L’ABC di un tipografo

A B C D E
F G H I J K
L M N O P
Q R S T U
V W X Y Z

Per Gerrit Noordzij, master of crafts

5 Prefazione

7 A come Annotazione, nota
8 B come Bauhaus
9 C come Corrigenda, ovvero refusi di stampa
10 D come Dabbenaggine o *Down with dogma*
12 E come Epoca
14 F come Fraktur
16 G come Gewusst wie (saper come)
18 H come Hegner, Jakob, 1882–1962
20 I come Intervista
21 J come Jüngerinnen und Jünger (discepoli)
22 K come Kitsch calligrafico
23 L come Leggibilità
24 M come Moderno
26 M come Moderno, ancora
28 N come Nonsenso
29 O come Originalità
30 P come Plakatschriften (caratteri da manifesto)
33 Q come Querdenker (anticonformista)
34 R come Rätsel (enigma)
36 S come Scritti, Scrivere e Scuola
38 T come Tschichold, Jan, 1902–1974
40 U come Uniforme o non uniforme
41 V come Venerazione del passato. Venerazione del passato?
42 W come Wettbewerbe der schönsten Bücher (concorsi dei libri più belli)
43 X come scambiare una X per una U (ovvero prender fischi per fiaschi)
44 Y come Design del libro di Max Bill
46 Z come Zeier, Franz, 1923–2011

49 Annotazioni
55 Ringraziamenti & Colophon

Ronzani Editore

B come Bauhaus

Negli anni venti del Novecento, nel Bauhaus e dintorni, diversi creativi interessati ai caratteri tipografici si sono chiesti come mai nel XX secolo si usavano ancora modelli di scrittura appartenenti agli stili di epoche passate. Joseph Albers, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Jan Tschichold hanno cercato allora di creare «il carattere del nostro tempo». Queste iniziative avevano in comune lo scopo di ricondurre le lettere a forme geometriche il più semplici possibile. Ciò era nello spirito del tempo: in architettura come nel disegno industriale, si cercava di attenersi a un limitato numero di elementi formali. E come in entrambi questi ambiti, la produzione tipografica ha ottenuto certamente anche risultati che restituiscono lo spirito dell'epoca, ma solo se si osservano le lettere singolarmente. Al contrario, quando le lettere sono riunite assieme per formare parole, il risultato è piuttosto strano. Evidentemente nessuno è rimasto convinto di queste ricerche, neanche gli stessi designer; se si eccettua qualche sperimentazione, le loro produzioni non sono mai diventate veri caratteri tipografici.

Ciò piaccia o meno, è un fatto che non si riesce a cambiare arbitrariamente – e tantomeno a sostituire – le forme tipografiche che si sono imposte nel corso della storia.

abcdefghi

Nur das gleichgewicht zwischen

ABCDEFG aocqegh

F come Fraktur

Ebbene: sulla copertina di questo specimen di 12 pagine il carattere viene chiamato «Fratztur» e non «Fraktur». È stato composto e stampato dalla fonderia Deberny et Peignot di Parigi. L'anno di stampa non è indicato. Ma deve comunque corrispondere all'epoca dell'occupazione tedesca della città, e quasi sicuramente al breve periodo tra il 14 giugno 1940, giorno dell'invasione, e l'inizio del 1941. Infatti, in una circolare datata 3 gennaio 1941, Martin Bormann, rappresentante del Führer, condanna le scritture «spezzate» [*fraktur*, dal latino *fractus*: rotto] (chiamate anche «gotiche») in nome del NSDAP, il partito nazista, che le giudicava come «Schwabacher-Judenlettern» [lettere ebraiche]; da allora i caratteri romani divennero la norma. La Germania nazista aveva constatato che la sua produzione di stampati, per la maggioranza in Fraktur, non poteva esser letta all'estero. Fu necessaria questa perfida manovra, che definì quei tipi di carattere come «Schwabacher-Judenlettern», per far passare il popolo tedesco dalla 'buona vecchia scrittura tedesca' alla scrittura 'latina' di antica ispirazione (anche se inizialmente la cosa avrebbe riguardato solo gli stampati destinati alla diffusione all'estero).

È chiaro che lo specimen Deberny et Peignot è stato prodotto durante l'occupazione: altrimenti, perché mai una fonderia francese si sarebbe messa a commercializzare un carattere d'origine tedesca? Si vede che le forme del Fraktur non erano conosciute dai compositori (e correttori) di Deberny et Peignot, non solo perché confusero la k con la legatura tz, ma anche perché nel testo vi sono molte scorrettezze, e

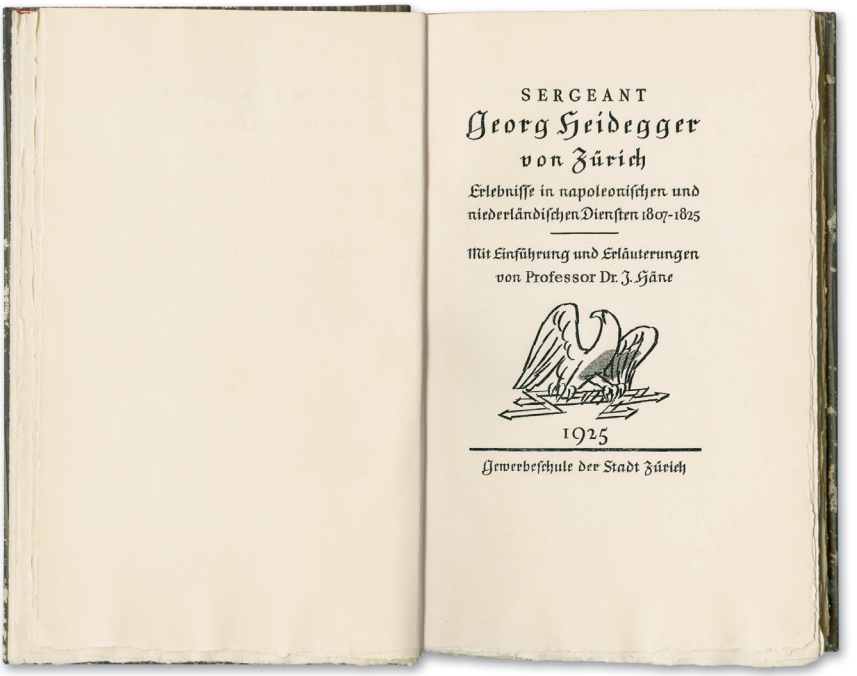
Der Leſer muß ſich in jene Zeit meines Lebens zurück verſetzen, als ich den Chevalier Desgrieux zum erſten Male begegnete. Es geſchah dies

A sinistra: copertina dello specimen del Fraktur di Deberny et Peignot.
Sopra: prova di composizione in *Allemand maigre* in corpo 28. In queste sei righe ci sono tre errori. Riga 4: «Desgrieux» ha l'esse lunga, anziché tonda. Righe 5/6: divisione della parola errata. Riga 6: esse tonda invece di esse lunga. A destra: doppia pagina del frontespizio di *Sergeant Georg Heidegger von Zurich*. Il colophon non menziona a chi si deve il progetto grafico, ma il frontespizio rivela la mano di Ernst Keller, il «padre della grafica svizzera».

che la esse lunga e la esse rotonda sono state usate erroneamente più volte.

La fine della Seconda Guerra Mondiale significa la fine non solo del Fraktur, ma la fine di ogni carattere di tipo gotico, incluso il Textura, lo Schwabacher e le loro varianti. Si conclude così una cultura di più di ottocento anni, nata nel XII secolo con i primi documenti dell'epoca gotica. È evidente che il vocabolario formale su cui si basavano le scritture gotiche era obiettivamente assai più ricco di quello romano. Ed è altrettanto evidente che, dopo la Seconda Guerra Mondiale, i caratteri Fraktur non sono più adatti alla composizione di testi correnti.

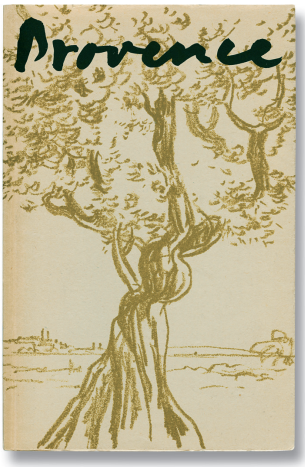
La polemica che vi fu in Germania, dal XVIII al XX secolo, tra i sostenitori del Fraktur (ancora prevalente tra le scritture spezzate) e quelli dei caratteri romani, ha portato, intorno al 1790, la fonderia berlinese di Johann Friedrich Unger a «mettere d'accordo il Fraktur con i canoni del gusto classico». Il carattere, conosciuto col nome di Unger-Fraktur, è una originale ibridazione, tuttavia leggibile e gradevole, delle forme gotiche e romane. Fino alla fine della guerra, nelle regioni germanofone, l'Unger-Fraktur fu un carattere apprezzato nell'ambito del libro. Il suo disegno definitivo è stato oggetto di diversi saggi. L'officina tipografica dell'antica Kunstgewerbeschule [Scuola di arti applicate] di Zurigo ne possedeva diversi corpi. Il frontespizio qui riprodotto proviene da un'edizione a tiratura limitata della stessa scuola.


SERGEANT
Georg Heidegger
von Zürich
Erlebnisse in napoleonischen und
niederländischen Diensten 1807-1825
Mit Einführung und Erläuterungen
von Professor Dr. J. Häne
1925
Gewerbeschule der Stadt Zürich

M come Moderno

Nonostante l'avvento del postmodernismo e del decostruttivismo, il modernismo gode ancora di buona fama nei diversi campi della creatività. Ricordo qui solo due libri e un lungo articolo, tutti e tre di gran valore. Vengono dall'Inghilterra, dove in questi ultimi anni si è sviluppato un grande interesse per il design grafico e la tipografia. Robin Kinross ha pubblicato la sua *Modern typography*, Richard Hollis l'imprescindibile e monumentale *Swiss Graphic Design* (1920–1965) e Paul Stiff ha scritto in *Modern typography in Britain* («Typography Papers», 8) il grande articolo menzionato alla lettera 'G': *Austerity, optimism: modern typography in Britain after the war*.

Sopra: logotipo realizzato per Embru-Werke, fabbrica di mobili e oggetti in metallo, 1931. A sinistra, manifesto per «Olma», fiera agricola e lattiero-casearia, San Gallo, 1950. A destra: tre copertine di libri della casa editrice Max Niehans di Zurigo.



Molti designer grafici e tipografi del XX secolo non si riconoscono, a dire il vero, nella definizione di modernismo. Né, d'altra parte, in quella di tradizionalismo. Stanno in mezzo o ai margini fra l'uno e l'altro, citando appena, o proprio mai, le opere che riguardano questi movimenti. Sono *out of focus*, dimenticati.

Uno su cui incombe questo destino è lo svizzero Pierre Gauchat. Nato nel 1902 a Zurigo, si formò in questa stessa città con Ernst Keller, il 'padre della grafica svizzera', e quindi con F. H. Ehmcke a Monaco di Baviera. Lavorò come grafico indipendente nella sua città natale e tenne a un tempo dei corsi di disegno alla Kunstgewerbeschule [Scuola di arti decorative] e al liceo cantonale. Si dedicò con grande impegno al teatro delle marionette. Fece molti viaggi in Egitto, dove morì nel 1956, al Cairo.

Nel 1960 la Scuola di arti decorative di Zurigo dedicò ai suoi lavori una mostra assai esauriente. Rendendogli omaggio nel catalogo, Hans Fischli, il direttore della scuola, scrisse: «A nessuno verrà in mente di associare il suo nome a una corrente artistica».

Nella sua opera, tuttavia, certe scelte grafiche si sarebbero dovute imporre per la loro modernità. Come, per esempio, i logotipi, le pubblicità, i prospetti e i cataloghi progettati per la Embru-Werke. Nel suo libro *Swiss Graphic Design*, Hollis scrive: «Gauchat fa parte di quei designer che aderirono solo per un breve periodo alla "Nuova tipografia". Ciò nonostante ha dato prova, con il suo lavoro di designer grafico per l'industria e di progettista di esposizioni, di una obiettività razionalista ed estetica che anticipa lo "stile svizzero" del dopoguerra», e sembra mantenere ancor oggi tutta la sua fresca attrattiva.

Dopo la guerra Gauchat ha progettato sia alcune copertine di libri che dei manifesti, ancor oggi sorprendenti, e inclusi fra le migliori creazioni in stile svizzero della metà del XX secolo. Dei 70 manifesti «Olma», la mucca nera è di gran lunga il lavoro più interessante e più persuasivo. Hollis non poté però riprodurre questi lavori e i successivi nel suo libro, dal momento che non si possono definire rigorosamente 'moderni'.

Sbaglio se dico che il manifesto e le tre copertine degli anni Cinquanta del Novecento qui riprodotte sono, a modo loro, atemporali come il mirabile logotipo del 1931? Anzi, rispetto a quest'ultimo non sono forse ancor meno datate?

Ringraziamenti

Un particolare ringraziamento va a Hans-Joachim Eberhardt per i preziosi suggerimenti e la verifica della traduzione dal tedesco. Grazie a Franco Zabagli per una amichevole revisione del testo italiano.

Nei confronti di Ursula e Jost Hochuli va poi la speciale riconoscenza dell'editore e del curatore per la gentilezza con cui hanno collaborato alla definizione di questa edizione italiana.

Colophon

Il libro è stato progettato da Jost Hochuli, che lo ha impaginato in Univers 730 e 731. Alessandro Corubolo ha curato la traduzione e l'adattamento di questa edizione italiana. La stampa è stata seguita da Paolo Galvani, Stamperia S.r.l, Lazise, Verona, la legatura da Legatoria Rancani, Verona. Per l'interno è stata usata la carta Fedrigoni Century Cotton Wove Premium White da 120 gr. Per la copertina la carta Fedrigoni Sirio Color Nero da 170 gr. Per la sovraccoperta la carta Fedrigoni Golden Star K (GSK) Extra White da 110 gr.

ISBN 978-88-94911-07-7

(c) Jost Hochuli, 2011
(c) Per l'edizione italiana: Ronzani Editore Vicenza marchio editoriale di Elabora S.r.l., Viale del Progresso, 10, 36010 Monticello Conte Otto (Vicenza), www.ronzanieditore.it

Pubblicazione realizzata con il contributo di Fedrigoni S.p.A.