

FABRIZIO M. ROSSI

## IL CARATTERE DEI CARATTERI: SISTEMI DI CLASSIFICAZIONE E NUOVE TENDENZE NELLA TIPOGRAFIA

La parola “carattere” ha, come è noto, molteplici significati e si presta a equivoci. Ciò di cui mi occupo, come insegnante e come progettista, è il carattere tipografico, una delle accezioni possibili del termine. In questa relazione parlerò del sistema di segni che chiamiamo “alfabeto latino”, delle classificazioni dei caratteri tipografici e della crisi che le stesse classificazioni si trovano ad affrontare nel presente della tipografia.

C'è da dire che vocabolari come quello della Treccani o il Devoto-Oli registrano come prima accezione del termine “carattere” proprio quella di «segno tracciato, impresso o inciso cui si attribuisca un significato» e, a seguire, «la forma delle lettere di una scrittura», ovvero, nella tipografia, «i blocchetti parallelepipedi (detti anche tipi o caratteri mobili)»; infine, in informatica, carattere è «ciascuno dei simboli generalmente usati nei sistemi di elaborazione dati (e cioè le cifre da 0 a 9 e le lettere dell'alfabeto, che costituiscono i caratteri alfanumerici), e altri segni utili».

Credo che in italiano si incontri la parola “carattere” per la prima volta intorno al 1306, negli scritti di Jacopone da Todi, che lo intende come «marchio indelebile del peccato». Ma subito dopo Jacopone, troviamo il termine “carattere” col valore di “segno” inteso come “lettera dell'alfabeto”, come attestato nell'opera di Francesco Stabili

[fig. 1]. Stiamo parlando di quel Cecco d'Ascoli, astrologo, il «cui corpo e la cui scrittura» furono «arse al rogo» nel 1327 a Firenze, per ordine dell'inquisitore Accursio Bonfantini. Non ho letto le opere di Francesco Stabili<sup>1</sup> ma credo che il malcapitato astrologo non venisse dato alle fiamme per aver inteso il termine “carattere” come “lettera dell'alfabeto”. Dunque, proseguiamo serenamente con i nostri caratteri tipografici.

A proposito di equivoci e giochi di parole, ho già utilizzato qui alcune volte il termine “tipografia” e i suoi derivati. Questa parola ha in italiano un'accezione comune che rimanda immediatamente al luogo ove si stampa; soltanto approfondendone il significato ne scopriamo altre possibilità. Se lo Zingarelli si limita ad accennare in prima battuta ai caratteri mobili e poi al luogo ove si stampa, il vocabolario Trecani estende il termine “tipografia” alla «tecnica e alle attività del comporre e stampare», per poi registrare il significato, in realtà dominante nel parlare corrente, di «luogo ove si stampa».

Diversa è la situazione in altri contesti linguistici e culturali. In inglese, francese, tedesco e spagnolo, per esempio, esistono vocaboli diversi per indicare il luogo ove si stampa e le attività inerenti ai caratteri [fig. 2]. In ambito anglofono l'*Oxford English Dictionary* del 2012 distingue fra «arte e procedimenti del definire e comporre i caratteri e stampare con essi» e «lo stile e l'aspetto dei materiali stampati». Già nel 1929 il tipografo britannico Stanley Morison<sup>2</sup> definiva la tipografia come «l'arte di preparare correttamente il materiale per la stampa, con un intento specifico: quello di disporre le lettere, ripartire lo spazio e organizzare i caratteri al fine di fornire al lettore il massimo aiuto per la comprensione del testo». Ancor prima, nel 1683, l'inglese Joseph Moxon affermava:

Per tipografo non intendo uno stampatore, non piú di quanto un carpentiere o un muratore sia un architetto: intendo qualcuno che con il proprio giudizio, da solidi ragionamenti dentro di sé, possa sia eseguire sia dirigere altri affinché compiano, dall'inizio alla fine, tutti i lavori manuali e le operazioni fisiche collegati alla tipografia<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> In latino, *De principiis astrologiæ, Tractatus in sphæram, De eccentricis et epicyclis*; in volgare, *Acerba*.

<sup>2</sup> Responsabile del progetto del ben noto carattere *Times*, commissionato nel 1931 dal quotidiano britannico «The Times», disegnato da Victor Lardent e pubblicato nel 1932.

<sup>3</sup> J. Moxon, *Mechanick Exercises: Or, The Doctrine of Handy-Works*, London,

Nelle immagini [figg. 3 e 4] vediamo due doppie pagine della prima edizione del testo di Moxon, noto per essere il primo testo inglese a riflettere sulla tipografia.

Concludendo su questo argomento preliminare: per chi si occupa di tipografia è d'obbligo attenersi all'accezione internazionale e specialistica, di fatto già delineata da Moxon, assumendo il termine "stamperia" per il luogo ove si stampa e quello di "tipografia" per ogni sorta di caratteri e per le attività che li riguardano.

C'è da rilevare inoltre, a proposito del legame storico ben comprensibile fra tipografia e attività di stampa, che nel nostro presente il concetto di tipografia deve necessariamente comprendere ogni sorta di caratteri, compresi quelli che appaiono su uno schermo, e non piú soltanto, evidentemente, i caratteri destinati alla stampa.

Sarà infine opportuno estendere il terreno di indagine alle radici stesse del carattere tipografico, ossia alla cosiddetta *scriptura manualis*, che comprende l'ambito epigrafico, calligrafico e letterista.

Di che cosa ci occupiamo, dunque? Di quel sistema di segni che va sotto il nome di "alfabeto latino": un "repertorio" formatosi durante molti secoli a partire proprio da quello in uso nell'antica Roma. Un repertorio di segni che va evidentemente ampliato ben oltre le 21 lettere dell'alfabeto italiano che siamo in grado di nominare [fig. 5].

Nel corso del tempo il sistema alfabetico latino si è adattato non solo a esprimere suoni e convenzioni di lingue diverse dal latino stesso e a restituire visivamente nuove articolazioni e gerarchie del testo, ma ha anche accolto in sé sistemi di notazione affatto nuovi come i cosiddetti numeri arabi o la punteggiatura [fig. 6].

Dunque, alla domanda «di quanti segni si compone l'alfabeto latino?», dal nostro punto di vista bisognerebbe rispondere «piú o meno fra i 150 e i 300».

Già, perché per noi una "a" non è una "A" [fig. 7]. Nel senso che la forma, la struttura "di base" del segno che identifica una "a" minuscola non è certamente la forma di una "A" maiuscola.

La differenza tra maiuscolo e minuscolo si sviluppa nel corso di alcuni secoli, ma si intende convenzionalmente come "concretizzata" con la riforma voluta da Carlo Magno intorno all'800 d.C. La riforma sarà attuata in diversi centri di scrittura del Sacro Romano Impero,

sotto la direzione di Alcuino di York con la creazione della cosiddetta *minuscola carolina*. Possiamo osservarla in un foglio di un manoscritto conservato nella British Library contenente il *Vangelo* di Luca [fig. 8]. Da notare la persistenza della lettera maiuscola romana, usata qui come capolettera.

Il “tono” del minuscolo, per chi si occupa di tipografia e di comunicazione visiva, è completamente diverso dal “tono” del maiuscolo, come per esempio [fig. 9] nella celebre iscrizione del Pantheon, a Roma<sup>4</sup>. È un po’ come confrontare la dialettica con la retorica o, se preferiamo, un tono discorsivo con un tono perentorio e affermativo o addirittura un grido, come risulta l’uso del maiuscolo nella cosiddetta *netiquette*, la buona educazione di Internet e degli *sms*.

Esistendo lettere minuscole e lettere maiuscole, scopriamo che esistono numeri minuscoli, adatti a un contesto minuscolo, e numeri maiuscoli, adatti a loro volta a un contesto maiuscolo. I cosiddetti numeri arabi [fig. 10] – in realtà indiani, come viene detto nella stessa lingua araba – entrarono nella scrittura europea nel XIII secolo, grazie al matematico Leonardo Fibonacci. Fino ad allora gli scrivani europei usavano i numeri romani: minuscoli in un contesto minuscolo, maiuscoli nell’ambito del maiuscolo. I primi tipografi ereditarono questa consuetudine, continuando a usare numeri romani maiuscoli o minuscoli a seconda del contesto e disegnando numeri arabi minuscoli per la tipografia [fig. 11]. I numeri arabi minuscoli regnarono in contrasto nella tipografia fino al XVIII secolo. Nel 1788 l’incisore di caratteri Richard Austin realizzerà, per la fonderia inglese di John Bell, numeri tutti della stessa altezza, pari a circa  $\frac{3}{4}$  del maiuscolo [fig. 12]. Nel XIX secolo, infine, i numeri raggiunsero l’altezza del maiuscolo. La buona editoria ha sempre tenuto conto dell’esigenza di mantenere coerente il “tono” dei caratteri, utilizzando numeri minuscoli nel contesto minuscolo e viceversa. Solo recentemente si sta facendo strada la consapevolezza di questo aspetto nella cosiddetta “tipografia diffusa” dei nostri tempi.

Un’invenzione italiana, la macchina per scrivere, ha avuto un’influenza importante sul sistema di segni dell’alfabeto latino [fig. 13]. Realizzata da un avvocato novarese, Giuseppe Ravizza, intorno al 1846, essa venne poi brevettata nel 1855 col nome quanto mai suggestivo di “cembalo scrivano”.

<sup>4</sup> 26 a.C. L’iscrizione venne “ricollocata” in epoca adrianea e inavveolata in bronzo nel sec. XIX.

Nata per scopi umanitari, vale a dire per consentire ai non vedenti di scrivere meccanicamente, la macchina per scrivere ha imposto nel tempo uno standard di disposizione dei tasti, dettato da esigenze di memorizzazione, che si rifletterà nelle tastiere dei nostri elaboratori elettronici.

A causa delle limitazioni tecniche della macchina per scrivere, sin dai suoi esordi venne operata una semplificazione brutale dei segni nella tastiera: numeri tutti maiuscoli, assenza dello zero sostituito dalla lettera "O" maiuscola, assenza di lettere accentate, presenza di virgolette e apostrofi univoci e, a sua volta, apostrofo univoco in luogo delle lettere accentate.

Questa sommarietà di segni si è trasferita nelle tastiere degli elaboratori elettronici. Solo recentemente si va riscoprendo il modo per utilizzare il giusto segno, con l'esatto significato, nel contesto appropriato. Ciò si deve a una rinascita della sensibilità tipografica e all'adequarsi a essa da parte dei produttori di dispositivi e programmi informatici.

Esistono altre varianti possibili all'interno di un carattere. La prima variante è quella che chiamiamo "di forma" ovvero "di postura" [fig. 14]. È la differenza fra il "tondo" e il "corsivo". Per "postura" si intende l'inclinazione delle aste verticali del carattere rispetto alla linea di base. Per "forma" si intende qui il modificarsi della sagoma delle lettere fra la variante tonda e quella corsiva, evidente molto spesso in particolare nella lettera "a" minuscola.

Nella tipografia dei caratteri mobili latini il diritto di primogenitura spetta al tondo, maiuscolo e minuscolo. Venne realizzato probabilmente per la prima volta, intorno al 1465, da due tedeschi "emigrati" a Subiaco, Sweynheim e Pannartz [fig. 15]. Seguiranno a breve distanza di tempo i caratteri tondi di Ulric Gering, un altro tedesco emigrato questa volta a Parigi, e quelli di Nicolas Jenson, un francese emigrato a Venezia, entrambi realizzati intorno al 1470. Come si può notare, in quell'epoca i flussi migratori dei cervelli in fuga seguivano altre direzioni.

La dizione *roman* che in inglese sta per "tondo", al pari del *romain* francese, è un riconoscimento delle origini "romane" di questa forma nella tipografia.

Il corsivo minuscolo nella tipografia dei caratteri mobili fu "inventato" da Aldo Manuzio che lo commissionò, intorno all'anno 1500, al

grande incisore di caratteri Francesco “Griffo” da Bologna (fig. 16). Questo nuovo carattere tipografico fece il suo timido esordio nelle parole «Jesu dolce, Jesu amore» inserite nelle *Epistole* di Santa Caterina, edite da Aldo Manuzio proprio nel 1500.

Il 23 marzo del 1501 Aldo chiederà al Collegio dei savi di Venezia un privilegio decennale per questo carattere, destinato alla stampa dei suoi classici latini. Va detto che l’“invenzione” di Aldo del corsivo tipografico, meno ingombrante del tondo a parità di corpo, contribuì a permettergli la realizzazione dei primi volumi di piccolo formato (*enchiridion*: “che sta nel palmo della mano”) a grande diffusione, quei “classici latini” voluti insieme a Pietro Bembo.

Inizialmente il corsivo tipografico non coabiterà nelle stesse pagine stampate con il tondo minuscolo ma soltanto con il tondo maiuscolo, come si vede nell’immagine, a eccezione di episodi marginali come quello delle *Epistole* citate poc’anzi. Bisognerà attendere quasi cinquant’anni per vedere libri composti in minuscolo sia tondo sia corsivo.

Anche nel caso del corsivo tipografico la lingua inglese rende omaggio alle sue origini tutte italiane denominandolo “italic”. Stesso tributo da parte dei francesi che lo chiamano “italique”.

Un’altra variante possibile all’interno di un carattere è quella “di spessore” o “forza d’asta” [fig. 17]. Stiamo parlando infatti del differente spessore che possono assumere le aste o tratti del carattere.

In termini usuali nella tipografia, avendo uno spessore di riferimento che possiamo chiamare *normale*, avremo delle forze d’asta più sottili, come il *chiaro*, il *chiarissimo* ovvero *light*, *ultralight* eccetera; per contro, con forze d’asta più spesse, avremo il *neretto*, il *nero*, il *nerissimo* ovvero *semibold*, *bold*, *extrabold* eccetera. Sono varianti sconosciute prima della Rivoluzione industriale, che si affermeranno rispondendo alle mutate esigenze della tipografia.

Nel XVIII secolo la necessità di un carattere più scuro che evidenziasse determinate parole venne risolta in Gran Bretagna inserendo in un contesto alfabetico latino tondo e corsivo quei caratteri che noi chiamiamo “gotici” e che in anglosassone si definiscono – non a caso – “blackletter” [fig. 18]. Quest’usanza è descritta in un altro testo importante per la storia della tipografia: la *Printer’s Grammar* di John Smith, edita a Londra nel 1755 [fig. 19].

Nel XIX secolo saranno usati allo stesso fine caratteri più pesanti, come i cosiddetti “egiziani”, fino all’esordio nel 1845 della prima va-

riante di forza d'asta interna a un carattere, il *Clarendon* della fonderia Besley, disegnata per armonizzarsi con il relativo spessore *normale*. Dal 1848, una volta scaduti i diritti con cui la Besley si era tutelata, questa innovazione dilagherà nella tipografia, come lamenta la stessa fonderia proprio nella dichiarazione che vediamo [fig. 20]<sup>5</sup>.

Mi soffermo un istante su un caso particolare. Si tratta della prima delle quattro pagine del «Times» del 22 giugno 1815 [fig. 21]. È un esempio degno di nota per molti aspetti. Vediamo infatti questa prima pagina affollata di inserzioni pubblicitarie che propagandano case in affitto o lezioni di pianoforte impartite da rispettabili signorine *very british*.

Non sono ancora apparsi i caratteri *neri*, tuttavia vediamo già l'uso del capolettera e di caratteri in corpo ben più grande che evidenziano l'*incipit* delle inserzioni e il maiuscolo che enfatizza quelle che potremmo definire "parole chiave". Ma se guardiamo il cosiddetto "taglio basso" della pagina, quello delle notizie meno importanti, vediamo un trafiletto che annuncia una notizia da niente, in confronto alle lezioni di piano e alle case in affitto. Apprendiamo che quattro giorni prima (e il ritardo nella pubblicazione è dovuto alle cattive condizioni della Manica) l'esercito francese è stato sconfitto a Waterloo dal Duca di Wellington. Il signor "Buonaparte" (si noti bene, scritto nella grafia originaria italiana che l'*empereur* detestava) viene nominato in modo sprezzantemente indiretto e solo una volta.

Credo che ogni commento su questa finezza comunicativa sia superfluo.

Delineate sommariamente alcune tra le principali forme e varianti interne a quel generico sistema di segni che chiamiamo per convenzione "alfabeto latino", cominciamo ad affrontare la questione delle classificazioni dei caratteri.

Una distinzione preliminare utile, benché non certo esauriente ai fini classificatori, è quella fra caratteri "con grazie" e caratteri "senza grazie". I caratteri "con grazie" (ovvero "graziati" o ancora "aggraziati") sono quelli che presentano terminazioni dei tratti principali denominate, appunto, "grazie" in italiano<sup>6</sup>, *serif* in anglosassone<sup>7</sup>, *em-*

<sup>5</sup> Sull'argomento cfr. il blog di James Mosley (<http://typefoundry.blogspot.it/>).

<sup>6</sup> Il termine "grazie" come «sottili tratti terminali della lettera, nei caratteri tipografici di certi stili» appare probabilmente per la prima volta in italiano nel

*pattement* in francese. I tratti principali dei caratteri con grazie possono essere piú o meno “modulati”, ossia a spessore piú o meno variabile [fig. 22].

Il primo esempio conosciuto di carattere su pietra con grazie risale al 334 a.C. ed è presente in un’epigrafe dedicatoria di Alessandro Magno nel tempio di Atena Poliàs a Priene, in Asia minore [fig. 23]. Il carattere con grazie raggiungerà una sua celebre definizione strutturale nella iscrizione alla base della colonna Trajana di Roma, del 113 d.C. In tale forma diverrà un modello per secoli e secoli di lettere maiuscole con grazie [fig. 24].

I caratteri “senza grazie” sono detti anche in italiano “lineari” o, con termine inelegante ma diffuso, “bastoni” [fig. 25]. Oltre naturalmente all’assenza di grazie, presentano tratti principali poco o punto modulati, ovvero “monolineari”. Corrispondono ai “sans serif” o “gothic” degli anglosassoni, ai “linéales” dei francesi, ai “grotesk” dei tedeschi.

Accenno brevemente all’origine dei caratteri tipografici lineari, sulla scorta di un fondamentale saggio di James Mosley<sup>8</sup>, pubblicato nel 1965 e piú volte ripreso. A torto considerati caratteri “moderni” nel senso piú banale del termine, vennero in realtà portati in auge nella tipografia a partire dal primo quarto dell’Ottocento in seguito ai viaggi compiuti nel XVIII secolo da alcuni inglesi in Italia, in particolare nella zona di Tivoli e Roma.

L’immagine [fig. 26] mostra a sinistra un dettaglio di uno schizzo eseguito a Roma dall’architetto John Soane e mostrato alla Royal Academy di Londra nel 1779. Si tratta del primo esempio conosciuto di carattere monolineare senza grazie rivisitato in epoca moderna. A destra vediamo una proposta del 1806 di William Wood per un monumento a Nelson e a Stuart, anch’essa con caratteri monolineari senza grazie. Infine, in basso, il carattere *Egyptian* prodotto dalla fonderia Caslon nel 1816: è il primo carattere tipografico di questo

*Glossario di giornalismo e tipografia* di Carlo Bascetta, Roma, A. Armando, 1964.

<sup>7</sup> Il termine *serif* proverrebbe da un precedente *ceref*, derivato dall’olandese *schreef* (linea, tratto) – correlato a *schrijven* (“scrivere”) – a sua volta dal germanico *skrebh*; è attestato per la prima volta in inglese nel 1841, ma preceduto cronologicamente dalla dizione *sans-serif* (1830), composto con il francese *sans* (“senza”).

<sup>8</sup> J. MOSLEY, *La ninfa e la grotta: la rinascita dei caratteri senza grazie* (1965), in *Radici della scrittura moderna*, trad. it. a c. di G. Lussu, Viterbo, Stampa alternativa & Graffiti, 2001, pp. 82-132.

genere a essere posto in commercio.

Esaurita seppur sommariamente questa distinzione fra caratteri con e senza grazie, affrontiamo ora la questione delle classificazioni dei caratteri tipografici.

La classificazione dei caratteri tipografici ha sempre rappresentato un tentativo di porre ordine a un repertorio che si percepiva come ampio e caotico.

Ogni classificazione, lo sappiamo, è un arbitrio che non può non far torto a qualcosa o a qualcuno, muovendosi per generalizzazioni sulle linee di tendenza dominanti. Ogni classificazione agisce perlopiù ignorando (necessariamente ma dolorosamente) quei “sentieri interrotti” che, spesso, sono il sale delle umane cose. Ma è un arbitrio che ha la sua utilità.

La storia delle classificazioni dei caratteri è ricca di interesse<sup>9</sup>. Ciascuna di esse è l’espressione di un preciso punto di vista concettuale, di un momento storico, di esigenze pratiche connesse alla tecnologia tipografica del momento.

Il tipografo parigino Francis Thibeaudeau (1860-1925) è stato uno dei primi autori di una classificazione sistematica dei caratteri, elaborata tra il 1921 e il 1924 [fig. 27]<sup>10</sup>. In estrema sintesi, la classificazione di Thibeaudeau si basa sulla presenza o assenza delle grazie e, se presenti, sull’osservazione delle caratteristiche di tali elementi. La classificazione distingue inoltre fra quattro gruppi principali di lettere: *Antiques* (Lineari), *Égyptiennes* (con due sottogruppi), *Romain Elzévir* (con sei sottogruppi), *Romain Didot*. È da notare la distinzione operata da Thibeaudeau tra forme maiuscole e minuscole [fig. 28]. Nell’ultima versione della sua classificazione Thibeaudeau aggiunse le categorie *Écritures* (per i caratteri propri della scrittura manuale) e *Fantaisies* (per i caratteri “pubblicitari”; ed è interessante questa definizione: sarebbero in realtà gli “inclassificabili”).

Il punto debole più rilevante della classificazione di Thibeaudeau, già nel momento della sua pubblicazione, era la definizione del grup-

<sup>9</sup> D.A. MUNDIE, *A Field Guide to Type Classifications*, Pittsburgh, Polymath Systems, 1995 [cfr. [www.anthus.com/Typography](http://www.anthus.com/Typography)]; B. BAUERMEISTER, *A Manual of Comparative Typography. The Panose System*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1988.

<sup>10</sup> In *La Lettre d'imprimerie* (1921) e in *Manuel français de typographie moderne* (1924).

po degli *Elzévir*: una categoria troppo generica che comprendeva al suo interno caratteri con differenze rilevanti, frutto di momenti storici e di concezioni estetiche molto distanti.

Ho accennato sommariamente alla classificazione di Thibaudeau per stabilire un punto d'inizio del percorso compiuto nel Novecento sul terreno delle classificazioni dei caratteri tipografici.

Saltando a piè pari questo percorso vorrei approdare a una più recente proposta di classificazione, quella elaborata da Robert Bringhurst.

Seppur mostri alcuni punti di criticità, come si evidenzierà più avanti, si tratta a mio avviso di un tentativo interessante di mettere ordine nell'oceano mare dei caratteri tipografici. Un tentativo che va al di là dello stretto tecnicismo e che si discosta dal solco tracciato proprio da Thibaudeau.

Storico della cultura, poeta e tipografo, Bringhurst ha pubblicato nel 1992 a Vancouver *The Elements of Typographic Style*<sup>11</sup>. L'approccio di Bringhurst alla tipografia si nutre del suo eclettismo e dei suoi studi letterari, linguistici e artistici, oltre che della sua competenza tecnica: ogni fenomeno inerente alla tipografia è collocato in una fitta rete di connessioni storiche e culturali. Quel che ne consegue è una sorta di *thesaurus* della tradizione tipografica, aggiornato alla più recente produzione digitale.

«Non esiste tipografia nell'isolamento»: questo è l'assunto fondamentale da cui prende le mosse l'Autore. La storia della tipografia è dunque, secondo Bringhurst, lo «studio delle relazioni tra i caratteri e il resto dell'attività umana: la politica, la filosofia, le arti e la storia delle idee».

Non soltanto, quindi, una «descrizione e classificazione rigorosamente scientifica dei caratteri», che, per usare le parole dell'Autore, richiede in ogni caso «sistemi di misura precisi, un'analisi accurata e un uso attento della terminologia tecnica descrittiva», ma che, da sola, risulta insufficiente a descrivere adeguatamente il fenomeno delle lettere da stampa e da schermo.

Bringhurst assume dunque, come categorie di classificazione dei caratteri, termini propri della storia dell'arte come "Rinascimento", "Barocco", "Neoclassicismo", poiché i caratteri, secondo l'Autore,

<sup>11</sup> *Gli elementi dello stile tipografico* (1992), trad. it. di L. Passerini, Milano, Bonnard, 2001.

«appartengono anche all'ambito dell'arte e partecipano alla sua storia». Questo è l'approccio che differenzia la proposta di classificazione di Bringhurst dai precedenti sistemi.

Va ricordato che quando parliamo di caratteri “rinascimentali, barocchi, neoclassici” e così via, parliamo da un lato di quei modelli storici realizzati in una determinata epoca, ossia dei cosiddetti *proto-tipi* (secondo la definizione data da Gérard Blanchard<sup>12</sup>). Dall'altro, parliamo delle loro ricostruzioni o interpretazioni realizzate successivamente fino ai nostri giorni.

**Caratteri tondi rinascimentali. Corsivo rinascimentale [fig. 29].** Bringhurst distingue forme diverse tra i caratteri del primo e del pieno Rinascimento: più legate alla prassi calligrafica, le prime (come per esempio il *Centaur*, il primo dall'alto nella figura); più «morbide, fluenti e controllate attraverso sottili accorgimenti», le seconde (come nel celebre *Garamond*, l'ultimo nella figura). Le forme tonde rinascimentali presentano una distinzione netta fra maiuscole e minuscole: le maiuscole sono derivate dalla *capitalis romana*, mentre le minuscole, come si è visto, derivano dalla *minuscola carolina* attraverso l'esperienza scrittoria umanistica. Bringhurst conferisce un particolare rango al corsivo rinascimentale [fig. 30], elevandolo – attenzione: unico fra i corsivi tipografici – al rango di categoria a parte, del tutto indipendente dal tondo.

**Caratteri manieristi [fig. 31].** Così sintetizza Bringhurst il suo punto di vista su questi caratteri: «L'arte manierista è una variante dell'arte rinascimentale a cui è stata aggiunta una leggera esagerazione, rispetto a proporzioni, scorcio e tensione». La tipografia manierista inaugura la consuetudine di usare tondo e corsivo nello stesso libro e anche nella stessa pagina (ma raramente nella stessa riga di testo), così come l'uso di maiuscole inclinate insieme al minuscolo corsivo. Quest'ultimo ha sovente un'impronta “cancelleresca”, derivante cioè dalla prassi calligrafica in uso nella Cancelleria papale.

**Caratteri barocchi [fig. 32].** Le principali caratteristiche dei *caratteri barocchi* sono, in breve: la ricchezza dei motivi, il gioco incessante delle forme in contrasto, la notevole variazione dell'asse da una let-

<sup>12</sup> In *Aide au choix de la typo-graphie*, Reillanne, Atelier Perrousseau, 2002.

tera all'altra, l'affermazione dell'uso del tondo e del corsivo in una stessa riga di testo. Le lettere barocche sono piú modellate e meno scritte (vale a dire, con minori tracce dell'uso della penna rispetto alle lettere rinascimentali), con grazie e tratti modulati. Le aperture, in lettere come la "c", sono moderate, il corsivo è complementare al tondo. Molti dei *caratteri barocchi*, e prima di essi i piú rari *caratteri manieristi*, sono una sorta di variazione sul tema del *Garamond*, il carattere rinascimentale creato dall'incisore francese Claude Garamond.

**Caratteri rococò [fig. 33].** L'arte rococò è vista da Bringhurst come una ornamentazione fiorita dell'arte barocca. Nell'ambito tipografico si produsse molta impaginazione rococò, caratterizzata da ornamenti tipografici a cornice dei testi, medaglioni incisi eccetera, ma pochi *caratteri*. Questi ultimi sono connotati da una struttura generale barocca, dalla tendenza all'esagerazione nel dettaglio decorativo e nel contrasto fra i tratti del carattere.

**Caratteri neoclassici [fig. 34].** La classificazione di Bringhurst, come si è visto, distingue fra *caratteri manieristi*, *barocchi* e *rococò*. Tali categorie non esistevano nei precedenti sistemi. Per classificare quasi due secoli di tipografia, infatti, si utilizzava un solo gruppo. Maximilien Vox li denominava *réales* (ossia "reali", con allusione all'idea di monarchia assoluta seicentesca). Sono stati definiti anche *razionalisti*, ovvero *transizionali*. Con quest'ultimo termine si intende evidentemente una lunghissima "transizione" di due secoli dalla cosiddetta *lettera antica* – o *romano antico* – rinascimentale alla *lettera moderna* – o *romano moderno* – dei successivi caratteri di Bodoni e Didot. Bringhurst dunque introduce un altro gruppo inesistente nelle precedenti classificazioni, che lo comprendevano al pari degli altri nei *réales* o *transizionali* che dir si vogliano; si tratta dei *caratteri neoclassici*. Secondo Bringhurst l'arte neoclassica è strettamente connessa alla cultura illuminista ed è improntata a una rigorosa solidità costruttiva. Nei caratteri neoclassici si può ancora scorgere un'eco del segno della penna a punta larga, ma forzato a un asse verticale ovvero razionalista. Citando Bringhurst, i *caratteri neoclassici* «sono spesso bellissime forme posate, ma immemori della piú complessa bellezza della realtà organica». Con ciò l'Autore allude evidentemente a un ulteriore distanziarsi del carattere tipografico dalla prassi cal-

ligrafica. I tratti dei *caratteri neoclassici* sono modulati, con grazie in genere digradanti, piú sottili e orizzontali rispetto alle lettere barocche; le aperture sono moderate; il corsivo ha un'inclinazione generalmente uniforme ed è sottomesso al tondo. Bringhurst indica nel *Romain du Roy* il primo carattere neoclassico [fig. 35]. Esso fu realizzato a partire dal 1692, per ordine del re di Francia Luigi XIV, da una commissione della *Académie des Sciences*. Il *Romain du Roy* era destinato all'uso esclusivo da parte della Imprimerie Royale, fondata nel 1639 dal primo ministro francese, il cardinale Richelieu. La commissione, «formata da due prelati, un contabile e un ingegnere», realizzò un insieme scrupoloso di tavole basate su un sistema a griglia, nel quale venivano costruite le lettere; la griglia era divisa in 64 riquadri, a loro volta suddivisi in 36 riquadri piú piccoli. Il disegno del carattere fu realizzato da Louis Simonneau, mentre l'incisione dei punzoni venne affidata nel 1694 a Philippe Grandjean (1666-1714). I primi caratteri furono realizzati nel 1702 e vennero utilizzati successivamente per comporre l'opera *Medaglie sui principali avvenimenti del regno di Luigi il Grande*. Il *Romain du Roy* fu completato nel 1745 (in ventuno corpi e con l'aggiunta del corsivo) da Jean Alexandre, assistente di Grandjean. Come si intuisce, il progetto del *Romain du Roy* si inserisce a pieno titolo piú nelle complesse problematiche legate all'idea assolutistica dello stato e alle idee razionaliste, geometrizzanti e cartesiane, che nella storia vivente del farsi della tipografia. Ciononostante, il disegno del carattere di Grandjean ebbe una sua parte d'influenza sui successivi lavori di Fournier e di Didot. Di grande interesse è il parallelo istituito da Bringhurst fra il *Baskerville*, celebre carattere neoclassico inglese, e le forme dell'architettura federale degli Stati Uniti – come il Campidoglio o la Casa Bianca. Ugualmente interessante è il rilievo che l'Autore pone sull'ammirazione riservata a quel carattere dallo stampatore, inventore e statista Benjamin Franklin [fig. 36].

**Caratteri romantici** [fig. 37]. Un'altra annotazione di Bringhurst è dedicata ai punti di contatto tra *caratteri neoclassici* e quelli che egli definisce come *caratteri romantici*. L'Autore osserva infatti che molti sono gli aspetti condivisi da entrambe le categorie di caratteri. E questo a dispetto dei punti di opposizione – forse i piú generalmente noti – tra i due movimenti estetici e le corrispondenti forme delle lettere. I caratteri neoclassici e quelli romantici hanno in comune l'asse

razionalista e l'essere più disegnati (progettati, diremmo) che scritti, marcando così un'ulteriore significativa distanza con la pratica calligrafica. La maggior diversità, invece, risiede nel contrasto fra tratti pieni e tratti sottili, decisamente netto nei *caratteri romantici*. In ultima analisi, i *caratteri romantici* appaiono più come forme da guardare che come un invito a leggere, "entrando" nel testo. Collocare nella categoria dei *romantici* caratteri come il *Bodoni* e il *Didot* è una decisione destinata a suscitare ampie discussioni. Nelle precedenti classificazioni tali caratteri venivano raggruppati sotto il nome di *bodoniani*, da parte di Novarese, o *didoni* da parte di Vox (ove *didoni* è un'ibridazione fra *Didot* e *Bodoni*). Un'ulteriore definizione è quella di *romani moderni*, stabilendo in ogni caso una categoria specifica per queste lettere che rappresenterebbero qualcosa di nuovo nel panorama dei caratteri tipografici. Di fronte a tali caratteri, dunque, si è parlato di una *lettera moderna* (da cui la definizione di *romano moderno*) che si contrapporrebbe alla *lettera antica* (o *romano antico*). Nella *lettera moderna* o *carattere romantico*, come lo definisce Brighurst, si notano grazie sottili con raccordi quasi o del tutto angolari. Le aperture sono di ampiezza ridotta. Il corsivo, infine, è subordinato al tondo. In realtà il passaggio formale tra i caratteri non avviene così bruscamente come sembrerebbe suggerire – in ogni caso, e qui particolarmente – un sistema di classificazione tipografico. Si aggiunga a questo che le vicende di un carattere importante, come per esempio il *Bodoni*, possono coprire in realtà un arco temporale e un percorso formale molto ampi. Inoltre, come accennavo prima, stiamo parlando di un particolare momento della storia dell'estetica, dai confini estremamente problematici. Tutte queste considerazioni suggeriscono una certa cautela e una buona dose di riflessione aggiuntiva.

**Caratteri realisti** [fig. 38]. Coerentemente all'assunto iniziale – «non esiste tipografia nell'isolamento» – Brighurst stabilisce una connessione fra *caratteri realisti* e Realismo artistico. Così come nel XIX secolo pittori come Courbet o Millet si rivolgono a osservare persone "comuni" e quotidiane occupazioni, con intenzioni analoghe, secondo Brighurst, lavorano i disegnatori di *caratteri realisti*: questi ultimi progettano infatti lettere semplici e prive di finezze calligrafiche, benché spesso ispirate alle forme di base delle lettere romantiche o neoclassiche. Il tratto dei caratteri realisti non è modulato, se non di

rado e scarsamente; le grazie terminali sono assenti ovvero spesse e piatte, sovente del medesimo spessore dei tratti; le aperture sono modeste, i numeri minuscoli e il maiuscoletto sono spesso assenti, così come il corsivo, sostituito talvolta dal tondo inclinato. Gli spunti di riflessione offerti qui da Bringhurst si prestano a interessanti e opportune amplificazioni, prime fra tutte l'origine colta della "rinascita dei caratteri senza grazie" a cui ho già accennato e la connessione fra *caratteri realisti*, industrializzazione, sviluppo delle comunicazioni di massa ed esordi della comunicazione persuasiva. C'è da rilevare che alla classificazione di Bringhurst sfuggono alcuni aspetti della tipografia ottocentesca fatti di invenzione esuberante e talvolta paradossale (come, per esempio, i caratteri che accompagnarono l'estensione verso ovest della frontiera statunitense), di decorativismo a vario titolo, di nostalgia verso un passato "aureo" della stampa (i caratteri delle Arts and Crafts), o legati strettamente a movimenti estetici "globali" come l'Art nouveau nelle sue varie espressioni, la Secessione viennese, il Wiener Werkstätte. È sufficiente tuttavia scorrere con lo sguardo le raccolte di *specimina* ottocenteschi per rendersi conto che già quell'epoca della tipografia rappresenta un punto di crisi oggettivo per l'idea stessa di classificazione dei caratteri.

**Caratteri modernisti geometrici [fig. 39].** Secondo Bringhurst «l'architettura più essenziale e rigorosa degli inizi del XX secolo ha la sua controparte nei caratteri ugualmente geometrici disegnati negli stessi anni, spesso dalle medesime persone». Tra le caratteristiche salienti di queste lettere ricordiamo l'ispirazione alle forme geometriche – il cerchio e la linea – e l'assenza di grazie ovvero l'indistinzione fra tratti principali e grazie. Le forme dei *caratteri modernisti geometrici* presentano spesso significative raffinatezze, derivate per esempio dallo studio di lettere epigrafiche arcaiche, ma sempre tanto distanti dalla lettera calligrafica quanto vicine all'astrazione geometrica. Il tratto è per lo più privo di modulazione e l'asse non è visibile; le grazie sono assenti o, come nei *caratteri realisti*, hanno pari spessore dei tratti; come in questi ultimi, nei *caratteri modernisti geometrici* manca il corsivo o è sostituito dal tondo inclinato.

**Caratteri modernisti lirici o neumanisti [fig. 40].** Il Modernismo del XX secolo nel disegno dei caratteri ha conosciuto anche una tenden-

za vòlta alla riscoperta del piacere dello scrivere le lettere anziché disegnarle, dando luogo a una sorta di *revival* umanistico e rinascimentale. L'attenzione alla tradizione tipografica umanistica e rinascimentale detterà alcune delle caratteristiche salienti di questi caratteri novecenteschi, come l'asse inclinato verso sinistra, di stampo umanistico, i tratti modulati, i particolari di impronta calligrafica (come le grazie e i tratti terminali), il corsivo non sottomesso al tondo.

**Caratteri espressionisti** [fig. 41]. In un'altra delle sue sfaccettature il Modernismo tipografico è scabro e concreto piú che lirico e astratto. In tal senso può essere avvicinato secondo Bringhurst alle correnti espressioniste della storia dell'arte. Un esempio di *carattere espressionista* è il *Preissig*, disegnato nel 1924 a New York dal cecoslovacco Preissig (1873-1944) e prodotto in piombo a Praga nel 1925. Le suggestioni espressioniste di questi caratteri sono rintracciabili nella tecnica di esecuzione del progetto, spesso tracciato direttamente su metallo o su legno, oppure a penna su carta ruvida. Una ricostruzione digitale – o per meglio dire un'interpretazione – dei *caratteri espressionisti* è il *Journal*, di Zuzana Licko, del 1990.

**Caratteri postmodernisti elegiaci** [fig. 42]. L'ultima parte del '900 è stata caratterizzata, anche nel campo del disegno del carattere, da una certa presa di distanza dal Modernismo. Probabilmente in attesa di definizioni piú stringenti, è stata adottata la definizione di Postmodernismo. All'interno di tale definizione, Bringhurst rintraccia nel progetto del carattere una corrente *elegiaca* (che l'Autore acutamente e con spirito distingue da un vero e proprio lirismo). Questa corrente è caratterizzata in generale (seppure in una grande varietà di soluzioni) da una rivisitazione leggera e sottilmente ironica di forme neoclassiche e romantiche, coniugandole spesso con aspetti calligrafici. Non è facile riassumere le forme dei *caratteri postmodernisti elegiaci*, poiché eclettismo e enciclopedismo sono due ulteriori aspetti tipici di questa tendenza. Ma se si assumono come riferimento quei caratteri che si ispirano alle forme neoclassiche e romantiche di cui sopra, si rintracceranno il tipico asse razionalista, il tratto modulato, le grazie sottili e il corsivo subordinato al tondo.

**Caratteri postmodernisti geometrici** [fig. 43]. In questo caso la rilettura postmodernista dei caratteri si rivolge per lo piú a forme *realiste*, a

una sorta di archeologia industriale. Queste forme vengono rivisitate con l'aggiunta del tipico distacco ironico del Postmodernismo e talvolta con inserti di tipografia sofisticata, come aperture ampie, maiuscoletto e numeri minuscoli. Concludendo sui caratteri postmoderni in generale: per Bringhurst l'arte postmoderna, come l'arte neoclassica, è soprattutto un'arte della superficie: un'arte della riflessione piuttosto che della visione. È prosperata nel superficiale mondo della stampa *offset* super veloce e del design digitale, dove il Modernismo boccheggia. Ma il mondo degli scrivani, in cui ha le sue radici il disegno dei caratteri, era anch'esso un mondo di superficie. Era il mondo dei pittori gotici, in cui ogni cosa era collocata su un solo piano. Almeno da questo punto di vista Postmodernismo e Modernismo affrontano il medesimo compito di base con il quale la tipografia iniziò<sup>13</sup>.

Terminata questa panoramica della classificazione dei caratteri di Bringhurst, possiamo ad affrontare infine la crisi che i sistemi di classificazione tipografici si trovano a dover affrontare nel nostro presente. Probabilmente non è mai esistita né mai esisterà la classificazione perfetta, in grado di cogliere non soltanto tutte le sfumature e la ricchezza del patrimonio tipografico passato e presente, ma soprattutto il suo divenire, particolarmente problematico nell'epoca attuale.

Vorrei citare a questo proposito un brano tratto da *The stroke*, un saggio del tipografo olandese Gerrit Noordzij che nel 1985 ha proposto un metodo di classificazione dei caratteri tipografici basato sulle loro derivazioni calligrafiche. Il brano è questo:

Vediamo soltanto quel che conosciamo. I fenomeni devono essere inventati, prima che possano essere osservati. Un'elegante serie di invenzioni è una teoria. Una nuova teoria stabilisce i termini per mezzo dei quali nuovi fenomeni potranno essere percepiti; essa rende i fenomeni disponibili a noi. Cionondimeno, non tutte le possibilità teoretiche sono realizzate nella pratica poiché, mentre una teoria abbraccia ogni possibilità, la pratica è soltanto l'insieme delle possibilità realizzate<sup>14</sup>.

Così afferma Noordzij, con un interessante ribaltamento di prospettiva. A ben vedere, esiste una forte connessione fra i tentativi di classificare i caratteri e quelli relativi agli oggetti, intesi in senso ge-

<sup>13</sup> BRINGHURST, *Gli elementi dello stile tipografico*, cit.

<sup>14</sup> G. NOORDZIJ, *The Stroke. Theory of Writing*, London, Hyphen Pr., 2005.

nerale come artefatti. Nel 1968 Jean Baudrillard annotava:

È possibile classificare l'immensa vegetazione degli oggetti come una flora o una fauna, con specie tropicali, glaciali, con brusche mutazioni, con specie in via di sparizione? La civiltà urbana assiste a una successione accelerata delle generazioni di prodotti, di apparecchi, di gadget, di fronte ai quali l'uomo appare come una specie particolarmente stabile. Questo rigoglio, a un esame più attento, non sembra più bizzarro di quello delle innumerevoli specie naturali. Ma, queste, l'uomo le ha già catalogate. E, nel periodo in cui ha iniziato a farlo sistematicamente, riuscì anche, nell'*Encyclopédie*, a formulare un quadro esauriente degli oggetti pratici e tecnici che lo circondavano. Da allora, questo equilibrio si è rotto: gli oggetti quotidiani (non ci riferiamo alle macchine) proliferano, i bisogni si moltiplicano, la produzione accelera la nascita e la morte degli oggetti, sembra che il vocabolario non basti più per nominarli. Possiamo sperare di riuscire a classificare un mondo d'oggetti in continuo cambiamento per giungere a un sistema descrittivo completo? Esisterebbero tanti criteri di classificazione quanti sono gli oggetti stessi...<sup>15</sup>.

Dal 1968 a oggi le cose si sono ulteriormente complicate, come si è più volte accennato con riferimento alla cosiddetta rivoluzione informatica. La tipografia digitale ha infatti provocato una brusca accelerazione nella disseminazione della tipografia. Quella che veniva significativamente chiamata "l'arte nera" non è più appannaggio di una ristretta cerchia di esperti. La tipografia, vera e propria "arte iniziatica" al pari di altre (e, fra l'altro, tipicamente maschile), una volta divenuta digitale è in qualche modo alla portata di tutti.

Chiunque possieda infatti un minimo di istruzione informatica può manipolare un carattere digitale. Ciò ha provocato una proliferazione impressionante di caratteri in circolazione: si parla di più di due milioni di caratteri disponibili su internet. La maggior parte di tali caratteri non sono a mio avviso degni di considerazione se non come dato fenomenico. In tali casi si tratta infatti di cloni di altri caratteri – importanti o meno – ai quali sono state inflitte modifiche insignificanti o maldestre. Ovvero, sono frutto di creatività allo stato brado. Tutto ciò in cambio del solito quarto d'ora di celebrità.

Il tempo farà giustizia? Forse, se daremo una mano al tempo.

C'è però da dire che la rivoluzione digitale ha permesso e sta sempre

<sup>15</sup> J. BAUDRILLARD, *Il sistema degli oggetti* (1968), trad. it. di S. Esposito, Milano, Bompiani, 2003.

piú favorendo un'ottima tipografia. Questa tipografia digitale eccellente è fatta di caratteri consapevolmente progettati. In alcuni casi sono caratteri che ricostruiscono o interpretano quei modelli storici che chiamiamo *proto-tipi*; in altri, sono caratteri che tengono conto di un retaggio storico formidabile e lo rendono attuale, inventando con maestria nuove forme adatte al presente. In altri ancora, sono caratteri che prestano attenzione a lettori svantaggiati come i dislessici o gli ipovedenti.

Nel caso dei caratteri per lettori dislessici il problema forse piú delicato è quello di creare un carattere per tutti, che non confini il dislessico in una sorta di “area protetta” di lettura. Nell'immagine [fig. 44] vediamo il carattere *Biancoenero*, realizzato per l'omonima casa editrice. Sono evidenziati alcuni punti che risolvono similitudini critiche nei caratteri.

Nell'immagine [fig. 45], invece, è mostrata il “carattere per tutti” chiamato *Kind*. È stata realizzata nel 2012 per l'editore Loescher, in particolare per la collana *Macramè*. Questa collana è progettata per offrire la migliore accessibilità al testo sia a lettori forti sia a lettori con difficoltà. In quest'ultimo caso parliamo di disturbi specifici dell'apprendimento, di ipovisione o di ridotta abilità nella lettura dovuta all'età.

Sono stati fatti interventi su tutti i singoli glifi con forme simili anche se speculari o ruotate nello spazio, come ad esempio le lettere “p” e “b”, “d” e “q”. Ma una lettera non si legge mai da sola, bensí in relazione a ciò che la precede e a ciò che la segue. Per questo motivo *Kind* dispone di forme diverse per la stessa lettera, che si sostituiscono automaticamente ogni qualvolta il riconoscimento è compromesso dall'accostamento di lettere dalle forme troppo simili.

In ultimo, va notato che una tendenza che si va affermando è quella della “personalizzazione” della tipografia da parte del lettore stesso. Basti pensare alle funzioni di scelta dei caratteri presenti ormai su qualunque dispositivo elettronico, dal PC ai *tablet*, dai lettori di *e-book* agli *smartphone*.

Questo è un aspetto molto interessante; stiamo assistendo infatti a un ritorno della “centralità” dei contenuti rispetto alla loro forma intesa come forma precostituita. O, per meglio dire, alla possibilità per il lettore di adeguare alle proprie esigenze la forma di un contenuto.

Tempi duri per i grafici, evidentemente, ma tant'è.

Detto questo mi domando: come si può affrontare un racconto sistematico esauriente del presente della tipografia? Ha ancora senso parlare di sistemi di classificazione dei caratteri?

Forse oggi, di fronte al presente della tipografia, c'è il rischio che qualunque sistema di classificazione dei caratteri appaia come la classificazione enciclopedica che, secondo Borges, Franz Kuhn avrebbe attribuito a un'enciclopedia cinese:

Codeste ambiguità, ridondanze e deficienze ricordano quelle che il dottor Franz Kuhn attribuisce a un'enciclopedia cinese che s'intitola *Emporio celeste di conoscenze benevoli*. Nelle sue remote pagine è scritto che gli animali si dividono in (a) appartenenti all'Imperatore, (b) imbalsamati, (c) ammaestrati, (d) lattonzoli, (e) sirene, (f) favolosi, (g) cani randagi, (h) inclusi in questa classificazione, (i) che s'agitano come pazzi, (j) innumerevoli, (k) disegnati con un pennello finissimo di pelo di cammello, (l) eccetera, (m) che hanno rotto il vaso, (n) che da lontano sembrano mosche<sup>16</sup>.

Credo tuttavia che una buona classificazione resti uno strumento indispensabile nella didattica tipografica. In particolare, ritengo sia insostituibile per affrontare il retaggio del passato, sia per descriverlo sia per attualizzarlo nella progettazione, come nel caso dei ridisegni o interpretazioni dei *proto-tipi*.

Ma una buona classificazione è anche uno strumento indispensabile per il lettore a cui ormai è permesso di intervenire, come ho detto, sulla forma dei contenuti. Insomma, è uno strumento di consapevolezza di fronte a una materia in realtà molto delicata. Perché la tipografia è sí una disciplina ancillare, ma credo si possa dire senza esagerare che essa sia una delle porte d'accesso alla conoscenza, almeno fino a quando si continuerà a leggere.

I sistemi di classificazione attuali, per contro, entrano in crisi di fronte a una serie nutrita di eccellenti caratteri contemporanei. Sono quei caratteri che presentano la convivenza di più forme, ovvero forme decisamente nuove rispetto al patrimonio storico della tipografia.

Personalmente ritengo che, in tali casi, si debba abbandonare l'idea stessa di "classificazione" per avviarsi verso modi nuovi di "de-

<sup>16</sup> J.-L. BORGES, *L'idioma analitico di John Wilkins*, in *Altre inquisizioni* (1960), trad. it. di F. Tentori Montalto, Milano, Feltrinelli, 1986<sup>7</sup>, pp. 102-105, con la citaz. (p. 104).

scrizione” dei caratteri tipografici. In questo senso sembrano andare le tendenze più recenti della tipografia, almeno nell’ambito progettuale.

Un esempio per tutti è la “tipografia parametrica”. Essa si basa in primo luogo sull’analisi tipometrica di microelementi, inferiori semanticamente al segno tipografico compiuto. In secondo luogo mira a stabilire relazioni matematiche fra tali elementi. Non si basa sul metodo *what you see is what you get* (“quel che vedi è quel che fai”. “Quello che vedi è quello che hai”), alla base delle interfacce grafiche attuali; al contrario, utilizza il metodo definito ironicamente *what you get is what you want* (“quel che fai è quel che vuoi” “Quello che hai è quello che vuoi”). Significa prevedere e definire con chiarezza un obiettivo e disporre le cose in modo che sia effettivamente possibile realizzarle come le si erano pensate.

In conclusione: mi auguro che aver parlato di caratteri tipografici in un volume monografico intitolato «Caratteri» non sia risultato in definitiva così stravagante come sarebbe potuto sembrare a prima vista.

Forse ha aperto una finestra sul mondo di chi, come me, si occupa della “superficie” del linguaggio scritto, sia nell’indagine teorica sia nella pratica professionale, con l’obiettivo di rendere tale superficie adeguata alle profondità dei testi.

ABSTRACT. – This essay aims at considering the following questions concerning typographical “characters”: 1) questions of meaning, distinguishing between “typefaces” (short etymological route) and “typography” (common, specialized and international meaning); 2) Latin alphabet: uppercase and lowercase letters and numbers, fonts variants (shape and weight), along with a case of study, i.e. the first page of «The Times», 22 June 1815; 3) classifying typefaces: the classification of Thibeaudeau and the typefaces classification of Brighurst; 4) the current crisis of typefaces classification systems.