





COSTELLAZIONI  
TIPOGRAFICHE  
TYPOGRAPHICAL  
CONSTELLATIONS

Editoriale

**Veronica Dal Buono, Monica Pastore,  
Federico Rita**  
*Issue editors*

Essays

Elisabetta Benelli, Thomas Bisiani,  
Letizia Bollini, Valeria Brambilla,  
Fabiana Candida, Michela Carlomagno,  
Alessandro Castellano, Emanuele Colonna,  
Michele Colonna, Jurji Filieri,  
Francesca Filippi, Michele Galluzzo,  
Ibtissam Jayed, Francesco Laera,  
Carlo Martino, Valentina Nitti,  
Daniela Noel, Luciano Perondi,  
Valeria Piras, Ilaria Ruggeri,  
Elettra Scotucci, Michele Sinico,  
Gianni Sinni, Natale Stucchi, Anna Turco,  
Andrea Vendetti, Rosanna Veneziano

# MD Journal

Rivista scientifica di design in Open Access

Numero 15, Luglio 2023 Anno VII

Periodicità semestrale

Direzione scientifica

Alfonso Acocella, Veronica Dal Buono, Dario Scodeller

Comitato scientifico

Alberto Campo Baeza, Flaviano Celaschi, Matali Crasset, Alessandro Deserti, Max Dudler, Hugo Dworzak, Claudio Germak, Fabio Gramazio, Massimo Iosa Ghini, Alessandro Ippoliti, Hans Kollhoff, Kengo Kuma, Manuel Aires Mateus, Caterina Napoleone, Werner Oechslin, José Carlos Palacios Gonzalo, Tonino Paris, Vincenzo Pavan, Gilles Perraudin, Christian Pongratz, Kuno Prey, Patrizia Ranzo, Marlies Rohmer, Cristina Tonelli, Michela Toni, Benedetta Spadolini, Maria Chiara Torricelli, Francesca Tosi

Comitato editoriale

Alessandra Acocella, Chiara Alessi, Luigi Alini, Angelo Bertolazzi, Valeria Bucchetti, Rossana Carullo, Maddalena Coccagna, Vincenzo Cristallo, Federica Dal Falco, Vanessa De Luca, Barbara Del Curto, Annalisa Di Roma, Giuseppe Fallacara, Anna Maria Ferrari, Emanuela Ferretti, Lorenzo Imbesi, Carla Langella, Alex Lobos, Giuseppe Lotti, Carlo Martino, Patrizia Mello, Giuseppe Mincoielli, Kelly M. Murdoch-Kitt, Pier Paolo Peruccio, Lucia Pietroni, Domenico Potenza, Gianni Sinni, Sarah Thompson, Vita Maria Trapani, Eleonora Trivellin, Gulname Turan, Davide Turrini, Carlo Vannicola, Rosana Vasquèz, Alessandro Vicari, Theo Zaffagnini, Stefano Zagnoni, Michele Zannoni, Stefano Zerbi

Procedura di revisione

Double blind peer review

Redazione

Giulia Pellegrini *Art direction*, Marco Mancini, Monica Pastore, Federico Rita, Eleonora Trivellin

Promotore

Laboratorio Material Design, Media MD  
Dipartimento di Architettura, Università di Ferrara  
Via della Ghiara 36, 44121 Ferrara  
[www.materialdesign.it](http://www.materialdesign.it)

Rivista fondata da Alfonso Acocella, 2016

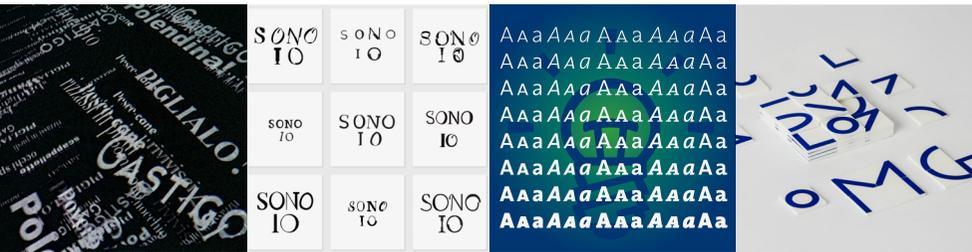
ISSN 2531-9477 [online]



Le immagini utilizzate nella rivista rispondono alla pratica del fair use (Copyright Act 17 U.S.C. 107) recepita per l'Italia dall'articolo 70 della Legge sul Diritto d'autore che ne consente l'uso a fini di critica, insegnamento e ricerca scientifica a scopi non commerciali.

# COSTELLAZIONI TIPOGRAFICHE

TYPOGRAPHICAL CONSTELLATIONS



In copertina  
«Io sono un burattino senza giudizio  
e senza cuore», tavola grafica (doppia  
pagina interna) tratta da *Le avventure  
di P'nocchio* (Rovai, 2021)

- 6 Editoriale  
**Costellazioni tipografiche**  
Veronica Dal Buono, Monica Pastore, Federico Rita
- Essays
- 16 Archigrafia e neografie  
Thomas Bisiani
- 28 La tipografia nella comunicazione del capitale naturale  
Carlo Martino, Fabiana Candida, Anna Turco
- 42 Il carattere delle città  
Gianni Sinni, Ilaria Ruggeri
- 56 P'nocchio, un *typo* grafico  
Elisabetta Benelli, Jurji Filieri, Francesca Filippi
- 68 Il design dei caratteri tipografici centrato sui segni e sulle qualità espressive  
Michele Sinico
- 78 Tipografia Machine-Kern 0.3  
Michele Colonna, Emanuele Colonna
- 88 Le font ad alta leggibilità e dislessia  
Letizia Bollini, Valeria Brambilla, Natale Stucchi
- 102 Tipografia parametrica analogica e didattica enattiva  
Luciano Perondi, Francesco Laera
- 114 Realizzare caratteri in legno  
Elettra Scotucci, Andrea Vendetti
- 128 Strumenti e segni grafici per un training di inclusione linguistica  
Rosanna Veneziano, Michela Carlomagno, Ibtissam Jayed
- 142 Che genere di font?  
Alessandro Castellano, Valeria Piras, Daniela Noel
- 152 Il carattere Balilla un ponte fra Italia e Germania  
Valentina Nitti
- 166 Dalla "Haus" alla "Straße"  
Michele Galluzzo

# COSTELLAZIONI TIPOGRAFICHE

## Verso un typographical discourse

**Veronica Dal Buono** Università degli Studi di Ferrara, Dipartimento di Architettura  
[veronica.dalbuono@unife.it](mailto:veronica.dalbuono@unife.it)

**Monica Pastore** Politecnico di Bari, ArCoD Dipartimento di Architettura, Costruzione, Design  
[monica.pastore@poliba.it](mailto:monica.pastore@poliba.it)

**Federico Rita** Università di Camerino, Scuola di Ateneo di Architettura e Design "E. Vittoria"  
[federico.rita@unicam.it](mailto: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 son 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 invero 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 mapparne 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 “P!nocchio, 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 extraterritoriale. 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 formati 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, Sfligiotti 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, Sfligiotti 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.

# Archigrafia e neografie

Dalle scritture urbane esposte al recinto magico [1]

**Thomas Bisiani** Università degli Studi di Trieste, Dipartimento di Ingegneria e Architettura  
tbisiani@units.it

Basandosi sulla definizione di archigrafia, intesa come un rapporto originario tra scrittura e architettura, il saggio – a partire da una serie di concetti derivati dalla disciplina epigrafica quali le *scritture urbane esposte* e *i programmi di esposizione testuale* – riconosce una dimensione del paesaggio che viene definito *testuale* e di conseguenza anche una specifica forma di *inquinamento visivo*. In questo quadro vengono collocate le neografie, forme di scrittura contemporanee, ed in particolare vengono riconosciute le differenze strutturali tra le neografie alla scala architettonica e urbana e le archigrafie, individuando nel caso della KPN tower di Rotterdam un significativo salto evolutivo.

*Archigrafia, Scritture urbane esposte, Paesaggio testuale, Inquinamento visivo, Neografie*

Based on the definition of archigraphy, meaning as the original relationship between writing and architecture, the essay – starting with a series of concepts derived from the discipline of epigraphy such as *exposed urban writings and textual display programmes* – recognises a dimension of the landscape that is defined as *textual* and consequently also a specific form of visual *pollution*. Within this framework, neographies, contemporary forms of writing, are placed, and in particular the structural differences between neographies at the architectural and urban scale and archigraphies are recognised, identifying in the case of the KPN tower in Rotterdam a significant evolutionary leap.

*Archigraphy, Exposed urban writing, Textual landscape, Visual pollution, Neographie*

## Archigrafia

Potremmo definire le archigrafie come quelle scritture tipicamente tridimensionali, ottenute spesso per sottrazione da una massa. Il loro ambiente naturale è dunque, fin dalle origini, la superficie dell'architettura (Rykwert, 1993, p. 14). Per chiarire il particolare tipo di rapporto che si stabilisce tra scrittura e architettura è opportuna però una breve digressione sul significato di due termini: decoro e ornamento. Nel linguaggio comune queste due parole vengono considerate quali sinonimi, tuttavia non lo sono, sempre Rykwert ci viene in aiuto chiarendo che:

«in riferimento all'architettura le due etimologie sono indipendenti. In latino, *ornare* significava fornire, armare, procurare denaro o uomini – ma anche elogiare, e *ornamentum* era, in questo senso, tutto ciò che veniva offerto; mentre, per estensione, *ornare* poteva significare adornare, o abbellire. Decorare deriva dal più semplice *decere*: essere degno, conveniente appropriato – per cui decoro era tutto ciò che corroborava queste qualità» (Rykwert, 1993, p. 13).

Secondo Rykwert dunque l'ornamento è un atto applicativo, un'aggiunta, che non avendo i caratteri dell'appropriatezza, tipici del decoro, non assume un valore di necessità e quindi non stabilisce forti legami, rapporti esclusivi e significativi con il suo supporto.

Definendo quindi le scritture applicate alle superfici architettoniche quali apparati decorativi viene sancita la necessità di un rapporto diretto ed eloquente tra contenuto del messaggio e supporto architettonico, tra significato e contesto.

Questo rapporto tuttavia non viene sempre riscontrato ed esso non si stabilisce in automatismo, esistono forme di scrittura applicate a strutture architettoniche che sono neutre ed indifferenti od autonome rispetto al supporto che le accoglie (basti pensare alle forme di graffitismo o alle pubblicità), in questo caso evidentemente vengono a mancare i presupposti che rendono *decorativi* tali elementi, e che sempre in rapporto alla struttura su cui sono poste, possono al massimo ambire ad assumere una valenza ornamentale.

Viene così individuato un primo paradigma, che individua la relazione tra scrittura e supporto: appartengono al campo di indagine di questo studio le scritture decorative, ovvero le scritture che intrattengono con i supporti architettonici su cui sono collocate una evidente relazione di pertinenza.

## Scritture urbane esposte e paesaggio testuale

Il riconoscimento di un *carattere decorativo* nella scrittura architettonica e soprattutto del legame di senso ed appropriatezza che intrattiene con l'oggetto architettonico che la accoglie trova un preciso riscontro nella premessa che



01

Armando Petrucci (1986) aggiunge al suo saggio *Scrittura. Ideologia e rappresentazione*.

In questo testo fondamentale si possono trovare una serie di circostanziate definizioni estremamente utili per tracciare un profilo di quegli elementi che sono oggetto di questa riflessione.

In particolare Petrucci fa riferimento alla formula *scritture esposte* spesso ricorrente in ambito paleografico e più specificatamente epigrafico [fig. 01]. Attorno a questo elemento si possono poi trovare altri riferimenti, Mauro Zennaro (2003, p. 1) molto efficacemente ne riformula paradigmaticamente la definizione, stabilendo come per realizzare una scrittura esposta è necessario che qualcuno abbia «voluto, potuto e saputo farlo», introducendo così con chiarezza e semplicità tre elementi fondamentali: consapevolezza, opportunità e competenza.

Anche altri ambiti di studio hanno fatto riferimento ai medesimi assunti, spunti utili si possono trovare in sociolinguistica, dove al termine *scritture esposte* è stato affiancato il concetto di *paesaggio linguistico* (Bourhis, Landry, 1997). Più specificatamente, parafrasando e riformulando in parte le definizioni delle fonti sopra citate, il territorio dell'archigrafia può essere ricondotto a quei casi che possono essere riconosciuti come scritture urbane esposte, collocate in uno spazio di scrittura deputato e soggetto ad una potestà precisa, che evidenziano un chiaro rapporto grafico-architettonico.

01

Giovanni Battista Piranesi, "Magnifica colonna coclide" (1774/1779), dettaglio delle lettere capitali romane della Colonna Traiana, stampa in folio

In particolare con *scritture urbane esposte* si può intendere qualsiasi scrittura espressamente concepita per essere utilizzata in spazi urbani al fine di permettere una lettura plurima e a distanza.

Considerazioni accessorie riguardano lo *spazio di scrittura* in cui vengono collocati tali elementi, che è l'ambito predisposto consapevolmente ed artificialmente per l'apposizione dello scritto, esso può essere specificatamente una superficie architettonica, ma anche un ambito spaziale più allargato, quale una piazza, il bordo di una strada o altre forme di spazio pubblico, tale spazio sarà soggetto di una determinata potestà, ad esempio, quella del proprietario del bene o del detentore dei diritti su di esso, o di un Ente nel caso degli spazi pubblici. Il *dominus* dello spazio, così lo definisce Petrucci, che ne stabilisce le regole e ne programma l'uso.

Infine possiamo definire come *rapporto grafico-architettonico* la relazione tecnico-fisica, visiva e di senso che si stabilisce tra la scrittura, l'opera architettonica e l'ambiente circostante, in modo da poter garantire durata, percezione e comprensione del messaggio. Sviluppando quanto detto è possibile inoltre definire quei sistemi di scritture urbane esposte, espressione del medesimo *dominus*, che si sviluppano attraverso diversi spazi di scrittura omogenei, articolati e coerenti, come *programmi di esposizione testuale* [fig. 02].

Riassumendo, da questa serie di indicazioni emerge che il criterio sotteso alle scritture esposte è la consapevolezza e la volontà progettuale, questi elementi non sono frutto improvvisazione o di contingenza, né tantomeno l'esito di giustapposizioni dilatate nel tempo, in questi casi architettura ed archigrafia sono attività sincrone e coordinate, progettate e realizzate nel medesimo contesto, tendenzialmente senza soluzione di continuità. È possi-



02

02  
MTA Arts & Design and The Museum of Modern Art, "The Subway: Design for a Modern Icon" (2019), 5Av/53 St, New York. Foto Patrick Cashin

bile però estendere una volta di più questo ragionamento osservando che l'insieme dei *programmi di esposizione testuale* e delle *scritture urbane esposte* concorrono a produrre quello che qui possiamo definire come *paesaggio urbano testuale* [fig. 03]. Si tratta di una parte di territorio omogenea che esprime una propria identità, i cui caratteri derivano dall'interrelazione tra fattori umani e naturali, che costituiscono una rappresentazione concreta ma, si badi bene, selettiva [fig. 04]. Questo particolare tipo di «ambiente reso visibile» (Lynch, 2001, p. 35), fino ad ora, non è mai stato definito con grande precisione e non è mai stato indagato in profondità, a meno di alcuni puntuali contributi (Heller, Ilić, 2013; Saccani, 2013; Laube, Widrig, 2016) [fig. 05] [fig. 06], ma è una componente straordinariamente pervasiva della realtà urbana contemporanea, tanto, da avere assunto un carattere quotidiano e familiare (Venturi et al., 1972).

### L'inquinamento visivo

La trasformazione dell'ambiente a grande scala è divenuta possibile solo recentemente; la possibilità di costruire interi nuovi paesaggi in breve tempo e conseguentemente la necessità di costituire una «immagine ambientale» (Lynch, 2001, p. 35) è un'esigenza nuova, che solleva problematiche inedite da affrontare con strumenti adeguati. L'immagine ambientale è il frutto di una interrelazione tra il paesaggio e l'osservatore: le caratteristiche del paesaggio suggeriscono distinzioni e relazioni, l'osservatore interpreta questi segni selezionandoli, organizzandoli e attribuendone un significato.



03

03  
Bruce Nauman,  
senza titolo  
(leave the land  
alone) (2009),  
Arroyo Seco,  
Pasadena,  
skywriting. Foto  
Primo Catalano

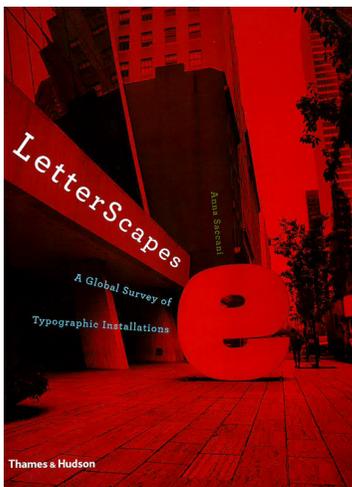


04  
Studio Smack,  
"Kapitaal" (2005),  
frames tratti  
da animazione  
tipografica

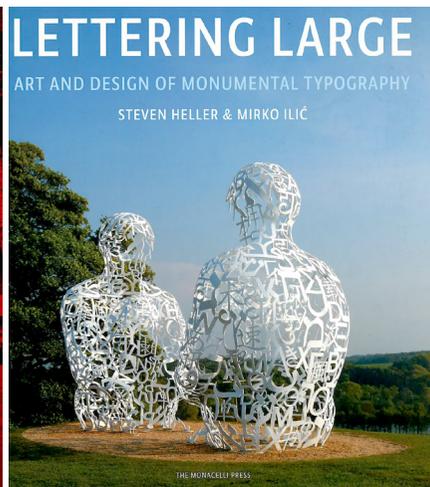
Un paesaggio testuale di qualità sarà quindi caratterizzato dalla facilità con cui queste parti possono venire riconosciute e possono venire organizzate in un sistema coerente di simboli riconoscibili, conseguentemente l'osservatore potrà appropriarsi di un'immagine ambientale che gli trasmetterà un importante senso di sicurezza emotiva. Viceversa l'inquinamento visivo, ovvero la presenza di elementi interferenti che indeboliscono o mettono in crisi la lettura di questo paesaggio, genererà disorientamento e di conseguenza confusione, smarrimento o addirittura paura. Il cosiddetto *inquinamento visivo* (Rognini, 2008) è un argomento anch'esso ancora poco approfondito; legato a categorie considerate opinabili come il bello e il brutto, appare difficile da definire e conseguentemente altrettanto difficile da rilevare, in qualche modo risulta contraddittoriamente "invisibile" [fig. 07]. Analogamente la conseguente tutela del paesaggio testuale negli ordinamenti legislativi non è presa in grande considerazione, essa può trovare qualche riscontro nelle normative stradali e di riflesso negli strumenti di tutela ambientale o culturale, ma questi restano in ogni caso accenni del tutto marginali, circoscritti più che altro ad aspetti relativi i mezzi pubblicitari. Da questo punto di vista il riferimento più significativo è l'oramai celebre testo del calligrafo e disegnatore di caratteri tedesco Hermann Zapf, che in *Scritture pubbliche e inquinamento visivo* (1996, p. 6), sintetizza lucidamente la necessità di un'educazione alle arti visive.

### Neografie

Se le archigrafie sono una forma di scrittura che possiamo definire originaria, secondo la proposta di Sergio Polano (2002, p. 23), appartengono invece al campo di studio della neografia quelle forme di scrittura nate dopo



05



06

il quattrocento, più nello specifico rientrano nell'ambito della neografia contemporanea le scritture originatesi e sviluppate a partire dall'Ottocento fino ad oggi. I cosiddetti muri animati, i media building, le superfici medialti, ecc. sono uno degli ambienti dove queste nuove forme di scrittura che oggi potremmo provare a definire scritture digitali prendono vita, diventando dinamiche. Dimensioni radicalmente opposte marcano il territorio con le tecniche di scrittura precedenti, innanzi tutto lo schermo, nuovo supporto della comunicazione, emette luce, anziché assorbirla, inoltre così come le lettere discretizzano l'enunciazione orale, lo schermo, che sia parte integrante di un telefono cellulare, di un visore o che abbia le dimensioni di un palazzo, descrive le immagini riducendole ad una matrice di punti e scompone i colori in tre canali.

La forma di queste nuove lettere che vivono nelle matrici di pixel è quindi strutturalmente diversa e alternativa rispetto al continuum storico del segno inciso o scolpito nella materia dell'architettura.

Un ulteriore e forse definitivo elemento che pone un confine chiaro con le lettere archigrafiche è il tempo, queste sono infatti investite dal carattere della permanenza. La durata di una scrittura archigrafica è legata alla vita stessa dell'opera architettonica. Le scritture elettroniche hanno invece una dinamicità completamente alternativa, da questo punto di vista possono essere considerate più affini alle scritture chirografiche, in quanto entrambe riconoscono nella velocità di disegno, nella breve durata, e nella mobilità o portabilità, caratteri prossimi [3].

06

Steven Heller e Mirko Ilić, "Lettering large. Art and design of monumental typography" (2013), The Monacelli Press, copertina

05

Anna Sacconi, "LetterScapes. A global Survey of typographic installation" (2013), Thames & Hudson, copertina

Le scritture prima elettroniche e ora digitali, in particolare quelle esposte e quindi collocate nell'ambiente urbano, hanno ulteriori e distintivi tratti di identificazione. La comunicazione [4] dell'archigrafia è monodirezionale ed ininterrotta, non può essere modificata o spenta, può essere solo demolita. La scrittura digitale può invece essere bidirezionale, interattiva e può integrare la sua natura prettamente visuale con altre dimensioni medialti in primis quella sonora.

Tuttavia la comunicazione in *luce emessa* attualmente ha dei limiti che ancora non sono stati valicati e che possono essere considerati propri del supporto su cui si vengono a formare. La matrice di punti, la griglia discreta su cui prendono forma le lettere ha un grado di dettaglio enormemente più basso della sensibilità dell'occhio umano. Inoltre le scritture digitali sono imprigionate nella bidimensionalità dei loro schermi. Tale condizione per ora può solo essere aggirata: gli schermi si possono piegare, possono comporsi tra loro nello spazio tridimensionale, le lettere possono simulare spessore, materiale, prospettiva e ombra, tuttavia non sono altro che rappresentazioni di una dimensione che ancora oggi appare esclusiva dell'archigrafia.

### Il recinto magico

La trasparenza inseguita originariamente dal movimento moderno, l'archetipo del recinto virtuale, magico, immateriale e ambiguo, diventa ora lo schermo o la superficie che raccoglie le neografie. Nel 1998 sul Kop van Zuid a

07

Steinbrener/ Dempf & Huber, "Delete!" (2005), Neubaugasse, Vienna



07



08

Rotterdam inizia la costruzione della KPN Tower, la sede della Royal KPN N.V. la società di telecomunicazioni olandese. Il 28 settembre 2000 l'edificio viene inaugurato con una soluzione per la facciata Est piuttosto diversa rispetto al progetto originale. L'edificio, a firma di Renzo Piano Building Workshop, prevedeva infatti in testa alla torre un grande tabellone luminoso, si tratta di un'idea già proposta da Piano nell'originario progetto di concorso per il Centre Pompidou del 1971, in cui un immenso schermo ricopriva la facciata dell'edificio. Tuttavia a causa degli stretti budget imposti da KPN l'idea non risulta percorribile, contemporaneamente viene chiamato a sviluppare l'identità visiva della società lo Studio Dumbar, uno dei principali studi olandesi nel campo della grafica e delle comunicazioni visive. Studio Dumbar propone una soluzione luminosa alternativa a pixel distanziati che trasforma l'intera facciata Est della torre in un gigantesco schermo [fig. 08]. L'idea prevede il montaggio di 900 corpi luminosi sui montanti del curtain wall dell'edificio, per questo Osram sviluppa una lampada con caratteristiche tali da garantire adeguata luminosità anche in condizioni di luce diurna e con dei tempi di accensione e spegnimento tali da poter produrre gli effetti luminosi di animazione. Il risultato è uno schermo monocromatico di quasi 3.000 metri quadrati. Le immagini prodotte dalla facciata risultano così visibili da chilometri di distanza, mentre in prossimità l'effetto luminoso produce risultati di forte astrazione [fig. 09]. Il meccanismo di pubblica-

08  
Renzo Piano  
Building  
Workshop con  
Studio Dumbar  
(graphic  
design), KPN  
Telecom (2000),  
Rotterdam. Foto  
ArquiTravel.com

zione dei contenuti di questo gigantesco muro animato è regolato da una serie di vere e proprie norme editoriali volte a tutelare KPN, il pubblico e l'ambiente urbano. In particolare l'utilizzo dello schermo è permesso sia alla città di Rotterdam per forme di promozione che ad artisti che possono produrre vere e proprie opere alla scala del paesaggio urbano. In origine il sistema non prevedeva forme di iterazione tuttavia sono stati fatti degli esperimenti artistici che attraverso la rete hanno permesso di influenzare i contenuti dello schermo. Contemporaneamente la facciata retrostante, caratterizzata da un prospetto pieno con un numero ridotto di aperture è stato oggetto di fenomeni di graffitismo urbano *luminoso* [fig. 10]. Questo dettaglio evidenzia una questione già espressa in apertura, mentre su un lato il sistema archigrafico è consapevolmente integrato nell'elemento architettonico ed è soggetto a determinate regole che ne determinano l'utilizzo, l'altro caso esprime bene quella forma di applicazione giustapposta che usa l'architettura come supporto inerte senza entrare in rapporto con essa. La KPN tower a Rotterdam, nonostante quanto sostenuto da Stefano Miri e Walter Aprile (2002) o Peter Hall, è il primo esempio di muro animato digitale, in quanto si possono ritrovare le due condizioni che lo definiscono, ovvero l'integrazione dell'apparato dei pixel distanziati nella soluzione architettonica della facciata e l'individuazione di regole che ne determinano i contenuti e la possibilità di uso in relazione alla natura dell'edificio e dell'ambiente circostante. In questi muri animati l'aspetto dichiaratamente scrittoria si diluisce, la matrice di punti riproduce con la stessa facilità immagini, texture geometriche o lettere, nonostante quindi tali elementi garantiscano quei principi di lettura plurima a distanza e siano controllati da un soggetto che ne determina i contenuti, inizia a venire meno il principio di uno spazio scrittoria *esclusivo*, dedicato solo a un contenuto di natura testuale, che segna quindi il confine di questa indagine.



09

09  
Renzo Piano  
Building  
Workshop con  
Studio Dumbar  
(graphic  
design), KPN  
Telecom (2000),  
Rotterdam,  
dettaglio  
della facciata  
est. Foto  
RPBW.com



08  
Graffiti Research  
Lab, senza  
titolo (2007),  
KPN Telecom,  
Rotterdam,  
L.A.S.E.R.  
tag sulla facciata  
ovest

#### REFERENCES

- Lynch Kevin, *The image of the city*, 1960, (tr. it. *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio 2001, pp. 200).
- Pevsner Nikolaus, Fleming John, Honour Hugh, "Ornamento", in *A dictionary of Architecture*, 1966 (tr. it. *Dizionario di Architettura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 476).
- De Fusco Renato, *L'architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica*, Bari, Dedalo libri, 1967, pp. 193.
- Venturi Robert, Scott Brown Denise, Izenour Steven, *Learning from Las Vegas*, 1972, (tr. it. *Imparare da Las Vegas*, Macerata, Quodlibet 2010, pp. 240).
- Petrucchi Armando, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 190.
- Collotti Francesco, "Ornamento", in *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza, C.E.L.I., 1993, pp. 139-143.
- Eccheli Maria Grazia, "Decorazione", in *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza, C.E.L.I., 1993, pp. 127-137.
- Rykwert Joseph, *L'architettura e le altre arti*, Milano, Jaca Book, 1993, pp. 77.
- Zapf Herman, "Scritte pubbliche e inquinamento visivo", *Casabella*, n. 634, 1996, p. 6.
- Bourhis Richard Y., Landry Rodrigue, "Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality. An Empirical Study", *Journal of Language and Social Psychology*, n. 16, 1997, pp. 23-49.
- Barthes Roland, *Variazioni sulla scrittura*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 142.
- Mirti Stefano, Aprile Walter, "...a penalty seems to be very easy, which is why it's very difficult...", *Arch'it*, 2002. <http://architettura.it/simple/20021225/index.htm> [16 marzo 2023]
- Zennaro Mauro, "Epigrafi e fast food: Una panoramica delle scritture esposte a Roma tra classicità e decadenza", *Progetto Grafico*, n. 2, 2003, pp. 1-12.

Polano Sergio, "Tipologia. I caratteri della parola visibile", pp. 16-29, in Polano Sergio, Vetta Pierpaolo, *Abecedario. La grafica del Novecento*, Milano, Electa, 2002, pp. 247.

Rognini Paolo, *La vista offesa. Inquinamento visivo e qualità della vita in Italia*, Milano, FrancoAngeli, 2008, pp. 224.

Polano Sergio, "Neografia", *Enciclopedia Treccani*, [https://www.treccani.it/enciclopedia/neografia\\_%28XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/neografia_%28XXI-Secolo%29/) [21 Giugno 2021]

Heller Steven, Ilić Mirko, *Lettering large. Art and design of monumental typography*, New York, The Monacelli Press, 2013, pp. 224.

Saccani Anna, *LetterScapes. A global survey of typographic installations*, London, Thames & Hudson, 2013, pp. 352.

Laube Agnés, Wildrig Michael, *Archigraphy. Lettering on buildings*, Basel, Birkhäuser, 2016, pp. 168.

#### NOTE

[1] Questo testo riassume, in forma sintetica, gli studi dell'autore sul tema dell'archigrafia. Disciplinariamente a cavallo tra architettura e comunicazione visiva, il contributo si colloca a margine delle significative ricerche di Sergio Polano sull'argomento. A lui va riconosciuto, oltre al valore di autorevole studioso, un affettuoso ricordo.

[2] La distinzione tra decorazione ed ornamento in architettura, è una questione problematica e controversa. Non solo i termini possono essere considerati sinonimi (Pevsner, Fleming e Honour, 1966, p. 476), ma possono essere letti con significati opposti rispetto a quelli indicati da Rykwert. ad esempio nel *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, la decorazione viene intesa come «elemento gratuito» (Eccheli, 1993, p. 127), mentre l'ornamento definisce «elementi inscindibili» (Collotti, 1993, p. 139). La distinzione di Rykwert viene adottata in questo studio perché costruita su una condivisibile origine etimologica, funzionale alla distinzione delle scritture urbane esposte da pubblicità e graffitismo, ma soprattutto perché Rykwert nello stesso testo riconosce il rapporto originario tra architettura e parola scritta.

[3] La relazione tra chirografia e digigrafia, è trattata da Sergio Polano (2010), nella voce Neografia dell'*Enciclopedia Treccani*. In particolare si segnalano tre temi posti da Polano, il primo riguarda il percorso che dalle chirografie, passando per le tipografie, arriva alle scritture digitali; il secondo pone la questione dei supporti leggeri che dal papiro arrivano agli schermi; infine il terzo sottolinea la fenomenologia delle grafie in rapporto alla riproducibilità tecnica. Si tratta di nodi problematici che nella voce enciclopedica vengono indicati tra i più significativi e che meritano ulteriori approfondimenti e discussioni disciplinari. La distanza, tra scritture chirografiche e scritture digitali, può infatti aumentare considerevolmente, se ad esempio, ci si sofferma sulla lentezza e l'accuratezza del lavoro negli scriptoria medievali e la longevità degli antichi codices.

[4] Il tema legato all'architettura come strumento di comunicazione è stato sviluppato in particolare da Renato De Fusco (1967), tuttavia rimane un ambito tematico che, dal punto di vista architettonico, merita di essere approfondito nella distinzione tra comunicazione e linguaggio (Barthes, 1999, p. 21).

# Design tipografico e Capitale Naturale

Una rassegna delle scelte tipografiche nei sistemi di identità visiva degli enti parco

**Carlo Martino** *carlo.martino@uniroma1.it*

**Fabiana Candida** *fabiana.candida@uniroma1.it*

**Anna Turco** *anna.turco@uniroma1.it*

Sapienza Università di Roma

L'obiettivo del presente contributo è quello di esplorare il ruolo centrale delle soluzioni tipografiche adottate nei progetti di identità visiva dei parchi nazionali, giungendo ad identificare tre grandi filoni progettuali. Nel contesto del sistema degli enti parco e più in generale del Capitale Naturale, la tipografia assume un ruolo rilevante nell'amplificare i valori legati alla natura e contenuti nella Brand Design Strategy. Attraverso l'analisi di best practice internazionali, viene qui ricomposta la storia dei caratteri utilizzati, interpretandoli come indicatori dei cambiamenti antropologici, culturali e tecnologici dei contesti che li hanno generati, sottolineandone, dunque, il valore storico-culturale e l'impatto sulla cultura del progetto.

*Tipografia, Capitale Naturale, Storia, Identità, Patrimonio*

This paper aims to explore the central role of typographic solutions adopted in the visual identity designs of national parks, coming to identify three major design threads. In the context of the park authority system and Natural Capital more generally, typography assumes a relevant role in amplifying the values related to nature and contained in the Brand Design Strategy. Through the analysis of international best practices, the history of the typefaces used are reconstructed, interpreting them as indicators of the anthropological, cultural and technological changes of the contexts that generated them, emphasizing, their historical-cultural value and impact on the design culture.

*Typography, Natural Capital, History, Identity, Heritage*

## Introduzione

Il sistema dei parchi nazionali e la rete di attori coinvolti nella gestione del Capitale Naturale (Shumacher, 1973) hanno svolto un ruolo significativo nell'implementazione di soluzioni design-driven. Dall'Europa all'America, passando per piccole realtà regionali, italiane e non, queste organizzazioni hanno riconosciuto l'importanza cruciale delle scelte tipografiche a supporto o integrazione del marchio, nel promuovere la preservazione e la valorizzazione della natura. Il design, con la sua capacità di comunicare, rappresenta un potente strumento per amplificare i molteplici significati e valori della natura stessa. In questo contesto, le scelte tipografiche nei progetti di identità visiva assumono un ruolo centrale e strategico. La grammatica della Brand Language ci consente di analizzare e comprendere a fondo gli elementi tipografici propri del logo e delle sue declinazioni, che includono l'editorial design, il digital design e lo space design (Carmi, 2009).

Tramite l'analisi dei progetti selezionati si evidenziano tre principali categorie connotative a cui è possibile ricondurre il ruolo della tipografia nell'ambito della specifica Brand Design Strategy: figurativa, esperienziale-astratta e iconografica.

Nella categoria figurativa sono stati presi in esame i progetti di identità visiva dei parchi americani e francesi, entrambi caratterizzati da forme che riproducono gli aspetti del reale, cercando di comunicare visivamente l'essenza e i valori della natura stessa.

Nella categoria esperienziale-astratta, si è analizzato il progetto dei parchi nazionali norvegesi, i quali utilizzano forme astratte per evocare emozioni e contribuire a creare un'esperienza visiva coinvolgente per i fruitori. Nella categoria iconografica, invece, sono stati analizzati i progetti relativi ai parchi della Croazia e dell'Israele contraddistinti dall'uso di simboli e icone riconoscibili per rappresentare l'identità del luogo.

Ciò ha permesso di effettuare un'analisi basata sulle scelte tipografiche effettuate attraverso la quale è stato possibile cogliere l'impatto significativo che queste soluzioni hanno avuto sulla percezione e sulla comunicazione dell'identità del parco. La tipografia si pone, dunque, come un potente mezzo di espressione e comunicazione, permettendo ai parchi di creare un'esperienza visiva coinvolgente e di stabilire un legame profondo tra il pubblico e la natura.

## Approccio figurativo. Verso la grafica moderna

Uno dei progetti fondativi del design della comunicazione per il capitale naturale è rappresentato dal progetto del National Parks Portfolio [fig. 01]. Commissionato da



01

Stephen Mather, divenuto poi il primo direttore del National Park Service (NPS) degli Stati Uniti, aveva l'obiettivo di sensibilizzare i membri del congresso sul tema della conservazione e valorizzazione del Capitale Naturale del paese e persuaderli ad approvare l'istituzione dell'NPS. Il progetto del nuovo ente mirava a preservare il paesaggio, gli elementi naturali e storici, nonché la cosiddetta *wildness*, al fine di consentirne la fruizione alle future generazioni (NPS Organic Act, 1916). Il National Parks Portfolio era composto da nove opuscoli illustrati, ognuno dedicato a un singolo parco nazionale degli Stati Uniti. Uno degli aspetti rilevanti del progetto era l'utilizzo della tipografia per comunicare in modo efficace i messaggi legati alla conservazione e alla valorizzazione dei parchi. Nel layout degli opuscoli, veniva impiegato il carattere tipografico graziato "Original type by Caslon", appartenente alla famiglia Old Face [fig. 02] e prodotto dalla fonderia HW Caslon & Sons intorno al 1896 (Recasting Caslon Old Face, 2009). Nel corso degli anni sono state elaborate diverse versioni del NP Portfolio con modifiche e adattamenti della

01  
Elementi che compongono il National Park Portfolio. Dal sito ufficiale del National Park Service

scelta tipografica originaria. Analizzando nel dettaglio il linguaggio visuale delle versioni più recenti del portfolio, si evidenzia l'accostamento tra un carattere serif e un sistema di griglie geometriche più rigido. Questo stile di impaginazione, caratterizzato da una disposizione rigorosa degli elementi grafici e fotografici, potrebbe essere letto come un'anticipazione dei principi della Neue Typographie, movimento tipografico avviato da Jan Tschichold nel 1928. Nel National Parks Portfolio, infatti, si prediligeva la fotografia rispetto all'illustrazione. Le pagine interne seguivano una griglia compatta, in grado di mantenere le proporzioni tra le fotografie e di organizzare i testi in modo gerarchico, con diverse dimensioni. Secondo Josef Müller Brockmann – uno dei principali esponenti del design svizzero modernista della metà del XX secolo – un contenuto articolato in modo logico e chiaro attraverso titoli, sottotitoli, testi, illustrazioni e didascalie non solo risulta più facilmente leggibile e comprensibile, ma è anche memorizzato in modo più efficace (Brockmann, 1999). Un ulteriore elemento di rilievo presente nel National Parks Portfolio è l'uso dei capitoli all'inizio di ogni capitolo, insieme alla scrittura della prima parola in maiuscolo. Questa pratica, che richiama le tradizioni dei manoscritti medievali, si contrappone apparentemente al rigore e alla semplicità dell'impaginazione complessiva, ma risulta efficace nell'identificare l'apertura di un nuovo argomento (Tschichold, 1966).

Con il passare degli anni, il NPS ha attraversato diverse fasi di sviluppo ed espansione con progetti identitari e prodotti della comunicazione differenti. Durante il periodo dell'International Style, è emersa la cosiddetta Corporate Identity, un sistema complesso che identifica



02

02  
Parte di una pagina del catalogo dei caratteri Caslon Old Face che mostra l'Original Type by Caslon I. Typefoundry, Recasting Caslon Old Face

l'identità grafica di un'azienda o di un'istituzione privata o pubblica (Falcinelli, 2022). In questo contesto, il NPS ha affidato la progettazione del suo primo emblema ufficiale nel 1951 [fig. 03] a Herbert Maier, sotto la direzione di Conrad L. Wirth. Sebbene fosse contraddistinto da rappresentazioni figurative del paesaggio e delle specie animali e vegetali che lo abitano, non era tuttavia dotato di specifiche regole sulle scelte tipografiche.

Dal 1968 fino al 1990, il carattere Clarendon sarà utilizzato come parte integrante dell'identità grafica del NPS. Attualmente è invece utilizzato il Frutiger, scelto per la sua facile leggibilità a lungo raggio. Le scelte tipografiche più recenti sono state fatte per esprimere un linguaggio più contemporaneo e adeguato alle esigenze di comunicazione dell'ente nazionale. La necessità di gestire la comunicazione e l'informazione all'interno dei parchi nazionali degli Stati Uniti ha portato a un aumento della varietà dei formati, dei caratteri e dei metodi di impaginazione utilizzati. Nel 1977, il NPS ha incaricato i designer Lella e Massimo Vignelli di progettare un sistema di identità visiva chiamato Unigrad per la gestione delle numerose e complesse produzioni grafiche dell'ente. Unigrad si basa su un formato ISO A2 e utilizza una griglia modulare per definire le dimensioni e gli spazi dei contenuti, offrendo diversi formati a seconda delle pieghe.

Le scelte tipografiche del progetto Unigrad riflettono i principi dell'International Style e del movimento culturale della Nuova Oggettività. Il carattere utilizzato per le titolazioni è l'Helvetica – disegnato nel 1957 da Max Miedinger – mentre per i corpi testo viene utilizzato il Times New Roman – ideato nel 1931 da Stanley Morison e disegnato da Victor Landert – garantendo una buona leggibilità grazie all'occhio medio stretto che permette di comporre le colonne tipografiche del quotidiano. Dal 2001 in poi, tuttavia, vista la rilevanza dell'ente NPS, si avverte l'esigenza di progettare caratteri tipografici specifici



03  
Emblema NPS  
Arrowhead.  
Dal sito ufficiale  
del National Park  
Service

03



04

e personalizzati – come NPS Rawlinson e NPS Roadway – in grado di adattarsi e riflettere l'unicità del parco e la connessione con l'ambiente naturale.

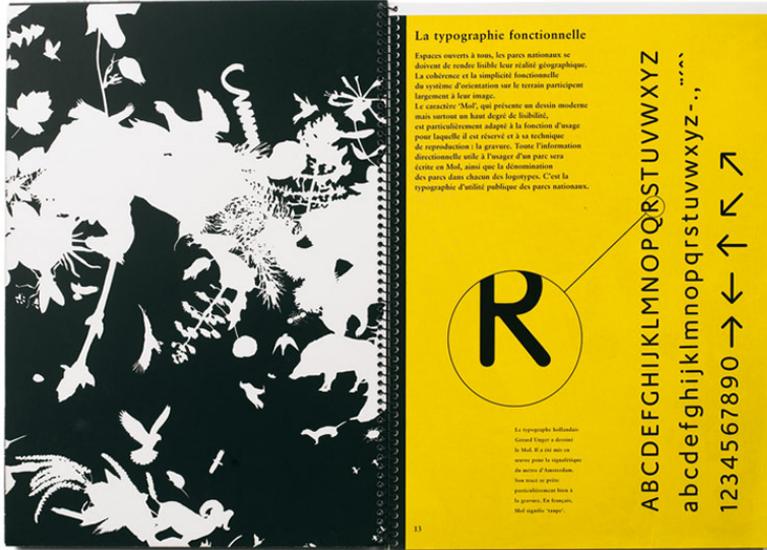
L'analisi del ruolo e dell'evoluzione delle scelte tipografiche nel contesto del National Parks Portfolio e della brand design strategy del National Park Service degli Stati Uniti offre una prospettiva aperta sull'importanza dell'identità visiva per la promozione del Capitale Naturale.

Le scelte tipografiche riflettono non solo i cambiamenti stilistici e le tendenze estetiche del loro tempo, ma anche l'intento di comunicare in modo chiaro, sistematico ed efficace i valori legati alla conservazione e alla valorizzazione del territorio.

La scelta del carattere serif nel National Parks Portfolio del 1916 e l'adozione di caratteri sans serif nei sistemi di identità visiva più recenti dello stesso ente, dimostrano che le scelte tipografiche sono state fortemente influenzate dalle strategie di comunicazione e dai contesti del tempo.

Un ulteriore riferimento che si integra pienamente nell'ambito della categoria della tipografia a supporto dell'identità figurativa è il progetto di brand realizzato per i parchi nazionali della Francia [fig. 04], istituiti formalmente solo nel 1960. Lo stato francese riconosceva finalmente il valore eccezionale di alcune regioni naturali e imponeva l'obbligo di mantenerne la qualità alla luce dei cambiamenti economici, sociali, demografici e culturali. Nel 1989, quando fu sentito il bisogno di dare un'identità visiva coordinata al capitale naturale francese, esistevano solo sette parchi, mentre oggi se ne contano undici. In risposta al brief originale – sette loghi per sette parchi – Pierre Bernard, allora tra i fondatori di Grapus e dell'Atelier de Création Graphique, propose un'identità in cui la rappresentazione istituzionale, la segnaletica, le stampe e gli oggetti formavano un insieme organico – una em-

04  
Identità visiva  
dei parchi  
della Francia.  
Atelier  
De Création  
Graphique



05

brionale Brand Design Strategy. Fu allora immaginato e progettato un emblema come simbolo unico, comune a tutti i territori. Così, ogni parco nella sua singolarità testimoniava il concetto di unità e l'inesauribile ricchezza ecosistemica del paese. Il logo dei parchi nazionali della Francia rappresenta ancora oggi un inno alla natura e alla biodiversità ed è composto dalle sagome di alcune specie vegetali e animali del paese che insieme creano – a tratti fondendosi – un vortice vitale. Un segno dinamico antesignano dei loghi digitali dinamici della contemporaneità. Dall'infinitamente piccolo all'infinitamente grande, il logo dei parchi nazionali francesi rivela la sua estrema diversità portando con sé la complessità e l'evoluzione della vita (Atelier de Création Graphique, 1990). Il progetto si completa di due caratteri tipografici: il Sabon, che assume una funzione istituzionale, e il M.O.L., che viene tradizionalmente utilizzato per il sistema di orientamento. Il Sabon è considerato un carattere tipografico con un'elevata leggibilità e fu ideato nei primi anni Sessanta da Jan Tschichold, incaricato da un gruppo di tipografi tedeschi di realizzare un carattere uniforme in grado di restare invariato a prescindere dal tipo di composizione (a mano o su una macchina Monotype o Linotype). Tschichold, creò un carattere in cui era evidente il riferimento ai classici *Garamond* e *Granjon* ma con una visione più moderna, rappresentata dalla particolare attenzione posta ai piccoli

05

Estratto del  
Brand Manual  
dei parchi  
francesi.  
Atelier  
De Création  
Graphique

dettagli e alla regolarità delle grazie di ogni lettera. Nella sua ideazione considerò, inoltre, il peso aggiuntivo necessario per ottenere un'impressione nitida sulla carta moderna che non veniva più impressa o inchiostrata a rullo ma veniva accarezzata in maniera impercettibile dalla macchina (Garfield, 2014). Per queste peculiarità il Sabon è stato ed è utilizzato nel sistema dei parchi francesi e in tutto ciò che comprende la funzione istituzionale: regolamenti, edizioni, modulistica, servizi. Nel caso del carattere M.O.L. è stata evidenziata una caratteristica simile al Sabon – una grande leggibilità – cui si aggiunge la funzione a cui è riservato e la sua tecnica di riproduzione: l'incisione. Il M.O.L. [fig. 05] è infatti utilizzato per il sistema di segnaletica e per la denominazione dei parchi in ciascuno dei loghi. Il carattere tipografico M.O.L. è stato disegnato nei primi anni Settanta da Gerard Unger, grafico e tipografo olandese, in collaborazione con un team guidato da Pieter Brattinga, ed è un carattere sans serif realizzato appositamente per la segnaletica della metropolitana di Amsterdam. Molte delle insegne in quel caso erano retroilluminate con tubi fluorescenti, per cui – basandosi sulla constatazione che la luce, quando passa attraverso la forma di un'apertura triangolare, quadrata o poligonale tende sempre a formare un cerchio (Beier, 2009) – Unger decise di arrotondare gli angoli ed ingrandire gli spazi interni alle singole lettere con l'obiettivo di compensarne la perdita di dettagli a distanza. L'analisi delle scelte tipografiche legate al progetto relativo all'identità dei parchi nazionali della Francia fa emergere l'attenzione posta dai designer sulla leggibilità e funzionalità dei caratteri tipografici con l'obiettivo di garantire la chiarezza e l'efficacia delle comunicazioni istituzionali e la sicurezza della segnaletica. Si evidenzia, dunque, l'importanza di un approccio sistematico all'utilizzo del design tipografico in grado di garantire l'adattabilità ai diversi supporti e a condizioni di visualizzazione differenti per generare un sistema di identità visiva efficace e integrato con l'ambiente circostante.

#### L'approccio astratto-esperienziale.

All'interno del filone astratto-esperienziale un caso paradigmatico è rappresentato dai parchi nazionali norvegesi. Il progetto, firmato dallo studio Snøhetta di Oslo, consiste nella progettazione di un'unica identità visiva per i quarantaquattro parchi nazionali. L'identità visiva [fig. 06] è costruita sul concetto di portale: un ingresso o un cancello che simboleggia la transizione tra due dimensioni, l'attraversamento tra il mondo antropizzato e il mondo naturale (Martino, Caccamo, 2019). La nuova identità visiva



Logo dei parchi della Norvegia. Snøhetta

Metric & Calibre. Klim Type Foundry

apre una porta a queste nuove esperienze, elimina le barriere per i visitatori e facilita la conoscenza dell'ambiente (Caruso, Cristallo e Martino, 2019). Il logo rappresenta una cornice protettiva modellata, in basso, da una curva paesaggistica naturale e mostra l'interazione tra cultura e natura. Il carattere tipografico scelto è il Calibre. I progettisti hanno dichiarato che questo carattere avrebbe offerto chiarezza per diverse applicazioni: insegne, brochure e schermi digitali (Domus, 2015). Il Calibre è un carattere tipografico neo-grotesk, sans-serif, progettato da Kris Sowersby nel 2011. Fa parte, insieme al Metric, di una coppia di caratteri distinti, ma progettati contemporaneamente [fig. 07]. Essi condividono una geometria di base ma si differenziano per alcuni dettagli delle lettere. Il Calibre trae ispirazione dalla razionalità del carattere Recta di Aldo Novarese del 1958. Lo sviluppo dei due caratteri è legato a principi differenti: il Metric si fonda sulla cosiddetta "geometria ingegnerizzata" per una prevalente applicazione alla segnaletica stradale, il Calibre, invece, si basa su forme alternative e diverse delle lettere. I designer di caratteri tipografici applicano spesso la geometria del-



le forme in modo differente rispetto agli ingegneri. Sono, infatti, attenti alle sottigliezze della costruzione delle forme e sensibili allo spazio positivo e negativo nonché alla correzione ottica. Il Metric e il Calibre sono tentativi da parte dei designer di stemperare le tendenze geometriche degli ingegneri, tramite correzioni ottiche delle lettere, sottigliezza delle forme e razionalità (Klim Type Foundry, 2012). Il caso studio della Brand Design Strategy dei Parchi Nazionali della Norvegia offre una prospettiva approfondita sull'identità visiva dei parchi nazionali del paese, evidenziando il ruolo centrale della tipografia nel progetto. Le analisi condotte sull'utilizzo del carattere Calibre e la sua relazione con il contesto del progetto, forniscono importanti spunti di riflessione per la progettazione di identità visive in ambito naturalistico e paesaggistico. La sua selezione come elemento unificante per insegne, brochure, stampe e dispositivi digitali dimostra una considerazione accurata delle esigenze comunicative e visive del progetto.

#### L'approccio iconografico.

All'interno della categoria iconografica rientra il progetto di identità visiva dei Parchi Nazionali della Croazia nato dall'idea di unificare sotto una stessa strategia identitaria tutti i diciannove parchi nazionali del territorio. Il progetto, realizzato dallo studio grafico Šesnić & Turković di Zagabria nel 2015, si basa su un interessante utilizzo del linguaggio pittogrammatico, associato a raffinate scelte tipografiche e cromatiche [fig. 08]. La biodiversità – sia in termini di fauna che di flora – diventa la chiave interpretativa delle singole realtà croate. Poiché il progetto è pensato per creare sinergie nella promozione dei parchi, anche nel mondo digital, è stato pensato fin dall'inizio in due lingue, croato ed inglese. Il sito web e l'applicazione consentono agli utenti di acquistare online biglietti d'ingresso e gadget, mettendo a disposizione anche mappe interattive ed un tour virtuale del parco. La forte integrazione dell'analogico e del digitale fa comprendere la ragione che ha guidato i designer nella scelta del carattere Open Sans, carattere sans serif realizzato nel 2010 da Steve Matteson su commissione di Google, per ottimizzare la leggibilità – grazie ad un occhio medio alto, forme aperte e un contrasto molto basso – delle interfacce web e mobile. Un altro progetto riconducibile alla categoria iconografica, è l'identità visiva realizzata per la Israel Nature and Parks Authority [fig. 09], un'organizzazione governativa israeliana fondata nel 1998 che gestisce sia le aree archeologiche e monumentali, sia le riserve naturali e i parchi nazionali in Israele. Il logo, realizzato da Elad Mishan dell'agenzia Firma, si connota per la stilizzazione del pro-



08

filo di un Ibez, uno stambecco tipico della fauna israeliana. Il corno segmentato dello stambecco ricorda un arco romano, associazione evocata esplicitamente dai designer nella versione animata del logo. Il progetto nel suo complesso esprime la fusione tra natura e cultura, patrimonio e storia, al centro dei valori della Israel Nature and Parks Authority (The Israel Nature and Parks Authority, 2019). La particolarità di questo progetto sta nella presenza nel marchio istituzionale e nella segnaletica di tre lingue differenti – ebraico, inglese e arabo – con alfabeti e sensi di scrittura/lettura diversi. Il carattere scelto è il TheSans, un carattere tipografico che fa parte della famiglia Thesis [fig. 10] – TheSans, TheMix, TheSerif, TheAntiqua – progettata da Luc(as) de Groot nel 1994. Thesis è stata concepita come una famiglia tipografica versatile, suddivisa in otto pesi, nata per la limitata gamma di caratteri disponibili per progetti di identità aziendale. Dalla sua pubblicazione in poi, infatti, è stata utilizzata da migliaia di organizzazioni, diventando una delle famiglie sans serif più adoperate in tutto il mondo, aprendosi a numerose possibilità e a molteplici linguaggi. Il TheSans, in particolare, è suddiviso in quattro diverse sottofamiglie per usi specializzati: il TheSans Mono, con spaziatura fissa per la codifica di computer, il TheSans Hair, con sette pesi light per riviste e titoli pubblicitari, il TheSans Typewriter, comprensivo di quattro font simili alla macchina da scrivere e il TheSans Arabic, ossia la sua versione araba. Nel progetto del carattere sono contemplati oltre all'arabo, anche il greco, il

08  
Identità visiva  
dei parchi  
della Croazia.  
Šesnić & Turković

latino esteso e le lingue dell'Europa centrale ed orientale (The Thesis Project, 2023).

I progetti di identità visiva dei Parchi Nazionali della Croazia e dell'Israel Nature and Parks Authority rappresentano esempi significativi di come l'iconografia contemporanea – pittogrammatica o stilizzata – possa essere utilizzata per comunicare e promuovere efficacemente valori ecologici e culturali.

Nel caso dei Parchi Nazionali della Croazia, l'utilizzo del linguaggio pittogrammatico, insieme a scelte tipografiche e cromatiche specifiche, permette di tradurre la biodiversità di ciascun parco in elementi visivi riconoscibili. L'adozione del carattere "Open Sans" come elemento istituzionale riflette l'attenzione alla leggibilità e all'ottimizzazione delle interfacce web e mobile. Analogamente, l'identità visiva dell'Israel Nature and Parks Authority, rappresenta un connubio simbolico tra natura, cultura, patrimonio e storia. La presenza di tre alfabeti differenti all'interno della Brand Design Language sottolinea l'importanza dell'inclusività e del multiculturalismo della contemporaneità. Inoltre, l'integrazione di soluzioni digitali, come siti web interattivi e applicazioni, evidenzia la necessità del design tipografico di adattarsi alle nuove modalità di comunicazione e promozione.

### Conclusioni

Nel contesto del sistema degli enti parco e dell'implementazione di soluzioni design-driven, le scelte tipografiche nei progetti di identità visiva rivestono un ruolo cruciale nella promozione e nella comunicazione del Capitale Naturale. La tipografia, infatti, si configura come un potente strumento di espressione e comunicazione, in grado di veicolare un'esperienza visiva coinvolgente e di stabilire un legame profondo tra il pubblico e l'ambiente naturale. Le strategie di comunicazione attraverso la tipografia mostrano una grande dinamicità e la capacità di cogliere le mutazioni dei contesti e delle esigenze specifiche, riflettendo sia le tendenze del loro tempo, sia la necessità fun-



09

09  
Logo dell'Israel  
Nature and Parks  
Authority.  
Elad Mishan



10  
The Thesis  
Project:  
Lucas De Groot

zionali di garantire leggibilità ed efficacia della comunicazione. In conclusione, l'analisi del ruolo e dell'evoluzione delle scelte tipografiche nell'ambito del design della comunicazione per il capitale naturale ha evidenziato l'importanza di un approccio sistematico e attento alla funzionalità dei caratteri tipografici con l'obiettivo di creare sistemi di identità visiva coerenti, adattabili a diversi media, supporti e condizioni di visualizzazione differenti, integrando anche l'aspetto relativo all'inclusività multiculturale.

#### REFERENCES

- Jan Tschichold, "La nuova tipografia (1928)", in Riccardo Falcinelli, *Filosofia del graphic design*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 52.
- Jan Tschichold, "L'importanza della tradizione in tipografia (1966)", in Riccardo Falcinelli, *Filosofia del graphic design*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 396.
- Schumacher Ernst Friedrich, *Small is Beautiful. Economics as if people mattered*, Londra, Blond & Briggs, 1973, pp. 319.
- Josef Müller Brockmann, *Grid Systems in Graphic Design: A Visual Communication Manual for Graphic Designers, Typographers and Three Dimensional Designers*, Arthur Niggli, 1999, pp.162.

Typefoundry, *Recasting Caslon Old Face*, 2009. <http://typefoundry.blogspot.com/2009/01/recasting-caslon-old-face.html> [16 Febbraio 2023]

Beier Sofie, *Typeface legibility: towards defining familiarity*. United Kingdom, Royal College of Art United Kingdom, 2009, pp. 268.

Garfield Simon, *Just my Type: A book about Fonts*, 2010 (tr. it. *Sei proprio il mio typo: La vita segreta delle font*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012, pp. 368).

Domus, Snøhetta: National Park, 2015. [23 febbraio 2023] [https://www.domusweb.it/it/notizie/2015/04/17/sn\\_hetta\\_national\\_park.html](https://www.domusweb.it/it/notizie/2015/04/17/sn_hetta_national_park.html)

Sito web del Dipartimento degli Interni degli Stati Uniti, sezione ufficio degli affari congressuali. [25 aprile 2016] <https://www.doi.gov/oc/nps-organic-act#:~:text=Through%20the%20Yellowstone%20and%20other,with%20a%20resource%20protection%20goal.>

Carmi Elio, *Branding D.O. Progettare la marca. Una visione design oriented*, Milano, Fausto Lupetti Editore, 2017, pp. 287.

Cifuentes-Caballero Beatriz, *Design: Vignelli*, New York, Rizzoli, 2018, pp. 408.

Reed Jesse, Smyth Hamish, *Parks: United States National Park Service Maps from the Collection of Brian Kelley*. New York, Standards Manual, 2019, pp. 383

Sito web ufficiale Israel Nature and Parks Authority. [2019] <https://en.parks.org.il/about/>

Martino Carlo, Caccamo Alessio, (a cura di), *Visual Communication for Natural Capital*, (IIRD International Conference on Environmental Design, Marsala, Sicily, 3-4 October 2019), Palermo, Palermo University Press, 2019, pp. 313-320.

Caruso Ivo, Vincenzo Cristallo, Carlo Martino, (a cura di), *Inclusive Design Practices for Natural Parks. Products and Services for Experience-Focused Solutions in Places of High Naturalistic Value*, (Advances in Design for Inclusion: Proceedings of the AHFE 2019 International Conference on Design for Inclusion and the AHFE 2019, International Conference on Human Factors for Apparel and Textile Engineering, July 24-28, 2019, Washington DC, USA 10), Springer International Publishing, 2020, pp. 251-262.

Falcinelli Riccardo, *Filosofia del graphic design*, Torino, Einaudi, 2022, pp. 396.

Sito web del National Park Service. [10 Marzo 2023] <https://www.nps.gov/subjects/hfc/a-brief-history-of-the-unigrid.htm>

Sito web LucasFonts. [18 Febbraio 2023] <https://lucasfonts.com/about/thesis>

Sito ufficiale di Atelier de Création Graphique. [7 Marzo 2023] <http://www.acgparis.com/index.php?id=58>

Sito della Klim Type Foundry. [12 Marzo 2023] <https://klim.co.nz/blog/metric-and-calibre-design-information/>

# Il carattere delle città

**Gianni Sinni** Università Iuav di Venezia  
gsinni@iuav.it

**Ilaria Ruggeri** Università Iuav di Venezia  
iruggeri@iuav.it

Negli ultimi decenni la rappresentazione identitaria dei luoghi ha visto affiancarsi sempre più spesso all'immagine istituzionale, solitamente rappresentata dallo stemma o dal logo, la creazione di un *branding* territoriale, predisposto attraverso appositi sistemi di identità visiva e brand identity che contribuiscono in maniera tangibile a definire lo spazio pubblico, anche attraverso le sue declinazioni tipografiche. Con l'obiettivo di mappare alcune scelte d'identità tipografica delle città italiane per indagare il grado di consapevolezza delle amministrazioni pubbliche nella definizione della propria comunicazione – attraverso fonti primarie dirette approfondite con una ricerca su fonti secondarie bibliografiche – l'analisi proposta prende in considerazione sia i caratteri tipografici disegnati appositamente sia le font preesistenti scelte come carattere istituzionale.

*City branding, Identità visiva, Custom typeface, Istituzioni pubbliche, Spazio pubblico*

In recent decades, the identity representation of places has increasingly seen the creation of a territorial branding alongside the institutional image – usually represented by the coat of arms or logo – designed through a specific visual identity and brand identity systems that contribute tangibly to define the public space, also through its typographic declinations. With the aim of mapping some typographic identity choices of Italian cities to investigate the degree of awareness of public administration in the definition of their communication – through direct primary sources and a secondary bibliographic research – the proposed analysis takes into consideration both specially designed typographic characters and pre-existing fonts chosen as an institutional character.

*City branding, Visual identity, Custom typeface, Public institutions, Public space*

## La semantica tipografica

L'identità visiva pubblica precede il concetto di *city brand* oggi molto diffuso ed è alla base della rappresentazione simbolica in cui una comunità è chiamata a riconoscersi. Come già sottolineava Erik Spiekermann (1996), l'identità pubblica all'interno di un contesto urbano è caratterizzata da una semiotica particolarmente complessa dove tutto – dai cartelloni ai numeri civici, dai cartelli stradali alle fermate degli autobus – concorre all'immagine della città. Un'immagine che dal punto di vista storico documenta i valori sociali che hanno caratterizzato nel tempo gli spazi pubblici con tutto il loro apparato di scritture esposte. Armando Petrucci, nel suo saggio su *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, nell'esaminare le scritture d'apparato e pubbliche, si proponeva di capire le ragioni sociali, economiche, ideologiche di tali apparati e come si sia configurata "una funzione di guida e di modello, ora esercitata dalla scrittura epigrafica, ora da quella libraria manoscritta, ora da quella tipografica, ora da quella pubblicitaria" (Petrucci 2021, p. 19).

Negli ultimi decenni la rappresentazione identitaria dei luoghi ha visto affiancarsi sempre più spesso all'immagine istituzionale, solitamente rappresentata dallo stemma o dal logo, la creazione di un *branding* territoriale declinato, a seconda della necessità, in *city branding*, *place branding* o *destination branding*, predisponendo appositi sistemi di identità visiva e *brand identity* che contribuiscono in maniera tangibile a definire lo spazio pubblico. Il progetto d'identità, con le sue declinazioni tipografiche, è tutt'altro che uno strumento "neutro" essendo chiamato a svolgere una sua influente funzione ideologica e persuasiva. Lo scopo di questo studio è quello di rappresentare alcune scelte d'identità tipografica delle città italiane per indagare il grado di consapevolezza delle amministrazioni pubbliche nella definizione della propria comunicazione. L'utilizzo di caratteri tipografici esistenti o disegnati appositamente come componente strutturale dell'identità visiva aziendale è pratica consueta fin dagli albori dell'immagine coordinata, a cominciare dall'esteso lavoro di Peter Behrens per AEG, nel 1907, cui si fa risalire l'origine del progetto di *corporate identity*, ed ha costituito in molti casi l'essenza stessa dei marchi commerciali. Lo stesso termine "logo", oggi spesso utilizzato come sineddoche di "marchio", ne indicava originariamente la parte testuale, il logogramma o logotipo, abbinata alla parte grafica o pitogramma.

La scelta di un carattere rispetto ad altri esula da opzioni puramente funzionali e comprende il valore semantico che quel carattere implicitamente esprime. Il disegno

del carattere tipografico – sia dal punto di vista tecnico (altezza della x, spessori delle aste, geometria e proporzioni, terminazioni), sia dal punto di vista stilistico (forma, decori, effetti) –, porta con sé un carico di significato proprio, autonomo dal contenuto testuale a cui è applicato. Quando ci troviamo di fronte ad una composizione tipografica «an overall impression is created in our minds before we even read the first word» (Spiekermann 1993). È un'impressione che comporta una risposta emotiva in funzione se, e quanto, un carattere possa essere ritenuto, ad esempio, più o meno mascolino, più o meno dozzinale, più o meno intimidatorio (Piovesan et al., 2023). Il disegno delle lettere veicola inoltre una semantica legata al periodo storico in cui è stato concepito o a cui si ispira. Storicamente il disegno dei caratteri, fino alla rivoluzione digitale, è stato infatti un'espressione dello spirito del tempo (Bringhurst, 1996, pp. 119-136). Fanno parte infine della semantica tipografica anche una moltitudine di storie aneddotiche – perché l'IKEA ha sostituito il Futura con il Verdana? Perché il Gotham è il carattere di Barack Obama? (Garfield, 2010). La stratificazione di questi livelli di significato esplicita insomma l'importanza delle relazioni che il type design intrattiene con le altre attività del pensiero umano: con la politica, la filosofia, le arti, la storia delle idee (Bringhurst, 1996, p. 122; Clayton, 2014). La giusta combinazione tra immagine e semantica del carattere tipografico è in grado perciò di veicolare con maggior coerenza l'identità di un brand o la personalità di un prodotto o, per dirla in altre parole, “type sells” (Rögener et al., 1995), rendendo il design tipografico un plausibile supporto al marketing.

Anche l'identità visiva degli enti pubblici ha avuto la necessità di confrontarsi con il disegno tipografico e di identificare quali caratteri fossero maggiormente in grado di esprimere le proprietà di un territorio.

Lo spazio pubblico, d'altra parte, è già connotato da una forte presenza tipografica che, in alcuni casi, costituisce di per sé un elemento caratterizzante del territorio. È il caso della tipografia vernacolare della costa inglese (Burns & Jarratt, 2021), o delle segnaletiche metropolitane composte in Helvetica a New York, in Johnston a Londra, in Parisine a Parigi (Garfield, 2010, pp. 118-132). Definire una propria font esclusiva è divenuto dunque un elemento irrinunciabile per l'identità visiva di molte città. Berlino, Stoccolma, Porto, Roma, Eindhoven o Chattanooga sono solo alcune delle innumerevoli città la cui rappresentazione passa attraverso anche un proprio, personale, carattere tipografico.

## Metodologia

L'indagine si è basata principalmente su fonti primarie, i manuali d'uso redatti per l'identità cittadina, attraverso una ricerca sul campo che ha portato a contattare direttamente gli autori nella maggior parte dei casi. Le risultanze sono state approfondite con la ricerca su fonti secondarie bibliografiche.

L'analisi qualitativa ha preso in considerazione sia i caratteri tipografici disegnati *ad hoc* sia le font già esistenti scelte come carattere istituzionale, escludendo tutti quei progetti che pur utilizzando un lettering personalizzato non sono stati completati dal disegno, o dall'uso, di una polizza di caratteri.

Per la classificazione dei caratteri si è fatto riferimento alla classica suddivisione per stili storici (Lupton, 2004, p. 46).

## Tipografia e città nel mondo

Nel panorama internazionale, sono diverse le città che nella definizione della grammatica visiva della propria identità hanno affidato alla progettazione di una font un ruolo centrale o di particolare rilevanza. Ciò che è importante sottolineare di queste esperienze è che la tipografia di per sé, come ogni elemento di un progetto di identità visiva, non crea identità in modo diretto ma, attraverso un processo ostensivo e come elemento sistemico di un apparato comunicativo integrato, può “attaccarsi” alla città diventando parte dell'esperienza quotidiana delle persone. In alcune esperienze, si veda ad esempio l'Eindhoven type, il carattere tipografico è stato progettato per enfatizzare, nella forma, una particolare caratteristica della città. In altri casi la font, come ad esempio il BMF Change progettato per la campagna beBerlin o il Chatype per la città Chattanooga, grazie forse anche alla sua capacità pervasiva e di adattamento, è stato solo successivamente e progressivamente accolta e consolidata come carattere ufficiale della città, con utilizzo capillare e integrato su tutti i canali comunicativi. Ancora, come nelle recenti esperienze di restyling dell'identità delle città di Helsinki (2017) e Oslo (2019), il disegno di un carattere *ad hoc* nasce dalla necessità di conferire alla comunicazione un carattere distintivo, di continuità e funzionalità in tutte le applicazioni a stampa e digitali. L'Helsinki Grotesk e l'Oslo Sans ricercano infatti nei minimi dettagli formali la coerenza e l'armonia con gli altri elementi del sistema visivo di comunicazione.

## I caratteri delle città italiane

A partire dagli anni Novanta dello scorso secolo, in Italia si sono sviluppati numerosi progetti di identità coor-



01

dinata pubblica e di *city brand* (Sinni, 2021) con diversi approcci all'utilizzo della tipografia a fini identitari. L'indagine illustra di seguito alcuni dei casi più significativi dal punto di vista della scelta tipografica rimandando alla tabella 1 per una visione d'insieme del panorama italiano. Uno dei primi progetti di redesign cittadino ad assumere connotati sistemici è stato quello del Comune di Siena realizzato da Andrea Rauch tra il 1994 e il 1998. Il progetto ha previsto, insieme al redesign dello stemma comunale della "Balzana", un logotipo elaborato a partire dall'opera dell'ingegnere e artista senese del XV secolo, Francesco di Giorgio Martini e, in particolare, dalle iscrizioni in lettere capitali romane realizzate all'interno della chiesa di San Bernardino a Urbino. Dal logotipo è derivata la font Martini, disegnata insieme a Walter Sardonini, che caratterizza tutta la comunicazione istituzionale del Comune unitamente al carattere di supporto Helvetica Bold (Comune di Siena 1994).

Il Comune di Trieste dal 1996 al 2000 ha sviluppato la propria immagine coordinata con il progetto dello studio di Paolo Tassinari e Pierpaolo Vetta, emblematico per il redesign grafico dello stemma e per l'introduzione del logotipo "TriesTe" ("TrsT" in sloveno). Dal logotipo è stata sviluppata Tergeste, una font lineare geometrica e modulare caratterizzata dallo scarto tra l'appoggio delle pseudo-grazie e la linea di base. Il disegno, in chiave modernista, delle sole lettere minuscole connota decisamente tutta la produzione comunicativa. A questa si abbina

01  
Un'applicazione del progetto di identità visiva è Bologna su un manifesto urbano. © Studio Michele Pastore

per i testi correnti il Gill Sans della Monotype disegnato da Eric Gill e, per testi tecnici, il Trade Gothic Condensed (Comune di Trieste, 2000).

Il redesign dell'identità visiva della città di Ferrara sviluppato da Andrea Rauch nel 1998, ha trovato la sua ispirazione nello scudo attribuito a Leon Battista Alberti sul campanile del Duomo, mentre la componente tipografica è risolta con l'utilizzo dell'Optima, un carattere umanistico lineare disegnato da Hermann Zapf nel 1952-55 e ispirato da un'iscrizione nella chiesa di S. Croce a Firenze (Bringhurst, 1992, p. 256).

Curato dall'agenzia Area Strategic Design (oggi Inarea), il progetto di identità visiva del Comune di Milano si sviluppa in un impianto comunicativo sistemico che prevede, per la composizione dei testi, l'uso del carattere istituzionale Milano City. Disegnato da Antonio Pace, il carattere deriva dal più celebre dei tipi italiani, il Bodoni, di cui richiama la forma nella parte superiore delle lettere mentre quella inferiore è arrotondata eliminando le caratteristiche "grazie" con un deciso sapore postmoderno. Per garantire una buona leggibilità è stata inoltre incrementata l'altezza delle minuscole e sono state ispessite le grazie presenti nella parte superiore (Comune di Milano, 2000; Lenarduzzi et al., 2002, pp. 60-61).

Un'approfondita ricerca storica e l'analisi preliminare della comunicazione "quotidiana" è alla base dell'approccio utilizzato per lo sviluppo dell'identità visiva del Comune di Rimini del 2000 ad opera di Relé e studio Dolcini Associati con la direzione artistica di Leonardo Sonnoli. La soluzione minimale con cui è risolto il redesign dello stemma araldico riminese si associa al carattere tipografico Ariminum disegnato per il logotipo e liberamente ispirato alle iscrizioni lapidarie presenti sull'Arco d'Augusto e



02

02  
Un'ipotesi di applicazione dell'identità visiva del progetto di *city brand* "treviso is open". © Ferena Lenzi e Paolo Celotto



03

sul Ponte di Tiberio nonché alle lettere di Leon Battista Alberti nel Tempio Malatestiano.

Anche nell' articolata esperienza della città di Roma, iniziata nel 2004 il progetto di identità visiva ha l'obiettivo di rappresentare l'integrazione ideale tra le tante eccellenze della storia e del presente della città per unificare le varie voci dell'universo cittadino e urbano in tutte le sue espressioni e applicazioni. Realizzato dall'agenzia Area Strategic Design (oggi Inarea) con il restyling dell'emblema è stato realizzato il logotipo ROMA con una propria font, Urbs, disegnata sul modello dell'Alphabetum Romanum di Felice Feliciano (1460), a sua volta ispirato alla Capitalis romana. Il progetto tipografico ha visto poi la creazione di una famiglia di caratteri istituzionali in quattro diverse declinazioni: la graziata Urbs Uno, ispirata, come abbiamo visto, alla capitale romana, cui si aggiungono due diversi pesi, Urbs Due e Urbs Tre, e una versione umanistica sans-serif, Urbs Quattro (Comune di Roma, 2004). Si ispira alle forme del lapidario romano, nelle rivisitazioni dell'illustre artista mantovano d'adozione Andrea Mantegna, anche il carattere Mantinia [01], disegnato da Matthew Carter nel 1993 e scelto come carattere istituzionale e per il brand promozionale della città di Mantova realizzato dall'agenzia Fachiro nel 2006. Composto dai soli maiuscolo e maiuscoletto, il Mantinia è un carattere display destinato alle titolazioni con numerose legature distintive che fanno riferimento all'eredità formale delle abbreviature scolpite.

Si distacca dalla ricognizione storica la scelta dell'apparato tipografico per il progetto di *city branding* e redesign istituzionale della città di Bologna [fig. 01] curato da Michele Pastore e Michele Bartoli nel 2013. La scelta di un carattere moderno come il Calibre, disegnato da Kris

03-04  
Ipotesi di  
applicazione  
dell'identità  
visiva del  
progetto  
di *city brand*  
per Madonna  
di Campiglio.  
© Interbrand

Sowersby e distribuito da Klim Type Foundry nel 2011, sembra infatti voler sottolineare il carattere moderno e innovativo che rende il progetto bolognese il primo esempio di *city brand* generativo e partecipativo. Il Calibre è un lineare neo-grotesk ispirato alla tipografia dei cartelli stradali della Berlino Ovest.

Anche la proposta vincitrice del concorso nazionale indetto per la creazione del brand della città di Treviso [fig. 02] del 2017 vede una scelta tipografica orientata più alle caratteristiche formali che a particolari legami storici o culturali con il contesto. Ferena Lenzi e Paolo Celotto propongono un brand dinamico con cui integrano il carattere Gramma disegnato da Riccardo Olocco nel 2009 per la fonderia digitale indipendente italiana CAST. Il Gramma è un sans serif compatto caratterizzato dai terminali a "becco d'uccello" e da un'ampia altezza della x che gli garantisce una buona leggibilità.

All'insegna dell'essenzialità è il brand presentato nel 2021 dall'agenzia Interbrand per Madonna di Campiglio [fig. 03] [fig. 04]. L'immagine proposta gioca sul disegno dell'iniziale "M" per rappresentare visivamente il luogo d'incontro tra il massiccio dell'Adamello-Presanella e le Dolomiti di Brenta, Patrimonio dell'Umanità. Questa caratteristica è ripresa nello sviluppo delle font MDC Display, versione maiuscola usata per le titolazioni che richiama i dettagli del logo, e MDC Text utilizzata per i testi correnti.

La città di Parma, sia nel progetto di brand turistico curato dallo studio Edenspiekermann per l'elezione a Capitale italiana della cultura 2020, sia nel restyling del 2021 dello stemma comunale ad opera di Dilemmi studio, non



04

CITTÀ ↕	NOME ↕	ANNO ↕	DESIGNER ↕	CLASSIF. ↕
<b>Bologna</b>	CALIBRE	2011	KRIS SOWERSBY	LINEARE GEOMETRICO
<b>CAGLIARI</b>	GOTHAM	2000	JONATHAN HOEFLER E TOBIAS FRERE-JONES	LINEARE GEOMETRICO
abcdefghijklmn	OPEN SANS	2011	STEVE MATTESON	UMANISTICO LINEARE
abcdefghijklmn	ADOBE GARAMOND	1989	ROBERT SLIMBACH	UMANISTICO
<i>abcdefghijklmn</i>	KUENSTLER	1902	HANS BOHN E D. STEMPER AG	CALLIGRAFICO
<b>FERRARA</b>	OPTIMA	1952-1955	HERMANN ZAPF	UMANISTICO LINEARE
<b>FIRENZE</b>	GARAMOND (LETTERING ISPIRATO A)	2008-2014	WALTER SARDONINI	UMANISTICO
<b>LATISANA</b>	SIMONCINI GARAMOND	1961	FRANCESCO SIMONCINI E W. BILZ	UMANISTICO
● <b>MADONNA DI CAMPIGLIO</b>	MDC TEXT	2021	INTERBRAND	LINEARE
● abcdefghilmn	MDC DISPLAY	2021	INTERBRAND	LINEARE
● <b>Milano</b>	MILANO CITY	2000	ANTONIO PACE	POSTMODERNO

poteva che fare affidamento all'opera del più illustre tipografo italiano, a cui ha dato i natali, scegliendo due diverse interpretazioni dei caratteri di Giambattista Bodoni. Nel caso del city brand con una versione personalizzata della font Filosofia disegnata da Zuzana Licko nel 1996 per Emigré e, per la comunicazione istituzionale, con il Bodoni Std abbinato al font secondario Franklin Gothic Std (Comune di Parma, 2021).

Il recente progetto di branding urbano Perugia Etruscan Spirit, nato nell'ambito del programma europeo di coo-

CITTÀ ↕	NOME ↕	ANNO ↕	DESIGNER ↕	CLASSIF. ↕
<b>NAPOLI</b>	FRUTIGER	1976	ADRIAN FRUTIGER	LINEARE
abcdefghijklmn	ADOBE GARAMOND	1989	ROBERT SLIMBACH	UMANISTICO
<b>Palermo</b>	GILL SANS	1928-1930	ERIC GILL	UMANISTICO LINEARE
<b>Parma</b>	FILOSOFIA	1996	ZUZANA LICKO	MODERNO
<b>Parma</b>	BODONI STD	1798	GIAMBATTISTA BODONI	MODERNO
<b>AaBbCcDdEeFfGgH</b>	FRANKLIN GOTHIC	1979	VICTOR CARUSO	LINEARE
● <b>PERUGIA</b>	ETRUSCAN SPIRIT	2022	ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI PERUGIA	LINEARE VARIABLE
● <b>RIMINI</b>	ARIMINUM	2000	LEONARDO SONNOLI	UMANISTICO LINEARE
abcdefghijklmn	FOUNDRY SANS	1990	DAVID QUAY	UMANISTICO LINEARE
<b>a b c d e f g h i j k l m n</b>	GILL SANS	1928-1930	ERIC GILL	UMANISTICO LINEARE
abcdefghijklmn	BLISS	1996	JEREMY TANKARD	UMANISTICO LINEARE

perazione territoriale *Urbact III – Find Your Greatness*, muove dall'idea di sfruttare il retaggio alfabetico etrusco. Il sistema di identità e comunicazione, sviluppato nel corso del 2022 insieme all'Accademia di Belle Arti, si basa sulla progettazione di un carattere tipografico che si ispira alle singolari forme dei caratteri etruschi, con lettere dalla configurazione multipla e palindroma. Il forte impatto della tipografia dato dalla font variabile Etruscan Spirit permette così di rendere riconoscibile la comunicazione fin dal primo sguardo.

CITTÀ ↕	NOME ↕	ANNO ↕	DESIGNER ↕	CLASSIF. ↕
• ROMA	URBS 1	2004-2009	ANTONIO PACE	UMANISTICO
• +SPQR	URBS 2	2004-2009	ANTONIO PACE	UMANISTICO
• ABCDFSPROMG	URBS 3	2004-2009	ANTONIO PACE	UMANISTICO SEMI-GRAZIATO
• ABCDFSPROMG	URBS 4	2004-2009	ANTONIO PACE	UMANISTICO LINEARE
<hr/>				
SALERNO	BODONI	1798	GIAMBATTISA BODONI	MODERNO
<hr/>				
• SIENA	MARTINI	1994-1998	ANDREA RAUCH E WALTER SARDONINI	UMANISTICO
abcdefghijklm	HELVETICA	1960	MAX MIEDINGER	LINEARE
<hr/>				
• Trieste	TERGESTEA	1996-2000	TASSINARI/VETTA	LINEARE GEOMETRICO
abcdefghijklmn	GILL SANS	1928-1930	ERIC GILL	UMANISTICO LINEARE
abcdefghijklmn	TRADE GOTHIC COND.	1948	JACKSON BURKE	LINEARE
<hr/>				
treviso	GRAMMA	2009	RICCARDO OLOCCO	LINEARE
<hr/>				
× VENEZIA NON PIÙ IN USO	CHOLLA SANS	1999	SIBYLLE HAGMANN	LINEARE
<hr/>				
VARESE	FF THESIS	2000	LUCAS DE GROOT	UMANISTICO LINEARE

## Conclusioni

La casistica italiana presa in esame mostra chiaramente come nella definizione dell'identità tipografica all'interno della costruzione dell'immagine istituzionale e di brand cittadino siano stati seguiti due diversi approcci. Un primo indirizzo riguarda l'associazione fra la storia cittadina e le scritture esposte peculiari del luogo. Abbiamo a che fare qui con opzioni che anche i non esperti di tipografia possono facilmente comprendere e a cui possiamo ascrivere i casi delle font disegnate *ad hoc* e a vario titolo ispirate alla tradizione classico-rinascimentale come a Siena (Martini), a Rimini (Ariminum) e a Roma (Urbs). Analoga ricerca della contestualizzazione storica la ritroviamo nei casi di selezione di caratteri tipografici pre-esistenti come avvenuto nei casi dell'identità di Ferrara (Optima), di Mantova (Mantina) e di Parma (Filosofia e Bodoni Std). Un secondo filone di applicazione può essere invece individuato nella scelta di un carattere che esprima maggiormente la contemporaneità e lo stato attuale della ricerca nell'ambito del disegno tipografico. Ciò avviene sia con l'individuazione di una font già distribuita – è il caso di Treviso (Gramma) e di Bologna (Calibre) – sia con la messa in opera di un carattere personalizzato com'è avvenuto con i progetti per i comuni di Trieste (Tergesteia), di Milano (Milano City), di Madonna di Campiglio (MDC Display e MDC Text) e, pur con l'espedito del rimando all'antica Etruria, di Perugia (Etruscan Spirit).

Questa trattazione vuole rappresentare un primo sintetico contributo su come la tipografia rappresenti una significativa componente non solo del sistema grafico-visivo, ma della stessa complessa stratificazione di significati che compone l'identità pubblica. La diffusione di ulteriori indagini sul rapporto tra progetto d'identità pubblica e tipografia potrà contribuire a rendere le amministrazioni maggiormente consapevoli nel procedere a scelte comunicative adeguate nel panorama, che appare sempre più affollato, del *city branding* e della comunicazione pubblica.

## NOTE

[1] La ricerca ha preso le mosse dal lavoro svolto dagli autori per la realizzazione della mostra *Voi siete qui* per Parma 2020+21 Capitale della cultura e della pubblicazione omonima edita da Electa (Sinni & Palazzi, 2021). La ricerca, alla cui pubblicazione rimandiamo per l'approfondimento dei singoli casi studio, ha riguardato le identità e i *city brand* di Ascoli Piceno, Bari, Bologna, Cagliari, Courmayeur, Fano, Ferrara, Firenze, Gabicce Mare, Genova, Gorizia, Latisana, Lignano Sabbiadoro, Madonna di Campiglio, Mantova, Milano, Napoli, Palermo, Parma, Pisa, Rimini, Roma, Roveredo in Piano, Sabbioneta, Salerno, Siena, Treviso, Trieste, Varese, Venezia. Un'ulteriore fase di ricerca ha succes-

sivamente riguardato le identità di Castorano, Catania, Como, Gallarate, Imperia, Offida, Palmanova, Perugia, Prato, Recanati, Rivalta di Torino, Sacile, San Ginesio, Sanremo, Sarzana, Serramazzone, Tavullia, Tempio Pausania.

[2] Pensato solo nella versione maiuscola, l'*Eindhoven type* è un carattere display che presenta un distintivo taglio degli angoli delle lettere. Le prime bozze furono realizzate con il nastro adesivo per enfatizzare il carattere vivace e dinamico di una città in continua evoluzione. Da notare come il progetto, dal 1997, abbia continuato ad evolversi e nel 2014 la città ha deciso di affiancare all'*Eindhoven type* il *Nitti Grotesk*, disegnato da Pieter van Rosmalen di Bold Monday e destinato ad un utilizzo più "istituzionale" (per inciso si tratta della stessa font adottata nel 2020 da Studio Dumber per il progetto di *nation brand* dei Paesi Bassi).

[3] Disegnato per la campagna promozionale della città di Berlino del 2008 dal type designer Alessio Leonardi, il *BMF Change* (oggi solo *Change*, disponibile su fontwerk.com) è stato estesamente utilizzato, grazie alla sua ampia disponibilità di pesi e di glifi, in tutte le comunicazioni fino a essere adottato come font ufficiale della città di Berlino e di molti suoi dipartimenti tra cui i vigili del fuoco e la polizia (Leonardi, 2009, pp. 18–21).

[4] Chattanooga è stata, nel 2013, la prima città degli Stati Uniti ad avere un proprio font, il *Chatype*. Disegnato da Jeremy Dooley e Robbie de Villiers il progetto del carattere è stato finanziato su Kickstarter conferendogli un successo e un entusiasmo tale da essere eletto a carattere ufficiale della città in "a broader design strategy of type as a civic unifier" (Heller, 2013).

[5] Disegnato da Wolfgang Schwärzler per Camelot Typefaces, l'*Helsinki Grotesk* è un sans-serif moderno che richiama, nelle terminazioni dal dettaglio ondulato, il motivo grafico del logo e dell'identità.

[6] Ispirato agli storici segnali stradali urbani, l'*Oslo Sans* è un sans-serif moderno che nei puntini delle lettere e nelle interpunzioni, utilizza alternativamente le forme del cerchio e del quadrato su cui si basa il sistema visivo flessibile della città di Oslo.

[7] Il *Mantinia* è anche una delle font entrate a far parte della collezione permanente del Moma di New York. <https://www.moma.org/collection/works/139309>

[8] <https://perugiaetruscanspirit.com/>

## REFERENCES

Petrucchi Armando, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, **1986** (Roma, Luiss University Press, 2021, pp. 384).

Spiekermann Erik, *Stop Stealing Sheep & Find Out How Type Works*, Adobe Press, **1993**, pp. 214.

Comune di Siena, *Manuale degli standard grafici per la comunicazione istituzionale*, **1994**.

Rögener Stefan, Pool Albert-Jan, Packäuser Ursula, Ginger E.M., *Branding With Type*, Adobe Press, **1995**, pp. 120.

Bringhurst Robert, *The Elements of Typographic Style*, **1996**, (tr. it. *Gli elementi dello stile tipografico*, Milano, Sylvestre Bonnard, 2001, pp. 384).

Polano Sergio, "L'immagine della città", *Casabella* n. 634, **1996**, pp. 2-11.

Spiekermann Erik, "Contiguità quotidiana", *Casabella* n. 634, **1996**, pp. 2-11.

Comune di Ferrara, *La città e l'immagine. Manuale per la comunicazione grafica istituzionale*, **1998**.

Comune di Milano, *Linee guida per l'applicazione dell'identità visiva del Comune di Milano*, **2000**.

Comune di Trieste, *Immagine coordinata*, **2000**.

Lenarduzzi Paola, Piazza Mario, Sfligiotti Silvia (a cura di), *Italic 1.0. Il disegno di caratteri contemporaneo in Italia*, Milano, Aiap Edizioni, **2002**, pp. 120.

Comune di Roma, *La nuova identità visiva del Comune di Roma*, **2004**.

Lupton Ellen, *Thinking with Type: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*, New York Princeton Architectural Press, **2004**, p. 224.

Leonardi Alessio, "Un carattere per Berlino: BMFChange", pp. 18–21, in Andrea Rauch, Gianni Sinni (a cura di), *Disegnare le città. Grafica per le pubbliche istituzioni in Italia*, Firenze, Lcd Edizioni, **2009**.

Rauch Andrea, Sinni Gianni, (a cura di) *Disegnare le città. Grafica per le pubbliche istituzioni in Italia*, Firenze, Lcd Edizioni, **2009**, pp. 240.

Garfield Simon, *Just My Type: A Book About Fonts*, **2010**, (tr. it. *Sei proprio il mio typo. La vita segreta delle font*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012, pp. 362).

Heller Steven, "A City Gets Its Own Font", *The Atlantic*, **2013**. <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/11/a-city-gets-its-own-font/281469/> [4 Marzo 2023].

Clayton Ewan, *The Golden Thread: The Story of Writing*, **2014**, (tr. it. *Il filo d'oro. Storia della scrittura*, Torino Bollati Boringhieri, 2019, pp. 400).

Bramley Ellie Violet, "The subliminal power of city fonts", *The Guardian*, **2015**. <https://www.theguardian.com/cities/2015/jan/13/subliminal-power-city-fonts-typeface-design#img-3> [4 Marzo 2023].

Comune di Parma, *Brand Manual. Extended version*, **2021**.

Sinni Gianni, Palazzi Amedeo (a cura di) *Voi siete qui. City Branding: Lo scenario italiano e i progetti di Edenspiekermann per Amsterdam, Santa Monica e Parma*, Milano, Electa, **2021**, pp. 210.

Sinni Gianni, "Destination Italy", pp. 44-209, in Gianni Sinni, Amedeo Palazzi, *Voi siete qui. City Branding: Lo scenario italiano e i progetti di Edenspiekermann per Amsterdam, Santa Monica e Parma*, Milano, Electa, **2021**.

Burns Justin, Jarratt David, "Typography and tourism places: The case of the English seaside resort", *Annals of Tourism Research*, n. 97, **2022**.

Piovesan Andrea, Perondi Luciano, Sinico Michele, "The perception of the qualities in typefaces: a data review", *Visible Language*, **2023** (in corso di pubblicazione).

# P!nocchio, un *typo* grafico

**Elisabetta Benelli** Università degli Studi di Firenze

[elisabetta.benelli@unifi.it](mailto:elisabetta.benelli@unifi.it)

**Jurji Filieri** Università della Tuscia

[jurji.filieri@unitus.it](mailto:jurji.filieri@unitus.it)

**Francesca Filippi** Università degli Studi di Firenze

[francesca.filippi@unifi.it](mailto:francesca.filippi@unifi.it)

«Il fatto che si chiami “volto” non è certo una coincidenza. Il tipo è pienamente in grado di mostrare il carattere e la personalità del volto umano». Partendo da questa osservazione (Sudjic, 2015, p. 38) il saggio intende indagare come la tipografia, intesa nel senso di “scrittura” e “segno codificato” impresso o memorizzato su un supporto, sia capace creare atmosfere e suggerire emozioni, in modo più sottile di altri elementi grafici. Nel *P!nocchio. Racconto grafico* di Stefano Rovai (2021) il burattino collodiano, già sottoposto a interpretazioni molteplici in contesti diversi, diventa un punto esclamativo, protagonista di un poema visivo decisamente non convenzionale, in cui parola e immagine si mescolando in una sintesi efficace e intensa.

*Pinocchio, Progettazione grafica, Tipografia espressiva, Carattere, Editoria*

«The fact that it is called “face” is no coincidence. Type is fully capable of showing the character and personality of the human face». Starting from this observation (Sudjic, 2015, p. 38), the essay aims to investigate how typography, understood in the sense of “writing” and “coded sign” imprinted or stored on a medium, is capable of creating atmospheres and suggesting emotions, more subtly than other graphic elements. In *P!nocchio. A Graphic Tale* by Stefano Rovai (2021), the Collodian puppet, already subjected to multiple interpretations in different contexts, becomes an exclamation point, the protagonist of a decidedly unconventional visual poem, in which word and image mingle in an effective and intense synthesis.

*Pinocchio, Graphic design, Expressive typography, Typeface, Publishing*

E. Benelli Orcid id 0000-0003-1231-603X  
J. Filieri Orcid id 0000-0002-1197-7517  
F. Filippi Orcid id 0009-0003-6043-1195

Il 7 luglio 1881 sul *Giornale dei bambini*, supplemento del quotidiano *Il Fanfulla*, uscì quella che Carlo Lorenzini, in arte Collodi, definì “una bambinata” dal titolo *Storia di un burattino*. A questo debutto seguirono otto puntate e un finale alquanto tragico (il burattino impiccato), considerando i giovani lettori cui era rivolto, che obbligò l'autore a proseguire la storia con la conclusione a tutti nota. Due anni dopo, nel 1883, la Libreria Editrice Felice Paggi di Firenze pubblicò l'intero racconto, con alcune modifiche e le suggestive illustrazioni di Enrico Mazzanti.

Da allora l'universalità del burattino di legno si è manifestata nei più diversi settori e la sua natura metamorfica si è prestata a una rilettura poliedrica e multimediale, trasformando il “pezzo di legno” in perfetta icona della contemporaneità. Sono innumerevoli gli artisti che hanno dialogato, nell'arco della loro carriera, con la sua figura multiforme e aperta: dalla celebre personificazione di Luigi Ontani (1972) [fig. 01] al Pinocchio pre-metamorfo di Tim Rollins & K.O.S., dalla versione colorata di Sam Havadtoy a quella “ostinata” di Gionata Francesconi, fino all'interpretazione di Oliviero Toscani per Benetton, in cui i Pinocchi, immortalati in fila nelle diverse tonalità del legno, diventano gli inconsapevoli “testimonial” di un ambizioso messaggio di integrazione [fig. 02].

Il progetto di Collodi stupisce per il valore trasversalmente paradigmatico assegnato al personaggio, al punto da permettergli di attraversare epoche e media con disinvoltura ed efficacia convincente: dal racconto alla narrativa illustrata, al cinema, finanche al design di prodotto, celebrato ad esempio nella decima edizione del Triennale Design Museum a Milano, con una versione *oversize* dell'imbutto *Pino*, disegnato da Stefano Giovannoni per Alessi, che incombe sull'installazione fuori scala delle pagine aperte del libro, contenente infinite versioni del burattino e una balena fucsia, attraverso la quale si è letteralmente “proiettati” dentro l'universo immaginario di Pinocchio. Oltre a Giovannoni, Pinocchio ha ispirato l'edizione limitata 2013 del cavatappi *Alessandro M.* di Mendini sempre per Alessi, la serie di vasi in vetro soffiato di immediata riconoscibilità formale disegnata da Giulio Iacchetti e realizzata dagli abili maestri vetrai di Nason Moretti o ancora l'inedito rubinetto di Bruno Negri.

A Pinocchio sono stati dedicati fumetti, spettacoli teatrali, serie televisive e più o meno note trasposizioni cinematografiche, la prima delle quali risale al 1911, nell'omonimo film muto diretto da Giulio Antamoro in cui tutti i personaggi, compreso il protagonista, sono adulti che, avvalendosi di abbondante trucco e costumi posticci, riescono, pur in assenza di dialoghi, a tradurre la storia di Collodi in



01  
Luigi Ontani,  
*Pinocchio*, 1972,  
Fotografia  
su carta,  
85x67 cm,  
Collezione  
privata, © L'Attico  
e Fabio Sargentini

una rappresentazione di grande efficacia scenica. Adulto è anche il Pinocchio di Benigni (2002), irreale e quasi grottesco, nonostante una scenografia ricchissima di dettagli, al punto di sottrarre al protagonista quel senso di genuinità e immacolata coscienza di altre versioni.

Il primo film d'animazione è il Pinocchio di Walt Disney del 1940, una vera e propria conquista nel settore degli effetti animati, così come lo è stato, molti anni dopo, *Pinocchio 3000* (2004) di Daniel Robichaud, una produzione franco-canadese ambientata nel futuro in cui Geppetto, aiutato da un cyber-pinguino (rivisitazione in chiave futuristica del grillo parlante), lo dota perfino di emozioni grazie al microprocessore P3K.

Se il focus che accomuna queste diverse trasposizioni della favola collodiana continua a essere una «netta distinzione tra bene e male», come spiega Lorenzo Franchini [1] (2020, p. 12), e se «solo da una adesione piena al primo e da un rifiuto totale del secondo poté derivare l'evoluzione del pezzo di legno in persona», il Pinocchio di Guillermo Del Toro (2022) ambientato nell'Italia fascista, pare non volersi conformare: «Ogni precedente versione di Pinocchio, compresa la fonte originaria di Collodi, parla

dell'importanza dell'obbedienza e del dire la verità: il mio Pinocchio considera invece la disobbedienza come fattore principale nel tentativo di diventare umani. Per me, il primo passo verso la coscienza del sé è proprio la disobbedienza, grande spartiacque tra idee e ideologia» [2] (Bizio, 2022) e valore contro il conformismo e la repressione. Con queste parole, Del Toro sintetizza la differenza tra il «suo» Pinocchio e gli innumerevoli precedenti: un Pinocchio male intagliato, storto e con i chiodi ancora sporgenti che nasce dalla rabbia e dalla disperazione di un Geppetto che ha perso l'amato figlio Carlo a seguito di un bombardamento aereo.

All'animazione in *stop-motion* del regista messicano il Moma ha dedicato *Guillermo Del Toro: Crafting Pinocchio*: una celebrazione del *backstage* e del *making of* della pièce animata, da cui emerge la chiara intenzione del regista di collocare il protagonista dentro un quadro scenico ancora una volta rielaborato. Ciò conferma una evidente qualità plastica della storia, su cui si innestano, in modo trasversale, le visioni e i contributi personali di quanti siano di volta in volta intervenuti sui tratti formali o caratteriali dei personaggi, della scena o della trama [fig. 03].

#### Il burattino «senza giudizio e senza cuore» di Stefano Rovai

Se la versione animata di Guillermo Del Toro evoca e quasi celebra il carattere cinico del protagonista, definito da Collodi stesso «senza giudizio e senza cuore», altrettanto originale e non convenzionale è l'interpretazione del romanzo che propone Stefano Rovai, autore del volume *Pinocchio. Racconto grafico* [3], edito da Incipit per Edizioni della Normale e Istituto Nazionale di Studi sul Rina-



02

02  
Oliviero Toscani,  
*Pinocchi*, 1991,  
Stampa digitale,  
50x70 cm,  
© Oliviero  
Toscani  
by SIAE 2019

scimento. In esso, i concetti vengono «trasferiti in immagini» non «attraverso l'illustrazione ma grazie alle infinite possibilità espressive della tipografia», riconoscendo a quest'ultima un valore estetico-formale che sovrasta quello strumentale e una nuova pressione comunicativa, grazie alla qualità progettuale costruita dal graphic designer, in un ruolo chiave, non scontato nelle attuali narrazioni della storia del design [fig. 04].

Nella sua restituzione grafica del testo di Collodi, Rovai mantiene le parole e la suddivisione in capitoli del romanzo pubblicato per la prima volta nel 1883, ma lo rivoluziona radicalmente sul piano grafico stravolgendo la distribuzione spaziale degli elementi che compongono la pagina, forzandola fin quasi a romperne l'armonia tipografica attraverso un insieme molteplice e variegato di font, segni di interpunzione e glifi, mescolando caratteri graziati e bastoni, tratti calligrafici e corsivi, tondi e grasseti, giocando con interlinee, spaziature e dimensioni: in-



03  
MoMa,  
Guillermo  
Del Toro:  
Crafting  
Pinocchio,  
December 11,  
2022-April 15,  
2023

03

04

Io sono un burattino senza giudizio... e senza cuore

— Che l'amico sia malato della mia medesima malattia?  
— Che abbi a che fare tu con il ciuchino?... —  
— E facendo finta di non essersi accorto di nulla, gli do-  
— Cioè, si è impaurito? —  
— Insomma come un topo in una forma di cacio par-  
— Proprio sul serio?  
— Perché dovrei dirti una bugia?  
— Scusami, amico: e allora perché tieni in capo cede-  
— Io berretto di cotone che ti cuopre tutti gli orecchi?  
— Me l'ha ordinato il medico, perché mi son fatto male  
— A un orecchio, e tu mi hai portato un berretto di co-  
— Perché? Il tuo cotone ingozzato fin sotto il naso?  
— E l'ha ordinato il medico, perché mi sono sbucciato  
— Oh! POVERO LE CIGNOLO!  
— OH! POVERO LE CIGNOLO!  
A queste parole tenne dietro un singhissimo sospiro,  
durante il quale i due amici non fecero altro che guar-  
darsi fra loro in atto di canzonatura.  
Finalmente burattino, con una vocina melliflua e  
flautata, disse al suo compagno: — Levami una curiosi-  
tà, mio caro Ciuchino: hai mai sofferto di malattia agli  
orecchi?

somma trasformando la pagina in un surreale tableau di sperimentazione.

«Alcuni passaggi sono volutamente illeggibili – spiega il designer – non è stata un'impresa semplice per me, che sono ordinato e minimalista, ma ho voluto creare un'esperienza fuori dagli schemi, un punto di vista diverso su un grande classico» (Bizio, 2022).

Così «quel racconto strampalato delle avventure di un fantoccio di legno», «che tanto piacque e piace ai bambini, piace anche agli adulti» perché «è un libro umano e trova le vie del cuore» [4] (Croce, 1937), diventa per Rovai il luogo in cui mettere alla prova le molteplici e variegata potenzialità del *graphic design*, «partendo – come lui stesso dice – dalle esperienze visive accumulate nel corso degli anni e dal Futurismo, che per primo trasformò la tipografia in un linguaggio visivo», ma contaminandole con gli strumenti offerti dalla tecnologia digitale. In questo modo il romanzo si trasforma in una specie di poema visivo che si discosta decisamente dalle altre interpretazioni, mescolando parola e immagine in una sintesi efficace e intensa. La traduzione quasi a-linguistica di Rovai si nutre di continui espedienti “grafenici” (intesi nel senso di una fusione grafico-scenica del medium utilizzato), tesi a disegnare scenari completi all'interno dei quali il racconto si svolge. Il libro aperto, le due pagine affiancate costituiscono una sorta di palcoscenico in cui si dispiegano le avventure del burattino: Rovai trasferisce nella bidimensionalità della carta il dinamismo del racconto collodiano attraverso un uso creativo e consapevolmente spregiudicato degli stru-

04  
«Io sono  
un burattino  
senza giudizio  
e senza cuore»,  
tavola grafica  
(doppia pagina  
interna) tratta  
da *Le avventure  
di Pinocchio*  
(Rovai, 2021)

menti tipografici, consentendo al lettore di immergersi nella storia e di attribuire, grazie anche all'alternanza di pieni e di vuoti, sensazioni e significati differenti allo stesso contenuto [fig. 05].

L'intensità espressiva della pagina, accentuata dalla rigorosa alternanza di bianco e nero, da cui ogni immagine è bandita, si deve anche alla piena corrispondenza con la sensibilità dei personaggi della storia che da sempre ha appassionato Rovai: «Sono stato attratto dal mondo di Pinocchio fin dal 1981, quando a Firenze venne allestita una mostra sui tantissimi artisti – da Mario Schifano a Jim Dine – che lo hanno illustrato, segnalata da una gigantesca sagoma del burattino creata da Enrico Mazzanti. Da allora ho iniziato a immaginare come avrei potuto farlo io, da designer grafico. La risposta ha preso corpo nel tempo: trasferire i concetti in immagini, non attraverso l'illustrazione ma grazie alle infinite possibilità espressive della tipografia» (Bizio, 2022).

Proprio per questo, *Pinocchio. Racconto grafico* si presta a una riflessione sull'importanza della tipografia, collocandosi nell'ambito dei *typographical studies* e focalizzandosi sulla vivacità della tipografia espressiva che rimanda, per certi versi, ai lavori di Massin (Wolff, 2007) [fig. 06] o alle forme espressive di alcuni movimenti d'avanguardia che continuano a essere un riferimento importante per i designer contemporanei (Russo, 2010).

Il futurismo, il dadaismo, il costruttivismo avevano già esplorato le possibilità della tipografia come materiale espressivo e in seguito, negli anni Sessanta, anche la Pop Art fa un uso massiccio della parola in quanto strumento di comunicazione fondamentale, forma essa stessa degna di una celebrazione estetica pari a quella di qualsiasi immagine o figura tradizionale. E non è un caso forse che proprio a Firenze, nello stesso periodo, si svolga una fase decisiva della Poesia Visiva: movimento che ha spinto al limite estremo la ricerca sul rapporto fra parola ed immagine, attraverso la scrittura verbo-visiva che «può essere considerata come la modalità espressiva che ha teso alla comprensione sia quelle forme di comunicazione verbale che intendono anche farsi vedere, sia quelle forme di comunicazione visiva che intendono anche farsi leggere [nella] consapevolezza che fra Letteratura e Arti visive, fra Pagina

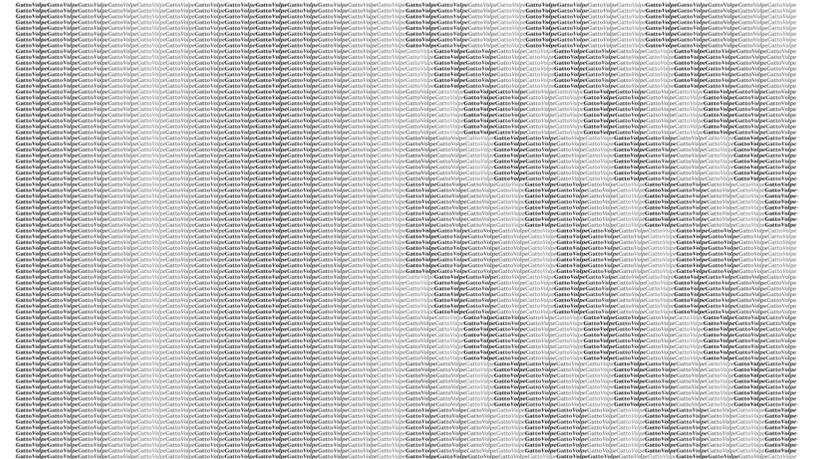
05  
«Affogo, affogo»,  
tavola grafica  
(doppia pagina  
interna) tratta  
da *Le avventure  
di Pinocchio*  
(Rovai, 2021)

— Affogo! affogo!

— Crepa! — gli rispose Pinocchio da lontano, il quale si vedeva oramai sicuro da ogni pericolo.



05



06

e Quadro, fra Parola e Immagine, non ci sono frontiere precise e neppure occasionali sconfinamenti, ma piuttosto sistematiche sovrapposizioni e integrazioni nel segno della continuità» (Stefanelli, Pignotti, 1980, pp. 9-10).

Ed è proprio nella mancanza di frontiere tra parole e immagini che si colloca il Pinocchio di Rovai spostandosi dalla versione editoriale alla mostra *Racconto grafico, Le avventure di Pinocchio*, allestita al museo Marino Marini di Firenze (3 aprile-23 maggio 2022): il testo collodiano, svincolandosi dalla bidimensionalità della pagina stampata, si distende nei suggestivi spazi della cripta dell'ex chiesa di San Pancrazio trasformandosi in un'installazione tipografica sulla "forza delle parole". La sperimentazione tipografica di Rovai trova nelle tre dimensioni, e con il supporto di effetti sonori e luminosi, nuove modalità espressive: parole, frasi, segni di interpunzione esplodono sulle pareti, pendono dal soffitto o si proiettano sul pavimento, mentre un audio trasmette la lettura del testo [fig. 07]. Pinocchio, con il suo lungo naso e la testa rotonda diventa un punto esclamativo, le lettere prendono vita, escono dalla pagina, si inclinano, si sovrappongono, si contraggono alla ricerca di soluzioni visive diverse ma legate in una visione progettuale unitaria.

Rovai tramuta ogni frase di Collodi in "un'avventura tipografica", in un'illustrazione parlante in cui i caratteri – variando stili, dimensione, crenatura e perfino il verso della scrittura – definiscono il tono di voce, enfatizzano il significato dei termini, imprimono un ritmo al racconto, ricreando a livello visivo le sensazioni e le emozioni suggerite dalla narrazione [5].

06  
«Gatto Volpe»,  
tavola grafica  
(doppia pagina  
interna) tratta  
da *Le avventure  
di Pinocchio*  
(Rovai, 2021)



07  
 Museo  
 Marino Marini,  
 particolare  
 dell'installazione  
 tipografica  
*Racconto grafico.*  
*Le avventure*  
*di Pinocchio,*  
 © Stefano Rovai

E mentre le parole saltano, esplodono, si intrecciano, Rovai, scomponendo e ricomponendo il testo di Collodi, prima sulla pagina stampata, poi sulle pareti del Museo, propone una originalissima e personale riscrittura di una tra le opere più emblematiche della letteratura occidentale. Vi si riconoscono alcuni tratti tipici del design: pervasività e una dimensione tipicamente trasversale della migliore cultura di progetto, grazie alle quali Rovai si allontana

questa volta un poco dal più abituale campo del brand design, conservando disinvoltura e solidità strumentale che gli consentono di creare valore e significato oltre i limiti di un brief di progetto o di una trama dettata.

Ma, come si sa, i grandi libri, i classici sono tali anche per la loro capacità di trascendere il tempo storico in cui sono stati creati, e la favola del burattino “senza giudizio e senza cuore” riesce – come scrive Calvino – a «sopravvivere indenne ai mutamenti del gusto, delle mode, del costume» (Barengi, 1995, p. 801), offrendo sempre nuovi spunti all'interpretazione creativa.

#### Fine!

Muovendo da un caso concreto, la riflessione intende mettere a fuoco le potenzialità espressive dei caratteri tipografici rispetto ad altre forme di comunicazione, per mostrare come la progettazione tipografica, in quanto «rappresentazione visiva del pensiero» (Lussu, 1996), si inserisca con proprie regole, declinazioni e applicazioni nello scenario progettuale del design contemporaneo. Nel quadro di questa premessa questo articolo assume la forma di una review teorico-critica, sul valore strumentale (trans-semiotico) della tipografia, sulla trasversalità pervasiva del progetto e sulle qualità valoriali intrinseche del type design.

La scelta di un soggetto che, per il suo valore letterario e simbolico, si è prestato a una molteplicità di interpretazioni e sperimentazioni nei diversi ambiti dell'esperienza creativa, ha sollecitato quindi alcune considerazioni di carattere generale sul ruolo del progettista e, nello specifico, del grafico: entro quali ambiti si espliciti la creatività del *graphic designer*, in cosa principalmente consista il suo apporto creativo, come le nuove possibilità operative della tipografia digitale si innestino su schemi e esperienze della tradizione grafica e tipografica novecentesca.

Collocandosi nel punto di intersezione tra scrittura e immagine, tra ideazione grafica e comunicazione visiva, il progetto di Rovai offre spunti interessanti per rispondere ad alcuni di questi interrogativi: in una multiforme combinazione di lettere, numeri, segni, Pinocchio trova la sua sintesi formale in un punto esclamativo, divenendo snodo e connessione tra gli artefatti, cui il testo fa cenno e che, nel corso del tempo e nei più diversi contesti, si sono ispirati al celebre burattino.

La parola che diventa immagine risente – come si è detto – dell'atmosfera sperimentale delle avanguardie storiche, del futurismo, dei lavori di Massin, ma trova una sua dimensione di originalità nell'interpretazione grafica del protagonista che proprio in quel segno – così essenziale,



«Fine», tavola grafica (doppia pagina interna) tratta da *Le avventure di Pinocchio* (Rovai, 2021)

eppure fortemente evocativo – riassume la capacità di “fare sintesi” del designer.

La trama colta, lasca e flessibile dell’opera di Collodi è solo la cornice o per meglio dire il co-testo entro il quale si svolge il progetto di Rovai, che, grazie al supporto di un corredo strumentale come quello del design e all’esercizio sicuro della composizione grafica, dispone i propri oggetti tra le maglie del racconto e diventa co-autore di un testo a più mani [fig. 08].

#### NOTE

[1] Lorenzo Franchini è membro della Fondazione Nazionale Carlo Collodi e docente di Diritto romano e Diritti dell’antichità nell’Università Europea di Roma, ha coordinato il convegno *Il bene e il male in Pinocchio*, tenuto presso l’Università Europea di Roma il 4 dicembre 2019, i cui atti sono stati pubblicati nel 2020 (Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi).

[2] Intervista riportata su *la Repubblica* del 3 dicembre 2022.

[3] Pubblicato nel 2021, il volume è stato selezionato dall’*Adi Design Index 2022*. Stefano Rovai, graphic designer e fondatore dello studio fiorentino RovaiWeber design, è docente presso l’Università degli Studi di San Marino.

[4] Sono parole di Benedetto Croce che, nelle sue *Aggiunte alla “Letteratura della nuova Italia”* (*La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia*, 35, 1937), fu tra i primi a riconoscere il valore dell’opera di Collodi definendola «il più bel libro della letteratura infantile italiana».

[5] È difficile non pensare a quanto scriveva F.T. Marinetti nel Manifesto del 1913, pubblicato su *Lacerba* (a. I, n. 22): «Noi useremo perciò, in una medesima pagina, [...] anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra. Per esempio: corsivo per una serie di sensazioni simili o veloci, grassetto tondo per le onomatopее violente, ecc. Con questa rivoluzione tipografica e questa varietà multicolore di caratteri io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole».

#### REFERENCES

Croce Benedetto, *Aggiunte alla “Letteratura della nuova Italia”* (*La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia*, 35, 1937).

Massin, *La Lettre et l’image*, Paris, Gallimard, 1970 (tr. it. Massin, *La lettera e l’immagine: la rappresentazione dell’alfabeto latino dal secolo 8. ai nostri giorni*, Milano, A. Vallardi, 1995, pp. 300).

Stefanelli Stefania, Pignotti Lamberto, *La scrittura verbo-visiva*, Milano, editoriale L’Espresso, 1980, pp. 224.

Calvino Italo, “Ma Collodi non esiste”, in Barenghi Mario, *Saggi 1945-1985 / Italo Calvino*, volume 1 Milano, Mondadori, 1995, pp. 1538.

Lussu Giovanni, *La grafica è scrittura: una lezione*, Roma, Stampa Graffiti, 1996, pp. 24.

Kinross Robin, *Tipografia moderna. Saggio di storia critica*, Viterbo, Stampa alternativa & Graffiti, 2005, pp. 301.

Unger Gerard, *Il gioco della lettura*, Viterbo, Stampa alternativa & Graffiti, 2006, pp. 221.

Wolff Laetitia, *Massin*, London, Phaidon, 2007, pp. 216.

Sudjic Deyan, *The Language of Things*, London, Penguin, 2009 (tr. it. Sudjic Deyan, *Il linguaggio delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2015, pp. 188).

Lussu Giovanni, “Design della comunicazione”, in *XXI Secolo*, 2010, [https://www.treccani.it/enciclopedia/design-della-comunicazione\\_%28XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/design-della-comunicazione_%28XXI-Secolo%29/) [14 marzo 2023]

Russo Dario, “Grafica multimodale”, in *XXI Secolo*, 2010, [https://www.treccani.it/enciclopedia/grafica-multimodale\\_%28XXI-Secolo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/grafica-multimodale_%28XXI-Secolo%29/) [14 marzo 2023]

Guida Francesco E., Iliprandi Giancarlo (a cura di), *Type design. Esperienze progettuali tra teoria e prassi*, Milano, Franco Angeli, 2011, pp. 172

Garfield Simon, *Just my type: a book about fonts*, 2012 (tr. it. *Sei proprio il mio typo. La vita segreta delle font*, Milano, Ponte alle Grazie, 2012, pp. 364)

Baroni Daniele, “La comunicazione grafica e visiva”, in *Storia della civiltà europea*, 2014. [https://www.treccani.it/enciclopedia/la-comunicazione-grafica-e-visiva\\_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/la-comunicazione-grafica-e-visiva_%28Storia-della-civilt%C3%A0-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/) [14 marzo 2023]

Falcinelli Riccardo, *Critica portatile al visual design. Da Gutemberg ai social network*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 321.

Bucchetti Valeria (a cura di), *Progetto e culture visive. Elementi per il design della comunicazione*, Milano, Angeli, 2018, pp. 201.

Franchini Lorenzo (a cura di), *Il bene e il male in Pinocchio. Atti del Convegno*, Pescia, Edizioni Fondazione Carlo Collodi, 2020, pp. 82.

Unger Gerard, *Teoria del type design*, Dueville, Ronzani, 2020, pp. 251.

Rovai Stefano, *Le avventure di Pinocchio*, Pisa, Edizioni della Normale, 2021, pp. 302.

Bizio Silvia, “Il Pinocchio di Guillermo Del Toro disobbedisce per sfidare il fascismo”, *la Repubblica* del 3 dicembre 2022.

# Il design dei caratteri tipografici centrato sui segni e sulle qualità espressive

**Michele Sinico** Università Iuav di Venezia, Dipartimento di culture del progetto  
sinico@iuav.it

Le proprietà formali dei caratteri tipografici veicolano significati che impattano sui lettori oltre la funzione di leggibilità. Lo studio del processo di espressione di significati implica variabili cognitive e percettive. Nel testo si tratta la differenza tra significati mediati dai segni o mediati da qualità espressive, allo scopo di individuare una base intersoggettiva per la progettazione. Sono analizzati tre presupposti epistemologici: la mediazione cognitiva, l'universalità, il ruolo delle conoscenze pregresse nella comunicazione basata sui segni rispetto a quella basata sulle qualità espressive. Infine si propone uno schema sperimentale per dissociare le due modalità, per consentire al designer di progettare un carattere distinguendo operativamente il piano segnico dalle qualità espressive.

*Caratteri tipografici, Qualità espressive, Mediazione cognitiva, Corsivo, Movimento*

The formal properties of typeface make it possible to convey meanings that have an impact on readers that goes far beyond the function of readability and legibility. The study of the process of expression of meanings involves cognitive and perceptual variables. This paper deals with the difference between meanings mediated by signs or mediated by expressive qualities, in order to identify an intersubjective basis for design. Three epistemological presuppositions are then analyzed: cognitive mediation, universality, the role of past knowledge in communication based on signs compared to communication based on expressive qualities. Finally, an experimental scheme is proposed to dissociate the two communication modalities, in order to allow the designer to design a typeface distinguishing the sign level from the level of expressive qualities.

*Typeface design, Expressive qualities, Cognitive mediation, Italics, Motion*

La letteratura scientifica sui caratteri tipografici, negli ultimi decenni, ha evidenziato sempre più la rilevanza dei fattori cognitivi, espressivi ed emozionali nella dimensione comunicativa. Questi fattori sollevano ambiguità concettuali nella misura in cui, nella fruizione dei caratteri, entra in gioco la soggettività dell'utente. Questo scritto ha lo scopo di disambiguare una distinzione epistemologicamente fondamentale, nel dominio di questi fattori, tra significati mediati dal segno e significati mediati da qualità espressive sotto osservazione, distinzione che permette di isolare un nucleo di proprietà intersoggettive per la progettazione.

Per una basilare ripartizione concettuale, a partire da Bartram (1982), si usa contrapporre le *semantic typeface qualities* alle *functional typeface qualities*. Quest'ultime si riferiscono alle proprietà che hanno una ricaduta sulla leggibilità di un testo, come ad esempio può avere la grandezza di un carattere in funzione della distanza di lettura (Perondi, 2021; Tarasov et al. 2015). C'è tuttavia ampio accordo sul fatto che i caratteri tipografici hanno un'influenza sul lettore che va al di là della *legibility*, la capacità di discriminare diversi caratteri tipografici, e della *readability*, la capacità di attribuire un significato al testo (Garfield, 2010; Strizver, 2013). Infatti, le qualità semantiche mobilitano associazioni di significato, e di conseguenza impressioni intermodali (Velasco, Hyndman, & Spence, 2018), atteggiamenti e disposizioni morali (Grohmann et al., 2013), o emozionali (Ho, 2013; Tantillo et al., 1995), come è stato evidenziato da diverse ricerche empiriche (Koch, 2012; Choi et al., 2016), secondo le quali, ad esempio, determinati caratteri tipografici possono essere percettivamente associati alla paura (Li & Suen, 2010):

**Playbill**

oppure associati all'allegria (Shaikh, 2007):

Carlz Mf

La distinzione classica di Bartram (1982) ha avuto un significativo impatto nella discussione sui caratteri tipografici (Piovesan et al., 2023). Tuttavia, questa distinzione presenta un elemento concettuale di ambiguità che porta a confondere due linee di ricerca e due disposizioni progettuali distinte. Da una parte, infatti, il carattere tipografico mobilita, come segno, delle associazioni cognitive di significato; dall'altra si manifesta nella sua espressività in presenza. In letteratura si usa distinguere

questi due diversi piani: da un lato, come una comunicazione mediata dal segno, e dall'altro lato una comunicazione immediata, che si attua nel momento stesso dell'osservazione (Sinico, 2019). Queste due modalità comunicative sono del tutto indipendenti, anche se possono coesistere e veicolare significati affatto diversi, generando ambiguità di significato. Tanto è vero che le proprietà strutturali di un carattere tipografico, possono essere percettivamente aggressive o dure, ma semanticamente possono attivare, per un accordo sociale, associazioni di pacificità o di durezza. Ugualmente, gli stessi significati coerenti nelle due modalità, vale a dire proprietà strutturali, ad esempio aggressive sia nella modalità percettiva immediata, sia nella modalità mediata da un segno, possono coesistere rafforzando lo stesso significato espresso dal carattere.

La disambiguazione concettuale di queste due modalità comunicative ha una ricaduta tanto concreta quanto cruciale nella progettazione. Le due modalità devono infatti essere distinte dal designer che progetta il carattere tipografico per assicurarsi che l'esito espressivo sia massimamente rinforzato dalla coerenza di significato; oppure, se l'obiettivo è l'ambiguità, di valersi di strutture di segno opposto. Definita la distinzione concettuale, prima di passare all'emplificazione, è necessario chiarire i presupposti epistemologici di queste due modalità comunicative.

La modalità comunicativa mediata dai segni attiva delle rappresentazioni mentali. Questa assunzione, che è alla base del paradigma delle scienze cognitive, è anche una premessa della semiotica (Eco, 1968; 1975). La mediazione rappresentazionale non costituisce tuttavia uno schema della mente universale, ma delle tracce mnestiche coltivate dal soggetto percipiente nel corso della sua esperienza ("esperienza" nell'accezione tedesca "Erfahrung", ossia collezione di esperienze pregresse, in contrasto con l'accezione "Erlebnis", ovvero il vissuto esperienziale attuale). La mediazione mentale restituisce al soggetto un significato soggettivo associato al segno percepito. Per definizione, quindi, il segno non si rivela nella sua presenza sotto osservazione, ma come rimando rispetto a un'entità che non è osservabile. La significanza, tuttavia, per quando subisca l'effetto della dimensione soggettiva, dovuta alla collezione di associazioni che differiscono tra soggetto e soggetto, non è un mero dato personale. La comunità in molti casi condivide delle associazioni tra un segno e un significato, sulla base di convenzioni, e questo assicura una approssimata convergenza intersoggettiva. Quando, ad

esempio, si opera la scelta cromatica di un carattere, il significato appreso in relazione a quel colore, modifica il valore espressivo dello stesso carattere. Così, il Carattere Universale del 1925, di Herbert Bayer, caratterizzato dalla mancanza dell'ausilio delle grazie e senza lettere maiuscole, può essere molto rappresentativo della stagione bauhausiana:

ABCDEFGHIJKLMNO  
PQRSTUVWXYZÀÀ  
abcdefghijklmnopq  
rstuvwxyzàâéî&123  
456789O(\$£€.,!?)

L'associazione di queste specifiche forme, alla conoscenza appresa relativa alla Bauhaus permette di significare il carattere. In questo senso, sul piano semiotico, cultura e comunicazione sono interdipendenti. Infatti, i soggetti di una cultura diversa, che non condividono questi valori del segno, attiveranno diverse associazioni, e quindi perverranno a un significato affatto diverso. Oppure, essendo i caratteri tipografici dati in presenza, necessariamente sotto osservazione, i soggetti sprovvisti di una associazione mentale troveranno un significato secondo la modalità percettiva immediata.

Questa seconda modalità comunicativa, data dalla percezione immediata, senza quindi il ricorso a rappresentazioni mentali, è fondata sulle cosiddette qualità espressive (Arnheim, 1954/1974; Metzger, 1963; Bozzi, 1999; Sinico, 2022), qualità terziarie che esprimono un significato intrinseco all'oggetto. Le qualità espressive sono state principalmente studiate dai paradigmi della percezione diretta: la psicologia della Gestalt (Sinico, 2015), la Scuola di Lovanio (Thinès et al., 1981), e la

Psicologia Ecologica (Costall, 1995), da quei paradigmi che escludono la mediazione mentale, o comunque di un sistema funzionale organico, nella percezione. Sulla base di questi paradigmi, i caratteri tipografici veicolano qualità espressive immediatamente con le loro proprietà strutturali. Questa assunzione determina tre rilevanti conseguenze sul piano progettuale: l'universalità, la sperimentabilità, e la predittività. In assenza della elaborazione mentale sulla base di esperienze pregresse, le qualità espressive sono contenuti fenomenico-oggettivi. La fenomenologia sperimentale assume infatti un'indipendenza epistemologica del dato percepito rispetto al funzionamento della mente, nel rispetto della tradizione anti-psicologista (Bozzi, 1999). L'oggettività comporta che tutti gli osservatori, posti nelle medesime condizioni di osservazioni, hanno un'esperienza intersoggettiva della qualità espressiva. L'universalità del dato espressivo, che quindi non varia tra soggetto e soggetto, tra cultura e cultura, può essere verificata empiricamente con l'utilizzo del metodo sperimentale (per esempio, Sinico et al., 2021). La ricerca empirica determina i confini delle analogie di significato tra qualità espressive e proprietà strutturali di oggetti o di caratteri tipografici (ad esempio Li & Suen, 2010; Walker, 2015; Velasco et al., 2018). L'universalità del dato, con possibile valutazione sperimentale quantitativa con lo strumento misurativo psicofisico, permette infine la predittività del risultato, che rafforza il valore del progetto rendendo, rispetto alla risposta dell'utente, attendibile la scelta del designer. Proprio perché le due modalità sono indipendenti, si danno effetti di interazione. Il carattere tipografico può infatti influenzare anche la fluidità della codifica del significato di una parola. Quando, ad esempio, il nome di un animale (ghepardo) è riportato con i caratteri in corsivo, i soggetti hanno una maggiore prova che l'animale è un esemplare che corre velocemente, rispetto a quando il nome è riportato con i caratteri non in corsivo (Lewis, Walker, 1989). A conferma di ciò, è frequente l'uso del corsivo per rafforzare il valore percettivo della velocità (molti esempi presi da titoli di libri sono riportati in Walker, 2015). L'uso del corsivo ha dunque un effetto sul piano semantico: l'inclinazione non influisce sul movimento del testo, ma sul movimento del concetto a cui il testo si riferisce. Walker (2015) ha ottenuto anche una verifica empirica che il carattere corsivo esprime un significato di maggiore velocità. Presentando i seguenti quattro caratteri tipografici:

*Palatino Italic*  
**Cooper Black**  
Swiss Light  
*Swiss Light Italic*

ha trovato che i caratteri Palatino Italic, Swiss Light e Swiss Light Italic sono percepiti veloci; invece, il carattere Cooper Black è percepito lento. In un secondo studio, confrontando i caratteri Swiss Light e Swiss Light Italic, ha trovato che il carattere corsivo ha una significativa maggiore influenza nella classificazione di nomi di oggetti connotati a velocità. Questo effetto, come variabile indipendente, è riconducibile ai segni o alle qualità espressive?

Secondo Cutting (2002) l'inclinazione è una convenzione, e quindi un segno, della rappresentazione del movimento. Questa convenzione viene da alcuni autori spiegata dalla comune esperienza che gli esseri viventi che si muovono tendono a inclinarsi in avanti (Carello et al., 1986). Tale ipotesi esplicativa ricondurrebbe la causa dell'effetto all'esperienza passata, nello spirito della tradizione dell'empirismo britannico che è generalmente assunto nel paradigma cognitivista. Questo assunto è stato ampiamente dibattuto e respinto dagli esponenti dell'approccio diretto alla percezione, di impostazione fenomenologica, i quali non ritengono necessario un approccio genetico per spiegare il dato percettivo considerato invece come un dato originario (Metzger, 1963). Senza addentarsi nella troppo ampia discussione epistemologica, è utile qui trarre inferenze analizzando il dato empirico.

È noto in letteratura che l'inclinazione di un oggetto ha un effetto sul suo peso visivo: l'oggetto appare più leggero (Arnheim, 1954, p. 13). Questa dipendenza funzionale non è spiegabile né sul piano semantico, né ricorrendo all'esperienza passata, nella misura in cui questi effetti sono percepiti anche in assenza di esperienze pregresse. Piuttosto è riconducibile a una legge propriamente percettiva per cui una proprietà visiva influenza un'altra proprietà visiva, come la cosiddetta illusione grandezza-

peso, un fenomeno ampiamente studiato in letteratura, per cui, a parità di peso fisico, l'oggetto più piccolo è giudicato più pesante (Murray et al., 1999). Della stessa natura percettiva è l'effetto della maggiore leggerezza percepita di un oggetto in movimento rispetto allo stesso oggetto in condizioni statiche (Zintus-art et al., 2016). Da cui è desumibile che l'influenza del carattere corsivo sul movimento abbia una concausa percettiva: il carattere più leggero. A sostengo di ciò, nello studio di Walker (2015) i caratteri Swiss Light e Swiss Light Italic con elementi più sottili del carattere Cooper Black, sono percepiti visivamente più leggeri (sull'effetto della grossezza sul peso visivo vedi anche Henderson et al., 2004), e quindi anche più veloci; tuttavia, lo Swiss Light Italic, anche inclinato, e quindi con un aggiunto grado di leggerezza visiva, risulta anche più veloce dello stesso carattere non corsivo.

Riassumendo, un carattere corsivo risulta più veloce per una concausa puramente percettiva: la leggerezza, la quale è funzionalmente legata all'inclinazione e alla grossezza degli elementi. Questa conclusione è rilevante perché consente un avanzamento sul piano della consapevolezza progettuale di un carattere tipografico: il primato delle qualità espressive sul piano semantico.

Come infatti afferma Arnheim (1960), la genesi della significanza ha origine nel dato dell'esperienza percettiva immediata che è interculturale. I significati dei segni non seguono infatti solitamente una logica arbitraria, ma possono essere indagati sulla base delle conoscenze intersoggettive della fenomenologia scientifica della percezione, perché solitamente si formano su questi ultimi. Tanto che «Solo in questa maniera sarà possibile comprendere perché elementi simbolici altamente istituzionalizzati e perfino formalmente complessi siano potuti sorgere in ambienti e in civiltà tra di loro lontanissime anche in epoche in cui ogni possibilità di trasmissioni era inconcepibile» (Dorfles, 1962, p. 189). Il primato della percezione sul piano semantico comporta l'asimmetria tra le due modalità comunicative. La progettazione dei caratteri tipografici con le qualità espressive può avere influenza sul piano semantico, viceversa il valore semantico non incide sull'espressività del piano percettivo.

Sul piano strettamente progettuale è utile infine indicare la metodologia per verificare effetti indipendenti tra i due piani di comunicazione attraverso i caratteri tipografici.

Nello studio dell'espressività dei caratteri, le metodologie adottate in letteratura, sono perlopiù delle valutazioni, su scala Likert, di quanto si percepisce una data qualità espressiva in un carattere (Piovesan et al., 2023).

In questi studi, la valutazione non distingue il portato del segno da quello delle qualità espressive.

Per dissociare le due variabili è necessario un disegno sperimentale preliminare in cui sia presentato un carattere con un determinato valore segnico, ad esempio un'associazione culturalmente condivisa della leggerezza, con e senza qualità espressive percepite come leggere. L'eventuale differenza nelle condizioni con e senza qualità espressive permetterà di controllare se l'associazione è dovuta al segno o alle qualità espressive. Lo stesso vale partendo da un carattere con valore di qualità espressiva, confrontando poi caratteri con e senza valore semantico. Questo metodo è progettualmente indispensabile non solo per isolare le due variabili, e interpretare correttamente i risultati empirici in letteratura, ma anche per determinare se la comunicazione di un messaggio espressivo, veicolato dai caratteri tipografici scelti, avrà efficacia per tutti gli utenti, usando il dato sotto osservazione, o al contrario, usando la modalità comunicativa segnica, solo per un limitato target che dovrebbe essere comunque identificato preliminarmente con una ricerca sulle associazioni semantiche.

#### REFERENCES

- Arnheim Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1954, pp. 408.
- Arnheim Rudolf, *Perceptual Analysis of a Symbol of Interaction*, *Confinia Psychiatrica*, vol. 3, 1960, pp. 193-216.
- Metzger Wolfgang, *Psychologie*, Darmstadt, Steinkopf, 1963, 461.
- Eco Umberto, *La struttura assente*, Milano, Bompiani, 1968, pp. 431.
- Eco Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, pp. 420.
- Bartram David, "The perception of semantic quality in type: differences between designers and non-designers", *Information Design Journal*, vol. 3, 1982, pp. 38-50.
- Lewis Clive, Walker Peter, "Typographic influences on reading", *British Journal of Psychology*, vol. 80, 1989, 241-257.
- Costall Alan, "Socializing affordances", *Theory Psychology*, vol. 5, 1989, pp. 467-481.
- Tantillo John, Di Lorenzo-Aiss Janet, Mathisen Richard, "Quantifying perceived differences in type styles: An exploratory study", *Psychology and Marketing*, vol. 12, 1995, pp. 447-457.
- Bozzi Paolo, *Fisica ingenua*, Milano, Garzanti, 1999, pp. 364.
- Murray David J., Ellis, Robert R., Bandomir Christina A., Ross Helen E., "Charpentier (1891) on the size-weight illusion", *Perception & Psychophysics*, vol. 61, 1999, pp. 1681-1685.

Cutting James E., "Representing motion in a static image: Constraints and parallels in art, science, and popular culture", *Perception*, vol. 31, **2002**, pp. 1165-1193.

Henderson Pamela W., Giese Joan L., Cote Joseph A., "Impression Management using Typeface Design", *Journal of Marketing*, vol. 68, **2004**, pp. 60-72.

Shaikh Audrey D., "Psychology of onscreen type: investigations regarding typeface personality, appropriateness, and impact on document perception", *Doctoral dissertation*, Wichita State University, Wichita, USA **2007**, pp. 624.

Garfield Simon, *Just my type: A book about font*, London, Profile Books, **2010**, pp 352.

Li Ying, Suen Ching Y., "Typeface personality traits and their design characteristics", *Proceedings of the 8th IAPR International Workshop on Document Analysis Systems – DAS*, **2010**, pp. 231-238.

Koch Beth, "Emotion in Typographic Design: An Empirical Examination", *Visible Language*, vol. 46, **2012**, pp. 206-228.

Ho Amic G. "Typography Today: Emotion Recognition in Typography", *Proceedings of 5th International Association of Societies of Design Research*, **2013**, 5573-5582.

Grohmann Bianca Giese Joan L., Parkman Ian D., "Using type font characteristics to communicate brand personality of new brands", *Journal of Brand Management*, vol. 20, **2013**, 389-403.

Strizver Ilene, *Type Rules! The Designer's Guide to Professional Typography*, John Wiley & Sons, **2013**, pp. 308.

Thinés Geeorge, Costall Alan, Butterworth George, *Michotte's experimental Phenomenology of Perception*, Hillsdale, NJ: Erlbaum, **2014**, pp. 272.

Sinico Michele, "Tertiary qualities, from Galileo to Gestalt psychology", *History of the Human Sciences*, vol. 28, **2015**, pp. 68-79.

Tarasov Dmitry A., Sergeev Alexander P., Filimonov Victor V., "Legibility of Textbooks: A Literature Review", *Procedia – Social and Behavioral Sciences*, vol. 174, **2015**, pp. 1300-1308.

Walker Peter, "Depicting visual motion in still images: Forward leaning and a left to right bias for lateral movement", *Perception*, vol. 44, **2015**, pp. 111-128.

Choi Saemi, Yamasaki Toshihiko, Aizawa, Kiyoharu "Typeface Emotion Analysis for Communication on Mobile Messengers", *Proceedings of the 1st International Workshop on Multimedia Alternate Realities*, **2016**, pp. 37-40.

Zintus-Art Kalanyu, Shin Shin, Kambara Hiroyuki, Yoshimura Natsue, Koike Yasuharu, "Individualistic weight perception from motion on a slope", *Scientific reports*, vol. 6, **2016**, pp. 1-11.

Velasco Carlos, Hyndman Sarah, Spence Charles, "The role of typeface curvilinearity on taste expectations and perception", *International Journal of Gastronomy and Food Science*, vol. 11, **2018**, pp. 63-74.

Sinico Michele "To Communicate Without Signs Through Expressive Qualities", *Gestalt Theory*, vol. 41, **2019**, pp. 47-60.

Perondi Luciano, "Typefaces Are All Almost the Same. Non-systematic Review of Scientific Findings on the Impact of Typographic Features on Reading Performance", *DIID*, vol. 74, **2021**, pp. 94-103.

Sinico Michele, Bertamini Marco, Soranzo Alessandro, "Perceiving Intersensory and Emotional Qualities of Everyday Objects: A Study on Smoothness or Sharpness Features with Line Drawings by Designers", *Art & Perception*, vol. 9, **2021**, pp. 220-240.

Sinico Michele, "Atmosphere design of urban places. A scientific phenomenological approach", in Anzani Anna (A cura di), *Conscious Dwelling – for transdisciplinary cityscapes* (89-98), New York, Springer, **2022**, pp. 293.

Piovesan Andrea, Sinico Michele, Perondi Luciano, "The perception of qualities in typefaces: a literature review", *Visible Language*, **2023** (in corso di pubblicazione).

# Tipografia Machine-Kern 0.3

Modelli di AI per la crenatura dei caratteri tipografici

**Emanuele Colonna** Università degli Studi di Bari, Dipartimento di Informatica  
 colonnamanu98@gmail.com

**Michele Colonna** Ricercatore indipendente  
 michele@michelecolonna.com

Può l'intelligenza artificiale migliorare il lavoro di progettazione di caratteri tipografici digitali, ottimizzando uno degli aspetti più spinosi della sua realizzazione, ossia quello del  *Kerning* ? Sono stati sperimentati due approcci: il primo basato su sistemi di  *machine learning*  con variabili tipografiche e rappresentazioni matematiche; il secondo addestrando modelli di  *deep learning*  somministrando matrici di pixel ad un sistema di relazioni logico-percettive. Valutando i risultati di questa prima sperimentazione risulta che il modello basato su  *deep learning*  abbia generato un errore più basso rispetto a quello di  *machine learning* , impiegando però, risorse e tempo di apprendimento di gran lunga superiore.

*Type design, Tipografia parametrica, Machine learning, Deep learning, Intelligenza artificiale*

Can artificial intelligence improve the design work of digital typefaces by optimising one of the thorny problem of its realization, namely that of the kerning? Two approaches were tested: the first based on machine learning systems with typographic variables and mathematical representations; the second by training deep learning models by administering pixel matrices to a system of logical-perceptual relations. Looking at the results of this first experiment, it appears that the model based on deep learning generated a lower error than the machine learning model, while employing by far resources and time.

*Type design, Parametric typography, Machine learning, Deep learning, Artificial Intelligence*

## Introduzione

I caratteri tipografici sono l'elemento della comunicazione visiva con il quale il grafico ha generalmente più a che fare durante la sua attività di progettista. Dalla scrittura a mano, passando per la composizione a caratteri mobili, fino alle sue forme digitali, i caratteri hanno sempre avuto un ruolo centrale nella rappresentazione del pensiero e della parola dell'uomo, come strumento di trasmissione della conoscenza e, benché oggi si parli della società delle immagini, possiamo ritenere il ruolo della scrittura ancora centrale nella vita dell'uomo (Lussu, 1999, pp. 9-38). Quello che certamente si è andato modificando è il lavoro dei tipografi o type designer, che fino agli anni Ottanta del secolo scorso si limitavano, nella maggior parte dei casi, a ricoprire il ruolo di produttori di disegni e schizzi, progettisti di caratteri che affidavano ad altri la fase realizzativa dei loro caratteri. Negli ultimi trent'anni il mestiere del progettista di caratteri ha cambiato forma e con l'avvento delle tecnologie digitali ogni type designer è in grado di realizzare e ottimizzare font pronte ad essere installate sui computer degli utenti (Unger, 2018, p. 19). Tuttavia, la realizzazione di un carattere è un processo complesso che deve tenere presente la forma di ogni lettera, senza però perdere di vista l'intero gruppo (Carter, 2014).

Ed è proprio questa forma a determinare aspetti chiave della finalizzazione del carattere, in particolare quelli della spaziatura ( *spacing* ) e quello della crenatura ( *kerning* ) [1] che è l'oggetto della presente sperimentazione. Questo aspetto, fino ad oggi, è legato all'esperienza del type designer e può comportare innumerevoli ore di lavoro, soprattutto per caratteri che contengono un numero elevato di glifi.

## Lo stato dell'arte

Dall'introduzione del sistema di progettazione digitale dei caratteri tipografici, altri si sono proposti di cercare alternative rapide e soprattutto automatiche alla realizzazione della tabella di crenatura dei caratteri. Inoltre, recenti evoluzioni dei software di realizzazione delle font digitali hanno sviluppato al loro interno degli strumenti per agevolare questo processo, che comunque resta in gran parte manuale e richiede un controllo diretto e visivo del designer sull'intero set [2].

Grandi fonderie internazionali come Adobe o Monotype adottano sistemi per automatizzare la crenatura che sono coperti da segreto industriale.

Sappiamo però che un gran numero di fonderie indipendenti stanno orientando le loro scelte su iKern dell'ingegnere italiano Igino Marini [3]. Si tratta di un software

proprietario, esterno all'ambiente classico di progettazione (Fontlab, Glyphs, Robofont, Fontforge, ecc.), sviluppato a partire dal 2004, che permetterebbe in maniera semi-automatica e con la supervisione dell'utente di realizzare una affidabile tabella di  *Kerning* in maniera piuttosto rapida adoperando dei modelli matematici. Trattandosi di software proprietario, non accessibile, non si conoscono né le logiche e nemmeno i reali tempi di lavorazione; secondo l'autore, il sistema modella concetti di alto livello come omogeneità del testo, coerenza delle forme, penetrazione dei tratti, ritmo e distribuzione della densità dei chiari e degli scuri.

A dimostrazione dell'interesse da parte delle fonderie di sviluppare sistemi di riconoscimento automatico dei caratteri, sono apparse applicazioni smartphone che consentono tale riconoscimento semplicemente inquadrando il testo con la fotocamera [4].

Per questa tipologia di applicazioni è sempre più frequente il ricorso a reti neurali, soprattutto quando si affrontano problemi di tipo visivo, per la capacità che queste tecnologie hanno di elaborare dati non strutturati e di estrarre pattern visuali provenienti da dati difficilmente ingegnerizzabili (Simonyan, Zisserman, 2014).

### Approcci e obiettivi della sperimentazione

In questo studio si sono sperimentati due differenti approcci metodologici adoperando sistemi di intelligenza artificiale di diversa tipologia.

La prima sperimentazione avviene attraverso l'impiego di variabili tipografiche (Perondi, Arista, 2022, pp. 177-188) e di rappresentazioni matematiche (Knuth, D.E., 1979, pp. 337-373) sottoposte a sistemi di *machine learning* (Alpaydin, 2014, pp. 239-245); la seconda invece, è basata su matrici di pixel somministrate ad un sistema di relazioni logico-percettive di *deep learning* (Goodfellow et al., 2016, pp. 164-223, 326-366). Quindi mentre nel primo caso si lavorerà con descrizioni vettoriali delle lettere e analisi matematica delle variabili tipografiche, nel secondo si procederà con un approccio *data-driven* caratterizzata dalla visualizzazione grafica di coppie di glifi, con la quale la rete neurale addestrerà la propria conoscenza relativa ad ogni singola lettera.

Si è inteso così verificare la possibilità di sviluppare modelli di intelligenza artificiale ai quali poter affidare, in maniera automatica e "intelligente", quello che fino ad oggi è stato frutto dell'esperienza e della competenza del designer.

A monte dell'esperimento si è fissata una soglia massima di errore pari al valore di 6 punti tipografici. Inoltre, si è

cercato di minimizzare i tempi di apprendimento da parte del modello, attraverso l'ottimizzazione dell'algoritmo di *machine learning*, e nel caso del *deep learning* cercando il giusto compromesso tra accuratezza e dimensione dell'architettura della rete.

### Machine learning

Con variabili tipografiche intendiamo le caratteristiche identificative del disegno di un carattere, che lo rendono distinguibile in maniera univoca e che permettono di accumularlo ad una famiglia di caratteri. Si sono individuati nelle variabili di peso e squadratura, quelle che maggiormente incidono sulla porzione di pieni e vuoti di ciascun glifo.

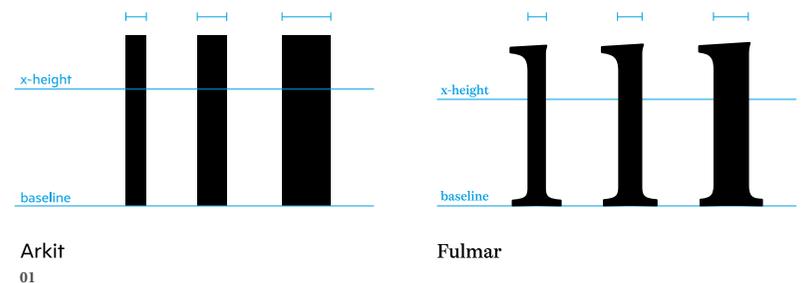
Per poter passare alla fase di ingegnerizzazione, si è dovuto convertire l'intero *dataset* di caratteri OpenType (.otf), principalmente forniti per questo esperimento dalla fonderia italiana C-A-S-T [5], in un formato open source di interscambio Unified Font Object (.ufo) [6].

La prima variabile, il peso, è definito come il rapporto tra la misura della distanza media tra i due tratti verticali dell'asta della "I" (unicode: 006C) e l'altezza della "x" (unicode: 0078); con questa variabile si restituisce il rapporto tra bianco e nero della pagina. In ambito calligrafico corrisponde al coseno della ratio tra spessore del pennino e altezza dell'occhio medio (Noordzij, 2005).

In un carattere senza grazie, l'algoritmo misura lo spessore dell'asta verticale della "I" dal punto più esterno a sinistra a quello più esterno a destra, mentre, in caratteri con le grazie non è possibile procedere con questo tipo di misurazione, in quanto le grazie rappresentano gli estremi della lettera e sono ben più ampi dell'asta che intendiamo misurare [fig. 01]

Per superare la difficoltà dell'algoritmo di individuare lo spessore medio della lettera "I" in un carattere graziato si è proceduto con una proporzione tra l'altezza della "x" e quella della lettera "I", fissando così un centro ipotetico, partendo dal quale si sono fatte 5 misure al di sopra e 5

01  
Variabile tipografica di peso, calcolata sulla lettera "I", di un carattere senza grazie e di uno con grazie, che inoltre, hanno due occhi medi differenti





02

al di sotto, per un totale di 11 punti di misurazione. Si è così proceduto alla trasformazione in matrice e al calcolo della media aritmetica dei valori misurati, utilizzando le librerie fontTools [7] e tensorfont [8].

Si definisce grado di squadratura il rapporto tra la lunghezza effettiva dei manipolatori e la loro lunghezza massima, raggiungibile senza che sia prodotto alcun flesso. Per estrarre un valore nominale si utilizzano come riferimento i manipolatori interni della lettera “o” (unicode: 006F) [fig. 02].

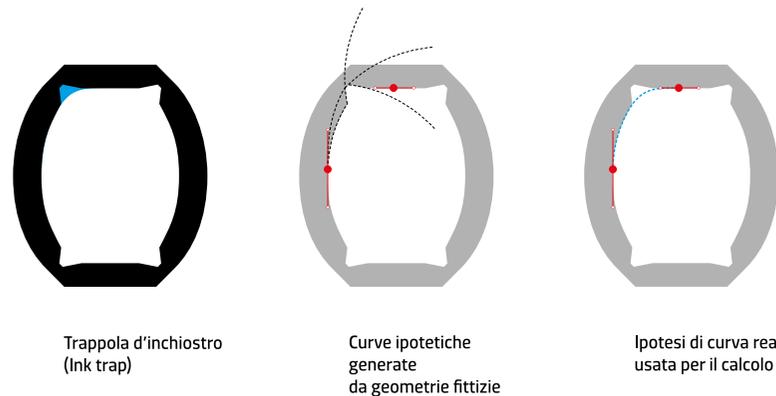
La definizione della squadratura in termini algebrici ha richiesto un livello maggiore di complessità nella codifica da parte dell’algoritmo, rispetto a quello necessario per la variabile di peso. Si sono impiegate curve di Bèzier di tipo cubico che, grazie alla possibilità di aggiungere un terzo punto di controllo, permettono di gestire più facilmente curve con maggiore squadratura.

Un ulteriore livello di complessità si è aggiunto nell’individuazione della squadratura per caratteri che presentano elementi specifici come per le *ink trap*, (Omagari, 2021) che l’occhio nudo del designer compenserebbe facilmente, mentre per l’algoritmo si sono dovute utilizzare costruzioni geometriche fittizie in grado di superare l’interruzione repentina della curva, generata dalla trappola per l’inchiostro [fig. 03].

Con l’impiego della libreria fontTools si estraggono i valori dei manipolatori interni ed esterni del disegno della lettera “o” e un sistema di calcolo geometrico individua solo i dati relativi ai manipolatori interni. Si sono esclusi tutti i valori ritenuti fuori *range*, in quanto probabili punti extra nel disegno che non esprimevano tutti i valori di squadratura.

Per individuare le coppie di caratteri nelle quali il  *Kerning* è più frequente, è stato sviluppato uno script Python, che

02  
Variabile tipografica di squadratura della lettera “o”, di caratteri con rapporti differenti e schema dei manipolatori per il calcolo



03

ha estratto le occorrenze di coppie di lettere con ricorsività più elevata.

Si sono escluse dal *dataset*, perché ritenute non necessarie, le coppie di lettere il cui valore di crenatura risultava non assegnato (NaN).

Per questo scopo si sono adoperati i caratteri più completi di diverse fonderie internazionali.

Il *dataset* ottenuto è stato diviso tra *dataset* di addestramento (*training*) e di validazione (*test*) [tab. 01].

Trattandosi di dati appartenenti all’insieme dei numeri reali  $\mathbb{R}$ , si è optato per l’impiego di un algoritmo di regressione lineare (Montgomery et al., 2012, pp. 428-438), una tecnica statistica che cerca di stabilire una relazione lineare tra una variabile dipendente (crenatura) e una o più variabili indipendenti (peso e squadratura). Si utilizza il metodo dei minimi quadrati per trovare i coefficienti della retta di regressione che descriva la relazione tra le variabili:  $y = \alpha x + \beta$ .

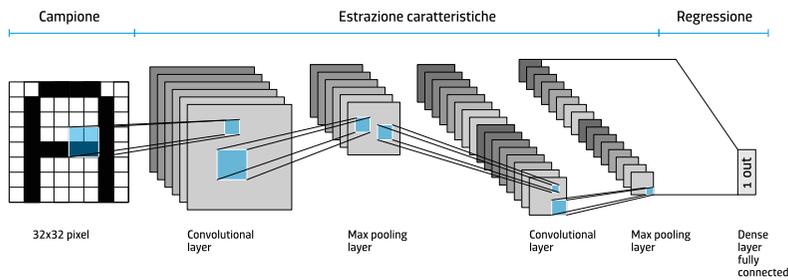
La formula della regressione, così costruita, non è adatta a risolvere il problema del  *Kerning* sviluppato con le variabili tipografiche, quindi andiamo a ricostruire la funzione. La nostra variabile  $x$ , viene trasformata in una matrice di dimensione pari al numero delle variabili tipografiche selezionate, quindi due. La variabile  $y$ , nostra incognita,

03  
Geometrie fittizie per la definizione della curva ipotetica per il calcolo della squadratura di caratteri con trappole per l’inchiostro (*ink trap*)

tab. 01  
Dettaglio della tabella di *kern* (230 righe per 220 colonne) per la creazione del *dataset* impiegata per l’apprendimento automatico

Carattere	Peso	Squadratura	{‘A’, ‘A’}	{‘A’, ‘T’}	{‘A’, ‘F’}	{‘A’, ‘V’}	{‘A’, ‘P’}	{‘A’, ‘Y’}	...
Arkit-Regular	0.180	0.609	NaN	-85.0	NaN	-56.0	NaN	-77.0	...
Arzachel-Regular	0.173	0.636	NaN	-53.0	NaN	-29.0	NaN	-46.0	...
Brasilica-Regular	0.196	0.311	NaN	-55.0	NaN	-56.0	NaN	-57.0	...
Brevier-Regular	0.141	0.672	NaN	-51.0	NaN	-28.0	NaN	-43.0	...
Capraia-Regular	0.205	0.67	NaN	-72.0	NaN	-66.0	NaN	-64.0	...
CaslonOpenFaceLTStd	0.173	0.780	NaN	-92.0	NaN	-111.0	NaN	-111.0	...

tab. 01



04

diventa una matrice di tutte le coppie scelte per la crenatura automatica.

Con questa trasformazione la funzione passa da lineare a lineare multipla generando molteplici output simultanei. Esplorando la relazione tra variabili indipendenti (peso e quadratura) è possibile analizzare l'effetto combinato di queste ultime sulla variabile dipendente (crenatura).

Per l'addestramento del *dataset* si sono valutate librerie di Python [9] e a valle di una fase di test, si è ritenuto di procedere utilizzando addestramenti sequenziali su diversi modelli e su una vasta gamma di algoritmi, per ottenere il valore più basso possibile nella funzione di perdita (*Loss function*).

Per valutare la perdita di precisione nel calcolo della crenatura, quindi l'affidabilità del modello sui dati, sono stati scelti i coefficienti MSE (*Mean Square Error* – Errore quadratico medio) e MAE (*Mean Absolute Error* – Errore assoluto medio).

Con queste modalità di configurazione si è addestrata la macchina, puntandola al *dataset* finale.

### Deep learning

In parallelo a questo primo esperimento di *machine learning*, se ne è condotto un secondo, utilizzando altre tecnologie di intelligenza artificiale che si stanno imponendo su larga scala, soprattutto per applicazioni di tipo visivo: le reti neurali (*deep learning*).

Una rete neurale artificiale è ispirata al funzionamento della corteccia prefrontale umana. Allo stesso modo una rete neurale artificiale si basa su un insieme di unità connesse, chiamate neuroni, e ogni connessione, come le sinapsi, può trasmettere un segnale ad altri neuroni.

L'algoritmo di partenza resta la regressione lineare, ma il modello che la addestra è molto più complesso.

Con questi tipo di tecnologia il *dataset* cambia necessariamente, in quanto, il campo d'azione si sposta da quello statistico/analitico a quello visivo basato sulla *back propagation* [10], che consente di analizzare l'errore del modello

04  
Rappresentazione del processo di convoluzione delle lettere

rispetto alla previsione e utilizzarlo per aggiornare i pesi delle connessioni tra i neuroni della rete.

Anche in questo caso si sono impiegati pacchetti UFO dai quali si è estratta l'intera lista dei valori di crenatura (*kern.plist*). A differenza del primo esperimento, nel quale la selezione è avvenuta tra le coppie specifiche più ridondanti, in questo caso il dizionario è composto da tutti i valori esistenti riportati all'interno del file *kern.plist*.

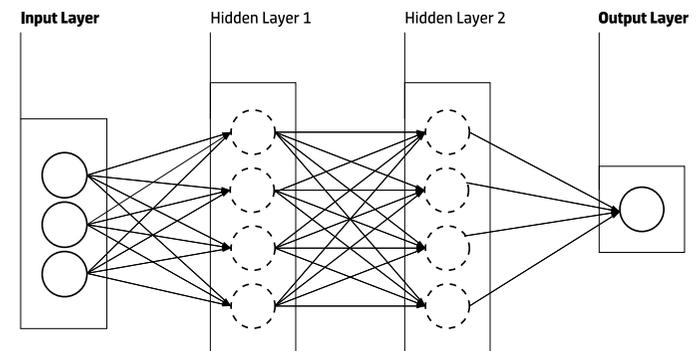
In questo modo il modello si addestra "vedendo" e analizzando più di 400.000 campioni.

I nuovi attributi del *dataset* diventano le lettere stesse, trasformate in matrici 32x32 pixel in scala di grigi.

Ogni coppia di lettere viene processata attraverso una rete neurale convoluzionale, il cui dato caratteristico sono i livelli convoluzionali: filtri che scorrono sulle immagini di input per generare un valore di output, eseguendo il prodotto scalare tra la maschera e la posizione di input coperta [fig. 04]. Tutta la matrice viene, così, analizzata pezzo per pezzo, ottenendo in uscita una matrice di valori più piccola, ma su molteplici canali.

Per le architetture di rete utilizzate si è partiti da un primo esperimento di 4 strati convoluzionali, per poi passare ad architetture più complesse, prima da 8 e poi da 16 strati. [fig. 05]

Ogni livello convoluzionale è seguito da uno ReLU [11] che abbatte i valori nulli, diminuendo il costo computazionale complessivo.



05

05  
Architettura generica di una rete neurale

# brown alleluja

Designer | AI

Designer | AI

06

## Risultati

**Machine learning** A valle di 4 giorni di addestramento da parte dell' algoritmo su un dataset di 230 font digitali, nella versione regular, al modello sono state sottoposte 40 font alle quali mancava la tabella di crenatura, che è stata generata con un errore medio di 10 punti tipografici.

**Deep learning** Per l' addestramento della rete, è stato necessario un impiego di macchine più prestanti in termini di risorse hardware. In particolare l' ultima architettura di rete utilizzata, ha necessitato di oltre 40 GB di memoria RAM e di un tempo di apprendimento di 18 ore per ogni epoca [12], per totale di 18 giorni, generando un errore medio di 8 punti tipografici [fig. 06].

## In conclusione

Nel caso del primo esperimento si sono impiegate un numero di risorse hardware decisamente inferiore al secondo esperimento, a fronte di una progettazione che ha richiesto un' ingegnerizzazione delle caratteristiche delle font più specifico e complesso. Si ritiene che aumentando il numero di variabili tipografiche, nell' esperimento di *machine learning*, possa aumentare la conoscenza di dominio della macchina in campo tipografico.

Al contrario per il *deep learning*, si potranno testare nuove architetture di reti neurali che permettano un migliore adattamento del modello ai dati.

A seguito delle analisi sui risultati, si ritiene possibile una futura sperimentazione, di entrambi gli algoritmi per il calcolo della spaziatura delle lettere.

## NOTE

[1] La spaziatura tra caratteri è lo spazio esistente tra due glifi, costituito dalla somma delle due spalle laterali, la destra del primo e la sinistra del secondo; la crenatura invece è la regolazione dello spazio tra coppie di segni, senza la quale, potrebbero formare un vuoto all' interno di una riga di testo o risultare così vicini da confondersi (G. Unger, 2018, pp. 215-226).

[2] Kern On, TypeFacet Autokern, FontForge, FontLab, DTL KernMaster, PubLink KernMaster.

[3] [www.ikern.space](http://www.ikern.space)

06

Rappresentazione  
dei risultati  
di kerning con  
*Machine Learning*  
e *Deep Learning*

[4] <https://www.myfonts.com/pages/whatthefont-mobile> – Sito munito di un sistema di riconoscimento dei caratteri.

[5] [www.c-a-s-t.it](http://www.c-a-s-t.it)

[6] <https://unifiedfontobject.org/> Sito web ufficiale della community di sviluppo del formato di interscambio Unified Font Object. Nella presente sperimentazione si è impiegata la versione UFO3. Per convertire i caratteri otf in ufo si è utilizzata la libreria robotools.

[7] <https://pypi.org/project/fonttools/> – Libreria di strumenti per la gestione dei pacchetti ufo ed estrazione delle tabelle di kerning.

[8] <https://github.com/simoncozens/tensorfont> – Libreria di strumenti per la gestione dei file otf, permettendo la gestione di vettori come matrici.

[9] Librerie Python di addestramento massivo. <https://scikit-learn.org/stable/>; <https://www.automl.org/automl/auto-sklearn/>.

[10] La *back propagation* è un algoritmo di machine learning usato per addestrare reti neurali artificiali. Durante il processo, l' errore calcolato tra l' output atteso e quello prodotto viene propagato all' indietro attraverso la rete, passando da uno strato all' altro. In ogni strato, l' errore viene suddiviso tra i neuroni in maniera proporzionale alla loro attivazione. Quindi vengono calcolati i nuovi pesi da applicare alle connessioni, in modo che l' errore complessivo diminuisca.

[11] L' utilizzo di questo livello ha rivoluzionato l' uso delle reti neurali, permettendole di allenarsi molto più velocemente senza risentire significativamente sull' accuratezza dei risultati.

[12] Un' epoca (epochs) è il tempo che impiega la rete neurale ad analizzare l' intero dataset.

## REFERENCE

Knuth Donald E., *Mathematical typography*, in *Bulletin of the American Mathematical Society*, Vol. 1, No. 2 **1979**, pp. 337-373.

Lussu Giovanni, *La lettera uccide*, Stampa Alternativa & Graffiti, Viterbo, **1999**, pp. 192.

Noordzij Gerrit, *The stroke*, Hyphen Press, London, **2005**, pp. 88.

Montgomery Douglas C., Peck A. Elizabeth, Vining G. Geoffrey, *Introduction to Linear Regression Analysis*, **2012**, pp. 672.

Alpaydin Ethem, *Introduction to Machine Learning, third edition*, Cambridge, The MIT Press, **2014**, pp. 712.

Carter Matthew, *My life in typefaces*, Ted **2014**, [https://www.ted.com/talks/matthew\\_carter\\_my\\_life\\_in\\_typefaces](https://www.ted.com/talks/matthew_carter_my_life_in_typefaces). [7 marzo 2023]

Simonyan Karen, Zisserman Andrew, *Very deep convolutional networks for large-scale image recognition*, **2014**, <https://arxiv.org/abs/1409.1556> [7 marzo 2023]

Goodfellow Ivan, Bengio Yoshua, Courville Aaron, *Deep Learning*, Cambridge, The MIT Press, **2016**, pp. 800.

Omagari Toshi, *Ink traps and pals*, **2021**, <https://tosche.net/blog/ink-traps-and-pals> [7 marzo 2023]

Perondi Luciano, Roberto Arista, "Appunti Per Una Morfologia Dei Caratteri Tipografici", *Disegno*, n. 11, **2022**, pp. 177-188.

# Le font ad alta leggibilità e dislessia

Una valutazione sperimentale dell'esperienza di lettura

**Letizia Bollini** Libera Università di Bolzano, Facoltà di Design e Arti  
letizia.bollini@unibz.it

**Valeria Brambilla** Università di Milano-Bicocca, Dipartimento di Psicologia

**Natale Stucchi** Libera Università di Bolzano, Facoltà di Design e Arti  
natale.stucchi@unimib.it

Le scelte tipografiche e il design dei caratteri possono influenzare o supportare i soggetti dislessici nell'esperienza di lettura? Lo studio sperimentale qui descritto e discusso partendo dalla rassegna della letteratura di settore e da una sua lettura critica, analizza e confronta gli studi già condotti ed indaga tre aspetti principali: 1) se le font scelte in un progetto grafico-editoriale influenzano le performance di lettura; 2) se l'adozione di famiglie di caratteri progettati specificamente per i soggetti dislessici sono realmente efficaci nel facilitare il processo di lettura e la comprensione testuale; 3) se i dispositivi digitali rappresentano una alternativa rispetto al supporto cartaceo.

*Accessibilità dei caratteri tipografici, Tipografia e dislessia, Legibility e readability, Leggibilità, Usabilità delle font, Design inclusivo, Design for all, Universal design*

Can typographic choices and font design influence or support dyslexic individuals in their reading experience? The experimental study described and discussed here, starting from a review of the literature in the field and a critical reading of it, analyses and compares the studies already carried out and investigates three main aspects: 1) whether the fonts chosen in a graphic-publishing project influence reading performance; 2) whether the adoption of font families designed for dyslexic subjects are really effective in facilitating the reading process and text comprehension; 3) whether digital devices represent an alternative to the paper medium.

*Font accessibility, Typography and dyslexia, Legibility, readability, Usability of typefaces, Inclusive design, Design for all, Universal design*

## Introduzione: cenni sulla dislessia

La dislessia è considerata una disfunzione specifica dell'apprendimento che influisce sulle prestazioni di lettura e colpisce circa il 10% della popolazione con prevalenza tra i soggetti di sesso maschile (17%) rispetto a quelli femminili (5%). I dislessici, essendo normodotati (in una visione tuttavia *abilista* dello spettro delle neurodiversità) hanno prestazioni di lettura e comprensione del testo significativamente inferiori rispetto a individui di età e caratteristiche socio-culturali simili (Shaywitz et al., 1992).

Lo spettro di questo disturbo, sintetizzando le diverse prospettive, è suddiviso in diverse macroaree:

a) Area *fonologica*: difficoltà nella manipolazione dei suoni.

b) Area *ortografica*:

- confusione visiva se i grafemi presentano caratteristiche simili o sono simmetrici rispetto all'asse verticale/orizzontale (es. d/b, p/q), inversioni di sillabe all'interno delle parole (es. talovo/tavolo);
- difficoltà nella codifica sequenziale dei grafemi che comporterebbe l'omissione di grafemi e sillabe (es. "puma" invece di "piuma", "riferenti" anziché "riferimenti").

c) Un altro fattore potrebbe essere legato al numero di saccadi e fissazioni che vengono effettuate per leggere una parola o una riga di testo. I soggetti dislessici hanno difficoltà a procedere sulla riga con movimenti saccadici lineari; di conseguenza, sono frequenti i salti di parole o di intere righe di lettura (Vallar, Papagno, 2007).

Negli ultimi vent'anni è cresciuto il numero di studi che hanno cercato di spiegare la dislessia, indagandone eziologia, sintomi e conseguenze, per cui si è scoperto che, all'interno di questo articolato mondo, si possono individuare due macroaree: la dislessia *evolutiva* e la dislessia *acquisita* (Shallice, Warrington, 1977; Funnell, 1983; Coltheart, 1984; Hilton, Shallice, 1991; Coltheart et al., 2007).

La prima viene solitamente diagnosticata in età scolare e può essere definita come un disturbo della lettura. La popolazione di bambini dislessici è eterogenea e di conseguenza gli individui possono presentare un quadro sintomatologico diverso. I bambini dislessici di solito mostrano difficoltà nell'acquisire fluidità nei processi di lettura, scrittura e ortografia. In alcuni casi, possono anche presentare deficit cognitivi nei processi legati alla memoria, alla velocità di elaborazione delle informazioni, alla gestione del tempo, alla coordinazione e all'automazione. Per ricevere una diagnosi di dislessia, i bambini non devono presentare un disturbo dell'apprendimento dovuto a deficit neurologici o sensoriali della vista e dell'udito, a

ritardi nello sviluppo dovuti a deprivazioni socioculturali o a ritardi mentali.

L'apprendimento delle abilità di lettura e scrittura avviene sulla base di tre strategie (Frith, 1985):

1. Abilità logografiche: consistono nell'acquisizione della capacità di riconoscere immediatamente le parole familiari e il loro significato. Di solito, in questa fase, l'ordine delle lettere è secondario, il bambino riconosce la parola in base al contesto in cui è inserita. (ad esempio, il nome Barilla sulla scatola della pasta).

2. Abilità alfabetiche: consentono il riconoscimento e l'uso di fonemi e grafemi. Si tratta di un'abilità analitica che prevede un approccio sistematico chiamato decodifica grafema per grafema. In questo caso, l'ordine delle lettere e i fattori fonologici sono di fondamentale importanza perché la strategia di lettura utilizzata permette al lettore di pronunciare sia parole che non-parole.

3. Abilità ortografiche: questa strategia consiste nell'analisi istantanea delle parole sotto forma di unità ortografiche, senza bisogno di conversione fonologica. Idealmente, le unità ortografiche sono ridotte a morfemi e sono rappresentate come semplici stringhe di lettere.

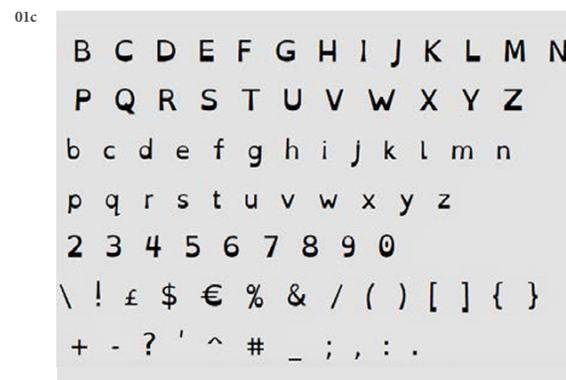
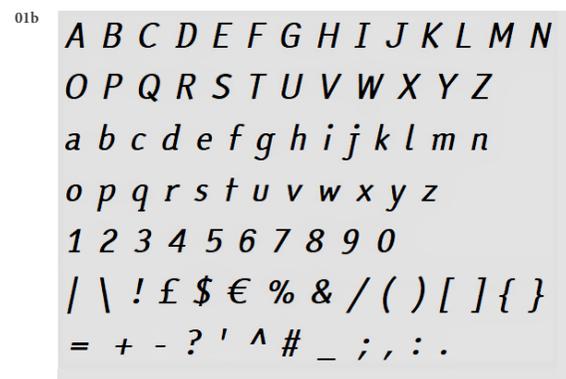
Quest'ultima strategia di lettura è la più complessa e si differenzia dai modelli precedenti in quanto le abilità logografiche permettono una lettura visiva in cui la parola non viene riconosciuta per le stringhe di lettere che la compongono ma solo perché inserita in un contesto specifico, mentre nell'ortografia la parola viene analizzata come una stringa di lettere precise e la comprensione del significato è indipendente dal contesto. Si differenzia inoltre dalla strategia alfabetica in quanto questo tipo di lettura si basa sull'associazione tra grafema e fonema, mentre nel modello ortografico la conversione grafema-fonema viene omessa.

#### L'impatto della tipografia nell'esperienza di lettura

Imparare a leggere significa saper riconoscere le forme disegnate su un foglio di carta e/o su un display elettronico e attribuire loro un significato (Bollini, 2016; 2013). Grazie al costante esercizio in età scolare, la lettura diventa un meccanismo automatico e il passaggio degli occhi su una riga diventa sempre più fluido grazie alla specifica competenza della *literacy*.

La percezione delle lettere e la comprensione del messaggio da esse codificato rientrano nel concetto di *leggibilità*. Bisogna distinguere i due livelli di questo termine.

*Leggibilità*: consiste nella percezione visiva di un testo. Questo livello è legato alla facilità di discriminazione di singole lettere, parole e frasi (Greco et al., 2008).



01a, 01b, 01c

a) Biancoenero  
(biancoeneroedizioni.it/font/);  
progettato da Umberto Mischi,  
Alessandra Finzi, Daniele Zanoni  
e Luciano Perondi, 2011;

b) EasyReading (easyread.ing.it):  
progettato da Federico Alfonso,  
Enzo Bartolone e Nino Truglio, 2009;  
c) Open Dyslexic (opendyslexic.org/):  
progettato da Abelardo González, 2012

*Readability*: il termine che si riferisce alla comprensione del testo. Questo livello è legato alla capacità del soggetto di comprendere il messaggio presentato in un testo (Bollini, Greco, 2008).

Esistono criteri di leggibilità che facilitano la lettura di un codice alfabetico (Lupton, 2010):

- I. Zona fisionomica: corrisponde alla metà superiore della lettera. I caratteri con tratti superiori più marcati sono più leggibili.
- II. Forme tradizionali: poiché le persone sono state abituate a leggere fin dall'infanzia, trovano più familiari e utilizzabili i caratteri che non si discostano troppo dagli standard a cui sono stati abituati.
- III. Contorno frastagliato: l'occhio percepisce e riconosce più facilmente le parole con un forte contrasto di lettere. La leggibilità è centrale nell'approccio alla dislessia e, in questo senso, le domande della ricerca e alla base dello studio sperimentale cercano di individuare se ci sia una correlazione tra l'esperienza di lettura in soggetti dislessici e l'adozione di caratteri tipografici espressamente progettati per poter facilitare questo processo, soprattutto in termini di *legibility* ovvero delle qualità più specificamente tipografiche della notazione ed interpretazione testuale. Secondo la legge italiana n. 170/2010 la dislessia è collocata tra i DSA (*Disturbi Specifici dell'Apprendimento*), e al sistema nazionale dell'istruzione e dell'università è assegnato il compito di individuare forme di istruzione adeguate affinché gli studenti con DSA possano raggiungere il successo formativo. Per questo motivo, negli ultimi anni si è registrato un aumento della quantità di ricerche relative a questo tema. La maggior parte degli studi si è concentrata sulla leggibilità, confrontando le prestazioni di lettura, sia di soggetti con diagnosi di dislessia che non, con caratteri serif, sans-serif ed esplicitamente progettati per persone con dislessia (Arditi, Jaehee, 2005). Al momento esistono diversi caratteri di questo tipo: Biancoenero, EasyReading, e OpenDyslexic (Wery, Diliberto 2016) [fig. 01].

Ciò che differenzia questo tipo di font sono le alterazioni del tratto che incidono sul contorno delle lettere: più frastagliato, sull'area fisionomica che rimane più pronunciata, sul bordo della linea di base che risulta più marcato come se fosse scritto in grassetto, sull'altezza della x che rimane più spaziosa e l'inclinazione delle ascendenti/discendenti non perpendicolari alla linea di base, ma leggermente inclinati. Scopo delle modifiche è ridurre i problemi percettivi in caso di lettere speculari e di aumentare la velocità di lettura e la comprensione del testo. Di seguito viene riportata una tabella che riassume le quattro principali ri-

cerche prese in considerazione in questo lavoro (tab. 01) Queste ultime sono state selezionate all'interno del processo di literature review in quanto tra i primi e più significativi studi che rappresentano un punto di riferimento per le ulteriori ricerche sperimentali e perché tendono a isolare la variabile connessa alla dislessia rispetto ad altri aspetti di neurodiversità, DSA o BES (Bisogni Educativi Speciali). Tra quelli italiani considerati, si ricorda, inoltre *Tipografia parametrica e Developmental Dyslexia* pubblica proprio da MD Journal (Perondi et al., 2017).

### Il metodo

Nello studio sono stati testati 8 tipi di carattere per effettuare un confronto tra quelli tradizionalmente considerati ottimali in termini estetici e di leggibilità: Times New Roman, Simoncini Garamond, Verdana, Futura, Comic Sans, ovvero 2 bastoni, 2 serif classici e 1 font calligrafica, e OpenDyslexic, EasyReading e Biancoenero, progettati e ottimizzati per le persone affette da dislessia. Le prove sperimentali sono state condotte sia su supporto cartaceo, sia su display digitale (un tablet con monitor retroilluminato) considerando parametri misurabili: a) velocità e b) accuratezza della lettura, ovvero *efficacy* ed *efficiency* se si fa riferimento alla definizione UNI di usabilità degli artefatti digitali. I risultati sono stati discussi e confrontati con la letteratura esistente in materia per comprendere limiti e potenzialità dello studio.

**Soggetti sperimentali** Sono stati selezionati 16 soggetti dislessici: 8 femmine e 8 maschi (età media: 23,8 anni, range: 19-30 anni) e 32 persone non dislessiche, 16 femmine e 16 maschi (età media: 24,1 anni, range: 20-30 anni). I 16 soggetti dislessici avevano una diagnosi di dislessia evolutiva senza la comorbilità di altri disturbi DSA. Le diagnosi di questi disturbi erano assenti anche tra i soggetti appartenenti al gruppo dei normo-lettori. Tutte le persone selezionate erano madrelingua italiana e avevano almeno un diploma di scuola superiore. Inoltre, 21 soggetti stavano studiando per una laurea triennale o magistrale, 16 avevano conseguito una laurea triennale e 11 avevano conseguito una laurea magistrale.

### Stimoli

- I. Test di lettura: la prova di lettura consisteva in due brani: uno in italiano (il brano "Funghi in città" dal *Marcovaldo* di Calvino) e uno composto da non-parole. L'analisi dell'alternanza di consonanti e vocali, della sillabazione di parole e frasi presenti in *Funghi in città* ha permesso di creare il brano *Doffe el besa*, un testo

	<i>Arditi &amp; Cho 2004</i>	<i>De Leeuw 2010 [17]</i>	<i>Rello &amp; Baeza Yates 2013</i>	<i>Wery &amp; Diliberto 2016</i>
Test	Legibility	Readability	Readability & Legibility	Legibility
Font	9 fonts created ad hoc for the experiment	Arial vs Dyslexie	Sans-serif monospace, roman vs Serif proportional and italic	Arial vs OpenDyslexic vs Times New Roman
Results	Font size and serifs do not affect the reading speed. The serifs only make a letter more visible.	The Dyslexie font does not increase the reading speed of dyslexic subjects but improves accuracy.	Font sans-serif monospace and roman achieve better performance in both legibility and readability tasks.	Typology of fonts and presence of serifs do not explain the differences in accuracy and speed.

tab. 01

di non-parole simile. Entrambi erano composti da 24 righe per pagina e un totale di 571 sillabe. Il test è stato utilizzato per valutare le prestazioni di lettura dei soggetti adulti in termini di accuratezza e velocità; in particolare, *Funghi in città* ha permesso di analizzare il livello di readability, mentre *Doffe el bessà* quello di legibility.

- II. Font: sono stati utilizzati 8 font, tutti con una dimensione di 12 pt e un'interlinea di 1,5; il testo era nero su sfondo bianco.
- III. Dispositivo: sono stati utilizzati un tablet e fogli di carta [tab. 02].

**Esperimento** I soggetti sono stati suddivisi in base al dispositivo su cui hanno eseguito il test e alla diagnosi di dislessia. I gruppi così formati erano: dislessici/carta, dislessici/tablet, normolettori/carta e normolettori/tablet. Il compito prevedeva la somministrazione di un brano alla volta, iniziando da quella in italiano e proseguendo con il testo di non-parole. Il soggetto era seduto con il dispositivo posizionato sul piano del tavolo di fronte a una distanza di circa 30 cm. Durante l'esecuzione del compito, il soggetto è stato cronometrato e gli errori registrati. I tempi di lettura e il numero di errori sono stati utilizzati per calcolare il *tasso di velocità* e il *punteggio di correttezza*. Il tasso di velocità è espresso in sillabe/secondo e corrisponde al tempo impiegato per leggere il brano completo diviso per il numero di sillabe, mentre il punteggio di correttezza corrisponde al numero di errori commessi, calcolato come segue:

I punto per parola in caso di:

- I. Elisione: es. *puma* invece di *piuma*.
- II. Sostituzione: es. *pollini* invece di *pollici*
- III. Inserzioni: es. *spennato* invece di *spennato*
- IV. Sostituzioni: es. *talovo* invece di *tavolo*

tab. 01  
Confronto tra  
gli esperimenti

0,5 punti in caso di:

- I. Spostamento dell'accento: es. pollini invece di pòllini.
- II. Autocorrezione.
- III. Errore che non cambia il significato di una parola: es. aiuola invece di aiola.
- IV. Errore ripetuto: stesso errore sulla stessa parola presente più volte nel testo.

**Analisi** I compiti previsti per questo studio sono stati suddivisi in due categorie:

- I. Readability: test di lettura di un brano in italiano.
- II. Legibility: test di lettura di un brano non in lingua italiana.

Sono state previste due variabili indipendenti:

- I. Carattere: Times New Roman, Simoncini Garamond, Verdana, Futura, Comic Sans, OpenDyslexic, EasyReading, Biancoenero.
- II. Dispositivo: tablet o foglio di carta

Le variabili dipendenti attese, invece, erano:

- I. Prestazioni di accuratezza: calcolata sulla base del punteggio di correttezza.
- II. Velocità: calcolata sulla base dei tempi di lettura.

Il confronto tra le prestazioni è stato effettuato calcolando la media, la deviazione standard e l'analisi della varianza. In particolare, per analizzare la varianza tra le medie è stata utilizzata la funzione statistica ANOVA.

Carattere	Testo	Tipologia
Times New Roman	Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Ww Xx Yy Zz 0123456789	Graziato
Simoncini Garamond	Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Ww Xx Yy Zz 0123456789	Graziato
Verdana	Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Ww Xx Yy Zz 0123456789	Bastoni, ottimizzato per il digitale
Futura	Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Ww Xx Yy Zz 0123456789	Bastoni, considerato di difficile leggibilità
Comic Sans	Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu Ww Xx Yy Zz 0123456789	Bastoni, simile a una scrittura manuale

tab. 02

tab. 02  
Altri caratteri utilizzati nell'esperimento oltre a Biancoenero, EasyReading e OpenDyslexic

**Risultati e discussione**

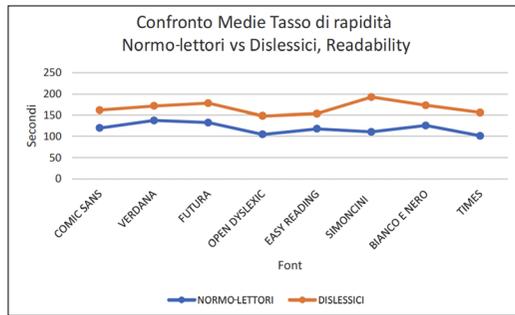
**Analisi in base al gruppo di appartenenza** Sono state riscontrate differenze significative nella rapidità con cui i due gruppi hanno affrontato il test di readability (F= 80,89 p<0,05) [fig. 02].

Anche confrontando le prestazioni di accuratezza dei due gruppi, sono state riscontrate differenze statisticamente significative (F= 76,97 p<0,05) [fig. 03].

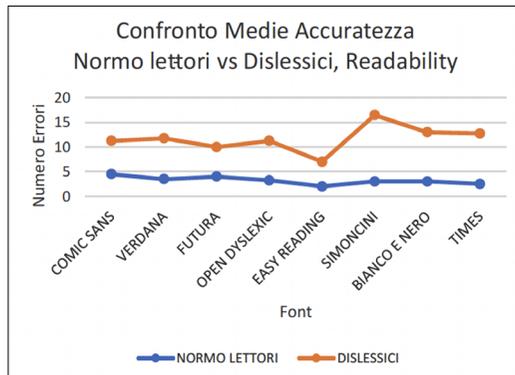
Altre differenze statisticamente significative, tra il gruppo dei dislessici e quello dei normolettori, sono state riscontrate nel tasso di velocità del compito di readability. (F= 32,02 p<0,05) [fig. 04].

Anche le prestazioni di accuratezza ottenute dal gruppo dei dislessici differiscono significativamente da quelle del gruppo dei normolettori (F = 158,5, p < 0,05) [fig. 05].

02



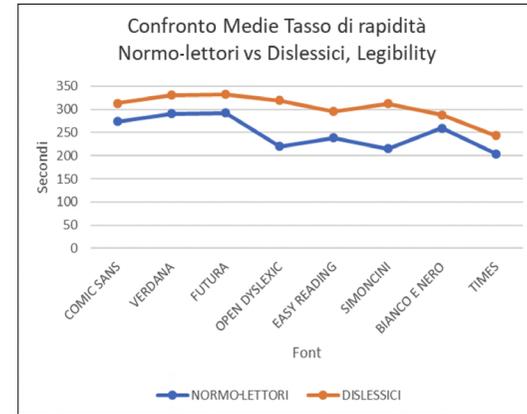
03



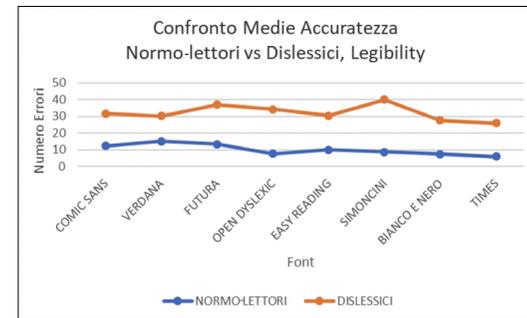
02  
Confronto della velocità di lettura tra normo-lettori e dislessici, test di leggibilità

03  
Prestazioni dell'accuratezza dei normo-lettori rispetto ai dislessici, test di readability

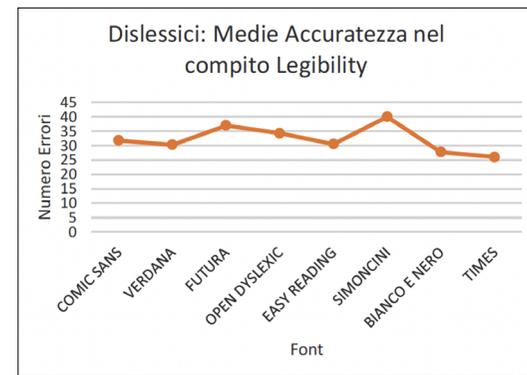
04



05



06



04  
Confronto del tasso di velocità tra lettori normo-dislessici, test di readability

05  
Prestazioni di accuratezza dei normo-lettori rispetto ai dislessici, test di legibility

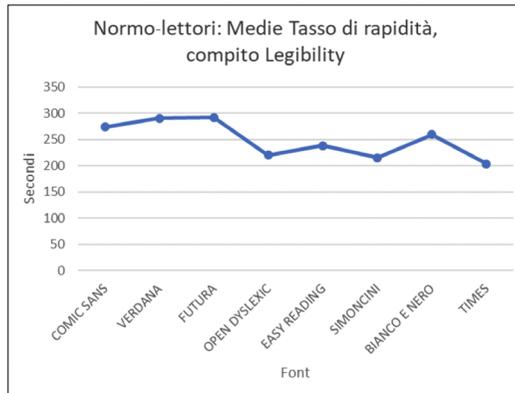
06  
Velocità durante il compito di legibility, gruppo dislessico

Prendendo in considerazione la variabile font, nel compito di legibility, e confrontando le prestazioni ottenute dai dislessici, non sono state riscontrate differenze significative in relazione al tasso di velocità. ( $F = 0,65$   $p > 0,05$ ) [fig. 06].

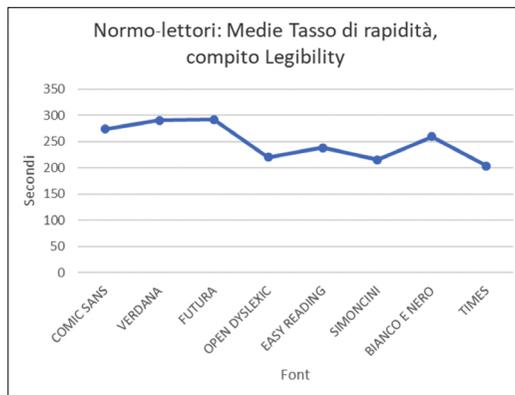
Le analisi effettuate sulle prestazioni di accuratezza nel compito di legibility e in relazione alla variabile font non hanno evidenziato differenze statisticamente significative ( $F = 1,52$ ,  $p > 0,05$ ) [fig. 07].

Analizzando le divergenze del tasso di velocità, all'interno del gruppo dei normolettori nel compito di legibility, non sono state riscontrate differenze statisticamente rilevanti in relazione alla variabile font ( $F = 2,01$   $p > 0,05$ ) [fig. 08]. Anche l'analisi delle prestazioni di precisione nel compito di legibility non ha rivelato differenze statisticamente significative attribuibili alla variabile font ( $F = 1,05$ ,  $p > 0,05$ ) [fig. 09].

07



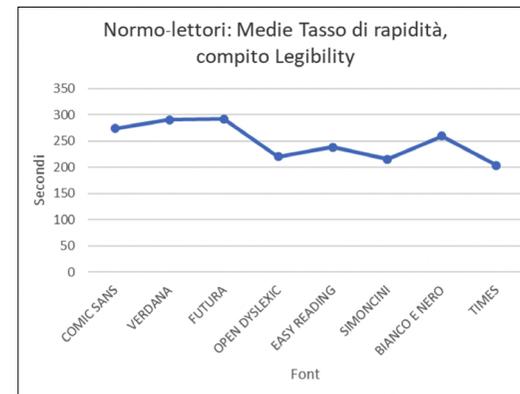
08



07  
Prestazioni di accuratezza nel compito di legibility, gruppo dislessico

08  
Velocità di lettura, test di legibility, gruppo di normo-lettori

09



09  
Prestazioni di accuratezza, test di legibility, gruppo normo-lettore

**Discussione** Le analisi condotte sulle prestazioni di lettura hanno dimostrato che esistono differenze significative tra le prestazioni dei soggetti dislessici e quelle dei normolettori. Questi ultimi hanno effettuato prove con tempi di lettura e numero di errori molto inferiori rispetto ai loro omologhi dislessici, sia nel compito di readability con il brano in italiano sia in quello di legibility con il brano composto da non-parole. Prendendo in considerazione il gruppo dei dislessici e analizzando la variabile tipografica, sono state riscontrate differenze nel tempo di lettura e nel numero di errori commessi dai vari soggetti, ma tali differenze non sono risultate statisticamente significative, né per quanto riguarda il compito di readability né per quello di legibility. Il gruppo dei normolettori ha avuto risultati simili; le differenze riscontrate nelle prestazioni di lettura, sia in termini di numero di errori sia in termini di tempo, non sono state sufficientemente rilevanti per affermare che sarebbe statisticamente corretto attribuirle al tipo di carattere scelto. Anche le prestazioni ottenute da tutti i soggetti, in relazione al dispositivo su cui hanno svolto il compito di lettura, non hanno portato alla scoperta di differenze statisticamente significative.

### Conclusioni

Nel libro *Just my typo* Simon Garfield (2010) ha affermato che una parola non è composta solo dalla linea che viene visualizzata su un foglio di carta o sullo schermo di un computer; il contesto d'uso, la dimensione, il colore e il tipo di grafico comunicano un messaggio non verbale e diventano un vero e proprio veicolo di emozioni per le persone che li utilizzano. Oltre agli elementi strettamente legati al tratto, come la presenza o l'assenza di serif o agli elementi anatomici delle forme e controforme, ci sono componenti

dell'impaginazione, come la spaziatura orizzontale everticale o l'interlinea o ancora l'altezza della x, che influiscono sulla leggibilità di un testo. Il concetto di leggibilità è legato alla dislessia evolutiva. Sebbene non esista una definizione univoca di questo disturbo – salvo quella normativa, almeno in Italia – la confusione visiva, l'inversione delle sillabe, l'elisione delle lettere e la difficoltà nella codifica sequenziale dei grafemi portano i soggetti dislessici ad avere prestazioni peggiori, sia nei tempi di esecuzione che nel numero di errori commessi durante la lettura di un brano, rispetto ai normolettori. Approcciare un testo con queste difficoltà senza stratagemmi di compensazione potrebbe essere faticoso, soprattutto nel periodo scolastico.

È proprio in questo quadro che il mondo del design si affianca con la tipografia, creando caratteri ad hoc per dislessici, che dovrebbero facilitare la percezione delle singole lettere e del testo in generale. Sebbene si possa affermare che gli elementi di impaginazione editoriale e quelli relativi al tratto influenzino la percezione di un testo, sia nei soggetti dislessici che nei normolettori, non si può dire che il carattere scelto *vestire* un brano faccia altrettanto. Le differenze nelle prestazioni di lettura riscoperte durante l'esperienza, che si supponeva fossero attribuibili al carattere tipografico scelto per il test, non sono risultate statisticamente significative. L'indagine ha riportato anche differenze non rilevanti per il dispositivo scelto per l'esecuzione del compito di lettura. Ciò è probabilmente dovuto al fatto che i soggetti testati erano giovani e abituati a interfacciarsi, per motivi di studio o semplicemente personali, sia con il mondo della carta sia con l'universo digitale. Sarebbe interessante valutare soggetti più anziani di quelli qui considerati. Forse se la persona testata non avesse avuto 24 anni, ma fosse appartenuta alla generazione dei genitori, ci sarebbe stata una maggiore differenza tra le prestazioni ottenute sul tablet e quelle realizzate sul foglio di carta, a vantaggio di quest'ultimo supporto. La ricerca, nel suo sviluppo, ha considerato che font con lo stesso corpo e la stessa interlinea potevano apparire di dimensioni diverse a causa della X-height. Tutte le font testate hanno una dimensione di 12 pt e un'interlinea di 1,5, quindi in alcuni test le parole e le linee dei brani sono percepite come più distanziate e in altri come più vicine. Come punto di partenza per la ricerca futura, l'esperienza potrebbe essere riprodotto calibrando la dimensione dei font in modo da mantenere costante la percezione del brano in diverse condizioni. Sarebbe inoltre interessante analizzare se esistono differenze di performance legate al supporto utilizzato nel compito di lettura tra soggetti adulti appartenenti a generazioni diverse.

#### ATTRIBUZIONI

Sebbene il documento sia il risultato del lavoro congiunto di tutti gli autori, Letizia Bollini è in particolare autrice dei paragrafi 1, 2 e 4, Valeria Brambilla dei paragrafi 3 e Natale Stucchi del paragrafo 4.

#### REFERENCES

- Shallice Tim, Warrington Elizabeth K., "Il possibile ruolo dell'attenzione selettiva nella dislessia acquisita" *Neuropsicologia*, vol. 15, n. 1, **1977**, pp. 31-41.
- Funnell Elaine, "Processi fonologici nella lettura: New evidence from acquired dyslexia", *British Journal of Psychology*, vol. 74, n. 2, **1983**, pp. 159-180.
- Coltheart Max, *Deep dyslexia: a right hemisphere hypothesis*, Londra: Routledge and Kegan Paul, **1984**, pp. 444
- Frith Uta, *Beneath the Surface of Developmental Dyslexia* pp. 301-330, in Karalyn Patterson, John C. Marshall, Max Coltheart (Eds.) *Surface Dyslexia: Neurological and cognitive studies of phonological reading*, Routledge, **1985**, pp. 600.
- Hilton GE., Shallice Tim, "Lesionare una rete di attrattori: Indagini sulla dislessia acquisita", *Psychological Review*, vol. 98, n. 1, **1991**, pp. 74-95.
- Shaywitz Sally E., et al., "Evidence that dyslexia may represent the lower tail of a normal distribution of reading ability", *The New England Journal of Medicine*, vol. 326, **1992**, pp. 145-150.
- Vallar Giuseppe e Papagno Costanza, *Manuale di neuropsicologia*, Bologna, Il Mulino, **2007**, pp. 640.
- Coltheart Max, et Al., "Surface dyslexia", *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, vol. 35, no. 3, **2007**, pp. 469-495.
- Greco Massimo et al., "Sulla portabilità delle presentazioni generate al computer: L'effetto delle combinazioni di colori testo-sfondo sulla leggibilità del testo", *Human Factors*, vol. 50, no. 5, **2008**, pp. 821-833.
- Bollini Letizia, Greco Massimo, *Organizzare presentazioni efficaci*, Milano, Hoepli, **2008**, pp. 213.
- Lupton Ellen, *Thinking with Type*, Princeton Architectural Press, **2010**, pp. 224.
- Garfield Simon, *Just My Type*, Profile Books, **2010**, pp. 348.
- Arditi Aries, Jae Hee C., "Serifs and font legibility", *Vision Research*, vol. 45, n. 23, **2005**, pp. 2926-2933.
- De Leeuw R., *Font speciali per la dislessia?* Master Thesis, University of Twente, **2010**.
- Bollini Letizia, "From paper to bytes. The transition to digital books in educational publishing: the Italian Experience", pp. 757-761, in *ICERI 2013 Proceedings*. IATED, 2013.
- Bollini Letizia, *Large, small medium*, Rimini, Maggioli, **2016**, pp. 112.
- Rello Luz, Baeza-Yates Ricardo, *Good fonts for dyslexia*, Bellevue, Washington, 21-23 ottobre **2013**.
- Very Jessica J., Dilberto Jennifer A., "The effect of a specialized dyslexia font, OpenDyslexic, on reading rate and accuracy", *Annals of Dyslexia*, **2016**, pp. 1-14.
- Perondi Luciano, Gerbino Walter, Chia Beppe, Arista Roberto, Pignoni Giovanni, Gaudenzi Giammarco, "Tipografia parametrica e developmental dyslexia.", *MD Journal* n. 3, **2017**, pp. 88-113.

# Tipografia parametrica analogica e didattica enattiva

**Luciano Perondi** Università Iuav di Venezia, Dipartimento di Culture del progetto  
*luciano.perondi@iuav.it*

**Francesco Laera** Politecnico di Bari, Dipartimento di Meccanica, Matematica e Management  
*francesco.laera@poliba.it*

L'obiettivo di questo lavoro è quello di presentare i principi tipografici sui quali è stato elaborato un pantografo parametrico cartesiano, illustrandone la validità quale mediatore enattivo in ambito didattico. Il pantografo controlla analogicamente le variabili tipografiche partendo da un tracciato, che regolando i parametri che definiscono la forma dei tratti, genera segni coerenti, concentrando la progettazione sugli elementi che costituiscono le variabili di forma dei caratteri. L'uso di dispositivi meccanici rende visibili e tangibili tutti i passaggi logici nel funzionamento del processo eseguibile attraverso la macchina rendendo l'esperienza fisica e sensoriale, integrando la pratica manuale diretta nei percorsi educativi.

*Tipografia parametrica, Variabili tipografiche, Dispositivo storico da disegno, STEAM education, Apprendimento enattivo*

The objective of this paper is to present the typographic principles on which a Cartesian parametric pantograph has been developed, illustrating its validity as an enactive mediator in the educational setting. The pantograph analogically controls typographic variables from a layout, which by adjusting the parameters that define the shape of strokes, generates consistent signs, focusing the design on the elements that constitute the character shape variables. The use of mechanical devices makes visible and tangible all the logical steps in the operation of the process executable through the machine making the experience physical and sensory, integrating direct manual practice into educational pathways.

*Parametric typography, Typographic variables, Historical drawing device, STEAM education, Enactive learning*

## Premessa

La locuzione “tipografia parametrica” indica l’uso di equazioni matematiche per generare e manipolare forme tipografiche che possono adattarsi e cambiare in base a parametri e input specifici. Nella definizione adottata in questo lavoro, la tipografia parametrica analogica impiega macchine analogiche per effettuare questa operazione.

## Didattica e manualità nell’apprendimento

L’ipotesi che formuliamo è che attraverso l’impiego di un pantografo parametrico con regolazioni analogiche si possa favorire l’introduzione dello studio delle trasformazioni geometriche piane con studenti di scuola primaria e il rinforzo della comprensione dello studio applicato delle stesse con studenti di design.

Contestualizziamo di seguito alcuni aspetti relativi alla didattica come ambito di applicazione del pantografo parametrico.

Il modello formativo italiano stabilito dalla riforma Gentile del 1923 poneva le attività manuali in fondo alla gerarchia del sapere, privilegiando le materie teoriche e accademiche (Zago, 2022a), e in particolare gli insegnamenti umanistico-letterari, contrapposti a quelli scientifico-tecnici (Zago, 2022b).

Tuttavia, alla luce delle ricerche sulla *embodied cognition* (Shapiro, Stolz, 2019), delle pratiche di educazione manuale Sloyd (Olafsson, Thorsteinsson, 2012) e in generale sul ruolo delle competenze artigianali nel curriculum (Pöllänen, 2009), si evidenzia la necessità di un approccio più equilibrato all’istruzione che integri la manualità nei percorsi educativi, così come l’osservazione della pratica manuale diretta.

In questo contesto si colloca la teorizzazione della didattica enattiva (Bruner, 1984; Rossi, 2011), la quale implica un’esperienza fisica e sensoriale pratica. L’apprendimento di cui ci occupiamo in questa sede avviene attraverso la manipolazione diretta (*hands on*) e l’esplorazione di oggetti fisici da parte dello studente.

La didattica enattiva è connessa alla teoria della *embodied cognition* (Schapiro, 2010), che suggerisce che la cognizione non è solo un processo mentale, ma è anche influenzata dalle esperienze fisiche e dalle interazioni con l’ambiente. Nell’ambito della tipografia, l’apprendimento enattivo si traduce nell’uso di metodi di apprendimento pratico ed esperienziale per comprendere le relazioni sottostanti a forme tipografiche coerenti.

Tale approccio potrebbe favorire anche l’apprendimento di conoscenze matematiche astratte, in quanto le relazioni tra le forme sono regolate da trasformazioni geometriche pia-

ne (Perondi, Arista, 2022), che devono essere comprese e manipolate dai discenti per produrre forme tipografiche visivamente coerenti.

Il pantografo parametrico, attraverso la presenza di un automatismo analogico visibile, può essere considerata funzionale a integrare una sequenza di apprendimento esperienziale (Hoover e al., 2012), posizionandosi tra l'apprendimento tramite osservazione vicaria e l'esperienza diretta, come un passaggio intermedio tra le due fasi.

Nel nostro caso di applicazione, il movimento del meccanismo traduce visivamente un principio geometrico e matematico, rendendo esplicito il principio di trasformazione delle variabili del carattere tipografico. Diventa tangibile il rapporto tra causa ed effetto esplicitando la relazione tra l'azione di set-up della macchina e il risultato ottenuto. Questo permette di spostare sul piano enattivo conoscenze normalmente trattate unicamente attraverso mediatori simbolici. Ad esempio per spiegare il coefficiente angolare ( $m$ ) si può partire dal fatto che sia un rapporto tra i coefficienti  $a$  e  $b$  dell'equazione generale ( $m = -a/b$ ), oppure agire sui set-up della macchina, imponendo una trasformazione sull'asse  $y$  diversa da quella sull'asse  $x$  e osservando le variazioni negli effetti, per poi arrivare all'astrazione del concetto. La conclusione del percorso sarebbe identica, ma il percorso attraverso il mediatore enattivo consentirebbe di apprendere il concetto a un livello più elementare e allo stesso tempo consentirebbe di disporre immediatamente di una conoscenza applicata del concetto.

Per analogia, un esempio classico dell'uso del mediatore iconico è quello dello sviluppo del polinomio  $(a+b)^2$ . Si può acquisire in astratto che corrisponde ad  $a^2+b^2+2ab$ , ma è possibile mostrare attraverso figure che un quadrato di lato  $a+b$  possa essere scomposto in due quadrati uno di lato  $a$  e uno di lato  $b$  e due rettangoli di lato  $a-b$ .

Nell'uso di una macchina analogica regolabile vengono applicate conoscenze procedurali (Jonassen, 2000) nell'esecuzione del lavoro e il controllo degli effetti implica una ricostruzione della catena logica dei meccanismi e quindi una conoscenza strutturale del problema e delle relazioni matematiche che ne regolano il funzionamento.

Quindi, l'introduzione di un simile strumento in chiave didattica, può essere funzionale non solo allo sviluppo di capacità manuali o di osservazione legate ad aspetti grafici, ma anche a porsi come introduzione per alcuni concetti matematici più astratti, rivolta a studenti di età minore rispetto all'età a cui viene normalmente introdotta.

Il pantografo stesso è stato inoltre studiato in letteratura come strumento funzionale alla didattica della matematica (Schöneburg-Lehnert, 2018).

La mediazione didattica infatti interviene nell'oggetto della conoscenza, elaborando una Trasposizione Didattica (Martini, 2000), trasformando delle funzioni matematiche in una macchina esplorabile, e sul soggetto, proponendo mediatori didattici enattivi al posto di quelli simbolici.

Tale approccio si muove nel solco dell'integrazione delle discipline artistiche (e manuali) con le discipline STEM, nell'ambito dell'insegnamento integrato della *STEAM education* (Science, Technology, Engineering, Arts, Mathematics) (Perignat, 2019). Anche se l'efficacia di questa mediazione andrebbe verificata sperimentalmente, la competenza manuale può essere una chiave per l'introduzione delle competenze legate al problem solving, all'innovazione e al ragionamento spaziale comuni nel percorso artistico e di design e potenzialmente funzionali all'insegnamento delle STEM.

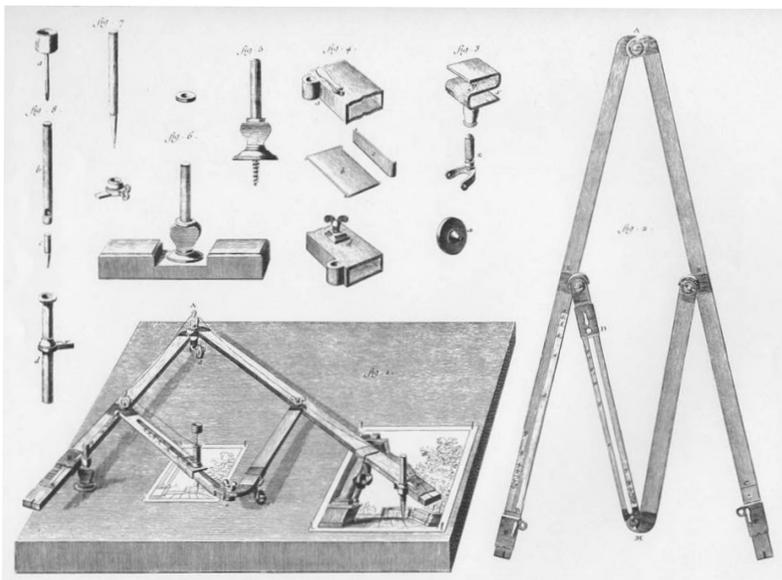
Nell'ambito della didattica del design, la competenza artigianale è proposta come un modo per sviluppare una forte connessione tra le scienze naturali e gli aspetti progettuali e inventivi del design e delle discipline artistiche. Questo va in contrapposizione a una prospettiva che propone un'interfaccia basata sul principio di progettazione WYSIWYG (*What You See Is What You Get*), comune nei programmi di editing efficienti per far lavorare gli utenti/progettisti velocemente, ma che impongono all'utente/progettista modelli e procedure preconfezionate che possono inibirne le attitudini inventive (Arista e al., 2016) e che riducono la possibilità di trovare risposte a esigenze inconsuete (Jackson, Voß, 2001).

L'adozione di software di editing nella formazione implica una mancanza di correlazione tangibile tra l'input e la sua restituzione materiale, minando la comprensione del rapporto causa-effetto implicita del processo. Questo limita le possibilità di intervento a quanto già previsto dal software e quindi intrinsecamente non innovativa.

In ultimo, l'uso di dispositivi meccanici rende visibili e fisicamente tangibili (anche solo per mere questioni di scala), a differenza di quelli elettronici, tutti i passaggi logici nel funzionamento di processo eseguibili attraverso una macchina.

### **Il pantografo parametrico**

Il pantografo classico è uno strumento meccanico per disegnare e tracciare una figura in scala differente dalla matrice di origine, seguendone il contorno. Storicamente i pantografi da incisione (per caratteri in legno o punzoni metallici) venivano usati per intagliare caratteri o punzoni per la stampa tipografica (MacMillan, 2018).



01

Il pantografo classico funziona creando una correlazione fra la posizione di un punto in un dato istante e una copia vettore-angolo di un sistema polare, dove l'incisione viene ricopiata a partire dalla matrice [fig. 01].

Sebbene l'architettura costruttiva del pantografo classico sia riferita a un sistema polare, una figura geometrica viene definita in un sistema cartesiano da altezza e larghezza lungo gli assi  $x$  e  $y$ . Pertanto, l'architettura polare non è adatta a sviluppare un pantografo parametrico che possa avere un utilizzo intuitivo.

Sebbene esistano delle equazioni di conversione, l'utilizzo di un pantografo classico polare presenta il problema dell'impossibilità di convertire analogicamente delle coordinate dal sistema polare a quello cartesiano (Sanini, 1990). Per questi motivi non è possibile utilizzare un pantografo classico polare per applicazioni di tipografia parametrica analogica ed è quindi stato necessario progettare e costruire un pantografo cartesiano specifico per la parametrizzazione delle variabili tipografiche.

Il pantografo parametrico cartesiano proposto permette di operare sul piano  $xy$  ottenendo una scala differenziata lungo i due assi. La possibilità di avere due assi indipendenti è fondamentale, in quanto permette di disporre di un ampio insieme di variabili costruite su un sistema di coordinate.

Lo spessore delle aste, ad esempio, è una variabile che riguarda la traslazione di coppie di coordinate cartesiane;

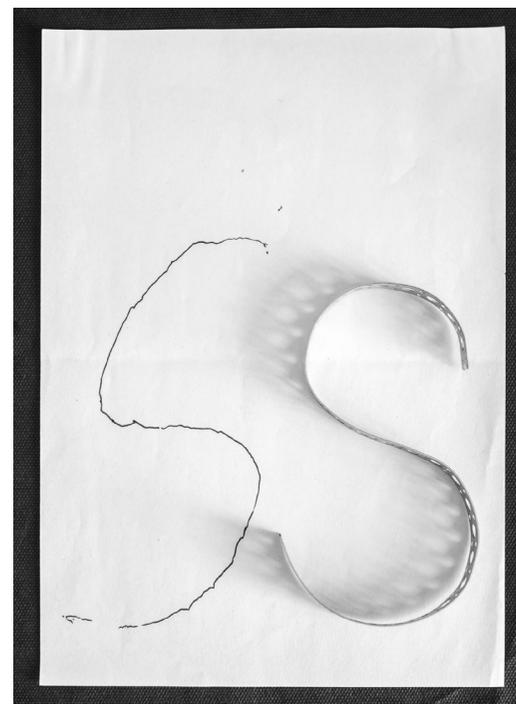
01  
Pantografo tradizionale da disegno in un'illustrazione per l'enciclopedia di Diderot

quando si varia lo spessore di una lettera occorre allargare lo scheletro e contemporaneamente ispessire le aste e i filetti secondo due direzioni, verticale e orizzontale separatamente. È possibile quindi imporre dei punti di passaggio e una trasformazione costante.

Il pantografo cartesiano permette inoltre di mantenere l'angolo della trasformazione a un'inclinazione costante e generare una variazione di inclinazione dei tratti coerente e di conseguenza generare una versione "slanted" delle lettere [fig. 02].

Usando un pantografo cartesiano per applicazioni tipografiche si può controllare la variazione delle coordinate del mandrino a partire dalle coordinate di base dell'inseguitore. Questa caratteristica fa sì che la macchina si possa definire parametrica nel controllo della larghezza, dell'altezza e di altre variabili di un carattere tipografico (definite in altra sede; Perondi, Arista, 2022), controllandole esclusivamente dal set-up della macchina.

Un altro vantaggio fondamentale nell'utilizzare un sistema cartesiano è la possibilità di controllare l'angolo della sagoma tracciante (il pennino a punta tronca in calligra-



02

02  
Trasformazione non lineare applicata all'inclinazione della lettera per disegnare uno slanted

fia) mantenendo il suo valore costante lungo tutto il percorso definito dalla matrice, come se fosse eseguito da un calligrafo.

Questo permette di controllare altre variabili, quali ad esempio il valore del contrasto del carattere. In un sistema come quello utilizzato dal pantografo classico polare, l'asse, variando il proprio angolo al variare dell'arco descritto da inseguitore e mandrino, farebbe variare il contrasto del carattere in ogni punto della lettera.

Da questi esempi è evidente che agire all'interno di un sistema cartesiano è l'unica scelta che permette di controllare i dati da manipolare all'interno di uno spazio fisico.

Macchine analogiche, come i pantografi da incisione, possono essere usate per costruire caratteri tipografici a partire dalla creazione di un modello del carattere tipografico (matrice), che viene poi utilizzato per guidare il movimento dello stilo del pantografo (scrivente), per intagliare una versione ridotta o ingrandita a partire dalla matrice generatrice.

Un pantografo tipografico parametrico è quindi una macchina che combina principi analogici e parametrici nella costruzione di caratteri tipografici in legno.

Tale sistema si potrebbe applicare, oltre che ai caratteri, alla realizzazione di intarsi in legno e altre attività affini che prevedono la riproduzione e la trasformazione di modelli. In una macchina analogica le informazioni sono elaborate come segnali continui, piuttosto che come bit digitali. La natura continua di questo pantografo cartesiano consente transizioni più fluide, senza limiti di risoluzione. Il sistema è interamente meccanico, con la possibilità rendere il pantografo completamente indipendente dall'energia elettrica sostituendo l'elemento tracciante con un pennello, un calamo oppure una o più lame.

La regolazione analogica consente sia una replica omotetica secondo una deformazione lineare del carattere tipografico, sia la possibilità di regolare la dimensione o la proporzione del carattere tipografico, secondo una trasformazione non lineare [fig. 03] [fig. 04].

03  
Il carattere è deformabile sull'asse della x sia per l'espansione (rapporto tra larghezza e altezza), sia per la forza d'asta (spessore dei tratti)

04  
Il carattere si può realizzare sia in incavo, sia in rilievo, in questo caso sono introdotte variazioni di spessore di tratti e filetti



03



04

05



05  
Esempi di lettere incise modificando i parametri di traslazione

Ad esempio, applicando tre volte una traslazione di 15 gradi sugli assi x e y, di lunghezza determinata, è possibile ottenere una forma simile a quella che si può ottenere con un pennino a punta quadra (lettera di sinistra, fig. 05). Tale procedimento genera anche la tradizionale goccia quadrata tipica dei caratteri umanistici, facilmente riproducibile anche con la tecnica della doppia matita (Zennaro, 1996) [fig. 05].

Elaborando uno scheletro base di stampo più moderno, è possibile ottenere variazioni di spessore tra tratto e filetti con una distorsione sull'asse delle x, sempre con tre passaggi o tracciando solo i due tratti destro e sinistro e rifinendo a mano con la fresa la parte centrale.

La goccia si ottiene facendo una terminazione a ricciolo, rifinita anch'essa a mano per eliminare la parte centrale.

È possibile inoltre, controllando l'asse z (la profondità dell'incisione), effettuare variazioni di spessore usando una punta di fresa conica [fig. 06]. In tal modo è possibile riprodurre l'effetto di espansione del tratto menzionato da Noordzij (Noordzij, 2020).

### “Scheletri” e sagome traccianti

A fondamento di questa ricerca abbiamo posto il modello di descrizione delle forme usato da Noordzij ne “Il tratto” (Noordzij, 2020) e in parte quello utilizzato da Knuth per Metafont (1979) e utilizzato tra il 2007 e il 2017 da Giovanni Lussu, Michele Patané, Luciano Perondi, con il supporto di Giorgio Caviglia e Paolo Mazzetti (Arista et al., 2016) in chiave didattica.

Tali modelli si basano sull'idea che le lettere siano descrivibili a partire da uno “scheletro”, che costituisce l'ossatura delle lettere e da una sagoma tracciante che ne definisce i contorni [fig. 07].

Il pantografo progettato può produrre segni modulati variando la dimensione e la forma della sagoma tracciante. Abbiamo sperimentato anche la possibilità di costruire lo scheletro attraverso la definizione di punti di passaggio



06  
Esempi di lettera  
incise con una  
punta conica,  
modificando la  
profondità della  
fresa sull'asse z

vincolanti, in modo analogo a come avviene nella definizione delle curve nel sistema Ikarus (Southall, 2005) [fig. 08].

La forma dell'incisione in rilievo ha portato a forme più libere nella struttura (Noordzij, 2020), quali ad esempio quelle di Bodoni o ai caratteri in legno ottocenteschi, difficilmente riconducibili a forme calligrafiche, ma sempre basate sul concetto di tratto e di regolarità. Allo stesso modo la descrizione delle forme elaborata da strumenti di editing digitale lavora sul concetto di sagoma, delegando al progettista il mantenimento della coerenza dei tratti, per cui i software di uso maggioritario tra i typeface designer per disegnare caratteri tipografici, quali Fontlab, Glyphs o Robofont e in precedenza FontStudio e Fontographer sono in primo luogo editor di curve (Perondi, 2016).

Al contrario, l'idea di manipolare parametricamente la sagoma tracciante per ottenere forme diverse consente di sviluppare disegni in forma assistita dalla macchina (Marini, 2010) che opera sulla base di principi espressi attraverso meccanismi. Partendo da un tracciato, attra-



07  
Esempio di  
sagoma tracciante  
su minuscola  
carolina (Salterio  
di Ramsey,  
BL Harley  
MS 2904, f.144 r.)



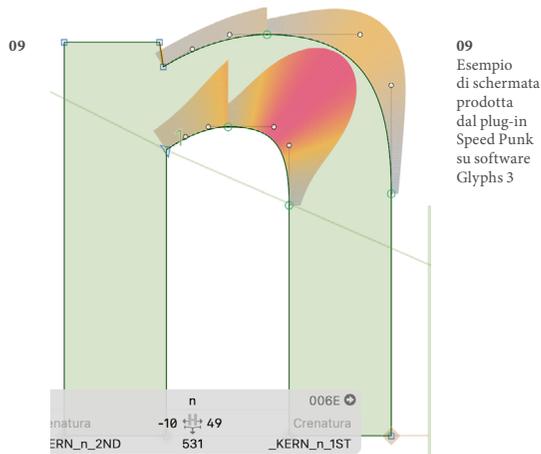
08  
Esempio di "scheletro"  
elaborato  
attraverso la  
determinazione  
dei punti  
di passaggio

verso la regolazione di parametri che definiscono la forma dei tratti, si possono ottenere segni intrinsecamente coerenti. Tale approccio consente di concentrare la progettazione sugli elementi che costituiscono le variabili di forma dei caratteri. Infatti gran parte dell'elaborazione di un disegno con strumenti tradizionali consiste nel cercare di produrre coerenza tra disegni diversi. Molti strumenti assistivi al disegno, come i plug-in di Glyphs, Fontlab e Robofont, vanno proprio in questa direzione, ovvero quella di fornire strumenti per assistere il progettista fornendogli informazioni sul proprio disegno. Un esempio è quello del plugin Speed Punk di Yanone che permette di visualizzare la continuità delle curve nei nodi attraverso un'interfaccia grafica [fig. 09].

Questa modalità potrebbe quindi portare a sviluppare insieme di forme meno esplorate di quelle che si ottengono con modalità di disegno più convenzionale, introducendo nuovi elementi legati al funzionamento stesso della macchina in uso.

### Conclusioni

Il presente saggio è da considerarsi un documento di posizione, in cui formuliamo un'ipotesi e ne discutiamo le possibili applicazioni. Pur disponendo della macchina funzionante, non è ancora stato possibile effettuare test con soggetti esterni, tuttavia il modello è utilizzato per ricerca personale, della quale sono mostrati gli esempi in questo articolo. Trattandosi di un oggetto meccanico, la fase di verifica degli standard di sicurezza per uso su un pubblico di bambini e la fase di ricerca del setup specifico per applicazioni didattiche e tipografiche culminerà con dei test specifici in ambiente controllato e sicuro. La cosa che riteniamo importante è aprire un dibattito sull'introduzione di strumenti legati al design e al suo processo di ricerca pratica e manuale all'interno della didattica.



### Disclaimer

Causa mancanza di brevetto industriale, non è stato possibile pubblicare in questo documento nessuna immagine del pantografo parametrico cartesiano, nella sua interezza o in parte. Tuttavia è stato possibile riprodurre le immagini relative al processo di intaglio prodotto dal suddetto pantografo.

### REFERENCES

- Knuth Donald Ervin, "Mathematical typography", *Bulletin of the American Mathematical Society* n. 1(2), **1979**, pp. 337-372.
- Noordzij Gerrit, *The Stroke of the Pen. Fundamental Aspects of Western Writing*, **1982** (tr. it. *Il tratto: teoria della scrittura*, Milano, Lazy dog, 2020, pp. 80).
- Bruner Jerome Seymour, *In search of mind: essay in autobiography*, **1983** (tr. it. *Alla ricerca della mente*, Roma, Armando, 1987, pp. 304).
- Sanini Aristide, *Elementi di geometria*, Torino, Levrotto & Bella, **1997**, pp. 416.
- Zennaro Mauro, *Calligrafia: fondamenti e procedure*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti, **1997**, pp.176.
- Jonassen David H., *Computers as Mindtools for Schools: Engaging Critical Thinking*, Hoboken, NJ, Prentice Hall, **2000**, pp. 297.
- Martini Berta, *Didattiche Disciplinari*, Bologna, Pitagora, **2000**, pp. 176.
- Jackson Laura Elizabeth, Herbert Voß, "LYX-An Open Source Document Processor", *TUGboat* n. 22(1/2), **2001**, pp. 32-41.
- Southall Richard, *Printer's Type in the Twentieth Century: Manufacturing and Design Methods*, New Castle, DE, Oak Knoll Press, **2005**, pp. 238.

Pöllänen Sinikka, "Contextualising craft: Pedagogical models for craft education", *International Journal of Art & Design Education*, n. 28(3), **2009**, pp. 249-260.

Marini Igino, *Matematica e tipografia*, *Progetto Grafico*, n. 20, **2010**, pp. 17-19.

Shapiro Lawrence, *Embodied cognition*, Routledge, **2010**, pp. 304.

Rossi Pier Giuseppe, *Didattica enattiva. Complessità, teorie dell'azione, professionalità docente*, Milano, FrancoAngeli, **2011**, pp. 156.

Hoover J. Duane, Giambatista Robert C., Belkin Liuba Y., "Eyes on, hands on: Vicarious observational learning as an enhancement of direct experience", *Academy of Management Learning & Education* n. 11(4), **2012**, pp. 591-608.

Olafsson Brynjar, Thorsteinsson Gisli, *The Intelligence of the Hands: Studying the Origin of Pedagogical Craft Education*, *Journal on Educational Psychology* n. 5(3), **2012**, pp. 1-8.

Perondi Luciano, "'Digital type' by Robin Kinross", *AIS/Design, Storia e Ricerche* n. 8, **2016**.

Arista Roberto, D'Ellena Alessio, Perondi Luciano, "Tipografia parametrica come metodo didattico: uno sguardo sulle modalità di lavoro", *Progetto Grafico* n. 30, **2016**.

MacMillan David M., *A Chronology of Typographical Pantographs*, **2018**. <https://circuitousroot.com/artifice/letters/pantocut/pantochron.pdf> [2 giugno 2023] <https://circuitousroot.com/artifice/letters/pantocut/pantochron-plates.pdf> [2 giugno 2023]

Schöneburg-Lehnert Silvia, "The Pantograph: A historical drawing device for math teaching", in *Mathematics, Education and History: Towards a Harmonious Partnership*, pp. 323-340, in ICME-13 Monographs, New York, Springer International Publishing, **2018**, pp. 387.

Perignat Elaine, Katz-Buonincontro Jen, "STEAM in practice and research: An integrative literature review", *Thinking skills and creativity* n. 31, **2019**, pp. 31-43.

Shapiro Lawrence, Stolz Steven A., "Embodied cognition and its significance for education", *Theory and Research in Education* n. 17(1), **2019**, pp. 19-39.

Perondi Luciano, Arista Roberto, "Notes on Morphology of Type-faces", *Disegno* n. 11, **2022**, pp. 177-188.

Zago Giuseppe, *Le premesse storiche della Riforma Gentile*, *Nuova Secondaria* n. 3, **2022**, pp. 10-13.

Zago Giuseppe, "Cento anni fa la Riforma Gentile", *Nuova Secondaria* n. 4, **2022**, pp. 11-15.

# Realizzare caratteri in legno

L'esperienza a Hamilton Wood Type and Printing Museum

**Elettra Scotucci** Sapienza Università di Roma  
 elettra.scotucci@uniroma1.it

**Andrea Vendetti** Sapienza Università di Roma  
 andrea.vendetti@uniroma1.it

Nel contributo sono descritte le diverse fasi che hanno portato alla realizzazione di alcuni caratteri mobili in legno secondo il metodo tradizionale. Tale esperienza di *field research* è avvenuta presso Hamilton Wood Type and Printing Museum, realtà statunitense che realizza caratteri in continuità con il passato. Il processo storico di produzione dei caratteri in legno rappresenta una parte del patrimonio culturale immateriale legata alla stampa a caratteri mobili che occorre salvaguardare: la conoscenza di tale processo risulta uno strumento importante sia per chi si occupa di storia della tipografia, sia per coloro che stanno portando avanti delle sperimentazioni nella realizzazione di caratteri mobili mediante nuove tecnologie.

*Tipografia, Caratteri in legno, Letterpress, Storia della stampa, Fresa a pantografo*

This contribution describes the different steps that led to the making of some wood type according to the traditional method. This field research experience took place at Hamilton Wood Type and Printing Museum, a U.S. institution that manufactures wood type in continuity with the past. The historical process of wood type production represents a part of the intangible cultural heritage related to letterpress printing that needs to be safeguarded: this knowledge represents an important tool both for research in the field of history of typography and for carrying out experiments in the making of new type using contemporary technologies.

*Typography, Wood type, Letterpress, History of printing, Pantograph router*

## Introduzione

Il contributo consiste nel resoconto di un'esperienza di *field research*, durante la quale è stato possibile sperimentare tutte le fasi di realizzazione dei caratteri mobili in legno mediante il processo con cui questi venivano prodotti storicamente. L'esperienza è stata condotta presso Hamilton Wood Type and Printing Museum, sito a Two Rivers (WI, USA), istituzione attiva nel produrre caratteri in legno secondo il metodo tradizionale. È opportuno sottolineare come i macchinari utilizzati per la realizzazione contemporanea dei caratteri siano gli stessi utilizzati nel corso del Ventesimo secolo dalla Hamilton Manufacturing Company, l'azienda da cui deriva il nucleo principale del museo (Moran et al., 2004). Tale esperienza ha avuto luogo dal 10 al 24 Settembre 2022, per una durata complessiva di 60 ore. La formazione diretta e la supervisione delle attività sono state affidate a Jeorjieanna Liesch, una delle due responsabili degli aspetti produttivi del museo. Si è inoltre avuto accesso ai documenti storici riguardanti il processo di produzione dei caratteri in legno.

L'obiettivo della ricerca è stato quello di comprendere appieno, tramite esperienza diretta, le diverse fasi di produzione. Tale questione deriva da due diverse necessità.

La prima è quella di utilizzare correttamente i caratteri mobili come fonte primaria per lo studio della storia della tipografia (Scotucci, Vendetti, 2022). La fattura dei caratteri fisici può infatti fornire delle precise indicazioni per identificare la ditta produttrice di determinati set: si veda ad esempio l'attribuzione tramite il riconoscimento della texture lasciata sul retro dei caratteri dai diversi macchinari (Shields, 2022, pp. 44-45). Inoltre, la conoscenza approfondita di alcuni passaggi del processo, come ad esempio la rifinitura a mano, permette di acquisire una maggiore consapevolezza circa il grado di artigianalità del processo di produzione, e la conseguente possibile approssimazione nel mantenimento della coerenza nei dettagli: alcuni set di caratteri che potrebbero sembrare diversi, potrebbero semplicemente essere stati rifiniti da operatori differenti.

La seconda necessità riguarda il porre il metodo tradizionale come base per le sperimentazioni che concernono la realizzazione di caratteri mobili mediante l'uso di tecnologie contemporanee. Con lo sviluppo del fenomeno denominato *revival* del letterpress (Shaoqiang, 2022), che consiste nell'uso della stampa a caratteri mobili come metodo espressivo o educativo (Amado et al., 2021; Dias, Meira, 2022), si è manifestata l'esigenza di produrre nuovi caratteri, per cui varie realtà stanno portando avanti autonomamente alcune sperimentazioni (Bonini Lessing et al., 2019).

L'obiettivo del contributo è quindi quello di riportare nel dettaglio le diverse fasi di ricerca, permettendo sia a chi si occupa di storia della tipografia che a chi utilizza il letterpress come strumento educativo e progettuale di acquisire una maggiore conoscenza della manifattura dei caratteri mobili. Inoltre, la descrizione dei vari passaggi può permettere, disponendo della giusta strumentazione, di replicare almeno in parte l'esperienza.

Per ciò che concerne la *literary review*, è doveroso segnalare gli studi di Rob Roy Kelly, il primo negli anni Sessanta del Novecento a documentare il processo di produzione dei caratteri in legno quando questo era ancora praticato su scala industriale, e a ricostruire i processi tecnologici precedenti attraverso fonti primarie quali manuali e articoli (Kelly, 1969). Il suo lavoro di ricerca, proseguito poi da David Shields, è culminato con la pubblicazione di un recente volume sulla storia dei caratteri in legno negli Stati Uniti (Shields, 2022).

### Preparazione del legno

La preparazione è stata effettuata su legno d'acero risalente agli anni Ottanta del Novecento, conservato nel deposito di Hamilton Wood Type and Printing Museum. Si tratta di sezioni semicircolari di legno di testa già stagionate e tagliate, spesse circa 3 cm [fig. 01]. Tali sezioni non sono rifinite, presentano evidenti segni lasciati dalla lama con cui sono stati segati e una superficie grezza da entrambi i lati. Attualmente il museo si affida ad un servizio esterno per le operazioni di spianatura che portano le sezioni all'altezza tipografica esatta, corrispondente a 0,918 pollici (23,31 mm).

La prima operazione è consistita nel carteggiare manualmente con della carta vetrata le sezioni semicircolari di acero. Dopo aver rimosso la polvere in eccesso, è stata effettuata una seconda carteggiatura: tale trattamento è



01



01

01  
Sezioni di legno d'acero risalente agli anni Ottanta, conservate nel magazzino di Hamilton Wood Type and Printing Museum a Two Rivers, WI (USA)

02  
Laccatura delle sezioni semicircolari di legno d'acero, con una mano di gommalacca distribuita a pennello

03



03  
Sezione semicircolare asciutta e pronta per il taglio in blocchi. Si notano il durame, di colore scuro, alcuni nodi e fessurazioni

stato effettuato esclusivamente sulla superficie superiore, designata come quella di stampa.

Si è proceduto in seguito a posizionare le sezioni su delle rastrelliere con la faccia inferiore, meno rifinita, rivolta verso l'alto. È stato quindi applicato con un pennello uno strato di gommalacca, al fine di sigillare i pori del legno [fig. 02]. Le sezioni sono quindi state rivoltate per applicare uno strato uniforme anche sulla superficie superiore. Durante il procedimento di laccatura è stato molto importante evitare la formazione di bolle e gocciolature di prodotto in eccesso sulla superficie. In seguito, le sezioni di legno semicircolari sono state lasciate ad asciugare per circa 4 ore. Una volta asciutte, è stata effettuata un'ulteriore carteggiatura, seguita dall'applicazione, solo sulla superficie superiore, di una seconda mano di gommalacca. Dopo una notte di asciugatura, si è passati alla lucidatura finale. Utilizzando delle matasse di lana d'acciaio, la superficie superiore è stata levigata fino al raggiungimento di un risultato omogeneo, privo di imperfezioni ed estremamente liscio [fig. 03]. Le sezioni sono state infine misurate in diversi punti con un comparatore tipografico per verificare l'uniformità dell'altezza tipografica (0,918 pollici). Eventuali punti di irregolarità sono stati segnalati sulla superficie di stampa con un pastello a cera di colore giallo. Allo stesso modo sono stati marcati difetti visibili come fessurazioni e crepe, nodi, punti con verniciatura mancante ed eventuali danni causati al tronco dall'estrazione dello sciroppo d'acero, permettendo che le parti di superficie interessate potessero essere facilmente scartate nella fase di lavorazione successiva.

### Scelta del pattern

Prima di poter procedere al taglio delle sezioni semicircolari, è stato necessario effettuare la scelta del carattere da incidere dall'archivio dei pattern storici del museo. Tale operazione implica infatti l'uso di una particolare grandezza del pattern, che ha una diretta conseguenza sulla dimensione delle lettere che si andranno a produrre.

I pattern consistono in lettere a rilievo, fresate oppure incise con una sega a traforo e incollate su blocchi di legno o pannelli di multistrato. Sono utilizzati come modelli per l'incisione di caratteri con una fresa a pantografo. Questo macchinario presenta una prima estremità di metallo – il tracciatore – la cui funzione è quella di seguire, tramite movimento manuale dell'operatore, il bordo della lettera presente sul pattern; e una seconda estremità, che termina con una fresa, che ripete il medesimo movimento del tracciatore, ma in scala diversa. La fresa, ruotando ad alta velocità, incide un blocco di legno precedentemente bloccato sotto di essa, ottenendo un carattere tipografico in legno. I pattern storici della Hamilton Manufacturing Company sono stati schedati negli anni dai volontari del museo, e l'archivio è costituito da alcuni mobili in cui questi sono conservati ordinatamente.

Nella selezione del pattern occorre tenere in considerazione la grandezza dei caratteri che si intende fresare o, viceversa, se si vuole ottenere dei caratteri di una specifica grandezza occorre scegliere la giusta dimensione dei pattern: i due pantografi a disposizione nel museo riducono la scala del modello, generalmente nelle proporzioni  $\frac{1}{2}$  e  $\frac{1}{3}$ . Per questa ragione, esistono differenti dimensioni di pattern per uno stesso carattere, ad esempio: 36, 24, 18, 12 righe tipografiche. Si è optato per i pattern del carattere tipografico denominato Norwich Aldine nella dimensione di 36 righe, al fine di realizzare un carattere di 18 righe, con il rapporto  $\frac{1}{2}$ . Il design di questo carattere tipografico presentava infatti la giusta combinazione di tratti rettilinei e curvi, e necessitava inoltre di una fase di *second routing*, ovvero una seconda fresatura con una punta di minori dimensioni al fine di raggiungere parti della lettera particolarmente ravvicinate, angoli significativamente stretti o dettagli più piccoli.

Prima di procedere con le successive operazioni, è stata effettuata una comparazione tra il design delle lettere e i campionari storici della Hamilton Manufacturing Company e di altre ditte concorrenti assorbite negli anni dalla compagnia di cui sono stati conservati i pattern. Il fine era quello di individuare l'esatta provenienza del pattern del Norwich Aldine (Shields, 2022, pp. 168-169) e poter studiare le caratteristiche formali del carattere corrispon-

dente e la presenza di angoli acuti, particolari non presenti nelle lettere dei pattern. Nel caso specifico, il pattern apparteneva alla versione del Norwich Aldine commercializzata dalla W.M. H. Page Wood Type Co.

### Taglio dei blocchi di legno

Le sezioni sono state tagliate con una sega circolare al fine di ottenere dei blocchi rettangolari delle dimensioni desiderate [fig. 04]. Durante tale processo sono stati eliminati nodi del legno, fessurazioni, crepe e altre irregolarità, come anche il durame, corrispondente alla parte centrale del tronco. In questa operazione è stato cruciale evitare sprechi di legno, trattandosi di materiale storico e non rinnovabile, poiché risultato di un processo produttivo a scala industriale non più esistente. Al fine di verificare la dimensione esatta dei blocchi sono stati usati degli appositi calibri: si tratta di strumenti di misurazione in metallo a dimensione fissa, ognuno specifico di una determinata misura in righe tipografiche, realizzati appositamente ad Hamilton. Ogni parte di legno scartata perché inferiore alle 18 righe è stata sottoposta a un'attenta selezione, al fine di essere eventualmente utilizzata per blocchi di dimensioni inferiori. Durante questa fase non è possibile calcolare in anticipo quanti pezzi tagliare: si è quindi proceduto con una quantità approssimativa. Occorre infine sottolineare che se una delle dimensioni dei blocchi è stabilita in base alla grandezza del carattere, l'altra dimensione dipende da quanto più legno senza imperfezioni si riesce a includere nel taglio.



04  
Taglio in blocchi  
con una sega  
circolare e  
rimozione degli  
eventuali difetti  
come crepe, nodi  
e fessurazioni

04

### Fresatura a pantografo

Il pantografo in dotazione ad Hamilton Wood Type and Printing Museum consiste in un dispositivo meccanico formato da quattro aste in metallo unite da cerniere, che formano un parallelogramma. Due delle aste si estendono verso l'operatore: sono le impugnature che consentono il movimento del macchinario. A una delle impugnature è agganciato un prolungamento metallico verticale verso il piano, la cui altezza può essere regolata, che serve da appoggio – il macchinario è infatti sospeso sul piano di lavoro. Un'asta, che si trova all'estremità opposta del parallelogramma rispetto all'operatore, si prolunga andando a costituire il braccio principale, agganciato al piano di lavoro nel punto fisso. Il pantografo presenta da un lato un dispositivo di tracciamento con punte intercambiabili [fig. 05], e dall'altro un mandrino con uno strumento di fresatura anch'esso con punte intercambiabili [fig. 06]. Il mandrino è alimentato da aria compressa e imprime alla fresa un movimento rotatorio che le permette di compiere fino a circa 50.000 rivoluzioni al minuto. Grazie a tale meccanismo, la punta della fresa gira rapidamente in senso antiorario, incidendo un blocco di legno precedentemente fissato al di sotto dell'area di fresatura. I movimenti della fresa, grazie al dispositivo pantografico, ripercorrono esattamente quelli del tracciatore, mosso dall'operatore seguendo i contorni del pattern assicurato nello spazio di lavoro sottostante. Il bloccaggio del pattern e del



05  
Mandrino con  
fresa in azione  
mentre asporta  
il truciolo dal  
blocco di legno

05

06



06  
Tracciatore  
e punta mentre  
descrivono  
l'interno  
di un pattern

blocco di legno da incidere è garantito da due piattaforme incorporate nel piano di lavoro, dotate di morsetti e dalla posizione regolabile. Il pantografo può essere regolato sui differenti rapporti cambiando la posizione del mandrino, del braccio principale e del tracciatore.

Prima di avviare la fresa a pantografo sono state effettuate delle operazioni di manutenzione del macchinario. È stata poi cambiata la proporzione del braccio principale del pantografo, facendolo scorrere rispetto al fermo che si trova in corrispondenza del punto fisso. Per muoverlo è stata utilizzata una barra di misurazione in legno, con sopra riportate le proporzioni: si tratta di un dispositivo rudimentale ma efficace, realizzato e utilizzato dagli operatori della Hamilton Manufacturing Company. È stata poi cambiata la posizione del mandrino secondo il rapporto prescelto, facendolo scorrere sull'asse in metallo che lo sostiene, su cui è direttamente indicata la proporzione – anche in questo caso riportata manualmente dai lavoratori. Successivamente è stato modificato il posizionamento delle due piattaforme. In seguito è stata cambiata la posizione del tracciatore (che funge da sostegno alla punta) in modo analogo a quanto avvenuto per lo spostamento del mandrino. È stato poi posizionato sulle piattaforme il pattern e un blocco di legno di prova da incidere, entrambi della corretta misura.

Per stabilire la profondità di incisione è stato necessario servirsi di un carattere già inciso. La nuova punta della fresa è stata quindi inserita nel mandrino e quest'ultimo

07



07  
 Settaggio  
 dell'altezza della  
 punta della fresa  
 usando un blocco  
 già scavato

è stato serrato [fig. 07]. È stata quindi inserita una punta per il tracciatore. La scelta delle punte (sia del *tracer* che del *router*) è stata eseguita per tentativi, perché pur essendoci una chiara relazione tra le loro dimensioni, questa conoscenza specifica è andata persa nel tempo.

Proseguendo con la fase di settaggio del macchinario, sono stati incisi dei blocchi di prova utilizzando la lettera "O" del carattere. Si è quindi proceduto con la misurazione dell'*heft* con un apposito calibro a compasso [fig. 08]. L'*heft* consiste nello spessore della lettera: tale valore deve corrispondere, in proporzione, tra pattern e carattere. Nella misurazione è stata presa in considerazione la sola superficie di stampa del carattere fresato, rilevando la distanza tra due punti e riportandola, secondo il rapporto scelto, sulla superficie del pattern. Per il rapporto  $\frac{1}{2}$ , ad esempio, la misura di uno specifico tratto della lettera doveva corrispondere esattamente al doppio di tale valore nel medesimo tratto del pattern.

Per ottenere la corretta proporzione è quindi necessario sostituire le punte del tracciatore e della fresa finché non si ottiene l'*heft* desiderato. Una volta raggiunta una misura dell'*heft* relativamente precisa, si è proceduto ad aggiustare la posizione del glifo rispetto al blocco su cui viene inciso. Per fare questo occorre movimentare il braccio: spingendolo oltre il punto fisso si ottiene una proporzione maggiore ( $\frac{1}{2}$ ) con l'effetto di ingrandire il glifo; tirandolo a sé si ottiene una proporzione minore ( $\frac{1}{3}$ ), rimpicciolendo il glifo.

08



08  
 Misurazione  
 della superficie  
 di stampa della  
 lettera "O"  
 mediante un  
 calibro a compasso,  
 per il corretto  
 l'impostazione  
 del corretto *heft*

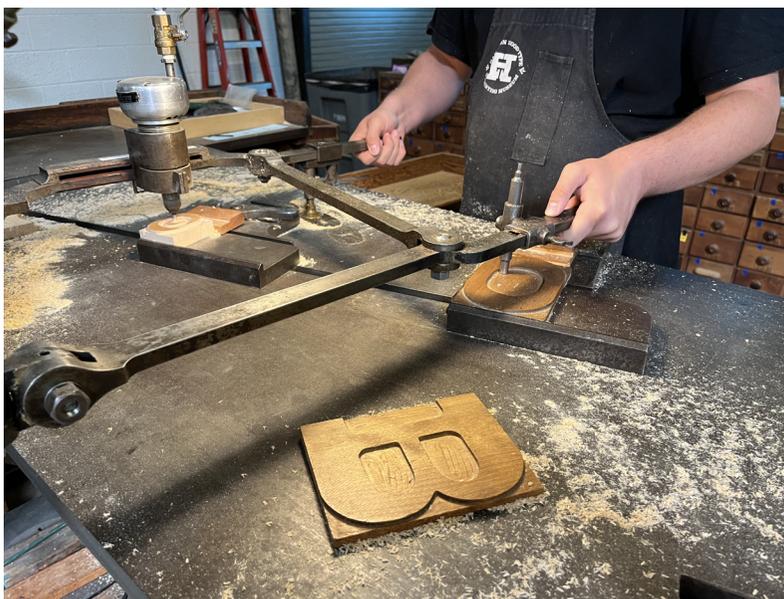
Ottenuto un risultato ottimale, è stato tagliato un carattere di prova per determinare il posizionamento corretto di *tracer*, *router* e piattaforma. Difatti, la punta della fresa deve essere appena a contatto con il blocco quando il tracciatore tocca il pattern nel punto corrispondente. Per ciò che concerne il *setting* per il *second routing* è stato sufficiente cambiare le punte, prima della fresa e poi del tracciatore. Per convenzione, si imposta un'altezza della fresa ridotta, che scava il blocco più superficialmente, in modo da rendere evidente la presenza di questo secondo passaggio.

Sono state quindi fresate le lettere del Norwich Aldine da 18 righe. Azionato il macchinario, è stato necessario partire con il tracciatore al di sotto della lettera, entrando in contatto con il pattern e continuando il movimento in senso antiorario [fig. 09]. Si è iniziato tracciando il contorno della lettera il minor numero di volte possibile seguendo i bordi esterni del blocco, per poi pulire lo spazio negativo procedendo per quadranti, eseguendo sempre movimenti antiorari. Le controforme, se sufficientemente spaziose da consentire un *first routing*, sono state tracciate per ultime. Per portare la fresa all'interno della lettera è stato sollevato il pantografo, con una maniglia che consente di regolare l'altezza del sostegno dell'intera struttura. Ogni lettera è stata realizzata in diversi esemplari, rimuovendo il blocco di legno fresato dalla piattaforma e sostituendolo con uno nuovo. Comparando i pattern e i caratteri fresati sono stati individuati alcuni glifi che

necessitavano un *second routing* con una punta più sottile (sia del *tracer* che del *router*). Altri glifi, al contrario, erano già pronti per la fase successiva. Dopo aver eseguito il cambio di entrambe le punte, analogamente a quanto fatto in precedenza, è stata quindi eseguita una seconda fresatura.

#### Taglio del legno in eccesso

Una volta completati i vari passaggi con la fresa è stato necessario rimuovere la parte in eccesso dai blocchi con i caratteri incisi: il legno residuo si trova a lato del glifo [fig. 10]. Per effettuare tale operazione è stata utilizzata una seconda sega tipografica di precisione, che possedeva la misurazione in punti. Per ogni tipologia di glifo si è proceduto per tentativi progressivi, cercando di lasciare il minor spazio possibile al lato di questo. Tale accorgimento risulta fondamentale per il corretto accostamento dei caratteri nella fase di composizione e stampa. Una volta perfezionato il settaggio si è proceduto al taglio di tutti gli esemplari dello stesso glifo, utilizzando il medesimo registro.



09

09  
Fresa a pantografo  
in azione

10



10  
Caratteri  
fresati prima  
dell'asportazione  
del legno in  
eccesso e della  
lavorazione  
manuale al tavolo  
di rifinitura

#### Finitura a mano

L'ultima fase della realizzazione dei caratteri è consistita in una serie di lavorazioni da effettuare al tavolo di rifinitura. Per prima cosa sono state perfezionate con una lima tutte le facce laterali del carattere. Con una lima di dimensioni minori sono poi stati rifiniti i bordi delle lettere e dei fregi, operando con estrema cautela al fine di ottenere delle linee continue.

Sono poi stati definiti a mano tutti gli angoli, dal momento che la fresa, per via della rotazione della punta, può generare soltanto forme tonde. Per tale operazione è stato possibile utilizzare due tecniche: l'incisione manuale con un coltello da intaglio; oppure l'uso di punzoni di acciaio di varie forme e dimensioni, da battere con forza sulla superficie di stampa mediante l'uso di un martello. Tale operazione non asporta il legno in eccesso ma lo appiattisce, senza necessità di rimuoverlo ulteriormente, lasciando sul carattere un chiaro segno del tipo di lavorazione eseguita. Oltre agli angoli acuti, sono stati tagliati anche i raccordi tra le aste e i tratti delle lettere, seguendo il disegno del carattere osservato nei campionari storici della

ditta produttrice. Entrambi i metodi sono stati largamente sperimentati. Dopo aver proceduto alla rimozione dei residui di legno, con un punzone di acciaio battuto con un martello sul lato sinistro dei caratteri è stato impresso il marchio del museo Hamilton.

### Conclusioni

In conclusione, la conoscenza specifica delle fasi di produzione dei caratteri mobili in legno secondo il metodo tradizionale può essere rilevante in prospettiva di future ricerche riguardanti sia l'uso dei caratteri in legno come fonte storica primaria, che la realizzazione di nuovi caratteri attraverso l'utilizzo di tecnologie digitali. Nel riportare fedelmente i vari passaggi dell'esperienza, si è cercato di diffondere una conoscenza di base utile sia ai ricercatori che alle realtà impegnate nel *revival* del letterpress. La ricostruzione dettagliata del processo storico può infatti essere utile a comprendere alcuni passaggi tecnici poco chiari presenti nell'ampia letteratura riguardante la produzione di caratteri nel Diciannovesimo e Ventesimo secolo (Kelly, 2022, pp. 50-54). Inoltre, il processo sperimentato è, almeno in parte, potenzialmente replicabile, per quanto esistano delle limitazioni nelle differenze relative agli strumenti specifici e ai materiali a disposizione. In generale, è opportuno sottolineare l'importanza di operazioni di *field research* nel campo della storia della tipografia, poiché una piena comprensione di alcuni passaggi inerenti le tecnologie produttive e di stampa può essere difficoltosa se non sperimentata in maniera diretta. Infine, la documentazione delle fasi di produzione dei caratteri mobili in legno risulta fondamentale al fine di preservare una conoscenza tecnica che è parte imprescindibile del patrimonio culturale immateriale legato alla stampa tipografica.

### REFERENCES

- De Vinne Theodore Low, *The Practice of Typography; A treatise on the processes of typemaking, the point system, the names, sizes, styles and prices of Plain Printing Types*, New York NY, The De Vinne Press, **1899**, pp. 403.
- Kelly Rob Roy, *American Wood Type 1828-1900: notes on the evolution of decorated and large types and comments on related trades of the period*, New York NY, Van Nostrand Reinhold Co., **1969**, pp. 350.
- Moran Bill, Style Robert, Ichiyama Dennis, Zauft Richard, *Hamilton a History in Headlines*, Saint Paul MN, Blinc Publishing, **2004**, pp. 65.
- Amado Pedro, Silva Ana Catarina, Quelhas Vítor (a cura di), *Post-Digital Letterpress Printing. Research, Education and Practice*, Londra, Routledge, **2021**, pp. 152.
- Bonini Lessing Emanuela Fanny, Bulegato Fiorella, D'Uonno Maria, Marotta Nello Alfonso, Rita Federico, (a cura di), *Editoria e innovazione tra analogico e digitale*, Venezia, Università luav di Venezia, **2021**, pp. 94.
- Dias Rúben, Meira Sofia, (a cura di), *Hands on Type. Learning from Letterpress Heritage*, Matosinhos, Esad-idea, **2022**, pp. 220.
- Scotucci Elettra, Vendetti Andrea, "The Importance of Printed Ephemera in New Type Making. Between Historical Research and Reuse of Tangible Heritage", *PAD* n. 23, **2022**, pp. 133-161.
- Shaoqiang Wang, *Get Impressed. The Revival of Letterpress and Handmade Type*, Barcellona, Hoaki, **2022**, pp. 240.
- Shields David, *The Rob Roy Kelly American Wood Type Collection. A History and Catalog*, Austin TX, University of Texas Press, **2022**, pp. 408.

# Strumenti e segni grafici per un training di inclusione linguistica

Il caso Abjad. Codice per la lingua semitica

**Rosanna Veneziano** [rosanna.veneziano@unicampania.it](mailto:rosanna.veneziano@unicampania.it)

**Michela Carlomagno** [michela.carlomagno@unicampania.it](mailto:michela.carlomagno@unicampania.it)

**Ibtissam Jayed** [ibtissam.jayed@studenti.unicampania.it](mailto:ibtissam.jayed@studenti.unicampania.it)

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli", Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale

Il contributo [1] indaga il linguaggio visivo e tipografico attraverso metodologie collaborative e sperimentazioni progettuali di strumenti di facilitazione dell'apprendimento.

A partire da riflessioni sul progressivo impoverimento e perdita di identità delle popolazioni immigrate si delinea, attraverso la selezione di casi studio, l'orientamento del progetto portatore di inclusività e dialogo interculturale. Il lavoro riporta il caso AbꜜAd (abjad), uno strumento didattico per diffondere la conoscenza dei segni, dei fonemi e della struttura di parole della lingua semitica. Il progetto, realizzato in collaborazione con associazioni del terzo settore, ha l'obiettivo di favorire la consapevolezza di un'identità multipla negli immigrati arabi di II e III generazione, veicolando la comprensione della cultura del paese di origine.

*Training linguistici, Alfabeto semitico, Carattere tipografico, Inclusione sociale, Identità culturale*

The paper investigates visual and typographic languages through collaborative methodologies and design projects of learning facilitation tools. Starting from reflections on the increasing impoverishment and loss of identity of immigrant populations and through the selection of case studies, the project focus on inclusiveness and intercultural dialogue is outlined. The essay describes the case AbꜜAd (abjad), a teaching tool for disseminating knowledge of signs, phonemes and word structure of the Semitic language. The project, carried out in collaboration with a third-sector association, aims to enhance awareness of multiple identities of second- and third-generation Arab immigrants by conveying the culture of their country of origin.

*Language training, Semitic alphabet, Typeface, Social inclusion, Cultural identity*

R. Veneziano Orcid id 0000-0001-6973-6559  
M. Carlomagno Orcid id 0000-0001-9905-4372  
I. Jayed Orcid id 0009-0008-9256-4175

ISSN 2531-9477 [online]

## Scritture, segni e codici: dai pittogrammi allo standard Unicode

La scrittura, sia figurativa che alfabetica è intesa come registrazione del pensiero e del linguaggio e da sempre costituisce il veicolo principale per la trasmissione della cultura e dell'identità di una comunità o di un luogo. Sin dalle prime testimonianze di rappresentazioni grafiche elementari come i pittogrammi, fino all'attuale utilizzo delle diverse forme linguistiche e di scrittura ideografica e fonografica (verbale, sillabica e alfabetica), ad ogni segno e simbolo grafico corrisponde un sistema convenzionale di significati o suoni. Segni elementari come i pittogrammi identificano la storia delle molteplici lingue scritte di diverse aree geografiche e popolazioni. «L'esigenza di comunicare, non più solo attraverso suoni orali o gesti più o meno espressivi, ma anche mediante segni grafici impressi in vario modo su superfici e materiali diversi, si può far risalire al momento in cui gli uomini si aggregano in primitive forme sociali» (Gregorietti, Vassale, 2007, p. 7).

Le scritture figurative comprendono tutte le scritture che non hanno subito trasformazioni sostanziali nel corso dei secoli, mantenendo i propri segni allo stadio di pittogrammi. Un esempio è la scrittura cinese, che conserva il sistema pittografico o ideografico originale, oggi definito logografico – cioè ad un segno corrisponde una parola, un segno fonetico, ma non necessariamente la sua pronuncia. Mentre le scritture alfabetiche comprendono quelle che hanno subito una semplificazione a partire dai pittogrammi. L'evoluzione del segno occidentale in forme distinguibili, concretizzata nell'attuale alfabeto della scrittura latina, ha reso possibile l'accesso alla lettura e comprensione dei testi ad un gruppo ampio di comunità provenienti da diversi background culturali e linguistici (Frutiger, 1998).

L'assenza di fluidità e di separazione tra le lettere delle scritture orientali ne ha invece limitato la diffusione e l'inserimento nei moderni metodi di composizione. Oggi sono cinque i sistemi di scrittura più diffusi al mondo: l'alfabeto latino, adoperato da 5,5 miliardi di persone, circa il 70% della popolazione globale; i caratteri cinesi, da 1.34 miliardi; la scrittura araba, da quasi 700 milioni; il sistema di scrittura alfa-sillabario devanagari dell'India da circa 608 milioni e infine l'alfabeto bengalese 300 milioni di persone. Tra i sistemi più noti sono presenti anche il greco, il cirillico, l'ebraico, i vari sistemi di scrittura giapponese, i geroglifici, la scrittura cuneiforme e il braille (Buchanan, 2023).

Nel visual design, i codici sono rappresentati dall'uso di segni (i caratteri) che consolidano il rapporto tra il linguaggio, la scrittura e le convenzioni culturali, verbali e

OLDEST



20 c - 11 c



01

non-verbali, che in qualità di “archetipi” assumono un significato comune. «I codici sono quelle convenzioni che ci permettono di comunicare limitando i fraintendimenti» (Falcinelli, 2014, p. 145).

Secondo le stime riportate in una ricerca condotta da un gruppo transnazionale nel 2022, i sistemi di scrittura identificati sono 294, di cui, 131 non sono ancora stati codificati secondo lo standard Unicode [2] e ne consegue quindi la limitazione di utilizzo su dispositivi digitali. Ri-entrano in questa catalogazione sia gli alfabeti di lingue estinte che script ormai in disuso, ma anche le scritture ancora oggi utilizzate che però non hanno una loro versione digitale, come ad esempio il Bété dell’Africa occidentale, il Gurung nepalese, o il Moon, un’alternativa al Braille. Un interessante progetto in questo contesto è il programma di ricerca Missing Scripts Project, dall’Atelier National de Recherche Typographique di Nancy (Francia) dall’Institut Designlabor Gutenberg dell’Università di Scienze Applicate di Magonza (Germania), e dalla Script Encoding Initiative del Dipartimento di Linguistica dell’Università di Berkeley (Stati Uniti), che dal 2019 identifica i sistemi di scrittura non ancora codificati nello standard Unicode, raccogliendoli in una piattaforma web The World’s writings systems, in cui viene identificato un glifo per ogni sistema di scrittura, associato ad approfondimenti di archivio (origine, localizzazione e diffusione) [fig. 01]. Attraverso la piattaforma è possibile esplorare i vari sistemi secondo parametri temporali, geografici ed identificativi dello standard Unicode e dello status (Living Script o Historical Script).

01

Piattaforma web per la raccolta dei sistemi di scrittura, The World’s Writings Systems, 2019-2022. Foto worldswriting-systems.org/

Strumenti e caratteri tipografici per l’inclusione delle identità culturali

In un momento storico in cui le informazioni vengono trasferite attraverso le piattaforme digitali, l’accessibilità ai segni e la riconoscibilità sono elementi in grado di veicolare contenuti e identità culturali. L’assenza di caratteri tipografici identificati in sistemi di scrittura standardizzati, rende inaccessibile la comunicazione di alcune comunità e culture alla collettività, generando un problema di identità (Bauman, 2003).

La lingua del paese di origine rappresenta infatti un marcatore di confine tra i diversi gruppi etnici e la diffusione e la leggibilità di alfabeti e segni convenzionali incide sulla permanenza identitaria di una cultura, garantendone anche il suo progresso. Negli ultimi anni sono numerose le sperimentazioni di ricercatori e designer della comunicazione visiva sviluppate con l’obiettivo di generare inclusione sociale di comunità marginali o di recuperare identità e culture dimenticate.

A partire dalla reinterpretazione di lingue e scritture in disuso come la scrittura delle comunità indigene canadesi, lo studio di progettazione tipografica Typotheque ha realizzato nuovi caratteri sillabici unificati Typotheque North American Syllabics [fig. 02]. L’attività di ricerca e progettazione che ha avuto come esito l’inclusione del sistema tipografico negli standard Unicode, ha attuato strategie di recupero, rivitalizzazione e conservazione delle lingue minoritarie.

La definizione di caratteri tipografici inclusivi non-latini come quelli progettati da Fiona Ross dell’University of

02

Carattere tipografico per le scritture indigene canadesi, North American Syllabics, Typotheque, 2022. typotheque.com/blog/north\_american\_syllabics\_fonts



02

Reading (UK), sono il risultato di un approccio metodologico volto allo studio delle convenzioni culturali, delle variazioni linguistiche regionali e delle evoluzioni associate a una lingua di una comunità diversa da quella di origine. I fattori analizzati per la definizione di scritture di lingue come l'arabo, l'hindi, la devanagari, il malayalam, il sinhala e il thailandese, si identificando in elementi variabili come la modulazione del tratto e il posizionamento dei segni vocalici.

Un altro esempio di sensibilizzazione verso l'inclusione di comunità indigene e di valorizzazione di culture marginali è il progetto *Whakarare*, un sistema tipografico associato ad un gioco *Māori Alphabet blocks* per la convivenza delle comunità multiculturali della Nuova Zelanda.

Già nella metà dell'Ottocento l'introduzione, ad opera del linguista Samuel Lee dell'Università di Cambridge in collaborazione con il capo tribù Hongi Hika, di un primo carattere tipografico per la scrittura Māori con lettere romane fu considerato un primo atto di resistenza culturale postcoloniale.

A partire dalla considerazione che la cultura Māori si basa su una tradizione orale e quindi non ha un sistema di scrittura nativo su cui fondare la sua tipografia e dalla natura biculturale del paese, il designer Johnson Witehira ha realizzato un progetto in grado di rappresentare la comunità Māori combinando la teoria del design occidentale con l'estetica della cultura Māori.



03

03  
Gioco per l'apprendimento dell'alfabeto e dei simboli Māori, *The Māori Alphabet blocks*, Johnson Witehira, 2013. Foto: johnsonwitehira.studio/whakarare



04

Il progetto del carattere tipografico *Whakarare* è stato definito seguendo i principi del design e dei sistemi visivi presenti nell'arte tradizionale Māori per generare glifi, senza l'utilizzo di segni stereotipati.

Un'altra azione del progettista per il recupero della propria identità culturale si è concretizzata nel progetto *Māori Alphabet blocks*. Il gioco si compone di 24 blocchi di lettere che presentano l'alfabeto maori, numeri, simboli matematici, *poupou* (pannelli di legno) e *tukutuku* (motivi decorativi). Le figure possono essere impilate l'una sull'altra e, se disposte in sequenza, ricordano la disposizione dei pannelli intagliati e decorati nelle *whare* (case tradizionali Māori) [fig. 03].

Progettati come ausili visivi per l'apprendimento, i blocchi aiutano i bambini a conoscere il *whakaïro* (intaglio) e rispettare l'identità e i principi Māori. Le divinità presenti sui blocchi – Tāne-mahuta, Rongomatāne, Tanga-roa, Haumia-tiketike, Tūmatauenga e Tāwhiri-mātea –, sono utilizzate per raccontare la genesi Māori della separazione delle entità mitologiche Ranginui e Papatūnuku. Mentre gli stili si riferiscono agli intagli tradizionali e rappresentano le *Atua* (divinità): Te Tai Hau-ā-uru, Hauraki, Tāmaki-makaurau, Te Arawa, Whānau-a-Apanui e Tūranga.

Oltre alla tipografia spesso si utilizzano strumenti fisici e digitali che veicolano codici e segni per sperimentare di metodi per l'apprendimento di una nuova lingua attraverso strumenti.

*Let's Play* della designer egiziana Ghada Wali è un sistema educativo per il trasferimento di informazioni relative

04  
Strumento didattico per l'apprendimento della lingua cinese *Chineseasy*, ShaoLan Hsueh e Norma Bar, 2013. Foto: chineseasy.com/



05

alla scrittura della lingua semitica. Attraverso il carattere tipografico, costruito a partire dagli elementi del gioco lego, la costruzione di ogni lettera viene fotografata ed archiviata in un dizionario visuale. Ad ogni lettera corrisponde un suono, una forma e la possibile collocazione in una parola, oltre alla traduzione equivalente in alfabeto latino. Le 29 lettere semplificate, identificate da un pantone e da 400 parole associabili, sono contenute in un libro e in un'applicazione utilizzati come sistema di apprendimento dedicato principalmente agli operatori del terzo settore per il superamento delle barriere linguistiche.

Le lettere diventano elemento visivo e narrativo nel progetto *Chineasy*, realizzato da ShaoLan Hsueh e Norma Bar, che consiste in una metodologia "a blocchi" illustrata per imparare il cinese mandarino. Attraverso l'utilizzo di ideogrammi associati a illustrazioni che evocano immagini familiari si alimenta la memoria visiva e la connessione visivo-deduttiva tra il segno e il significato. Il metodo proposto per memorizzare i caratteri è di tipo multimediale e si implementa di video, podcast, app, flashcard, booklet, che guidano all'apprendimento e alla costruzione di parole e frasi a più livelli di complessità [fig. 04].

Dallo studio di codici e strumenti di facilitazione della comunicazione il gioco *Galapagos Game* del designer Felix Salut, trae ispirazione dalla storia dei caratteri tipografici modulari, come lo stencil Architype Albers di Joseph Albers. È composto da 54 tessere con serigrafate sulla superficie nove diverse forme geometriche, derivate da

05  
Gioco per la facilitazione della comunicazione attraverso l'utilizzo di caratteri tipografici modulari, Galapagos Game, Felix Salut, 2017. Foto: felixsalut.com/Items/Galapagos-Game

elementi della scrittura a mano. Il gioco si basa sull'auto apprendimento ed è un sistema aperto, in quanto le forme possono essere utilizzate per creare non solo caratteri tipografici (lettere e parole) ma anche figure, composizioni e percorsi [fig. 05].

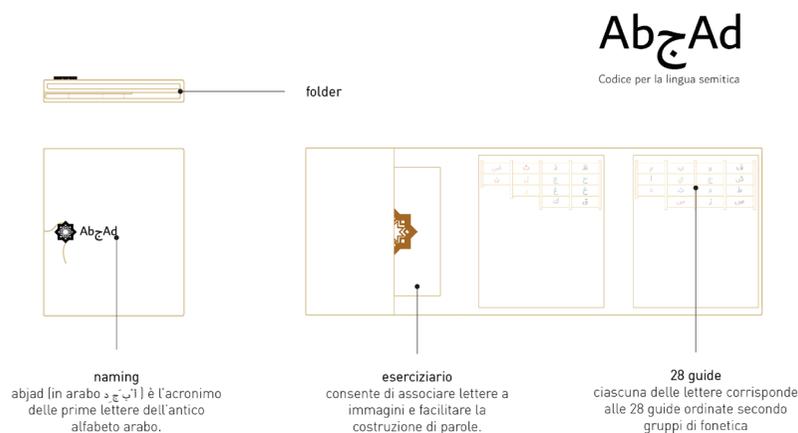
### AbġAd (abjad) – Codice per la lingua semitica

Il linguaggio è un fattore intrinseco, in quanto tramite per l'identificazione e il riconoscimento di una determinata cultura. L'idioma rappresenta infatti le origini e la storia del popolo e svolge un ruolo importante nella formazione identitaria (Vygotskij, 1934). La cultura del paese di origine deve essere concepita come potenziale di arricchimento del sapere interculturale da poter trasferire alla nuova comunità di appartenenza, abbattendo ogni tipo di barriera.

A partire da questa considerazione il progetto AbġAd (abjad) propone un metodo che consente di apprendere i codici linguistici della scrittura semitica attraverso un sistema semplificato composto da un abbecedario, un eserciziario in formato A5 e 28 guide materiche [fig. 06].

Il progetto nasce dalla volontà di favorire il trasferimento della lingua araba agli immigrati di II e III generazione, facilitando in questo modo la conoscenza della cultura del paese di origine e la valorizzazione di un'identità multipla. L'integrazione è considerata come un processo bilaterale che tende alla valorizzazione del patrimonio culturale individuale, superando il concetto di integrazione inteso come un processo di adattamento degli immigrati nella società ospitante, annullando ogni tipo di legame con la cultura di origine.

06  
Componenti del sistema per l'apprendimento della lingua araba, AbġAd (abjad). Foto: a cura degli autori



06

# alfabeto arabo / الأبدية العربية

ZA ز	WAW و	HAA ه	DAL د	GIM ج	BA ب	ALIF ا
NUN ن	MIM م	LAM ل	KAF ك	YA ي	TAA ط	HA ح
SCIN ش	RA ر	QAF ق	SAD ص	FA ف	GHAYN غ	SIN س
AIN ع	THAA ظ	DHAD ض	DHAL ذ	KHAA خ	THA ث	TA ت

segni visivi per indicare la collocazione delle lettere all'interno della parola

pronuncia in lettere latine



lettera araba

segno, presente anche nell'eserciziario, per indicare la direzione di scrittura

07

Il progetto è stato sviluppato in collaborazione con la cooperativa sociale Dedalus (Napoli) che si occupa di flussi migratori e di sostegno dei diritti e doveri delle persone migranti nei loro percorsi di emancipazione e cittadinanza attraverso azioni di inclusione sociale e di sviluppo territoriale. Il lavoro realizzato per la tesi di laurea triennale della studentessa Ibtissam Jayed in Design e Comunicazione del Dipartimento di Architettura e Disegno Industriale – Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”, si compone di tre fasi principali: la prima

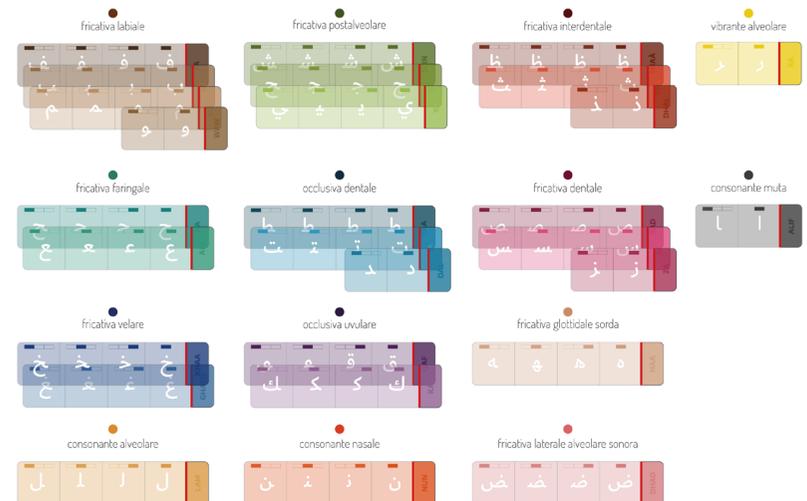
07  
Alfabeto arabo composto da 28 lettere consonanti, Abjad (abjad). Foto: a cura degli autori

di rilevamento delle esigenze, la seconda di sviluppo del progetto e la terza di test del prototipo.

La prima fase del lavoro ha previsto un'attività di rilevamento delle esigenze degli immigrati di II e III generazione, attraverso l'ascolto e la conduzione di focus group svolti presso la cooperativa con un campione di persone simili al target di riferimento. L'attività si è svolta con l'utilizzo di strumenti didattici e l'applicazione di dinamiche di gioco, attraverso cui è stato possibile osservare le modalità di interazione verbale tra i partecipanti e di utilizzo di segni e colori riconducibili alla scrittura. I risultati di questa fase sono stati rilevati attraverso le note emerse dal focus group che hanno permesso di definire i parametri meta progettuali. La fase successiva di sviluppo del progetto ha previsto la realizzazione dei componenti del sistema Abjad e la prototipazione del kit, che è stato sottoposto a validazione con un gruppo di partecipanti volontari. L'attività di testing e di monitoraggio dell'apprendimento è stata svolta utilizzando metodi di osservazione del campione e di rilevamento di feedback attraverso un questionario per la raccolta di dati. Dalle fasi di ascolto e di analisi dei risultati è stato possibile apportare le modifiche tecniche necessarie alla semplificazione degli elementi del sistema e definire un supporto comunicativo delle guide materiche in fase d'uso.

La lingua araba appartiene alle lingue semitiche come l'aramaico, l'ebraico e l'amarico e viene definita anche come lingua del “Daad”, perché è la prima lingua al mon-

08  
Le 28 guide materiche per l'apprendimento delle lettere dell'alfabeto arabo, Abjad (abjad). Foto: a cura degli autori



08

do che contiene nel suo abbecedario la lettera “ض” sia come forma scritta che come fonetica. L'alfabeto arabo di compone di 28 lettere consonanti, di cui tre che fungono da vocali (a, i, u). La scrittura di ogni lettera differisce in base alla posizione occupata, singola, iniziale, mediana e finale tranne per sei lettere (ا, د, ذ, ر, ز, و (alif, dal, dhal, ra, za, waw), sono inoltre assenti distinzioni tra minuscolo-maiuscolo, stampatello-corsivo [fig. 07].

Il naming AbجAd (in arabo – ا ب ج د ه –) è l'acronimo delle prime lettere dell'antico alfabeto arabo: “alif”, “ba”, gim” e “dal”, una tipologia di alfabeto che segue un ordine in base al fonema e si riferisce alla “numerazione abjad”, ossia un sistema di numerazione decimale, secondo il quale ad ognuna delle 28 lettere dell'alfabeto arabo viene assegnato un valore numerico in base al loro ordine.

AbجAd (abjad) consiste in uno strumento didattico composto da 28 guide materiche che corrispondono alle 28 lettere consonantiche, che si differenziano per collocazione all'interno della parola e per colore secondo i gruppi fonetici, il segno rosso posto all'estremità indica la direzione di scrittura riportato anche nell'eserciziario [fig. 08]. L'eserciziario è composto dal vocabolario e da tre diversi livelli di difficoltà – il primo per l'apprendimento e la scrittura delle lettere, il secondo per l'apprendimento delle parole e il terzo per l'apprendimento della frase a cui sono associati elementi grafici, che aiutano alla comprensione dei fonemi e dell'associazione con le lettere [fig. 09] [fig. 10].

Ogni elemento grafico fa riferimento alla cultura araba, il pittogramma utilizzato all'interno dell'eserciziario rappresenta il simbolo Rub al-Hizb, una stella ad otto punte, creata dalla sovrapposizione di due quadrati ruotati di 45 gradi fra loro che veniva utilizzata a Tartesso, antica civiltà andalusa. In ambito letterario e calligrafico la stella ad otto punte viene usata per indicare la fine di un capitolo, nel progetto è stata utilizzata all'interno dell'eserciziario per indicare il passaggio da un livello di apprendimento ad un altro.

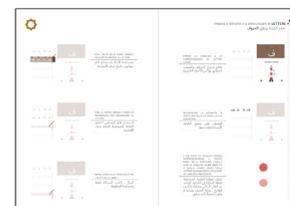
### Conclusioni

L'esperienza progettuale realizzata in collaborazione di enti del terzo settore e con il coinvolgimento della comunità di riferimento ha dimostrato che l'uso di strumenti didattici, progettati con finalità specifiche di superamento dei gap linguistici e di trasferimento dei caratteri identitari di una cultura, deve essere associato ad azioni diffuse e continuative di animazione del territorio. La realizzazione di attività laboratoriali, di esperienze di incontro e di ascolto delle comunità, facilitano l'interesse verso

### LIVELLO 1



apprendimento delle lettere

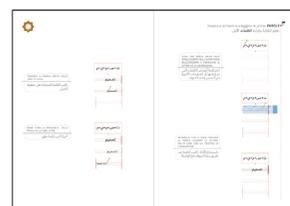


istruzioni

### LIVELLO 2



apprendimento delle parole



istruzioni

### LIVELLO 3



apprendimento delle frasi



istruzioni

### VOCABOLARIO



apprendimento dei vocaboli



vocaboli

09  
Eserciziario  
suddiviso  
secondo i livelli  
di difficoltà per  
l'apprendimento  
di vocaboli, lettere,  
parole e frasi,  
AbجAd (abjad).  
Foto: a cura  
degli autori



10

l'apprendimento della lingua di origine o di una lingua straniera supportati dall'utilizzo di strumenti di gioco e codici interpretativi dei caratteri identitari delle culture. Dalla selezione dai casi descritti nel background di riferimento la tipografia diventa strumento narrativo per la valorizzazione delle identità culturali delle comunità. I segni sono intesi come elementi che consentono di apprendere con facilità i codici linguistici, favorendo una conoscenza diretta dei caratteri identitari delle culture e al tempo stesso trasferire la lingua di un popolo come «un deposito di cultura e uno strumento con cui la cultura viene creata» (Hall, 2012).

10  
Eserciziario  
suddiviso  
secondo i livelli  
di difficoltà per  
l'apprendimento  
di vocaboli, lettere,  
parole e frasi,  
AbꞤAd (abjad).  
Foto: a cura  
degli autori

## NOTE

[1] L'articolo è scritto dagli autori condividendo lo scenario, l'approccio teorico, l'articolazione dei contenuti e la stesura dell'abstract. La redazione del paragrafo intitolato "Scritture, segni e codici: dai pittogrammi allo standard Unicode" è attribuibile a Rosanna Veneziano; i paragrafi "Strumenti e caratteri tipografici per l'inclusione delle identità culturali" e "Conclusioni" sono da attribuire a Michela Carlomagno; "AbꞤAd (abjad) – Codice per la lingua semitica" è attribuibile a Michela Carlomagno e Ibtissam Jayed.

[2] Unicode è un sistema di codifica della scrittura, che permette di utilizzare lettere, numeri, simboli e emoji su computer, smartphone e piattaforme informatiche. Costituisce l'implementazione ufficiale dello standard internazionale ISO/IEC 10646. Per approfondimenti <https://home.unicode.org/about-unicode/>

## REFERENCES

- Vygotskij Lev, *Pensiero e linguaggio*, Roma, Laterza, **1934**, pp. 450.
- Frutiger Adrian, *Segni & simboli. Disegno, progetto e significato*, Roma, Stampa Alternativa & Graffiti, **1998**, pp. 320.
- Bauman Zygmunt, *Intervista sull'identità*, Roma-Bari, Laterza, **2003**, pp. 144.
- Gregoriotti Salvatore, Vassale Emiliana, *La forma della scrittura: tipologia e storia degli alfabeti dai sumeri ai giorni nostri*, Milano, Sylvestre Bonnard, **2007**, pp. 372.
- Guida Francesco, Iliprandi Giancarlo, *Type Design: Esperienze Prgettuali Tra Teoria E Prassi*, Milano, Franco Angeli, **2011**, pp. 176.
- Rjeily Rana Abou, *Cultural Connectives*, Mark Batty Publisher, West New York, **2011**, pp.112.
- Falcinelli Riccardo, *Critica portatile al visual design. Da Gutenberg ai social network*, Torino, Einaudi, **2014**, pp. 328.
- Raffo Nicoletta, *Tipografia, culture e immaginari. Il ruolo della forma delle lettere nella percezione di identità e contesti*. N7 lm@go. A Journal of the Social Imaginary, Milano, Edizioni Mimesis, **2016**. <https://doi.org/10.7413/22818138060> [16 marzo 2023]
- Riechers Angela, "How to Design Typefaces in a Language You Can't Speak", in *AIGA Eye on Design*, **2016**. <https://eyeon-design.aiga.org/how-to-design-typefaces-in-a-language-you-cant-speak/> [16 marzo 2023]
- Anderson Margaret, "How the First Typeface Designed for the Māori Community is Changing the Way New Zealand Understands its Own Cultural Identity", in *AIGA Eye on Design*, **2017**. <https://eyeon-design.aiga.org/the-first-typeface-designed-specifically-for-the-maori-community-is-changing-how-new-zealand-views-its-own-cultural-identity/> [17 marzo 2023]
- Mernagh Luke, *Language, Culture, Identity and Difference Within an Educational Context*, **2018**. 10.13140/RG.2.2.32612.01920 [16 marzo 2023]
- Buchanan Calvin, *Gli Script Di Scrittura Più Famosi Al Mondo*, **2023**. <https://it.ripleybelieves.com/world-s-most-popular-writing-scripts-4598> [16 marzo 2023]

# Che genere di font?

Un esercizio didattico  
oltre il binarismo in campo tipografico

**Alessandro Castellano** [alessandro.castellano@unige.it](mailto:alessandro.castellano@unige.it)

**Valeria Piras** [valeria.piras@edu.unige.it](mailto:valeria.piras@edu.unige.it)

**Daniela Noel** [talesofdaniela@gmail.com](mailto:talesofdaniela@gmail.com)

Università di Genova, Dipartimento Architettura e Design

Il testo vuole raccontare una sperimentazione svolta presso il Laboratorio di Grafica nel Corso di Design dell'Università di Genova. Partendo da uno studio della letteratura che affronta la relazione tra design tipografico e il binarismo di genere, è stato strutturato un workshop sperimentale con il fine di utilizzare il mezzo tipografico per discutere, e riflettere sul tema degli stereotipi di genere, per arrivare poi a decostruire la relazione tra font e binarismo di genere e, attraverso il progetto, fare costruire alla classe una visione fluida di possibili caratteri tipografici di fantasia.

*Studi di genere, Design tipografico, Pedagogia del design, Stereotipi di genere, Non-binary font*

The text aims to recount an experiment carried out at the Graphic Design Laboratory in the Design Course at the University of Genoa. Starting from a study of literature that addresses the relationship between type design and gender binarism, an experimental workshop was structured with the aim of using the typographic medium to discuss, and reflect on, the issue of gender stereotypes, and then to deconstruct the relationship between fonts and gender binarism and, through the project, have the class construct a fluid vision of possible fantastic typefaces.

*Gender studies, Type design, Design pedagogy, Gender stereotypes, Non-binary font*

## Introduzione

In letteratura, quando si parla di *ontological design*, ci si riferisce a quella produzione scientifica relativa alla disciplina che sostiene che tutto ciò che viene progettato, ri-progetta indirettamente anche coloro che interagiranno con il progetto e l'ambiente in cui esso viene inserito. Storicamente il design, infatti, si è fatto complice di strutture oppressive, perpetuando potere e dinamiche di privilegio sia negli artefatti prodotti, sia nei modelli pedagogici tramandati nelle scuole moderne del design (Mareis, Paim, 2021).

Concentrandosi in particolare sulla produzione tipografica, è interessante osservare come questa si sia relazionata, ieri e oggi, con dinamiche di potere.

Ellen Lupton (2021) nel suo recente testo *Extra Bold* fa un breve excursus sulle diverse forme di binarismo alle quali la sfera tipografica si è storicamente rifatta. La sua analisi vuole sottolineare quanto, sotto a determinate scelte ormai normate, si possano riconoscere storicamente dinamiche di potere oppressive. Interessante è lo sguardo critico e, soprattutto, intersezionale [1] che Lupton volge alla progettazione tipografica.

Nella sperimentazione che si racconterà, ci si è voluti soffermare in particolare sulla relazione tra tipografia e binarismo di genere.

Per binarismo di genere si intende una classificazione dell'identità di genere in maschile e femminile, due figure canoniche riconosciute come uniche e nettamente distinte, escludendo le altre possibili identità di genere che caratterizzano invece la complessa e sfaccettata realtà.

Nel type design, il rifarsi a questo rigido e stereotipato dualismo getta le sue basi a livello storico.

Nel 1892 Theodore Low De Vinne propose la sua idea di *masculine printing*: «I call printing 'masculine' that is noticeable for its readability, for its strength and absence of useless ornament. I call "feminine" all printing that is noticeable for its delicacy, and for the weakness that always accompanies delicacy, as well as for its profusion of ornamentation» (De Vinne, 1892).

Vent'anni dopo Adolf Loos parla di *Ornament and crime* (Loos, 1908), descrivendo come sbagliato e immorale l'utilizzo di decorazioni. Un binarismo, quello serif/sans serif, che viene consolidato nel XX secolo con Jan Tschichold che, guardando al funzionalismo con una posizione ideologica anti-capitalista, rivendicava il sans serif e i caratteri con uno spessore di linea uniforme, come le scelte migliori possibili (Lupton, 2021, p. 72). Si consolida quindi tale idea: i caratteri tipografici dotati di ornamento sono quelli associati alla figura femminile e, parallela-

mente, ritenuti sbagliati, frivoli, deboli, futili, da usare con parsimonia (Davies, 2002 pp. 23-24).

Marie Boulanger, type designer, in una talk tenuta durante TypeCon2019 racconta quanto la pratica tipografica sia influenzata dalla nostra percezione stereotipata delle identità di genere e di quanto siamo abituati, infatti, ad associare gli stili tipografici a forme del corpo e a caratteristiche definite femminili o maschili, arrivando a definire, appunto, una “anatomia della tipografia”.

Il consolidamento di questa relazione è inoltre storicamente causato dalla difficile visibilità e risonanza data alle persone che hanno praticato tipografia non appartenenti al genere predominante, ossia quello di uomo cisgender. (Popova, 2020)

Diventa chiaro che se la relazione tra type design e binarismo di genere va a consolidare una determinata condizione oppressiva e stereotipata a livello sociale, diventa responsabilità del design (ri)prendere in mano tale complessità e modificarla, smantellarla (Amsten et al., 2022). Nell'ambiente professionale la tematica sta vedendo una forte risposta. Stanno nascendo infatti interessanti progetti, basti pensare al provocatorio glifo gender-neutral di Sarah Gephart, o al font gender-fluid Bumpy di Beatrice Caciotti, o ancora al progetto francese *bye bye binary* di archiviazione e condivisione open di font che guardano oltre il binarismo.

Più difficile è invece riscontrare un'analoga azione in quelli che sono i contesti educativi del design, che dovrebbero formare le persone che un domani faranno uso di caratteri tipografici.

Tony Fry (2017) sostiene che una buona pratica formativa del design dovrebbe essere quella che guarda oltre l'insegnamento di capacità tecniche per risolvere problemi o accontentare possibili futuri clienti, ma che metta al centro un apprendimento continuo sul significato ontologico del progettare: cos'è il design, perché e cosa fa. Parallelamente a ciò è necessaria una continua riflessione sul contesto esterno, concepito come una complessità che va oltre le nostre possibilità di comprensione. Per questo, secondo Fry, è necessario lavorare per cercare di comprendere tale complessità, dato che, in quanto designer, andremo a influenzarla poi con i nostri artefatti. Solo attraverso questo duplice processo nel contesto educativo si ha la possibilità di dare vita agli strumenti critici necessari ai designer di domani per capire il mondo esterno, ma anche per riflettere sull'implicazione della disciplina in quei problemi che costituiscono la condizione di insostenibilità contemporanea (Fry, 2017, p. 99).

Partendo da questi presupposti è emersa la necessità e vo-

lontà di sperimentare in classe possibili pratiche che andassero a decostruire la relazione qui presa in analisi, cercando di svolgere un lavoro *outside in* (Mazé, Redström, 2009, pp. 31-32), ossia di riflessione critica sulle pratiche di progettazione.

Si è quindi progettata una sperimentazione pedagogica con il fine di mettere sotto luce insieme ai componenti della classe il problematico rapporto tra progettazione tipografica e binarismo di genere, usando il design come mezzo per mettere in discussione biases, costrutti sociali e convinzioni stereotipate. L'esperimento è stato condotto nel Laboratorio di Grafica per il Prodotto del corso triennale in Design presso l'Università di Genova.

### Metodo e risultati

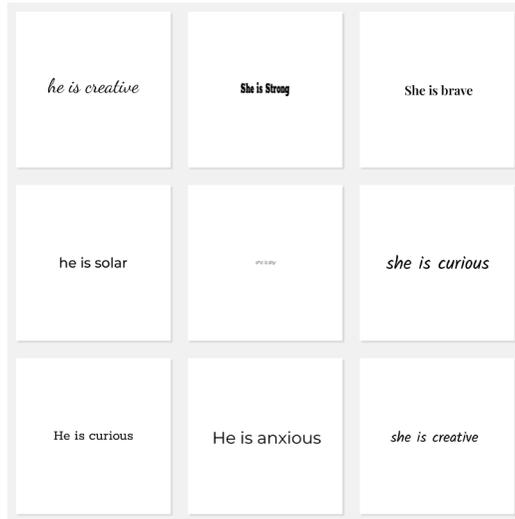
L'esperimento, ideato e messo in pratica dalle persone che scrivono questo contributo, si dava la finalità di indagare i possibili stereotipi di genere presenti nella classe e di giocare poi con i caratteri tipografici per sradicare convinzioni e preconcetti, costruendo e immaginando una tipografia più fluida.

L'attività è stata sviluppata in tre fasi nell'arco di tre settimane, in modo da poter utilizzare il tempo tra i diversi step per analizzare i dati ed eventualmente calibrare la fase successiva. Questo approccio è stato necessario proprio per il fattore di imprevedibilità dei risultati: la possibilità di avere del tempo per elaborare e modulare l'attività è stato un metodo fondamentale per evitare di anticipare e prevedere preventivamente gli esiti.

Fondamentale è stato inoltre il lavoro di costruzione relazionale nella classe. Prendendo spunto dalla pedagogia critica (Freire, 2011) si è cercato di svolgere un'attività che mettesse al centro dibattito, scambio e ascolto in maniera orizzontale tra studente e persone facilitatrici, cercando di evitare un'impostazione depositaria del sapere (Freire, 2011, p. 77), che sarebbe stata fuorviante vista la tematica trattata. Il fine è stato quindi quello di attivare un ragionamento collettivo nella classe, creando un ambiente aperto, di ascolto non giudicante e non prevaricante. Per rendere più interattivo l'esperimento, nonostante la natura teorica della tematica, si è cercato di mettere in atto pratiche che usassero lo spazio fisico e materico della classe e l'interazione informale tra persone.

Il ruolo di chi scrive, in quanto tutor e quindi consapevoli della possibile influenza prevaricatrice sulla classe, è stato quello di facilitare, accompagnare e cercare di mantenere un ambiente confortevole nelle interazioni tra studente. La messa a disposizione di casi studio o nozioni è stata intavolata nella classe in quanto input per un possibile scam-

01



01

Una selezione degli elaborati consegnati dopo la richiesta della Fase 1

bio: centrale è stata quindi una impostazione di arricchimento reciproco dato dal dibattito attivato e dall'ascolto.

**Fase 1** Nella Fase 1 è stato chiesto ai singoli componenti della classe di presentarsi costruendo una frase in inglese composta da: il proprio pronome di genere, il verbo essere e un aggettivo a scelta che definisse la loro personalità. È stato poi chiesto di rappresentare la frase attraverso l'utilizzo di un font. Sono stati quindi proposti, per semplificare, otto caratteri tipografici, due per famiglia: serif (Eb\_Garmond, Playfair\_Display), sans-serif (Montserrat, Roboto), script (Dancing\_Script, Kalam) e slab (Roboto\_Slab, Rokkitt). È stato chiesto quindi di impaginare la frase, con il font scelto, su un quadrato di lato 20 cm [fig. 01]. La finalità di questa fase è stata quella di raccogliere il materiale necessario per procedere con un'analisi di esso negli step successivi.

**Fase 2** Nella Fase 2 gli elaborati della Fase 1 sono stati stampati e affissi sul muro dell'aula, divisi in base ai pronomi scelti dalle persone.

Alla classe è stato quindi chiesto di muoversi tra le affissioni, osservando i risultati appesi, discutendone informalmente e cercando di notare se vi fossero similitudini o ripetizioni sulle seguenti relazioni: pronome/aggettivo, aggettivo/font, font/pronome. In seguito a questo passaggio si è attivato un momento di brainstorming collettivo per condividere le considerazioni emerse dall'osservazione delle stampe [fig. 02] [fig. 03].

Questa fase di scambio è stata svolta prima attraverso l'utilizzo di una lavagna condivisa su Miro [2], sulla quale era possibile lasciare post-it digitali con frasi, parole, disegni. La *board* è stata proiettata in tempo reale nella classe, strumento utile per rompere il ghiaccio e dare voce a persone più introversive che non avrebbero avuto il coraggio di intervenire di persona. Una volta lasciate tutte le testimonianze digitali, si è aperto il dibattito in aula in modalità più canonica, dando la possibilità, a chi volesse approfondire, di prendere parola e intervenire.

Un'osservazione emersa in maniera plurale consisteva in una aspettativa disattesa: molte persone sostenevano che sotto al pronome "he" avrebbero dovuto esserci un maggior numero di font bastoni e aggettivi legati al concetto di forza, oppure sotto al pronome "she" più font con grazie, cosa che in realtà non è successa in maniera così netta e preponderante nei risultati. L'emergere di questa previsione, poi tradita dai risultati, è stata lo spunto per la progettazione della fase successiva e finale.

**Fase 3** Durante la Fase 3 si è passati ad una esplicitazione completa della tematica di indagine reale dell'esperimento, ossia la relazione tra progettazione tipografica e binarismo di genere. La scelta di dichiarare gli intenti solo nella fase finale è stata data dalla necessità di evitare di influenzare i primi due step, in modo da ottenere il più possibile risultati reali e spontanei.

Partendo quindi da un'osservazione collettiva della lavagna interattiva, riprendendo le riflessioni e le aspettative disattese della Fase 2, si è passati alla esplicitazione del tema e sono stati spiegati i concetti di identità e binarismo di genere e di quanto storicamente ci sia stata una relazione tra essi e la progettazione. Dal racconto storico

02-03  
Allattamento degli elaborati per il dibattito della Fase 2



02

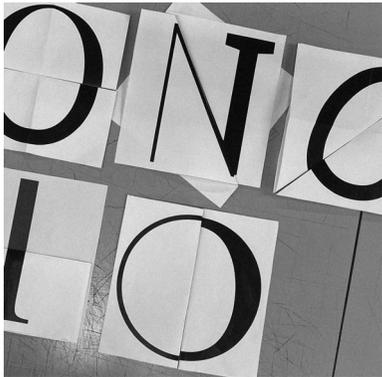


03

si è passati a mostrare alla classe alcuni interessanti casi studio contemporanei di type design che hanno provato ad affrontare la complessità emersa, come i già citati lavori di Sarah Gephart, Beatrice Caciotti o *bye bye binary*. Dopo questa fase di scambio si è aperto un confronto in aula per capire quale fosse la percezione del tema, fase durante la quale si è acceso un interessante dibattito tra studente sulle motivazioni che portano alla necessità di svolgere una progettazione inclusiva.

Infine, terminato il dibattito, è stato chiesto ad ogni studente di stampare su fogli quadrati le lettere, una per foglio, che compongono la scritta "IO SONO", usando caratteri maiuscoli del font da loro scelto per rappresentarsi nella Fase 1. La classe è stata quindi divisa in gruppi ed è stato chiesto loro di mischiare i font e di decomporre e ricomporre la scritta "IO SONO" usando la tecnica del collage: decostruire i singoli caratteri attraverso il ritaglio o lo strappo, ricreandoli poi per provare a dare vita in maniera ludica e provocatoria a un font nuovo, ibrido, fluido e rappresentativo del gruppo [fig. 04] [fig. 05].

Infine è stato chiesto di realizzare individualmente un booklet digitale contenente un racconto soggettivo del processo della sperimentazione, mostrando gli elaborati e una parte testuale che fornisce una riflessione finale su tutta l'attività svolta [fig. 06].



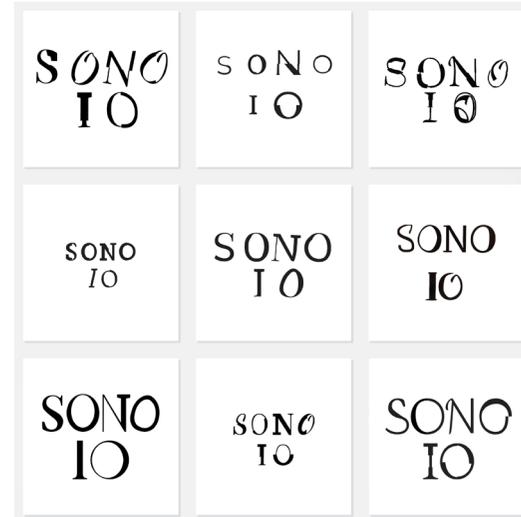
04



05

04-05  
Realizzazione dei collage  
collettivi della Fase 3

06



06  
Restituzione  
grafica  
degli elaborati  
realizzati  
nella Fase 3

### Conclusioni

Prima della Fase 3 l'intera classe non aveva intuito il coinvolgimento delle tematiche di genere nel discorso sulle scelte tipografiche. Questo fatto può essere spiegato dalla mancanza di consapevolezza sulla questione o sulla non facilità di trovare riflessioni in merito nel contesto formativo universitario. Questa non consapevolezza è stata esplicitata da parte della classe nei booklet finali. Molte persone hanno infatti affermato che, sebbene inizialmente non pensassero che l'esercizio fosse legato al discorso sugli stereotipi di genere, esso si è rivelato un mezzo utile per aprire gli occhi su una relazione che prima non avevano considerato, per scardinare i biases della classe e per riflettere sull'importanza di progettare e scegliere caratteri tipografici in maniera più consapevole, critica e responsabile. Inoltre questa sperimentazione, attraverso una riflessione sulla disciplina, ha permesso di aprire un dibattito e ampliare la conoscenza su una tematica calda come gli stereotipi di genere.

Si prevede in futuro di continuare ed evolvere l'esperimento con altre classi, in modo da raccogliere più dati e reazioni. Questo esperimento ha concepito quindi l'atto pedagogico come fase fondante per provare a gettare le basi di un futuro più inclusivo e consapevole della produzione tipografica: l'educazione concepita come mezzo liberatorio e di emancipazione (hooks, 2020).

## REFERENCES

De Vinne Theodore Low, "Masculine Printing", *The American Bookmaker* n. 15, **1892**, pp. 140-44.

Loos Adolf, "Ornament and Crime (1908)", in *Ornament and Crime. Thoughts on Design and Materials*, Londra, Penguin, 2019, pp. 352.

Freire Paulo, *Pedagogia do oprimido*, **1970** (tr. it. *Pedagogia degli oppressi*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 2022, pp. 240).

Schulman Mark, "Gender and typographic culture: beginning to unravel the 500-year mystery", pp. 79-94, in Cheri Kramarae (a cura di), *Technology and Women's Voices: Keeping in Touch*, New York e Londra, Routledge & Keagn Paul, **1988**, pp. 258.

hooks bell, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, 1994 (tr.it. *Insegnare a trasgredire. L'educazione come pratica di libertà*, Milano, Meltemi, **2020**, pp. 254).

Benton Megan L., "Typography and Gender: Remasculating the Modern Book", pp. 71-96 in Paul C. Gutjahr, Megan L. Benton, *lluminating letters: typography and literary interpretation*, Amherst, University of Massachusetts Press, **2001**, pp. 198.

Davies Jim, "Judgment hot type: Can typography and sex live together?", *Design Week* n. 17, **2002**, pp. 23-24.

Kinross Robin, *Modern Typography: an essay in critical history*, Londra, Hyphen, **2004**, pp. 224.

Mazé Ramia, Johan Redström, "Difficult Forms. Critical Practices of Design and Research", *Research Design Journal* n. 1, **2009**.

Grohmann Bianca, "Communicating brand gender through type fonts", *Journal of Marketing Communications* n. 4, **2016**, pp. 403-418.

Reina Marta Isabella, Valeria Bucchetti, "A didactic tool for gender-sensitive practices in design education", *GENDER Heft* n. 3, **2017**, pp. 65-80.

Chandler Daniel, "A semiotic approach to the problem of unconscious male bias in visual design", **2018**. <http://www.visual-memory.co.uk/daniel/Documents/papers/A%20semiotic%20approach%20to%20the%20problem%20of%20unconscious%20male%20bias%20in%20visual%20design%202018-11-24.pdf> [20 Giugno 2023]

Boulangier Marie, "XX, XY: What Happens When We Gender Type?", *TypeCon*, **2019**. <https://www.youtube.com/watch?v=7S9hgRldin8> [20 Giugno 2023]

Flesler Griselda, "Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda", *Cuaderno | Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* n. 76, **2019**, pp. 49-61.

MMS (Maryam Fanni, Matilda Flodmark, Sara Kaaman), *Natural Enemies of Books: A Messy History of Women in Printing and Typography*, Londra, Occasional Papers, **2020**, pp. 192.

Popova Yulia, *How many female type designers do you know? I know many and talked to some!*, Eindhoven, Onomatopee, **2020**, pp. 320.

Circluide Camille, Caroline Dath, "Une révolution typographique post-binaire", *LSD* n. 2, **2021**.

Furter Loraine, "Inclusives, Boîte à outils pour des graphies non-binaires", *Panthère Première* n. 7, **2021**.

Lupton Ellen, Farah Kafei, Jennifer Tobias, Josh H. Halstead, Kaleena Sales, Leslie Xia, Valentina Vergara, *Extra bold a feminist inclusive anti-racist nonbinary filed guide for graphic designers*, **2021** (tr. it. *Extra bold: Una guida femminista inclusiva antirazzista non binaria per graphic designer*, Faenza, Quinto Quarto, 2022, pp. 223).

Mareis Claudia, Nina Paim, "Design Struggles. An Attempt to Imagine Design Otherwise", pp. 11-22, in (a cura di), *Design Struggles. Intersecting Histories, Pedagogies, and Perspective*, Amsterdam, Valiz, **2021**, pp. 420.

Morandi Giorgia, Mariabianca Minelli, "Il genere di ogni prodotto: riflessione sull'utilizzo di elementi comunicativi e formali che rafforzano il binarismo di genere e nuove prospettive", *AG About Gender – Rivista internazionale di studi di genere* n. 20, **2021**, pp. 471-475.

Oliveira Gabriela A.F., Samara Lima, "Análise semântica de capas tipográficas de livros feministas: discussões sobre performatividade de gênero", *Infodesign – Revista Brasileira de Design da Informação/Brazilian Journal of Information Design*, n. 2, **2021**, pp. 1-26.

Bidaut Eugénie, "Genre & Typographie, redessiner les lignes", *ANRT*, **2022**. <http://eugeniebidaut.eu/adelphe/rapport.pdf> [20 Giugno 2023]

Rodríguez Tang Vic, *Pink Circles, Blue Squares. A Practical Guide to Help Fight Gender Biases in Graphic Design*, lulu.com, **2022**, pp.176.

Vela Sophie, *De nouvelles formes typographiques pour s'affranchir de la binarité de genre par l'écriture. Étude de cas*, **2022**. <https://typo-inclusive.net/de-nouvelles-formes-typographiques-pour-saffranchir-de-la-binarite-de-genre-par-lecriture-etude-de-cas/> [20 Giugno 2023]

van Amstel Frederick M.C., Rodrigo Freese Gonzatto, Lesley-Ann Noel, "Introduction to Diseña 22: Design, Oppression, and Liberation (2<sup>nd</sup> Issue)", *Diseña* n. 22, **2023**.

Sito web del gruppo Bye Bye Binary, collettivo franco-belga che lavora sulla tipografia fluida. [2 Settembre 2022] <https://gender-fluid.space/index.html>

# Il carattere Balilla un ponte fra Italia e Germania

L'Identità visiva dell'Opera Nazionale Balilla

**Valentina Nitti** Università Iuav di Venezia, Dipartimento di culture del progetto  
vnitti@iuav.it

Durante il ventennio fascista, tra le forme di propaganda del Regime, si distinguono gli artefatti grafici dell'Opera Nazionale Balilla (Onb), organizzazione parastatale dedicata a educare la gioventù, costituita nel 1926 e presieduta da Renato Ricci. L'Onb, sino al 1932, mette a punto la sua identità visiva servendosi di linguaggi eterogenei. Da quell'anno di svolta, il carattere tipografico Balilla diviene identitario dell'ente, rappresentando il linguaggio razionalista che caratterizza lo scenario della grafica in quel periodo storico. In questo articolo, mettiamo in luce le similitudini tra il carattere tipografico Balilla e il lettering realizzato da Herbert Bayer per la rivista "die neue linie", ricostruendo i legami tra l'ente Onb e la grafica tedesca dello stesso periodo.

*Fascismo, Modernismo, Opera nazionale balilla, Identità visiva, Herbert Bayer*

During the era of the Fascist Regime in Italy, the Opera Nazionale Balilla (Onb), a parastatal organisation established in 1926 to educate Italian pupils, stood out with its distinctive graphic artefacts amongst the regime's forms of propaganda. Until 1932, the Onb developed a visual identity utilising heterogeneous languages. From that pivotal year, the institution adopted the Balilla typeface as its identity, which embodies the rationalist language that characterises the graphic design of that historical period. In this article, we analyse the similarities between the Balilla typeface and the lettering designed by Herbert Bayer for the magazine "die neue linie", and we explore the connections between the Onb and the German graphics from the same period.

*Fascism, Modernism, Opera Nazionale Balilla, Visual identity, Herbert Bayer*

Il Regime fascista fin dalla sua costituzione si propone come "Stato nuovo" (Gentile, 1989, p. VIII) e rappresentazione della novità [1], pertanto è costantemente alla ricerca di linguaggi visivi e di una estetica che sia l'espressione della modernità per veicolare i propri messaggi propagandistici. Inserendosi nel dibattito fra "nuova" e "vecchia" tipografia che anima la cultura grafica negli anni Trenta del Novecento, il Regime ricerca infatti un linguaggio tutto italiano dentro lo sfumato rapporto fra ritorno alla tradizione e adesione alla modernità anche attraverso le scelte di caratteri tipografici. Tuttavia, analogamente a quanto succede per gli artefatti prodotti che presentano una estetica molto eterogenea scissa tra illustrazioni realistiche a astratto-concettuali, anche la tipografia non è ben definita, alternando lettere Art Nouveau con capitali romane (Shaw, 2020) e alfabeti bastoni, senza scegliere il carattere tipografico ufficiale per la propaganda e l'identità del Regime. La Germania nazista invece, abbracciando il movimento *Völkisch*, istituì l'alfabeto gotico quale carattere identitario del NSDAP (Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori) [2] e nel 1936 pubblica l'*Organisationsbuch der NSDAP*, un vero e proprio manuale del marchio (Heller, 2008, p. 95), interamente composto in caratteri gotici che normalizza l'organizzazione del partito e ne sancisce completamente l'iconografia (stendardi, simboli, divise ecc.). Fra le organizzazioni istituite dal Pnf (Partito Nazionale Fascista), si distingue però l'Onb (Opera Nazionale Balilla) che produce artefatti visivi riconoscibili dall'utilizzo di un unico carattere tipografico: il "Balilla" [3] – oggetto di questa ricerca – che compare per la prima volta nel 1932 ed è probabilmente il primo in Italia progettato su commissione per l'identità visiva di una istituzione pubblica.

## La propaganda dell'Opera Nazionale Balilla

Nata nel 1926 come ente autonomo "per l'assistenza e l'educazione fisica e morale della gioventù" [4], l'Onb è da subito presieduta da Renato Ricci [5], fra i politici più influenti nella compagine che affianca il Duce. Nato a Carrara nel 1896 e fra gli Arditi del primo conflitto bellico nel 1921, è fondatore dei Fasci e squadrista nella sua città natale. In seguito, il suo assiduo impegno lo lancia rapidamente ai vertici del partito, guadagnando la stima del Duce che lo incarica di "studiare il tema dell'educazione giovanile" (Setta, 1986 p. 149).

Dapprima, nel 1925, Mussolini lo colloca alla guida dell'Avanguardia giovanile fascista (Agf), primigenio nucleo dell'Onb, che andrà a presiedere dall'anno succes-

sivo quando diviene la sola organizzazione che raggruppa i giovani sul territorio dagli 8 ai 18 anni. L'obiettivo è quello di alimentare la diffusione dei consensi al fascismo attraverso un'unica organizzazione educativa capace di profetizzare i valori militari e nazionali (Ricci, 1936, p. 1). Ponendo l'educazione fisica alla base della riforma giovanile, il presidente fa realizzare numerose palestre e Case Balilla per ospitare le attività organizzate per i ragazzi e le ragazze di tutta Italia iscritti all'organizzazione. Un progetto ambizioso quello di Ricci, personaggio carismatico e autoritario, presidente a soli trent'anni a dimostrazione di come il Regime scelga di «presentarsi come rivolta dei giovani contro la gerontocrazia della fatiscente "italietta" borghese» (Setta, 1986, p. 121), attraverso un'immagine fresca che rimarca la volontà di interventi vincenti. L'impegnativo programma non può prescindere dalla costruzione di un'estetica dell'organizzazione, un'immagine a tutto tondo – dagli edifici alle divise, dalle parate alle pagelle scolastiche – persuasiva, riconoscibile e duratura nel tempo. A tale rappresentazione contribuiscono le scelte tipografiche che connotano l'identità visiva di cui si dota l'Onb e che mostra una progressiva transizione da riferimenti espressivi della tradizione Art Nouveau a un linguaggio razionalista in linea con gli ideali di freschezza e modernità concepiti dal Regime.

Ricci trova ispirazione da scuole e università estere. Il figlio in una testimonianza afferma:

«Visita le grandi scuole di educazione inglese: Eaton, Cambridge, Oxford, ecc. Passa, poi, negli Stati Uniti dove visita i collegi ed università. Ritorna in Italia e concepisce l'idea del Foro Mussolini. Vola in Germania e visita l'università di Heidelberg, Norimberga, la Bauhaus» (Ricci, 1934, p. 45).

Proprio la conoscenza dell'esperienza del Bauhaus può



01

01  
Enrico  
Del Debbio,  
Schizzi della  
tessera Onb VI  
(1927-28), 1925  
ca, Archivio  
MAXXI, Roma



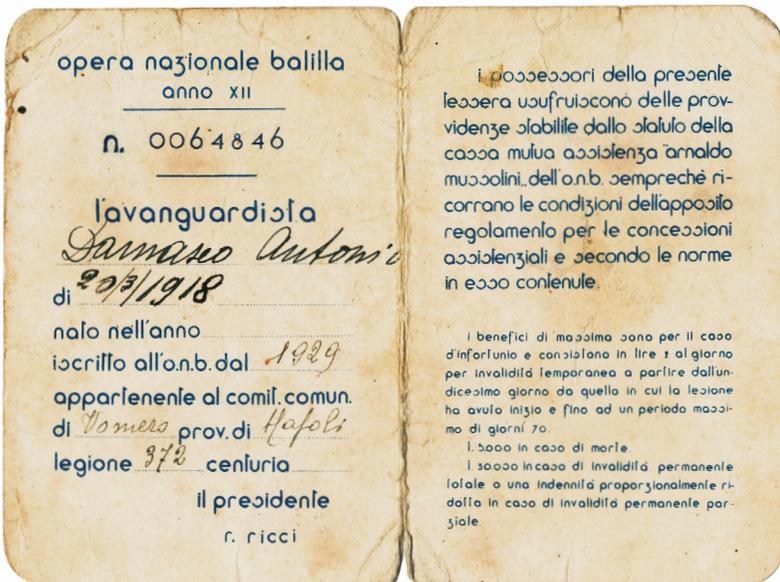
02

aver contribuito ad alimentare la sua consapevolezza estetica e aiutato il compimento dell'identità visiva dell'Onb. Si tratta di un processo riassumibile in tre periodi: classicista (1925-1928), di transizione (1929-1931) e razionalista (1932-1937).

### I primi due periodi

Il primo periodo – che possiamo definire classicista – inizia nel 1925 e si protrae fino al 1928, e vede come protagonista Enrico Del Debbio (1891-1973), giovane architetto originario di Carrara come Ricci, che nel 1918 inizia la carriera professionale nella capitale. Inserito nei circoli culturali cittadini, docente alla neonata Scuola superiore di architettura, dopo alcuni iniziali interventi architettonici si cimenta nella progettazione del Foro Mussolini (1927-1968), il complesso sportivo più rappresentativo del programma dell'Onb. Approfondito dalla storiografia di ambito architettonico (Valeriani, 1976; Neri, 2006), il contributo di Del Debbio al progetto della grafica dell'istituzione è rimasto invece sconosciuto (Nitti, 2021). I primi contatti con Ricci iniziano quando Del Debbio sta collaborando come illustratore per la rivista "Avanguardia. Rivista quindicinale illustrata del movimento giovanile fascista" di cui era responsabile Ottorino Biscioni. Egli nel marzo 1925 scrive: «Caro Signor Del Debbio, desidererei vederla d'urgenza per

02  
Tessera Onb,  
anno XI  
(1932-33), stampa  
tipografica  
a impressione,  
stabilimento  
Panetto e Petrelli,  
Spoleto, Archivio  
privato



03

03  
Tessera Onb, anno XII (1933-34),  
stampa tipografica a impressione,  
stabilimento Panetto e Petrelli,  
Spoleto, Archivio privato

incarico dell'On. Ricci: qui alla direzione del Partito se  
le è possibile o altrimenti a casa sua nell'ora che mi in-  
dicherà». [6]

Nonostante non riporti il motivo dell'incontro, i rapporti  
con Ricci paiono quindi avviati prima della costituzione  
dell'Onb, tanto che a breve Del Debbio comincia a elabo-  
rare schizzi e bozzetti, e numerosi altri artefatti visivi [7].  
Fra essi si distinguono distintivi, gagliardetti, bandiere e  
divise, nonché carte intestate, illustrazioni per quaderni,  
tesserini [fig. 01] e diplomi. Riprendendo il linguaggio  
espressivo adottato negli interventi architettonici dello  
stesso periodo che mirano a integrare elementi della  
tradizione classicista, non solo romana, in una sempli-  
ficazione progressiva del linguaggio, Del Debbio ibrida  
l'immaginario romano, militare e Art Decò, con elemen-  
ti di matrice soprattutto costruttivista.

Quando nel 1927 l'architetto è promosso responsabile  
dell'Ufficio edilizio si occupa degli elaborati grafici Ce-  
sare Gobbo (1899-1981), probabilmente con l'apporto  
di altri [8]. Gobbo, cartellonista di origine parmense,



04

04  
László Moholy-  
Nagy, Herbert  
Bayer, copertina  
di "die neue linie"  
n.1, settembre  
1929, stampa  
rotocalco,  
Kunstbibliothek,  
Staatliche  
Museen zu Berlin

05a



05a-05b  
Pagella XII  
(1933-34), stampa  
tipografica  
a impressione,  
stabilimento  
Aldo Chicca,  
Tivoli,  
Archivio Privato

pagella  
N° 1453134  
della scuola di Bianchetto Ezio figlio di Annamaria e di Maria Antonia  
nato a Anagnina comune di Anagnina provincia di Roma il 15-8-1911  
all'opera balilla con l'assegnazione del 27/12/33 frequentante la scuola elementare di Anagnina città di Anagnina prov. di Roma  
anno scolastico 1933-34 anno VII era fascista

materie	classi	prima trimestre	secondo trimestre	terzo trimestre	media della classe	esami	esami assenti	esami assenti	esami
religione	10	buon	buon	buon		buon			
calco	3*	buon	buon	buon		buon			
d'egno e bella scrittura	3*	buon	buon	buon		buon			
lettura espressiva e recitazione	3*	buon	buon	buon		buon			
ortografia	2*	buon	buon	buon		buon			
letture ed esercizi scritti di lingua	10	buon	buon	buon		buon			
aritmetica e contabilità	10	buon	buon	buon		buon			
ragioni varie e cultura fascista	11 21 30	buon	buon	buon		buon			
geografia	3*	buon	buon	buon		buon			
storia e cultura fascista	4*	buon	buon	buon		buon			
sciienze fisiche e naturali e igiene	4*	buon	buon	buon		buon			
ragioni di diritto e di economia	3*	buon	buon	buon		buon			
educazione fisica	3*	buon	buon	buon		buon			
lavori domestici e manuali	10	buon	buon	buon		buon			
disciplina (condotta)	10	buon	buon	buon		buon			
igiene e cura della persona	10	buon	buon	buon		buon			
assenze giustificale	10								
assenze ingiustificate	10								

firmato del genitore  
Il genitore  
B. Bianchetto  
Il genitore  
B. Bianchetto  
di affiliazione  
che l'alt. scolaro  
"Bianchetto"  
"Ezio"  
"sai il primario"  
alla "  
ha completato gli studi del  
grado "superior"  
la commissione  
M. M. M.  
l'incarico  
"Bianchetto"  
il direttore  
Aldo Chicca

05b

apre il periodo “transizionale”, databile fra il 1929 e il 1931. Il cartellonista in seguito alle collaborazioni con il periodico “Gioventù Fascista” entra in contatto con il Ministero dell’educazione nazionale per il quale realizza varie cartoline per promuovere il “Campo Dux”, manifestazione ginnico-militari che vede le migliori leve di ogni provincia sfidarsi in gare sportive. Le tessere del periodo di “transizione”, nonostante mantengano impaginati progettati da Del Debbio, vedono la sostituzione in copertina del marchio dell’organizzazione con illustrazioni a colori adornate da lettering di impronta futurista. Sarà la “tessera 0” dell’anno XI (1932-1933) a sancire l’inizio di un rinnovato registro visivo di stampo razionalista e che, basandosi essenzialmente sul disegno di un nuovo carattere, pone nel 1932 le basi dell’identità definitiva dell’Onb.

#### Il periodo razionalista e le influenze di Herbert Bayer

Il 1932 è un anno chiave per l’Onb. L’inaugurazione del Foro Mussolini, intervento iniziato nel 1927 e allora non ancora completato, dota la città di Roma di una gigantesca cittadella dello sport. Al centro del Foro, corona l’operazione che conferma l’importanza riversata nell’attività fisica per la formazione del carattere delle nuove generazioni (Piacentini 1933, p. 65), il Monolite Mussolini progettato dal giovane architetto Costantino Costantini

(1904-1982), incarnazione, a pari dell’intero complesso, della volontà di rappresentarsi come tramite fra la storia e la modernità.

Esiste un legame fra quest’opera architettonica e la definizione dell’identità visiva definitiva dell’Onb. Non solo perché il monolite diviene il nuovo simbolo dell’Onb, ma anche per l’apporto dello stesso architetto alle illustrazioni presenti nelle tessere e nei bollettini dell’ente. La prima raffigurazione del Monolite è presente nella tessera dell’anno XI – quella che abbiamo chiamato “tessera 0” – in quanto è il primo esemplare in cui compare il carattere tipografico “Balilla”: un bastoni dal disegno geometrico interamente progettato in minuscolo. Tra le caratteristiche principali si nota la lettera “e” chiusa, il puntino della “i” ingigantito e la lettera “s” che imita la “s” corsiva insegnata nelle lezioni scolastiche di “bella scrittura” [fig. 02].

Con la tessera XII (1933-1934) anche l’interno della tessera sarà composto con il carattere identitario che mantiene lo stesso principio progettuale, seppure sia connotato da lettere con proporzioni e qualità formali differenti. Questo fa supporre che la “tessera 0” fosse una versione preliminare di quello che diventerà il carattere ufficiale con il puntino della “i” proporzionato, la “e” aperta e la “z” che imita il corsivo italiano [fig. 03].

Osservando il carattere è impossibile non notare le ana-



Estratto dal periodico "VII Campo Dux" raffigurante la divisa degli educatori con il carattere "Balilla", 1935 ca., Archivio privato

logie con quelli disegnati da Herbert Bayer negli stessi anni e all'interno del Bauhaus. Ma per quali vie questi alfabeti sono giunti in Italia e soprattutto sono arrivati a Ricci?

Nel 1929 nelle edicole tedesche compare "die neue linie" [fig. 04], un periodico pensato per le donne del ceto borghese. Edita dalla casa editrice Otto Beyer, la rivista ha come direttore artistico Bayer, professore dei corsi di Tipografia presso il Bauhaus, e al contempo socio dello studio Dorland che già dal 1925 lavora per la suddetta casa editrice (Rössler, 2007)

Autore del lettering della testata del periodico è infatti lo stesso progettista, mentre l'impostazione dell'intera copertina copertina si deve al collega László Moholy-Nagy, presentato all'editore da Bayer. Frutto del desiderio di modernizzare la rivista, la testata è composta con un alfabeto di sole minuscole dal disegno geometrico, mono-

lineare e senza grazie molto simile a quello dell'Onb. Osservando il carattere "Balilla" si può notare come, da un lato, il puntino ingigantito della "i" e l'utilizzo del modulo della semicirconferenza creano indubbiamente un ponte con gli alfabeti razionalisti di Bayer, dall'altro il carattere "Balilla" ricostruendo le lettere mancanti alla versione tedesca, ibrida le geometrie razionaliste con la calligrafia italiana insegnata nelle scuole, realizzando un alfabeto che racchiude le idee di modernità ed educazione.

Quando nel 1932 compare il carattere "Balilla" i rapporti fra l'Italia e la Germania si stanno infittendo (Ponzio, 2015) generando un asse anche fra le due organizzazioni giovanili, l'Opera Nazionale Balilla e la Hitler-Jugend. Si può quindi ipotizzare che il progettista a oggi sconosciuto del carattere conosca la rivista tedesca – ancora circolante anche dopo l'ascesa al potere di Hitler, la chiusura del Bauhaus e di molte testate d'avanguardia –, oppure con molta probabilità sia lo stesso Ricci, conoscitore del tedesco e più volte ospitato in Germania, ad aver suggerito il periodico come riferimento ai progettisti dell'Onb.



07  
Cartolina raffigurante la casa del Balilla di Gorizia, 1937  
timbro postale, Fondazione cassa di risparmio di Gorizia



Angelo Canevari, quarta di copertina di "V Campo Dux", anno XI - 1933, stampa rotocalco, Centro studi RSI, Salò

#### Diffusione e varianti del carattere "Balilla"

Dal 1932 al 1937 tale carattere viene utilizzato nella maggior parte degli artefatti a stampa dell'organizzazione: lo ritroviamo su diplomi, pagelle [fig. 05], carte intestate e opuscoli, ma anche sulle divise degli educatori [fig. 06] e archigrafie [fig. 07]. Il lettering non è però sempre lo stesso. Progettisti e cartellonisti che si occupano della comunicazione visiva e propaganda dell'Onb in questo periodo - come Angelo Canevari, Attilio Calzavara, Mario Pompei e lo stesso Costantini - manipolano le lettere generando a loro volta nuovi alfabeti, ma sempre coerenti con l'estetica del carattere "Balilla". Attraggono l'attenzione, ad esempio, la quarta di copertina del periodico "V Campo Dux" (1932-1933) in cui Canevari ne squadra le curve [fig. 08], oppure la copertina della rivista "Fiamme Bianche" del 1934 in cui il carattere si condensa e si arricchisce con scanalature negli innesti [fig. 09].

Le forme geometriche sulle quali si basa tale carattere - facili da riprodurre con compasso e righe, senza particolari competenze tipografiche - sono state quindi ripre-



Copertina di "Fiamme Bianche", 1934, stampa rotocalco, Archivio privato

se e reinterpretate dai progettisti che hanno collaborato con l'Onb modificando spessori, proporzioni e disegno.

#### Conclusioni

Analizzata in termini contemporanei, si potrebbe considerare come la prima espressione - involontaria - di una identità dinamica: un carattere sempre diverso ma allo stesso tempo sempre riconducibile a un'unica matrice riconoscibile, frutto delle diverse competenze e capacità compositive dei progettisti. D'altra parte, da un'analisi delle identità visive di istituzioni e aziende prodotte durante il ventennio fascista nessuna sembra aver investito nella realizzazione di un carattere tipografico personalizzato, ma la maggioranza ha preferito avvalersi di un lettering statico utilizzando alfabeti già presenti nei campionari dei tipografi. L'identità visiva costruita dall'Onb appare quindi unica nel suo genere e il carattere che la contraddistingue il primo in Italia a essere esso stesso identità e simbolo dell'organizzazione nazionale, frutto di una precisa commissione con l'obiettivo di trasmettere autorità e modernità e di essere duraturo nel tempo.

## NOTE

[1] Mussolini nel discorso del 7 aprile 1926 affermava «Noi rappresentiamo un principio nuovo nel mondo». Per approfondire l'ideologia del partito fascista cfr. Gentile, 1975; Idem, 1989.

[2] L'utilizzo di caratteri gotici nella propaganda nazista avrà però vita breve. La popolazione non era abituata a questo tipo di forme soprattutto all'estero perciò con la scusa che queste fossero derivanti dall'alfabeto ebraico vennero abolite e nel 1941 fu ristabilita l'alfabeto romano detto Antiqua (cfr. Heller, 2008, p. 38).

[3] Non è stato possibile risalire al nome originale delle polizze di caratteri in piombo utilizzate nelle tessere che sembrano essere andate perdute. Tuttavia una polizza di caratteri in legno dal disegno simile è archiviata presso l'archivio Anonima Impresori, invece nell'Archivio della Fondazione Tipoteca italiana è conservato un inserto del catalogo della Xilografia Italiana (1941) che contiene la stampa del suddetto carattere in legno chiamato "Balilla".

[4] Istituita dalla legge 3 aprile 1926, n. 2247, prima sotto le dipendenze del Primo Ministro, Capo del Governo, passa al Ministero dell'educazione nazionale con il decreto del 14 settembre 1929.

[5] L'archivio di Ricci non è ancora stato rinvenuto, pare quindi essere disperso. Le testimonianze maggiori si trovano all'interno della sezione Renato Ricci presso l'Archivio Centrale dello Stato e in Setta, 1986.

[6] MAXXI, fondo Del Debbio n. 41, fasc. 1, lettera di Ottorino Biscioni a Enrico Del Debbio, 17 marzo 1925.

[7] Dal 1925 al 1927 Del Debbio lavora a tutti gli artefatti visivi riguardanti l'ONB come dimostrano i numerosi bozzetti custoditi in: Enrico Del Debbio (1925-1929), [Bozzetti di distintivi, tesserini e divise], fondo Del Debbio n. 41, fasc. 30/3, 67/6, Archivio MAXXI, Roma. Fra la corrispondenza è conservata una lettera di Del Debbio a Renato Ricci, in cui l'architetto richiede un pagamento che non è stato saldato per la realizzazione di 41 tavole consegnate.

[8] Di questo periodo conosciamo però ancora poco, le fonti sono frammentarie. Sappiamo con certezza che le illustrazioni delle cartoline, tessere e pagelle del 1930 e 1931 sono firmate dall'illustratore Cesare Gobbo.

## REFERENCES

Piacentini Marcello, "Il Foro Mussolini in Roma. Arch. Enrico Del Debbio", pp. 65-75, in *Architettura*, fasc. II (febbraio), **1933**.

Ricci Giulio, "Stralci redazionali di una sua memoria", in *Rassegna di Architettura*, 6, **1934**.

Ricci Renato, "Introduzione", p. 1, in *Capo Centuria*, Roma, Opera nazionale balilla, **1936**, pp. 186.

Emilio Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista*, Bari, Laterza, **1975**, pp. 448.

Valeriani Enrico, *Del Debbio*, Roma, Editalia **1976**, pp. 48.

Setta Sandro, *Renato Ricci: dallo squadristo alla Repubblica sociale italiana*, Bologna, Il Mulino, **1986**, pp. 348.

Gentile Emilio, *Storia del partito fascista: 1919-1922: movimento e milizia*, Bari, Laterza **1989**, pp. 701.

Rössler Patrick, "Vielfalt in der Gleichschaltung – die 'domestizierte Moderne' am Kiosk: Eine Lifestyle-Illustrierte zwischen Bauhaus-Avantgarde und NS-Propaganda: 'die neue linie' 1929-1943", pp. 150-195, *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, 9, **2007**, pp. 352.

Neri Maria Luisa, *Enrico Del Debbio*, Schio, Idea Books, **2006**, pp. 439.

Heller Steven, *Iron Fists. Branding the 20<sup>th</sup>-century totalitarian state*, Londra-New York, Phaidon, **2008**, pp. 223.

Ponzo Alessio, *Shaping the new man: Youth training regimes in Fascist Italy and Nazi Germany*, Madison, University of Wisconsin Press, **2015**, pp. 336.

Shaw Paul, "Fascism in Facade" pp. 19-23 in *Archigraphiae, Rationalist lettering and Architecture in fascist Rome*, Lausanne, ECAL University of Art and Design Lausanne, **2020**, pp. 135.

Nitti Valentina, *Italia-Germania andata e ritorno. L'identità dell'Opera nazionale balilla*, tesi di laurea magistrale in Design del prodotto e della comunicazione visiva, relatrice Fiorella Bulegato, correlatore Sergio Polano, Venezia, Università Iuav di Venezia, **2021**, pp. 213.

# Dalla “Haus” alla “Straße”

L’alfabeto universale di Herbert Bayer e l’universo di alfabeti  
“Bauhaus style” tra gli anni Sessanta e Novanta

**Michele Galluzzo** Libera Università di Bolzano/Bozen, Facoltà di Design e Arti  
[michele.galluzzo@unibz.it](mailto:michele.galluzzo@unibz.it)

A metà degli anni Venti Herbert Bayer pubblica l’Universal-Alfabet, una proposta radicale di carattere tipografico mono-case basato su geometrie elementari e concepito per comunicare il rilancio del Bauhaus diretto da Walter Gropius nella nuova sede di Dessau. Nonostante tali lettere “universali” non trovino in quel periodo una concretizzazione reale nella forma dei caratteri mobili, tra gli anni Settanta e Novanta si assiste alla nascita di numerosi caratteri tipografici dichiaratamente ispirati all’alfabeto disegnato da Bayer. A partire dall’analisi del successo di tali alfabeti “Bauhaus-Style” negli anni della fotocomposizione e del primo desktop-publishing, questo contributo prova a riflettere sulla canonizzazione di uno stile, sui fraintendimenti collegati alla nascita di stereotipi visivi, sulla concretizzazione e popolarizzazione di una “speranza teorica” tipografica.

*Harry, Bayer, Bauhaus, Universal-Alfabet, Blippo*

In the mid-1920s, Herbert Bayer published the Universal-Alfabet, a radical proposal for a mono-case alphabet based on elementary geometries and conceived to communicate the relaunching of the Bauhaus directed by Walter Gropius in the new Dessau building. Despite the fact that these “universal” letters did not find a real concretisation in the form of movable type during that period, the 1970s and 1990s witnessed the birth of numerous typefaces openly inspired by the letters designed by Bayer. Starting from the analysis of the success of the “Bauhaus-Style” typefaces in the years of phototypesetting and early desktop-publishing, this contribution attempts to reflect on the canonisation of a style, on the misunderstandings connected to the birth of visual stereotypes, on the concretisation and popularization of a typographic “theoretical hope”.

*Harry, Bayer, Bauhaus, Universal-Alfabet, Blippo*

«Il Bauhaus non è morto; è vivo e cresce».  
Barr, 1975, p. 6

## Un «carattere “Techno” geometricamente semplice» [1]

L’edificio progettato da Walter Gropius nel 1925 per accogliere il Bauhaus a Dessau è attraversato da una strada che della celebre scuola tedesca porta il nome: Bauhausstraße [2]. I numeri civici presenti sulle facciate degli edifici privati lungo la via – talvolta accompagnati dalla dicitura della strada – sono composti con font differenti, tutte però in qualche modo riconducibili a una peculiare esperienza tipografica maturata quasi un secolo fa proprio tra le mura del Bauhaus. Le lettere che compaiono sugli edifici di Bauhausstraße usano caratteri tipografici come l’ITC Bauhaus o il Bauhaus 93, alfabeti estremamente popolari che affondano le radici nella proposta di alfabeto universale lanciata da Herbert Bayer nella scuola tedesca.

Il progettista e docente austriaco sviluppa questa ricerca tipografica nella prima metà degli anni Venti, portando avanti negli anni in cui dirige il workshop di stampa e pubblicità del Bauhaus di Dessau tra il 1925 e il 1928. È Gropius a commissionare a Bayer nel 1925 un carattere che potesse essere utilizzato per la propaganda e la comunicazione della scuola appena rilanciata (David, 2018, p. 137). Nel luglio dell’anno successivo, sulle pagine di *Offset*, rivista dedicata alla stampa e alla tipografia, compaiono per la prima volta le immagini della proposta di alfabeto basata su forme geometriche tirate con riga e compasso [3]. Come è noto l’Universal-Alfabet di Bayer rimane una proposta progettuale: le lettere, negli anni di attività del Bauhaus, non trovano una reale trasformazione in un carattere tipografico utilizzabile in stampa. Il fatto che gli alfabeti usati nella toponomastica privata di Bauhausstraße abbiano come nome ITC Bauhaus e Bauhaus 93 e siano in qualche modo ispirati alle lettere universali di Bayer ci fa capire che nell’immaginario collettivo l’Universal-Alfabet ha finito per diventare “il” carattere canonicamente associato al Bauhaus.

Il dibattito storiografico degli ultimi anni – in particolare a ridosso del centenario dalla fondazione della scuola nel 2019 – ha giustamente contraddetto su più piani la visione monolitica del Bauhaus [4], portando l’attenzione su una pluralità di stili, visioni, correnti interne alla scuola e facendo emergere anche una grande eterogeneità di esperienze anche sul fronte grafico e tipografico [5]. Ciononostante sulla Bauhausstraße di Dessau non c’è traccia di questa pluralità. Questa mancanza ci pone di fronte a interrogativi praticamente storiografici, invitandoci a riflettere sulla

costruzione e diffusione di stereotipi tipografici legati alla scuola tedesca e sulle responsabilità nella canonizzazione di uno stile tipografico. Camminando su Bauhausstraße ci si chiede quali siano stati i processi interpretativi che hanno portato alla nascita di caratteri legati al Bauhaus e soprattutto alla popolarizzazione – talmente capillare da costruire un archetipo di tipografia Bauhaus – di una modalità progettuale in particolare talmente definita da dare vita a uno stile nel disegno delle lettere: il “Bauhaus style”.

La pagina web *The “Bauhaus-style” Font Identification Guide*, fondata nel 2014 da Mike Yanega si propone «di aiutare a identificare i molti caratteri tipografici che sono simili (per disegno o per caso) al disegno originariamente creato dall'austriaco Herbert Bayer nel 1925» (Yanega, 2014). Volontariamente o meno i caratteri selezionati da Yanega testimoniano il riverberarsi di uno stile e la costruzione di un canone. Sempre sulle pagine del sito si parla anche della «rinnovata popolarità di questo stile» (Yanega, 2014) testimoniata dalle richieste di identificazione di caratteri simili su newsgroup come comp.fonts o alt.binaries.fonts. Su tali piattaforme, spiega il curatore, attraverso «la moda attuale dei caratteri “Techno” geometricamente semplici fa sì che questi alfabeti sembrano improvvisamente di nuovo “nuovi”» (Yanega, 2014). Il solo fatto di associare il Bauhaus a un'estetica “techno”, evidenzia quanto uno stesso progetto possa essere percepito diversamente dal pubblico e dai designer in differenti momenti storici. Al mutare della cultura popolare, muta anche la lettura del passato. Le lettere di Bayer non sono esenti da questi processi di mediazione.

01-02  
Bauhaus (ITC, 1975) e Bauhaus 93 (URW++, Microsoft, 1993) in uso: Bauhausstraße, toponomastica privata, Dessau, Germania 2020



01



02

03



03

Blippo (FotoStar, 1969) in uso: Gigi D'Agostino, *Gigi D'Agostino*, copertina album (design: Impulse Promotion, Rita), 1996. Fontsinuse.com

#### «Un carattere Bahaus [sic] incompiuto» [6]

A partire da metà anni Sessanta, il successo della pubblicità creativa, dei manuali di identità visiva, dell'editoria di massa in particolare in Europa e negli Stati Uniti apre nuovi mercati alla giovane tecnologia della fotocomposizione e a strumenti di colpo estremamente popolari come le lettere trasferibili [7]. I grafici, gli studi e le agenzie necessitano costantemente di nuovi caratteri inediti per comporre headline, disegnare loghi e titoli. Esplode la stagione delle fonderie per fotocomposizione.

In questo fermento, come hanno recentemente affermato Tanya George e Stephen Coles, «gli esperimenti di Bayer sull'alfabeto Universale sono stati un grande bacino a cui attingere» (George, Coles, 2022). Di seguito solo una minima selezione a testimonianza della Bauhaus-mania che nell'arco di circa un decennio ha attraversato la comunicazione visiva su scala internazionale: nel 1966 viene pubblicato il carattere Harry di Marty Goldstein e C.B. Smith per Visual Graphics Corporation (VGC), nel 1967 Burko di David L. Burke per Headliners, nel 1969 Blippo di Joe Taylor per FotoStar, nel 1970 Churchward Design 70 disegnato e prodotto da Joseph Churchward, nello stesso anno Bauhaus Geometric di Ed Benguiat per Photo-Lettering Inc, Ronda di Tom Carnese ed Herb Lubalin per International Typeface Corporation (ITC), tra il 1970 e il 1971 Pump e Horatio firmati da Bob Newman per Letraset, nel 1972 Wexford di Richard A. Schlatter per VGC, attorno al 1973 Expressa prodotto da Brendel Type Studio e nel 1975



04  
Burko  
(Headliners,  
1967) in uso:  
Kodak Pleaser,  
macchina  
fotografica, 1977.  
Fontsinuse.com

ancora Benguiat insieme a Victor Caruso rilasciano il celebre best seller ITC Bauhaus.

Progettato nel 1969, il Blippo Black è uno dei primi caratteri tipografici per fotocomposizione ispirati alle lettere “universali” del Bauhaus. Joe Taylor, il suo autore, racconta di averlo progettato nell’arco di una settimana circa per la serie di Facsimile Fonts della fonderia FotoStar. Sul proprio sito web personale Taylor afferma di essere stato fortemente influenzato dall’alfabeto universale di Bayer. Nel dichiarare questa relazione con il passato però usa un tono che potrebbe apparire pressapochista e lavativo. Nelle parole del designer, infatti, il Blippo sarebbe stato ispirato da un «disegno inedito degli anni Trenta» (Taylor, 2004) descritto altrove nella pagina come «un carattere tipografico Bahauss [sic] incompiuto» (Taylor, 2004). Il fatto che gli esperimenti di Bayer siano stati condotti nella seconda metà degli anni Venti – anziché nei successivi Trenta – e che il Bauhaus sia scritto erroneamente come “Bahauss”, spiegano bene il grado di leggerezza e di malinteso presenti nel processo lavorativo vissuto da Taylor. Inoltre, nelle dichiarazioni dell’autore del Blippo emerge ancora più chiaro un fraintendimento teorico prima che progettuale nel considerare l’alfabeto di Bayer come non finito, incompleto in particolare per la mancanza di lettere maiuscole. Questa descrizione sembra sottovalutare palesemente le reali intenzioni di Bayer.

«Perché scriviamo e stampiamo con due alfabeti? Un segno alfabetico alto o uno basso non influiscono sulla produzione del suono. [A+a] Non pronunciamo una A maiuscola e una a minuscola. Abbiamo bisogno di un alfabeto “one-letter”. Ci dà esattamente lo stesso risultato che si ottiene mischiando lettere maiuscole e minuscole, e allo stesso tempo è meno pesante per scolari, studenti, professionisti e uomini d’affari. Può essere scritto molto più rapidamente, soprattutto sulla macchina da scrivere, dove il tasto shift

non sarebbe più necessario. La scrittura a macchina sarebbe quindi più facile da imparare. Le macchine da scrivere sarebbero più economiche perché più semplici da costruire. La stampa sarebbe più economica, le casse dei caratteri sarebbero più piccole e le tipografie risparmierebbero spazio. Il lavoro di scrittura e smistamento negli uffici sarebbe molto più economico» (Bayer, 1936, p. 244). Come emerge anche dalle parole di Bayer, l’alfabeto universale, “one-letter” e monolineare è una proposta compiuta e completa di alfabeto mono-case basato su geometrie elementari che fa volontariamente a meno delle lettere maiuscole in un’ottica tecnico-scientifica e di rottura con il passato. Insomma, l’alfabeto universale di Bayer era tutt’altro che incompiuto. Era un alfabeto che, nelle parole di Ellen Lupton, portava avanti «il concetto che un singolo carattere tipografico, ridotto ai suoi componenti minimi, potesse rispondere nel modo più efficiente alle esigenze di una cultura universale» (Lupton, 2006; 2009, pp. 133-136).

La mancanza delle maiuscole nella proposta di alfabeto universale formulata da Bayer, rappresenta quindi una questione nodale nella nascita e fioritura dei caratteri “Bauhaus style” a partire dalla fine degli anni Sessanta del Novecento. Le fonderie e i type designer che negli anni si sono relazionati con questa eredità storica hanno dovuto fronteggiare la mancanza sia di un carattere tipografico propriamente detto, sia del disegno di lettere maiuscole nelle proposte concepite da Bayer a Dessau. Fatta eccezione per due caratteri pubblicati nel 1997, Bayer Universal di

05  
Churchward  
Design 70  
(Churchward  
Type, 1970)  
in uso:  
Marcellino,  
Migliorati,  
annuncio  
pubblicitario  
(design: Studio  
Salodini), 1975 c.

THE NEWEST 2 PLAYER  
VIDEO SKILL GAME

# PONG

from ATARI CORPORATION  
SYZYGY ENGINEERED

The Team That Pioneered Video Technology

**FEATURES**

- STRIKING Arcade Mode
- Ball Serves Automatically
- Realistic Sounds of Ball Bouncing, Striking Paddle
- Simple to Operate Controls
- ALL SOLID STATE TV and COMPATIBLE for Long Rugged Life
- ONE YEAR COMPUTER WARRANTY
- Proven HIGH PROFITS in Location After Location
- Low Key Cabinet, Buttons for Sophisticated Locations
- 25¢ per play

THIS GAME IS AVAILABLE FROM YOUR LOCAL DISTRIBUTOR

Manufactured by  
ATARI, INC.  
2535 SCOTT BLVD.  
SANTA CLARA, CA.  
95050

Maximum Dimensions:  
WIDTH - 26"  
HEIGHT - 50"  
DEPTH - 24"  
SHIPPING WEIGHT:  
150 LB.



Blippo  
(FotoStar,  
1969) in uso:  
Atari, annuncio  
pubblicitario,  
1972.  
Fontsinuse.com

Drink a can of Metrecal® and you've had the nutrition of steak, potatoes, peas and carrots. But not the calories. Metrecal has only 225. (And it comes in 14 different flavors—every one right out of an ice cream parlor.) Metrecal for lunch and some common sense at other meals will help keep your weight right where you want it.

Two Metrecal meals a day lunch and dinner, and you can lose weight steadily. As for 3 a day, talk it over with your doctor first. You might disappear.

## The Metrecal steak.

About this picture: Our photographer said "Since Metrecal's a complete meal, let's shoot it like one."



Bauhaus  
Geometric  
(Photo-Lettering  
Inc., 1970)  
in uso: Metrecal,  
annuncio  
pubblicitario  
(design:  
Doyle Dane  
Bernbach,  
Helmut Krone),  
1970 c.  
Fontsinuse.com

P22 e Archtype Bayer di The Foundry Types, che presentano la digitalizzazione delle sole lettere minuscole concepite dal grafico austriaco, gli altri alfabeti “Bauhaus style”, anche solo per il fatto di aver aggiunto un set di lettere maiuscole, fanno a meno dei propositi teorici radicali della tipografia universale di Bayer. È quindi ancora possibile parlare di caratteri “Bauhaus” se la gran parte delle lettere disegnate e commercializzate a posteriori – con o senza un rimando diretto alla scuola tedesca – sono frutto di artifici e profonde reinterpretazioni della fonte iniziale?

Ovviamente Bayer ha anche disegnato lettere maiuscole per la scuola di Dessau. L'autore dell'Universal-Alfabet è anche l'autore della celebre scritta verticale “BAUHAUS” presente sull'edificio lungo la facciata che guarda a sud-est: un elemento talmente identificativo da diventare la reference principale del progetto di identità visiva firmato dallo studio tedesco Hort per la Bauhaus Dessau Foundation nel 2011. La scritta, scomparsa dalla parete dell'edificio a inizio anni Trenta – in seguito alle pressioni naziste e alla conseguente chiusura della scuola – ritorna al suo posto nel 1976. Giusto un anno prima di questa restaurazione, arriva sul mercato il carattere tipografico firmato da Ed Benguiat e Victor Caruso.

Il Bauhaus in questione, prodotto da Photo-Lettering prima e da ITC dopo, può essere considerato quello che per primo e più di altri porta, negli anni della composizione a freddo, lo spirito della scuola tedesca in giro per il mondo. Ma di quale spirito stiamo parlando? Secondo il type designer e docente Dan Reynolds, «nonostante la sua influenza, ITC Bauhaus non è un letterale adattamento del disegno dell'Universal-Alfabet di Bayer in un carattere tipografico.» (Reynolds, 2011) Oltre alla arbitraria aggiunta di lettere maiuscole Reynolds sottolinea che «la forma della *a* minuscola dell'ITC Bauhaus è molto diversa» (Reynolds, 2011) e che i tagli quasi-stencil presenti nelle lettere *b*, *e*, *g*, *p*, *q* sono tanto connotanti del carattere di Benguiat e Caruso quanto lontane dai disegni originali di Bayer. Ma non è tutto.

Come accennato sopra, sul finire degli anni Sessanta, circa cinque anni prima che il carattere fosse lanciato dalla ITC, Benguiat pubblica le font Bauhaus Alpha e Bauhaus Geometric per la newyorkese Photo-Lettering Inc. Nel 1970 tali font compaiono all'interno di un catalogo progettato graficamente dallo stesso Benguiat e intitolato *Art Deco* [9]. La presenza di quelli che possono essere intesi come i progenitori dell'ITC Bauhaus all'interno di una serie di caratteri che omaggiano l'Art déco [10], risulta piuttosto emble-

matico e può offrire anche risposte su quanto il percorso di creazione dei caratteri “Bauhaus style” sia artificioso e fatto di scelte tutt’altro che ortodosse. La forma simmetrica della Q, la S e la s aperte e con uno tratto diagonale sono dettagli che sembrano effettivamente provenire dall’eredità visiva dell’Art déco più che dalla temperie tipografica propria della scuola tedesca negli anni di Dessau. Per quanto entrambe le correnti siano state accomunate da una predilezione netta per la geometrizzazione delle forme, risultano notoriamente distanti e spesso antagoniste sul piano teorico e progettuale, in particolare rispetto al binomio decorazione/funzionalismo, per esempio.

Questa tendenza non è isolata alle lettere Bauhaus disegnate da Benguiat; il gap presente nei tratti di alcune lettere, come pure l’influsso di geometrizzazioni Art déco, unendosi con le lettere ispirate dal minuscolo universale di Bayer, hanno dato vita, tra la fine degli anni Sessanta e gli inizi degli anni Settanta, a uno standard che ha finito per essere percepito come “Bauhaus style”. Tale stile è sopravvissuto pressoché inalterato fino a quando nel 1993, su molti software Microsoft, è comparso quello che viene tuttora consi-



08  
Bauhaus  
Geometric  
(Photo-Lettering  
Inc. 1970)  
in uso: Art Deco,  
Photo-Lettering  
Inc., copertina  
catalogo  
(design: Ed  
Benguiat), 1970.  
Fontsinuse.com

08

derato l’erede digitale del carattere di Benguiat e Caruso, la digitalizzazione dell’ITC Bauhaus, il Bauhaus 93 prodotto da URW (Bauhaus 93, 2017?).

Nel corso di questa corrispondenza spazio-temporale l’Universal-Alfabet ha perso qualcosa, è stato frainteso, subendo quello che Rick Poynor definisce come «drenaggio di significato» (Poynor, 2003, p. 76), il fenomeno cioè di drenaggio che accade «quando idee visive con propositi specifici vengono applicate in nuovi contesti» (Poynor, 2003, p. 76). Ma circoscrivere la cronologia del “Bauhaus style” a questa lettura sarebbe riduttivo. Attraverso la democratizzazione garantita dall’avvento della fotocomposizione, delle lettere trasferibili e del desktop publishing, l’Universal-Alfabet, seppur in una forma rimasticata, è diventato davvero universale. Se si rimprovera ai caratteri “Bauhaus style” di essersi allontanati dalle «Bayer origins» (George, Coles, 28 aprile 2022), di averle banalizzate [11], ci si sta concentrando solo su cosa si è perso in questo gioco del telefono, solo sul messaggio iniziale. A questo punto potrebbe avere più senso apprezzare anche il gioco in sé, riflettendo su come il verbo di Bayer sia stato accolto, assimilato, frainteso, manipolato e come abbia dato vita a qualcosa’altro che forse non è già più Bauhaus eppure è “universalmente” riconosciuto oggi con il suo nome.

#### «Una speranza teorica» [12]

Ma il reato di banalizzazione e riduzione della storia tipografica della scuola tedesca a un unico stile replicabile è opera solo di una manciata di type designer e fonderie che, a partire dagli anni Sessanta, hanno interpretato male il messaggio Bayer? Nel volume *The Bauhaus Brand 1919-2019: The Victory of Iconic Form Over Use*, l’architetto e professore tedesco Philipp Oswald analizza la canonizzazione del Bauhaus nel corso dei cento anni trascorsi dalla nascita della scuola. (Oswald, 2020) Nel fare ciò ricostruisce cronologicamente il modo in cui la scuola tedesca è stata raccontata fin dalle prime mostre, pubblicazioni, opere e come questo, negli anni successivi alla fine dell’esperienza, abbia finito per diventare un canone replicabile, uno stile riconoscibile su scala internazionale, un “brand” vincente che aveva un suo carattere d’elezione: l’Universal-Alfabet di Bayer appunto.

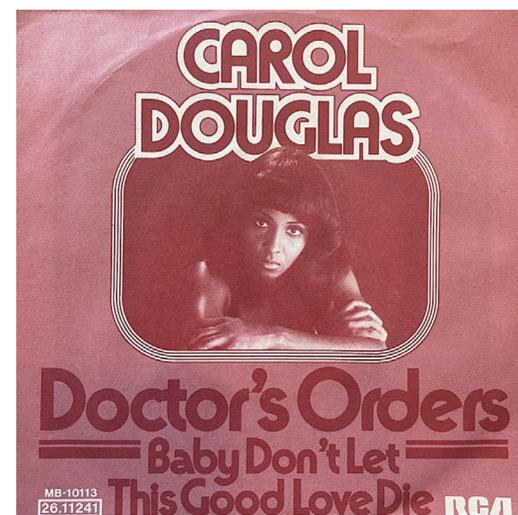
Se già nei quattordici anni di vita della scuola il controllo della propaganda permette di filtrare l’immagine con cui il Bauhaus si presenta alla società intorno, con la chiusura della scuola nell’aprile 1933 «L’obiettivo era soprattutto quello di controllare la rappresentazione del Bauhaus storico e la sua valutazione, affermando al contempo la continua validità delle idee della scuola» (Oswald, 2020, p. 50).

Con queste parole Oswald sottolinea quanto il controllo dell'immagine storica abbia finito per condensare e ridurre il lavoro fatto tra il 1919 e il 1933 a una formula ideale diventata, fin dalle prime mostre dedicate alla scuola, quello che ora viene comunemente riconosciuto come "Bauhaus style". Già nella prima occasione in cui si presenta la possibilità di esprimere uno sguardo retrospettivo sulla scuola, secondo Oswald, i confini di questo stile vengono definiti. Nel 1930, mentre il Bauhaus è ancora in vita sotto la direzione di Hannes Meyer, Gropius è incaricato di curare la sezione tedesca dell'Exposition de la société des artistes décorateurs al Grand Palais di Parigi. L'ormai ex direttore del Bauhaus sceglie di chiamare a supporto anche altri docenti che, come lui, nel 1928 avevano rassegnato le dimissioni dalla scuola: Bayer, Marcel Breuer e Moholy-Nagy. Non è un caso quindi che la Section Allemande a Parigi finisca per essere la prima occasione di storicizzazione del Bauhaus e di esplicitazione di quello che appare chiaramente come uno stile ben preciso: «caratteri sans-serif e grafica in rosso, bianco e nero; plastica; mobili in acciaio tubolare; lampade in metallo; interni in vetro, specchi, metallo e luce elettrica; edifici di forma cubica con tetti piatti e facciate bianche» (Oswald, 2020, pp. 50-51).

A partire dal lavoro di diffusione di un canone preciso da parte di alcuni testimoni di prestigio della scuola tedesca – Bayer incluso – il "Bauhaus style" è diventato una formula condivisa dai contorni netti, a scapito di una narrazione più eterogenea, corale e mescolata. Così facendo, diventando un patrimonio collettivo, questo stile è sopravvissuto pressoché intatto nei decenni successivi alla chiusura della scuola, trovando solo successivamente, nei revival realizzati tra gli anni Sessanta e Novanta, un contributo significativo al suo riverberarsi. Alla luce di questa lettura proposta da Oswald, quindi, il reato di banalizzazione e riduzione della storia tipografica della scuola a uno stile replicabile potrebbe non essere – solo – opera dei type designer e delle fonderie che, a partire dagli anni sessanta, hanno interpretato grossolanamente il messaggio del Bauhaus e non è neppure totalmente attribuibile a loro l'invenzione del "Bauhaus style".

A fronte di un ampio scetticismo rispetto alla relazione esistente tra gli esperimenti di Bayer e i caratteri che hanno popolato la successiva stagione del "Bauhaus style", nel 2010 l'articolo *Some thoughts on geometric type* del già citato Reynolds difende un punto di vista di segno opposto. «Infine, bisogna notare che l'ITC Bauhaus potrebbe essere considerato un pezzo di design migliore dei disegni dell'Universal-Alfabet di Bayer, perché è un carattere tipografico funzionante che ha dimostrato la sua efficacia per decen-

09



09

Ronda  
(ITC, 1970)  
in uso: Carol  
Douglas,  
Doctor's orders,  
copertina  
album, 1974.  
Fontsinuse.com

ni; l'Universal-Alfabet invece è un'opera d'arte su carta» (Reynolds, 2011) Anche lo storico Robin Kinross, nel raccontare la proposta di alfabeto universale di Bayer, parla di «speranza teorica» (Kinross, 2002, p. 255) evidenziandone quasi la scarsa applicazione di tali lettere nel "mondo reale" coevo e rimarcando quanto i «gli sviluppi altrove, a partire dal 1925 circa, hanno mostrato i limiti dell'applicazione generale della tipografia Bauhaus» (Kinross, 2002, p. 262). In un noto saggio del 1988 intitolato *Graphic Design: Fine Art or Social Science?*, Jorge Frascara si chiede quale sia stato l'impatto di alcuni protagonisti della prima stagione del modernismo – tra i quali El Lissitzky – sulla società coeva. (Frascara, 1988, pp. 18-29) Evidenziando quanto il successo di alcune figure sia stato piuttosto ristretto alla nicchia di professionisti e abbia alimentato un design attento sempre più alla sperimentazione e all'avanguardia e sempre meno al punto di vista del pubblico, dell'utente finale, della società. In accordo con Frascara verrebbe provocatoriamente da chiedersi quale sia stato l'impatto dell'«opera d'arte su carta» (Reynold, 2011) firmata da Bayer e quale invece quello di font come il Blippo, l'ITC Bauhaus, il Bauhaus 93 e di tutta l'ondata dei caratteri "Bauhaus style" a cui fin qui si è fatto riferimento.

La vita del Bauhaus come scuola è durata poco meno di quindici anni, l'evoluzione degli alfabeti "Bauhaus style", influenzati dalla sua esperienza, è fiorita tra gli anni Sessanta e Novanta attraversando diverse stagioni e tecnologie. Nella strada che attraversa la scuola di Dessau ci sono tracce di



10  
Bauhaus  
(ITC, 1975)  
in uso:  
Bauhaus  
Automotive,  
insegna,  
Berkeley,  
USA, 2020.  
Fontsinuse.com

entrambe le esperienze: da una parte i documenti, le pubblicazioni, i manifesti progettati da Bayer e custoditi nella “Haus” di Gropius, dall'altra, nella “Straße”, e la toponomastica privata composta con caratteri come l'ITC Bauhaus e il Bauhaus 93. Per la gente comune, per i non-designer, per la gran parte degli abitanti di Dessau, lontani dalle paturmie dell'accademismo tipografico non fa molta differenza, sono entrambi Bauhaus. E forse non hanno torto. Sono Bauhaus ambo le esperienze e non ha molto senso concentrarsi su quale delle due sia più vera, quanto piuttosto provare a contestualizzarle storicamente. Da una parte la vicenda della “Haus” legata agli esperimenti tipografici nati in seno alla scuola sotto gli auspici di un universalismo e funzionalismo tipografico; dall'altra quella della “Straße”, costruita negli anni da attori diversi e attraverso riletture spesso non filologiche o scientifiche, ma comunque coese ed estremamente democratiche e popolari. Se spesso si rimprovera agli oggetti-icona del Bauhaus, ancora commercializzati nel mercato del design, di aver fallito i propositi di entrare nelle case di tutti, relegati a prodotti costosi ed elitari, i caratteri “Bauhaus style” sono invece riusciti a essere ovunque, reali, usabili attraverso fogli di lettere trasferibili, font digitali, strisciate di testi in fotocomposizione disponibili a prezzi estremamente accessibili.

Così come non ha senso ridurre la tipografia Bauhaus alla sola tipografia funzionalista e geometrica, così pure è necessario non restringere l'analisi del Bauhaus soltanto agli anni in cui la scuola è stata attiva. Occorre considerare an-

che come il suo spirito abbia vissuto nei decenni successivi al 1933; capire come l'esperienza originaria del Bauhaus sia stata in seguito accolta, contrattata, ibridata, recepita e mediata; cosa cosa sia andato perso ma anche cosa si sia acquistato negli anni; come sia cambiato lo sguardo della società e dei designer verso le lettere di Bayer; come sia cambiato il concetto condiviso di Bauhaus nella cultura popolare occidentale. In questo modo soltanto forse si può dare maggiore dignità storica ai caratteri tipografici che qui abbiamo definito “Bauhaus style”.

Altrimenti, continuando a cercare tra i caratteri “Bauhaus style” la fedeltà al disegno di Bayer sarà difficile percepire il contributo e l'impatto che esse hanno avuto nel far riecheggiare gli esperimenti di Dessau nella pubblicità creativa, nell'editoria science fiction e nella musica funk e disco degli anni Settanta, nelle sigle dei telefilm e dei programmi tv, nei loghi dei primi videogame per console – si vedano le lettere di *Pong* e il marchio Atari solo per citare due esempi –, nelle insegne luminose e nella corporate identity, nel cuore di quel trentennio che va dall'uscita della font Harry a metà anni Sessanta fino alla pubblicazione del Bauhaus 93 a inizio anni Novanta. Altrimenti si rischia di concentrarsi solo sulla “Haus” dimenticandoci della “Straße”.

#### NOTE

[1] Yanega Mike, *The “Bauhaus-style” Font Identification Guide*, 6 Febbraio 2014, [www.bowfinprintworks.com/BauhausFaces.html](http://www.bowfinprintworks.com/BauhausFaces.html) [14 Marzo 2023].

[2] Per l'apparato iconografico a compendio del saggio si è scelto di proposito di evitare immagini legate alla storia del Bauhaus e in particolare al lavoro di Herbert Bayer. Al contrario invece si è preferito documentare la diffusione dei caratteri “Bauhaus style” nella cultura popolare e nel “mondo reale” attingendo principalmente all'archivio digitale e partecipato Fontsinuse.com.

[3] La proposta compare sulla rivista *Offset* insieme allo Schablonschrift di Josef Albers (*Offset: Buch und Werbekunst*, 1926).

[4] Tra le pubblicazioni che negli ultimi anni hanno provato a scardinare le narrazioni canoniche del Bauhaus si vedano: “Bauhaus: Tropics”, *The Bauhaus Dessau Foundation Magazine*, n. 5, Giugno 2013; Bauhaus Dessau Foundation, *Between Chairs. Design Pedagogies in Transcultural Dialogue*, Spector Books, Leipzig 2017. Otto Elizabeth, *Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, The MIT Press, Cambridge MA 2019; “The Bauhaus Centennial and Design History”, *Journal of Design History*, n. 3, Settembre 2022.

[5] Cfr. George Tanya, Coles Stephen, “Typefaces Used by the Bauhaus”, *Letterform Archive News*, 12 Marzo 2022, [www.letterformarchive.org/news/view/bauhaus-typefaces-part-one](http://www.letterformarchive.org/news/view/bauhaus-typefaces-part-one) [6 Luglio 2022]; Cfr. George Tanya, Coles Stephen, “Typefaces Inspired by the Bauhaus”, *Letterform Archive News*, 28 Aprile 2022, [www.letterformarchive.org/news/view/bauhaus-typefaces-part-two](http://www.letterformarchive.org/news/view/bauhaus-typefaces-part-two) [6 Luglio 2022]. Entrambi gli articoli sono stati scritti in occasione della

mostra inaugurale del Letterform Archive di San Francisco (USA), Bauhaus Typography at 100, 13 novembre 2021-26 giugno 2022 (Letterform Archive, 2022).

[6] Taylor Joe, *Mr Pibb and the Little Ladies*, 2004, web.archive.org/web/20081114022803/http://www.mtblanco.com/MtBlancoNews/2001.2004/NewsMrPibb.htm [14 Marzo 2023].

[7] Sull'evoluzione delle tecnologie di stampa e progettazione nel corso del Novecento si vedano: Levit Briar, *Graphic Means: A History of Graphic Design Production*, 2016, www.https://www.graphicmeans.com [14 Marzo 2023]; Brook Tony, Shaughnessy Adrian, *Letraset: The DIY Typography Revolution*, Unit, London 2018; Cfr. Galluzzo Michele, "Estinzioni, adattamenti, esplorazioni e convivenze: Quattro interviste sul ruolo delle innovazioni tecnologiche nel graphic design italiano", *AIS / Design: Storia e ricerche*, n. 8, Ottobre 2016 – www.aisdesign.org/ser/index.php/SeR/article/view/167 [14 Marzo 2023].

[8] Successivamente la famiglia si è ampliata includendo numerose varianti multilinee stilistiche «che ricordano le varianti art déco dei primi sans serif geometrici come Lux [...] e Prisma [...]» (George, Coles, 28 Aprile 2022).

[9] Nel testo introduttivo al catalogo si spiega che il titolo della serie è un riferimento sia «i motivi geometrici Bauhaus-Cubisti-Aztechi che hanno caratterizzato l'esposizione parigina del 1925: L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs», sia all'Art déco come «tendenza dominante degli anni Settanta» (*Art Deco*, 1970).

[10] «Come altri sans serif geometrici degli anni Settanta, presenta uno sguardo irriverente verso gli esperimenti tipografici modernisti degli anni Venti – in particolare, l'Universal-Alfabet di Herbert Bayer del 1925 [...]. Ma mentre i designer degli anni Venti erano interessati a riforme radicali e alla riconciliazione dell'alfabetizzazione pubblica con la tecnologia dell'epoca, i progetti degli anni Settanta sono orientati verso l'ostentazione visiva e lo stile commerciale. L'ITC Bauhaus (1975) si è rivelato il più duraturo e onnipresente di questi, anche se non poteva superare le proporzioni classiche dell'Horatio» (McNeil, 2017, p. 404).

[11] Kinross Robin, "The Bauhaus Again", in idem, *Unjustified Texts: Perspectives on Typography*, Hyphen, London 2002, p. 255.

## REFERENCES

*Offset: Buch und Werbekunst*, n. 7, Luglio 1926.

Bayer Herbert, "Towards a Universal Type", *Industrial Arts*, Autunno 1936, pp. 238-244.

*Art Deco*, Photo-Lettering Inc., New York City 1970.

Barr Alfred H. Jr., *Preface*, in Walter Gropius, Ise Gropius, and Herbert Bayer (a cura di), *Bauhaus, 1919-1928*, The Museum of Modern Art, New York, 1975, p. 6.

Frascara Jorge, "Graphic Design: Fine Art or Social Science?", *Design Issues*, n. 1, Autunno 1988, pp. 18-29.

Kinross Robin, *The Bauhaus Again*, in idem, *Unjustified Texts: Perspectives on Typography*, Hyphen, London, 2002, pp. 263-262.

Poyner Rick, *No more rules: Graphic design and Postmodernism*, Laurence King Publishing, London 2003.

Taylor Joe, *Mr Pibb and the Little Ladies*, 2004, web.archive.org/web/20081114022803/http://www.mtblanco.com/MtBlancoNews/2001.2004/NewsMrPibb.htm [14 Marzo 2023].

Lupton Ellen, *Univers Strikes Back, Talk for a Typi, Portugal, September 28, 2006*, 2006, http://www.designwritingresearch.org/free\_samples/aTypi\_Talk.doc [14 Marzo 2023].

Lupton Ellen, "Univers Strikes Back", in Helen Armstrong, *Graphic Design Theory: Readings from the Field*, Princeton Architectural Press, Princeton NJ 2009, pp. 133-136.

Reynolds Dan, "Some thoughts on geometric type", *Typeoff*, 22 Agosto 2011, www.typeoff.de/2011/08/some-thoughts-on-geometric-type/ [14 Marzo 2023].

"Bauhaus: Tropics", *The Bauhaus Dessau Foundation Magazine*, n.5, Giugno 2013.

Yanega Mike, *The "Bauhaus-style" Font Identification Guide*, 6 Febbraio 2014, www.bowfinprintworks.com/BauhausFaces.html [14 Marzo 2023].

Galluzzo Michele, "Estinzioni, adattamenti, esplorazioni e convivenze: Quattro interviste sul ruolo delle innovazioni tecnologiche nel graphic design italiano", *AIS / Design: Storia e ricerche*, n. 8, Ottobre 2016, www.aisdesign.org/ser/index.php/SeR/article/view/167 [14 Marzo 2023].

Levit Briar, *Graphic Means: A History of Graphic Design Production*, 2016, www.https://www.graphicmeans.com [14 Marzo 2023].

Bauhaus Dessau Foundation, *Between Chairs. Design Pedagogies in Transcultural Dialogue*, Spector Books, Leipzig 2017.

"Bauhaus 93", *Fonts in Use*, 2017?, www.fontsinuse.com/typefaces/32181/bauhaus-93 [14 Marzo 2023].

McNeil Paul, *The Visual History of Type*, Laurence King Publishing, London, 2017.

Brook Tony, Shaughnessy Adrian (a cura di), *Letraset: The DIY Typography Revolution*, Unit, London, 2018.

Jury David, *Reinventing Print: Technology and Craft in Typography*, Bloomsbury, London, 2018, p. 137.

Otto Elizabeth, *Haunted Bauhaus: Occult Spirituality, Gender Fluidity, Queer Identities, and Radical Politics*, The MIT Press, Cambridge MA, 2019.

Oswalt Philipp, *The Bauhaus Brand 1919–2019: The Victory of Iconic Form over Use*, Scheidegger and Spiess, Zürich 2020.

George Tanya, Coles Stephen, "Typefaces Used by the Bauhaus", *Letterform Archive News*, 12 Marzo 2022, www.letterformarchive.org/news/view/bauhaus-typefaces-part-one [6 Luglio 2022].

George Tanya, Coles Stephen, "Typefaces Inspired by the Bauhaus", *Letterform Archive News*, 28 Aprile 2022, www.letterformarchive.org/news/view/bauhaus-typefaces-part-two [6 Luglio 2022].

Letterform Archive, *Bauhaus Typography at 100*, Letterform Archive Books, San Francisco, 2022.

*The Bauhaus Centennial and Design History*, "Journal of Design History", n. 3, Settembre 2022.