

# COSTELLAZIONI TIPOGRAFICHE

## Verso un typographical discourse

**Veronica Dal Buono** Università degli Studi di Ferrara, Dipartimento di Architettura  
*veronica.dalbuono@unife.it*

**Monica Pastore** Politecnico di Bari, ArCoD Dipartimento di Architettura, Costruzione, Design  
*monica.pastore@poliba.it*

**Federico Rita** Università di Camerino, Scuola di Ateneo di Architettura e Design "E. Vittoria"  
*federico.rita@unicam.it*

Se agli autori-scrittori spetta il compito di formulare pensieri e concetti quindi fissarli in parole e frasi, attuando con narrazioni e dissertazioni uno dei significati possibili di "scrittura", sono storicamente incisori e tipografi, oggi type designer e progettisti grafici, a dare forma e composizione a tali formulazioni, affinché permangano nel tempo, siano accessibili, leggibili, diffondibili, altresì attraenti. Il disegno dei caratteri e la progettazione grafica, da sempre influenzate dalle espressività autoriali, dalle correnti del gusto, dall'evoluzione sociale e dalle tecnologie (Unger, 2020), quali modelli di pratica progettuale sono espressione delle diverse culture e quindi possibili oggetti di studio e interpretazione teorico-critica.

Il numero 15 di MD Journal intende inserirsi in tale campo del sapere – inquadrabile come *typographical discourse* – proponendo una raccolta di riflessioni sul tema delle scritture alfabetiche.

Se il disegno dei caratteri storicamente ha afferito a un contesto non sempre congiunto, seppur parallelo, a quello delle discipline e della cultura del progetto (Lenarduzzi et al., 2002), oggi può dirsi che gli studi relativi alla cultura delle scritture e con essa la tipografia, rientrano a tutto tondo nella più ampia cultura del design, con aperta e matura convergenza reciproca.

Lo studio delle scritture – intese come insieme di specifici sistemi di segni visibili e decodificabili – è da ogni punto di vista, uno dei presupposti per conoscere e interpretare i fenomeni di diffusione e elaborazione della "parola", quindi del "pensiero" (cui la parola è nella sostanza correlata), pertanto costituisce una possibile chiave di lettura

per comprendere i cambiamenti culturali del presente e avanzare nella conoscenza.

Le grandi innovazioni relative ai media della comunicazione, unitamente all'esplosione di internet e alla "democratizzazione" degli strumenti di progettazione grafica digitali (Guida, Iliprandi, 2011), hanno sollecitato le culture del progetto a porre attenzione alla forma delle scritture sia sul piano della formazione e didattica sia alimentando un dibattito critico-tecnico sul tema. Da un lato il mondo dell'istruzione al design orienta all'apprendimento e comprensione delle componenti primarie ed essenziali del testo che sono le "lettere" con percorsi che includono lo studio, l'applicazione delle scritture tipografiche e, in taluni casi, il disegno delle stesse. Parallelamente la comunità di ricercatori riflette, produce contenuti, rettifica e articola discussioni sul disegno dei caratteri e la loro applicazione, in costante dialettica tra tradizione e innovazione.

Dopo più di mezzo millennio di tipografia occidentale applicata alla cultura del "libro", dell'opera a stampa, e almeno un ventennio di fruizione di massa di contenuti con dispositivi digitali, la cultura tipografica rappresenta uno degli elementi fondativi e costitutivi del design della comunicazione. La conoscenza dei caratteri tipografici, negli accadimenti storici, nel racconto dei suoi protagonisti, nella tecnica e meccanica della composizione del testo, quanto discendendo nel microcosmo atomico delle singole lettere (le consolidate disposizioni di natura macro e micro-tipografiche), sono occasione di studio, applicazione, disseminazione nelle scuole di progetto (non solo in quelle specificatamente indirizzate al type design), al pari delle teorie e pratiche del basic design, come grammatica e sintassi propedeutica a ogni tipo di attività progettuale (Lupton, Phillips, 2010).

MD Journal ha aperto il *typographical discourse* partendo dal ragionamento lanciato in avvio del nuovo millennio con l'introduzione del lemma *neografia*. Sergio Polano, nella conferenza *Atypi* del 2002 (Polano, 2004), richiamando Roland Barthes (Barthes, 1999) pose la comunità internazionale davanti a molteplici interrogativi di natura teorica quanto pragmatica, per valutare il programma e gli strumenti di una disciplina in cui inquadrare l'ampia definizione di "tipo-grafia", proseguendo il discorso già accademicamente definito della paleografia (di per sé completo nella ricostruzione analitica, ma esente per sua natura di ricadute progettuali), con metodi e strategie finalizzate alla conoscenza del fenomeno delle "nuove-scritture" afferenti al moderno (dal XV al XIX Secolo) e alla contemporaneità (dal XIX al presente).

Nel corso del tempo il termine “scrittura” ha assunto un ampio spettro di significati. Applicato dalla semiotica e dalla linguistica come concetto di congegno prima cognitivo poi comunicativo, dalle discipline filologiche con la minuziosa analisi paleografica, sono infine le discipline del progetto, in specifico il Design, a osservare la scrittura nelle sue forme visibili e nelle progressive modificazioni, adattamenti e sviluppi di volta in volta posti in relazione ai contesti ambientali e sociali, considerando l’impatto dei cambiamenti tecnologici sulla riproducibilità, la diffusione, la permanenza nel tempo delle pratiche della comunicazione.

Il design della comunicazione per “scrittura” intende innanzitutto un segno codificato, tracciato da uno strumento o impresso su un supporto, la cui forma è dettata dalla combinazione di questi ultimi due elementi. Cambiando uno o entrambi si ottengono risultati formali differenti che, nella natura del visibile, stimolano i meccanismi della percezione e al contempo, ponendosi come articolazioni sensibili della lingua, concorrono e guidano alla comprensione del messaggio.

Nel novero delle “scritture”, le forme risultanti sui supporti e insieme il modello di replicazione di esse hanno dato luogo alle diverse tipologie di paleo e neo-grafie.

I temi del disegno delle singole lettere (oggi *lettering*) e dell'*archigrafia*, che leggiamo fin dalle origini (quando gli alfabeti si sono fatti forme fisiche e visibili con il pettracciamento delle singole lettere su pietra e poi l’incisione), oggi li ritroviamo in costante aggiornamento e trasformazione sui supporti rigidi e durevoli. Nel corso dei secoli le iscrizioni su tre-dimensioni, esulando dalla mera funzionalità di segnalare, indicare, orientare o di celebrare la memoria, hanno contribuito a formare un *corpus* di scritture esposte che dotano di senso e culturali luoghi e le civiltà, costituendone un importante elemento identitario e culturale.

Le scritture in senso lato e le scritture tipografiche, sono invece storicamente legate ad un concetto aleatorio di *identità*. Basta pensare agli alfabeti non latini e alla loro immediata associazione visiva a una determinata nazionalità o area geografica, per comprendere come oggi, in un contesto sempre più globalizzato, sia importante aprire contaminazioni di ricerca in tale senso, soprattutto per attribuire il giusto valore progettuale a quelle scritture e realtà rimaste finora ai margini. La necessità di avviare un processo di “decolonizzazione” della cultura del graphic design prevalentemente incentrata sui Paesi occidentali articola del resto la discussione sulla centralità dell’alfabeto (Cazade, Thomas, 1982; Lussu, 1996) in

tempi recenti ampliata dal lavoro di indagine intrapreso da designer e autori come Ruben Pater (2016; 2021). Nel contesto delle scritture, la “tipo-grafia” – scrittura per *tipi* – si esprime attraverso la tipografia meccanica e quella digitale. Che siano oggetti fisici o modelli matematici, i tipi infatti sono discreti e atomizzati, atti a comporre parole, righe, titoli, testi, secondo una tecnologia che si è trasmessa stabilmente dalla metà del Quattrocento fino alla seconda metà dell'Ottocento, e seppur trasformata, ha resistito fino ai giorni nostri.

Per la complessità di queste tipologie il campo di analisi si allarga, perché il termine assume ulteriori accezioni, non più esclusivamente correlate all'aspetto formale dei caratteri, bensì relative all'intero spettro di pratiche e processi coinvolti nella produzione e nell'uso dei segni tipografici. Sebbene la forma dei tipi continui a essere soggetta al gusto e alla sensibilità dei tempi, configurandosi in alcuni periodi storici del secolo scorso come un linguaggio visivo universale – per citarne alcuni, la tipografia moderna avviata in Germania tra gli anni Venti e Trenta, l'International Typographic Style, la decostruzione tipografica postmodernista e l'avvento dei primi caratteri digitali bit-map degli anni Ottanta – l'intera filiera della produzione tipografica è in continuo mutamento, così come i contesti produttivi ai quali deve adattarsi e i bisogni riscontrati negli utenti, lettori e fruitori delle scritture, ai quali deve rispondere.

Rientrano in questo novero le attuali riflessioni e ricerche sull'inclusività del linguaggio grafico e tipografico, nonché le sperimentazioni che concettualizzano gli studi socio-culturali e le azioni rivolte alla più ampia diversità umana, all'inclusione sociale, all'intersezionalità, rivolgendo particolare attenzione alla significazione dei codici adottati (Lupton, Tobias, 2021).

Dall'avvento del design digitale – metà anni Ottanta – tutti i processi del graphic design hanno subito forti cambiamenti e se da un lato ciò ha minato le certezze professionali dei progettisti grafici, al contempo, come tutti i cambiamenti, ha stimolato le generazioni ad accogliere nuove opportunità di approccio al processo produttivo tipografico per rispondere alla necessità di adattare la comunicazione ai nuovi contesti (attraverso il parametrico e generativo) e al contempo spingendo alla ricerca di revival filologici del passato (Olocco, Patané, 2022), contestualizzati nella contemporaneità. Il sistema delle “scritture” in senso lato è diventato fautore di inedite forme di scambio del sapere, fino alla creazione sia di reti di comunicazione tra professionisti e appassionati, sia di comunità – spesso virtuali –, che orbitano attorno alle fonderie

digitali o ai singoli progettisti di caratteri. Sono esempio le fonderie indipendenti, i collettivi di type-designers e autori di licenze open-source, le aggregazioni di “tipofili”. Queste tipologie di comunità apportano visioni e attribuiscono inedite funzioni non soltanto alla tipografia, ma anche all’intero ambito del progetto grafico allargando la base delle discussioni.

Prescindendo dalle possibili problematiche introdotte dalla proliferazione di caratteri presenti nel web, emerge un vivo interesse nella società e nelle giovani generazioni verso la progettazione grafica e tipografica, segno di una reale esigenza di praticare le esperienze di progetto come forma di educazione e cultura che apporta gratificazione e invita alla partecipazione.

Osservando gli esiti della nuova cultura tipografica, il filo conduttore potrebbe essere l’espressione della diversità, delle molteplicità «sociali, tecnologiche, partecipative, sostenibili» (Aiap, 2008), oltre che una sana spinta alla sperimentazione. Tale tendenza può forse essere considerata una risposta o, forse, una reazione agli attuali sconvolgimenti della società e delle relazioni. Il relativismo che emerge sulla cultura deterministica va a coinvolgere anche il design tipografico e in generale quello grafico, proponendo oggi una disciplina che vive e si sviluppa come riflesso visivo del proprio tempo. Il disegno tipografico di matrice moderna – pulito, ottimista, leggibile e cristallino (Warde, 1932) – seppur presente, convive con forme ove prevalgono il movimento, la spregiudicatezza, talvolta la crudezza, quasi il clamore; sperimentazioni ove la componente concettuale – messaggio, storia, narrazione, emozione – può permettersi di essere anteposta, superare, l’onesto e consolidato obiettivo del “comfort di lettura” (Leonardi, 1998).

Il numero 15 di MD Journal, invitando la comunità scientifica a esplorare il tema della tipografia nelle sue molteplici e contemporanee accezioni, presenta la raccolta di contributi entro il lemma di *Costellazioni tipografiche* che rimanda ad un panorama di elementi visibili distinti e al contempo fra loro correlati. Nella disciplina “neografica” convergono un corpus di conoscenze comuni e consolidate, esiti di percorsi di riflessione teorica e molteplici casi di applicazione pratica, restituendo uno scenario di esplorazioni che si sviluppano dal punto di vista storico-critico, tecnico-progettuale quanto didattico-metodologico.

Le riflessioni pubblicate compongono il tracciato di un potenziale dibattito, peculiarmente nazionale, non così assente come potrebbe risultare rispetto al limitato interesse dell’editoria specialistica, solo recentemente, osservabile in una lenta risalita.

Il numero si apre con il contributo “Archigrafie e neografie” di Bisiani che, riprendendo l’idea estensiva di *neografia*, proietta la dimensione dell’ambito tipografico alla scala macro, evidenziando un’evoluzione quasi circolare che parte dall’archigrafia, dalle scritture urbane esposte, e arriva al “recinto magico” del display. Questa capacità della tipografia di muoversi su scale ampie è storicamente al centro di una visione modernista del progetto – trasferendo anche al design grafico la celebre espressione dell’architetto Ernesto Nathan Rogers “dal cucchiaino alla città” –, che include tutte le rappresentazioni umane dell’ambiente. In questo filone si inserisce l’approfondimento “Design Tipografico e Capitale Naturale” di Candida, Martino e Turco sull’identità visiva del Capitale Naturale a partire proprio da una genealogia delle scelte tipografiche operate dal sistema degli enti-parco a livello internazionale. In parallelo, Sinni e Ruggeri, con “Il carattere delle città” propongono un’accurata analisi sulle immagini identitarie delle città italiane, prendendo in esame le più recenti operazioni di *city branding* delle amministrazioni pubbliche, per mappare la consapevolezza comunicativa anche attraverso le scelte dei caratteri tipografici.

In questa vertigine semantica a cui è chiamata la *neografia*, non può mancare la rappresentazione dell’abitante, dell’essere umano nella sua interezza. Dunque un archetipo narrativo, come il personaggio di Pinocchio, diviene espediente per un’ambizione di tale portata. Il saggio “Pinocchio, un *typo* grafico” di Benelli, Filieri e Filippi prende in esame il lavoro del progettista grafico Stefano Rovai, quale contributo esemplare del portato simbolico attribuito alla forma delle lettere.

Come contrappunto in “Il design dei caratteri tipografici centrato sui segni e sulle qualità espressive”, Sinico propone una trattazione, argomentata dal metodo sperimentale e dalla proposta di uno schema di analisi, che distingue l’idea del “segno” da quella delle “qualità espressive” nei caratteri tipografici.

In questo senso ha spazio un contributo di carattere squisitamente pratico: il saggio di Colonna E. e Colonna M. che tratta la questione del Kerning; una procedura di ottimizzazione basata sulla percezione ottica e di compensazione dei bianchi e dei neri nelle lettere, di fatto poco aperta alle questioni di portato semiotico e razionalmente automatizzabile grazie alle nuove tecnologie di intelligenza artificiale.

Un approccio “realista” al tema della tipografia è supportato dallo studio “Le font ad alta leggibilità e dislessia” proposto da Bollini, Brambilla e Stucchi in merito alle

possibilità del design tipografico di influenzare le performance di lettura nei disturbi di apprendimento.

A questo proposito è il tema pedagogico a fornire spesso un *trait d'union* tra i punti messi in luce dagli studiosi. Con “Tipografia parametrica analogica e didattica enattiva” Laera e Perondi introducono il concetto di “didattica enattiva”, individuando nel pantografo parametrico, uno strumento analogico in grado di sviluppare abilità cognitive in merito alla geometria: competenza necessaria al disegno delle lettere.

Sulla scia della valorizzazione degli strumenti analogici e della manualità per la comprensione del tema tipografico, nel saggio “Realizzare caratteri in legno”, Scotucci e Vendetti presentano un reportage di ricerca sul campo presso un'importante istituzione di conservazione di materiale tipografico: l'Hamilton Wood Type and Printing Museum negli Stati Uniti. Ancora una volta la tipografia ci pone di fronte ad un cambio di scala: dall'astratto matematico del segno, alla meccanica dei materiali.

A chiudere il quadro, le sperimentazioni in campo pedagogico inerenti i temi dell'inclusività e dell'intersezionalità dei segni alfabetici. Carlomagno, Jayed, Veneziano in “Strumenti e segni grafici per un training di inclusione linguistica” presentano un progetto per l'apprendimento di alfabeti semitici; Castellano, Piras e Noel in “Che genere di font?” illustrano una sperimentazione didattica volta a decostruire la relazione tra caratteri tipografici e binarismo di genere. In questi casi è interessante notare un'ulteriore elemento aggiunto al dibattito: la cooperazione e la collaborazione di diverse competenze nella cultura tipografica.

In questa netta e vitale differenza di vedute delle “costellazioni tipografiche”, non mancano le sfumature, le opacità e i già citati e continui cambi di scala che rendono la materia mutevole e difficile da inquadrare. Le ricerche di carattere storico e storiografico hanno tradizionalmente la capacità di fornire degli strumenti che permettono di mappare e tracciare le congiunzioni tra tematiche e, nella loro caratteristica di ricerche archeologiche, mettono in luce le relazioni che pongono un dibattito nazionale all'interno di una galassia non solo europea, ma potenzialmente extra-territoriale. Troviamo quindi in chiusura, ma non meno importanti, i due contributi di taglio storiografico.

La già documentata sfera d'influenza della *mitteleuropa* nel design italiano del primo Novecento è fonte di studio di Nitti che con “Il carattere ONB un ponte fra Italia e Germania” si concentra sulla produzione tipografica dell'Opera Nazionale Balilla e dei suoi inediti intrecci tra propaganda ed estetica razionalista. Galluzzo d'altro

canto, con “Dalla Haus alla Straße” mostra la vitalità dei “caratteri universali” di Herbert Bayer. Sopravvissuti alla disciplina del Bauhaus, riemergono in forme chimeriche, introducendo un’ulteriore e originale punto di osservazione all’astronomia tipografica.

Come spesso accade, l’invito alla scrittura formulato da MD Journal è stato un modo per sondare e verificare il terreno delle ricerche effettivamente in corso e per comprendere l’attuale stato di salute dei *typographical studies* in Italia. Tirando le somme, ciò che si è constatato nella regia del numero è che da un lato la tipografia, come disciplina fondativa della comunicazione visiva ed elemento pervasivo nel flusso comunicativo quotidiano, smuove gli interessi degli studiosi da diversi punti di vista, tanto da esaurire alcuni dei temi proposti dalla call. Dall’altro – tuttavia –, nonostante la sua continua espansione, l’indagine restituita può essere considerata come la punta dell’iceberg e appare evidente quanto sia necessario implementare e diffondere le ricerche in tale ambito, conducendo ulteriori ricognizioni soprattutto a livello nazionale.

Di fronte a una disciplina consolidata nei suoi statuti di insegnamento, il dibattito italiano sulla tipografia soffre di una scarsa attenzione rispetto allo scenario internazionale, sia dal punto di vista della formazione – i corsi e i laboratori dedicati presenti nei corsi di laurea, non sono pochissimi ma spesso non vengono valorizzati –, sia della disseminazione, le case editrici specialistiche appaiono quasi disinteressate all’argomento. Eppure si sta assistendo, proprio da un paio di anni, a un rinnovato interesse soprattutto verso le forme di tipografia ed editoria strettamente connesse alla riattivazione di strumenti e tecniche predigitali che sta attraversando anche l’Italia (Bonini Lessing et al., 2019). Basti pensare al numero di realtà tipografiche e collettivi di progettisti disseminati lungo tutto lo stivale formatisi negli ultimi quindici anni, fra i tanti Anonima Impresori di Bologna, Archivio Tipografico di Torino, Cabaret Typographie di Milano e Slab Letterpress di Roma. Un ulteriore fenomeno in crescita è la presenza di giovani type designer altamente specializzati, di cui i maggiori studi di progetto italiani e non si avvalgono per il disegno e lo sviluppo di caratteri customizzati *ad hoc*.

Ad oggi però, la tipografia non può essere considerata unicamente come il mero progetto del carattere tipografico o una tecnica di stampa predigitale; come afferma Francesco Guida essa deve assumere sempre più i connotati di un «progetto di processo» (2011, p. 9), definito da una cultura multidisciplinare e analizzato tenendo conto di differenti aspetti, fra i tanti l’evoluzione dei contesti culturali e delle tecnologie con cui interagisce.



Pertanto con *Costellazioni tipografiche* non si pretende di fornire una risposta esaustiva alla disattenzione italiana attorno a questa disciplina, bensì essere un tassello per avviare riflessioni future utili a comprendere da una parte la sua stessa espansione ed evoluzione e dall'altra il mondo contemporaneo, augurandosi un ancor più alto interesse da parte delle nuove generazioni di studenti, progettisti e studiosi.

#### REFERENCES

- Warde Beatrice, *The crystal goblet: Sixteen essays on typography*, 1932 (tr. it. "Il calice di cristallo", pp. 81-88, in Falcinelli Riccardo, *Filosofia del graphic design*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 392).
- Barthes Roland, *Variazioni sulla scrittura*, Genova, Graphos, 1996, pp. 98.
- Lussu Giovanni, *La grafica è scrittura: una lezione*, Roma, Stampa Graffiti, 1996, pp. 24.
- Steinberg Siegfried H., *Cinque secoli di stampa*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 362.
- Leonardi Alessio, "LettError", pp. 24-33, *Linea Grafica*, n. 318, 1998.
- Lenarduzzi Paola, Piazza Mario, Sfliotti Silvia (a cura di), *Italic 1.0. Il disegno di caratteri contemporaneo in Italia*, Milano, Aiap edizioni, 2002, pp. 118.
- Polano Sergio, Vetta Pierpaolo, *Abecedario. La grafica del novecento*, Milano, Electa, 2002, pp. 247.
- Polano Sergio, "Neografia" (Conferenza Atypi, 2002), in Zibaldone, 2004, disponibile presso <https://www.polano.eu/zib/2004/10/200204-neografia.html> [giugno 2023]
- Kinross Robin, *Tipografia moderna*, Viterbo Stampa Alternativa, 2005, pp. 300.
- Aiap, *Multiverso programme*, Milano, Aiap edizioni, 2008, pp. 88.
- Bernstein Marta, Perondi Luciano, Sfliotti Silvia (a cura di), *Italic 2.0. Il disegno di caratteri contemporaneo in Italia*, Milano, De Agostini - Aiap, 2008, pp. 174.
- Polano Sergio, Tassinari Paolo, *Sussidiario. Grafica e caratteri moderni*, Milano, Electa, 2010, pp. 190.
- Guida Francesco E., Iliprandi Giancarlo (a cura di), *Type design, esperienze progettuali fra teoria e prassi*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 9.
- Passerini Lucio, "I predatori dei tipi perduti", in *Progetto grafico*, n. 26, 2014, pp. 32-41.
- Lupton Ellen, Phillips Jennifer Cole, *Graphic design the new basic*, New York, Princeton Architectural Press, 2015, pp. 261.
- Ruben Pater, *The Politics of Design. A (Not So) Global Manual for Visual Communication*, Amsterdam, Bis Publisher, 2016, pp. 192.

McNeil Paul, *The visual history of type*, London, Laurence King Publisher, **2017**, pp. 672.

Unger Gerard, *Theory of type design*, **2018** (*Teoria del type design*, Dueville, Ronzani, **2020**, pp. 251).

Brown J. Dakota, *Typography Automation and the Division of Labor*, Chicago, Other form publishing, **2019**, pp. 36.

Bonini Lessing Emanuela, Bulegato Fiorella, Farias Priscila Lena, "La tipografia come new craft", in *MD Journal*, n. 7, **2019**, pp. 146-159.

Lupton Ellen, Tobias Jennifer, *Extra Bold: A Feminist, Inclusive, Anti-racist, Nonbinary Field Guide for Graphic Designers*, **2021** (tr. it. *Extra Bold. Una guida femminista, inclusiva, antirazzista, non binaria per graphic designer*, Faenza, Quinto Quarto, **2022**, pp. 232).

Olocco Riccardo, Patané Michele, *Designing type revivals*, Milano, Lazy Dog, **2022**, pp. 112.

Ruben Pater, *Caps Lock: How Capitalism Took Hold of Graphic Design, and How to Escape from It*, Amsterdam, Bis Publisher, **2023**, pp. 552.