

# Disegno e design dei caratteri tipografici. Estetica e leggibilità

Daniele Colistra

## Abstract

*Fin dall'invenzione della stampa, i caratteri tipografici tendono a riprodurre i grafismi tipici di due procedimenti di scrittura legati alla manualità: il maiuscolo delle iscrizioni su pietra e il minuscolo della calligrafia umanistica. La tipografia nasce con un "peccato originale" che numerosi trattatisti si preoccupano di legittimare mediante rigorose costruzioni geometriche a supporto del progetto grafico di ogni lettera. Dal Rinascimento al Novecento l'evoluzione degli stili e delle tecniche di stampa è lenta, e perfino le avanguardie figurative hanno proceduto per piccoli passi: il design tipografico è un'arte conservatrice, preferisce emulare o perfezionare le esperienze pregresse piuttosto che innovare. Negli anni Sessanta del XX secolo la fotocomposizione smaterializza le tecniche di incisione e fusione, inducendo alcuni designer a sperimentare forme facilmente adattabili al sistema riga-colonna. Vent'anni dopo, la rivoluzione del PostScript e la diffusione di software vettoriali basati su curve spline riavvicinano il disegno dei caratteri alla manualità. Ibridando tradizione e sperimentazione, il font design si apre alle innumerevoli possibilità offerte dai new media.*

*Parole chiave: font, calligrafia, tipografia, leggibilità, disgrafia.*

## Introduzione

La scrittura fonetica è un modo convenzionale per fissare su un supporto segni che codificano suoni; questi ultimi, a loro volta, rimandano a concetti elaborati dalla mente. La scrittura manuale, nel corso del tempo, ha sviluppato tecniche basate su procedimenti rigorosi ma con le approssimazioni insite nella gestualità e nell'estemporaneità. La stampa, invece, si basa sulla disposizione in sequenza di segni predefiniti (i caratteri) la cui forma è incisa nel metallo in ossequio a un disegno meticoloso. Ogni scrittura deve essere leggibile; ma essendo dotata di forma, ha anche un valore figurativo ed è sempre, inevitabilmente, immagine. Questi due aspetti hanno favorito lo sviluppo di due posizioni contrapposte [Jury 2007, pp. 14, 70]. La prima è legata a una visione pragmatica e strumentale; la seconda considera la tipografia un'arte

dotata di un valore che va oltre la leggibilità e, pertanto, in grado di esprimere una precisa estetica. Entrambe queste posizioni, inoltre, sono ulteriormente suddivise al loro interno fra i fautori di un design che si richiama alla tradizione della tipografia rinascimentale, a sua volta derivata dalla calligrafia umanistica, e i sostenitori di un rinnovamento radicale, capace di superare il binomio suono-segno e prefigurare – sempre attraverso il controllo del disegno – nuovi alfabeti.

### Potere alle mani: lapicidi e amanuensi

Alla base del disegno dei caratteri tipografici c'è la scrittura manuale, che in Occidente si basa su alfabeti riconducibili

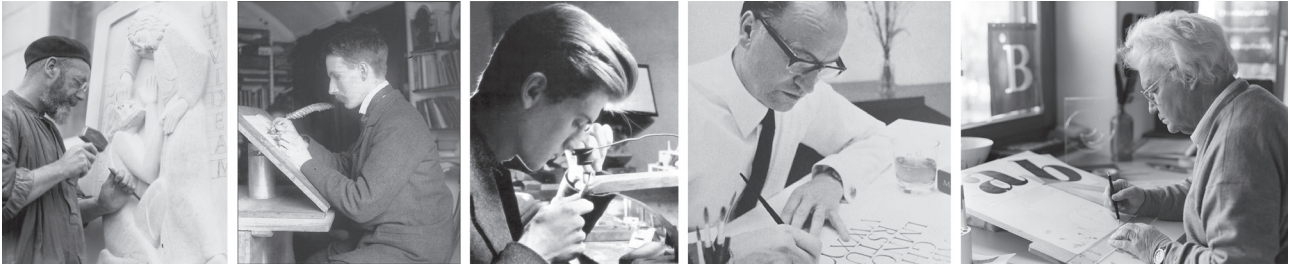


Fig. 1. Strumenti per il disegno manuale dei caratteri: scalpello (Eric Gill), penna d'oca (Edward Johnston), bulino (Matthew Carter), pennello (Hermann Zapf), matita (Adrian Frutiger).

li a due famiglie: le “archigrafie” e le “calligrafie” [Polano, Vetta 2002, p. 19]. Al primo gruppo appartengono scritture ottenute tramite sottrazione di materia da una superficie dura per mezzo di uno strumento rigido; l'esito grafico è l'alfabeto maiuscolo, che si è evoluto lentamente in quanto legato a supporti durevoli ed esposti alla vista per lungo tempo. Le calligrafie, al contrario, si ottengono velocemente, in modo additivo, depositando un pigmento con uno strumento molle su un supporto leggero; esse corrispondono ai caratteri minuscoli. Il maiuscolo, tipico delle iscrizioni su pietra, ha lettere di forma molto diversa e nettamente separate. Il minuscolo, per definizione, è proprio di scritture più piccole, ha lettere tondeggianti e legate l'una all'altra per permettere un tracciamento più fluido. Le lettere minuscole, inoltre, sono molto simili fra di loro e, per essere riconosciute più facilmente, sono dotate di grafismi aggiuntivi (i tratti ascendenti e discendenti). A sette secoli dall'invenzione della stampa meccanica, la scrittura manuale, con le sue numerose tecniche, è costantemente praticata sia dai tradizionalisti che dagli artisti più sensibili al fascino della modernità (fig. 1).

La stampa a caratteri mobili nasce intorno al 1450 e favorisce la standardizzazione degli stili di scrittura in uso all'alba del Rinascimento. I punzoni per la *Bibbia a 42 linee* di Johannes Gutenberg sono stati incisi secondo uno dei quattro stili calligrafici praticati in Germania nel Quattrocento, il *Textur* [1]. La stampa si diffonde rapidamente in tutta Europa; alla fine del XV secolo, le grandi scuole tipografiche hanno già fissato i propri canoni estetici. I disegnatori di caratteri, piuttosto che sviluppare un sistema originale di segni adatto alla neonata tecnologia, si sforzano di riprodurre le scritture manuali. Col tempo, e non senza resistenze, la scuola italiana riuscirà a imporre l'alfabeto

latino, originale reinterpretazione dello stile in uso nell'antichità classica [2]. La stampa, quindi, nasce grazie a un compromesso formale: ibrida archigrafia e calligrafia facendo coesistere duro e molle, addizione e sottrazione, maiuscolo e minuscolo, mano e macchina [3]. Nonostante la rapida diffusione della tipografia, la calligrafia continua comunque ad essere praticata proficuamente da professionisti della scrittura per almeno altri tre secoli [4].

### L'etica dell'emulazione

La stretta relazione fra disegno dei caratteri tipografici e scrittura manuale ha almeno tre ragioni. La prima è di tipo comunicativo: imitare una scrittura già esistente permette una lettura più agevole e una comunicazione più efficace. La seconda è etica: riconoscere il valore di una tradizione secolare. La terza è economica: evitare che l'innovazione non abbia successo, con le inevitabili conseguenze economiche (cosa che avvenne a Gutenberg, costretto già nel 1455 a cedere i torchi e quasi tutto il materiale tipografico ai creditori).

L'alfabeto latino maiuscolo, come abbiamo visto, ha caratteri separati; essi si basano sullo sviluppo e la variazione di tre forme primarie: il quadrato, il cerchio e il triangolo. Il cerchio è la figura statica per eccellenza, espressione del massimo equilibrio. Il quadrato è una figura versatile; può esprimere equilibrio statico, equilibrio dinamico o squilibrio a seconda che i suoi assi siano in direzione orizzontale/verticale, inclinati a 45° o genericamente orientati. Il triangolo nega la presenza simultanea di orizzontalità e verticalità e, pertanto, esprime sempre dinamismo (fig. 2). Ma anche gli amanuensi facevano uso di rigorose geometrie. Soprattutto a parti-

re dal XIII secolo, con l'istituzione delle prime università, l'arte della scrittura cessa di essere patrimonio esclusivo dei religiosi e si diffondono i trattati di tecnica calligrafica, ricchi di illustrazioni relative ai modi per muovere la mano correttamente e tracciare i segni geometricamente (fig. 3). La netta separazione delle lettere adottata anche dal minuscolo nella calligrafia umanistica rotonda si può considerare un'anticipazione dei caratteri mobili.

Quasi tutti i tipografi del passato hanno rielaborato disegni preesistenti, perfezionandoli e talvolta adattandoli a costruzioni geometriche che rimandano a valori simbolici, esoterici e religiosi. Nel 1509 Luca Pacioli disegna un alfabeto maiuscolo, da lui stesso definito *Alfabeto Dignissimo Antico*, inscritto nel quadrato e basato sulla sezione aurea (fig. 4); lo utilizzerà, fra l'altro, per i titoli e i capilettera del *De Divina Proportione*.

Il contributo di Pacioli all'arte tipografica non si limita all'uso di proporzioni armoniche. Egli riduce il rapporto fra spessore delle aste e altezza delle stesse a  $1/9$ , conferendo un maggiore equilibrio rispetto alle iscrizioni lapidee di epoca augustea (basate sul rapporto di  $1/10$ ) e agli stili calligrafici più diffusi (che si spingevano fino a  $1/12$ ) [Spera 2001, p. 37].

L'uso delle geometrie sottese non è prerogativa dell'Umanesimo. Hermann Zapf, per esempio, disegna molti dei suoi alfabeti secondo la sezione aurea. Il suo carattere più celebre, l'*Optima* (1958), si ispira alle iscrizioni in pietra del Rinascimento italiano, pur rimanendo al di fuori di ogni catalogazione. È un sans serif ma appare aggraziato, e questo effetto è ottenuto tramite un'accurata riduzione degli spessori delle aste (fig. 5). Zapf è anche un eccellente calligrafo [5]; al calabrese Giovanni Battista Palatino (detto "il calligrafo dei calligrafi" e autore del più fortunato trattato di scrittura del Rinascimento, *Libro nuovo d'imparare a scrivere*), dedica un elegante carattere denominandolo, appunto, Palatino (1948).

### Un dilemma antico: estetica o funzionalità?

La contrapposizione fra estetica e funzionalità in un testo stampato è antica quanto la tipografia. Leggibilità e forma spesso coesistono, ma "illeggibile" non si lega inesorabilmente a "brutto", né "leggibile" a "bello". Basti pensare alle edizioni di Aldo Manuzio, pubblicate agli inizi del XVI secolo a Venezia con caratteri corsivi disegnati da Francesco Griffo: sicuramente poco leggibili (anche per i lettori

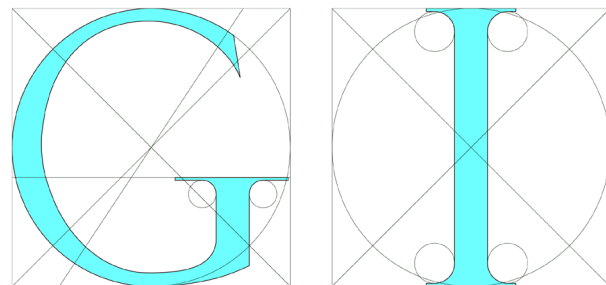
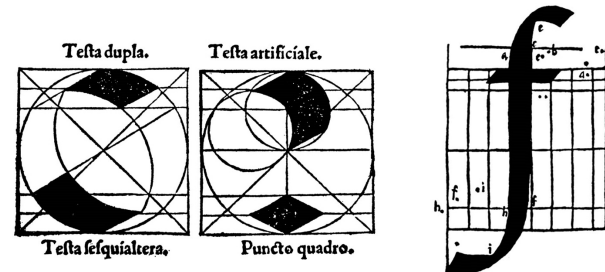


Fig. 2. Carattere Futura Bold e forme geometriche elementari (elaborazione grafica dell'autore).

Fig. 3. A sinistra: Sigismondo Fanti, *Effecti de penna nella costruzione di lettere*. Venezia, 1514. A destra: Ferdinando Ruano, *Sette alphabeti di varie lettere, formati con ragion geometrica*. Roma, 1554.

Fig. 4. Tracciati geometrici della "G" e della "I" nell'*Alfabeto Dignissimo Antico* di Luca Pacioli (elaborazione grafica dell'autore).



Fig. 5. L'Optima sovrapposto a una griglia che evidenzia le raffinate correzioni ottiche (elaborazione grafica dell'autore).

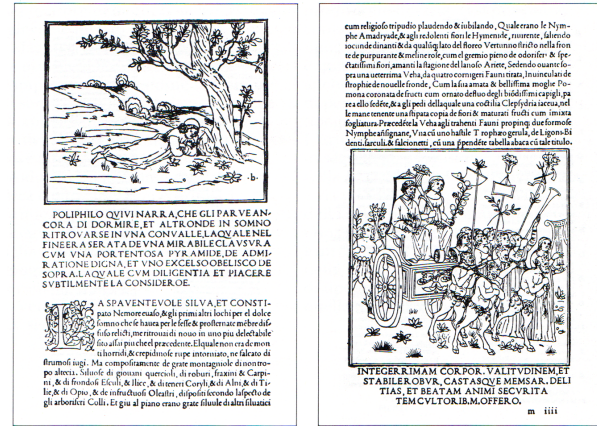
dell'epoca), ma formalmente impeccabili e ineccepibili dal punto di vista "aziendale", visto che la compattezza del testo e la presenza di numerose legature ha permesso un notevole risparmio di spazio, edizioni più economiche e un successo commerciale straordinario (fig. 6).

John Baskerville, nel XVIII secolo, è il primo a sostenere che disegno dei caratteri e composizione della pagina possano garantire qualità estetica al libro, indipendentemente dalle illustrazioni. Ma i testi si stampano affinché siano letti. Su questo tema, i designer sono spesso intransigenti, come Stanley Morison, autore del Times New Roman (1931), secondo il quale il fine della tipografia è essenzialmente utilitario, e solo accidentalmente estetico. Il piacere degli occhi è raramente la preoccupazione principale del lettore; per questo motivo, ogni disposizione tipografica che si frapponga fra il lettore e l'autore è da considerarsi sbagliata [Lussu 1990, p. 76]. Posizione analoga quella di Beatrice Warde, responsabile marketing per la British Monotype Corporation, secondo cui un carattere tipografico ben utilizzato è invisibile, così come una bella voce è un veicolo inosservato di parole e idee. Più il lettore si sofferma sul disegno delle lettere o l'impaginazione, peggiore è la tipografia [Warde 1955, p. 13]. Sulla stessa posizione Lázló Moholy-Nagy, che nel 1925 scrive: «La tipografia è uno strumento di comunicazione, dev'essere comunicazione chiara nella forma più efficace [...]». La leggibilità della comunicazione non deve mai subire i paradigmi di un'estetica a-priori. I caratteri non devono mai essere forzati entro forme predeterminate» [cfr. Polano, Vetta 2002, p. 111].

Per raggiungere l'"invisibilità" evocata da Warde, lo strumento più efficace è il controllo geometrico garantito da un disegno rigoroso. Se la calligrafia tende a connettere e a legare le lettere, la tipografia – in quanto scrittura artificiale – cristallizza le forme derivate dalla scrittura manuale in figure che, anche dal punto di vista etimologico, suggeriscono la rigida nozione di "tipo".

### Geometrie egalitarie: la griglia

Nel 1620 Luigi XIII istituisce al Louvre una stamperia privata, che nel 1640 Armand-Jean du Plessis de Richelieu pone sotto il controllo dello Stato denominandola Imprimerie Royale. Su iniziativa di Luigi XVI, nel 1692 l'Accademia Francese delle Scienze nomina una commissione per lo studio di un nuovo carattere ad uso esclusivo dell'Im-



### AENE.

**P** abula parua legens, nidi s̄q; loquacibus escas,  
**E** t nunc porticibus uacuis, nunc humida circum  
**S** tagna sonat, similis medius Iuturna per hostes  
**F** ertur equis, rapidoq; uolans obit omnia curru.

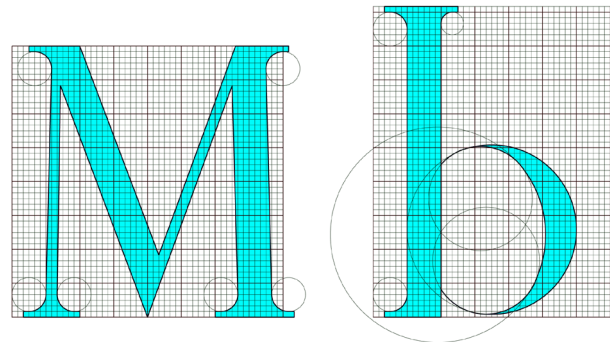


Fig. 6. Pagine da *Hypnerotomachia Poliphili*, stampato nel 1499 a Venezia da Aldo Manuzio e dettaglio del carattere disegnato da Francesco Griffo.

Fig. 7. *Romain du Roi*, costruzione geometrica su griglia delle lettere "M" e "B" (elaborazione grafica dell'autore).

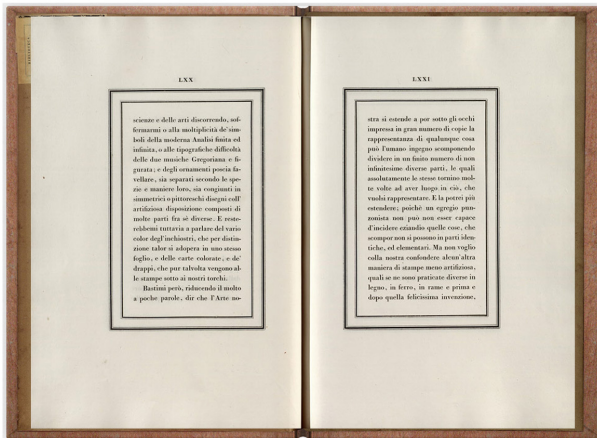
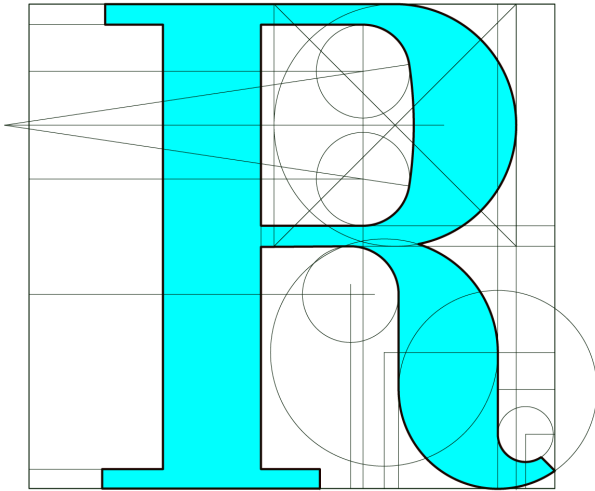


Fig. 8. Pagine affiancate del Manuale di Bodoni e costruzione geometrica della "R" in carattere bodoniano (elaborazione grafica dell'autore).

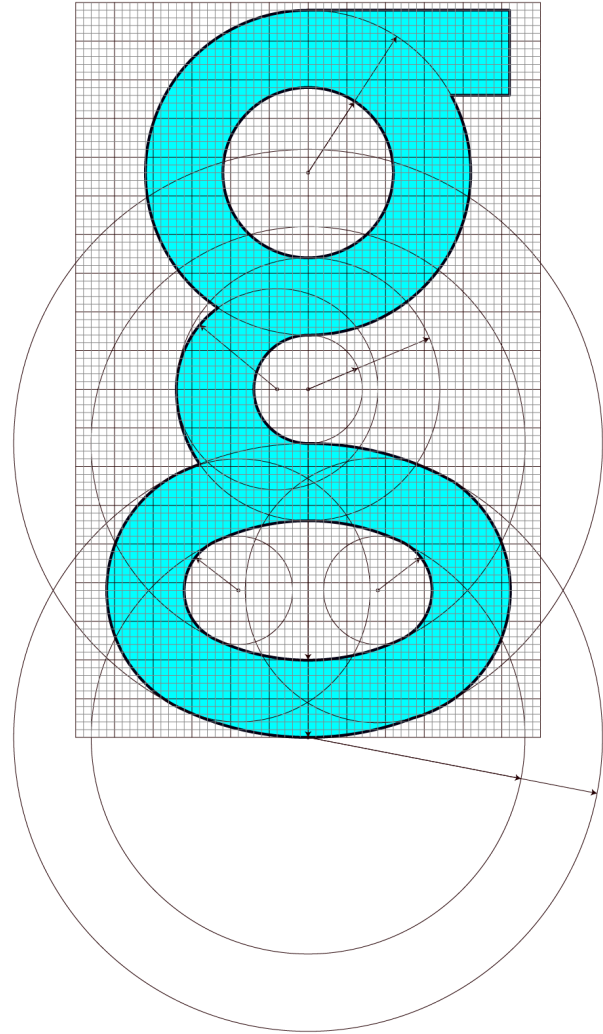


Fig. 9. Costruzione geometrica della lettera "g" del LNER di Eric Gill (elaborazione grafica dell'autore).

primerie, da progettare secondo principi scientifici. La commissione è presieduta dal matematico Nicolas Jaugeon, che suggerisce di utilizzare una matrice quadrata di 2304 unità (48 righe per 48 colonne). Philippe Grandjean incide così il Romain du Roi, primo carattere costruito su una griglia omogenea (fig. 7).

Il Romain du Roi è un carattere “cartesiano”, destinato a influenzare la tipografia per molti decenni. Sulla scia della scuola settecentesca francese, basata su una maniacale attenzione per il dettaglio, emerge la figura di Giovambattista Bodoni, che rende celebre la Reale Stamperia di Parma e nel 1790 apre una fonderia privata. Bodoni ha competenze di disegnatore, incisore, fonditore, tipografo, editore e libraio, ma la sua fama è legata principalmente all'eleganza delle impaginazioni e al carattere da lui ideato, perfettamente corrispondente agli ideali neoclassici di equilibrio, sobrietà e purezza del segno (fig. 8). Il bodoniano [6] è un Romano moderno, basato sul transizionale Baskerville. Le proporzioni sono classiche, la geometria rigorosa e le grazie ridotte a un filetto completamente piatto e orizzontale; una raffinatezza un tempo impensabile, finalmente consentita dall'evoluzione dei procedimenti di punzonatura, fusione e stampa. Nonostante la progettazione accurata, i bodoniani soffrono di un problema detto “*dazzle*”, ossia scarsa leggibilità nei corpi piccoli o in caso di giustezza eccessiva; per ottenere il giusto risalto, hanno bisogno di ampi spazi bianchi e di una generosa interlineatura. Nel suo *Manuale tipografico*, stampato postumo nel 1818, Bodoni suggerisce i canoni che devono rispettare i caratteri tipografici: nettezza, buon gusto, grazia, regolarità. Per la prima volta i prodotti stampati acquisiscono valore indipendentemente dalla leggibilità, grazie anche alla raffinata composizione e alla qualità della stampa, della carta e delle legature.

Duecento anni dopo Grandjean, anche Eric Gill – epónimo del celeberrimo Gill Sans (1926) – adotta la griglia (in questo caso, carta millimetrata) come supporto per il disegno, affidandosi a costruzioni geometriche basate spesso su archi di circonferenza, come nel LNER (1928), disegnato per la London & North Eastern Railway (fig. 9). Gill è un artista poliedrico e controverso; si definiva umilmente «*stone carver*» ed era considerato da molti colleghi un tipografo dilettante. Le sue posizioni sono spesso polemiche e contraddittorie. In un'occasione egli afferma che «la scrittura è un'arte precisa, rigorosamente assoggettata alla tradizione» [Polano, Vetta 2002, p. 162]; in un'altra, la giudica «una convenzione del tutto logo-

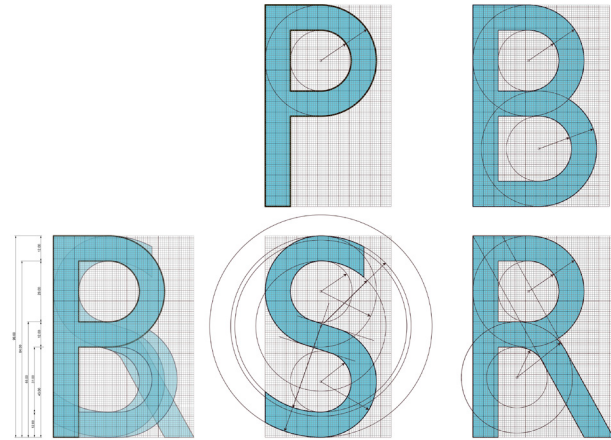


Fig. 10. Costruzione geometrica delle lettere “B”, “P”, “S”, “R” del Gill Sans (elaborazione grafica dell'autore).

ra, decadente e corrotta, il cui carattere principale e più evidente è la sua monumentale testimonianza del conservatorismo, della pigrizia e dell'irrazionalità di uomini e donne» [Gill 1936, p. 121]. Artista instancabile e attento ai dettagli, ha saputo trasformare geometrie elementari in forme eleganti. Gill Sans è un *sans serif* col portamento tipico degli aggraziati: la "g" ha il classico doppio occhio, la "R" è caratterizzata da una caratteristica zampa, la "p" *italic* ha un'insolita continuazione del tratto curvo. Il disegno è improntato alla massima economia, non concede nulla ai formalismi della tipografia tradizionale ed è privo degli accorgimenti ottici utili ad assicurare una migliore leggibilità (fig. 10). Gill si rivela insuperabile anche nel disegno di *serif*, come Perpetua (1925) e Johanna (1931), le cui forme rivelano la sua dimestichezza con i grafismi tipici dello scalpello.

### Purismo e compromessi

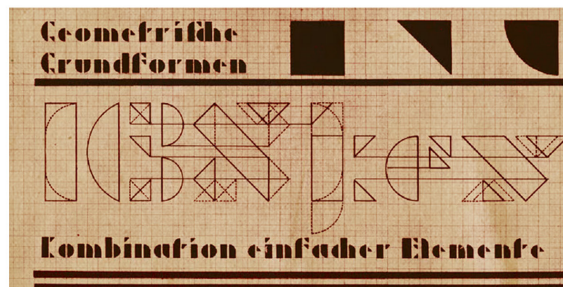
La composizione basata sulla geometria elementare è uno dei principi base del modernismo, i cui esponenti lanciano una sfida alla tradizione anche nel campo della

tipografia. Piet Zwart sostiene che «se la vecchia tipografia era contemplativa, imitativa, decorativa e individuale, la nuova deve essere attivamente efficace, plasticamente espressiva, elementarmente funzionale e collettiva» [cfr. Baroni, Vitta 2003, p. 108].

L'officina di tipografia della Bauhaus è stata istituita nel 1925 con la guida di Herbert Bayer e, successivamente, di Joost Schmidt. Insieme a Moholy-Nagy, Bayer e Schmidt hanno sviluppato numerosi progetti secondo i principi di astrazione geometrica propugnati della scuola.

*Die Neue Typographie*, pubblicato nel 1928 da Jan Tschichold e adottato come libro di testo presso la Bauhaus, è dedicato all'impaginazione basata sulla simmetria dinamica, l'adozione delle gabbie, il rapporto fra pieni e vuoti, l'uso di elementi grafici (filetti, barre ecc.). Secondo Tschichold, che nello stesso anno progetta una rigorosa versione di Universal Alphabet (fig. 11, in alto), l'essenza della nuova tipografia è la chiarezza. Ciò la contrappone alla vecchia tipografia, il cui obiettivo era la bellezza e la cui chiarezza non raggiungeva il livello di cui la società moderna ha bisogno. Inoltre, «la nuova tipografia si distingue dalla vecchia in quanto il suo obiettivo primario è sviluppare la sua forma visibile indipendentemente dalle

a b c d e f g h i j k l m  
n o p q r s t u v w x y z



aaaabbbbbc  
ddeffggghij  
klmnoopp  
qrrfstuv  
wxyz

Fig. 11. Universal Alphabet di Jan Tschichold (1928), di Herbert Bayer (1925) e di Josef Albers (1926); versione preliminare del Futura di Paul Renner (1924).



funzioni del testo» [Tschichold 1995, p. 67]. In seguito, l'artista abbandonerà queste posizioni radicali e si dedicherà quasi esclusivamente a composizioni ispirate alla tradizione e al disegno di caratteri con grazie. L'adozione di un sistema di scrittura geometrica e "universale" è centrale per la Bauhaus. L'Universal Alphabet disegnato da Bayer nel 1925 è a matrice quadrata, con tratti prevalentemente basati su archi di circonferenza: «un mono-alfabeto tendente all'idea platonica della scrittura [...]; una scrittura essenziale, ridotta, basata sulla geometria elementare. Ogni lettera è costruita in modo razionale, su una griglia quadrata, con segmenti verticali e orizzontali e con archi di cerchio e larghezza uniforme» [Russo 2019, p. 37] (fig. 11, in basso a sinistra). L'alfabeto di Bayer è privo di maiuscole, per garantire una maggiore semplicità e leggibilità: una scelta ancora più radicale per la Germania dell'epoca, ancora legata ai caratteri gotici e all'uso delle maiuscole per tutti i sostantivi presenti nel testo.

Josef Albers disegna la sua versione di Universal Alphabet nel 1926, affidandosi a quadrato, triangolo e quarto di cerchio (fig. 11, in basso al centro); egli contempla l'uso delle maiuscole, ma i risultati sono comunque discutibili dal punto di vista della leggibilità. Anche Albers, come Tschichold, negli anni Sessanta metterà in discussione il design interamente basato sull'uso di forme geometriche elementari e sosterrà con convinzione la superiorità dei caratteri Romani.

Trattare l'alfabeto esclusivamente dal punto di vista geometrico, prescindendo dalla tradizione tipografica e dal suo complesso sistema di regole e dettagli, può produrre esiti fallimentari; la leggibilità è in parte legata all'abitudine, e se un'innovazione non è sostenuta da una capillare diffusione è difficile che possa riscuotere successo. Il disegno

di un carattere tipografico, oltre alla geometria complessiva, coinvolge ulteriori elementi come la gestione degli spazi, gli attacchi, i legamenti e i glifi, l'armonia di tutte le combinazioni fra le lettere; questioni che la calligrafia e la tipografia tradizionale avevano risolto da tempo e che i modernisti hanno spesso evitato di affrontare.

Paul Renner non faceva parte della Bauhaus, pur essendone fortemente influenzato. Le prime, radicali versioni del suo Futura sono affette dagli stessi problemi dei lavori di Bayer e Albers (fig. 11, in basso a destra). Il compromesso, e il conseguente successo, arrivano grazie ai designer della Bauer Type Foundry di Francoforte; nel 1927 incidono uno *specimen* che ibrida le regole della tipografia classica con le geometrie pure suggerite dal suo ideatore. L'enorme successo commerciale di cui godono ancora oggi il Futura e i suoi numerosi epigoni (come Avantgarde e Century Gothic) dimostra il fatto che i migliori risultati nel campo della figurazione, soprattutto in un settore denso di regole come la tipografia, sono quasi sempre il frutto di una mediazione fra innovazione e tradizione [7].

### Sperimentazioni e disgrafie. Ritorno alla calligrafia?

La rivoluzione informatica e lo sviluppo del linguaggio PostScript (1985) hanno permesso il ridisegno digitale di tutti i caratteri incisi nel passato, oltre a innumerevoli sperimentazioni. Proprio quando le fonderie e i caratteri in metallo escono definitivamente di scena, in Italia si diffonde il termine inglese "font", derivato dal francese medievale "fonte" (che significa "fuso"). L'antica e pesante tipografia limitava notevolmente la realizzazione delle idee grafiche; grazie alla perfetta corrispondenza fra l'immagine sul monitor e la stampa, condensata nell'acronimo

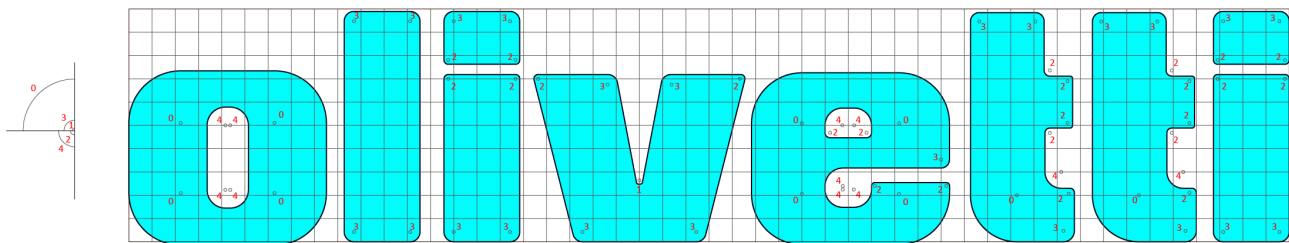


Fig. 12. Costruzione grafica del logotipo Olivetti (elaborazione grafica dell'autore).

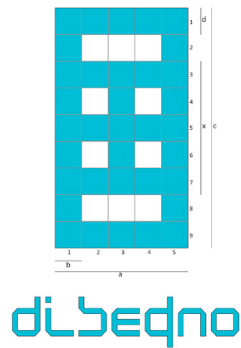


Fig. 13. A sinistra: copertina di *New Alphabet* [Crouwel 1967]. A destra: la forma base su cui si fonda il *New Alphabet* e le cinque variabili che ne permettono le modifiche (elaborazione grafica dell'autore).

Fig. 14. Disgrafie digitali applicate a morfologia; proporzioni (su *Gill Sans*); kern e interlineatura (su *Gill Sans*) (elaborazione grafica dell'autore).

WYSIWYG (*What You See Is What You Get*), le possibilità offerte dai *software* e dalla tecnologia si sviluppano più rapidamente rispetto alla ricerca formale.

I primi *font* elettronici si basano su una griglia di punti: la griglia più comune è quella di 5 x 9 punti. Negli anni Sessanta quasi tutti i progettisti si cimentano con il disegno di caratteri a gabbie di pixel, a volte reinterpretando forme tradizionali, altre volte concentrandosi sulla sperimentazione e trascurando gli aspetti legati alla leggibilità. Tutta la grafica dei due decenni successivi è influenzata da queste ricerche, come il logotipo per la Olivetti disegnato nel 1970 da Walter Ballmer (fig. 12).

Anche il *New Alphabet* (1967) di Wim Crouwel si basa su una matrice di 5 x 9 punti, ma la rigidità di questa configurazione è solo apparente. Le caratteristiche di ciascuna lettera derivano da cinque variabili che, interagendo l'una con l'altra, permettono di ottenere innumerevoli variazioni [8]. Ogni lettera è contrassegnata da un codice a cinque cifre, corrispondenti al valore delle altrettante variabili che ne definiscono la forma (fig. 13). Si tratta di un principio meta progettuale che porta alle estreme conseguenze quello avviato da Adrian Frutiger con le 21 declinazioni del *font* *Univers* (1957). Un'ulteriore caratteristica del *New Alphabet* è rappresentata dal rifiuto dell'assunto secondo cui l'attenzione del lettore si concentra sulle aree delle lettere minuscole che contengono i tratti maggiormente distintivi, ossia il lato superiore e quello destro.

La sperimentazione deve sempre fare i conti con la leggibilità. È stato dimostrato che le minuscole sono il 13% più leggibili rispetto alle maiuscole [Tinker, Paterson 1928; 1939] e che in genere ci si affida all'intuizione piuttosto che alla lettura effettiva, perché si tende a percepire non tanto i singoli caratteri, quanto l'intera parola o addirittura la frase. Già agli inizi del secolo scorso, studi oftalmologici hanno verificato che un lettore medio percepisce 10 lettere alla volta in un tempo che va fra 1/4 e 1/3 di secondo, con una pausa di 1/40 di secondo. L'occhio sosta tre volte su ogni riga, e sempre negli stessi punti [Javal 1905].

I nuovi *media* hanno messo in discussione gli standard tipografici; la cultura e la sensibilità visuale sono cambiate, e con esse la nozione di leggibilità. I *software* che permettono di disegnare *font* e formattare testi sono alla portata di chiunque [Carter 2000, pp. 24-57]. La tipografia digitale torna ad avvicinarsi alla manualità dell'incisione e della calligrafia: una manualità leggera, favorita dall'elasticità dei tracciati digitali. E proprio come le scritture manuali, anche la tipografia può essere affetta da disturbi e di-

sgrafie (fig. 14). Erik Spiekermann sostiene che la perdita di umanità e calore, che un tempo erano garantiti dalla composizione a caldo, debbano essere compensati con il disegno di caratteri volutamente difettosi [Garfield 2010, p. 192]. Frutiger non nutre la stessa fiducia nei confronti delle disgrafie: «i lettori ricordano i profili delle sillabe e delle parole in una sorta di forma scheletrica; i particolari che determinano i tipi stilistici sono percepiti come “risonanze” che non disturbano il processo di lettura finché il disegno generale rispetta le regole di base» [Frutiger 1996, p. 168].

I software ci risparmiano la fatica di disegnare le lettere, inciderle, punzonarle, fonderle e comporle, ma a scomparire non è tanto la dimensione artigianale del mestiere, quanto una concezione del disegno che, prima

di produrre esiti verificabili visualmente, richiede azioni consequenziali e controllate. Gli alfabeti andrebbero radicalmente ripensati: non è più necessario disegnare le lettere come entità separate perché si potrebbe legarle in gruppi di fonemi. Ma la tipografia, come ama ripetere Alan Fletcher, è una camicia di forza imposta all'alfabeto, e il suo conservatorismo tende sempre a riaffiorare. La ricerca sulle forme è incessante, abbiamo bisogno di esprimerci in modi nuovi; tuttavia «il disegno dei caratteri rimane sempre ancorato alla grande tradizione della calligrafia» [Zapf 1954, p. 3] e sembra impossibile progettare nuovi *font* che si differenzino dalle forme del passato: la loro qualità continua a dipendere dal livello di immaginazione e sentimento che riusciamo a introdurre nel reinterpretare la tradizione.

## Note

[1] Oltre al Textur, in Germania erano diffusi il Rundgotisch, lo Schwabacher e il Fraktur. Il Textur è caratterizzato da lettere a tratti rettilinei e spigoli vivi che fanno somigliare la pagina stampata, se vista da una certa distanza, alla trama e ordito di un tessuto.

[2] La scuola tipografica italiana adotta come riferimento la scrittura umanistica, morbida e tondeggiante, derivata dalla minuscola carolingia (denominata anche “Romana” o “*antiqua*”). Poggio Bracciolini e Niccolò Niccoli formalizzano la scrittura “minuscola umanistica rotonda” da loro stessi definita «littera antiqua», sostenendo la corrispondenza con quella usata in epoca classica. In essa le lettere sono staccate l'una dall'altra, le righe ben distanziate, l'insieme sobrio ed elegante. La minuscola umanistica si diffonde rapidamente in tutta Europa, a eccezione dei paesi dell'area tedesca, che continuano a prediligere il gotico fino agli anni Quaranta del XX secolo.

[3] Anche il glossario tipografico è legato alla manualità e dall'antropomorfismo. Solo per limitarci al carattere, i termini in uso sono occhio/*eye/œil*, braccio/*arm*, corpo/*body/corps*, spalla/*shoulder*, orecchia/*ear/le boucle*, collo/*neck*, gamba/*leg*, piede/*foot/pied*, coda/*tail/queue*.

[4] Gli scalpellini utilizzano esclusivamente caratteri maiuscoli e tengono in alta considerazione l'estetica e le regole di composizione del testo. Mercanti e banchieri, animati da finalità essenzialmente pratiche e autografe, praticano stili disomogenei e poco curati. I monaci amanuensi applicano le tecniche di scrittura consolidate presso il monastero di appartenenza. Gli scrivani sviluppano uno stile di calligrafia corsiva detto “cancelleresco”, simile a quello umanistico ma più compresso e inclinato verso destra. Il cancelleresco nasce in Italia e si diffonde

in tutta Europa; ancora oggi, il termine che universalmente denota il corsivo è “*italic*”.

[5] Zapf scrive: «Chi sia affascinato dall'arte della tipografia non proverà mai la noia, per tutta la sua vita. La pratica della calligrafia ci offre la possibilità di esprimere i molti aspetti dell'emozione umana. [...] Benché una grande parte del mio tempo sia impegnata nel lavoro complicato e rigoroso di progettare alfabeti per la composizione elettronica, il mio amore è ancora il pennino a punta tagliata; c'è sempre una goccia del nostro cuore nell'inchiostro che usiamo» [cfr. Lussu 1990, p. 85].

[6] Il Bodoni non è un *font* unico, ma una famiglia di *font* con versioni leggermente differenti l'una dall'altra.

[7] Lo conferma anche l'Helvetica, probabilmente il carattere più usato nella seconda metà del XX secolo, disegnato da Max Miedinger nel 1957. Nonostante la geometria rigorosa e l'assenza di grazie, rappresenta un ritorno alla tradizione mediato con il gusto moderno. È un carattere neutro, basato sul ridisegno dell'Akzidenz-Grotesk del 1896 ma con l'introduzione di misurati formalismi, come la zampa a ricciolo della “R”.

[8] La forma base su cui intervengono le 5 variabili è riportata in figura 13. Le variabili sono: a. numero di unità verticali (progressione dispari); b. numero di linee per unità verticale (200 al cm); c. numero di unità orizzontali (progressione dispari, almeno: altezza  $x + 4$ ); d. numero di righe per unità orizzontale (200 al cm); x. numero di unità dell'altezza  $x$  (progressione dispari).

## Autore

Daniele Colistra, Dipartimento di Architettura e Territorio, Università degli Studi Mediterranea di Reggio Calabria, daniele.colistra@unirc.it



### Riferimenti bibliografici

- Baroni, D., Vitta, M. (2003). *Storia del design grafico*. Milano: Longanesi.
- Carter, R. (2000). *Experimental Typography*. Milano: Progetto Editrice [1 ed. *Experimental Typography. (Working With Computer Type, No 4)*. Crans-Prés-Céligny: Rotovosion, 1997].
- Crouwel, W. (1967). *New Alphabet*. Hilversum: De Jong & Co.
- Frutiger, A. (1996). *Segni e simboli*. Roma: Stampa Alternativa [1 ed.: *Der Mensch und seine Zeichen*. Echzell: Heiderhoff-Verlag, 1978].
- Garfield, S. (2010). *Just my Type*. London: Profile Books.
- Gill, E. (1936). *Essay on Typography*. London: Sheed and Ward [1 ed. 1931].
- Javal, É. (1905). *Physiologie de la lecture et de l'écriture*. Paris: Alcan.
- Jury, D. (2007). *New Typographic Design*. London: Laurence King Publishing.
- Lussu, G. (1990). Caratteri eminenti. In Bandinelli, A., Lussu, G., Iacobelli, R. *Farsi un libro. Propedeutica dell'autoproduzione: orientamenti e spunti per un'impresa consapevole. O per una serena rinuncia*. Roma: Stampa Alternativa, pp. 45-87.
- Polano, S., Vetta, P. (2002). *Abecedario. La grafica del Novecento*. Milano: Electa.
- Russo, D. (2019). Carattere universale, innovazione senza stile. In *AGATH-ON | International Journal of Architecture, Art and Design*, n. 05, pp. 137-144.
- Spera, M. (2001). *La progettazione grafica tra creatività e scienza*. Roma: Gangemi Editore.
- Tinker, M.A., Paterson, D.G. (1928). Influence of type form on speed of reading. In *Journal of Applied Psychology*, Vol. 12, No. 4, pp. 359-368.
- Tinker, M.A., Paterson, D.G. (1939). Influence of type form on eye movements. In *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 25, No. 5, pp. 528-531.
- Tschichold, J. (1995). *The New Typography. A Handbook for Modern Designers*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press [1 ed. *Die neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*. Berlin: Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker, 1928].
- Warde, B. (1955). *The Crystal Goblet. Sixteen Essays on Typography*. London: The Sylvan Press.
- Zapf H. (1954). *Manuale Typographicum*. Frankfurt Am Main: D. Stempel AG.