

The characters of power. The power of the characters

Enrico Cicalò



Typefaces have the power to enhance the traditional communication process activated by graphic signs. Indeed, in addition to transmitting meaning starting from the decoding of the signifier, they are able to communicate further information through the peculiarities and the recognizability of their sign. The different typographic characters suggest imagery, encourage mental connections with ideas and ideologies, and place communication within a more specific cultural, social, historical, and geographical context evoked by the graphic features of alphabetical signs. The different forms of power have always leveraged on this peculiarity of the alphabets by assuming the typographic characters design to effective form of self-representation. Power is therefore an interpretative category useful for reading the evolution of the form of the lettering, and for understanding their affirmation or oblivion. From the Roman Capitalis, called to represent the grandeur of the empire, to the fonts of the contemporary technological and economic empires, such as San Francisco designed by Apple, passing through the classic Romain du Roi wanted by Louis XIV, there are numerous episodes of mutual representation between powers and characters. If on the one hand the capacity of representation of power in the graphic signs can make the fortune of the alphabetic characters, it can also decree their decline, as in the case of the Fraktur adopted as image of Germanness, or the *littori* characters that have characterized the communication of political power in the Fascist Italy. Starting from the graphic and paleographic studies of Giovanni Lussu, Stanley Morrison, and Armando Petrucci, this article aims to retrace some of the most significant episodes of the relations between lettering and power in the western culture, updating this approach to the new forms of power of contemporary society, analyzing the graphic features of the different old and new characters of power.

Keywords: alphabetic characters, paleography, public lettering.

The evolution of the shape of alphabetic characters is influenced by several factors closely interconnected like those aesthetic, technological and political. Indeed, character design is strongly influenced by the aesthetic sensibility of the time in which they were conceived. The Bodoni, for example, is consistent with the neoclassical inspiration of the artistic works of the early decades of the nineteenth century (LUSSU 1990, pp. 57–58), or Bayer's Universal-Alfabet that incorporates the principles of rationalism. Also, the influence on characters design of the transformation of technologies used for writing and printing is undeniable. The passage from the nib pen to the steel pen, for example, involves a change in the calligraphic taste linked to the possibility of thinner and more delicate marks, stroke thickenings independent from the inclination of the pen and the direction of writing, characteristics absorbed immediately by the Caslon and the Baskerville after the redesign of Giovan Francesco Cresci (LUSSU 1990, pp. 52–54).

Finally, referring to the influence of politics it includes all those factors that lead the characters to assume not only a linguistic and graphic meaning, but also a ideological one. This is the case of all those alphabets designed to represent power, such as those derived from the Roman Capitalis, as well as the Capitalis itself, which is the archetype that has conditioned the entire history of the Latin characters up to the present day.

Powers and Characters

Adopting this particular gaze, this article proposes a synthesis, without aiming to be complete and exhaustive, of the wide literature that has investigated the relations between character design and representation of power. What are discussed below are the so-called public (or monumental) writings, that is “all the writings that have a particularly solemn character and functions mainly indicative and descriptive; they are generally laid, of great form, made with obvious intentions of ele-

I caratteri del potere. Il potere dei caratteri

Enrico Cicalò

La scelta dei caratteri tipografici può potenziare il processo di comunicazione dei testi. Questi, infatti, oltre a trasmettere un significato a partire dal significante sono in grado di comunicare un'ulteriore informazione attraverso le peculiarità del disegno del loro segno. Le diverse grafie suggeriscono immaginari, favoriscono connessioni mentali con idee e ideologie; collocano la comunicazione all'interno di un contesto culturale, sociale, storico e geografico più specifico evocato dalle caratteristiche grafiche dei segni alfabetici. Le diverse forme di potere hanno da sempre fatto leva su questa peculiarità degli alfabeti assumendo il disegno dei caratteri come efficace forma di auto-rappresentazione. Il potere costituisce per questo una categoria interpretativa utile all'interpretazione dell'evoluzione della forma delle grafie, alla comprensione della loro affermazione o del loro oblio. Dalla Capitalis Romana chiamata a rappresentare la forza dell'impero fino ai caratteri dei contemporanei imperi tecnologici ed economici, come il San Francisco disegnato dalla Apple, passando per il classico Romain du Roi voluto da Luigi XIV, sono numerosi gli episodi di reciproca rappresentazione tra poteri e caratteri. Se da un lato la capacità di rappresentazione del potere nelle grafie può fare la fortuna dei caratteri, essa può anche decretarne il tramonto, come nel caso dei Fraktur adottati ad immagine della germanicità o dei caratteri littori che hanno caratterizzato la comunicazione del potere politico nell'Italia fascista. A partire dagli studi grafici e paleografici di Giovanni Lussu, Stanley Morrison e Armando Petrucci, in questo articolo si intende ripercorrere alcuni degli archetipi e degli episodi più significativi delle relazioni tra scrittura e potere nella cultura occidentale, attualizzando questo approccio alle nuove forme di potere della società contemporanea; analizzando i caratteri grafici delle diverse vecchie e nuove grafie del potere.

Parole chiave: caratteri alfabetici, paleografia, scritture d'apparato.

L'evoluzione della forma dei caratteri alfabetici è stata influenzata da diversi fattori strettamente interconnessi come quelli estetici, tecnologici e politici. Il disegno dei caratteri è infatti fortemente influenzato dalla sensibilità estetica dell'epoca in cui vengono concepiti. Il Bodoni, ad esempio, rispecchia l'ispirazione neoclassica delle opere artistiche dei primi decenni dell'Ottocento (LUSSU 1990, pp. 57–58), mentre l'Universal-Alfabet di Bayer incorpora in sé le linee del razionalismo. Inevitabile anche l'influenza della trasformazione delle tecnologie utilizzate per la scrittura e per la stampa. Il passaggio dalla penna tagliata alla penna a punta, ad esempio, comporterà un cambiamento del gusto calligrafico legato alla possibilità di segni più sottili e delicati, ispessimenti del tratto indipendenti dall'inclinazione della penna e della direzione della scrittura, caratteristiche assorbite subito dal Caslon e dal Baskerville dopo il ridisegno di Giovan Francesco Cresci (LUSSU 1990, pp. 52–54). Infine, per quel che riguarda l'influenza del-

la politica, in essa rientrano tutti quei fattori che portano i caratteri ad assumere oltre che un significato linguistico e grafico, anche uno ideologico. È il caso di tutti quegli alfabeti disegnati per rappresentare il potere come quelli derivati dalla Capitalis Romana, oltre alla Capitalis stessa, che costituisce l'archetipo che ha condizionato l'intera storia dei caratteri latini sino ai nostri giorni.

Poteri e caratteri

Adottando questo particolare sguardo nel presente articolo viene proposta una sintesi, senza pretese di completezza ed esaustività, dell'ampia letteratura che ha indagato le relazioni tra disegno dei caratteri e rappresentazione del potere. Quelle che si vanno di seguito a discutere sono le cosiddette scritture d'apparato (o monumentali), ovvero «tutte le scritture che hanno carattere di particolare solennità e funzioni precipuamente indicative e designative; esse in genere sono posate, di modulo grande, realizzate con evidenti intenzioni di eleganza

gance and artificiality and usable, and used, in any situation writings, books, documents” (PETRUCCI 1986, XX). These are ‘political’ practices aimed at celebrating, solemnizing and remembering the power and social presence of individuals, groups, corporations and families, and at confirming their strength, wealth and prestige, making all of this lasting over time (PETRUCCI 1995, XIX).

The civil function of the public lettering, and their location both in the open spaces of the cities and in those inside the monumental buildings, has determined the graphic style of solemn epigraphy from the Greek and Latin worlds, to which this type of writing has always referred in Western culture. The graphic style of the public writings is characterized by an apparent rigid geometrization of the forms, by a careful relationship between solids and voids, by a general harmony in the composition of the characters, by a careful calculation of the dimensions according to their height and location, by the chiaroscuro of the lines obtained through the technique of triangular engraving; all aspects that contribute coherently to the achievement of that grandeur, harmony and full visual legibility in different lighting conditions (PETRUCCI 1986, p. 5) which could symbolize and represent the supremacy of the commissioner.

Considered as an example of beauty, harmony and perfection of forms, the alphabet of Trajan’s column in Rome (fig. 1), has over time been assumed as an archetype of the characters of the Latin alphabets, as evocative of the majesty and the authority of the Imperial Rome (MOSLEY 2001, p. 11). Its effectiveness in terms of communication is to be sought in its ability to convey through its drawing all the

power of the empire. Over the centuries, any type of power that wanted to impose itself had to deal more or less directly with this alphabet in order to recall some form of continuity with the ancient imperial power and thus legitimize its own (LUSSU 1990, p. 48). In reality, this archetype stems from the choice of a model to be replicated within a vast repertoire of Italian and European inscriptions available in Italian characters drawing schools of the sixteenth century and in the England of the twentieth century (HARRIS 1998, p. 26).

Therefore, the archetypes to which the characters of power refer are traditions that appear and claim to be ancient, but which in reality have more recent origins and which are even sometimes invented to a large extent. These are examples of those ‘invented traditions’ that Hobsbawn (HOBSBAWN 2002, p. 3) defines as “a set of practices, generally regulated by openly or tacitly accepted norms, and endowed with a ritual or symbolic nature, which aim to inculcate certain repetitive values and norms of behavior in which continuity is automatically implicit [...] with a suitably selected historical past”.

The Latin Archetype

The search for the rule with which to replicate the models coming from a suitably selected historical past has sanctioned the construction of the graphic archetypes of what would later become the writings representing power.

During the whole Renaissance there were numerous attempts to define the rules to realize, with rigorous methods and instruments of measurement, the forms of the Roman Capitalis such as, among others, those of Felice Feliciano in his *Alphabetum Romanum* of the 1463



Figure 1
Roman Capitalis. Inscription of the Trajan’s Column in Rome, 113 A.D. *Wikipedia*. [visited July 23, 2018]. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Trajan_inscription_duotone.jpg.

e di artificiosità ed adoperabili, ed adoperate, in qualsiasi situazione scrittoria, libraria, documentale» (PETRUCCI 1986, XX). Si tratta di pratiche “politiche” rivolte a celebrare, solennizzare e ricordare il potere e la presenza sociale di singoli individui, gruppi, corporazioni, famiglie e a confermarne la forza, la ricchezza, il prestigio rendendo tutto questo durevole nel tempo (PETRUCCI 1995, XIX).

La funzione civile delle scritture d’apparato, e la loro collocazione sia negli spazi aperti delle città che in quelli interni agli edifici monumentali, ha determinato lo stile grafico dell’epigrafia solenne a partire dal mondo greco e da quello latino ai quali questo tipo di scrittura ha sempre fatto riferimento nella cultura occidentale. Lo stile grafico delle scritture d’apparato è caratterizzato da un’apparente rigida geometrizzazione delle forme, da un attento rapporto tra pieni e vuoti, da una generale armonia nella composizione dei caratteri, da un calcolo attento delle dimensioni in base alla loro altezza e alla loro collocazione, dal chiaroscuro dei tratti ottenuto mediante la tecnica dell’incisione triangolare; tutti aspetti che concorrono coerentemente all’ottenimento di quell’imponenza, armonia e piena leggibilità visiva nelle diverse condizioni di luminosità (PETRUCCI 1986, p. 5) che poteva simbolizzare e rappresentare la supremazia del committente.

Considerato come esempio di bellezza, armonia e perfezione delle forme, l’alfabeto della colonna di Traiano a Roma (fig. 1) viene assunto nel corso del tempo come archetipo dei caratteri degli alfabeti latini, in quanto evocativo della maestosità e dell’autorità della Roma imperiale (MOSLEY 2001, p. 11). La sua efficacia in termini di comunicazione, è da ricercarsi nella capacità di veicolare attraverso il suo disegno tutta la forza del potere dell’impero. Nel corso dei secoli qualunque tipo di potere abbia voluto imporsi si è dovuto confrontare più o meno direttamente con questo alfabeto per richiamare una qualche forma di continuità con l’antico potere imperiale e legittimare così il proprio (LUSSU 1990, p. 48). In realtà tale archetipo nasce dalla scelta di un modello da replicare all’interno di un vasto repertorio tra le iscrizioni italiane ed europee disponibili nelle scuole italiane di disegno delle lettere del

sedicesimo secolo e dell’Inghilterra del ventesimo secolo (HARRIS 1998, p. 26).

Gli archetipi a cui fanno riferimento i caratteri del potere sono dunque delle tradizioni che appaiono e si pretendono antiche, ma che in realtà hanno origini più recenti e che addirittura talvolta risultano in gran parte inventate. Sono esempi di quelle “tradizioni inventate” che Hobsbawn (HOBSBAWN 2002, p. 3) definisce «insieme di pratiche, in genere regolate da norme apertamente o tacitamente accettate, e dotate di una natura rituale o simbolica, che si propongono di inculcare determinati valori e norme di comportamento ripetitive nelle quali è automaticamente implicita la continuità [...] con un passato storico opportunamente selezionato».

L’archetipo latino

La ricerca della regola con la quale replicare i modelli provenienti dal passato storico opportunamente selezionato, ha sancito la costruzione degli archetipi grafici di quelle che sarebbero poi diventate le scritture rappresentative del potere.

Durante tutto il Rinascimento furono numerosi i tentativi di definire delle regole per realizzare con metodi rigorosi e strumenti di misurazione le forme delle Capitalis Romane come quelli, tra gli altri, di Felice Feliciano nel suo *Alphabetum Romanum* del 1463 (fig. 2), Luca Pacioli nel *Divina Proportione* del 1509 (fig. 3), Albrecht Dürer nel suo *Underweysung der Messung* del 1525 (fig. 4), Geoffroy Tory in *Champ Fleury* del 1529 (fig. 5), Giovanbattista Palatino nel *Libro Nuovo* del 1540 (fig. 6). A questi studi sul disegno delle forme ideali dei caratteri fanno comunque riferimento le iscrizioni celebrative del Rinascimento come quelle di Leon Battista Alberti per il Tempio Malatestiano a Rimini del 1450, per la Cappella Rucellai in San Pancrazio del 1467 e per la facciata di Santa Maria Novella del 1470 a Firenze, tutte ispirate in particolare ai disegni di Felice Feliciano (HARRIS 1998, p. 29; fig. 7). I caratteri studiati e disegnati attraverso l’uso di codici geometrici da Luca Orfei, pubblicati nel suo *Alfabeto delle Maiuscole Antiche rom. del Signor Luca Horfei da Fano, Opera Molt’utile a scrittori, Pittori e Scultori, nella quale con*

Figura 1
Capitalis Romana. Iscrizione della Colonna Traiana a Roma, 113 d.C. *Wikipedia*. [visitato 23 luglio 2018]. Disponibile da: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Trajan_inscription_duotone.jpg.

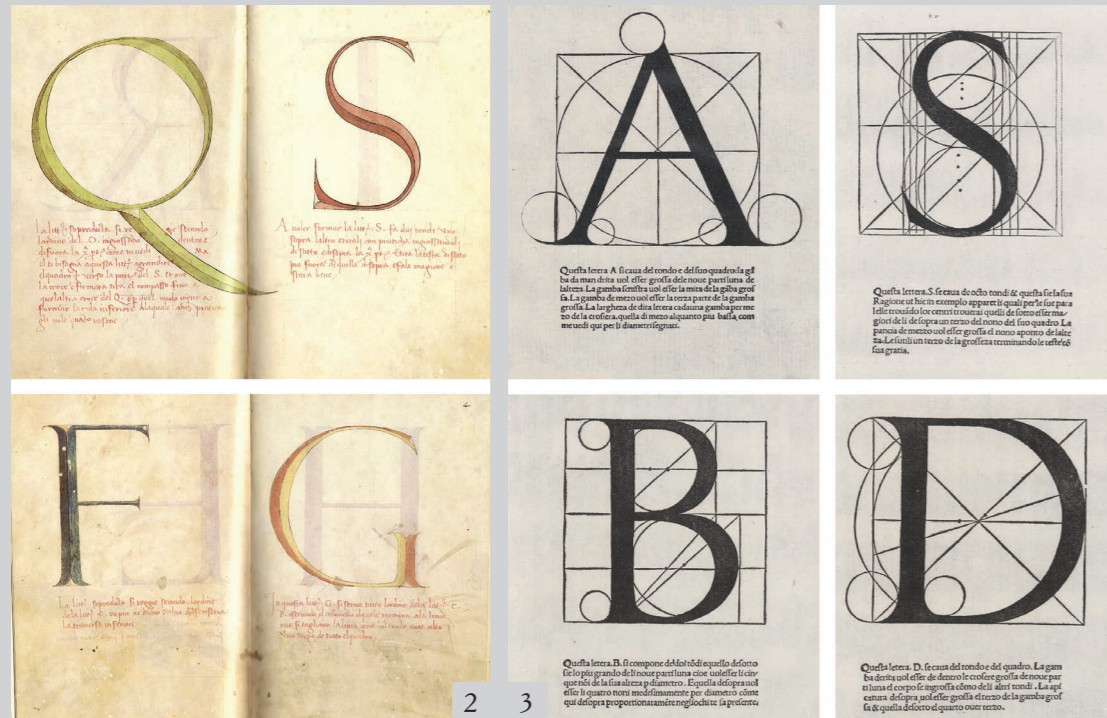


Figure 2
Felice Feliciano, *Alphabetum Romanum*, 1463. Geometrical studies of the Latin characters. In: Mardersteig, G. (Ed.), 1987. *Alphabetum romanum* di Felice Feliciano. Milan: Jaca Book.

Figure 3
Luca Pacioli, *Divina Proportione*, 1509. Geometrical studies of the Latin character. *The Met*. The Metropolitan Museum of Art. 2000–2018. [visited July 23, 2018]. Available at: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336656>.

Figure 4
Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung*, 1525. Geometrical studies of the Latin character. *SLUB*. Sächsische Landesbibliothek und Universitätsbibliothek Dresden. [visited July 23, 2018]. Available at: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/17139/1/>.

(fig. 2), Luca Pacioli in his *Divina Proportione* of the 1509 (fig. 3), Albrecht Dürer with his *Underweysung der Messung* of the 1525 (fig. 4), Geoffroy Tory in the *Champ Fleury* of the 1529 (fig. 5), Giovanbattista Palatino in his *Libro Nuovo* of the 1540 (fig. 6). However, these studies on the design of the ideal forms of the characters are referred to in the inscriptions celebrating the Renaissance such as those by Leon Battista Alberti for the Malatesta Temple in Rimini of the 1450, for the Rucellai Chapel in San Pancrazio of the 1467 and the façade of Santa Maria Novella in Florence of the 1470, all inspired in particular by the drawings of Felice Feliciano (HARRIS 1998, p. 29; fig. 7). The characters studied and drawn through the use of geometric codes by Luca Orfei, published in his *Alfabeto delle Maiuscole Antiche rom. del Signor Luca Horfei da Fano, Opera Molt'utile a scrittori, Pittori e Scultori, nella quale con Ragione Geometrica s'Insegnano le Misure di dette Lettere* of the 1586–1587, will instead be the protagonists of the public and ecclesiastical building program of Pope Sixtus V as a form of self-celebration and affirmation of the universal primacy not only of the pontiff but also of the Church and the city of Rome (fig. 8). During his papacy, Rome saw the be-

ginning of impressive building works that led to the opening of some of the major roads and the establishment of focal points of connection marked by obelisks and columns on which stand inscriptions of high ideological and expressive value (PETRUCCI 1986, pp. 46–47). The drawing of Orfei's letters derives from that of Giovan Francesco Cresci, scribe of the Vatican Library and of the Sistine Chapel, of which he was an apprentice. The new capital letters, which will take the name of 'Sistine', are a Christian revision of the capital letters that were part of the insignia of Augustus, Trajan and the successive pre-Christian emperors. Such a distancing of the Sistine letters from the then so much admired proportions of the Trajan column was deliberate (MORISON 1962, pp. 24–25) and encouraged by Pope Sixtus V as part of his desired conversion of pagan materials and buildings for Christian use (HARRIS 1998, p. 48). On the model of the characters of Cresci and Orfei, the Christian militant inscriptions of Papal Rome until the 17th century were drawn up, starting from the inscription at the base of the lantern of the dome of Saint Peter's of the 1589, up to the inscription in black mosaic on gold that runs on the continuous fascia of the

Ragione Geometrica s'Insegnano le Misure di dette Lettere (fig. 8), saranno invece i protagonisti del programma di edilizia pubblica ed ecclesiastica di papa Sisto V come forma di autocelebrazione e di affermazione del primato universale non solo del pontefice ma anche della Chiesa e della città di Roma. Durante il suo papato, Roma vede l'avvio di imponenti lavori edilizi che portarono all'apertura di alcune grandi strade di comunicazione e alla costituzione di punti focali di raccordo segnati da obelischi e colonne su cui campeggiano iscrizioni di alto valore ideologico ed espressivo (PETRUCCI 1986, pp. 46–47). Il disegno delle lettere di Orfei deriva da quello di Giovan Francesco Cresci, scribe della Biblioteca Vaticana e della Cappella Sistina, del quale fu allievo. Le nuove maiuscole, che prenderanno il nome di "Sistine", sono una revisione cristiana delle maiuscole che erano parte delle insegne di Augusto, di Traiano e dei successivi imperatori pre-cristiani. Tale allontanamento delle lettere Sistine dalle proporzioni allora tanto ammirate di quella della colonna traiana era deliberato (MORISON 1962, pp. 24–25) ed incoraggiato da papa Sisto V come parte della conversione da lui voluta di materiali ed edifici pagani ad uso cristiano (HARRIS 1998, p. 48). Sul modello dei caratteri di Cresci e Orfei si disegneranno le iscrizioni militanti cristiane

Figure 2
Felice Feliciano, *Alphabetum romanum*, 1463. Studi geometrici dei caratteri latini. Da: Mardersteig, G. (a cura di), 1987. *Alphabetum romanum* di Felice Feliciano. Milano: Jaca Book.

Figure 3
Luca Pacioli, *Divina Proportione*, 1509. Studi geometrici dei caratteri latini. *The Met*. The Metropolitan Museum of Art. 2000–2018. [visitato 23 luglio 2018]. Disponibile da: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336656>.

Figure 4
Albrecht Dürer, *Underweysung der Messung*, 1525. Studi geometrici dei caratteri latini. *SLUB*. Sächsische Landesbibliothek und Universitätsbibliothek Dresden. [visitato 23 luglio 2018]. Disponibile da: <http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/17139/1/>.

della Roma papale sino al XVII secolo, a partire dall'iscrizione alla base della lanterna della cupola di San Pietro del 1589 circa, sino all'iscrizione mosaicata nero su oro che corre sulla fascia continua della trabeazione, sempre all'interno della Basilica di San Pietro. A tale tipo di carattere solenne d'apparato si ispireranno poi i diversi papi che succedettero a Sisto V per esaltare attraverso queste forme di scrittura spettacolare le proprie imprese urbanistiche e monumentali (PETRUCCI 1986, pp. 50–52). A differenza di tutti gli studi elaborati in quegli anni, i disegni dei caratteri iscritti delle Capitalis Romane in realtà venivano prima disegnati su pietra con il pennello a mano libera e poi successivamente incisi sulla pietra (LUSSU 1999, p. 67) per cui tutte le traduzioni secondo canoni geometrici ideali rimanevano comunque distanti dai modelli di origine. Il contrasto tra gli spessori dei tratti ha infatti una ragione calligrafica, cioè è legato all'uso del pennello piatto (HARRIS 1998, p. 83) la cui traccia modificava il suo spessore a seconda della direzione del gesto. L'unico riferimento geometrico che sembra emergere dalle testimonianze a noi pervenute sono le linee guida parallele che governavano la dimensione dei caratteri (MORISON 1972, p. 39). La stessa origine si ritrova nell'etimologia della parola "grazie" usata per indicare il disegno dei tratti terminali dei caratteri, la cui cor-



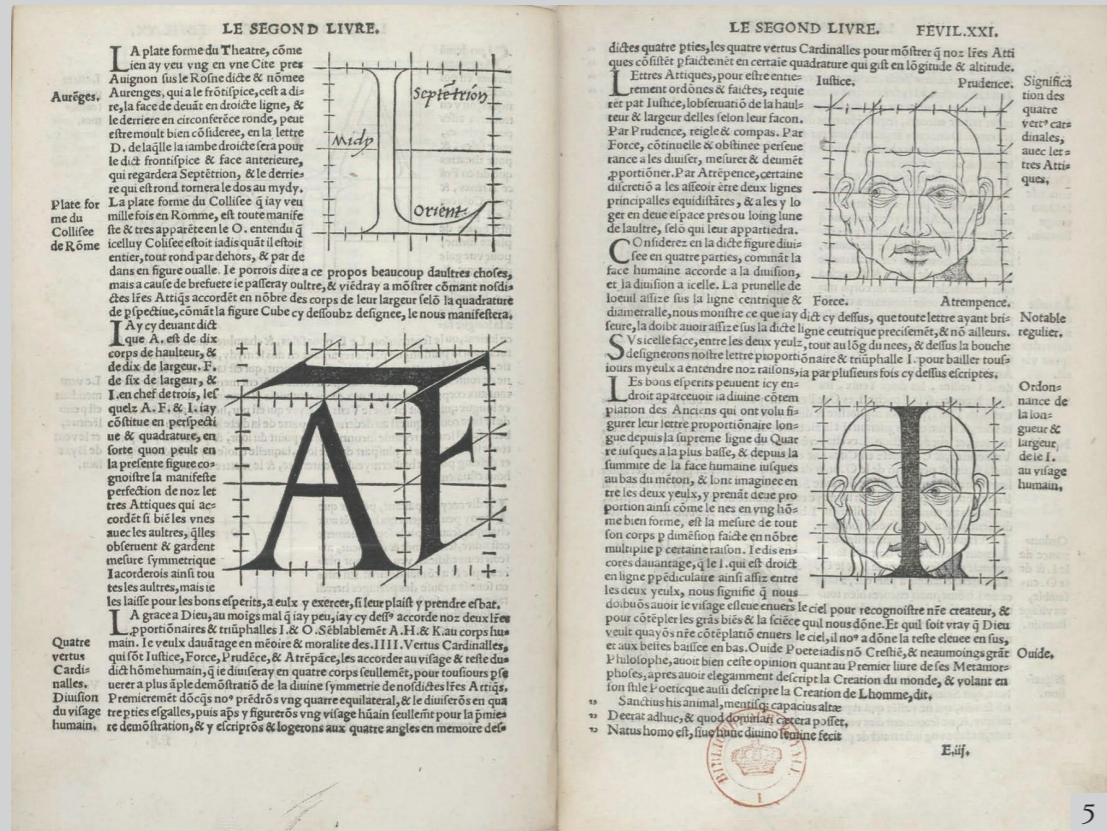


Figure 5
Geoffroy Tory, *Champ Fleury*, 1529. Geometrical studies of the Latin character. *Gallica*. Bibliothèque nationale de France. [visited July 23, 2018]. Available at: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86095803/f68.image>.
r=Tory+Champ+Fleury.
langFR.

Figure 6
Giovannibattista Palatino, *Libro Nuovo*, 1540. Geometrical studies of the Latin character. *Internet Archive*. [visited July 23, 2018]. Available at: <https://archive.org/details/librodimgiovamba00pala>.



Figure 5
Geoffroy Tory, *Champ Fleury*, 1529. Studi geometrici dei caratteri latini. *Gallica*. Bibliothèque nationale de France. [visitato 23 luglio 2018]. Disponibile da: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86095803/f68.image>.
r=Tory+Champ+Fleury.
langFR.

Figure 6
Giovannibattista Palatino, *Libro Nuovo*, 1540. Studi geometrici dei caratteri latini. *Internet Archive*. [visitato 23 luglio 2018]. Disponibile da: <https://archive.org/details/librodimgiovamba00pala>.

rispondente nella lingua inglese, *serif*, potrebbe derivare da *schreef*, che in lingua olandese significherebbe appunto colpo di pennello, termine diffuso nei primi decenni dell'Ottocento quando l'Olanda era il principale fornitore di caratteri per gli stampatori inglesi (CARTER 1969, p. 48; MORISON 1957, p. 8). Anche le relazioni geometriche dei caratteri con le figure del cerchio e del quadrato che hanno caratterizzato gli studi rinascimentali sembrano non corrispondere alla ricerca di una perfezione e di una presunta armonia formale e simbolica ma deriverebbero dai caratteri greci e dalla loro modalità compositiva nello stile *stoichedon* in cui i caratteri, dovendo risultare allineati sia orizzontalmente che verticalmente, tendono ad avere uguale larghezza ed altezza (fig. 9).

Gli studi precedentemente elencati si basano dunque su modelli ideali che sembrano non tenere pienamente conto delle forme reali delle iscrizioni ancora disponibili e osservabili. Bisognerà infatti aspettare altri due secoli per avere la prima testimonianza di misurazione e rilievo dei caratteri delle iscrizioni classiche a noi pervenute. Essa infatti risale al 1760 ed è di George Dance, che contestualmente al disegno e al rilievo del Tempio di Vespasiano a Roma ne rileva anche le iscrizioni (HARRIS 1998, p. 90). Le radici calligrafiche del carattere si perderanno poi in quello che sarà un altro momento significativo per le relazioni tra disegno dei caratteri e potere. Lo stesso ruolo di rappresentazione del potere viene infatti assegnato al *Romain du Roi* in relazione alla monarchia di Luigi XIV, che nel 1692 commissiona lo studio di questo nuovo carattere progettato secondo principi scientifici. Ancora una volta lo studio viene condotto dunque da un matematico, Nicolas Jaugeon, che imposta il disegno di carattere su una griglia quadrata di 48 moduli (fig. 10). Il carattere reale è protetto da un rigido divieto di riproduzione, anche se in realtà inizia sin da subito ad essere copiato e modificato dai tipografi (LUSSU 1990, p. 56). Il rapporto tra tipografi e regnanti si fa in questi secoli particolarmente intenso, come testimoniato anche dalle numerose onorificenze e regalie da essi ricevute, segno di una consapevolezza del potere che la riconoscibilità e la forza dei caratteri pos-

sono esercitare nella rappresentazione e nella celebrazione del potere (LUSSU 1990, p. 57). Dopo questa prima scoperta dell'archetipo romano in epoca rinascimentale, l'archetipo traiano riemerge ancora una volta tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento all'interno delle scuole del movimento Art and Crafts (HARRIS 1998, p. 26), dove venne assunto come modello nelle classi di scrittura, come quella tenuta da Edward Johnston alla Central School of Art and Crafts, tra le cui fila sedeva Eric Gill la cui figura si legherà poi all'affermazione dei caratteri *sans serif*.

L'archetipo greco

L'aggiunta delle grazie, elementi grafici terminali dei tratti dei caratteri, che nel corso del tempo hanno assunto un ruolo fondamentale nella leggibilità dei testi, nasce come abbellimento celebrativo apportato dai Romani all'alfabeto greco, a sua volta derivante da quello fenicio, che in questo modo impregiosisce i testi associando così al disegno dei caratteri un'aura di solennità e importanza (MORISON 1972, p. 11). Infatti l'arricchimento dei caratteri con elementi non necessari implica un maggiore tempo di realizzazione, una maggiore abilità da parte degli scribi e dunque un maggior dispendio economico. I caratteri con le grazie diventano in questo modo i caratteri identificativi delle classi più agiate e il simbolo del potere (MORISON 1972, p. 14). La storia dell'affermazione dei caratteri senza grazie che richiama l'archetipo greco appare in realtà meno chiara rispetto a quella dei caratteri latini. Tuttavia in letteratura essa viene ricondotta alle trasformazioni culturali, sociali ed economiche dei primi dell'Ottocento. Con la nascita della pubblicità, così come la intendiamo oggi, nel corso di questi anni si assiste ad un'esplosione incontrollata di nuovi caratteri che cercano di imporsi sullo sfondo della caotica diffusione di materiali stampati (LUSSU 1990, p. 60). Il processo di lento, lineare e progressivo adattamento dei rapporti dimensionali tra le parti delle lettere degli alfabeti per assorbire e rispecchiare le trasformazioni della sensibilità estetica e delle tecnologie connesse con la scrittura e la stampa che aveva caratterizzato la storia dei caratteri con le grazie derivati

entablature, always inside Saint Peter's Basilica. The various popes who followed Sixtus V were inspired by this type of solemn character to exalt their urban and monumental undertakings through these forms of spectacular writing (PETRUCCI 1986, pp. 50–52). Actually, in spite of all the studies elaborated in those years, the drawings of the inscribed characters of the Roman Capitalis were first drawn on stone with a freehand brush and then later engraved on stone (LUSSU 1999, p. 67) so that all the translations according to ideal geometric canons remained distant from the models of origin. In fact, the contrast between the thicknesses of the strokes has a calligraphic reason, that is it is linked to the use of the flat brush (HARRIS 1998, p. 83) whose trace modified its thickness depending on the direction of the gesture. The only geometric reference that seems to emerge from the testimonies we have received are the parallel guidelines that governed the size of the characters (MORISON 1972, p. 39). The same origin can be found in the etymology of the word *serif* used to indicate the design of the terminal strokes of the character, that could derive from *schreef*, which would mean a scratch or flick of the pen in the Dutch language, a term widespread in the first decades of the nineteenth century when Holland was the main supplier of typographic character for English printers (CARTER 1969, p. 48; MORISON 1972, p. 8). Furthermore, the geometric relations of the alphabetic characters with the geometry of the circle and of the square that characterized the Renaissance studies seem to be far from the search for perfection and an alleged formal and symbolic harmony. Instead, it would derive from the Greek characters and their compositional mode in the *stoichedon* style, in which the characters must be aligned both horizontally and vertically and tend to have equal width and height (fig. 9). Therefore, the studies listed above are based on ideal models that seem not to take full account of the actual forms of inscriptions still available and observable. In fact, it will be necessary to wait another two centuries for the first evidence of measurement and survey of the characters of the classical inscriptions that we have

received. In fact, it dates back to 1760 and is by George Dance, who, together with the drawing and survey of Vespasian's Temple in Rome, also drew its inscriptions (HARRIS 1998, p. 90). The calligraphic roots of the font will then be lost in what will be another significant moment for the relations between character design and power. The same role of representation of power was assigned to Romain du Roi in relation to the monarchy of Louis XIV, who in 1692 commissioned the study of a new character designed according to scientific principles. Once again the study is conducted by a mathematician, Nicolas Jaugeon, who sets the character drawing on a square grid of 48 modules (fig. 10). The real character is protected by a strict prohibition on reproduction, even if in reality it starts to be copied and modified immediately by printers (LUSSU 1990, p. 56). The relationship between printers and rulers became particularly intense in these centuries, as is also testified by the numerous honours and gifts they received, a sign of an awareness of the power that the characters can exercise in the representation and celebration of power (LUSSU 1990, p. 57). After this first discovery of the Roman archetype in the Renaissance, the Trajan archetype re-emerged once again between the late nineteenth and early twentieth centuries within the schools of the Art and Crafts movement (HARRIS 1998, p. 26), where it was taken as a model in classes of characters drawing, such as that held by Edward Johnston at the Central School of Art and Crafts, among whose ranks sat Eric Gill whose figure will then bind to the affirmation of sans-serif characters.

The Greek archetype

The addition of serifs, terminal graphic elements of the strokes of characters that over time have assumed a fundamental role in the legibility of texts, was born as a celebratory embellishment brought by the Romans to the Greek alphabet, in turn derived from the Phoenician. Thus, in this way they embellish the texts associating to the drawing of characters an aura of solemnity and importance (MORISON 1972, p. 11). In fact, the enrichment of characters with unnecessary elements

Figure 7
Leon Battista Alberti,
Tempietto del Santo Sepolcro,
Firenze, 1457–1467.
Wikipedia. [visited July 23,
2018]. Available at: https://it.wikipedia.org/wiki/File:Cappella_del_santo_sepolcro,tempietto_01.JPG.

Figure 8
Luca Orfei, Fontana
dell'Acqua Felice, Rome,
1587. *Wikipedia*. [visited
July 23, 2018]. Available at:
https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Fontana_Acqua_felice_Roma.jpg.

Figure 9
Greek alphabet in *stoichedon*
style, 440–425 B.C.
Wikipedia. [visited July 23,
2018]. Available at: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Athenian_decree.jpg.

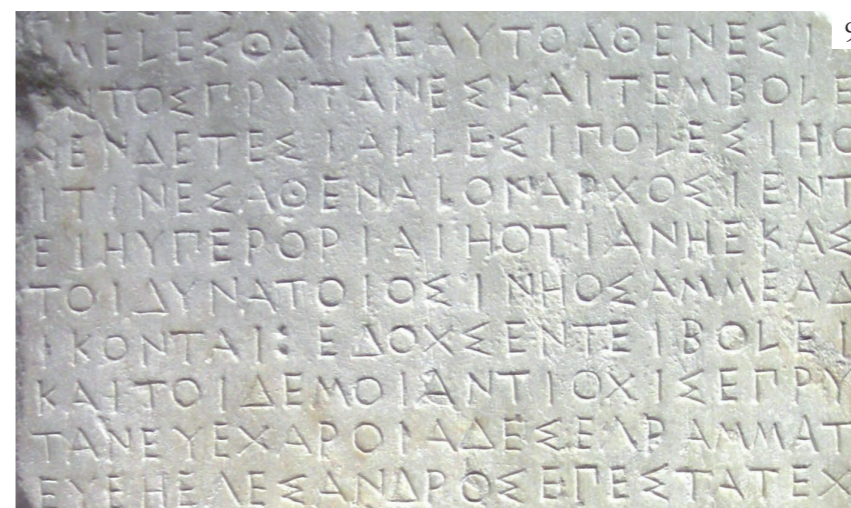
Figure 7
Leon Battista Alberti,
Tempietto del Santo Sepolcro,
Firenze, 1457–1467.
Wikipedia. [visitato 23
luglio 2018]. Disponibile da:
https://it.wikipedia.org/wiki/File:Cappella_del_santo_sepolcro,tempietto_01.JPG.

Figure 8
Luca Orfei, Fontana
dell'Acqua Felice, Roma,
1587. *Wikipedia*. [visitato 23
luglio 2018]. Disponibile da:
https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Fontana_Acqua_felice_Roma.jpg.

Figure 9
Alfabeto greco in stile
stoichedon, 440–425 a.C.
Wikipedia. [visitato 23 luglio
2018]. Disponibile da: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Athenian_decree.jpg.



dall'alfabeto latino, cede il passo ad un'accelerazione in diverse e contrastanti direzioni. Da un lato si conclude il processo di esasperazione del contrasto tra il peso dei tratti e delle grazie che porterà al disegno dei caratteri "bastoni", chiudendo quel cerchio di affermazione e poi depotenziamento delle grazie dei caratteri latini, originato a partire dai caratteri greci. Dall'altro, le grazie guadagnano invece rilevanza, acquisendo lo stesso spessore dei tratti e originando i caratteri cosiddetti "egiziani" o divenendo addirittura prevalenti nel disegno



del French Clarendon. I caratteri *sans serif* si affermano proprio in questo periodo a partire dall'adozione nel campo della comunicazione pubblicitaria (MORISON 1972, p. 335). Nonostante i caratteri *sans serif*, ovvero senza grazie, si siano dunque affermati in questi anni tra il XIX e il XX secolo a seguito di un processo di semplificazione, alleggerimento e ricerca di semplicità formale, essi non possono essere in realtà letti solo come il risultato di un processo di evoluzione del disegno dei caratteri. L'archetipo latino nasce infatti a sua volta da un altro archetipo, l'alfabeto greco (fig. 11), già in principio senza grazie, a cui si riferiranno poi numerosi caratteri a partire da quelli della Roma repubblicana, il cui disegno semplice e chiaro aspira a riflettere le qualità morali del sistema politico (MOSLEY 2001, p. 12), per poi divenire anche simbolo di un qualcosa di puro, semplice, non corrotto, come ciò che è naturale e primigenio (HARRIS 1998, p. 99), in opposizione a ciò che è ricco e decorato come invece erano i caratteri latini. Essenzialità e semplicità saranno poi i canoni della nuova estetica e della nuova ideologia razionale che si oppone, all'inizio degli anni '30 del secolo scorso, al Liberty e al Déco e che adotta i modelli sovietici e weimeriani a nuovo

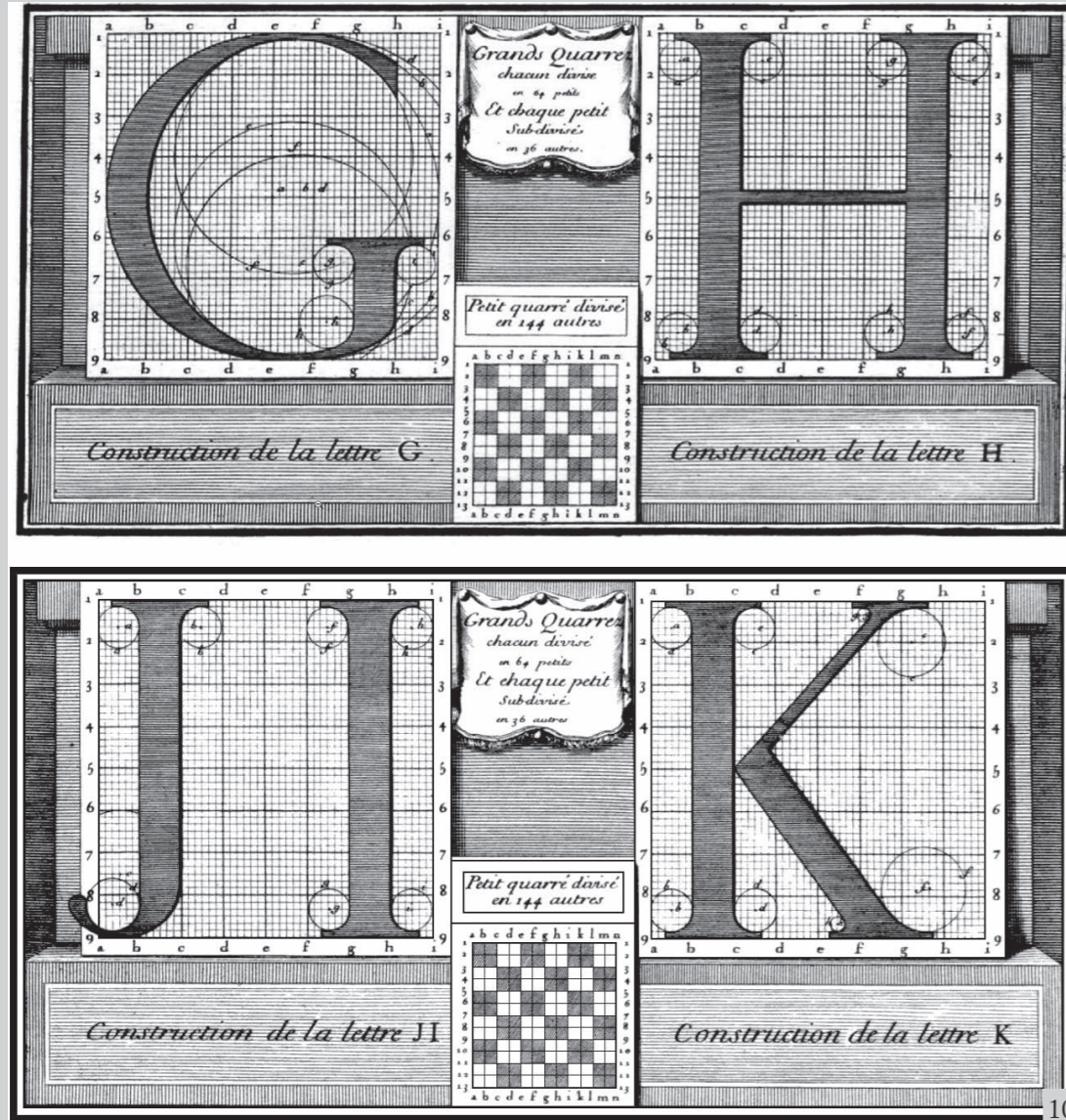


Figure 10
Romain du Roi. Designed by Nicolas Jaugeon, 1692. *Luc Devroye*. [visited July 23, 2018]. Available at: <http://luc.devroye.org/fonts-43481.html>.

Figure 11
Inscription in Greek letters, 500 B.C. Tombstone of the Archio. *SMB-digital*. Staatliche Museen zu Berlin. [visited July 23, 2018]. Available at: [http://www.smb-digital.de/useumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.il&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://www.smb-digital.de/useumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.il&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0).

implies a longer realization time, a greater ability on the part of the scribes and therefore a greater economic expenditure. Consequently, characters with serifs become the identifying sign of the wealthier classes and the symbol of power (MORISON 1972, p. 14). The history of the affirmation of the characters without serifs that recalls the Greek archetype appears in reality less clear than that of the Latin characters. However, in literature it is traced back to the cultural, social and economic transformations of the early nineteenth century (MORISON 1972, p. 335). With the birth of advertising, as it is today conceived by us, there was an uncontrolled explosion of new

typographic type that try to impose themselves on the background of the chaotic diffusion of printed materials (LUSSU 1990, p. 60). The process of slow, linear and progressive adaptation of the dimensional relationships between the parts of the letters of the alphabets, to absorb and reflect the transformations of aesthetic sensitivity and technologies associated with writing and printing that had characterized the history of characters with the serifs derived from the Latin alphabet, gives way to an acceleration in different and contrasting directions. On the one hand, the process of exasperation of the contrast between the weight of the strokes and the serifs is concluded, which will lead to

Figura 10
Romain du Roi. Disegnato da Nicolas Jaugeon, 1692. *Luc Devroye*. [visitato 23 luglio 2018]. Disponibile da: <http://luc.devroye.org/fonts-43481.html>.

Figura 11
Iscrizione in lettere greche, 500 a.C. Pietra tombale dell'Archio. *SMB-digital*. Staatliche Museen zu Berlin. [visitato 23 luglio 2018]. Disponibile da: [http://www.smb-digital.de/useumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.\\$TspTitleImageLink.il&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0](http://www.smb-digital.de/useumPlus?service=direct/1/ResultLightboxView/result.t1.collection_lightbox.$TspTitleImageLink.il&sp=0&sp=F&sp=T&sp=0).

linguaggio grafico-architettonico del regime politico fascista (PETRUCCI 1986, pp. 134–136). Nel 1933 Paul Renner presenta infatti alla Triennale di Milano il carattere Futura che verrà da qui assunto come modello di base per l'autorappresentazione del regime fascista. Come già avvenuto in passato prima nella Roma imperiale e poi in quella papale, anche con l'avvento del fascismo la città è protagonista di ambiziosi progetti urbanistici celebrativi e monumentali in cui sventramenti e nuove architetture disegnavano ampie prospettive e nuove superfici su cui far campeggiare testi celebrativi e solenni visibili a distanza, che costituivano parte integrante del progetto architettonico e urbanistico come, ad esempio, nel caso della Città Universitaria di Roma (IPPOLITI, CALVANO, GUADAGNOLI 2016). I caratteri utilizzati nelle nuove scritture d'apparato sono sempre "bastoni", ovvero caratteri privi di grazie e con i tratti di spessore pressoché omogeneo, non solo incisi sulla pietra, ma anche realizzati con la tecnica del mosaico e con quella della pittura murale eseguita manualmente a pennello o con stampe, ma sempre attraverso forme attentamente studiate e rigorosamente proporzionate che conservano, dunque, la loro rappresentatività e ufficialità (PETRUCCI 1986, p. 137).

L'archetipo gotico

Negli stessi anni in Germania saranno invece i caratteri gotici a essere inizialmente assunti, attraverso decreto di Joseph Goebbels ministro della propaganda nazista, come caratteri ufficiali del regime e simbolo della più autentica germanicità. Nel 1941, a causa della difficoltà di lettura di questo carattere – secondo alcuni autori particolarmente sentita nei paesi occupati (BURKE 1998, pp. 148–150; LUSSU 1999, p. 62) secondo altri in ambienti militari e in particolare dai piloti dell'aeronautica che non riuscivano a leggere agevolmente i testi scritti sugli aerei (HELLER 2004, p. 151) – esso sarà abolito ufficialmente per legge con la motivazione ufficiale di essere *judenletter*, caratteri ebrei.

Paradossalmente la stessa sorte era prima toccata ai caratteri della *Die neue Typographie*, adottati dalla Repubblica di Weimar e poi

aboliti nel 1933 proprio con la stessa motivazione, *judenletter*, per lasciar spazio al più germanico Fraktur di origine gotica a cui quei caratteri programmaticamente si opponevano (JOBILING, CROWLEY 1996, p. 140). Il Fraktur si basa infatti sul disegno dei caratteri gotici liturgici delle stampe di Gutenberg della metà del Quattrocento che si sviluppano poi nel Cinquecento seguendo diverse strade evolutive, una delle quali sarà proprio quella del Fraktur, più volte utilizzato nel corso della storia come emblema di germanicità, ben prima dell'adozione nazista (HELLER 2004, p. 152). Anche questo archetipo, derivante da un adattamento allo spirito del tempo della scrittura calligrafica Carolina (GREGORIETTI, VASSALE 2007, p. 90), viene forzatamente sottoposto a processi di geometrizzazione alla ricerca di regole per il loro disegno ideale, come quelli definiti da Sigismondo de' Fanti nel 1514 e da Albert Dürer nel 1525 (fig. 12; MORISON 1972, p. 322) coerentemente con i principi rinascimentali ispiratori della ricerca



the drawing of the 'stick' characters, closing that circle of strengthening and weakening of the serifs of the Latin characters starting from the Greek characters. On the other hand, the serifs gain importance, acquiring the same thickness of the strokes and originating the so-called 'Egyptian' fonts, or even becoming prevalent in the design of French Clarendon. Despite the fact that sans-serif characters became established between the 19th and 20th centuries as a result of a process of simplification, lightening and search for formal simplicity, in reality they cannot be read only as the result of a process of evolution of the type design. In fact, the Latin archetype was born from another archetype, the Greek alphabet (fig. 11), already at the beginning without serifs, which many characters referred to, starting with those of Republican Rome, whose simple and clear design aspired to reflect the moral qualities of these political systems (MOSLEY 2001, p. 12), to then also become a symbol of something pure, simple, non-corrupt, such as what is natural and primordial (HARRIS 1998, p. 99), as opposed to what is enriched and decorated as were the Latin characters. Essentiality and simplicity will then be the canons of the new aesthetic and the new rational ideology that opposed, at the beginning of the 1930s, to Liberty and Déco styles and that adopted the Soviet and Weimerian models in the new graphic-architectural language of the new fascist political regime (PETRUCCI 1986, pp. 134–136). Indeed, in 1933 Paul Renner presented the Futura character at the Triennale di Milano, which was to become the basic model for the self-representation of the fascist regime.

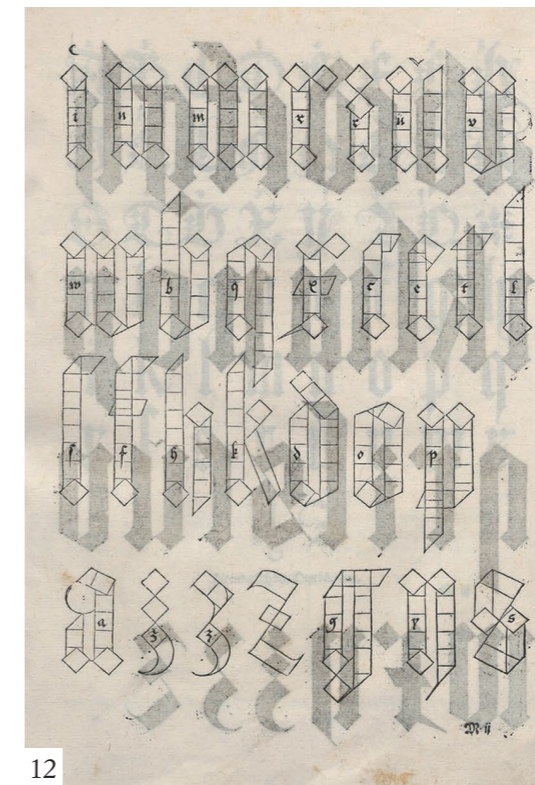
As in the past, first in Imperial Rome and then in Papal Rome, even with the advent of Fascism the city was the protagonist of ambitious celebrating monumental urban projects in which demolitions and new architectures drew broad perspectives and new surfaces on which to stand commemorative and solemn texts visible from distance that formed an integral part of architectural and urban planning as, for example, in the case of the University City of Rome (IPPOLITI, CALVANO, GUADAGNOLI 2016). The types used in the new public writ-

ings are always sans-serif, not only engraved on the stone, but also made with the technique of mosaic and of mural painting executed manually with a brush or with stencils, but always carefully studied and rigorously proportioned to preserve, therefore, their representativeness and official nature (PETRUCCI 1986, p. 137).

The Gothic archetype

Instead, in the same years, in Germany it were the Gothic characters to be initially assumed, by decree of Joseph Goebbels, Minister of Nazi propaganda, as official characters of the regime and symbol of the most authentic Germanness. However, in 1941, because of the difficulty of reading this kind of characters – according to some authors particularly felt in the occupied countries (BURKE 1998, pp. 148–150; LUSSU 1999, p. 62), but according to others in military environments and in particular by pilots of aeronautics who could not easily read the texts written on the aircrafts (HELLER 2004, p. 151) – they will be officially abolished by law on the official motivation of being *judenletter*, or Jewish characters. Paradoxically, the same fate had first been touched to the characters of the Die Neue Typographie adopted by the Weimar Republic and then abolished in 1933 with the same motivation, *judenletter*, to leave room for the more Germanic Fraktur of Gothic origin to which those characters programmatically opposed (JOBILING, CROWLEY 1996, p.140). The Fraktur is in fact based on the design of the liturgical Gothic characters of Gutenberg's prints of the mid-fifteenth century and then developed in the sixteenth century following various evolutionary paths, one of which will be that of the Fraktur, repeatedly used throughout history as an emblem of Germanity, well before Nazi adoption (HELLER 2004, p. 152). Also this archetype, resulting from an adaptation to the spirit of the time of Carolina's calligraphic writing (GREGORIETTI, VASSALE 2007, p. 90), was forcibly subjected to processes of geometrization in search of codes for their ideal design, such as those conducted by Sigismondo de' Fanti in 1514 and Albert Dürer in 1525 (fig. 12; MORISON 1972, p. 322) consistently with the Renaissance

Figure 12
Albrecht Dürer,
Underweysung der Messung,
1525. Geometric studies of
the Gothic character. SLUB.
Sächsische Landesbibliothek
und Universitätsbibliothek
Dresden. [visited July 23,
2018]. Available at: [http://
digital.slub-dresden.de/
werkansicht/dlf/17139/1/](http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/17139/1/).



12

Figura 12
Albrecht Dürer,
Underweysung der Messung,
1525. Studi geometrici
dei caratteri gotici. SLUB.
Sächsische Landesbibliothek
und Universitätsbibliothek
Dresden. [visitato 23 luglio
2018]. Disponibile da: [http://
digital.slub-dresden.de/
werkansicht/dlf/17139/1/](http://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/17139/1/).



della perfezione e delle regole dell'armonia. Dopo il 1945, con la fine del regime, il Fraktur, e più in generale i caratteri gotici, cadono pressoché in disuso in ambito politico e istituzionale proprio a causa della forte carica simbolica da essi assunta nei decenni precedenti, mantenendosi invece in uso, oltre che come rappresentazioni di quelle stesse ideologie, in altri settori, come quelli commerciali più recenti che possono invece beneficiare delle radici gotiche o teutoniche a cui il loro disegno si ricollega.

Nuovi poteri, nuovi caratteri

Sebbene quelli precedentemente descritti non siano gli unici archetipi nella storia delle scritture d'apparato e più in generale nella storia della scrittura, meritano un'attenzione particolare le evoluzioni più recenti. Se il Novecento è stato il secolo in cui le modalità di comunicazione del potere attraverso le scritture d'apparato si sono consolidate, l'avvento del nuovo secolo e del nuovo millennio segnano alcuni profondi cambiamenti nelle modalità di comunicazione del potere. Nel suo *La scrittura. Ideologia e Rappresentazione*, Armando Petrucci

(PETRUCCI 1986) analizza l'evoluzione storica della rappresentazione delle ideologie e del potere attraverso la scrittura partendo dagli archetipi e arrivando sino ai tempi più recenti, in relazione all'anno di pubblicazione del libro, comprendendo forme di comunicazione non solo permanenti come le iscrizioni epigrafiche, ma anche effimere e temporanee, a partire dalle pitture murali della propaganda fascista sino alle affissioni pubblicitarie e ai graffiti. Nel momento in cui le nuove iscrizioni urbane diventano meno frequenti e sempre più estranee alla ricerca formale che ne ha caratterizzato l'evoluzione, l'attenzione per le trasformazioni delle scritture d'apparato si focalizza infatti verso altre forme di espressione. Cambia, inoltre, anche il ruolo dello spazio pubblico. Mutano gli usi e più in generale gli stili di vita e, con questi, le modalità e i canali di comunicazione con il pubblico. Basti pensare agli spazi per le affissioni elettorali che nei decenni precedenti erano affollati di manifesti e di propaganda e che ormai rimangono inutilizzati in occasione delle consultazioni elettorali a causa di uno spostamento della comunicazione dagli spazi della città agli spazi digitali

principles inspiring the search for perfection and the rules of harmony.

After 1945, with the end of the regime, the Fraktur, and more generally the Gothic characters, fell almost into disuse in the political and institutional sphere precisely because of the strong symbolic power they had absorbed in previous decades. They remain instead in use, as well as symbol of those same ideologies, in other sectors, such as more recent commercial ones which can instead benefit from the Gothic or Teutonic roots to which their design relates.

New powers, new characters

Although those described above are not the only archetypes in the history of public lettering and more generally in the history of writing, the most recent developments deserve particular attention. If the twentieth century was the century in which the modes of communication of power through the public writings were consolidated, the advent of the new century and of the new millennium mark some profound changes in the modes of communication of power. In his *La scrittura. Ideologia e Rappresentazione*, Armando Petrucci (PETRUCCI 1986) analyzes the historical evolution of the representation of ideologies through writing, starting from the archetypes and arriving until the most recent times, in relation to the year of publication of the work, including not only permanent forms of communication such as epigraphic inscriptions, but also those ephemeral and temporary, starting from the murals of fascist propaganda up to posters and graffiti. As new urban inscriptions become less frequent and increasingly alien to the formal research that has characterized their evolution, attention to the transformation of the public writings focuses on other forms of expression.

The role of public spaces also changes. Their uses and more generally the lifestyles have changes and, with these, the modalities and the channels of communication with the public opinion. It is enough to think of the spaces for the billposting that in the previous decades were crowded with propaganda posters that now remain unused during the elections because of a shift in communication from the



spaces of the city to digital spaces on the web and social networks. This paradigm shift invites us to search for new forms of communication of power in virtual spaces accessible through the Internet. Public communication is now entrusted to messages disseminated directly through social networks, skipping the transition to traditional media that has instead characterized public communication in the last decades of the last century. The era in which public opinion could be shaped or, in any case, influenced through the public, material and monumental lettering seems now distant, replaced by an age in which communication becomes increasingly private, dematerialized, minute, and enclosed within pocket mobile devices.

Propaganda is today spread through the messages of social networks and transmitted through technological tools, both managed by large private companies that manage public communication, and for this reason become the new economic and political powers of our time. Power continues to be linked to communication, but the new powers are not represented by those who send messages but by those who transmit them, through the provision of their own technologies and applications. Companies like Google, Facebook and Apple that today, reach a value higher than that of the GDPs of many Western countries, confirming themselves as the new powers, not only economic but also political, of our time. The forms of power have changed but the role

Figure 13
San Francisco. Disegnato da Antonio Cavedoni, 2015. *Developer*. [visited July 23, 2018]. Available at: <https://developer.apple.com/fonts/>.

Figure 14
Spectral. Disegnato da Prototipo, 2017. *Prototipo*. [visited July 23, 2018]. Available at: <https://spectral.prototipo.io/>.

1. *Developer*. Apple Inc. 2018. [visitato 22 giugno 2018]. Disponibile da: <https://developer.apple.com/design/human-interface-guidelines/tvos/visual-design/typography/>.

2. *Prototipo*. [visitato 22 giugno 2018]. Disponibile da: <https://spectral.prototipo.io>.

Figura 13
San Francisco. Disegnato da Antonio Cavedoni, 2015. *Developer*. [visitato 23 luglio 2018]. Disponibile da: <https://developer.apple.com/fonts/>.

Figura 14
Spectral. Disegnato da Prototipo, 2017. *Prototipo*. [visitato 23 luglio 2018]. Disponibile da: <https://spectral.prototipo.io/>.

del web e dei social network. Questo mutamento di paradigma invita a cercare nuove forme di comunicazione del potere negli spazi virtuali fruibili attraverso la rete. La comunicazione pubblica viene oggi affidata ai messaggi diffusi direttamente attraverso i social network saltando ormai anche il passaggio sui media tradizionali che ha caratterizzato invece la comunicazione pubblica degli ultimi decenni del secolo scorso. L'epoca in cui l'opinione pubblica poteva essere plasmata o comunque influenzata attraverso le scritture d'apparato pubbliche, materiche e monumentali, sembra ormai lontana, sostituita da un momento storico in cui la comunicazione diviene sempre più privata, dematerializzata, minuta, e racchiusa dentro dispositivi mobili tascabili.

La propaganda viene diffusa oggi attraverso i messaggi dei social network e gli strumenti tecnologici, entrambi gestiti da grandi aziende

che gestiscono la comunicazione e che proprio per questo divengono i nuovi poteri economici e politici della nostra epoca. Il potere continua ad essere dunque legato alla comunicazione, ma non è rappresentato da chi emette i messaggi bensì da chi questi messaggi trasmette, attraverso la messa a disposizione delle proprie tecnologie e dei propri applicativi. Sono società come Google, Facebook e Apple che oggi, raggiungendo un valore superiore a quello dei PIL di molti stati occidentali, si confermano come i nuovi poteri non solo economici ma anche politici della nostra epoca.

Sono cambiate le forme di potere ma non è cambiato il ruolo dei caratteri. Studiati e disegnati per adattarsi a nuove e diverse dimensioni e a moderne modalità di trasmissione e lettura dei messaggi, come i loro predecessori anche questi nuovi caratteri continuano a svolgere il ruolo di simbolo dei nuovi poteri. Come il carattere San Francisco, che caratterizza tutte le interfacce grafiche della comunicazione dei dispositivi Apple. Primo font disegnato nel 2015 dalla Apple, il San Francisco (fig. 13) è stato ottimizzato per poter essere utilizzato su dispositivi digitali di dimensioni molto ridotte e va a modificare attraverso alcuni aggiustamenti ottici il precedente Helvetica Neue, che essendo stato pensato per la stampa su carta non era del tutto adeguato alle nuove esigenze legate alla lettura sugli schermi digitali. Si tratta del primo font ad essere considerato "nativo digitale" in quanto ideato per adattarsi in modalità responsiva a tutte le dimensioni di tutti i possibili schemi su cui viene visualizzato, compito sinora affidato agli sviluppatori piuttosto che al solo font. In particolare crenatura, glifi, occhio, punteggiatura e disegno generale cambiano le loro caratteristiche per garantire la massima leggibilità¹. La stessa attenzione al disegno di caratteri parametrici e responsivi di nuova generazione caratterizza anche le altre aziende che dominano oggi la sfera della comunicazione digitale, come Google che ha commissionato a sua volta nel 2017 il disegno del carattere Spectral² (fig. 14) reso disponibile per i suoi applicativi, e non solo, all'interno dell'ampio catalogo di caratteri liberamente scaricabili dalla libreria Google Font.



of the characters have not changed. Studied and designed to adapt to new and different sizes and new ways of transmitting and reading messages, like their predecessors these new characters also continue to play the role of symbols of the new powers. Like the San Francisco font, which characterizes all the graphical interfaces of Apple devices communication. The first font designed in 2015 by Apple, the San Francisco (fig. 13), has been optimized to be used on very small size digital devices. It modifies through some optical adjustments the previous Helvetica Neue, which was designed for printing on paper and therefore it was not entirely suitable to the new needs related to the reading on digital screens. It is the first font to be considered 'digital native' as it is designed to adapt in responsive modality to all sizes of all possible screens on which it is displayed; a task hitherto entrusted to developers rather than just to the font. In particular, kerning, glyphs, eye, punctuation and the general design change their characteristics to ensure maximum readability¹. The same attention to the design of new generation parametric and responsive fonts also characterizes the other companies that dominate today the sphere of digital communication; such as Google, which in turn in 2017 commissioned the design of the Spectral² (fig. 14) character made available for its applications, and not only, within the extensive catalog of characters freely downloadable from the Google Font library.

If on the one hand the communication characters are studied and imposed by the companies that make available the applications with which today the communication is broadcasted, on the other hand it will be the users to give their personal contribution to the affirmation of the typographic types. With the irruption of the individual dimension in communication, in particular with the use of 'authorial' images now available to all, thanks to the applications that today the widespread mobile devices are provided with (SALERNO 2016, p. 65), the public also becomes the sender and at the meantime the means of the dissemination of public communication messages. In the era of the democratizing of the communication, favored by the greater diffusion and accessibility of professional tools for the construction of graphic contents, the making of visual communication theoretically becomes something accessible to all.

Through the messages published on social networks, public and political communication takes the form of a communication from below, popular and populist, in which the messages elaborated and published by heads of state, political parties, economic powers have the same visibility as that of any citizen who, through the sharing of messages, becomes an amplifier of public communication.

These new modes of communication give graphic languages a new centrality. Since speed is the characteristic element of the new communication media, the use of images to

1. *Developer*. Apple Inc. 2018. [visited June 22, 2018]. Available at: <https://developer.apple.com/design/human-interface-guidelines/tvos/visual-design/typography/>
2. *Prototipo*. [visited June 22, 2018]. Available at: <https://spectral.prototipo.io>.



Figure 15
Impact. Designed by Geoffrey Lee, 1965. *Wikipedia*. [visited July 23, 2018]. Available at: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Impact_brochure_page_1.jpg.

Se da un lato i caratteri della comunicazione vengono studiati e imposti dalle aziende che rendono disponibili gli applicativi con cui oggi si divulga la comunicazione, dall'altra saranno gli utenti a dare un loro personale contributo all'affermazione dei tipi di caratteri. Con l'irruzione della dimensione individuale nella comunicazione, in particolare nell'uso delle immagini "autoriali" ormai alla portata di tutti grazie alle applicazioni di cui oggi i dispositivi mobili capillarmente diffusi sono provvisti (SALERNO 2016, p. 65), anche il pubblico si fa mittente e allo stesso tempo il mezzo di diffusione dei messaggi della comunicazione pubblica. Nell'epoca della democratizzazione della comunicazione, favorita dalla maggiore diffusione e accessibilità degli strumenti professionali per la costruzione di contenuti grafici, la comunicazione visiva diventa infatti teoricamente alla portata di tutti.

Attraverso i messaggi pubblicati sui social network la comunicazione pubblica, politica e d'apparato assume le sembianze di una comunicazione dal basso, popolare e populista, in cui i messaggi elaborati e pubblicati da capi di stato, partiti politici, potenze economiche, hanno la stessa visibilità di quello di qualunque cittadino che attraverso la condivisione dei messaggi si fa amplificatore della comunicazione pubblica.

Queste nuove modalità di comunicazione conferiscono ai linguaggi grafici una rinnovata centralità. Poiché la velocità si configura come l'elemento caratterizzante dei nuovi media della comunicazione, ne deriva una crescita esponenziale dell'uso di immagini per veicolare messaggi e per catalizzare l'attenzione del pubblico. Si rafforza così l'idea di un'economia dell'attenzione (DAVENPORT, BECK 2001, p. 20) intesa come studio dell'uso ottimale di risorse scarse come lo è l'attenzione del pubblico. Nell'economia dell'attenzione capire e prevedere dove e come si può soffermare lo sguardo dell'osservatore è la nuova frontiera della ricerca al centro degli interessi delle aziende sempre più disponibili a mettere a disposizione gratuitamente servizi e applicazioni in cambio dell'attenzione del pubblico che, una volta raccolta, diventa merce con un alto valore economico messa in vendita dai

"mercanti dell'attenzione" (WU 2016, pp. 5–7). L'attenzione del pubblico è da considerarsi dunque oggi sempre più come merce preziosa e le immagini strumento efficace per guadagnarla (YACOB 2015, pp. 5–6). Per questo si vanno diffondendo nella comunicazione sul web messaggi visivi virali che mettono insieme immagini e testi brevi di forte impatto con cui oggi vengono diffusi capillarmente i messaggi della propaganda politica. I nuovi caratteri delle scritture d'apparato sembrano essere quelli che maggiormente sono compatibili con queste nuove strategie di comunicazione. Assistenti, ad esempio, ad un revival dell'Impact che, essendo stato progettato negli anni '60 proprio per avere un'ottima leggibilità anche con lo sfondo di immagini (fig. 15), si configura come il carattere più efficace per questo tipo di comunicazione su social network, forum, chat e su tutti i canali di comunicazione partecipati che caratterizzano la nostra epoca (BRIDEAU, BERRET 2014).

Conclusioni

Il disegno dei caratteri è sempre stato nel corso della storia un fondamentale strumento di propaganda e di comunicazione tra il potere e l'opinione pubblica. Le forme di tali caratteri si sono evolute in relazione non solo alla necessità di autorappresentazione dei potenti ma anche in relazione alla trasformazione della sensibilità estetica e dei mezzi tecnologici attraverso cui la comunicazione è stata trasmessa. Nel corso dell'intera evoluzione della cultura occidentale si sono succeduti diversi poteri politici, religiosi, culturali ed economici così come si sono evolute le tecnologie e modificati i supporti attraverso cui le scritture venivano esposte al pubblico. Il disegno dei caratteri si è ogni volta adattato e continua ancora ad adattarsi mantenendo il potere di rappresentare, identificare ed esaltare le forme di potere che ne commissionano il disegno e ne governano la diffusione.

La comunicazione scritta, le scritture, mantengono immutata la loro efficacia nonostante il trascorrere dei millenni proprio grazie al loro essere entità grafiche, disegnabili, modificabili e adattabili, capaci di mantenere invariato il proprio significato linguistico nonostante la

Figura 15
Impact. Disegnato da Geoffrey Lee, 1965. *Wikipedia*. [visitato 23 luglio 2018]. Disponibile da: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Impact_brochure_page_1.jpg.

convey messages and to attract the public's attention is growing exponentially. For this reason, it is becoming increasingly accepted the idea of an 'economy of attention' (DAVENPORT, BECK 2001, p. 20), understood as the study of the optimal use of scarce resources as is the attention of the public. In the 'economy of attention' to understand and to predict where and how the observer looks at is the new frontier of research at the center of the interests of companies, increasingly willing to provide free services and applications in exchange for the attention of the public that, once collected, becomes a product with a high economic value offered for sale by the 'merchants of attention' (WU 2016, pp. 5–7). Therefore, the attention of the public is to be considered today more and more as a precious commodity and the images as an effective tool to earn it (YACOB 2015, pp. 5–6). Consequently, viral visual messages are spreading in web communication, bringing together images and short texts of strong impact with which the messages of political propaganda are now widespread. The new characters of the public lettering seem to be those which are more compatible with these new strategies of communication. We are witnessing, for example, a revival of the Impact font that, having been designed in the '60s to have an excellent readability even with the background of images (fig. 15), is configured as the most effective character for this type of visual message on social networks, forums, chats and all participatory communication channels that characterize our era (BRIDEAU, BERRET 2014).

Conclusions

Characters design has always been a fundamental tool of propaganda and communication between power and public opinion throughout history. Their forms have evolved not only in relation to the need for self-representation of the potents, but also in relation to the transformation of aesthetic sensibility and of the technological means through which communication was transmitted. During the entire evolution of Western culture, different political, religious, cultural and economic powers have followed one another, as well as technologies have evolved and the supports through which writings were exposed to the public have modified. The design of the characters has always adapted and still continues to adapt, maintaining the power to represent, identify and exalt the forms of power that commission their design and govern its diffusion.

The written communication, the letterings, maintain unchanged their effectiveness in spite of the passing of the millennia thanks to its being graphic entities, drawable, modifiable and adaptable, able to maintain unchanged their linguistic meaning in spite of the transformation of their graphic meaning. This duplicity of meaning that the alphabetic characters incorporate has allowed them to confirm their capacity for representation and to adapt to the changing nature of the supports, first stone, then paper and now digital, adapting to dematerialization, popularization, miniaturization and parametrization of public lettering that, perhaps, today can no longer be called 'monumental', as understood by Petrucci, but ephemeral.

trasformazione del proprio significato grafico. Questa duplicità di significato che i caratteri alfabetici incorporano ha consentito loro di confermare la loro capacità di rappresentazione e di adattarsi alla mutevolezza dei supporti, prima lapidei, poi cartacei e ora digi-

tali, adattandosi alla dematerializzazione, alla popolarizzazione, alla miniaturizzazione, alla parametrizzazione delle scritture d'apparato che, forse, oggi non possono dirsi più propriamente "monumentali", così come intese da Petrucci, bensì effimere.

References / Bibliografia

- BRIDEAU, K., BERRET, C., 2014. A brief introduction to impact: 'the meme font'. *Journal of Visual Culture*. 13(3), 2014, pp. 307–313 (doi.org/10.1177/1470412914544515).
- BURKE, C., 1998. *Paul Renner*. London: Hiphen, pp. 224.
- CARTER, H., 1969. *A View of Early Typography*. Oxford: Clarendon Press, pp. 247.
- DAVENPORT, T.H., BECK, J.C., 2001. *The attention economy: Understanding the new currency of business*. Boston MA: Harvard Business Press, pp. 272.
- DE LOOZE, L., 2016. *The letter & the cosmos. How the alphabet has shaped the western view of the world*. Toronto: University of Toronto Press, pp. 218.
- GREGORIETTI, S., VASSALE, E., 2007. *La forma della scrittura*. Milano: Sylvestre Bonnard, pp. 372.
- HARRIS, R., 1998. *L'origine della scrittura*. Roma: Stampa Alternativa & Graffiti, pp. 176.
- HELLER, S., 2004. *Design literacy: Understanding graphic design*. New York: Allworth Press, pp. 433.
- HOBBSAWM, E.J., RANGER, T., 2002. *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi, pp. 295. Ed. ing. HOBBSAWM, E., RANGER, T. (Eds.), 1983. *The invention of tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 328.
- JOBLING, P., CROWLEY, D., 1996. *Graphic design: reproduction and representation since 1800*. Manchester: Manchester University Press, pp. 296.
- IPPOLITI, E., CALVANO, M., GUADAGNOLI, F., 2016. The message's genesis. Graphical analysis and generating geometries of monumental inscriptions in Rome's university city. In *17th International Conference on Geometry and Graphics*. Conference proceedings, Beijing (China), 4–8 August, 2016. Beijing: Beijing Institute of Technology, pp. 1–12.
- LUSSU, G., 1990. Caratteri eminenti. In BANDINELLI, A., LUSSU, G., IACOBELLI, R., 1990. *Farsi un libro*. Roma: Stampa Alternativa, pp. 45–87.
- LUSSU, G., 1999. *La lettera uccide. Storie di Grafica*. Roma: Stampa Alternativa & Graffiti, pp. 196.
- MORISON, S., 1962. *Calligraphy 1535–1885: A Collection of Seventy-two Writing-Books and Specimens from the Italian, French, Low Countries and Spanish Schools: Catalogued and Described with Upwards of 210 Illustrations and an Introduction*. Milano: La Bibliofila, pp. 175.
- MORISON, S., 1972. *Politics and script: aspects of authority and freedom in the development of Graeco-Latin script from the sixth century BC to the twentieth century AD: the Lyell lectures 1957*. Oxford: Clarendon Press, pp. 361.
- MOSLEY, J., 2001. *Radici della scrittura moderna*. Roma: Stampa Alternativa & Graffiti, pp. 144.
- PETRUCCI, A., 1986. *La scrittura: ideologia e rappresentazione*. Torino: Einaudi, pp. 224. Ed. ing. PETRUCCI, A., 1993. *Public Lettering: Script, Power, and Culture*. Traduzione di L. Lappin. Chicago: University of Chicago Press, pp. 256.
- PETRUCCI, A., 1995. *Scritture ultime*. Torino: Einaudi, pp. 186. Ed. ing. PETRUCCI, A., 1998. *Writing the Dead: Death and Writing Strategies in the Western Tradition*. Traduzione di M. Sullivan. Redwood City, CA: Stanford University Press, pp. 184.
- SALERNO, R., 2016. Immagini nel mondo 2.0/Istruzioni per l'uso. XY. 1, 2016, pp. 58–67.
- YACOB, F., 2015. *Paid Attention. Innovative Advertising for a Digital World*. London: Kogan Page, pp. 200.
- WU, T., 2016. *The attention merchants. From the daily newspaper to social media, how our time and attention is harvested and sold*. London: Atlantic Books, pp. 416.