



“No, it does not go without saying that writing serves to communicate. It is only out of an abuse of our ethnocentrism that we attribute to writing the purely practical functions of accounting, communicating and recording, censuring the symbolism which animates the written sign” (Roland Barthes)¹.

If we look at writing in the sense of *grafia*, in other words, the “overall graphic image of the traces left by a practice – the practice of writing” – it becomes clear that it is precisely the distinction, or if you prefer, the interweaving, between the two dimensions of legibility and visibility that provides a key to interpreting those communicative processes which, throughout man’s history, have employed “writing” as a vehicle of information and means of expression.

From “still” figurative styles of writing up to “alphabetic” forms, the dynamic interactions between the processes of writing and those of reading have intrinsically bound together an essentially perceptive act, “seeing”, and another intrinsically cognitive act, “reading”. It is the transition from one to the other which fascinates and surprises: “we see the text, we look at it, we start reading and the visible text disappears, while comprehension and meaning emerge. Every now and then we look again, we see the text and for an instant the content disappears once more”². It is a theme of extraordinary fascination. It encompasses those perceptive phenomena generated by “the game of reading” – to paraphrase the Italian title of Gerard Unger’s interesting book *While You’re Reading* (TN: in Italian, *Il gioco della lettura*, The game of reading) – and thus the irresistible temptation to consider the theme of “writing” – and thus *grafia* – “not through the message of which it is the vehicle, but through the game of words of which it is the theatre”³. But then again, arranging letters on a white page has always been, and still is, a challenge for graphic designers. After all, graphics comes from *grapho* and therefore I scratch, I engrave, so I write. Graphics is writing. It is first and foremost a “notational” system involving “transforming things into ‘signs’, into ‘strokes’, even before the ‘signs’ of semiotics”⁴, and de-

spite the towering weight which the “visual” has assumed in our culture with respect to the “verbal”, the extraordinary communicative potential still exercised by that language of signs we call “alphabet” is undeniable. Structuring paths of visual sense starting from the atom of the individual letter and ending with the organisation of words into coherent bodies and flexible systems is a universe of design action and at the same time also a place of intrepid experimentation and therefore research.

It is, moreover, an area which is currently going through a period of renewed interest. Widespread attention is once again being paid to the themes of type design, composition and lettering and this involves not just the design of new alphabets, but rather a vast area of experimentation in which the graphics culture is exploring new and dynamic expressive potentials, proving itself able to skilfully interpret the dual value of writing: that of “text” and that of “image”.

The horizon of reflections offered by this number of *XY New and ancient graphic signs* demonstrates this clearly. Whether it is a matter of reflecting on the identitarian dimension the “typo-graphic landscape” is able to generate, of critically retracing significant segments of the history of “typefaces”, or of starting to reflect on the logic of complex synsemic systems, *grafia* is the protagonist in a process of research “around” the graphic design in which lettering can be seen to have accomplished, and to have done so on its own account, an essential operation, establishing foundations and working in the more or less accentuated direction of the iconic, in other words, retracing the process of the abstraction of writing to take the written word back to the *grafia*, which significantly in the beginning meant irrespectively both “writing” and “drawing” at the same time⁵.

In a constant cross-referencing between past and present, the *grafia* employed in the treatises reflects this condition, highlighting particular aspects and emphasising the criticalities. And this process of reflection brings a number of issues to the fore. The fundamental role of lettering in the more or less deliberate construction of Lynch’s “Image of the City”, employing elements more ephemeral and mutable than stone, but no less decisive in determining

The two images accompanying the text are intended as a tribute to two extraordinary exponents of a season of modern graphic design that has chosen typography as the protagonist. Their style represents completely different but equally interesting moments and approaches of a story that went through the 1900s marking the evolution of the very way of conceiving the meaning of the use of lettering in graphic design.

1. BARTHES, R., 1999. *Variazioni sulla scrittura* followed by *Il piacere del testo*. Turin: Einaudi, p. 13. First edition: *Variations sur l'écriture* (1994), *Le plaisir du texte* (1973).
2. See UNGER, G., 2006. *Il gioco della lettura*. Roma: Stampa alternativa & Graffiti, p. 139.
3. *Ibidem*.
4. ANCESCHI, G., 2011. Oltre la grafica. In CAMUFFO, G., DALLA MURA, M. (Eds.), 2011. *Graphic Design Worlds/Words*. Milan: Electa, p. 20.
5. See MARCOLLI, A., 1979. *Il Lettering*. *Ottagono*. 54, 1979.

Le due immagini che corredano il testo sono da intendersi come l’omaggio a due esponenti d’eccezione di quella stagione del moderno progetto grafico che ha scelto la tipografia come protagonista. Il loro stile rappresenta momenti e approcci completamente diversi, ma ugualmente interessanti, di una storia che ha attraversato il Novecento segnando l’evoluzione del modo stesso di concepire il senso dell’uso del *lettering* nel progetto grafico.

«No, non va da sé che la scrittura serve a comunicare; è solo per un abuso del nostro etnocentrismo che noi attribuiamo alla scrittura delle funzioni puramente pratiche di contabilità, di comunicazione, di registrazione, censurando il simbolismo che anima il segno scritto» (Roland Barthes)¹.

Se si guarda alla scrittura intendendola come “grafia” e cioè il “complesso grafico delle tracce di una pratica – la pratica dello scrivere”, appunto, – emerge con certa evidenza come, proprio nella distinzione, o se si vuole nell’intreccio, tra le due dimensioni della leggibilità e della visibilità, sia possibile trovare una chiave interpretativa di quei processi comunicativi che, nell’intero arco della storia dell’uomo, hanno utilizzato la “scrittura” come veicolo informativo e mezzo espressivo.

A partire dalle scritture “ancora” figurative sino alle scritture “alfabetiche”, il dinamico intreccio tra i processi di scrittura e quelli di lettura ha legato intrinsecamente un atto essenzialmente percettivo, il “vedere”, a un altro intrinsecamente cognitivo, il “leggere”. È il passaggio dall’uno all’altro che affascina e sorprende: «vediamo il testo, lo guardiamo, cominciamo a leggere e il testo visibile sparisce, mentre si manifestano comprensione e significato. Ogni tanto guardiamo ancora, vediamo il testo e il contenuto per un istante svanisce di nuovo»². Il tema è di straordinario fascino. Chiama in causa i fenomeni percettivi che “il gioco della lettura” – parafrasando il titolo del bel testo di Gerard Unger – è in grado di innescare e la tentazione di guardare al tema della “scrittura” – e dunque della *grafia* – «non già attraverso il messaggio di cui essa è lo strumento, ma attraverso il gioco delle parole di cui essa è teatro»³, è irresistibile.

D’altronde disporre lettere sulla pagina bianca è stata ed è una sfida per il *graphic designer*. Infondo grafica deriva da “grafo” e dunque graffio, incido, quindi scrivo. Grafica è scrittura. È innanzitutto sistema “notazionale” che si «occupa di trasformare cose in “segni”, in “tratti” ancor prima che nei “segni” della semiotica»⁴ e, nonostante il peso sovrastante che nella nostra cultura il “visivo” ha assunto rispetto al “verbale”, è innegabile lo stra-

ordinario potenziale comunicativo che quel linguaggio dei segni che chiamiamo “alfabeto” continua ad esercitare. Strutturare percorsi di senso visivo a partire dall’atomo della singola lettera sino alla organizzazione delle parole in corpi coerenti e in sistemi flessibili, è al tempo stesso un universo di azione progettuale e un luogo di spericolata sperimentazione e dunque di ricerca.

Si tratta, peraltro, di un ambito che vive una stagione di rinnovato interesse. Torna una attenzione diffusa ai temi del *type design*, della composizione, del *lettering* e non si tratta, solo, della progettazione di nuovi alfabeti, piuttosto di una vasta area di sperimentazione in cui la cultura grafica indaga nuove e dinamiche potenzialità espressive mostrando di saper interpretare in modo sapiente la doppia valenza della scrittura: quella di “testo” e quella di “immagine”.

L’orizzonte di riflessioni offerto da questo numero di *XY Nuove e antiche grafie* lo mostra con chiarezza. Che si tratti di riflettere sulla dimensione identitaria che il “paesaggio tipografico” è in grado di generare, o di ripercorrere criticamente segmenti significativi della storia dei “caratteri”, o piuttosto di aprire la riflessione sulla logica di complessi sistemi sinsemici, la *grafia* è protagonista di un itinerario di ricerca “intorno” al progetto grafico in cui emerge come il *lettering* abbia compiuto e compia per sé un’operazione essenziale e fondativa, lavorando, in modo più o meno accentuato, nella direzione dell’iconico e cioè ripercorrendo a ritroso il processo di astrazione compiuto dalla scrittura, riportando, così, la parola scritta alla “grafia” che non a caso in principio significò allo stesso tempo e senza distinzione “scrittura” e “disegno”⁵.

Nel continuo rimando tra passato e presente le “grafie” protagoniste dei saggi rispecchiano questa condizione, ne evidenziano aspetti particolari, ne sottolineano le criticità. E nel percorrere questo itinerario di riflessione alcuni argomenti hanno assunto maggior rilievo. Il ruolo fondamentale del *lettering* nella costruzione più o meno consapevole di quella che Lynch definirebbe “immagine di città”, utilizzando elementi più effimeri e mutevoli delle pietre, ma non meno determinanti nel-

its aesthetic horizon. The extraordinary fascination of those notational systems and those non-linear textual structures that formulate both systems of graphic artefacts in space and, at the same time, complex systems of sense, clearly linked to the field of infographics which represents such a large part of graphic design today. Retracing significant passages in the ways typefaces have dialogued with power, defining its communication tools and strategies and delineating its identitarian features. Verifying, in the dynamics of the graphic design, the power of *grafia* as a form of narration. It is precisely the aspect of narration that represents the possible *leitmotif* of the entire volume. An essentially visual narration in which the graphic designer becomes above all producer, because “the graphic designer’s page make-up – in other words, that operation which, through the layout of a page, modulates the succession of *coups de théâtre* on the page open before the reader – must be seen as a particular case, in other words, a reduction in dimensions, a reduction of the ‘staging’ of an actual spectacle to the two dimensions of the sheet”⁶.

The diffusion of the digital technologies since the 1980s has had a very significant impact on definition of this “staging” and it is not surprising that every now and then a reflection on the effects of this process emerges from the complex recesses of the debate. The simplicity with which the digital techniques have facilitated even the most far-fetched experimentation on the use of typefaces (close-setting, superimpositions, subtractions, “con-fusions”...) and the design possibilities – practically unlimited and apparently without rules – offered by digital systems have opened up a vast scenario in the field of typo-graphic design, resulting in, yes, interesting expressive forms,

Figure 2

Homage to Neville Brody, the most unconventional and talented among digital type designer, and to his *FF Blur*, the font designed in 1992 that won a place at the MOMA in New York, undermining any previous visual grammar from the depth. With its effect of “out of focus” image, fuzzy at the edges, the font flaunts its deliberate imperfection, celebrates it as a fundamental element of a revolutionary aesthetic canon, which represents the scope of digital revolution in graphic design in an exemplary way. © The author.

but also exposing it to the risks of every form of improvisation. The fact is that this process, which we could define as democratisation, generated by the transition from analogue to digital, does not seem to have coincided with the diffusion of either a greater awareness in the use of typefaces, or a typographic sensitivity able in the majority of cases to save the creative process from the confusion of free stylistic experimentation. The challenge is to recover the profound significance of the “actions” of the graphic design, which lives and is nourished by the construction of “positional relationships”, the attribution of morphological, dimensional and chromatic values, the identification of topological connections, the definition of hierarchies of meaning and perceptive value, and the construction of spatial-temporal sequences... a challenge in which a far from marginal role is entrusted to those formative processes responsible for constructing the aesthetic and functional awareness of that universe of forms of *grafia* which represents the basis of graphic design.



6. See ANCeschi, G., 1989. Scena Eidomatica e Basic Design. In *Rap/presentare, la messa in scena delle immagini. Quaderni Di Disegno come scrittura/lettura*. 8, 1989, p. 15.

Figure 1

Homage to Emil Ruder, a high standing exponent of the Swiss style, and to his inescapable *Typographie* (1967), historical text that has significantly influenced the aesthetic rules of modern graphics with his undisputed praise of *Univers*, the use of grids and the strictly one-sided justification of letters, as well as the obsessive search for order, readability, objectivity in the composition of the written page. © The author.

6. Cfr. ANCeschi, G., 1989. Scena Eidomatica e Basic Design. In *Rap/presentare, la messa in scena delle immagini. Quaderni Di Disegno come scrittura/lettura*. 8, 1989, p. 15.

Figure 1
Omaggio a Emil Ruder, esponente di spicco dello *Swiss style*, e al suo ineludibile *Typographie* (1967), testo storico che ha influenzato in modo significativo i canoni estetici della grafica moderna con il suo elogio indiscusso dell'*Univers*, con l'uso delle griglie, della giustificazione del testo rigorosamente a bandiera e con la ricerca ossessiva di ordine, leggibilità, obiettività nella composizione della pagina scritta. © L'autrice.



Figure 2

Omaggio a Neville Brody, il più trasgressivo e talentuoso dei *type designer* digitali, e al suo *FF Blur*, la font progettata nel 1992 che si è conquistata un posto al MOMA di New York e che scardina dal profondo ogni precedente grammatica visiva. Con il suo effetto di immagine “fuori fuoco” e *fuzzy* sui bordi, ostenta la sua deliberata imperfezione, la celebra come elemento fondamentale di un canone estetico rivoluzionario che rappresenta in modo esemplare la portata della rivoluzione digitale nell’ambito del progetto grafico. © L’autrice.

la definizione del suo orizzonte estetico. Il fascino straordinario di quei sistemi notazionali e di quelle strutture testuali non lineari che articolano nello spazio sistemi di artefatti grafici e al tempo stesso complessi sistemi di senso, rimandando in modo evidente all’ambito dell’infografica che occupa tanta parte del progetto grafico contemporaneo. Il ripercorrere tratti significativi dei modi con cui il carattere tipografico ha dialogato con il potere, ne ha definito strumenti e strategie di comunicazione, ne ha delineati i tratti identitari. Il verificare, nelle dinamiche del progetto grafico, la potenza della “grafia” come forma di narrazione. Proprio l’aspetto della narrazione rappresenta il possibile *fil rouge* dell’intero volume. Una narrazione essenzialmente visiva in cui il progettista grafico si fa innanzitutto regista perché «la messa in pagina del grafico, cioè proprio l’operazione che impaginando modula il susseguirsi dei *coup de théâtre* della pagina aperta per il lettore, va vista come un caso particolare cioè come una riduzione dimensionale, una riduzione alle due dimensioni

del foglio della “messa in scena” dello spettacolo vero e proprio»⁶. Sulla definizione di questa “scena”, l’impatto che ha avuto, a partire dagli anni Ottanta, la diffusione delle tecnologie digitali è stato assai rilevante e non a caso tra le pieghe dei discorsi proposti emerge a tratti la riflessione sugli effetti di questo processo. La semplicità con cui le tecniche digitali hanno reso possibili le sperimentazioni più azzardate sull’uso dei caratteri (avvicinamenti, sovrapposizioni, sottrazioni, “con-fusioni”...) e la possibilità progettuale praticamente illimitata e in apparenza senza regole offerta dai sistemi digitali, hanno aperto al campo del progetto tipo-grafico uno scenario vastissimo che ha trovato, sì, interessanti forme espressive, ma che lo ha anche esposto ai rischi di ogni forma di improvvisazione. Il fatto è che a questo processo, che potremmo dire di democratizzazione, generato dal passaggio dall’analogico al digitale, non sembra aver corrisposto la diffusione di una maggiore consapevolezza nell’uso dei caratteri né di una sensibilità tipografica capace di sottrarre, nella maggior parte dei casi, il processo creativo dall’equivoco della libera sperimentazione formale. La sfida è quella di recuperare il significato profondo delle “azioni” del progetto grafico, che vive e si nutre nella costruzione di “relazioni di posizionamento”, nell’attribuzione di valori morfologici, dimensionali e cromatici, nell’individuazione di nessi topologici, nella definizione di gerarchie di significato e di valore percettivo, nella costruzione di sequenze spazio-temporali... una sfida in cui un ruolo non marginale è affidato a quei percorsi formativi a cui è dato il compito di costruire la coscienza estetica e funzionale dell’universo di quelle “grafie” che del progetto grafico costituiscono l’elemento fondativo.