

BIBLIO
THECAE
.it



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI

Tania Rusca

*La seduzione dell'uniforme.
La guerra dei caratteri tipografici in Germania*

«La tipografia è il messaggio espresso nella stampa, la rappresentazione del pensiero. [...] La tipografia è la più esatta rappresentazione visuale del messaggio».

László Moholy-Nagy, 1925.

È curioso che la variante più diffusa dello stile generalmente chiamato 'gotico' sia proprio la 'Fraktur', letteralmente 'frattura': la frattura è quella delle lettere tonde dell'Antiqua, squadrate, fratturate, appunto, come recise con un taglio preciso di sciabola, a creare lettere dalla geometria verticale, nello spirito dell'architettura gotica (forse anche dettate dai motivi pratici delle trame longilinee della carta dei primi tipografi). Nel nome stesso, tuttavia, sembra esprimersi (ironia della Storia?) il destino di frattura tipografica tra l'area germanica e il resto dell'Europa: già alla fine del XV Secolo nel Nord-Italia i caratteri della Fraktur erano chiamati "lettera tedesca", e come tali continuarono a caratterizzare la maggioranza della stampa nell'area germanica fino agli anni Quaranta

del XX Secolo.¹ Ancor più sorprendente è che dopo la centenaria 'guerra dei caratteri', fu proprio nella Seconda Guerra Mondiale, con un 'colpo di scena' da parte di Hitler, che i caratteri gotici furono aboliti per ordinanza nelle scritture ufficiali e sostituiti definitivamente con quelli latini.²

Lo storico che si confronta con le fonti tedesche a stampa e manoscritte fino alla Seconda Guerra Mondiale non trova soltanto le difficoltà tecniche dovute ai diversi alfabeti (in particolare il *Sütterlin* e il corsivo *Fraktur* presentano lettere talvolta del tutto diverse da quelle latine);³ incontrando più o meno frequentemente interi testi, frasi o singole parole stampate in *Antiqua*, egli è portato a supporre una sorta di 'schizofrenia tipografica', portata avanti con stoica perseveranza per secoli, nonostante le ripetute e vane richieste di quei settori politico-culturali sedotti dal fascino di un carattere uniforme europeo.

La singolare longevità delle lettere gotiche ne ha garantito la notorietà fino ai nostri giorni, dove lo stile *Fraktur* trova fortunata diffusione in tutto ciò che si riferisce semanticamente al passato medievale, ma anche alla dimensione dell'oscuro, del misterioso e del minaccioso. Negli ultimi anni, se da una parte, nel mondo globalizzato del web, si tende alla standardizzazione dei sistemi di comunicazione e delle interfacce grafiche, dall'altra la facilità di accesso a sistemi grafici plurimi ha moltiplicato le possibilità di espressione (tipo-)grafica degli utenti. In questo contesto, la sopravvivenza delle lettere *Fraktur* può

¹ Wolf 1999, p. 303.

² La storia della *Fraktur* in Germania è stata ricostruita in modo esauriente soprattutto a partire dagli anni Novanta. In particolare si veda: Kapr 1993; Hartmann 1998; Killius 1999; Wolf 1999. Ad oggi lo studio di Kapr resta comunque il testo di riferimento fondamentale.

³ Il *Sütterlin* è una grafia manuale creata dal grafico Ludwig Sütterlin su commissione del ministro prussiano per la cultura nel 1911 ed insegnata nelle scuole tedesche a partire dal 1915 circa, per uniformare le diverse varianti della *Faktur* scritta a mano.

essere considerata quasi come una sorta di ‘anomalia storica’. Le vicende controverse del suo permanere nella pratica bibliografica (non solo tedesca) nel corso dei secoli mi sembrano fornire un esempio di singolare interesse per tentare una sorta di “sociologia della tipografia”, per parafrasare la fortunata definizione di Donald McKenzie, che a metà degli anni Ottanta introdusse il concetto di “sociologia dei testi”.⁴ Secondo McKenzie,

dai segni tipografici, non meno che da quelli verbali, si possono recuperare letture significativamente informative; [...] la veste tipografica è un elemento di rilievo nel decidere come riprodurre un testo, e [...] una lettura di tali segni bibliografici può seriamente plasmare il nostro giudizio sull’opera di un autore.⁵

È in questo rapporto, all’interno di un’indagine interdisciplinare che comprenda le implicazioni sociologiche, politiche ed economiche della circolazione dei testi, che si può apprezzare la storia (tormentata) dei caratteri Fraktur. Una storia la cui straordinarietà risiede soprattutto nella sua ostinata durata di secoli e la cui protagonista, lungi dal darsi per sconfitta, come una minoranza sopravvive ancora oggi nelle forme plurime di una subcultura.

⁴ Nonostante ultimamente anche in Germania l’interesse verso la storia del libro si sia esteso in senso interdisciplinare, in particolare verso la linguistica e la semiologia, i testi di McKenzie non sono stati ancora tradotti in tedesco.

⁵ McKenzie 1999, p. 24.

Origine e fortuna dei caratteri spezzati

«Non esiste una tipografia neutrale».
Hans Peter Williberg, 1984.

La frattura tra caratteri gotici e latini si attesta già in epoca medievale, ma si intensifica e si riempie di nuovi significati a partire dal XVI secolo, quando la questione tipografica divenne parte integrante di quella religiosa: il testo sacro in quanto tale comprende la tipografia stessa nella sua dimensione sacrale. L'importanza della scrittura in ambito religioso si attesta in tutte le culture (si pensi ai caratteri arabi e all'arte islamica, ad esempio); ancora oggi le principali aree linguistiche corrispondono spesso alle aree religiose.⁶ Così fu con la Riforma che in Europa a poco a poco il piombo si divise tra le matrici delle tipografie e gli armamenti degli eserciti.

I testi liturgici e religiosi dal XIII al XV secolo in Centro-Europa,⁷ compresa la Spagna e la Boemia, erano scritti in caratteri che, sottili e verticeggianti, riecheggiano l'architettura gotica. Come quest'ultima, essi non riuscirono mai ad imporsi a sud delle Alpi, dove i tipografi italiani li definirono tali in senso dispregiativo per la 'barbarie' nordica, ma soprattutto dove le istanze religiose e culturali favorirono la diffusione della lettera 'Rotunda', preferita all'Università di Bologna e in ambito giuridico.⁸ Con l'Umanesimo fiorentino, infatti, e il ritro-

⁶ «La scrittura cirillica è diffusa, con rare eccezioni, nelle zone della Chiesa russa-ortodossa, ucraina-ortodossa, bulgara-ortodossa e serba-ortodossa. La scrittura greca, un tempo molto diffusa, si limita oggi solo alla terra madre [*Mutterland*] della Chiesa greco-ortodossa. La scrittura latina divenne il carattere della cristianità romana. Tuttavia, dopo la scissione in due confessioni [cattolica e protestante], si impose una frattura in due varianti grafiche o dialetti scritti [*Schriftdialekte*]». Kapr 1993, p. 44.

⁷ Il carattere più simile alla Fraktur nel software "Microsoft Word" si chiama non a caso "Old English Text".

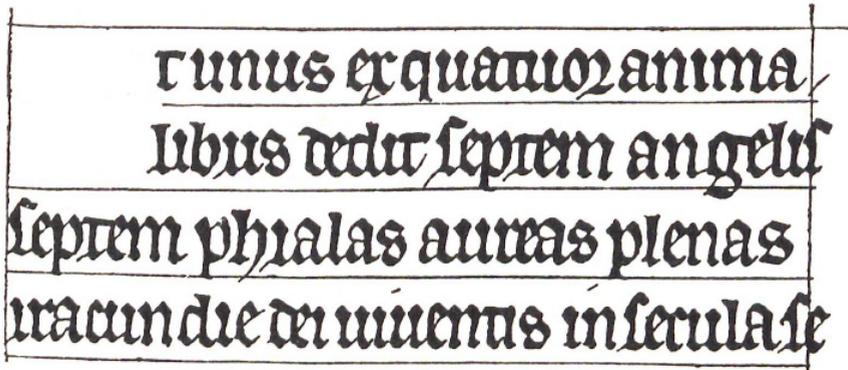
⁸ Cfr. Wolf 1999, p. 274.

vato interesse per la cultura pre-medioevale, i testi manoscritti latini iniziarono ad essere ricopiati nelle minuscole caroline, tondeggianti e meglio leggibili.⁹ Anche lo sviluppo della borghesia in Italia fu forse uno stimolo verso la scrittura pratica e la semplificazione tipografica; il carattere Antiqua fu elaborato da un circolo di letterati fiorentini attraverso l'unione della minuscola carolingia con le maiuscole romane. Fu con l'adozione dell'Antiqua da parte della cancelleria vaticana e nei testi liturgici e religiosi, che essa si impose in modo preponderante in Italia, in Spagna e in Portogallo; analogamente, l'Antiqua fu interpretata dai riformatori, assertori delle traduzioni dei testi religiosi nelle lingue nazionali, come il carattere dell'odiato latino e della Chiesa cattolica.¹⁰

Fino al 1500, in Germania si utilizzava la scrittura gotica per i libri liturgici, quella latina per i testi giuridici in latino e per i testi scientifici una sorta di gotico rotondeggante, il cosiddetto 'Gotico-Antiqua'. Con l'invenzione della stampa, inoltre, per i testi nelle lingue nazionali si svilupparono in Europa le varianti locali del gotico, che si espressero in quella che si definisce generalmente come lettera 'Bastarda', ovvero una sorta di incrocio tra carattere a stampa e carattere scritto a mano. A differenza dell'Antiqua dell'Europa cattolica, la scrittura tedesca si concretizzò quindi subito in una varietà di caratteri, che coesistero più o meno pacificamente fino all'epoca contemporanea.

⁹ Kapr 1993, p. 14. Sembra sia stato influente in questo senso il contributo di Petrarca nel recupero dei testi classici, anche sotto l'aspetto formale (Cfr. Busjan 2013). Qualcuno addebita l'avversione di Petrarca per le lettere gotiche alla presbiopia senile da cui era afflitto.

¹⁰ *Ibidem*.



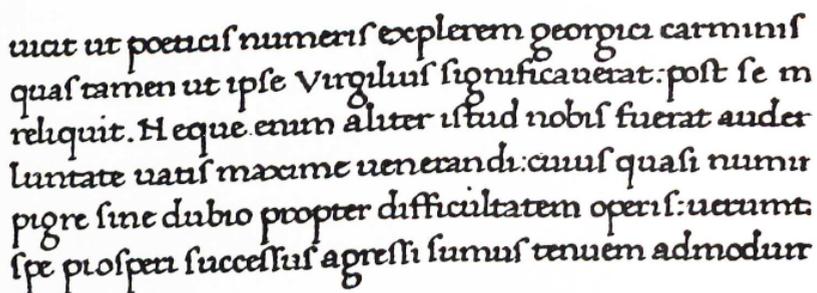
T unus ex quatuor anima
libus dedit septem angelis
septem phialas aureas plenas
iracundie dei uiuentis in secula se

Esempio di Gotico antico, scritto Francia verso la fine del XIII secolo
(Kapr 1993, p. 15).



genib; fletis cum amctis tenent
gnus lacrimis ⁊ suspirijs. et q̄pli
tiens pectus suum dicit. Tu e

Esempio di 'Gotico rotunda', da un manoscritto italiano del XIV secolo
(Kapr 1993, p. 15).



uac ut poetical numeris expletem georgica carminis
quas tamen ut ipse Virgilius significauerat: post se in
reliquit. Neque enim aliter istud nobis fuerat auder
luntate uatis maxime uenerandi: cuius quasi nimir
pigre sine dubio propter difficultatem operis: uerunt
spe prosperi successus aggressi sumus tenuem admodum

Minuscola umanistica di Rinaldo Mennio da Sorrento, 1488 (Kapr 1993, p. 16).

Paruemi tato alter del cielo acceso
delafiamma del sol che pioggia ofiume
lago non fece mai tanto disteso

Dante Alighieri, *La Divina Commedia* (Kapf 1993, p. 17).

Dalla Bastarda dell'area settentrionale bavarese¹¹ si sviluppò alla fine del Quattrocento lo *Schwabacher*, assimilabile al gotico, che divenne il carattere a stampa più diffuso in Germania fino alla seconda metà del 1500, mentre nell'area renana era più diffusa la Bastarda di Colonia (*Kölnische Bastarda*) e nella zona orientale quella Boema (*Böhmische Bastarda*); tutte erano varianti dalla comune 'gotica bastarda', da cui si sviluppò la Fraktur all'inizio del XVI secolo, come variante formalizzata.¹² L'imporsi della Fraktur su tutte le altre varianti del gotico diffuse nell'area tedesca non fu però affatto scontato, ma anzi ad uno sguardo posteriore sembra andare contro ad ogni logica previsione.

La genealogia della Fraktur non manca di parentele regali: per la sua elaborazione fu infatti determinante il ruolo di Massimiliano I, dal 1493 al 1519 imperatore del Sacro Romano Impero. In pieno spirito rinascimentale, Massimiliano amava l'arte, la musica e la letteratura, parlava tedesco, latino, francese, italiano, inglese e ceco. Ancora famoso nei libri di storia come 'l'ultimo cavaliere del Medioevo', Massimi-

¹¹ 'Fränkische Bastarda'.

¹² In particolare della Bastarda boema. Cfr. Wolf 1999, p. 276. Cfr. anche Kapf 1993, p. 14 e sgg.

liano manifestò tuttavia la sua modernità preferendo i testi a stampa a quelli manoscritti per la sua biblioteca. Egli rifiutò inoltre le minuscole umanistiche nelle scritture ufficiali e invocò la creazione di un carattere tipografico da impiegare nella cancelleria. Il matrimonio con Maria di Borgogna, oltre alle floride Fiandre, portò in dote a Massimiliano anche l'uso della bastarda fiamminga, che, insieme alla bastarda boema, fu rielaborata dai tipografi locali. Massimiliano commissionò ad essi e a numerosi artisti, tra i quali i celebri Albrecht Dürer e Lucas Cranach, la creazione del libro di preghiera che, stampato nel 1513 in dieci esemplari su pergamena, può essere considerato, con la Bibbia di Gutenberg, «uno dei primi esempi di Fraktur».¹³ Le lettere create per la corte di Massimiliano avevano un non secondario fine propagandistico per un sire 'illuminato', cui però mancavano i mezzi economici per espressioni artistiche più imponenti. Da qui, con i suoi tipografi, la Fraktur raggiunse Norimberga ed altre grandi città tedesche e fu adottata dai celebri stampatori Johann Neudörffer e Hieronimus Andrea.¹⁴ Ma dopo la morte del Kaiser la storia tipografica da politica tornò ad essere religiosa, con l'imporsi sulla scena della 'Bastarda di Wittenberg'.

¹³ Kapr 1993, p. 27. Un esemplare del libro è conservato alla Biblioteca Statale Bavarese ed alcune immagini delle pagine sono visibili sul sito <<https://www.bsb-muenchen.de/benutzung-und-service/lehrrmaterialien-fuer-schulen/gebetsbuch-kaiser-maximilians-i/>> (ult. cons. 20.05.2016).

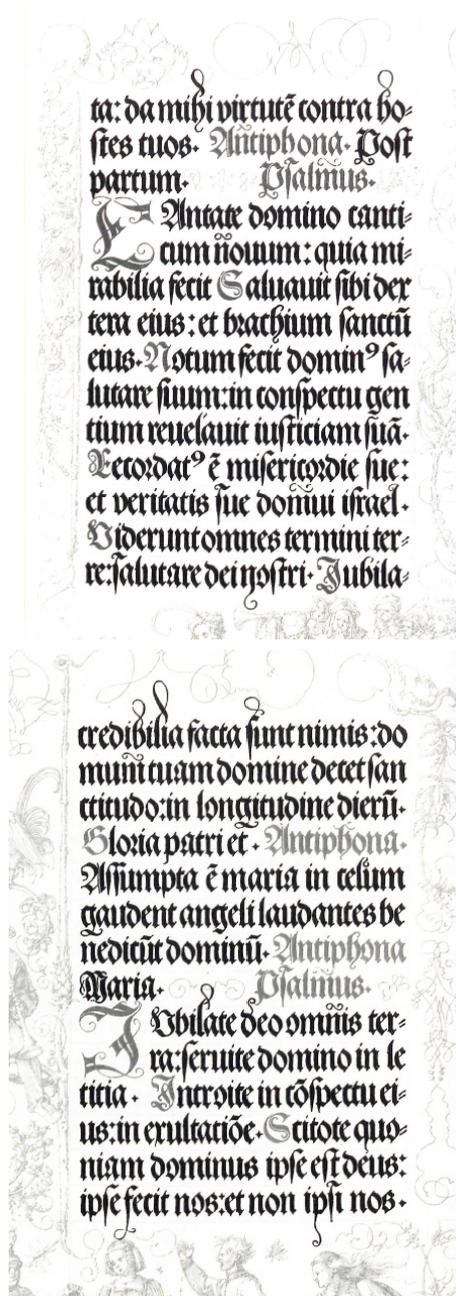
¹⁴ Kapr 1993, p. 27.

Ich habs gewagt mit sinnen
vnd trag des noch kain reu
Magich nit dran gewinnen
noch müß man spüren treu
Dar mit ich main
nit ain allain
Wen man es wolt erkennen
dem land zü güt
Wie wol man thüt
ain pfaffen feyndt mich nennē

Caratteri *Schwabacher*, da una poesia di Ulrich von Hutten, 1521 (Kapf 1993, p. 22).

grausam wesen fressen vnd sauffens / mit allein des
vberflusz / sonder auch der Postparligkeit halben. dan
durch wurtz / specerey / vnd des gleichen / on welche
wol gelebt wurde / nicht cyn Fleiner abgäg zeitlicher
guter in die landt kommen ist / vnd teglich kumpt.

Esempio di Bastarda di Witteberg tratto da *Von den guten Werken* di Lutero, 1520
(Kapf 1993, p. 38).



Alcune pagine del Libro di preghiera del Kaiser Massimiliano I,
con disegni di Albrecht Dürer, 1514. (Kapf 1993, p. 26).

Darnach so oft ein newe Historien/ Straffe oder Trostpredigt/ Ermannung/ Wunder-
derzeichen etc. angehet/ Ist am anfang derselben/ ein grosser Buchstab gesetzt. Item wo
sichs hat wollen schicken/ sind oben am blat / oder am Rand zur seiten/ die namen der Pa-
triarchen/ Propheten/ Königen/ Fürsten/ Lender/ Stedte etc. beide der Jüden vnd Hei-
den gezeichnet/ Auff das der vngewübte Leser bald finden könne/ was er begert zu wissen etc.

Vom dritten sind die zweierley Buchstaben/ der ABC vnd der ABC gestalt/ gesetzt/
dem vntersaren Leser vnterscheid anzuzeigen/ Das wo dieser ABC stehen/ die Schrifft rede
von gnade/ trost etc. Die andern ABC von zorn/ straffe etc.

Ach ist sonst möglicher vleis/ so viel an mir gewest/ angewand/ das doch ein mal eine
deutsche Bibel möchte ausgehen/ da gar nichts drin versehen / noch etwas hernach
zu corrigirn/ were. Aber wie michs ansibet/ wils schier vnmüglich sein / Vrsach / Es
gehören mehr Personen/ nicht eine allein/ zu solcher arbeit / wenn dieselben zusamen theten/
vnd ein jede trewlich vnd vleissig anrichte/ was jr zuschet/ so würde es angehen / Sonst ist
hierin ein Man/ kein man/ Bleibt derhalb jmer etwas zu corrigirn/ das versehen oder ver-
ferrt ist.



Vnd ich sahe / das das Lamb der Siegel eines auffthet / Vnd ich
höret der vier Thierer eines sagen/ als mit einer donnerstim/ Kom
vnd sihe zu. Vnd ich sahe / Vnd sihe / ein weis Pferd / vnd der
drauff safs/ hatte einen Bogen/ vnd jm ward gegeben eine Bro-
ne/ vnd er zoch aus zu vberwinden/ vnd das er sieget.

Vnd da es das ander Siegel auffthet / höret ich das ander Thier sagen/
Kom vnd sihe zu. Vnd es gieng er aus ein ander Pferd/ das war rot/ vnd
dem der drauff safs/ ward gegeben den Friede zunemen von der Erden / vnd
das sie sich vnternander erwürgeten / Vnd jm ward ein gros Schwert gege-
ben.

Sopra: postfazione di Georg Rörer alla Bibbia di Lutero del 1545; sotto: passo della
Bibbia di Lutero del 1545 (Kapr 1993, p. 43).

Martin Luther scrisse le sue 95 Tesi nel 1517 in latino, di fatto senza creare grandi scompensi; ma quando le stesse tesi furono stampate in tedesco, nel 1520, esse fecero in due settimane il giro della Germania e divennero allora un pericolo per la Chiesa di Roma. Nel 1522 fu data alle stampe la traduzione di Lutero del Nuovo Testamento dal greco in tedesco, con illustrazioni di Lucas Kranach e in una tiratura che raggiunse i 5000 esemplari. Tutte queste stampe non adottarono la Fraktur di Massimiliano ma la variante bastarda locale, la *Wittemberger Schrift*. Eppure fu la Fraktur ad imporsi in seguito sulla *Schwabacher* e la *Wittemberger* come scrittura nazionale. Un primo colpo di scena nella storia tipografica tedesca, questo, che a tutt'oggi non trova spiegazioni certe. Forse non è da sottovalutare il fatto che

con la longilinea Fraktur si risparmiava un decimo della carta per la stampa; le ragioni pratiche e tecniche non devono essere dimenticate e possono essere state determinanti nella scelta di una o di un'altra variante agli esordi della tipografia. Certo è che furono i caratteri gotici a farsi espressione delle rivendicazioni religiose e politiche nazionali tedesche, in opposizione ai caratteri Antiqua del latino e della Chiesa di Roma.

Un esempio unico della guerra tipografica e religiosa è la Bibbia di Lutero del 1545, nell'edizione curata e corretta da Georg Rörer (Rorarius).¹⁵ Rörer spiegava in una sorta di postfazione i motivi alla base delle scelte tipografiche: mentre il testo era in Fraktur, le prime lettere di ogni paragrafo (potevano essere una, due, o tre lettere della prima parola) erano stampate in maiuscolo, ma potevano essere in Antiqua oppure in Fraktur. Era superfluo, scriveva Rörer, chiarire il motivo della scelta di uno o dell'altro carattere, poiché perfino il «lettore inesperto» avrebbe riconosciuto che con l'Antiqua erano connotate le parole e le frasi di senso negativo, come «rabbia/penitenza» ecc., mentre con la Fraktur quelle di senso positivo, come «pietà/consolazione» e così via. Appare qui appropriata la concezione di Locke, che, come ha scritto McKenzie, «era convinto che la forma in cui era stampato un testo non soltanto influenzasse i possibili modi di lettura, ma potesse perfino generare discordie civili e religiose».¹⁶ Albert Kapr, che ha studiato per primo approfonditamente questo tema, ha commentato: «In questo contesto sono da ricercare le cause della frattura tipografica secolare in Germania. Lo scontro successivo tra i principi cattolici tedeschi e quelli che sostenevano la Riforma e le conseguenti guerre di religione rinnovarono e intensificarono le

¹⁵ Un esemplare della Bibbia è conservato alla Biblioteca regionale del Baden Württemberg a Stoccarda ed alcune pagine si possono osservare sul sito: <<http://www.wlb-stuttgart.de/sammlungen/bibeln/bestand/besondere-stuecke/luther-bibel-1545/>> (ult. cons. 20.05.2016).

¹⁶ McKenzie 1999, p. 61.

rivendicazioni tipografiche. Nel frattempo ci furono periodi in cui i caratteri latini e le lettere tedesche coesistero pacificamente».¹⁷

Ma perché essi non poterono convivere sempre pacificamente? Da una parte il nazionalismo tedesco si irrigidiva sulle posizioni di difesa della tradizione anche attraverso una sorta di 'purismo tipografico'. Dall'altra, gli assertori della scrittura uniforme non seppero mai davvero raggiungere la maggioranza del pubblico dei lettori, che nei paesi della Riforma superavano grandemente per numero quelli dei paesi cattolici. I più accaniti oppositori del gotico in Germania, infatti, non sono tanto da ricercare tra le fila degli ecclesiastici cattolici, quanto nella (pur sempre elitaria) comunità scientifica e letteraria. Se era stato l'Umanesimo a vivificare la lettera rotonda, erano proprio gli umanisti, anche quelli tedeschi, a rivendicare l'uso dei caratteri latini, in una sorta di spirito 'pan-umanistico' europeo. Il sorgere di una sorta di consapevolezza nazionale, da una parte, legata alla Riforma, e la tensione elitaria degli intellettuali verso l'Umanesimo europeo, dall'altra, determinarono in area tedesca la coesistenza inconciliabile delle due forme di scrittura.

Nella seconda metà del 1700, il 'Secolo del lumi', un «movimento per l'Antiqua» attraversò la Germania:¹⁸ il neoclassicismo riportò in primo piano le istanze di una scrittura lineare e leggibile, che guardava alla tradizione degli antichi, e i letterati allora «rifletterono molto su quale carattere adottare per i loro testi e dalle loro scelte scaturirono spesso discussioni tra intellettuali».¹⁹ Il *Wilhelm Meister* di Goethe fu stampato in Antiqua (1795/96):²⁰ Goethe aveva una posizione piuttosto pragmatica e in un commento sulla stampa di *Hermann e Dorothea*, un anno più tardi, scrisse a Wilhelm von Humboldt di non essere contento del risultato, poiché il testo era «fastidioso» (*unange-*

¹⁷ Kapr 1993, p. 44.

¹⁸ *Ivi*, p. 65.

¹⁹ Wolf 1999, p. 290.

²⁰ *Ibidem*.

nehm) da leggere e spiegò che per la seconda edizione avrebbe preferito i caratteri latini, «che sono più allegri [*heiterer*] e più comprensibili». ²¹ Ma siamo alla fine del Settecento, all'inizio dell'occupazione napoleonica in Germania, e le rivendicazioni nazionali insorsero contro lo spirito della Rivoluzione Francese, negandone, col classicismo, anche i caratteri latini.

La madre di Goethe, Katharina Elisabeht Textor, discusse ad esempio le scelte letterarie del figlio, prodigandosi per una 'scrittura tedesca'; in una lettera a Goethe del 1798, Katharina spiegava:

Solo una parola sul nostro ultimo colloquio sulle lettere latine. Voglio mostrarti ora in modo molto pratico il danno che esse portano all'umanità. Sono come un giardino delle delizie che appartiene agli aristocratici, dove nessuno possa accedere, che non sia nobile e non porti tutti gli onori. Le nostre lettere tedesche invece sono come il Prater di Vienna, dove il Kaiser Joseph fece scrivere: "Per tutti gli uomini". Se i tuoi scritti fossero stampati con le fatali lettere aristocratiche, anche in tutta la loro eccellenza, essi sarebbero falliti. [...] Da te, figlio mio, spero di non vedere mai prodotto un simile abominio. ²²

Nel 1807 Goethe fu nuovamente ammonito dalla madre:

Attieniti sempre allo spirito tedesco, alle lettere tedesche, ché se le cose continuano ad andare così, tra cinquant'anni qui non si parlerà né scriverà più tedesco, e tu e Schiller diventerete classici come Orazio, come Livio e Ovidio e tutti gli altri, perché dove non esiste più la lingua, là non c'è più nemmeno un popolo. [...] Perciò, finché è possibile, tedesco, tedesco parlato, scritto e stampato! ²³

Fa sorridere e riflettere il timore di Katharina sulla minaccia alla

²¹ Cit. in *Ivi*, p. 294.

²² Cit. in *Ivi*, p. 293.

²³ *Ibidem*.

lingua tedesca all'inizio dell'Ottocento; esso potrebbe essere quasi un commento su un giornale di oggi, un messaggio di un lettore medio preoccupato dal crescente bilinguismo degli uffici pubblici e dei media, che offrono sempre più servizi in tedesco ed in arabo.

Ma Napoleone fu sconfitto, il XX Secolo vide il sorgere degli stati nazionali e il Romanticismo riportò agli splendori la gotica Fraktur.²⁴ Anche questa volta, tuttavia, non si trattò di un fenomeno unitario, ma il ritorno alla Fraktur fu ancora ambivalente. Jacob Grimm, il fondatore della filologia tedesca, era (secondo colpo di scena) un deciso sostenitore dei caratteri latini: per Grimm, come spiegò nella prefazione al dizionario tedesco del 1854, la Fraktur non era affatto un carattere «tedesco», oltretutto era «brutta e informe» e faticosa da leggere per i bambini.²⁵ Ma si trattava di un discorso valido nella cerchia ristretta dei letterati: le favole dei fratelli Grimm, che nel 1899 raggiunsero la trentesima edizione, furono stampate quasi esclusivamente in gotico: «la maggioranza del pubblico tedesco continuava ad amare i caratteri gotici» e tutto ciò che era di carattere 'popolare' fu stampato in Fraktur.²⁶

Con la nascita dello Stato tedesco nazionale, nel 1871, la Fraktur divenne il carattere unitario degli uffici pubblici. Bismarck aveva una posizione ben precisa in merito alla scrittura nazionale: a questo proposito viene spesso citato l'episodio dello scritto sulle misure igieniche per la città di Berlino. Editto da un consiglio di medici e naturalisti, il magistrato della città inviò il testo in visione a Bismarck nel 1886. Coerentemente col carattere scientifico del testo, venivano impiegate lettere latine; ciò non piacque al cancelliere, che ringraziò per il pensiero ma si rincrescì di non poter prendere conoscenza del contenuto, poiché, spiegava, egli si rifiutava di leggere testi in tedesco scritti

²⁴ Sul dibattito Antiqua-Fraktur nel XIX e XX secolo si veda in particolare Killius 1999.

²⁵ Cit. in Kapr 1993, p. 66.

²⁶ *Ibidem*.

in caratteri latini.²⁷ Siamo al tempo del *Kulturkampf* tra Bismarck e la Curia romana e in fondo non sorprende la posizione ‘prussiana’ del cancelliere.

Il Novecento premeva tuttavia anche sulle soglie delle città tedesche con la sua roboante ‘modernità’; la globalizzazione, non da ultimo anche in seguito al colonialismo, si faceva sempre più inevitabile, mentre i caratteri gotici rimanevano ostici per tutti i lettori oltre i confini tedeschi e austro-ungarici. I giornali in area germanica furono stampati per tutto l'Ottocento e la prima metà del Novecento in entrambi i caratteri: di norma, le notizie politiche e culturali in Fraktur, quelle economiche e scientifiche in Antiqua. Un aspetto importante è anche l'introduzione della macchina da scrivere, ai primi del Novecento: per lo storico, un sospiro di sollievo nel lavoro di archivio, quando i documenti dattiloscritti sostituirono (finalmente) quelli scritti a mano in *Sütterlin* e *Kurrentschrift*. La produzione industriale di macchine da scrivere è di origine americana, non stupisce quindi che i primi modelli dovessero essere provvisti di caratteri latini. Anche in Germania furono costruite macchine da scrivere, eppure a macchina si scriveva sempre in grandissima parte in Antiqua.²⁸ Non mancarono i tentativi di introduzione sul mercato di macchine con tasti Fraktur (il modello più noto è probabilmente la Erika del 1910), ma la scrittura a macchina risultava imprecisa e, sebbene continuassero ad essere prodotte macchine simili, esse rimasero rare (tutt'oggi sono ricercati oggetti di antiquariato).

Credo sia da imputarsi anche all'imporsi dei documenti ufficiali

²⁷ Kapr p. 68.

²⁸ La H. & A. Scheffer acquistò i diritti di produzione di macchine da scrivere in Germania dalla fabbrica americana delle macchine *Jewett* (in origine chiamate *American Standard*) nel 1889. La Scheffer si limitò in principio a importare macchine dall'America applicando solamente il nome “Germania” sul fronte delle macchine da scrivere, nome con cui la Scheffer ribattezzò la versione ‘tedesca’ delle *Jewett*. Cfr. Martin 1949, p. 167.

dattiloscritti la discussione parlamentare che tenne banco per tutta la seconda metà dell'anno 1911 al Reichstag. Il 4 maggio 1911 venne discussa la petizione dell'Unione per l'*Altschrift* (*Allgemeiner Verein für Altschrift*, dove con *Altschrift*, la "scrittura antica", si intendevano i caratteri latini), in merito alla legalizzazione di quest'ultima nella corrispondenza ufficiale e alla sua introduzione al posto della Fraktur nei primi anni di scuola. In generale, i deputati di destra e conservatori si opposero alle richieste, considerando il mantenimento dei caratteri tedeschi una questione di patriottismo e di orgoglio nazionale, mentre i socialdemocratici in particolare applaudirono le istanze della lega, sottolineando il carattere democratico dell'Antiqua. Eppure, nonostante le esigenze pratiche della corrispondenza governativa e imprenditoriale e del moltiplicarsi dei mezzi di comunicazione esigessero da un punto di vista del tutto pragmatico un carattere uniforme al resto del mondo occidentale, le fazioni reazionarie si imposero e il 75% dei deputati bocciò le petizioni proposte (terzo colpo di scena).²⁹ Albert Kapr ha giustamente osservato su questo voto: «Ora nessuno può più dire che lo sviluppo dei caratteri scritti non sia influenzato dalla politica. Per il destino della Fraktur la politica ebbe addirittura un peso decisivo».³⁰

La Prima Guerra Mondiale accelerò ulteriormente il processo di globalizzazione; dopo la guerra, nella straordinaria vitalità di arte e di design che caratterizzò la repubblica di Weimar, anche la tipografia vide uno sviluppo rapido e multiforme, legato alla storia della grafica, della pubblicità, della moda e dell'architettura, in particolare negli anni Venti.³¹ Sarebbe interessante tentare un paragone tra i caratteri tipografici utilizzati dai manifesti pubblicitari e quelli di propaganda

²⁹ Cfr. Kapr 1993, p. 69-70.

³⁰ *Ivi*, p. 70.

³¹ Una bella rassegna tipografica con un importante commento è offerta dal catalogo della mostra al Bauhaus Museum di Berlino tenutasi dall'8 maggio al 5 agosto 2013: cfr. *On-Type* 2012.

politica: mentre i primi avevano già una loro storia, infatti, i secondi, se si esclude la breve, tardiva e inesperta parentesi dei manifesti per i prestiti di guerra, videro la luce proprio con la Repubblica di Weimar.³² La storia della propaganda partitica e di quella ufficiale della Repubblica nel suo rapporto con i grafici professionisti e con gli artisti dell'avanguardia è un tema molto ampio, su cui non ci vogliamo qui soffermare; ma è interessante osservare che, soprattutto nei primi anni del dopoguerra, l'Ufficio Propaganda della Repubblica (il *Werbedienst der Deutschen Sozialistischen Republik*)³³ si avvale della collaborazione di numerosi artisti espressionisti, che elaborarono una serie di manifesti innovativi, ma poco apprezzati; al contrario, le produzioni di un grafico affermato della "vecchia scuola", il berlinese Lucian Bernhard, che si era fatto un nome già prima della guerra giocando sulla gigantografia dei caratteri gotici, continuò, con la stessa rappresentazione di enormi scritte in Fraktur tridimensionali, a raccogliere il consenso dei commentatori contemporanei. Soprattutto nei primi anni, la grafica Fraktur fu impiegata sui manifesti elettorali di tutti i partiti, senza distinzioni di posizione politica.³⁴

Nel 1918 fu fondato il *Bund für deutsche Schrift*, la Lega per i caratteri tedeschi, con lo scopo di preservare e curare l'uso delle lettere gotiche. Parallelamente, nel primo dopoguerra, dal costruttivismo tedesco e dalla scuola del Bauhaus, passando per l'esperienza prebellica dello Jugendstil, si svilupparono i caratteri definiti come 'grottesco', che si fregiavano di uno spirito di modernità che li rendeva preferibili per la pubblicità e per la grafica; la belletristica e i libri per bambini, invece, rimasero terreno della Fraktur, mentre i manuali e la divulgazione scientifica dell'Antiqua. Nell'edizione del dicembre 1929

³² Sulla tipografia dei manifesti nazionalsocialisti si rimanda al catalogo di un'altra bella mostra nel Museo Cittadino di Monaco: cfr. *Typographie des Terrors* 2012.

³³ La storia del *Deutscher Werbedienst der Deutschen Sozialistischen Republik* è in gran parte ancora da scrivere. Si rimanda alla tesi di dottorato: Vogel 2001.

³⁴ Sui manifesti di propaganda politica nella Repubblica di Weimar: Rusca 2015.

delle *Mitteilungen der Deutschen Bücherei*, fu calcolato che nel 1928 il 56,8% dei libri furono stampati in Fraktur e il restante in Antiqua, mentre tra le riviste la Fraktur raggiungeva il 59,8% delle testate.³⁵ La pluralità tipografica quindi, anziché cedere all'uniforme, nel periodo infrabellico si moltiplicò ulteriormente; al bipolarismo Antiqua-Fraktur si accostò il 'terzo polo' del grottesco e di tutte le sue varianti.

È questo il momento in cui il Partito Nazionalsocialista apparve sulla scena politica; il successo di Hitler e della NSDAP non fu affatto scontato in origine, anzi il tentativo nazista poteva apparire addirittura goffo e maldestro; la propaganda del partito nei primi anni fu povera e affidata soprattutto ai comizi (era famosa l'arte retorica di Hitler). I manifesti erano in grandissima parte scritti, di solito stampati su carta rossa, le immagini erano allora rarissime (esse apparvero con la propaganda in grande stile, a partire dal 1930).³⁶ Tutti questi volantini, opuscoli e manifesti erano scritti in caratteri gotici; anche la maggioranza delle edizioni di *Mein Kampf* fu stampata in Fraktur. Dopo la presa di potere nazista (il 30 gennaio 1933), in tutte le stampe governative e negli scritti ufficiali fu richiesta in modo normativo la Fraktur.³⁷ Così, nelle tipografie tradizionali di Francoforte, Lipsia e Berlino furono create nuove varianti dai nomi evocativi, quali *National*, *Tannenberg*, *Standarte*, *Deutschland* e *Fichte*.³⁸ È del 1934 la realizzazione di macchine da scrivere con cambio triplo per migliorare la scrittura in caratteri Fraktur.³⁹ Nel 1935 fu inaugurata a Berlino la mostra *Die Schrift der Deutschen*, "La scrittura dei tedeschi", dedicata alle varianti della Fraktur, che fu poi esposta nelle maggiori città tedesche fino al 1938.⁴⁰ Nella mostra "Il Bolscevismo" del 1936, "grande

³⁵ Cit. in Kapr 1993, p. 78.

³⁶ Sulla propaganda nazista prima del 1933 si veda Paul 1990.

³⁷ Kapr 1993, p. 79.

³⁸ *Typographie des Terrors* 2012, p. 15.

³⁹ Cfr. Martin 1949, p. 181.

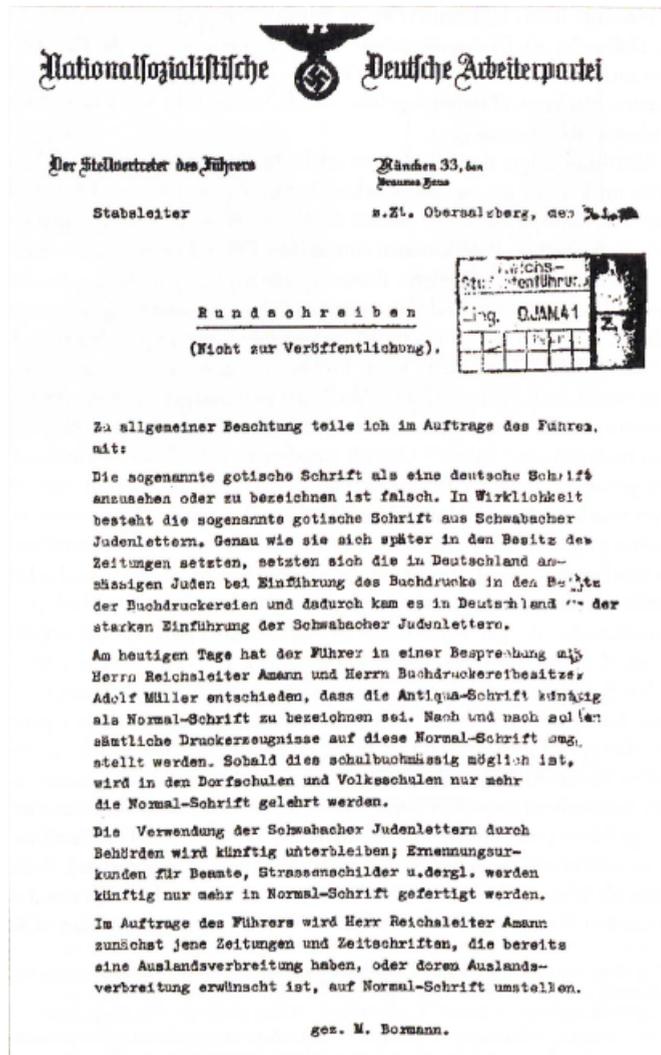
⁴⁰ *Typographie des Terrors* 2012, p. 120.

esposizione antibolscevica”, come recitava uno dei manifesti ad essa dedicati, la variante *Tannenberg* della Fraktur «poteva essere intesa come un monito propagandistico per i paesi dell'est Europa». ⁴¹



Caratteri ‘grotteschi’ nella versione di Herbert Bayer del 1926.
Allora Affermava Bayer: «Il carattere che meglio risponde alle esigenze odierne è il cosiddetto Grottesco» (On-Type 14).

⁴¹ *Ivi*, p. 166.



Il cosiddetto *Frakturverbot*, l'ordinanza del 1941 che decretava l'uso istituzionale dei caratteri Antiqua e l'abolizione della Fraktur (Spitzmüller 2013, p. 304).

Eppure, se da una parte la predilezione per la Fraktur come carattere 'tedesco' era evidente nella posizione ufficiale del governo e nella maggioranza delle stampe del regime, i manifesti di propaganda nazista a partire dal 1933 non presentano affatto uno stile tipografico

unitario, così come ampia libertà fu lasciata ai grafici pubblicitari.⁴² La consueta ambivalenza sembrò così persistere anche negli anni della dittatura: come già nella Repubblica di Weimar, una volta al potere i nazionalsocialisti non avversarono infatti tanto l'Antiqua (forse anche l'alleanza con l'Italia fascista poteva ostacolare un rigoroso rifiuto dei caratteri latini); essi erano piuttosto decisi oppositori delle 'nuove' lettere, di quel grottesco (in tutte le sue forme) nato dall'avanguardia e bollato, come quest'ultima, di "bolscevismo culturale". Era come se il grottesco fornisse ora un bersaglio perfetto per le posizioni naziste, impostate sulla Fraktur ma non ostili alla tradizione. Hitler stesso sembra favorisse l'Antiqua, «a causa della sua profonda avversione verso l'ideologia popolare dei Germani e predilezione per l'ideale filologico tedesco», ma forse soprattutto per l'impostazione universalistica che il nazismo assunse fino dalle origini: egli non doveva ignorare il problema della comprensione all'estero, che si impose soprattutto con l'inizio della guerra e l'occupazione dei territori orientali. I caratteri Fraktur erano poco leggibili oltre i confini tedeschi: la propaganda negli altri paesi non poteva essere impostata su una scrittura che per propria natura era difficoltosa ed estranea ai lettori. È per questo che il 3 gennaio 1941, con un'ordinanza del capo della cancelleria Bormann su ordine di Hitler, fu bandita la Fraktur da tutti gli uffici pubblici e per tutte le stampe di regime, imponendo l'uso dell'Antiqua. Nell'ordinanza, non destinata alla pubblicazione (e resa pubblica per la prima volta da Klingspor nel 1949⁴³), si legge:

In un colloquio odierno con il Reichsleiter Amann e il tipografo Adolf Müller, il Führer ha deciso che in futuro il carattere Antiqua venga imposto come il carattere normativo [*Normalschrift*]. A poco a poco ogni prodotto a stampa deve essere cambiato in Antiqua. Non appena saranno pronti conformi manuali scolastici, nelle scuole si insegnerà a scrivere soltanto in Antiqua.⁴⁴

⁴² *Ibidem*, p. 123.

⁴³ Klingspor 1949.

⁴⁴ Cit. in Kapr 1993, p. 81.

L'applicazione dell'ordinanza non fu tempestiva ma decisiva: un mese dopo, il 2 febbraio 1941, Goebbels commentava nel suo diario: «Il Führer ordina che in futuro soltanto l'Antiqua sia considerata come scrittura tedesca. Molto bene. Almeno ora i bambini non dovranno più imparare otto alfabeti a scuola. E la nostra lingua può finalmente diventare una lingua globale». ⁴⁵ La prima edizione del *Völkischer Beobachter* in caratteri Antiqua è quella del 2 giugno 1941. ⁴⁶

Anche i certificati e i cartelli stradali dovevano essere resi conformi alle nuove regole. Certo, un tale improvviso e imprevedibile (quarto) colpo di scena non doveva apparire del tutto comprensibile a gran parte della burocrazia nazista, abituata all'apologia delle lettere gotiche; perciò, nonostante, si noti, l'ordinanza non fosse destinata al pubblico, si forniva nella stessa una ragione incontestabile nell'ottica dello stato nazionalsocialista. Il breve testo cominciava infatti con la spiegazione dell'antefatto:

È sbagliato considerare i cosiddetti caratteri gotici come caratteri tedeschi. In realtà, i cosiddetti caratteri gotici risalgono ai caratteri Schwabacher giudaici [*Schwabacher-Judenletter*]. Così come in seguito essi presero possesso dei giornali, gli ebrei di Germania si impossessarono delle tipografie e diressero l'introduzione dei caratteri a stampa, così si arrivò all'introduzione in Germania dei caratteri Schwabacher giudaici. ⁴⁷

Si potrebbe almeno osservare l'originalità della soluzione, se non fosse che non si tratta un motivo del tutto nuovo: un certo Rudolf Lebius, che si riconosceva espressamente antisemita, in un testo del 1916 già imputava agli ebrei la creazione della Fraktur, determinata dalla qualità «cattiva e farisea» della carta utilizzata. ⁴⁸

⁴⁵ Cit. in *On-Type* 2012, p. 18. Gli «otto alfabeti» erano il la Fraktur (a stampa) maiuscola e minuscola, l'Antiqua a stampa e corsiva maiuscola e minuscola e il Sütterling corsivo.

⁴⁶ Cfr. «Frankfurter Allgemeine Zeitung» 3/6/1991, n. 125, p. 38.

⁴⁷ Cit. in Kapr 1993, p. 81.

⁴⁸ *Ivi*, p. 79.

Ad uno sguardo successivo, l'ordinanza di Hitler può apparire in fondo superflua; la caduta del regime e il futuro postbellico della Germania divisa non avrebbero lasciato comunque spazio alle elaborate fattezze del gotico, né nella Repubblica Federale, che prendeva più chiaramente possibile le distanze dal recente passato, né tanto meno nella DDR, nel cui panorama culturale ufficiale (in senso più vasto) non ricordo d'aver mai incontrato una sola lettera in Fraktur.⁴⁹

A pochi anni dalla fine della guerra, nel 1951, dopo lo scioglimento a seguito dell'ordinanza nazista, fu rifondato il *Bund für deutsche Schrift*, ribattezzato nel 1989 *Bund für deutsche Schrift und Sprache* e attivo ancora oggi, in particolare con la pubblicazione della rivista trimestrale *Die deutsche Schrift*.⁵⁰ Si tratta tuttavia di un'associazione dal carattere elitario, mentre oggi al fruitore di mezzi di comunicazione occidentale non è affatto estraneo il carattere Fraktur: le varianti del gotico si sono conservate ad esempio, non solo in Germania, come ultimo residuo di un passato poco lontano, sui titoli di alcune importanti testate giornalistiche, come le tedesche *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, la *Preußische Allgemeine Zeitung*, e un gran numero di giornali locali.⁵¹ In Italia, non fu forse un fatto casuale la scelta dei

⁴⁹ Al contrario, il design della DDR sembra assumere caratteri arrotondati in tutte le sue forme espressive, del tutto opposti alle geometrie severe della Fraktur. Cfr. Museo della cultura quotidiana di Berlino <<http://www.alltagskultur-ddr.de/das-museum/>> e *Industrieform DDR*, Storia del design della Germania Orientale <<http://www.industrieform-ddr.de/wordpress/>> (ult. cons. 19.05.2016).

Sulla Repubblica Federale ha osservato Spitzmüller che «a causa della loro profonda ideologizzazione, i caratteri Fraktur furono e sono del tutto evitati nella propaganda politica» (Spitzmüller 2013, p. 308).

⁵⁰ Sito internet della fondazione: <<http://www.bfds.de>> (ult. cons. 19.05.2016)

⁵¹ È interessante che anche il «Diarios Las Americas», il più antico quotidiano in lingua spagnola di Miami, utilizzi per il titolo della testata caratteri gotici. Cfr. <<http://fontsinuse.com/uses/8062/diario-las-americas>> e <<http://www.diariorlasamericas.com>> (ult. cons. 19.05.2016). Un'indagine di raggio internazionale sulle testate che utilizzano titoli in caratteri gotici non è stata tutt'ora compiuta e sarebbe interessante intraprendere una simile indagine, sotto il profilo storico e semiologico.

caratteri gotici per il titolo del quotidiano romano “Il Messaggero”, fondato nel 1878, grafia che il giornale mantiene ancora oggi. In un periodo storico di relativa “vicinanza” politica e culturale alla Prussia di Bismark,⁵² potevano essere legittimamente impiegate le lettere spezzate, che, per una testata politicamente per lo più neutrale e dedicata soprattutto alla cronaca, riecheggiassero lo spirito classico e forse un po' romantico dell'antico portatore di notizie.

In Germania, ma anche e soprattutto fuori dalla Germania, tuttavia, i caratteri ‘tedeschi’ si sono riempiti oggi di nuovi e vari significati; con la forza evocativa della grafica gotica, essi collocano l'oggetto così (de-)scritto in un preciso contesto semantico, al di là del suo significato letterale.

Basta visitare il reparto Metal di un negozio di musica per constatare la straordinaria vivacità delle varianti Fraktur, che spiccano sulla maggioranza delle copertine dei dischi e dei compact disc. Anche senza conoscere l'artista autore dei brani, il titolo dell'album o il nome della band in caratteri gotici definiscono già con chiarezza il genere contenuto; il segno tipografico è una promessa: esso presenta e vende un prodotto avvalendosi dell'immaginario che la sua forma racchiude. Si tratta, in effetti, di un processo del tutto analogico ma che, come per ogni brand e logo di successo, funziona: qualsiasi parola scritta coi caratteri celebri della Coca-cola, in primo luogo mi farà pensare alla Coca-cola. Così la band poco nota si affida alla notorietà della Fraktur per raggiungere il target di pubblico desiderato. Il critico musicale Richard Meltzer ha affermato negli anni Settanta che «in qualche modo, la musica metal ha un aspetto wagneriano».⁵³ Il linguista Jürgen Spitzmüller ha osservato più di recente in proposito che «nella scena heavy-metal è plausibile che questo genere si caratterizzi attraverso i riferimenti alla mitologia gotica, al germanesimo e anche al nazionalismo e al militarismo, e che il contenuto dei testi, l'habitus, la simbologia

⁵² Cfr. Rusconi 2003, p. 23.

⁵³ Cfr. Spitzmüller 2013, p. 327; Gidley 2000, p. 11.

impiegata, il nome della band e la tipografia vengano espressi in tal modo indifferentemente, nello stesso tempo».⁵⁴ Spitzmüller utilizza in questa analisi la definizione di Rampton (2005) di *language crossing*, applicandola dalla linguistica alla tipografia, quando «sistemi grafici plurimi vengono posti in giustapposizione».⁵⁵ Mi sembra un approccio interessante per descrivere un fenomeno della cultura pop contemporanea, che apparentemente non trova spiegazioni certe. Storicamente, all'inizio degli anni Settanta, agli esordi quindi del genere metal, alcune band iniziarono ad utilizzare l'*Umlaut*, la cosiddetta dieresi tedesca, nel nome del gruppo. I primi pare furono i Blue Öyster Cult nel 1972, cui seguirono una miriade di altre band, tra cui i celebri Motörhed e Mötley Crue;⁵⁶ da lì in poi, decine di gruppi impiegarono caratteri gotici, da Yngwie Malmsteen e Ronnie James Dio fino ai Black Label Society; perfino gli AC/DC utilizzano lettere gotiche maiuscole. E tutte queste band, sebbene possano essere collocate nello stesso reparto del nostro negozio di dischi, esprimono generi musicali tra loro molto diversi; dal cosiddetto *gothic-* ed *epic-metal* vero e proprio, fino al rock and roll e al *glam*. Per i fans, direzioni musicali talvolta inconciliabili, che però si esprimono in quella che è ormai divenuta una tradizione 'grafico-musicale' attestata. Il neologismo *Heavy-Metal-Umlaut*, che risponde anche al nome di *Röck-Döts*, descrive oggi l'utilizzo della dieresi senza un fondamento grammaticale ma in un preciso contesto musicale hard rock e metal.⁵⁷

I caratteri gotici rispondono (ora ed allora) probabilmente in primo luogo ad un'esigenza di visibilità; l'adozione dei segni tipici del gotico da parte di un movimento musicale di origine anglosassone doveva attirare per lo meno la curiosità del pubblico. Perché proprio

⁵⁴ Spitzmüller 2007, p. 403.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 397.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 403.

⁵⁷ Cfr. <https://it.wikipedia.org/wiki/Umlaut_dell'heavy_metal> (ult. cons. 19.05.2016)

i caratteri gotici e ‘germanici’ siano stati scelti a questo scopo ha probabilmente a che fare con l’aurea romantica e in parte minacciosa che essi continuano a possedere. Lemmy Klimster, lo scomparso leader dei Motorhead, sembra aver spiegato di aver privilegiato il carattere gotico «semplicemente perché ha un aspetto malvagio». ⁵⁸ Che il metal trovi una delle sue principali fonti d’ispirazione nell’occultismo è evidente; ⁵⁹ che questo aspetto di occulto e di misterioso dovesse assumere negli Settanta la forma grafica delle varianti Fraktur nel contesto musicale nascente dell’hard rock e del metal estremo, è forse però un altro (quinto) colpo di scena in questa storia. ⁶⁰

La musica non è l’unico campo in cui oggi crescono floride le varianti Fraktur: nella cultura pop della pubblicità, essa trova un fortunato impiego in tutto ciò che voglia tradizione o storicità. Così, ad esempio, nella gastronomia è diffusa la Fraktur sulle insegne dei locali tradizionali tedeschi e sulle etichette di svariate marche di birra.

All’aspetto di aggressività delle lettere spezzate è invece dovuto l’utilizzo della grafica gotica nei loghi e negli stendardi di uno svariato gruppo di formazioni motociclistiche più o meno violente, fino a vere e proprie associazioni di estrema destra, nella cui logica reazionaria gioca un ruolo anche una sorta di purismo linguistico. ⁶¹ Se si pensa alla diffusione della Fraktur nel corso del Novecento anche e soprattutto nei libri di favole per bambini, questo accostamento appare piuttosto bizzarro; ma è soprattutto alla luce dell’ordinanza di Bormann sull’origine giudaica del gotico tedesco, che tale recente impiego della Fraktur esprime tutta la sua ambiguità. Le deplorate *Schwa-*

⁵⁸ <<https://de.wikipedia.org/wiki/Heavy-Metal-Umlaut>> (ult. cons. 19.05.2016)

⁵⁹ I gruppi dei *Coven* e dei *Black Sabbath* sono gli esempi ‘storici’ più significativi.

⁶⁰ Spitzmüller riscontra l’utilizzo del gotico anche in epoca contemporanea nell’ambiente hip-hop (Spitzmüller 2007 e Spitzmüller 2013); tuttavia non sono convinta che si possa parlare di un’applicazione consapevole e generalizzata come avviene ormai da decenni nel genere metal.

⁶¹ Cfr. Spitzmüller 2013, p. 308.

bacher-Judenletter sono ora divenute appannaggio delle (negli ultimi tempi sempre più diffuse) formazioni neo-naziste in Germania. (Sesto colpo di scena!) «In questa incorporazione si mostra chiaramente che i contesti originari sono per lo meno solo parzialmente costruiti in modo discorsivo. L'applicazione della Fraktur all'ambito della destra estrema (da parte degli stessi appartenenti ai gruppi così come dei loro avversari), ad esempio, non è spiegabile alla luce della storia di questi caratteri, a cui appartiene anche il cosiddetto "Fraktur-Verbot" da parte dei Nazionalsocialisti». ⁶² Probabilmente, il fascino secolare esercitato dai caratteri Fraktur, in Germania come emblema di indipendenza religiosa e politica e all'estero come insolita stravaganza tipografica, non priva di aspetti arcani, similmente alle rune nordiche, supera grandemente la relativa influenza di una, per quanto ufficiale, non molto fondata ordinanza governativa. Non importa se siano stati i nazionalsocialisti a bandire per la prima volta in modo definitivo la Fraktur dal suolo tedesco; e non importa che l'Antiqua si sia imposta a livello globale come carattere standard: il fascino della Fraktur resta vivo e diffuso nella cultura popolare contemporanea, almeno tanto quanto quello dell'uniforme. Non ci resta che aspettare il prossimo colpo di scena.

⁶² *Ibidem*, p. 407.



Loghi di alcuni gruppi motociclistici.



Loghi di alcuni gruppi heavy-metal.

Herald INTERNATIONAL **Tribune**

The New York Times

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Alcuni titoli di giornali in caratteri Fraktur.

BIBLIOGRAFIA

- Busjan 2013 = Catharina Busjan, *Petrarca-Hermeneutik. Die Kommentare von Alessandro Vellutello und Giovan Andrea Gesualdo im epochalen Kontext*, Berlin, Der Gruyter, 2013.
- Gidley 2000 = Lisa Gidley, *Hell Holes. Spinal Töp's main man explains the importance of the umlaut*, «New Music», 86 (10/2000), p. 11.
- Günter - Janzin 2007 = Joachim Günter - Marion Janzin, *Das Buch vom Buch. 5000 Jahre Buchgeschichte*, Hannover, Schlütersche, 2007.
- Hartmann 1998 = Silvia Hartmann, „*Fraktur oder Antiqua*“. *Der Schriftstreit von 1881 bis 1941*, Frankfurt, Lang, 1998.
- Kapr 1993 = Albert Kapr, *Fraktur. Form und Geschichte der gebrochenen Schriften*, Mainz, Schmidt, 1993.
- Killius 1999 = Christina Killius, *Die Antiqua-Fraktur-Debatte um 1800 und ihre historische Herleitung*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1999.
- Klingspor 1949 = Karl Klingspor, *Ueber Schoenheit von Schrift und Druck. Erfahrungen aus fuenfzigjaehriger Arbeit*, Frankfurt, Schauer, 1949
- Philipp Luidl, *Die ungewöhnlichen Wege der Schwabacher Judenlettern*, Augusta, Maro-Verlag, 2003.
- Martin 1949 = Ernst Martin, *Die Schreibmaschine und ihre Entwicklungsgeschichte*, Aachen, Peter Basten, 1949.
- McKenzie 1999 = Donald F. McKenzie, *Bibliografia e sociologia die testi*, Milano, Sylvestre Bonnard, 1999 (tit. orig.: *Bibliography and the Sociology of Texts*, London, British Library, 1986).
- McKenzie 2002 = Donald F. McKenzie, *Making Meaning. "Printers of the Mind" an Other Essays*, edited by Peter D. McDonald and Michael F. Suarez, S. J., Amherst-Boston, University of Massachusetts Press, 2002.
- On-Type* 2012 = *On-Type. Texte zur Typografie. Positionen zur Schrift*, herausgegeben von Petra Eisele und Isabel Naegele, Zürich, Verlag Niggli, 2012.

- Paul 1990 = Gerhard Paul, *Aufstand der Bilder. Die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn, Dietz, 1990.
- Rusca 2015 = Tania Rusca, *Tra il partito e la strada. Manifesti politici nella Repubblica di Weimar (1918-1932)*, Saarbrücken, Edizioni Accademiche Italiane, 2015.
- Rusconi 2003 = Gian Enrico Rusconi, *Germania Italia Europa. Dallo stato di potenza alla "potenza civile"*, Torino, Einaudi, 2003.
- Spitzmüller 2007 = Jürgen Spitzmüller, *Graphisches Crossing. Eine soziolinguistische Analyse graphostilistischer Variation*, «Zeitschrift für germanistische Linguistik», 35 (2007), 3, p. 397-418.
- Spitzmüller 2013 = Jürgen Spitzmüller, *Graphische Variation als soziale Praxis. Eine soziolinguistische Theorie skripturaler „Sichtbarkeit“*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2013.
- Typographie des Terrors* 2012 = *Typographie des Terrors. Plakate in München von 1933 bis 1945*, Thomas Weidner, Henning Rader, Heidelberg, Kehrer, 2012.
- Vogel 2001 = Christian Vogel, *Werben für Weimar. Der „Werbedienst der deutschen sozialistischen Republik“ in der Novemberrevolution 1918-19*, Tesi di dottorato, Amburgo 2001.
- Wolf 1999 = Hans-Jürgen Wolf, *Geschichte der Typographie. Hand- und Maschinensatz im Wandel der Jahrhunderte*, Ulm, Historia-Verlag, 1999.

ABSTRACT

La frattura tra i caratteri cosiddetti 'gotici' e quelli latini, tra l'area di lingua tedesca e il resto d'Europa, inizia già nel Medioevo, si intensifica con l'invenzione della stampa e rimane insieme espressione culturale ed arma di rivendicazione politica e religiosa fino alla seconda guerra mondiale. Il saggio propone una panoramica storica e culturale alla ricerca delle origini dei caratteri 'Fraktur' e della loro diffusione contemporanea negli ambienti 'underground'.

Tipografia, Scrittura, Fraktur, Antiqua, Germania, Röck-Döts

The fracture between the so called 'Gothic' letters and the Latin ones moves on from the Middle Ages through the Modern History and keeps on expressing both cultural and political issues until the end of the Second World War. This Essay aims to retrace the historical and social motives which brought to the creation and the development of the 'Faktur' types until its recent circulation in the 'underground' culture.

Typography, Script, Fraktur, Antiqua, Germany, Röck-Döts