

Traduciamo questo articolo del nostro ex direttore Attilio Rossi apparso sulla rivista di tipografia "Excelior" di Buenos Aires, perché oltre a fornirci un'interessante e lucida dimostrazione dell'evoluzione tipografica attraverso l'influenza dell'arte, sottolinea opportunamente l'attuazione di Campo Grafico, sempre troppo facilmente confusa e scordata quando si parla delle conquiste della tipografia moderna. Campo Grafico ha 4 anni di vita, 4 anni di polemica per l'affermazione di un gusto attuale, perciò non è possibile che C. Ratta quando scrive su "Graphicus" definisca e lodi "il Risorgimento Grafico" e "Graphicus" come le sole riviste italiane che hanno combattuto per una tipografia moderna, e nemmeno possibile tanta ignoranza come quella di Thiroux che nella "Revue Universelle de la Papeterie et de l'Imprimerie" scrive in un articolo quanto segue: «... la tipografia italiana è sotto l'influenza di due artisti tipografi: Raffaello Bertieri e Cesare Ratta».

# L'EVOLUZIONE DELLA TIPOGRAFIA IN ITALIA

Chi ha provato impaginare una rivista o progettare uno stampato qualsiasi, sa quanta importanza estetica ha una bella fotografia. Chi ha sfogliato un giornale, un libro d'arte o un catalogo pubblicitario, può comprendere quanta importanza ha oggi la fotografia per il linguaggio della carta stampata. È logico dunque che la fotografia sia stata un elemento base, anche se indiretto, dell'attuale evoluzione estetica della tipografia. L'intenzione di questo articolo non è però di fare un'apologia della fotografia, ma semplicemente di sottolineare e dimostrare in modo facile, come le esigenze

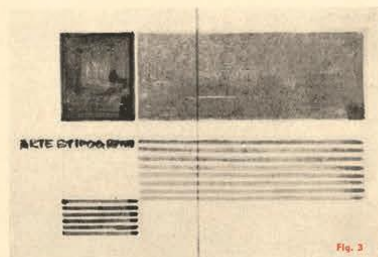


Fig. 3

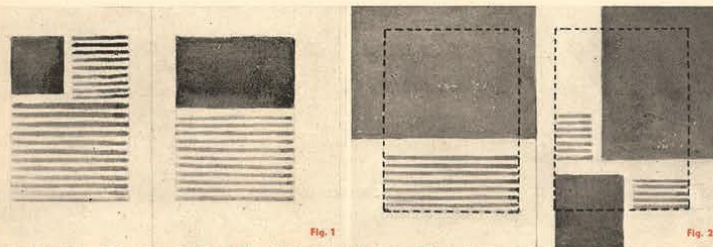


Fig. 1

Fig. 2

funzionali dell'impiego della fotografia forzarono e rupe-ro le regole tradizionali della tipografia. Questo problema prima solo funzionale, sotto l'influenza delle conquiste della pittura astratta, determinò il cammino da seguirsi, dalla tipografia moderna. Esamineremo prima l'evoluzione da un punto di vista solamente funzionale: la pagina classica a grandi margini simmetrici ed a modulo fisso è caduta da sé, perché imponeva un'irragionevole riduzione della fotografia, fig. 1. A questa prima difficoltà, successe uno smarrimento completo, perché con l'abbandono forzato del comodo modulo fisso, si perse anche totalmente quell'equilibrio, sia pure « standard », della pagina classica. A questo stato di cose non si trovò altra soluzione che quella di assegnare alla fotografia lo spazio più grande possibile, sopprimendo completamente da un lato, due e perfino tre lati ogni bianco, ed incastrando il testo negli spazi rimanenti. I risultati pratici sono troppo noti e recenti per ripeterli. In questo periodo solo i più esperti e sensibili tipografi, riuscirono pur con le illustrazioni tagliate al vivo, a creare pagine espressive, anche se di una bellezza solamente polemica. I più invece cercarono di sposare la nuova moda — perché alla maggioranza dei tipografi non appariva che tale — con la regola dei margini classici, con i risultati più meschini, fig. 2 (vedi nostro: trattaggio).

A questa fase che chiameremo polemica successe la fase **costruttiva** con la visione unitaria delle due pagine: la simmetria a margini fissi scompariva completamente, per lasciarci davanti il primitivo rettangolo bianco di carta, docile alla creazione più libera. L'intuizione di una collaborazione ideale e di controllo con le arti superiori si fa strada in questo periodo, però per raggiungere questo risultato, bisognava abbattere assolutamente tutti i falsi preconcetti creati dai fabbricatori di una pseudo-arte che contro ogni logica pretendevano di far vivere la tipografia isolata dal movimento rivoluzionario delle arti plastiche. Con i mar-

1937 **Attilio Rossi**  
L'evoluzione della tipografia  
in Italia

Fondatore con Carlo Dradi della rivista *Campo grafico*, Attilio Rossi (1909-1994) la dirige dal 1933 al 1935. Questo suo scritto risale al momento in cui, lasciata la direzione del periodico, si era trasferito a Buenos Aires, pur continuando a mantenere stretti contatti con l'Italia. Già apparso in Argentina nella rivista *Excelsior*, l'articolo viene ripubblicato da *Campo grafico* perché, con sguardo già retrospettivo, ricostruisce efficacemente la veloce affermazione dei nuovi principi tipografici in Italia, a partire dal 1933. Con l'ausilio di schemi illustrativi, Rossi si sofferma sulle diverse tappe del passaggio dall'impostazione tipografica tradizionale al modulo delle 'due pagine in una', incentrato sull'asimmetria e sul libero equilibrio della composizione. Oltre che all'influenza della pittura astratta (Modiano, p. 177), nel testo è data grande enfasi al ruolo della fotografia nella rottura delle regole della tradizione.

Chi ha provato [a] impaginare una rivista o progettare uno stampato qualsiasi, sa quanta importanza estetica ha una bella fotografia. Chi ha sfogliato un giornale, un libro d'arte o un catalogo pubblicitario, può comprendere quanta importanza ha oggi la fotografia per il linguaggio della carta stampata. È logico dunque che la fotografia sia stata un elemento base, anche se indiretto, dell'attuale evoluzione estetica della tipografia. L'intenzione di questo articolo non è però di fare un'apologia della fotografia, ma semplicemente di sottolineare e dimostrare in modo facile, come le esigenze funzionali dell'impiego della fotografia forzarono e ruppero le regole tradizionali della tipografia. Questo problema prima solo funzionale, sotto l'influenza delle conquiste della pittura astratta, determinò il cammino da seguirsi, della tipografia



moderna. Esamineremo prima l'evoluzione da un punto di vista solamente funzionale: la pagina classica a grandi margini simmetrici ed a modulo fisso è caduta da sé, perché imponeva un'irragionevole riduzione della fotografia [...]. A questa prima difficoltà, successe uno smarrimento completo, perché con l'abbandono forzato del comodo modulo fisso, si perse anche totalmente quell'equilibrio, sia pure 'standard', della pagina classica. A questo stato di cose non si trovò altra soluzione che quella di assegnare alla fotografia lo spazio più grande possibile, sopprimendo completamente da un lato, due e perfino tre lati ogni bianco, ed incastrandolo il testo negli spazi rimanenti. I risultati pratici sono troppo noti e recenti per ripeterli. In questo periodo solo i più esperti e sensibili tipografi, riuscirono pur con le illustrazioni tagliate al vivo, a creare pagine espressive, anche se di una bellezza solamente polemica. I più invece cercarono di sposare la nuova moda – perché alla maggioranza dei tipografi non appariva che tale – con la regola dei margini classici, con i risultati più meschini [...].

A questa fase che chiameremo polemica successe la fase costruttiva con la visione unitaria delle due pagine: la simmetria a margini fissi scompariva completamente, per lasciarci davanti il primitivo rettangolo bianco di carta, docile alla creazione più libera. L'intuizione di una collaborazione ideale e di controllo con le arti superiori si fa strada in questo periodo, però per raggiungere questo risultato, bisognava abbattere assolutamente tutti i falsi preconcetti creati dai fabbricatori di una pseudo-arte che contro ogni logica pretendevano di far vivere la tipografia isolata dal movimento rivoluzionario delle arti plastiche. Con martellanti e continue polemiche questo lavoro fu fatto, e si stabilì chiaramente il concetto che la tipografia è un'arte applicata, con una funzione sociale ben definita nella vita moderna, e che deve vivere soggetta ed in armonia con il mondo delle arti.

Con questa disciplina al nostro attivo, la pittura astratta – che abbandona ogni rappresentazione della realtà, per

affidarsi all'emozione e all'ordine della geometria – appare la vera forza orientatrice della tipografia moderna per l'identità dei problemi: **creare un'emozione estetica in una superficie con elementi geometrici.** [...]

La pittura astratta crea un'emozione estetica con la vibrazione di una nota di colore compatto, o squillante, la collocazione di un rettangolo o di un quadrato nero o grigio su una superficie bianca; e questo non è forse il problema primitivo della tipografia? La rottura dei margini classici ha permesso ad una minoranza di tipografi di comprendere tutto il significato di questa lezione.

Ogni elemento grafico: clichés, titoli, testo, numero di pagina, didascalie ecc., che prima erano vincolati da una collocazione abitudinaria ed inespressiva, diventano improvvisamente **elementi emotivi** per una collocazione sempre nuova; la differenza dello spessore dei caratteri, **chiaro, neretto nero**, che prima serviva solo secondo le regole dei manuali alle differenziazioni dei valori letterari del testo o per il risalto di un titolo diventa un elemento plastico di prim'ordine nelle impaginazioni di gusto moderno.

A questa evidenza di risultati che in Italia ebbero la loro massima consacrazione pratica nelle pagine di *Campo Grafico* nelle riviste impaginate dal compianto Edoardo Persico e nella bella produzione della tipografia del Dott. Guido Modiano, succedettero i rinnovamenti improvvisati e le confusioni dei tipografi «celebri copiatori del classico» che tentarono di paternizzare le nuove conquiste, accompagnando i loro sermoni con i più assurdi consigli di prudenza. Però la vigile attenzione polemica di *Campo Grafico*, che racchiudeva in sé **gli spiriti più aggiornati al movimento costruttivista europeo** non permisero il facile accaparramento. La mentalità di molti tipografi 'celebri' che avevano formato il loro gusto durante la nefasta epoca floreale e che, per essere poi tornati alla semplicità dei Bodoni sembrava loro un passo rivoluzionario, seminarono la confusione più grande quando si è trattato di comprendere il significato del filo di

congiunzione ideale che legava le nuove generazioni disciplinate alle correnti più vive del **costruttivismo moderno**, il quale aveva demolito sino alle radici l'autorità e la significazione classica di ordine e solennità, affidata sino allora alla simmetria, per sostituirla in modo definitivo e assoluto con il **libero equilibrio.**

Neanche una mia conferenza tenuta alla Scuola del Libro di Milano sul preciso tema: «la collaborazione ideale del tipografo con l'artista» ebbe fortuna. Nonostante spiegavo che la tipografia aveva trovato la sua strada, solo in virtù di aver spazzato il terreno da tutta quella falsa letteratura romantica, che nei momenti difficili dell'arte, aveva creato un'au-reola bastarda ed un'indipendenza sbagliata alla tipografia, e concludevo invocando il controllo storico che ci precisa senza equivocazioni, che l'epoca d'oro della tipografia classica, corrispondeva precisamente all'epoca in cui, pur servendo Principi e Re, era sottomessa, come attività artigiana, **all'influsso estetico delle arti.** Anzi da queste nuove spiegazioni scaturirono le interpretazioni più curiose che arrivarono persino a scambiare la collaborazione ideale e disciplinata della tipografia agli insegnamenti dell'arte moderna, con la collaborazione pratica di cattivi e occasionali disegnatori di pubblicità – pittori falliti i più – che vivono ai margini della tipografia. L'esempio citato vale, più che le parole, a testimoniare quanto è difficile il cammino delle conquiste, quindi è in giuoco l'intuizione e la sensibilità. *Campo Grafico* aveva capito questa semplice verità in tutto il suo significato e per questo alle incomprensioni più assurde, ed anche in certi casi evidentemente mal intenzionate, ha opposto solo l'azione e le sue belle realizzazioni tese all'affermazione di una tipografia moderna, **al disopra di interessi e di ambizioni personalistiche.**