma, di cui al Victoria and Albert Museum di Londra esiste un calco in gesso.

Per noi le lettere sono quelle dell'alfabeto romano e l'al-

fabeto romano è il nostro modello per la forma delle lettere. Qualsiasi uso ne facciano i greci, i tedeschi, i russi, i cecoslovacchi o altre genti, la lingua inglese si compone di lettere romane, e si può dire che tali lettere abbiano raggiunto una stabile caratterizzazione intorno al primo secolo dopo Cristo.

Anche se nel corso dei secoli sono state apportate innumerevoli variazioni ai particolari delle lettere romane, l'essenza non è cambiata. A millequattrocento anni di distanza dall'incisione della colonna Traiana, nella cappella di Enrico VII fu scolpita un'iscrizione che nessun cittadino romano avrebbe avuto difficoltà a leggere. Diciotto secoli dopo l'epoca di Traiano e quattro secoli dopo Enrico VII le lettere romane sono ancora tracciate quasi allo stesso modo (come ad esempio nel monumento all'Artiglieria presso Hyde Park Corner).

Se l'alfabeto romano è rimasto essenzialmente inalterato attraverso i secoli, consuetudini e modalità di lavoro sono invece profondamente cambiati. Al tempo dell'antica Roma, intorno all'anno 100 d.C., quando qualcuno pronunciava la parola 'lettere' probabilmente pensava subito al tipo di lettere che era abituato a vedere nelle iscrizioni pubbliche. Sebbene esistessero molti altri tipi di lettere (su tavolette cerate, su papiro ecc.), il tipo più comune di scrittura formale era l'iscrizione incisa su pietra. Di conseguenza, se un romano voleva tracciare le migliori lettere possibili, il modello di riferimento erano le iscrizioni su pietra. Senza stare a dire che questo strumento e questo materiale producono o portano naturalmente a realizzare queste forme. Semmai avrebbe detto: le lettere hanno precisamente queste forme, perciò, quale che sia lo strumento e il materiale da usare, dovrà imitare queste forme nei limiti in cui lo strumento e il materiale me lo consentiranno. Di questo genere è stato sempre il tipo di processo mentale seguito.

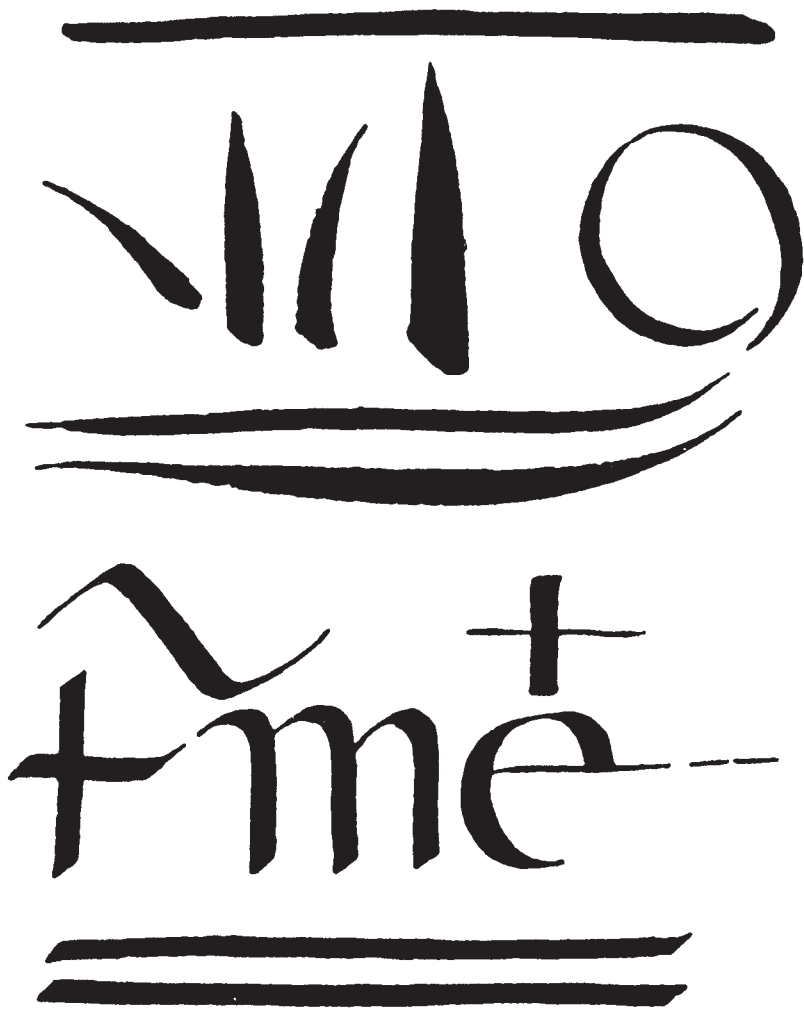


Figura 1. Tratti di pennello e tratti di penna. Un normale pennello tondo a punta tenuto verticale sul foglio produce per sua natura il tipo di tratti che si vedono nella parte superiore della figura. La parte inferiore mostra i tratti naturalmente prodotti da una penna a punta larga, ossia tratti larghi, tratti sottili e gradazioni dal largo al sottile. La riproduzione non intende mostrare forme buone o cattive, lettere buone o cattive, ma semplicemente le forme caratteristiche del pennello e della penna.

In materia di forma delle lettere, a comandare è la mente, non lo strumento o il supporto materiale. Non intendo con questo negare che strumenti e materiali abbiano esercitato una grande influenza sulla forma delle lettere. Ma quell'influenza è stata secondaria e in massima parte si è esercitata senza l'intenzione consapevole dell'artefice.

Se si ammette, come sembra giusto fare, che in epoca romana le iscrizioni pubbliche incise su pietra costituivano il modello principale per tutte le forme delle lettere, sarà facile riscontrare che quando i romani cominciarono a scrivere con una penna, su papiro o pergamena, la forma delle lettere imitava quella delle iscrizioni, ed è esattamente quello che constatiamo. Un buon esempio è rappresentato dal Virgilio della biblioteca di San Gallo, in Svizzera.¹ Una riproduzione in facsimile appare in *Palæographical Society's Publications*, serie I, vol. 2, tav. 208.

La scrittura a penna, anche in epoca tardoantica, come il IV secolo, mostra molto chiaramente che lo scrivano non pensava affatto di inventare 'forme adatte alla penna', ma si limitava a tracciare con la penna, nel modo migliore possibile, quella che considerava la normale forma delle lettere. In qualunque modo l'amanuense impugnasse la penna (col tratto largo che risultava in orizzontale oppure in verticale), non era distolto dalla sua principale occupazione. Non stava inventando lettere, ma tracciava forme già inventate.

L'influenza dello strumento usato era tuttavia notevole (fig. 1), e nel corso del tempo, con l'affermarsi della scrittura libraria e la relativa diminuzione delle iscrizioni, e poi l'accresciuta velocità nello scrivere e il dilagare di scritture scarabocchiate in tutta fretta, i lettori si abituarono a forme di lettere che, per quanto considerate normali lettere romane, erano in realtà molto diverse.

Scrivere la lettera A (fig. 2), con tre tratti di penna separati era così divenuto eccessivo per uno scrivano

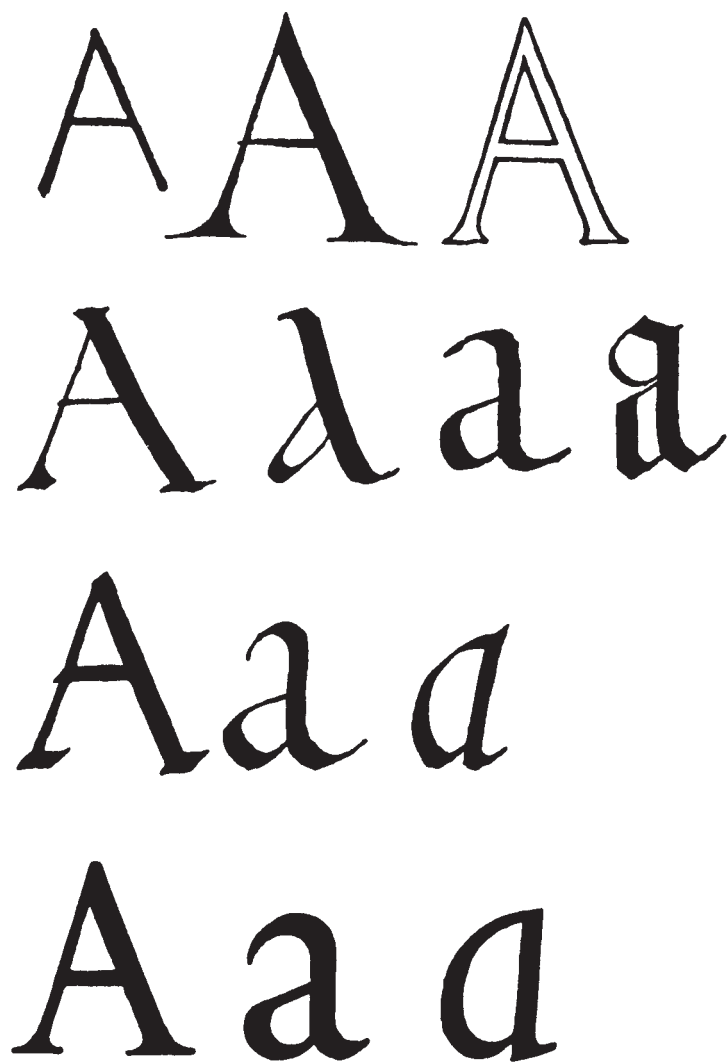


Figura 2. Da sinistra a destra, dall'alto al basso: 1, forma essenziale della A; 2, la stessa con le modulazioni canoniche di spessore e le grazie tracciate con il pennello; 3, la stessa forma incisa con lo scalpello; 4, sempre la stessa forma tracciata con tre tratti usando una penna a punta larga; 4-7, la A formata da due tratti nella sua evoluzione dal IV al XV secolo; 8-10, esempi del XVII secolo; 11-13, forme moderne, adatte all'uso tipografico.

frettoloso, e la A tracciata con due tratti divenne usuale. Entro il VII secolo questa forma si era ormai consolidata ed era riconoscibile come A quanto l'originaria forma romana a tre tratti.

Allo stesso modo, la forma delle grazie, che era facile da incidere su pietra (di fatto, il modo naturale per completare con eleganza un tratto inciso), diventava più difficoltosa se tracciata a penna. Per gli scrivani diventò così normale eliminare le grazie ogni volta che la loro presenza risultava superflua.

L'influenza dello strumento è forse meno evidente nelle epigrafi. L'incisione su pietra è un lavoro lento. Tuttavia, determinate forme sono più difficili da incidere di altre, per esempio là dove un tratto largo si collega a un altro secondo una certa angolazione, come nella lettera K. L'incisore di lettere evita istintivamente queste occorrenze.

Consideriamo, ancora, la lettera G. L'evoluzione della moderna g minuscola sembra dovuta soprattutto alla diffusione di forme tracciate in modo rapido, che a poco a poco diventano usuali (fig. 3). Ma non per questo lo scrivano pensa di inventare una nuova forma; intende solo tracciare, bene o male, la forma che gli è familiare.

Intorno al VI secolo si è ormai evoluta una forma di scrittura più adatta alla penna (cfr. British Museum, MS. Harley 1775). E il processo continuò fino alla scomparsa di ogni somiglianza con la forma romana originaria (cfr. British Museum, Add. MS. 24585).*

Non è mia intenzione descrivere nei particolari la storia di questo processo e le sue implicazioni tecniche ed economiche. Ma l'aspetto che qui interessa è che con qualsiasi strumento o materiale e in qualsiasi circostanza economica (di tempo e di spesa), l'artista, colui che tracciava le lettere, ha sempre ritenuto di tracciare forme già esistenti e non già d'inventarne di nuove. Perciò i lombardi, nel XIV secolo, non si misero a tavolino con l'intento d'inventare

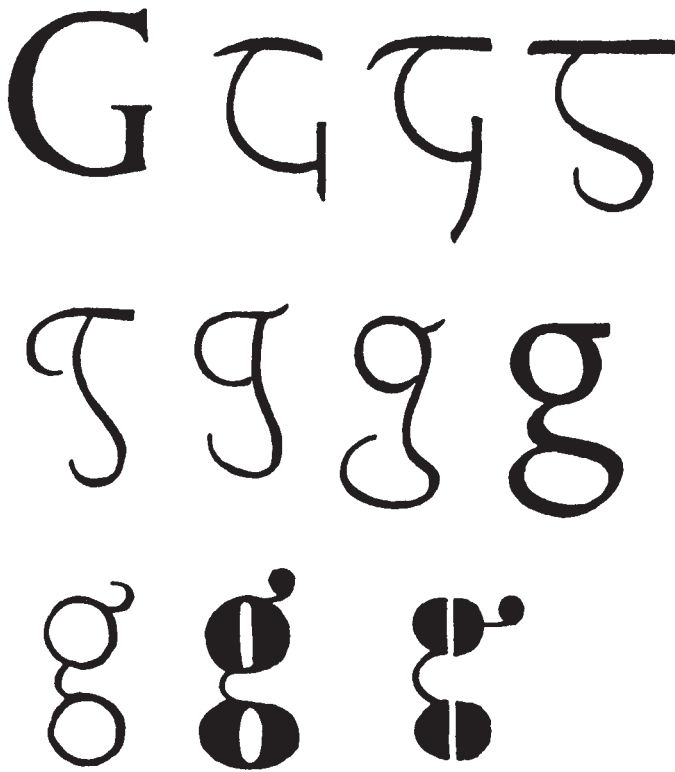


Figura 3. Da sinistra a destra, dall'alto al basso: 1-8: l'evoluzione della lettera g minuscola a partire dalla forma romana originaria. 9-11: comiche varianti moderne, più somiglianti a un paio di occhiali che al disegno delle lettere — anche se il loro autore afferma che «un paio di occhiali è piuttosto simile a una g», io direi invece che una g è piuttosto simile a un paio di occhiali.

le lettere 'lombarde'.² L'iscrizione senese al Victoria and Albert Museum, datata 1309, è semplicemente una versione su pietra delle lettere scritte a penna che erano ben familiari all'incisore. Gli incisori di lettere del XV secolo non hanno inventato il 'gotico': avevano il compito di incidere iscrizioni su pietra e lo fecero usando le normali

abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

Figura 4. Lettere gotiche di William Caslon. Questo carattere tipografico, come quelli di Gutenberg, Caxton & c., fu inciso a imitazione della scrittura nordeuropea in uso nel XV secolo. Ma sebbene il modello originale fosse scritto a mano, per i primi tipografi si trattava semplicemente dell'unica forma di scrittura a loro familiare, ossia la scrittura libraria.

forme conosciute nella loro epoca. Tali forme erano del tipo che noi definiamo forme 'da penna'. Ma a loro questo non interessava: si trattava semplicemente di lettere. E abbiamo visto che in epoca romana gli scrivani imitavano le lettere delle iscrizioni perché non ne esistevano altre: così, nel XV secolo, quando la forma più diffusa e comune era quella delle lettere scritte a penna, la situazione si rovescia e l'incisore copia i modelli dello scrivano; l'incisione su pietra diventa imitazione della scrittura a penna (con alcuni lievi aggiustamenti necessari lavorando su pietra), mentre nel IV secolo il libro manoscritto imita le epigrafi incise (con alcuni lievi aggiustamenti necessari usando la penna).

Oltre agli aspetti tecnici ed economici, la materia è resa complessa anche dalle differenze di temperamento e di mentalità dei singoli individui. Inoltre, l'intraprendenza fisica e spirituale che caratterizza la fine del XV secolo è accompagnata da un appassionato ritorno di interesse verso le antichità greche e romane e verso gli stili di scrittura più arrotondati e leggibili dei secoli IX e X. Tuttavia i primi tipografi non furono inventori di nuove



Figura 5. Il carattere di Subiaco. Questa versione moderna, incisa per la Ashendene Press di Londra, del carattere di Sweynheim e Pannartz del 1465, mostra il mutamento di stile dovuto all'influenza italiana.

forme per le lettere, non più di quanto lo fossero stati gli altri artigiani. I primi libri a stampa erano semplicemente imitazioni tipografiche della scrittura a penna, così come le coeve iscrizioni su pietra (fig. 4).

Le lettere sono lettere — la A è una A e la B è una B — e quella che noi chiamiamo A gotica era per Pynson⁵ semplicemente una A. La stampa iniziò nell'Europa settentrionale, dove le forme gotiche erano la norma. Ma il centro della cultura non era nel Nord. I tipografi tedeschi si spostarono verso il Sud. L'influenza della forma delle lettere italiane appare evidente nel carattere tipografico 'semigotico' o 'semiumanistico' di Sweynheim e Pannartz (fig. 5). Tranne che in Germania, le forme gotiche delle lettere furono per lo più abbandonate, e i tipografi italiani si dedicarono a disegnare forme tipografiche per la loro scrittura a penna arrotondata e aperta (fig. 6). Ancora una volta, non inventarono forme nuove, bensì formalizzarono le forme esistenti e le adattarono alle esigenze della fusione dei caratteri e della stampa.

Dato che il grosso del lavoro era stato fatto dai primi tipografi italiani, nei successivi secoli non si notano variazioni importanti alle forme tipografiche delle lettere romane. I cambiamenti che si verificarono non erano più

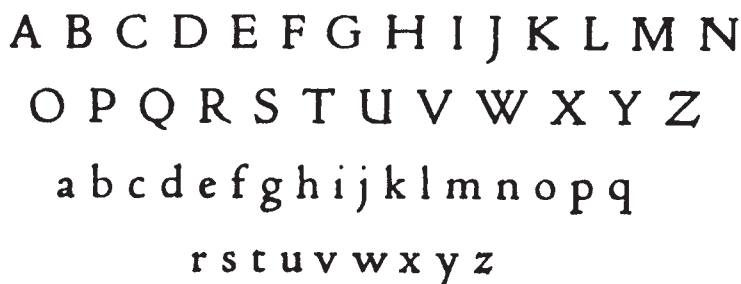


Figura 6. Il carattere di Jenson. Questa versione moderna del carattere di Nicolas Jenson del 1490 circa, incisa per la Cranach Presse di Weimar, mostra l'emancipazione raggiunta rispetto sia al gotico del Nord Europa sia alla scrittura a penna in generale. Da allora in poi, il disegno dei caratteri fu soprattutto opera degli incisori di punzoni che erano, appunto, incisori. Le lettere presentano ancora alcune reminiscenze della scrittura a penna, ma non ne sono più l'imitazione.

dovuti al condizionamento di strumenti come il bulino o la penna, ma alle diversità dell'indole nazionale e al commercio. Si dice per esempio che c'è qualcosa di prettamente inglese nel carattere Caslon (fig. 7) e, benché non ci sia nulla di prettamente italiano nel carattere Bodoni (fig. 8), è chiaro che definendolo il primo carattere tipografico moderno, notiamo in esso quel cambiamento di 'carattere' che associamo alla parola «modernità». Caratteri tipografici come quelli di William Caslon, di John Baskerville (fig. 9) o l'Old Style di Miller & Richard (fig. 10) non erano in grado di imporsi nella stampa commerciale del XIX secolo. L'uniformità di spessore, ovvero l'assenza di un contrasto forte fra i tratti più spessi e i tratti più sottili di caratteri come quelli di Jenson e di Aldo Manuzio, li rende inadatti a una lettura molto rapida. Le esigenze del commercio e soprattutto quelle della stampa dei quotidiani diedero grande impulso ai caratteri tipografici 'moderni'. Il carattere 'moderno' divenne il carattere comune e ogni cosa si conformò a esso. Gli incisori di lettere del XIX secolo,

3. TIPOGRAFIA

Uno dei propositi più entusiasmanti che possano occupare la mente di un disegnatore di lettere è l'invenzione di un alfabeto davvero logico e coerente, che abbia un segno ben diversificato per ogni suono. Una questione che riguarda particolarmente la lingua inglese, perché le lettere che usiamo simboleggiano solo in modo inadeguato i suoni della nostra lingua. Abbiamo bisogno di molte nuove lettere e di una ridefinizione di quelle esistenti. Ma questo entusiastico intento non ha alcun valore pratico per il tipografo: dobbiamo usare gli alfabeti che abbiamo a disposizione e servircene, in tutto e per tutto, per come li abbiamo ereditati.

In primo luogo, abbiamo l'ALFABETO ROMANO di lettere MAIUSCOLE (cassa alta), e poi l'alfabeto che i tipografi chiamano ROMANO MINUSCOLO (cassa bassa), che è un alfabeto a sé, per quanto derivato dal primo. Come terzo abbiamo il cosiddetto alfabeto CORSIVO, anch'esso derivato dal maiuscolo ma per un percorso diverso. Sono questi i tre alfabeti di uso comune in Inghilterra.

Ce ne sono altri? Si può sostenere pure che ce ne sono parecchi altri, per esempio l'alfabeto gotico o il cosiddetto 'lombardo', ma si tratta di sopravvivenze isolate, e ben pochi sarebbero in grado di usarne uno nella sua interezza senza il riferimento di qualche libro antico. Per quanto riguarda l'inglese moderno, maiuscolo, minuscolo e corsivo, sono tre alfabeti distinti, e costituiscono la nostra 'moneta corrente'. Ma anche se ci sono familiari, le differenze essenziali che li distinguono non sono sempre evidenti. Non è questione di inclinazione o di grazie o di spessori grossi e sottili. Tali caratteristiche, benché siano di solito associate con un alfabeto o un altro, non costituiscono elementi fondamentali di distinzione.



Figura 23. La riga superiore è formata di lettere romane minuscole, quella inferiore di lettere corsive.

Una A maiuscola romana non cessa di essere tale se è inclinata da un lato o dall'altro, se è scritta con tratti più spessi o più sottili o se ha o meno le grazie; e lo stesso vale per il minuscolo e per il corsivo (fig. 22).

Le differenze essenziali sono ovviamente nella forma stessa delle lettere. Queste lettere, a b d e f g h k l m n q r t u y, non sono forme del maiuscolo romano, ed è tutto ciò che se ne può dire. Le lettere che compaiono nella riga inferiore della figura 23 non sono né maiuscole né minuscole. La conclusione è evidente: esiste un alfabeto completo di lettere maiuscole, mentre il minuscolo prende a prestito dieci lettere dal maiuscolo e il corsivo ne prende dieci dal maiuscolo e dodici dal minuscolo. La figura 24 mostra i tre alfabeti completi, e appare chiaramente che C I J P S V W X Z sono comuni a tutti e tre, che b d h k l m n



Figura 24. Differenze e similitudini fra i tre alfabeti di uso corrente. Si noti: la curva della coda della y corsiva è dovuta all'esuberanza e non alla necessità.

q r t u y sono comuni al minuscolo e al corsivo, che A B D E F G H K L M N Q R T U Y sono sempre maiuscole e che a e f g sono sempre minuscole.

È, questa, una esatta schematizzazione delle differenze fondamentali che distinguono i tre alfabeti, ma ci sono anche altre differenze, basate sulla consuetudine, che risultano essere altrettanto importanti. È normale che le lettere maiuscole siano verticali. È normale che le minuscole siano più piccole delle maiuscole quando le due forme sono usate insieme; è normale che il corsivo sia



Figura 25. Le lettere maiuscole, le minuscole romane e il corsivo, con le loro consuete, essenziali differenze.

più stretto del minuscolo, inclinato verso destra e caratterizzato da alcuni particolari che ricordano la scrittura corsiva a mano da cui queste forme derivano. La figura 25 mostra i tre alfabeti evidenziando le loro differenze essenziali e quelle dovute all'uso.

A rigore, non esiste un alfabeto di maiuscole corsive, e quando si usa un corsivo verticale o quasi verticale, le normali maiuscole romane diritte vi si adattano perfettamente. Ma i corsivi vengono solitamente disegnati con notevole inclinazione e dinamismo di tratto, e sono state disegnate di conseguenza anche molte serie di lettere maiuscole inclinate e quasi corsive da utilizzare insieme. Questa pratica è però stata condotta all'eccesso; l'inclina-

zione dei corsivi e la loro stessa corsività sono diventate esagerate. Senza più incisori di punzoni con una specifica sensibilità per il disegno di caratteri, e con un'incisione dei punzoni quasi interamente fatta a macchina, la soluzione più semplice è un corsivo meno corsivo e più dritto, con normali maiuscole non inclinate. Anche con un corsivo quasi verticale la semplice presenza delle lettere *a* e *f g* corsive modifica l'intero carattere della pagina e, con una proporzione un po' più stretta e una minore inclinazione, l'effetto è abbastanza diverso rispetto a quello di una pagina in minuscolo romano.

La pratica comune di usare il corsivo per enfatizzare singole parole potrebbe essere sostituita dall'uso del normale minuscolo con spazi tra le lettere (*s p a z i a t o*). Il corsivo va bene per le citazioni e le note a piè di pagina e per i libri a cui sembra convenire uno stile più leggero e informale. In un libro stampato in corsivo si possono benissimo usare le maiuscole romane, ma se si scelgono le maiuscole inclinate, queste andrebbero usate solo come iniziali; funzionano abbastanza bene con il corsivo minuscolo, ma non insieme alle proprie simili [ossia alla composizione in tutto maiuscolo, *n.d.r.*].

Abbiamo dunque a disposizione tre alfabeti, che sono la principale dotazione dello stampatore; tutti gli altri tipi di lettere fanno parte delle lettere di fantasia, utili in misura inversamente proporzionale all'importanza e all'entità della produzione. La tipografia dovrà essere tanto più austera, impersonale e normale quanto più è serio il genere dei libri che si stampano e ampio il pubblico a cui ci si rivolge. Ma non si può definire serio un libro solo perché ha successo di vendita, né si può definire di grande interesse quello semplicemente destinato alla massa dei proletari costretti a darsi un'educazione. Un libro serio è buono di per sé, secondo standard di qualità stabiliti da una riconosciuta autorità, e un libro di grande

EXPLICIT



AN ESSAY ON TYPOGRAPHY

THE THEME

The theme of this book is Typography, and Typography as it is affected by the conditions of the year 1931. The conflict between industrialism & the ancient methods of handicraftsmen which resulted in the middle of the 19th century is now coming to its term.

But tho' industrialism has now won an almost complete victory, the handicrafts are not killed, & they cannot be quite killed because they meet an inherent, indestructible, permanent need in human nature. (Even if a man's whole day be spent as a servant of an industrial concern, in his spare time he will make something, if only a window box flower garden).

The two worlds can see one another distinctly and without recrimination, both recognising what is good in the other — the power of industrialism, the humanity of craftsmanship. No longer is there any excuse for confusion of aim, inconsistency of methods or hybridism in production; each world can leave the other free in its own sphere.

Whether or no industrialism has 'come to stay' is not our affair, but certainly craftsmanship will be always with us — like the poor. And the two worlds are now absolutely distinct. The imitation 'period work' and the imitation handicrafts merchants alone are certainly doomed. Handicrafts standards are as absurd for mechanised industry as machine standards are absurd for the craftsman.

The application of these principles to the making of letters and the making of books is the special business of this book.

This book was written in 1930, and now that a second and cheaper edition is called for it seems desirable to re-write a great part of it. It was one of the author's chief objects to describe two worlds — that of industrialism and that of the human workman — & to define their limits. It is one of the book's chief faults that that object was but imperfectly remembered. It has not been possible to correct this, but the book has been amended in many small particulars and a chapter added.

Six years is a considerable time in human life, and if it be true that the witty remarks one makes at a dinner party seem peculiarly foolish the next morning, how much more does the enthusiasm of 1930 appear foolish in 1936. The two worlds are still with us; the industrial world continuing in its diabolical direction, the humane world indestructible by its very nature. But the divorce between them is even more complete, and the sphere of the handicraftsman even more curtailed.

The determination to have all necessary things made by machinery, & to organise machine industry in such a way as to have only a few hour's work per day is now much more clearly defined than it was even six years ago. And printing is one of the obviously necessary things, & to do it in any other way than by machinery appears more and more absurd. Thus one after the other the crafts, which were formerly the workman's means to culture, are being mechanised more or less completely, & now only such things as musical composition & painting pictures & giving lectures on the wireless, demand the actual responsible skill of the human being who does them. All other workmen are released from any other considerations but economic ones. It was possible to say these things six years ago; but today many more people are conscious of their truth. The newspapers are full of evidences that people are beginning to see the issue clearly. The widespread propaganda of financial reform is alone evidence of a great change in people's minds. They see now very clearly that the old man of the sea is a financial rather than a social tyrant.

The industrial world may be wrecked by its bad finance and the wars which bad finance foments, or, as seems less likely, a brave new world of logically organised machine production may be achieved. In either case human communications will continue, printing will still be called for, & much in this book may still be useful.

3. TYPOGRAPHY

One of the most alluring enthusiasms that can occupy the mind of the letterer is that of inventing a really logical and consistent alphabet having a distinct sign for every distinct sound. This is especially the case for English speaking people; for the letters we use only inadequately symbolise the sounds of our language. We need many new letters and a revaluation of existing ones. But this enthusiasm has no practical value for the typographer; we must take the alphabets we have got, and we must take these alphabets in all essentials as we have inherited them.

First of all, then, we have the ROMAN ALPHABET of CAPITAL letters (upper-case), and second the alphabet which printers call ROMAN LOWER-CASE. The latter, tho' derived from the capitals, is a distinct alphabet. Third we have the alphabet called ITALIC, also derived from the capitals but through different channels. These are the three alphabets in common use for the English people.

Are there no others? It might be held that there are several; there are, for example, the alphabet called Black Letter, and that called Lombardic. But these are only partial survivals, & very few people could, without reference to ancient books, write down even a complete alphabet of either.

As far as we are concerned in modern England, Roman capitals, lower-case and italics are three different alphabets, and all are current 'coin'. But however familiar we are with them, their essential differences are not always easily discovered. It is not a matter of slope or of serifs or of thickness or thinness. These qualities, though one or other of them may be commonly associated with one alphabet more than another, are not essential marks of difference. A Roman capital A does not cease to be a Roman capital A because it is sloped backwards or forwards, because it is made thicker or thinner, or because serifs are added or omitted; and the same applies to lower-case and italics (see figure 22).

The essential differences are obviously between the forms of the

letters. The following letters, a b d e f g h k l m n q r t u and y, are not Roman capitals, & that is all about it. The letters shown in the lower line of fig. 23 are neither capitals nor lower-case. The conclusion is obvious; there is a complete alphabet of capital letters, but the lower-case takes 10 letters from the capital alphabet, & the italic takes 10 from the capitals and 12 from the lower-case. Figure 24 shows the three alphabets completed, & it will be seen that C I J O P S V W X and Z are common to all three, that b d h k l m n q r t u and y are common to lower-case and italics; that A B D E F G H K L M N Q R T U and Y are always capitals; & that a e f and g are always lower-case.

But tho' this is a true account of the essential differences between the three alphabets, there are customary differences which seem almost as important. It is customary to make Roman capitals upright. It is customary to make lower-case smaller than capitals when the two are used together; and it is customary to make italics narrower than lower-case, sloping towards the right and with certain details reminiscent of the cursive handwriting from which they are derived. Fig. 25 shows the three alphabets with their customary as well as their essential differences.

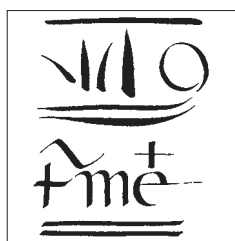
Properly speaking there is no such thing as an alphabet of italic capitals, and where upright or nearly upright italics are used ordinary upright Roman capitals go perfectly well with them. But as italics are commonly made with a considerable slope & cursive freedom, various sorts of sloping & quasi-cursive Roman capitals have been designed to match. This practice has, however, been carried to excess; the slope of italics and their cursiveness have been much overdone. In the absence of punch-cutters with any personal sensibility as letter designers, with punch-cutting almost entirely done by machine, the obvious remedy is a much more nearly upright & noncursive italic, & for capitals the ordinary upright Roman. Even with a nearly upright italic, the mere presence of the italic *a e f* and *g* alters the whole character of a page, & with a slight narrowness as well as a slight slope, the effect is quite different from that of a page of lower-case.

The common practice of using italics to emphasise single words

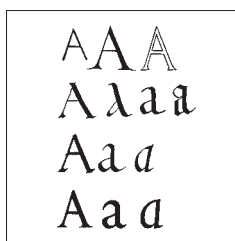
might be abandoned in favour of the use of the ordinary lower-case with spaces between the letters (letter-spaced). The proper use of italics is for quotations & foot-notes, & for books in which it is or seems desirable to use a lighter & less formal style of letter. In a book printed in italics upright capitals may well be used, but if sloping capitals be used they should only be used as initials — they go well enough with italic lower-case, but they do not go with one another.

We have, then, the three alphabets, & these are the printer's main outfit; all other sorts of letters are in the nature of fancy letters, useful in inverse proportion to the importance and quantity of his output. The more serious the class of books he prints, the wider the public to whom he appeals, so much the more solemn and impersonal and normal will be & should be his typography. But he will not call that book serious which is merely widely bought, & he will not call that a wide appeal which is made simply to a mob of forcibly educated proletarians. A serious book is one which is good in itself according to standards of goodness set by infallible authority, and a wide appeal is one made to intelligent people of all times and nations.

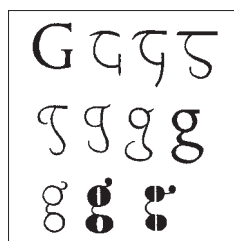
The invention of printing and the breakdown of the medieval world happened at the same time; and that breakdown, tho' hastened by corruption in the Church, was chiefly caused by the recrudescence of a commercialism which had not had a proper chance since the time of the Romans. The invention of double-entry book-keeping also happened about the same time, and though, as with modern mechanical invention, the work was done by men of brains rather than men of business, it was the latter who gained the chief advantage. Printing, a cheaper method of reproducing books than handwriting, came therefore just at the right moment. Since its first fine careless rapture, and in spite of the genuinely disinterested efforts of ecclesiastical presses, University presses & the work of many notable individual printers & type-founders, the history of printing has been the history of its commercial exploitation. As is natural with men of business, the worse appears the better reason. Financial success is, rightly, their only aim, and technical perfection the only criterion they know how to apply to their works.



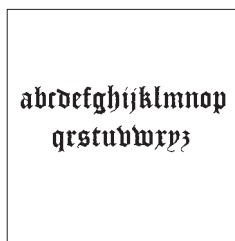
1



2



3



4

Figure 1 shows brush strokes and pen strokes. An ordinary pointed brush held vertically to the paper will of its nature make the strokes shown in the upper part of the figure. The lower part shows the strokes naturally produced by a broad pen, that is thick strokes, thin strokes, and gradations from thick to thin. The engraving is facsimile, & is given to show not good forms or bad, good letters or bad, but simply the forms characteristic of the brush and pen.

Figure 2 reading in the customary order, shows (1) the essential form of A. (2) the same with the customary thick and thin strokes and serifs as made with a brush; (3) the same as incised with a chisel; (4) the same made with a broad pen, three strokes; (4-7) the two-stroke A, as developed between the fourth and fifteenth centuries; (8-10) sixteenth century writing; (11-13) modern forms of the same, suitable for type.

Figure 3 (1-8) shows the evolution of the lower-case g from the Roman original. 9-11 are comic modern varieties having more relation to pairs of spectacles than to lettering - as though the designer had said: A pair of spectacles is rather like a g; I will make a g rather like a pair of spectacles.

Figure 4 Caslon's Black Letter. This type, like that of Gutenberg, Caxton, & c., was cut in imitation of fifteenth century northern European handwriting. But though the original was handwriting it was for the first printers simply lettering — the only lettering with which they were familiar, book-lettering.

NOTA DELL' EDITORE

Il *Saggio sulla tipografia* è il più importante contributo teorico di Eric Gill su questa materia, un testo tuttora essenziale per chiunque si avvicini all'arte delle lettere, alla loro forma e funzione. È un'opera che rispecchia esemplarmente il carattere dell'autore, la sua intelligenza irriverente e pragmatica, rivolta alle cose dell'anima ma anche al concreto operare dell'uomo, alla sua condizione nella società industriale, alla dicotomia creatasi tra lavoro artigianale e industrialismo, tra la mano e la macchina, tra lo spirito e l'industria. Proprio come i caratteri di cui ci parla, riesce a *fondere* perfettamente le pagine di natura puramente tecnica con quelle dedicate a riflessioni di natura sociale e universale, e alla 'necessità' del concetto di bellezza («... sono piacevoli alla vista le cose che appaiono il più possibile perfette nel loro adattarsi alla funzione...»).

Un lavoro nel quale Gill si esprime a tutto tondo: ne è infatti l'autore, il tipografo, il progettista grafico e, con René Hague, lo stampatore. Scritto nel 1931, il libro fu progettato, composto e stampato in quello stesso anno, per conto della casa editrice Sheed & Ward di Londra, presso la Hague & Gill press, la stamperia che Gill aveva fondato a Pigotts insieme al genero René Hague. L'edizione testimonia il primo utilizzo tipografico del nuovo carattere disegnato da Gill nel 1930, il Joanna, di cui però non era ancora definito il corsivo. La sovraccoperta è invece composta in Gill Sans, il celebre carattere senza grazie realizzato nel 1927.

Gill rivide e completò il saggio negli anni successivi; la seconda e definitiva edizione uscì nel 1936, sempre progettata, composta e stampata presso la Hague & Gill per Sheed & Ward, ma con notevoli cambiamenti, anche

tipografici, rispetto alla prima edizione: un formato più piccolo, simile ai moderni tascabili; margini ridotti, con l'aggiunta di titoli correnti; lo scioglimento delle abbreviature, così che il testo appare come un non giustificato più convenzionale. Per il testo fu utilizzato ancora il carattere Joanna, tondo e corsivo, nel frattempo disegnato da Gill e inciso dalla H. W. Caslon e Co. Ltd.

Le edizioni successive tennero a modello l'edizione del 1936, come ad esempio quella londinese di Lund Humphries del 1988 e quella pubblicata a Boston da David R. Godine del 1993, che dell'edizione del 1936 sono una copia fotolitografica.

La prima edizione italiana è stata pubblicata a Milano da Sylvestre Bonnard nel 2005, con traduzione e introduzione di Lucio Passerini, e interamente composta in Perpetua, altro celebre carattere da testo disegnato da Eric Gill.

La presente edizione è la seconda italiana, rivista e accompagnata dal testo originale inglese ripreso dall'edizione Godine del 1993, e dall'introduzione di Lucio Passerini. Il progetto grafico, pur completamente diverso dalle precedenti edizioni per formato e gabbia tipografica, richiama le idee e l'esempio di Eric Gill: un testo non giustificato che pone in relazione caratteri con e senza grazie (idea che prefigurava le famiglie di caratteri usciti a partire dagli anni Novanta del secolo scorso in entrambe le versioni). Il testo italiano è stato composto in Joanna Nova Book e *Italic* corpo 11 nella nuova versione digitale disegnata da Ben Jones; per i titoli si è utilizzato il Gill Sans Nova medium corpo 12 nella versione digitale di George Ryan, entrambi pubblicati dalla Monotype nel 2015. Il testo originale inglese è invece stato composto interamente in Gill Sans Nova Book, corpo 10,5.

COLOPHON

Saggio sulla tipografia di Eric Gill, è stato progettato e impaginato da Elsa Zaupa, Alessandro Corubolo e Giuseppe Cantele, e tirato in 750 copie su carta Lux Cream avorio delle cartiere Stora Enso.

Stampato in Italia, per conto di Ronzani Editore, da Paolo Galvani — Stamperia S.r.l., Lazise (Verona) nel mese di marzo 2019.

Crediti fotografici:

© National Portrait Gallery — London
per il ritratto di Eric Gill (opera di Howard Coster, 1928),
pubblicato nel controfrontespizio.

La Ronzani Editore

Società editrice: Giuseppe Cantele, Giovanna Cantele,
Alberto Casarotto, Andrea Cortese, Fabio Cortese,
Dario Dal Ferro, Lara Facci, Giuseppe La Scala,
Romina Manzardo, Giovanni Stefano Messuri,
Francesco Motterle, Claudio Rizzato, Pierantonio Rizzato.

Redazione: Giuseppe Cantele, Paolo Carta, Marco Cavalli,
Giorgio Cedolin, Alessandro Corubolo, Maria Gregorio,
Luisa Maistrello, Giovanni Stefano Messuri, Claudio Rizzato,
Giovanni Turria, Matteo Vercesi, Franco Zabagli, Elsa Zaupa.

