

## Il disegno del carattere

Qualunque seria discussione intorno al disegno del carattere oggi non può prescindere da una definizione aggiornata di questo specifico campo del design. Definizione che tenga conto delle mutazioni tecniche, economiche e sociali accumulate a partire dal Rinascimento, quando è stata introdotta in Europa la stampa a caratteri mobili. Al pari di ambiti disciplinari affini, infatti, la creazione di caratteri da stampa è stata e resta una professione che, operando all'incrocio di vettori tecnologici ed estetici, si è costantemente misurata con l'evoluzione dei mezzi e dei contesti di produzione e utilizzo di documenti.

Il problema non è meramente terminologico. Innanzitutto, è opinabile parlare di *'disegno del carattere'* per riferirci al lavoro di incisori come Griffo, Garamont, Caslon o Bodoni, per citarne alcuni, in quanto non si tratta di designer nel senso moderno. Fino a tempi relativamente recenti le lettere non venivano progettate in grande dimensione, non c'erano disegni preliminari all'incisione dei punzoni e sicuramente non c'erano disegni ingranditi. Lo studio di Moxon sui caratteri di Van Dijk (p. 65), così come le tavole del comitato dell'Académie des Sciences per il *Romain du roi* (p. 308), non hanno avuto seguito e, a quanto sappiamo, l'uso di disegni preliminari è una pratica nata nell'Ottocento, legata alle possibilità di ingrandimento fotografico. Il termine *'disegnatore di ca-*

ratteri' si afferma nel Novecento e si riferisce alla tecnologia di produzione di caratteri utilizzata in quel secolo, quando i caratteri venivano fusi in matrici realizzate meccanicamente a partire da disegni ingranditi. Prima dell'Ottocento gli incisori erano artigiani, e pare che incidessero i loro punzoni senza disegni preliminari, al massimo avendo davanti a sé un esemplare manoscritto o stampato. Tuttavia, durante l'incisione controllavano la forma delle lettere attraverso prove al nerofumo: si potrebbe sostenere che una prova al nerofumo è comunque una verifica del progetto, e il procedimento potrebbe dunque essere descritto come 'type design', traducibile con progettazione dei tipi, ovvero dei caratteri.

### **Criteri di scelta**

L'antologia ripercorre alcuni momenti salienti nella storia della produzione dei caratteri e delle idee sulla forma delle lettere. Una descrizione ancorché sommaria di cosa significhi (o abbia significato) occuparsi di disegno di caratteri richiede di considerare il contesto più ampio in cui si intrecciano trasformazioni materiali, procedurali ed estetiche. Ciò comporta altresì di riconoscere la grande diversità di figure che nel tempo si sono occupate di questa specifica disciplina: scribi, incisori, artisti, architetti, calligrafi, fonditori, ingegneri, consulenti, storici, designer, informatici. Fra i criteri che hanno guidato questa scelta c'è appunto l'ambizione di riflettere tale diversità.

Rispetto ai precedenti volumi che riguardano due momenti del Novecento, questa raccolta abbraccia un lungo arco temporale, che va dalla metà del Quattrocento fino ai primi anni Duemila. Il principale criterio che ha guidato la scelta è stato quello di includere autori che hanno praticato (*practitioners*) questo mestiere rispetto ai contributi di tipo storico-critico, che pure costituiscono il principale *corpus* della letteratura accademica. Analogamente, anche per il Novecento si è optato per testi che aiutino a comprendere il processo di progettazione. Ne risultano alcune assenze ec-

cellenti fra i type designer moderni, da Rogers a Goudy, Gill, Van Krimpen o Zapf, per fare solo alcuni nomi. La ragione è che quasi tutti i loro scritti, pur non privi di interesse, tendono però ad affrontare tematiche di ampio respiro oppure in termini poco concreti. Abbiamo evitato di includere testi di facile reperimento o di recente pubblicazione; abbiamo invece incluso contributi di critici come Kinross e di storici della tecnologia come Southall, proprio perché sono rilevanti per inquadrare sia i principali mutamenti tecnologici, sia le nuove mode e sperimentazioni emerse nella seconda metà del Ventesimo secolo. Accanto a estratti di testi canonici disponibili in edizioni critiche, sono presenti scritti di non facile reperibilità, perché apparsi in pubblicazioni minori o perché di fatto accessibili solo a studiosi.

Del resto, una raccolta esauriente di testi di natura sia storica che teorica, che ambisca a fornire una sorta di sussidiario per chi voglia affrontare lo studio del type design, richiederebbe una selezione ben più estesa e articolata. Inoltre, testi critici fondamentali come per esempio quelli di Harry Carter (*A view of early typography*, 1969), Nicolette Gray (*A history of lettering*, 1986), James Mosley ('Trajan revived', 1964; *The Nymph and the grot*, 1999), Robin Kinross (*Modern typography*, 1992) o Fred Smeijers (*Counterpunch*, 1996), mal si prestano a riduzioni che ne tradirebbero la profondità e la portata, e meritano quindi una lettura integrale.

Completa il volume una rassegna iconografica che, attraverso esempi commentati, ripercorre visivamente le principali tappe dell'evoluzione del carattere romano dal Quattrocento al Novecento – da Jenson all'Akzidenz Grotesk – mettendo in evidenza le trasformazioni anatomiche avvenute nell'arco di quattro secoli.

Per introdurre qui il tema del disegno dei caratteri conviene, ai fini dell'analisi, articolare il discorso su due piani distinti, pur consapevoli della loro stretta interconnessione: (1) l'evoluzione formale delle lettere tipografiche, la loro origine

scrittoria, l'influenza della calligrafia e delle mode; (2) la tecnologia di produzione dei caratteri, che influenza la forma delle lettere e il modo in cui i caratteri tipografici vengono creati nelle diverse epoche storiche.

### **Evoluzione delle lettere tipografiche**

Occorre innanzitutto inquadrare alcuni aspetti formali dell'alfabeto latino, che sono comuni alla calligrafia e alla tipografia. Le caratteristiche del nostro alfabeto corrispondono a una serie di fattori, visibili in modo esplicito nella scrittura e implicito nei caratteri da stampa: la forma e l'angolo della penna, strumento prediletto della tradizione occidentale, determinano la direzione dell'asse e l'intensità del contrasto tra tratti spessi e sottili; il rapporto fra lo spessore dell'asta e l'altezza della lettera stabilisce il colore relativo dell'alfabeto; la struttura delle lettere identifica il modello di riferimento, con le relative proporzioni orizzontali e verticali. Tutti questi fattori sono strettamente correlati fra di loro e concorrono a determinare l'aspetto della lettera, per cui il variare di uno influenza organicamente tutti gli altri.<sup>1</sup>

Nella maggior parte dei casi, le caratteristiche fondamentali dei caratteri da stampa derivarono dalle scritture librarie correnti in quelle aree geografiche dove prese avvio l'industria della stampa. Per i suoi caratteri Gutenberg prese a modello la *textura*, la scrittura delle bibbie e dei libri liturgici in uso in centro e nord Europa, mentre Jenson basò il suo romano sulla scrittura umanistica, che all'epoca era particolarmente in voga tra le élite italiane. Poi il successo della stampa nel Rinascimento porterà come conseguenza alla graduale 'canonizzazione' delle forme alfabetiche, al punto

<sup>1</sup> Anche l'insieme dei segni, ovvero gli elementi di base del linguaggio tipografico, rimanda all'importanza del periodo rinascimentale. Come i tipografi del Quattro e Cinquecento assunsero le convenzioni della tradizione manoscritta in termini di *mise en pages*, così adottarono anche i modelli scrittori dominanti, contribuendo in modo determinante a sistematizzare il repertorio costituito da maiuscole, minuscole, numeri e punteggiatura.

che verso la fine del Quattrocento è la scrittura umanistica a subire l'influenza dei caratteri da stampa, la cui regolarità e modularità viene assimilata dai calligrafi. Secondo Alfred Fairbank, è la «stabilising influence of printing» a definire in ultima analisi la scrittura umanistica.

La scrittura umanistica nasce a Firenze intorno al 1400 come ripresa della scrittura carolina che nei secoli precedenti era evoluta nelle scritture gotiche. Tuttavia, i modelli per i primi caratteri romani sviluppati a Venezia, come quello di Jenson, sono locali e di origine padovana o veneziana; era una scrittura ancora in pieno sviluppo quando apparvero i primi caratteri tipografici. Gli artisti e i miniatori veneti (tra cui il giovane Mantegna) ricostruirono fedelmente le capitali epigrafiche romane, e gli scribi le adottarono come *exemplum* per tracciare lettere minuscole più squadrate e più rigide rispetto ai modelli fiorentini, a cui aggiunsero le grazie, derivate dal maiuscolo. Una figura di spicco di questo ambiente fu Felice Feliciano (1460, p. 31). Il suo *Alphabetum Romanum*, il cui estratto rappresenta il primo documento di questa raccolta, mostra le capitali romane costruite con squadra e compasso e riflette l'emergere di nuove idee circa la forma ideale dell'alfabeto, influenzate dal neoplatonismo diffuso fra gli umanisti e dalla riscoperta della geometria euclidea. Tale approccio ebbe una notevole fortuna grazie alla moda dei trattati di scrittura, come dimostra il brano dell'umanista francese Geoffroy Tory (1529, p. 33), che riflette un gusto enciclopedico di ascendenza medievale, in cui allo schema geometrico si intrecciano riferimenti filosofici, mitologici e letterari. Il breve trattato di Giovanni Francesco Cresci (1560, p. 41), corredato di note pratiche sul disegno delle lettere, attesta invece il rifiuto della geometria e lo studio filologico delle epigrafi imperiali. Per quanto distante a livello temporale, appartiene allo stesso filone anche il contributo di Edward Catich (1968, p. 167), tratto dal suo famoso saggio sull'origine delle grazie. Mescolando in maniera convincente l'esperienza pratica con l'indagine paleografica,

l'autore dimostra come le lettere imperiali fossero scritte con un pennello a punta piatta prima di essere incise, svelando finalmente un tratto essenziale del repertorio alfabetico ereditato dall'Antichità.

L'ascesa del carattere romano, o tondo, procederà di pari passo con la diffusione della cultura umanistica, e giungerà a compimento entro la metà del secolo a Parigi (Garamont, p. 302). Ma non bisogna dimenticare che, fino al 1520 la forma di carattere più popolare in Europa è di gran lunga la *rotunda*, basata sulla scrittura gotica formale italiana, con cui si stampavano opere liturgiche e devozionali, trattati di giurisprudenza, matematica o astronomia e letteratura popolare. Anche il corsivo aldino, inciso da Griffo nel 1501, è strettamente basato sulle scritture in uso nelle cancellerie; questo stile di lettere verrà formalizzato dall'Arrighi vent'anni dopo. Nel Cinquecento ritornano poi alcune aderenze tra scrittura e forma dei caratteri, come nei corsivi di Granjon, che non possono essere stati incisi senza un attento studio della calligrafia dell'epoca. Successivamente però la calligrafia si evolverà in una direzione che la tipografia seguirà solo in parte: la svolta impressa da Cresci con l'uso della penna a punta flessibile anticipa il gusto barocco e si affermerà pienamente un secolo dopo, con il corsivo inglese, la scrittura della burocrazia dell'Impero britannico, destinata a diventare il modello scrittorio dominante.

Per altri duecento anni dopo Cresci le lettere tipografiche mantengono la loro origine rinascimentale, accentuando alcuni aspetti delle forme di Garamont (che sono quelle di Griffo, p. 300), come l'aumento del peso e del contrasto, le variazioni nelle proporzioni di alcune lettere e le terminazioni a bulbo. A metà del Settecento tocca a Baskerville (p. 314) aggiornare i caratteri tipografici allo standard e alla raffinatezza della calligrafia contemporanea (del resto, chi se non un calligrafo poteva compiere tale operazione?). Le sue innovazioni aprono la strada al carattere moderno, la prima vera alternativa alle lettere rinascimentali, utilizzate per più

di tre secoli. La struttura delle lettere inizia a cambiare, il contrasto non segue più lo schema tradizionale (grazie alla penna a punta flessibile introdotta da Cresci e divenuta l'unico strumento scrittorio europeo), le grazie e i dettagli sono sottili e delicati: sono i caratteri di Bodoni (p. 316) e dei Didot (p. 318), che vengono subito imitati in tutta Europa.

Anche le innovazioni tipografiche dell'Ottocento (*fat face*, *sanserif*, *slabserif*, pp. 322–326) traggono ispirazione da contesti estranei alla tipografia, come l'archeologia e l'architettura, e da pratiche vernacolari, come la decorazione e la pittura di insegne. Tuttavia il motore principale di questa evoluzione è la crescente domanda di caratteri 'commerciali' destinati alla pubblicità. Come spiegato da Mosley, i *sanserif* compaiono nelle tavole degli architetti a fine Settecento ben prima di apparire in uno *specimen*, mentre gli *slabserif* nascono intorno al 1800 come matrici xilografiche per la stampa dei biglietti delle lotterie, e solo dopo il 1815 iniziano a comparire caratteri tipografici con quelle caratteristiche. La nascita della pubblicità si accompagna a mutamenti sociali ed economici non meno incisivi: l'avvio di una società urbana di massa, la diffusione di prodotti di largo consumo e la creazione di mercati nazionali, l'alfabetizzazione di ampi strati della popolazione stimolano l'apparizione di nuovi prodotti grafici (manifesti, locandine, riviste illustrate, cataloghi) e fanno emergere nuove figure professionali (cartellonisti, illustratori), cui si affiancherà sullo scorcio del secolo l'influenza del movimento Arts & Crafts con la nascita delle *private press*. La sete di novità e il gusto vittoriano per l'eclettismo alimenteranno per tutto l'Ottocento una vera e propria esplosione di nuove forme tipografiche.

Si è detto del ciclico rapporto di osmosi fra scrittura e tipografia almeno fino all'Ottocento, quando questa relazione sembra esaurirsi. Se la calligrafia compie un ritorno all'inizio del Ventesimo secolo lo si deve a Rudolf von Larisch (1899, p. 81) ed Edward Johnston (1944, p. 143), i teorici più influenti per quanto riguarda lo studio e la pratica della

scrittura, che, seppure con approcci divergenti, hanno riportato in auge nell'insegnamento e nella pratica. A Johnston si deve la riscoperta della penna a punta larga e un'analisi dei modelli storici che non mancò di influenzare lo storicismo tipografico inglese. Di Johnston si è optato qui per un estratto dal manoscritto pubblicato postumo, che riporta in forma estesa una sintesi delle sue osservazioni sulla natura della scrittura formale. Von Larisch è invece la figura di riferimento per la straordinaria fioritura del lettering tipico della Secessione Viennese. Larisch propone un approccio più disinvolto alla scrittura formale, aperto alla sperimentazione e attento alla percezione e all'equilibrio della composizione.

Anche nel Novecento i caratteri tipografici riflettono il gusto espresso in ambiti come l'architettura, le arti decorative, il design di interni e la moda. Sorta nell'ultimo decennio dell'Ottocento, l'Art Nouveau spinge i disegnatori di caratteri verso forme morbide, con elementi floreali e una marcata impronta decorativa. Noto in Italia come Liberty, questo stile avrà vita lunga nella tipografia italiana rispetto al resto d'Europa, mantenendo la sua influenza sulla forma delle lettere fino alla Seconda guerra mondiale. Negli anni fra le due guerre l'impatto del Modernismo nelle sue varie correnti, fra cui l'Art Déco francese, stimola le fonderie tedesche e, di riflesso, europee a immettere sul mercato un gran numero di caratteri sanserif geometrici, dei quali il Futura di Renner rappresenta il capostipite. In pubblicità dominano il lettering geometrico e la calligrafia espressiva, che in breve tempo vengono riprodotti in caratteri in piombo o legno. Nel secondo dopoguerra le tendenze artistiche cessano di fatto di essere identificate con chiarezza, sia per il loro rapido susseguirsi che per le molteplici contaminazioni; e dal decennio Sessanta emergono nella cultura visiva occidentale una panoplia di approcci e influenze estetiche che vanno sotto l'etichetta di postmoderno.

Anche in questo caso la scelta degli autori segue le discussioni sullo *Zeitgeist* e la forma delle lettere. Un esempio



è il fortunato testo di Walter Tracy (1986, p. 207), una valida introduzione al type design, in cui sono raccolte osservazioni e considerazioni maturate durante la sua lunga carriera alla Linotype England, con rimandi ai caratteri più popolari del Novecento. Il nome di Zuzana Licko è inestricabilmente legato alla fortuna della rivista *Emigre* e all'omonima fonderia, una delle prime a cogliere le potenzialità espressive del digitale e rapidamente assunta a fenomeno di culto. Oltre a essere una delle rare figure femminili nel campo del type design – privilegio condiviso con Gudrun Zapf-Von Hesse, Freda Sack, Carol Twombly, che però non hanno pubblicato testi – la Licko si è anche misurata con modelli illustri della tradizione, quali Bodoni e Baskerville, e il testo scelto (1996, p. 231) esprime bene la disinvoltura del postmoderno nei confronti della storia. Il tema dei *revival* costituisce un altro filo rosso fondamentale che si dipana lungo l'intera storia della tipografia, con un'intensificazione nel Novecento. L'argomento acquista una speciale rilevanza negli anni Novanta, quando il campo del type design si divideva fra un approccio ludico (grunge, techno, vernacolare) onnipresente nei campionari di caratteri *display* (cioè da titoli) e un approccio storicamente informato, legato all'ambito dei caratteri da lettura.<sup>2</sup> Il testo di Fred Smeijers (1997, p. 273) dedicato al disegno di Renard, carattere basato sul lavoro dell'incisore fiammingo Hendrik van den Keere, affronta esattamente questa problematica, quasi a voler controbilanciare le tendenze più tecnologiche che dominavano il dibattito di allora. Infine, l'intervento di Robin Kinross (1997, p. 237), che è editore, critico e storico della grafica, offre un'attenta disamina delle principali tendenze di quel decennio e presenta *in nuce* la teoria della scrittura elaborata da Gerrit Noordzij, docente alla KABK, l'Accademia di

<sup>2</sup> Per quanto non sia evidente a prima vista, il repertorio delle forme alfabetiche odierne per i testi lunghi è vincolato a convenzioni profondamente integrate nel nostro patrimonio culturale, che riducono molto il margine di variabilità formale accettabile.

Belle Arti a L'Aia, da cui sono usciti diversi importanti type designer olandesi.

Non va comunque dimenticato che i cambiamenti nella forma delle lettere non riflettono soltanto l'evoluzione del gusto, ma anche i progressi tecnologici. Questo è evidente nel Ventesimo secolo, ma vale anche per i secoli precedenti. Nel Settecento, i miglioramenti nella meccanica dei torchi da stampa e la diffusione dell'incisione su rame, per esempio, hanno permesso una qualità di stampa superiore, aprendo la strada ai caratteri moderni, i cui tratti sottilissimi sarebbero stati molto difficili da stampare un secolo prima.

### **La tecnologia di produzione dei caratteri**

I dettagli esatti della tecnologia impiegata da Gutenberg non sono noti, ma i documenti d'archivio attestano che, sin dagli anni Settanta del Quattrocento, il processo di produzione dei caratteri mobili era già quello che conosciamo oggi. La prima descrizione pubblicata risale però alla seconda metà del Cinquecento, è un breve testo attribuito a Plantin ma in realtà dello scrittore francese Jacques Grévin (1567, p. 55); inserita in un volume destinato all'educazione infantile, la descrizione è sommaria ma rende bene l'idea della complessità dell'intero processo. Come attestano le più dettagliate descrizioni di Joseph Moxon (1683, p. 59) e Pierre-Simon Fournier (1764, p. 67), la produzione di un carattere comprendeva una serie di operazioni che richiedevano massima cura e precisione: (1) l'incisione dei punzoni, che definiva le esatte caratteristiche dell'alfabeto; dopo (2) la tempra dei punzoni, seguiva (3) la battitura delle matrici in rame, operazione delicata, perché una differenza di pochi decimi di millimetro fra la profondità di una matrice e un'altra avrebbe compromesso l'uniformità di altezza dei caratteri in stampa. Quindi, si passava alla giustificazione (4) delle matrici, operazione altrettanto minuziosa che determinava la posizione e l'allineamento delle lettere. Per la fusione (5), le matrici venivano posizionate a un'estremità della forma, un dispo-

tivo composto da due parti uguali, combacianti e scorrevoli che insieme alla matrice creavano lo stampo; attraverso il boccame, si colava la lega tipografica, composta da piombo, stagno e antimonio. Fino alla metà dell'Ottocento la fusione era compiuta a mano e richiedeva particolare destrezza affinché il metallo arrivasse sul fondo della matrice prima di solidificarsi. Un fonditore abile poteva produrre diverse lettere al minuto, ma i caratteri fusi andavano poi finiti (6) spezzando la coda, limando il lato posteriore e pareggiando i caratteri con lame e pialle.<sup>3</sup> Il lavoro di incisione dei punzoni viene descritto meticolosamente da Paul Koch (1933, p. 95) in un articolo corredato delle illustrazioni di Fritz Kredel. Tuttavia va sottolineato che, in quel momento storico, questa pratica artigianale sopravviveva solo in ambiti tradizionalisti e non rispecchiava più la realtà industriale delle fonderie.

Incisori come Moxon o Fournier erano i creatori del *design*, non agivano come esecutori o interpreti di un modello dato. Questa sarà invece la prassi nella seconda metà dell'Ottocento in Germania e in altri paesi, quando le fonderie ingaggiavano artisti *freelance* per disegnare gli alfabeti, che venivano poi realizzati da incisori in reparti dedicati. Naturalmente, ci sono alcune notevoli eccezioni nella storia: come l'incisore di Arrighi partito dai suoi modelli manoscritti; o John Handy, che incide i caratteri di Baskerville; o ancora Philippe Grandjean che incide il Romain du roi a partire dalle tavole. Per il resto, a quanto sappiamo, gli incisori erano a tutti gli effetti i *designer* dei propri caratteri – con le cautele già evocate per l'uso di un termine moderno. Come si è visto, il carattere prendeva forma dall'incisione dei

<sup>3</sup> Un'operazione, a cui né Moxon né Fournier accennano, è la spaziatura di un set campione. Il fonditore produceva un gruppo limitato di caratteri e li testava in stampa per verificarne l'allineamento e la spaziatura; attraverso un processo iterativo di fusione e prove di stampa, si arrivava alle spaziature ottimali per ogni carattere. Questi esemplari costituivano il campione che veniva conservato e doveva sempre accompagnare la forma e le matrici come riferimento per le future fusioni.

punzoni attraverso un processo iterativo fatto di numerose prove e modifiche, fino a ottenere un risultato che, una volta stampato su carta, corrispondeva all'intento dell'incisore.

Questo processo rimane invariato fino alla metà dell'Ottocento, un secolo che comincia con due innovazioni, l'invenzione della litografia e il torchio Stanhope in ghisa, e si conclude con la meccanizzazione completa dell'intero comparto grafico. Dalla manifattura della carta alla fabbricazione degli inchiostri, dalle operazioni di taglio e cucitura alla rilegatura, dalla fusione dei caratteri alla composizione dei testi, all'impianto meccanico dei torchi di stampa, la successione di brevetti e nuovi macchinari conosce un'accelerazione incessante alimentata da nuove fonti di energia (vapore, gas, elettricità). Per quanto riguarda la produzione dei caratteri è solo a partire dal decennio Novanta, con l'affermarsi delle composatrici meccaniche come Linotype e Monotype, che le cose iniziano davvero a cambiare.

Benché gli effetti si manifestino pienamente solo dai primi del Novecento, l'invenzione che portò a compimento la transizione dal procedimento tradizionale a quello meccanizzato è la macchina per incisione pantografica, la cui versione più famosa venne brevettata dall'americano Lynn Boyd Benton nel 1885. L'apparecchio era costituito da una fresa verticale, un braccio e un puntatore che, seguendo una dima della lettera, cioè il suo modello, incideva in scala il punzone. I modelli venivano prodotti direttamente a partire da disegni tecnici di grande formato. Come spiega Richard Southall (1997, p. 253), il successo del pantografo Benton è legato alle composatrici meccaniche Linotype, Monotype e Ludlow, il cui funzionamento dipendeva da grandi set di matrici. Il pantografo, garantendo un numero infinito di incisioni con una precisione costante, consentì alle aziende produttrici di realizzare migliaia di copie della stessa matrice.

Da subito apparve evidente l'utilità del pantografo anche nella catena produttiva delle fonderie, giacché consentendo la realizzazione di punzoni o matrici (intorno al 1900 venne-

ro brevettati pantografi che incidevano matrici) in un'ampia gamma di corpi a partire da un unico disegno, presentava ovvie economie di tempi e costi. Sul piano della creazione di un carattere, l'introduzione del pantografo sancisce la sostituzione del punzone originale con il disegno, e di conseguenza la separazione fra l'attività di progettazione (o design), ora affidata al disegnatore, e quella di mera esecuzione, delegata all'operatore del pantografo.<sup>4</sup> Tuttavia, come spiega con acume Harry Carter (1937, p. 121), mentre l'incisione a mano a dimensione reale consentiva la calibrazione dei diversi corpi con aggiustamenti ottici di spessori, proporzioni e contrasto, come era stata prassi sin dal Quattrocento, il nuovo procedimento industriale privilegiava l'uso di pochi modelli (in genere uno per i corpi da testo e uno per quelli da titoli da cui ricavare tutte le serie da 6 a 72 punti), con conseguenti problemi di leggibilità e qualità delle lettere stampate.<sup>5</sup>

I processi di progettazione e realizzazione delle matrici per la composizione a caldo erano complessi e articolati e venivano affidati a reparti tecnici, che erano responsabili dei disegni esecutivi. Questi reparti dovevano anche adattare i disegni realizzati da artisti e calligrafi freelance, i quali, a loro volta, spesso non conoscevano il processo di produzione. Non è però il caso di William A. Dwiggin (1940, p. 135), che nel suo lungo rapporto con la Linotype sviluppò un metodo specifico di progettazione dei caratteri per rispondere alle esigenze del reparto tecnico e mantenere un controllo diretto sul risultato finale.

4 Non va comunque sottovalutato l'altissimo livello di perizia tecnica richiesto agli incisori che utilizzavano il pantografo e rifinivano a mano le dime.

5 Un altro fattore cruciale per comprendere gli sviluppi dell'Ottocento è la galvanotipia, un procedimento elettrochimico che – consentendo tramite deposito elettrolitico di creare matrici in incavo da un originale in piombo – ha reso possibile la copia indiscriminata di qualsiasi carattere. Rischi di plagio a parte, la tecnica consentiva agli incisori di lavorare con metalli morbidi, semplificando e velocizzando il processo: in altre parole, non era più necessario battere le matrici e quindi non servivano più punzoni in acciaio.

Le trasformazioni tecnologiche proseguono nel corso del Novecento. In particolare, nel secondo dopoguerra la diffusione della stampa litografica offset si accompagna allo sviluppo di nuovi sistemi di composizione, che utilizzano immagini di caratteri fotografati su un supporto trasparente e proiettati su materiale fotosensibile. Sviluppata commercialmente dalla metà degli anni Cinquanta, la fotocomposizione si afferma come sistema corrente dagli anni Settanta, portando con sé una serie di conseguenze anche nel disegno del carattere. Rispetto ai caratteri in piombo, le matrici fotografiche avevano un iter produttivo più diretto, si ottenevano cioè tramite riduzione fotografica di disegni esecutivi di grande formato; e di fatto avvia la smaterializzazione del carattere tipografico. Lo sviluppo della fotocomposizione, rimuovendo le restrizioni di forma e di spaziatura derivanti dalle matrici in metallo, ha per molti aspetti semplificato i problemi e le limitazioni che dovevano affrontare i disegnatori di caratteri. Tuttavia, come nell'incisione a pantografo, il nuovo sistema adotta la logica di un unico disegno (o tutt'al più due), da cui si ottengono scalarmente i diversi corpi grazie a sofisticati sistemi ottici, che consentivano persino di mescolare pesi e stili diversi nella stessa composizione. La mancanza di controllo sul prodotto finale si rivelerà in tutta la sua problematicità negli anni Ottanta, quando con l'avvento del PostScript le grandi librerie di caratteri delle varie fonderie verranno convertite in digitale, senza alcun adattamento o compensazione, a partire dai disegni per la fotocomposizione.

Nelle ultime generazioni di macchine fotocompositrici i caratteri venivano riprodotti elettronicamente sullo schermo di un tubo catodico, il che comportava nuovi limiti tecnologici nella forma delle lettere. Di questo si occupa il contributo di Gerard Unger (1979, p. 183), pioniere nell'affrontare con spirito pragmatico i complessi problemi posti dai primi sistemi di fotocomposizione digitale, come dimostra il caso esemplare del Demos/Praxis, progettato per la Hell Digiset.

Negli anni Settanta l'innovazione avviene nei laboratori universitari e nei centri di ricerca come Stanford University e Xerox PARC, dove prendono forma molte delle invenzioni poi divenute dominanti. La rivoluzione digitale che investirà le arti grafiche non segue un percorso lineare e il tramite fra tipografia e l'ambiente digitale viene definito soprattutto da ingegneri e ricercatori scientifici: dai primitivi caratteri vettoriali su monitor alle matrici di punti delle stampanti ad aghi, fra gli anni Settanta e Ottanta si afferma l'idea di considerare i caratteri tipografici come superfici matematiche. L'esigenza di una descrizione dei master indipendente dalle tecnologie di composizione viene affrontata con successo dal programma Ikarus, in cui il disegno di ogni lettera è convertito in tracciati descritti da funzioni matematiche, che possono essere modificate scalarmente o per produrre varianti strette, larghe o inclinate. All'inizio del decennio Ottanta l'avvento delle fotounità dotate di tecnologia laser, capaci di gestire insieme testi e immagini, spingerà lo sviluppo di linguaggi di programmazione per la specifica di pagine. Il successo del linguaggio PostScript di Adobe, che di fatto impone lo standard vettoriale, dipende dalla convergenza tecnologica e commerciale con Apple (grazie al personal computer Macintosh e alla stampante LaserWriter, derivati dai prototipi sviluppati da Xerox) e con lo sviluppo di programmi di impaginazione (basati proprio sul PostScript, come Aldus PageMaker) che trasformano radicalmente l'intero settore della grafica e pre stampa.

Seguendo un approccio alternativo, alcuni ricercatori in ambito scientifico avevano affrontato il rendering di forme tipografiche non come superfici racchiuse da tracciati, ma come vettori elementari semplici controllati da variabili che ne determinano automaticamente l'aspetto finale. Il tipico esempio di questo approccio 'parametrico' è il programma Metafont sviluppato dal matematico Donald Knuth (1982, p. 197). La prima versione di Metafont descriveva le forme alfanumeriche partendo dal tracciato di una penna virtuale, la

cui forma poteva essere variata parametricamente: rispetto all'approccio 'visivo' permesso dal software vettoriale, Knuth opera un salto concettuale spostando la progettazione su un piano astratto, in cui si combinano movimento calligrafico e logica matematica. In realtà, l'utilizzo di Metafont è rimasto confinato nell'ambito scientifico, mentre il mercato rimane legato al paradigma vettoriale: nel 1986, con Fontographer, appare il primo software di elaborazione delle curve di Bézier per personal computer. A questo punto, l'intero processo di disegno dei caratteri poteva avvenire in digitale, senza più passaggi analogici. Inoltre, con un investimento contenuto, era possibile produrre font PostScript direttamente da casa.

Nel decennio Ottanta le font digitali diventano il principale terreno di scontro fra le società informatiche dominanti: il mercato è conteso fra il formato Type 1 di Adobe e il concorrente TrueType sviluppato da Apple e Microsoft. Adobe può vantare un reparto di disegno di caratteri digitali diretto da Sumner Stone (1988, p. 219), un pioniere delle superfamiglie create con l'interpolazione, una procedura generativa di stili intermedi tra due (o più) varianti di un carattere, che si è rivelata centrale per i successivi sviluppi della tipografia digitale. Stone fu anche il principale animatore della collezione *Adobe Originals* avviata nel 1989, insieme ai designer Robert Slimbach e Carol Twombly.

Verso la fine degli anni Ottanta, l'Olanda si è affermata come uno dei centri più dinamici del type design sperimentale, con figure innovative come Petr van Blokland, Just van Rossum ed Erik van Blokland. La scena tipografica olandese si caratterizzava per un approccio ludico e tecnologico, e molti caratteri digitali creati in quel periodo hanno saputo mescolare innovazione formale e sperimentazione tecnologica. Un esempio emblematico è il Beowolf, progettato nel 1989–1990 da Letterror (van Blokland e van Rossum), in cui un codice PostScript incorporato modificava leggermente la forma delle lettere a ogni stampa, generando irregolarità casuali nei tracciati. Un'apertura sperimentale di diverso



taglio caratterizza altri caratteri apparsi sempre in Olanda – come Scala, Quadraat, Thesis, Lexicon – specificamente concepiti per la composizione di testi, originali ma più convenzionali, anche loro destinati a un successo globale. Negli stessi anni a Berlino, Erik Spiekermann e Neville Brody fondavano FontShop per offrire una piattaforma di distribuzione di caratteri digitali ai designer indipendenti e tra i primi caratteri pubblicati dalla loro fonderia FontFont figuravano proprio quelli appena elencati. Negli anni Novanta, le font – termine entrato in uso proprio con il digitale – distribuite da FontShop riflettevano sia l'estetica postmoderna con design non convenzionali che rispondevano alle nuove esigenze della grafica e del web, sia un aggiornamento del classicismo con famiglie di caratteri orientate ai programmi di identità istituzionale e aziendale. Questa sinergia tra approccio sperimentale, solidità dei professionisti coinvolti e piattaforma offerta da FontShop ha dato vita a una fertile intersezione tra programmazione, tipografia e mercato, che ha contribuito a plasmare il panorama tipografico internazionale e a stabilire nuove direzioni sia in termini di forme che di tecnologie.

L'ultima limitazione tecnologica che ha influenzato la forma delle lettere è stato il *font hinting* per i monitor e stampanti laser a bassa risoluzione, requisito fondamentale fino ai primi anni Duemila. Matthew Carter ne parla nel suo TED Talk (2014, p. 285), dove ripercorre, con umorismo ed eleganza, la sua lunga carriera che ha attraversato le diverse tecnologie di produzione dei caratteri. Come altre restrizioni tecniche, l'importanza del font hinting è drasticamente diminuita con la diffusione dei monitor ad alta densità di pixel dopo il 2010. Oggi i caratteri sono generalmente progettati senza hinting o con hinting automatico, perché l'elevata risoluzione consente di rasterizzare le lettere senza bisogno di adattarle alla griglia dei pixel.

Dal 2000 in poi, il type design digitale ha vissuto un'evoluzione costante, grazie a strumenti e tecnologie che hanno

reso il processo più efficiente e versatile. Il linguaggio di programmazione Python ha rivoluzionato la produzione di font digitali, diventando essenziale per ottimizzare il processo e automatizzare molte operazioni. Tra le innovazioni più significative dell'ultimo decennio spicca il formato OpenType *variable font*, introdotto nel 2016, che consente di includere più varianti di un carattere in un unico file e di generare stili intermedi tramite interpolazione. Questo formato ha reso il design tipografico più flessibile, riducendo al contempo le dimensioni dei file, ed è particolarmente apprezzato nel web e nelle interfacce digitali. Parallelamente, i software di disegno come FontLab, RoboFont e Glyphs sono diventati più accessibili e potenti, introducendo strumenti avanzati per la manipolazione delle curve di Bézier e facilitando l'uso dello *scripting*. Inoltre, il formato di file UFO ha reso possibile lo scambio dati tra diversi software. Questi progressi hanno incentivato la creazione di caratteri multi-script, che integrano diversi sistemi di scrittura (come l'arabo, il cinese, il coreano e le scritture indiane) accanto all'alfabeto latino. Infine, si affacciano sul mercato i primi strumenti basati sull'intelligenza artificiale, che potrebbero rivoluzionare ulteriormente il settore, ma è troppo presto per trarre qualsiasi conclusione.

### Riflessioni sul contemporaneo

Oggi la presenza capillare della tipografia nei dispositivi elettronici che scandiscono la quotidianità di miliardi di persone, ha ampliato a dismisura il numero di coloro che si interessano ai caratteri, li usano più o meno consapevolmente o hanno un'opinione al riguardo. La professione di type designer ha conosciuto una certa popolarità per la crescente accessibilità dei software di progettazione e per il successo dei corsi di formazione in type design offerti da alcune università e accademie europee. Di conseguenza, la quota di mercato occupata oggi dai type designer nell'economia del design ha registrato una crescita significativa, passando da poche de-

cine di professionisti negli anni Settanta, alle centinaia negli anni Novanta e, infine, alle migliaia degli ultimi anni.

Se il digitale ha inizialmente riportato in auge il progettista indipendente che, come gli incisori del Cinque e Seicento, lavora per chi lo paga,, oggi in realtà i progetti commissionati in esclusiva da importanti clienti – grandi famiglie di caratteri che spesso includono altre scritture, oltre a quella latina – sono sviluppati da gruppi di professionisti, e non da un singolo designer. Non è un segreto che il mercato sia saturo da tempo, eppure il numero di nuovi caratteri immessi ogni giorno in commercio non accenna a diminuire. Questo comporta ovviamente un abbassamento della qualità media; ciò nonostante, fra tanti caratteri sciatti e amatoriali, ce ne sono anche molti di ottima qualità. I caratteri di maggiore successo sono comunque quelli in circolazione da parecchio tempo (Helvetica, Futura, Frutiger) o i revival di caratteri storici (Trajan, Garamond, Bodoni); e anche molti di quei caratteri che non sono dichiaratamente dei revival, a un più attento esame si rivelano essere elaborazioni di caratteri storici. Del resto, vivendo nell'epoca del *pastiche*, se il realismo capitalista limita i nostri orizzonti e la nostra capacità di creare vere novità nella musica o nelle arti, come potremmo creare novità nel disegno dei caratteri?

ALESSANDRO COLIZZI

RICCARDO OLOCCO

#### NOTA AI TESTI

Questo volume si articola, come i precedenti, in quattro sezioni. Le prime due sono il saggio introduttivo e l'antologia vera e propria: una selezione di ventuno autori e brani tratti dai loro scritti. Ogni brano è accompagnato da una breve scheda (il contesto storico, l'autore, la sua opera), da riproduzioni bianconero delle fonti e, in molti casi, da illustrazioni presenti negli originali e indispensabili alla fruizione dei testi. Alla sezione antologica segue la Galleria di immagini che mostra quindici esempi storici dell'evoluzione del carattere romano dal 1470 al 1898. L'ultima sezione comprende gli Apparati, dove – accanto a Bibliografia, Crediti, Ringraziamenti e Indice dei nomi – sono stati aggiunti due strumenti: il Glossario e la tabella con i Nomi tradizionali dei corpi dei caratteri in tre lingue (inglese, francese e italiano).

Data l'eterogeneità sia degli autori sia delle fonti, in alcuni casi la natura degli originali ha imposto di optare per degli estratti, altrimenti inseriti in testi di ben altro respiro. A eccezione di Feliciano e Cresci, tutti i testi qui raccolti sono tradotti in italiano per la prima volta. Nel caso di Feliciano, alla trascrizione del brano in volgare quattrocentesco è stata fatta seguire una più intelligibile parafrasi. Nel caso di Cresci e del suo italiano cinquecentesco, si è preferito optare per brevi note esplicative al piede, in modo da favorirne la lettura e la comprensione in originale. Si è fatta così un'eccezione alla regola di riservare lo spazio a piè di pagina esclusivamente alle note dell'autore (che fortunatamente il brano di Cresci non aveva); in tutti gli altri casi, le eventuali note degli autori sono a piè pagina e quelle dei curatori e traduttori compaiono alla fine del brano.

L'ampiezza del periodo storico e le specificità degli autori e dei contributi selezionati hanno imposto anche altre scelte di redazione. Di norma i brani vengono proposti in ordine cronologico in base alle date della loro prima pubblicazione. In questo volume Johnston ha una collocazione un po' sofferta: il brano è tratto da un manoscritto a cui l'autore avrebbe lavorato negli ultimi quindici anni di vita ed è rimasto incompiuto alla sua morte, nel 1944; esso è poi stato pubblicato nel 1971 per volontà dell'erede Priscilla Johnston in un'edizione curata da Heather Child; tenuto conto del periodo in cui ci ha lavorato l'autore, si è scelto di datarlo 1944. Infine, al saggio introduttivo si è voluto affiancare due ulteriori testi critici: il primo introduce la rassegna fotografica a colori dedicata all'evoluzione del romano, il secondo precede il Glossario, che insieme alla tabella dei corpi dei caratteri costituisce una risorsa in più, utile a orientare il lettore nella babele terminologica del mondo della stampa e del carattere tipografico.

Le note alla Galleria di immagini sono state compilate sulla base di informazioni reperite in articoli e pubblicazioni di Harry Carter, Nicolette Gray, Hendrik D.L. Vervliet e altri, e in particolare ricerche inedite di James Mosley, Sébastien Morlighem, John Lane, Dan Reynolds e Riccardo Olocco.