



COSTELLAZIONI
TIPOGRAFICHE
TYPOGRAPHICAL
CONSTELLATIONS

Editoriale

**Veronica Dal Buono, Monica Pastore,
Federico Rita**
Issue editors

Essays

Elisabetta Benelli, Thomas Bisiani,
Letizia Bollini, Valeria Brambilla,
Fabiana Candida, Michela Carlomagno,
Alessandro Castellano, Emanuele Colonna,
Michele Colonna, Jurji Filieri,
Francesca Filippi, Michele Galluzzo,
Ibtissam Jayed, Francesco Laera,
Carlo Martino, Valentina Nitti,
Daniela Noel, Luciano Perondi,
Valeria Piras, Ilaria Ruggeri,
Elettra Scotucci, Michele Sinico,
Gianni Sinni, Natale Stucchi, Anna Turco,
Andrea Vendetti, Rosanna Veneziano



Le immagini utilizzate nella rivista rispondono alla pratica del fair use (Copyright Act 17 U.S.C. 107) recepita per l'Italia dall'articolo 70 della Legge sul Diritto d'autore che ne consente l'uso a fini di critica, insegnamento e ricerca scientifica a scopi non commerciali.

MD Journal

Rivista scientifica di design in Open Access

Numero 15, Luglio 2023 Anno VII

Periodicità semestrale

Direzione scientifica

Alfonso Acocella, Veronica Dal Buono, Dario Scodeller

Comitato scientifico

Alberto Campo Baeza, Flaviano Celaschi, Matali Crasset, Alessandro Deserti, Max Dudler, Hugo Dworzak, Claudio Germak, Fabio Gramazio, Massimo Iosa Ghini, Alessandro Ippoliti, Hans Kollhoff, Kengo Kuma, Manuel Aires Mateus, Caterina Napoleone, Werner Oechslin, José Carlos Palacios Gonzalo, Tonino Paris, Vincenzo Pavan, Gilles Perraudin, Christian Pongratz, Kuno Prey, Patrizia Ranzo, Marlies Rohmer, Cristina Tonelli, Michela Toni, Benedetta Spadolini, Maria Chiara Torricelli, Francesca Tosi

Comitato editoriale

Alessandra Acocella, Chiara Alessi, Luigi Alini, Angelo Bertolazzi, Valeria Bucchetti, Rossana Carullo, Maddalena Coccagna, Vincenzo Cristallo, Federica Dal Falco, Vanessa De Luca, Barbara Del Curto, Annalisa Di Roma, Giuseppe Fallacara, Anna Maria Ferrari, Emanuela Ferretti, Lorenzo Imbesi, Carla Langella, Alex Lobos, Giuseppe Lotti, Carlo Martino, Patrizia Mello, Giuseppe Mincoelli, Kelly M. Murdoch-Kitt, Pier Paolo Peruccio, Lucia Pietroni, Domenico Potenza, Gianni Sinni, Sarah Thompson, Vita Maria Trapani, Eleonora Trivellin, Gulname Turan, Davide Turrini, Carlo Vannicola, Rosana Vasquèz, Alessandro Vicari, Theo Zaffagnini, Stefano Zagnoni, Michele Zannoni, Stefano Zerbi

Procedura di revisione

Double blind peer review

Redazione

Giulia Pellegrini *Art direction*, Marco Mancini, Monica Pastore, Federico Rita, Eleonora Trivellin

Promotore

Laboratorio Material Design, Media MD
Dipartimento di Architettura, Università di Ferrara
Via della Ghiara 36, 44121 Ferrara
www.materialdesign.it

Rivista fondata da Alfonso Acocella, 2016

ISSN 2531-9477 [online]



In copertina

«Io sono un burattino senza giudizio e senza cuore», tavola grafica (doppia pagina interna) tratta da *Le avventure di Pinocchio* (Rovai, 2021)

COSTELLAZIONI TIPOGRAFICHE

TYPOGRAPHICAL CONSTELLATIONS

- 6 Editoriale
Costellazioni tipografiche
Veronica Dal Buono, Monica Pastore, Federico Rita
- Essays
- 16 **Archigrafia e neografie**
Thomas Bisani
- 28 **La tipografia nella comunicazione del capitale naturale**
Carlo Martino, Fabiana Candida, Anna Turco
- 42 **Il carattere delle città**
Gianni Sinni, Ilaria Ruggeri
- 56 **PInocchio, un typo grafico**
Elisabetta Benelli, Jurji Filieri, Francesca Filippi
- 68 **Il design dei caratteri tipografici centrato sui segni e sulle qualità espressive**
Michele Sinico
- 78 **Tipografia Machine-Kern 0.3**
Michele Colonna, Emanuele Colonna
- 88 **Le font ad alta leggibilità e dislessia**
Letizia Bollini, Valeria Brambilla, Natale Stucchi
- 102 **Tipografia parametrica analogica e didattica enattiva**
Luciano Perondi, Francesco Laera
- 114 **Realizzare caratteri in legno**
Elettra Scotucci, Andrea Vendetti
- 128 **Strumenti e segni grafici per un training di inclusione linguistica**
Rosanna Veneziano, Michela Carlomagno, Ibtissam Jayed
- 142 **Che genere di font?**
Alessandro Castellano, Valeria Piras, Daniela Noel
- 152 **Il carattere Balilla un ponte fra Italia e Germania**
Valentina Nitti
- 166 **Dalla "Haus" alla "Straße"**
Michele Galluzzo

Archigrafia e neografie

Dalle scritture urbane esposte al recinto magico [1]

Thomas Bisiani Università degli Studi di Trieste, Dipartimento di Ingegneria e Architettura
 tbisiani@units.it

Basandosi sulla definizione di archigrafia, intesa come un rapporto originario tra scrittura e architettura, il saggio – a partire da una serie di concetti derivati dalla disciplina epigrafica quali le *scritture urbane esposte e i programmi di esposizione testuale* – riconosce una dimensione del paesaggio che viene definito *testuale* e di conseguenza anche una specifica forma di *inquinamento visivo*. In questo quadro vengono collocate le neografie, forme di scrittura contemporanee, ed in particolare vengono riconosciute le differenze strutturali tra le neografie alla scala architettonica e urbana e le archigrafie, individuando nel caso della KPN tower di Rotterdam un significativo salto evolutivo.

Archigrafia, Scritture urbane esposte, Paesaggio testuale, Inquinamento visivo, Neografie

Based on the definition of archigraphy, meaning as the original relationship between writing and architecture, the essay – starting with a series of concepts derived from the discipline of epigraphy such as *exposed urban writings and textual display programmes* – recognises a dimension of the landscape that is defined as *textual* and consequently also a specific form of visual *pollution*. Within this framework, neographies, contemporary forms of writing, are placed, and in particular the structural differences between neographies at the architectural and urban scale and archigraphies are recognised, identifying in the case of the KPN tower in Rotterdam a significant evolutionary leap.

Archigraphy, Exposed urban writing, Textual landscape, Visual pollution, Neographie

Archigrafia

Potremmo definire le archigrafie come quelle scritte tipicamente tridimensionali, ottenute spesso per sottrazione da una massa. Il loro ambiente naturale è dunque, fin dalle origini, la superficie dell'architettura (Rykwert, 1993, p. 14). Per chiarire il particolare tipo di rapporto che si stabilisce tra scrittura e architettura è opportuna però una breve digressione sul significato di due termini: decoro e ornamento. Nel linguaggio comune queste due parole vengono considerate quali sinonimi, tuttavia non lo sono, sempre Rykwert ci viene in aiuto chiarendo che:

«in riferimento all'architettura le due etimologie sono indipendenti. In latino, *ornare* significava fornire, armare, procurare denaro o uomini – ma anche elogiare, e *ornamentum* era, in questo senso, tutto ciò che veniva offerto; mentre, per estensione, *ornare* poteva significare adornare, o abbellire. Decorare deriva dal più semplice *decere*: essere degno, conveniente appropriato – per cui decoro era tutto ciò che corroborava queste qualità» (Rykwert, 1993, p. 13).

Secondo Rykwert dunque l'ornamento è un atto applicativo, un'aggiunta, che non avendo i caratteri dell'appropriatezza, tipici del decoro, non assume un valore di necessità e quindi non stabilisce forti legami, rapporti esclusivi e significativi con il suo supporto.

Definendo quindi le scritte applicate alle superfici architettoniche quali apparati decorativi viene sancita la necessità di un rapporto diretto ed eloquente tra contenuto del messaggio e supporto architettonico, tra significato e contesto. Questo rapporto tuttavia non viene sempre riscontrato ed esso non si stabilisce in automatismo, esistono forme di scrittura applicate a strutture architettoniche che sono neutre ed indifferenti od autonome rispetto al supporto che le accoglie (basti pensare alle forme di graffitismo o alle pubblicità), in questo caso evidentemente vengono a mancare i presupposti che rendono *decorativi* tali elementi, e che sempre in rapporto alla struttura su cui sono poste, possono al massimo ambire ad assumere una valenza ornamentale.

Viene così individuato un primo paradigma, che individua la relazione tra scrittura e supporto: appartengono al campo di indagine di questo studio le scritte decorative, ovvero le scritte che intrattengono con i supporti architettonici su cui sono collocate una evidente relazione di pertinenza.

Scritture urbane esposte e paesaggio testuale

Il riconoscimento di un *carattere decorativo* nella scrittura architettonica e soprattutto del legame di senso ed appropriatezza che intrattiene con l'oggetto architettonico che la accoglie trova un preciso riscontro nella premessa che



01

Armando Petrucci (1986) aggiunge al suo saggio *Scrittura. Ideologia e rappresentazione*.

In questo testo fondamentale si possono trovare una serie di circostanziate definizioni estremamente utili per tracciare un profilo di quegli elementi che sono oggetto di questa riflessione.

In particolare Petrucci fa riferimento alla formula *scrittura esposta* spesso ricorrente in ambito paleografico e più specificatamente epigrafico [fig. 01]. Attorno a questo elemento si possono poi trovare altri riferimenti, Mauro Zennaro (2003, p. 1) molto efficacemente ne riformula paradigmaticamente la definizione, stabilendo come per realizzare una scrittura esposta è necessario che qualcuno abbia «voluto, potuto e saputo farlo», introducendo così con chiarezza e semplicità tre elementi fondamentali: consapevolezza, opportunità e competenza.

Anche altri ambiti di studio hanno fatto riferimento ai medesimi assunti, spunti utili si possono trovare in sociolinguistica, dove al termine *scrittura esposta* è stato affiancato il concetto di *paesaggio linguistico* (Bourhis, Landry, 1997). Più specificatamente, parafrasando e riformulando in parte le definizioni delle fonti sopra citate, il territorio dell'archigrafia può essere ricondotto a quei casi che possono essere riconosciuti come scritture urbane esposte, collocate in uno spazio di scrittura deputato e soggetto ad una potestà precisa, che evidenziano un chiaro rapporto grafico-architettonico.

01

Giovanni Battista Piranesi, "Magnifica colonna coelide" (1774/1779), dettaglio delle lettere capitali romane della Colonna Traiana, stampa in folio

In particolare con *scritture urbane esposte* si può intendere qualsiasi scrittura espressamente concepita per essere utilizzata in spazi urbani al fine di permettere una lettura plurima e a distanza.

Considerazioni accessorie riguardano lo *spazio di scrittura* in cui vengono collocati tali elementi, che è l'ambito predisposto consapevolmente ed artificialmente per l'apposizione dello scritto, esso può essere specificatamente una superficie architettonica, ma anche un ambito spaziale più allargato, quale una piazza, il bordo di una strada o altre forme di spazio pubblico, tale spazio sarà soggetto di una determinata potestà, ad esempio, quella del proprietario del bene o del detentore dei diritti su di esso, o di un Ente nel caso degli spazi pubblici. Il *dominus* dello spazio, così lo definisce Petrucci, che ne stabilisce le regole e ne programma l'uso.

Infine possiamo definire come *rapporto grafico-architettonico* la relazione tecnico-fisica, visiva e di senso che si stabilisce tra la scrittura, l'opera architettonica e l'ambiente circostante, in modo da poter garantire durata, percezione e comprensione del messaggio. Sviluppando quanto detto è possibile inoltre definire quei sistemi di scritture urbane esposte, espressione del medesimo *dominus*, che si sviluppino attraverso diversi spazi di scrittura omogenei, articolati e coerenti, come *programmi di esposizione testuale* [fig. 02].

Riassumendo, da questa serie di indicazioni emerge che il criterio sotteso alle scritture esposte è la consapevolezza e la volontà progettuale, questi elementi non sono frutto improvvisazione o di contingenza, né tantomeno l'esito di giustapposizioni dilatate nel tempo, in questi casi architettura ed archigrafia sono attività sincrone e coordinate, progettate e realizzate nel medesimo contesto, tendenzialmente senza soluzione di continuità. È possi-



02

02
MTA Arts
& Design
and The Museum
of Modern Art,
"The Subway:
Design for
a Modern Icon"
(2019), 5Av/53 St,
New York. Foto
Patrick Cashin

bile però estendere una volta di più questo ragionamento osservando che l'insieme dei *programmi di esposizione testuale* e delle *scritture urbane esposte* concorrono a produrre quello che qui possiamo definire come *paesaggio urbano testuale* [fig. 03]. Si tratta di una parte di territorio omogenea che esprime una propria identità, i cui caratteri derivano dall'interrelazione tra fattori umani e naturali, che costituiscono una rappresentazione concreta ma, si badi bene, selettiva [fig. 04]. Questo particolare tipo di «ambiente reso visibile» (Lynch, 2001, p. 35), fino ad ora, non è mai stato definito con grande precisione e non è mai stato indagato in profondità, a meno di alcuni puntuali contributi (Heller, Ilić, 2013; Saccani, 2013; Laube, Widrig, 2016) [fig. 05] [fig. 06], ma è una componente straordinariamente pervasiva della realtà urbana contemporanea, tanto, da avere assunto un carattere quotidiano e familiare (Venturi et al., 1972).

L'inquinamento visivo

La trasformazione dell'ambiente a grande scala è divenuta possibile solo recentemente; la possibilità di costruire interi nuovi paesaggi in breve tempo e conseguentemente la necessità di costituire una «immagine ambientale» (Lynch, 2001, p. 35) è un'esigenza nuova, che solleva problematiche inedite da affrontare con strumenti adeguati. L'immagine ambientale è il frutto di una interrelazione tra il paesaggio e l'osservatore: le caratteristiche del paesaggio suggeriscono distinzioni e relazioni, l'osservatore interpreta questi segni selezionandoli, organizzandoli e attribuendone un significato.



03

03
Bruce Nauman,
senza titolo
(leave the land
alone) (2009),
Arroyo Seco,
Pasadena,
skywriting. Foto
Primo Catalano



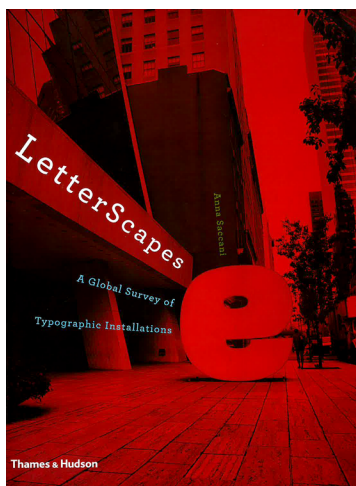
Un paesaggio testuale di qualità sarà quindi caratterizzato dalla facilità con cui queste parti possono venire riconosciute e possono venire organizzate in un sistema coerente di simboli riconoscibili, conseguentemente l'osservatore potrà appropriarsi di un'immagine ambientale che gli trasmetterà un importante senso di sicurezza emotiva.

Viceversa l'inquinamento visivo, ovvero la presenza di elementi interferenti che indeboliscono o mettono in crisi la lettura di questo paesaggio, genererà disorientamento e di conseguenza confusione, smarrimento o addirittura paura. Il cosiddetto *inquinamento visivo* (Rognini, 2008) è un argomento anch'esso ancora poco approfondito; legato a categorie considerate opinabili come il bello e il brutto, appare difficile da definire e conseguentemente altrettanto difficile da rilevare, in qualche modo risulta contraddittoriamente "invisibile" [fig. 07]. Analogamente la conseguente tutela del paesaggio testuale negli ordinamenti legislativi non è presa in grande considerazione, essa può trovare qualche riscontro nelle normative stradali e di riflesso negli strumenti di tutela ambientale o culturale, ma questi restano in ogni caso accenni del tutto marginali, circoscritti più che altro ad aspetti relativi i mezzi pubblicitari. Da questo punto di vista il riferimento più significativo è l'oramai celebre testo del calligrafo e disegnatore di caratteri tedesco Hermann Zapf, che in *Scritture pubbliche e inquinamento visivo* (1996, p. 6), sintetizza lucidamente la necessità di un'educazione alle arti visive.

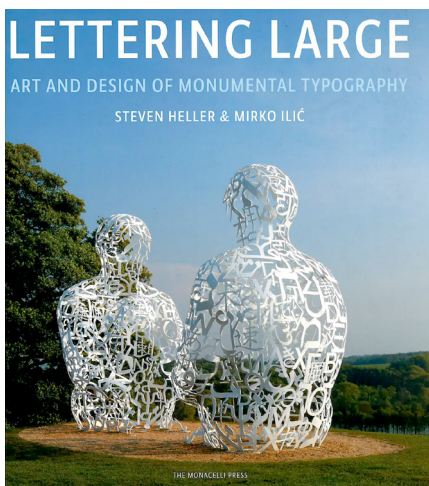
Neografie

Se le archigrafie sono una forma di scrittura che possiamo definire originaria, secondo la proposta di Sergio Polano (2002, p. 23), appartengono invece al campo di studio della neografia quelle forme di scrittura nate dopo

04
Studio Smack,
"Kapitaal" (2005),
frames tratti da animazione
tipografica



05



06

il quattrocento, più nello specifico rientrano nell'ambito della neografia contemporanea le scritture originatesi e sviluppate a partire dall'Ottocento fino ad oggi. I cosiddetti muri animati, i media building, le superfici medial, ecc. sono uno degli ambienti dove queste nuove forme di scrittura che oggi potremmo provare a definire scritture digitali prendono vita, diventando dinamiche. Dimensioni radicalmente opposte marcano il territorio con le tecniche di scrittura precedenti, innanzi tutto lo schermo, nuovo supporto della comunicazione, emette luce, anziché assorbirla, inoltre così come le lettere discretizzano l'enunciazione orale, lo schermo, che sia parte integrante di un telefono cellulare, di un visore o che abbia le dimensioni di un palazzo, descrive le immagini riducendole ad una matrice di punti e scompone i colori in tre canali.

La forma di queste nuove lettere che vivono nelle matrici di pixel è quindi strutturalmente diversa e alternativa rispetto al continuum storico del segno inciso o scolpito nella materia dell'architettura.

Un ulteriore e forse definitivo elemento che pone un confine chiaro con le lettere archigrafiche è il tempo, queste sono infatti investite dal carattere della permanenza. La durata di una scrittura archigrafica è legata alla vita stessa dell'opera architettonica. Le scritture elettroniche hanno invece una dinamicità completamente alternativa, da questo punto di vista possono essere considerate più affini alle scritture chirografiche, in quanto entrambe riconoscono nella velocità di disegno, nella breve durata, e nella mobilità o portabilità, caratteri prossimi [3].

06

Steven Heller e Mirko Ilić, "Lettering large. Art and design of monumental typography" (2013), The Monacelli Press, copertina

05

Anna Sacconi, "LetterScapes. A global Survey of typographic installation" (2013), Thames & Hudson, copertina

Le scritture prima elettroniche e ora digitali, in particolare quelle esposte e quindi collocate nell'ambiente urbano, hanno ulteriori e distintivi tratti di identificazione. La comunicazione [4] dell'archigrafia è monodirezionale ed ininterrotta, non può essere modificata o spenta, può essere solo demolita. La scrittura digitale può invece essere bidirezionale, interattiva e può integrare la sua natura prettamente visuale con altre dimensioni medialità in primis quella sonora.

Tuttavia la comunicazione in *luce emessa* attualmente ha dei limiti che ancora non sono stati valicati e che possono essere considerati propri del supporto su cui si vengono a formare. La matrice di punti, la griglia discreta su cui prendono forma le lettere ha un grado di dettaglio enormemente più basso della sensibilità dell'occhio umano. Inoltre le scritture digitali sono imprigionate nella bidimensionalità dei loro schermi. Tale condizione per ora può solo essere aggirata: gli schermi si possono piegare, possono comporsi tra loro nello spazio tridimensionale, le lettere possono simulare spessore, materiale, prospettiva e ombra, tuttavia non sono altro che rappresentazioni di una dimensione che ancora oggi appare esclusiva dell'archigrafia.

Il recinto magico

La trasparenza inseguita originariamente dal movimento moderno, l'archetipo del recinto virtuale, magico, immateriale e ambiguo, diventa ora lo schermo o la superficie che raccoglie le neografie. Nel 1998 sul Kop van Zuid a

07
Steinbrener/
Dempf & Huber,
"Delete!" (2005),
Neubaugasse,
Vienna



07

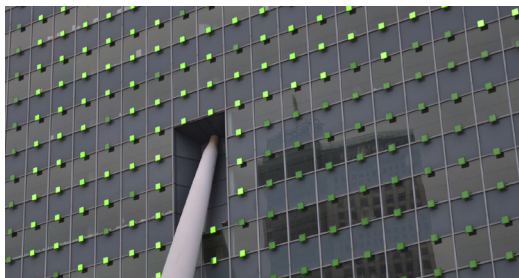


08
Renzo Piano
Building
Workshop con
Studio Dumbar
(graphic
design), KPN
Telecom (2000),
Rotterdam. Foto
ArquiTravel.com

08

Rotterdam inizia la costruzione della KPN Tower, la sede della Royal KPN N.V. la società di telecomunicazioni olandese. Il 28 settembre 2000 l'edificio viene inaugurato con una soluzione per la facciata Est piuttosto diversa rispetto al progetto originale. L'edificio, a firma di Renzo Piano Building Workshop, prevedeva infatti in testa alla torre un grande tabellone luminoso, si tratta di un'idea già proposta da Piano nell'originario progetto di concorso per il Centre Pompidou del 1971, in cui un immenso schermo ricopriva la facciata dell'edificio. Tuttavia a causa degli stretti budget imposti da KPN l'idea non risulta percorribile, contemporaneamente viene chiamato a sviluppare l'identità visiva della società lo Studio Dumbar, uno dei principali studi olandesi nel campo della grafica e delle comunicazioni visive. Studio Dumbar propone una soluzione luminosa alternativa a pixel distanziati che trasforma l'intera facciata Est della torre in un gigantesco schermo [fig. 08]. L'idea prevede il montaggio di 900 corpi luminosi sui montanti del curtain wall dell'edificio, per questo Osram sviluppa una lampada con caratteristiche tali da garantire adeguata luminosità anche in condizioni di luce diurna e con dei tempi di accensione e spegnimento tali da poter produrre gli effetti luminosi di animazione. Il risultato è uno schermo monocromatico di quasi 3.000 metri quadrati. Le immagini prodotte dalla facciata risultano così visibili da chilometri di distanza, mentre in prossimità l'effetto luminoso produce risultati di forte astrazione [fig. 09]. Il meccanismo di pubblica-

zione dei contenuti di questo gigantesco muro animato è regolato da una serie di vere e proprie norme editoriali volte a tutelare KPN, il pubblico e l'ambiente urbano. In particolare l'utilizzo dello schermo è permesso sia alla città di Rotterdam per forme di promozione che ad artisti che possono produrre vere e proprie opere alla scala del paesaggio urbano. In origine il sistema non prevedeva forme di iterazione tuttavia sono stati fatti degli esperimenti artistici che attraverso la rete hanno permesso di influenzare i contenuti dello schermo. Contemporaneamente la facciata retrostante, caratterizzata da un prospetto pieno con un numero ridotto di aperture è stato oggetto di fenomeni di graffitismo urbano *luminoso* [fig. 10]. Questo dettaglio evidenzia una questione già espressa in apertura, mentre su un lato il sistema archigrafico è consapevolmente integrato nell'elemento architettonico ed è soggetto a determinate regole che ne determinano l'utilizzo, l'altro caso esprime bene quella forma di applicazione giustapposta che usa l'architettura come supporto inerte senza entrare in rapporto con essa. La KPN tower a Rotterdam, nonostante quanto sostenuto da Stefano Mirti e Walter Aprile (2002) o Peter Hall, è il primo esempio di muro animato digitale, in quanto si possono ritrovare le due condizioni che lo definiscono, ovvero l'integrazione dell'apparato dei pixel distanziati nella soluzione architettonica della facciata e l'individuazione di regole che ne determinano i contenuti e la possibilità di uso in relazione alla natura dell'edificio e dell'ambiente circostante. In questi muri animati l'aspetto dichiaratamente scrittoriale si diluisce, la matrice di punti riproduce con la stessa facilità immagini, texture geometriche o lettere, nonostante quindi tali elementi garantiscano quei principi di lettura plurima a distanza e siano controllati da un soggetto che ne determina i contenuti, inizia a venire meno il principio di uno spazio scrittoriale *esclusivo*, dedicato solo a un contenuto di natura testuale, che segna quindi il confine di questa indagine.



09

09
Renzo Piano
Building
Workshop con
Studio Dumbar
(graphic
design), KPN
Telecom (2000),
Rotterdam,
dettaglio
della facciata
est. Foto
RBPW.com



Graffiti Research Lab, senza titolo (2007), KPN Telecom, Rotterdam, L.A.S.E.R. tag sulla facciata ovest

REFERENCES

Lynch Kevin, *The image of the city*, 1960, (tr. it. *L'immagine della città*, Venezia, Marsilio 2001, pp. 200).

Pevsner Nikolaus, Fleming John, Honour Hugh, "Ornamento", in *A dictionary of Architecture*, 1966 (tr. it. *Dizionario di Architettura*, Torino, Einaudi, 1992, p. 476).

De Fusco Renato, *L'architettura come mass medium: note per una semiologia architettonica*, Bari, Dedalo libri, 1967, pp. 193.

Venturi Robert, Scott Brown Denise, Izenour Steven, *Learning from Las Vegas*, 1972, (tr. it. *Imparare da Las Vegas*, Macerata, Quodlibet 2010, pp. 240).

Petrucci Armando, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 190.

Collotti Francesco, "Ornamento", in *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza, C.E.L.I., 1993, pp. 139-143.

Echeli Maria Grazia, "Decorazione", in *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza, C.E.L.I., 1993, pp. 127-137.

Rykwert Joseph, *L'architettura e le altre arti*, Milano, Jaca Book, 1993, pp. 77.

Zapf Herman, "Scritte pubbliche e inquinamento visivo", *Casabella*, n. 634, 1996, p. 6.

Bourhis Richard Y., Landry Rodrigue, "Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality. An Empirical Study", *Journal of Language and Social Psychology*, n. 16, 1997, pp. 23-49.

Barthes Roland, *Variazioni sulla scrittura*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 142.

Mirti Stefano, Aprile Walter, "...a penalty seems to be very easy, which is why it's very difficult...", *Arch'it*, 2002. <http://architettura.it/simple/20021225/index.htm> [16 marzo 2023]

Zennaro Mauro, "Epigrafi e fast food: Una panoramica delle scritte esposte a Roma tra classicità e decadenza", *Progetto Grafico*, n. 2, 2003, pp. 1-12.

Polano Sergio, "Tipologia. I caratteri della parola visibile", pp. 16-29, in Polano Sergio, Vetta Pierpaolo, *Abecedario. La grafica del Novecento*, Milano, Electa, **2002**, pp. 247.

Rognini Paolo, *La vista offesa. Inquinamento visivo e qualità della vita in Italia*, Milano, FrancoAngeli, **2008**, pp. 224.

Polano Sergio, "Neografia", *Enciclopedia Treccani*, https://www.treccani.it/enciclopedia/neografia_%28XXI-Secolo%29/ [21 Giugno 2021]

Heller Steven, Ilić Mirko, *Lettering large. Art and design of monumental typography*, New York, The Monacelli Press, **2013**, pp. 224.

Saccani Anna, *LetterScapes. A global survey of typographic installations*, London, Thames & Hudson, **2013**, pp. 352.

Laube Agnés, Wildrig Michael, *Archigraphy. Lettering on buildings*, Basel, Birkhäuser, **2016**, pp. 168.

NOTE

[1] Questo testo riassume, in forma sintetica, gli studi dell'autore sul tema dell'architettura. Disciplinatamente a cavallo tra architettura e comunicazione visiva, il contributo si colloca a margine delle significative ricerche di Sergio Polano sull'argomento. A lui va riconosciuto, oltre al valore di autorevole studioso, un affettuoso ricordo.

[2] La distinzione tra decorazione ed ornamento in architettura, è una questione problematica e controversa. Non solo i termini possono essere considerati sinonimi (Pevsner, Fleming e Honour, 1966, p. 476), ma possono essere letti con significati opposti rispetto a quelli indicati da Rykwert. ad esempio nel *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, la decorazione viene intesa come «elemento gratuito» (Eccheli, 1993, p. 127), mentre l'ornamento definisce «elementi inscindibili» (Colotti, 1993, p. 139). La distinzione di Rykwert viene adottata in questo studio perché costruita su una condivisibile origine etimologica, funzionale alla distinzione delle scritture urbane esposte da pubblicità e graffitismo, ma soprattutto perché Rykwert nello stesso testo riconosce il rapporto originario tra architettura e parola scritta.

[3] La relazione tra chirografia e digigrafia, è trattata da Sergio Polano (2010), nella voce Neografia dell'*Enciclopedia Treccani*. In particolare si segnalano tre temi posti da Polano, il primo riguarda il percorso che dalle chirografie, passando per le tipografie, arriva alle scritture digitali; il secondo pone la questione dei supporti leggeri che dal papiro arrivano agli schermi; infine il terzo sottolinea la fenomenologia delle grafie in rapporto alla riproducibilità tecnica. Si tratta di nodi problematici che nella voce enciclopedica vengono indicati tra i più significativi e che meritano ulteriori approfondimenti e discussioni disciplinari. La distanza, tra scritture chirografiche e scritture digitali, può infatti aumentare considerevolmente, se ad esempio, ci si sofferma sulla lentezza e l'accuratezza del lavoro negli scriptoria medievali e la longevità degli antichi codices.

[4] Il tema legato all'architettura come strumento di comunicazione è stato sviluppato in particolare da Renato De Fusco (1967), tuttavia rimane un'ambito tematico che, dal punto di vista architettonico, merita di essere approfondito nella distinzione tra comunicazione e linguaggio (Barthes, 1999, p. 21).