

Tommaso Trojani matricola 750892

Tesi di laurea magistrale in Design della comunicazione.

A. A. 2014/2015

Docente Relatore: James Clough

-----

**ALDO NOVARESE**

L'ULTIMO DIRETTORE ARTISTICO DELLA NEBIOLO

E I CARATTERI DISEGNATI DALLO STESSO TRA IL 1936 E IL 1990

## INDICE DEGLI ARGOMENTI

### **Prefazione | Dichiarazione d'intenti**

- Appunto rivelatore 5.
- Riconoscimento del valore 7.
- Perché parlare di Novarese 9.

### **Capitolo I | Coordinate & definizioni**

- 1.1 Localizzazione al 20 aprile 1936 11.
- 1.2 Definizioni 13.
- 1.3 Lavoro dipendente e libera professione 17.
- 1.4 Scelta obbligata della Nebiolo 18.

### **Capitolo II | Fonderia Caratteri Nebiolo**

- 2.1 Storia Societaria 21.
- 2.2 Incidenza delle acquisizioni sul piano culturale 22.
- 2.3 Studio artistico: panoramica 24.

### **Capitolo III | Lezione di Butti**

- 3.1 Butti nei ricordi di Novarese 28.
- 3.2 Novarese e la Seconda guerra mondiale 30.
- 3.3 Formazione aziendale 32.
- 3.4 Disegnare caratteri in Nebiolo 33.
- 3.5 Butti nei ricordi di Lavagno 34.

### **Capitolo IV | “Qualcosa è cambiato”**

- 4.1 Compositore tipografo moderno 38.
- 4.2 Era di transizione 41.
- 4.3 Conseguenze del posizionamento aziendale 43.
- 4.4 Responsabilità verso i clienti 44.

### **Capitolo V | Da disegnatore a direttore**

- 5.1 Ponte tra passato e futuro 48.
- 5.2 Caso “Nova Augustea” 49.
- 5.3 Consapevolezza del proprio valore 51.
- 5.4 Specimen firmati 53.
- 5.5 Ufficio: indice di un atteggiamento 53.
- 5.6 Libera professione parallela 54.

## **Capitolo VI | In bilico tra arte e tecnica**

- 6.1 Tèchne 57.
- 6.2 Ricerca preliminare al disegno 58.
- 6.3 Svalutazione dall’interno 59.

## **Capitolo VII | Fine di un’era**

- 7.1 Crisi del piombo 69.
- 7.2 Utilizzatori eventuali 71.
- 7.3 Reazioni di Aldo 74.
- 7.4 Inconcludenza delle riunioni 76.
- 7.5 Da direttore a consulente 77.
- 7.6 Libera professione e nuove tecnologie 80.
- 7.6 Caso “Designer” 81.

## **Capitolo VIII | Aldo dietro l’angolo**

- 8.1 A spasso nel quartiere 85.
- 8.2 “Stop” caso straordinario 86.

## **Capitolo IX | Caratteri di Aldo Novarese fino al 1990**

- 1.1 Problematiche di catalogazione 89.
- 1.2 Soluzione adottata 90.
- 1.3 Apprendistato: dal 1936 al 1952 91.
- 1.4 Direzione artistica Nebiolo: dal 1952 al 1965 93.
- 1.5 Confronto con l’*equipe*: dal 1965 al 1973 98.
- 1.6 Libera professione: dal 1973 al 1990 102.

**Conclusioni | Meglio essere criticati che ignorati** 105.

**Appendice | Interviste**

- Giancarlo Iliprandi 108.

- Gaetano Donato 123.

- Giuseppe Bracchino 131.

**Bibliografia** 146.

## PREFAZIONE

# DICHIARAZIONE DI INTENTI

### APPUNTO RIVELATORE

L'indagine prende il via dall'incontro fortuito con un breve appunto anonimo, rinvenuto durante le mie ricerche sulle tracce dell'autore in oggetto; questo avvenimento, insignificante solo all'apparenza, mi ha permesso di ricostruire un aneddoto che ritengo emblematico delle vicende di Aldo Novarese, in quanto, di per sé, racconta qualcosa sia sulla personalità del più celebre disegnatore di caratteri che l'Italia abbia avuto nel Novecento, sia sul modo in cui la sua figura è stata affrontata, descritta e ricordata dalla critica ufficiale fino ad oggi. Vediamo...

Su "**Rassegna grafica**" del 15 maggio 1995 fu pubblicato l'articolo "*Cent'anni di solitudine per i caratteri italiani*", firmato da tale Fra'Diavolo, un nome che ha tutta l'aria dello pseudonimo e capiremo presto il perché. Il pezzo è la cronaca della serata di presentazione del libro "**Questioni di carattere**",<sup>1</sup> tenutasi presso il Centro di Studi Grafici di Milano. Nel sommario dell'articolo si legge: «*Nonostante un passato luminoso, l'arte tipografica italiana dell'ultimo secolo non ha saputo dare caratteri all'altezza della tradizione. È quanto emerge da una ponderosa e dettagliata analisi oggetto di una tesi in Architettura presso il Politecnico di Milano*».<sup>2</sup>

Pochi giorni dopo la pubblicazione del periodico, perveniva alla segreteria del Centro di Studi Grafici una missiva di Aldo Novarese, scritta a mano, con grafia rapida e

---

<sup>1</sup> Manuela Rattin & Matteo Ricci "Questioni di carattere", Nuovi Equilibri, collana Stampa Alternativa e Graffiti, Viterbo, 1997. Il libro è la rivisitazione della tesi di Laurea in architettura discussa dai due autori, con la relazione di Giovanni Anceschi e la correlazione di Giovanni Lussu e ad oggi è il testo di riferimento principale per lo studio della storia della tipografia italiana dal 1861 agli anni Settanta.

<sup>2</sup> Cfr. Documento 000 in Dossier A. N. allegato.

nervosa, su carta intestata. La lettera — ad oggi custodita nell'archivio personale di Massimo Dradi, direttore del Centro<sup>3</sup> — recita quanto segue:

*«alla segreteria del Centro Studi Grafici,  
ho ricevuto la rivista Rassegna Grafica del 15-5-95 ove è presente l'articolo del Sig. Fra Diavolo inerente la tesi di laurea dei signori Ricci e Rattin. Avendo collaborato a queste ricerche, desidererei avere copia del libro come promesso dagli autori a suo tempo. Il titolo di questo articolo non è molto bello in quanto la "solitudine dei caratteri italiani" non esiste nel mio operato. Ho disegnato 78 caratteri e 236 serie note in tutto il mondo specie quelli di testo oltre a quelli definiti pubblicitari dal sig. Fra Diavolo. Questo primato dona all'Italia un vanto ineguagliabile. Purtroppo la mia arte nel nostro paese è poco conosciuta e nelle scuole grafiche è quasi inesistente. Attendo risposta. Saluti, Aldo Novarese»*

Alla lettera è allegata la celebre tavola intitolata "*Caratteri di Aldo Novarese*", composta dall'autore stesso, per essere pubblicata tra gli apparati del libro di Rattin e Ricci. Volume per il quale le testimonianze orali di Aldo furono una delle principali fonti, per tutto quanto concerne la fonderia Nebiolo e i personaggi che gravitarono attorno ad essa. Tornando alla tavola; si tratta di una composizione in cui compaiono sessanta caratteri disegnati da Novarese, corredata, per l'occasione, da un altro commento veemente, scritto a mano: *«Elenco non completo! Questo è un esempio che i caratteri in Italia non soffrono di "solitudine"»*.<sup>4</sup>

In testa al primo dei due fogli in possesso di Dradi spicca l'appunto *«Un maestro da non dimenticare. Bollettino n° 2»* (l'anonima annotazione ispiratoria di cui si è detto sopra), che si suppone essere stato scritto, a penna, da un socio del Centro. L'intento del *memorandum* è facilmente deducibile e potrebbe essere parafrasato come esortazione, diretta al comitato di redazione, per pubblicare nel secondo numero del bollettino semestrale di quell'anno, non ancora redatto, un articolo dedicato ad Aldo Novarese, così da celebrarne l'opera e arginare il suo risentimento nei confronti del Centro di Studi Grafici e di Rassegna Grafica. Malauguratamente, il giorno 16 settembre 1995,

---

<sup>3</sup> Oggi il nome *Centro Studi Grafici* è mutato in, in ACSG: Associazione Culturale Studi Grafici, con sede in via Benigno Crespi, 30 a Milano.

<sup>4</sup> Cfr. Documento 001 e Documento 002; in Dossier A. N. allegato

prima che il bollettino fosse mandato in stampa, Aldo Novarese venne a mancare. Fu così che il “**Bollettino del Centro Studi Grafici**” n°2 maggio/dicembre 1995, si aprì con un articolo scritto da James Clough, intitolato successivamente dalla redazione “*Aldo Novarese: l’insuperabile*”,<sup>5</sup> dedicato alla memoria del disegnatore di caratteri piemontese. Purtroppo, il designer non seppe nulla di questo gesto di grande stima e riconoscimento dei suoi meriti (che parrebbe anche di grande timore reverenziale nei suoi confronti).

Dal momento che questa tesi di laurea è la prosecuzione ideale dell’articolo di Clough, con la possibilità — a vent’anni dalla scomparsa di Aldo Novarese — di scegliere autonomamente il titolo e soprattutto il taglio degli argomenti, quindi di essere più critici e obiettivi nell’analisi delle vicende e nella presentazione delle opinioni (avendo raccolto quelle di chi al tempo c’era, ma anche esponendo quelle di chi a quel tempo ancora non conosceva i fatti, ovvero il sottoscritto), è sembrato opportuno ricostruire questo aneddoto, di cui, altrimenti, si sarebbe persa memoria, insieme a molte altre informazioni che pur sembrando poco rilevanti qualora considerate singolarmente, celano storie complesse se inserite in un quadro generale.

## IL RICONOSCIMENTO DEL VALORE

L’insoddisfazione per il mancato riconoscimento proveniente dal prossimo, del valore del proprio lavoro e i sentimenti di frustrazione che ne conseguono, sono temi assai ricorrenti nel vissuto professionale di Novarese. Negli anni Cinquanta, prima ancora di ricoprire la carica di direttore artistico della Fonderia Caratteri Nebiolo (quindi a distanza di quattordici anni dalla sua assunzione), Aldo presentò alla direzione una lettera di dimissioni, con relativa richiesta di liquidazione, per far fronte alle spese di allestimento di uno studio professionale autonomo.<sup>6</sup> Le dimissioni, già accordate dalla Direzione Tecnica Nebiolo, vennero ritirate pochi giorni dopo, adducendo una motivazione piuttosto pittoresca, nei toni perentori che abbiamo già avuto modo di conoscere: «*Non avendo avuto che un insignificante acconto che sapevo già non sarebbe*

---

<sup>5</sup> Cfr. Documento 003 in Dossier A. N. allegato.

<sup>6</sup> Cfr. Documento 004 in Dossier A. N. allegato.

*servito a nulla, e non avendo avuto prestiti da nessuna parte amica, devo perciò chiedere il suddetto annullamento della mia richiesta di licenziamento».*<sup>7</sup>

Questa suona come la pretesa di chi sia ben consapevole del valore del proprio lavoro, o almeno, sappia di trovarsi in una posizione sufficientemente favorevole, da non farsi troppi scrupoli nell'avanzare proposte e nel fronteggiare i vertici di un'azienda.

Nel mese di dicembre del 1972, dopo il licenziamento effettivo di Aldo dalla Nebiolo, che interrompeva un rapporto di dipendenza di trentasei anni dall'azienda torinese e ne inaugurava uno di consulenza più flessibile per il disegno dei caratteri — che avrebbe avuto vita breve — rivolgendosi a Donato Cattaneo<sup>8</sup> in via del tutto confidenziale, ancora una volta, Novarese usò un'espressione che ormai conosciamo bene:

*«mi deve scusare se, come al solito, Le confido i miei pensieri, considerandoLa l'unica persona alla Nebiolo, in grado di comprendermi. Da tempo, la mia salute soffre, nel constatare che la mia opera è poco considerata [...] Come è noto, il lavoro, lo studio e le responsabilità, non sono diminuite, anzi, aumentate, e per garantire il buon andamento di ART debbo provvedere in via privata oltre il tempo stabilito [...] Prima di decidere, mio malgrado, la definitiva uscita dalla Nebiolo, vorrei vedere la possibilità di qualche miglioramento».*<sup>9</sup>

Parlare di Novarese oggi, significa parlare di una figura controversa nella storia della tipografia, della grafica e della comunicazione del Novecento, su cui si sono dette e scritte molte cose, quasi sempre le stesse, dimostrando una scarsa possibilità di approfondimento sul tema. Basti pensare che il suo nome è quasi sempre e solo accompagnato dall'espressione *«fu il disegnatore di caratteri più prolifico al mondo»*.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Cfr. Documento 005 in Dossier A. N. allegato.

<sup>8</sup> Cfr. Giorgio di Francesco "Torinesi di carattere". Donato Cattaneo fu amministratore delegato in Nebiolo dal 1952 al 1976. Uscì dall'azienda a seguito dell'ingresso di Fiat, per ritornare in Nebiolo nel 1986. Tra le altre cariche rivestite, fu presidente della Linotype Italia, presidente della Nebitype e consigliere della C. Olivetti & C.

<sup>9</sup> Cfr. Documento 006 in Dossier A. N. allegato.

<sup>10</sup> La scarsa possibilità di approfondimento critico è in parte dovuta all'impegno profuso dall'autore nella celebrazione di se stesso e della propria opera, e in parte a una resistenza dimostrata da alcuni enti ufficiali della grafica, che da



## PERCHÉ PARLARE DI NOVARESE

Ideatore e disegnatore tecnico di caratteri da stampa, teorico e storico della tipografia, con velleità artistiche nel campo della pittura, della fotografia, dell'incisione e della progettazione grafica intesa come disciplina. Figlio di una formazione professionale più che accademica, volta alla creazione di artefatti basilari per la comunicazione scritta, i segni alfabetici, caratterizzati dalla plurivalenza dell'unire: pregio estetico, tecnica e vendibilità. Perciò sempre condizionati da precise norme produttive, quelle dettate dall'industria (qui, riferendoci in particolare al carattere tipografico in piombo) che, per definizione, non lasciano spazio a insicurezze e tentativi, ma richiedono una ferrea conoscenza degli strumenti e delle possibilità dei materiali con cui si opera.

Malgrado la forte ostentazione di fierezza nei confronti del suo lavoro sia più che giustificata dai fattori descritti e da un'attività produttiva febbrile della durata di tutta la vita, il lascito difficilmente enumerabile di «*collezioni alfabetiche*» (per dirla con Pellitteri)<sup>11</sup> disegnate da questo autore, vive la contraddizione di essere stato poco utilizzato dai grafici professionisti, dalle agenzie e dagli studi, di cui apprendiamo nelle antologie e nei manuali, ma di essere radicato profondamente nella società e nella vita quotidiana degli italiani. Se la prima parte di questa affermazione trova le sue ragioni nella marginalità e nel provincialismo dimostrato dall'industria tipografica italiana — e dalla Nebiolo in particolare — che mai poté competere con le industrie che dettavano legge nel mercato internazionale (vedi *Monotype* e *Linotype*), la sua seconda parte, decisamente più coinvolgente, affonda le sue radici nell'opera delle tipografie di quartiere e, soprattutto, di tutti quegli artefatti grafici che sono frutto della tecnica più che della progettazione.<sup>12</sup>

---

sempre ne hanno tessuto le lodi in modo piuttosto acritico. In questo senso, il titolo «Aldo Novarese: l'insuperabile», è illuminante di un atteggiamento diffuso.

<sup>11</sup> Giuseppe Pellitteri diede la definizione di Novarese che ritengo più obiettiva tra tutte quelle incontrate, in quanto sospendendo il giudizio, descrive i fatti: «*Aldo Novarese è noto come uno dei più qualificati tipologi e tipotecnici*» il cui «*titolo più convincente è costituito dalle molte collezioni di caratteri [...] firmate*». Cfr. Giuseppe Pellitteri in *Enciclopedia della Stampa*, seconda edizione, vol.IV; Politecnico di Torino, Istituto di scienze e arti grafiche, Torino, 1978. Pag. 860

<sup>12</sup> Nel Novacento, le regole del mercato editoriale furono dettate dai due colossi Monotype e Linotype, che, avendo introdotto la cosiddetta composizione "a caldo", intrapresero il primo passo verso lo svecchiamento di una tecnologia che si era perpetrata, sempre uguale a sé stessa, fin dai tempi di Gutenberg. Le principali redazioni giornalistiche e case

Pensando a **Stop**, o a **Eurostile**, senza dubbio i due caratteri più celebri di Novarese, o almeno quelli che meglio hanno resistito all'usura del tempo e alle migrazioni tecnologiche, salta subito all'occhio una tendenza di questo autore, in linea con le premesse date: quella fornire al pubblico tipi talmente caratterizzati, da monopolizzare l'attenzione anche se usati senza l'ausilio di un grafico, di un progettista o di uno specialista dell'immagine in genere. Caratteri pronti all'uso, insomma.

I molti tipi nati dalla mano di Novarese, creano una fitta trama nei quartieri delle nostre città: animano le insegne dei negozi, le testate di giornali locali, le locandine di eventi e manifestazioni di ogni genere; compongono i logotipi delle aziende, che transitano per le strade stampati sulla superficie di molti mezzi di trasporto, pubblico e privato. Decorano i sacchetti in cui l'ortolano incarta i cibi che acquistiamo e che, sistematicamente, buttiamo via senza osservare. Compaiono, deformati nelle proporzioni o volutamente modificati, sul retro degli scontrini fiscali che siamo soliti stropicciare e cacciarci in tasca, senza considerare che anch'essi sono artefatti grafici, frutto di un qualche pensiero progettuale, da parte di chicchessia.

Questo tessuto silenzioso, non solo correda la quotidianità degli italiani "vestendo" lo spazio urbano, ma si fa sentire, prepotente, durante ogni viaggio in città e paesi esteri, europei ed extraeuropei, senza che quasi nessuno lo sospetti, fatta eccezione per una ristrettissima cerchia di conoscitori del tema.

Considerato il crescente interesse, dimostrato in tempi recenti, per la tipografia tradizionale e per la valorizzazione della memoria di un passato analogico, si considera doveroso approfondire una parte delle vicende di quest'autore, specialmente quelle legate alla Nebiolo, la cui produzione non può, e non deve, essere trascurata dagli studenti e dai professionisti del settore grafico.<sup>13</sup>

I temi esposti in questa estesa introduzione sono i motivi per cui concordo con l'autore dell'appunto *«Un maestro da non dimenticare»*, e mi assumo, così facendo, una piccola responsabilità nell'adempimento di questo compito.

---

editrici, facevano uso di queste macchine. Non potendo competere con questo mercato, le fonderie tipografiche produttrici di caratteri mobili, furono obbligate a rivolgersi al mercato della media e piccola tipografia; in parte questo spiega la territorialità della Nebiolo, che pur avendo succursali oltre i confini italiani, restò sempre legata all'Italia.

<sup>13</sup> Cfr.. Lucio Passerini "I predatori dei tipi perduti", in Progetto Grafico n.26.

## CAPITOLO 1

# COORDINATE E DEFINIZIONI

### 1.1 LOCALIZZAZIONE AL 20 APRILE 1936

Ci troviamo in Italia intorno alla metà degli anni Trenta; più precisamente nel 1936. Siamo a Torino; un fervente polo industriale, già meta di pellegrinaggio di molti italiani in cerca d'impiego: una città operaia per lo più, il cui popolo s'industria in molti settori. A noi interessa quello dei caratteri da stampa, nella forma in cui erano richiesti dal mercato delle officine tipografiche di quel tempo, ovvero in qualità di tipi, detti anche caratteri mobili. Perciò la storia che andremo a raccontare, comincia in via Bologna 47, all'incrocio con via Padova, dove si trova l'ingresso di uno degli stabilimenti della *Nebiolo S. A.*: è la *Fonderia Caratteri*, complesso industriale con una superficie di tremila metri quadrati, ripartita su tre piani.<sup>14</sup>

L'edificio, che si estende per un isolato intero, oggi è tristemente dismesso. Al suo interno hanno sede alcuni uffici della Polizia di Stato e l'insegna poderosa che ne sovrastava l'ingresso, incisa nella pietra, è stuccata maldestramente e coperta con qualche strato di pittura nera, che ne lascia intravedere solo i contorni.

Doveva avere tutt'altro fascino il 20 aprile 1936, giorno in cui quella soglia, fu varcata da uno studente di arti grafiche dell'istituto *Vigliardi-Paravia*<sup>15</sup>, di soli sedici anni e

---

<sup>14</sup> *Gli stabilimenti Nebiolo. La Fonderia Caratteri*; in "Archivio Tipografico" (periodico trimestrale di tecnica grafica stampato nella tipografia interna Nebiolo da gennaio 1889 fino a poco prima dell'ingresso dell'Italia nella Seconda Guerra Mondiale; quello che oggi chiameremmo *house organ*) anno XXXII, n. 267/268, marzo-giugno 1928, pag. 6: «*La nostra Fonderia di Caratteri occupa un'area di tremila cinquecento metri quadrati. È un moderno fabbricato, eretto nel 1922, nella snella ossatura che consentono le costruzioni in cemento armato; è a tre piani, rappresentati da tre vastissimi saloni lunghi ognuno centosessantacinque metri per sedici metri di larghezza; ogni salone misura, quindi, duemila seicento metri quadrati, e riceve luce ed aria da cinquantanove grandi finestroni (trentatré verso l'esterno e ventisei verso il cortile); ogni finestrone ha un'apertura di sedici metri quadrati, cosicché, tolti i pilastri che dividono finestrone da finestrone e i necessari parapetti di un metro dal pavimento, ogni salone ha quasi mille metri quadrati di vetrate. Questi dati [...] servono a dare una sufficiente idea della eccezionale importanza della nostra Fonderia di Caratteri, che è senza dubbio la più vasta, e per modernità dei suoi impianti, la prima d'Europa.*»

<sup>15</sup> O "Regia Scuola Tipografica Vigliardi-Paravia" sita a Torino.

nome Aldo Novarese, distintosi per un'abilità superiore alla media nel disegno del carattere tipografico, e, pertanto, invitato da Alessandro Butti — professore del corso serale di *“Estetica del carattere”* — a presentarsi in azienda, per cominciare un apprendistato presso lo *Studio artistico*<sup>16</sup> della fonderia, nel quale si dava forma ai caratteri tipografici che la Nebiolo immetteva sul mercato. Ufficio del quale, a quel tempo, era direttore Alessandro Butti. Sarà questo evento a dare il via alla storia professionale di Novarese, quindi anche alla nostra.<sup>17</sup>

Assumere giovanissimi studenti e non, in qualità di apprendisti, era una pratica consolidata in quasi tutti i reparti dell'azienda, perciò di per sé quello di Novarese non è un caso straordinario. Ciò che c'è di straordinario nella vicenda del giovane Aldo è che il 20 aprile 1936 segna l'inizio di un sodalizio che vedrà coincidere l'operato del disegnatore e le produzioni dell'azienda per quasi quarant'anni, al punto che non si può parlare di Nebiolo senza pensare immediatamente a Novarese e, viceversa, non si può considerare l'opera di questo autore senza porla in relazione alle vicende aziendali. Come osservava già James Clough, infatti, *«a differenza di molti di noi, Novarese ha avuto la fortuna di trovare la sua strada e il suo mestiere ben presto nella vita»*.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> L'ufficio in questione è stato nominato in molti modi: “Studio Artistico” (Rattin & Ricci, op. cit.), “ART” (Aldo Novarese, in Documento 006 in Dossier A.N. allegato); “Ufficio Creazioni Caratteri” (Ennio Lavagno “Il maestro Alessandro Butti”). D'ora in avanti, lo chiameremo sempre e solo *Studio artistico*, o *Studio artistico Nebiolo*.

<sup>17</sup> Le vicende di Aldo Novarese descritte fin qui, comprese le spiccate doti artistiche grazie alle quali Butti lo invitò alla Nebiolo, sono frutto dei racconti orali dell'autore (cfr. Rattin & Ricci, op. cit.), delle sue autobiografie e dei curricula che compilava e aggiornava puntualmente. Si è presa visione di uno di essi, dattiloscritto, presso la Tipoteca Italiana Fondazione, in cui è conservato (cfr documento “000.pdf” in “Appendice 00b”). Sebbene in questa sede non si voglia mettere in dubbio la versione di Aldo Novarese, resta il fatto che l'unico documento probante, sia il foglio di assunzione contenuto nella cartella del personale Nebiolo relativa all'impiegato (cfr. documento 001.pdf in “Appendice 00b”).

<sup>18</sup> James Clough; *Novarese: l'insuperabile* in “Bollettino del Centro Studi Grafici di Milano” n°2 Maggio/Dicembre 1995, anno 46°. Il titolo dell'articolo non fu scelto dall'autore, ma assegnato dalla redazione del Bollettino per celebrare Aldo Novarese, da poco scomparso.

## 1.2 DEFINIZIONI

Date le coordinate, è utile inquadrare cosa si facesse in via Bologna nel 1936. Se fosse possibile rivolgersi a lettori appartenenti a quell'epoca non ce ne sarebbe certo bisogno, ma noi, uomini e donne del XXI Secolo, spesso ignoriamo che in poco più di un centennio a ritroso dal presente, l'industria grafica è stata interessata da un'evoluzione tecnica continua, che ha visto susseguirsi a ritmo sempre più incalzante: stampa tipografica, stampa tipografica con composizione "a caldo", offset, fotocomposizione, stampa digitale, *desktop publishing*, stampa tridimensionale, e chi più ne ha più ne metta...<sup>19</sup>

La rapidità di questa successione ha fatto sì che ogni tecnologia che moriva in favore della successiva fosse vittima di *damnatio memoriae*. Così la terminologia legata al mondo della stampa è oggi una foresta in cui è facile perdersi; ne è sintomo il frequente uso improprio del lessico di riferimento, talvolta anche in pubblicazioni di settore, il quale lascia intendere che ci sia una confusione piuttosto diffusa sul tema. Per evitare di perderci anche noi in questa selva sarà bene che si dia qualche definizione, che ci aiuterà a muovere passi più sicuri e spediti in seguito.<sup>20</sup>

Far fronte al disordine riscontrato nelle pubblicazioni più recenti è piuttosto facile: basta evitarle. Nel farlo, ci viene in aiuto il trentatreesimo volume della prima edizione della "Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti" Treccani (1937), in cui alla voce "Tipografia", leggiamo quanto segue:

*«È l'arte di comporre e stampare libri o altri lavori per mezzo di tipi, cioè di caratteri mobili. Con tale nome si indica anche l'officina nella quale si compone, si stampa e si fa l'allestimento. Comunemente il pubblico la chiama stampa, e stamperia l'officina in cui si*

---

<sup>19</sup> Per una trattazione approfondita dell'evoluzione delle forme degli alfabeti in relazione alle nuove tecnologie, si veda Sebastian Carter "Twentieth century type designers", Trefoil Publications Ltd, Londra, 1987. Pag. 135. Per approfondire, invece, le evoluzioni tecnologiche (non estetiche) che hanno interessato il mercato della stampa nel corso del Novecento si consiglia la lettura del testo intitolato "Quasi una leggenda" redatto da Marco Francesco Picasso per il volume "Cinquant'anni di arte tipografica 1952-2002" edizioni Giuffrè/Tipografia Mori, Varese, 2002.

<sup>20</sup> non è raro imbattersi in testi, soprattutto digitali, che dimostrino fraintendimenti su cosa siano la tipografia, il design tipografico, il lettering e il type design. La possibilità di pubblicare immagini e testi, spesso estrapolati dal loro contesto, data da internet, se da una parte li rende facilmente accessibili, ha di gran lunga aumentato il chaos già diffuso. Così per gli amatori inesperti che non abbiano uno spirito indagatore, fare confusione è assai facile.

*fa tale lavoro, ritenendosi tali nomi sinonimi di tipografia; ma in realtà la stampa non è che un nome generico che, oltre alla stampa tipografica, comprende altri generi di stampa, come quella sui tessuti, sul cuoio, su legno, su metallo, la stampa fotomeccanica, calcografica, litografica, ecc.»*

Pare che già nel 1937 vigesse scompiglio lessicale e si sa che con il tempo, se le cose si lasciano andare senza metterci ordine, hanno l'inesorabile tendenza a degenerare e complicarsi, non certo a semplificarsi. La definizione Treccani quindi procede così:

*«L'esercizio dell'arte tipografica consta di due parti ben distinte, **della composizione** cioè **e dell'impressione**; in ogni officina tipografica quindi esistono il reparto composizione e il reparto impressione; vi è inoltre un terzo reparto di legatura o allestimento nel quale vengono piegati e cuciti i fogli stampati. Gli operai che attendono alla composizione si chiamano compositori, quelli che attendono all'impressione (o stampa) impressori, e quelli che attendono all'allestimento legatori o librai. [...] Nella composizione a mano il compositore raccoglie dalla cassa dei caratteri le varie lettere necessarie per formare le parole e le linee, che raggruppate e convenientemente spaziate costituiranno il blocco di composizione che dovrà poi essere impresso sulla carta. Per comporre quindi sono necessari prima di tutto i caratteri. **Con il nome carattere s'indica il tipo mobile**, sia esso di metallo o legno, e più particolarmente una collezione di lettere di uguale grossezza e forma, compresi i bianchi tipografici, tali cioè da potersi combinare tra loro per comporre la forma atta alla stampa. Può anche indicare l'insieme di tutte le lettere contenute in una cassa tipografica. I bianchi tipografici sono quei tipi che, pur facendo parte della composizione, non risultano stampati sulla carta, ma servono a distaccare tra loro parole e linee. **I tipi di metallo, che vengono fusi sulle relative matrici nelle fonderie di caratteri**, sono costituiti da una lega metallica di piombo, antimonio e stagno, in proporzioni differenti secondo che si voglia ottenere una lega più dura o più tenera: piombo da 80 a 54%, antimonio da 19 a 29%, stagno da 1 a 17%.»*

Ed ecco che gli autori entrano nel vivo del nostro dominio d'interesse descrivendo precisamente cosa sia un tipo, o carattere mobile, e quali siano le sue parti costitutive:

*«Ogni tipo ha la forma di parallelepipedo a sei facce, nel quale si riscontrano le seguenti parti: 1. **l'occhio**, parte superiore del carattere, portante in rilievo la lettera in senso inverso a come viene letta, e che naturalmente nella stampa risulterà diritta. 2. **la spalla**,*

spazio vuoto lasciato dalla lettera alla superficie del carattere o superiormente o inferiormente o da ambedue i lati. **3. Il piede**, la parte opposta all'occhio. **4. la forza di corpo**, distanza tra la parte anteriore e posteriore della lettera. Questa distanza è uguale per tutte le lettere di un medesimo corpo. **5. L'avvicinamento**, distanza tra il lato destro e sinistro della lettera. Forma la larghezza del carattere. **6. La tacca**, scanalatura posta su uno dei lati anteriore e posteriore della lettera, sempre però dalla stessa parte. Essa ha grande importanza, facilitando grandemente il mestiere del compositore, in quanto che gli è da guida per riunire sul compositoio, voltati tutti nel medesimo senso, i caratteri che a mano toglie dalla cassa [...] **7. L'altezza**, distanza tra l'occhio e il piede. Tanto l'altezza quanto la forza di corpo e l'avvicinamento sono sempre misurate in punti tipografici. Vi sono diverse altezze: l'altezza francese, la più comunemente usata in Europa, è di 63 punti tipografici (equivalente a 23,566 mm, perciò detta anche 566 n.d.A.), l'altezza inglese, usata solo in Inghilterra, è di 62 punti; l'altezza italiana, usata in pochissime tipografie italiane, è di 66 punti. È ovvio dire che ogni tipografia deve possedere tutti i suoi caratteri di una medesima altezza.»<sup>21</sup>

La Treccani procede descrivendo con dovizia di particolari: il punto tipografico, il corpo, i bianchi tipografici o spaziature, le interlinee, il tondo e il corsivo, il compositoio, l'impaginazione, i formati, e altro ancora. A noi basta fermare la lettura al passaggio in cui gli autori, Pampaloni, De Marinis e Vatielli, specificano che «I tipi di metallo [...] vengono fusi sulle relative matrici nelle fonderie di caratteri», perché è questo che avviene nella Fonderia Caratteri della Nebiolo S.A. nel 1936.

Per proseguire e passare da un'introduzione generale al nostro tema nello specifico, ci affidiamo ora a Giorgio Fioravanti, fine studioso e conoscitore del lessico grafico a tal punto da prodigarsi nel compilare un “**Dizionario del grafico**”, edito nel 1993; uno strumento indispensabile per gli operatori del settore, in cui alla voce “*Fonderia*” troviamo un altro tassello del racconto:

«Nell'industria grafica, stabilimento che produce caratteri tipografici e tutto il materiale occorrente per la composizione in piombo, come, ad esempio, i filetti, i margini e i lingotti. Nelle fonderie i caratteri tipografici venivano in un primo tempo progettati e disegnati, poi

---

<sup>21</sup> Luigi Pampaloni, Tammaro De Marinis, Francesco Vatielli; alla voce *Tipografia* in “Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti” Treccani, vol. 33.

*incisi attraverso la punzonatura delle matrici e infine prodotti mediante la fusione in lega tipografica, detta impropriamente piombo. Tra le più note fonderie, tutte già operanti nel XIX secolo, si possono ricordare: negli Stati Uniti, la American Type Founders (ATF), la Stephenson Blake, la Linotype e la Monotype; in Olanda, la Amsterdam; in Germania, la Erhardt, la Berthold, la Ludwig & Mayer, la Bauer, la Klingspor, la Stempel; in Francia, la Deberny & Peignot, la Caslon e la Olive; **in Italia, la Nebiolo e la Simoncini**; in Svizzera, la Haas (la più antica, fondata nel 1579); in Spagna, la Fundición Tipográfica Neufville. La maggior parte delle fonderie è ancora in attività<sup>22</sup>, anche se l'affermarsi della fotocomposizione ha drasticamente ridotto l'impiego del carattere tipografico. Alcune hanno riconvertito la produzione e, utilizzando esperienze mutuate dal settore dell'elettronica, producono apparecchiature per la fotocomposizione, equipaggiate con le serie di caratteri di loro proprietà; altre si sono invece dedicate esclusivamente al disegno del carattere poi commercializzato dai produttori di apparecchiature di fotocomposizione. A queste ultime si sono affiancati studi professionali specializzati nella progettazione del carattere; tra questi il più importante è l'americana International Typeface Corporation (ITC). All'utilizzatore dei caratteri orientarsi in questa mutevole situazione presenta diverse difficoltà, perché spesso i disegni originali dei caratteri vengono ceduti da un'azienda all'altra o vengono prodotti elettronicamente da nuove aziende su concessione dell'azienda proprietaria; altre volte, per evitare il pagamento di royalties, vengono disegnati caratteri molto simili a quelli già in commercio. Alcuni caratteri vengono perciò commercializzati con nomi uguali o simili, ma con disegno leggermente diverso, oppure hanno nomi molto diversi ma disegno simile; non sono infrequenti i casi in cui la provenienza del disegno stesso è indicata in modo da provocare incertezza. È auspicabile una maggiore conoscenza della storia del disegno del carattere affinché, con la sicurezza delle scelte, venga assicurata la migliore qualità del prodotto editoriale».<sup>23</sup>*

**Come dicevamo, il dizionario di Fioravanti fu edito originariamente nel 1993 per portare chiarezza nella promiscuità lessicale, che, da sempre, permea il mondo della grafica; a quel tempo, la rivoluzione elettronica si era già consumata e il digitale**

---

<sup>22</sup> A dire la verità, questa affermazione di Fioravanti sarebbe da verificare più nel dettaglio. Tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta del Novecento, la composizione manuale aveva già ceduto il passo alla fotocomposizione, e le vecchie fonderie confluirono in nuove società, spesso caratterizzate da molteplici partecipazioni.

<sup>23</sup> Giorgio Fioravanti; voce *Fonderia* in "Dizionario del grafico" Zanichelli, Bologna, 1993.



avanzava con passo deciso. Quanto citato, oltre ad attestare il primato italiano della Nebiolo nel settore dei caratteri da stampa per larga parte del Novecento, fornisce una serie di tematiche dalle quali non si può prescindere per analizzare le vicende di Aldo Novarese.

### 1.3 LAVORO DIPENDENTE E LIBERA PROFESSIONE

Per prima cosa, va detto che quello dei caratteri tipografici era, ma lo è ancora oggi la tipografia digitale, un settore in cui estetica e tecnica andavano di pari passo. Le fasi di incisione semi-automatizzata delle matrici su cui si fondevano i caratteri (“semi” in quanto supervisionate e integrate dalla manodopera), erano precedute dalla progettazione e dal disegno delle forme degli alfabeti: quello che oggi è definito *type design*.

Al tempo questo mestiere poco conosciuto e, per citare Novarese, «*poco considerato*», era sviluppato o in studi artistici interni alle fonderie, o più raramente elaborato da *freelance* esterni: esperti cultori della materia che operavano sul mercato proponendo i propri caratteri a più committenti, analogamente a quanto avrebbero fatto degli scrittori solitari, in cerca di un editore. Un caso notevole in questo senso è quello dell'americano Frederic W. Goudy (1865-1947) che, cominciando come libero professionista e vendendo i propri caratteri a svariati clienti, col tempo fu in grado di mettere in piedi una vera e propria azienda personale per il disegno di alfabeti, l'incisione di matrici e la fusione di caratteri tipografici.<sup>24</sup>

Se si vogliono considerare nomi eminenti di liberi professionisti nella storia della tipografia mondiale, la mente vola a personaggi del calibro di Goudy, Rudolf Koch (1876-1934, di nazionalità tedesca), Jan Van Krimpen (1892-1958, di nazionalità olandese), Stanley Morison (1889-1967, di nazionalità inglese), e molti altri che non citiamo per ragioni di spazio, tutti appartenenti a una generazione precedente a quella del nostro Aldo, quindi coetanei di Alessandro Butti, che ne fu il maestro alla Nebiolo.

---

<sup>24</sup> Cfr. Sebastan Carter op. cit. Pag. 42

Fin dagli albori della propria carriera professionale, Aldo Novarese si configurò come dipendente della fonderia Nebiolo. Ciò comporta che, dal momento della sua assunzione in azienda (1936), fino al suo licenziamento dalla stessa (1972), egli sia stato l'ingranaggio di una macchina produttiva strutturata a priori. Un ambiente in cui ruoli e procedure erano consolidati da anni di attività. In questo, il suo inquadramento storico (sia per ragioni anagrafiche, sia per modalità operative), è più facilmente assimilabile a quello di altri designer del Novecento, tra i quali possiamo annoverare Roger Excoffon (1910-1983, direttore artistico della *Fonderie Olive* di Marsiglia), Adrian Frutiger (1928, legato strettamente alla fonderia parigina *Deberny & Peignot*), o Hermann Zapf (1918-2014, direttore creativo della *D. Stempel A.G.* di Francoforte), per citare i più celebri.

#### 1.4 SCELTA OBBLIGATA DELLA NEBIOLO

Esiste un altro fattore che ridimensiona e differenzia Novarese anche da questi ultimi personaggi citati, e cioè che al loro contrario, Aldo non fu ricercato dalla fonderia Nebiolo tra molti altri colleghi contemporanei, in virtù di caratteristiche che lo rendevano adatto a ricoprire il ruolo di direttore artistico. Al contrario — come scopriremo — quando nel 1952 egli divenne direttore dello *Studio artistico*, la scelta dei vertici aziendali fu pressoché obbligata, perché, in buona sostanza, Novarese era l'unico in Italia ad avere le competenze necessarie a rivestire quel ruolo. Con questo non si vuol dire che egli non ne fosse all'altezza, e certamente Novarese era ben più che determinato a raggiungere tale posizione, ma nel farlo non aveva rivali.

Guardando la vicenda da lontano, sembra essere proprio questo il motivo per cui Novarese si adoperò nell'apprendimento di un mestiere che nessun altro operatore del settore grafico avrebbe potuto svolgere con tale destrezza in quegli anni, ma che scelse di tenere gelosamente per sé, convinto che «*creatori di caratteri si nasce, non si diventa*».<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Cfr. Documento 008 in Dossier A. N. allegato. Aldo Novarese "Alessandro Butti" in *Graphicus* n. 9, settembre 1959. In quest'articolo Novarese attribuisce la frase ad Alessandro Butti, ma è chiaro che essa rispecchi innanzitutto la concezione di Aldo Novarese, che sembrava quasi considerarsi un "eletto". A fronte di un'opera divulgativa costante da

In questo si deve convenire con James Clough nel definire Aldo Novarese «un'autentica mosca bianca, una rarità assoluta»<sup>26</sup> nel panorama del disegno dei caratteri del nostro paese.

In Italia, la sua fama è seconda solo a quella di Giambattista Bodoni e la sua ottima capacità autopromozionale fa sì che, ancora oggi, la maggior parte degli addetti ai lavori grafici riconosca immediatamente il suo nome e lo sappia collocare storicamente, ma stenti a ricordare personaggi altrettanto fondamentali per la storia della tipografia nazionale, quali Raffaello Bertieri, Giulio da Milano e Alessandro Butti, che furono gli sviluppatori di quella macchina produttiva che era la *Fonderia Caratteri* Nebiolo, in cui Novarese fu inserito giovanissimo e alla quale è debitore dell'apprendimento di un metodo che si rivelò vincente, anche a seguito della chiusura dell'azienda piemontese.

Sebbene fin dagli anni Cinquanta egli conducesse un'attività parallela al lavoro in Nebiolo, in qualità di libero professionista (sia come progettista grafico, sia come letterista), fu solo con il licenziamento dall'azienda torinese che egli poté intraprendere una vera carriera da designer solista, e constatare i vantaggi e gli svantaggi del lavoro autonomo in tempi in cui ormai il piombo aveva ceduto il passo alla fotocomposizione e il compito del designer era sgravato dai vincoli della pesantezza del metallo. A quel punto il lavoro del designer constava ancora nell'ideazione di forme originali di lettere e nella realizzazione manuale dei disegni esecutivi, ma il rapporto lavorativo terminava con la consegna di questi ultimi al committente, che dopo aver provveduto al pagamento, ne avrebbe avviato autonomamente la produzione, con metodi su cui il designer non aveva giurisdizione.<sup>27</sup>

Va comunque considerato che già ai tempi del piombo, a causa della concorrenza tra le maggiori fonderie — Fioravanti cita le 18 più celebri, ma ne esistevano anche di minori, impegnate nella copia dei caratteri di maggior successo, da vendere a prezzo irrisorio

---

parte Novarese, unita a sei anni d'insegnamento di *"Esetica del carattere"* presso l'istituto Vigliardi-Paravia (1948-1953 secondo un *curriculum vitae* dattiloscritto – Documento 007 in Dossier A. N. allegato), non ci sono elementi che indichino un suo incoraggiamento nei confronti dei suoi assistenti perché sviluppassero progetti personali, come invece, stando ai racconti dello stesso Novarese, sembrerebbe che Butti avesse fatto con lui.

<sup>26</sup> In Bollettino del Centro Studi Grafici, 1995.

<sup>27</sup> Per un approfondimento sul tema, si veda Sebastian Carter, op. cit. Pag. 135

a piccole tipografie<sup>28</sup> — gli studi artistici erano costantemente impegnati nella ricerca di nuove forme di lettere che potessero soddisfare le esigenze dei tipografi e dei loro clienti. Questo fattore ha concorso alla nascita di vere e proprie mode nell'estetica degli alfabeti e conseguentemente nell'estetica degli artefatti grafici in genere, a livello mondiale. Oltre a indagare le tendenze della grafica per proporre al mercato prodotti al passo coi tempi, gli studi artistici provvedevano poi a comunicare quei prodotti per mezzo di pieghevoli, specimen e campionari.

Fin qui abbiamo parlato di prodotti, quindi di merci. In effetti i caratteri non sono altro che questo: artefatti più o meno vendibili in virtù delle loro proprietà estetiche e comunicative. Lo affermava già Giovanni Anceschi, che in **“Monogrammi e figure”** — facendo riferimento ai “trasferibili” — definiva i caratteri tipografici *«merci progettuali»* e ne paragonava il catalogo a quello delle aziende produttrici di tessuti.<sup>29</sup> Applicando la definizione ai caratteri mobili, di cui ci occupiamo in maniera preponderante possiamo aggiungere che essi sono merci progettuali ad alto contenuto manifatturiero.

---

<sup>28</sup> Vedi la fonderia tipografica Armando Grimoldi di Torino, che realizzava copie economiche dei caratteri Nebiolo.

<sup>29</sup> Giovanni Anceschi; in “Monogrammi e figure”, La casa Usher, Firenze, 1981: *«[...] il catalogo, del quale viene preparata una riedizione annuale, costituisce da un lato la presentazione dell'assortimento, cioè delle varietà offerte, e contemporaneamente il campionario (come nel caso dei tessuti), più o meno accuratamente costruito in modo che l'acquirente potenziale sia in grado di scegliere dimensioni e caratteristiche formali in funzione del problema che deve risolvere.»*

## CAPITOLO 2

# FONDERIA CARATTERI NEBIOLO

### 2.1 STORIA SOCIETARIA

Un'infografica *ante litteram*, che negli anni Trenta forse si sarebbe detta “metafora visuale”, sintetizza la storia della Nebiolo fino a quel momento, paragonandola alla gerarchia vigente tra un fiume, i suoi affluenti e i suoi sub-affluenti.<sup>30</sup>

Sappiamo che intorno alla metà dell'Ottocento, a Torino erano attive sei fonderie di caratteri tipografici. Tra esse, quella che maggiormente ci interessa è l'*Antica Fonderia Giacomo Narizzano*, fondata nel 1852 e acquistata nel 1878 da Giovanni Nebiolo, un tipografo proveniente da Quarto d'Asti. La nostra mappa di riferimento pone un accento sul 1880 poiché fu l'anno dell'ingresso di due nuovi soci appartenenti alla comunità ebraica: Lazzaro Levi e suo fratello Giuseppe. Questo evento determinò una propulsione economica e commerciale dell'attività, la cui denominazione passò da “*Nebiolo & Comp.*” a “*Nebiolo S. A.*”.<sup>31</sup> Pare che Giuseppe Levi fosse molto giovane al tempo dell'ingresso in azienda; pare altresì che la sua vitalità e la sua passione abbiano dato particolare impulso all'arte dell'incisione e della fusione dei caratteri, avviando quell'attitudine al prodotto di qualità che fece della fonderia il fiore all'occhiello della società, la quale, dal 1896, divenne anche costruttrice di macchine da stampa tipografiche, litografiche e ausiliarie. L'azienda aveva anche un reparto addetto alla fusione della ghisa; a fasi alterne si occupò della produzione e la vendita di macchine tessili e durante la Seconda Guerra Mondiale, come molte altre realtà, convertì alcuni stabilimenti per la produzione di macchine utensili.

---

<sup>30</sup> Edita originariamente in “Archivio Tipografico” nel 1930, sebbene io non abbia visionato alcuna fonte diretta. L'immagine è sufficientemente celebre da potersi considerare prova attendibile.

<sup>31</sup> Enrico Tallone; *Quei bei tipi della Nebiolo* in “Charta” numero 66, anno 12, settembre-ottobre 2003. L'articolo è la fonte primaria delle informazioni qui esposte. In esso, Enrico Tallone sostiene che la Fonderia Narizzano si trovasse in stradale del Re al numero 28, che dovrebbe essere l'attuale corso Vittorio Emanuele.

Considerando solo i settori grafici e ripensando alla definizione Treccani da cui si è attinto in precedenza (vedi pag.13), pare ovvio che un tale assetto aziendale puntasse a coprire tutta la gamma di esigenze dei due principali reparti delle officine tipografiche: il *reparto composizione* e il *reparto impressione*. A tale scopo la società ottenne anche la rappresentanza, per l'Italia, di alcuni importanti marchi: *Miehle* (Germania), *Furnival* (Regno Unito) e *Monotype* (Stati Uniti).<sup>32</sup>

Nel 1908 l'azienda si associò alla fonderia milanese *Urania*, che a sua volta nasceva dall'unione di otto realtà italiane preesistenti, tra cui la celebre *Ditta Commoretti*, fonderia caratteri e fabbrica macchine nata nel 1838, prima ancora della *Giacomo Narizzano*. A seguito di quest'aggregazione la ragione sociale mutò in *S.A. Augusta*, nome mantenuto solo fino al primo dopoguerra. Nel 1918, infatti, si preferì tornare alla denominazione *Nebiolo S.A.*, pare anche per via della notorietà che il marchio aveva già riscosso nel mercato dell'America meridionale, sul cui territorio erano fiorite diverse succursali.

## 2.2 INCIDENZA DELLE ACQUISIZIONI SUL PIANO CULTURALE

Sono molti gli autori che si sono già occupati della storia societaria, in maniera più puntigliosa di quanto occorra fare in questa sede,<sup>33</sup> ma è bene tenere a mente che tutte le acquisizioni commerciali a cui si è accennato comportarono, oltre all'aumento del capitale societario, l'aumento del pacchetto di matrici per la fusione dei caratteri tipografici: l'offerta di caratteri da stampa. Questi materiali oggi potrebbero costituire

---

<sup>32</sup> Enrico Tallone; op. cit.

<sup>33</sup> Alcuni testi di riferimento sono: Marta Bernstein & Manuela Conidi, "Cento anni di caratteri 1813-1908. Tipografie e fonderie in Italia dalla morte di Bodoni alla nascita dell'Augusta" tesi di laurea specialistica discussa al Politecnico di Milano di cui fu relatore James Clough; Giorgio di Francesco, "Torinesi di carattere. La Nebiolo: un'industria, i suoi uomini", Lupieri Editore, Torino, 2004; Boris Pesce "Lavorare alla Nebiolo. Dal boom economico agli anni '70", Neos edizioni, Torino, 2008; Boris Pesce "Gli operai della Nebiolo. Occupazione, profilo sociale e mercato interno del lavoro dal 1920 al 1953", Neos Edizioni, Torino, 2005.

Altre preziose informazioni sulla società, comprese le cartelle dei dipendenti stilate dall'ufficio del personale, i cataloghi, gli specimen e altri materiali preziosi per questa tesi di laurea sono archiviati presso l'Archivio Storico Fiat di Torino, in via Chiabrera 20, dove è conservato un Fondo Nebiolo.

un patrimonio smisurato per la cultura grafica italiana ma purtroppo, salvo poche eccezioni, se ne sono perse le tracce con la chiusura della Fonderia nel 1978.<sup>34</sup>

In un articolo edito in “**Qui Nebiolo**” del 1968, descrivente le lavorazioni della Fonderia Caratteri a quella data, leggiamo, a tale proposito: «[...] il reparto incisione matrici ha una capacità di produzione annua di 16 mila unità (ve ne sono in deposito circa 470 mila, alcune risalenti a 50 anni fa: anche il cliente più conservatore può essere accontentato!)».<sup>35</sup>

Un patrimonio notevole, non c'è dubbio, ma tornando agli anni Trenta e all'ingresso di Novarese, è chiaro che la Nebiolo di allora fosse il frutto maturo di una stratificazione culturale e commerciale nell'ambito della comunicazione stampata e del disegno di caratteri e che, proprio dal punto di vista commerciale (ma anche di memoria storica), non avesse altri validi concorrenti sul territorio nazionale, perché erano quasi tutti confluiti al suo interno.

A testimonianza della levatura della conoscenza e della volontà divulgativa da sempre dimostrate dalla Nebiolo, vale la pena ricordare che a partire dal 1889, nella tipografia interna agli stabilimenti si stampava la rivista trimestrale “**Archivio Tipografico**”, *house organ* predecessore di “**Qui Nebiolo**”, tirato in novemila copie e tradotto in italiano, francese e spagnolo. Questo periodico trimestrale di tecnica e cultura grafica fu prodotto fino a poco prima dell'ingresso dell'Italia nella Seconda Guerra Mondiale e fu avviato, curato e diretto inizialmente da Dalmazzo Gianolio: consulente artistico Nebiolo, compositore, presidente della “*Società torinese dei*

---

<sup>34</sup> Salvo le matrici acquistate (al prezzo del metallo) dalla fonderia Haas di Basilea, che si suppongono essere le più moderne e recenti, pare che le altre siano state vendute per il valore del materiale a industrie metallurgiche e non per la loro valenza storica in campo tipografico. Questo ci dà la misura della scarsa accortezza della società nei decenni che vanno dal 1960 al 1980 circa.

<sup>35</sup> A detta di Giuseppe Bracchino, quando la Fonderia Caratteri chiuse i battenti nel 1978, gran parte delle matrici fu acquistata, al prezzo di mercato del metallo, dalla fonderia Haas di Basilea. Per un articolo in uscita sulla rivista “Codex”, intitolato “Forma, Dattilo, Modulo: Nebiolo's last efforts to produce a universal typeface”, Alessandro Colizzi, docente dell'Université du Québec à Montréal, ha svolto una ricerca dettagliata e scoperto che, dai magazzini della Haas, le matrici passarono in possesso a una società nata dalla partecipazione tra la Schriftenservice Stempel di Rainer Gerstenberg e l'imprenditore svizzero Walter Fruttiger. Attualmente le matrici sono conservate presso una fonderia tipografica con sede a Darmstadt, in Germania. I caratteri fusi sulle matrici originali sono acquistabili in loco o per mezzo del sito internet <http://www.rainer-gerstenberg.de/>

*compositori*”, scrittore tecnico, docente e direttore della “*Regia scuola tipografica Giuseppe Vigliardi Paravia*” in cui si formò Aldo Novarese e, contemporaneamente, direttore della Tipografia interna Nebiolo per trent’anni, fino al 1915.<sup>36</sup>

## 2.3 STUDIO ARTISTICO: PANORAMICA

Date queste premesse, non stupisce che la Nebiolo sia stata la prima e unica fonderia italiana a ufficializzare la paternità delle proprie creazioni, legittimando la posizione dei consulenti artistici di cui si era avvalsa dalle origini. Quest’operazione trovò concretezza nell’istituzione uno studio artistico per il disegno dei caratteri e di tutta la comunicazione emessa dall’azienda, che era stampata dalla tipografia interna.

Dopo il già citato Dalmazzo Gianolio, non si può prescindere dal menzionare Raffaello Bertieri (1875-1941), compositore formatosi nell’officina di Salvador Landi a Firenze, fondatore, direttore e proprietario della rivista **Il Risorgimento Grafico**: nome, questo, più eloquente di qualsiasi discorso si possa fare in merito. Al fervore di questo personaggio si deve l’avviamento del suddetto studio.<sup>37</sup>

Si usa dire che la Nebiolo realizzò lo Studio Artistico «*su suggerimento di Raffaello Bertieri*»<sup>38</sup> o addirittura «*grazie alle pressioni esercitate da Raffaello Bertieri*»<sup>39</sup>, attribuendo così un ruolo attivo a questo personaggio e passivo alla Direzione. A onor del vero — sostiene Enrico Tallone — bisognerebbe riequilibrare i pesi di affermazioni simili, e concedere al *Consiglio di Amministrazione* Nebiolo, al tempo presieduto dal conte Carlo Parea, ma effettivamente diretto dagli amministratori delegati Alberto Lobetti-Bodoni (discendente di Giambattista) prima e Ugo Fano poi, il merito di aver

---

<sup>36</sup> Marta Bernstein & Emanuela Conidi, op. cit.

<sup>37</sup> Nel 1966 l’*Associazione Culturale Studi Grafici*, al tempo *Centro di Studi Grafici* di Milano, dedicò a Raffaello Bertieri un volume intitolato “Onoranze a Raffaello Bertieri. Nell’ambito del quinto centenario dell’introduzione della stampa in Italia”. In onore di Bertieri, nel 2011 il Centro promosse anche la mostra *Nova ex antiquis*, tenutasi presso la Biblioteca Braidense e ottenne dal Comune di Milano che si titolasse una via della città a suo nome.

<sup>38</sup> Silvia Sfligiotti, introduzione ad Aldo Novarese “El signo alfabetico”, Campgraphic, 2009; edizione in lingua spagnola del trattato “Il segno alfabetico. Cenni sulla evoluzione della scrittura, regole ottiche, 19 costruzioni e 19 esempi di alfabeti completi”, edito originariamente da Progresso Grafico, a Torino, nel 1971.

<sup>39</sup> Manuela Rattin & Matteo Ricci “Questioni di carattere. La tipografia in Italia dal 1861 agli anni Settanta”, Nuovi Equilibri, collana *Stampa Alternativa e Graffiti*, Viterbo, 1997. Pag. 97



incaricato Raffaello Bertieri, già consulente nel ramo creativo legato al disegno di caratteri e importazione di tipi provenienti dall'estero, di istituire lo Studio Artistico, che nacque ufficialmente nel 1933, sotto la direzione del pittore Giulio da Milano.

Giulio Da Milano viene sempre ricordato come un autore eclettico, che diede vita ad alcuni caratteri che sembrerebbero essere stati resi celebri, proprio dalle loro caratteristiche non convenzionali: **Veltro**, **Razionale** e **Neon**. Per dovere di cronaca, ma soprattutto per dare un'indicazione su quali potessero essere le richieste avanzate dalla direzione aziendale ai creativi, bisogna dire che **Veltro**, considerato il primo carattere prodotto dallo Studio Artistico, è la copia del carattere tedesco **Signal**, prodotto pochi anni prima dalla fonderia *H. Berthold A.G.*<sup>40</sup> Come abbiamo già appreso da Fioravanti,<sup>41</sup> la copia di caratteri di successo era una modalità comune a quasi tutte le fonderie, capace di generare vere e proprie mode stagionali nel disegno dei caratteri, quindi, di conseguenza, nella grafica internazionale. Sarà utile tenere a mente questo concetto, anche quando prenderemo in considerazione alcune creazioni di Novarese (vedi il debito di **Ritmo** nei confronti di **Banco** di Roger Excoffon), sovente discusse e da grafici e studiosi.<sup>42</sup>

Dopo tre anni di attività, nel 1936 Giulio da Milano, al tempo preside della "*Regia scuola tipografica Giuseppe Vigliardi Paravia*", passò il testimone della direzione artistica Nebiolo ad Alessandro Butti, suo collaboratore nella definizione dei caratteri

---

<sup>40</sup> Manuela Rattin & Matteo Ricci; op. cit, pag. 98.

<sup>41</sup> Giorgio Fioravanti, op. cit.

<sup>42</sup> Va specificato che fino alla stipulazione dei "Trattati di Roma" del 1957, che permisero la libera circolazione delle merci in Europa, importare polizze di caratteri dall'estero (poco importa se destinate all'uso in tipografia o per essere sottoposte a bagni galvanici per l'ottenimento delle matrici evitando la retribuzione dei diritti di riproduzione), fosse assai oneroso e prevedesse il pagamento di un dazio doganale. James Clough mi ha riferito il racconto fattogli in prima persona da Cesare Malletto, che fu proprietario di una casa di composizione a Torino. Pare che per importare in Italia alcune polizze di "Mistral" (Roger Excoffon, Fonderie Olive, 1953), egli avesse passato il confine nascondendole tra alcune cassette di frutta su di un furgone, proprio per non pagare la tassa. Questo fattore, unito al monopolio dei due colossi Monotype e Linotype, che dettavano gli standard dell'editoria monopolizzandone il mercato, è, probabilmente una delle cause dell'impossibilità per la Nebiolo di avere un vero e proprio mercato internazionale. Ciò la accomuna a molte altre realtà coeve, ma la vede alla perenne rincorsa e imitazione dei trend proposti dalle fonderie estere. Oltretutto ciò contribuisce a darci la misura dei motivi per cui il suo mercato fosse forzatamente costituito da piccole tipografie in cui era in uso la composizione manuale, o la composizione a caldo limitata a poche righe di testo per mezzo della Nebitype.

citati, che guidò lo Studio fino al 1952. Il '52 fu l'anno di una profonda crisi aziendale, che portò alla riduzione delle direzioni centrali (da cinque a una), e contestualmente al licenziamento di centonovanta impiegati e novecentottanta operai.<sup>43</sup> Butti fu uno di questi, perciò il 31 ottobre 1952<sup>44</sup>, venne sostituito, nel ruolo di direttore artistico, dal più anziano e ambizioso dei suoi apprendisti: Aldo Novarese.

Novarese fu l'ultimo direttore dello Studio Artistico di Fonderia Caratteri, senza dubbio il più chiacchierato. Ricoprì questa carica esattamente per vent'anni, fino al 28 aprile 1972<sup>45</sup>. Dopo tredici anni di quasi totale libertà creativa (se non consideriamo le richieste della direzione di cui sopra) e di autorità nell'organizzare il lavoro e le sue tempistiche, a decorrere dal 1965 fu affiancato e supervisionato nella sua opera da un'*equipe* di consulenti, tra cui figurano alcuni dei nomi più autorevoli del design grafico italiano di quegli anni: Pino Tovaglia, Luigi Oriani, Till Neuburg, Ilio Negri, Bruno Munari, Giancarlo Iliprandi, Franco Grignani.<sup>46</sup> L'incompatibilità con questa nuova modalità di lavoro fu indubbiamente il motivo principale delle dimissioni di Aldo nel 1972, giustificate anche dall'aver raggiunto l'età pensionabile con oltre trentasei anni di servizio. Seguirono circa due anni in cui egli collaborò ancora con la Nebiolo in veste di consulente, scelta che si rivelò controproducente per entrambe le parti, portando Novarese al distacco definitivo dalla Nebiolo e all'avviamento di uno studio professionale autonomo per il disegno di caratteri per le nuove tecnologie: la fotocomposizione e i trasferibili.

---

<sup>43</sup> Boris Pesce "Lavorare alla Nebiolo. Dal boom economico agli anni '70." Neos Edizioni, Torino, 2008. Pag. 24.

<sup>44</sup> Data evinta dall'osservazione della cartella dell'ufficio del personale Nebiolo relativa ad Alessandro Butti, conservata presso l'Archivio Storico FIAT di Torino.

<sup>45</sup> Data evinta dall'osservazione della cartella dell'ufficio del personale Nebiolo relativa ad Aldo Novarese, conservata presso l'Archivio Storico FIAT di Torino.

<sup>46</sup> Durante un'intervista rilasciatami a questo proposito e consultabile in appendice, Giancarlo Iliprandi ricorda che i membri di questa *equipe*, sovente definiti membri del "gruppo di lavoro" o "grafici milanesi", non erano retribuiti né contrattualizzati ufficialmente, ma venivano ricompensati con un gettone aureo, che egli definisce «di presenza» e che, testuali parole: «non feci mai valutare».

La Fonderia Caratteri proseguì la sua attività fino al 1978<sup>47</sup> con l'ausilio dell'*equipe* dei grafici e degli ultimi due disegnatori che si erano formati nello Studio Artistico diretto da Aldo Novarese: Luciano Agosto e Gianni Parlacino. Semplici impiegati disegnatori che, in un'azienda ormai prossima a dichiarare il primo di innumerevoli fallimenti, assolsero contemporaneamente il compito di progettisti e disegnatori, in uno scambio dialogico alla pari con i grafici di Milano.<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> Successivamente un industriale bolognese creò la società "Italiana Caratteri". Al fallimento della Fonderia Caratteri Nebiolo, questa società proseguì nella produzione dei caratteri tipografici, dando lavoro a quegli ex dipendenti Nebiolo che decisero di restare.

<sup>48</sup> Purtroppo per ragioni di tempo non ho raccolto direttamente tutte le testimonianze. Quanto descritto sugli avvenimenti successivi al licenziamento di Novarese è stato ricostruito dall'intervista a Giancarlo Iliprandi e dall'intervista telefonica fatta da Alessandro Colizzi a Gianni Parlacino, ottenuta per gentile concessione dell'intervistatore.

## CAPITOLO 3

### LA LEZIONE DI BUTTI

Quello della Nebiolo a cavallo tra Ottocento e Novecento è il mondo in cui si era formato, e aveva raggiunto la maturità professionale, Alessandro Butti: un mondo fatto di nomi altisonanti, di conoscitori profondi delle arti, ma soprattutto, di persone in possesso dei capitali da investire per perseguire i propri scopi. Studiosi impegnati a ricostruire, completare, modificare e immaginare serie di lettere ispirate alla tradizione nazionale, secondo il motto «*nova ex antiquis*».<sup>49</sup> Leggendo tra le righe della storia aziendale e volendone forzare i toni, si può avere l'impressione che l'amore dimostrato dai vertici aziendali (i già citati fratelli Levi e Lobetti-Bodoni *in primis*) per le scienze, le arti e lo studio — che vide il suo apice nella ricerca e culminò nell'istituzione dello Studio Artistico — non avesse nulla da invidiare all'amore dimostrato per le questioni economiche. Erano entrambi valori della Nebiolo della prima metà del Novecento.

#### 3.1 BUTTI NEI RICORDI DI NOVARESE

Butti, entrato in azienda in veste di proto<sup>50</sup> nel 1911, curava gran parte dei materiali emessi dalla Tipografia interna e fu già collaboratore di Raffaello Bertieri prima dell'istituzione dello Studio Artistico. Per conto di Bertieri, che mai disegnò personalmente caratteri tipografici, realizzò il celebre **Paganini**, di grande raffinatezza, e il **Ruano**; entrambi votati a fornire ai tipografi italiani, caratteri ispirati alla tradizione nazionale.<sup>51</sup>

---

<sup>49</sup> Motto di Raffaello Bertieri per dare nuovo slancio alla tipografia italiana, che egli riteneva caduta nel buio della decadenza tecnica e stilistica a seguito della morte di Giambattista Bodoni.

<sup>50</sup> Capo operaio. In tipografia è colui che allestisce la bozza, o copia che sarà usata successivamente dal compositore per generare la forma, che verrà poi inchiostrata e messa in macchina per la stampa.

<sup>51</sup> Remo Muratore "I caratteri disegnati dal Bertieri" in "Onoranze a Raffaello Bertieri" Centro di Studi Grafici di Milano, 1966; pag.155: «*Raffaello Bertieri, che una felice definizione identifica come "l'ultimo dei grandi tipografi italiani", non ha manualmente disegnato caratteri da stampa, perché disegnatore non era, ma profondo conoscitore e studioso*

Nelle fotografie che ritraggono lo Studio Artistico degli anni Trenta, troviamo Alessandro Butti sempre chino sul tavolo da disegno. Quel modo curioso di disegnare, ricurvo, con il naso che quasi toccava il foglio, era dovuto a una straordinaria miopia. Guardando con attenzione le fotografie scattate nello Studio Artistico negli anni Trenta, scorgiamo sempre Aldo Novarese, che ricordava così il suo maestro in un articolo pubblicato su **“Graphicus”** dopo la sua morte, avvenuta martedì 21 luglio 1959:<sup>52</sup>

*«Conobbi per la prima volta Butti nel 1935 quando feci parte del suo corso serale presso la scuola G. Vigliardi-Paravia [...] La sua figura minuta sempre in movimento, i radi capelli già bianchi, gli occhi ammiccanti dietro le spesse lenti, il suo fare semplice, come semplice è il fare degli uomini di valore, mi diedero quel senso di sicurezza che si riceve dalla prima favorevole impressione. [...] Alessandro Butti mi prese con sé come aiutante nello Studio Artistico della Nebiolo e con lui rimasi fino al 1952. Questo studio era da poco istituito [...] I primi caratteri disegnati nello studio artistico furono il Neon, il Veltro ed il Razionale, seguirono con ritmo incessante serie che ebbero un grande successo come il Fluidum, il Normandia, il Quirinus, l’Hastile, l’Athaeneum, l’Augustea, il Microgramma, il Cicogna, il Rondine ed altri a cui collaborai direttamente spinto dalla reciproca intesa che ci animava entrambi. Butti precedentemente aveva disegnato, in collaborazione con Raffaello Bertieri, il Paganini ed il Ruano. [...] Altri tipi creati nelle stesse condizioni furono il Titano e l’Inkunabula. Il disegnare caratteri era la sua passione, mi diceva sovente che «creatori di caratteri si nasce, non si diventa» ed aveva pienamente ragione. Il carattere bisogna sentirlo e provai subito quanto fosse duro il tirocinio. Disegnare un carattere è come fare una buona pittura. Infatti non esiste nessuna legge di proporzione tra le singole lettere, è dunque soprattutto la sensibilità artistica che guida il creatore di carattere.*

*Il nostro buon Butti, oltre ad essere un eccellente creatore di caratteri sapeva maneggiare con maestria il bulino, stringendolo nella sua mano forte, mordendo con l’acciaio la celluloide con sicurezza e precisione. Spesso mi faceva notare i trucioli uniformi ricavati dall’incisione. Era un perfetto tecnico: non esisteva per lui nessun segreto professionale;*

---

*ricostruì e completò, modificò e immaginò infine varie serie di lettere tutte sue, che diedero vita a caratteri fusi in piombo».*

<sup>52</sup> La data esatta è stata stabilita da un necrologio sul quotidiano “La Stampa”, conservato nella cartella dell’ufficio del personale Nebiolo relativa ad Alessandro Butti, conservata presso l’Archivio Storico Fiat di Torino.

*per tutte le difficoltà incontrate sapeva anche escogitare un rimedio immediato ed efficace. Ben presto sotto il suo impulso lo Studio Artistico della Nebiolo si ingrandì in proporzione del lavoro, altri artisti ne fecero parte. Brünnel, Pavarino e infine Lavagno furono i più attivi, e con tutti Butti si dimostrò innanzitutto amico; e con i giovani (che numerosi si avvicendarono negli anni) agì come poteva agire un buon papà. Passammo insieme i tristi anni della guerra, lavorammo con la luce artificiale in pieno giorno avendo il compensato al posto dei vetri, stringemmo i denti e sopportammo molte cose, anche le peggiori, come quando Butti fu arrestato per favoreggiamento ai partigiani. Ebbe sempre parole di conforto per le nostre calamità ed agiva da vero democratico in piena dittatura.»<sup>53</sup>*

La descrizione fatta da Novarese è quella di un uomo il cui fascino suscitava grande ammirazione; essa è confermata dal ricordo di chi lo conobbe personalmente.<sup>54</sup> Tuttavia è interessante notare come in questo stralcio si dia enfasi particolare all'arresto di Butti durante la Seconda Guerra Mondiale.

### 3.2 NOVARESE E LA SECONDA GUERRA MONDIALE

Si dice che narrando di qualcun altro, in fondo, si narra di se stessi. Dai racconti di Aldo Novarese e dalle note biografiche che egli stesso ha provveduto a lasciare ai posteri (in una moltitudine di documenti personali, scritti e fotografici, o nei racconti orali, che sembrano suggerire il timore dell'oblio della memoria), si evince quanto *«il periodo della guerra abbia segnato in maniera profonda la sua personalità. Antifascista dichiarato scampò a ben due fucilazioni. Queste vicende hanno molto influito sulla sua personalità, rendendolo introverso, pessimista e a volte difficile da trattare»*.<sup>55</sup>

Si dice anche che uno dei più grandi limiti di Aldo Novarese, la balbuzie ricordata da chiunque l'abbia conosciuto, sia nata in seguito alla *Seconda Guerra Mondiale*. A vent'anni dalla sua morte, è naturale che gli eventi raccontati in prima persona non possano essere *«ulteriormente precisati, né sono stati forniti dati relativi ad una*

---

<sup>53</sup> Cfr. Documento 008 in Dossier A. N. allegato. Aldo Novarese "Alessandro Butti" in Graphicus n. 9, settembre 1959.

<sup>54</sup> Vedi intervista a Giuseppe Bracchino.

<sup>55</sup> Manuela Rattin & Matteo Ricci; op. cit. Pag.106

*localizzazione geografica*»<sup>56</sup>, né, in merito alla guerra, egli «*figura nell'elenco ufficiale dei combattenti*»<sup>57</sup>. Unica eccezione pare essere una fotografia che lo ritrae in abiti militari a cavallo di una motocicletta, sulla quale è visibile *passe-partout* recante la scritta “Partigiano Franco”.<sup>58</sup>

Unica informazione in mio possesso inerente a queste poche questioni, è il progressivo miglioramento della balbuzie di Novarese, man mano che gli anni trascorrevano e lo separavano dalla Guerra,<sup>59</sup> anche se durante i momenti di stress e concitazione, essa tornasse a farsi sentire, rendendo impossibile la comunicazione col prossimo: un limite non trascurabile per chi abbia a che vedere con una disciplina comunicativa, che prevedeva momenti di incontro, di scambio dialogico e di discussione propedeutica al lavoro di disegno. In questo senso, è significativo il caso delle riunioni con l'*equipe* di supervisor per il “progetto Forma”, di cui si approfondirà in seguito, spesso interrotte anzitempo a causa di questa incomunicabilità.<sup>60</sup>

---

<sup>56</sup> Giorgio Di Francesco, op. cit. Pag. 311

<sup>57</sup> Giorgio Di Francesco, op. cit. Pag. 317

<sup>58</sup> Cfr. Giorgio Di Francesco, op. cit. Pag 317. Non ho visto la fotografia in questione, né altra analoga. Essa non compare nemmeno tra i documenti che ho potuto visionare presso la *Tipoteca Italiana Fondazione* di Cornuda, ove è conservato un “fondo Novarese” in fase di riordino, in cui, tra le altre cose, si trovano 173 fotografie personali di Aldo Novarese: diverse fototessere e altre, per la maggior parte ritraenti Novarese, sia al lavoro sia in momenti privati.

<sup>59</sup> Durante il nostro incontro, Giuseppe Bracchino ha ricordato con simpatia che al suo ingresso in azienda, nel 1945, quando ancora mancavano i vetri alle finestre perché distrutti dai bombardamenti, entrare nello Studio Artistico era piuttosto bizzarro: Butti, affetto da una miopia avanzatissima, disegnava con il naso che quasi toccava il foglio, e Novarese aveva una balbuzie talmente accentuata che «Non si capiva niente di quello che diceva». Lo stesso Bracchino però ricorda che il difetto di Novarese fosse migliorato con gli anni. È mia opinione che, accanto al lavoro in Fonderia Caratteri, al lavoro parallelo di progettista grafico, alla scrittura di libri e articoli su riviste, egli fosse impegnato anche in un percorso di terapia della balbuzie, volto a migliorare le possibilità comunicative. Credo che anche i *Rencontres de Lure* fossero una sfida in tal senso. Durante questi incontri, infatti, Novarese teneva conferenze davanti a un pubblico internazionale, presentava i suoi caratteri e i suoi trattati teorici. Nel mese di settembre del 1955, Novarese presentò la sua classificazione dei caratteri tipografici a Lure (cfr. E. Guidastrì “Le Rendez-vous de Lure” in *Graphicus* n. 9, settembre 1955, pag. 31). Sempre a Lure, nel 1962, presentò Eurostile (vedi fotografia a pag.XX di questa tesi).

<sup>60</sup> Cfr. l'intervista a Giancarlo Iliprandi in appendice

### 3.3 FORMAZIONE AZIENDALE

Quelli che vanno dal 1936 al 1952 sono gli anni della formazione aziendale di Novarese. È bene dire “aziendale”, perché è noto che la formazione scolastica ricevuta nei primi anni Trenta — dapprima all’istituto professionale “*Artieri Stampatori*”, poi presso la “*Regia scuola tipografica Vigliardi-Paravia*”, dove «*apprese le arti della xilografia, acquaforte, litografia, dove a sua volta insegnò il disegno grafico in funzione tipografica*»<sup>61</sup> — si concluse con l’ingresso in Nebiolo, luogo nel quale Novarese apprese il mestiere di disegnatore di caratteri e grafico: dal 20 aprile 1936 inquadrato come operaio apprendista; dal 1 marzo 1938 inquadrato come impiegato apprendista; dal 18 novembre 1940 inquadrato come disegnatore; successivamente, direttore dello Studio Artistico, poi, dal 28 aprile 1972 libero professionista in campo grafico.<sup>62</sup> Se poi si vorrà definire tipologo, tipotecnico, grafico editoriale, pubblicitario, artista, creativo, bozzettista, letterista, teorico o maestro, si sarà sempre liberi di farlo; così è giusto che sia, ma ogni definizione è arbitraria e porta con sé le opinioni di chi la conia.

Personalmente, ritengo che non ci sia molto da dire, o ricercare, per confermare che Aldo Novarese fosse un tecnico del disegno del carattere e dell’immagine in generale; con un’eccellente cultura visiva e storica, suggerita, più che dai suoi scritti, dal repertorio corposo d’immagini a cui attingeva per la redazione di questi. Immagini catalogate e conservate diligentemente in un archivio dello studio professionale di via Bibiana 9, indirizzo della sua residenza.<sup>63</sup> Si può dire, poi, di quel gusto visivo innato, tendenzialmente superiore a quello dimostrato dalla media dei suoi contemporanei. Ripensando all’insoddisfazione manifestata spesso da Aldo, che abbiamo conosciuto

---

<sup>61</sup> Cfr. Documento 007 in Dossier A. N. allegato: autobiografia dattiloscritta, conservata presso Tipoteca Italiana fondazione.

<sup>62</sup> Cfr. i documenti 009; 010; 011; 012; 014, in Dossier A. N. allegato. I documenti riportati si trovano presso l’Archivio Storico FIAT di via Chiabrera a Torino. Nel corso delle ricerche ho trovato interessante notare che il documento “012” sia l’ultimo ad attestare l’inquadramento di Novarese in azienda. Non c’è alcun documento né contratto che lo investa della carica di “Direttore artistico”. Allo stesso modo, del resto, non ho rinvenuto documenti analoghi, nemmeno nella cartella personale relativa ad Alessandro Butti (Documento 013), in cui si trovano solo: una dichiarazione in merito ai redditi del 1952 (Documento 015), che attesta, inoltre, i 23 anni di anzianità conseguita e una serie di necrologi del quotidiano “La Stampa” (Documento 016), telegrammi e ringraziamenti per le condoglianze da parte della famiglia, a seguito della morte di Butti, avvenuta il 21 luglio 1959

<sup>63</sup> Documento residenza in via Bibiana da cartella del personale.



nel capito “*L'appunto rivelatore*”, ritengo altresì, che fosse proprio Novarese, con la sua necessità di vantare dei meriti altri oltre a quello esposto, a non saper bene quale ruolo assumere in un mondo promiscuo come quello della grafica, che unisce arte, sensibilità, capacità progettuali e tecnica, frequentemente interessato da profondi cambiamenti tecnologici, a ritmo sempre più incalzante. Ripetendo che questa sia un'opinione, proseguiamo con l'analisi dei fatti.

### 3.4 DISEGNARE CARATTERI IN NEBIOLO

Nell'arco del periodo formativo che va dal 1936 al 1952, seduto ai banchi dello studio accanto a Giuseppe Pavarino, Ennio Lavagno e gli altri apprendisti che si avvicendarono negli anni, Novarese svolgeva i compiti previsti dal flusso organizzativo dello studio diretto da Alessandro Butti, esattamente come tutti gli altri impiegati.

Leggendo l'articolo in memoria di Alessandro Butti già citato, o affermazioni come «*l'Augustea è un carattere che si basa sul lapidario romano ricavato dalle iscrizioni sulla Colonna Traiana a Roma, che Butti e Novarese si erano preoccupati di ricalcare, per ricostruirne le esatte proporzioni*»,<sup>64</sup> si ha l'impressione che Novarese fosse il collaboratore preferito da Butti, in un rapporto più vicino alla parità che alla subordinazione naturale che vige tra superiore e sottoposto. Quasi a indicare che egli fosse l'allievo prescelto dal maestro per il ruolo di successore, per meriti derivanti da capacità superiori a quelle degli altri impiegati.

Per quanto si è potuto ricostruire nel corso delle ricerche, a oggi, esiste un solo documento che descriva le vicende dello *Studio artistico* degli anni Trenta e Quaranta, a non essere stato maneggiato da Novarese: un memoriale scritto da Ennio Lavagno su richiesta di Enrico Tallone.<sup>65</sup> Nel documento dattiloscritto, Lavagno, «*terzo allievo esecutore con Aldo Novarese e Giuseppe Pavarino*» nello Studio in cui «*inoltre si*

---

<sup>64</sup> Manuela Rattin & Matteo Ricci; op. cit. Pag.100.

<sup>65</sup> Cfr. Documento 018 in Dossier A. N. allegato. Una copia digitale del documento dattiloscritto da Lavagno, con correzioni di Enrico Tallone, mi è stata concessa da Riccardo Olocco, professore dell'Università di Bolzano, ricercatore in ambito tipografico. Il memoriale fu usato da Tallone come fonte per l'impostazione di un'edizione in tiratura limitata, intitolata “Omaggio ad Alessandro Butti creatore di tipi”, tirato in trecento copie e impresso coi tipi di Butti.

alternarono in successione i giovanissimi Vasco Bologna, Giovanni De Grandi, Lidio Bonetto e Sergio Grua», ci stupisce per l'uso di toni piuttosto diversi da quelli che siamo stati abituati a leggere nei testi citati fin qui, descrivendo un processo di lavoro perfettamente lineare.

«[...] Il nostro impegno consisteva nel ripassare con l'inchiostro di china le creazioni a matita del Maestro [...] Terminato l'alfabeto maiuscolo e minuscolo con i numeri e i vari segni di punteggiatura si fotografava il tutto componendo parole e frasi lunghe ridotte in cinque o sei corpi diversi per valutarne eventuali difetti formali o di crenatura. Trovati e corretti si ripetevano le riduzioni per i controlli definitivi. A lavoro considerato ultimato, si procedeva all'ingrandimento dai dodici centimetri ai trenta tramite l'ingranditore sulla carta smerigliata trasparente da trasmettere al reparto pantografi per l'esecuzione dei punzoni necessari alle rispettive fusioni in diversi corpi.»<sup>66</sup>

Insomma, il creatore era il maestro, gli altri impiegati o apprendisti erano, in egual misura, esecutori manuali.

### 3.5 BUTTI NEI RICORDI DI LAVAGNO

Abbiamo già visto che chi abbia conosciuto personalmente Alessandro Butti, lo ricordi come persona di grande carisma; Lavagno ci fornisce un dato in più, descrivendolo tanto meticoloso e appassionato al lavoro, da passare giornate intere, assorto nella contemplazione dei singoli segni di questo o quel carattere, nel controllo e il ridisegno, o il rimaneggiamento, di serie e corpi già disegnati e prodotti.

Una tale precisione lascia supporre tempistiche importanti, sia per la fase di disegno dei caratteri, sia per quella esecutiva, che prevedeva tempi assai lunghi.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Cfr. Documento 018 in Dossier A. N. allegato.

<sup>67</sup> Giuseppe Bracchino, incisore in Nebiolo, mi ha raccontato quanto fosse lunga la lavorazione industriale dei caratteri mobili. Riferendosi a *Juliet*, disegnato da Novarese nel 1954, osserva: «Quando andava bene, riuscivo a fare una lettera al giorno. Ora, a ripensarci, mi sembra impossibile aver fatto un lavoro così; avevo ventidue anni. Il disegno è del 1952, mentre il carattere è uscito nel 1956, perché la lavorazione è durata quattro anni. Questo era previsto a priori, quindi un carattere immesso sul mercato nel 1956, era stato pensato cinque anni prima, considerando tutti i tempi di produzione.», Cfr intervista in appendice

Probabilmente adatte agli anni Trenta e Quaranta, ma che cominciavano a essere fuori luogo in un'industria degli anni Cinquanta, i cui vertici si dimostravano smaniosi di ottimizzare spese e guadagni, cominciando a definire scadenziari serrati, anche in virtù della continua incertezza economica che affliggeva l'azienda.<sup>68</sup> Ma torniamo a Lavagno e vediamo se le sue parole avvallano le nostre ipotesi:

*«La precisione e la passione che l'animava, rendevano Butti indagatore continuo e raramente, per fortuna, si rifacevano i disegni ben distinti per i corpi dal cinque al dodici, dal quattordici al ventiquattro, e per i successivi. Io sovente mi fermavo di sera oltre l'orario stabilito per finire delle lettere e placare l'ansia evidente del Maestro. Durante l'esecuzione dell'Augustea ho dovuto rinunciare alle ferie e lavorare solitario tutto il mese d'agosto, respirando sollevato sull'impegno definitivo ai primi di settembre. Ricordo di aver notato il Signor Butti ansimare per giorni interi su caratteri eseguiti anni precedenti, quali l'Etrusco e l'Athenaeum, e di essere passati al rifacimento di alcuni corpi o dell'intera opera. Rivedo in modo nitido l'abbraccio di Butti alla scrivania come gli fosse amante focosa, e palpito con Lui il suo continuo tormento per la perfezione.»*

Butti è dipinto con pennellate che ben si addicono all'ideale diffuso e universalmente accettato dell'artista tormentato dalle proprie creazioni, il cui lavoro è sempre perfettibile e mai giunge a completamento; un creatore appassionato, ma, va ricordato, anche un dipendente attempato, con un'anzianità lavorativa che ne giustificava il pensionamento e con uno stipendio che si può immaginare non irrilevante per un'azienda in cerca di soluzioni per arginare una profonda crisi.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> Cfr. documento 019, "Relazioni Gaberschik". Il documento è del 1953, primo anno in cui Novarese fu direttore a tutti gli effetti. L'Amministratore Delegato in carica, Donato Cattaneo, inserito dall'IMI a seguito di un prestito per arginare la crisi aziendale del 1952 (causa più probabile del licenziamento di Butti), richiede di ottimizzare tempi e costi per la compilazione di preventivi e il brevetto dei caratteri. Cfr. documento 020.pdf per informazioni generali sulla crisi Nebiolo del 1952.

<sup>69</sup> Stando alle date della cartella del personale di Butti, il suo ingresso in azienda è datato 1 novembre 1911. Nel 1952, percepì redditi per Lire 2.197.934 e una liquidazione di Lire 3.044.330 per il conseguimento di 23 anni e quattro mesi di anzianità. È ipotizzabile che, oltre all'invecchiamento del suo metodo di lavoro, il motivo per cui la Nebiolo scelse di rimpiazzarlo con Novarese avesse ragioni economiche. Presso l'Archivio Storico Fiat sono conservate bozze di progetto per la riduzione delle spese, datati al 1950 e 1951. Un documento nominato "Proposte riduzione personale pervenute dalle direzioni centrali" prevede di diminuire l'organico dello Studio Artistico a soli tre dipendenti di prima categoria (tra i quali figura Novarese), uno di seconda categoria e due consulenti e fare economia su «carta da disegno e varie».

Fu così che il 31 ottobre 1952 Alessandro Butti dovette lasciare forzatamente il proprio incarico, mentre era intento a disegnare **Recta tondo neretto normale**, le cui altre serie (la famiglia ne conta in tutto 21) sarebbero state completate dallo studio diretto da Novarese negli anni successivi, inizialmente sotto il controllo di Butti in pensione.<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> Cfr. Documento 018 in Dossier A. N. allegato.

## CAPITOLO 4

### “QUALCOSA È CAMBIATO”

Al fine di introdurre le idee esposte in questo capitolo, è necessario ricordare che i processi tecnici e produttivi in uso nella Nebiolo degli anni Trenta rimasero pressappoco invariati fino al termine dell'attività di *Fonderia Caratteri*, datata al 1978. Unica eccezione a quest'affermazione sono degli ammodernamenti dei macchinari, migliorie apportate dai meccanici di fonderia, che, pur ottimizzando i tempi del processo di produzione, non ne modificarono l'iter. Lo stesso vale anche per la progettazione delle forme alfabetiche. Dall'istituzione dello Studio Artistico, sino all'arrivo dell'*equipe* di grafici addetta alla supervisione — quindi dal 1933 al 1965 — il disegno dei caratteri prodotti dalla Nebiolo fu legato intrinsecamente alla figura e alla visione del direttore artistico in carica.

Giulio Da Milano, Alessandro Butti e infine Aldo Novarese, furono, di volta in volta, gli ideatori unici delle forme dei caratteri prodotti o solo studiati e abbozzati durante i relativi periodi di reggenza; il direttore era la mente, il disegnatore era il suo braccio. La Direzione Tecnica supervisionava le vendite dei caratteri e decideva se e quando ci fosse l'esigenza di disegnarne di nuovi, o di eliminarne altri dai campionari perché invenduti.<sup>71</sup>

L'aggettivo “artistico” che accompagna il nome dello studio di progettazione dei caratteri, è illuminante in questo senso. Esso insinuisce il direttore (e, di rimando, tutto l'ufficio), di un'autorità che richiama alla memoria tempi antichi. Consacra il direttore come detentore unico di un sapere, che egli può applicare a propria discrezione, purché esso trovi il favore dei vertici aziendali. Per completare il quadro, bisogna anche considerare che negli anni Cinquanta e Sessanta, ma soprattutto con l'ingresso della Fiat negli anni Settanta, ai vertici della Nebiolo non si avvicendarono più i Levi, i Lobetti-Bodoni, e i Fano, ma una serie di personaggi non sempre in possesso delle

---

<sup>71</sup> L'Ufficio Vendite Nebiolo, inviava periodicamente a tutte le filiali, delle circolari descrittive dell'inserimento o l'abolizione di serie dal catalogo.

competenze tecniche e teoriche auspicabili, bensì spinti da banche e enti finanziatori dell'azienda, la cui storia di quegli anni è perennemente offuscata dalle nebbie dell'incertezza economica, e da una cattiva gestione che la svaluterà inesorabilmente fino a portarla al fallimento.

Abbiamo analizzato cosa fosse una fonderia tipografica e, in particolare, cosa fosse la Fonderia Caratteri Nebiolo. Fino a qui ci siamo sempre riferiti agli anni Trenta, cruciali per noi, perché segnano l'avvio della carriera professionale di Aldo Novarese. Tenendo bene a mente quanto esposto fin qui, rechiamoci nelle officine tipografiche, per conoscere l'utilizzatore finale dei caratteri.

#### 4.1 IL COMPOSITORE MODERNO

Lasciemo che ci sia descritto da Carlo Frassinelli (1896-1983), che nel 1940 aprì il suo **“Trattato di architettura tipografica”** con un brano intitolato *“Considerazioni sul compositore tipografo”*. La datazione di questo testo non lascia dubbi sulla sua pertinenza storica al tema, né sull'affinità di intenti con i personaggi incontrati finora.

*«Il buon compositore tipografo, oggi non va più immaginato con la mentalità mediocre e superficiale d'un tempo, ma dev'essere dotato di vivace immaginazione, profondamente colto e abile nel suo mestiere, come ora è necessario per adeguarsi alla posizione di preminenza che l'Italia sta conquistandosi nel mondo. Il compositore tipografo inquadrato in questa più esatta concezione della tipografia italiana, diventa l'ingranaggio più importante di una tipografia: egli — quando ne abbia la qualifica e le mansioni — è il vero coordinatore del lavoro tipografico, infatti mentre traduce in caratteri i pensieri e i desideri del cliente, deve considerare la scelta e le eventuali economie di colori e di carta, le disponibilità dei materiali diversi, deve saper eseguire uno schizzo del lavoro, che poi non è altro che un tracciato a matita dove appaiono le dimensioni della carta, le dimensioni della composizione e dell'eventuale illustrazione, l'accento dei caratteri, del colore, del rifilo, dell'impostazione, della legatura od altro. [...]*

*Lo schizzo o il bozzetto presentandosi come un lavoro di ristampa, facilita enormemente il lavoro per i compositori, per gli impressori, per i legatori, per i disegnatori esterni, per il fotoincisore, per il taglio della carta.»*

Sembra che fin qui, Frassinelli voglia mettere in guardia il compositore su un suo eventuale ruolo nuovo, un ruolo artistico, progettuale e interpretativo delle volontà del cliente, aggiungendo una gran quantità di sfaccettature a una professione artigiana. Proseguiamo con la lettura per capire meglio.

*«È evidente che per assolvere bene tutti questi compiti, la preparazione tecnica ed estetica del compositore tipografo, dev'essere completa e profonda, egli non deve inoltre difettare di cognizioni artistiche e di domestichezza con il disegno e la geometria.*

*Nell'esercizio del suo lavoro, il compositore deve tenere costantemente presente che la sua propria e vera funzione, non è quella di esprimere se stesso, quando il pensiero del testo che deve disporre. E con ciò non si vuol negare l'impronta personale nel lavoro, ma si vuole far comprendere che il compositore ha veste di interprete, al quale può essere concessa qualche licenza, secondo la raggiunta abilità, espressiva tipografica. [...]*

*La stampa ha una funzione di perfezionamento del pensiero scritto, epperiò nella composizione tipografica vi dev'essere intelligenza, sentimento, gusto, abilità, esperienza, scuola, ecc. tutte doti che il buon compositore deve possedere per riuscire a far leggere con proprietà se non con sublimità.*

*Il buon compositore deve anche evitare di confondere la pubblicità con la propaganda, la moda con l'arte, uno stampato per uomini con uno stampato destinato alle donne o ai bambini. Per ogni lavoro che gli verrà affidato, dovrà cercare uno stile adeguato e studiarlo a fondo per evitare stonature o incongruenze. Dovrà intendere l'espressione e lo stile dei caratteri, scegliere la serie o le serie adatte e curare i più piccoli particolari della composizione perché le piccole cose fanno la perfezione, ma la perfezione non è piccola cosa. [...]*

*Il compositore abile dovrebbe anche partecipare alla scelta della carta e del formato che meglio si prestano all'interpretazione. La scelta del carattere è anche importante perché rappresenta il tono di voce principale o la chiave musicale nel lavoro della stampa.*

*Qualora il lavoro in esame sia un libro o un opuscolo propagandistico, la lunghezza della linea ha la sua importanza, perché esprime vivacità se è breve e solennità e gravità se è lunga. Questo sentimento si accorda e si manifesta con il movimento rapido o lento della testa nella lettura.*

*Al compositore progettista dev'essere concessa la scelta della tecnica e lo stile delle eventuali illustrazioni, come la scelta del colore o dell'effetto coloristico, perché anche il colore può avere un significato e concorrere all'espressione.*

A questo punto è evidente che Frassinelli stia descrivendo una figura professionale ancora sconosciuta al tempo: quella del moderno *art director*. Vediamo.

*I nostri maestri di ieri si sono preoccupati di questa ragione d'essere della tipografia, tanto che stabilirono nei loro manuali norme restrittive, le quali, essendo di confine limitatissimo, cozzarono contro la ventata di libertà che lo spirito moderno desiderava per esprimersi in nuove forme tipografiche e furono, in parte, dai nuovi criteri liberistici e spirituali, superate o distrutte. In questo Trattato verranno presentate assieme a qualche vecchio insostituibile principio, nuove norme, ma, anziché su consuetudini irragionevoli e inconsistenti o su credenze di carattere personale, fondate su leggi cosmiche (che sono il rapporto costante che lega fra di loro diversi fenomeni), su leggi geometriche, su leggi ottiche e meccaniche, su logicità stringenti e ciò al fine di permettere, con la conoscenza delle radici dell'estetica tipografica, anche al compositore che non diverrà mai artista, di eseguire un lavoro rapido, dignitoso e coerente.»<sup>72</sup>*

Si è preferito citare abbondantemente il testo di Frassinelli — sperando che non distolga eccessivamente l'attenzione dal nostro tema — perché, di fatto, anticipa la funzione che sarebbe appartenuta a una figura professionale ancora inesistente negli anni Quaranta, vale a dire quella del grafico, o *art director*, per dirla con i termini che si sarebbero usati anni dopo in un'agenzia pubblicitaria. Nelle parole di questo testo, l'autore dà forma a un personaggio ipotetico che, in virtù di una professionalità conferita dallo studio intensivo della disciplina estetica e delle tendenze del lavoro, avrebbe cambiato radicalmente il mestiere del tipografo, operando una scissione dei flussi di lavoro, che avrebbe reso quest'ultimo un semplice esecutore del pensiero progettuale nato dalla volontà altrui.

---

<sup>72</sup> Carlo Frassinelli, "Considerazioni sul compositore tipografo" in "Trattato di architettura tipografica", 1940. Pag. 3-7



## 4.2 ERA DI TRANSIZIONE

In fin dei conti però, al di là delle teorie, che, per quanto e fondate, non sempre trovano concretezza nell'immediato, l'industria che abbiamo definito fino a qui, ovvero la piccola tipografia italiana che costituiva il *target* Nebiolo, era costituita da artigiani che svolgevano il loro mestiere, spesso senza troppe pretese.<sup>73</sup>

Perciò, più le creazioni Nebiolo fossero state d'effetto, più avrebbero suscitato interesse nei loro compratori. Infatti col passare del tempo, il numero di tipografi e stampatori aumentava, come aumentava la voglia di modernità e riscatto che seguì la fine della Seconda Guerra Mondiale. La valuta ricominciava a circolare e l'economia ritornava a regime; dapprima timidamente, poi in maniera più decisa.

Questo porta a ipotizzare che cambiassero anche le esigenze di tutti quei privati che si rivolgevano alle tipografie, desiderosi di produrre artefatti comunicativi: da chi commissionava biglietti da visita e cancelleria intestata ad uso personale,<sup>74</sup> fino ai produttori di beni di qualsivoglia genere, che necessitavano pubblicità e *packaging* "alla moda". Ricominciando a produrre in seguito allo stallo commerciale causato dal conflitto, gli industriali si mostrarono pronti a dare "vesti" nuove ai prodotti da commercializzare. Questo non successe nell'immediato ovviamente, ma il "boom" economico era di là da venire e il terreno era fertile, pronto ad accoglierlo. Alle grandi

---

<sup>73</sup> Nel primo numero dell'house organ Qui Nebiolo, vi è un brano intitolato "Nebitype, non è soltanto una «titolatrice»" dedicato a uno dei prodotti di punta della Nebiolo, una piccola fonditrice monolineare per brevi righe di testo. In esso è definito perfettamente il mercato a cui puntava da sempre l'azienda torinese: «Da una recente indagine risulta che soltanto il 20% delle fonditrici monolineari Nebitype, vendute in Italia e all'estero, è stato acquistato da giornali. L'80% degli acquisti è stato effettuato da tipografie medie e piccole. [...] Succede infatti, sempre più spesso, di trovare una macchina Nebitype in aziende in cui il personale non supera in totale le 10 persone e, molte volte, è anzi inferiore a questa cifra. In verità le piccole aziende, che si dedicano prevalentemente a lavori commerciali di ogni specie, hanno ben presto scoperto i vantaggi offerti dalla fonditrice Nebitype quando si tratti di produrre, con rapidità ed economicamente, scritte pubblicitarie e brevi testi. [...] La spiegazione del fenomeno è però abbastanza facile: i vantaggi particolari offerti dalla Nebitype, che basta da sola a costituire una piccola sala da composizione, e il suo prezzo accessibile anche a ditte di proporzioni modeste. Il prezzo di una macchina Nebitype è infatti notevolmente inferiore a quello di una media macchina da stampa e, per quanto riguarda la dotazione matrici, il prezzo di queste non può rappresentare un vero problema neanche per un piccolo artigiano.»

<sup>74</sup> Mio nonno Mario era maresciallo maggiore della Guardia di Finanza; pur non necessitando di cancelleria intestata e biglietti da visita, ne era un estimatore appassionato; perciò era solito commissionare questi prodotti alla tipografia più vicina a casa.

industrie si accodarono tutti i produttori, compresi quelli con un mercato di dimensioni modeste.

Quelli del dopoguerra erano gli anni in cui si cominciava a comunicare per il grande numero. «*Gli anni dello stile industriale*» li definisce Carlo Vinti; anni in cui dominava «*l'idea che l'industria, per presentarsi al pubblico e far accettare la sua presenza ingombrante nel paese, avesse bisogno di uno stile*»,<sup>75</sup> e ancora, anni in cui «*il rapido passaggio dell'economia mondiale da un modello basato sulla produzione di beni strumentali a un altro decisamente orientato verso la produzione di beni di consumo, diretti a un mercato sempre più planetario, fece dell'immagine della merce e del suo messaggio di massa il fulcro di uno sviluppo che avrebbe interessato tutto il mondo*». <sup>76</sup>

Lo stile di cui scrive Vinti è quello di *Olivetti, Pirelli e Italsider*; ed è singolare notare che l'immagine coordinata *Olivetti* adottasse il carattere **Etrusco** (copia Nebiolo del **Grotesk** della *Schelter & Giesecke*), il cui disegno originale è datato al 1912,<sup>77</sup> ma che restava attualissimo nella costruzione dello «*stile industriale*» dettato da Giovanni Pintori, datato agli anni Cinquanta.

Ripensando a come le grandi aziende facessero da traino per le minori e a come tutto ciò avesse influenzato anche i singoli cittadini, possiamo asserire che chiunque si trovasse a fare i conti con la forma delle parole in Italia, fosse indirettamente un cliente Nebiolo. Lo stesso Bruno Munari, uno dei protagonisti della comunicazione italiana di quegli anni, metteva nero su bianco come caratteri diversi, comunicassero in modo diverso uno stesso messaggio: «*Prendiamo una poesia (forse la più breve) conosciuta: m'illumino d'immenso. Proviamo a stamparla in diversi caratteri: in gotico, in corsivo inglese, in romano, in bastone tondo nerissimo. Il significato cambia*». <sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Carlo Vinti "Gli anni dello stile industriale. 1948-1965" Marsilio Editori, Venezia, 2007, pag.12

<sup>76</sup> Maurizio Vitta & Daniele Baroni "Storia del design grafico", Longanesi, Milano, 2003, pag. 163.

<sup>77</sup> Si fa riferimento al design teutonico originario.

<sup>78</sup> Bruno Munari, prefazione a Hermann Zapf "Dalla calligrafia alla fotocomposizione", Valdonega, Verona, 1991. Pag.14

### 4.3 CONSEGUENZE DEL POSIZIONAMENTO AZIENDALE

Ciò comportava la necessità di un aumento del ritmo d'introduzione di nuovi tipi in catalogo e — fa notare Enrico Tallone — anche di un design più fresco per gli stessi. È facile immaginare che non ci fosse più tempo per quel «*continuo tormento per la perfezione*» che affliggeva Butti e descriveva Lavagno.

Per essere concorrenziali, i tipi dovevano essere d'effetto, strizzare l'occhio alle mode del momento e farsi desiderare sia dai tipografi, sia dai loro clienti, che difficilmente avrebbero badato all'ineccepibilità filologica delle capitali **Augustea** (Butti, 1951), alle forme delicate di **Rondine** (Butti, 1948), o al pregio storico di **Athenaeum** (Butti, 1945), ma probabilmente sarebbero stati attratti dal colpo d'occhio dato dalla riproposizione di un ornato smalzato da cartellonistica ottocentesca, riadattato in chiave contemporanea, che fu **Fontanesi** (Novarese, 1954), o dalle pennellate energiche di **Slogan** (Novarese, 1954), desiderosi che l'insegna del proprio negozio suscitasse la curiosità dei passanti, "strillando" il nome della loro attività commerciale, a voce più alta rispetto a quelle che aveva accanto.

Di pari passo alla consistenza fisica dei caratteri in piombo e legno, con cui si preparavano insegne, manifesti pubblicitari, pieghevoli promozionali, carta intestata, biglietti da visita e prodotti editoriali, andava la "consistenza" della professione del tipografo. Una professione artigiana, come abbiamo detto. Nel video documentario "**Bonvini inscì e compagnia bela**", Luigi Cambieri detto "il Bonvini", storico compositore della *Tipografia Bonvini* di Milano, spiega come venissero usati i caratteri tipografici nel 1955, in un miscuglio linguistico di italiano e dialetto lombardo:

*«[...] L'è un mestè che è abbastanza di soddisfazione [...] s'erumi nel 1955. Facevamo cartelli, o locandine col carattere misto: piombo, e legno per i titoli che dovevano saltar fuori e vedersi per primi. Il mio suocero, mi metteva davanti gli originali scritti a mano, e dicea inscì: «Chest chi l'è un dutùr, chest chi l'è n'avucàt». Allora, mi regolavo coi caratteri e con l'impostazione grafica... Se era lo studio di un avvocato, o di un commercialista e compagnia bela, con dei caratteri leggibili e piuttosto seri e non facendo miscugli vari, prendi mettere un 'inglese' assieme al 'bastone'. Al massim un 'corsivo inglese' con un 'Bodoni tondo'. [...] L'inchiostro si metteva a mano sul piatto, si macinava un po' in modo che si espandesse in modo uniforme. E poi, il solito! La forma con dentro la composizione.*

*Si faceva il registro, si stampava, si leggeva, si vedeva se c'erano modifiche da fare... E si andava...»<sup>79</sup>*

Caratteri diversi a seconda del cliente, o meglio, a seconda dello *status* del cliente, il quale, dal canto suo, non si poneva il problema di scegliere quale o quali tipi usare per il suo stampato, ma si affidava al tipografo, che, in virtù della professionalità predetta e auspicata dal trattato di Frassinelli, sceglieva quale immagine dare all'attività del cliente, sfogliando rapidamente i campionari e mettendo mano alle casse di caratteri presenti in tipografia. Ogni officina rispettabile del tempo possedeva certamente macchinari, caratteri e campionari Nebiolo, giacché, vale la pena ricordarlo, era la prima azienda italiana per dimensioni e gamma di prodotti, e decisamente l'unica che avesse un vero e proprio mercato internazionale, con succursali anche oltre i confini territoriali italiani.

#### 4.4 RESPONSABILITÀ VERSO I CLIENTI

Ragionando su questi fatti ho maturato l'opinione che il grande impegno dimostrato da Novarese nella trattazione teorica e divulgativa, fosse indice di un sentimento di responsabilità verso tutti quegli utilizzatori dei caratteri ritenuti bisognosi di essere guidati e consigliati nel ruolo di creatori d'immagine. Questa missione prendeva forma in molti modi ma quello certamente più interessante è legato all'esemplificazione grafica, pensata per fungere da ispirazione per il tipografo, qualora non avesse doti artistiche.

Vanno in questa direzione gli specimen e le brochure delle macchine Nebiolo, spesso imitate dai pubblicitari di altre aziende del settore grafico (basta sfogliare qualche pagina di *Graphicus* o altre riviste di settore per accorgersi di quanto i pubblicitari di questo settore si rifacessero alla comunicazione Nebiolo).

Le aperture di sezione dei campionari erano impostate come vere e proprie pubblicità, ma soprattutto sono evidenti i celebri inserti ai cataloghi in cui si proponevano esempi

---

<sup>79</sup> Matteo Mattana e Officina 9pt "Bonvini inscī e compagnia bela", febbraio 2012. Video documentario sulla tipografia milanese Bonvini di via Tagliamento 1 (<https://vimeo.com/39477925>).

di logotipi, marchi, simboli e monogrammi tipografici. Attribuiamo a Novarese queste pagine anche nel periodo in cui era apprendista; Giuseppe Bracchino<sup>80</sup> ricorda che egli fosse l'unico nello studio a realizzare anche illustrazioni, avendo dimostrato fin da subito, un talento spiccato in questo senso. Probabilmente, tra tutti quelli che transitarono dalla Nebiolo egli fu la persona con lo spirito più "grafico"; e pare essere questo il motivo per cui le sue produzioni ebbero grande carisma, suscitando ammirazione e venendo spesso imitate.

A partire dagli anni Cinquanta si registra un'attività costante nella stesura di articoli per la rivista "**Graphicus**", per cui Novarese disegnò anche le copertine, per un periodo di circa quindici anni.<sup>81</sup> Questa cosa non stupisce, se si considera che i rapporti tra la Nebiolo, l'editore *Progresso Grafico* e la redazione della rivista furono molto stretti fin dalle origini, al punto che già negli anni Venti, la Nebiolo S.A. era l'unica inserzionista la cui pubblicità compariva sulla prima di copertina del periodico. Peraltro, Novarese disegnò il logo di *Progresso Grafico*, ad oggi ancora in uso e firmò le copertine della rivista a proprio a partire dal 1952, anno in cui divenne direttore artistico dell'azienda. Alcuni tra questi articoli erano presentazioni delle sue creazioni per la Nebiolo e, in seguito al 1970, delle creazioni per le agenzie per le quali disegnava caratteri.<sup>82</sup> Altri testi invece avevano intenti più specificamente divulgativi, come ad esempio (per restare in tema) un testo intitolato "*Evoluzione dei marchi e monogrammi*" in cui comunque, pur volendo ripercorrere per tappe una storia, l'autore finisce col presentare una serie di creazioni personali.

---

<sup>80</sup> Incisore in Nebiolo dal 1945 al 1978. Vedi intervista in appendice.

<sup>81</sup> La prima copertina di *Graphicus*, non firmata, nella quale si riconosce distintamente la mano di Aldo Novarese, è quella del numero 12 del 1952 (foto); egli firmerà tutte le copertine fino al 1967. Successivamente, dopo un anno, il 1968, in cui le copertine furono curate da Brunazzi, a partire dal 1969, la redazione affidò di mese in mese la copertina del numero a un designer diverso, al quale veniva dedicato un articolo nella medesima pubblicazione. Tra i designer selezionati, ovviamente, figurano tutti i nomi dell'equipe dei grafici milanesi. Un tempismo che sembrerebbe confermare, che il loro arrivo a Torino stravolse le abitudini solitarie di Novarese, non solo alla Nebiolo, ma in tutta l'attività lavorativa che egli aveva costruito in oltre trent'anni di carriera.

<sup>82</sup> A titolo esemplificativo, si vedano: "Magister: il nuovo transizionale Nebiolo" in *Graphicus* 4, aprile 1966; "Anatomia di un nuovo carattere", in *Graphicus* 7-8, luglio-agosto 1966, pag.32; "Carattere Dattilo: un moderno «egiziano»" in *Graphicus* 4, aprile 1972 pag. 40. In totale, gli articoli di questo genere sono molti di più.

Altro apporto notevole alla rivista è una rubrica ricorrente intitolata «*Divagazioni sul carattere*», con titolo composto in *Nova-Augustea*, che si configura come il report di una serie di conferenze in cui Novarese esponeva i temi che sarebbero successivamente stati sviluppati nei due manuali scritti e curati in prima persona: «*Alfa-Beta. Lo studio e il disegno del carattere*» (Progresso Grafico, Torino, 1964) e «*Il segno alfabetico*» (Progresso Grafico, Torino, 1971).

Sull'onda dell'interesse internazionale per la stesura di una classificazione dei caratteri tipografici accettata universalmente, nel 1956, a *Lure en Provence*,<sup>83</sup> Novarese presentò la propria proposta a riguardo. Ciò avvenne durante la giornata i cui argomenti in programma erano '*recenti ricerche sulla punteggiatura, composizione tipografica, applicazione e diffusione della nuova classificazione dei caratteri tipografici*'.

Novarese aprì il suo intervento osservando che la classificazione di Maximilien Vox,<sup>84</sup> nominava gli stili per mezzo di termini (che egli definirà «*latineggianti*» in "*Alfa-beta*" qualche anno dopo) che non sempre potevano essere tradotti in altre lingue; a detta del piemontese, ciò metteva in luce le contraddizioni di un «*campo grafico internazionale in cui le disparate etimologie non corrispondono più tra nazione e nazione, creando evidenti confusioni*».<sup>85</sup> Pensiero che sembra rispondere, indirettamente, all'approvazione dimostrata da Alessandro Butti, in un articolo dello stesso anno, nei confronti della classificazione proposta da Vox. Butti, infatti, elogiò lo studio proposto dal tipologo francese in un testo pubblicato su "*Graphicus*", il cui intento era far conoscere l'iniziativa, ritenuta «*utile e pratica*» che «*anche i grafici italiani devono*

---

<sup>83</sup> Luogo in cui si svolgevano incontri tipografici con cadenza annuale, di cui parleremo ancora più avanti.

<sup>84</sup> Nome d'arte di Samuel William Théodore Monod (1894-1974) scrittore, studioso e storico della tipografia, promotore dei Rencontres tipografici, organizzati nel paese in cui risiedette dal 1952. Sulla scia di quanto era stato fatto nel 1921 da Francis Thibaudeau, Vox presentò una sua classificazione dei caratteri tipografici nel 1954; essa si discosta dalla precedente in quanto considera un maggior numero di parametri per l'inserimento dei caratteri nelle categorie. Questo perché Vox non si limitò all'osservazione della forma dei tratti terminali delle lettere per assegnare i caratteri a una certa categoria, ma definì in totale nove forme primigenie di lettere, da utilizzare come insiemi matematici in cui inserire tutti i tipi 'derivati da...', 'ispirati a...', o semplicemente 'somiglianti a...' questo o quell'altro genere di lettera facente parte della storia della comunicazione scritta. Le nove categorie originarie divennero undici quando, nel 1964, la classificazione fu adottata come standard dall'ATypl..

<sup>85</sup> Cfr. Documento 024, in Dossier A. N. allegato.

*considerare attentamente» in quanto «giunge veramente a proposito per colmare una lacuna che perdura sin dal tempo in cui la stampa ha accelerato il ritmo del suo sviluppo, e la produzione dei caratteri, in conseguenza, si è moltiplicata in una infinita varietà di forme e di espressioni».*<sup>86</sup>

È notevole il fatto che la proposta di Aldo Novarese non si limitasse alla creazione dei dieci gruppi (“lapidari”, “medioevali”, “veneziani”, “transizionali”, “bodoniani”, “scritti”, “ornati”, “egiziani”, “lineari”, “fantasie”), ma avesse l’intento di fornire uno strumento pratico al “compositore tipografo moderno”, suggerendogli quali fossero gli accostamenti consigliati e quali, invece, fossero da evitare, in una tavola intitolata *“Prontuario sugli accostamenti”*.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Cfr. Documento 025, in Dossier A. N. allegato.

<sup>87</sup> Cfr. Documento 026, in Dossier A. N. allegato.

## CAPITOLO 5

# DA DISEGNATORE A DIRETTORE

### 5.1 "PONTE" TRA PASSATO E FUTURO

Stando a Lavagno *«nello Studio Caratteri rimase solo Novarese essendo Pavarino già in pensione, Gruà ultimo arrivato, ma presto se ne andò come dirigente della tipografia Ilte, e Lidio Bonetto che non trovando rapporto di simpatia si trasferì in altro ufficio ed infine aprì una propria cartoleria»*. Pur aprendo scenari ad oggi inediti, stando ai documenti raccolti nemmeno la versione di Lavagno può trovare conferme o smentite. Certo è che nel 1958 l'organico dello Studio Artistico fosse composto da cinque persone: Aldo Novarese, Lidio Bonetto, Umberto Fenocchio, Piero De Macchi e Giancarlo Casorati. Il primo dei cinque con un contratto impiegatizio di primo livello; gli altri quattro, con contratti impiegatizi di terzo livello. Altra certezza è che, nello stesso anno, Lidio Bonetto aspirasse alla seconda categoria impiegatizia ma che *«Novarese, pur avendolo proposto per il passaggio nel dicembre 1956, ha cambiato giudizio nel 1957 ed attualmente conferma che l'interessato difficilmente potrà migliorare ed affermarsi nel suo lavoro, anzi lo considera di capacità potenziali inferiori a De Macchi che, anche se bravo, è l'ultimo arrivato. Pertanto non sarà possibile passarlo di categoria quando nello stesso ufficio abbiamo un altro impiegato più giovane che percepisce di meno e dà migliori garanzie di esecuzione del lavoro»*.<sup>88</sup>

Versioni contrastanti dello stesso avvenimento, che celano tutto un mondo di dissapori interni, che chiaramente non trasparirono al di fuori delle mura aziendali, ma che paiono aver reso piuttosto arduo il lavoro al loro interno.

Considerando quanto analizzato fino a qui, sembra che nel biennio 1952-1953 Novarese fosse diventato il "ponte" tra il passato e il futuro dello Studio Artistico Nebiolo. In più, essendo l'unico tra tutti i coinvolti a produrre documenti scritti in gran

---

<sup>88</sup> Cfr. documento 018 in Dossier A. N. allegato.



quantità, sia ad uso personale,<sup>89</sup> sia ufficializzati in pubblicazioni di settore, caratterizzò se stesso come memoria unica, quindi insindacabile, delle vicende pregresse a quel periodo. La sinergia che ancora oggi permane nel pensiero collettivo dei conoscitori di questa materia, tra la Nebiolo e il suo ultimo direttore artistico, affonda le sue radici proprio in questi due anni.<sup>90</sup>

## 5.2 CASO “NOVA AUGUSTEA”

In verità la lezione di Alessandro Butti non sarà mai dimenticata. È argomento noto che una parte delle creazioni di Novarese nasca dal rimaneggiamento di caratteri del suo maestro: talvolta dichiaratamente, come nel caso di **Eurostile**, derivato da **Microgramma**, talvolta con un’attribuzione di merito meno onesta dal punto di vista intellettuale, come nel caso di **Nova Augustea**.

Si usa dire che **Nova Augustea** (ufficialmente, secondo l’elenco preso in esame, disegnato da Aldo Novarese nel 1951) fosse stato il risultato originale, dello studio del minuscolo da aggiungere alle capitali romane *Augustea* disegnate da Alessandro Butti.

In un articolo pubblicato su “**Graphicus**”, Aldo Novarese presenta questo carattere come “*Il classico dei classici*” e lo descrive inquadrandone una delle caratteristiche principali, ovvero l’ambivalenza di un’ispirazione storica (suffragata dalla citazione delle fonti), unita a forme inusuali e originalissime se confrontate coi caratteri contemporanei; nel descrivere la sua creazione, l’autore fa uso di una dialettica variopinta, che risente molto del gergo pubblicitario degli anni Cinquanta.

*L’alfabeto latino raggiunse la perfezione di forma nel periodo augusteo; il minuscolo nel periodo rinascimentale. Il primo proviene dai segni greci e fenici, il secondo dalle scritture umanistiche e carolingie. Accordare questi due stili in un unico carattere fu difficile*

---

<sup>89</sup> La cartella dell’ufficio del personale di Aldo Novarese contiene un gran numero di documenti personali e richieste di vario genere, che egli avanzava periodicamente alla direzione aziendale.

<sup>90</sup> In un’intervista rilasciata ad Alessandro Colizzi, Gianni Parlacino ricorda che, anche a causa della balbuzie, Novarese passasse molto tempo impegnato a scrivere; la mole di documenti ufficiali o personali rinvenuti durante le ricerche è riconducibile a questo atteggiamento di Novarese, la cui cartella del personale Nebiolo è sostanziosa rispetto a quella della maggior parte degli altri dipendenti.

*impresa dei prototipografi che operarono in Italia, i quali lo adottarono e lo impressero con successo con i loro torchi; ma non tutti riuscirono nell'intento. Creare un minuscolo, pari alla bellezza del maiuscolo romano, è stato il tema che la Nebiolo si è posta al fine di completare la già famosa serie Augustea, ispirata alle purissime forme del lapidario. Nel formare le lettere minuscole della Nova-Augustea, l'artista ha dovuto immedesimarsi nello spirito del collega che, circa duemila anni or sono, scolpì le capitali romane, cercando di intuire come egli avrebbe risolto alcuni particolari dettati, più che dall'estetica, dalla tecnica dell'incisione su pietra. Il problema era di mantenere vivo il fascino delle lettere romane che, ancora oggi, servono da modello a quanti si cimentano nell'arte del disegno del carattere. Questa è l'unica serie esistente presso le fonderie mondiali di caratteri che rispecchi l'originale spirito latino. Essa, stilisticamente lapidaria, è stata creata per lavori di qualità e di prestigio, ove la ricerca di nuovi caratteri esiga una scelta di tipi non comuni, evitando la limitazione verso i soli caratteri veneziani, transizionali e bodoniani. Si allarga così l'orizzonte verso nuove possibilità applicative, per un rinnovo tipografico basato sull'efficienza estetica grafica esaltata dal grande Bodoni. La Nova-Augustea, per le sue origini attrattive di forma, risponde ai requisiti necessari per una eccellente leggibilità e crea un nuovo motivo di grande decoratività. L'atteso completamento del maiuscolo Augustea con il minuscolo colma così una lacuna, adeguando questo carattere alle moderne necessità, dato che il maiuscolo ha perso in parte il grande ruolo di primo attore avuto nei secoli scorsi.»<sup>91</sup>*

Come sempre, Novarese si mostra fiero nel celebrare la propria opera. Ciò che più spesso si ignora però — che io stesso ignoravo fino a poco tempo fa, pur essendo già impegnato nella redazione di questo testo — è che questo carattere fu pensato originariamente da Alessandro Butti, il quale non ne avviò la produzione per rispetto alla fonte. Pare che Butti fosse turbato all'idea che una serie di capitali romane potesse essere accompagnata da delle minuscole. In seguito al licenziamento di Butti, non si sa se a fronte di una richiesta della direzione o in autonomia, Novarese riprese in mano questo progetto e lo modificò a dovere (il primo studio di Butti e il carattere prodotto presentano delle differenze), per poterlo pubblicare a suo nome.

---

<sup>91</sup> Cfr. Documento 027 in Dossier A. N. allegato. Aldo Novarese, "Nova Augustea, il classico dei classici", in *Graphicus* 9, settembre 1964.

Non c'è dubbio che le questioni di attribuzione dei caratteri progettati dallo Studio Artistico presentino qualche problematica, indotta proprio dall'egocentrismo di Novarese. Si dice che fossero molti gli studi originali firmati da Butti e prodotti dopo il licenziamento di quest'ultimo, ma al momento anche questa informazione è esclusivamente orale e non trova riscontro in documenti cartacei.<sup>92</sup>

Perciò va certamente detto che, seppure la “permanenza” delle creazioni di Butti non sia necessariamente terminata con il suo licenziamento come si è creduto fino a oggi; a partire dal 1952, tutto ciò che venne emesso dallo Studio, in ogni caso, fu proposto, deciso e portato a compimento da Novarese, a cui dobbiamo attribuire il merito di aver pubblicato, ma molto più spesso disegnato e pubblicato, i caratteri giusti nel momento giusto, permettendo alla Nebiolo di mantenere il primato italiano che si era conquistata nell'originalità delle creazioni artistiche. In fin dei conti, se il minuscolo di *Augustea* fosse rimasto un bozzetto chiuso in un faldone, probabilmente non ne avremmo mai potuto apprezzare l'ecllettismo, che ne farebbe ancora oggi un carattere attrattivo per i grafici, se solo ne esistesse una versione digitale. Anche solo questo fattore, fa di Novarese un direttore artistico vincente per l'azienda, malgrado restino poco chiare alcune questioni di attribuzione del disegno dei caratteri.<sup>93</sup>

### 5.3 CONSAPEVOLEZZA DEL PROPRIO VALORE

Soprattutto egli era indispensabile a una Nebiolo, che, sebbene traesse la maggior parte del suo fatturato dalla vendita delle macchine grafiche, manteneva la Fonderia come attività di prestigio, quello che si dice un fiore all'occhiello. Abbiamo già visto come egli fosse l'unica persona in Italia che avrebbe potuto ricoprire quel ruolo: questo era ben chiaro, sia a lui, sia ai vertici aziendali ed è confermato da diversi avvenimenti.

---

<sup>92</sup> Quest'informazione è desunta dall'ascolto della registrazione telefonica dell'intervista di Alessandro Colizzi a Gianni Parlacino.

<sup>93</sup> Cfr Documento 028 in Dpssier A. N. allegato. L'immagine in cui si vede il primo studio del minuscolo di *Augustea*, firmato da Butti, mi è stata data da Riccardo Olocco, nel corso di uno scambio reciproco di informazioni. Olocco, inoltre, mi ha fatto notare quanto il carattere eponimo “Novarese” (prodotto prima dalla Berthold Phototype, per fotocomposizione, e successivamente distribuito dalla International Typeface Corporation ITC, che ne realizzò anche una font digitale <https://www.myfonts.com/fonts/itc/novarese/>), sia debitore delle forme di quello studio di Butti.

Per citarne uno significativo basti sapere che, come era già accaduto nel 1950, il 25 settembre 1956, Novarese consegnò una nuova lettera di dimissioni per «*gravi necessità familiari*»; le dimissioni furono accordate dalla direzione, e sulla lettera venne annotato l'appunto: «*parrebbe debba trasferirsi in altra città*». A distanza di un solo mese, il 23 ottobre 1956, Novarese avanzò richiesta di riammissione, impegnandosi a restituire la parte di liquidazione rimasta in suo possesso e richiedendo che gli fosse concessa l'anzianità acquisita precedentemente. Quest'ultimo documento, di per sé ordinario, è reso straordinario da un appunto scritto a mano, probabilmente da Donato Cattaneo: «*Dato il caso e necessitandosi il Novarese per la sua competenza speciale nel campo artistico per i caratteri, la Dir. È disposta ad aderire alla richiesta, purché risulti ben chiaro che la concessione di un'anzianità convenzionale è una liberalità della Ditta e non dovuta contrattualmente*». Una posizione privilegiata, quella di Aldo Novarese, che dimostrò di essere pienamente consapevole del valore del proprio lavoro, ma soprattutto dimostrò di saper monetizzare questo valore.<sup>94</sup>

Durante un'intervista condotta da Giorgio Di Francesco per il volume **Torinesi di carattere** emerge un dato estremamente interessante a riguardo:

*«Novarese era un artista e alla Nebiolo veniva trattato come tale, perché la sua figura dava immagine e lustro all'azienda. Una volta sola, un direttore di Fonderia Caratteri ebbe l'ardire di chiedere quanti caratteri nuovi si sarebbe impegnato a garantire ogni anno. Lui reagì con molta decisione, come nessun altro avrebbe osato fare. Poi chiese alla Direzione Generale di essere posto alle dipendenze della Direzione Commerciale, e così fu. D'altronde, egli aveva nel cassetto decine di schizzi di lettere che sottoponeva ai vertici dell'azienda: costoro decidevano quali far eseguire. Quelli rifiutati, Novarese aveva mantenuto il diritto di proporli ad altre aziende, anche straniere».*<sup>95</sup>

---

<sup>94</sup> Cfr Documento 029 in Dossier A. N. allegato.

<sup>95</sup> Giorgio di Francesco, op. cit. pag. 311. In verità, sembra che questa testimonianza orale contenga un refuso sostanziale. L'Ordine di servizio n. 97, del 28 settembre 1970 conferma il contrario, ovvero che «Ufficio Artistico (ART) [...] di cui continua ad essere responsabile il signor Aldo Novarese, passa dalle dipendenze del DIC a quelle della Direzione Generale». Cfr. documento X in allegato "Apparati". Questo spiegherebbe la maggior confidenza di Novarese con Donato Cattaneo, Direttore generale della società a cui periodicamente venivano inviate lettere con richieste e lamentele, rispetto a quella che Novarese aveva con Franco Etzi-Coller, direttore commerciale di Fonderia Caratteri e con Franco Camera, Amministratore di Fonderia, entrambi promotori del lavoro d'equipe e del "progetto Forma"..

## 5.4 SPECIMEN FIRMATI

A questo proposito vale la pena osservare alcune *brochure* prodotte dallo studio artistico, antecedenti al 1952. Che si tratti di cataloghi, *specimen* o pubblicità delle macchine da stampa, la stragrande maggioranza di essi riporta alcune informazioni meta-testuali con diciture del tipo «*Studio Artistico Nebiolo*» o «*Caratteri originali di creazione Nebiolo*». Tra tutti i documenti visionati durante le ricerche, solo uno, antecedente a quell'anno, dichiara senza equivoci la paternità di Butti: si tratta di uno *specimen* della serie stretta di **Landi**, sulla cui copertina è stampata la frase: «*carattere originale, protetto a termini di legge, disegni di A. Butti*».

I caratteri disegnati dallo studio artistico erano protetti ai sensi di legge da un marchio<sup>96</sup> e appartenevano esclusivamente alla ditta; malgrado ciò, e soprattutto in controtendenza rispetto a quanto avveniva nelle altre fonderie europee, a partire dal 1952 si è assistito progressivamente alla comparsa di informazioni sempre più dettagliate su chi fosse l'autore del design del carattere in oggetto e dell'impostazione grafica dell'impaginato. Questo particolare denota sicuramente una conquista ottenuta da Aldo Novarese che, come abbiamo detto, pur disegnando per conto della fonderia, fu sempre molto geloso delle sue creazioni e desideroso che gliene venissero attribuiti i meriti, come sarebbe stato consono all'opera di un *freelance*.

## 5.5 UFFICIO: INDICE DI UN ATTEGGIAMENTO

Persino i locali in cui aveva sede lo Studio Artistico furono segnati dal passaggio di consegne della sua direzione. Abbiamo già visto alcune foto degli anni Trenta e Quaranta, tutte caratterizzate dalla presenza di Alessandro Butti e dei disegnatori nello stesso ambiente, egualmente intenti nel disegno delle lettere. La scrivania del direttore, ruotata come la cattedra di un maestro verso la propria classe, posizione che lascia immaginare una vicinanza e un rapporto dialogico tra maestro e allievi.

L'aspetto dello stesso ufficio negli anni Sessanta era drasticamente diverso: a causa delle nuove mode nell'arredamento d'interni, certamente; a causa dell'ostentazione di

---

<sup>96</sup> Cfr. Documento 019 in Dossier A. N. allegato.

rigore evidenziata dall'abitudine di indossare camici bianchi, come fossero uniformi. Ma non solo. A Novarese fu dedicata una zona privata; tra questa zona e il resto dell'ambiente fu eretta una parete, in larga parte vetrata. Il direttore, seduto nella stanza così ottenuta, osservava i disegnatori all'opera attraverso il vetro, stando seduto alle loro spalle. Uno scenario un po' inquietante se rapportato al precedente. Non più vicinanza e dialogo ma distacco e ostentazione gerarchica. Osservare le fotografie è senza dubbio più eloquente che descriverle, ma qui la loro osservazione è lo spunto per riflettere ulteriormente sulla necessità di Aldo Novarese di accentrare l'attenzione su di sé e di avere sempre la situazione sotto controllo, persino con la disposizione degli ambienti.

## 5.6 LIBERA PROFESSIONE PARALLELA

Il periodo di direzione dello *Studio artistico* fino al 1965 potrebbe essere definito il momento più alto della carriera di Novarese; sicuramente quello in cui egli trovò la propria dimensione: furono anni segnati da una grande produttività e da una possibilità di espressione artistica e personale supportata dalla totale accondiscendenza dei vertici della Nebiolo, che il designer ricambiò dando lustro all'azienda con la vittoria frequente di premi, concorsi, attestati e riconoscimenti. Soprattutto sono anni che si distinguono per la percezione di una sicurezza di sé, del proprio ruolo e della propria professionalità, data dalla tangibilità del piombo e dal ruolo di solista italiano che tanto gli fu caro: una garanzia di stabilità che Novarese non sembra aver più trovato in seguito, con l'avvento della fotocomposizione, che avrebbe aperto la strada a un'era nuova, quella dell'intangibilità del digitale, cui non riuscì a partecipare attivamente a causa dell'impossibilità di rimettersi in gioco, ormai anziano, in un mondo profondamente cambiato.

Il 31 luglio 1961 ricevette una lettera di ringraziamento dal presidente della società Mario Marconi; un atto che deve aver certamente toccato nel profondo Novarese, per il quale, come abbiamo visto, l'apprezzamento e il riconoscimento erano valori di importanza fondamentale, specie se ottenuti "in via ufficiale", come in questo caso.

*Egregio Signore,*

*l'attaccamento all'Azienda, da Lei dimostrato durante venticinque anni di ininterrotta collaborazione, costituisce un titolo di ineguagliabile significato al quale la nostra Società intende conferire un particolare riconoscimento.*

*L'esempio di fedeltà e dedizione al lavoro che Ella ha dato, con la Sua opera, è certamente lo sprone più efficace per le nuove leve alle quali è affidato il compito di rinnovare una tradizione che è vanto della Nebiolo.*

*Le porgo con l'occasione sinceri auguri per il benessere e la serenità della Sua famiglia e cordiali saluti. Mario Marconi<sup>97</sup>*

Nel frattempo Novarese portava avanti diverse attività parallele in campo artistico e professionale. Ufficialmente nello studio della sua abitazione in via Bibiana a Torino, ma da indiscrezioni e racconti orali, pare di intuire che gestisse progetti propri anche durante l'orario di lavoro in Nebiolo,<sup>98</sup> per clienti di un certo rilievo: la casa di cosmetica parigina *l'Oréal*, le cartiere *Burgo* e gli orologi *Omega*, per citarne alcuni tra i più noti, ma molti altri erano commercianti e imprenditori legati al territorio piemontese. Tra tutti i bozzetti che Novarese conservava diligentemente, ordinati in un album ben rilegato, spicca l'annuncio per un ingrassante per bovini chiamato *Rapid*, marchio registrato il cui logotipo è composto con una versione inedita di *Slogan*. Interessante notare che in questo annuncio convivano ben tre serie differenti di *Recta*, il logotipo già descritto, due serie di *Microgramma* o *Eurostile* e un carattere unico, disegnato a mano da Novarese per l'occasione, che evoca le lettere etrusche dei tempi antichi. Un *mix* che racconta il raggiungimento del grado più alto di libertà espressiva e di utilizzo dei propri caratteri, senza alcun vincolo o limitazione da parte della committenza, che si può immaginare piuttosto acritica.

Degni di nota, seppure siano evidentemente influenzate dalle mode del momento, sono le illustrazioni realizzate periodicamente sia per la Nebiolo, sia per altri clienti, generalmente a corredo di biglietti augurali o altri piccoli artefatti promozionali.

---

<sup>97</sup> Cfr. Documento 022 in Dossier A. N. allegato.

<sup>98</sup> Dall'intervista fatta da Alessandro Colizzi a Gianni Parlacino, ottenuta per gentile concessione dell'intervistatore, ho scoperto che anche durante il periodo di consulenza, successivo al licenziamento del 1972

Per concludere, un altro settore in cui l'opera di Aldo Novarese sembra aver dettato uno stile a suo modo, almeno prima dell'approdo dei grafici milanesi a Torino, è quello della comunicazione di aziende produttrici di attrezzature tecniche per la stampa. La collaborazione con il periodico «*Graphicus*», di cui si è già scritto in precedenza, è la testimonianza principale di quest'affermazione. Sfogliando le pagine della rivista, almeno fino agli anni Cinquanta e Sessanta, si noterà immediatamente che la maggior parte delle inserzioni pubblicitarie, oltre a usare caratteri Nebiolo, fosse visibilmente influenzata dall'estetica della comunicazione dell'azienda, che sappiamo essere opera di Novarese per via dell'abitudine di firmare i propri artefatti. Del resto fino alla prima metà degli anni Sessanta, tutte le copertine di «*Graphicus*» furono firmate da Aldo.<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> La prima copertina di *Graphicus*, non firmata, nella quale si riconosce distintamente la mano di Aldo Novarese, è quella del numero 12 del 1952; egli firmerà tutte le copertine fino al 1967. Successivamente, dopo un anno, il 1968, in cui le copertine furono curate da Brunazzi, a partire dal 1969, la redazione affidò di mese in mese la copertina del numero a un designer diverso, al quale veniva dedicato un articolo nella medesima pubblicazione. Tra i designer selezionati, ovviamente, figurano tutti i nomi dell'equipe dei grafici milanesi. Un tempismo che sembrerebbe confermare, che il loro arrivo a Torino stravolse le abitudini solitarie di Novarese, non solo alla Nebiolo, ma in tutta l'attività lavorativa che egli aveva costruito in oltre trent'anni di carriera.



## CAPITOLO 6

# IN BILICO TRA ARTE E TECNICA

### 6.1 TÈCHNE

Per i greci antichi la parola *tèchne*, cui corrisponde il termine latino *ars*, può designare qualsiasi genere di attività pratica che richieda la conoscenza di una serie di regole interne e una determinata abilità esecutiva. Data questa definizione sarà bene ricostruire passo per passo le fasi generative del carattere tipografico; limitandoci al carattere in piombo così come veniva prodotto in Nebiolo e tralasciando i metodi in uso nei periodi successivi o in altre aziende.

Nell'era della tipografia tradizionale, un buon direttore artistico doveva assolvere molti compiti, forse più di quelli previsti dalla stessa professione nei decenni successivi; per citarne solo alcuni, doveva: ricercare, studiare, conoscere, proporre, curare, coordinare e organizzare il lavoro, prevedendo le tempistiche e le possibilità di realizzazione pratica delle forme pensate e traducendo le regole teoriche in procedure applicabili.<sup>100</sup>

Questo mercato su scala mondiale, necessitava della conoscenza della storia della tipografia e dello stato dell'arte, dell'osservazione e dell'intuizione dei *trend* dettati dalle più celebri fonderie europee e richiedeva l'abilità di un dialogo continuo tra cultura e invenzione, che però non poteva assolutamente prescindere dalla fattibilità tecnica.

Requisito indispensabile per svolgere questo mestiere era la capacità di prevedere il comportamento che i caratteri disegnati avrebbero tenuto attraversando i passaggi

---

<sup>100</sup> In molti degli scritti di Novarese è data particolare importanza alle regole ottiche di compensazione, indispensabili per un corretto design tipografico. La conoscenza di queste norme era fondamentale, e doveva essere applicata non solo nel disegno, ma anche nelle fasi di incisione delle matrici e di fusione dei caratteri. Dai racconti degli ex dipendenti Nebiolo intervistati, pare che Novarese fosse solito seguire tutto il processo produttivo dei caratteri che disegnava.

meccanici propedeutici alla fusione era un requisito indispensabile per svolgere questo mestiere.<sup>101</sup>

Alla luce di questa considerazione forse, la definizione di «tipotecnico», data ad Aldo Novarese da Giuseppe Pellitteri pare ancor più pertinente e fondata.

## 6.2 RICERCA PRELIMINARE AL DISEGNO

In un testo scritto nel 1996, Enzo Castelli, ex responsabile del prodotto Nebiolo per gli Stati Uniti, esprime un'opinione interessante sul tema della ricerca:

*«La vastità e la profondità della ricerca è inevitabilmente condizionata dalla disponibilità di fondi da investire, specie nel lungo termine. La costante incertezza finanziaria della Nebiolo poneva, ovviamente, limiti economici obbligati. Tuttavia, a prescindere dai medesimi, va sottolineato che, in Nebiolo, una vera e propria politica di ricerca non si praticò mai.»<sup>102</sup>*

Il brano di Castelli ha per oggetto la *Fabbrica Macchine*, ma il principio esposto ha a che vedere con la gestione globale dell'azienda, quindi anche con la *Fonderia Caratteri*. Fino al 1965 la ricerca documentaria, propedeutica all'inserimento di caratteri in catalogo, era appannaggio esclusivo del direttore artistico, la cui personalità e opinioni la condizionava totalmente. Questa attività, condotta con passione da Novarese — come testimonia la moltitudine di «spunti tipografici» e «esempi di scritture e tipi, ritagliati da stampati di ogni provenienza» catalogati diligentemente in un archivio personale — era indispensabile per la Nebiolo, dal momento che egli era l'unico depositario di conoscenze progettuali e storiche della Fonderia.

A partire dagli anni Cinquanta Novarese partecipò con entusiasmo ai celebri *Rendez-Vous de Lure*, in Provenza. I convegni, promossi e organizzati da Maximilien Vox,

---

<sup>101</sup> Giuseppe Bracchino ricorda con disappunto che al suo ingresso in azienda Franco Camera, dirigente della Fonderia Caratteri negli ultimi anni di attività della stessa e promotore del lavoro d'equipe in collaborazione con l'AIAP, avesse provato a forgiare i caratteri di piombo in forno, come si sarebbe fatto con i metalli pesanti senza ottenere, ovviamente, alcun risultato.

<sup>102</sup> Cfr. Giorgio Di Francesco, op. cit. Pag. 263.

erano un'occasione preziosa di indagine e approfondimento, perché riunivano le più grandi personalità del mondo tipografico e della stampa a livello mondiale, per uno scambio dialogico appassionato, apparentemente scevro da ogni tipo di concorrenza. A Lure Novarese aveva modo di confrontarsi con Roger Excoffon, Adrian Frutiger ed Hermann Zapf, i suoi colleghi più celebri. Sono numerosi gli scritti e le interviste in cui egli descrive con entusiasmo i *Rencontres* e la sede pittoresca in cui si svolgevano annualmente sul finire dell'estate. Fatta eccezione per il direttore di *Graphicus*, Aldo Novarese era l'unico italiano a parteciparvi; un solista, unico depositario nazionale della conoscenza del disegno del carattere che non aveva, e forse nemmeno cercava dialogo con altri progettisti sul suolo italiano, anche per via della scarsità di interlocutori con cui confrontarsi.

### 6.3 SVALUTAZIONE DALL'INTERNO

Ricostruire metodi produttivi abbandonati da tempo, dei quali non si sia avuta esperienza diretta per ragioni anagrafiche, è assai complicato per chi, come me, si è formato nell'era dell'inconsistenza digitale. Ho trovato fondamentale la lettura di un articolo di Michele Fenu, pubblicato in **Qui Nebiolo** n.7 del 1968 e intitolato «*Conoscete la Nebiolo? La Fonderia Caratteri*»<sup>103</sup>

Sebbene l'intento dichiarato da Fenu in apertura sia la descrizione del «*processo che porta dall'idea, dal disegno alla realizzazione concreta*», l'autore concentra l'attenzione, quasi esclusivamente, sulla «*realizzazione concreta*» e su quelli che nel gergo giornalistico vengono definiti «i numeri» o «le cifre»: statistiche e dati strutturati riguardanti la produzione Nebiolo. «*Qui Nebiolo*» era l'*house organ* aziendale e aveva un evidente intento celebrativo; pur perseguendo tale intento, Fenu commette una leggerezza imperdonabile, relegando lo studio artistico a mera «*fase preparatoria alla lavorazione materiale del carattere*». Sebbene in altri passaggi dell'articolo si abbia qualche accenno valutativo del design del prodotto tipografico e della sua importanza con affermazioni come «*Del resto, se negli ultimi anni la produzione della fonderia ha fatto registrare significativi incrementi, lo si deve non solo all'altissima qualità del*

---

<sup>103</sup> Cfr. Documento 023 in Dossier A. N. allegato.

*prodotto, ma anche al suo stile, alla sua vitalità, alla sua aderenza coi tempi», leggendo attentamente il testo è chiaro che esso punta ad accomunare la fonderia alle più grandi industrie italiane, fautrici del boom economico del secondo dopoguerra.*

A quarantasette anni dalla stesura dell'articolo, le incongruenze sono evidenti. Nel 1968 la *Fonderia Caratteri* aveva già posto tutte le basi per il proprio fallimento, che era a pochi passi. Celebrare come avanguardistica una tecnologia, quella del piombo, che era sull'orlo del collasso in tutto il mondo, la dice lunga sull'inadeguatezza della Nebiolo a confrontarsi onestamente con il suo tempo, pertanto interi periodi dell'articolo sono poco realistici:

*«Non è certo per... Simpatia nei confronti della Nebiolo che, in Italia e all'Estero, artisti grafici, tipografie, agenzie di pubblicità, ecc. danno la preferenza ai caratteri che escono dalla Fonderia di Torino. Questa ha sempre avuto fra i suoi collaboratori i più abili specialisti dell'arte grafica. Impegno costante dello studio artistico è di perfezionare i metodi di ricerca, analisi e sviluppo delle forme degli alfabeti. Un gruppo di lavoro si è dedicato con passione all'esame della forma attuale dei caratteri e alla previsione di quello che potrà essere in futuro. Sono ricerche sottili, difficili, che però, in parallelo con l'avanzamento tecnologico costruttivo dei caratteri, mantengono al vertice la Fonderia».*

A questo proposito Giuseppe Bracchino, incisore pantografista dal 1945 al 1978 e capo del reparto incisione per un periodo, smentisce in parte quanto asserito da Fenu, ricordando che nei suoi trentatré anni di attività in *Fonderia Caratteri*, tolta la motorizzazione autonoma delle macchine fonditrici, risalente alla fine degli anni Cinquanta (prima le macchine di tutto il reparto fusione erano azionate da un unico motore con due alberi di distribuzione che correvano lungo il soffitto dello stabile) e la motorizzazione autonoma dei pantografi del reparto incisione, la produzione non fu interessata da grandi rivoluzioni tecnologiche, né metodologiche, e il processo rimase sostanzialmente invariato.

Con l'aiuto di questo valente artigiano e del suo collega Gaetano Donato, fonditore addetto a una macchina *Foucher* dal 1963 al 1978, unito al supporto di fotografie documentarie scattate da Aldo Novarese, si è potuta ricostruire la genesi del carattere Nebiolo, questa volta, davvero, *«dall'idea, dal disegno alla realizzazione concreta».*

## L'IDEA DI UN NUOVO CARATTERE

Stando a quanto si è detto, il cassetto della scrivania di Novarese era pieno di disegni e idee di ogni genere. Durante lunghe riunioni verbalizzate la *Direzione* della Fonderia, tenendo conto delle statistiche di vendita dei caratteri, valutava le proposte portate da Novarese e stabiliva se ci fosse la necessità di aggiungere nuove collezioni all'offerta o, al contrario, eliminare dai cataloghi serie e corpi invenduti da tempo. A seguito di queste riunioni il lavoro della fonderia si svolgeva in una perfetta sinergia di creazione artistica e produzione tecnica, sinergia indispensabile dal momento che solo una conoscenza ferrea della tecnica avrebbe consentito di operare le giuste scelte estetiche e progettuali.

## IL DISEGNO DELLE LETTERE

Tutte le lettere facenti parte di un nuovo alfabeto erano abbozzate manualmente da Novarese su carta da disegno. Per ogni glifo erano prodotte numerose varianti, che sarebbero state vagliate in una visione d'insieme, ridotta fotograficamente, per trovare la forma più corretta di ogni segno. Gli schizzi rivelatisi più soddisfacenti erano disegnati in una dimensione che andava approssimativamente dai dieci ai dodici centimetri di altezza per le lettere maiuscole, proporzionata di conseguenza per le minuscole; oltre alle maiuscole e minuscole, venivano disegnati i numeri (la Nebiolo generalmente proponeva serie di numeri cardinali, più raramente saltellanti) e tutti i segni di interpunzione.

## CALIBRI E CURVILINEE

Gli schizzi erano consegnati nelle mani dei disegnatori, che ne avrebbero realizzati i disegni tecnici veri e propri. A tale scopo entravano in gioco delle valigette lignee che trovavano posto sui tavoli da disegno dello studio artistico, contenenti calibri e tiralinee intagliati artigianalmente nel cartone, con larghezze proporzionali tra loro.

Questi calibri erano strumenti usati per equalizzare la forza di tutte le aste, le pance e i raccordi delle lettere appartenenti a uno stesso carattere.

## FORZA D'ASTA E SERIE

Poniamo il caso di **Magister**, carattere transizionale disegnato da Aldo Novarese nel 1966. Il carattere fu prodotto in quattro serie: *Magister tondo neretto normale*, *Magister corsivo neretto normale*, *Magister tondo nero normale* e *Magister tondo nero largo*. Stabilito che la lettera 'I' maiuscola della serie *tonda neretta normale* dovesse avere forza d'asta corrispondente a un determinato calibro, la forza delle aste verticali (larghe) di tutti i segni di *Magister tondo neretto normale* sarebbe stata definita da quello stesso calibro. Nel disegno di una sola serie si usavano in tutto tre calibri: uno per le aste spesse, uno per quelle sottili e un terzo per le orizzontali.

Seguiva l'uso di curvilinee per le parti tonde e per i raccordi (laddove il carattere presentasse delle grazie). Conseguentemente al disegno della prima serie, la forza d'asta delle tre serie rimanenti si sarebbe ottenuta applicando regole proporzionali.

## DISEGNI TECNICI

Terminata questa fase di progettazione e definiti i parametri di proporzione tra le serie, era compito dei disegnatori rifinire tutti i disegni in un'altezza compresa tra i dieci e i dodici centimetri, con una campitura a tempera nera. Si potrebbe pensare che la china fosse più indicata, ma Giuseppe Bracchino sostiene fermamente che si preferisse usare la tempera, in virtù della sua maggiore scorrevolezza e velocità di riempimento. Qualora il disegnatore commettesse errori che non si potessero correggere con un passaggio di tempera bianca coprente, la lettera sarebbe stata disegnata da capo.

## CARTELLI DELL'AVVICINAMENTO

Quando tutti i segni di un alfabeto erano terminati, la ricerca formale poteva dirsi ultimata. A questo punto i disegni definitivi erano riprodotti fotograficamente su

cartelli indicanti, per ogni segno, gli avvicinamenti, o *approche* di destra e di sinistra. Gli avvicinamenti erano indicati da segmenti verticali che inscrivevano il segno alfanumerico in un rettangolo virtuale d'identica altezza per tutto il carattere, ma con larghezza variabile a seconda del glifo. L'altezza di questo rettangolo sarebbe corrisposta alla forza di corpo, mentre la larghezza sarebbe poi diventata quella del carattere fuso in piombo.<sup>104</sup> I cartelli, indispensabili per le successive fasi di sviluppo, venivano riprodotti fotograficamente in una moltitudine di copie di formato medio.

## PROVE DI COMPOSIZIONE

Seguendo i segmenti indicanti l'avvicinamento, i disegnatori procedevano rifilando le lettere una ad una, per poi riporle ordinatamente in una cassa strutturata come quella dei tipografi: con molti scomparti, ognuno dei quali contenente un glifo.

Queste "copiette"<sup>105</sup> fotografiche delle lettere erano poi incollate in allineamento perfetto su grandi fogli, a comporre testi più o meno brevi. Pare che il testo preferito per queste prove di leggibilità fosse il primo capoverso dei **«Promessi Sposi»** di Alessandro Manzoni.

## UN FOTOGRAFO A TEMPO PIENO

Le composizioni frutto di questo lavoro minuzioso, venivano ridotte fotograficamente in altezze corrispondenti ad alcuni corpi tipografici. Con questa visione ben precisa del carattere era possibile esaminare il comportamento delle lettere, al fine di valutare la necessità di modificare il disegno di quei glifi che non armonizzassero coi loro vicini, o correggere spaziature poco riuscite. Nel testo redatto per l'**Enciclopedia della stampa**, Novarese afferma che per *«alcune lettere come la 'a', 'e', 's' devono essere variate per una maggior leggibilità»*. Assumeremo per buona questa affermazione, sebbene non ci siano prove che possano confermarla o smentirla.

---

<sup>104</sup> Vedi illustrazione.

<sup>105</sup> Così definite da Bracchino.

## I PREMODELLI

Se il risultato dell'esame fotografico era considerato soddisfacente, i disegni originali di dieci o dodici centimetri erano ridimensionati grazie a uno speciale ingranditore fotografico, strumento di grandi dimensioni, dotato di uno schermo luminoso per il ricalco. Con l'ausilio di questo schermo, il disegno di ogni singola lettera, ingrandito a raggiungere un'altezza di trenta centimetri (per le maiuscole, anche in questo caso le minuscole erano proporzionate di conseguenza) era riportato su un foglio di carta velina.

In questa fase, i disegni non erano più campiti come i precedenti, ma era disegnato solo il contorno della lettera, al tratto e con l'indicazione di tutti gli accorgimenti ottici necessari a eliminare le "macchie", comunemente definiti *inktrap*. Con questa operazione, che dava vita al premodello, si concludeva il lavoro dello *Studio artistico*.

## DAL PREMODELLO AL MODELLO

I premodelli al tratto su carta velina erano consegnati al reparto incisione, ove erano utilizzati come originali per trasferire il contorno della lettera su una lastra di ottone dello spessore approssimativo di un punto tipografico. Lo strumento utilizzato per trasferire il disegno era un pantografo orizzontale per tracciatura, dotato di una punta in grado di incidere la superficie della lastra. La lettera tracciata con questo procedimento aveva una riduzione scalare di un terzo rispetto al premodello, perciò tornava alla dimensione del disegno originario, con altezza approssimativa di dieci centimetri. Ottenuta la tracciatura, l'incisore procedeva accoppiando questa lastra metallica a una seconda, analoga alla prima, ma con spessore di circa due punti tipografici. Fatto ciò, si premurava di fare dei buchi passanti da lastra a lastra con chiodi e martello; tracce che sarebbero servite da riferimento per il corretto posizionamento di tutte le parti, a seguito della traforatura della lastra recante la lettera tracciata.



Questa veniva infatti traforata per mezzo di un seghetto manuale e solo seguendo i buchi di riferimento, tutte le parti (isole comprese) sarebbero state inchiodate nella posizione corretta sulla seconda lastra, con chiodi in rame, successivamente tagliati e levigati, che avevano funzione bloccante.

## INCISIONE DELLE MATRICI

Questo processo macchinoso mirava alla creazione del modello della lettera in rilievo, così da creare una “battuta”, che sarebbe stata riconosciuta e seguita dal tastatore del pantografo verticale «*tipo Benton*», al fine di trasferire il disegno in scala ridotta sulla matrice o sul punzone.

Sul finire degli anni Venti, la Nebiolo importò dagli Stati Uniti un pantografo verticale Benton e i meccanici di Fonderia furono incaricati di realizzarne diverse copie. Quando tutte le copie furono ultimate, il reparto incisione contava un totale di dodici pantografi; tre di essi erano adibiti all'incisione di punzoni, i restanti nove all'incisione diretta dei diversi corpi delle matrici per la fusione. Nella parte inferiore di questi macchinari era posto il tastatore che, agendo nell'incavo del modello per le matrici, o sul rilievo del modello per i punzoni, trasmetteva la forma del glifo a una fresa posta nella parte alta del pantografo, che incideva direttamente la matrice metallica, alloggiata nel mandrino portamatrice. Partendo dallo stesso modello, il corpo inciso sulla matrice era direttamente proporzionale all'altezza della posizione del mandrino.

## LE FRAPPE

Terminata l'incisione, le matrici erano raggruppate in "frappe", scatole lignee contenenti tutte le matrici di un determinato corpo del carattere, pronte per essere inserite nelle macchine fonditrici *Foucher*. In tutto i segni, comprensivi di maiuscolo, minuscolo, numeri e interpunzioni erano circa 130 per ogni corpo. Sebbene da decenni, le lavorazioni con il pantografo verticale avessero scalzato l'incisione dei punzoni, in Nebiolo fu mantenuto comunque un reparto punzoni nel quale, ancora negli anni Sessanta e Settanta, venivano incisi a mano i punzoni per tutti quei glifi speciali che non erano previsti dal disegno originale del carattere, su specifica richiesta dei clienti. Dai punzoni erano battute le matrici, che pur essendo di proprietà del cliente, rimanevano in dotazione alla Nebiolo, che così avrebbe potuto fondere nuovamente i glifi su ordinazione del proprietario.<sup>106</sup>

## FUSIONE E ABBASSATURA

Le matrici erano quindi consegnate al reparto fonderia per la prima prova di fusione, durante la quale, il fonditore più anziano, eseguiva i controlli per la messa a punto dell'allineamento, degli avvicinamenti e di tutti quegli accorgimenti ottici, che erano stati previsti nella fase di progettazione e disegno delle lettere.

Il carattere fuso veniva infine «abbassato», ovvero fresato alla base del fusto per essere portato alle varie altezze in uso nei diversi paesi europei.<sup>107</sup>

## MESSA IN POLIZZA

I "pesi minimi", corrispondenti alle quantità al di sotto delle quali l'ordine non sarebbe stato accettato, erano impaginati in scatole di cartone pronte per la spedizione, che prendevano il nome di «polizze», dal documento di riconoscimento che era loro allegato

---

<sup>106</sup> Informazione ricevuta da Enrico Tallone.

<sup>107</sup> Per una spiegazione dettagliata, vedi intervista a Gaetano Donato, in appendice. Per informazioni sulle altezze, vedi definizione "Tipografia" in Enciclopedia Treccani, a pag. 13.

e che ne descriveva il contenuto. Le «*Norme per ordinazioni*» presenti nei campionari di caratteri Nebiolo, spiegano quali fossero gli standard adottati:

*«Polizza. La polizza indicata in catalogo è quella relativa alla lingua italiana; i caratteri possono anche essere forniti in polizze straniere previ accordi da prendersi caso per caso. A richiesta, e con un concorso nelle spese di incisione delle matrici, si fornisce qualunque lettera o segno speciale.*

***Pesi dei minimi.** I pesi indicati si riferiscono a caratteri da fornirsi in polizza italiana, altezza francese e si intendono sempre approssimativi con una tolleranza in più o in meno dal 5 al 10%. Per i caratteri da fornirsi in polizze estere i pesi variano secondo la polizza in cui vengono richiesti.*

***Caratteri da testo.** Possono essere fornite in polizza di testo tutte le fantasie normali sino al corpo 14 purché richieste nei seguenti pesi minimi: corpo 5 Kg. 7,50; corpo 6 Kg. 12; corpo 8 Kg. 20; corpi 10-12-14 Kg. 30. Non si forniscono pesi inferiori.*

***Caratteri per avvisi.** In questa categoria si comprendono i caratteri di fantasia normale dal corpo 16 in su purché richiesti nei seguenti pesi minimi: Kg. 30 per i corpi dal 16 al 28; Kg. 40 dal corpo 30 al 48; Kg. 60 dal corpo 54 ed oltre. Non si forniscono pesi inferiori.»<sup>108</sup>*

---

<sup>108</sup> Dalla pagina «Norme per ordinazioni» in un campionario Nebiolo degli anni Sessanta.

## CAPITOLO 7

### FINE DI UN'ERA

Nei capitoli precedenti si è descritta la costruzione di una “fortezza” che Aldo Novarese e la Nebiolo fondarono sulla base di tre pilastri portanti: 1. l’unicità assoluta di Novarese nel mondo del disegno dei caratteri italiano; 2. Il comportamento dell’azienda, che pur di trarre il massimo giovamento dalla notorietà di Novarese, concesse lui ogni genere di liberalità; 3. La speranza (malriposta da parte di entrambi gli attori), che la tipografia in piombo potesse sopravvivere e avere mercato negli Settanta.

Si è poi accennato all’importanza del 22 maggio 1965, giorno in cui Aldo partecipò alla conferenza di presentazione di quella che sarebbe dovuta essere la “nuova stagione” della progettazione dei caratteri in Nebiolo e che avrebbe stravolto ogni sua certezza. Sarà proprio quel giorno a dare il via all’assedio (forse involontario, o comunque non considerato tale) di questa “fortezza”, da parte dell’*equipe* dei grafici milanesi, chiamata in causa dai vertici aziendali — tra le fila dei quali si era già radicata la presenza di dirigenti FIAT — in collaborazione con l’AIAP di Milano,<sup>109</sup> per supervisionare l’opera dello Studio Artistico, al fine di creare caratteri che fossero in linea con le aspettative dei loro possibili utilizzatori, vale a dire quegli stessi grafici che formavano l’*equipe*. Obiettivo dell’operazione era rilanciare l’immagine aziendale e il design del prodotto tipografico. Tentativo che, come sarebbe stato prevedibile con un po’ di lungimiranza, non avrebbe potuto cambiare in alcun modo le sorti dell’azienda, il

---

<sup>109</sup> Al tempo nominata “Associazione Italiana Artisti Pubblicitari” quindi, almeno nella nomenclatura, vicina alle posizioni di quanti etichettavano la progettazione grafica come disciplina d’arte; un termine pericoloso “arte”, che implica tutte le problematiche già esposte nel paragrafo in cui si affronta la figura del “direttore artistico” Nebiolo (vedi pag. xx). Questo mondo dell’AIAP, che usava una terminologia tanto vicina al “sentire” di Novarese, celava una visione in netto contrasto con quella della maggior parte degli appartenenti all’*equipe*, che invece sentivano di far parte del mondo “del design”, inteso come disciplina e rigore. Una concezione altrettanto stereotipata e utopica di quella di Novarese e dell’AIAP, che trovava fondamento nel Bauhaus e nei principali movimenti razionalisti del Novecento, che tanto affascinavano gli appartenenti all’*equipe* che, tuttavia, non potevano vantare l’esperienza di Novarese nel disegno e nella supervisione dei processi produttivi del carattere in piombo, che abbiamo approfondito nel capitolo precedente.

cui calo delle vendite era dovuto alle trasformazioni del mercato globale della tecnica grafica.

In questo capitolo svilupperemo i temi accennati fin qui, dichiarando che quella che si propone è una visione dei fatti condizionata dagli intenti della trattazione, ovvero contestualizzare le vicende di Aldo Novarese secondo una visione critica, più che celebrativa, nonostante la simpatia che un personaggio tanto complesso come Aldo Novarese, le cui vicende caratteriali sono inscindibili da quelle storiografiche, possa suscitare.

## 7.1 CRISI DEL PIOMBO

Malgrado gli sforzi profusi dalle fonderie mondiali nella creazione di caratteri nuovi, nella speranza che fossero attrattivi e accattivanti, il mercato della stampa stava subendo una trasformazione profonda, che avrebbe portato all'eliminazione della pesantezza del piombo, in favore di una tecnologia nuova: la fotocomposizione. Tecnologia che doveva apparire "leggera" ai tipografi, almeno quanto la luce che essa sfruttava per l'impressione dei segni alfabetici, riprodotti da matrici fotografiche, non più metalliche.<sup>110</sup>

Forse, nell'immediato, non fu facile per la fonderia Nebiolo prevedere il totale stravolgimento dei metodi in uso, perché la composizione in piombo, ancora manuale nella maggior parte delle tipografie a conduzione familiare, dominò comunque incontrastata in Italia fino agli anni Sessanta. Fino a quel momento, solo le aziende più avanzate o le redazioni dei quotidiani si erano potute permettere attrezzature costose come le *Linotype* o le *Monotype*, macchinari per la composizione "a caldo" che, pur

---

<sup>110</sup> Durante il nostro incontro, Enrico Tallone (superstite nell'attività editoriale con composizione manuale impegnato nel perpetrare e divulgare la purezza tipografica e la tradizione inaugurata dal padre Alberto), appassionato conoscitore della Nebiolo, mi ha fatto notare che quella damnatio memoriae che ha interessato ogni scarto tecnologico (di cui si è parlato nel paragrafo "1.2 Dar nome alle cose: definizioni"), nel caso dell'avvento della fotocomposizione, fu probabilmente più violenta che in altri momenti. Questo perché liberandosi dei tipi, che erano generalmente venduti a peso per essere rifusi, i tipografi si liberavano di un ingombro fisico, ma anche mentale, e cioè quello di un mestiere estremamente faticoso e arduo.

essendo invenzioni datate ormai al secolo precedente, restavano decisamente onerose.<sup>111</sup>

Una tipografia che facesse un discreto uso di composizioni plumbee — non solo per piccoli artefatti come manifesti, locandine, calendari, biglietti da visita e partecipazioni, ma soprattutto per la stampa di libri o impaginati elaborati — era costretta ad affrontare un problema annoso: la conservazione delle forme di piombo composte a mano, che si sarebbero dovute serbare in previsione delle ristampe successive, sempre che si disponesse di una quantità sufficiente di caratteri per comporre l'intera opera, altrimenti si sarebbe stati costretti a scomporre le forme in corso d'opera.<sup>112</sup> Di fatto, l'attività di scomporre la forma e recuperare i caratteri, per poi ricomporla, costituiva un costo in termini di tempo e danaro, difficilmente sostenibile per le attività commerciali che costituivano la clientela Nebiolo. Inoltre, si necessitava di spazi ampi, adeguati alla conservazione di tutto il materiale.

Era indispensabile un'alternativa che fosse meno ingombrante del piombo, che arrivò con l'applicazione di tecniche fotografiche alla composizione tipografica, proposte sempre più insistentemente nelle fiere di settore, come si scopre sfogliando le riviste di tecnica grafica di quegli anni. Con la presentazione della *Monophoto*, nel 1957, la *Monotype* si garantì il mantenimento del primato acquisito nell'era della composizione "a caldo" anche nell'era successiva.<sup>113</sup>

La Nebiolo, sempre afflitta dall'incertezza economica, vedeva di anno in anno la riduzione delle vendite dei propri prodotti, analogamente ad ogni altra attività congenere su scala mondiale. Dalle comunicazioni ufficiali dell'azienda si ha comunque l'impressione che questo fattore si volesse far passare sotto silenzio, più che affrontarlo di petto. Un atteggiamento che abbiamo già riscontrato nell'articolo di Michele Fenu «*Conoscete la Nebiolo? La Fonderia Caratteri*», che nel 1968 tesseva le

---

<sup>111</sup> Per una panoramica del funzionamento delle macchine citate, si consiglia la lettura di "La composizione tipografica", in Marta Bernstein & Emanuela Conidi, op. cit. Pag. 245.

<sup>112</sup> Qui entrava in gioco la necessità di previsione, indispensabile al momento dell'ordinazione delle polizze dei minimi, che abbiamo visto a pag. xx

<sup>113</sup> La Monophoto lavorava su un principio analogo a quello della macchina Monotype, ma invece di fondere le righe di testo in piombo su matrici metalliche, sfruttava matrici fotografiche per la preparazione di lastre.

lodi di una produzione industriale non più al passo coi tempi, come se invece fosse avanguardistica.

Se a tutti questi fattori si aggiunge l'attrazione — dimostrata dalle realtà che facevano da traino per il mondo della grafica e della comunicazione — nei confronti degli stimoli visivi provenienti dalla Svizzera, e di conseguenza dai nuovi caratteri lineari che dettavano le mode del momento (principalmente **Helvetica** Haas e **Univers** Deberny & Peignot),<sup>114</sup> si ha la misura di quanto Aldo Novarese e la Nebiolo dovessero apparire anacronistici ai loro contemporanei.<sup>115</sup>

## 7.2 UTILIZZATORI EVENTUALI

Più che la tecnologia, ciò che interessa in questa sede sono le vicende di un uomo; perciò, considerando che la Fonderia Caratteri Nebiolo, incapace di adattarsi al lento inizio di una nuova epoca, affrontò il problema come meglio poteva in relazione alle difficoltà gestionali e economiche, vediamo cosa accadde alla “fortezza” eretta nei vent'anni di reggenza dello studio da parte di Novarese.

Franco Etzi-Coller (Direttore Commerciale Nebiolo),<sup>116</sup> Franco Camera (amministratore di fonderia legato alla FIAT) e Franco Mosca (presidente di AIAP), furono concordi nel chiedere a un gruppo di grafici, utilizzatori eventuali dei caratteri, *opinion leader* in campo grafico, quindi capaci di dettare una linea che sarebbe stata seguita dal “compositore tipografo moderno”, di supervisionare e indirizzare l'operato dello Studio Artistico.

La selezione dei membri dell'*equipe*, che si supponeva capace di rendere concorrenziale il prodotto e rilanciare l'immagine aziendale che aveva perso aderenza

---

<sup>114</sup> Durante uno dei molti colloqui in cui si è discusso di questa tesi, James Clough mi ha raccontato dello stupore che provò quando, da poco trasferitosi in Italia, assistette a una mostra collettiva presso la sede dell'AIAP di Milano. A fronte di una grande quantità di poster in mostra, solo il venti per cento di essi era composto in caratteri che non fossero Helvetica di Max Miedinger.

<sup>115</sup> Qui si fa riferimento in particolar modo allo Studio Boggeri, ma più in generale a tutti quei professionisti che gravitavano intorno a Milano, epicentro italiano di tutto quanto avesse a che fare con il mondo del design.

<sup>116</sup> Nome che compare già in documenti e relazioni datate al 1953, cfr. “documento x” nell'allegato “Apparati”.

coi tempi, fu affidata a Pino Tovaglia, uno degli esponenti più influenti della grafica milanese (quindi della grafica italiana) di quegli anni, attivo sia sul fronte professionale sia su quello didattico. Dopo un primo periodo in cui il gruppo riunì solo Tovaglia, Franco Grignani e Aldo Novarese, si scelse di ampliare le vedute aumentando il numero dei partecipanti al tavolo di discussione, a cui presero parte anche Giancarlo Iliprandi, Bruno Munari, Ilio Negri, Till Neuburg e Luigi Oriani.<sup>117</sup>

Già nel primo degli incontri, tenutosi a Torino il 22 maggio 1965, si portava alla luce un'incompatibilità metodologica tra quelli che, invece di essere mondi finalmente pronti a un dialogo costruttivo, si rivelarono veri e propri schieramenti contrapposti e belligeranti: da una parte Aldo Novarese, dall'altra i "grafici di Milano".<sup>118</sup> Durante quella riunione emerse con chiarezza la domanda di Etzi-Coller *«Noi non pretendiamo che qualcuno di voi venga alla lavagna e ci serva caldo un carattere nuovo, perché allora la nostra funzione cesserebbe. Però, almeno in termini di ricerca, vorremmo avere un'indicazione delle vostre tendenze»*, a cui segue la presa di posizione immediata di **Franco Grignani** *«In fondo alla Nebiolo interessa nel futuro preparare dei caratteri che non siano dei fatti personali, ma tipi universali, come può essere stato il Bodoni [...] Noi siamo dei tipografi che usano pochi caratteri, ... Caratteri che rappresentano lo spirito, l'architettura della grafica moderna... Chi disegna sempre caratteri non può conoscere i segreti di un'altra parte del mondo che si occupa invece di altri problemi visivi»*.<sup>119</sup>

Il compito principale degli incontri periodici che seguirono questa riunione (Iliprandi ricorda che essi furono circa cinquanta, spalmati su una decina d'anni, a cui i grafici partecipavano in cambio di un gettone di presenza), era di dare vita a quello che sarebbe dovuto essere il nuovo lineare italiano, il carattere **Forma**, successivamente a una sua versione egiziana, **Dattilo**, e più tardi a un carattere parametrico, che esulava

---

<sup>117</sup> Al primo incontro partecipò anche Armando Testa, che non prese parte ai successivi.

<sup>118</sup> A proposito di gergo bellico, Iliprandi fa uso di un'espressione significativa che riassume le principali difficoltà incontrate: «La cosa ha creato subito un attrito. Attrito difficilmente conciliabile perché Novarese, giustamente, si trincerava dietro la sua esperienza che era molto forte. Era il suo lavoro, non il nostro!»

<sup>119</sup> In Qui Nebiolo 10, secondo semestre 1969, pag. 4.



completamente da tutte le regole tipografiche e ottiche che si erano usate fino a quel momento: **Modulo**.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Argomento di quella che Iliprandi definisce “la lite finale”, che allontanò per sempre Novarese dalla Nebiolo.

### 7.3 REAZIONI DI ALDO

In ogni caso, a decorrere dal 1965, tutte le creazioni dello studio artistico e la cadenza della loro pubblicazione, furono sottoposte al giudizio dell'*equipe*, i cui membri affiancarono Novarese in tutte le attività che fino a quella data, egli aveva svolto in totale autonomia, compresa la realizzazione delle pubblicità dei caratteri e la progettazione dei campionari.<sup>121</sup>

Si può immaginare che Novarese, per come lo abbiamo conosciuto fino a qui, non fosse lieto di veder messe in discussione le sue opere, specialmente da parte di utilizzatori, non tecnici del carattere. Ciò è lampante nelle immagini che documentano questi incontri, nelle quali troviamo un Novarese molto diverso da quello raggianti che, a *Lure en Provence*, si confrontava coi suoi veri colleghi: un Novarese adombrato, nervoso e piuttosto emaciato. Al contrario, gli altri appartenenti al gruppo sembrano sereni, motivati dal reale interesse per i fatti teorici e dalla voglia di un confronto appassionato, a cui una parte dei membri era già avvezzo,<sup>122</sup> ma che solitamente (ricorda Giancarlo Iliprandi) era difficile conciliare con la libera professione che tutti svolgevano.

In un articolo di presentazione di **Magister** (1966), il primo carattere pubblicato dalla Nebiolo a seguito dell'avvio di questa metodologia nuova, Novarese sembrò essere moderatamente ben disposto nei confronti dell'iniziativa, o per lo meno nei confronti della sfida che gli era stata lanciata da questa iniziativa.

---

<sup>121</sup> A questo proposito, si consiglia di prendere visione del Documento 043 in Dossier A. N. allegato. Trattasi di una circolare del 27 novembre 1974, in cui si descrive il "Nuovo catalogo caratteri": «[...] è in corso di allestimento il nuovo catalogo generale caratteri che sarà realizzato in modo del tutto diverso dall'attuale, al fine di poter essere utilizzato dalla clientela come un indispensabile strumento di lavoro e non solo di saltuaria consultazione [...] in modo da conseguire un duplice scopo: 1° alleggerire il magazzino del materiale di scarso o nullo movimento; 2° concentrare ogni sforzo produttivo sulle serie che dimostrano di ottenere il continuo godimento della clientela». Ciò si era sempre fatto in Nebiolo; la differenza tra questa circolare e quelle degli anni precedenti è che essa è allegata ad un catalogo effettivamente nuovo nella forma. Un raccoglitore ad anelli da cui scompare ogni evidenza decorativa e in cui i caratteri sono presentati "nudi e crudi" per quello che sono. Le vecchie aperture di sezione sono sostituite da separatori plastici, mentre la struttura a raccoglitore lo rende aggiornabile facilmente ed economicamente, facendone davvero uno strumento. Un oggetto ben diverso dai suoi antecedenti decorati, vicini all'impaginazione di «Alfa-beta. Lo studio e il disegno del carattere».

<sup>122</sup> Tra gli anni sessanta e settanta, quasi tutti i membri dell'*equipe* parteciparono ad altri gruppi o progetti collaborativi.

*Creare un nuovo alfabeto che possa rispondere a pieno alle aspirazioni dei grafici non è cosa semplice, in quanto occorrerebbe da parte di chi lo disegna la capacità di intuire e felicemente interpretare tendenze ed esigenze universali, non sempre concordanti tra loro. Questo discorso vale per il nuovo carattere «Magister» [...] Esso è stato concepito dopo lunghe meditazioni e sottoposto sin dall'inizio al severo giudizio di artisti ed esperti in materia, i quali ne incoraggiano la realizzazione.<sup>123</sup>*

Furono davvero molti gli articoli scritti in quegli anni su libri e riviste, nei quali Aldo non perse occasione di dire la sua, in merito alle tavole rotonde cui si vede costretto a partecipare. In particolare un testo non firmato, ma che non lascia dubbi sull'identità del suo autore, sembra esprimere con garbo quella differenza di vedute che contraddistingue i due mondi.<sup>124</sup> Mondi tanto affini tra loro quanto lontani, che entravano in contatto in quelle brevi occasioni, per poi riallontanarsi immediatamente.

*«Due distinte correnti sembrano delinarsi nella tipografia contemporanea; esse corrispondono a tendenze ed atteggiamenti diversi che, lungi dal contraddirsi, coesistono e possono consentirci un esame il più possibile completo della tipografia d'oggi. L'una tesa ad una ricerca avanzata, vuole tradotte in caratteri essenziali e spersonalizzati le strutture contemporanee, rigorosamente razionali. L'altra ancorata a moduli più tradizionali, esige una tavolozza amplissima e multiforme di tipi. Per la prima il carattere è elemento portante, e spetta al grafico dargli espressione ed immagine; per la seconda corrente è invece il carattere stesso ad assumere un ruolo figurativo, diventando elemento di decorazione»<sup>125</sup>*

Malgrado queste aperture verso visioni differenti dalla propria, l'amarezza espressa da Novarese, che sappiamo aver prodotto molti scritti anche per via delle difficoltà nella comunicazione orale, è altalenante; talvolta pacata e comprensiva, come nei due casi appena visti; talvolta più difficile da filtrare. Come se i sentimenti che egli provò nei confronti dell'iniziativa, non venissero analizzati e razionalizzati a mente fredda, ma dipendessero in larga parte dalla riuscita dell'ultimo incontro d'*equipe*, e dal giudizio ottenuto sulle creazioni presentate durante il suo svolgimento.

---

<sup>123</sup> Aldo Novarese, "Magister, il nuovo transizionale Nebiolo" in *Graphicus* n. 4, aprile 1966. Pagg. 37-40.

<sup>124</sup> Che è, in buona sostanza, una delle conclusioni a cui è giunto anche lo studio di Alessandro Colizzi.

<sup>125</sup> Anonimo (certamente Aldo Novarese) "Elite. Un nuovo fantasia Nebiolo", in *Graphicus* n. 6, 1969. Pag. 36.

*«Nel disegno del carattere esiste pure una precisa nozione culturale e sarebbe bene che il grafico comprendesse le difficoltà esistenti nel creare forme nuove, per poterle apprezzare nel suo giusto valore ed evitare le critiche, il più delle volte ingiuste, su un lavoro che costa molta fatica. Creare una pagina pubblicitaria non è facile, però i mezzi per realizzarla non mancano; mentre per disegnare un alfabeto i mezzi non contano, è la sola immagine del segno che gioca il suo ruolo.»<sup>126</sup>*

## 7.4 INCONCLUDENZA DELLE RIUNIONI

Le riunioni del gruppo si tenevano in parte a Torino e in parte a Milano. Durante questi incontri Aldo Novarese e i due disegnatori alle sue dipendenze, Gianni Parlacino e Luciano Agosto, si premuravano di portare con sé disegni originali, riproduzioni fotografiche e prove di composizione dei caratteri, sui quali si discuteva collettivamente.

La differenza tra i due mondi descritti emergeva di volta in volta in modi diversi. Per i grafici milanesi, le riunioni erano un'occasione per lasciarsi andare a riflessioni a lungo termine sulla fonetica, sulla leggibilità e sul senso della progettazione grafica e tipografica. Questa modalità di ricerca dialogica doveva apparire una perdita di tempo a Novarese, che, operativamente parlando, era l'unico ad avere delle scadenze di consegna da rispettare<sup>127</sup> a seguito delle riunioni, e spesso si dimostrò ben più pragmatico e ansioso di giungere "al succo" e dare un senso pratico agli incontri.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> Aldo Novarese, "Elementi base per la costruzione del carattere", in Enciclopedia della Stampa

<sup>127</sup> Generalmente l'epilogo dei verbali era sancito da una frase del tipo: «Novarese dovrà sviluppare i suggerimenti datigli».

<sup>128</sup> Alcuni verbali delle riunioni sono conservati nel Fondo Ilio Negri all'AIAP di Milano. Sono particolarmente interessanti le note a margine di Negri, che dimostrava un alto livello di astrazione dai problemi pratici, per dedicarsi a riflessioni più ampie. Sul verbale della ventiduesima riunione, tenutasi a Torino il 18 febbraio 1970, oltre ad alcuni appunti sulla fonetica, annotava quella che sembra essere stata la sua visione sugli atteggiamenti principali dei partecipanti: «Neoterico, affetto da Neoterismo. Neoterismo = smania d'introdurre continue novità e riforme di dubbio valore. (Misoneismo = avversione alle novità). Un giusto equilibrio tra misoneista e neoterico.». Nello stesso verbale, si rileva un'apertura importante verso la fotocomposizione da parte della Nebiolo, che tuttavia non venne attuata: «Dai grafici viene segnalata l'esigenza di una disponibilità del Forma in fotocomposizione o in composizione meccanica.

Il Sig. Camera rivela un'apertura in questo senso attraverso particolari accordi con la Traldi.» Emerge inoltre la cautela dell'Amministratore nel prendere in esame l'inserimento di altri lineari oltre a Forma, al fine di non minare le vendite di Recta: «Questo è senz'altro vero; bisogna d'altra parte considerare anche i problemi commerciali propri della Nebiolo.

La ventiduesima riunione si concluse con una proposta interessante da parte del gruppo, che dimostrò un approccio progettuale e indagatore, fino ad allora sconosciuto alla Nebiolo. Si propose che ogni membro dell'*equipe* si preparasse alla riunione successiva facendo una raccolta di campioni d'applicazione dei caratteri, sulle varie testate presenti in edicola, indicando quali fossero più funzionali e quali meno. Soprattutto, fu richiesto di esaminare le ragioni formali alla base del giudizio, al fine di comprendere se le forme del carattere preso in esame garantissero un'attrattività maggiore o minore rispetto agli altri campioni.<sup>129</sup>

La riunione successiva si aprì con una manifestazione di entusiasmo nei confronti di questa iniziativa da parte dei grafici di Milano, il cui dibattito, tanto acceso quanto fine a se stesso, fu interrotto da Novarese, interessato ad altre questioni.

*«Novarese interrompe dicendo che questi sono discorsi troppo astratti, e che lui ha bisogno di un parere immediato sui caratteri che ha fatto e sottopone in visione il Metropol extra nero, il Forma nero corsivo, l'Editorial tondo e un nuovo Dattilo. Segue una discussione piuttosto animata con diversi interventi dai quali si deduce come i grafici siano essenzialmente interessati ad una ricerca che non può che essere a lunga scadenza.»*

## 7.5 DA DIRETTORE A CONSULENTE

Raggiunti i trentacinque anni di anzianità di servizio, i rapporti tra Novarese, l'azienda e i nuovi metodi di gestione dei processi creativi non erano più sostenibili per nessuna delle parti, ma si può ben immaginare che il distacco non dovette essere cosa facile, dopo tanti anni di simbiosi pressoché assoluta e di reciproca necessità. Per questi motivi, si avviò il tentativo di stabilire nuovi rapporti collaborativi che fossero più

---

Così nell'emissione di un nuovo carattere non bisogna incidere negativamente su altri caratteri preesistenti che hanno già una buona diffusione. Per esempio il Recta, anche se oggi, seguendo un determinato discorso, possiamo ammettere che sotto il profilo del disegno potrebbe essere censurabile, è tuttavia un carattere che ha avuto degli ottimi risultati di vendita».

<sup>129</sup> La proposta fu avanzata da Giancarlo Iliprandi. Cfr. Verbale.

vantaggiosi per entrambe le parti. In una missiva del 1971, indirizzata a Donato Cattaneo, Novarese avanzò le sue proposte a riguardo.

*«Egr. Dott. Cattaneo,*

*A seguito del colloquio avvenuto il 6 c.m., inerente la questione della mia prossima pensione dei 35 anni, le presento come d'accordo, le mie proposte per un nuovo sistema di collaborazione tipo consulenza.*

*Prestazioni presso ART*

*Ho visto nascere questo ufficio e naturalmente desidererei continuare a lavorare per esso ancora per molti anni; specialmente in considerazione della notevole mole di lavoro previsto cui, penso, potrò dare un fattivo contributo.*

*Impegno professionale*

*Sarà mio dovere, se si raggiungesse un accordo, assicurare alla Nebiolo ogni privilegio sulle mie creazioni alfabetiche, non accordando ad altre ditte concorrenti prestazioni tecniche ed artistiche. Solo nei casi ove i caratteri presentati non fossero accettati, mi riserverei il diritto di farne uso personale.*

*Se, d'altra parte per qualche motivo un carattere ideato e disegnato in privato fosse accettato dalla Nebiolo, la mia opera verrebbe compensata con cifra da stabilirsi.*

*Onorario*

*In vista dell'impegno, che evidentemente sin d'ora son pronto ad assumere con l'entusiasmo di sempre, ritengo che il mio compenso dovrebbe corrispondere alla cifra dello stipendio netto attuale.*

*Rimango in attesa di una Sua decisione»<sup>130</sup>*

Si aprì così una nuova stagione nella carriera di Aldo Novarese, che, a seguito delle dimissioni rassegnate il giorno 11 febbraio 1972, nel corso dell'anno 1972-1973 rivestì la carica di consulente aziendale per il disegno dei caratteri.

A conferma della difficoltà di chiusura di un rapporto tanto solido e morboso, basti dire che a Novarese fu concesso di mantenere un ufficio in Nebiolo, in cui egli si recava

---

<sup>130</sup> Cfr. "documento x" in allegato.

quotidianamente, e che i due disegnatori, non più alle sue dipendenze, continuarono a disegnare caratteri per conto suo, anche se questi non erano di interesse per la Nebiolo, perciò venduti a terzi. La presenza costante in azienda si rivelò deleteria non solo per questi motivi, ma anche per degli «episodi incresciosi», non meglio specificati ma facilmente immaginabili, avvenuti durante le riunioni del gruppo di lavoro. Malgrado i propositi e le promesse insomma, questo nuovo rapporto lavorativo non diede i frutti sperati, perciò si decise il definitivo allontanamento di Novarese dall'azienda.

## 7.6 LIBERA PROFESSIONE E NUOVE TECNOLOGIE

Con le vicende descritte in questo capitolo, si concluse il difficile rapporto tra Aldo Novarese e la Nebiolo. Non indagheremo nel dettaglio ciò che avvenne dopo questo periodo, ma per chiarire come procedette la sua carriera ci affideremo all'analisi dei suoi caratteri (nel capitolo IX) e ad alcuni stralci di un'intervista che egli rilasciò nel 1984 al giornalista di "Graphicus" Stefano Ajani.

*«Come si diventa disegnatori di caratteri e quale tipo richiede maggior impegno? Senza dubbio le maggiori cure vanno ai tipi per cui è prevedibile un uso editoriale: una cosa è costruire un viottolo altra è costruire un'autostrada. Senza voler portare acqua al mio mulino ti dirò che il lavoro cui da sempre sono appassionato non è un azzardo, ma un dono di natura. Nella mia vita ho avuto un'infinità di allievi, ma solo pochissimi sono riusciti. Tutti esperti nel disegno, ma mancavano dell'invenzione.*

*La ,fotocomposizione ed il computer «intelligente» quali agevolazioni danno al disegnatore, ed a te in particolare? La fotocomposizione mi ha concesso più libertà. Prima mi sentivo prigioniero della tecnica: per esempio nel caso degli italici le aste non dovevano superare il blocco del supporto. Oggi la nuova tecnica della fotocomposizione concede di più specie delle lettere doppie. Nel caso del computer penso che esso è un prodotto del nostro tempo. Per quanto preciso e flessibile potrà solo fantasticare nel campo della pubblicità. Non ha cuore né sensibilità e poi, dopo una campionatura di tipi più che bimillenaria che vuoi trovare di nuovo?*

*Ma il computer permette soluzioni e trovate incredibili. Pertanto è ancora valida la professione del disegnatore e sarà possibile la creazione di un carattere classico come nei secoli trascorsi? No! Il nostro secolo non potrà produrre un carattere tipico come nei tempi trascorsi i Garamond, i Bodoni e l'inglese. Ognuno rappresenta l'atmosfera dinamica del suo tempo ed il nostro che segna il trionfo della tecnologia potrà essere ricordato solo per quello ad asta smussata del visore elettronico. Temo fortemente che l'uomo del duemila sarà solo più un robot al servizio dei robot, nel futuro ci sarà sempre meno tempo per leggere e l'apprendimento avverrà sempre più con l'immagine trasmessa.*

*Caro Aldo, bando alle nostalgie: piuttosto dimmi: tu sei notoriamente conosciuto come creatore (di caratteri, meno, forse, come pittore ed incisore. Ho ritrovato fra le mie carte una critica di Luigi Carluccio che in occasione di una tua mostra scriveva «Disegnare un nuovo alfabeto è un problema di calcolo, che va impostato meticolosamente, ma è anche un problema di invenzione, quindi di fantasia e di immagini-nazione nei limiti di uno spazio aritmetico. Dipingere in fondo è lo stesso problema che però si presenta capovolto. Significa forzare uno spazio a contenere entro i suoi limiti quanto più possibile di fantasia». Di queste due attività puoi farmi una sintesi? Ti dirò, in sintesi, che le amo entrambe, e tantissimo, ma in esse non trovo differenza: entrambe hanno in comune la componente artistica, solo che nel primo caso mi trovo vincolato dai canoni classici delle curve, degli accostamenti, degli spessori, mentre nel secondo sfogo il mio spirito dopo tanta fatica di mano e di niente, quasi un divertimento liberatorio.»<sup>131</sup>*

## 7.6 IL CASO “DESIGNER”

**Designer**, creato a seguito del primo incontro tra Novarese e l'equipe dei grafici milanesi, fu l'interpretazione, data da Aldo, al dibattito sulla creazione di un carattere “nuovo”, che fosse competitivo con *Helvetica*. *Designer* fu l'oggetto della prima serie di riunioni del gruppo di lavoro e la base da cui si partì, procedendo per sottrazione di dettagli e tratti salienti, in un'opera di “spersonalizzazione” del design che portò alla pubblicazione di **Forma**.

---

131 Stefano Ajani, “Aldo Novarese: missione carattere”, in *Graphicus* n. 8, 1984.



Ma il termine “carattere”, indica, già di per sè, qualcosa di intimamente inscindibile dal suo creatore. Così, dopo un gran numero di riunioni, molte delle quali conclusesi anzitempo a causa della divergenza di opinioni che precludeva un dialogo pacato e sereno, Novarese giunse all’elaborazione del quinto studio di *Designer*, che venne ulteriormente modificato prima di essere mandato in produzione come *Forma*. Il risultato auspicato fu quindi raggiunto, ma il percorso e le modalità del raggiungimento di quest’obiettivo generarono tensioni tali da allontanare Novarese dalla Nebiolo, per sempre. Parlando di *Designer*, ancora oggi Giancarlo Iliprandi usa l’aggettivo «*profumato*», e ritiene che fosse adatto alla comunicazione di prodotti di bellezza, quindi molto lontano dalle mire dell’*equipe* e del progetto, che mirava alla ricerca di un carattere senza fronzoli, che creasse una *texture* monotonale nella composizione di testi lunghi, ma che fosse anche adatto a grandi titolazioni, caratteristiche che, si supponeva, l’avrebbero reso concorrenziale con i grotteschi che da oltre un decennio avevano invaso il mondo della grafica e della comunicazione; per citare solo i più celebri: *Helvetica* (Max Miedinger & Eduard Hoffmann, Haas, 1957), *Univers* (Adrian Frutiger, Deberny & Peignot, disegnato nel 1954 e pubblicato nel 1957), *Folio* (Konrad Bauer & Walter Baum, Bauer, 1957), tutti sostanzialmente ispirati da *Akzidenz-Grotesk* (H. Berthold A.G., 1896).

La produzione di *Forma* fu avviata dalla Nebiolo nel 1966, con un ritardo che caratterizza molte vicende aziendali e che la vide impegnata spesso in una affannosa rincorsa commerciale delle altre realtà che dominavano il mercato della tipografia. Il carattere ebbe vita brevissima, sebbene i suoi creatori lo abbiano utilizzato molto in quegli anni. Il motivo di una vita tanto breve, è che la filiera produttiva dei caratteri in piombo richiedeva ingenti quantità di tempo e passaggi, come abbiamo visto nel capitolo 6 “In bilico tra arte e tecnica”, ma l’attività della fonderia cessò nel 1978 senza che venissero avviati processi di conversione del design per le nuove tecnologie. A pochissimi anni dalla sua pubblicazione, *Forma* non poté più essere utilizzato dai grafici che, per essere al passo coi tempi e velocizzare il lavoro si avvalsero delle nuove tecnologie, più versatili del rivolgersi a case di composizione per l’assemblamento e la stampa dei testi che sarebbero poi stati convertiti in pellicole fotografiche per la stampa offset. *Forma* morì insieme all’era del piombo.

Si è discusso molto di questa vicenda, perciò mi permetto di dare per scontati alcuni passaggi sviluppati in altri testi.<sup>132</sup> In merito a tutta la vicenda, trovo interessante una dichiarazione di Till Neuburg, il membro più giovane dell'equipe, che comunicò l'abbandono del progetto durante la riunione tenutasi a Milano il 9 giugno 1970<sup>133</sup>:

*«purtroppo Aldo Novarese era un'involontaria vittima di un'altrettanto involontaria "congiura". Ogni volta che ci si incontrava a Milano, si capiva benissimo che soffriva. Noi "battitori liberi", a esprimere a turno i nostri punti di vista individuali che quasi sempre annullavano gran parte del suo lavoro e lui che doveva poi tornarsene nella sua Torino a ricominciare quasi tutto da capo. Non riuscivo a capire come mai non ci mandasse tutti quanti al diavolo. Ma Novarese era un timido e, probabilmente spinto dalla direzione della Nebiolo, doveva per forza accettare ed elaborare le nostre, spesso contraddittorie, osservazioni»*

Ciò che più spesso s'ignora è che Novarese non fu propriamente vittima di questa «congiura»; al contrario, egli si adoperò silenziosamente per uscirne a testa alta, per non dire vincitore.

Nel 1982, quattro anni dopo il fallimento della Nebiolo, egli inviò alcune stampe del primo studio di *Designer* alla fonderia Haas di Basilea, superstite nella produzione di tipi plumbei; l'azienda ne acquistò i diritti di produzione e vendita. Ciò è singolare e notevole, anche perché alla chiusura della Nebiolo, la Haas di Basilea acquistò anche una parte delle matrici dell'azienda torinese, tra cui proprio quelle di Forma, il quale non venne mai inserito in catalogo, quindi probabilmente non fu mai più fuso nè venduto, se non su ordinazione specifica, perché concorrenziale con altri caratteri in catalogo, Helvetica in primis. Nel 1984 un nuovo attore prese parte alla storia; la *International Typeface Corporation* acquistò in blocco i diritti di riproduzione fotografica e vendita di una parte dei prodotti della Haas, ormai fallita, al fine di convertire i più convincenti per la fotocomposizione (quindi, a distanza di pochi anni, in font digitali). In quell'occasione, l'agenzia contattò Novarese, già collaboratore per i caratteri *ITC Fenice* (1970), *ITC Mixage* (1977) e *ITC Novarese* (1978), avanzando una

---

<sup>132</sup> Principalmente, l'articolo ad oggi inedito, "Forma, Dattilo, Modulo: Nebiolo's last efforts to produce a 'universal' typeface" di Alessandro Colizzi.

<sup>133</sup> Il verbale in questione è conservato presso la sede AIAP di via Ponchielli a Milano.

proposta economica per il ridisegno di pochi dettagli del primo studio di Designer, e la sua declinazione in quattro serie, per pubblicarle con il nome **ITC Symbol** (1984); carattere oggi ancora in commercio e, dettaglio trascurabile, utilizzato per comporre i testi di questa tesi di laurea.

Sebbene ciò non sia mai stato dichiarato apertamente da Novarese, ritengo che portare alla luce questo fatto costituisca una piccola rivincita postuma di Aldo sulla Nebiolo, azienda che, dopo aver giovato per anni del prestigio che egli si era faticosamente guadagnato, pur con tutte le difficoltà del caso, in ambito internazionale, e dopo avergli permesso di lavorare in totale autonomia creativa per quasi trent'anni, lo rese mano esecutrice dei pensieri altrui. L'azienda era evidentemente spinta dai trend del momento e, forse, anche dall'idea del possibile svecchiamento dei metodi che sarebbe potuto derivare dalla presenza dei grafici più in vista del momento, ma a conti fatti, tutta questa vicenda conferma la poca lungimiranza di vedute della Nebiolo, che investì in operazioni ritenute all'avanguardia, ma non ebbe l'accortezza di trovare accordi commerciali con nessuna delle agenzie, in numero crescente in quegli anni, impegnate a convertire i vecchi caratteri in alfabeti per le nuove tecnologie.<sup>134</sup>

---

<sup>134</sup> Nell'intervista rilasciata ad Alessandro Colizzi, Gianni Parlacino ricorda che la Nebiolo ricevette una visita da parte di due rappresentanti della Visual Graphic, che mostrarono loro le possibilità date dalla fotocomposizione e si dichiararono interessati a trovare un accordo economico per convertire i caratteri Nebiolo, ma i vertici aziendali (testuali parole) «non ne vollero sapere».

## CAPITOLO 8

# ALDO DIETRO L'ANGOLO

### 8.1 A SPASSO NEL QUARTIERE

Come si è detto nella prefazione, i caratteri di Aldo Novarese sono stati usati ampiamente dai tipografi del nostro Paese e non solo. Col termine tipografi, includiamo anche i grafici minori. Non è un segreto che i grafici più celebri, quelli di cui apprendiamo dalle pagine delle antologie di storia della grafica, rivolgersero più volentieri lo sguardo oltralpe per le loro scelte tipografiche.

Uno dei manuali sui quali si è basata la mia formazione universitaria, «Storia del Design grafico» di Daniele Baroni e Maurizio Vitta, dedica a Novarese e alla Nebiolo circa quindici righe su oltre trecento pagine; peraltro buona parte di esse in realtà tratta del progetto di ricerca con il gruppo dei grafici milanesi, che al contrario di Novarese, sono protagonisti di molti capitoli della stessa antologia.

Se non si tiene conto di retrospettive, musei o librerie, difficilmente si incontreranno artefatti di Bruno Munari o Pino Tovaglia passeggiando nei quartieri delle nostre odierne città, sarà, però, facile trovarsi letteralmente circondati dai caratteri di Aldo Novarese, tanto da sentirsene immersi.

Sono nato nel 1987; secondo le mie fonti a quel tempo Novarese aveva già disegnato circa settantacinque caratteri (o, come direbbe Giuseppe Pellitteri «collezioni alfabetiche»); ciò fa supporre ragionevolmente che io sia sempre stato circondato dai suoi tipi, senza averne coscienza fino a pochi anni fa. È presumibile che, se questa sensazione si può avere nel piccolo quartiere di San Carlo a Monza in cui ho vissuto, essa si possa avvertire pressoché ovunque in Italia. Facciamo un giro nel quartiere camminando e osservando.

Fuori dal negozio dell'ortolano di Via Marsala è appeso un cartello giallo con stampata la scritta «5 kg di cipolle € 5,00!» in “Nadianne Nero” (AGFA, 1986, oggi distribuito da Monotype). La cosa non mi stupisce più di tanto, perché questo carattere — usato

anche per la titolazione di diverse rubriche de “*La settimana enigmistica*” che, da bambino, compravo per conto di mia nonna — fa parte delle font di *default* del computer che mia mamma ha in ufficio. Il proprietario del negozio ortofrutticolo, un ragazzo poco più grande di me che ha rilevato l’attività paterna, mi spiega che tra tutti i caratteri di cui disponeva in Microsoft Word ha scelto di usare proprio quello perché ricorda la scrittura tracciabile con un pennarello a punta piatta, tipica delle *reclame* e dei cartelli con le offerte speciali dei supermercati.

Entrando nel negozio chiedo due peperoni e un grappolo d’uva. Che meraviglia scoprire che il logotipo dell’uva La Pugliese è composto in *ITC Novarese*!<sup>135</sup> Per rendere più “accattivante” il marchio, il grafico che lo ha realizzato ha pensato di aggiungere qualche effetto speciale qua e là e una bella outline, decisione che, volendo applicare i dettami della classificazione Novarese, lo vedrebbe migrare dalla categoria dei ‘veneziani’ a quella degli ‘ornati’. Per chiudere in bellezza, il fruttivendolo infila i due peperoni in un sacchetto di carta per alimenti decorato da una stampa a due colori perfettamente fuori registro, con la scritta «*ARRIVEDERCI e GRAZIE*» in Eurostile (Nebiolo, 1962). Mi colpisce molto il fatto che questo carattere fosse definito da Novarese stesso, un «mezzo altamente efficace per esprimere la modernità».

Anche i radioamatori sparsi per il mondo, con i quali mio nonno corrispondeva quotidianamente seduto alla sua stazione radio, dovevano pensare che Eurostile esprimesse grande modernità. Infatti questo carattere spopola nelle cartoline di auguri e saluti che si inviavano l’un l’altro ad ogni occasione. Talvolta accostato a un Semplicità di Alessandro Butti, ma ben più spesso affiancato al suo coetaneo Estro (Nebiolo, 1961), o a Slogan (Nebiolo, 1957) sul packaging di un curioso amperometro che ha attratto la mia attenzione fin dalla più tenera età.

Perso in questo pensiero mi avvio verso l’uscita del negozio e torno in me solo quando sento il titolare esclamare: «Hey! Hai dimenticato lo scontrino!» Lo accartoccio e me lo caccio in tasca; solo a casa mi accorgerò che l’azienda produttrice del rotolo di carta su cui è stampato, la milanese Recoma System, ha il logo composto in Stop (Nebiolo, 1971).

---

<sup>135</sup> H. Berthold A.G., dal 1984 ITC, che lo distribuisce ancora oggi

L'elenco potrebbe proseguire a oltranza, anzi, trovo divertente l'idea che si possa costruire un breve racconto o un cortometraggio in cui compaiono tutti i caratteri di Novarese; magari in un impaginato bizzarro che usa il carattere descritto in quel momento dal testo, o, perché no, un blog con intenti analoghi a "Fonts in use" <http://fontsinuse.com/>.

## 8.2 "STOP" CASO STRAORDINARIO

Sarà bene fermare qui con la nostra passeggiata, tenendo a mente il fine didattico di questa trattazione. Il breve racconto è sintomatico dell'utilizzo che si è fatto dei caratteri disegnati da Novarese. Nel corso di un'intervista rilasciatami, Giancarlo Iliprandi afferma di aver utilizzato spesso *Forma* (di cui fu coautore), ma di non aver usato, quasi mai, altri caratteri di Novarese e della Nebiolo, ai quali preferiva i tipi di tendenza, di respiro europeo.

Nel corso della stessa intervista<sup>136</sup>, Giancarlo Iliprandi arriva a definire **Stop** un carattere di automedicazione grafica, inquinante per il mondo del design. Un'opinione che ben si addice a uno tra i più rinomati designer grafici italiani del Novecento che ebbe l'occasione di collaborare con Aldo Novarese, ma, d'altro canto (a parer mio), affermazione che non fa che testimoniare la riuscita di Novarese in relazione al precipuo tra suoi intenti, ovvero un design tipografico al servizio del cliente finale, così che egli possa produrre comunicazione senza l'ausilio di intermediari o specialisti.

Un carattere logografico, con cui chiunque può sentirsi un po' progettista, e creare il logo per la propria attività, semplicemente affiancando tra loro due o più segni alfanumerici. In fondo Stop era pensato proprio per questo. Lucio Passerini ricorda che «nel novembre 1970 anche la rivista "Graphicus" descrisse il nuovo carattere rimarcando questo aspetto: "[Stop offre] la possibilità di comporre e formare facilmente marchi, sigle, monogrammi di notevole attrattiva [...] senza ricorso alla consulenza di un grafico"». <sup>137</sup>

---

<sup>136</sup> Cfr. la trascrizione dell'intervista intervista in appendice.

<sup>137</sup> Lucio Passerini "Stop: l'inarrestabile" e James Clough "Stop! That typeface" in *Tipoitalia* n. 2

Come Eurostile, Estro, Fenice, e molti altri tipi del disegnatore torinese, Stop si è diffuso in maniera capillare in tutto il mondo (mi è capitato di incontrarlo quasi sempre nel corso dei miei viaggi, non solo in Europa) e ancora oggi viene utilizzato per esprimere modernità, tecnologia e avanguardia. Io non credo che un successo planetario di questa portata sia trascurabile o considerabile un caso. Penso invece che Novarese abbia centrato in pieno il proprio obiettivo, cioè permettere a chiunque di saltare un passaggio, e avere la possibilità di comporre logotipi d'effetto, senza doversi rivolgere ad agenzie pubblicitarie, i cui servizi sono molto costosi. Scavalcando — per restare in tema — tutti i Giancarlo Iliprandi, i Bruno Munari e i Franco Grignani che, seguendo le tendenze diffuse in Europa, e soprattutto seguendo la propria vocazione di designer al passo coi tempi, non prendevano in considerazione, se non sporadicamente, l'utilizzo dei caratteri di Aldo Novarese.

In quest'ottica si può rivedere almeno in parte la credenza diffusa che *«il lascito [da parte di Novarese] di un'ottantina di caratteri è stato ampiamente usato nel nostro paese, anche se raramente nell'ambito della grafica 'nobile', e più spesso in quella che con un termine abusato verrebbe oggi definita vernacolare»*<sup>138</sup> non tanto perché l'affermazione sia falsa, quanto perché il termine 'vernacolare' non ha l'accezione negativa che i grafici tendono ad attribuirgli, ma, se usato in qualità di aggettivo, indica qualcosa di domestico e familiare, esattamente come percepisco i caratteri tipografici che mi circondano mentre passeggio nel mio quartiere.

---

<sup>138</sup> Silvia Sfligiotti, nella prefazione a "El signo alfabetico", edizione spagnola dell'opera di Novarese, Campgraphic,

# CARATTERI DI ALDO NOVARESE FINO AL 1990

### 1.1 PROBLEMATICHE DI CATALOGAZIONE

Ricostruire, mettere in ordine, catalogare e organizzare è un insieme di operazioni piuttosto complesso. Se poi l'oggetto dell'attenzione è l'opera di qualcuno che, in quasi sessant'anni di attività, si sia impegnato febbrilmente nel disegno di una moltitudine di caratteri (di cui la maggior parte in più di una serie), con risultati tanto variegati come quelli ottenuti da Novarese, il compito risulta ancora più arduo. Chiunque desiderasse cimentarsi nella valorizzazione del lascito di Aldo Novarese, si vedrà costretto ad affrontare molte difficoltà che non potranno essere superate se non con l'applicazione di un metodo stabilito a priori. Elenchiamo di seguito solo le principali problematiche riscontrate e la soluzione adottata per risolverle.

Innanzitutto l'onomastica e la datazione dei caratteri non sono garanzie per distinguerli. Da questo punto di vista Novarese dimostrò una metodologia poco ferrea nella gestione del proprio lavoro, in linea con l'ideale romantico dell'artista di cui si è discusso a lungo. Già in concomitanza con il lavoro per la Nebiolo, ma soprattutto nell'attività successiva come libero professionista, Novarese era solito sottoporre lo stesso design a più fonderie o agenzie, anche a distanza di molti anni. Accade perciò che un carattere archiviato con un certo nome venisse proposto a un committente che, al momento dell'acquisto dei diritti di produzione, riproduzione e vendita, optasse per pubblicarlo in catalogo con un nome diverso da quello previsto originariamente dall'autore. Possiamo presumere che ciò avvenisse per ragioni commerciali e soprattutto promozionali, ovvero di *appeal* del prodotto e di differenziazione dagli altri tipi presenti in catalogo.

È il caso di **Primate**, carattere del genere *fat face*, disegnato in serie unica, completa di maiuscolo e minuscolo e venduto alla fonderia *H. Berthold A.G.* nel 1972 (che al contrario della Nebiolo, al tempo aveva convertito gli impianti per la fotocomposizione e operava sotto il nome *Berthold Fototype*). In una cartella dell'archivio personale di



Novarese sono conservate alcune stampe fotografiche di questo carattere, recanti l'aggiunta di minute grazie filiformi al termine delle aste, disegnate manualmente con un pennarello a punta fine. Sull'intestazione della cartella che le contiene, accanto al nome *Primate* compare anche la dicitura **Novaldus**, che parrebbe indicare la possibile pubblicazione del tipo, così modificato, sotto altro nome commerciale. Durante le ricerche non si è trovata altra traccia che dimostri lo sviluppo di questo carattere, perciò esso parrebbe essere uno studio ad uso meramente personale.

Nell'enorme quantità di cartelle visionate, contenenti schizzi, prove fotografiche e corrispondenza con le fonderie, si riscontrano molte casistiche simili. Perfino il carattere eponimo **ITC Novarese** (1978) compare in alcune prove fotografiche sotto il nome *Delfino*; termine eloquente che, come è noto, nel suo senso figurato significa «seguace», «pupillo» o «prescelto». Per lo studio di **Regista** (1972), mai pubblicato con questo nome, il designer partì dai disegni realizzati per un altro carattere inedito, che si sarebbe dovuto chiamare *Nova Bodoni* (1990). Analogamente a *Regista*, un design elaborato nel 1969 e nominato **Editorial**, non fu pubblicato subitaneamente, ma modificato a sufficienza per essere proposto, ben ventotto anni dopo, alla Berthold Fototype, venendo alla luce come **Arbiter**, del 1987, ancora disponibile in versione digitale nell'offerta di questo produttore.

Oltre a queste incongruenze dovute al metodo di lavoro di Novarese, si è visto come **Recta** e **Nova Augustea**, ma forse non solo, fossero stati disegnati originariamente da Alessandro Butti. Questo fattore, di cui non si hanno prove oltre a quelle già fornite, crea nuovi dubbi sulla paternità dei caratteri.

## 1.2 SOLUZIONE ADOTTATA

Per creare il *fil-rouge* di una produzione tanto vasta e problematica, si è scelto di tenere come punto di partenza un elenco dattiloscritto con note a margine, che Novarese allegava ai suoi *curricula*, conservato presso la **Tipoteca Italiana Fondazione** di Cornuda.<sup>139</sup> Si tratta di un elenco dei caratteri tipografici disegnati

---

<sup>139</sup> Cfr. Documento 035 in Dossier A. N. allegato.

dall'autore tra il 1940 e il 1990. Le note a margine sono addizioni per il conteggio globale dei caratteri disegnati, servito forse a Novarese proprio per la stesura della lettera che egli inviò al *Centro di Studi Grafici*, punto di partenza della tesi.<sup>140</sup> L'elenco è diviso in due parti, intitolate rispettivamente “*Caratteri di Aldo Novarese fino al 1978*” e “*Caratteri di Aldo Novarese fino al 1990*”; per ogni carattere, il documento indica: nome (talvolta cambiato dalle fonderie acquirenti), anno del design e numero di serie disegnate. In molti casi, l'elenco non tiene conto della differenza tra i caratteri effettivamente entrati in produzione e quelli che invece restarono studi personali. Noi lo ripartiremo in quattro sezioni che si ritengono significative, in quanto descrivono delle stagioni della carriera di Novarese: l'apprendistato in Nebiolo (1936-1952); la direzione artistica autonoma (1952-1965); la direzione artistica coadiuvata dall'*equipe* (1965-1973); la libera professione (1973-1990).

Bisogna dire fin da ora, che l'elenco non riporta, probabilmente per una dimenticanza, né **Landi Linear**, serie del tipo “fantasia” disegnata in aggiunta al carattere *Landi* di Alessandro Butti, generalmente attribuita a Novarese, né Slogan.<sup>141</sup>

### 1.3 APPRENDISTATO: DAL 1936 AL 1952

Analizziamo il primo periodo, tenendo bene a mente che tutti i caratteri riconducibili ad esso devono considerarsi ideati, o comunque supervisionati e approvati, da Alessandro Butti. Stando all'elenco, in questo periodo di subordinazione Novarese disegnò circa cinque caratteri tipografici (diciamo “circa”, perché **Landi Linear**, non riportato dall'elenco, sembrerebbe essere datato al 1942, secondo il sito dello studioso canadese Luc Devroye<sup>142</sup>): **Etruria Vetulonia**, **Etruria Populonia** e **Etruria** furono i primi tre. Trattasi di caratteri bastone prodotti dalla Nebiolo che sembrano aver avuto poco rilievo nelle vendite dell'azienda, né si trovano facilmente nei campionari della stessa, ma furono presentati da Aldo Novarese nella prima edizione

---

<sup>140</sup> Cfr. Documento 001 in Dossier A. N. allegato.

<sup>141</sup> Cfr. Documento 002 in Dossier A. N. allegato. La tavola realizzata per il libro di Rattin & Ricci, riporta entrambi i caratteri mancanti dall'elenco.

<sup>142</sup> <http://luc.devroye.org/fonts-26361.html>

di “Alfa-Beta. Lo studio e il disegno del carattere”.<sup>143</sup> Questi lineari costituirono la prima alternativa a *Etrusco* che l’azienda fornì ai suoi clienti e anticiparono tratti sviluppati con successo nel progetto di *Recta*, quali la compresenza di serie molto diverse tra loro e la peculiarità di alcuni glifi (vedi la ‘a’ bassa cassa). I tre caratteri furono creati rispettivamente nel 1940, 1941 e 1942.

Per il 1943, nell’elenco figura **Express**, carattere del tipo *stencil*, per applicazioni pubblicitarie, comparso per diversi anni, specialmente nei campionari dei caratteri in legno Nebiolo. **Iniziali Athenaeum**, del 1947, è un’espansione ornata<sup>144</sup> del celebre tipo *Athenaeum* disegnato da Butti nel 1945, al quale si decise di aggiungere due serie di capolettera decorate in versione positiva e negativa. L’elenco riporta anche il carattere **Nova Augustea**, in serie unica e datato 1951, sulla cui storia attributiva si è già fatta luce nel paragrafo “5.2 Caso “*Nova Augustea*”.

---

<sup>143</sup> Cfr. Documento 040 e Documento 041 in Dossier A. N. allegato.

<sup>144</sup> Definizione mutuata dalla “classificazione Novarese”.

## 1.4 DIREZIONE ARTISTICA NEBIOLO: DAL 1952 AL 1965

Il lungo periodo compreso tra il 1952 e il 1965 è da considerarsi l'apice della carriera professionale di Novarese, libero di esprimere tutto il suo estro, con le spalle coperte sia dalla sicurezza che egli vedeva nella tipografia tradizionale, sia nell'appartenenza a una realtà aziendale consolidata, la Nebiolo.<sup>145</sup> A questo periodo è riconducibile buona parte dei tipi che lo resero celebre in tutto il mondo.

Dopo aver portato a termine *Nova-Augustea* e ultimato la serie stretta di *Normandia* di Butti (vedi elenco), nel 1954 furono realizzati tre tipi assai celebri, anche se in effetti, come per la maggior parte dei caratteri Nebiolo, non si sono riscontrati dati relativi al loro successo in termini di vendita. **Cigno** è uno scritto<sup>146</sup> con forme che rispecchiano l'estetica del loro tempo e ricordano i complementi d'arredo che troviamo ancora oggi nei mercati di modernariato. **Fontanesi** è un carattere ornato di grande effetto — che si incontra qua e là, specialmente nelle insegne delle strade torinesi — ispirato ai tipi in uso nella cartellonistica inglese dell'Ottocento. Una curiosità su questo tipo è il ritrovamento, nell'archivio di Novarese, di tre fogli volanti recanti delle 'R' maiuscole ornate, che parrebbero essere studi preliminari, abbandonati per dedicarsi al definitivo che conosciamo. Anche **Egizio**, dello stesso anno, è piuttosto celebre e si inserisce nella scia dell'antecedente inglese *Clarendon* (Robert Besley, *Thorowgood & Company*, 1838 circa). Vi è poi un quarto carattere annoverato nell'elenco per il 1954, del quale ho trovato traccia presso la *Tipoteca*: nell'elenco figura col nome **Iniziali Americane**, mentre nella tavola rinvenuta è detto **Americana**. Trattasi di una serie unica di maiuscole imitanti una grafia svolazzante. Il carattere ha poco di calligrafico, se non l'ispirazione, come del resto la stragrande maggioranza dei caratteri di Novarese (fatta eccezione, forse, per *Slogan*), figlia del disegno e non del segno, ma è singolare perché la Nebiolo aveva in catalogo un altro carattere chiamato *Americana*, sostanzialmente diverso da quello in oggetto. Ciò mi porta a pensare che Novarese avesse proposto di aggiungere una serie nuova di iniziali a questo tipo, ma si tratta solo di ipotesi non confermata da alcun documento.

---

<sup>145</sup> Tecnologia nata sul finire degli anni Cinquanta, ma diffusasi nei decenni successivi

<sup>146</sup> Definizione mutuata dalla "classificazione Novarese".

Tra i caratteri del 1954 l'elenco riporta anche **Juliet**, corsivo inglese celebre per la particolarità di essere fuso su caratteri a base quadrata e non romboidale, come invece era consuetudine fare. Dai racconti di Giuseppe Bracchino<sup>147</sup>, sappiamo che ci vollero circa quattro anni di lavoro per incidere tutti i corpi di questo corsivo, elaborati manualmente su blocchi di lega tipografica morbida, dai quali si sarebbero poi ottenute matrici galvaniche. Perciò il design va obbligatoriamente predatato. Questo fattore ci dà l'occasione per ragionare sulle capacità di previsione tecnica e stilistica indispensabili per rivestire il ruolo di direttore artistico. Infatti un carattere disegnato in un dato momento, avrebbe dovuto essere ancora attrattivo per la clientela, quindi competitivo sul mercato, quattro anni dopo la sua ideazione, lasso di tempo necessario alla produzione.

Il 1955 vede la nascita di **Ritmo**, carattere del genere “fantasia”<sup>148</sup> secondo la classificazione Novarese, proposto anch'esso in serie unica e elaborato, evidentemente, come risposta commerciale italiana al successo di **Banco** (Roger Excoffon, *Fonderie Olive*, Marsiglia, primi anni Cinquanta), del quale però non eguaglia la freschezza (si veda ad esempio la naturalezza della 'E', della 'F' e della 'M' alta cassa di *Banco* e la rigidità degli stessi tre glifi in *Ritmo*). Sebbene i rapporti tra i due designer fossero cordiali, anche se limitati quasi esclusivamente alla partecipazione ai *rencotres de Lure*, dagli anni Cinquanta la Nebiolo si configurava come principale concorrente della Olive ed entrambe puntavano allo stesso mercato. Pur essendo più conservatore di *Banco*, *Ritmo* aveva dalla sua il vantaggio di essere completo di maiuscole e minuscole, essendo più versatile per l'uso in tipografia, al contrario del carattere francese, che prevedeva solo la cassa alta.<sup>149</sup>

Il primo vero carattere da testo realizzato da Novarese fu **Garaldus**, datato 1956 e corredato dalle versioni “greca” e “russa” nel corso dell'anno seguente. Come si intuisce facilmente, il nome è evocativo delle sue fonti di ispirazione, ovvero i *Garamond* e i tipi di Aldo Manuzio, disegnati da Francesco Griffo (dai quali, a dire il

---

<sup>147</sup> Vedi trascrizione intervista in appendice.

<sup>148</sup> Categoria della classificazione Novarese, che sembra essere stata conosciuta per accogliere tutti i caratteri difficilmente inseribili nelle altre. La maggior parte dei tipi disegnati da Novarese è riconducibile proprio a questa categoria.

<sup>149</sup> Cfr Sandra Chamaret, Julien Gineste, Sebastian Molighem “Roger Excoffon et la Fonderie Olive”, Y Editeur, Bibliotheque Typographique, Francia, 2010. Pag. 137

vero, sono derivati i caratteri di *Garamond*). Il nome di questo tipo fu occasione per un riferimento personale al nome “Aldo”. Una nota spese del 16 aprile 1955, avente per oggetto «*visita del Sig. Novarese Aldo alla Biblioteca Marciana - Venezia*»,<sup>150</sup> attesta una trasferta che precedette di circa un anno la pubblicazione del carattere. La nota annovera Lire 15.000 per riproduzioni fotografiche che, oltre a fungere da base per lo studio di *Garaldus*, confluirono, con grande probabilità, nel repertorio d’immagini di «*Alfa-Beta. Lo studio e il disegno del carattere*», la cui prima edizione è datata 1964.

Il 1957 è l’anno di **Slogan**, carattere che imita il segno tracciato con un pennello, al pari di due alfabeti cronologicamente antecedenti e largamente diffusi, non solo negli anni Cinquanta ma ancora oggi: *Brushscript* (Robert E. Smith, *ATF*, 1942) e *Mistral* (Roger Excoffon, *Fonderie Olive*, 1953). *Slogan* conserva tutt’oggi una vitalità eccezionale. Completo di maiuscolo e minuscolo, è talmente caratterizzato e caratterizzante da essere stato usato ancora, negli anni Novanta (quindi parecchio tempo dopo la fine dell’età del piombo), come carattere di *default* per le inserzioni pubblicitarie delle pagine gialle, realizzate dalla redazione qualora gli annunci non fossero stati forniti con una grafica stabilita a priori dall’inserzionista. Passeggiando per le nostre città, capita ancora di imbattersi in negozi con l’insegna composta in *Slogan*, la cui permanenza nei cataloghi Nebiolo fino alla cessazione dell’attività nel 1978, sembra attestare un discreto successo di vendita, quindi l’apprezzamento e la richiesta da parte della clientela. Per diversi anni, *Slogan* fu utilizzato, unitamente a *Eurostile*, per la composizione del nome delle macchine da stampa Nebiolo (vedi *Super Egeria*), su placche metalliche lavorate “a sbalzo”, applicate sul loro fianco.

Il caso di **Recta** (secondo l’elenco, disegnato da Aldo Novarese nel 1958) — lineare declinato in 21 serie, nato sulla scia del rinnovato interesse per i caratteri grotteschi che animava il panorama tipografico internazionale dei primi anni Cinquanta — evidenzia ancora l’atteggiamento di scarsa onestà intellettuale già dimostrata con *Nova Augustea*. Questo progetto ambizioso, viene descritto così in “*Questioni di carattere*”<sup>151</sup>: «*Nel 1958 anche Novarese volle dare il suo apporto al mondo dei lineari con il disegno di Recta [...] predisposto per essere uno dei più completi, con le sue*

---

<sup>150</sup> Cfr. Documento 021 in Dossier A. N. allegato.

<sup>151</sup> Manuela Rattin & Matteo Ricci, op. cit. pag. 111.

*ventuno serie, sul modello dell'Univers*». <sup>152</sup> A dire il vero, dal memoriale di Lavagno si apprende che «Nel 1953 [...] Butti aveva appena terminato il tondo normale del bastone *Recta* che venne licenziato». <sup>153</sup> Seppure anche il memoriale di Lavagno dimostri delle incongruenze nella datazione (dall'osservazione della cartella del personale Nebiolo, sappiamo che Alessandro Butti fu licenziato nel mese di ottobre 1952, quindi nel 1953 era certamente già in pensione) <sup>154</sup> e una presa di posizione chiarissima nei confronti degli eventi narrati, sembra essere attendibile nel passo in cui dichiara che Butti fosse, almeno per i primi anni, consulente di Novarese nella finalizzazione del design. Purtroppo non ci è dato sapere se questa modalità di lavoro fosse in uso solo per i caratteri già avviati da Butti prima del licenziamento o se riguardi tutto l'operato dello studio artistico fino al 1959, anno del decesso del maestro: «Un sabato, lo trovai tristemente esasperato chino sul corsivo del *Recta* disegnato da Novarese, e, guardando l'infinito urlò a gola roca: questo non è un corsivo, ma un tondo inclinato con un pugno (come avviene oggi con il computer).» <sup>155</sup>

Dopo aver disegnato tre serie aggiuntive del **Bodoni** già commercializzato dalla Nebiolo precedentemente (serie *stretta*, *greca* e *russa*), nel 1960 Novarese si concentrò su un carattere che ha una vicenda interessante. Si tratta di **Patrizia**, presentato in «*Alfa-Beta*» <sup>156</sup> e classificato dall'autore come carattere «*lineare-lapidario*». Completo di maiuscole e minuscole, lo studio è notevole perché, se fosse stato prodotto dalla Nebiolo, si sarebbe inserito a pieno titolo nel filone di *Optima* (Hermann Zapf, *D. Stempel AG*, Francoforte, 1952-1955) e *Pascal* (José Mendoza y Almeida, 1959). Non sono noti i motivi per cui la Nebiolo non pubblicò *Patrizia*, certo è che Novarese riuscì a vendere i disegni di questo carattere alla *Haas* di Basilea, e successivamente esso fu convertito per la fotocomposizione e inserito in catalogo dall'agenzia newyorkese *VGC* <sup>157</sup>, nel 1961, con il nome **Continental**. Nello stesso anno la *VGC* pubblicò anche **Exempla**, carattere da testo squadrato, con contrasto ridotto e

---

<sup>152</sup> Citazione corretta con numero di pag

<sup>153</sup> Cfr. Pag. 6 di Documento 018 in Dossier A. N. allegato.

<sup>154</sup> Cfr. Documento 013 in Dossier A. N. allegato.

<sup>155</sup> Cfr. Pag. 7 di Documento 018 in Dossier A. N. allegato.

<sup>156</sup> Cfr. Aldo Novarese, op. cit. pag. 25

<sup>157</sup> Visual Graphic Company

grazie inspessite alle estremità. Nel 1965, *Exempla* valse a Novarese il terzo posto al concorso annuale indetto dalla VGC.<sup>158</sup> *Continental* e *Exempla* segnano ufficialmente l'inizio dell'attività di Novarese in veste di libero professionista

Per il 1961 l'elenco riporta anche un certo **Italo**, che sarebbe stato disegnato in tre serie, del quale non si è trovata traccia; al contrario **Estro**, fantasia pubblicizzata dalla Nebiolo come «*carattere del sorriso*» ebbe un grande successo, tanto da essere uno dei pochi prodotti Nebiolo a perdurare nel tempo, comparando ancora, negli anni Ottanta, in alcuni cataloghi di trasferibili Vibo, oltre ad avere una discreta visibilità anche per le strade delle nostre città, usato specialmente per le insegne di ristoranti e pizzerie.

Nel 1962, a Lure en Provence, Novarese presentò **Eurostile**: sviluppo del minuscolo e di nuove serie del *Microgramma* di Butti (1952). Insieme a *Stop*, *Eurostile* è di certo il carattere di maggior successo disegnato da Novarese. Probabilmente per via delle sue forme squadrate, capaci di evocare rigore e modernità; in questo, *Eurostile* parrebbe proprio confermare i propositi di Novarese, che, sempre nel 1962, abbozzava la sua teoria sulla “forma quadrata del Novecento” tra le pagine di «*Graphicus*»: «*L'Eurostile costituisce un mezzo altamente efficace per esprimere la modernità, attraverso la sua linea quadrata e compatta; esso sintetizza lo spirito evolutivo verso un movimento funzionale che risolve i diversi problemi estetici e dà un'impronta attuale e caratteristica allo stampato. La sua forma ci è ormai familiare, senza avvedercene essa è presente in ogni momento allorquando osserviamo le immagini proiettate sullo schermo televisivo, il quale ci richiama alla mente la caratteristica forma della nostra O, impressione, questa, che si prova ugualmente osservando la sequenza dei moderni finestrini sui veloci mezzi di locomozione.*»<sup>159</sup>

Il 1965, segna una tappa importante per Novarese; è l'anno in cui verrà avviata la collaborazione con l'*equipe* dei grafici milanesi per la supervisione del disegno dei caratteri; evento che stravolgerà le sue abitudini, come vedremo nel capitolo sesto. Per ora ci basti dire che, a seguito della prima riunione col gruppo, tenutasi a Torino il 22 maggio, i cui temi verterono sulla realizzazione di un carattere “nuovo”, che potesse fare una valida concorrenza ai lineari di successo di quel periodo (principalmente

---

<sup>158</sup> Cfr. Documento 042 in Dossier A. N. allegato.

<sup>159</sup> Aldo Novarese “Nel regno delle immagini”, in *Graphicus* n. 9, settembre 1962. Pag. 6



Helvetica e Univers) egli realizzò lo studio di **Designer**, che fu il punto di partenza da cui, per sottrazione di tratti troppo marcati o caratteristici, si arrivò alla definizione di **Forma** (vedi capitolo VII “Fine di un’era” per lo sviluppo del tema).

### 1.5 CONFRONTO CON L'EQUIPE: DAL 1966 AL 1973

Come si è visto, tutti i caratteri disegnati in questo periodo erano oggetto di discussione delle riunioni d'*equipe*, anche se, dai verbali delle stesse, si evince che Novarese, tornato in Nebiolo, non sempre operasse le modifiche richieste dai grafici. Tutti i caratteri che incontreremo in questa sezione, comunque, furono disegnati tra le mura aziendali, quindi ancora con il metodo che abbiamo visto: un bozzetto da parte di Novarese, e rifinitura degli esecutivi da parte dei disegnatori, con calibri e tiralinee. Per questo motivo, emerge ancora prepotentemente la promiscuità dei rapporti tra Novarese e la Nebiolo, che gli permetteva di realizzare lavori personali, venduti ad aziende concorrenti, durante l'orario d'ufficio. Riprendiamo il nostro elenco da dove l'abbiamo lasciato.

Sotto le direttive dell'*equipe*, il 1966 si aprì con il disegno della prima serie di **Forma**, che abbiamo visto essere mutuato da *Designer*, elaborato nel corso dell'anno precedente da Novarese in totale autonomia. Sempre del 1966 è **Magister**, primo carattere di tipo transizionale in cui l'autore si sia cimentato. Se osservati singolarmente, i glifi di *Magister* presentano tratti e curve assai disarmonici, ma il suo occhio abbondante e la dimensione ridotta di ascendenti e discendenti (tratti caratteristici della maggior parte dei tipi di Novarese), rendono comunque compatte le righe di testo; *Magister* fu poi uno dei rarissimi casi di caratteri Nebiolo muniti di doppi numeri, maiuscoli e minuscoli, il cui disegno sarebbe invece stato richiesto espressamente a Novarese nei quattro caratteri disegnati in quegli stessi anni per la ITC (*Fenice, Novarese, Mixage, Symbol*).

Nell'articolo «*Magister, il nuovo transizionale Nebiolo*», Novarese espone alcuni dei motivi che ne farebbero un carattere dalle solide basi storiche, ma assolutamente attuale e adatto ai cambiamenti in atto nel mondo della stampa, ideale anche per la stampa da *cliché*.

*Nel formare Magister si è tenuto conto, oltre che dei normali fattori storici ed estetici, anche di quelli tecnici, per garantirne la «funzionalità» in ogni possibile impiego, sia nel campo tipografico, sia in quello delle riproduzioni in offset e rotocalco. Infatti la dosatura dei chiaro-scuro e delle grazie e gli accorgimenti ottici per rendere ogni lettera leggibile e chiara, fanno del Magister un carattere pratico per essere adottato in ogni ideale sistema di stampa [...] Anche il minimo rapporto tra maiuscolo e minuscolo si adatta bene alle cosiddette composizioni «compatte» secondo i moderni criteri di estetica grafica, mantenendo però inalterata la fisionomia delle composizioni classiche. Il Magister è un carattere pratico.*

Nella presentazione dell'opera, l'autore non trascura di accennare alle nuove modalità di lavoro dello Studio artistico, pur non facendo alcun riferimento a persone o fatti che non riguardino se stesso:

*«[...] Alcuni artisti grafici, poi, sono continuamente alla ricerca di caratteri poco conosciuti o addirittura scomparsi da tempo dai cataloghi delle fonderie. Loro scopo è di personalizzare il proprio lavoro con vecchie serie e di creare effetti decorativi attraverso il fascino del tempo trascorso in contrasto con la grafica presente.»<sup>160</sup>*

Al 1966 è datato anche **Oscar**, un carattere fantasia dallo spirito fortemente pubblicitario, le cui forme inclinate e dinamiche (stranamente capaci di generare un sentimento di simpatia nell'osservatore), sono riproposte in almeno tre caratteri successivi di Novarese: *Elite* (Nebiolo, 1969), *Sprint* (Visual Graphic Company, 1974), *Stand* (Haas 1975). La similarità di molti caratteri di Novarese è indice di alcuni fattori interessanti. Da un lato, essa ci permette di scoprire delle forme di lettere peculiari, come se portassero il "marchio di fabbrica" della mano di Novarese.<sup>161</sup> D'altro canto, trovare caratteri così simili tra loro, anche nei nomi oltre che nelle forme (*Sprint* e *Stand* sono praticamente coevi e paiono muovere dallo stesso presupposto di progettazione, ovvero l'interpretazione disegnata di segni gestuali, non calligrafici), fa riflettere sulla capacità di Novarese di sfruttare a suo favore la concorrenza che si instaurò tra i distributori di alfabeti per la fotocomposizione; con poche modifiche a

---

<sup>160</sup> Aldo Novarese, "Magister, il nuovo transizionale Nebiolo" in *Graphicus* n. 4, aprile 1966. Pagg. 37-40.

<sup>161</sup> Sono sempre stato attratto da quella che mi piace definire la "g di Aldo"; una 'g' minuscola riconoscibilissima grazie alle sue proporzioni singolari e un occhio assai generoso.

uno stesso design, Aldo Novarese poteva guadagnare due, tre o quattro volte. Un dato rilevante, in merito, è un appunto a penna nella cartella dell'archivio personale di Novarese relativa ad *Arbiter* (Berthold Fototype, 1987), che nel 1987 fruttò a Novarese Lire 6.500.000, anche se quel carattere, in verità, era stato disegnato già molti anni prima con il nome *Editorial* (1967 secondo l'elenco), forse, viste le modalità di lavoro analizzate, proprio durante l'orario d'ufficio in Nebiolo, quindi con l'aiuto dei suoi assistenti.

Nel 1967 sempre per la Nebiolo, fu disegnato **Metropol**, un carattere compatto, pensato per la composizione di testate e titoli di giornali, quindi adatto all'utilizzo della titolatrice Nebitype, con grande probabilità mutuato dal *Compacta* (Fred Lambert, anni Venti), anche se nell'articolo di presentazione «*Metropol: un "textura" del nostro tempo*» in *Qui Nebiolo*, Novarese fa notare che esso sia il primo vero frutto del «*processo di studio e di ricerca d'equipe che la Nebiolo ha intrapreso con la collaborazione di eminenti grafici, studiosi ed utilizzatori*»<sup>162</sup> e lo descrive come un'espansione di *Eurostile* (1962).

Tra il 1968 e il 1969 Novarese disegnerà tre caratteri per la *Visual Graphic Company* di New York: **Delta** estremamente simile a *Designer*, quindi a *ITC Symbol* e *ITC Mixage*, dimostra ancora una volta la capacità di sfruttare a proprio favore la frammentarietà del mercato imponendo uno stile personale. **Sintex**, fantasia dal gusto futuristico e "spaziale", che, mediante l'utilizzo di un asse orizzontale inverte i contrasti classici delle lettere, in un gioco che ricorda quello del famoso carattere *Italian* (Caslon & Catherwood, 1821), una delle espressioni più curiose della tipografia ottocentesca;<sup>163</sup> Altra particolarità di *Sintex* è il disegno di lettere maiuscole con altezza pari all'occhio delle minuscole, così che l'utilizzatore possa divertirsi "mixando" alta e bassa cassa in un'unica composizione. **Spazio**, carattere fantasia che preannuncia un gusto stilistico degli anni Settanta, è un altro esempio di grande libertà che Novarese trovò fuori dalla Nebiolo. Esso infatti presenta grazie molto evidenti e generose solo in alcuni dei tratti orizzontali o curvi, mentre le aste verticali hanno terminazioni tronche.

---

<sup>162</sup> Aldo Novarese «Metropol: un "textura" del nostro tempo», in *Qui Nebiolo* 6, pagg. 6-11.

<sup>163</sup> Per una trattazione approfondita, si veda «Un caso particolare: l'Italian» in Marta Bernstein & Emanuela Conidi, op. cit. Pag. 214.

Sempre nel 1969 venne disegnato **Editorial**, del quale si è già parlato poco sopra e che entrerà nei cataloghi Berthold Fototype come *Arbiter* nel 1987. Intanto nello stesso anno la Nebiolo immetteva sul mercato **Elite**, scritto-fantasia, descritto in un articolo non firmato, ma certamente redatto da Novarese per *Graphicus*, in cui si ha un accenno alla strategia di inserimento dei caratteri in catalogo:

«[...] la Nebiolo ha fatto seguire al *Magister*, un transizionale inteso in chiave moderna, ed al *Forma*, un lineare spersonalizzato nato secondo un razionale criterio di ricerca in equipe, un nuovo scritto-fantasia: l'*Elite*»<sup>164</sup>

Del 1970 sono **Ronda** (Visual Graphic Company), che pare simulare il movimento tracciato sulla carta da un pennarello a punta tonda o da una penna a sfera e **Fenice**, forse il carattere bodoniano contemporaneo più originale che si sia elaborato, caratterizzato dal solito occhio generoso dei caratteri di Novarese, questa volta unito a una forte geometrizzazione dei segni e a tratti terminali acuminati. Disegnato in Nebiolo,<sup>165</sup> non fu mandato in produzione, perciò Novarese poté venderlo alla Berthold Fototype, e qualche anno dopo alla ITC, che commissionò a Novarese cinque serie aggiuntive per poi inserirlo in catalogo come **ITC Fenice**. Stando ai dati raccolti, Fenice fu il primo design acquistato dalla *International Typeface Corporation*, agenzia estremamente meticolosa negli standard selettivi, che sovente rifiutò caratteri proposti da Novarese.<sup>166</sup> Il nome *Fenice* è riferimento evidente all'uccello mitologico capace di risorgere dalle proprie ceneri, metafora della rinascita professionale che Novarese stava vivendo in questo momento.

Dopo aver disegnato **Basilar**, carattere da testo in due serie per la Haas, nel 1971 Novarese si dedicò a **Stop**, di cui si è scritto dettagliatamente nel capitolo VIII, al paragrafo 8.2, mentre al 1972 sono riconducibili **Regista** e **Primate**, affrontati nell'introduzione alla parte seconda della tesi.

---

<sup>164</sup> Anonimo (certamente Aldo Novarese) "Elite. Un nuovo fantasia Nebiolo", in *Graphicus* n. 6, 1969. Pag. 36.

<sup>165</sup> Informazione desunta dalla lettura dell'articolo inedito di Alessandro Colizzi "Forma, Dattilo, Modulo. Nebiolo last efforts to produce a 'universal' typeface".

<sup>166</sup> Cfr. Documento 032 in Dossier A. N. allegato.

## 1.6 LIBERA PROFESSIONE: DAL 1973 AL 1990

Nel 1974 la VGC pubblicò **Sprint**, carattere che rientra nell'insieme già visto parlando di **Oscar**. Una curiosità legata a questo design è che sia *Sprint*, sia **Stand**, del tutto simile (fatta eccezione per una minore inclinazione rispetto al precedente) e acquistato dalla Haas nel 1975, sono derivati da un progetto nato in Nebiolo, chiamato **Sport**, che non fu mai pubblicato sotto questo nome, ma venne presentato da Novarese durante la conferenza che diede il via al lavoro d'*equipe*, il 22 maggio 1965, come si evince da una fotografia che documenta l'incontro, in cui *Sport* compare stampato su una tavola alle spalle dei relatori dell'incontro. Ancora una volta, un carattere elaborato in Nebiolo ma non pubblicato dall'azienda, fu venduto a ben due committenti diversi, apportando un numero esiguo di modifiche.<sup>167</sup>

**Stadio**, del 1974, segna l'inizio della collaborazione di Novarese con *Reber S.r.l.*, azienda produttrice di caratteri trasferibili sita a Spresiano, in provincia di Treviso, che produsse altri quattro caratteri del progettista torinese: **Equator** (1976), un bastone caratterizzato da una decorazione semplice, con un doppio taglio orizzontale delle lettere; **Duplex** (1976), bastone stondato con un'*inline* (linea interna) usato per il titolo della tavola "Caratteri di Aldo Novarese"<sup>168</sup>; **Alfabeta** (1987)<sup>169</sup> serie greca inclinata di tipo bodoniano e **Olympia** (1987) unico vero carattere bastone chiarissimo disegnato da Novarese, che non sarebbe stato realizzabile in Nebiolo, per via dell'impossibilità di traforare manualmente la lastra d'ottone del modello per lettere tanto sottili.<sup>170</sup> La curiosità della collaborazione con la Reber non risiede nel design dei caratteri, quanto nel fatto che l'azienda sia ancora attiva nella produzione di trasferibili. I cinque caratteri citati sono acquistabili ancora oggi esclusivamente in formato trasferibile, perché l'azienda rimase legata a questa tecnologia, senza convertire la produzione analogica in produzione di font digitali. A quanto pare, qualcuno usa ancora i trasferibili.

---

<sup>167</sup> Per la foto in questione, si veda Qui Nebiolo 10, secondo semestre 1969, pag. 3.

<sup>168</sup> Cfr. Documento 002 in Dossier A. N. allegato.

<sup>169</sup> Una curiosità su questo carattere è che nella tavola "Caratteri di Aldo Novarese" (Documento 002), sia scritto "Alfabepa" invece di "Alfabeta".

<sup>170</sup> Giuseppe Bracchino ricorda che questo fu argomento di una discussione con l'*equipe*. La realizzazione della serie chiarissima di Dattilo creò diversi problemi produttivi legati alla sottigliezza dei tratti, che rendeva ostico il taglio delle lastre. I grafici milanesi decisero di non tenere conto di questa problematica segnalata da Bracchino, causando un brusco rallentamento della produzione.

Per evitare di tediare il lettore e dilungarci troppo, di qui in avanti elencheremo rapidamente i caratteri restanti, indicando, per ognuno di essi, anno e azienda produttrice.

Nel 1976 furono disegnati tre caratteri per la Haas (**Center**, **Visual** e **Evidens**) e uno per la Berthold Fototype, **Rustik**, con asse lievemente inclinato e spirito fortemente pubblicitario. Sempre per la Haas, furono realizzati **Projet** (1978) e **Relief** (1977) alfabeti che videro Novarese cimentarsi con la tridimensionalità del segno. Nello stesso anno, per la stessa fonderia di Basilea fu disegnato **Sport** che, malgrado l'omonimia con lo studio citati precedentemente, si discosta dalle forme di *Oscar*, *Sprint* e *Stand*, e ricorda i *lettering* in uso nelle numerazioni delle maglie dei giocatori di *basket* e *rugby*.

Il 1977 è anche l'anno di **Mixage**, disegnato inizialmente per la Haas, ma entrato nell'offerta ITC nel 1984. Questo passaggio di consegne è comune anche al carattere eponimo **Novarese**, disegnato nel 1978.

Nel 1980, dalle pagine di Graphicus, veniva presentato Floreal: «Disegnata da Aldo Novarese per i gruppi Mergenthaler - Linotype, Stempel, Haas per il sistema Digital Typesetter Linotron 202. È composta di 4 serie: chiara, neretta, nera, nerissima. Si ispira al periodo Li-berty degli inizi del secolo, quando la «Belle Epoque» furoreggiava con il suo stile estroso e ricco di motivi floreali. Disegnare un carattere in questo stile non è stato facile, in quanto l'estro del creato-re, vivendo in un altro ambiente, ha dovuto sapersi calare nell'atmosfera di un'e-poca passata per poterne esprimere con pregnanza lo spirito e l'estetica. Lo studio è stato molto laborioso, lo dimostrano i numeri che appaiono a lato dei titoli di ogni serie, corrispondenti ai rifacimenti operati durante l'esecuzione. Novarese ha voluto creare molte lettere doppie maiuscole, per offrire un'ampia scelta stilistica. Oltre a questa nuova famiglia ha creato per lo stesso gruppo un altro carattere, *Expert*, composto di 6 serie. Per la ITC (International Typeface Corporation) di New York, Novarese ha disegnato altre due famiglie *Symbol* e *Mix-age*, composte di 8 serie, in corso di esecuzione. Di queste 3 famiglie, saranno pubblicati su Graphicus gli alfabeti completi non appena sarà possibile. La creatività di Novarese è sempre grandiosa. Nel volume R-GEC 2, dedicato alla storia del carattere e curato da

*Giu-seppe Pellitteri, per l'opera svolta duran-te la sua vita egli è presentato come «il più prolifico disegnatore di caratteri di tutti i tempi».*<sup>171</sup>

Nel 1982, **Geometry** segnò la prima collaborazione tra Novarese e l'azienda francese *Tygra*, per la quale Aldo avrebbe poi disegnato **New Uncial** (1984) e **Avenir** (1985), caso straordinario di omonimia con il celebre carattere di Adrian Frutiger.

Seguiranno **Colossal** (Berthold Fototype, 1983), e **Active**, che nel 1992 fu presentato in *Graphicus* come **Studium**.

*«Eleganza decorativa, quasi aristocratica. Questo carattere [...] appartiene ai classici pur non mantenendo le regole dei lapidari romani. Rimanendo il concetto della forma molto ampia ed estremamente leggibile, questo carattere ha la prerogativa di avere le grazie ridotte nelle singole lettere per permettere un accostamento minimo. Il dosaggio di questa regola mette in risalto l'alfabeto nella sua espressione stilistica considerando le grazie più come base ottica per un ottimo allineamento, più che facenti parte del disegno della lettera. Alcune di queste grazie si possono considerare come egiziane, come evidenziato nella lettera E per ottenere un disegno originale. Il minuscolo tondo possiede un briciolo di fantasia per mantenere un sapore creativo alla lettura, mentre il minuscolo corsivo è un modello di eleganza decorativa quasi aristocratico. Si è cercato ancora una volta di creare un connubio classico-fantasia degno di appartenere alla creatività del nostro tempo da parte dei pochi creatori di caratteri rimasti nel mondo grafico.»*

Dal 1985: **Signe** (1985), **Lutetia** (1985), **Orbital** (Haas, 1986), **Nadianne** (1986, primo e unico carattere disegnato per l'azienda belga AGFA, oggi distribuito in digitale da Monotype), **Arbiter** (Berthold Fototype, 1987), **Videograph** (1988), **Nova Gotica**, chiamato anche **Cantica** (probabilmente mai prodotto)<sup>172</sup>, **Ornatus** e **Nova Bodoni** (studio del 1990).

---

<sup>171</sup> "Nuova famiglia di caratteri Floreal" in "Graphicus", gennaio 1984, pag. 21.

<sup>172</sup> Di questo carattere, che trovo estremamente interessante e credo meriterebbe un revival digitale, si è discusso a lungo durante l'intervista fatta a Giancarlo iliprandi.

## CONCLUSIONI

### “MEGLIO ESSERE CRITICATI CHE IGNORATI”

Nei suoi ultimi anni di vita Novarese si dimostrò interessato alle proprie radici. Tra i documenti archiviati nel suo studio spiccano alcune richieste che avanzò all’*“Istituto genealogico italiano”* e che sembrerebbero attestare la volontà di pubblicare un volume sulla storia della “casata Novarese” del Monferrato. Coincidenza non trascurabile è che il timbro del segretario dell’istituto, col quale Aldo manteneva corrispondenza, fosse composto in *“Slogan”*.<sup>173</sup>

In quest’analisi critica abbiamo illustrato solo alcuni tratti salienti di un personaggio del tutto atipico nel panorama della grafica italiana. Introverso, geloso del suo lavoro, estremamente produttivo e, a volte, vendicativo. Nelle premesse l’abbiamo visto asserire con fierezza, mista a indignazione, che la sua opera *«poco considerata»* costituisse un *«vanto ineguagliabile per l’Italia»*.<sup>174</sup>

Di fatto però le parole hanno un valore che pare essere sfuggito a Novarese, quando, accecato dal risentimento, impugnò carta e penna e scrisse *«Questo è un esempio che i caratteri in Italia non soffrono di “solitudine”*». <sup>175</sup>

Nella moltitudine di tipi disegnati, analizzata nella seconda parte di questa tesi (ricordiamo che il lascito sarebbe ancora più ampio, se non si fosse tenuta come base l’elenco dattiloscritto<sup>176</sup>, perché la produzione di Novarese proseguì senza sosta per altri cinque anni, fino al 1995), 47 sono, di fatto, Italiani, cioè prodotti per la *Nebiolo* o per la *Reber* (azienda produttrice di trasferibili sita a Spresiano, in provincia di Treviso). I 45 restanti, invece, furono venduti a fonderie straniere, in un periodo di libero mercato tipografico, quello della fotocomposizione, che, pur vedendo crollare le certezze di chi si fosse formato sulle solide basi della tipografia tradizionale, fu un

---

<sup>173</sup> Cfr. Documento 030 in Dossier A. N. allegato.

<sup>174</sup> Cfr. Documento 001 in Dossier A. N. allegato.

<sup>175</sup> Cfr. Documento 001 in Dossier A. N. allegato.

<sup>176</sup> Cfr. Documento 035 in Dossier A. N. allegato.



momento di maggior possibilità creativa per chi volesse intraprendere la carriera di libero professionista, pur con tutte le difficoltà del caso.<sup>177</sup>

Le vicende personali non devono mai essere scisse da quelle professionali. Oltre alle anomalie già esposte, ovvero la tendenza dimostrata dalla storiografia grafica a non mettere in discussione quanto asserito da Novarese e lo spirito accondiscendente, e acritico con cui si sono affrontate le sue vicende, il limite maggiore che si sia riscontrato nelle trattazioni inerenti Novarese, ufficializzate fino a questo momento, sembra essere una scarsa considerazione del ruolo giocato da una personalità così forte nelle vicende professionali. Una personalità — o carattere, che dir si voglia — segnata da difficoltà di relazione col prossimo che portarono il disegnatore al faticoso distacco, dalla Nebiolo, cui seguì l'avviamento della professione autonoma.

Novarese era solito esprimere pensieri e opinioni personali in prove di composizione che custodiva nel suo studio. Una di queste, composta in “*Forma*” maiuscolo e minuscolo, sembra mettere nero su bianco le difficoltà incontrate nel rapporto con l'*equipe* dei grafici Milanesi: «*ABBIATE LA COMPIACENZA DI PARLARMICI CON DOLCEZZA SENZA ELEVARE IL TONO E SENZA CONTRADDIRMI IN ALCUNA MANIERA Alla gente della mia età, il rumore e la contraddizione provocano dei bruschi rialzi di pressione, della iperacidità gastrica, dei disturbi cardiovascolari ed io divento rapidamente antipatico.*»<sup>178</sup>

Un'altra di queste composizioni, realizzata con il carattere “*Stop*”, recita: «*Meglio essere criticati che ignorati.*»<sup>179</sup> Per questo motivo, sebbene in più di un'occasione io abbia avuto dei dubbi sulla linea da seguire per la stesura del testo, per via di un timore reverenziale innato, credo che l'impegno assunto nella prefazione, cioè far luce su alcune vicende di questo autore, sia in linea con le aspettative di Novarese, ovvero lasciare una traccia del suo passaggio nel mondo. Alla luce di quanto detto e della scoperta di questi documenti inediti, il motivo che spinse Novarese a prodigarsi in una

---

<sup>177</sup> Cfr. Documento 032 in Dossier A. N. allegato. Risposta del presidente della International Typeface Corporation alla proposta avanzata da Novarese per la pubblicazione di “Capitol”. I rifiuti delle creazioni proposte nella seconda fase della carriera di Novarese erano frequenti. Per confutare quest'ultima affermazione, si veda Documento 033 in Dossier A. N. allegato; sempre relativo al carattere nominato “Capitol”, il cui design è visibile in Documento 034 in Dossier A. N. allegato.

<sup>178</sup> Cfr. Documento 036 in Dossier A. N. allegato.

<sup>179</sup> Cfr. Documento 037 in Dossier A. N. allegato.

produzione tanto vasta, sembrerebbe proprio la speranza di essere ricordato e accettato, o, per dirla in altri termini, il timore dell'oblio della memoria. Non credo sia un caso che tra molti altri fogli volanti trovati in una cartella del suo studio, uno fosse ben conservato in una cartelletta di plastica trasparente. Una fotografia, ben impaginata su un foglio di formato A4 sul quale è appuntata manualmente la frase: *«Desidererei che i posteri mi ricordassero così: il suo miglior alfabeto è stato il suo carattere....!»*<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> Documento 038 in Dossier A. N. allegato.

## APPENDICE

# INTERVISTE

### GIANCARLO ILIPRANDI (MILANO 29 APRILE 2014)

*Buongiorno, credo che Lei conosca già i motivi per cui sono venuto a trovarLa...* Come lei sa, la Nebiolo a un certo punto ha pensato di chiedere a degli eventuali utilizzatori, cioè dei grafici, dei progettisti, che quindi erano gli utilizzatori ultimi dei caratteri (e potevano anche essere degli opinion leader - consiglieri nei riguardi delle tipografie o degli acquirenti): «Perché non compra quel tal carattere o quell'altro?»

L'utilizzatore dei caratteri di fatto è il designer, il progettista.

Allora hanno pensato di chiedere un contributo perché la vendita dei caratteri non era soddisfacente. Non era soddisfacente perché erano arrivati questi caratteri dall'estero: l'Helvetica Haas, ecc. insomma tutte le fonderie erano arrivate con dei caratteri nuovi, disegnati in un altro modo. Così la Nebiolo si è trovata un po' handicappata rispetto agli altri, più arretrata. Allora ha pensato di chiedere la nostra opinione. A dire il vero in principio fu chiesto a Pino Tovaglia, il quale decise di formare un gruppo.

*Quindi la formazione del gruppo è stata opera di Tovaglia...* Sì, l'aveva messo in piedi Tovaglia, con i principali responsabili della Nebiolo: Franco Camera<sup>181</sup> e Etzi-Coller, se ben ricordo i nomi. Così abbiamo cominciato a trovarci e a guardare i caratteri. Ora... Evidentemente, questa cosa non è piaciuta a Novarese, fin dall'inizio. In realtà lui faceva vedere sia i caratteri che già aveva sul tavolo finiti — come **Magister**<sup>182</sup> che era stato appena finito — sia quelli come **Forma**, che non si chiamava ancora **Forma**, si

---

<sup>181</sup> In merito a Franco Camera, promotore del Gruppo di lavoro, Giuseppe Bracchino ha dimostrato delle perplessità (purtroppo in un momento non registrato dell'intervista). Camera era stato inserito in organico dai vertici dalla Fiat; per questo motivo, i dipendenti Nebiolo non riuscirono mai a considerarlo un buon direttore nel settore dei caratteri tipografici. In particolare Bracchino ricorda che Camera, perplesso dalla malleabilità di una delle cinque composizioni chimiche della lega tipografica, usata per la fusione dei caratteri, cercò di temprare una polizza di carattere Nebiolo in forno, come si sarebbe fatto con l'acciaio. Ovviamente l'operazione non ebbe alcun esito, se non suscitare l'incredulità del personale della Fonderia Caratteri.

<sup>182</sup> Disegnato da Novarese nel 1966.

chiamava **Stile**, o forse aveva un altro nome.<sup>183</sup> Insomma c'era questo carattere nuovo, sul quale ci hanno subito chiesto un'opinione. Quel carattere a noi sembrava nuovo, perché non l'avevamo mai visto, ma non era ciò che ci aspettavamo. Noi pensavamo a un carattere che fosse evidentemente concorrenziale rispetto all'**Helvetica**, mentre questo **Designer**, così si chiamava, era molto "profumato", come noi lo definivamo.

Aveva sempre questa rastrematura che è poi stata tipica del carattere, ma in quella prima fase era molto accentuata, per cui alla fine — non dico che le aste avessero una grazia alle estremità — ma si sentiva molto di più. Allo stesso modo molte curve e molti altri dettagli erano molto raffinati, forse troppo; quasi arzigogolati. Così il carattere finiva con l'averne un suo sapore forte, che noi dicevamo essere "un profumo".

Non arrivavamo a dire «è un carattere da parrucchiere» ma... Insomma, lo pensavamo!

Eravamo tutti molto d'accordo; noi, eravamo abituati a confrontarci, e, pur lavorando ognuno per conto proprio, guardavamo i lavori che facevamo, scambiandoci opinioni amichevoli. Eravamo abituati a parlare in maniera schietta e giudicare le cose. Ci capivamo con uno sguardo. Quindi vedendo un carattere siffatto pensavamo «è troppo artefatto». Questo avrà subito messo Novarese, che già sarà stato sospettoso del fatto di dover subire la consulenza di otto persone, che sono tante, e che andavano a guardare il suo lavoro. In più, il commento al primo lavoro che ci ha fatto vedere è stato «è da rifare!». La cosa ha creato subito un attrito. Attrito difficilmente conciliabile perché Novarese, giustamente, si trincerava dietro la sua esperienza che era molto forte. Era il suo lavoro, non il nostro!

*Quindi l'incomprensione è nata subito?* Sì. Quello che Novarese non aveva capito secondo me è che il suo modo di lavorare, era ormai invecchiato. È una cosa che può succedere a tutti, in qualsiasi ambito. Per esempio: Novarese era convinto di essere un artista. Questo era già in contrasto con la nostra idea di progettazione.

---

<sup>183</sup> Fa riferimento a "Designer", carattere da cui l'equipe partì, modificandolo fino a raggiungere a "Forma". È mia opinione che, in seguito alla richiesta della direzione (non documentata), di eseguire un carattere bastone, che potesse essere competitivo con "Helvetica" (Max Miedinger per Haas, 1957) e "Univers" (Adrian Frutiger per Deberny & Peignot, 1956), Novarese si fosse impegnato nella realizzazione di "Designer" prima del primo incontro con i grafici dell'equipe AIAP, tenutosi il 22 maggio 1965 a Torino.

*Ovvero?* Per noi il progetto era un'opera di design come equilibrio tra forma e funzione; per lui era un'opera artistica guidata dalla sensibilità personale. Quindi, già i due approcci erano diversi. Per lui, lui era un artista. Tra l'altro Novarese dipingeva, faceva anche delle cose per conto suo — avevamo visto dei bianchi e neri, forse delle xilografie — ed erano delle cose molto antiche se paragonate a ciò che avevamo in mente.<sup>184</sup> Avrebbero potuto essere datate 50 anni prima, e a un livello molto dilettantesco, dal punto di vista artistico.

Quindi, per lui, presumibilmente, il lavoro di disegno dei caratteri era un lavoro artistico, ed era questa la convinzione fondamentale della sua vita. Il fatto che questo lavoro stesse scemando di valore, venisse considerato invecchiato, perché il suo era un modo antico di disegnare i caratteri, lo rendeva probabilmente molto sensibile, vulnerabile nei riguardi delle critiche altrui, ma nello stesso tempo lo rendeva anche molto aggressivo nel difendere le proprie posizioni.

In più lui aveva questo terribile difetto, che era la balbuzie. Quando si arrabbiava, diventava tutto rosso e faceva molta fatica a opporsi a quello che dicevano gli altri. Perciò gli incontri diventavano pericolosi, anche se Pino Tovaglia, che era il coordinatore del gruppo, cercava sempre di calmare le acque. Munari, per esempio, era un personaggio gentile, delizioso, coi suoi capelli bianchi, pacato e tranquillo. Però se diceva una cosa, quella era. Non voleva compromessi. Se diceva «*questa cosa non va bene*» quella cosa non andava bene. E questo creava ulteriori difficoltà.

*Sembra essere stato complesso per voi e doloroso per lui.* Secondo me, il difetto di Novarese, che è una cosa che molta gente non ha capito (io ho cercato di parlare di quell'esperienza, diverse volte, anche con persone come Luciano Perondi, Silvia Sfligiotti, con James Clough forse no, ma con Giò Fuga e altri...), ma molta di quella gente... La gente dell'AIAP...

*La gente dell'AIAP...?* Allora. Facciamo una premessa: nessuno dell'AIAP ha veramente partecipato a quella ricerca. Ci hanno mandato una persona, il cui nome non ricordo, che non aveva mai disegnato un carattere. Questo tizio non faceva il designer, ma il pubblicitario. Insomma, hanno mandato questa persona, che probabilmente avrà risposto «*Vado io!*» alla domanda «*Chi vuole andare a Torino?*», fatta ad alta voce in Associazione.

---

<sup>184</sup> Qui c'è una breve digressione su Aldo Rossi e la sua produzione personale, che non ho riportato perché ininfluenza.

Perciò questa cosa, probabilmente, è rimasta tutta dentro l'associazione, dentro l'AIAP, come un'affare riguardante “quelli che facevano del design grafico” e non “della grafica pubblicitaria”.

*Non penso di afferrare a pieno...* L'AIAP, a quel tempo era ancora legata all'acronimo “Associazione Italiana Artisti Pubblicitari”... Artisti! Il presidente, al tempo, era Franco Mosca. Loro, si credevano essere artisti. Noi, invece, che eravamo soci dell'ADI<sup>185</sup>, eravamo molto legati al mondo del design, inteso come lo intende un architetto: come progettazione. Eravamo legati al mondo del progetto. All'AIAP è sempre rimasta questa concezione, almeno fino a qualche tempo fa. Questo orgoglio, o presunzione, di appartenere a questo mondo, mentre noi, avevamo l'orgoglio e la presunzione di appartenere a un altro mondo. Loro, dicevano di noi «*quelli lì fanno i designer*»; noi dicevamo di loro «*quelli lì fanno i pubblicitari*». E non c'è mai stata questione!

Questo spiega perché quando io ho parlato dell'esperienza alla Nebiolo, molti ascoltavano, poi ribattevano dicendo «*sì, però lì c'era Novarese che è stato il più grande disegnatore di caratteri del Novecento*». Lo so. Sono d'accordo che sia stato il più grande disegnatore di caratteri, solo che non è detto, che se uno è stato il più grande disegnatore di caratteri lo rimanga per tutta la vita. A un certo punto, i suoi caratteri non vanno più. Probabilmente proprio perché non era un designer e non riusciva a legare “progetto” e “funzione del progetto” alla parte estetica.

Se fosse stato più attento alla funzione del carattere, avrebbe pensato anche a una sua estetica diversa. Lui aveva delle sue forme, una sua mano. Una volta esaurite queste sue forme, è andato ancora bene per disegnare — e secondo me ha disegnato ancora meglio dopo i nostri incontri, perché forse qualcosa gli era arrivato — però, in quel momento, alla Nebiolo, i suoi caratteri non si vendevano. Noi avevamo il compito di migliorare esteticamente le cose e provare a usare i suoi caratteri per vedere se potessero funzionare.

*Quanto si è protratta l'operazione?* Noi, abbiamo portato avanti questo compito in circa 50 incontri, ma buona parte, dopo che lui se ne andò.

---

<sup>185</sup> Associazione per il disegno industriale

*In quanto tempo?* Circa undici o dodici anni, con un incontro ogni due mesi. Senza retribuzione. Ci davano un gettone di presenza, un gettoncino, che ho messo via. Credo fossero d'oro, ma non li ho mai fatti valutare! Ad ogni modo, li ho in un sacchetto dentro una cassetta in banca.

*Non avevo idea che tutto questo impegno non prevedesse retribuzione...* Ci dissero, in principio, che la retribuzione sarebbe stata questo gettone di presenza. Noi accettammo. Accettammo perché ci piaceva l'idea di farlo, tutti assieme. C'era, poi, l'idea di fare qualcosa di nuovo, di totalmente concorrenziale con gli altri caratteri che erano stati immessi sul mercato europeo.

*Non voglio essere indiscreto, ma la domanda sorge spontanea. Come mai, in dodici anni — che sono un sacco di tempo — il risultato commerciale effettivo, è la realizzazione di tre soli caratteri e un terzo parzialmente abbozzato?*<sup>186</sup> La Nebiolo era già agli sgoccioli. Avendo, ormai, pochi soldi da investire, non ci fu il passaggio alla fotocomposizione. L'unico passaggio fu quello dai caratteri mobili alla Nebitype.<sup>187</sup>

*Già obsoleta verso la metà degli anni Settanta...* Sì, ma perlomeno permetteva di creare delle righe di testo complete. Tuttavia, il mancato passaggio alla fotocomposizione è stato molto penalizzante. Se tutto fosse andato avanti, ci sarebbe stata la fotocomposizione e avremmo portato avanti e finito **Modulo** che era molto teorico, e anche brutto, in quanto troppo teorico.

*Brutto perché troppo teorico?* Beh, tutti i caratteri vengono disegnati con correzioni ottiche. **Modulo** è stato disegnato senza alcuna correzione ottica; fu questo il motivo della lite finale con Novarese, il quale si rifiutò di partecipare alle ultime riunioni, perché riteneva un controsenso l'assenza di correzioni ottiche e sosteneva «*Non si è mai fatto!*». Ma, dire a uno come Munari «*Non si è mai fatto, è inutile farlo*» era come sfidarlo, e la risposta, ovvia, era «*Se non si è mai fatto, allora lo facciamo noi!*»

E quindi si è presa una misura "ideale" ovvero quella del formato standard 70 x 100 cm, che nei nostri disegni riducevamo a 7 x 10 cm, con un modulo minimo di 1 cm.

---

<sup>186</sup> I caratteri entrati in produzione sono due: "Forma" e "Dattilo". Un terzo, "Modulo", fu completato, ma non prodotto. Un quarto carattere, il "Bastardone", fu abbozzato e, successivamente, abbandonato.

<sup>187</sup> Una titolatrice "a caldo", nata quasi un secolo dopo la celebre Linotype e Monotype.

Si poteva usare anche un modulo e mezzo per certe cose, però le curve erano raccordate in un certo modo, gli spazi tra le lettere erano modulari. Tutto, era fatto in base a dei numeri. Era parametrico, puramente geometrico. È questo che ha portato alla lite. Le ho mandato il testo di Colizzi? Lui è stato bravo! Ha fatto una buona ricerca.<sup>188</sup>

*Credo che, tra la mia ricerca e quella condotta da Colizzi, ci sia affinità nell'indagare l'aspetto umano. Io, oggi, sono venuto qui per parlare con Lei e per capire, un po' di più, chi fosse questa persona, chi fosse Aldo Novarese. Già il fatto che l'ufficio stile della Nebiolo fosse denominato Ufficio Artistico mi incuriosiva da tempo...* La differenza tra la progettazione e il disegno del carattere, tra l'Italia e l'estero, era proprio quella: all'estero già lavoravano come dei progettisti, come facevano architetti e designer. Esistevano anche disegnatori di "stampo artistico", come Zapf, i cui caratteri derivavano direttamente dalla calligrafia, ma riuscivano comunque ad essere efficaci e competitivi. Mentre Novarese non aveva mai fatto calligrafia, Zapf era un calligrafo passato alla tipografia. Allora, a quel punto, Novarese s'è trovato davanti a un'esortazione della Direzione — che sarà stata pure "gentile" con lui — ma che negli anni Sessanta gli chiese uno sforzo, maggiore, perché i suoi caratteri non si vendevano. La Direzione gli chiese di fare qualcosa di diverso. Lui era un tipo, già nervoso di suo, poi, trovandosi davanti un gruppo di designer come noi... Che gli chiedevamo di fare caratteri "monotoni", con ascendenti e discendenti non troppo sporgenti, con un ritmo sempre uguale, cioè, cercando di eliminare tutto il chiaroscuro del carattere fino ad ottenere un "bel grigio"... Io sono molto fiero del fatto che, anche i designer che, recentemente, hanno ripreso in mano questo carattere, siano stati colpiti proprio dalla sua monotonia.

Ci abbiamo messo molto, ad arrivare a suggerire questa monotonia, perché, in effetti, ci abbiamo messo molto ad arrivare alla confidenza necessaria, per esprimere a Novarese il nostro reale parere. Di fatto capitava che ognuno arrivasse alla riunione con il suo "compitino", perché a casa, ovviamente, ognuno provava a disegnare delle cose, per dare i propri consigli, e giungevamo alla riunione con appunti eccetera.<sup>189</sup>

---

<sup>188</sup> Fa riferimento a un articolo di Alessandro Colizzi per "Codex", ad oggi inedito.

<sup>189</sup> Particolarmente interessanti e degni di nota, sono quelli di Ilio Negri, conservati in "fondo Ilio Negri", nella sede AIAP di Milano. Interessanti perché egli era solito appuntare riflessioni personali, in un mix di parole e disegni, direttamente sulle fotocopie dei verbali dattiloscritti.



A me, personalmente, interessava particolarmente questa cosa, che trovavo molto creativa, mentre probabilmente a lui poteva dare ancora più fastidio che arrivassero persone, che lui riteneva degli incompetenti — ma soprattutto, degli utilizzatori, non creatori — a dire: *«Ma no! Questa cosa facciamola così e non come dici tu!»*. Lui diceva che *«il carattere deve avere il suo sapore»* e noi rispondevamo *«No! Togliamo il sale e il pepe in modo che questo carattere non ne abbia»*.

Quando poi, abbiamo fatto quell'indagine percettiva all'università di Ginevra, avviata da Alberto Munari, per analizzare la percezione dei caratteri, con e senza grazie, per poi scoprire che alcuni caratteri si leggevano meglio con le grazie ed altri senza. Infatti non fu quest'indagine percettiva che ci portò a fare **Modulo**, ma ci portò a ragionare in maniera diversa sul carattere.

Ad esempio, un argomento ricorrente negli attuali master in Type Design del Politecnico, in cui insegno al fianco di James, è “lo scheletro del carattere”. Attualmente, i designer tendono a partire da questa linea, sottile e strutturale del carattere, che verrà successivamente “vestita in qualche modo”, anzi “rimpolpata”, proprio come uno scheletro sul quale successivamente si mettono i muscoli.

A quel tempo, invece, Novarese disegnava già tutto il carattere — e avendo noi fatto quest'indagine sulla percezione, la quale ci confermò come alcuni segni fossero più percepibili come appartenenti ad un carattere e diventassero più leggibili se disegnati in un certo modo (tra percezione e leggibilità c'è una certa differenza di approccio mentale) — da quello studio, noi intuimmo che la cosa importante era disegnare inizialmente proprio questo scheletro, o schema del carattere. Disegnando un solo schema, a priori, potevamo fare veramente un'infinità di cose, anche molto diverse tra loro. Molte in più di quante se ne potessero fare disegnando un carattere “già tutto pensato” come faceva lui: con i suoi grassi, i suoi magri, con gli assottigliamenti, gli ingrossamenti, con delle forze d'asta, con delle differenze tra aste verticali e orizzontali e con tutte quelle cose che compongono il carattere finito.

Beh, noi queste cose — grazie allo studio sulla percezione, che lui riteneva una perdita di tempo — le avevamo in un certo senso superate. Eravamo entrati nel carattere da un'altra porta, che secondo noi era più moderna. Ed effettivamente è più moderna, e

proprio per questo non era il suo modo di costruire il carattere. Il suo modo, era quello con cui un decoratore costruisce la propria decorazione.

*Decorazione è una di quelle parole che ritornano spesso pensando a Novarese. È una delle prime che ho buttato giù, proprio cercando di iniziare a scrivere questa tesi di laurea, cosa che, confesso, è davvero complicata.* ...No! Ma è importante! La decorazione, ha avuto degli accaniti sostenitori anche moderni: si veda tutto il movimento **Memphis**. Loro sono dei neo-barocchi. Intendo dire che, il fatto della decorazione, esiste sempre, da sempre. Noi, la rifiutavamo con un atteggiamento vicino al Bauhaus. La intendevamo come una sovrastruttura, inutile; quindi, inutile da aggiungere. Anzi «*Dove c'è la togliamo!*». Mentre per Novarese, la decorazione era parte integrante del modo di disegnare.

*Attualmente sto seguendo un corso di Type Design presso la Bauer di Milano. Inizialmente, pensai alla digitalizzazione di un carattere di Novarese — nella fattispecie il **Cantica**, o **Nova Gotica**<sup>190</sup>, che mi ha fatto notare Silvia Sfligiotti e che le mostro in questo specimen — che mi ha incuriosito per una particolarità: le sue lettere dovrebbero derivare dalla forma del gotico e quindi dalla calligrafia, mentre si nota che non è così, perché in qualche modo la scimmietta (anche se non mi piace usare questo termine che trovo decisamente irrispettoso) ma non ne è figlio.* No, lei dice bene, scimmietta! Infatti, questo carattere non lo conoscevo, è influenzato dal gotico, come si vede molto bene da questa prima riga di lettere, mentre quando vai a vedere le minuscole, sembra quasi la composizione di due caratteri diversi. Alcune lettere, si veda la “a” minuscola, sono fortemente gotiche, mentre le altre, si vedano la “n”, la “m” minuscole, potrebbero appartenere ad un bastone. Questo è sbagliato!

*Non ero certo se dirlo; ho sempre il dubbio di apparire insolente. Tuttavia, ciò che mi colpisce, è proprio che sulle riviste di settore (questa pagina che Le mostro è tratta da **Graphicus**), in cui lui stesso era redattore dei propri articoli, scriveva «Novarese alla riscoperta del carattere gotico con Cantica». Autopromozionale e autoreferenziale... lo penso che lui avesse bisogno di aggrapparsi a delle cose. Qui, dice di riscoprire il gotico, ma secondo me questo è l'esempio, lampante, del fatto che non aveva capito il gotico. Le*

---

<sup>190</sup> Vedi documento xxx a pagina xxx

spiego: la scrittura gotica, non è assolutamente legata all'architettura gotica; sono due cose completamente diverse. Nascono in periodi e paesi diversi. Il gotico, come scrittura, è tipicamente tedesco; poi dalla Germania approda in Inghilterra, e non solo, ma noi lo conosciamo bene, in quanto legato alla famosa **Bibbia delle quarantadue righe**. Al contrario, il gotico, in architettura, ha tutt'altro intendimento. Nasce come costruzione ispirata alla verticalità, al fine di un avvicinamento a Dio. Con tutto un substrato di confraternite di muratori e simili. Tutto ciò non appartiene assolutamente alla grafia gotica. La grafia gotica, nasce come vidimazione della grafia onciale, usata dai monaci nei conventi. La sua forma deriva da un fattore del tutto economico, perché in ogni riga e pagina di testo dovevano stare un certo numero di battute, quindi una certa quantità di testo. Questo il motivo della compattezza. Lo stile è conseguenza di una necessità pratica ed economica: è poi anche bello a vedersi.

In questo caso Novarese, pur dicendo che riscopre il gotico, non fa un lavoro di "compattamento" delle forme, perché alcune lo sono, ma altre no. Allora Novarese non ha capito che il gotico è una funzione, dalla quale deriva una forma.

Sa quella frase che è sulla bocca di tutti i designer (compresi i più biechi): «*Form follows function*»? Prima la funzione poi la forma. Ovvero, la funzione giusta definisce la forma giusta. Fermo restando che il design italiano se n'è altamente fregato di questa questione e ha fatto sia la forma che la funzione, il gotico è il classico caso in cui l'affermazione è imprescindibile... Tant'è vero che le linee della Bibbia di Gutenberg sono 42, non una in più, né una meno. Di questo, Novarese pare non essersene accorto.

*A questo proposito, mi torna in mente quel famoso specchietto disegnato da Novarese per la promozione di Eurostile, in cui egli associa la forma delle lettere agli stili architettonici, concludendo che, per tale motivo, Eurostile sia la rappresentazione del proprio tempo... Le confesso che sia complesso affrontare questa figura, perché più approfondisco le ricerche, più sono critico nei suoi confronti. Ma d'altro canto, è come se sentissi di non avere l'autorità per esserlo. Alle volte Novarese mi fa tenerezza.* Lei ha perfettamente ragione. La tenerezza è un sentimento che provo anch'io pensando a lui. Anzi, mi fa tenerezza e rabbia, come quando si parla con quelle persone, che sono anziane ma infantili al tempo stesso, perché gli si spiegano le cose e non le capiscono. Lui era in un'età in cui le cose le potresti capire, ma essendo lui come un

pittore o uno scultore, si ostinava a ritenere di aver ragione. Quando un pittore comincia a far della brutta pittura, i critici scrivono: «*fino al tal periodo fu molto bravo, ma poi (probabilmente per l'età, si dice) è andato decadendo e perdendo le forze*». Ci sono persone, come Matisse, che non riuscendo più a vedere non riusciva nemmeno a dipingere. Allora prese, strappò della carta e fece cose più belle di quelle che faceva prima!

Probabilmente anche lui avrebbe dovuto capirlo a un certo punto... Solo che le discussioni con il gruppo di lavoro, alle volte, erano pericolosissime, perché lui diventava tutto rosso, cominciava a balbettare e cercava di rispondere, mezzo in italiano mezzo in stretto piemontese. Ad esempio invece di «*Non si capisce*», ricordo che diceva «*Aas capis mia*»... Noi, essendo lombardi, capivamo più o meno, ma la situazione diveniva piuttosto complicata, quindi non si è potuto più andare avanti. Io penso che, anche i poveri Luciano Agosto e Gianni Parlacino, abbiano sofferto, perché probabilmente dopo lui si sfogava con loro.

*Continuo a pensare che molto sia dovuto al retaggio dell'AIAP nei confronti della figura di Aldo Novarese; è sempre descritto come il disegnatore di caratteri più prolifico dopo Bodoni, e indubbiamente è vero! Ma, forse, dietro questa descrizione c'è una grande costruzione retorica e una mitizzazione del personaggio. Ecco, mi viene utile un esempio. Proprio qui, di fronte al Suo studio, c'è una pizzeria, "La Brusada", per la cui insegna è stato utilizzato Estro. I caratteri di Novarese hanno la particolarità di essere utilizzati, più spesso, da "grafici fai-da-te", o forse in situazioni in cui il grafico nemmeno c'era. Basti pensare al successo di **Stop**, che trovo sempre attuale, perché è pensato per non essere usato dai grafici... **Stop** è stato inquinante! È stato proprio disegnato come carattere di automedicazione. L'ha fatto, pensando e dichiarando che la gente potesse avvicinare qualsiasi coppia di lettere, per creare logotipi. Il che va bene. È un'idea semplice ed efficace: è l'idea del prefabbricato, del Lego. Ma il Lego è molto più semplice ed efficace! Noi, quando lui è andato in pensione, nella nostra incoscienza, non pensammo di avergli fatto torto o dispetto...<sup>191</sup> Del resto aveva un'età per cui, o stava a casa a disegnare per i fatti suoi, oppure l'azienda avrebbe dovuto fare un reparto esclusivamente per lui, perché con noi non poteva disegnare.*

---

<sup>191</sup> Purtroppo, oggi è chiaro che egli si sia allontanato dall'azienda per l'arrivo dell'equipe.

*Facendo una media anagrafica chi era più anziano di voi? Novarese era del 1920.*

Conti che io sono del 1925, e insieme a Neuburg, ero tra i più giovani del gruppo.

Tovaglia era del 1924, mentre Munari, ad esempio, era del 1907 e Grignani del 1911.

*Quindi eravate più o meno coetanei. Recentemente ho visionato le copie dei verbali degli incontri del gruppo appartenute a Ilio Negri, attualmente conservate all'AIAP.*

*Purtroppo non li ho potuti fotografare, ma è stato interessante analizzare le note autografe a margine. Durante gli incontri, pare che Negri si astraesse dalle questioni più pratiche, per interessarsi a riflessioni più profonde e sofisticate sulla linguistica, sulla fonetica e su possibili sistemi di notazione non alfabetici.* Sì, Ilio era

particolarmente affascinato dal carattere ed era un fine pensatore... Fu proprio lui a scegliere le parti più riconoscibili dei diversi tipi di carattere (vedi studio condotto in Svizzera da Alberto Munari) per “cucirle” con cura e pazienza, creando il **Bastardone**, che poi, non è dissimile da molti dei caratteri di Emigre, che spopolarono negli anni Novanta. Io trovo che quegli incontri fossero piacevoli, perché in quegli anni di frenesia professionale, era molto difficile lavorare assieme, perché a parte poche realtà associate, eravamo tutti liberi professionisti. Era un po' come un romanzo a puntate; ogni volta c'era qualcosa di nuovo da vedere e raramente non si avevano stimoli su cui riflettere. Ogni volta, ognuno di noi, portava i suoi giocattoli per giocare insieme agli altri.

Ai tempi, io avevo un interesse piuttosto forte per la tipografia, perché insegnavo all'Umanitaria<sup>192</sup>. Non insegnavo “progettazione”, insegnavo una materia che aveva inventato Michele Provinciali, e che si chiamava “Cultura grafica”. Un nome che non voleva dire niente, ma il corso prevedeva anche un modulo di tipografia.

Comunque, io ho fatto dei libri di tipografia in quel periodo; probabilmente, fu quello il motivo per cui m'invitarono a “giocare” con gli altri, a Torino. Molti anni dopo, ho fatto degli alfabeti per le stampanti ad aghi della Honeywell, scoprendo una cosa interessante, e cioè, che i signori che producevano stampanti, conoscevano solo i caratteri delle macchine per scrivere. Per loro, gli unici caratteri possibili, erano quelli derivati dagli egizi: pesanti, con grazie grosse, monospaziati. Il carattere fondamentale, per loro, era quello che si chiama **Courier**. Perciò, quando la Honeywell mi chiese di disegnare dei caratteri,

---

<sup>192</sup> Specificare?

io fui costretto a tenere delle lezioni in azienda, per spiegare che esistevano anche altri caratteri, come i bastoni. Per loro, ho fatto dei caratteri senza grazie, per stampanti!

Con due dei loro e due miei assistenti personali, abbiamo fatto ventisette alfabeti, completi di tutti i segni, compresi i segni delle lingue straniere. Alla fine, un alfabeto conta circa duecento segni. Confesso di essermi molto divertito nella creazione di questi alfabeti e di aver fatto tesoro di quanto avevo imparato nel corso degli incontri del gruppo alla Nebiolo. Ad esempio mi fu indispensabile quanto avevo appreso sullo scheletro del carattere. [...] Ecco, vede, questi sono i caratteri che ho disegnato per la Honeywell. Come le dicevo siamo arrivati a eliminare le grazie. Tra questi caratteri, ce n'è uno, chiamato **Super Egg** ecco, il **Super Egg** è il **Forma**. Ai tempi non avevamo computer, lavoravamo a mano, su uno schema prefissato. Ciò che era complicato risolvere, era il problema delle diagonali e dei tondi. Provammo addirittura a realizzare un corsivo, che non venne poi sviluppato.

*Le confesso che quest'anno, ho seguito il corso di Type Design alla Bauer. Il progetto che inizialmente avevo proposto ad Andrea Braccaloni era proprio quello di "spolpare" alcuni dei caratteri di Novarese per andare alla ricerca degli "scheletri", da mettere poi a confronto, tra loro, per studiarne analogie e differenze. Un po' come la fonderia digitale Commercial Type, ha fatto recentemente con il carattere **Marianne**.<sup>193</sup> Purtroppo, per i motivi di cui discutevamo prima, ho scoperto che con i caratteri di Novarese, questo procedimento non sia fattibile. Beh, si capirà certamente che è uno scheletro "fatto dopo"...*

*Sfumata la "scientificità" con cui volevo approcciare questo progetto, per allegarlo alla mia tesi, mi sono trovato a giocare con la decorazione, giungendo a risultati simili a questi, che confesso di aver riscontrato anche in caratteri, non pubblicati, di Novarese.*

Bisogna riuscire a trovare il momento, che potrebbe essere anche la sua tesi, ma più probabilmente una tavola rotonda, una conferenza, con diverse persone che abbiano lavorato con Novarese, in cui si possa liberamente ampliare il discorso e parlare di Novarese come uno di quei designer che, fino a un certo punto, hanno fatto delle cose, che poi non hanno fatto più. Gli esempi sono tanti: ci sono letterati, come Hemingway,

---

<sup>193</sup> Link Marianne

che ha scritto molto bene in principio, poi sono divenuti scrittori da *best seller* preconfezionati. Pittori e scultori, che hanno avuto questa decadenza, fisica o concettuale che sia. Ma si troveranno sempre delle resistenze, perché fare un discorso di questo genere, è un po' come sparare su Garibaldi.

*Questo non è preoccupante, perché in genere è dal dialogo che si dipanano nuove visioni.* Sì, è ovvio. Nessuno può ucciderci per quel che pensiamo. Personalmente, ho sempre avuto l'impressione che per molte persone dell'AIAP, Novarese fosse un tabù. Un monumento sacro, inviolabile, e che noi del gruppo, fossimo stati dei "cattivi ragazzi" andati a Torino a sgomitare per metterlo da parte. Noi non abbiamo sgomitato, abbiamo ricevuto un incarico e volevamo andare fino in fondo allo stesso.

Ho usato molto **Forma**. L'ho usato per l'ADI, per l'Art Directors Club, per la rivista "Il Diaframma", l'ho usato per l'RB Rossana. Mi è spiaciuto non poterlo più usare per molti anni, passando dal piombo alla fotocomposizione, ma sono felice al pensiero che ora, dopo la sua digitalizzazione, si possa nuovamente usare. Se tornasse qui in Italia lo userei ancora. Poi, non c'è dubbio che, quelli che lo hanno digitalizzato, siano stati esagerati nel definirlo un carattere "geniale". Noi abbiamo cercato di metterci tutto quello che potevamo, per renderlo moderno e spersonalizzato...

*Secondo Lei, cos'è successo alla Nebiolo? Come è stato possibile essere tanto poco avveduti, da saltare il passaggio alla fotocomposizione e mandare in malora un'attività, che avrebbe potuto funzionare ancora oggi, come funzionano molti altri distributori di caratteri tuttora sul mercato?* Veramente per la Fiat, la Nebiolo era una specie di peso. Si figuri che la Fiat, da sempre, è stata la più grande industria italiana, ma non è mai stata delicata nei rapporti coi sindacati, né con le persone che da quell'industria dipendevano. Io ho lavorato per "LaRinascente" per tredici anni, smettendo nel 1968, circa. La Fiat, ha fatto il suo ingresso nel gruppo "LaRinascente" nei primi anni Settanta, e, anche lì, è entrata a gamba tesa, cambiando tutto: dai capi reparto, all'amministrazione. Io fui chiamato per fare dei lavori, ma mi resi immediatamente conto che ciò era impossibile. Un giorno, un tizio mi chiamò al telefono, dicendomi: «Guardi che qui non è più come quando c'era Borletti, che mettevate fontane e facevate quel che vi pareva... Questa è la FIAT! Qui abbiamo piani di marketing e da oggi si cambia registro!». Quindi, provai a fare un progetto per loro, ma fu impossibile, perché

non c'era colloquio. Erano gli anni in cui il *marketing* stava prendendo piede. Dagli Stati Uniti arrivavano libri e ricerche di *marketing*; tutti si erano bevuti il cervello.

A parer mio, fu quello che rovinò gran parte delle aziende italiane, perché non ci apparteneva, per nulla. Quindi, in quegli anni, siccome la Nebiolo non rendeva, è stata eliminata. Hanno tenuto le macchine per qualche tempo, ma la fonderia è stata chiusa... Del resto, un'industria come la Fiat, i rami secchi li taglia, senza troppi complimenti. La Nebiolo non è stata né più, né meno, che un ramo secco tagliato.

Alla morte di Tovaglia, io ho preso in mano il coordinamento del gruppo, per riuscire a portare **Modulo** al "Compasso d'Oro", ma fu una cosa che feci in totale autonomia. La Nebiolo non c'era già più.

*Forse sarebbe bastata un po' di sensibilità, per capire che svecchiando le tecnologie produttive, la Fonderia Caratteri Nebiolo avrebbe potuto ancora dare frutti.* Non sia superficiale, ciò non era possibile. Non avrebbero investito una lira nella Nebiolo. Ci sarebbe voluto "un colpaccio" da parte di qualche grande azienda europea di fotocomposizione, che si fosse interessata realmente ai caratteri Nebiolo, acquistandone i diritti d'uso. Allora sì, forse, le cose sarebbero andate diversamente. Perché, anche io, molte cose le ho capite solo recentemente, leggendo quel testo di Colizzi. Ai tempi, chiesi a Luciano Agosto e Gianni Parlacino, dove fosse finito il piombo. Loro mi dissero che era stato venduto al prezzo del piombo, non per la sua valenza di carattere tipografico, a qualcuno in Emilia Romagna<sup>194</sup>. Ma dove fossero finite le matrici non l'ho mai saputo, finché non ho letto il testo di Colizzi. Se le matrici fossero finite in mano a qualcuno che si fosse preso la briga di convertirle in matrici per fotocomposizione, allora sì, che i caratteri sarebbero sopravvissuti. Ma, a pensarci bene, è chiaro che una fonderia come la Haas, avesse acquistato le matrici del **Forma**, per tenerle sotto chiave e non usarle, perché probabilmente, avrebbero mangiato i profitti dell'**Helvetica**. L'han messo in frigorifero. Però è interessante che il Forma sia tornato proprio oggi... Spero di esserle stato utile.

*Sì, ringraziandola, Le confesso che questa chiacchierata mi ha schiarito le idee sulla possibile linea da seguire per la mia ricerca.* È sempre difficile sapere in che direzione andare, ma spesso capita, anche studiando altre cose rispetto al design, di imbattersi in

---

<sup>194</sup> Fa riferimento all'industriale bolognese che acquistò la fonderia, in nome della società Italiana Caratteri.



personaggi che hanno avuto un decadimento e sono stati superati dal proprio tempo. Non c'è niente di male in questo. Fa parte della natura umana. Pensi a Rodin... Si è innamorato dei blocchi di marmo! Credo che, alcune opere fatte dall'officina di Rodin, si potrebbero tranquillamente buttare via, o, perché no, si potrebbero tenere in un giardino, ma non in un museo, attribuendo loro tutto quel valore!

*Questa è la prospettiva in più che mi fornisce la nostra chiacchierata. Per noi, noi studenti, che per motivi anagrafici non abbiamo partecipato a queste vicende, e le riteniamo storiche perché ne abbiamo sentito raccontare "dai grandi", come Giancarlo Iliprandi, o ne abbiamo letto su manuali e sui libri di testo, è facile mitizzare. Da questa mitizzazione alla paura, al timore reverenziale, il passo è davvero breve, tanto che si ha quasi paura a dire la propria, venendo qui a parlare con il Signor Giancarlo Iliprandi.* Non abbia timore. Scriva. Recentemente c'è stata una mostra di Grignani, al Palazzo delle Stelline, in cui ho visto dei Grignani che non avevo mai visto. Si vede che li teneva, abbastanza gelosamente, per sé. Per cui, pur essendo amici da molti anni, non ci ha mai portati a vedere queste opere, che mi hanno commosso. Lui ridisegnava, a mano, queste opere fotografiche. Che è una cosa che Munari non capiva; diceva «*ma quello lì fa quelle cose così già belle in foto, perché le deve rifare a mano?*»

## GAETANO DONATO (TORINO 12 APRILE 2015)

Gaetano Donato fu fonditore di caratteri in Nebiolo; addetto a una macchina fonditrice **Foucher**, dal 1963 al 1978. Quando il reparto Fonderia Caratteri fu smantellato, egli fu costretto a cambiare mestiere, diventando installatore di macchine Nebiolo.

Ciò che lo rende straordinariamente prezioso per la mia tesi è la sensibilità che quest'uomo dimostrò, quando, alla chiusura della fonderia, nel 1978, raccolse dalla pattumiera una quantità enorme di documenti, insieme ad altri colleghi, tra cui figura Lino Tavano, promotore di iniziative in memoria della Nebiolo (anche a seguito della chiusura della stessa). Molti anni dopo, questi documenti, tra cui ci sono fotografie, riviste, specimen, testimonianze scritte di ex dipendenti e altro, furono acquisiti in digitale da Gaetano Donato, appassionato di informatica, per poi essere usati, da Giorgio Di Francesco, per la stesura del volume **Torinesi di carattere**.

Ho incontrato Gaetano in casa sua; si è dimostrato un ospite premuroso ed è stato felice di fornirmi, in digitale, tutti i documenti in suo possesso. Senza questa concessione, l'apparato fotografico di questa tesi sarebbe, probabilmente, ridotto di oltre un terzo. Gaetano Donato, inoltre, mi ha informato in merito all'ubicazione dei faldoni della ricerca condotta, contenenti i documenti originali. Mi impegnerò personalmente perché possano, un giorno, essere trasferiti dalla loro posizione attuale alla **Tipoteca Italiana fondazione** di Cornuda, in Veneto, che ritengo unico ente in grado di valorizzarli.

*Buongiorno Gaetano. Non ho preparato delle vere e proprie domande, ma per prima cosa vorrei chiederLe come cominciò la sua esperienza in Nebiolo, dal momento che Lei ha lavorato sia in Fonderia Caratteri, sia in Fabbrica Macchine.* La Fonderia Caratteri era una realtà della Nebiolo, un po' a parte rispetto al resto dell'azienda. Pur essendo tutti operai, noi di Fonderia Caratteri avevamo dei contratti diversi: avevamo un contratto da poligrafici e cartai. Invece, chi faceva le macchine aveva il contratto da metalmeccanico. C'erano anche due sedi diverse: una in via Bologna, dove sono stato dal 1963 al 1978, e poi quella dove facevamo le macchine, che era in strada di Settimo.

Per passare in Fabbrica Macchine dovetti fare dei corsi di aggiornamento e mi cambiarono il contratto. Mi sono dovuto adattare, perché io arrivavo da un mondo in cui

si ragionava in misure tipografiche, punti Didot, Pica, e in meccanica invece si faceva diversamente.

*Così lei ha vissuto tutti i cambi societari?* Sì, come dicevo la Fonderia Caratteri era una realtà un po' a parte, e avevamo pochi contatti con gli altri operai Nebiolo.

*Cos'è "Italiana Caratteri"?* Nel 1978, quando io andai a Settimo alla Fabbrica Macchine, la fonderia fu venduta dalla Nebiolo (al tempo gestita da Fiat) a un industriale di Bologna, sotto la denominazione "Italiana Caratteri", appunto. Questa società aveva sede in strada San Giorgio. Loro sono andati avanti diversi anni, finché il mercato del carattere tipografico non è morto, completamente, in favore di altre tecnologie. Anche se, ancora oggi, ci sono delle piccole realtà che, ancora, portano avanti questa tradizione. Tallone Editore per esempio, ma non so se ci siano altri come Tallone.

*Sì, ci sono altre piccole realtà fedeli alla tecnica tipografica, forse più a livello didattico, museale, o di stampa d'arte. Questa mattina sono stato in visita da "Archivio tipografico".* Ah, sì! Emanuele Mensa. Io vorrei andare a trovarlo, quando avrò tempo. Recentemente sono stato male. Un anno fa circa; ora vado un po' meglio. Ma è la vita.

*Cosa ricorda della sua esperienza in Nebiolo? Intendo dire, quale era il clima che si respirava in Fonderia Caratteri? Si stava bene?* Io, in Fonderia Caratteri, sono stato abbastanza bene. Arrivavo dalla Sicilia e pensavo di trattenermi per poco tempo lì, in attesa di un altro lavoro, invece ci passai tutta la vita. Io sono di Palermo, di papà messinese e di mamma palermitana. Avevo conseguito il diploma di maturità classica; pensavo di fare un altro lavoro. Mi ero iscritto all'Università, in "Economia e Commercio", ma poi il lavoro mi piacque e mi fermai lì. Non riuscivo a studiare, così, dopo il militare entrai in fonderia come allievo. Visto che non avevo un titolo di studio tecnico, ho fatto 27 mesi di apprendistato, retribuito ovviamente. Chi aveva un attestato di studi tecnici, faceva solo 18 mesi come apprendista. Il lavoro mi piaceva, ma non era semplice.

*La fusione dei caratteri come avveniva?* La macchina era la **Foucher**. Ne è ancora conservata una dai Salesiani, qui a Torino. È di proprietà di Enrico Tallone; dovrei andare a metterla in moto. Solo che prima ho delle visite mediche da fare. La macchina è fatta da diversi elementi, parte in acciaio e parte in ghisa. È formata da un crogiolo, in cui viene

fuso il lingotto di lega tipografica, quel misto di piombo antimonio e stagno. Gli elementi componenti la lega variavano a seconda del corpo e del tipo di carattere. Più il corpo è piccolo, più la lega deve essere dura. Allora, io mi mettevo davanti alla macchina, inserivo la matrice della lettera di un determinato corpo, poi, regolando la distanza con le manovelle della macchina, davo le misure dell'occhio del carattere, dello spessore e della forza di corpo. Come dicevo, la lega variava, a seconda del corpo; si arrivava fino al corpo 72 che erano dei "blocchi" enormi di una lega più tenera.

*I caratteri superiori al corpo 72 pt erano forniti solo in legno?* Sì, poi c'erano alcuni caratteri che si facevano in legno. Si usava il legno di pero, ma non so veramente perché. Probabilmente per fare delle stampe meno pregiate o dei grandi titoli, ma il legno era solo su richiesta del committente.

Poi... Cosa posso dire? il carattere aveva una "linea", che veniva stabilita quando si faceva la prima fusione. Il primo fonditore, che era il più anziano, decideva come andavano posizionate le aste, in modo che l'occhio delle lettere fosse tutto allineato, l'*approche* e tutti i parametri che formano il blocco. Poniamo il caso del "Dattilo" (è l'ultimo carattere che ho fuso in Nebiolo): dopo che il primo fonditore aveva stabilito tutti questi parametri nella prima fusione, veniva da me e mi dava alcune lettere, supponiamo tre 'm' e tre 'o' bassa cassa. Io le fondevo rispettando tutti i parametri stabiliti in quella prima fusione, le portavo dal capo, e lui mi diceva se andavano bene o no.

Il reparto che si occupava della crenatura invece era solo femminile e lì si lavoravano tutti i caratteri con delle parti crenate, ovvero parti di lettera che uscivano dal corpo del carattere. Una volta fatte la 'm' e la 'o' si passava alle maiuscole, o alta cassa; si cominciava generalmente con il fondere la 'H' e la 'O', che mi davano la "linea" per allineare tutto il resto del carattere. Tutto il resto si metteva di conseguenza.

Man mano che passa il tempo, la memoria scappa... Comunque, le misure tipografiche erano in punti Didot, mentre i paesi anglosassoni adottavano il punto Pica, leggermente più piccolo. Poi il carattere fuso aveva la tacca, che aiutava il lavoro del compositore. Quella italiana dovevo impostarla nella parte anteriore del carattere, mentre quella francese era in quella posteriore.

*Le confesso che, per me, sia particolarmente complicato descrivere procedimenti tecnici di cui non ho esperienza, ma soprattutto, per un grafico appassionato di tipografia, è difficile capire come mai l'azienda e le sue creazioni siano morte, senza che ci fosse la volontà di farle sopravvivere, che vorrebbe dire poterle usare ancora oggi sui nostri computer.* L'azienda è morta, perché la tecnologia dei caratteri mobili stava morendo. La stampa tipografica però mantiene il suo fascino. Ma io non saprei dire come mai l'azienda non abbia proseguito; fondamentalmente, fu perché agli industriali che la dirigevano, non interessava farla andare avanti.

La Nebiolo fu fondata da Giovanni Nebiolo e i Fratelli Levi. Leggere la storia aziendale, rende subito chiaro che questi personaggi erano amanti delle scienze e dello studio, che spesso anteponevano a quello economico. È una cosa difficile da capire. Poi invece verso la fine c'erano altri che facevano solo ed esclusivamente i propri interessi personali.

Creavano la fabbrichetta, fuori dalla società, a cui delegavano il lavoro, portandolo via dall'azienda che è stata sfruttata e poi lasciata morire. Questo successe anche nel campo delle macchine offset. Quando poi ho lavorato alla fabbrica macchine, mi sono accorto che tutti i saperi conservati alla Nebiolo erano fondamentali. Anche le macchine da stampa avevano una complessità fuori dal comune. Erano meraviglie della tecnica. Io ho imparato molto, e poi ho cominciato a fare il montatore sia in Italia che fuori: in Francia, in Austria... Comunque non mi è dispiaciuto cambiare e andare via dalla Fonderia.

Diciamo che, nel fondere caratteri, c'era la pericolosità del piombo. Bisognava tenere un certo stile di vita. Non fumare lì dentro, non mangiare lì, lavarsi le mani spesso, e devo dire che in tutti gli anni che ho passato lì, sono stati molto pochi quelli che abbandonarono il lavoro per motivi di salute. Facevamo controlli ogni tre, o quattro mesi.

Nel complesso invece, c'erano grandi esperti. Ad esempio il mio capo, e primo fonditore, Montarolo, aveva alle spalle cinquant'anni di lavoro in Nebiolo; entrò che aveva solo quindici anni.

*Invece, parlando egoisticamente di me; la mia tesi nasce, un po', a seguito di questo ritorno di fiamma nei confronti della tipografia. Fortunatamente, l'incombenza del digitale, che fagocita tutto il passato, mi ha riportato sulle tracce di questo sapere artigianale, che appartiene a un'epoca che non è mia. Succede che nel mondo della*

*grafica, alcune trattazioni e alcune realtà, abbiano creato “un’aura” attorno alla figura di Aldo Novarese, diventato quasi un mito per la sua produttività eccezionale e l’altissimo numero di caratteri disegnati. Per questo mi chiedo se ci fossero e di che tipo fossero i suoi rapporti con gli operai. Chi lavorava all’ufficio artistico, aveva poi rapporti anche con voi?* Noi, posso dire tranquillamente, eravamo abbastanza amici; loro dello Studio Artistico, spesso, venivano in Fonderia a vedere gli avanzamenti del nostro lavoro, e poi facevamo delle gite annuali tutti insieme. Ricordo che, durante queste gite, Novarese era sempre accompagnato dalla moglie. Quando andammo a fare la gita in Olanda, ci recammo ad Amsterdam per vedere il taglio dei diamanti e ne discutemmo perché, sia per me che per lui era stata una scoperta interessante. Era simpatico.

*Recentemente mi è capitato di lavorare in aziende, in cui i direttori mi davano poca confidenza. Ho sempre pensato che questo accadesse per una sorta di “snobbismo” nei confronti dei più giovani, o che forse mi considerassero addetto a lavori “di fatica”, quindi meno nobili del loro. In Nebiolo accadevano cose simili?* No. Poi erano proprio pochi gli uffici. Ci davamo tutti del «tu», anche con i direttori.

*E dell’equipe dei grafici di Milano, addetta al disegno di **Forma e Dattilo**, ricorda qualcosa?* No, io di questo a dire il vero non so nulla, ma **Forma e Dattilo**, sono stati gli ultimi caratteri che ho fuso per la Nebiolo; in particolare l’ultimo fu proprio **Forma** serie tonda neretta 420-10, nei corpi 5 pt e 6 pt. Per il resto dovrebbe parlare con Bracchino. I rapporti dei fonditori con l’Ufficio Artistico in realtà erano limitati al saluto, a delle chiacchiere di tanto in tanto, alla partecipazione alle gite aziendali.

Comunque Novarese veniva spesso a vedere e seguire il processo di produzione, anche se i suoi rapporti erano più stretti con Bracchino e il “Reparto Incisione”. Io non conobbi Alessandro Butti, perché entrai in azienda nel 1963, ma so che era molto bravo. Però le posso dare questi materiali che ho digitalizzato per il libro del Dottor Di Francesco sulla Nebiolo. Ho un sacco di dischetti che devo mettere a posto. Praticamente, io, e altri, quando lo stabilimento di via Bologna chiuse i battenti, e vennero buttate via tante cose, le abbiamo recuperate dalla spazzatura: degli album fotografici e altri documenti che sarebbero andati al macero. E allora, le ho scansionate tutte per non perderle. Non so chi sia stato a buttarle via.

*[...] (Chiacchierando racconta che Nebitype era una società a parte, sempre della Nebiolo ma non facente parte della fonderia caratteri) [...]* Nebitype era una specie di Linotype ma solo per i titoli. Fondeva un rigo di caratteri di corpo grande, tutto insieme in una volta. Ho un amico che ha lavorato lì, se le interessa.

*C'è stata evoluzione tecnologica dal 1963 al 1968?* In Fonderia Caratteri le macchine giravano grazie a delle cinghie, che prendevano il moto dagli alberi di trasmissione, collegati a due grandi motori. Ogni macchina aveva dei variatori, ma i motori erano due per tutto lo stabilimento; era molto complicato coordinare il lavoro così. Allora, il capo meccanico Pierino Geminati, ha inventato un variatore di velocità diverso per cui ogni macchina poté avere il suo motorino elettrico, diventando indipendente dalle altre. Questo è accaduto al termine degli anni Cinquanta; è stato molto importante.

Pierino era veramente ingegnoso e fece tante piccole migliorie alle macchine. Per esempio per regolare lo spessore del carattere, inizialmente, quando arrivai, non c'era una manopola, ma una vite rotante senza la testa. Era molto difficile fermarne la rotazione al punto giusto. Lui riuscì a metterne una collegata a una manovella, che era più governabile.

L'occhio del carattere, ovviamente, aveva uno "sbalzo" fisso, che dipendeva dalla profondità con cui era incisa la matrice; la forza di corpo, anche, era fissa per tutto il carattere, mentre per spessore del carattere intendevamo dire la larghezza del blocchetto di lega tipografica da spalla a spalla, che era variabile, a seconda della larghezza della lettera. La 'm' di più, la 'i' di meno. Questo spessore veniva modificato per mezzo di una lamina regolabile.

*Ho sentito pareri contrastanti sulle macchine da stampa; qualcuno sostiene che le tedesche siano sempre le migliori; come si suol dire. Lei, che ha lavorato anche in Fabbrica Macchine, cosa ne pensa?* Come "puntino", ovvero come nitidezza, erano le Nebiolo. Però le tedesche erano più veloci. Ma insomma, la Heidelberg intanto c'è ancora, Nebiolo... No.

*Ha qualche aneddoto particolare da narrare su Aldo Novarese? Qualche ricordo?* Nonostante fosse un po' balbuziente, lui se ne fregava e generalmente parlava davanti a

tutti. Ma Bracchino è più anziano di me, è stato in Fonderia quasi vent'anni più di me, forse ricorda più cose.

*Quando lei fondeva, dicevamo: metteva la matrice, il materiale per la fusione, e andava. Quanti caratteri si producevano, e in quanto tempo? Faceva lettera per lettera fino al raggiungimento dei minimi? Faceva più lettere per volta?* Allora, poniamo il caso del corpo 6 pt. Io potevo usare due macchine per il corpo 6. Andavo alla macchina, impostavo la matrice della lettera corpo 6 al suo posto, sistemavo lo spessore e tutti i parametri, ad esempio, la "linea" di cui abbiamo parlato prima, l'*approche*, cioè la distanza tra una lettera e l'altra, poi impostavo il piano dell'occhio e facevo qualche prova per vedere che la fusione fosse bella. Poi, facevo partire la macchina con una velocità di rilascio della lega tipografica, che andava a formare il carattere, impostata in base allo spessore del carattere specifico. In sostanza più la lettera era sottile, più veloce andava la macchina. Questo perché aveva meno materiale fuso da inserire nello spazio che si creava tra la matrice, la lamina metallica scorrevole e le altre "pareti" del porta-matrice.

Poi c'era un sistema di raffreddamento ad acqua, interno alla macchina, per cui, quando il "copritore" passava davanti, il porta-matrice gli andava incontro con la matrice e, grazie alla pressione di un pistone, la lega fusa, veniva spruzzata attraverso un bocchino, con un piccolissimo foro attorniato da una resistenza elettrica, che serviva a tenerlo in temperatura. Tra questo bocchino e la macchina si metteva una palettina, che era piatta dalla parte che si accostava alla macchina, ma emisferica dall'altra parte, perché anche il bocchino aveva quella forma. Così si accoppiavano, anche se tra il bocchino e la palettina in realtà mettevamo uno straccetto, per evitare che la fusione si interrompesse.

Il bocchino, e idem la palettina, doveva avere un foro adeguato allo spessore del carattere, ovvero della lettera che si stava fondendo. Con una lettera sottile come la 'i' o la 'l' bassa cassa, si andava sui duecento, duecentocinquanta colpi al minuto. Era una raffica pazzesca! Un frastuono infernale!

Un compositoio di corpo 6 pt pieno di 'i' bassa cassa, corpo 6 pt, pesava circa due etti. Quindi figurati per farne un chilogrammo, che era il minimo che ci era richiesto!



Il corpo 6 era proprio piccolo, basti pensare alle dimensioni dell'**Ave Maria** incisa su un occhio di corpo 6: ci vuole la lente d'ingrandimento per vederla. Non ricordo il nome di chi la incise<sup>195</sup>, ma il rimpicciolimento fu fatto, progressivamente, col pantografo.

*Mi tolga una curiosità... I disegnatori di caratteri erano considerati artisti? E loro, come consideravano loro stessi?* Sì, certo, erano considerati artisti da tutti, ma erano persone semplici, e come tali si comportavano. Non erano tipi da "darsi delle arie". Novarese, per esempio, era proprio una persona semplice. Quando facevamo le gite, lui veniva a mangiare e scherzare insieme a noi, balbettando, bevendo e ridendo, ma non stava ai tavoli dei direttori.

---

<sup>195</sup> Il nome è nell'intervista a Giuseppe Bracchino.

## GIUSEPPE BRACCHINO (ALPIGNANO 13 APRILE 2015)

Giuseppe Bracchino fu incisore di caratteri, pantografista addetto a uno dei dodici pantografi verticali tipo “Benton”, poi capo del Reparto Incisioni di Fonderia Caratteri. Nato nel 1931, lavorò per la Nebiolo dal 1945 al 1978. È il soggetto di molte delle fotografie pubblicate nel capitolo “Genesi del carattere”.

*Per me che non ho esperienza diretta, leggere l'articolo di Michele Fenu, in Qui Nebiolo, è stato utile, ma avrei bisogno di capire meglio quale fosse il processo che portava dal disegno della lettera al carattere finito.*

*Quell'articolo dice poco su quanto accadeva nello Studio Artistico, e lo relega a «fase preparatoria», ma io immagino che fosse molto più che questo.*

**Giuseppe Bracchino:** Allora, le spiego... Avrei bisogno di un foglio e una penna per darle l'idea.

**Enrico Tallone:** Questa mattina, Giuseppe mi ha raccontato che, praticamente, Novarese (ma il discorso è estensibile a Butti), aveva l'idea generale del carattere. Si potrebbe pensare che egli desse ai disegnatori dello studio dei disegni definiti, invece loro ricevevano degli schizzi. Certamente già con le grazie e tutto, ma degli schizzi! Poi, loro avevano dei calibri per equalizzare tutte le aste e le curve. Questi calibri, tondi e corsivi, erano delle listarelle usate per regolare la forza d'asta di tutto il carattere e di tutte le sue versioni: c'era il calibro del nero, il calibro del neretto, ecc., ed erano tutti contenuti in una scatola che si trovava sui tavoli dello Studio Artistico.

**Giuseppe Bracchino:** Perché, ad esempio, Novarese tirava giù uno schizzo. Poniamo la ‘l’ del **Magister**. Con questa bozza poi si prendeva il calibro, si decideva che la forza d'asta era il calibro di un determinato spessore, e il disegnatore, allora, prendeva quel calibro e disegnava le aste di tutto l'alfabeto, poi si procedeva all'accostamento. Tutte le lettere con aste verticali avevano lo stesso *approche*,<sup>196</sup> che invece era dimezzato sulle lettere tondeggianti. L'accostamento era la cosa più importante.

L'*approche* delle lettere tondeggianti (ad esempio la ‘O’) era sempre la metà di quello delle lettere dritte (ad esempio la ‘M’), perché il tondo crea il vuoto.

---

<sup>196</sup> Accostamento

Allora, torniamo indietro. Novarese faceva uno schizzo del genere di altezza 10 cm; poi il disegnatore prendeva il calibro e tracciava le aste. Quindi: tutte le aste spesse con un calibro, tutte le aste sottili con un altro calibro, poi le parti tonde, poi i raccordi, se il carattere aveva le grazie. Quindi il disegnatore, seguendo le indicazioni date dallo schizzo di Novarese arrivava al disegno finito in un'altezza di circa 10 cm. Era il disegnatore che finiva il carattere.

*Quindi precedentemente era Novarese a portare a termine i disegni di Butti.*

Esattamente, perché prima c'era Butti, che è stato il suo maestro. Butti l'ho conosciuto, è stato direttore artistico per sei o sette anni dopo il mio ingresso in azienda nel 1945. Aveva una miopia bestiale, che lo teneva sempre curvo col naso vicinissimo al foglio. Eppure lui disegnava così; a vederlo disegnare, sembrava impossibile!

Quindi Novarese all'inizio faceva quel lavoro lì, con i calibri in mano. Poi, è diventato direttore perché aveva l'estro dell'artista.

Questo disegno della lettera alto 10 cm, era campito a tempera. Molti credono che fosse china, ma è tempera, perché la tempera è più scorrevole e si faceva molto più in fretta. Non lo so chi l'ha messa in giro quella voce lì che fosse a china.<sup>197</sup> Questo disegno colorato a tempera andava su una specie di macchina fotografica.<sup>198</sup>

Il fotografo, era questo qui.<sup>199</sup> Per far la foto l'hanno messo lì, come se fosse un disegnatore ma era il fotografo, un certo Garavoglia. Allora lui faceva la foto a questo disegno, e questa foto veniva riprodotta in tante copie. Ne facevano tante di queste letterine fotografiche e le riponevano ordinate in una cassa fatta come le casse tipografiche.

Poi, con le lettere di questa cassa, si componeva la prima pagina dei **Promessi Sposi**, che era il nostro testo di riferimento, per vedere come funzionavano le lettere insieme. La composizione poi si fotografava, per poi riprodurla in tante misure, quanti erano i corpi che sarebbero stati prodotti. Così si aveva un'idea di come sarebbe stato il carattere.

---

<sup>197</sup> Ennio Lavagno, "Il maestro Alessandro Butti".

<sup>198</sup> Ingranditore fotografico in fotografia xxxx

<sup>199</sup> Indica la persona in primo piano in fotografia xxxx

Fatto questo, e le eventuali modifiche, alle lettere che ne avessero avuto bisogno, ripartivano dal disegno a tempera di 10 cm. Lo rimettevano nell'ingranditore, per portarlo a 30 cm di altezza delle maiuscole, le minuscole andavano in proporzione di conseguenza. Queste lettere alte 30 cm, erano proiettate sul quadro/monitor dell'ingranditore, sul quale mettevano un foglio da disegno, un lucido, e ricalcavano il contorno della lettera. Quel foglio tornava sul tavolo del disegnatore, che, sempre coi suoi calibri, la rifiniva precisamente. Va tenuto presente che questi nuovi disegni di 30 cm, che chiamavamo premodelli, erano solo un contorno, senza riempimento.<sup>200</sup> Questo disegno, solo contornato, era orientato "come si legge".<sup>201</sup> Veniva passato a noi, del reparto incisori, per creare il modello in ottone.

Quindi il disegno veniva riportato sull'ottone con un pantografo orizzontale per tracciatura. Quel modello in ottone era fatto "a rovescio"<sup>202</sup> perché, in questo modo, veniva poi riportato in positivo e ridotto sulla matrice dal pantografo, così poi il carattere fuso era in negativo e l'impressione in positivo.

Allora dal disegno, col pantografo orizzontale per tracciatura, tracciavamo tutti i contorni nella lastrina di ottone spessa un punto, che veniva accoppiata a un'altra. Quella tracciata era spessa tre decimi<sup>203</sup>, la seconda di sei decimi.<sup>204</sup> Erano due, perché quella sotto faceva da riferimento, infatti nei punti in cui queste lastre coincidevano, picchiavamo dentro dei chiodini, che servivano da riferimento per mettere al posto giusto le parti traforate senza sbagliare. Queste parti, che venivano poi applicate alla seconda lastrina, erano prima traforate con un normale seghetto a traforo, poi rifinite con delle lime, poi inchiodate alla lastra sotto. Lo spessore, che si creava così, era una battuta di un punto tipografico, che serviva per essere riconosciuta dal tastatore del pantografo verticale.

Se invece si doveva fare il punzone, il modello in ottone doveva essere in positivo. Così il punzone era in negativo, la matrice in positivo, il carattere in negativo, la stampa in

---

<sup>200</sup> Le lettere erano disegnate in outline, come in fotografia xxx

<sup>201</sup> intende "in positivo".

<sup>202</sup> intende "in negativo".

<sup>203</sup> Circa un punto tipografico.

<sup>204</sup> Circa due punti tipografici.

positivo. Enrico (si rivolge a Tallone), tu hai una foto in cui c'è quel pantografo per tracciatura, vero? C'era tutto un dossier, le foto le aveva fatte Novarese: era anche fotografo.

Comunque era un pantografo normale, con due rombi, come quelli che usano i ragazzini per disegnare, solo che aveva sotto uno specchio, così potevamo vedere come tracciava la punta, ma era solo una punta che tracciava un solco. Per il taglio, si procedeva col seghetto a traforo.<sup>205</sup> Ecco, i fori che vede qui, fungevano da guide, così io potevo staccare il singolo pezzo, traforarlo, limarlo per bene, poi rimetterlo a posto senza sbagliare posizione. Finita la lavorazione, i buchi sulle due lastre venivano tappati con dei chiodi, poi limati, che tenevano fermi tutti i pezzi, soprattutto le isole.

Quando finì la guerra, avevamo il ferro, infatti i chiodini di questo modello qui sono di ferro, ma son duri da limare, poi quando è tornato il rame, si usavano chiodini di rame, che sono più malleabili e si limavano più facilmente.

**Enrico Tallone:** Questi modelli qui sono capolavori! Chi faceva questi modelli qui, non poteva sbagliare, perché poi, da questo, si incideva direttamente la matrice.

**Giuseppe Bracchino:** Questo modello l'ho tagliato tutto io.<sup>206</sup> Anche il **Fontanesi** l'ho tagliato tutto io. Il **Fontanesi** è bello! E anche quello si tagliava tutto col seghetto a traforo, andando il più vicino possibile alla tracciatura del pantografo orizzontale, poi eliminando l'eccedenza, dapprima con delle lime, poi sotto la lente, con un bulino, si rifiniva eliminando esattamente tutta la tracciatura del pantografo. Siccome la punta del pantografo rendeva la traccia più lucida del resto dell'ottone, si capiva che il lavoro era finito quando avevi tirato via tutto il bisello lucido.

Questo in ultima battuta si faceva con delle lime più fini. Poi, il risultato si rimetteva sopra l'altra placca, quella di sei decimi, si batteva coi chiodini, si limavano i chiodini e il modello era finito. Tutti i caratteri Nebiolo, erano fatti così. Certo prima c'erano i punzoni.

**Enrico Tallone:** Infatti, si cominciarono a fare così quando la tecnologia del pantografo verticale scalzò i punzoni, cosa straordinaria, perché all'inizio del Novecento,

---

<sup>205</sup> In questo momento, prende in mano il modello in ottone di una 'R' di Augustea filettata.

<sup>206</sup> La 'R' di Augustea filettata.

la tipografia era rimasta a Manuzio e Griffo. Ma la Nebiolo mantenne il Reparto Punzoni anche in seguito. Se, negli anni Sessanta, un cliente voleva un segno particolare, che non esisteva tra quelli disegnati per un alfabeto, lo commissionava alla fonderia, e questo veniva fatto dai punzonisti. Poi veniva battuta la matrice e si fondeva quel carattere. Siccome io ero cliente Nebiolo, e prima di me lo fu mio padre, ho avuto la fortuna di comprare tutto il pacchetto “matrici speciali” e anche qualche punzone, prima che venisse buttato via tutto. Il cliente, pagava il punzone e poteva avere la sua fusione, quante volte desiderava. Ma la Nebiolo teneva gli originali. Tenga presente, però, che le grandi fonderie europee, compresa la Nebiolo, quando hanno inserito i pantografi, cioè verso la fine degli anni Venti, incidevano ancora determinati caratteri sui punzoni, o magari li incidevano su piombo molle e poi facevano la matrice galvanica. Quindi, magari, non li incidevano più sull'acciaio ma su materiale più morbido. Per esempio **Juliet** è fatto così.

**Giuseppe Bracchino:** Juliet, praticamente è tutto fatto a mano. Col pantografo, non si riusciva a fare il filetto curvilineo del **Juliet** perché era troppo fine, e il tastatore non lo avrebbe riconosciuto. Così Novarese, ci consegnò il solito disegno, alto trenta cm, e noi lo incidemmo su blocchetti di piombo a fusione speciale, più ricca di piombo che di antimonio, per renderla più malleabile e non rompere i filetti. Poi ottenemmo delle matrici galvaniche. Quando andava bene, riuscivo a fare una lettera al giorno. Ora, a ripensarci, mi sembra impossibile aver fatto un lavoro così; avevo ventidue anni. Il disegno è del 1952, mentre il carattere è uscito nel 1956, perché la lavorazione è durata quattro anni. Questo era previsto a priori, quindi un carattere immesso sul mercato nel 1956, era stato pensato cinque anni prima, considerando tutti i tempi di produzione.

Su questo catalogo si vede fino al corpo 48 pt, ma avevamo prodotto fino al corpo 60 pt. Per fare una lettera maiuscola corpo 60, a me non bastava un giorno.

Facevamo tutto a occhio. Ricordo che, su tutti i corpi incisi del **Juliet**, in fase di controllo, mi fu scartata solo una lettera. Una 'o' minuscola. La scartarono perché, quando ho fatto il filetto di giunzione, devo aver portato via, col bulino, più all'esterno che all'interno, e allora non si attaccava con le altre lettere.

*E i controlli come venivano fatti?* Il controllo era, che se ad esempio un filetto d'attacco lo sbagliavo, poi le lettere non combaciavano. Allora quando le lettere venivano messe tutte insieme e affiancate, si vedeva subito se c'erano errori. Questo è il motivo per cui si

fece a mano e non in maniera automatizzata; non c'era modo di avere delle misurazioni di riferimento se non gli occhi di noi incisori. Prima, dicevo, mi sembra impossibile aver fatto un lavoro del genere, perché nei punti in cui i filetti s'incrociano tra loro, doveva filare tutto, anche se si procedeva facendo un angolo per volta.

*Quanto era grande il reparto?* Quando è subentrata anche la lavorazione dei punzoni per la Nebitype, avevamo 12 pantografi, alcuni adibiti ai corpi piccoli, altri ai più grandi; la grandezza del corpo dipendeva dall'altezza del braccio in cui si inseriva la matrice da incidere. Poi le faccio vedere, ma più il mandrino portamatrice, era posizionato in alto, più piccolo era il corpo che si incideva. Viceversa, più era basso, più grande era il corpo inciso. Tutto "ricalcando" quel modello in ottone accoppiato coi chiodini che abbiamo visto prima. Tranne nel caso del **Juliet**.

Il tastatore del pantografo, passava e poi c'erano le frese che incidevano direttamente la matrice. Si usavano frese differenti, a seconda del corpo e della raffinatezza dei dettagli.

Di pantografi ne avevamo dodici: tre erano per i punzoni, gli altri tutti per le matrici. Uno di quei pantografi, identico a quello di Enrico Tallone, è quello che ha fatto l'**Ave Maria**<sup>207</sup>. Però, pur non togliendo nulla alla straordinarietà dell'**Ave Maria**, mentre il **Juliet** e altri caratteri erano interamente fatti a mano, l'Ave Maria è fatta col pantografo. Straordinariamente piccola, perché è ridotta di cinquanta volte dal modello originale, in modo da farla stare tutta su un corpo 6 (la dimensione dell'occhio è circa 6x8 punti n.d.a.) ma è fatta comunque a pantografo. Le difficoltà in quel caso erano: la fresa, che era microscopica e bisognava sempre sperare che non si rompesse, né lei né il carattere; il mandrino portamatrice, andava abbassato per ogni lettera, tirato su quando si finiva la lettera, e riabbassato, ancora, per la successiva. E poi, bisognava "prendere poco"<sup>208</sup> perché, se vedete bene, quella dell'Ave Maria è poco più che una graffiatura. Il solco non poteva essere tanto profondo.

Anche tutto il **Canto Gregoriano** era fatto quasi interamente a mano. Fu uno degli ultimi lavori, ero direttore del reparto incisione, a quel tempo. Andai qualche giorno alla tipografia del Vaticano, a prendere tutti i caratteri con le note, pezzettini di filetti ecc...

---

<sup>207</sup> Immagine Xx

<sup>208</sup> Intende dire, incidere poco la superficie della matrice

C'è un infinità di parti che lo compongono! Ci misi due giorni interi, solo per scegliere i pezzi meno consumati di ogni segno, perché erano quasi tutti in uno stato pietoso. Erano anni che stampavano e ristampavano con gli stessi caratteri. Tornati in Nebiolo, lo diedi da fare a Saviolo, che fu mio allievo. Fece così: spianò tutte le lettere che avevo preso al Vaticano; naturalmente spianandole si deformavano, quindi poi, col bulino, doveva sistemare tutto, ritoccando da fuori e da dentro per riportare i filetti alla dimensione che avevano prima. Perché quei segni hanno inciso sull'occhio sia la nota che il pentagramma, quindi si creano un sacco di incroci che devono combaciare sia internamente, sia tra lettera e lettera. Anche questo fu un lavoro molto impegnativo, ci mise più di un anno a farlo tutto.

*Come faceste le matrici?* Furono ottenute attraverso bagni galvanici, ma poi i meccanici dovettero anche modificare le macchine fonditrici, con tutta un'attrezzatura speciale, perché la misura di questo canto non era in punti tipografici, quindi i parametri normali che si usavano in tipografia non andavano bene. Quando la Nebiolo ha chiuso, non so se le matrici siano state acquistate dalla Haas, insieme alle altre, o se siano state spedite al Vaticano. Perché, in quel caso, il Vaticano aveva comprato le matrici, che però erano nei nostri stabilimenti, per permettere di fondere i caratteri di cui avevano bisogno di volta in volta. Loro potevano ritirarle in ogni momento. Questo fu proprio l'ultimo lavoro di incisione manuale che facemmo in Fonderia.

*Mi potrebbe mostrare il funzionamento del pantografo?* Sul mandrino portamatrice, al momento, c'è un punzone, quindi il pantografo sta lavorando in rilievo, perché l'ultima volta che l'abbiamo usato, l'abbiamo usato per incidere punzoni e non matrici, ma il funzionamento è lo stesso, solo al contrario. Incidendo la matrice o il punzone, la fresa del pantografo, non può arrivare dove lo spigolo è molto vivo. Perciò, è sempre necessario l'intervento di finitura a mano col bulino. Lì la punta non arriva.

Per l'Ave Maria si usò il **Microgramma**, perché aveva angoli tondeggianti di novanta gradi, che non avevano bisogno di essere rifiniti a mano col bulino.

*E questa lente?* Questo, è il lentino con cui ho imparato a fare l'incisore. Il portalente è costituito da tre pezzi. È curioso il modo in cui lo facevano: questo che ha Tallone, risale a dopo la guerra. Prendevano tre tubi d'ottone con diametri leggermente diversi, li



saldavano insieme e poi il tornitore li sagomava per dargli la forma tondeggiante. Anche questo era fatto artigianalmente, all'interno dell'azienda, senza bisogno di comprarlo.

Il **Juliet**, di cui parlavamo prima, è stato inciso guardando in un lentino come questo, forse proprio questo.

*Quindi, se qualcuno avesse perso un po' la vista, non avrebbe potuto lavorare?* Io, infatti, con questo mestiere ci ho perso la vista. Avevo dieci decimi una volta. Comunque le punte dei punzoni e delle matrici erano tutte fatte a bulino, perché per quanto la fresa del pantografo potesse essere piccola, il tastatore del pantografo, invece, ha un suo diametro e arriva solo fino a un certo punto, ovvero, al punto in cui lo spigolo, diventa più sottile del diametro del tastatore. Per le matrici era un po' diverso, perché in genere, le lettere hanno più spigoli vivi nelle parti interne, mentre sulle punte esterne il tastatore può girare attorno senza problemi, ma comunque qualche ritocco a mano era sempre da fare. Gli spigoli delle matrici vengono sì un po' rotondi, ma meno.<sup>209</sup>

*Quali erano i passaggi da fare col pantografo?* Bisogna dare la profondità di incisione della matrice, che varia a seconda dei corpi. Quella profondità, che si imposta a priori, sarà poi il rilievo dell'occhio del carattere dopo la fusione. La profondità di incisione della matrice, è direttamente proporzionale alla grandezza del corpo. Il corpo 6 ha una profondità minima, circa 2 o 3 punti. All'aumentare dei corpi si avevano anche profondità di 6, 7 o anche 8 punti. Se questa profondità non si impostava correttamente, si rischiava di non avere la giusta altezza totale del carattere in piombo. L'altezza, era sempre calcolata nel suo valore massimo possibile, perché poi, in un altro reparto, si procedeva all'abbassatura, secondo le varie altezze tipografiche.

La fresa si mette qui. Alzando e abbassando questa manopola, regolo la profondità.

Per fare la matrice, bisogna fare diverse passate con il pantografo; non si poteva dare la profondità finale in una volta sola. Si andava giù con tante passate, cambiando, in totale, circa quattro frese. Da quelle di sgrossatura, fino a quella di finitura: una punta finitrice, che spianava sia l'occhio, sia la base dell'occhio.

---

<sup>209</sup> Per incidere le matrici, il modello in ottone riportava la lettera in rilievo e nel senso di lettura. Per incidere i punzoni, invece, il modello in ottone era costituito dalla lettera in incavo e in senso opposto a quello di lettura.

Prima si arrivava dal piano della matrice a quello che noi chiamavamo il “contropunzone”, poi, pian piano, con tastatori e frese più piccole, si scendeva. Poi si rifiniva a bulino, specialmente per fare quegli spigoli con le correzioni ottiche.<sup>210</sup>

Di tanto in tanto, siccome, a lungo andare, il piombo fuso bruciava le matrici, creando delle porosità, le matrici venivano spianate nuovamente, se non erano proprio messe male male, attraverso una “lappatura” dell’occhio; altrimenti andavano incise di nuovo.

Invece per quelle riprodotte da un originale mediante bagno galvanico, si ritoccava a mano l’originale se necessario e poi si rifaceva il procedimento. Perché anche tutti i fregi, e i segni, prodotti dalla Nebiolo si facevano mediante bagni galvanici.

Il ciclo di lavorazione, fino ad arrivare alla macchina da fondere, è tutto qui.

*Si parla della macchina per fondere Foucher acquistata da Enrico Tallone e conservata presso la sede del Museo dei Salesiani di Torino, tarata sul corpo 14. Si dice che bisognerebbe poi recuperare i calibri che venivano usati per misurare i caratteri, che erano delle specie di compositoi in cui, a seconda del corpo, non veniva misurato il singolo carattere ma una serie di 12, 20, 40, a seconda dello spessore del carattere e del corpo, perché se c’era un errore infinitesimale si sarebbe notato solo su una serie di caratteri uguali, non sul singolo, poi si parla della “linea” del carattere e di altre cose di cui si è già parlato con Gaetano Donato n.d.a.*

**Enrico Tallone:** Una cosa affascinante, è che quando si tara la macchina, si tiene un carattere campione, che è quello di riferimento che viene approvato, in prima fusione, dal primo fonditore. Poi, tutti i caratteri fusi, vengono allineati, a occhio, dal fonditore, che li confronta singolarmente con la prima fusione di quel medesimo carattere (ad esempio una ‘m’). In sostanza non c’è misurazione. Se l’avevi fuso un po’ più alto, o un po’ più basso degli altri, te ne accorgevi subito. È fondamentale, considerare che l’incisore, e poi il fonditore, nel fare ciò, devono conoscere, e applicare precisamente, tutte le correzioni ottiche che il disegnatore del carattere ha previsto per le lettere. È per questo che, sebbene le cose fossero molto cambiate dalla produzione rinascimentale, l’abilità

---

<sup>210</sup> Inktrap

dell'operatore conta almeno quanto la macchina. Mentre oggi, non solo nell'ambito della tipografia, fa quasi tutto la macchina.

*Quindi la funzione ottica, si sovrappone a quella estetica, la quale, a sua volta, si sovrappone a quella tecnica di produzione, che deve tenere conto del fatto che il disegno è solo la parte superficiale di un oggetto, che deve sottostare a regole tecniche e meccaniche. In sostanza le correzioni ottiche si trasformano in correzioni meccaniche, ma è l'operaio che deve saperle ricreare e armonizzare carattere per carattere.* **Giuseppe Bracchino:** Ad esempio la 'O', ha un certo accostamento,

uguale da una parte e dall'altra, invece la 'C', che ha il vuoto da una parte, ha un avvicinamento ancora maggiore da quella parte. E tutto questo, veniva stabilito in prima fusione. Per evitare molti di questi problemi, pensammo di fare, oltre ai politipi classici, anche quelli 'AV', 'VA', 'WA', ecc... Ma sarebbero venuti dei caratteri troppo larghi, e ne avremmo dovuti fare troppi; i classici con le 'f' erano decisamente più gestibili, e le combinazioni erano meno. Avevamo fatto delle prove a mano su quei politipi. Erano venute molto bene. Pensavamo di farli partendo dal carattere fuso, limandolo fino a raggiungere l'accostamento desiderato, per poi rifare la matrice, in nichel, attraverso galvanizzazione. Sarebbe stato un lavoro molto impegnativo.

*Quindi un solo modello e un solo pantografo potevano fare tutti i corpi?* Come le dicevo, i pantografi erano diversificati, a seconda dei corpi, ma il modello era uno solo per tutti. Ho dimenticato un particolare. Se il mandrino portamatrice sale in alto, faccio i corpi più piccoli, se scende, e la matrice si avvicina al modello, faccio i corpi più grandi. Il bello di questi pantografi qui è che hanno un pendolo, che tiene sempre perpendicolare il mandrino, qualunque movimento io compia col tastatore.

**Enrico Tallone:** Registri anche il rumore... Che è stupendo! Faccia conto, che loro lavoravano tutto il giorno, anche su corpi molto piccoli, con questo frastuono infernale.

**Giuseppe Bracchino:** Questo motore compie 15.000 giri al minuto. Comunque non c'è nessun parametro di macchina da cambiare per lavorare sul punzone o sulla matrice. Cambia no il modello e la direzione di lettura della lettera sul modello. Il fatto che, partendo dal premodello disegnato su carta da lucido, si "scavi" all'interno o all'esterno del contorno fa il modello per la matrice o quello per il punzone. La lettera in rilievo e "a rovescio" crea la battuta per il punzone, la lettera in incavo, e nel senso di lettura, per la

matrice. Ma per fare i punzoni c'erano dei mandrini speciali, più profondi perché si andava molto in profondità nel materiale. Poi dopo un po', le misure diventavano più o meno standard; ce le eravamo segnate qui sulle macchine; quindi capitava che per fare il corpo 48 di un certo carattere, usassimo i parametri che avevamo stabilito per un altro, anche se poi andavano sempre tarati di qualche punto. Sono pantografi sensibilissimi.

Il primo pantografo fu fatto arrivare dall'America, era il famoso Benton, poi i nostri meccanici lo copiarono, facendone in tutto dodici. Su un vecchio catalogo Nebiolo, degli anni Quaranta, si vedono i primi due: il Benton e la prima copia. Quando entrai in Nebiolo, era tutto come si vede in queste fotografie. Durante la guerra, il capo del Reparto incisione era un tedesco, che poi, a seguito dell'epurazione, è stato mandato via e gli è subentrato Molinaro, che fu il mio maestro. Quando sono entrato, nel 1945 eravamo solo io, lui e una donna; poi il reparto si è ingrandito, fino a contenere dodici pantografi. L'**Ave Maria** non fu fatta con il pantografo originale Benton, ma con la prima copia realizzata dai meccanici Nebiolo.

A quei tempi, c'erano ancora molte cinghie che andavano a pulegge lontane, andavano molto lente. Poi, i nostri meccanici, crearono motori più piccoli, ognuno con due pulegge e una cinghia, che andavano molto più veloci. Cambiavamo puleggia a seconda della velocità di cui avevamo bisogno se il materiale era più o meno duro, ma il massimo erano 15000 giri al minuto.

*Sì, quello che mi stupisce è come questi lavori di precisione infinitesimale si realizzassero in un luogo in cui c'era un frastuono infernale.* Eh! Ma, poi, avrebbe dovuto vedere com'era la fonderia dopo la guerra, quando sono entrato io. Ad esempio, nel capannone del Reaprtto Fonderia, c'era un motore centrale, con due alberi di trasmissione, che dava il moto a tutte le cinghie delle macchine fonditrici. Poi con gli anni le hanno motorizzate una ad una. Quando è entrato Gaetano Donato, nel 1963, la Fonderia era già tutta rose e fiori, ma quando entrai io, in Nebiolo era tutto distrutto. Una parte era incendiata, e a seguito dei bombardamenti non c'era nemmeno un vetro alle finestre. Il corridoio della fonderia era buio; c'era solo la luce elettrica. Per ripararci dal freddo, mettevamo magari del compensato alle finestre. Poi, poco per volta è stata ripristinata ed è stato rimesso anche il riscaldamento. Ma quanto freddo che ho preso in Nebiolo! E poi, quando nevicava, se finiva la legna, bisognava andare in cortile, togliere la

neve dalla legna, portarla dentro a far asciugare, per metterla nelle stufe. Avevamo delle stufe grandi con dei cannoni che uscivano direttamente dal soffito.

*Sì, anche oggi vedere lo stabilimento dismesso fa molta tristezza.* Sì, c'è una sede del Tribunale. E la Polizia. Io abito lì vicino. Da casa mia, io vedevo dentro lo stabilimento, infatti mia moglie stava al balcone e io la salutavo. Sono andato a vivere lì nel 1970, e siccome avevamo un'ora per il pranzo, io tornavo a casa a mangiare. Anche mia moglie ha lavorato in Nebiolo, e come lei mio padre.

*E invece i caratteri in legno?* Per quelli, c'era un reparto, in cui usavano dei pantografi orizzontali. Il modello era in rilievo e veniva copiato sul carattere in legno di pero, direttamente rilievo. Lavoravano direttamente col pantografo sul carattere da stampa. Avevano dei grandi pantografi, ma anche lì, c'era un addetto che ritoccava i caratteri con delle sgorbie da falegname e faceva le punte.

*E venivano prodotti tutti i caratteri del catalogo?* C'erano cataloghi speciali per i caratteri di legno, ma venivano prodotti quasi tutti i caratteri. In maggioranza caratteri bastone, ma ce n'erano molti.

**Enrico Tallone:** E ora, il momento *clou*! Giuseppe Bracchino, vi racconta come fu incisa l'**Ave Maria** più piccola al mondo... Questa che tengo in mano.

**Giuseppe Bracchino:** Il modello, era cinquanta volte più grande della matrice corpo 6, su cui furono fuse, sia quella in oro, sia quelle in piombo prodotte successivamente. Nemmeno dei nostri colleghi di altre aziende, che producevano stampi meccanici, credevano che fosse fatta col pantografo; pensavano fosse stata fatta attraverso un procedimento fotografico. Per fargli capire che non era così, ce n'è voluto di tempo... Ma era vero! Quell'astuccio che conteneva il carattere, fu stampato dalla nostra tipografia interna, proprio con uno dei caratteri fusi su quella matrice. Per ogni lettera, il mandrino andava abbassato e poi alzato per passare alla successiva, e per ottenere una sola minuscola graffiatura come quella, comunque andavano fatte diverse passate.

Lo fece il mio capo quel lavoro, ma ci lavorò al sabato e alla domenica, per farlo in tranquillità. Il modello di partenza, era stato fatto in zincografia, tipo i *cliché*; io l'avevo ritoccato tutto, in modo che fosse bello liscio. Prima ancora di fare quello definitivo,

l'avevamo fatta sul quadratino del corpo 6, quindi, ma non era venuta. Poi, l'abbiamo fatta così, che è circa 6 per 8 punti.

*Ed è proprio vero che alla chiusura dell'azienda fu tutto buttato?* Sì, noi, di questi modelli in ottone, avevamo tutti i caratteri prodotti da quando furono introdotti i pantografi, ma è stato buttato via tutto, quando l'azienda ha chiuso. Anche perché, quando hanno smantellato tutto, l'azienda era in mano a gente che non capiva niente.

**Enrico Tallone:** Bisogna considerare che, nell'industria, quando una tecnologia viene soppiantata dalla successiva e non serve più, si distrugge. Questo è valido in tutti i campi, sembra la storia di quelle popolazioni del Perù, che avevano tutti questi sassi per le strade che prendevano a calci, e quei sassi erano pepite! Quando sei circondato da un patrimonio che non consideri tale, la conseguenza è scontata.

Quella generazione di persone, legate al mondo della tipografia e della stampa, era stata ingannata dal falso mito del progresso, che preannunciava che tutto sarebbe diventato impalpabile ed immateriale. Era già nell'aria. Gettare via tutto questo materiale pesante era, simbolicamente, gettare via la fatica. Erano fiduciosi in un futuro più leggero, quindi meno faticoso. Questo per chi non era colto, perché invece, per chi era colto, era evidente che si stava distruggendo qualcosa di importante. Ma la maggior parte delle persone che lavoravano lì, non ebbero questa sensibilità; per loro era un lavoro, non ci mettevano l'anima come faceva Giuseppe Bracchino.

**Giuseppe Bracchino:** Voi dovete sapere, che quando sono entrato in Nebiolo, mio padre ci lavorava già come fonditore. Io e mia moglie, invece, eravamo incisori. Mio papà mi ha preso e mi ha messo lì perché non riuscivo a studiare, non ne avevo proprio voglia. Mi disse: «*se vuoi studiare ti pago gli studi, altrimenti ricorda che vai a lavorare!*». Siccome a me piacevano i quattrini, mi piaceva averli in tasca, allora ho preso e sono andato là. Mi hanno messo a fare l'incisore, ma io volevo fare il tornitore, perché a me piacevano le macchine. Poi, ho cominciato a fare i primi lavoretti, ho cominciato ad acquisire sicurezza in me stesso, proprio grazie al lavoro. I ragazzi oggi sono diversi, sono un po' persi.

*E dopo il 1978 cosa fece?* Lì siamo passati ad **Italiana Caratteri**, che era di uno di Bologna che faceva le lastre.

*Purtroppo da questo punto in poi, ho fermato la registrazione audio, convinto di aver finito, ma più tardi, bevendo un caffè e sfogliando le edizioni di Tallone, Giuseppe Bracchino ha raccontato alcuni aneddoti, che riporto con parole mie, perché ritengo interessanti, da tenere a mente.*

*Bracchino ricorda che l'amministratore delegato Franco Camera, che fu colui che, negli ultimi anni della Nebiolo, diede il via al progetto Forma, era una persona che non sapeva nulla di caratteri; testualmente «non capiva niente». Giuseppe ricorda che, addirittura, insoddisfatto della morbidezza della lega tipografica, per rinforzare i caratteri in piombo, propose di forgiarli nel forno, come si faceva con i metalli duri.*

*A parere di Giuseppe Bracchino, ma mi sembra di capire che questo fosse un parere diffuso in azienda, la supervisione dei grafici milanesi fu, testualmente «un errore» perché «avevano delle idee strampalate» e non si rendevano conto che molte di esse fossero irrealizzabili lavorando con il piombo.*

*La proposta di inserire il gruppo di lavoro, fu di Camera, di cui Bracchino non ha una buona opinione, soprattutto perché, quando Novarese abbandonò l'azienda e lui divenne capo reparto incisioni, cominciò a partecipare alle riunioni di gruppo, insieme a Luciano Agosto, Gianni Parlacino e l'equipe. In più di un'occasione, ricorda di aver cercato di spiegare ai grafici, che alcune richieste erano impossibili da realizzare, specialmente sulle serie finissime di Forma e Dattilo, ma non ottenne risultati.*

*Dopodiché per assecondarli, ci si metteva all'opera, spesso confermando l'impossibilità delle richieste. Ricorda in maniera distinta, un cattivo umore e la cattiva opinione generale dei capi reparto di Fonderia Caratteri, nei confronti di quell'iniziativa.*

*In un altro momento, ricorda la stranezza di quando, nei primi periodi in azienda, intorno al 1945, nello Studio Artistico si trovavano: Butti, che disegnava col naso che quasi toccava il foglio a causa della sua miopia, Novarese che balbettava al punto da non capirsi nulla di ciò che diceva. Lo definisce «bizzarro». Aggiunge che però poi la balbuzie fosse migliorata molto.*

*Tallone, invece, espone la sua teoria sul fatto che tutti i caratteri del primo periodo fossero stati ideati da Butti e disegnati da Novarese, cosa che non costituisce menzogna o attribuzione di falsi meriti da parte di Novarese.*

*In effetti, non costituisce menzogna, ma l'idea che mi sono fatto, personalmente, è che sia plausibile che, come fece Novarese prima di andare in pensione, anche Butti, avesse provveduto a coprire la Fonderia per qualche anno con le sue creazioni. La serie tonda neretta normale di **Recta**, fu disegnata da Butti, il quale, già in pensione, coordinò Novarese anche nel disegno del corsivo. Credo che lo stesso valga anche per **Nova Augustea**. Tallone definisce «strana» l'idea di fornire le minuscole a delle capitali romane, e, sebbene il disegno di questo carattere fosse già stato elaborato da Butti e chiamato **Augustea Nova**, non entrò in produzione finché Butti fu direttore.*

*Enrico Tallone poi, ipotizza che, siccome i caratteri di Butti erano di particolare levatura intellettuale, non fossero più adeguati alle richieste dei tipografi degli anni Cinquanta, e perciò si scelse di pensionare questa figura ingombrante, per fare spazio ad un ragazzo talentuoso, con estro da pubblicitario, viveur, informato sulle mode del suo tempo, ma comunque formatosi in un ambiente colto, ovvero lo Studio Artistico Nebiolo dei primi anni, dove operavano Bertieri, Butti e Da Milano.*



## BIBLIOGRAFIA: LIBRI

Novarese, A. 1978,  
*“Elementi base per la costruzione del carattere”* in *“Enciclopedia della stampa”*, Vol. IV,  
Politecnico di Torino, Istituto di scienze e arti grafiche, Torino.

Anceschi, G. 1981,  
*“Monogrammi e figure”*,  
La casa Usher, Firenze.

Baroni, D. & Vitta, M. 2003,  
*“Storia del design grafico”*,  
Longanesi & C., Milano.

Bernstein, M. & Conidi, A.A. 2005-2006,  
*“Cento anni di caratteri 1813-1908”*,  
tesi di laurea magistrale, Politecnico di Milano, Milano.

Carter, S. 1987,  
*“Twentieth century type designers”*,  
Trefoil Publications Ltd, Londra.

Chamaret, S., Gineste, J. & Molighem, S. 2010,  
*“Roger Excoffon et la Fonderie Olive”*,  
Y Editeur, Francia.

Di Francesco, G. & Tavano, Lino 2004,  
*“Torinesi di carattere. La Nebiolo un'industria ed i suoi uomini”*,  
Lupieri Editore, Torino.

Fioravanti, G. 1993,  
*“Il dizionario del grafico”*,  
Zanichelli, Bologna.

Muratore, R. 1966,  
*“I caratteri disegnati dal Bertieri”* in *“Onoranze a Raffaello Bertieri”*  
Centro di Studi Grafici di Milano, Milano, p.155.

Novarese, A. 1971,  
*“Il segno alfabetico”*,  
prima edizione, *Progresso Grafico*, Torino.

Novarese, A. 1964,  
*“Alfa-Beta. Lo studio e il disegno del carattere”*,  
prima edizione, *Progresso Grafico*, Torino.

Sfligiotti, S. 2009,  
*“Aldo Novarese”* prefazione a *“El signo alfabetico”*  
Campgrafic, Spagna, pp. 5-25.

Pampaloni, L., De Marinis, T. & Vatielli, F. 1937,  
alla voce *“Tipografia”* in *“Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti”*  
Treccani, Roma, pp. vol. 33.

Pesce, B. 2008,  
*“Lavorare alla Nebiolo. Dal boom economico agli anni '70”*,  
Neos edizioni, Torino.

Pesce, B. 2005,  
*“Gli operai della Nebiolo. Occupazione, profilo sociale e mercato interno del lavoro dal 1920 al 1953”*,  
Neos Edizioni, Torino.

Rattin, M. & Ricci, M. 1997,  
*“Questioni di carattere. La tipografia in Italia dal 1961 agli anni Settanta”*,  
Nuovi Equilibri S.r.l., Viterbo.

Tracy, W. 1986,  
*“Letters of Credit. A view on type design”*,  
Gordon Fraser, Londra.

Vinti, C. 2007,  
*“Gli anni dello stile industriale 1948-1965”*,  
Marsilio Editore, Venezia.

## BIBLIOGRAFIA: PERIODICI

AA. VV. 1969, “Qui Forma”,  
numero speciale di *Qui Nebiolo*, vol. 10.

Ajani, S. 1984,  
“Aldo Novarese: missione carattere”,  
in *Graphicus*, vol. 8, pp. 13-15.

Anonimo 1928,  
“Gli stabilimenti Nebiolo. La Fonderia Caratteri”,  
in *Archivio Tipografico*, vol. 267/268, pp. 6.

Anonimo  
“Nebitype, non è soltanto una «titolatrice»”,  
*Qui Nebiolo*, vol. 1, pp. 23.

Butti, A. 1955,  
“Per una nuova classificazione dei caratteri”,  
in *Graphicus*, vol. 6, pp. 25-26.

Clough, J. 1995,  
“Aldo Novarese: l'insuperabile”,  
in *Bollettino del Centro Studi Grafici*, vol. n. 2, pp. Pagg. 1-4.

Diavolo, F. (pseudonimo di anonimo) 1995,  
“Cent'anni di solitudine per i caratteri italiani”,  
in *Rassegna Grafica. Scienze, tecnologia e arte della stampa*, vol. 9, p. 40.

Fenu, M. 1968,  
“Conoscete la Nebiolo? La Fonderia Caratteri”,  
in *Qui Nebiolo*, vol. 7, pp. 13-24.

Novarese, A. 1972,  
“Carattere Dattilo: un moderno «egiziano»”,  
in *Graphicus*, vol. n. 4, pp. pag. 40.

Novarese, A. 1969,  
“*Elite. Un nuovo fantasia Nebiolo*”,  
in *Graphicus*, vol. 6, p. 36.

Novarese, A. 1966,  
“*Anatomia di un nuovo carattere*”,  
in *Graphicus*, vol. n. 7-8, p. 32.

Novarese, A. 1964,  
“*Nova Augustea. Il classico dei classici*”,  
in *Graphicus*, vol. 9, pp. 14-16.

Novarese, A. 1959,  
“*Alessandro Butti*”,  
in *Graphicus*, vol. 9, pp. 46-47.

Passerini, L. 2015,  
“*I predatori dei tipi perduti*”,  
in *Progetto Grafico*, vol. 26.

Polano, S. 1996,  
“*Aldo Novarese letterista 1920-1995*”,  
in *Casabella*, vol. 3, pp. 46-49.

Tallone, E. 2003,  
“*Quei bei tipi della Nebiolo*”,  
in *Charta. Antiquariato, collezionismo, mercato*, vol. 66, pp. 44-48.