

Jan Tschichold
La forma del libro

Ronzani Editore

Storia e culture del libro

Typographica 6

Jan Tschichold

La forma del libro

venticinque risposte sul libro
e la tipografia

Ronzani

Jan Tschichold

Titolo originale: *Ausgewählte Aufsätze
über Fragen der Gestalt des Buches
und der Typographie*

Birkhäuser Verlag, Basel

Traduzione di Lucio Passerini

Seconda edizione italiana

a cura di Giuseppe Cantele e Franco Zabagli

Tavole di Sergio Decimo Cantele

Copyright 2022 Ronzani S.r.l.

Tutti i diritti riservati

www.ronzanieditore.it | info@ronzanieditore.it

ISBN 978-88-949111-47-3

Indice

Jan Tschichold, ovvero l'elaborazione puntuale della tradizione, di Lucio Passerini	7
1. Argilla tra le mani di un vasaio (1949)	17
2. Arti grafiche e progettazione del libro	23
3. Sulla tipografia (1952)	27
4. L'importanza della tradizione in tipografia (1966)	43
5. Tipografia simmetrica o asimmetrica? (1965)	55
6. Il rapporto coerente tra formato della pagina e area del testo (1962)	59
7. La tipografia e il frontespizio tradizionale (1958)	93
8. Regole dell'editore per il compositore (1937)	127
9. Quali caratteristiche deve avere uno specimen (1950)	131
10. Conseguenze della composizione compatta (1956)	135
11. Perché l'inizio dei paragrafi deve avere un rientro (1950)	139
12. L'uso del corsivo, del maiuscoletto e delle virgolette nei libri e nelle riviste scientifiche (1964)	145
13. Sull'interlinea (1940)	157
14. Comporre i numeri esponenti e le note a piè di pagina (1975)	163
15. I puntini di sospensione (1957)	171
16. Trattini e lineette (1975)	175
17. Orfani e vedove (1951)	179

18. La progettazione della struttura tipografica dei libri illustrati (1946)	183
19. Le segnature	203
20. Capitelli, tagli colorati, sguardie e nastri segnapagina (1975)	209
21. La tipografia del dorso nei libri e nelle riviste	217
22. Sovraccoperta e fascetta (1946)	221
23. Dei libri troppo larghi, troppo grandi o quadrati (1975)	227
24. La carta da stampa: bianca o colorata? (1951)	231
25. Dieci errori fondamentali nella produzione di libri (1975)	239

Jan Tschichold,
ovvero
l'elaborazione puntuale della tradizione
di Lucio Passerini

Il libro è un oggetto molto familiare e senza dubbio amato da chi si trovi a leggere queste pagine.

Questo in particolare, oggi nuovamente proposto al pubblico italiano a diciannove anni di distanza dalla precedente edizione, può essere considerato una sorta di guida rivolta a chi intende percorrere il cammino che conduce dal testo al libro.

Il cammino che porta dalla dimensione lineare della lingua – costituita da una successione di suoni, parole, frasi – alla dimensione grafica della pagina stampata, sulla quale gli elementi del testo devono essere organizzati secondo una configurazione spaziale che permetta al lettore di accostarsi al pensiero dell'autore nel modo migliore.

Attraverso la sequenza dei brevi capitoli che costituiscono il volume, l'autore ci invita a concentrare l'attenzione su temi specifici, da addetti ai lavori. Ci insegna a notare dettagli apparentemente secondari o insignificanti, e apprezzarne importanza e valore estetico. Ci esorta a prendere in seria considerazione aspetti legati all'esperienza del leggere che sovente il lettore, concentrato sulla comprensione del testo, trascura.

La forma del libro è anche un galateo, un sistema coerente di regole presentate con argomentazioni ragionevoli e convincenti che ci aiutano a orientare i nostri passi in una affascinante e fuggevole materia: la tipografia.

La tipografia permette di definire la sintassi visiva del testo, questa arte entra in gioco quando un testo passa dalla dimensione privata a quella pubblica. Dalla minuta alla bella copia, si sarebbe detto una volta.

L'autore, Jan Tschichold (Leipzig, 1902–Locarno, 1974), considerato unanimemente tra le massime voci della tipografia del Novecento in Occidente, ha avuto la sua formazione tecnico-professionale nella città natale, eminente centro europeo dell'arte della stampa e del libro, in una stagione, gli anni Venti del Novecento, estremamente ricca di energie, idee nuove e volontà di rinnovare i linguaggi delle arti. Sono gli anni del Bauhaus, delle avanguardie artistiche, della Rivoluzione russa. In questi anni di formazione Tschichold abbraccia la frenesia per il rinnovamento, arriva a mutare il proprio nome, adottandone la versione russa, Iwan, come marchio visibile di adesione a questo clima intellettuale. Segna il suo esordio nel mondo delle arti grafiche con un gesto radicale e utopistico: pubblica, nel 1925, come inserto per una rivista professionale, un fascicolo intitolato *Elementare typographie* che, alla maniera dei manifesti programmatici delle avanguardie artistiche, enuncia i nuovi principi di riferimento dell'arte nera. All'età di 23 anni Tschichold sale in cattedra per dettare a tutti i colleghi tipografi nuove linee guida. È un giovane professionista che affronta il tema con

una visione ampia e integralista, definisce alcune linee guida drastiche: abbasso la simmetria, abbasso illustrazione e decorazione, viva la sintesi funzionale e i caratteri moderni. Nel 1928 articola in modo più ampio il proprio credo con un saggio più corposo: *Die neue typographie* (sottotitolo: un manuale per i creatori contemporanei).

L'insofferenza nei confronti del 'vecchio', un tema chiave per tante avanguardie, è rivolta principalmente alla tipografia ottocentesca, sovente ridondante e pretenziosa. Negli anni seguenti, approfondendo lo studio della materia – la storia del libro e dell'espressione grafica – Tschichold si rende conto che la tipografia del passato non è solo un ingombrante pezzo da museo, non può essere ridotta in modo semplicistico al cliché della simmetria. Tanti libri vecchi di secoli sono capolavori e presentano meravigliose soluzioni progettuali. Molti principi auspicati per la nuova tipografia si possono ritrovare già in opera in tanti libri antichi.

Lo studio analitico del libro antico, manoscritto e a stampa, alla luce di grande competenza tecnica e sensibilità progettuale, costituisce il patrimonio di conoscenze alla base della visione che l'autore matura negli anni successivi e fissa attraverso i saggi qui raccolti, scritti nell'arco di quasi tre decenni.

Questo cambiamento contraddice solo in apparenza la sua precedente stagione radicale. Nella sua seconda fase, definita a volte 'neoclassica', la chiarezza di visione nella costruzione della pagina

e la capacità di evitare ogni ridondanza rimangono per Tschichold i punti di riferimento principali. Così come la consapevolezza che la visione del mondo determini la pratica professionale.

Sono numerose e particolarmente interessanti le suggestioni che questi saggi ci offrono. Attraverso lo studio dei metodi adottati già in epoca medievale per definire posizione e dimensione dello specchio di scrittura sulla pagina, Tschichold dimostra come il problema fosse affrontato con 'naturale' eleganza definendo criteri per la suddivisione dello spazio e la composizione che partivano dalle caratteristiche e dalle misure dei supporti usati, la pergamena e poi la carta.

Nota come, prima dell'adozione del sistema metrico decimale, le proporzioni venissero calcolate attraverso criteri numerici e geometrici a prescindere da unità di misura astratte.

Come, nell'ambito della tipografia, sia costume ragionare su base dodici (la tipografia ha sviluppato un sistema di misurazione proprio) e ciò permette di costruire scale di proporzione senza ricorrere a numeri decimali.

A proposito della simmetria, si evidenzia come la simmetria centrale riduca la possibilità di articolare il testo dato che si basa su un unico asse verticale di riferimento. I parametri di variabilità che si possono associare al testo sono limitati: il disegno dei caratteri, la loro dimensione, lo spazio tra le lettere, lo spazio tra le linee di testo.

Una disposizione asimmetrica del testo implica invece la definizione di una serie di suddivisioni verticali e orizzontali dalle pagine che le rendono molto più articolate e duttili, suggerendo allineamenti, articolando le pagine in blocchi distinti, rendendo funzionale l'uso dello spazio bianco, del contrasto, del colore.

Tschichold ci insegna che nella tipografia l'originalità non sta nello scarto eclatante e arbitrario dalla regola, ma piuttosto nell'elaborazione puntuale della tradizione.

La visione e il tocco dell'artefice del libro guidano il suo lavoro ma non devono apparire preponderanti. È una logica purista, non vede il libro come merce tra altre merci, bensì uno scrigno discreto, pronto a mostrare i propri tesori agli occhi di chi lo sceglie. Conta anche la consapevolezza che ogni nuovo libro diventerà parte di un insieme nobile che include tanti capolavori del passato e ciò rappresenta per il tipografo una responsabilità che merita attenzione e controllo al massimo grado.

La tipografia è disegno. Il suo compito consiste nel definire la configurazione visiva più consona a un testo sulla singola pagina e nella successione delle pagine di un libro. Il problema da risolvere è individuare criteri non arbitrari adatti a integrare le condizioni materiali della produzione (carte, inchiostri, stampa) e quelle teoriche associate al testo. Un compito che incrocia esigenze di semplicità e complessità. Il fascino di tutto ciò sta nel rapporto

sempre teso e dinamico, nell'equilibrio tra il dettaglio e l'insieme, nel gioco sofisticato del mostrare e celare: una sofisticata seduzione intellettuale.

È importante ricordare che i libri di Tschichold furono pubblicati in un ambito editoriale molto specifico: la letteratura tecnica destinata ai professionisti nel settore della stampa.

È raro che le pubblicazioni tecniche mantengano interesse a distanza di generazioni, a maggior ragione alla luce dei drastici mutamenti tecnologici che si sono verificati negli ultimi decenni.

In questo caso invece i suoi testi sono ancora attuali, poiché affrontano argomenti specifici e circoscritti al linguaggio tipografico, mantenendo sempre una chiara visione generale.

Oggi si rivolgono a un pubblico diverso, più ampio, dato che nel nostro mondo modellato dalle tecnologie digitali la tipografia è entrata a far parte delle pratiche quotidiane di chiunque scriva un testo adoperando un calcolatore.

La lettura di queste pagine è infine un potente antidoto alla noiosa monotonia che ancora si incontra in tante edizioni, in tanti libri che perpetuano nell'impostazione tipografica la stereotipata adesione a un modello dettato, più che da un progetto, dalle impostazioni di fabbrica di un programma di videoscrittura.

La forma del libro

Argilla tra le mani di un vasaio

La perfetta tipografia è più una scienza che un'arte. La padronanza del mestiere è indispensabile, ma non è tutto, poiché un gusto impeccabile, marchio della perfezione, deve basarsi anche su una chiara comprensione delle leggi del disegno armonioso. Di regola, tale comprensione scaturisce, almeno in parte, da una sensibilità innata: ma le sensazioni il più delle volte rimangono improduttive se non arrivano a ispirare un giudizio maturo. Le sensazioni devono evolversi in coscienza delle conseguenze di decisioni formali. Per questo motivo nessuno nasce maestro in tipografia, poiché soltanto con il tempo l'apprendimento può portare alla maestria.

È sbagliato dire che *de gustibus non est disputandum* là dove si parla di buon gusto. Non siamo dotati di buon gusto dalla nascita, né veniamo al mondo possedendo strumenti innati per comprendere l'arte. Riconoscere semplicemente chi o che cosa è rappresentato in un quadro ha poco a che fare con una reale comprensione dell'arte: come se un profano disquisisse sulle proporzioni delle lettere latine. In ogni caso, non ha senso fare discussioni. Chi vuole essere convincente deve lavorare meglio degli altri.

Buon gusto e perfetta tipografia sono concetti sovrapersonali. Oggi il buon gusto viene spesso rifiutato, a torto, come fuori moda perché l'‘uomo massa’, cercando approvazione per la sua cosiddetta personalità, preferisce seguire la disposizione del proprio stile personale piuttosto che sottoporsi a qualsivoglia criterio oggettivo di buon gusto.

Un capolavoro tipografico non è mai firmato. Gli elementi che qualcuno apprezza come stile personale sono in realtà dettagli insignificanti e vacui, spesso dannosi, spacciati per innovazioni. Ne sono un esempio l'uso di un unico carattere – magari un lineare o un bizzarro carattere ‘scritto’ ottocentesco –, la tendenza a mescolare caratteri che non hanno rapporti tra loro o l'adozione di restrizioni che appaiono audaci, come utilizzare per un intero lavoro un solo corpo, a prescindere dalla sua complessità. La tipografia personale è una tipografia inadeguata. Soltanto i principianti e gli sciocchi si ostineranno a usarla.

La perfetta tipografia scaturisce dalla perfetta armonia tra tutti i suoi elementi. E quindi dobbiamo imparare, e insegnare, cosa significa tutto questo. L'armonia è determinata da rapporti di proporzione, che si annidano ovunque: nell'ampiezza dei margini, nelle relazioni reciproche tra i quattro margini della pagina, nel rapporto tra l'interlinea delle righe del testo e le dimensioni dei margini, nella posizione dei numeri di pagina rispetto all'area del testo, nell'ampiezza della spa-

ziatura delle lettere maiuscole rispetto al testo e, non ultimo, nella spaziatura delle stesse parole del testo. In breve, le affinità riguardano tanto il singolo elemento quanto l'insieme. Solo attraverso una pratica costante e una severa autocritica possiamo acquisire la sensibilità necessaria a realizzare un lavoro perfetto. Purtroppo, i più sembrano accontentarsi della mediocrità. L'accurata spaziatura delle parole e la corretta spaziatura delle lettere maiuscole sembrano essere elementi sconosciuti o insignificanti agli occhi di molti tipografi compositori anche se le regole corrette, per chi le ricerca, non sono difficili da trovare.

La tipografia si rivolge a tutti, e non si presta a cambiamenti rivoluzionari. Non possiamo alterare la forma essenziale di una singola lettera senza distruggere allo stesso tempo l'intero aspetto della nostra lingua, rendendola quindi inutilizzabile.

L'agio della lettura è il criterio supremo di tutta la tipografia, anche se soltanto un lettore maturo è in grado di giudicare adeguatamente la leggibilità. Essere capaci di leggere un testo elementare o un giornale non ci conferisce questa autorità, poiché di regola entrambi sono leggibili, anche se a malapena. Sono *decifrabili*. Decifrabilità e leggibilità ottimale sono termini opposti. La buona leggibilità si ottiene dalla combinazione di un giusto carattere con un metodo di composizione appropriato. Per la perfetta tipografia è assolutamente necessaria una conoscenza approfondita dell'evo-

luzione storica delle lettere usate nei libri a stampa. E più preziosa ancora è una conoscenza diretta della calligrafia.

La tipografia della maggior parte dei giornali è decisamente arretrata. La mancanza di forma distrugge anche i minimi segni di buon gusto e ne ostacola lo sviluppo. Troppo pigre per pensare, molte persone leggono più giornali che libri: non meraviglia quindi che la tipografia nel suo complesso non evolva, e la tipografia dei libri non fa eccezione. Se un compositore legge più che altro giornali, dove mai potrà imparare il buon gusto tipografico? Alla cattiva cucina ci si abitua, se non c'è nulla di meglio a disposizione e non si hanno termini di paragone, e allo stesso modo molti lettori del giorno d'oggi hanno fatto l'abitudine a una tipografia scadente, perché leggono più giornali che libri, giusto per ammazzare il tempo, come si usa dire. Siccome non abituati a una tipografia migliore, non ne sentono l'esigenza. Tutti gli altri, invece, non sapendo come migliorare le cose, non hanno voce in capitolo.

Apprendisti tipografi e dilettanti sopravvalutano allo stesso modo l'importanza della cosiddetta 'trovata', dell'idea improvvisa e brillante. La tipografia perfetta è soprattutto una questione di scelta tra possibilità diverse e già esistenti e si basa su una vasta esperienza, mentre la correttezza della scelta è questione di tatto e di ritmo. La buona tipografia non può mai essere un diventimento ed è

l'esatto contrario di un'avventura. L'idea brillante, pertanto, conta poco o nulla, proprio perché si può applicare a un unico lavoro. La condizione per un buon lavoro tipografico è che ogni singola parte sia in relazione con ogni altra parte, e il rapporto tra esse si costruisce lentamente mentre il lavoro procede. Oggi, l'arte della buona tipografia è eminentemente logica e differisce da ogni altra forma d'arte per il fatto che una parte sostanziale della sua logica intrinseca è accessibile alla verifica anche da parte del profano. Esistono tuttavia casi nei quali una scala di corpi tipografici perfettamente logica ma troppo complessa può essere sacrificata a vantaggio di un'immagine più semplice.

Più il contenuto del libro è significativo, più a lungo esso va preservato e tanto più la sua tipografia deve essere bilanciata e perfetta. Interlineatura, spaziatura tra le lettere e tra le parole non devono avere errori. I rapporti tra i margini, tra i corpi tipografici usati, la collocazione dei titoli correnti: tutto deve avere proporzioni nobili e assicurare un'efficacia inalterabile.

Le decisioni prese al livello *più alto* della tipografia – ad esempio, quelle relative al design del titolo – sono apparentate alle arti creative, come un gusto sopraffino. In questo ambito è possibile inventare forme e figure che eguagliano in perfezione una buona scultura o un bel dipinto. Il conoscitore è molto più portato ad ammirare queste creazioni, mentre il tipografo è incatenato più di ogni altro

artista all'inalterabilità della parola, e soltanto un maestro può richiamare a vera vita le lettere fisse e inalterabili usate nei libri stampati.

Una tipografia impeccabile è di certo la più fragile di tutte le arti, perché deve creare e rendere viva e coerente un'unità a partire da molti elementi dati, rigidi e privi di nesso tra loro: soltanto la scultura in pietra si avvicina al rigore inflessibile della perfetta tipografia. Per i più, anche la tipografia impeccabile non ha nessun fascino estetico particolare, perché la sua inaccessibilità l'apparenta alla grande musica. Nel migliore dei casi, viene accettata con gratitudine. Di solito, l'unica ricompensa del lungo e in realtà mai concluso apprendistato del tipografo è la consapevolezza di essersi messo al servizio di un'opera importante e di un piccolo numero di lettori dallo sguardo sensibile, restando comunque nell'anonimato e senza ricevere uno specifico apprezzamento.

Scritto in Inghilterra alla fine del 1948.

Arti grafiche e progettazione del libro

Il lavoro di un *book designer* è molto diverso da quello di un grafico. Mentre quest'ultimo è costantemente alla ricerca di nuovi mezzi espressivi, guidato quanto meno dal desiderio di affermare uno 'stile personale', un progettista di libri deve essere il servitore leale e sensibile della parola scritta. È suo compito creare un tipo di rappresentazione la cui forma non metta in ombra né opprima il contenuto. Il lavoro del grafico deve andare incontro alle necessità di tutti i giorni e raramente, se non in qualche collana, ha lunga vita, a differenza del libro che invece si suppone nato per durare. Scopo del grafico è l'espressione di sé, mentre il progettista di libri responsabile, conscio dei suoi doveri, si spoglia di tale ambizione. Progettare libri non è, pertanto, campo d'azione di chi voglia «imprimere il proprio sigillo all'espressione del presente» o creare qualcosa di 'nuovo'. In senso stretto non può esserci nulla di nuovo nella tipografia dei libri. Nel corso dei secoli sono stati elaborati metodi e regole ai quali non è possibile aggiungere alcun miglioramento: ampiamente dimenticati negli ultimi cento anni, oggi essi devono venir riportati in vita e applicati da chiunque intenda produrre libri

perfetti. L'obiettivo di chi progetta un libro deve essere la perfezione, ossia trovare la rappresentazione tipografica perfetta per il contenuto del libro a cui si lavora. Essere 'nuovo' e sorprendente è lo scopo della grafica pubblicitaria.

La tipografia dei libri non deve reclamizzare: chi accoglie elementi della grafica pubblicitaria, fa un abuso sul testo, obbligandolo a servire la vanità di un grafico incapace di tener fede al suo dovere di semplice 'attente'. Ciò non significa che il lavoro del progettista di libri debba essere incolore e privo di espressione, né che un libro creato anonimamente in una bottega tipografica non possa essere bello. Grazie al lavoro di Stanley Morison, eminente artista della Monotype Corporation di Londra, il numero di pubblicazioni di alta qualità è notevolmente aumentato negli ultimi venticinque anni. Scegliere un carattere assoluto in accordo con il testo, disegnare una pagina perfetta con margini in armonia, ideale quanto a leggibilità, con una spaziatura cristallina fra lettere e parole; scegliere una scala di corpi ritmicamente corretta per titoli e titoli correnti; comporre aperture di capitoli autenticamente belle, aggraziate e in armonia con la pagina di testo: in questo modo il progettista di libri può contribuire molto all'apprezzamento di un'opera letteraria importante. Se invece sceglie un carattere 'alla moda', magari un lineare o uno dei caratteri tedeschi 'd'autore', non sempre brutti ma di solito troppo pesanti per un libro, in questo caso

trasforma anche il libro in un oggetto 'alla moda'. Il che va bene con prodotti destinati a vita breve, ma è inappropriato nel caso di un libro che ha una sua intrinseca importanza. Più il libro è importante, minore è lo spazio che il grafico può riservare a se stesso per attestare attraverso il proprio 'stile' il fatto che lui e non altri ha progettato quel libro. Libri sull'architettura o sulla pittura contemporanee possono senza dubbio trarre il loro stile tipografico dalla grafica coeva, ma si tratta di rarissime eccezioni. Anche in un libro su Paul Klee, per esempio, non mi sembra opportuno usare un comune carattere lineare o industriale, perché la sua povertà espressiva umilierebbe la finezza del pittore. E non se ne parla di comporre il testo di un filosofo o di un poeta classico con quel carattere, solo apparentemente moderno. Gli artisti del libro devono celare completamente la propria personalità. Devono soprattutto possedere una matura comprensione della letteratura ed essere capaci di valutare l'eventuale importanza di un testo rispetto a un altro. Chi ragiona in termini puramente visivi e non ha interessi letterari, è inadatto al *design* dei libri, perché non riesce a comprendere che le sue creazioni 'artistiche' rivelano mancanza di rispetto verso la letteratura di cui dovrebbero essere al servizio.

L'autentica arte del libro è soltanto una questione di tocco e di ritmo, e scaturisce da una qualità oggi sottovalutata, il buon gusto. Un *book designer* capace tende alla perfezione, e ogni creazione per-

fetta lambisce la banalità e viene spesso scambiata per tale da chi manca di sensibilità. In un'epoca affamata di novità tangibili, la semplice perfezione non ce la fa ad autopromuoversi. Un libro davvero ben progettato lo riconoscono come tale soltanto pochi eletti. La maggior parte dei lettori ne percepisce la qualità eccezionale soltanto in modo vago. Anche esteriormente un libro bello davvero non può rappresentare qualcosa di nuovo, piuttosto deve configurarsi come semplice perfezione.

Soltanto la sovraccoperta offre l'opportunità di dare libero sfogo alla fantasia formale. Certo non è sbagliato cercare una corrispondenza tra la tipografia della sovraccoperta e quella del libro, perché la prima è innanzi tutto un piccolo manifesto che serve a catturare l'attenzione; qui sono permesse molte soluzioni che all'interno del libro sarebbero inopportune. È un peccato che la copertina, vero abito del libro, sia così spesso trascurata in favore delle sovraccoperte multicolori. Forse per questa ragione molti hanno preso la cattiva abitudine di collocare i libri sugli scaffali con la sovraccoperta. Potrei capirlo se la copertina fosse mal progettata o addirittura brutta ma, di regola, le sovraccoperte sono fatte per il cestino della carta straccia, come le scatole di sigari vuote.

In ogni caso, nel libro, supremo dovere del progettista responsabile è quello di abbandonare l'ambizione di esprimere se stesso, perché non è il padrone del testo ma solamente il suo umile servitore.

“Un progettista di libri
deve essere il servitore
leale e sensibile della
parola scritta”.

J.T.

ISBN: 978-88-94911-47-3



9 788894 911473

Euro 16