

# Caratteri testo gabbia

## GUIDA CRITICA ALLA PROGETTAZIONE GRAFICA

di Ellen Lupton

edizione italiana a cura di  
Marco Brazzali e Remigio Decarli

thinking  
with  
type

**ZANICHELLI**

.....

# BASKERVILLE

Disegnato da *John Baskerville*, 1757

.....

# BODONI

Disegnato da *Giambattista Bodoni*, intorno al 1790

.....

ADOBE

# CASLON

Disegnato da *Carol Twombly*, 1990, basato su materiale stampato da *William Caslon*, 1734-70

.....

# CENTAUR

Disegnato da *Bruce Rogers*, 1912-14.  
Il corsivo, di *Frederic Warde*, è basato sulla scrittura cinquecentesca di *Ludovico degli Arrighi*.

.....

# CENTURY EXPANDED

Disegnato da *Morris Fuller Benton*, 1900

.....

# CLARENDON

Prende il nome dalla **Clarendon Press**, Oxford, che lo commissionò nel 1845

.....

HTF

# DIDOT

Disegnato da *Jonathan Hoefler*, 1992, ispirato ai caratteri di *François Ambroise Didot*, 1784

.....

# FEDRA SANS

Disegnato da **Peter Bilak**, 2001, al quale fu chiesto di creare un "Univers deprotestantizzato"

.....

.....

# FILOSOFIA

Disegnato da *Zuzana Licko*, 1996, revival dei caratteri di *Bodoni*

.....

# FRUTIGER

Disegnato da **Adrian Frutiger**, 1976

.....

# FRANKLIN GOTHIC

Disegnato da **Morris Fuller Benton**, 1904

.....

# FUTURA

Disegnato da **Paul Renner**, 1927, che cercava una "pura espressione di processo tecnico"

.....

# GEORGIA

Disegnato da *Matthew Carter*, 1996, per schermo video

.....

# GILL SANS

Disegnato da **Eric Gill**, 1928.  
Fu considerato l'Helvetica britannico.

.....

ADOBE

# GARAMOND

Disegnato da *Robert Slimbach*, 1989, basato su materiale stampato da *Claude Garamond* nel sedicesimo secolo

.....

# GOTHAM

Disegnato da **Tobias Frere-Jones**, 2000, ispirato a scritte trovate al Port Authority Bus Terminal, New York City

.....

# Caratteri testo gabbia

## GUIDA CRITICA ALLA PROGETTAZIONE GRAFICA

di Ellen Lupton

edizione italiana a cura di  
Marco Brazzali e Remigio Decarli

**ZANICHELLI**

Copyright © 2010 Zanichelli editore s.p.a., Bologna  
[6282]

Edizione originale in lingua inglese: *Thinking with Type: a Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*, di Ellen Lupton © 2004, Princeton Architectural Press, New York.  
*Progetto grafico*: Ellen Lupton  
*Redazione*: Mark Lamster, Princeton Architectural Press  
*Collaborazione al progetto grafico*: Eric Karnes ed Elke Gasselseder;  
*Fotografie*: Dan Meyers

I contenuti dell'edizione originale inglese sono stati adattati per l'edizione italiana.

Font principali utilizzati:  
Scala, disegnato da Martin Majoor  
Thesis, disegnato da Lucas de Groot

I diritti di elaborazione in qualsiasi forma o opera, di memorizzazione anche digitale su supporti di qualsiasi tipo (inclusi magnetici e ottici), di riproduzione e di adattamento totale o parziale con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm e le copie fotostatiche), i diritti di noleggio, di prestito e di traduzione sono riservati per tutti i paesi. L'acquisto della presente copia dell'opera non implica il trasferimento dei suddetti diritti né li esaurisce.

Quest'opera accoglie anche parole che sono – o si pretende che siano – marchi registrati, senza che ciò implichi alcuna valutazione del loro reale stato giuridico; nei casi obiettivamente noti all'editore, comunque, il nome è seguito dal simbolo ®.

#### **Prima edizione:**

*Redazione*: Veronica Vannini

*Traduzione*: Buyschaert & Malerba con Chiara Mangione

*Realizzazione editoriale*: Remigio Decarli

*Copertina*: Miguel Sal (*progetto grafico e ideazione*);

Exegi s.n.c. (*realizzazione*); Veronica Vannini (*redazione*)

*Coordinamento di montaggi, stampa e confezione*: Stefano Bulzoni, Massimo Rangoni

Chiusura redazionale: maggio 2010

Ristampe:

5 4 3 2 1 2011 2012 2013 2014 2015

**Per scriverci**: Redazioni Lessicografiche, Zanichelli editore - Via Irnerio 34 - 40126 Bologna

**Email**: *Redazioni*: [lineacinque@zanichelli.it](mailto:lineacinque@zanichelli.it) - *Ufficio vendite*: [vendite@zanichelli.it](mailto:vendite@zanichelli.it) - *Assistenza*: [assistenzacd@zanichelli.it](mailto:assistenzacd@zanichelli.it)

**Web**: *Homepage*: [www.zanichelli.it](http://www.zanichelli.it) -

*Dizionari*: [dizionari.zanichelli.it](http://dizionari.zanichelli.it) -

*Installazioni*: [dizionari.zanichelli.it/installazionecd](http://dizionari.zanichelli.it/installazionecd) -

*Attivazioni*: [dizionari.zanichelli.it/attivazionelicenza](http://dizionari.zanichelli.it/attivazionelicenza) -

*Parole del giorno*: [dizionari.zanichelli.it/paroledelgiorno](http://dizionari.zanichelli.it/paroledelgiorno)

*Stampa*: Grafica Ragno

Tolara di Sotto, Ozzano Emilia (Bologna)

# SOMMARIO

7	<b>INTRODUZIONE</b>	
9	<b>RINGRAZIAMENTI</b>	
11	<b>LA LETTERA</b>	
15	L'umanesimo e il corpo	
17	Illuminismo e astrazione	
23	Caratteri mostro	
27	Riforma e rivoluzione	
29	Il carattere come programma	
31	Il carattere come racconto	
32	Di nuovo al lavoro	
36	<i>Anatomia</i>	
38	<i>Misure</i>	
44	<i>Classificazioni</i>	
47	<i>Accostamenti</i>	
49	<i>Famiglie</i>	
50	<i>Grandi famiglie</i>	
52	<i>Disegnare caratteri</i>	
56	<i>Logotipi</i>	
58	<i>Font video</i>	
60	<i>Font bitmap</i>	
62	<i>Esercizi con le lettere</i>	
65	<b>IL TESTO</b>	
69	Errori e proprietà	
71	La spaziatura	
72	La linearità	
77	L'avvento dell'utente	
86	<i>Il Kerning</i>	
87	<i>Il tracking</i>	
89	<i>L'interlinea</i>	
90	<i>L'allineamento</i>	
96	<i>Allineamento verticale</i>	
100	<i>La gerarchia</i>	
103	<i>La gerarchia nel web</i>	
106	<i>L'accessibilità nel web</i>	
108	<i>Esercizi con i paragrafi</i>	
110	<i>Esercizi con le parole</i>	
112	<i>Esercizi con il testo</i>	
117	<b>LA GABBIA</b>	
121	La gabbia come cornice	
127	Dividere lo spazio	
133	La gabbia come programma	
140	La gabbia come tabella	
142	Oltre l'HTML	
148	<i>Sezione aurea</i>	
151	<i>Formati carta ISO</i>	
152	<i>Gabbia a colonna singola</i>	
154	<i>Gabbia a più colonne</i>	
162	<i>Gabbia a moduli</i>	
168	<i>Esercizi con le gabbie</i>	
171	<i>Tablelle</i>	
172	<i>Esercizi con le tablelle</i>	
163	<b>APPENDICE</b>	
178	<i>Trattini, spazi e punteggiatura</i>	
180	<i>Redazione</i>	
182	<i>Redazione su carta</i>	
183	<i>Redazione su file</i>	
184	<i>Correzione di bozze</i>	
186	<i>Consulenza gratuita</i>	
188	<i>Bibliografia</i>	
191	<i>Indice</i>	

## AVVERTENZE ALL'EDIZIONE ITALIANA

L'edizione italiana di *Thinking with Type* è stata arricchita con le seguenti integrazioni.

*L'alba dell'editoria industriale* (pp. 20-21)

*Classificazioni e accostamenti dei caratteri* (pp. 46-47)

*Editoria mista: il sito collegato a un libro* (p. 78)

*Opere di consultazione multipiattaforma* (p. 79)

*Struttura gerarchica dei vocabolari* (p. 103)

*Il "Libro bullonato" di F. Depero* (pp. 128-29)

*Uso rigoroso di una gabbia flessibile* (p. 138)

*Ergonomia di una gabbia rigida* (p. 139)

*Formati regolari di stampa* (pp. 150-51)

*La gabbia nella stampa di quotidiani* (pp. 164-65)

## NOTE DI TERMINOLOGIA

Il primo capitolo di quest'opera ripercorre la storia dell'evoluzione dalle lettere tracciate a mano ai caratteri tipografici: è la *lettera*, intesa come forma grafica elementare della scrittura alfabetica, che è alla base dell'analisi e dà il titolo al capitolo. Nel titolo del libro, tuttavia, abbiamo preferito il termine *caratteri* più comune e meno ambiguo nel linguaggio corrente dei grafici. Il termine *font*, di origine francese, poi adottato nel mondo anglosassone e da lì ormai universalmente usato come sinonimo di stile tipografico, viene considerato maschile in italiano, benché sia frequente anche l'uso femminile. Abbiamo preferito il maschile anche per marcare la distanza dall'italiano *fonte*, femminile, sinonimo di fontana (solo letterario al maschile), talvolta usato al posto di font.

**HOOD'S LATEST**

Published by  
**C. I. HOOD & CO.** 1884  
Lowell, Mass., U.S.A.

**VOL. 6. DEVOTED TO THE WELFARE OF THE PEOPLE.**

**HOOD'S LATEST.**  
C. I. HOOD & CO.  
**Hood's Sarsaparilla.**

**ALL RUN DOWN**  
When the system is deranged, the body is run down, and the mind is affected. Hood's Sarsaparilla is the best medicine for all such cases.

**As a Last Resort**  
When all other remedies fail, Hood's Sarsaparilla is the only one that will cure the disease.

**SCROFULA**  
This is a disease which is caused by impure blood. Hood's Sarsaparilla is the best medicine for it.

**PURIFY THE BLOOD**  
Hood's Sarsaparilla is the best medicine for all diseases of the blood.

**SICK HEADACHE**  
Hood's Sarsaparilla is the best medicine for all headaches.

**Hood's Sarsaparilla**  
100 Doses One Dollar

**HOOD'S TOOTH POWDER WHITENS AND BEAUTIFIES THE TEETH, SWEETENS THE BREATH, AND HARDENS THE GUMS. ONLY TWENTY FIVE CENTS A BOTTLE.**

HOOD'S SARSAPARILLA Pubblicità, litografia, 1884

Il volto in salute di una donna sbucca da una pagina di giornale e la sua luminosa carnagione vale più di qualunque dichiarazione scritta sull'efficacia del prodotto.

Il testo e le immagini, qui riprodotti a dimensione reale, sono stati disegnati a mano e stampati litograficamente a colori.

## INTRODUZIONE

DISPORRE LE LETTERE SU una pagina vuota o su uno schermo è una sfida continua per il designer. Che genere di carattere utilizzare, e con quali dimensioni? Come allineare, spaziare, ordinare, elaborare e dar forma a lettere, parole e paragrafi?

Chiunque si dedichi con regolarità ed entusiasmo alla comunicazione visiva troverà qualcosa da usare e da apprezzare in questo libro, che propone informazioni pratiche contestualizzate all'interno della storia e della teoria del design. Alcuni lettori saranno interessati soprattutto alle sezioni che presentano i principi tipografici fondamentali con una esposizione concisa e non dogmatica, altri si interesseranno di più ai saggi critici che esplorano i fondamenti culturali della tipografia.

Ho deciso di creare questo libro perché non esisteva un testo adatto ad accompagnare i corsi di tipografia che tengo dal 1997 al Maryland Institute College of Art di Baltimora. Ci sono libri sulla tipografia che si concentrano sulla pagina di tipo classico mentre altri, corposi ed enciclopedici, sovrabbondano di dati e dettagli. Alcuni si fermano troppo diffusamente sulla descrizione del lavoro d'autore riservando uno sguardo frettoloso alle attività di altro tipo, mentre alcuni, in realtà verbosi e di basso profilo, affrontano l'argomento con tono pedante.

Mi serviva un libro equilibrato e intelligibile, in cui grafica e testo interagissero morbidamente per favorire la comprensione. Cercavo un volume piccolo e compatto, economico ma ben costruito – un manuale pensato per essere maneggiato – che riflettesse la varietà della vita tipografica, passata e presente, per esporre ai miei studenti la storia, la teoria, le idee. Infine cercavo qualcosa che prendesse in considerazione tutti i media della comunicazione visiva, dalla pagina stampata alla luce dello schermo.

Non avevo alternative: dovevo scriverlo io.

L'opera si compone di tre parti: LA LETTERA, IL TESTO e LA GABBIA, costruite a partire dall'atomo fondamentale della singola lettera fino all'organizzazione delle parole in corpi coerenti e sistemi flessibili. Ogni sezione si apre con un saggio narrativo sulle questioni culturali e teoriche che alimentano il design tipografico nel campo dei diversi media. Le pagine di approfondimento che seguono ciascuno di questi testi descrivono non soltanto *come* si struttura la tecnica tipografica, ma anche *perché*, individuando la base funzionale e culturale di atteggiamenti e convenzioni progettuali.

La prima parte, LA LETTERA, spiega come i più antichi caratteri tipografici rimandano al corpo umano, emulando il comportamento della mano. Le astrazioni del neoclassicismo alimentano la strana progenie della tipografia commerciale ottocentesca, mentre nel Novecento gli artisti e i

designer delle avanguardie esplorano l'alfabeto come sistema teorico.

Quando, negli anni '80 del secolo scorso, il font design si trasforma in attività artigianale e settore dell'editoria underground, la tipografia diventa forma narrativa e rimette in scena le sue connessioni con il corpo umano.

La seconda parte, *IL TESTO*, esamina l'addensarsi delle lettere in composizioni più grandi. I designer si accostano al testo come a un campo continuo dove grana, colore, densità e silhouette possono essere modificati all'infinito. La tecnologia ha modellato la forma del design dello spazio tipografico, a partire dalla concreta fisicità del blocchetto di metallo fino alla flessibilità – e alle costrizioni – caratteristiche dei media digitali: il testo si è evoluto da corpo stabile e chiuso a ecosistema fluido e aperto.

La terza parte, *LA GABBIA*, illustra l'organizzazione nello spazio: tutti i sistemi tipografici si basano su gabbie. All'inizio del Novecento gli artisti dada e i futuristi attaccano la costrizione rettilinea del blocchetto di metallo mettendo a nudo la griglia meccanica della stampa tipografica. Razionalizzando la gabbia i designer svizzeri degli anni '40 e '50 creano per la prima volta una metodologia complessiva. La loro opera, ancora oggi particolarmente rilevante per l'approccio sistematico che la progettazione multimediale richiede, introduce il pensiero programmatico in un campo governato dal gusto e dalla convenzione.

Gli esempi concreti di design presentati in questo volume dimostrano l'elasticità del sistema tipografico, in cui tutte le regole possono essere infrante. *L'APPENDICE*, infine, contiene elenchi pratici, utili consigli e minacciosi avvertimenti, oltre a materiali di approfondimento.

L'argomento del libro è il pensare *con* i caratteri tipografici e in *fin* dei conti l'enfasi sta proprio sul *con*. La tipografia è uno strumento *con* cui fare delle cose: dare forma al contenuto, attribuire al linguaggio un corpo fisico, attivare il flusso sociale dei messaggi. La tipografia è una tradizione viva, che ci mette in contatto *con* altri designer, del passato e del futuro. I caratteri tipografici sono *con* noi ovunque siamo: per strada, in un centro commerciale, sul web, nel nostro appartamento. Questo libro vuole parlare a e *con* tutti i lettori e gli scrittori, i designer e i produttori, i professori e gli studenti, il cui lavoro coinvolge la vita ordinata eppure imprevedibile del mondo visibile.



NICOLAS JENSON imparò l'arte della stampa a Magonza (Mainz), luogo di nascita della tipografia in Germania, prima di fondare la

propria stamperia a Venezia. Nelle sue lettere le forti aste verticali e il passaggio da spesso a sottile rispecchiano l'andamento del pennino a punta larga.

ilos appellatur mariti  
euir dicitur frater ma  
ratriæ appellantur qu  
mitini fratrum & ma  
atruelles matrum frati  
ōsobrini ex duabus ed  
ta sunt in antiquis au

verse to renele q  
the iiii wekis, and how  
lord, yet the chirche mal  
that is to wete, of that he  
and of that he cometh t  
in thoffyce of the chirc  
tynges that ben in this  
one partie, & that othe  
cause of the comynge of  
ben of iove and gladne

GOLDEN TYPE fu creato nel 1890 da William Morris, riformatore inglese del design che cercò di riappropriarsi della densità scura e solenne delle pagine di Jenson.

CENTAUR, disegnato tra il 1912 e il 1914 da Bruce Rogers, è un revival del Jenson e ne enfatizza il tratto nastroforme.

Lorem ipsum dolor sit  
consectetuer adipiscing el  
Integer pharetra, nisl u  
luctus ullamcorper, au  
tortor egestas ante, vel  
pharetra pede urna ac  
Mauris ac mi eu purus

Lorem ipsum dolor sit  
consectetuer adipiscin  
Integer pharetra, nisl u  
luctus ullamcorper, au  
tortor egestas ante, vel p  
pede urna ac neque. M  
ac mi eu purus tincidu

ADOBE JENSON disegnato nel 1995 da Robert Slimbach, che reinterpretò le famiglie di caratteri storici per l'uso digitale, è meno manierato e decorativo del Centaur.

RUIT fu disegnato dal tipografo, insegnante e teorico olandese Gerrit Noordzij negli anni '90 del secolo scorso. Questo font è costruito digitalmente e cattura la qualità dinamica e

vanum laboraverunt qu  
si Dominus custodierit  
stra vigilavit qui costo  
num est vobis ante luce  
gere postquam sederit  
i manducatis panem de  
n dederit dilectis suis s  
ALMI IVXTA LXX / C

Lorem ipsum dolor s  
consectetuer adipisc  
Integer pharetra, nis  
ullamcorper, augue t  
ante, vel pharetra pec  
neque. Mauris ac mi  
tincidunt faucibus. I

tridimensionale dei caratteri del quindicesimo secolo e nello stesso tempo la loro origine gotica (piuttosto che umanistica). Come spiega Noordzij, Jenson "ha adattato i caratteri germanici allo stile italiano (un po' più rotondo, un po' più leggero), creando il carattere tondo".

SCALA fu creato nel 1991 dal tipografo olandese Martin Majoor. Questo carattere indiscutibilmente contemporaneo ha grazie geometriche e forme razionali, quasi modulari, ma riflette le origini calligrafiche del carattere tipografico, evidenti per esempio nella lettera a.

## L'UMANESIMO E IL CORPO

Nell'Italia del quindicesimo secolo gli scrittori e gli eruditi umanisti rifiutarono la calligrafia gotica a favore della *lettera antica*, uno stile calligrafico classico dalle forme più ampie e aperte, nell'ambito del più generale Rinascimento dell'arte e della letteratura. Il francese Nicolas Jenson, dopo aver imparato l'arte della stampa in Germania, intorno al 1469 aprì a Venezia una rinomata tipografia. I suoi caratteri tondi, considerati tra i primi e tra i più belli, fondevano la tradizione gotica che Jenson conobbe in Francia e in Germania con il gusto italiano per forme più arrotondate e leggere.

Molti dei caratteri oggi in uso, come Garamond, Bembo, Palatino e Jenson, prendono il nome da tipografi attivi nel quindicesimo e sedicesimo secolo e sono generalmente noti come "umanistici". I revival contemporanei dei font storici sono disegnati per conformarsi alle tecnologie moderne e all'attuale domanda di nitidezza e uniformità. Ogni revival risponde – o reagisce in opposizione – a metodi di produzione, stili di stampa e atteggiamenti artistici del suo tempo. Alcuni revival si ispirano a tipi metallici, punzoni o disegni già esistenti, ma nella maggior parte dei casi si utilizzano come base unicamente specimen stampati.

Le lettere corsive, anch'esse introdotte nell'Italia del quindicesimo secolo (come il termine inglese *italic* suggerisce), furono modellate su uno stile di scrittura a mano più informale: la calligrafia verticale umanistica compariva in libri prestigiosi e di produzione costosa, mentre la forma corsiva veniva utilizzata in copisterie più a buon mercato, perché permetteva di scrivere più rapidamente rispetto alla *lettera antica*, che richiedeva una più attenta esecuzione dei segni. Aldo Manuzio, tipografo, editore ed erudito veneziano, produsse una serie di libri piccoli, poco costosi e distribuiti internazionalmente, utilizzando caratteri corsivi: questa forma permetteva di risparmiare denaro perché economizzava lo spazio. Spesso nei libri stampati da Manuzio le lettere corsive erano accoppiate a maiuscole in tondo [*roman*], sebbene i due stili fossero ancora considerati fondamentalmente distinti.

Nel sedicesimo secolo i tipografi iniziarono a integrare lo stile tondo e quello corsivo in famiglie di caratteri dotati di pesi e di occhio medio (o *x-height*, cioè l'altezza del corpo principale della lettera minuscola) coordinati. Oggi, nella maggior parte dei font, lo stile corsivo non è semplicemente una versione inclinata del tondo bensì incorpora le curve, gli angoli e le proporzioni più strette che si associano alle forme corsive.

S ed ne forte tuo careat  
 Hic timor est ipfis d  
 Non adeo leuiter noste  
 Ut meus oblito pului  
 Illic phylacides incun  
 Non potuit cæcis im  
 Sed cupidus falsis attin  
 Thessalis antiquam u  
 Illic quicquid ero sem  
 Traicit et fâti littor  
 Illic formosæ ueniant  
 Quas dedit arguis  
 Quarum nulla tua fue  
 Grator, et tellus ho  
 Quamuis te longæ rem  
 Cara tamen lachryn  
 Quæ tu uina mea poss

FRANCESCO  
 GRIFFO

Il tondo e il corsivo  
 disegnati per  
 Aldo Manuzio  
 intorno al 1500  
 furono concepiti  
 come due caratteri  
 tipografici separati.

JEAN JANNON

Il tondo e il corsivo disegnati  
 per l'Imprimerie Royale  
 (Parigi, 1642) sono coordinati  
 all'interno di una famiglia di  
 caratteri più ampia.

comme i'ay des-ia remarqué, \* S. Augu-  
 stin demande aux Donatistes en vne fem-  
 blable occurrence : *Quoy donc ? lors que  
 vous lisons, oublions nous comment nous auons  
 accoustumé de parler ? l'écriture du grand Dieu*

\* Aug. lib. 33.  
 contra Faustic.  
 7. Quid er-  
 got cum legi-  
 mus, obliui-  
 scimus quem-  
 admodium lo-  
 qui solemus?  
 An scriptura  
 Dei aliter no-

A proposito delle  
 complesse origini del  
 tondo, vedi Gerrit  
 Noordzij, *Letterletter*  
 (Hartley and Marks,  
 Vancouver, 2000).



Partendo da sinistra,  
JOHN BASKERVILLE  
(1706 - 1775,  
dipinto di James Millar)

FIRMIN DIDOT (1764 - 1836,  
incisione di Christian Schultz)

Giambattista Bodoni,  
punzoni per il carattere  
latino tondo Sassari  
*Da punzoni come questi, incisi  
da Bodoni a decine di migliaia  
in metallo molto duro,  
i fonditori di caratteri  
ottenevano una matrice di  
metallo più tenero per fondere,  
in lega a base di piombo, tanti  
caratteri uguali destinati alla  
composizione.*

Figure preminenti di tipografi che fra Settecento e Ottocento impressero una decisiva svolta tecnologica ed estetica all'arte grafica, John Baskerville, Firmin Didot e Giambattista Bodoni misero la loro preparazione tecnico-scientifica al servizio di una diffusione massiccia dei saperi. Negli anni preparatori alla rivoluzione francese e all'enciclopedismo andava crescendo la domanda di conoscenze nei ceti borghesi e anche popolari. La tenace ricerca di questi pionieri produsse sostanziali innovazioni nelle cartiere, nella produzione di inchiostri e nelle tecniche di stampa. A Firmin Didot si deve in particolare l'invenzione della stereotipia. L'aumento del numero di copie tirate e la diminuzione dei tempi di produzione, quindi dei costi, aprivano alla tipografia la strada dell'industria moderna. Un'appassionata gara per superare i limiti della pur ammiratissima tradizione calligrafica spinse invece i tre a occuparsi di metallurgia e produzione di punzoni per caratteri. Su questo terreno si giocò la partita che avrebbe condotto a metodi esecutivi e gusto estetico nuovi: la produzione di opere a stampa veniva razionalmente codificata e standardizzata sia per



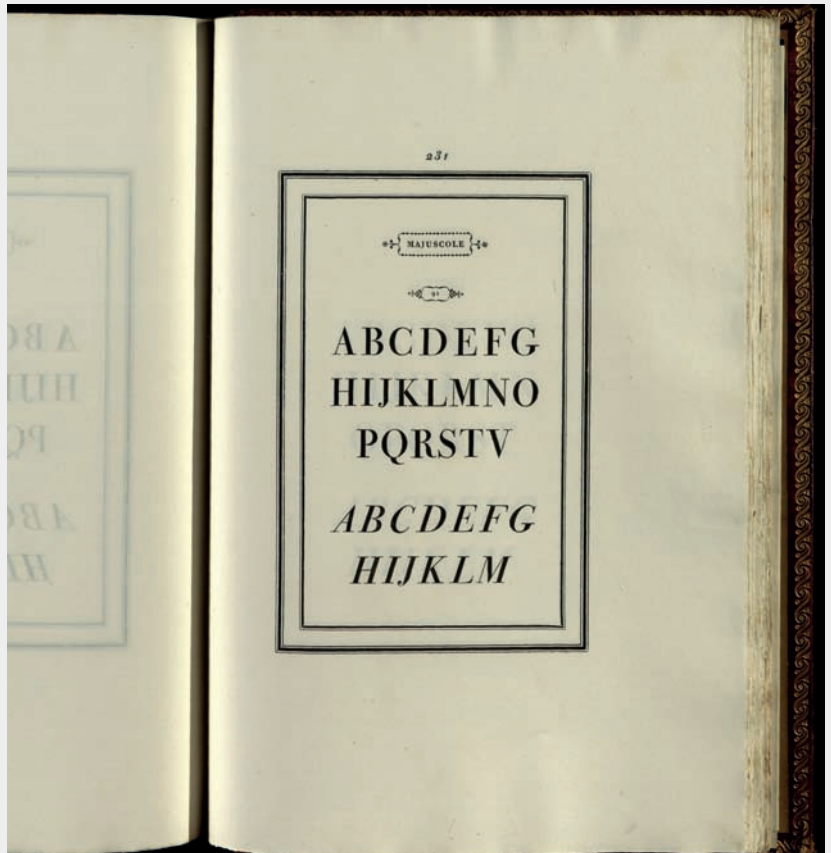
quanto riguarda i sistemi di misura che l'uso di tipi classificati in famiglie e varianti ben precise rendendo di fatto possibile l'uso di caratteri provenienti da fonderie, incisori e disegnatori diversi. Questo nuovo clima stimolò fortemente gli scambi di conoscenze specialistiche e di mode non solo entro l'Europa ma anche con i nascenti Stati Uniti dove Benjamin Franklin, editore amico di Baskerville ed estimatore di Didot e Bodoni contribuì non poco al sorgere di una nuova cultura tipografica intercontinentale.

GIAMBATTISTA BODONI  
 (Saluzzo, 1740 - Parma, 1813,  
 incisione di Francesco  
 Rosaspina)

Horatius Flaccus, Opera,  
 Parmae, 1791, frontespizio  
*Un senso di perfezione  
 razionale emana dai pochi  
 elementi presenti in questo  
 frontespizio di eleganza  
 neoclassica.*



Giambattista Bodoni,  
 Manuale tipografico,  
 Parma, 1818  
*L'incanto, uno dei quattro  
 requisiti fondamentali di un  
 buon carattere secondo Bodoni,  
 è il più suggestivo e deve  
 testimoniare l'amore  
 dell'incisore per le sue creature:  
 le nitide pagine di questo  
 catalogo generale dei tipi  
 prodotti da Bodoni, stampato  
 postumo a cura della vedova  
 Margherita, suscitano  
 effettivamente un'atmosfera di  
 calma contemplazione.*



ANATOMIA

ALTEZZA DELLE MAIUSCOLE  
OCCHIO MEDIO  
LINEA DI BASE

Fango

ASTA ASTA CURVA GRAZIA GANCIO DISCENDENTE

LEGATURA  
ASCENDENTE  
FINALE

*flebile*

TERMINAZIONE  
ASCENDENTE  
RACCORDO SPINA

freschi

MAIUSCOLO  
MAIUSCOLETTA  
ASTA ORIZZONTALE OCCHIO MINUSCOLO

BROOKLIN

*Alcuni elementi si possono estendere leggermente al di sopra dell'altezza della maiuscola.*

*L'ALTEZZA DELLA MAIUSCOLA è la distanza compresa tra la linea di base e la sommità della maiuscola.*

slave, Bonn

*L'OCCHIO MEDIO O X-HEIGHT è l'altezza del corpo principale della lettera minuscola, escluse ascendenti e discendenti (convenzionalmente pari all'altezza della x).*

*LA LINEA BASE è quella su cui appoggiano tutte le lettere. È l'asse più stabile lungo una riga di testo e il margine cruciale per l'allineamento del testo con le immagini o con altro testo.*

*Le curve al piede di lettere come la o o la e si estendono leggermente al di sotto della linea base; anche le virgole e i punto e virgola intersecano la linea base. Se un carattere non fosse posizionato in questo modo darebbe l'impressione di traballare precariamente per la mancanza di un senso di ancoramento fisico a una base.*

biglia

*Anche se i bambini imparano a scrivere su carta dotata di righe che dividono le maiuscole lasciando più di metà per le ascendenti, la maggior parte dei caratteri non è disegnata in questo modo, perché di solito l'occhio medio occupa uno spazio leggermente superiore alla metà dell'altezza della maiuscola. Quanto più grande è l'occhio medio rispetto alla maiuscola, tanto più grandi appaiono le lettere. In un blocco di testo la maggiore densità si produce tra la linea di base e la sommità dell'occhio medio.*

**Guarda un po' che razza di occhio!**

*Spesso due blocchi di testo si allineano sulla stessa linea di base, condividendola. Qui uno Scala 14/18 (14 punti di corpo su 18 di interlinea) è accoppiato con uno Scala 7/9.*

## MISURE

12 punti  
equivalgono  
a 1 pica

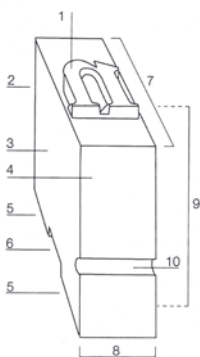
6 pica  
(72 punti)  
equivalgono  
a 1 pollice



## SCALA 60 PUNTI

Il corpo di un carattere si misura dall'estremità superiore delle maiuscole a quella inferiore della discendente più bassa, più un piccolo spazio tampone.

Nel carattere (tipo) di metallo il corpo è l'altezza del blocchetto del carattere.



- |                      |                        |
|----------------------|------------------------|
| 1. Lettera           | 6. Canale              |
| 2. Faccia posteriore | 7. Corpo               |
| 3. Fusto             | 8. Ampiezza            |
| 4. Faccia anteriore  | 9. Altezza tipografica |
| 5. Piede             | 10. Tacca              |

L'ALTEZZA I tentativi di standardizzare la misurazione delle lettere hanno inizio nel Settecento. Il sistema anglosassone dei punti, che si utilizzano per misurare tanto l'altezza delle lettere quanto la distanza tra le righe di testo (interlinea), è lo standard che vige ancora oggi. Un punto equivale a  $1/72$  di pollice o a 0,35 millimetri e dodici punti corrispondono a un pica, un'unità che di solito si usa per misurare la giustezza delle colonne. Nei paesi dell'area neolatina ha dominato, fino all'avvento del desktop publishing un punto di 0,376 mm introdotto da Firmin Didot, pari a  $1/12$  di riga tipografica o *cicero*. Per misurare gli elementi tipografici si possono utilizzare anche i pollici, i millimetri o i pixel, e la maggior parte delle applicazioni software permette di scegliere l'unità di misura che si preferisce. Pica e punti sono spesso lo standard proposto di default.

## LE ABBREVIAZIONI DI PICA E PUNTI

8 pica = 8p

8 punti = p8, 8 pt

8 pica, 4 punti = 8p4

Helvetica 8 punti con 9 punti di interlinea = Helvetica 8/9

## WIDE LOAD

## INTERSTATE BLACK

La larghezza delle lettere è data dalla larghezza dell'occhio più lo spazio ai lati.

## TIGHT WAD

## INTERSTATE BLACK COMPRESSED

Nella versione condensata le lettere hanno larghezza ridotta.

LA LARGHEZZA Ogni lettera ha anche uno spessore [*set width*], pari alla larghezza netta della lettera più un sottile spazio di accostamento alle altre lettere. La larghezza relativa di ciascuna lettera espressa in frazioni (ad es. millesimi) del corpo, dipende dalla proporzione del carattere. Certi caratteri sono di aspetto stretto, altri di aspetto largo.

## WIDE LOAD

## TIGHT WAD

## CRIMINE TIPOGRAFICO:

## RIDIMENSIONAMENTO ORIZZONTALE E VERTICALE

Le proporzioni sono state distorte digitalmente allo scopo di ottenere lettere più larghe o più strette.

Nella tipografia elettronica la larghezza di un carattere può essere modificata variando la sua dimensione orizzontale rispetto a quella verticale. Così però si distorce la proporzione delle forme: gli elementi spessi diventano sottili e quelli sottili spessi. Non torturate le lettere, scegliete piuttosto un carattere nato con le proporzioni adatte, ovvero condensato, compresso o espanso.

SCALA 32 PT

INTERSTATE REGULAR 32 PT

BODONI 32 PT

MRS EAVES 32 PT

# Do I look fat in this paragraph?

*Queste lettere hanno tutte lo stesso corpo ma occhio medio, peso del tratto e proporzioni diverse.*

Spesso tra due caratteri composti nello stesso corpo l'uno sembra più grande dell'altro. Le differenze tra occhio medio, peso del tratto e larghezza dei caratteri influenzano la dimensione apparente delle lettere.

*Mrs Eaves, disegnato da Zuzana Licko nel 1996, rifugge dalla brama novecentesca per il sovradimensionamento dell'occhio medio. Il font si ispira ai disegni settecenteschi di John Baskerville e deve il nome a Sarah Eaves, amante, governante e collaboratrice di Baskerville. Prima di sposarsi nel 1764 i due vissero insieme per sedici anni.*

nice x-height

HELVETICA 48 PT

MRS EAVES 48 PT

*Nel ventesimo secolo viene introdotto un occhio medio di maggiori dimensioni che, pur mantenendo lo stesso corpo, fa apparire i font più grandi, aumentandone al massimo la superficie.*

Ogni carattere vuole sapere: "Sembro grasso in questo paragrafo?". È tutta una questione di contesto: un font che sembra perfettamente slanciato sullo schermo, in stampa può risultare corpulento e fuori forma. Alcuni caratteri sono disegnati con linee più pesanti di altri. Helvetica ha le ossa grosse.

HELVETICA 9/12

Ogni carattere vuole sapere: "Sembro grasso in questo paragrafo?". È tutta una questione di contesto: un font slanciato sullo schermo, in stampa può risultare corpulento e fuori forma.

HELVETICA 12/14

Ogni carattere vuole sapere: "Sembro grasso in questo paragrafo?". È tutta una questione di contesto: un font che sembra perfettamente slanciato sullo schermo, in stampa può risultare corpulento e fuori forma. Alcuni caratteri sono disegnati con linee più pesanti di altri, oppure hanno un occhio medio più grande. Mrs Eaves ha la vita bassa e il corpo piccolo.

MRS EAVES 9/12

Ogni carattere vuole sapere: "Sembro grasso in questo paragrafo?". È tutta una questione di contesto: un font che appare perfettamente slanciato sullo schermo, in stampa può risultare corpulento e fuori forma.

MRS EAVES 12/14

*Di solito il corpo di default del carattere di molti programmi informatici, 12 pt, è adeguata per la composizione di un testo leggibile a monitor. Sulla pagina stampata invece il testo composto in questo corpo assume un aspetto massiccio e pesante (12 punti è un corpo adatto a un libro per bambini). Le dimensioni più diffuse per i testi a stampa sono comprese tra 9 e 11 punti. Questa didascalia è in corpo 7,5 pt.*



## LA LINEARITÀ

Nel saggio “Dall’opera al testo” il critico francese Roland Barthes propone due modelli contrapposti di scrittura: “l’opera”, chiusa e immutabile e “il testo”, aperto e instabile. L’opera è un oggetto ordinato e confezionato con cura, redatto e protetto dal diritto d’autore, reso perfetto e completo attraverso l’arte grafica. Il testo, al contrario, è impossibile da contenere e agisce mediante una rete disseminata di trame standardizzate e di idee generalmente accettate. Barthes descrive il testo come “**completamente intessuto di citazioni, di riferimenti, di echi e di linguaggi culturali (quale linguaggio non lo è?), antecedenti e contemporanei, che si intrecciano e si incrociano in un’enorme stereofonia... Metafora del Testo è la Rete**”. Scrivendo negli anni ’60 e ’70 del ventesimo secolo, il critico anticipa il concetto di Internet come rete decentralizzata di connessioni.

Roland Barthes, “De l’œuvre au texte”, in, *Oeuvres complètes*, Tomo II, Seuil, Parigi, 1971.

Barthes scrive di letteratura, eppure le sue idee toccano anche la tipografia, manifestazione visiva del linguaggio. Per lungo tempo il “corpo” di una singola pagina di testo tradizionale è stato supportato dai dispositivi di navigazione del libro, a partire da numeri di pagina e occhielli, che marcano la posizione del lettore, fino a strumenti come l’indice, l’appendice, l’abstract, la nota al piede e il sommario. Tali apparati sono potuti emergere poiché il libro tipografico consiste in una sequenza stabile di pagine, un corpo alloggiato in una gabbia di coordinate note.

Tutti questi apparati forniscono mezzi di accesso e di fuga dal flusso unidirezionale del discorso. La lingua parlata scorre in un’unica direzione, mentre quella scritta occupa lo spazio ma anche il tempo: liberare il lettore dai vincoli della linearità è uno dei compiti più pressanti della tipografia.

Sebbene i media digitali siano generalmente rinomati per il loro potenziale di comunicazione non lineare, nel mondo dell’elettronica la linearità prospera, che si tratti della “striscia” che scorre al piede dello schermo durante i notiziari televisivi oppure dei loop della segnaletica a LED in stile borsistico presenti nel contesto urbano. La funzione dei titoli di coda dei film, classico esempio di convergenza tra tipografia e cinema, è di sollevare il pubblico dall’inesorabile tedio dello sfilare verticale, stabilito per contratto, di dati sulla proprietà e sulla paternità dell’opera.

La linearità domina in molte delle applicazioni di software commerciali che hanno inteso rivoluzionare la scrittura e la comunicazione nella vita di tutti i giorni. I programmi di elaborazione del testo, per esempio, trattano i documenti come un flusso lineare (al contrario, programmi di impaginazione come Quark XPress® e Adobe InDesign® permettono all’utente di lavorare nello spazio, dividendo il testo in colonne e in pagine). La funzione di PowerPoint® e di altri software di presentazione

**Un testo [...] è uno spazio multidimensionale in cui confluiscono e si scontrano una varietà di testi, nessuno dei quali è originale.** Roland Barthes, 1971

Sulla linearità dell'elaborazione di testi, vedi Nancy Kaplan, "Blake's Problem and Ours: Some Reflections on the Image and the Word", *Readerly/Writerly Texts*, 3.2 (Primavera/Estate 1996), 125. Su PowerPoint® vedi Edward R. Tufte, "The Cognitive Style of PowerPoint", (Graphics Press, Cheshire Conn, 2003).

Sull'estetica del database vedi Lev Manovich, *The Language of New Media* (MIT Press, Cambridge, Mass., 2002).

dovrebbe essere quella di illustrare il discorso guidando il pubblico attraverso lo svolgersi lineare di una presentazione orale. Di solito, però, anziché alleggerire il flusso unidirezionale del discorso, PowerPoint® lo appesantisce. Un solo foglio di carta potrebbe bastare a contenere la scaletta o il sommario di una presentazione orale, mentre la presentazione in PowerPoint® si prolunga nel tempo con numerose schermate.

Non tutti i media digitali, però, privilegiano lo scorrimento lineare. Il database, una delle strutture informative determinanti nella nostra epoca, è qualcosa di sostanzialmente non lineare, un sistema di elementi che può essere organizzato in innumerevoli sequenze diverse offrendo a chi legge e a chi scrive un menu di opzioni simultanee. I layout di pagina si costruiscono in diretta a partire da porzioni indipendenti di informazione assemblate in risposta al feedback dell'utente. Il web sta costringendo autori, redattori e designer a lavorare in modo nuovo su nuove tipologie di "microcontenuto" (titoli di pagina, parole chiave, descrizione testuale di elementi grafici) grazie alle quali i dati possono diventare oggetto di ricerca ed essere indicizzati, tradotti in audio o marcati con un segnalibro per essere richiamati in seguito.

I database sono la struttura che sta dietro ai giochi elettronici, alle riviste e ai cataloghi, generi che creano uno spazio informativo piuttosto che una sequenza lineare. Le biblioteche e i negozi della realtà concreta sono database di oggetti tangibili collocati nell'ambiente costruito. Il critico dei media Lev Manovich ha descritto il linguaggio stesso come una sorta di database, un archivio di elementi a partire dal quale si assemblano gli enunciati lineari del discorso. Molti progetti di design richiedono un'enfasi dello spazio sulla sequenza, della struttura simultanea sulla narrazione lineare e spesso il design contemporaneo combina aspetti di architettura, tipografia, cinematografia, segnaletica, uso dei marchi e altre modalità di linguaggio. Enfatizzando la qualità spaziale del progetto, i designer possono favorire la comprensione di contenuti complessi.

La storia della tipografia è contrassegnata da un uso progressivamente più sofisticato dello spazio. Nell'età digitale si accede ai caratteri con mouse e tastiera anziché raccogliarli da pesanti cassette di unità prodotte meccanicamente: ormai lo spazio è più liquido che solido e la tipografia si è evoluta da corpo stabile, composto da oggetti, a sistema flessibile di attributi.

**Il database e la narrazione sono per natura nemici. Competendo per lo stesso territorio della cultura umana, ambedue reclamano il diritto esclusivo di produrre il significato del mondo.**  
Lev Manovich, 2002

.....

## HELVETICA

Disegnato da **Max Miedinger**, 1957

.....

## HOEFLER TEXT

Disegnato da *Jonathan Hoefler*, 1995 circa

.....

## INTERSTATE

Disegnato da **Tobias Frere-Jones**, 1993,  
ispirato ai cartelli autostradali americani

.....

ADOBE **JENSON**

Disegnato da *Robert Slimbach*, 1995

.....

## META

Disegnato da **Erik Spiekermann**, 1991

.....

## MRS EAVES

Disegnato da *Zuzana Licko*, 1996,  
ispirato a materiale stampato da *John Baskerville*

.....

## NEUTRAFACE

Disegnato da **Christian Schwartz**, House Industries, 2002,  
basato su lettering dell'architetto **Richard Neutra**  
negli anni '40 e '50 del Novecento

.....

## NOBEL

Disegnato da **Tobias Frere-Jones**, 1993,  
basato su caratteri del 1929  
del tipografo olandese **Sjoerd Henrik de Roos**.  
Frere-Jones descrive il Nobel come  
"Futura cotto in una pentola sporca"

.....

.....

## NEWS GOTHIC

Disegnato da **Morris Fuller Benton**, 1908

.....

## QUADRAAT

Disegnato da *Fred Smeijers*, 1992

.....

## SABON

Disegnato da *Jan Tschichold*, 1966,  
ispirato ai caratteri cinquecenteschi  
di *Claude Garamond*

.....

## SCALA

Disegnato da *Martin Majoor*, 1991

.....

## THESIS SERIF

Disegnato da **Lucas de Groot**, 1994

.....

## TRADE GOTHIC

Disegnato da **Jackson Burke**, 1948-60,  
ispirato ai lineari ottocenteschi

.....

## UNIVERS

Disegnato da **Adrian Frutiger**, 1957

.....

## VERDANA

Disegnato da **Matthew Carter**, 1996,  
per schermo video

.....

## WALBAUM

Disegnato da *Justus Erich Walbaum*, 1800

.....

# Caratteri testo gabbia

## GUIDA CRITICA ALLA PROGETTAZIONE GRAFICA

di Ellen Lupton

edizione italiana  
a cura di  
Marco Brazzali e  
Remigio Decarli

### Redazioni lessicografiche

Zanichelli editore - Via Irnerio 34  
40126 Bologna

Redazioni: [lineacinque@zanichelli.it](mailto:lineacinque@zanichelli.it)

Ufficio vendite: [vendite@zanichelli.it](mailto:vendite@zanichelli.it)

Assistenza: [assistenzacd@zanichelli.it](mailto:assistenzacd@zanichelli.it)

Homepage: [www.zanichelli.it](http://www.zanichelli.it)

Dizionari: [dizionari.zanichelli.it](http://dizionari.zanichelli.it)

Installazione: [dizionari.zanichelli.it/  
installazionecd](http://dizionari.zanichelli.it/installazionecd)

Attivazione: [dizionari.zanichelli.it/  
attivazionelicenza](http://dizionari.zanichelli.it/attivazionelicenza)

Parole del giorno per email:

[dizionari.zanichelli.it/paroledelgiorno](http://dizionari.zanichelli.it/paroledelgiorno)

LUPTON\*CARATTERI TESTO GABBIA

ISBN 978-88-08-16282-3



9 788808 162823

1 2 3 4 5 6 7 8 9 (21L)

Organizzare lettere su una pagina bianca o uno schermo è la sfida quotidiana del grafico. Quale stile usare? Quanto grande? Come dovranno essere allineati, spaziati, ordinati, modellati i paragrafi, le parole e le lettere?

**Caratteri, testo, gabbia** offre indicazioni immediate e spiegazioni chiare a chi studia grafica o desidera perfezionare le proprie abilità. I tre capitoli, *La lettera*, *Il testo*, *La gabbia*, sono completati da esempi ed esercizi che vivacizzano la trattazione con spunti stimolanti.

Illustrazioni e considerazioni di carattere pratico arricchiscono l'edizione italiana rendendola ancora più interessante per il lettore.

Gli esempi tratti dal lavoro di preminenti esperti insegnano a muoversi con sicurezza, oltre le regole, per essere creativi senza calpestare la nobile cultura tipografica.

- 192 pagine a colori con 130 illustrazioni commentate
- oltre 50 esercizi ed esempi didattici
- oltre 80 note di cultura storica, tecnica e guida bibliografica
- segnalazione dei trabocchetti assolutamente da evitare (*i crimini tipografici*)
- suggerimenti utili alla soluzione dei principali dubbi
- convenzioni in uso per la correzione di bozze

Ellen Lupton è una delle più affermate autrici e insegnanti di graphic design americane. È curatrice della collezione di design contemporaneo al Cooper-Hewitt National Design Museum di New York ed è direttrice del corso di Graphic Design MFA al Maryland Institute College of Art (MICA) di Baltimora. Ulteriori approfondimenti ed esempi sul sito [www.thinkingwithtype.com](http://www.thinkingwithtype.com)

L'immagine di copertina è tratta dall'edizione originale

**Al pubblico € 30,00 •••**