

I CARATTERI

La loro cronistoria ed evoluzione

Dalla "Monografia di Ezio d'Errico e Edoardo Orecchia"
Pubblicata sulla rivista "Graphicus"
della Editrice Regia scuola tecnica industriale di arti grafiche
Giuseppe Vigliardi Paravia di Torino nel Settembre 1938

I caratteri tipografici sono parallelepipedi fusi in metallo (lega di piombo, antimonio, stagno, e qualche volta anche un po' di cadmio o rame) recanti alle estremità superiori le figurazioni in rilievo delle lettere dell'alfabeto, dei segni di punteggiatura, segni algebrici od altro. I primi caratteri mobili usati dal Gutenberg erano di legno, ma in seguito, per ovvie ragioni di resistenza e di inalterabilità nei confronti delle variazioni atmosferiche, Gutenberg sostituì al legno il metallo, incidendo manualmente l'occhio della lettera. Il socio di Gutenberg, Pietro Schoeffer, pensò allora di incidere i punzoni con i quali fare le matrici, e da quel momento la fonderia dei caratteri nella sua essenza basilare potrà dirsi trovata. (A proposito di punzoni va notato che quel geniale che fu Bernardo Cennini, orafo e cesellatore fiorentino (1415-1498), ben poco sapendo dei metodi di Gutenberg, forgiò di propria iniziativa punzoni e matrici, fuse caratteri e stampò opere abbastanza corrette, con gran sbalordimento dei suoi contemporanei).

La prima opera stampata con i caratteri mobili, fu una Bibbia latina, rimasta celebre con il nome di *Bibbia di Magonza o Bibbia delle quarantadue righe*. I primi caratteri imitarono nella forma le lettere dell'alfabeto gotico, e solo dopo il

trasporto delle prime tipografie in Italia, si incominciarono a fondere i caratteri detti romani. Tuttavia per moltissimo tempo l'ambizione massima dei fonditori di caratteri, fu quella di imitare le lettere dei codici e del corsivo manoscritto, nacquero così gli *umanistici*, le *cancelleresche*, gli *italici di Aldo Manuzio*, le *bastarde inclinate*, ecc.



Giovanni Gensfleisch detto
Gutenberg (1394-1468)

Lo strano si è che questa forma imitativa non si limitò ai caratteri, ma si estese al gusto dell'impaginazione, che per molto tempo risentì della pedissequa imitazione dei codici e delle pergamene manoscritte e miniate. Questa imitazione fu spinta a tal segno, che per quanto riguarda, per esempio, l'ampiezza dei margini, si è potuto constatare in alcuni incunaboli la seguente strana anomalia, e cioè che in essi il margine esterno era più largo dell'interno, non già come taluni credettero,

per dar modo al rilegatore di tagliare una parte di questo bianco esterno, ma per mantenere ai fogli del volume stampato la stessa fisionomia dei fogli manoscritti, dove, come è noto, il centro ottico non coincide col centro geometrico, ragion per cui il margine esterno è sempre più largo dell'interno e il margine inferiore più ampio di quello superiore.

Avvenne insomma per i caratteri, quello che qualche secolo dopo doveva avvenire per la

ferrovia, e per l'automobile, i cui primi modelli imitavano la forma delle carrozze e delle berline. Sembra quasi che la mente dell'uomo, così rapida nell'intuire la sostanza meccanica di un'invenzione, sia tardiva nello scoprire l'estetica del nuovo mezzo inventato.

A questa specie di "viscosità" del pensiero umano si deve, insieme ad altri coefficienti che esamineremo a suo tempo, l'attaccamento a forme e modi del passato, attaccamento che nemmeno il razionalismo trionfante del nostro secolo è riuscito a debellare completamente, tanto vero che ancora oggi non è raro leggere su riviste grafiche nostalgici richiami al passato, con riferimento alle origini della stampa nel senso del manoscritto, senza tener conto che la stampa è legata indissolubilmente alla macchina, e qualunque ritorno all'estetica del manoscritto sarebbe un controsenso. Ma non anticipiamo gli eventi, e ritorniamo a osservare il carattere, questo piccolo e perfettissimo fattore di tutta la civiltà contemporanea. I primi caratteri in piombo venivano fusi uno alla volta versando il metallo nella forma contenente la matrice per mezzo di un cucchiaio. L'impossibilità di imprimere una pressione al metallo fuso, faceva sì che i caratteri risultassero molto imperfetti e se si tiene conto che in mancanza di regolare spaziatura e di esatta giustificazione delle righe, questi caratteri venivano tenuti insieme nella composizione, con un sistema di cordicelle o di fili di ferro che attraversavano i fori precedentemente fatti all'uopo in ogni carattere, non è da meravigliare se nei primi incunaboli l'allineamento delle righe risulti così compromesso. Senza voler fare la cronistoria di questo pezzetto di piombo, il cui perfezionamento ha richiesto secoli di studio e di tenace applicazione, ci limiteremo, per doveroso omaggio verso i grandi tipografi del passato, ad elencare i nomi dei più celebri fra coloro che si distinsero nell'incisione e nella fusione dei caratteri. Dopo Gutenberg e Schoeffer ci-



Gian Battista Bodoni
(1740-1813)



Esempio di scrittura romana - 194 D.C.

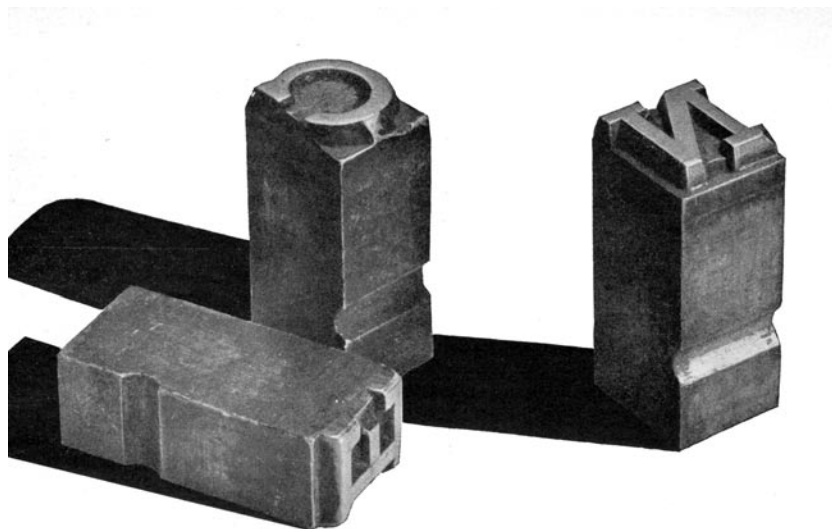
teremo Panfilo Castaldi da Feltre che fu anche giureconsulto, medico e poeta; Nicola Jenson e Francesco di Bologna vissuti nel secolo XV; Josse Badio, Goffredo Tory, Simone De Colines, Claudio Garamond, Duchemin, Guglielmo Le Bè, Giovanni e Roberto Granjon, Pietro Hautin, nel secolo XVI Giacomo di Langlois, Giacomo di Sanlecque (padre e figlio), Pietro Moreau, e un altro Guglielmo Le Bè nel secolo XVII; il Grandjean, i Fournier, i Didot (Francesco, Ambrogio e Pietro-Francesco) in Francia; Baskerville a Birmingham in Inghilterra; Breitkopf a Lipsia; Bodoni a Parma nel secolo XVIII; i Didot (Pietro, Firmino, Enrico e Giulio), Marcellino Legrand, Laurent e Deberny, Laobulaye, Darriey, Gian Battista Bodoni e molti altri nel secolo XIX. Oggi la fusione dei caratteri avviene in stabilimenti speciali, mediante fonditrici perfezionatissime, di cui le prime risalgono al 1838 (invenzione dello scozzese Davide Bruce con l'aiuto del meccanico danese Brandt). Tanto per citare una sola delle caratteristiche delle moderne macchine fonditrici, diremo che alcune di esse danno un gettito che supera i ses-

santamila pezzi all'ora. Disgraziatamente non si è ancora trovato una macchina che inventi i caratteri. I caratteri debbono ancora essere inventati e disegnati dalla mano dell'uomo. Per limitare la nostra indagine al campo strettissimo che ci siamo prefissi, rimandiamo il lettore che volesse approfondirsi, all'imponente bibliografia esistente in materia di meccanica tipografica e in quanto a noi ritorneremo a esaminare il carattere, prima isolato, poi nelle sue famiglie, *speci*, *sottospeci* e *serie*, per poi finalmente giungere a quello che è il nocciolo di questo studio, e cioè la distribuzione dei caratteri stampati in funzione dell'estetica della pagina.

La lettera, o tipo, abbiamo già detto che è un parallelepipedo di metallo che ad un'estremità porta in rilievo il simbolo grafico. La superficie di questa parte in rilievo è quella che dicesi **occhio** del carattere, badando però a non confondere ampiezza d'occhio con intensità d'asta, dalla quale dipende l'intensità di nero altrimenti detta **forza** del carattere. Contemporaneamente e in proporzione all'occhio, i caratteri variano come corpo. Per profondità d'occhio, si deve intendere l'altezza del rilievo, per **corpo** di un carattere intendesi lo spessore del suo fusto, spessore che viene misurato per mezzo dell'unità di misura tipografica che è il **"punto"**. I fonditori anteriori a Fournier e a Didot non conoscevano la legge dei punti tipografici, e perciò prima di essi, il confronto fra corpo e corpo di carattere non era cosa facile, perché ogni fonditore usava una propria unità di misura. La creazione di "corpi sistematici" (corpi fusi su punti pari, sei ... otto... dieci, ecc.) ha facilitato assai tutte le intese relative alla funzione e all'impiego dei caratteri.

Nel 1723 il francese Fertel inventore di uno dei primi tipometri (regolo misuratore dei caratteri) pensò di dare una base sistematica al corpo dei caratteri.

La proposta entrò nella pratica solo nel 1742 quando il tipometro fu perfezionato da Pietro Si-



mon, Fournier e poi nel 1760 da Francesco Ambrogio Didot. Fournier scelse il più basso carattere del tempo, lo divise in sei parti e ogni sesta parte chiamò **"punto tipografico"**.

Questo punto tipografico, allorché si introdusse il sistema metrico decimale, si trovò corrispondere a millimetri **0,350**, (il punto Pica in America e Inghilterra corrisponde a millimetri **0,352** pari a 72 per pollice). Perfezionando il prototipo, Didot fissò il punto in misura alquanto superiore e precisamente in **0,37621464** in modo che un **millimetro contiene punti 2,66**. Su questo punto tipografico venne così determinata la **"forza di corpo"** con la convenzione di chiamare **"mezzariga"** lo spessore corrispondente a sei punti, e **"riga"** (*cicero o lingotto*) lo spessore di dodici punti. L'altra dimensione sotto la quale può essere considerato un carattere è quella della distanza intercorrente fra la base del fusticino e l'occhio del carattere. Questa altezza non è uguale in tutte le Nazioni, a parte il fatto che essa diminuisce nei caratteri vecchi, per il logorio al quale sono sottoposti e per effetto della pressione delle macchine da stampa. La più comune è la cosiddetta **"altezza francese"** corrispondente a punti **62 ²/₃**.

Comunque, quello che a noi interessa è il corpo di un carattere, e non l'altezza del fusto, che ha un'importanza strettamente tecnica in relazione alle difficoltà di avviamento della forma prima della stampa. Continuando a esaminare questo benedetto carattere, croce e delizia di quanti si occupano dell'arte della stampa, su uno dei lati

del fusticino troveremo una piccola escavazione detta “**tacca**” che indica al compositore il giusto senso con cui deve prendere la lettera dallo scompartimento della cassa tipografica, per portarla nella dirittura voluta sul compositoio. Nei caratteri italiani, la tacca è fatta dalla parte del piede dell’occhio della lettera, e così in Germa-

“**Lapidari**” - i bastoni, i grotteschi, gli etruschi e i latini.

“**Romani**” gli elzeviri, gli aldini, i garamondi, i granjon, i normanda, i bodoni e i romano-antichi.

“Italici” - fanno parte di diritto tutti i corsivi, siano essi cancellereschi, inglesi, capillari, ronde, bastarde, ecc.

“**Egiziani**” - egiziani italiani, egiziani francesi, ecc.

“**Gotici**” - i biblici, i liturgici, i gotici moderni, ecc.

“fantasia” - Tutti quei caratteri che non rientrano in una delle famiglie o speci suaccennate

nia, Inghilterra e America. Nei caratteri francesi la tacca trovasi invece dalla parte della testa della lettera, cioè dalla parte degli accenti. Diremo ancora che per alcuni tipi abbiamo delle tacche supplementari che servono a differenziare caratteri di famiglie affini, o tipi che potrebbero confondersi. Non ci resta ora che esaminare le

ultime tre caratteristiche del carattere, ossia la “**spalla, allineamento e avvicinamento**”.

Le **spalle** (perché sono due) sono la parte lasciata libera dall’occhio di un carattere, sia alla testa che al piede; naturalmente quei segni tipografici che occupano tutto il piano superiore del parallelepipedo, per esempio la Q, il segno della parentesi, ecc. non hanno spalla, mentre la lettera **g** ha spalla in testa e la lettera **h** sotto ai piedi. Le spalle (o bianco) dei caratteri, sono indispensabili per l’allineamento. Con questa parola si indica il requisito principale che devono avere i caratteri tipografici: *l’allineamento inferiore* al piede dell’occhio di ogni lettera, il quale deve essere perfetto. Chiamasi “*allineare*”, l’operazione tecnica eseguita dal tipografo compositore che permette di eguagliare, nella stessa riga, caratteri differenti per occhio, forma e corpo. Deve essere una delle prime cure del **proto** (figura professionale importantissima di cui parleremo, ma ormai sparita), o di chi per esso, verificare, procedendo al collaudo di un nuovo carattere che entra in tipografia, l’altezza, la forza di corpo, l’avvicinamento delle lettere e l’allineamento esatto. Oggi però tutte le fonderie praticano l’allineamento sistematico dei caratteri, con grande risparmio di tempo e di materiale.

L’iniziativa di questa innovazione, si deve alla “Inland Type Foundry” di Saint Louis, che sin dall’inizio dell’esercizio industriale decise di fondere tutti i suoi caratteri in più corpi, con la spalla esattamente proporzionale nella parte inferiore dell’occhio, per averne un allineamento preciso e sollecito (quello che gli inglesi chiamano “*standard line*”).

Passeremo finalmente a considerare l’**avvicinamento** che è la distanza intercorrente fra l’occhio di due lettere consecutive. In fonderia l’avvicinamento è operazione che ha la precedenza su quella dell’allineamento.

Per l’una e per l’altra operazione si adopera come lettera base la consonante “**m**”. E’ regola che la distanza che intercede internamente fra l’una e l’altra asta dell’emme deve intercedere anche all’esterno, ossia fra due (**mm**) avvicinate.

Per la verifica delle lettere rotonde, si prende per base la vocale “**o**”, la quale posta fra due **m**, do-

vrà sporgere dalle aste di queste, la metà della curva. Naturalmente quanto più l'occhio di un carattere sarà largo, tanto più sensibile sarà la distanza fra lettera e lettera. I caratteri stretti o allungati, invece, avranno minor distacco o minor bianco che dir si voglia fra lettera e lettera, appunto perché le aste della lettera **m** sono fra loro meno distanziate.

Sorvolando sui cosiddetti “**spazi**” ossia sui bianchi, costituiti da tutta l'infinita serie di interlinee, mezzerghe, lingotti, margini, ecc., indispensabili a tenere nella forma il posto dei bianchi, ritorniamo ai caratteri per considerarli non più come pezzetti di metallo staccati, ma nel loro insieme, come categorie o famiglie che dir si voglia, cercando di fissarne chiaramente l'albero genealogico nel miglior modo possibile. Diciamo subito che la cosa è tutt'altro che semplice e che interpellando dieci tipografi, mentre sarebbe facile metterli d'accordo sulle famiglie principali, sarebbe difficile trovarli dello stesso parere, per quel che riguarda le sottospecie e le “serie”.

Il mondo dei caratteri, come quello umano, è composto da migliaia di tipi, ognuno dei quali ha la sua discendenza e la sua storia. Mentre per qualcuno di questi tipi è abbastanza facile risalire agli ascendenti, per altri che sono ibridi o frutto di incroci misti, il problema del gentilizio diventa quanto mai complicato. Si è deciso allora di stabilire alcuni ceppi principali (specie di puri-sangue) attorno ai quali si raggruppano tutti i discendenti legittimi di determinati caratteri, lasciando in margine quegli elementi spuri (veri figli dell'amore) usciti dalla fantasia di disegnatori di tutti i gusti e di tutti i paesi.

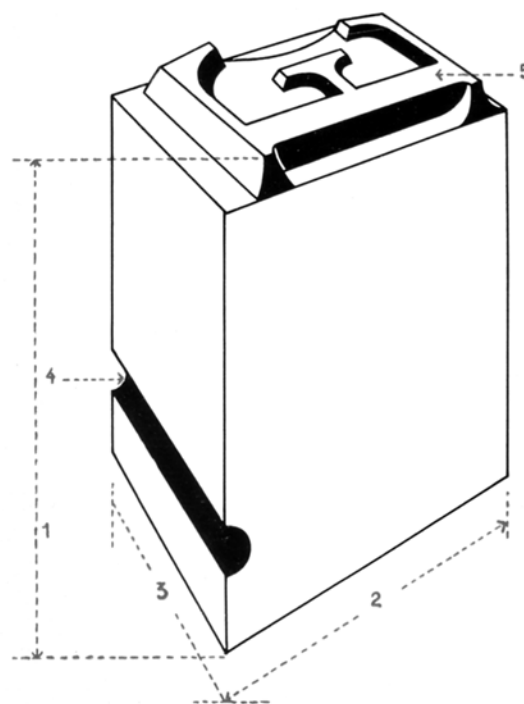
Comunemente in Italia si considerano pure e legittime le seguenti grandi famiglie: i **lapidari** che vantano nientemeno che la discendenza diretta dai graffiti. I **romani** scaturiti dalle epigrafi, gli **italici** che sono figliazione diretta dei caratteri manoscritti, gli **egiziani** le cui origini risalgono alle iscrizioni greche, e i **gotici** che derivano dai codici tedeschi miniati e forse risalendo più lontano, ai caratteri *runici* incisi nelle pietre scandinave.

Alla gran famiglia dei “**Lapidari**” appartengono i *bastoni*, i *grotteschi*, gli *etruschi* e i *latini*.

Alla famiglia dei “**Romani**” gli *elzeviri*, gli *aldini*, i *garamondi*, i *granjon*, i *normanda*, i *bodoni* e i *romano-antichi*.

Della famiglia degli “**Italici**” fanno parte di diritto tutti i *corsivi*, siano essi *cancellereschi*, *inglesi*, *capillari*, *ronde*, *bastarde*, ecc.

La famiglia degli “**Egiziani**” modifica pochissi-



1) Altezza - 2) Grandezza o corpo - 3) Larghezza
4) Tacca - 5) Occhio

mo il nome dei suoi discendenti e tutt'al più si distinguono in *egiziani italici*, *egiziani francesi*. La famiglia dei “**Gotici**”, dei quali fanno parte i *biblici*, i *liturgici*, i *gotici moderni*, ecc.

Queste speci si possono poi dividere in sottospecie, relativamente al loro occhio, o alla loro inclinazione se si tratta di corsivi.

Avremo così caratteri *stretti*, *allungati*, *diritti*, *grassi*, *neri*, *nerissimi* o soltanto *scuretti*. Troveremo i *chiari*, gli *ombreggiati*, e i *filettati* e fra i corsivi, i *diritti*, gli *inclinati a destra*, gli *inclinati a sinistra* e i *rotondi*.

Fra i caratteri di una stessa sottospecie possono esistere differenze relative alle “**grazie**”, che sono quelle punte che prolungano ai due lati le basi o le teste di ciascuna asta. E' superfluo poi aggiungere che ogni carattere possiede le maiu-

scole e che di ognuno esistono svariati corpi. Quasi tutti posseggono le minuscole, a eccezione di qualche fantasia e dei caratteri per titoli.

Per quel che riguarda il corsivo, vi sono caratteri che lo posseggono e caratteri che non lo posseggono, e finalmente caratteri che hanno soltanto il corsivo.

Tutti quei caratteri che non rientrano in una delle famiglie o speci suaccennate, vanno sotto il nome generico di “**fantasia**”. Naturalmente anche i caratteri fantasia la cui serie è praticamente illimitata, mostrano qualche volta tratti fisionomici che li riallacciano alle grandi famiglie conosciute e allora saranno *italici fantasia, romani fantasia, gotici fantasia, ecc.*

Come se non bastasse questa enorme quantità di tipi, le fonderie e i disegnatori non hanno resistito al desiderio di affibbiare un nome a determinate serie di caratteri, nome che talora come nel caso della serie Menfi o della serie Nilo, indicano chiaramente che si tratta di caratteri appartenenti alla famiglia degli egiziani, altre volte come nel caso dei caratteri Bodoni, Garamont, Granjon, indicano il disegnatore o il fonditore, a volte semplicemente un riferimento ideologico relativo alla forma del carattere come Arpke, Medioevale, Semplicità ma il più delle volte si tratta di nomi dei quali sarebbe vano cercare

un riferimento, se non forse nel particolare stato d'animo o nelle segrete aspirazioni dei loro creatori, e così si sono avute le serie intitolate Gloria, Boheme, Sorrento, Omero, Mignon, ecc. Beninteso che chiunque abbia pratica di caratteri, riesce a prima vista a collocare queste serie di fantasia nella sottospecie di loro competenza, e quindi a farle rientrare automaticamente in una delle grandi famiglie riconosciute legittime.

Allorché l'arte della impaginazione era costituita da regole fisse, queste suddivisioni avevano enorme importanza, perché per il tipografo sarebbe stata onta imperdonabile, mescolare in una stessa pagina caratteri di famiglie diverse.

Oggi i nuovi orientamenti del gusto hanno, come vedremo, modificato molto questa norma di stile, che tuttavia serba ancora una certa importanza per quello che può essere l'orientamento generico di un compositore.

Con questa rapidissima corsa nel campo dei caratteri, crediamo di aver dato al lettore profano il panorama complessivo, di quello che è il materiale tipografico con il quale vengono create le opere di stampa, panorama che abbiamo condensato in poche pagine, evitando di scendere in particolari o in disquisizioni tecniche che avrebbero richiesto ben altro spazio e ben altra documentazione.