POLITECNICO DI MILANO | Facoltà del Design
Corso di Laurea in Design della Comunicazione

A.A. 2010 - 2011

Parole in pagina

Dalla poesia visuale all'impaginazione della poesia

RELATORE
Prof. Salvatore Zingale

STUDENTE
Federica Marziale 739263

Abstract* Come nella pirotecnica, dove la disposizione dei materiali sulla terra ferma è una forma di partitura per l'effetto scenico che si vedrà nel cielo, così nel mestiere del grafico la disposizione e composizione dei materiali sulla pagina corrisponde a un effetto di senso destinato a una lettura visivo-percettiva prima ancora che cognitiva.
L'obiettivo della tesi è dimostrare che il mestiere del grafico può essere considerato un lavoro sia *al servizio di*, sia come *messa in scena di*. Nell'uno e nell'altro caso si tratta di una *messa in pagina* in cui da un lato è la grafica che si serve del testo per creare procedure di orientamento nella pagina, dall'altro è il testo che si serve degli artifici grafici per mettere in scena la sua teatralità.
Ho così raccolto artefatti stampati tra gli anni Sessanta e Settanta in Italia da artisti e poeti delle neo-avanguardie (Poesia concreta, Poesia visiva, Nuova scrittura) e da un'editoria minore sorta parallelamente a quella ufficiale, per studiare e verificare fino a che punto l'operazione progettuale possa affrontare il testo, senza diventare in sé un'azione artistica. Le osservazioni sui materiali presi in esame mi hanno fatto scegliere la poesia come luogo di intervento, ed evidenziare di essa alcuni parametri significativi per condurre una riflessione sul fare poetico del grafico. E sulla progettazione della *Stimmung*: la giusta atmosfera di un testo poetico. A partire da questi spunti propongo un *Manuale di impaginazione poetica* per la progettazione dell'architettura grafica e tipografica della poesia. Accanto a questo, ho elaborato una serie di verifiche, tipografiche e compositive, raccolte in una serie di *Verifiche di composizione*, condotte per dimostrare come l'azione "suasiva" e quella "esibizionista" possono condensarsi in un unico momento di espressività visiva e comunicativa. Oltre a queste, ho provato ad applicare il *Manuale* nel redesign del volume di poesie di Felice Paniconi *Demotica* (Croce editore, 2008).

Indice

Introduzione* A partire da una riflessione sul testo poetico e sui suoi molteplici significati, e dalla considerazione che il mestiere del grafico, in quanto "progettista del senso", prende le mosse dal mestiere del regista, con questa ricerca ho tentato di dimostrare che esiste una corrispondenza tra le regole suasive proprie dell'impaginazione e le regole esibizioniste che stanno dietro la regia scenica. In quanto progettista tecnico, il grafico mette in pagina la parola poetica, ma al tempo stesso la mette in scena. Le parole diventano nelle mani di un grafico materia da scolpire e lavorare, allo stesso modo in cui lo scultore lavora la pietra, in vista di un effetto di senso.

Ho scelto il testo poetico come campo di sperimentazione non solo per le qualità della composizione dei versi, dove le parole si dispongono e spesso si impongono nella pagina come fossero vene e arterie, ma anche per la ricchezza delle sperimentazioni di un'editoria clandestina che, seguendo movimenti della poesia visuale degli anni Sessanta e Settanta del secondo Novecento, ha condotto una sorta di rivoluzione di pensiero. Certamente una rivoluzione nei modi di vedere la poesia. I testi della Poesia concreta, della Nuova scrittura e della Poesia visiva si sono infatti prestati bene a verificare le potenzialità delle tecniche grafiche, ma anche gli esiti creativi dell'azione – ora morale, ora ludica – dell'autore/poeta, e a suggerire la possibilità di amalgamare entrambe le esperienze in questo lavoro teorico e sperimentale al tempo stesso.

Attraverso una riflessione sul sapere tecnico e su quello poetico, sull'editoria e sul libro d'artista, ho analizzato le caratteristiche proprie del design *al servizio di* e del design come *messa in scena di*, per stabilire una definizione di visibilità che supportasse l'idea del testo come di uno "strumento di organizzazione del visibile" che il grafico modella per esprimere i meccanismi comu-

nicativi che sottendono ad esso. Solo a questo punto si dirama un duplice percorso, che da un lato vede la progettazione di un *Manuale di impaginazione poetica*, dall'altro una serie di esperimenti poetici che convergono in una raccolta di *Verifiche di composizione*.

Il *Manuale* è organizzato come una raccolta di documenti, testi ed esperienze, ma anche verifiche, ipotesi ed esperimenti che, più che un insieme di istruzioni e regole severe, vogliono essere un consiglio e un invito alla riflessione sulla composizione e fruizione del testo poetico: dimostrare come la misura e l'ordine di una tavola poetica, il trattamento del testo, la confezione, il supporto e le finiture siano elementi necessari, per nulla estetici o accessori, per costruire il significato di un testo.

L'azione progettuale converge nella seconda parte di progetto nelle *Verifiche di composizione*, il cui obiettivo è servirsi dell'artificio grafico per produrre esiti di senso creativi: il testo è utilizzato come pretesto contro la depressione linguistica e come monito a riconsiderare l'importanza e il potere delle parole. Oltre a queste, ho provato ad applicare il *Manuale* nel redesign del volume di poesie di Felice Paniconi *Demotica* (Croce editore, 2008).

Se è vero che "il buon giocatore non è il baro, ma colui che inventa nuove soluzioni nello sviluppo dell'azione ludica", allora il grafico è un buon progettista se non infrange le regole, cadendo nell'operazione artistica che non gli compete, ma le varia e con esse varia la loro consuetudine, alla ricerca di nuovi modi per inscenare significati e creare relazioni nella pagina non solo funzionali, ma anche evocative.

Intercorrono relazioni
di compromesso fra
le regole suasive, come dice Eco,
che reggono l'impaginazione
e le regole esibizioniste che
reggono la regia scenica.

Giovanni Anceschi
{*L'oggetto della raffigurazione*, 1992}

1.
Sulla regola e il caso

Il design al servizio di e il design come messa in scena di

Introduzione

Da una riflessione sul rapporto tra la scrittura e l'immagine, ho condotto un'indagine volta a capire fino a che punto significato e significante possano essere progettati per tradurre le parole in segni visibili. Da questa classificazione semiologica deriva una dicotomia costantemente presente nel lavoro di un grafico, ed è quella tra la progettazione al servizio di un artefatto che può essere in quel modo e non in un altro, che prende forma rispettando regole e tecniche composotivo-geometriche chiare e severe; e la progettazione come messa in scena di una narrazione tipografica, estetica, compositiva, sinestesica o che dir si voglia.

Il designer fa qualcosa che siamo abituati a vedere in natura: una foglia ha quella forma perché è di quell'albero e svolge quella tale funzione; la sua struttura è determinata dai canali della linfa e la nervatura che sostiene il piano pare studiata secondo calcoli matematici. Però se noi vediamo una foglia di fico in un salice piangente abbiamo la sensazione che qualcosa non va; non c'è coerenza, una foglia di fico non può essere su un salice. Eppure una foglia è bella non per motivi di stile, perché è naturale, nata dalla funzione con la sua forma esatta. Bruno Munari, *Arte come mestiere*,1966, p.26-27

Questo spunto rubato a madre natura dal Maestro Munari, vorrei fosse il punto di partenza per descrivere la volontà di considerare il designer grafico come quel particolare artigiano che è chiamato a svolgere un mestiere, e progettare un artefatto con la naturale spontaneità che deriva dall'uso che di esso si fa: un artigiano metodico e preciso, che conosce la matematica, la geometria, le forme, i linguaggi visivi e tutti gli strumenti necessari a svolgere il suo lavoro. Ma che può anche decidere di diventare il burattinaio arrivato in città che sovverte le regole del gioco e utilizza quegli stessi strumenti di lavoro in modo nuovo e inaspettato.
La riflessione è condotta allora sul rapporto tra la regia e il design, tema affrontato da Giovanni Anceschi nei suoi studi sui monogrammi

e le figure, in cui l'autore riflette su un'interessante similitudine che lega I due ruoli. Così sintetizzato:

Generalmente intercorrono delle relazioni di compromesso fra la messa in pagina e la messa in scena. Fra la composizione bidimensionale e la disposizione degli attori illusori. Fra la necessità di guidare il disegnatario ad una valutazione e i vincoli di verosimiglianza. Fra le regole suasive, come dice Eco, che reggono l'impaginazione e le regole esibizioniste e seduttive che reggono la regia scenica. Giovanni Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, 1992

Allora come la regola e il caso, il lavoro di un progettista grafico sarà sempre una continua ricerca di equilibrio tra due estremi: tra la sicurezza della progettazione e l'imprevisto dell'interpretazione, tra l'effetto conseguente a una causa e la serendipità, tra la strutturazione logico-significativa dei contenuti e quella logico-visiva. Si delinea nelle prossime pagine una riflessione che da un lato vede il manifestarsi del design grafico al servizio di le cui pelucliarità sono la tecnica, il metodo e la scuola; dall'altro il design grafico come messa in scena di, che prende forma dalla materia propria del teatro e della musica, per inscenare un nuovo tipo di narrazione non convenzionale e per nulla casuale.

1950

Bruno Munari
Xerografia originale

1.1 Il design *al servizio di*

In un qalunque libro di cucina si trova ogni indicazione necessaria per preparare un certo cibo. Queste indicazioni sono sommarie, per le persone addette ai lavori; più particolareggiate nelle spiegazioni delle operazioni, per chi non è pratico. Il metodo progettuale non è altro che una serie di operazioni necessarie, disposte in un ordine logico dettato dall'esperienza. Creatività non è improvvisazione senza metodo: in questo modo si fa solo confusione e si illudono i giovani a sentirsi artisti indipendenti. La serie di operazioni del metodo progettuale è fatta di valori oggettivi che diventano strumenti operativi nelle mani di progettisti creativi. Bruno Munari, *Da cosa nasce cosa*, 1981, p.16-18

Queste le parole con cui Bruno Munari, nel libro *Da cosa nasce cosa*, descrive l'importanza di un metodo nel lavoro di un designer: un metodo professionale di progettazione di valori oggettivi che possono mutare e migliorare in base all'esperienza e alla creatività del progettista, il cui fine è quello di creare un artefatto che sia al servizio di una necessità, funzionale e utile.[1] Il metodo non va assunto come una legge unica e definitiva, piuttosto come schema e consiglio da tenere sempre in mente e da modellare in modo sano e utile in base alle committenze. Munari chiede cioè di sgomberare la mente dall'idea di un designer come di un artista e divulgare piuttosto l'idea che "chi usa un oggetto progettato da un designer, avverte la presenza di un artista che ha lavorato per lui, al suo servizio appunto, migliorando le condizioni di vita e favorendo la trasformazione di un rapporto col mondo dell'estetica."[2]
Quando Walter Gropius fonda nel 1919 il Bauhaus descrive per la prima volta cos'è il design raccontando di voler rendere il designer consa-pevole del suo potere creativo, non timoroso di fatti nuovi nel proprio lavoro indipendente da formule. Il programma di questa scuola, nonché la prima scuola di design, intendeva formare un artista utile alla società, utile a educare e a trovare un nuovo metodo di insegnamento che conducesse alla conoscenza dei bisogni umani: un artista capace di intendere qualsiasi tipo di necessità grazie alla sua capacità di avvicinarsi ai bisogni delle persone con un metodo.

1. "Quando mettiamo sul mobile un antico vaso etrusco occorre ricordare che quel vaso aveva un uso comune, forse conteneva l'olio per la cucina. A quei tempi l'arte e la vita erano assieme, non c'era un oggetto d'arte da guardare e un oggetto comunque da usare." Bruno Munari, *Arte come mestiere*, 1966, p.20 | **2.** "Il metodo di lavoro del designer dà la giusta importanza a ogni componente dell'artefatto da progettare e sa che anche la forma definitiva dell'oggetto progettato ha un valore psicologico determinante. Egli cerca quindi di dare una forma il più possibile coerente all'artefatto, suggerita dalla funzione." Bruno Munari, *Da cosa nasce cosa*, 1981, p.26;

1.1.1 Il metodo Cartesiano per l'inventum mirabile

Il metodo è quell'insieme di regole e istruzioni da eseguire in modo ordinato, unitamente al flusso dei pensieri e alla ricerca interiore, affinché, dato un problema si possa arrivare ad una soluzione. Uno dei metodi più antichi e più conosciuti è senz'altro il metodo Cartesiano, 1637, le cui dettagliate e semplici regole conducono al raggiungimento dell'*inventum mirabile*, ovvero alla scoperta meravigliosa, e lo fanno attraverso l'osservazione di quattro elementi: evidenza, analisi, sintesi ed enumerazione.

L'evidenza: non prendere mai niente per vero, se non ciò che io avessi chiaramente riconosciuto come tale; ovvero, evitare accuratamente la fretta e il pregiudizio, e non comprendere nel mio giudizio niente di più di quello che fosse presentato alla mia mente così chiaramente e distintamente da escludere ogni possibilità di dubbio. Di evitare la precipitazione e la prevenzione, cioè evitare di accettare idee già formulate. L'analisi: dividere ognuna delle difficoltà sotto esame nel maggior numero di parti possibile, e per quanto fosse necessario per un'adeguata soluzione. Dividere il problema in parti semplici, senza però frantumarlo in troppe parti. La sintesi: condurre i miei pensieri in un ordine tale che, cominciando con oggetti semplici e facili da conoscere, potessi salire poco alla volta, come per gradini, alla conoscenza di oggetti complessi; assegnando nel pensiero un certo ordine. Diviso per quanto è necessario il problema con l'analisi, bisognerà fare poi il percorso inverso, rimettere assieme le parti del problema da quelle più semplici a quelle più complicate. L'enumerazione, cioè il controllo dell'analisi, e la revisione, il controllo della sintesi. Per ultimo, fare in ogni caso delle enumerazioni così complete, e delle sintesi così generali, da poter essere sicuro di non aver tralasciato nulla. Non basta con la sintesi aver ricomposto il problema iniziale, ma bisogna controllare che durante l'analisi non si sia trascurato alcun elemento. Infine solo la revisione assicura che il risultato ottenuto sia valido. René Descartes, *Discorso sul metodo,* 1637

Seguendo un metodo, progettare diventa più facile poiché si sa come fare e come procedere, del resto tutto diventa più semplice quando si sa come arrivare alla soluzione. "La creatività non è improvvisazione senza metodo"[3], il progettista non è un artista che può sentirsi libero di seguire il suo istinto e trasgredire le regole, e

3. Bruno Munari, *Da cosa nasce cosa*, 1981, p.16-17 | **4.** Bruno Munari, *Arte come mestiere*, 1966, p.31;

anche quando lo fa, non accade a tutti gli effetti poiché la sua diventerebbe un'operazione artistica. Si parla piuttosto di trasgressione progettata. La creatività non controllata genera solo Confusione e disordine, e soprattutto aumenta la complessità, faci-le da ottenere rispetto al difficile raggiungimento della bellezza della semplicità. "Se la forma di un oggetto risulterà bella sarà merito della strutturazione logica e dell'esattezza nella soluzione delle varie componenti. Il bello è la conseguenza del giusto. Una progettazione esatta dà un oggetto bello."[4]

1.2 Riflessioni sul sapere tecnico

Risale all'antica Grecia la prima definizione di sapere tecnico, e si riferisce alla definzione che il popolo greco fa del termine tèchne. Il suo significato più semplice e riduttivo si trova nella parola Arte, ma *Tèchne* comprende sia l'arte come noi la intendiamo, sia la tecnica in sé, ovvero la capacità manuale di fare qualcosa rispettando delle regole. Non si tratta quindi di una esecuzione di un progetto di altri, né di una improvvisazione creativa libera da schemi e leggi, ma è qualcosa di più complesso e preciso. Secondo i Greci l'artista è anche un tecnico e un tecnico è anche artista: il loro *fare* comporta sia una conoscenza pratica che una conoscenza teorica. In altre parole si tratta di svolgere contemporaneamente un lavoro intellettuale e uno manuale. Non a caso alla tèchne greca partecipano sia l'architetto, sia l'ingegnere, sia il muratore. Insieme alla tèchne va ricordato il significato del termine *Eidos:* vedo, ho visto quindi so. A differenza di tèchne, *eidos* indica la forma, la figura, il modello ovvero qualcosa che si offre al senso della vista. Si assiste allora ad una strettissima connessione tra la visibilità e la conoscenza nella cultura greca: a partire da uno schema visibile, di cui l'artigiano si avvale per svolgere il suo lavoro, si arriva all'idea come forma intelligibile del reale, colta con "gli occhi della mente". Ne deriva che l'uomo della tèchne non possiede un sapere mnemonico, come il poeta, ma si caratterizza perché rende visibili e quindi conoscibili i modelli con cui lavora. Il poeta, invece, esercita un'arte che è mimesis, in quanto imita e richiede l'immedesimazione dell'autore, dell'esecutore e dell'ascoltatore, tale immedesimazione mobilita il corpo, la mente

e le emozioni, e comporta che questi tre attori si immergano nell'incantesimo di un flusso nel quale sogetto e oggetto sono distinti. La mimesis conduce così ad identificarsi nel flusso seducente della narrazione. Si può dedurre facilmente come la tèchne sia esattamente quella necessità pratica e intellettiva tipica del progettista come lo intendiamo oggi, in questo caso progettista grafico, che a partire da una serie di leggi tipografiche e compositive produce un modello progettuale capace di essere visto, ma anche compreso. Il grafico compone un messaggio e lo trasmette, e per fare ciò utilizza due conoscenze: una estremamente pratica e manuale, che deriva dall'utilizzo degli strumenti adatti al suo lavoro, delle leggi, delle regole e delle norme pratiche; l'altra più strettamente intellettuale che richiama, in base al messaggio da comunicare, un lavoro teorico, prima di ricerca e analisi, poi di comunicazione e divulgazione.

1.3 La scrittura come notazione

La notazione classica è una scrittura lineare e simbolica nella quale i singoli elementi (o simboli) sono dominanti e meglio organizzati. Essa ha una funzione che Charles Seeger definirebbe *prescrittiva*, infatti dà poco dell'effettivo suono della composizione, si limita a rappresentarne delle strutture, ma non compare nulla che dice delle relazioni tra queste stesse, né del suono che posso produrre. La grafia verbale, infatti, ha come la musica la possibilità di una lettura sonora, cioè prevede una pronuncia del testo, un suono, oppure al contrario una lettura silenziosa che interiorizza il suono e passa direttamente alla comprensione del significato.[5]
La parola in quanto suono prevede anche un'attività di parlare, quindi orale, e una di ascolto, *aurale*. Tra queste due attività di voce e orecchio, si pone la grafia verbale, il cui ruolo è quello di suggerire il modo in cui le parole possono essere pronunciate e consentire che siano comprese quanto enunciate. La notazione di un testo è un'attività complessa e intensa, un'attività riflessiva di elaborazione e codifica del messaggio, essa è intesa come uso di un sistema convenzionale per poter registrare la parola o il pensiero, che sebbene nasca nella mente, necessita di essere scritto, ricordato e tramandato. "Senza la reificazione delle immagini

5. Il fatto che in antichità la scrittura non prevedeva spazi tra le parole né segni di interpunzione afferma come la grafia verbale fosse considerata lo specchio di un continuum sonoro che si identifica proprio nel discorso della parola parlata;

1.
Modelli per Xerografie. La fotocopiatrice come strumento per produrre immagini, e non solo ri-produrle. Un metodo di ricerca che unisce il rigore alla creatività per la teoria della "fantasia come scienza esatta". Il procedimento prevede di impressionare immagini in movimento sul vetro di esposizione della fotocopiatrice.

da: Bruno Munari, *Xerografie originali*, 1977

2.
Passaggio dalla partitura gestuale calligrafica al disegno tecnico della lettera. Disegno della W secondo schema gotico e disegno della R con compasso e squadra. Albert DÜrer, 1585

da: *On the just shaping of letters*, 1965
fonte: *Linea grafica*, 1986, n°1

3.
Modello di scrittura prescrittiva per notare la musica. Si tratta di un metodo di notazione oggettivo per leggere una partitura, ed è il momento successivo alla scrittura progettuale.

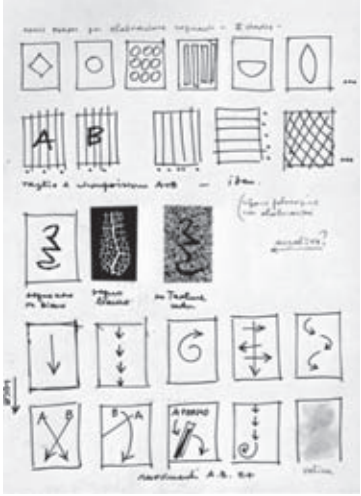
da: Charles Louis Hanon, *Il pianista virtuoso*, '900

4.
Materiali ricostruiti attraverso un proiettore perdono di fisicità e diventano disegni di dimensione enormi direttamente proiettati sulle pareti. Progetto di Bruno Munari, *Proiezioni Dirette*, 1950

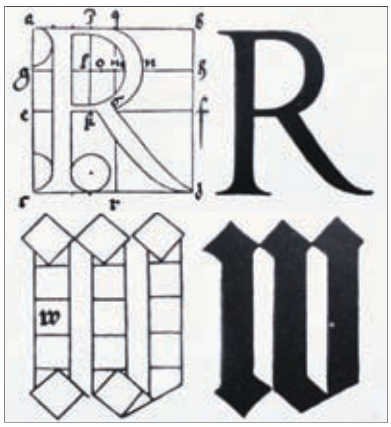
da: Miroslava Hajek, Luca Panaro, *Fantasia esatta*, 2008

5.
Metodo di ricerca rigoroso, ma creativo, che sfrutta le potenzialità della fotocopiatrice per produrre e pensare con metodo opere d'arte uniche e sempre diverse.

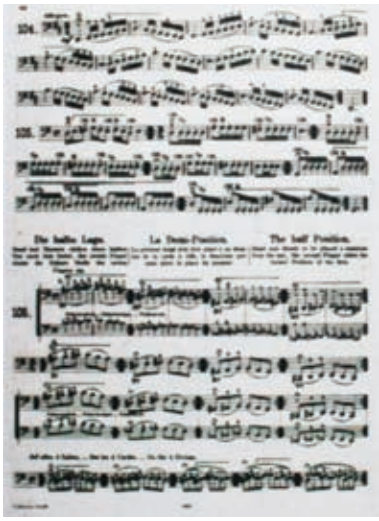
da: Bruno Munari, *Xerografie originali*, 1977



1.

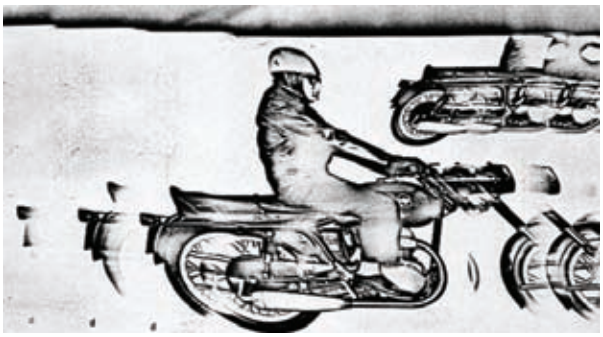


2.



3.

4.



5.

1978

Munari, Turcato, Consagra
Manifesto per la mostra dei 50 anni delle edizioni Scheiwiller
All'insegna del pesce d'oro

sonore che codificano secondo una lingua le informazioni o le emozioni o i fatti che si vogliono comunicare, il suono parola non potrebbe esistere."[6] È così che Nicola Tangari sottolinea l'importanza di un sistema convenzionale, fatto di simboli universalmente conosciuti, a seconda delle lingue, capaci di legarsi tra loro a creare reti di significati, da leggere, interiorizzare, memorizzare, raccontare e conservare. Il testo scritto non è altro che la notazione di un pensiero, di una parola detta o di una voce sentita, quindi dell'immateriale, su un supporto materiale che la conservi nel tempo e la custodisca gelosamente. Mai come nell'antichità oggi potrebbe accadere di non imprimere su carta storie, racconti, dati, informazioni, per tutti quelli che verranno e per tutto quello che accadrà. Si tratta solo di un sistema, che ognuno cura nel dettaglio in modo diverso in riferimento alla cultura, alle tecnologie a disposizione, alle retrovie del proprio pensiero, ma che resta comunque un insieme di regole, non di leggi, che si decide di rispettare o meno per rendere comprensibile, e niente più, un messaggio: per comunicare.

Occorre organizzarsi e dotarsi di strumenti di "scrittura" i quali permettano un approccio più flessibile al testo scritto. Occorre spingere la progettazione in questo senso, perché la grafica diventi uno strumento di conoscenza sempre più importante e articolato, e non rimanga vincolato a sterili preconcetti. [...] Il segno grafico verrà, allora, a collocarsi in una sfera astratta e utopica, a farsi immagine codificata della strutture concettuale del brano più che direttiva per una prassi. Bruno Munari, *Arte come mestiere,* 1966, p.51-65

Forse questa breve dichiarazione di Munari, o forse esortazione, in lingua moderna aiuta meglio a comprendere l'importanza dell'utilizzo di una struttura che soggiace al testo per conferire a esso un significato, e la sua stretta relazione con un linguaggio più grafico e flessibile, più visibile come potrebbe essere una partitura musicale, un linguaggio matematico, un sistema di simboli, segni o indici.

6. Nicola Tangari, *Alcuni rapporti tra notazione musicale e scrittura verbale*, vol.2, 1999, p.99-120 Da: *Testo & Senso. Studi sui linguaggi e sul paragone delle arti*;

1.4 Breve Storia dell'editoria d'avanguardia poetica in Italia tra il 1963 e gli anni Settanta

La storia dell'editoria ha origini antichissime e sicuramente nasce in stretta connessione con la divulgazione del sapere e della conoscenza. Nel corso dei tempi diviene lo specchio della società, ed ogni mutamento sociale, economico e culturale vede una diretta riflessione nel campo letterario ed editoriale. Naturalmente la storia dell'editoria è soggetta a una trasformazione e a un triste mutarsi della figura dell'editore che vede da un lato la diffusione di grandi case editrici che si occupano di vendere alle grandi masse e parallelamente, invece, vede correre silenziosa e in sordina una piccola editoria spregiudicata e avanguardistica pronta a sovvertire il potere anche per vie clandestine. Questa brevissima storia è proprio l'occasione per raccontare della piccola editoria d'avanguardia italiana, le cui tracce sono in parte andate perdute, in parte gelosamente custodite da pochi e meravigliosamente svelate a chi è interessato a conoscerle: si tratta di realtà coraggiose sebbene piccole e prive di ogni tipo di sovvenzione, pronte a sperimentare soprattutto la novità e a dire la propria nonostante il clima di battaglia e le difficoltà a divulgarsi. Forse proprio durante gli anni di fermento e rivoluzione, come lo sono stati il decennio Sessanta-Settanta, il libro, inteso proprio nella sua forma più elementare come testo scritto e stampato, diviene un mezzo di lotta: uno strumento capace di diffondere idee e quindi di comunicare. L'interesse per un'editoria così poco conosciuta deriva dalla volontà di voler testimoniare che sono esistiti personaggi di cultura che credevano nello strumento libro, e che erano pronti a investire tempo e denaro per la diffusione di idee innovative e pensieri freschi ed originali.

1.4.1 L'editoria tascabile: gli anni Sessanta

Nei primi anni Sessanta la società italiana conosce un grande sviluppo sotto Il profilo industriale, economico e culturale. La spinta ai consumi subisce un'accelerazione sorprendente e anche l'editoria si espande, si irrobustisce e riorganizza: da un lato si cerca di adeguarsi alla domanda di un mercato di massa già

fig.1 Copertina di uno dei numeri della rivista *Comunità*, giugno1955. La rivista è stata una delle più conosciute in casa Olivetti. Il numero nella foto presenta *Paesaggio sulla Senna* di Monet.
fig. 2 Copertina realizzata da Ettore Sottsass jr. per il n.11 del 1963 di *Zodiac*, rivista internazionale di architettura, fondata dalle Edizioni di Comunità nel 1957, per iniziativa di Bruno Alfieri.

cospicuo, dall'altro di organizzare iniziative originali e nuove tecniche e formule di lancio dirette principalmente ai ceti medi. Non mancano nuove proposte di case editrici: Edizioni Comunità (1963), Dedalo (1964) e in particolare la casa Adelphi fondata da Luciano Foà che si propone di recuperare scrittori dimenticati o trascurati, spesso per ragioni ideologiche. È in questo contesto che viene perseguito un modello di romanzo di successo che Gian Carlo Ferretti ha etichettato come "best seller all'italiana". Gli editori incominciano a guardare con maggiore attenzione ai premi letterari e alle pagine delle recensioni dei quotidiani. Altri due fenomeni editoriali caratteristici degli anni Sessanta sono l'editoria a dispense e l'editoria tascabile. Con l'ingresso dei Fratelli Fabbri sul mercato le dispense aprono un periodo tutto nuovo, infatti rendono disponibile anche ai meno abbienti una serie di opere enciclopediche secondo i nuovi modelli di consumo che vanno affermandosi.

Sul versante opposto si colloca invece l'impegno di altri editori a occupare uno spazio alternativo alla politica del best seller, e a raggiungere quei lettori che dai best seller si tengono lontani. Un esempio è dato dalla casa editrice Feltrinelli che, nei primi anni Sessanta, decide di investire sugli scrittori d'avanguardia raccolti sotto il nome di "Gruppo 63", che stavano già da un po' suscitando vivaci polemiche con la loro opposizione alla convenzionalità dei romanzi di successo. Alla fine degli anni Sessanta si registra però una Caduta e un crollo delle vendite in questo settore, mentre parallelamente si assiste, nel 1965, al lancio della collana economica e tascabile della Mondadori, chiamata "Oscar" e distribuita in edicola. L'impatto è dirompente, e il successo non è di un libro bensì di un'idea: quella di portare tra i potenziali lettori, fuori del consueto canale delle librerie, con un ritmo periodico preciso e a un prezzo conveniente, 350 lire, i grandi successi della letteratura contemporanea.

Più tardi si assiste a differenti fasi di instabilità, ma nonostante Ciò si deve al tascabile una grande eredità: contribuisce in misura notevole ad assicurare spazi e occasioni di lettura. Successivamente, la contestazione studentesca del 1968 contro l'arretratezza e le storture dell'università e del sistema scolastico scesa nelle piazze e degenerata in seguito nella guerriglia, orienta in modo massiccio la produzione libraria. È questo soprattutto il momento dei pic-

fig.1

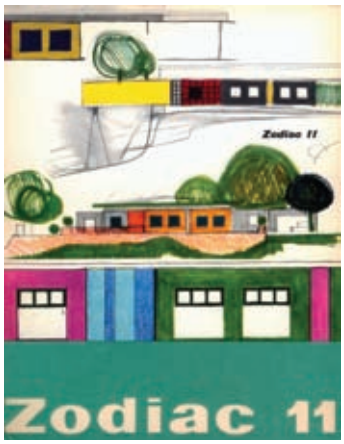


fig.2

LA MIA RIVOLUZIONE È DIRETTA CONTRO LA COSIDDETTA ARMONIA TIPOGRAFICA, CHE È CONTRARIA AL FLUSSO E RIFLUSSO, AI SOBBALZI E AGLI SCOPPI DELLO STILE CHE CORRE NELLA PAGINA STESSA.

Filippo Tommaso Marinetti,
L'immaginazione senza fili e le parole in libertà,
11 maggio 1913

*
Manoscritto di
Rafael Alberti, 1966.
I suoi testi reazionari
e avanguardistici erano
editi da Scheiwiller.

Roma 13 oct. /1966.

¡Cuántos kilómetros, cuánta comida, cuánto vino, cuánta poesía!

No tienes que pedirnos perdón.

¿Recibiste el telegrama a Alzadize? (no sé cómo se escribe)

Como Gran Patriarca de la Poesía Universal te mando mi bendición acompañada de un beso y un abrazo.

El viaje en el avión fué maravilloso

Algún día estaremos en Roma con nosotros.

Te esperamos.

Adios.

Roberto

coli editori, che spinti da una forte passione ideologica, scendono in campo più per occupare spazi politici che editoriali. E in realtà il libro in questo contesto è conside-rato non tanto una fonte di conoscenza e dibattito quanto piuttosto uno strumento di lotta. Si corre in sostanza su un doppio binario: da un lato, un'editoria che respira il clima della lotta di classe, dall'altro un'editoria che si confronta con i grandi temi della società e della storia con basi politiche molto orientate. Gli anni Sessanta si concludono sotto il segno di numerosi fermenti e opposte tendenze, con cui si confronta anche il mondo dell'editoria. Questa stagione editoriale è cosi sintetizzata da Furio Colombo:

> Nel mezzo degli anni Sessanta esplode lo sperimentalismo, l'avanguardia, una voglia nuova di conoscere, espandere, bruciare, rinnovare, percorsa da fremiti giovanilistici ma anche creativi. E' una stagione sottoforesta, nasce di tutto, sopravvive poco. In questa fase la produzione del libro è insieme febbrile e sterile, vorace e ferma. Furio Colombo, *Il destino del libro e altri destini*, 1990, p.18

1.4.1.1 Le sperimentazioni editoriali del Gruppo 63

L'introduzione alla presentazione del Gruppo 63 da parte di Nanni Balestrini e Alfredo Giuliani, ha inizio così: "dietro questa sigla c'è un movimento spontaneo suscitato da una vivace insofferenza per lo stato dominante delle cose letterarie: opere anche decorose ma prive di vitalità e di rilievo stilistico."[7] Il Gruppo 63 nasce come piattaforma di scrittori con uguale interesse per la qualità letteraria, i problemi formali del linguaggio, la dignità dell'esperimento.

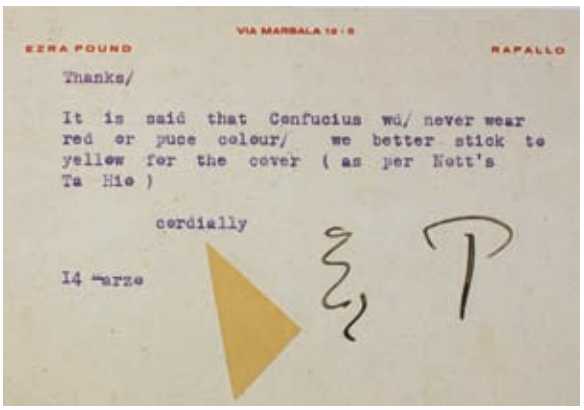
Il movimento letterario d'avanguardia si costituisce a Palermo unendo scrittori, poeti, critici e studiosi con il desiderio di sperimentare nuove forme di espressione, rompendo con gli schemi tradizionali, perseguendo una ricerca sperimentale di forme linguistiche e contenuti, respingendo i moduli tipici del romanzo e della poesia tradizionale. Il gruppo influenza collane editoriali coeve, come "I materiali" di Feltrinelli e la "Ricerca letteraria" di Einaudi. Pubblicazioni di questo momento sono "Fratelli d'Italia" di Alberto Arbasino; la "Poesia visiva" di Lamberto Pignotti, dove si assiste a un capovolgimento "dall'idea della forma, alla forma

fig. 3 Cartolina di Ezra Pound a Giovanni Scheiwiller, 14 marzo 1937. In una pubblicazione a cura di Gio Ponti e Lamberto Vitali, *Scritti e disegni dedicati a Scheiwiller*, 1937, Ezra Pound scrive: "Scheiwiller col suo coraggio si oppose alla cupidità mondana. Come un paladino medioevale egli mosse contro un dragone.Viva Scheiwiller che ha condotto la battaglia contro la cupidità superstiziosa dell'Ottocento."

7. Alfredo Giuliani e Nanni Balestrini, *Introduzione al Gruppo 63*, 1963;

dell'idea"; le performance di Adriano Spatola con l'opera "Seduction-Seducter".

In alcune epoche, quando si avverte l'esaurimento dei modelli linguistici e formali, si è spinti, dallo spirito dei tempi, a ricercare il nuovo, a escogitare inediti modi di raccontare, fare poesia o teatro. Ciò che chiamiamo la Tradizione è la conservazione delle novità che si sono succedute nel corso dei tempi: Literature is news that STAYS news. Ezra Pound, *ABC of Reading*, 1934


EZRA POUND
VIA MARSALA 12 - 5
RAPALLO

Thanks/

It is said that Confucius wd/ never wear red or puce colour/ we better stick to yellow for the cover (as per Nett's Ta Hio)

cordially

I4 marzo

fig.3

In questo clima il Gruppo 63 ripensa alla natura dei linguaggi che attraversano la scrittura, quindi alle strutture formali che qualificano il testo, ai rapporti con una realtà lacerata, al ruolo che i mezzi di comunicazione assumono in quella che di lì a poco si sarebbe chiamata "società dello spettacolo", alla posizione di sfida calcolata dello scrittore a convenzioni di stile e di comportamento ormai usurate. È in questa ottica che Gruppo 63 muove la sua rivoluzione editoriale e lo fa con grande successo, mosso dalla ricerca del cambiamento.

1.4.1.2 I libri "farfalla" di Vanni Scheiwiller

Di natura diversa rispetto alle altre case editrici e poco tesa all'ampia diffusione è l'attività editoriale di Vanni Scheiwiller che si laurea nel 1960 presso l'Università Cattolica di Milano e prende subito in mano il lavoro del padre. Da quel momento fino al 1999 pubblica oltre tremila titoli suddivisi in 44 collane e fra i suoi autori figurano alcuni tra i piu importanti scrittori italiani e stranieri del Novecento. Sceglie di pubblicare testi classici e autori di narrativa e poesia contemporanei, opere di critica letteraria e artistica, e di curare le opere di autori reazionari come Ezra Pound e di Julius Evola, a testimonianza della

fig.4

fig.5

non caratterizzazione politica del proprio lavoro. Negli anni Sessanta "All'insegna del Pesce d'oro" è la collana che rappresenta l'eccellenza nell'editoria di poesia e nella letteratura di qualità e ricerca. Insieme anche a "Scheiwiller libri" e alla collana "Poesie" e "Prosa" nate alla metà degli anni Ottanta. Gli anni sono difficili, ma a spingere Vanni Scheiwiller è il gusto e il sapore del leggere privatissimo, il privilegiare qualità e quantità. Edita autori reazionari, oltre a Ezra Pound, pubblica i grandi autori che l'ufficialità letteraria trascura: Sbarbaro e Rebora, Noventa e Pizzuto, rimpicciolisce il formato dei libri in 24° e in 32°, progetta libri geniali con Munari, pubblica Agnetti e Corrado Costa e da un'intuizione del 1962 nascono le "8 tavole di accertamento di Piero Manzoni". Pubblica libretti di poesia che Montale definisce affettuosamente *farfalle*. Una coraggiosa scelta di Vanni è anche quella di pubblicare Emilio Villa, il quale continua a promuovere i suoi testi per vie semiclandestine, perseguendo direttive avanguardistiche per un'editoria svincolata totalmente dai giochi di potere. La sua scrittura procede contro l'attualità meccanicistica della letteratura da supermercato e della faciloneria di un certo sperimentalismo, e in Vanni trova terreno fertile per portare avanti le sue idee. Particolare è infatti l'uso che Villa fa della parola, non più come rimando al suo significato, ma come crogiolo di associazioni e dissociazioni. Come il poeta che libera la parola dalla sua prigione così Vanni Scheiweller fà nelle sue pubblicazioni sperimentali e d'avanguardia: libera i testi dalle strutture rigide di un'editoria di potere.

1.4.2 Small press scene: anni Settanta

L'editoria degli anni Settanta ben riflette il carattere di una società italiana in conflitto e tesa all'emancipazione su vari fronti: la scuola, i giovani, la donna, la famiglia. E la sua funzione è quella di tradurre e metabolizzare i vari fermenti offrendo una vasta gamma di proposte nei confronti di un pubblico che si mostra motivato al libro e all'informazione, sia per militanza politica, sia per bisogno culturale. Si diffonde una piccola editoria, madre del fenomeno "small press scene" che in questi anni dà la possibilità ad artisti, poeti, architetti, musicisti attivi nella sperimentazione, di poter

disporre di uno strumento per la divulgazione del proprio lavoro e delle proprie idee, senza mediazioni esterne. Le piccole iniziative editoriali autogestite sorgono un po' ovunque affermando contributi originali e favorendo la diffusione di nuove esperienze editoriali caratterizzate anche da una sintonia tra la comunicazione e la creatività. Francesco Cianfaloni afferma, venendo a trattare dell'editoria minore e specializzata:

> accanto all'editoria ufficiale si moltiplicherà un'editoria minore, settoriale e un'editoria underground con strutture di tipo autogestito poiché chi ha bisogno di comunicare fa bene ad usare il ciclostile; chi vuole diffondere idee o conoscenze cui tiene, fa bene ad organizzarsi in collettivo e a fare a meno dell'intervento di organizzazini aziendali. Francesco Cianfaloni[8]

È in questo clima che la "guerriglia semiologica" agisce rispedendo al mittente lo stesso messaggio dei media ma rielaborato In Contenuti e forme estetiche sovversive. Protagoniste di questo modo di fare sono due case editrici in particolare: Geiger e Techné, che con antologie e quaderni hanno rivoluzionato il concetto di libro.
Corre parallelamente a questa piccola editoria la grande e ricca editoria di massa. In questi anni ha un consistente rilancio il tascabile con la collana "Oscar" Mondadori e con la BUR: collane nuove e ristrutturate, ampliate e diversificate nei contenuti in cui si presta maggiore attenzione a profili critici, a bibliografie e corredi illustrativi, etc. È adesso che le case editrici avvertono l'esigenza di un impatto comunicativo col pubblico[9]: si adoperano per trovare formule e tecniche e materiali per pubblicizzarsi.
Tra i grandi colossi editoriali c'è Einaudi che si presenta sul mercato con la collana "Gli Struzzi", libri semieconomici dove passa il meglio di quanto ha già pubblicato in altre collane. Si progetta anche l'Enciclopedia in 15 volumi (1977-1982). Per Feltrinelli l'America Latina è da anni uno degli interessi centrali e in questo ambito è da ricordare l'antologia "Poeti ispano americani contemporanei", a cura di Marcelo Ravoni e Antonio Porta (1970). Prosegue la collana "Arte e teoria dell'arte" con *Tutti gli scritti di Wassily Kandisky*. Si pubblica *L'ostrabismo cara* del poeta Cesare Viviani. Di Ignazio Buttitta esce *Il poeta in piazza*. Negli anni Set-

fig.6

fig.4 Collage di Italo Valenti per Anne de Montet, *Le pied de l'aloutte*, Prefazione di Carlo Carena, All'insegna del Pesce d'Oro, 1976
fig.5 Collage di Italo Valenti per la copertina di Eugenio Montale, *Otto poesie*, Strenna per gli amici di Paolo e Paola Franci, 1975
fig.6 Wassily Kandisky, *Tutti gli scritti,* Feltrinelli Editore, anni Settanta

8. Da: Gabriele Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, 2004 | **9.** Non a caso il diffondersi della "fascetta" posta sulla copertina del libro è tipico di questi anni in cui si mira ad attirare l'attenzione e suscitare curiosità nel pubblico;

tanta si afferma l'autorevole Collezione di Poesia la Garzanti ha presentato ai lettori italiani Attilio Bertolucci, Giorgio Caproni, Mario Luzi, Pier Paolo Pasolini, Sandro Penna, Clemente Rébora. Si assiste però presto a un disimpegno politico, una stanchezza morale che pongono un drastico freno all'espansione del mercato librario. In definitiva il mercato di questi anni Settanta è tendenzialmente statico e le case editrici si avviano già verso il nuovo millennio, alla ricerca di strategie editoriali e tecnologiche.

1.4.2.1 I testi sperimentali Geiger

In principio fu un caos di idee e di proposte. Poi scoprimmo, anzi riscoprimmo, il ciclostile e, di conseguenza, la pinzatrice o cucitrice, con le sue graffette di varie misure. Con un po' di materiale da cancelleria d'ogni genere (pennarelli, taglierina, righello, scotch biadesivo, ecc.) e di vinavil, il gioco era fatto: sul lunghissimo tavolo della sala da pranzo dei nostri genitori, al secondo piano di via Ettore Fieramosca 9\bis, zona Stadio Comunale, a Torino, prese forma il primo esemplare dell'"antologia di testi sperimentali" GEIGER, significativamente sottotitolata worksandwordsandworlds. Era un giorno della tarda primavera del 1967. Maurizio Spatola, *Il gioco della poesia*, 1967

Fondata a Torino da Adriano Spatola e dai fratelli Maurizio e Tiziano, Geiger è una delle case editrici più sperimentali delle avanguardie del Novecento: si registra la pubblicazione di 120 libri tra il 1967 e il 1978, il primo è il catalogo di *Parole sui muri*, una mostra di poesia tenutasi quello stesso anno.

fig.7

La Casa editrice si contraddistingue per la volontà di portare avanti il discorso delle neoavanguardie, con particolare riferimento alla poesia, ma con notevole attenzione anche alle nuove ricerche nel campo della pittura, della scultura, della musica, del disegno, della narrativa, etc. Commistioni di linguaggi, queste, utili a sperimentare il *nuovo*. Le edizioni Geiger pubblicano così testi di ispirazione concreta, tecnologica, parasurrealista, gestuale, spaziale, automatica, visiva, cibernetica, ideologica. Si è orientati cioè verso un progetto di "poesia totale". L'obiettivo è quello di incontrare autori isolati o giovanissimi e per la loro pubbli-

cazione si progetta l'Antologia annuale Geiger all'insegna della "sperimentazione permanente".

1.4.2.2 L'esoeditoria delle Edizioni Tèchne

Tèchne svolge un'attività editoriale minore, che si pone contro l'industria editoriale tradizionale, definendola "pigra e afflitta da troppe, calcolate cautele e sordità". Agendo contro i comuni modi di pensare punta sul gesto immediato, sulla novità, sul pronto intervento e su tutte le barriere che si pongono alla comunicazione. Nel 1969 Eugenio Miccini fonda a Firenze un vero e proprio Centro Tèchne: uno spazio autogestito da artisti e architetti che tra il 1968 e il 1982 pubblica i cosiddetti quaderni ovvero testi teorici, raccolte di libri d'artista e poesie. Scrive Eugenio Miccini a proposito della *Rassegna dell'esoeditoria italiana:*

> Il libro luogo di ogni scrittura segnica, verbale e iconica, sedimento di scritture e figurazioni, non può non subire le medesime tensioni che hanno sconvolto il linguaggio. Da veicolo e contenitore di messaggi diventa contenuto e messaggio stesso, subisce dentro di sé, nel suo seno, una "precessione dei simulacri" (Jean Baudrillard), per cui il significante è più vero della cosa simulata. Assume su di sé quella "funzione poetica" che consiste nell'attirare l'attenzione anche sulla propria forma. Eugenio Miccini, *Rassegna dell'esoeditoria italiana*, 1971

L'obiettivo è scavalcare l'industria editoriale e opporgli edizioni sperimentali in cui vengono raccolte opere avanguardistiche Condite di novità, e più qualificate. Condurre cioè una battaglia silenziosa e clandestina per un cambiamento morale che vede nella cultura, e nell'editoria in particolare, il mezzo più adatto a perseguire tali obiettivi. Continua E. Miccini:

> L'industria editoriale stenta a reggere il passo, ed è scavalcata da chi ha qualcosa da dire subito e soprattutto da dire al di fuori dei compromessi e delle gerarchie dell establishement. In piazza, nelle fabbriche, sui muri, nelle case, nelle librerie, per le strade, fuori dai canali di distribuzione ufficiali circolano cartelli, volantini, appelli, comunicati, cartelloni, dispense, etc. Una specie di editoria fatta in

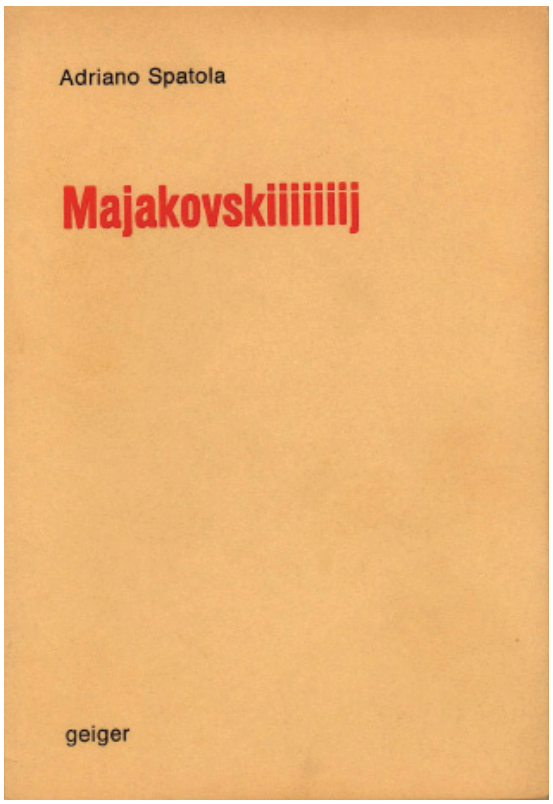
fig.8

fig.9

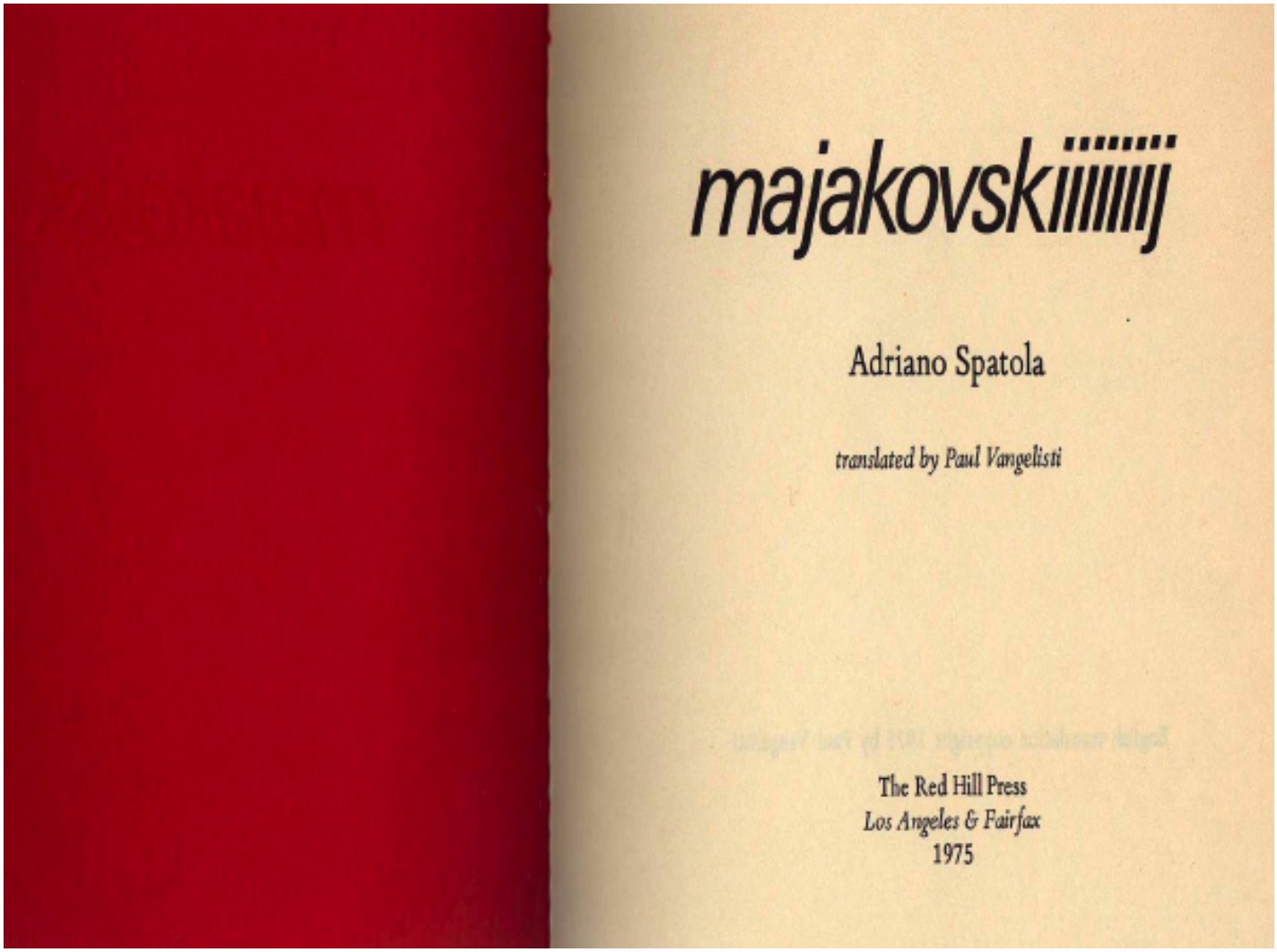
fig.7 *Geiger n.2 antologia sperimentale*, a cura di Maurizio Spatola, edizioni Geiger, 1968
fig.8 Eugenio Miccini, *Téchne 7-8*, Firenze 1970
fig.9 Sarenco, *Teatro Pubblico*, Edizioni Tèchne, 1972

MAJAKOVSKIIIIIIIJ È COME UN GRIDO,
È L'ABBANDONO DELL'ULTIMO SOGNO
ALLA PARASURREALISTA, CIOÈ
DELLA POESIA CHE CAMBIA IL MONDO.
IL TITOLO È UN GRIDO A LUI,
UN RICHIAMO A LUI.

Corrado Costa, *Il territorio alle spalle*,
Editoriale *TamTam*, 3n°,1973, p.25



*
Adriano Spatola,
Majakoskiiiij,
Edizioni Geiger, 1975

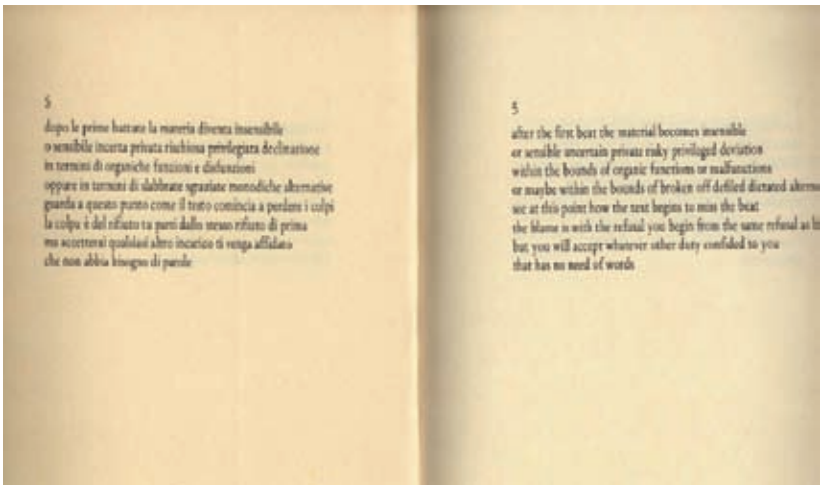


majakovskiiiiiiiij

Adriano Spatola

translated by Paul Vangelisti

The Red Hill Press
Los Angeles & Fairfax
1975



5
dopo le prime battute la materia diventa insensibile
o sensibile incerta privata rischiosa privilegiata declinazione
in termini di organiche funzioni e disfunzioni
oppure in termini di dubbiate sgraziate monodiche alternative
guarda a questo punto come il testo comincia a perdere i colpi
la colpa è del rifiuto tu parti dallo stesso rifiuto di prima
ma accetterai qualsiasi altro incarico ti venga affidato
che non abbia bisogno di parole

5
after the first beat the material becomes insensible
or sensible uncertain private risky privileged deviation
within the bounds of organic functions or malfunctions
or maybe within the bounds of broken off doubted dictated alterna
see at this point how the text begins to miss the beat
the blame is with the refusal you begin from the same refusal as b
but you will accept whatever other duty confided to you
that has no need of words

casa, più o meno clandestina, senza problemi di stile ma immediata e tempestiva per dire ciò che c'è da dire: per comunicare. È il momento del ciclostile, del giornaletto, preferito alla stampa qualificata, poiché in quel foglio c'è qualcosa di uovo e il nuovo non può aspettare.

Particolare attenzione merita anche la rivista omonima della stessa casa editrice. La rivista di formato piccolo (12,9 x 19cm) è ricca di bizzarie letterarie, e pone al centro del proprio interesse la letteratura "laterale", per dirla con Jorge Luis Borges, "che agisce cioè al di fuori della letteratura tradizionale percorrendo le ardue vie del comico, del nonsenso, del gioco".

++++++

Tra gli anni Ottanta e gli anni Novanta si crea un'area di ricerca che sperimenta tra scrittura, visualità e nuovi media. La produzione di questi anni spazia cioè dal video alla computer grafica, all'installazione: si afferma una maggiore attenzione agli ambienti interattivi e alle realtà multimediali. Dopo anni di compressioni ideologiche il pubblico manifesta l'idea di entrare nel regno della fantasia, della creatività e del sogno. Ma è adesso che la figura dell'editore inizia a modificarsi per trasformarsi in un manager. Dal 1991 inizia per l'editoria una parabola discendente. Si tende a risparmiare su tutto, tagliando i costi, evitando sprechi, diminuendo le pagine dei libri, tirando i prezzi. Si procede spesso anche alla via del macero e a quella dei supersconti, anche di collane prestigiose e importanti, sulle bancarelle, nei remainder's e nelle librerie dell'usato.

6.
Il volume di Michele Perfetti tratta di poesia tecnologia, una tecnica di composizione che prevede il riuso di parole e immagini rubate alle comunicazioni di massa.

Michele Perfetti,
Frammenti Quotidiani,
Italsider, 1969

7.
C.A. Sitta, *In/finito*,
Edizioni Geiger, 1968

8.
"È uno sleale contributo alla liturgia attraverso cui si sterilizza oggi l'invenzione libresca. Se vuoi che ti aprano conta fino a cinquemilacentotrentadue, ma non chiedere mai permesso".

Gian Pio Torricelli,
Coazione a contare,
Lerici editore, 1968

9.
"La realizzazione manuale dei nostri primi libri ci arricchì della capacità di assaporare quel "retrogusto" bibliofilo creato dal cocktail fra odore di inchiostri e colle, peso, spessore, consistenza, fruscio della carta, rumori di macchine piane, taglierine a manovella e cucitrici, fumo di innumerevoli sigarette."

da: Adriano Spatola, 1981
25 TamTam: rivista internazionale di poesia apoesia e poesia totale

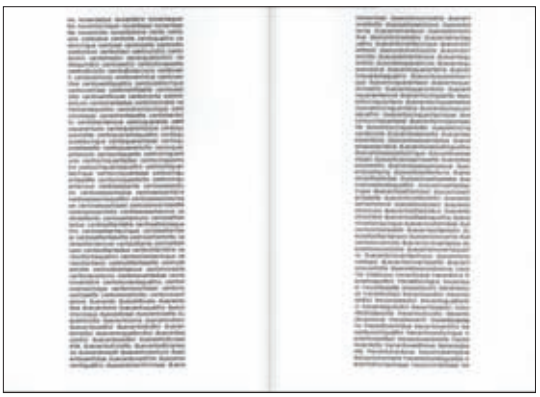
10.
Blaine Julien, Dernière
Tentative de L'Individu,
Edizioni Geiger, 1968

11.
William Xerra in un volume dal formato 21x21cm, lavora sul luogo deputato al testo: il campo bianco, la pagina, nonché la carta di cui il libro è costituito, attribuendo significati nuovi al libro inteso anche come oggetto da toccare, prendere tra le mani, contemplare.

William Xerra,
All'estremità del campo,
Geiger Edizioni, 1970

6.

7.

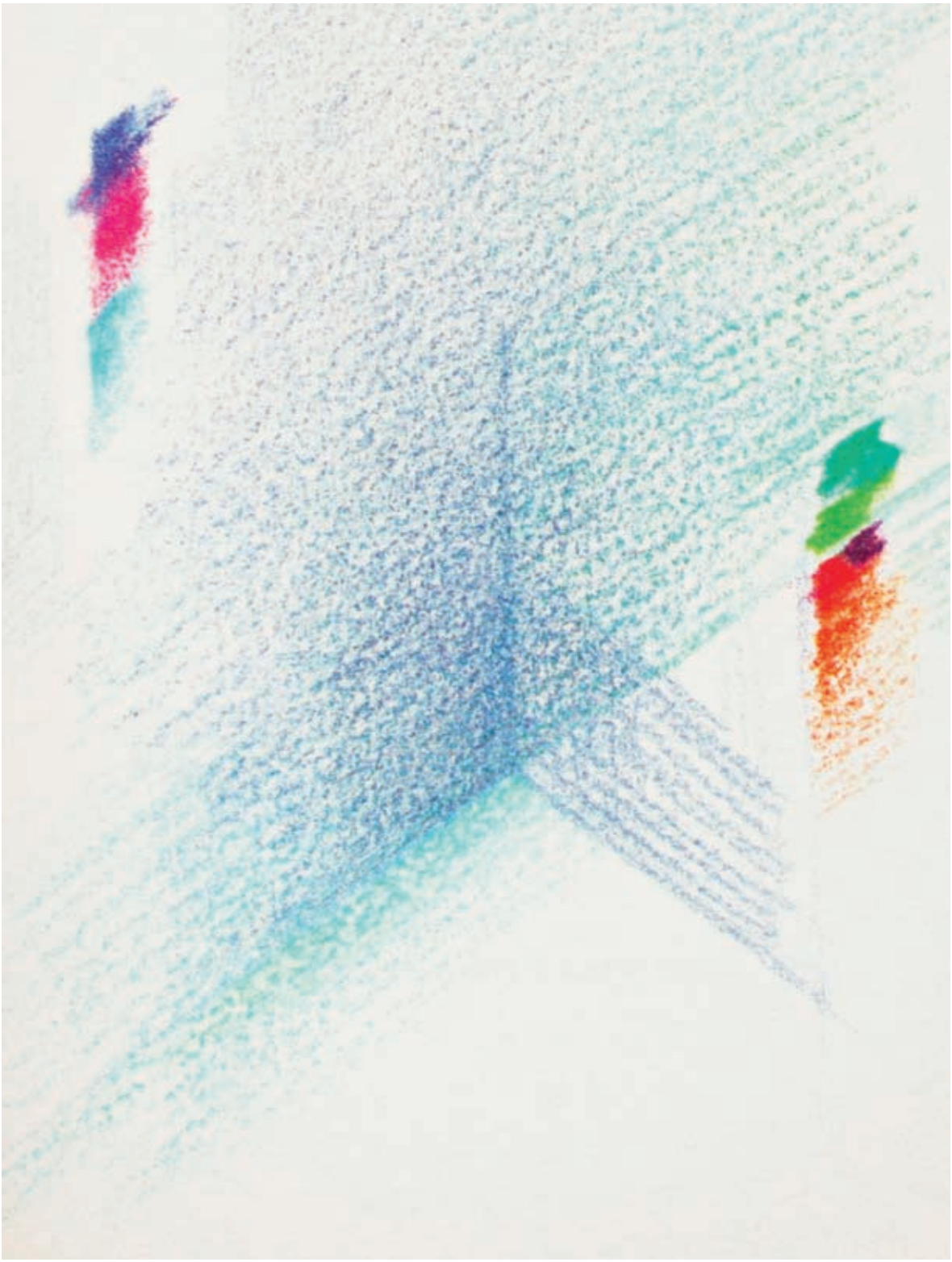

8.


9.

10.

11.

1994



Alina Kalczyrska *per*
Wislawa Szymbroska*, La fiera dei miracoli*
Scheiwiller Edizioni

12. / 13.
Copertina e disegni a matite colorate di Alina kalczynska per *La fiera dei miracoli* di Wislawa Szymborska, Strenna per gli amici di Paolo e Paola Franci, capodanno 1994

da: Alberto Cadioli, Andrea Kerbaker, Antonello Negri (a cura di), *I due Scheiwiller*, Università degli Studi di Milano, 2009

14.
Poesie tecnologico/visive del 1971 in cui il poeta/artista sfrutta l'immediatezza di immagini e parole rubate allo scenario pubblicitario per realizzare tavole poetiche capaci di esprimere un messaggio al lettore.

Michele Perfetti, *...000 + 1*, Italsider editore XXXX

15.
La struttura di questo testo è interessante in quanto è creata da fogli separati gli uni dagli altri su cui danzano melodie per pianoforte.

Lombardi Daniele, *Albumblätter. Tredici fogli mobili per pianoforte*, Pari e Dispari, 1978

16.
Vittorio Sereni, *Appuntamento a ora insolita*, Strenna per gli amici di Paolo e Paola Franci, 1964.
Le opere riprodotte all'interno sono di Berto Ladera

da: Alberto Cadioli, Andrea Kerbaker, Antonello Negri (a cura di), *I due Scheiwiller*, Università degli Studi di Milano, 2009

17.
Rivista di Po/esia numero zero, 1979, Edizioni La tartaruga, testo di Piera Oppezzo

12.


13.

14.

15.

16.

17.

1984

SARENCO'S

Supplemento rosa a Lotta Poetica. Solo Sarenco è responsabile civilmente e penalmente del contenuto di questo supplemento.

Lotta Poetica's pink supplement. Civil and penal responsability for the contents of this supplement lies entirely and exclusively with Sarenco.

Sommario / Summary

Sarenco
Lotta Poetica, 22n°
Rivista mensile di cultura dell'arte

18.
Rivista di arte, letteratura, architettura e musica, fondata e diretta da Eugenio Battisti, edita da Lerici Editore e attiva dal 1963 al 1969. Magdalo Mussio raccoglieva le notizie e a volte era l'autore delle copertine e dell'impaginato interno rigido, duro e radicale insieme a Giulio Confalonieri "perfettino, squadrato che faceva le pagine come i medicinali svizzeri".

da: *Marcatrè* (rivista)
Giulio Confalonieri
per pagine interne,
Lerici Editore, 1964

19.
É il primo libro edito da Geiger nel febbraio del 1968, 48 pagine in formato 17x16cm, rilegato artigianalmente con graffe. L'autore, Giorgio Celli, laureato in biologia si occupa di "metabolismo linguistico": un nuovo tipo di poesia che utilizza un linguaggio non istituzionale bensì specifico, in questo caso scientifico. "La sperimentazione poetica dev'essere vista in superficie, ma anche in sezione, nella prospettiva dei livelli linguistici."

da: Giorgio Celli,
Il pesce gotico,
Edizioni Geiger 1968

20.
Bory Jean-François
Logorinthe,
Lerici Editore, 1969

21.
Negli anni Sessanta Ugo Carrega sperimenta nella poesia una terza dimensione: quella visiva. Scopre cioè che insieme al significato e al suono, le parole possiedono anche una propria fisicità, una forma e una dimensione, e quindi sono fatte per essere anche viste. Poemi per azione, è un insieme di scritture simbiotiche, uno dei primi volumi a stampa, realizzati in ciclostile in quegli anni.

Carrega Ugo,
Poemi per azione,
Lerici Editore, 1969

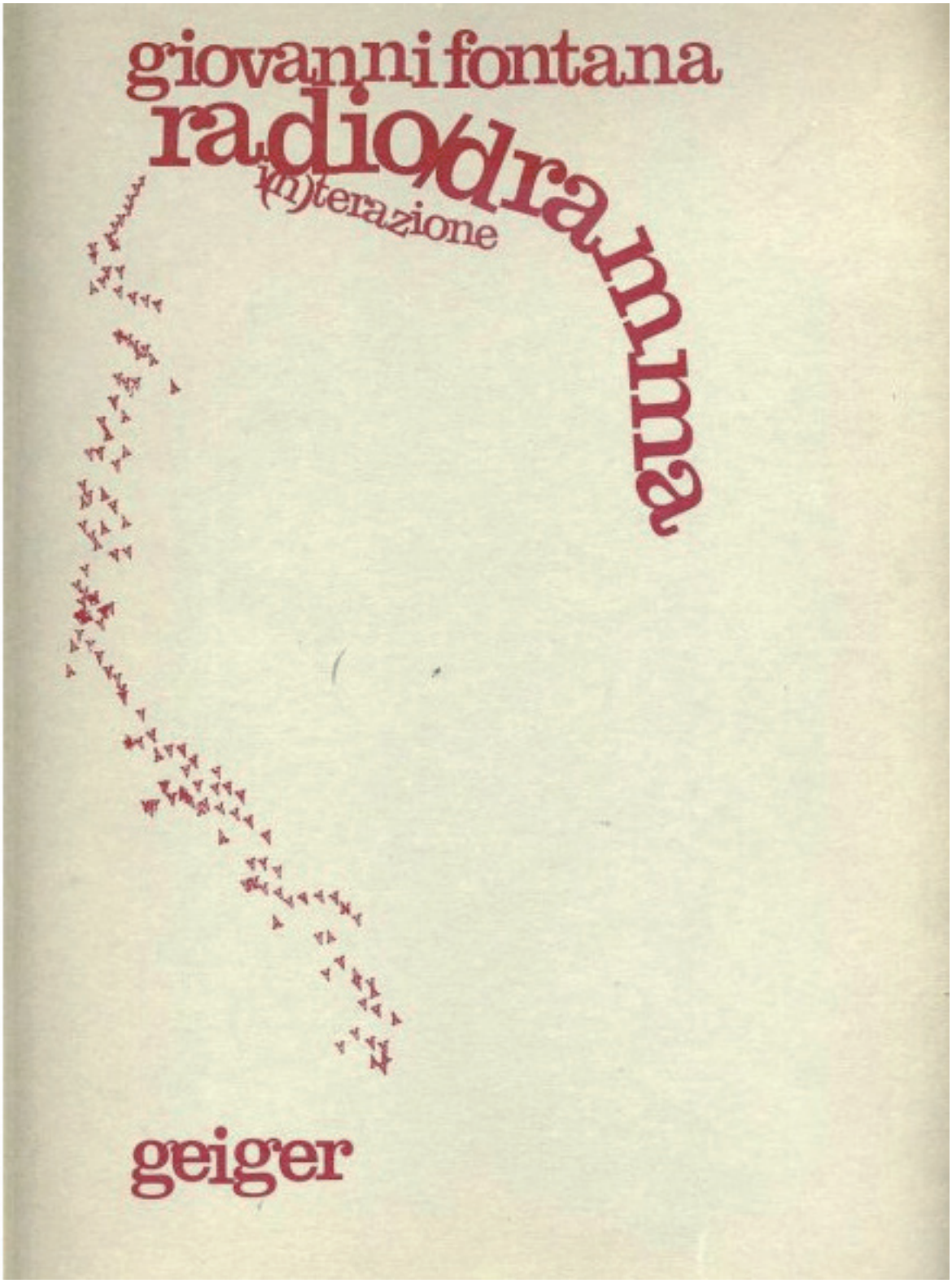
18.

19.

21.

20.

1977



Giovanni Fontana
Radio/Dramma, i(n)terazione

22.
Nata da un progetto di Sarenco e Paul De Vree, e pubblicata dal 1971 al 1975 con lo scopo di costituire uno strumento di informazione e di scambio: "le specificazioni dei due momenti della scrittura come «assunzione del segno» da una parte e «espansione del senso» dall'altra, risultano momenti essenziali di differenziazione."

Lotta Poetica, 17-18-19n° trimestrale ottobre, novembre, dicembre, 1972

23.
Giuliano della casa, *Motopoem*, Geiger Edizioni

24.
Parole sui muri, è stato un festival dedicato alla produzione artistica estemporanea tenutosi a Fiumalbo (Mo) nel 1967 e 1968. La rassegna attirò centinaia di artisti provenienti da tutte la parti d'Europa, da Stati Uniti e Giappone, in una logica di un grande e sperimentale happening.

Parole sui muri, Geiger Edizioni, 1967-68

25.
Quella di Eugenio Miccini è una "vocazione dichiaratamente ideologica, cioè una battaglia delle idee" condotta attraverso il piano verbale e visivo delle parole e delle immagini, affinché il destinatario partecipi e comprenda il messaggio muovendosi simultanemante sui due piani.

Eugenio Miccini, *Poesie Visive* (1962-1970), Adriano Parise Editore

22.

23.

24.

25.

1.5 Il design come messa in scena di

Non gl'immobili fantocci del Presepio; nemmeno ombre in movimento. Non sono teatro le pellicole fotografiche che, elaborate una volta per sempre fuor dalla vista del pubblico, e definitivamente affidate a una macchina come quella del Cinema, potranno esser proiettate su uno schermo, tutte le volte che si vorrà, sempre identiche, inalterabili e insensibili alla presenza di chi le vedrà. Il Teatro vuole l'attore vivo, che parla e agisce scaldandosi al fiato del pubblico; vuole lo spettacolo senza la quarta parete, che ogni volta rinasce, rivive o rimuore fortificato dal consenso, o combattuto dalla ostilità, degli uditori partecipi, e in qualche modo collaboratori. Silvio D'Amico, *Storia del teatro,* 1990

Da sempre il teatro è il luogo in cui le narrazioni prendono vita suddivise in una serie di atti, costruiti per inscenare una storia che racconti una morale allo spettatore. Questa macchina dai molteplici sensi e significati nasce proprio come messa in scena di una narrazione, preesistente nella forma di un testo, che necessita di essere interpretata attraverso i personaggi, i costumi e i trucchi, ma anche attraverso i toni, le parole, i linguaggi, i movimenti e le luci, per produrre un effetto emotivo negli spettatori, spesso coinvolti a tal punto da intervenire in modo improvvisato a modificare i fatti, a prenderne parte o solo a giudicarli ora con pianti, ora con applausi.
Il termine "messa in scena" deriva dal francese *mise-en-scène*, e nasce proprio come termine teatrale a significare il lavoro di "allestimento" della scena e di direzione degli attori da parte del regista quando si trova a rappresentare sul palcoscenico un'opera scritta. Da qui la rappresentazione teatrale ovvero quell'evento in cui uno o più artisti eseguono di fronte ad un pubblico presente dal vivo una narrazione scenica. La descrizione che si fa del teatro in generale non è lontana dal lavoro di un musicista che mette in scena un brano musicale al pubblico, lo interpreta; né è lontana da un regista che inscena, a partire da una storia vera o immaginaria, una serie di sequenze e di battute in un spazio temporale definito che provocano nello spettatore delle turbe emotive che lo spingono addirittura ad abbandonare la sala. Il mestiere del grafico non è altro che un mestiere come questi. Il suo compito

silenzioso e invisbile è mettere in scena una storia a partire da un artefatto. Utilizzando i caratteri giusti, le dimensioni esatte, le disposizioni adeguate, assegna ad ogni elemento la sua parte, il copione da recitare, individuando gerarchicamente i protagonisti principali, gli antagonisti, le comparse e così via. Quella delle impaginazioni, dei manifesti e dei lavori grafici in genere, è spesso una trasgressione atta a determinare un effetto emotivo sullo spettatore che viene catturato, quasi come in passato succedeva solo con la magia, ad osservare quelle forme e quei colori che si rincorrono per comunicare un messaggio. La messa in scena grafica e tipografica è spesso ai limiti del possibile, della leggibilità e delle regole compositive della buona grafica, ma anche in questo procedimento è possibile dimostrare che si nascondono regole e soprattutto opportunità utili a svolgere esercizi grafici finalizzati alla sperimentazione e alla ricerca con il solo scopo di trasmettere messaggi, capaci di far "vedere" le parole prima ancora di leggerle.

Si sa che per comunicare non si usano solo le parole, ma anche le immagini, i colori e le forme, i simboli, i segni. Dentro di noi avviene una catalogazione di stimoli: quasi senza rendercene conto mettiamo in ordine tutte le immagini, scartiamo quelle che non ci interessano. Ci sono cioè dentro di noi dei gruppi di immagini di forme e di colori con un significato preciso: ci sono colori forme e immagini di carattere maschile e altri di carattere femminile, colori caldi o freddi, immagini di violenza o di dolcezza, immagini legate alla cultura, all'arte, altre volgari. Molti pensano che il pubblico non capisca queste cose, ma non si tratta di capire, c'è tutto un meccanismo che funziona così, da solo, fuori dalla logica e dalla ragione. Bruno Munari, *Arte come mestiere,* 1966, p.33

La grafica come *messa in scena di* fa di tali aspetti il proprio materiale di studio, e lo scopo di questo lavoro è investigare sul rapporto tra il significato della scrittura e il significante dell'immagine per arrivare a definire una nuova forma e declamazione del testo lirico della poesia, che diviene un messaggio visuale e compositivo. Attraverso la scenografia di un testo, la grafica diventa l'attrezzatura attraverso cui interpretare e rendere visibili i significati che sottendono ad esso. Le parole diventano così le visioni dei mondi

Interiori della narrazione e possono, attraverso il loro trattamento, suggerire significati o scaturire eventi sconosciuti anche al progettista, generando casi di serendipità.

1.6 Riflessioni sul sapere poetico

Per gli antichi filosofi greci la poesia non era tèchne, cioè arte e tecnica, ma un fenomeno più complesso: era l'insieme di versificazione, di parole, di musica e di messa in scena della parola poetica.[9] I greci non concepivano e non potevano neanche immaginare la possibilità di leggere un verso indipendentemente dal suo ritmo e dalla musica, dalla sua messa in scena ed esecuzione, impossibile ai fini del momento poetico. La poesia veniva considerata come un flusso seducente di eventi che si susseguono per produrre delle *astrazioni*, cioè conoscenze concettuali. In un procedimento di questo tipo si assiste a una suddivisione tra il piano dell'espressione e quello del contenuto che è proprio della semiotica. É Luis Hjelmslev che concepisce il sistema di significazione suddiviso in due piani corrispondenti al significante e al significato: espressione e contenuto.[10] A loro volta i due piani sono suddivisi in *forma dell'espressione/sostanza dell'espresione* e *forma del contenuto/sostanza del contenuto*. In particolare, nella lingua la sostanza del contenuto è il pensiero, la sostanza dell'espressione è la catena sonora.

Ogni lingua traccia le sue suddivisioni all'interno della massa del pensiero amorfa, e dà rilievo in essa a fattori diversi in disposizioni diverse, pone i centri di gravità In luoghi diversi e dà loro enfasi diverse. È come la stessa manciata di sabbia che prende, ogni volta, forme diverse, o come la nuvola di Amleto che cambia aspetto da un momento all'altro. Così la materia può essere formata o strutturata diversamente in lingue diverse. A determinare la sua forma sono le funzioni della lingua, la funzione segnica e le altre da essa deducibili. La materia rimane sostanza per una nuova forma. Riconosciamo così nel contenuto linguistico una forma specifica, la forma del contenuto, indipendente dalla materia, che ha con essa un rapporto arbitrario, e la forma rendendola sostanza del contenuto.

Luis Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio,* 1969, p.56-57

9. Recitare significa metterli in scena con un accompagnamento musicale. I **10.** Gli studi di Hjelmslev sono condotti a partire dalla distinzione che Ferdinand de Saussure fa del segno come di una entità a due facce: significato e significante;

Riconoscere nella materia linguistica una forma e una sostanza è quello che si tenta di ottenere attraverso quest'indagine poetica: ritrovare nei contenuti del testo dei percorsi scopici e interpretativi dei significati che esso nasconde attraverso i significanti e quindi la forma e la sostanza dell'espressione. Se è vero che ogni lingua è contenuto ed espressione, è vero anche che ogni parola della lingua può diventare uno schema visibile di espressione, più valido a rappresentare il suo signifcato.
Il sapere poetico si stabilisce, allora, come quel modo di condurre un progetto che non può prescindere dal sapere tecnico, allo stesso modo in cui risulterebbe impossibile separare i contenuti dall'espressione, o la sostanza dalla forma: il risultato sarebbe una mancanza di senso.

fig.10

1.7 La scrittura come partitura

Il testo stampato della commedia non rappresenta tutta l'opera che è completa solo quando è realizzata dagli attori in scena. É come una partitura musicale che non diventa musica finchè non è suonata dall'orchestra. Appena l'interprete del dramma esprime il sottotesto dell'opera rivissuto dentro di sé si scopre il segreto spirituale sia dell'opera che dell'artista, il contenuto interiore per il quale è stata creata. Konstantin Stanislavskij, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, 2008

Una delle piu celebri descrizioni del rapporto tra testo scritto e fonazione è quella appena riportata, è ripresa dall'opera teatrale *Il lavoro dell'attore su se Stesso* di Konstantin Stanislavskij, il quale per bocca dell'attore Arcadio Nicolaevic pronuncia le parole di cui sopra. La necessità di esprimere il carattere sonoro di un testo fa sì che, sempre più spesso, le strutture testuali siano intese come partiture o spartiti[11], in cui la scrittura è progettata per ricercare forme ritmiche che avvicinino il lettore alla dimensione sonora. Attraverso questi procedimenti si tenta di dare forma all'aspetto vocale e sonoro del testo diviene uno strumento da considerare:

Come un politesto in risonanza, come ipertesto sonoro multipoietico, come ultrateso trasversle. Il pre-testo nella sua forma tipografica conterrebbe germi metamorfici. In ambito performativo il testo diventerebbe multidimensionale

fig.10 Bruno Munari, Tentativo di poesia, 1966. Si legge: Pioggia / sull'ignitore / fine della precedenza

11. La partitura, "insieme di parti", è in musica l'organizzazione grafica di più righi utilizzata per gestire con un solo colpo d'occhio tutte le parti che concorrono all'opera musicale;

NELLA PIROTECNICA LA DISTRIBUZIONE DEI MATERIALI È UNA FORMA DI PARTITURA IN QUANTO AD ESSA CORRISPONDE L'EVENTO VISIBILE SPETTACOLARE.

Giovanni Anceschi,
L'oggetto della raffigurazione, 1992, p.122-123

*
Riflessioni sulla pirotecnica come forma di partitura in cui l'effetto visivo totale, è il risultato di una progettazione e distribuzione dei materiali a terra. Il medesimo procedimento è quello seguito da un grafico durante la progettazione dell'impaginazione di un testo. Questi distribuisce parole, titoli, numeri di pagina, note, didascalie, immagini, etc. sulla pagina, con lo scopo di ottenere un effetto di senso visivo, prima ancora che cognitivo.

Giovanni Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, 1992.

e pluridirezionale, multivalente e pluripotenziale, policentrico e multilaterale, poliritmico e multisonante. Nicola Tangari, *Alcuni rapporti tra notazione musicale e scrittura verbale,* 1999, p.99-120

Parole chiare utilizzate da Giovanni Fontana per descrivere il fenomeno della scrittura come partitura, cioè quello che vede la grafia verbale e la partitura musicale incontrarsi e scontrarsi. Una riflessione sulla scrittura e sulla notazione musicale dimostra come esse condividano moltissime peculiarità: la materialità, la modalità di produzione, fruizione e divulgazione, ed entrambe sono sempre messe in relazione ad un suono anche se diversamente articolato e legato al testo. Attraverso queste considerazioni è possibile parlare della partitura come dell'unico mezzo affinché possa esistere una semiologia della parte fonetica di un testo. Considerare in questo modo un testo significa progettarlo per descrivere e produrre "idee sonore" prive del loro effettivo suonare e risuonare, ma capaci di dare un'immagine, seppure incompleta, indispensabile a cogliere un'idea di suono equivalente.
Ferdinand de Saussure nel VI capitolo dell'Introduzione al suo *Cours de linguistique générale* afferma che "il vocabolo scritto si mescola così intimamente al vocabolo parlato di cui è l'immagine, che finisce con l'usurpare il ruolo principale.
Si arriva così a dare maggiore importanza alla rappresentazione grafica del segno vocale che al segno stesso."[12] La qualità del segno grafico non riproduce esattamente il suono, ma aiuta senz'altro ad averne una suggestione e un'idea. Non è la riproduzione effettiva dell'effetto fonetico della voce, non potrebbe esserlo poiché coinvolge solo il senso della vista, ma è comunque una rappresentazione che si muove, che è dinamica, che possiede un ritmo e che quindi "suona". Il segno grafico per una serie di caratteristiche che possiede può diventare "segno manifesto di architetture sonore valide e godibili anche nel loro puro senso astratto, staccato da qualsiasi suono che si possa udire."[13]
Con l'interazione tra la scrittura e la sua oralità assume un ruolo differente anche il lettore che è chiamato a leggere dei segni che, più che simboli o icone, sono indici in quanto, come intesi da Peirce, chiamano ad un'azione, e a un comportamento, ovvero chiamano il lettore a fruire e declamare il testo interpretando la partitura grafico-visiva in modo attivo. Il romanzo sonoro Chrous

12. Ferdinando de Saussure, VI capitolo dell'Introduzione al *Cours de linguistique générale*, raccolto in forma di libro da Charles Bally and Albert Sechehaye, 1906-1911 | **13.** Interessante è la teoria che lo studioso Charles Seeger, elabora nel 1958, e che lo porta a parlare di "speech conception of melody". Questi rileva l'esistenza di una concezione musicale legata al linguaggio in cui si individua una successione di elementi separati, chain of sounds, e un continuum sonoro, stream of sound. Questa struttura trova da un lato la presenza di singole unità e di uno scheletro che le ordina, e dall'altro un movimento sonoro. Un ragionamento valido nella musica,

realizzato da Giovanni Fontana, bene esprime ciò che significa performare attraverso un legame tra sonoro e visivo:

nel mio Chorus il "volume" del parlato prevale sulla "misura" dello scritto, nel senso che la texture tipografica si pone come pre-testo, in quanto luogo da trasfigurare, territorio d'azione da ridefinire anche in termini di spazio e di tempo, perché, in sostanza, la scrittura si appoggia a figure ritmiche che ne favoriscono lo sconfinamento, cosicché il testo arriva a configurarsi come progetto di tessiture altre. Giovanni Fontana, *Chorus,* 2000

Si capisce come esso non sia solo un romanzo, ma un vero pezzo teatrale grazie alla sua organizzazione ritmica. Ma può anche essere visto come una partitura di una poesia sonora capace di aprirsi a ulteriori performance. Il *Chorus* è esemplificativo del risultato che vorrei raggiungere progettando le peculiarità visive di un testo poetico: aprirlo a nuove possibilità di messa in scena.

1.8 Breve storia delle avanguardie nella poetica visuale

Una selezione delle ricerche e degli esperimenti poetico-visuali del Novecento più significativi da un punto di vista grafico e progettuale, potrebbero essere utili a condurre una riflessione sulla fruizione della poesia, intesa come quel momento per nulla successivo alla sua stesura, ma che piuttosto riguarda il processo di creazione poetica e quindi di progettazio-ne del testo.

Se nell'Ottocento leggere una pagina di Leopardi e una di Petrarca non richiedeva strumenti di interpretazione, se non una medio alta cultura, nel Novecento non è la stessa cosa: per leggere una pagina di Pound e una di Marinetti, nonostante siano contemporanei, il lettore necessita di strumenti e indicazioni ogni volta differenti. Vincenzo Accame, *Il segno poetico*, 1981, p.7-10

fig.11

fig.11 Simmia da Rodi, *Ascia*. Carme figurato, II secolo a.C.

Gli esperimenti poetici del Novecento hanno portato la poesia fuori dai canali abituali, avvicinandola più ad una forma d'arte, di ricerca e di sperimentazione, che propone un nuovo modo di "fare poesia" scardinando le norme grammaticali e sintattiche

come nel testo, in cui le unità si compongono in una struttura secondo ritmi e suoni ben definiti;

1922

Oskar Schlemmer
Balletto Triadico

26.
Pianta di un fuoco d'artificio di dimensioni enormi del pirotecnico bolognese Ruggeri, attivo alla corte del Re Sole.Una riflessione sulla pirotecnica è utile a comprendere il lavoro del grafico come regista: disporre i materiali sulla pagina , attraverso l'uso di gabbie e impaginazioni invisibili, corrisponde a progettare l'effetto di senso visibile che il materiale messo in pagina deve restituire, essattamente come accade per i fuochi d'artificio distribuiti in terra per creare un effetto visibile in cielo.

da: *Canby*, 1963
fonte: Giovanni Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, 1992

27.
Franz Liszt, *Scrittura progettuale*
da: Manoscritto del Lied Die Lorelei, 1850

28.
Notazione per una danza di società.

da: Raoul Ager Feuillet, *Choreographie ou l'art d'ecrire la dance*, 1701

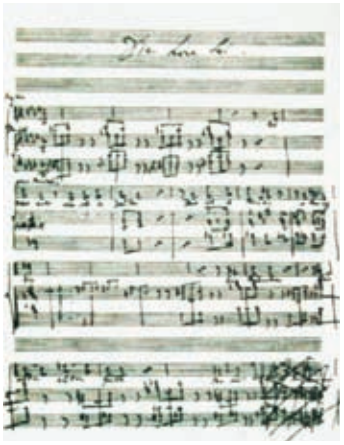
29.
17 Noises in Testicles of an old Giant, Ernest Robson

da: Giovanni Fontana (a cura di), *Figura/Partitura*, 1983

30.
Oskar Schlemmer *Balletto triadico*, 1922

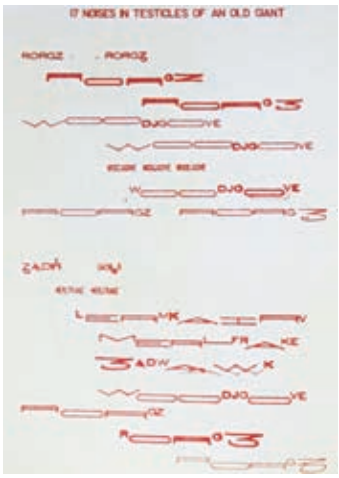
da: Giovanni Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, 1992

26.

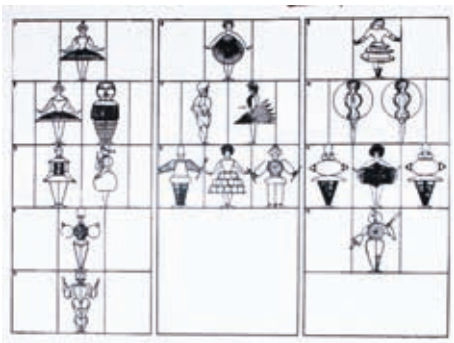


27.

28.



29.



30.

tradizionali, in nome di nuove forme di "trasgressione linguistica". È all'interno di questo ampio e variegato processo, spesso condito da dissapori politici e sovversioni ideologiche, che la parola, i segni, gli elementi grafici, la punteggiatura e tutto ciò che fa parte della pagina stampata viene modificato, alterato, trasformato e deformato in base al messaggio, spesso provocatorio, più o meno enfatizzato, da voler trasmettere e far circolare. Lo sguardo è rivolto proprio all'evoluzione del "segno" nel corso delle sperimentazioni delle avanguardie del Novecento: selezionare alcuni esperimenti ed analizzarli o metterli a confronto potrebbe aiutare a cogliere ragionamenti impliciti e ad aprire la strada per un nuovo modo di declamare, fruire e quindi "progettare un nuovo modo di fare poesia" che unisce l'intenzione grafica con quella artistica e ne permette una più florida circolazione. Il processo da mettere in atto richiede un'analisi molto selettiva del materiale a disposizione. Considerando che si vuole analizzare la costruzione del "segno" in vista della sua fruizione, gli elementi principali scelti come filtri selettivi del materiale di ricerca sono: la forma che il carattere tipografico, le lettere e le parole possono assumere, quindi la materia della parola-oggetto; il movimento delle parole nello spazio, elemento quest'ultimo che conduce a riflettere su una dinamicità non solo visiva ma anche sonora della poesia, da cui deriva la scelta dell'ultimo aspetto di ricerca, quello fonetico del suono visivo.

1.8.1 Scrittura e immagine: una sintesi formale

È dall'antichità che pervengono alcuni esempi precursori della poesia visiva, chiamati *carmi figurati*. Siamo nel III secolo a.C. quando Simmia da Rodi realizza i primi carmi in cui scrittura e immagine si fondono l'una con l'altra e la poesia prende le forme di ciò che racconta. Altri esempi dell'antichità giungono dagli Alessandrini con le cosiddette "*poesie a coda di pavone*" e dalle Iconologie Cristiane in cui le parole si integrano con le forme, ma non con intenzioni estetiche quanto piuttosto funzionali e pratiche, probabilmente per recitare una preghiera con le pause necessarie o forse per accompagnare i movimenti di un sacerdote durante la liturgia. Non mancano esempi nell'antica Grecia,

dove Teocrito compone un poemetto intitolato *La siringa* in cui i versi riproducono la forma di questo strumento musicale simile al flauto ottenuto da tante canne di misura diversa e decrescente affiancate le une alle altre, che nella poesia sono costituite dai versi poetici.

Il primo passo di questa riflessione, che parte allora dalla notte dei tempi, prende in considerazione un preciso elemento del testo: la forma. Essa riguarda l'elaborazione del materiale, che si deforma visivamente e assume le sembianze di ciò che vuole dire: "il linguaggio diventa immagine e l'immagine diventa linguaggio". Un'operazione simile è perseguita da Apollinaire che eredita dai Calligrammi la struttura figurativa, siamo nel 1928 quando compone *Il pleut* in cui libera le parole e i segni tipografici dai loro spazi tradizionali e li dispone nella pagina in modo figurativo: ricreando appunto la pioggia, come il titolo suggerisce. Ma l'evoluzione di questi esperimenti formali avviene con la poesia concreta degli anni Sessanta, in particolare con le opere di Dohl Reinhard. Risale al 1965 *Apfel*, testo in cui la disposizione delle parole e delle lettere costruisce un'immagine, quella della mela come prelude il titolo. Eppure all'interno un occhio vigile e attento trova un'eccezione, la scritta Wurm: verme. Si noti come in quest'ultimo esempio il "gioco" non riguarda più solo il significato della parola nella forma che assume, ma anche un aspetto concettuale di significante: le parole diventano forma e materia, la poesia diventa appunto concreta, ma non si limita ad assumere la forma di una cascata di pioggia o di una coda di topo (Lewis Caroll), nasconde nella sua figura anche un significato concettuale più profondo, nascosto e non dichiarato esplicitamente. Assistiamo cioè a esperimenti che non coinvolgono più solo la superificie delle parole ma anche il loro senso. Tali influenze saranno perseguite anche dal movimento Lettrista degli anni '70, quando Lamberto Pignotti utilizza l'espressione "poesia grafica" per indicare una poesia da

fig.12

fig.12 Dohl Reinhard, *Apfel*, 1965

vedere, nel senso che la parola diventa immagine grazie ad artifici grafici che possono essere "ingrandimenti, riduzioni, spezzature, sovrapposizioni, combinazioni, alterazioni, sistemazioni geometriche o casuali dei caratteri etc."[14]
Ne consegue da tali esperienze che il significato della poesia non è più solo e unicamente nel significato delle parole, ma anche nel significante: le parole oltre ad avere un significato, hanno anche una forma, un colore, una qualità. Allora una parola non è solo il significato di una cosa, ma anche l'immagine di quella cosa, assume cioè una caratteristica fisica, materica, concreta che viene colta direttamente dai nostri sensi, che stimolati la interpretano. In questo procedimento il messaggio da voler comunicare è dato dalla combinazione delle parole scritte in quella posizione, in quel determinato modo e in quella determinata forma.

1.8.2 Lo spazio come luogo del divenire

Il luogo primo della poesia, nel suo passaggio di pensiero dalla mente alla mano, è senz'altro lo spazio all'interno del quale si memorizza e da cui ne deriva, in base al trattamento, l'immobilità o di contro la dinamicità del testo. La dimensione e lo stile dei caratteri tipografici, le relazioni e le attrazioni tra lettere e parole, gli artifici grafici, la commistione di simboli, la decostruzione della sintassi etc. determinano un ritmo e un movimento all'interno dello spazio-pagina capace di suggerire gerarchie di senso e di significato.
La prima opera in assoluto in cui si assiste al movimento dei caratteri di stampa è *Un coup de des* di Stéphane Mallarmé. Il procedimento vede la distribuzione di gruppi di parole in diversi punti della pagina. Ma le parole non abbandonano mai l'orizzontalità, la linearità del testo: si muovono, si raggruppano, creano costellazioni mantenendo sempre un rigore geometrico lineare. Con il movimento delle parole Mallarmé dà allo spazio un ruolo primario, ma saranno solo i coraggiosi e provocatori Futuristi a conquistarlo. È infatti agli inizi del '900 che Filippo Tommaso Marinetti nelle *Tavole Parolibere* fa abbandonare alle parole il loro campo linguistico, liberandole: "per la prima volta si rinuncia radicalmente alla disposizione tipografica tradizionale.

14. Vincenzo Accame, *Il segno poetico*, 1981 l
15. Luigi Ballerini, *La piramide capovolta*,
1976, p.77;

La lingua viene liberata dagli schemi tradizionali di stampa e di lettura e ricomposta."[15]
Assistiamo a un movimento diagonale, non lineare, talvolta confuso, dei caratteri di stampa di differenti stili e dimensioni, che si rincorrono, che urlano, che si relazionano tra di loro rendendo diverso un messaggio altrimenti normale. I richiami onomatopeici e le commistioni di stili e grandezze, determinano una poesia che è movimento e dinamicità. È questo un preludio alle *Costellazioni* di Eugen Gomringer. Appartenente al filone svizzero/tedesco, contemporaneo della poesia brasiliana di Noigrandes e di Isidore Isou, Gomringer definisce le lettere "dei segni che non ris-pondono più solo ad esigenze grammaticali e linguistiche, ma sono materia e in quanto tale sono dotate di forma, di colore, di dimensione e di altre qualità che innescano tra di loro delle relazioni." Questi sposta così l'attenzione dal significato del testo ai suoi elementi costitutivi: parole, sillabe, fonemi etc. e lavora sulla dimensione tipografica e sulla disposizione nella pagina. I costellazioni poetiche che compone si basano su due fattori fondamentali: l'unità della singola parola, ripetuta o affiancata ad altre unità; e la sua o loro disposizione nella pagina. Un esempio è *Avenidas, mujeres* f *ores, admirator* in cui racconta una precisa storia che non può essere un'altra, semplicemente disponendo nello spazio quattro unità-parola. Oppure in opere come *Schweigen*, *Ping pong*, *Fisch-schift* opera sempre allo stesso modo: la presenza e l'assenza della parola, il gioco del ping-pong ottenuto facendo rimbalzare le parole stesse, la permutazione di lettere e di significati. Alla stessa scuola appartiene Timm Ulrichs il quale compone *Zwischenraum* tra il 1966-69 eseguendo procedimenti spaziali molto simili. Lo stesso procedimento è quello utilizzato da Ludwig Harig nel 1966 per l'opera intitolata *HÖrspiel*. Queste esperienze insegnano come le parole possano diventare oggetti in movimento nello spazio. Ci sono parole veloci, pesanti, grosse, morbide o lucide. Ogni parola può assumere una posizione nello spazio che ne enfatizzi il significato e che, relazionata alle altre, racconti una storia. è proprio nella poesia,

fig.13

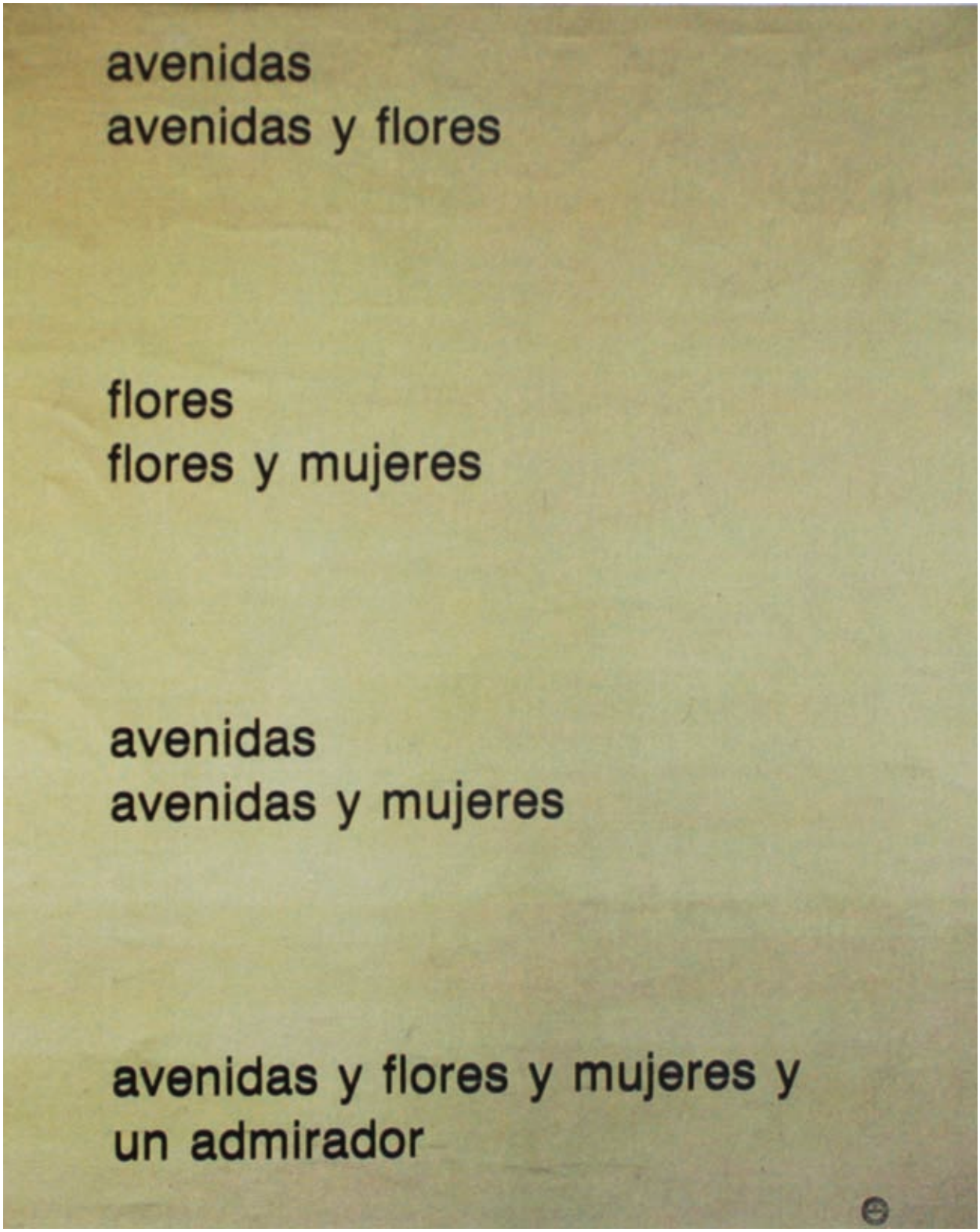
fig.13 Eugen Gomringer, *Schweigen*, 1954 Dimensioni: 95x125cm

PER LA PRIMA VOLTA SI RINUNCIA RADICALMENTE ALLA DISPOSIZIONE TIPOGRAFICA TRADIZIONALE. LA LINGUA VIENE LIBERATA DAGLI SCHEMI TRADIZIONALI DI STAMPA E DI LETTURA E RICOMPOSTA.

Luigi Ballerini,
La piramide capovolta, 1976, p.77

*
Eugen Gomringer, *Siedbruck auf Leinen*, Konkrete poesie, 1952-1992

di fronte
Eugen Gomringer, *Avenidas, mujeres flores, admirator*
Siedbruck auf Alcantara, Konkrete poesie, 1952-1992


avenidas
avenidas y flores
flores
flores y mujeres
avenidas
avenidas y mujeres
avenidas y flores y mujeres y
un admirador

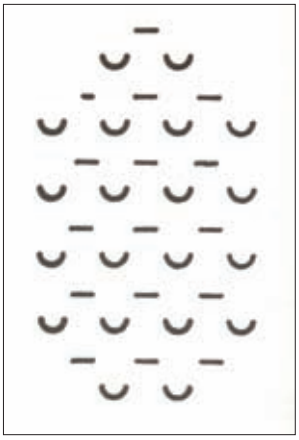


fig.14

grazie forse alle sue peculiarità di forma e sintesi, che viene fuori e si manifesta tutta la potenzialità del linguaggio, mostrando la sua straordinaria energia.

1.8.3 Le composizioni fonetico-visive nel testo

Imprescindibile per la diffusione della poesia è il suo aspetto fonetico, che non è sempre stato sonoro in quanto pronunciato a voce, ma spesso è stato solo un sonoro-grafico. La grandezza delle avanguardie del Novecento è proprio questa: la capacità di rendere visibile la sonorità del testo, di renderlo potenzialmente declamabile anche solo guardandolo, quindi privilegiando la progettazione della componente grafica e tipografica. Un esempio di trattamento fonetico/grafico del testo è sicuramente quello di Christian Morgenstern con *Il canto del pesce notturno* del 1904, in cui il poeta sostituisce alle parole dei versi i segni metrici di lunga e di breve. Si assiste ad una scomparsa della parola a favore di un'opera grafica fatta solo di aspetti formali che suggeriscono suoni. Si potrebbe parlare di Morgenstern come del precursore di un nuovo tipo di poesia che impone nuove regole di declamazione, nel suo caso ai limiti dell'indefinibilità, ma meglio sperimentate ed elaborate successivamente da altri poeti, in primis i Futuristi agli inizi del Novecento. Essi utilizzano una commistione di caratteri tipografici e segni di varia derivazione col tentativo, come riporta Ballerini, "di dare una figura e un'enfasi di lettura a un messagio che altrimenti sarebbe banale/normale".[16] Si tratta di esperimenti grafici che vedono non solo l'utilizzo di parole onomatopeiche capaci di riprodurre suoni già solo pronunciandole, ma anche l'utilizzo di caratteri di stili e dimensioni differenti amalgamati tra di loro in una forma di dinamicità sonora, visiva e poetica. Un modello esemplificativo di questo modo di procedere è *Zang Tumb Tumb*, 1914.
Un discorso simile merita Hugo Ball che nel 1920 compone *Karawane*, in pieno Dadaismo. In questo caso è lecito parlare di "poesia fonetica" allo stesso modo in cui Pignataro ha parlato di "poesia grafica". Compare in quest'opera la chiara intenzione di voler presentare e declamare i versi in maniera differente: l'uso variegato di caratteri, unitamente all'uso di corsivo e grassetto

fig.14 Christian Morgenstern, *Il canto del pesce notturno*, 1904
fig.15 Henri Chopin, *Aux hommes*, 1969
fig.16 Luis Pazos, *Repetition*, 1968

16. Luigi Ballerini, *La piramide capovolta*, 1976

determina una dinamica interna alla poe-sia che ne indica le implicite regole di importanza, di tono, di gravtà, etc. Il tutto in una composizione altamente suggestiva.
L'elemento fonetico è modellato, sperimentato e modificato anche dalla poesia concreta, in particolare nell'opera di Henri Chopin, *Aux hommes* del 1969 in cui il poeta si fa promotore di una poesia fonetica e oggettiva: ancora una volta caratteri tipografici differenti, corsivi, maiuscoletti e artifici tipografici intervengono a mostrare le gerarchie di lettura all'interno del testo. "Le parole devono essere viste e sentite" così commenterà la rivista *Cinquieme saison*, "la parola è un elemento, è materia, è oggetto".
Nella pagina si alternano così titoli grandi e maestosi, a elenchi di parole, a lunghe righe di parole legate le une alle altre senza rispettare le regole grammaticali, pronomi che occupano un terzo della pagina e simboli che si uniscono alle lettere e alle parole in segno di enumera-zione, ripetizione, ridondanza, ritmo.
Contemporaneo di Chopin è Luis Pazos, che appena un anno prima (1968) compone *Repetition*. L'opera è estremamente dinamica pur utilizzando solo una parola "PUM". La bravura di Pazos sta nel fatto che semplicemente lavorando sulla dimensione del carattere riesce a scandire un ritmo sonoro e visuale all'interno della pagina, un lavoro da veri maestri tipografici, e senz'altro da progettisti.
Questo excursus, seppur breve e conciso, mostra la potenzialità Insita nell'elemento grafico. Una proposizione scritta in un modo piuttosto che in un altro, la scomposizione degli elementi, la rivoluzione dei ca-ratteri e degli stili, suggeriscono un significato piuttosto che un altro, stimolano un senso o l'altro, sono capaci di far sentire la pagina prima ancora di capirne il senso. L'artificio grafico riesce in qualche modo a toccare gli occhi e le orecchie e a suggerire nuove modalità espressive, attraverso regole di gerarchia, importanza, grandezza o piccolezza, frequenza, ripetizione e così via.

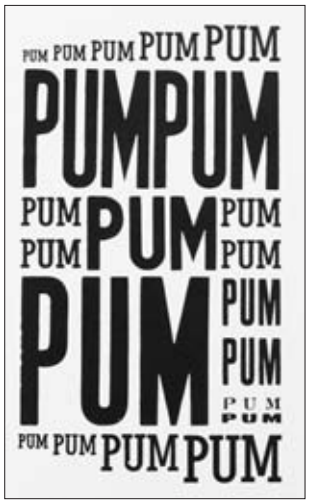


fig.15

fig.16

LARMES DE JEUNE FILLE
— POÈME CLOS —

M dngoun, m diahl Θ[1]hna iou
hsn ioun inhlianhl M[2]pna iou
vgain set i ouf ! sai iaf
fln plt i clouf ! mglai vaf
Λ[3]o là ihi cnn vii
snoubidi i pnn mii
A[4]gohà ihihi gnn gi
klnbidi Δ[5]bliglihli
H[6]mami chou a sprl
scami Bgou cla ctrl
guel el inhi ni K[7]grin
Khlogbidi E[8]vi binci crin
cnen ff vsch gln *ié*
gué rgn ss ouch clen *dé*
chaig gna pca hi
Θ[9]snca grd kr di

1. Θ, t = soupir.
2. M, m = gémissement.
3. Λ, λ = gargarisme.
4. A, a = aspiration.
5. Δ, λ = râle.
6. H, n = ahannement.
7. K, x = ronflement.
8. E, ε = grognement.
9. Θ, t = soupir.

Isidoro Isou
Larmes de jeune fille

31.
Eugen Gomringer,
da *Konkrete poesie* 1952-
1992: *Siedbruck auf Leinen*,
195x25

32.
Le prime forme di poesia visiva possono essere considerate i carmi figurati. Anticamente, soprattutto in ambito religioso, erano utilizzati tali schemi, ma lo scopo in questi casi era più didattico e funzionale che estetico. I testi erano cioè composti in un certo modo poiché sarebbero serviti ad essere letti, recitati, celebrati con le dovute pause, legate a riti precisi.

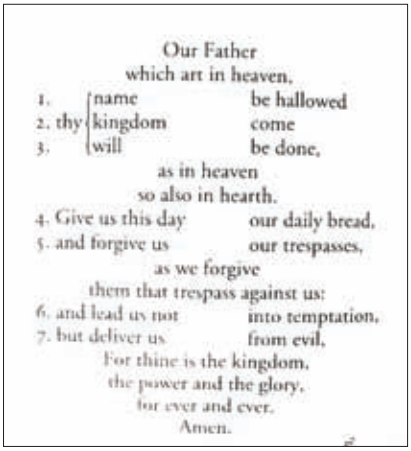
Anonimo, preghiera
Padre Nostro

33.
Ludwig Harig
Hörspiel, 1966

34.
Agli inizi degli anni Settanta, con Ana ecetera, la poesia assume più che mai un ruolo organico per la sua capacità di attingere al mondo Della logica formale e Dell'analisi matematica. Martino e Anna Oberto: "la Nostra attenzione era rivolta alla possibilità di invenzione di UN linguaggio polivalente, una sorta di Interlingua panestetica capace di comunicare "zone" che il linguaggio della poesia e dell'arte lasciavano vuote di significiato. "

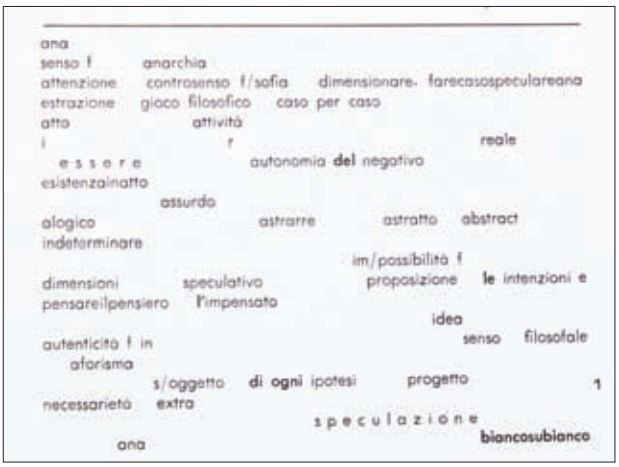
Ana Ecetera n°2
Prima pagina del Bollettino, 1955-1949
fonte: Vincenzo Accame,
Il segno poetico, 1981

31.

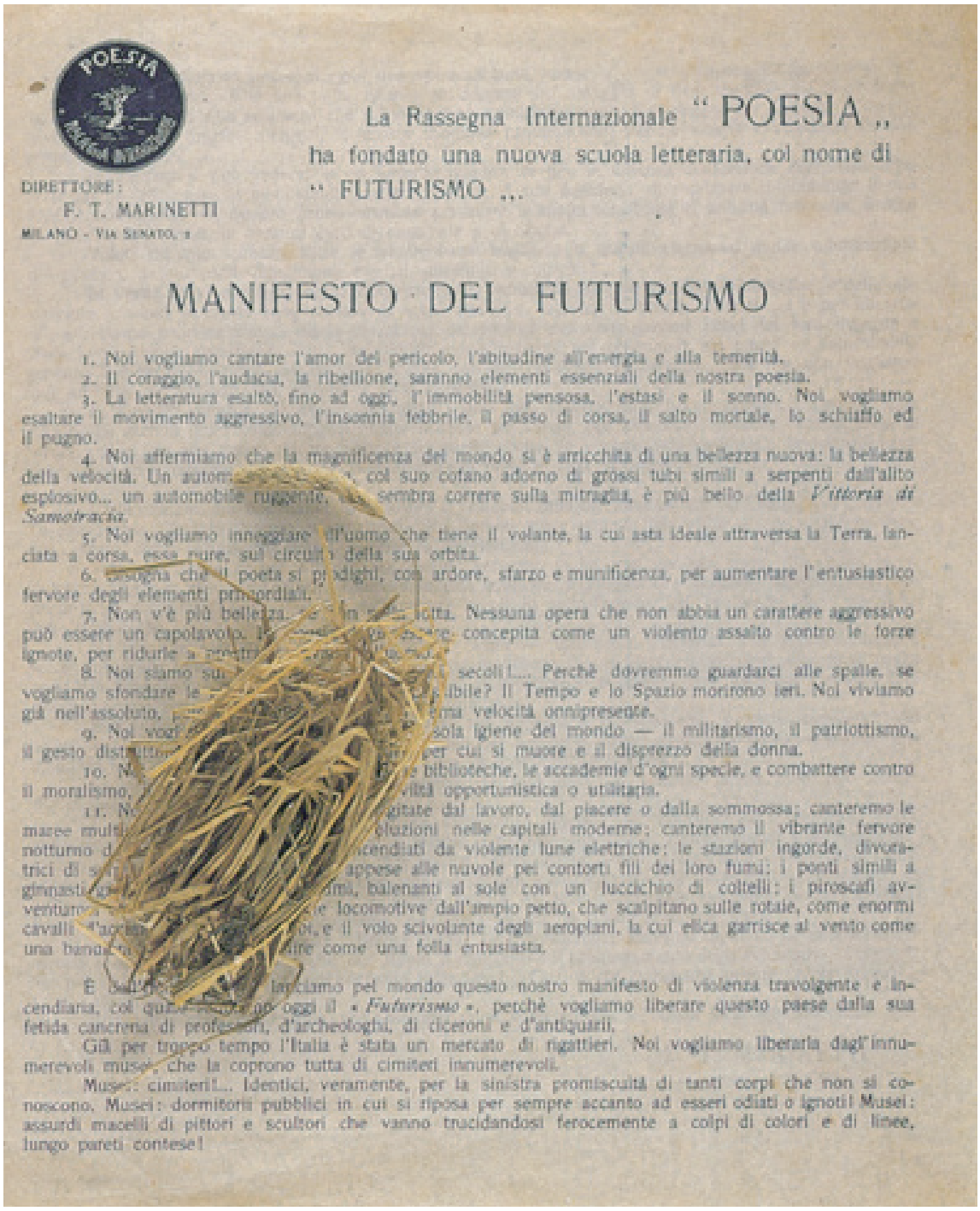


32.

33.



34.



POESIA

DIRETTORE:
F. T. MARINETTI
MILANO - VIA SENATO, 8

La Rassegna Internazionale " POESIA „
ha fondato una nuova scuola letteraria, col nome di
" FUTURISMO „.

MANIFESTO DEL FUTURISMO

1. Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.

2. Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.

3. La letteratura esaltò, fino ad oggi, l'immobilità pensosa, l'estasi e il sonno. Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.

4. Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un autom[illegible], col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo... un automobile ruggente, [illegible] sembra correre sulla mitraglia, è più bello della *Vittoria di Samotracia*.

5. Noi vogliamo inneggiare [illegible] l'uomo che tiene il volante, la cui asta ideale attraversa la Terra, lanciata a corsa, essa pure, sul circuito della sua orbita.

6. [illegible] che il poeta si p[illegible]digni, con ardore, sfarzo e munificenza, per aumentare l'entusiastico fervore degli elementi primordiali.

7. Non v'è più bellezza, [illegible] lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. [illegible] concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a [illegible]

8. Noi siamo su[illegible] secoli!... Perchè dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le [illegible]bile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, [illegible]ma velocità onnipresente.

9. Noi vog[illegible] sola igiene del mondo — il militarismo, il patriottismo, il gesto dist[illegible] per cui si muore e il disprezzo della donna.

10. N[illegible] le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, [illegible]vità opportunistica o utilitaria.

11. N[illegible]gitate dal lavoro, dal piacere o dalla sommossa; canteremo le maree multi[illegible]luzioni nelle capitali moderne; canteremo il vibrante fervore notturno d[illegible]cendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di s[illegible] appese alle nuvole pei contorti fili dei loro fumi; i ponti simili a ginnasti [illegible]dmi, balenanti al sole con un luccichio di coltelli; i piroscafi avventur[illegible] locomotive dall'ampio petto, che scalpitano sulle rotaie, come enormi cavalli [illegible]oi, e il voto scivolante degli aeroplani, la cui elica garrisce al vento come una band[illegible]ire come una folla entusiasta.

È [illegible] lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiaria, col qu[illegible] oggi il «*Futurismo*», perchè vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di profe[illegible], d'archeologhi, di ciceroni e d'antiquarii.

Già per troppo tempo l'Italia è stata un mercato di rigattieri. Noi vogliamo liberarla dagl'innumerevoli musei, che la coprono tutta di cimiteri innumerevoli.

Musei: cimiteri!... Identici, veramente, per la sinistra promiscuità di tanti corpi che non si conoscono. Musei: dormitorii pubblici in cui si riposa per sempre accanto ad esseri odiati o ignoti! Musei: assurdi macelli di pittori e scultori che vanno trucidandosi ferocemente a colpi di colori e di linee, lungo pareti contese!

Filippo Tommaso Marinetti
Manifesto Futurista

35.
Un famoso romanzo di Laurence Sterne in cui l'autore si diverte ad alterare la classica struttura linguistica, tipografica e compositiva della pagina rompendo gli schemi del classico romanzo. L'autore compone capitoli completamente bianchi, altri costituiti solo di una parola; fà degli elementi grafici dei segnali indicativi di lettura; trasforma simboli in segni capaci di suggerire una sensazione o uno stato d'animo. Per questi e molti altri motivi, il romanzo è considerato il capostipite del romanzo moderno.

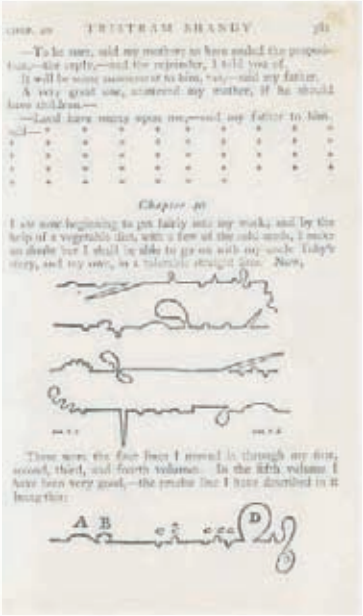
da: Laurence Sterne, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1760-1767

36.
La poesia concreta di Carlo Belloli conferisce alla parola un nuovo ruolo: quello visivo. La poesia è da vedere, per cui la parola tende sempre più ad essere trattata come un'immagine attraverso l'impiego di artifici grafici. Il poeta progetta cioè un testo a partire da schemi logico-mentali, che nasconde dietro artifici grafici per destinarli a un lettore interessato. Un testo che va ,quindi, letto, compreso, contemplato e interpretato.

Carlo Belloli, *Treni*, 1943
da: Vincenzo Accame, *Il segno poetico*, 1981, p.58-59

37.
Costellazione di Eugen Gomringer in cui il poeta descrive il mondo semplicemente con un elenco di elementi disposti secondo un ordine matematico che dall'insieme porta all'unità. Quindi: acqua aria, terra, fuoco, pianta, animale, uomo, casa, scrittura elencati in ordine decrescente costituiscono la somma descrittiva del mondo intero.

da: Eugen Gomringer, *Konkrete poesie*, 1952-1992: *Siedbruck auf Leinen*



35.

36.

37.

Come un cacciatore nella foresta,
il lettore distingue la selvaggina
segnata, segue una traccia, ride,
gioca dei tiri, o anche come
un giocatore d'azzardo, si lascia
afferrare da tutto ciò.

Michel de Certeau
{*L'invenzione del quotidiano,* 2001}

2.
Possibilità visuali

Il testo come strumento di organizzazione del visibile

Introduzione

Se lo scopo di questo lavoro è investigare sul rapporto tra la scrittura e l'immagine, allora la definizione di visibilità che ci interessa approfondire è la visibilità all'interno dei testi. Come scrive El Lissitzkij "La scrittura è sempre e comunque immagine. Le parole stampate sono viste, prima ancora di essere sentite."
Si indaga allora sul concetto di visibilità, inteso come la possibilità di percepire attraverso il senso della vista, le immagini, in questo caso testuali, definite come un'attrezzatura in grado di interpretare, rappresentare e quindi spiegare i meccanismi comunicativi che sottendono a un testo. La visibilità testuale, e la sua progettazione, si pongono come punto di accesso per una rete di rinvii e spiegazioni che avvolgono un testo e lo rendono fruibile, rispetto a tutti i testi sempre più complessi in cui, piuttosto che utilizzare i mezzi visibili come elementi e strutture per procedure di orientamento nella fruizione del testo, si complicano i segni e i linguaggi, confondendo sensi e significati.
La strada percorsa vede una prima definizione di visibilità attraverso le differenziazioni tra oggettivo-soggettivo, strutturale-referenziale, per entrare poi nel merito della visibilità testuale che intende il testo come uno strumento di regolazione dell'esperienza mediante una sua progettazione.
Riflettere sul concetto di visbilità testuale è fondamentale per condurre la tesi, poichè solo con una definizione di visibilità si può progettare un testo in vista del suo presente, del suo essere cioè consumato, fruito e declamato nel momento stesso in cui viene "fatto vedere", in questo caso impaginato e modellato sulla pagina dal lavoro di un grafico. Se è vero che la vista è "palpazione con lo sguardo" (Merleau-Ponty), allora è vero anche che la visibilità di un testo è parte integrante della sua comprensione: un testo non va solo compreso, va letto, e per leggerlo va visto. Un processo di effetti conseguenti questo che non può essere interrotto.
La visibilità coinvolge il senso della vista, che aiuta ad orientarci più di tutti gli altri sensi. Il compito della progettazione di un aspetto visibile del testo corrisponde esattamente a quello che il senso della vista fa quotidianamente: valutare osservando, trarre conclusioni guardando,

regolare le distanze, l'ordine e la misura scrutando, investigare con furtivi e decisi colpi d'occhio. I medesimi procedimenti sono quelli che si compiono ogni qualvolta ci si trova dinanzi a un testo, ma si tratta di qualcosa di così naturale che, da quando si impara a leggere, non sorprende più. Eppure l'occhio si muove nella pagina, scorge caratteri piccolissimi, che occupano una precisa posizione millimetrale che non potrebbe essere un'altra; che colgono i numeri di pagina; i titoletti, le didascalie etc.. per capire dove ci si trova, come in una mappa, e verificare se la propria direzione è giusta.
Definire la visibilità e organizzare un testo in maniera visibile non è per nulla un procedimento superficiale, anzi più lavora sulla superficie più descrive i significati profondi dei livelli in cui un testo si suddivide, stabilendo una gerarchia visiva utile a dare diversa improtanza e diverso peso ai corpi, alle parole, ma anche agli spazi nella pagina.

2.1 Per una definizione di visibilità

Il visibile, ovvero ciò che è in superficie, è tutto ciò che ha a che fare con il senso della vista: ciò che può essere visto. La società attuale è sicuramente quella del visibile per eccellenza soprattutto per "l'atteggiamento cognitivo prevalentemente iconico-metaforico opposto al tradizionale atteggiamento logico-sequenziale."[1]
Siamo più adatti ad apprendere per immagini e a rapportarci alla visualizzazione dei concetti, piuttosto che alla narrazione logica degli stessi: apprendiamo con le immagini, con la vista, perché la vita quotidiana si svolge sempre più sugli schermi.
A rendere visibili i fenomeni intorno a noi non basta però la realtà oggettiva, ma occorre una scelta di sguardo, quindi una soggettività che ci faccia decidere cosa guardare e perché, un orientamento a scegliere ciò che si guarda che può essere mediato e integrato dalla propria cultura e curiosità. Ciò significa che la visibilità richiede una differenziazione tale per cui è possibile parlare di visibilità di tipo oggettivo o soggettivo.
I soggetti delle visioni della nostra immaginazione, ad esempio, pesano sull'osservazione della realtà fino a diventarne schemi di interpretazione. Interessante è l'osservazione letta in *Il testo visibile*, di Fausto Colombo e Ruggero Eugeni:

> Si pensi al celebre caso dell'iconografia del rinoceronte ricostruito da Ernst Gombrich. È ciò che accade nei bestiari medioevali che presentavano esempi di animali esotici frutto della fantasia. Questi animali entravano nel patrimonio culturale, fino a credere che esistessero davvero. Per cui i viaggiatori che raggiungevano territori inesplorati si servivano proprio di questi schemi di visione per descrivere i nuovi animali reali. Il medesimo ragionamento vale per il tipo iconografico di un rinoceronte rappresentato da DÜrer nel Cinquecento, esso, sebbene frutto di una visione immaginaria e di ricostruzione di indizi, servirà come modello a tutte le successive raffigurazioni, anche a quelle più realistiche e vicine alla fotografia. F.Colombo, R.Eugeni, *Il testo visibile*, 1996, p. 22

Un'altra differenziazione da considerare è quella tra visibilità referenziale e strutturale. Referenziale nel caso in cui essa riguarda determinati tipi iconografici o iconologici; strutturale quando

1. Il riferimento è alla contrapposizione tra società tipografica ed elettronica e alle riflessioni di McLuhan, *La Galassia di Gutenberg*, 1962 l
2. "Seguendo le analisi di Michael Baxandall, nel Rinascimento era diffuso "l'occhio del Quattrocento": un mercante era educato alla scuola della misurazione, calcolava quantità e valore delle merci mediante una misurazione ad occhio, lo stesso occhio che poteva valutare misure e proporzioni di immagini su tela. La pittura quattrocentesca, da Masaccio a Piero della Francesca, accoglie questi aspetti di visibilità sociale ene fa dei parametri di visibile testuale livelli." Fausto Colombo, Ruggero Eugeni, *Il testo visibile*, 1996, p.24-26;

riguarda una "struttura di orientamento" della visione. Un esempio per comprendere questa differenziazione è fornito da Pierre Francastel, il quale afferma che "l'invenzione della prospettiva non ha rappresentato un'innovazione degli oggetti del visibile, ma degli schemi di accorpamento di tali oggetti." Esiste cioè un lessico e una grammatica del visibile, ovvero una serie di regole di declinazione degli oggetti a partire dall'utilizzo di pattern, texture e strutture individuabili in ciò che viene offerto alla vista, da cui prendiamo uno stimolo che interpretiamo e trasformiamo in significato.[2]

2.2 La visibilità in un testo

Se il testo è inteso come "uno strumento di definizione dell'esperienza umana attuata mediante la fissazione di stimoli significativi (parole, immagini, suoni) su un supporto che li renda fruibili da un soggetto collocato a distanza (spaziale e temporale) rispetto a chi costruisce il testo"[3], allora anche l'esperienza testuale impegna il senso della vista e le attività cognitive e passionali a esso collegate. La visibilità si può perciò riferire non solo all'esperienza diretta della realtà da parte di un soggetto, ma anche all'esperienza visibile che deriva dalla fruizione di un testo: la visibilità testuale.
Il testo si presenta, come appena detto, come uno strumento di organizzazione del visibile, di determinazione dei contenuti e dei percorsi di orientamento dello sguardo. È possibile identificare all'interno del testo due aree di accezione del visibile testuale collegate ma differenti: *testis* (testimonianza) e *textum* (tessuto). Il testis svolge il ruolo di testimonianza: comporta la fissazione dell'atto comunicativo del testo, che può essere mnemonica o solo culturale, e che consente sempre la sua ripetibilità o almeno il riferimento al testo. L'altro aspetto del testo consiste nel textum, tessuto appunto, o per usare i termini degli studiosi coesione. Essa può manifestarsi a differenti livelli: "a livello di contenuti, può consistere nella trama di un'opera narrativa; o per altre opere nel ricorrere di determinati elementi o di una certa struttura."[4]
A un livello più generale ma anche più immediato, questo tessuto può essere di tipo grafico: il tessuto dei segni sul piano del

3. Fausto Colombo, Ruggero Eugeni, *Il testo visibile*, 1996, p.24-25 | **4.** Fausto Colombo, Ruggero Eugeni, *Il testo visibile*, 1996, p.24-25 |

significante. Il textum riguarda, infatti, un amalgamarsi di diversi elementi e livelli di profondità che è determinata dall'intersecarsi di significati in diverse direzioni. Per definire un testo possiamo ricorrere o all'uno o all'altro degli aspetti analizzati, ma in modo diverso. Nel caso di un'opera che appartiene a un genere come può esserlo una serie narrativa, un poe-ma romantico, un film, se prendiamo in considerazione il textum possiamo riconoscere la sua unità e la sua identità specifica a partire da un'osservazione delle strutture che lo sorregono: dai personaggi e dal conflitto, fino alle strutture latenti di costruzione del testo. Ma ciascuno di questi testi si inserisce in un insieme più ampio: una sorta di macrotesto (testis). Se ne deduce che la visibilità del testis rinvia alla capacità del testo di fissare e preservare, quindi il testo è inteso come documento e strumento di diffusione del visibile. La visibilità del textum rinvia, invece, ai modi mediante i quali il testo viene portato alla luce, costituito come oggetto materiale e simbolico offerto allo sguardo. "Ma la visibilità testuale riferita al textum, non è solo una visibilità *del* textum, ma anche *nel* textum."[5] Si tratta delle pratiche comunicative che circondano, costituisco e usano il textum: le pratiche cioè di progettazione (costituzione) e quelle di fruizione (ricezione) del testo. I testi rinviano in vario modo, anche e soprattutto a seconda dei loro livelli di visibilità, alla propria produzione e divulgazione: dalla raffigurazione della narrazione o della lettura esplicita e dichiarata, fino a percorsi visivi e interpretativi dell'impaginazione della pagina scritta o dell'immagine.

Alla fine di queste osservazioni la visibilità del tessuto testuale assume un ruolo di maggiore rilievo rispetto alla visibilità del testo in sé: il testo non ha tanto la funzione di fissare in eterno il visibile, quanto di organizzarlo per il presente; tale operazione può avvenire solo sfruttando al massimo la tessitura del testo, affinché tutti gli spazi testuali diano un'organizzazione della visione e dei suoi percorsi. "Il testo visibile è quindi il progetto di un percorso o il modello di una serie di percorsi visivi che rappresentano comunque la base di un'esperienza non solo percettiva, ma anche cognitiva ed emotiva."[6] Gli studi della visibilità riguardano proprio questo dualismo tra il portare alla luce ciò che è nascosto e ciò che è, invece, già manifesto. Si deve distinguere quindi tra un

5. "Le ricerche semiotiche ispirate dallo strutturalismo hanno esplicitato bene la complessità di relazioni che rendono possibile il testo: alcune di esse sono immediatamente visibili, altre sono nascoste ed emergono solo dopo un paziente lavoro analitico." Fausto Colombo, Ruggero Eugeni, *Il testo visibile*, 1996, p.38 | **6.** Mario Costa, *Le immagini, la folla e il resto*, 1982 | **7.** Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, 1990, p.15-38 | **8.** "Nel mondo romano e nella tarda antichità termini e metafore si raccolgono in due aree semantiche. Un primo gruppo è di tipo agricolo: la scrittura si configura come una faticosa raccolta di frutti, se lo scriba traccia i solchi dell'aratro sulla

livello di significati e un livello di significanti nascosti. È curioso osservare, come ha fatto Baricco, che nel momento in cui l'uomo cerca di sfuggire alla vita o forse solo a un momento quotidiano, il gesto che compie è un "gesto di visione": quella particolare visione che è la lettura del testo scritto, che a partire dalla diffusione del libro come prodotto industriale, da poter moltiplicare e replicare, scopre formati e caratteri ad hoc per ogni tipo di lettore. E ancora, è curioso ricordare come alcune avanguardie letterarie abbiano portato avanti una riflessione estetica scoprendo la rilevanza data dall'apporto grafico alla parola scritta. Così, sebbene in modi assai diversi, i Lettristi, i Futuristi, Mallarmé, Gomringer e tantissimi altri conosciuti, ma anche no, hanno compiuto gesti di scrittura "assai simili all'arredamento grafico delle città attraverso insegne luminose o le affiches."[7] Da ciò deriva il suggerimento a scegliere come oggetto di analisi le forme grafiche del testo, in particolare del testo poeti-co, lirico e dal regime fluido, che hanno a che fare con l'organizzazione testuale del visibile, ma sta all'analista cogliere quei discorsi che meglio di altri si prestano a far emergere i caratteri salienti della visibilità. Subentra a questo punto una utile riflessione della semioti-ca pragmatica sulla cooperazione testuale: "l'idea che il testo rechi inscritto un progetto comunicativo tale da sollecitare e guidare la cooperazione interpretativa del recettore è stata sviluppata dalla semiotica testuale secondo due vie: induttivamente, rintracciando nel testo marche e indizi di tale progetto che l'atto di enunciazione vi cala; deduttivamente, individuando i modelli astratti di progetti comunicativi per poi osservare come essi si calino nel testo."[8]

2.2.1 Il testo scritto e il testo iconico

Il testo è innanzitutto un oggetto fisico, soggetto di un'esperienza di tipo visivo attraverso cui osservare gli elementi e gli spazi che lo compongono, e che quindi inevitabilmente lo espongono e offrono allo sguardo. È all'interno di questi spazi testuali che avvengono le attività comunicative di produzione e fruizione del testo. Risulta possibile e indispensabile distinguere allora due livelli di testualità: una prevalentemente scritta e l'altra iconica. Il testo scritto è caratterizzato da una sequenzialità della fruizio-

tavoletta e lo scrittore vi getta i semi delle parole; lo stesso termine "legere" si riferisce originariamente all'operazione agricola del mietere e del raccogliere in covoni. Un secondo gruppo, diffuso nel medioevo, è di tipo gastronomico: le parole si mangiano, si ruminano, si masticano, se ne gusta la dolcezza come di miele ecc. La lettura si collega insomma alle attività di base del fisico umano: il viaggio, il lavoro e l'alimentazione.Un lavoro e una attività fisici, comunque progressivi e programmati dal dispositivo testuale." Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 1967, p. 307;

ne, si configura come un'operazione fisica e corporea in cui la lettura è fatta a voce alta (soprattutto nell'antichità), fa eco il movimento delle labbra e le orecchie sono attente. Leggere una pagina significa masticarla, gustarla, "ingerirla" come direbbe Roland Barthes, e ci si sente protagonisti per questo. L'impegno fisico e quello dell'occhio sono strettamente legati in un testo scritto, ma meno complessi di un testo iconico in cui la pagina, definibile come spartito, costringe a uno sforzo di decifrazione del testo che appare, difficile e faticoso. Leroi-Gourhan scrive che "gli scritti sono una successione coerente di segni in cui il lettore si orienta come il cacciatore primitivo, lungo un percorso invece che su un piano."[9] Differente è l'esperienza di un testo iconico e quindi visivo: le immagini possono presentarsi in qualsiasi modo e forma, rappresentando una rete di tracciati visivi multipli, sicuramente non lineari, per quanto non casuali siano. Bene è descritto dalla storia:

fig.1

> le immagini sfruttano la libertà direzionale per introdurre procedimenti commentativi peculiari rispetto al racconto trasmesso scritto. Per esempio nella colonna di Traiano (fine del I sec. d.C.) vengono narrate le guerre in Dacia dell'imperatore. La forma narrativa è data da una serie di immagini sequenziali disposte lungo la colonna secondo la forma di una spirale. La disposizione visiva permette collegamenti iconici impossibili allo scritto: da un'immagine all'altra ritornano alcune figure che istituiscono collegamenti visivi "trasversali" rispetto allo svolgersi in continuità della vicenda. In questo caso, le figure se si ripetono indicano la centralità della figura dell'Imperatore nello svolgersi della vicenda.
>
> Fausto Colombo e Ruggero Eugeni, *Il testo visibile*, 1996, p.54

Quindi la differenza principale tra il testo scritto e quello iconico sta nella fruizione. L'esperienza della fruizione del testo scritto richiede una sequenzialità logica: c'è un percorso da seguire, e ai fini della comprensione del testo non può mutare. Mentre quella del testo iconico appare come la fruizione di una qualsiasi immagine: immediata, intuitiva, istantanea, capace di istituire

fig.1 Tullio d'Albisola, *L'anguria lirica*,1934, progetto grafico di Bruno Munari

9. André Leroi-Gourhan, *Le geste et le parole*, vol. I, 1964, p.307 | **10.** Fausto Colombo, Ruggero Eugeni, *Il testo visibile*, 1996, p.55;

collegamenti anche inaspettati "per far scoccar scintille di senso impossibili allo scritto."[10] Anche in casi come i codici miniati dei manoscritti, o volendo delle illustrazioni di storie e racconti, le caratteristiche del testo scritto e iconico restano le medesime: l'immagine permette innanzitutto una comprensione più profonda dello scritto attraverso richiami trasversali e sintetici. Fruire un testo non è quindi un'operazione semplice, poiché implica molteplici variabili e interpretazioni. Il modo in cui si sceglie di strutturare un testo scritto, o iconico che sia, è solo un modello per suggerire tali sensi e significati o per fornire una delle infinite possibilità di comprensione del testo. Ma è la fruizione, in fin dei conti, l'unica cosa che al lettore interessa: ricevere il messaggio, e se possibile divertirsi durante questo scambio comunicativo.

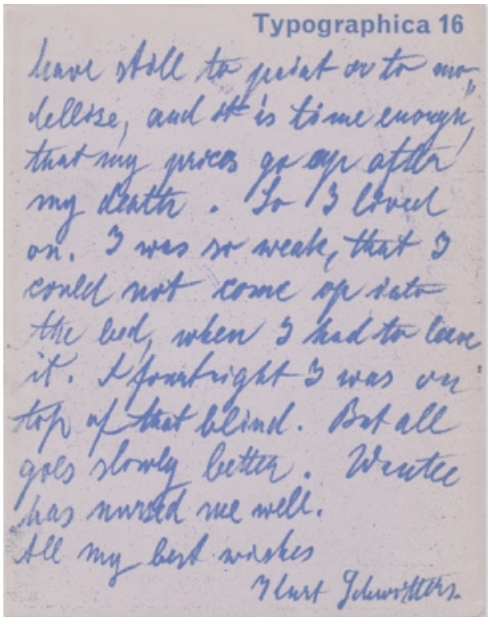
2.2.2 Dalla scrittura alla forma del libro

Intorno al 35000 a.C. appaiono in Europa i primi tentativi da parte dell'uomo di comunicare con strumenti riconducibili alla scrittura si tratta di pezzi di osso o di pietra scalfiti a distanza regolare. Sono le prime espressioni di scrittura e si pensa corrispondono al ritmo delle parole orali. Per la prima volta l'uomo costruisce un utensile che non serve a modellare la materia, ma a descrivere in qualche modo la propria esperienza. Qualunque sia il significato di tali documenti, si tratta comunque della testimonianza del primo apprendimento della parola orale e del suo ritmo. Solo al 30000 a.C. risalgono le prime figurazioni: immagini di uomini, donne e animali scalfite su pietra o dipinte. Immagini iconiche e stilizzate che si evolveranno per essere sempre più vicine al reale.
Si nota subito che l'immagine rispetto al discorso verbale presenta una differenza sostanziale: non è monosequenziale, ma pluridirezio-nale, non è soggetta a vincoli di pura linearità, ma possiede una "libertà dimensionale". Immagine e parola orale, ovvero "prodotto del gesto manuale offerto all'occhio e prodotto della bocca offerto all'orecchio", costituiscono esperienze comunicative differenti: pluridimensionali nel primo caso e monodirezionali nel secondo. Queste prime forme di scrittura stilizzate sono meglio definite dagli studiosi come *mitogrammi*. Successivamente

GLI SCRITTI SONO UNA SUCCESSIONE COERENTE DI SEGNI IN CUI IL LETTORE SI ORIENTA COME IL CACCIATORE PRIMITIVO, LUNGO UN PERCORSO.

André Leroi-Gourhan,
Le Geste et la Parole, vol. I, 1964, p.307

*
Herbert Spencer,
Typographica n°15-16,
serie 1960-67



1 H 2 O 3 D 4 £5

6 007 T U 8 V 90 10 10

ER 12 $3 14 Typographica 15

16 17 1918 19..... 20th CENTURY FOX

21 22 123 36 24 36 25 DEC

26 27 28 + 1 = 29 30

leave stal
Dellose, a
that my
my death
on. I wa
could no
the bed,
it. I fo
top of the
goes slowl
has nurse
All my b

si assiste al passaggio dal mitogramma al *pittogramma*, quando cioè l'immagine ripetuta si collega prima a un oggetto del mondo reale, poi a un concetto cui corrisponde una parola nel linguaggio parlato. Quando più pittogrammi si uniscono per esprimere un concetto differente, si passa all'ideogramma, per cui "più alberi" indicheranno il "bosco". Come conseguenza aumenta l'astrattezza del legame tra il segno grafico e il concetto-parola, è appunto il caso degli ideogrammi da cui infatti derivano poi le prime scritture.

A partire dal 1700 circa alcuni gruppi semitici iniziano a collegare i segni grafici dell'ideogramma non più a idee corrispondenti a parole, ma a suoni corrispondenti a parti di parole, le sillabe, da cui derivano le singole lettere dell'alfabeto. La scrittura diviene una scrittura fonetica: agli ideogrammi subentrano i fonogrammi. Il punto di arrivo è uno dei primi alfabeti. Tra questi l'alfabeto greco, che scompone le parole in singole cellule di suono elementare e assegna a ciascuna un simbolo grafico, o grafema. Si disegna, dal mitogramma al pittogramma, all'ideogramma, alle scritture fonetiche sillabiche e alfabetiche, un ricco e articolato sviluppo della tecnologia della parola, anche ingegnoso dal punto di vista rappresentativo: da un segno visivo iconico che rinvia al concetto-oggetto si passa a un segno visivo grafico-iconico legato a un concetto parola e quindi a un segno visivo grafico che rinvia a parole suoni e tramite queste a concetti. Parlare dello sviluppo della parola senza considerare il luogo in cui essa evolve è poco produttivo. Parliamo allora della *pagina*: supporto fisico per la scrittura e supporto grafico dei segni. Le scritture nascono come incisioni su pietra. Legno e cera sono materiali facilmente deperibili. Da qui deriva una duplice pratica di scrittura: la cera per l'appunto veloce e personale, ma deperibile; la tavoletta d'argilla per la scrittura destinata a durare nel tempo.

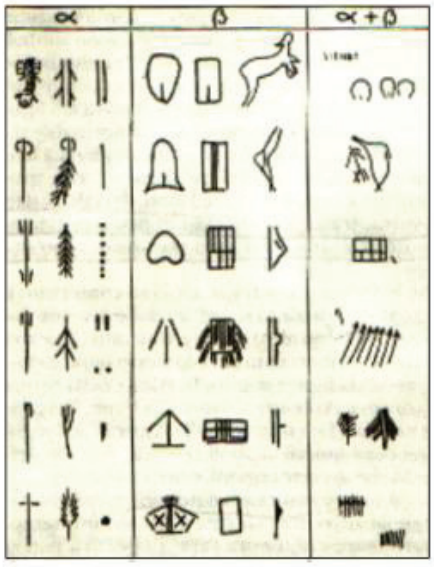


fig.2

fig.2 Dipinti paleolitici della Grotta Chauvet. Sono le prime testimonianze di scrittura della nostra specie e vedono convivere insieme motivi pittografici di carattere naturalistico e motivi ideografici di carattere "astratto".

L'impaginazione delle scritture primitive disponeva i segni in colonne verticali; all'interno della scrittura mesopotamica avvenne un cambiamento in righe scritte da sinistra verso destra, probabilmente per scopi di comodità di scrittura; il fenicio distingue

le parole mediante linee verticali; la scrittura greca con semplici trattini o punti per poi farli sparire, preferendo la scrittura continua, senza spazi tra una parola e l'altra. Ben presto le liste di scritti generate grazie all'utilizzo frequente di scrittura si trasformano in veri e propri racconti. Ed è qui che entra in gioco la figura del lettore, il quale dà voce al testo. La voce rinvia a un soggetto responsabile del discorso, e il lettore si trova a impersonare quel ruolo. Il discorso orale viene tradotto e trascritto sottoforma di diagrammi fatti di segni che rinviano suoni e quindi contenuti. La scrittura permette di guardare il discorso, di contemplarlo, di metterlo a distanza, di costruirvi sopra una teoria.
Subentra allora il tema della fruizione del testo, e analizzando l'utensile testuale, F. Colombo e R.Eugeni in *Il testo visibile*, hanno individuato quattro spazi di visibilità utili alla sua fruizione. Ognuno di essi possiede una modalità di rinvio all'atto dell'uso dell'utensile.
Il primo è lo spazio fisico empirico: la parete di roccia e la caverna per i preistorici; la dimensione e la consistenza della tavoletta d'argilla. Insomma i caratteri fisici del formato e della qualità del supporto. Il secondo è lo spazio fisico grafico su cui si dispongono i segni: l'architettura della disposizione delle figure sulla superficie della caverna ovvero l'impaginazione delle lettere sulla pagina. La disposizione lineare delle parole e la disposizione reticolare della figura e delle immagini. Il terzo spazio è simbolico e si ritrova nel testo scritto: il gioco delle voci acceso nell'atto di lettura rinvia agli atti propri del discorso orale. La fruibilità del testo assume forma, è rappresentata. Il quarto spazio testuale è anch'esso simbolico ma non riguarda l'enunciato: la recezione del testo viene raffigurata all'interno del mondo rappresentato. Quindi i primi due spazi fisici sono funzionali all'esperienza di fruizione; negli altri due spazi simbolici la visibilità dell'esperienza di fruizione del testo è assicurata da meccanismi rappresentativi ed è funzionale a una trasfigurazione di tale esperienza. Il testo allora si configura sempre più come una macchina intesa a procurare un'esperienza di ordine mentale. Un ruolo fondamentale la visualizzazione immaginaria della scena descritta: la chiarezza dello spazio grafico del libro è al servizio della visualizzazione mentale dello spazio simbolico della diegesi.

Durante il XII secolo sulla pagina manoscritta si affaccia un nuovo modello. Le note interlineari si fanno meno frequenti. Intenzionalmente, glossa e testo contraggono un nuovo genere di matrimonio e, in questo mo-dello, a ciascuno viene assegnato il suo: la glossa è subordinata al testo principale dominante e viene scritta in caratteri più piccoli. L'autore stesso prende coscienza che l'impaginazione fa parte di un insieme visivo che contribuisce a determinare l'intelligenza del lettore. Ivan Illich, *In the Vineyard of the text*, 1993, p.100,

Ne deriva la progettazione del libro che prevede un nuovo ordinamento della pagina, ora articolata in capitoli numerati preceduti da un sunto schematico del contenuto. All'interno del capitolo inchiostri differenti evidenziano le differenti parti (obiezioni, risposte, esposizioni dell'argomento).

L'introduzione di capitoli numerati è funzionale a un'altra invenzione: l'indice alfabetico. Si passa cioè ad utilizzare una serie di tecniche ausiliarie alla lettura: rubricazione, titolatura dei capitoli, suddivisione tra testo e commento, segni di paragrafo, indici e tavole analitiche ecc. Nasce cioè il libro come strumento di lavoro intellettuale. G.Cavallo, R.Chartier, *Storia della lettura*, 2009, XXV

Alle innovazioni sull'editing del testo scritto si affiancano quelle concernenti il libro in quanto oggetto fisico: dal codice pesante si passa al libro trasportabile ovunque. È qui che l'esperienza di lettura si fa silenziosa e privata. Lo stesso libro diventa un oggetto personale, leggero, possedibile e trasportabile. Il nuovo dispositivo testuale sfrutta l'architettura grafica del testo che diviene un modello, una mappa per un ragionamento mentale. Il libro diviene percorribile secondo modalità e direzioni differenti. Lo scritto si iconizza pur conservando la propria sostanziale linearità, diviene per alcuni aspetti immagine. Questo offre nuove architetture e impostazioni e nuove presenze nella impaginazione grafica. Un esempio di primo elemento iconico a tutti gli effetti è inserito nei testi intorno al Quattrocento, si tratta dell'insegna tipografica: un marchio di fabbrica dello stampatore posto in prima pagina con finalità pubblicitarie. Famosa è l'ancora con il delfino di Manuzio. Tra il Quattrocento e il Cinquecento l'architettura del libro è pressoché formata e rimarrà tale almeno fino al 1820, quando si

introduce la legatura editoriale e la copertina vera e propria, che essendo strettamente connessa al testo viene illustrata e reca inscritto il titolo sostituendo così il frontespizio nella sua funzione di presentare e promuovere il libro: la copertina diviene vetrina del libro e porta di accesso al suo interno.

2.3 L'esperienza visuale nel testo

Il lettore produce giardini che miniaturizzano e raccolgono un mondo, come un Robinson Crusoe che scopre un'isola. Egli si deterritorializza, oscillando in una terra di nessuno tra ciò che egli inventa e ciò che lo cambia. Talvolta, infatti, come un cacciatore nella foresta, egli distingue la selvaggina segnata, segue una traccia, ride, gioca dei tiri, o anche come un giocatore d'azzardo, si lascia afferrare completamente da tutto ciò. I lettori sono dei viaggiatori; circolano su territori altrui, come nomadi che praticano il bracconaggio attraverso pagine che non hanno scritto. Michel de Certeau, *L'invenzione del quotidiano*, 2001

È la perfetta descrizione del lettore che fa esperienza del testo immergendosi completamente in esso e diventando protagonista di un mondo visionario. Anche se il massimo apice di un'immersione di questo tipo è stata raggiunta solo con il film, in cui si cade in una trance che rapisce pensiero, sguardo e passioni, è il testo tradizionale, inteso come testo scritto, a segnare gli albori del trasporto intellettivo in una realtà diversa dalla presente, e immaginata a partire dalle proprie esperienze e percezioni, unitamente alle suggestioni del testo. Il linguaggio di un testo scritto è impiegato linearmente poiché deve rappresentare concetti in successione che, legati gli uni agli altri, restituiscono un concetto di senso compiuto. Non a caso gli aspetti che caratterizzano il testo scritto sono la continuità del materiale, l'omogeneità espressiva, la linearità e la sequenzialità, percepiti intellettualmente, ma anche visivamente. Il testo nel suo insieme dimostra di essere anche un'esperienza visiva: si guarda, si consuma e quindi si esperisce:

la mia mente, nelle sue operazioni ordinarie, è una galleria di quadri quanto mai completa: non di quadri finiti, ma di note impressionistiche. Ogni volta che leggo o sento che qualcuno ha fatto qualcosa in modo modesto, o con

gravità, o fieramente, o umilmente, o con cortesia, scorgo un accenno visuale della modestia, o della gravità, o dell'orgoglio, o dell'umiltà o della cortesia. La nobile eroina mi suscita un lampo in cui vedo una figura alta; l'umile postulante mi dà un lampo di una figura china, la cui unica parte distinta è il dorso piegato. Tutte queste descrizioni devono essere o del tutto evidenti, o altrettanto irreali quanto un racconto di fate. Edward B. Titchener, *Lectures on the Experimental Psyhology of the Thought Processes*, 1909

I lampi che descrive Titchener aiutano bene a comprendere cosa s'intende quando si parla di esperienza visuale in un testo: il testo incarna in modo esaudiente le forze che richiama, fino a generare immagini e visioni nella nostra mente. Immagini che esistono solo perché precedentemente percepite e che in occasione di richiami vengono fuori e diventano stimoli. Si parla, infatti, di lampi "impressionisti" ovvero né nitidi, né dai contorni definiti, ma figure imprecise utili solo a dare l'idea dello stimolo di cui si fanno portatrici, esattamente come accade nella pittura impressionista e come non accade in quella realista. Le nozioni che si colgono attraverso il testo derivano quindi dall'esperienza sensoriale e percettiva che il destinatario possiede del mondo e delle cose in generale: i sensi forniscono all'uomo il corrispondente delle nozioni che legge e apprende attraverso i testi.
Da qui deriva la caratteristica del linguaggio di poter essere inteso in senso figurale, caratteristica questa che prende forma dalla trasposizione in altri campi di oggetti e soggetti. Un esempio utile a spiegare quanto detto ci è fornito dal linguista inglese Benjamin Lee Whorf:

io «afferro» il «filo» del discorso di un altro, ma se il suo «livello» «oltrepassa la mia "testa"», la mia attenzione può «vagare» e «perdere il contatto» con la sua «direzione», e quando egli «giungerà» al suo «punto» ci troveremo «ampiamente» in disaccordo, le nostre «vedute» saranno in realtà tanto «distanti» che le «cose» che egli dice «appariranno» «grandemente» arbitrarie, e persino «un mucchio» di assurdità. Benjiamin Lee Whorf, *Linguaggio, pensiero e realtà*, 1970

In questo esempio la maggior parte delle parole trae significato dalla relazione con parole appartenenti ad ambiti diversi, se non opposti, di cui si ha memoria ed esperienza. E soprattutto de-

scrive "cose" attraverso i sensi, per cui si tratta di conoscenze di origine percettiva. Tale procedimento rende estremamente *visibile* ciò che viene descritto a parole. Il linguaggio influenza così il pensiero e il suo modo di procedere mediante le immagini create dalla mente attraverso l'esperienza del testo. "Allo stesso modo delle parole, un'argomentazione può essere *affilata* o *impenetrabile*; le teorie possono *armonizzarsi*, o essere discorsi; una situazione politica può essere *tesa*; e il fetore della corruzione può caratterizzare un regime malvagio. L'uomo può fiduciosamente affidarsi ai sensi affinché essi gli forniscano gli equivalenti percettivi di tutte le nozioni teoriche poiché tali nozioni derivano in primo luogo dall'esperienza sensoriale."[11]

Se il pensiero intellettuale legato al testo scritto pone i concetti e i significati in maniera sequenziale e lineare, la mente, più fluida, può operare sia seguendo tali percorsi in modo monodirezionale, sia improvvisando o immaginando percorsi liberamente scelti e interpretati attraverso cui dare significato alle forze messe in campo dal linguaggio, percorsi trasversali che arricchiscono la comprensione di concetti.

Il potere del linguaggio è anche quello di unire figure proprie dell'ambito verbale con figure dell'immaginale: quelle che Giovanni Anceschi definisce figure *verbovisive*. Oggetti verbali di questo tipo sono presenti soprattutto negli schemi antichi in cui attraverso allegorie si trasferiscono e descrivono significati e concetti, che in altro modo sarebbe più complesso comprendere:

> la "scala" dell'ascesi conduce alla *città celeste*; girando sulla "ruota" della fortuna, un punto sale e uno scende, nel "fiume" non ci si bagna mai nella stessa acqua, "l'albero" della vita, il "libro" del mondo etc.
>
> Giovanni Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, 1992, p. 96

Ne consegue che l'esperienza di un testo scritto oltre ad essere intellettiva, è anche, e soprattuto, visiva. L'esperienza visuale del testo possiede a sua volta una duplice natura, attraverso cui essere interpretata: visiva in quanto ai simboli e agli indici presenti nel testo "fisicamente"; oppure nel senso più figurale, appena descritto, in quanto capace di fare del lettore il protagonista che esperisce di mondi visionari. Esperienza cognitiva ed esperienza visiva si amalgamano in un profondo significato comunicativo.

11. Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo*, 1969, p.274;

LA LETTURA SI FA ESPERIENZA DI TRANCE: DI TRANSIZIONE, TRASFERIMENTO, DISLOCAZIONE DI SE STESSI, CADUTA IN STATO CATATONICO, OBLITERAZIONE DEL CONTESTO REALE, *DELIRIUM*.

Filippo Tommaso Marinetti,
L'immaginazione senza fili e le parole in libertà
11 maggio 1913

*
Nel Cinquecento si afferma un particolare tipo di collezione, conosciuto come Wunderkammer, camera delle meraviglie: un vero "teatro del mondo", che riflette in forma microcosmica il macrocosmo.
Nelle "camere delle meraviglie", sono esposti, reperti provenienti dai tre regni della natura (naturalia), manufatti di ogni tipo e provenienza (artificialia o mirabilia) e oggetti strani o curiosi (curiosa), con l'intento di ricreare e ridurre in un sol luogo la complessità del mondo. La scelta di esporre centinaia di reperti all'interno di un'unica stanza esige un tipo di arredo che consente il maggiore risparmio di spazio; pertanto, scaffali, armadi e stipetti con cassettini finiscono per rivestire interamente le pareti, mentre il soffitto viene utilizzato per appendervi ossa, animali essiccati e grandi conchiglie.

Wunderkammer siciliana, camera delle meraviglie del XVII secolo. Galleria Regionale della Sicilia-Palermo.

2.3.1 Rappresentare è "mettere davanti agli occhi"

Analizzando il *Libro dei morti*, individuavamo sotto al livello iconografico (che riconosce un gruppo di divinità Kheb, Shu e Nuit), un livello allegorico (che legge nella disposizione degli dei la figura di un battello: la nave del cosmo), ma ancora più in profondità il livello metaforico (analogia fra le funzioni corporali e i fenomeni metereologici), che rimanda al ciclo delle precipitazioni, vitale per un paese come l'Egitto. Le figure sono state a suo tempo raggruppate e deformate così da essere un diagramma a blocchi, per la precisione un diagramma di flusso. Giovanni Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, 1992, p.95

La descrizione che Giovanni Anceschi fa del *Libro dei morti*, vuole descrivere il testo come una stratificazione di livelli e di significati, "come una famiglia di Matrioske"[12], un luogo cioè da aprire, scomporre e scoprire, in cui i significati e i messaggi da trasmettere sono ordinati e disposti in schemi e modelli, assumendo un carattere intertestuale e figurativo. Gli studi condotti sulla capacità e il desiderio dell'uomo di raccogliere informazioni in modo visivo risalgono, come visto, agli schemi più antichi e dimostrano come ogni qualvolta non si è capaci di dare un nome a cose nuove che appaiono, o si incontrano difficoltà nel descriverle, si rubano parole e immagini da altri ambiti,[13] e si trasportano nel proprio lavorando sulla somiglianza, sulle caratteristiche visive, sull'approssimazione da un significato all'altro, creando una stratificazione di significati che vengono interpretati seguendo la strada della somiglianza.[14]
Ne deriva una riflessione sull'importanza del dare forma materiale o figurale a un sapere che nasce come mentale o verbale. La necessità è quella di disporre, ordinare, sistemare, come in una vera tassonomia, all'interno di un luogo il sapere, dandogli una configurazione specifica, disponendolo per ottenere un senso, e per confezionare il significato in vista di un ipotetico destinatario che si appreseterà a consumarli:

i documenti visivi e le informazioni che il rappresentatore raccoglie, contribuiscono a formare un *concetto visivo*. Ciascun documento aggiunge un tratto e una Complessiva caratterizzazione fisiognomica[15] al ritratto interiore che si sta raf-

12. Giovanni Anceschi, Monogrammi e Figure, 1988, p.45 | **13.** Risale a Cicerone e a Quintiliano l'idea che la mancanza di un termine proprio per indicare qualcosa ha generato la possibilità di esprimersi per mezzo di segni visivi e quindi figure, che nascono perciò da una "povertà lessicale"| **14.** Da questo procedimento derivano anche tutte le figure retoriche che oggi sono parte integrante del nostro linguaggio: la gamba del tavolo, la testa della vite, o addirittura quei linguaggi figurali che ci fanno costruire frasi come "la scala dell'ascesa, l'albero della vita, il fiume del tempo, il libro del mondo." Giovanni Anceschi, L'oggetto della raffigurazione, 1992, p.96-97 |

figurando. Portano a "farsi un'idea". I tedeschi hanno un'espressione precisa per dire questo: *sich vor-stellen* (mettere davanti a sé, davanti agli occhi della mente). Complementare di *da-r-stellen* (metter davanti agli occhi veri, cioè "rappresentare"). Il che corrisponde alla concezione perceiana del segno: *representamen* e *interpretant*. Giovanni Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, 1992, p. 23

La rappresentazione è un *mettere davanti agli occhi,* appunto mostrare, e non riguarda solo la percezione e la restituzione grafica dell'oggetto che si vede. Rappresentare significa che si costruisce, attraverso un procedimento che vede coinvolti l'oggetto rappresentato e l'interpretante, un concetto visivo, in questo caso di un testo, intendendolo come un oggetto da esplorare, manipolabile, percorribile: un modello visivo che supera il semplice concetto intangibile di vista. La rappresentazione e la raffigurazione consistono in una serie di operazioni che non trovano il proprio campo d'azione né nella realtà, né nella percezione, ma nella *virtualità congetturale di questo oggetto/modello.* La lingua tedesca suggerisce a proposito della rappresentazione un *mettere davanti agli occhi: Dar-Stellen.* Questa è forse la definizione migliore della rappresentazione che fa dell'oggetto un comunicato, qualcosa che parli, che dia un messaggio, visivo prima di tutto. Diceva Julia Kristeva:

Avant et derrière la *voix* et la *graphie*, il y'a l'*anaphore*: le geste qui indique, instaure des *relations* et élimine les *entités*". Julia Kristeva, *Sémeiotiké, Rechérches Pour une sémanalyse,* Seuil, 1969, p.96

Che si traduce: "davanti e dietro la *voce* e la *grafia*, c'è l'*anafora*: il gesto che indica, che instaura delle *relazioni*, che elimina le *entità.*"La rappresentazione di un concetto visivo è quindi rappresentazione delle relazioni, dei rimandi, delle strade di indizi e dei nessi logici che una volta scelto l'*oggetto* permettono di mostrarlo, di comunicarlo, così da avviare un processo mediante il quale ciò che è stato preselezionato da un disegnatore/rappresentatore, sia messo a disposizione e interpretato da un destinatario. Si progettano attraverso la rappresentazione quella serie di operazioni di attrazione del destinatario, ma anche di guida e indirizzamento, che preso l'oggetto in questione lo mostrano, avviando un processo comunicativo. Si distingue qui, allora, tra un livello di effetti

15. La fisiognomica è una disciplina pseudoscientifica che pretende di dedurre i caratteri psicologici e morali di una persona dal suo aspetto fisico, soprattutto dai lineamenti e dalle espressioni del volto. Il termine deriva dalle parole greche *physis* (natura) e *gnosis* (conoscenza);

e risultati che si desidera raggiungere, e un livello di procedimenti che il disegnatore, in questa tesi, mette in atto durante la realizzazione del modello e quindi della messa in scena e in pagina dell'oggetto da rappresentare: il testo poetico.
Si torna inevitabilmente ai concetti di scena, spettatore, attore e regia. Il livello dei procedimenti compiuti dal rappresentante, ovvero il disegnatore, è nascosto sotto il testo che il destinatario si appresta a fruire:

> al momento della fruizione lo spettatore è dunque solo, e prova la sensazione di trovarsi davanti, o addirittura dentro, alla scena raffigurata, oppure esplora e tasta con gli occhi della mente il modello strutturale, si predispone ad agire in base al disegno. Come chi porta gli occhiali dopo un po' non si accorge più di portarli, è come se lo spettatore interloquisse in diretta con l'oggetto della rappresentazione. Giovanni Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, 1992, p.56

Convivono cioè due punti di vista: l'uno del disegnatore, che possiede una serie di informazioni da elaborare; l'altro del destinatario che deve interpretare quelle informazioni che il disegnatore ha progettato e disposto per lui, in vista di ipotetici procedimenti visivi e di significato. Si tratta cioè di un convivere di un livello superficiale e uno di profondità: strutture superficiali di senso e significato, celano, ma interpretano in modo più sintetico e visivo, strutture più profonde: un insieme di espedienti e "dispositivi espositivi" del mostrare sono progettati per un effetto di senso. In questi processi si procede sempre dal singolare al plurale, da una singola unità ad un'unità completa, che è il modo in cui si comporta la scrittura, e di conseguenza la tipografia dalle sue origni.[16]
La critica considera l'idea di ottenere un risultato a partire dal montaggio e dall'accostamento di più immagini o elementi, come "la più grande innovazione linguistica delle avanguardie: la poetica della frammentazione che accomuna futuristi, cubisti, dadaisti; collage e fotomontaggio; i procedimenti di artificializzazione dei surrealisti, sono tutte rappresentazioni che procedono per accostamento di frammenti dati, che producono una gestalt unitaria, la quale è più della somma delle singole parti".[17] Dunque

16. "Un sistema i cui elementi si comportano costitutivamente è un sistema i cui elementi appaiono in rapporto reciproco di dipendenza formale, strutturale e funzionale. Naturalmente la sommatività nel visivo non nasce con le avanguardie storiche, la scrittura già dalle origini, tende ad essere un sistema sommativo del visibile, tanto è vero che la tipografia sfrutterà a monogrammaticità degli elementi scrittori per mettere a punto il sistema di caratteri mobili." Giovanni Anceschi, *Monogrammi e Figure*, 1988 | **17.** Giovanni Anceschi, L'oggetto della raffigurazione, 1992, p.57;

gli elementi superficiali sono l'evocazione di uno strato più profondo, interpretarli vuol dire compiere un completamento, unificarli per ottenere un senso: firmare un sodalizio con la vista e percepirli. Nessun dettaglio può essere tralasciato, poiché tutti concorrono a un disegno più grande che non sarebbe possibile rappresentare senza la scrittura. Essa, grazie alle caratteristiche che gli sono proprie, può essere manipolata come singola *unità* che affiancata a un discorso grafico-visivo può creare un pre-testo per la comprensione dello scritto.
Si tratta di una gerarchia di significati che si livelanno gli uni sugli altri a creare una grande piramide: ognuno ha il proprio ruolo, e ognuno l'importanza che gli compete, in questo caso scandita dal corpo tipografico, dalla forma della tipografia, o da altri elementi grafici. Sicuramente alcune unità sono all'apice della piramide, ma questa non potrebbe funzionare alla perfezione senza l'unione di tutti i singoli livelli gerarchici. Ne consegue che gli uni funzionano insieme agli altri, e non ne possono fare a meno. Tutto concorre alla costruzione di un pensiero visivo.
É così che si cotruisce il senso, o meglio lo si rappresenta, attraverso una storia di livelli e gerarchie, di senso e significato, cognitive, ma anche evocative e suggestive.

Il buon giocatore
non è il baro, ma l'inventore
di soluzioni inconsuete
nello sviluppo dell'azione ludica.

Giovanni Pozzi
{*La paola dipinta*, 1981}

3.
La messa in pagina

Progettazione di un manuale di impaginazione poetica

1966

Julien Blaine
Le O EST omnipresent
ses fragmentaires G et D sont aussi

Introduzione

Tutto ha inizio con il termine tedesco Stimmung. Letteralmente si traduce con umore, ma indica anche l'atmosfera, descrive l'aria che si respira in una certa situazione. La stessa Stimmung conserva nella sua etimologia radici della parola voce, nel senso di dare corda, ovvero accordare, e lezioni di musica ci insegnano che è il momento di accordare uno strumento quando esso non produce il suono che dovrebbe, e accordarlo vuol dire raggiungere quel preciso punto, quell'esatto momento in cui la sua voce è esatta: in cui è quella e non deve essere un'altra. E per finire, Stimmung è anche il conto esatto, la precisione di un'operazione matematica, una somma riuscita, in altre parole qualcosa che è giusto, preciso e non può essere altrimenti.
I discorsi che si possono portare avanti intorno alla Stimmung sono infiniti e hanno abitato la penna di moltissimi filosofi, studiosi e scrittori, ma l'interesse mosso in questa tesi verso la parola deriva dal voler ricercare la giusta Stimmung di un testo poetico, e soprattutto progettarla e sperimentarla, allo scopo di dare quella precisa forma e quella giusta collocazione a un testo poetico, forma e collocazione che non potrebbero essere differenti.
Significa raccogliere testimonianze ed esperimenti, o addirittura farne di nuovi, per arrivare a costruire dei discorsi, da assumere come consigli e non come regole, utili a un progettista grafico a trovare, e successivamente a inscenare, la giusta atmosfera per mostrare un testo poetico in tutta la sua pregnanza emotiva. Si prende coscienza della mancanza di valorizzazione del testo poe-tico in editoria e si persegue la ricerca del nuovo, come di quella porta che possa davvero aprire verso nuove possibilità.

Tutte le istituzioni ufficiali di linguaggio sono macchine per ripetere: la scuola, lo sport, la pubblicità, l'opera di massa, la canzone, l'informazione, ridicono sempre la stessa struttura, lo stesso senso, spesso perfino le stesse parole: lo stereotipo è un fatto politico, la figura principale dell'ideologia. Di contro il Nuovo è il godimento. Donde l'attuale configurazione delle forze: da un lato un appiattimento di massa legato alla ripetizione del linguaggio, dall'altro

un impeto (marginale, eccentrico) verso il Nuovo, impeto travolgente che porterà alla distruzione del discorso: tentativo per fare risorgere il godimento soffocato sotto lo stereotipo.

Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Carlo Ossola (a cura di), 1981, p.105

Questo significa che è fortemente diffusa un'istituzionalizzazione dell'editoria in generale, di quella poetica in particolare, che non è capace a sottrarsi alle regole economiche e di mercato, poiché il suo essere di nicchia ne fa uno dei "tagli" per eccellenza. Il tentativo, allora, è quello di perseguire il nuovo, volgendo un occhio al passato d'avanguardia, sia artistico che editoriale, e allontanarsi dallo stereotipo istituzionale che impoverisce il linguaggio, e quindi anche il discorso poetico. Da qui la progettazione di un manuale di impaginazione poetica, il cui scopo è quello di dimostrare che una pubblicazione giusta ed esatta, non è esclusivamente quella di un libro di grafica, di un fotografo o di un artista, ma anche quella di un qualsiasi testo scritto, nel mio interesse un testo poetico.
Nanni Moretti adirato urla in Caro Diario, "le parole sono importanti", e forse è proprio questo il senso di tutto: dare alle parole l'importanza che hanno e riconoscere il loro ruolo, così nobile e perfetto soprattutto in poesia. L'invito è allora quello di trovare l'atmosfera giusta per posizionare le parole importanti in una pagina, quindi in un volume e quindi davanti agli occhi del lettore, per mostrarle in tutta la potenza della materia di cui si sono fatte.

Io ho perciò di mira essenzialmente il testo, il tessuto di significanti che costituisce l'opera, poiché il testo è la parte emergente della lingua e perchè è all'interno della lingua che la lingua deve essere combattuta, sviata: non già attraverso il messaggio di cui essa è lo strumento, ma attraverso il gioco di parole di cui essa è il teatro.

Roland Barthes, *Lezione*, 1981, p.11

Ecco descritta la bellezza e la potenza disarmante della lingua in un testo scritto, bellezza che, secondo Roland Barthes, non si manifesta solo nella lingua e nel messaggio di cui si fa portatrice, ma anche nel modo in cui il testo è costruito, relazionando le parole tra di loro, e nel modo in cui questo tessuto si presenta. Non solo il cosa vuole

significare quel tessuto di parole che compone il testo, ma anche il come viene inscenato attraverso i contenuti e nel contenitore. Il manuale vuole essere solo una raccolta di testi, citazioni e pensieri, che unitamente a immagini rubate all'editoria e alle avanguardie del Novecento, può accendere uno stimolo a creare di nuovo la figura del progettista-editore: un uomo mosso da passione, che nella veste di editore produce libri come piccoli gioielli, e nella veste di grafico progetta uno spettacolo teatrale fatto di pagine e parole. Non si tratta di regole, percorsi obbligati e soluzioni definitive, ma solo di un modello costruito con attenzione e metodo, cui attingere piccole dosi di conoscenza, di sapere e di esperienza avanguardistica, e da assumere come condimento, ovvero come quel pizzico di sale in più utile a insaporire una pietanza. Un susseguirsi di testi, immagini, citazioni, foto, dichiarazioni, esperienze, prodotti editoriali e sperimentazioni, con l'unico scopo di essere il trampolino di lancio per nuove progettazioni che rinnovano la lingua e le parole scritte nella forma di un testo.

3.1. Un manuale di impaginazione poetica

Se usate questo libro come guida, abbandonate senza remore la strada quando volete. Questo è il modo corretto di seguire una strada: raggiungere nuovi punti di partenza scelti da soli. Rompete le regole, rompetele in bellezza, deliberatamente e bene. Sono fatte per questo. Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p.10

Da sempre "il modo corretto di seguire la strada" è quell'insieme di regole inserite in un manuale: un testo che si compone di svariati documenti redatti per spiegare l'utilizzo di un prodotto o servizio. Sommariamente un manuale presenta i temi più importanti di una disciplina, come il più classico dei manuali di storia e di letteratura. Nel caso di un manuale di impaginazione poetica si raccolgono tutte le testimonianze storiche di interesse, ma anche quei documenti che meglio di altri riescono a suggerire un nuovo modo di intendere l'editoria e la progettazione poetica, con uno sguardo di interesse verso l'utilizzo dell'artificio grafico da intendere come mezzo per mostrare, cioè dare forma all'atmosfera del testo poetico, o come dicevo pocanzi, alla *Stimmung*. Spiegare e dare la giusta importanza, funzionale e significativa, al motivo per cui quell'oggetto dev'essere in quel modo e non può essere in un altro, è l'obiettivo fondamentale da raggiunere. Definire l'architettura grafica e tipografica di un testo poetico, permette di mostrare la ragione per cui ci interessa un oggetto/testo piuttosto che un altro, in quanto possiede la forma perfetta che si adatta a ciò che rappresenta e che lo descrive perfettamente:

in poesia ogni tentativo di imposizione o prescrizione è destinato a cadere prima o poi, senza eccezione, nel ridicolo. Non riesco tuttavia a nascondermi la necessità di una certa forma di esattezza, di precisione: proprio quella combinazione di parole, in quel punto, è stata trovata o scelta in un campo di possibilità infinito, e quella dev'essere. Nessun elemento pur minimo, può essere sostituito con un altro senza che l'insieme del discorso ne venga compromesso. Norme e risorse, libertà ed esattezza coincidono. Stefano Colangelo, *Come si legge una poesia*, 2003, p.8

Nel modo in cui il poeta sceglie con cura e dedizione le parole che compongono quei versi, intesi come brevi mondi descrit-

tivi di un senso, allo stesso modo il grafico deve preoccuparsi di trattare con cura quello stesso testo, di rispettare le parole e le posizioni scelte dall'autore, di attribuire loro un valore e dargli la possibilità di trasmettere il proprio senso. Scegliere uno stile tipografico per dire esattamente quella cosa, significa scegliere un modo di trattare il materiale che sia efficace e che permetta di muoversi tra le parole e le pagine raggiungendo un fine. Il grafico riveste un ruolo molto complesso, che si pone tra la tecnica e l'improvvisazione: da un lato necessita di regole da rispettare, che riguardano per lo più la leggibilità e il complessivo "funzionamento" della sua opera; dall'altro si fa portatore del messaggio del testo, deve cioè riconoscere i valori e i sentimenti che sottendono al discorso poetico e trasformarli in un peritesto: significa cioè rendere visibile, con i mezzi messi a disposizione dal suo mestiere, tutto ciò che è invisibile nel testo. Come ha detto il grandissimo poeta Ezra Pound "la poesia è un modo del linguaggio, nel quale l'ordine verbale[1] è investito di un potenziale emotivo più alto rispetto alle consuetudini."

Per procedere verso gli obbiettivi descritti, il grafico percorre diversi momenti di progettazione, gli stessi in cui è stato suddiviso il manuale: un momento di progettazione dell'ordine e delle misure per una tavola poetica; un momento di trattamento del testo tipografico; un momento di confezionamento del testo, attraverso le tecniche di legatoria e la scelta della carta; infine, un momento dedicato alle tecniche di stampa e in particolare all'inchiostrazione di un testo scritto, quindi stampato. Dagli studi e dalle osservazioni portate avanti, sono risultati fondamentali i primi due momenti, nonché quelli di progettazione vera e propria: il primo riguarda il trattamento della pagina, intesa come quello spazio in cui gabbie invisibili permettono di disegnare percorsi destinati ad un lettore appassionato; il secondo è il trattamento della tipografia, intesa come quel mezzo attraverso cui si interpreta un testo poetico per ottenere un effetto di senso:

> la tipografia è l'arte di fornire il linguaggio umano di una forma visiva durevole nel tempo. Il suo nucleo centrale è la calligrafia, la danza, su un minuto palcoscenico, della mano che vive e parla; le sue radici affondano nel suolo fertile, e i suoi rami possono essere addobbati ogni anno di nuove macchine. Finchè

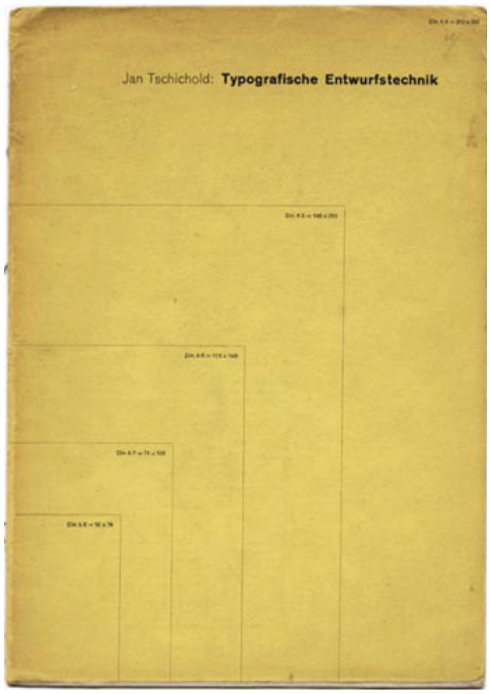
1. "Per i Greci Kosmos è l'ordine, la proprietà nell'esprimersi; al tempo stesso, però, indica anche l'ornamento, la grazia, l'eleganza del dire. Ciò che per noi è distinto in due termini, ordine e ornamento, nel linguaggio dell'Odissea appartiene a un'unica nozione. Di qui l'idea che il verso non vada compreso come un elemento accessorio, una convenzione o un abbellimento, bensì faccia da segnale di un sistema complesso, che regoli lo svolgersi di una tessitura più ampia." Stefano Colangelo, *Come si legge una poesia*, 2003, p.14-15;

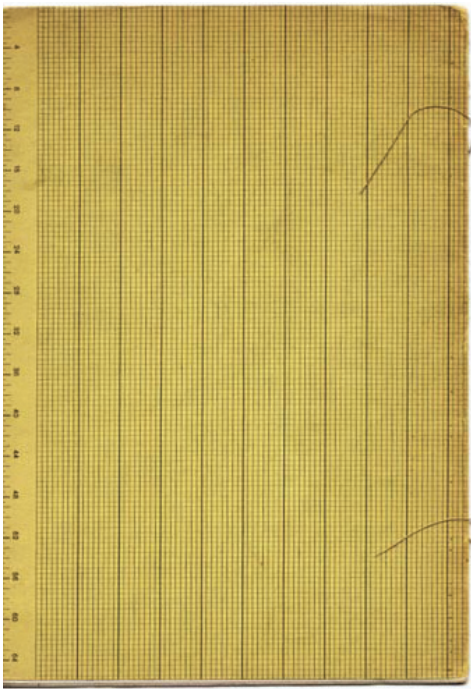
LE SODDISFAZIONI DEL MESTIERE
VENGONO DAL RENDERE PIÙ CHIARO
E FORSE ANCHE DAL NOBILITARE IL TESTO,
NON DAL DELUDERE L'INCAUTO LETTORE
APPLICANDO PROFUMI, BELLETTI,
E BUSTI DI FERRO A UNA PROSA VUOTA.

Robert Bringhurst,
Gli elementi dello stile tipografico, 1992, p.11

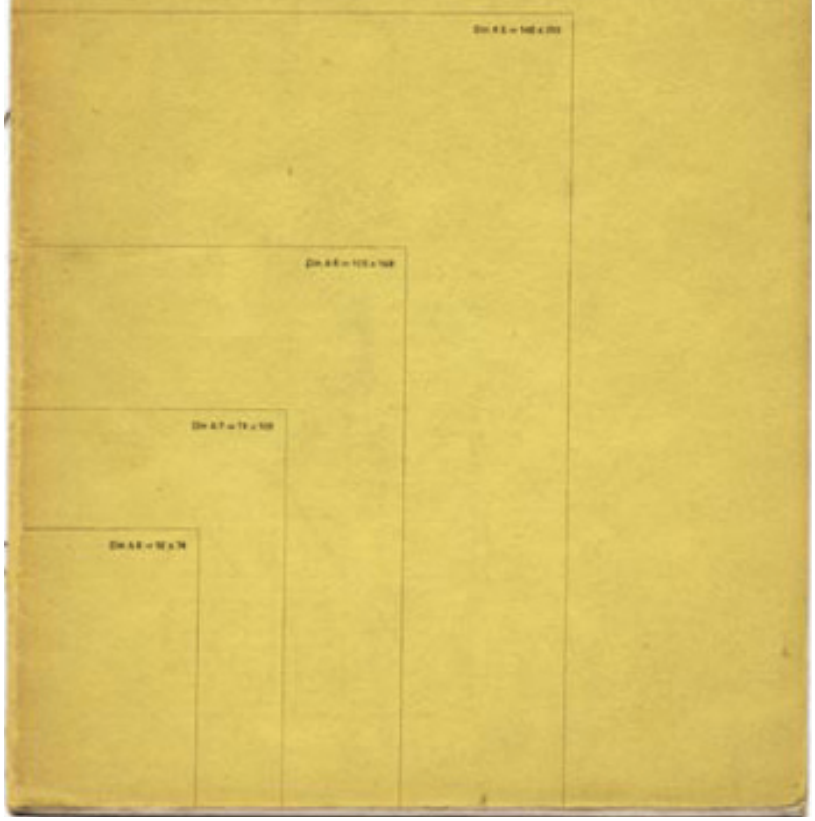
*
Jan Tschichold,
Typografisceh Entwurfstechnik,1932

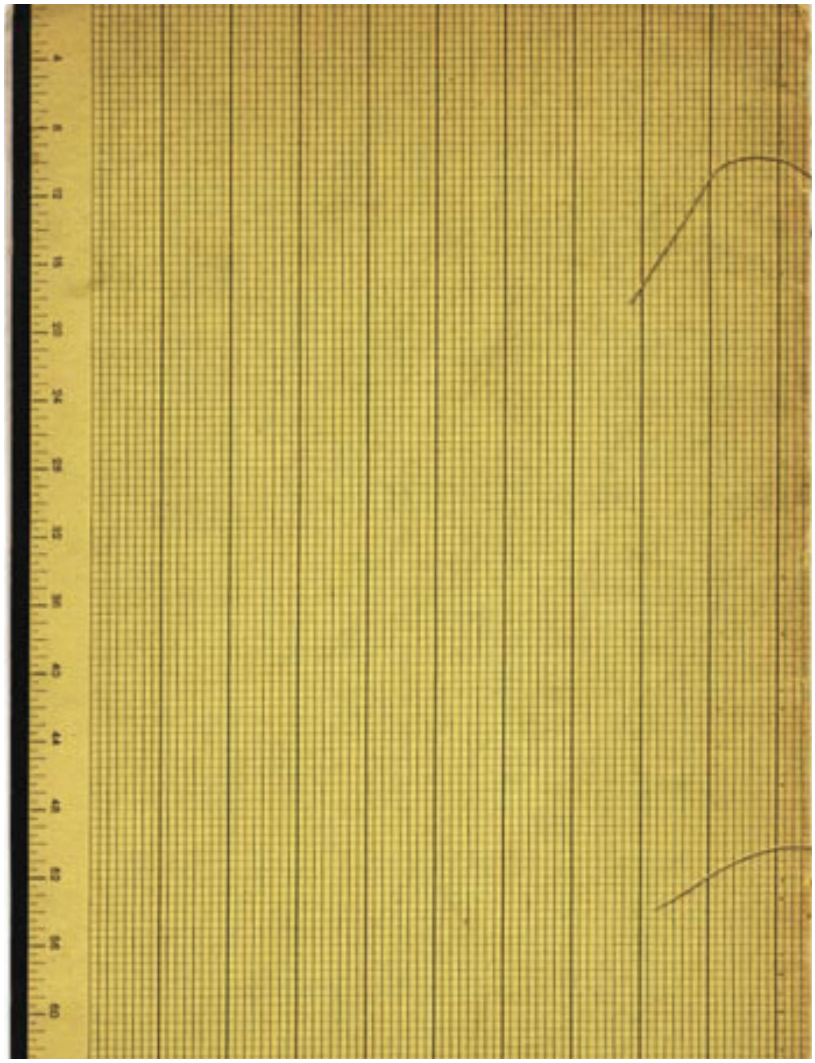
Formato 8,25 x 11,75cm
Pagine 24





Jan Tschichold: **Typografische Entwurfstechnik**





le radici vivono, la tipografia rimane fonte di autentiche delizie, di vera conoscenza e schietta sorpresa.

Robert Bringhurst,
Gli elementi dello stile tipografico, 1992, p.11

È cioè attraverso la tipografia che prende forma l'effetto di senso che si desidera, in altre parole, la segnalazione al lettore del senso profondo della composizione: la forma di una poesia, la sua veste, l'aspetto, sono tutti schemi che diventano parte integrante della sua comprensione e fascinazione ma, lungi dall'essere solo abbellimento e inutile virtuosismo, l'interpretazione tipografica è il risultato di un ragionamento funzionale, prima che estetico, che deriva dall'uso che del testo si fa:[2] "le soddisfazioni del mestiere vengono dal rendere più chiaro e forse anche dal nobilitare il testo, non dal deludere l'incauto lettore applicando profumi, belletti, e busti di ferro a una prosa vuota."[3]
Come diceva Filippo Tommaso Marinetti "le immagini non sono fiori da scegliere e da cogliere con parsimonia, come faceva Voltaire. Esse costituiscono il sangue stesso della poesia. La poesia deve essere un seguito ininterrotto d'immagini nuove, senza di che non è altro che anemia e clorosi. Quanto piú le immagini contengono rapporti vasti, tanto piú a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione." E creare tali immagini per un progettista grafico, non significa rompere l'orizzontalità del testo stampato portandolo fuori dai canoni abituali, poiché il grafico non è autore nè artista, bensì significa fornire un aspetto, una cornice, un abito che sia rivoluzionario in quanto progettato su misura per quell'opera scritta.
Tornando ai momenti fondamentali della progettazione grafica, di cui il manuale si fa modello e documento, è bene soffermarsi anche sulla progettazione dell'ordine e della misura di una tavola poetica: in altre parole, la progettazione di formato, gabbia e impaginazione. Di questi ingredienti necessari e indispensabili per la riuscita della progettazione di un effetto di senso del testo poetico, un'attenzione maggiore va posta sulle sperimentazioni che riguardano il formato. La gabbia e l'impaginazione, sono certo aspetti fondamentali, soprattutto per la capacità che possiedono di creare costellazioni di senso all'interno della pagina, e trovare per ogni elemento un ruolo e una posizione precisi e specifici, che ripetuti nelle pagine educhino il lettore a un certo significato.

2. "Nonostante la standardizzazione della tipografia, la scrittura alfabetica offre sempre possibilità di lettura iconica attraverso la diversità dei corpi e dei caratteri di stampa, l'uso di maiuscole, corsivi, grassetti, sottolineature, virgolette, segni di interpunzione, spaziature e la stessa disposizione della scrittura sulla singola pagina o nel contesto di un libro." Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, 2011, p.14 | **3.** "Tutte le donne di qualsiasi età, rango, professione o posizione, siano vergini, nubili o vedove, che... inganneranno, sedurranno e contrarranno matrimonio con qualunque suddito di Sua Maestà grazie all'usilio di profumi, belletti, ciprie cosmetiche,

Ma sono le caratteristiche del formato a permettere alcuni tipi di sperimentazioni e soprattutto di conseguenze ed effetti, talvolta anche inaspettati, che contribuiscono davvero a modificare il modo di percepire un testo. Lavorare sul formato significa, diversamente da quanto si crede, lavorare non solo sul contenitore, ma anche sul contenuto. Ipotizzare libri didattici di dimensione di gran lunga inferiore a un classico formato 17x24cm, magari sviluppati in larghezza piuttosto che altezza, significa molte cose, tra cui liberare l'autore da alcuni dogmi e schemi rigidi, tipici dei testi didattici, per esempio. Ipotizzare che un libricino di poesie possa davvero essere grande 7x9cm quasi come fosse un bigliettino da visita, come solo Vanni Scheiwiller ha osato fare nella storia, ha sicuramente una ripercussione di senso sul testo poetico in sé, che alla maniera dei dadaisti potrebbe essere visto come una dose giornaliera di poesia da assumere nei momenti più diversi. Si tratta sicuramente di esempi estremi, ma utili a comprendere quanto il contenuto e il contenitore necessitino di essere progettati insieme, e soprattutto con finalità funzionali, e non solo economiche.

Riflettere poi sul tipo di testo che il lettore si appresta a leggere, e comprendere che la lettura di un testo poetico è una lettura intima, privata e personale,[4] in quanto tocca le corde dell'animo smuovendo sentimenti che possono dimostrarsi forti o debolissimi, significa riflettere anche sulle dimensioni che il testo dovrà occupare tra le mani, nelle tasche, nella borsa o su una scrivania. Pensare a un libro di poesia nelle medesime dimensioni di un testo di diritto o di un sussidiario scolastico sarebbe un grave errore di progettazione.

Filiberto Menna, storico e studioso di arte moderna, nel 1966 scrive a proposito di Munari: "il libro si trasforma in un oggetto inutile, in un libro illegibile, ma nello stesso tempo si presenta come un modello per libri in grado di offrire la possibilità di letture sempre nuove e ricche di imprevisti." Questo sembra essere il ruolo che il manuale di impaginazione poetica è chiamato a svolgere: essere un modello per la composizione di testi, suggerire modalità e possibilità di progettazione, senza che esse assumano la forma di regole. E lo fa sia affrontando il tema della tecnica, attraverso lo studio di gabbie e di impaginazioni condotte su ma-

denti artificiali, capelli posticci, Lana spagnola, busti di ferro, crinoline, scarpe con tacchi (alti) o fianchi imbottiti, incorreranno nelle pene della legge contro la stregoneria... e... il matrimonio, dopo condanna sarà considerato nullo." Questo editto fu promulgato dal Parlamento Inglese nel 1770 contro ogni tipo di stregoneria. Fonte: Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p.11 | **4.** Il primo testo che documenta l'interiorizzazione e l'intimità della lettura è Le Confessioni di Sant'Agostino, in cui l'autore narra la scoperta del suo maestro Ambrogio, sorpreso assolto in una lettura intima, personale e muta, quasi scandalosa in quel momento storico;

teriali storici; sia offrendo, attraverso testimonianze, documenti e testi di piacere, uno stimolo a sperimentare, a fare nel senso di *poiesis*, fino a intendere il libro come "un oggetto inquieto, seminatore di idee e fermenti."[5]

3.2 Il grafico svolge un mestiere

Si distingue tra un'azione pratica e un'idea. Come insegna Aristotele, l'azione dell'uomo va considerata da due prospettive: una produttiva, *poiesis*, e una pratica, *praxis*. Con questa differenziazione si individua da un lato un'azione produttiva che mira alla creazione di qualcosa, e dall'altro un'azione morale che agisce per un fine. L'agire tecnico e produttivo è quello proprio dell'artigiano, di colui che *fà*; l'idea è ciò che, invece, lo guida, ovvero il modello da seguire per la produzione dell'oggetto. Il lavoro del grafico da sempre si presenta come un mestiere a tutti gli effetti, per cui trova la sua posizione migliore a metà strada tra le due prospettive aristoteliche: la produzione di un'idea che porta con sé un'azione morale, e la produzione effettiva di un artefatto che comunica questa azione morale attraverso la materia tangibile.

> La necessità di scrivere un libro è nata dalla contingenza. Ragioni e motivi del libro fanno parte del testo stesso. Il libro, chi lo scrive e chi lo legge sono corde sensibili di questo prezioso strumento. Si potrebbe dire che si tratta di una storia con tre protagonisti, uno scrittore, un libro e un lettore. Tra questi molti personaggi si intrecciano: la poesia, l'arte, l'economia, la follia, il sistema nervoso, il ritmo.
>
> Michelangelo Pistoletto, *L'uomo nero, il lato insopportabile*, 1970

Dei tre personaggi che partecipano alla messa in scena del libro, la figura che mi interessa indagare è proprio colui il quale produce il libro, da non confondere con l'autore: è il progettista. Mettendo a disposizione di un lettore quanto scritto da un autore, il progettista svolge lo stesso ruolo di un regista. Ed è proprio questo ruolo che presuppone l'esistenza di una controparte, e quindi di un lettore che si presti ad assistere alla messa in scena, in questo caso alla messa in pagina, di un testo. Si innesca un meccanismo per cui l'uno necessita dell'altro: i sensi costruiti dall'uno non

5. Giorgio Maffei, Maura Picciau, *Il libro come opera d'arte*, 2008, p.19;

hanno motivo di esistere se non perché percepiti dall'altro; gli stimoli dell'uno sono le risposte e le soddisfazioni dell'altro; la sorpresa del voltare pagina è la volontà dell'uno di nutrirsi del lavoro dell'altro con piacere e diletto.[6]
Il grafico è chiamato, allora, a dare la giusta Stimmung a un testo scritto, che nascendo come testo di piacere chiede di essere rappresentato in quanto tale: come portatore di un'ebbrezza e di una forma di diletto, un testo che potrebbe essere definito pornografico se si accetta la definizione secondo cui "il visuale è essenzialmente pornografico, poiché il suo fine è la fascinazione rapita e irrazionale."[7]

Tutto lo sforzo consiste nel materializzare il piacere del testo, nel fare del testo un oggetto di piacere come gli altri. Vale a dire: sia nell'accostare il testo ai "piaceri" della vita (un piatto, un giardino, un incontro, un momento, etc.) e fargli raggiungere il catalogo personale delle nostre sensualità, sia nell'aprire col testo la breccia del godimento, della grande perdita soggettiva, identificando allora il testo ai momenti più puri della perversione, ai suoi luoghi clandestini. Idea di un libro (di un testo) in cui è intrecciata, intessuta, nel modo più personale, la relazione di tutti i godimenti: quelli della vita e quelli del testo, in cui una stessa anamnesi colga la lettura e l'avventura. Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Carlo Ossola (a cura di), 1981, p.121

La similitudine tra la lettura e l'avventura è forse delle più riuscite, se si persegue l'idea del lettore come di un cacciatore che si avventura in territori sconosciuti e, per arrivare alla sua preda, segue percorsi fatti di indizi. La descrizione di Roland Barthes rende alla perfezione l'obbiettivo da raggiungere: fare del testo un prodotto, un oggetto, un artefatto di cui fruire a tutti gli effetti come di una mappa su cui orientarsi, scegliere e muoversi. Un insieme di indizi e segnali che parlano al lettore creando percorsi di senso e costruendo un luogo di incontro e di scambio, quindi un luogo della comunicazione.

Un libro è un libro, che sia da leggere o da guardare, purchè non sia da dimenticare: "la legge è uguale per tutti". Esistono quindi libri di artisti, come esistono libri di poeti, ingegneri, mistici, matematici, storici, astronomi, archeologi... che sono sempre e solo libri. Per chiunque intenda leggerlo o scriverlo, il libro è il

6. "Chiamo ebbrezza dello spirito quello stato nel quale il diletto sopravanza le possibilità che aveva intravisto il desiderio." Ruysbroeck, *Le paradoxe comme jouissance*, 1975, p.128 | **7.** Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale*, 1999;

SE GUARDIAMO UNA PAGINA NEL SUO INSIEME, PRIMA ANCORA DI AVERNE DECIFRATO UNA SOLA PAROLA, ESSA CI COLPISCE CON UNA CERTA FIGURA.

Albe Steiner, *Il mestiere del grafico*, 1978

*
Tutto ciò che ci circonda viene progettato all'interno di gabbie adeguate. Un tavolo è alto una certa misura e largo altrettanto. Un piano di una abitazione è alto un minimo di 270cm. L'area totale delle finestre di una stanza è in rapporto con l'area della medesima. Non sono misure a caso ma sono frutto di uno studio razionale degli spazi; dei pieni e dei vuoti e della loro funzione. La pagina stampata dev'essere considerata allo stesso modo, come una mappa in cui ogni cosa ha la propria funzione specifica: già al primo impatto, la struttura logica del testo e i ruoli degli elementi in gioco devono essere chiari. In genere un testo non si legge ma si guarda, si dà un'occhiata; cioè con il testo si ha un approccio essenzialmente visivo, rinviando la lettura più accurata a un momento più intimo, come si discuteva pocanzi.

Fonte al 10 giugno 2011
http://ffffound.com/

rogramma b123) (parole suono/ lessico/ compos/ composizione come lessico)

```
                    P
                   IRA
                  MIDEL
                 OTOPAPI
                ROPIRAMID
               ELOTOPAPIRO
              PIRAMIDELOTOP
             APIROPIRAMIDELO
            TOPAPIROPIRAMIDEL
           OTOPAPIROPIRAMIDELO
          TOPAIROPIRAMIDELOTOPA
```

rogramma a3) (corpo carattere/ compos come nuova lettera/ a calcare senso corpo carattere)

```
                a
               aaa
              aa aa
             aa   aa
            aa     aa
           aa       aa
          aa         aa
         aaaaaaaaaaaaaaaa
        aaaaaaaaaaaaaaaaaa
       aa                 aa
      aa                   aa
     aa                     aa
    aa                       aa
   aa                         aa
```

rogramma b13) (composizione come suono)

```
          t
        r e
```

rogramma de3) (dinamo come flusso grafico)

```
D d y n a m i i i i i i s m
  n a m i i i i
            i iiiiiiiiism     ism   ism         ism   ism
            i
```

primo e ultimo luogo di incontro: aperto o chiuso che sia, parla comunque alla nostra immaginazione o alla nostra memoria. Giulio Paolini, *Pagine,* 2002

In altre parole un mondo fatto di parole si presenta davanti agli occhi del grafico e questi, allo stesso modo di uno scultore, impone una forma alla materia che ha tra le mani: la plasma e la modella per ottenere una forma significativa. Un artigiano che lavora anche con le mani e gli scalpelli, per il raggiungimento di una forma espositiva, quindi da vedere, consumare ed esperire.

Il carradore, il carpentiere, il macellaio, l'arciere, attingono la propria abilità non accumulando fatti concernenti la propria arte, né mediante l'energico allenamento dei muscoli e dei sensi esterni, ma attraverso l'utilizzazione della parentela fondamentale che unifica la Materia Primaria con la Materia Primaria del mezzo attraverso il quale essi operano. Arthur Waley, *Tao Te King*, 1994

Questo appena descritto è anche il modo che appartiene al progettista grafico il quale produce un artefatto nobilitando la materia stessa di cui si compone, non già attribuendo valore alla propria opera, e neppure utilizzando la forza del corpo. Il suo lavoro inizia e si conclude tutto tra le sue mani e nella materia su cui interviene con i mezzi che gli sono più congeniali.

3.3 Le parole sulla pagina

Il processo evolutivo della poesia non è segnato da una progressiva rinuncia alla parola, bensì dall'uso che di questa parola si fa, dal modo in cui viene trattata linguisticamente, mettendola in rapporto con altri elementi, appartengano essi al campo della percezione visiva o a quella auditiva. La parola "poetica" è prima di tutto un segno, un segno tra altri segni, tutti ideonei a sostenere ruoli linguistici all'interno di un sistema "poetico". Vincenzo Accame, *Il segno poetico*, 1981, p.8

L'elemento principe di un discorso poetico, quello su cui si conducono le riflessioni e le trasgressioni, è senza dubbio la parola, intesa sia come portatrice di significati, quindi parola a tutti gli effetti, sia come portatrice di significanti, quelli cioè che derivano direttamente dalla forma che i caratteri tipografici, ma anche il

testo, possono assumere. "La parola può essere anche oggetto di un processo nell'ambito del quale l'elemento visuale assume un peso sempre crescente, nel conferire un rilievo alla realizzazione grafica, sia essa tipografica che dattilografica, o calligrafica. La parola insomma (come anche la lettera) cessa di essere l'oggetto di una lettura analitica, per venire posta al centro di una fruizione globale, nella quale il senso del messaggio può essere colto complessivamente tramite valenze linguistiche e valenze iconiche del testo."[8] Un esempio è la composizione di Carlo Belloli, dal titolo *Acqua*, in cui l'organizzazione spaziale e tipografica della parola, e quindi del significante, si connette al significato vero e proprio della parola, attraverso un rapporto di analogia.[9] Si raccolgono allora operazioni già condotte da poeti e artisti nel corso della storia, affinché facciano da monito e da guida per condurre nuove operazioni attorno alle parole, al loro posizionamento, alla loro vicinanza o distanza, insomma alla loro composizione visuale. Il tutto a partire da una serie di carattertistiche proprie della poesia: la leggibilità; i limiti degli occhi e del dito, ovvero i margini; i tempi di lettura e l'intimità del momento di lettura poetica; le gabbie entro cui impaginare un testo; la possibilità di una lettura non progressiva del testo poetico; la disposizione del materiale per un effetto di senso etc.

Queste operazioni che si conducono sulla parola e sul testo, inevitabilmente si riflettono sul supporto che le ospita, quindi sulla pagina. Essendo tali operazioni condotte e operate per mano di un progettista grafico, che non è un artista, è inevitabile anche che questi si dedichi alla ricerca di regole e formule che rispettino l'artefatto grafico, e che quindi prendano in considerazione la pagina con tutte le sue norme: gabbia, formato, impaginazione e margini. Solo una volta definiti tali parametri e costanti, il progettista può dare il via alle sue operazioni, tenendo sempre a mente un obbiettivo preciso: cioè quello di trovare, seguendo la *praxis*, e strizzando l'occhio verso una possibile *poiesis*, la più esatta *Stimmung* per quel testo poetico, che è quello e non un altro, e che non può essere ambientato in un'atmosfera diversa da quella pensata per esso. Alla pagina in cui si agisce per costruire l'atmosfera del testo va riconosciuto un valore (o ruolo) importante, quello del "voltare pagina" e della sorpresa: "mi piace la sorpresa del girare le

8. Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisuale e sinestetica*, 2011, p.97 | **9.** "La disposizione tipografica delle parole non è determinata da considerazioni arbitrarie di ordine decorativo o grafico, essa è strettamente regolata dal significato delle parole usate nello svolgimento del contenuto semantico." Carlo Belloli. Fonte: Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisuale e sinestetica*, 2011, p.98;

pagine, dell'aprire e chiudere, e anche il sorprendersi a guardare, cancellare chiudendo, scoprire. Anche nei miei quadri succede qualcosa del genere."[10] Ogni pagina sembra costruire un universo di signifcato, il testo scritto occupa la pagina fino a creare un'isola di inchiostro e di significati, e al voltare di ogni pagina si presenta un testo diverso, con forma e parole diverse che esprimono nuovi significati. La pagina è proprio il luogo specifico della poesia in cui si modellano i sensi e in cui la parola esprime i suoi molteplici significati pur occupando sempre la sua unità e la sua posizione: la parola nella pagina diventa cioè polisemica. Si rivendica in qualche modo, da questo punto di vista, l'importanza del significante, e quindi della visualità, che moltiplicando i sensi di una parola moltiplica contemporaneamente anche la stratificazione di significati e quindi i modi per poter dire una certa cosa. La stessa strada è percorsa dalla fruizione del testo, che avviene per livelli e strati di significato, ognuno dei quali assume un ruolo e un significato gerarchico ben preciso all'interno della gabbia invisibile di valori costruita dal grafico, con il suo sapere tecnico e con la sua arte. Ne deriva che la produzione estetica e la fruizione del testo sono strettamente correlate e vanno progettate insieme.

Pagine scelte da "sé". Pagine gialle. Bianca e volta. Capo pagina. Note a margine. Opening. Griglia. Gabbie. Avvicinamento. Giustezza. Finto testo. Retino al tratto. Mezzatinta. Volume. Segnatura. Libro. Grazia Varisco, *Scarto*, 1982

Sono questi gli elementi a partire da cui si snodano le operazioni condotte dal grafico per la progettazione del contenitore e del contenuto. Elementi visibili o invisibili che costruiscono la forma, le dimensioni, le posizioni di un testo e quindi la sua veste grafica. In tutte le pratiche di poesia visuale, dalla poesia concreta alla simbiotca, dalla scrittura visuale alla poesia gestuale, la parola rafforza il suo significato nella forma che assume, nei segni che la sostituiscono, nei simboli che ad essa si sommano. Il fine è di inquadrare la poesia in un ambiente che sia congeniale e studiato nei dettagli per ospitare quel contenuto: la pagina è il contenitore, il testo il contenuto, e pensare di progettare l'uno senza avere considerazione dell'altro sarebbe impossibile. Si raggiunge il desiderio di presentare il discorso poetico in una concezione rinno-

10. Marco Gastini, *In catalogo mostre*, 1992;

vata e aperta, che non faccia uscire la poesia dal suo canale abituale, non la renda necessariamente "trasgressiva" per essere fruita, ma la nobiliti laddove nasce: nella pagina. Non si vuole "uscire dalla pagina" per inventare nuovi modi di fare o nuove modalità di fruizione, si vuole solo fare in modo che quella pagina abbia tutte le caratteristiche giuste per elevare sul proprio piedistallo quell'insieme di parole perfette che costituiscono la poesia. I tasselli di un puzzle, gli incastri del legno, le pedine degli scacchi, il coperchio di un contenitore, la misura di un abito: le parole sono questo e nient'altro. Nelle mani di un grafico la poesia prende la forma e le sembianze da se stessa, dal significato che vuole si cotruisca attorno a sé, non necessita di riprodursi nella forma di un'immagine, poiché la sua immagine è la sua pagina, è il testo che la ospita e il volume che va a costituire. La poesia non si allontana dalla tradizione in nome di chissà quale stravolgimento, ma tenta di costruire un dialogo con l'ambiente in cui nasce e si manifesta. L'obbiettivo è la costruzione di un'estetica del testo poetico, il cui fine non è però l'abbellimento e l'artificio, bensì la giustezza, intesa come qualcosa di preciso, congeniale e personale, che riguarda un testo scritto in una pagina di carta.

3.3.1 Il contatto con la parola

Dalle esperienze poetiche condotte dalle avanguardie raccogliamo l'insegnamento che "è comunque bene precisare che lo spazio che occupa la poesia e la materia nelle sue caratteristiche fisico-chimiche hanno maggiori probabilità di stabilire un contatto con la parola."[11] Si attribuisce, allora, la dovuta importanza e il giusto valore anche ai supporti della poesia, alla materia in sé, che conferisce un certo significato al testo che la abita, e un certo spessore, anche simbolico, ai significati del testo.
A partire dalla potenzialità semantica della parola e alla sua disposizione sulla pagina, è necessario a questo punto un rinnovamento e una ristrutturazione del linguaggio poetico "per un uso della parola che segua un progetto visuale ormai del tutto svincolato da un certo impressionismo marinettiano."[12]
"Si tratta di nuda struttura del linguaggio: come nell'architettura moderna, la forma visibile della poesia concreta corrisponde

11. Vincenzo Accame, *Il segno poetico*, 1981, p.110-111 | **12.** Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisuale e sinestetica*, 2011, p.97;

alla sua struttura. Finora tra i miei ammiratori più sensibili ci sono stati molti poeti, ma piuttosto architetti, designers, docenti, etc..."[13] È proprio seguendo questi procedimenti che si creano e progettano strutture tipografiche di effetto, e anche complesse, attraverso cui si descrive il significato semantico delle parole e sprattutto lo si rafforza. Strutture che funzionano, come insegna Eugen Gomringer, allo stesso modo degli scheletri di grandi edifici o di schemi di disegno geometrico, quindi strutture portanti che racchiudono in sé il senso di una rappresentazione, in questo caso fatta di parole. Le possibilità insite nella lingua e nelle parole, vengono a incontrarsi con quelle insite nelle tecniche grafiche di impaginazione e di tipografia, con lo scopo di sperimentare le estreme conseguenze di questo sodalizio. E considerando la parola nella sua materia, quindi come suono, come forma visuale e come significato semantico, si crea una realizzazione grafica in cui si manifesta un nuovo sistema, o codice, che lega l'autore, al progettista grafico e al lettore. "La parola cerca e trova nuovi modi di espressione nel potenziamento della disposizione tipografica sulla pagina. L'elemento visuale può anche non essere così visibile nel testo, ma piuttosto viene evocato dalla disposizione tipografica delle parole, che tende a riprodurre la forma dell'oggetto in questione."[14]

13. Eugen Gomringer Fonte: Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisuale e sinestetica*, 2011, p.102 | **14.** Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisuale e sinestetica*, 2011, p.103;

1. / 2.
Prove di copertine di Regina per *L'Agnoisé Superagonisé, le Petit Présonage (p mange!) (roman shonore) (Roman)*, Vanni Schiwiller Milano, 1969

da: Alberto Cadioli, Andrea Kerbaker, Antonello Negri (a cura di), *I due Scheiwiller*, Università degli Studi di Milano, 2009

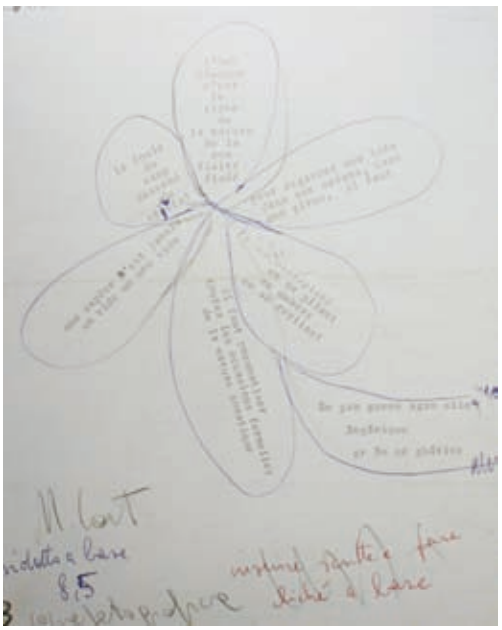
3.
Dattiloscritto di Emilio Villa per *L'Agnoisé Superagonisé*, collana Denarratori, Scheiwiller Milano, 1968

4.
12 Poesie per 12 Scultori. Azuma - Azuma, Guillén - Chillida, Kastelan - Dzamonja, Zanzotto - Ghitti, Erba - Giovandola, Seuphor - Lardera, Montale - Marini, Noventa - Martini, Melotti - Melotti, Messina - Messina, Munari - Munari, Sereni - Negri, Vanni Scheiwiller (a cura di), Postfazione di Paolo Franci, 1999-2000 (formato 15cm)

5. / 6.
Antonio Casiraghy, *Catalogo generale delle Edizioni Pulcinoelefante*, 1997

1.

2.

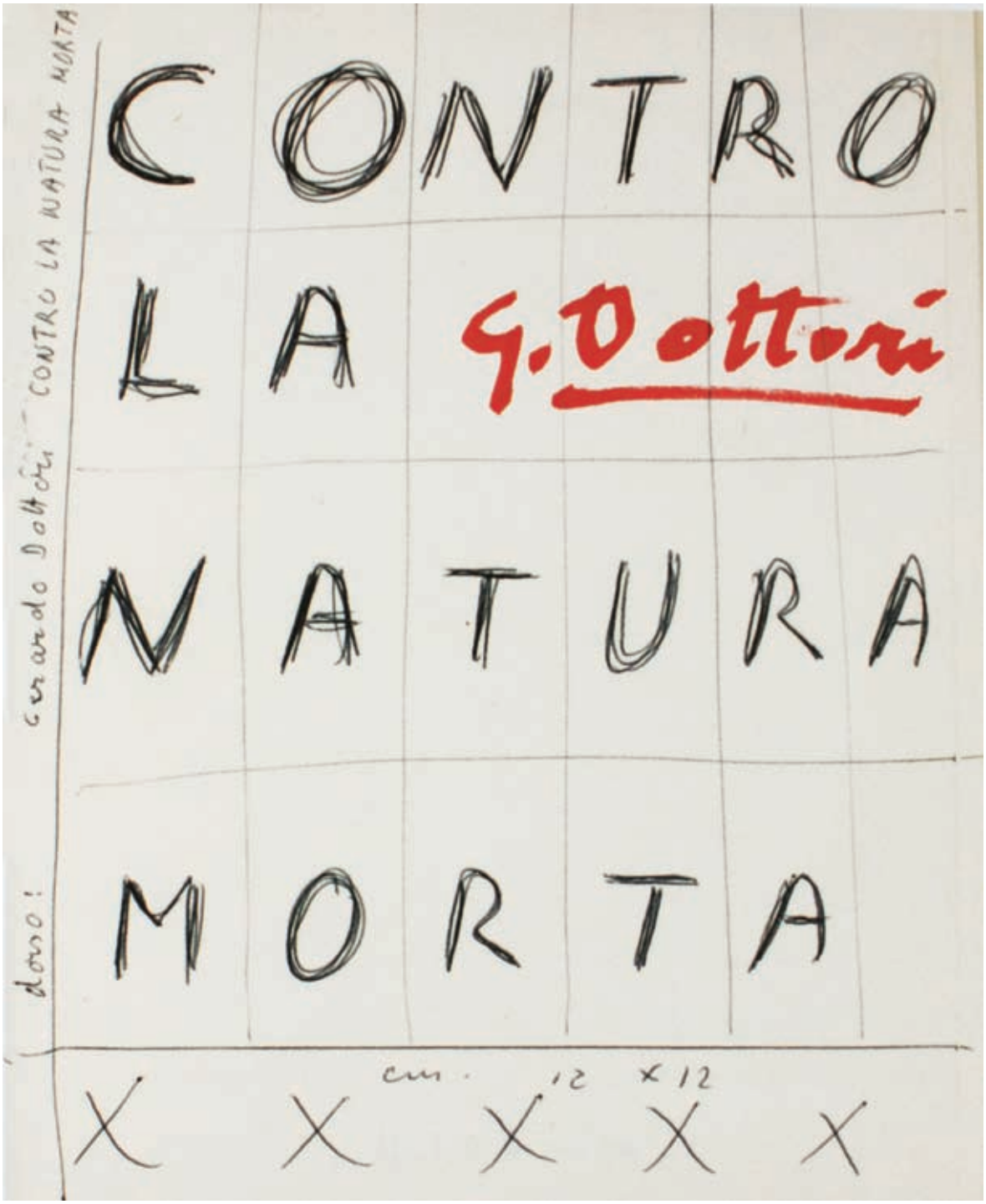


3.

4.

5.

6.



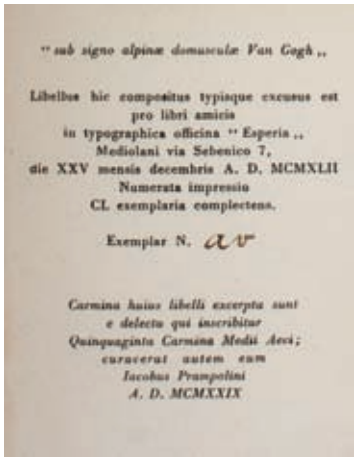
Gerardo Dottori
Contro la natura morta
Menabò di un libro mai pubblicato, Vanni Scheiwiller

1. / 2. / 3.
Tre diversi modi
di progettare un
colophon nelle edizioni
"All'insegna del pesce
d'oro"

1.
Volume Piae cantiones
medii aevi, 1942
Scheiwiller edizioni

2.
Collana *Lunario*
Scheiwiller edizioni

3.
Volume
Welocome to Italy,1974,
Scheiwiller edizioni



" sub signo alpinæ domusculæ Van Gogh ,,

Libellus hic compositus typisque excusus est
pro libri amicis
in typographica officina " Esperia ,,
Mediolani via Sebenico 7,
die XXV mensis decembris A. D. MCMXLII
Numerata impressio
CL exemplaria complectens.

Exemplar N. *a v*

Carmina huius libelli excerpta sunt
e delectu qui inscribitur
Quinquaginta Carmina Medii Aevi;
curaverat autem eam
Iacobus Prampolini
A. D. MCMXXIX

1.

"Lunario"

a cura di
Mario Gamarino e Vanni Scheiwiller

Primo numero N. 1

Questo primo numero trenta numeri di « Lunario »
è stato stampato dalla Tipografia U. Allegretti di Campi
a Milano in 500 copie numerate
il 29 giugno 1958

COPIA N. 146

2.

N. d. E.
Raccolta di foto-
grafie dello scultore
Pietro Consagra che in
simultanea a questa pub-
blicazione ha tenuto ripro-
dotte degli originali e in
scala ridotta una serie di
multipli in resine, graniti
e marmi voti per accre-
scere interesse alla dif-
fusione di questi capo-
lavori mal rilevati da
alcuno. *Vanni Scheiwiller*

COPIA N. 1263

3.

Il materiale comunicativo,
così come disposto, impone
una lettura in vera libertà,
una lettura fatta saltando,
al modo degli acrobati quando
volano da un attrezzo a un altro.

Giovanni Pozzi
{*La paola dipinta,* 1981}

4.
La messa in scena

Il testo poetico come luogo di esperimenti di senso

Introduzione

L'anagramma proliferante esiti infiniti, il proteo trasformabile in numerosi se stesso, la scrittura automatica e il bisticcio derivativo parvero e paiono animati dalla stessa inquietudine misteriosa che trasse ieri da automi, orologi, giocattoli e macchine inutili, che trae oggi da calcolatori e congegni sofisticati oscillazioni, scatti, turbinii, trilli, rotazioni, intermittenze, allarmi e carillons. L'acrostico e il calligramma che avviluppano lettere e righi storcendo il percorso della trascrizione ordinaria solleticarono e solleticano la stessa curiosità che si placa nella sorpresa quando gli stipetti si aprono, i tiretti incastrati si sciolgono, le Chiavi girano nella toppa, i pulsanti muovono i congegni. Una sola camera delle meraviglie, un solo museo di mostri, un solo laboratorio automatizzato hanno potuto e possono ospitare allo stesso titolo l'immensa chincaglieria verbale e oggettuale che andava e va accendendo e spegnendo nel visitatore desideri e soddisfazioni di analoga specie. Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, 1981, p.12

Le potenzialità del linguaggio, infinite e stupefacenti, spingono a compiere il tentativo di dare forma a questa camera delle meraviglie progettando l'organizzazione visiva di un testo, in particolare di quello poetico, COme fosse una messa in scena di: marchingegni che si attivano, percorsi che si aprono, cose inaspettate che accadono con lo scopo di costruire una rappresentazione grafica, quindi visva, e quindi comunicativa, di un testo che nasce con tutt'altra destinazione: una poesia scritta.

Il testo poetico già a un primo sguardo manifesta la sua natura lirica soprattutto graficamente, i versi sono disposti secondo una particolare composizione che l'occhio riconosce differente da una prosa. Inoltre l'opera lirica tende a mostrare anche la sua appartenenza a una certa epoca o a un certo genere: il testo in strofe, il sonetto, la poesia in rima, ognuna riconduce a un immaginario specifico. Si pensi poi al fatto che l'ambito poetico è uno dei territori della letteratura in cui la scrittura assume una pregnanza di significati più forte e profonda rispetto ad altri territori: è solo nella poesia che le parole, o meglio le micro-unità, diventano visioni di mondi e immaginari infiniti. Il lirismo

poetico di sua natura ha delle caratteristiche che bene si prestano a sperimentazioni che coinvolgono la scrittura, non solo in quanto segno, ma anche in quanto suono e immagine: le parole in poesia più che mai sono immagini, concet-ti e segni dai plurimi significati; la poesia è espressione dei moti dell'animo;[1] ha in sé alcune qualità della musica, e riesce a trasmettere emozioni e stati d'animo in maniera più evocativa e potente di altre tecniche; la lingua nella poesia ha doppia funzione di vettore sia di significato che di suono.
Se per la linguistica il linguaggio si compone di fonemi e morfemi, cioè di suoni e di forme significanti, nel caso del testo poetico e della costruzione della sua visibilità è opportuno, invece, distinguere tra la composizione e la disposizione dei caratteri e l'architettura del linguaggio utilizzato.
A questo proposito è bene tenere sempre a mente quelle coraggiose avanguardie come il lettrismo, il futurismo, il movimento d'arte concreta etc. ovvero quei movimenti letterari che si sono fatti portatori di una rivoluzione tipografica facendo sì che corpi, caratteri e stili diversi, si disponessero sulla carta a creare un significato e suggerissero al lettore un percorso di lettura alternativo a quello tradizionale.

Colle parole in libertà avremo. Le metafore condensate. - Le immagini telegrafiche. - Le somme di vibrazioni. - I nodi di pensieri. - I ventagli chiusi o aperti di movimenti. - Gli scorci di analogie. - I bilanci di colore. - Le dimensioni, i pesi, le misure e la velocità delle sensazioni. - Il tuffo della parola essenziale nell'acqua della sensibilità, senza i cerchi concentrici che la parola produce. - I riposi dell'intuizione. - I movimenti a due, tre, quattro, cinque tempi. - I pali analitici esplicativi.

Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto Futurista*, 1909

Si intende mostrare, allora, la rilevanza dell'articolazione visiva in un messaggio scritto e la pluralità di significati cui può dare luogo. Questo obiettivo si tenta di raggiungerlo attribuendo agli elementi grafici il ruolo di attori teatrali, e alle modalità visive con cui rappresentati il ruolo di scena: significa proporre un uso innovatore ed extraistituzionale del testo scritto all'interno di forme di comunicazione istituzionali, sovvertendo le regole del gioco.

1. Aristotele in un celebrato passo di *De Interpretatione* (16a I-IO) dice innanzitutto che "parole e lettere sono sicuramente indizi e prove che ci siano affezioni dell'anima, sono la prova che qualcuno nell'emettere le parole ha qualcosa da esprimere.";

4.1. Le forme percettive del linguaggio

No, bisogna dare d'un sol colpo tutti i diritti di cittadinanza a una lingua nuova: gridare invece di canticchiare, battere il tamburo invece di dondolare la culla... La novità è indispensabile a un'opera poetica. Il materiale delle parole, le combinazioni verbali rinvenuti dal poeta, devono essere rielaborati da lui. Se i versi sono fatti con vecchi elementi verbali, la quantità di questi deve essere calcolata in proporzione al materiale nuovo impiegato. Sono la quantità e la qualità del nuovo che decideranno se la miscela è utilizzabile.[2] Vladimir Majakovskij, *Opere scelte: poesie, poemi e teatro*, Mario De Micheli (a cura di), 1967, p.14

È così, tra veemenza e spirito vivo, che Vladimir Majakovskij affronta le esperienze poetiche in Russia, laddove si sviluppano tentativi di sovversione del sistema più tradizionale e conformista: si cercano le novità, la nuova lingua, la nuova rivoluzione, la speranza in un nuovo futuro dando il via ad una rivoluzione poetica e politica. Quelle che cerca Majakovskij non sono altro che *possibilità*: ovvero le novità che fanno lottare e andare avanti, e consapevole dello straordinario potere delle parole, le modella in base alle sue necessità, e ne fa lo strumento di un musicista. Il procedimento che il poeta russo introduce è un interessante presa di coscienza che il linguaggio è un veicolo di pensiero, è un mezzo, cioè, attraverso cui il pensiero si esprime.[3] "I pensieri vogliono forma, e la forma va derivata da un qualche *medium*. Esattamente come il fisico o il chimico non possono concepire un'azione se non vi è materia o energia in grado di effettuarla, così lo psicologo deve trovare un campo di esistenza per il pensiero."[4] E così il poeta trova la propria materia nelle parole, nella loro forma e nella loro composizione.

La progettazione del testo deve, allora, consistere in un aiuto alla riflessione e all'esternazione del pensiero: le parole e la scrittura devono essere un "medium" per tradurre in significato la materia del pensiero e trasmetterlo. A ciò si aggiunge che il linguaggio non dev'essere inteso solo in quanto tale, e cioè portatore di un significato solo se letto e compreso, ma dev'essere assunto come un insieme di forme percettive uditive, cinestesiche e visuali, il cui significato prescinde dal significato delle parole e si limita solo al concetto di forma, di percezione, di visibilità. Significa

2. "La lingua entra in una era nuova. Come renderla poetica? Come introdurre il linguaggio parlato nella poesia e come salvare la poesia da questi discorsi?" Vladimir Majakovskij, *Opere scelte: poesie, poemi e teatro*, Mario De Micheli (a cura di), 1967, p.13 | **3.** Lo studioso Edward Sapir asserisce che "il linguaggio, e solo successivamente la scrittura, è realmente l'unica strada a noi nota che ci porta al pensiero": le immagini mentali sono un veicolo per trasmettere la materia della mente. | **4.** Vladimir Majakovskij, *Opere scelte: poesie, poemi e teatro*, Mario De Micheli (a cura di), 1967, p.17;

allora considerare che le parole o le sequenze di parole posso variare di lunghezza e creare ritmo, possono essere composte da un numero limitato di lettere e quindi giocare sulle commutazioni o permutazioni originando le forme, possono assomigliarsi e quindi produrre assonanze tanto sonore, quanto visive. Il tutto prescindendo dal loro significato vero e proprio.[5] Fedeli alle teorie di Skolovskij si persegue uno straniamento secondo cui "l'immagine poetica "strania" ciò che è abituale presentandolo in una luce nuova, ponendolo in un contesto diverso da quello in cui ci aspetteremmo di trovarlo." Disporre tali unità percettive nella pagina è creare scenografie e procedimenti registici che sollecitano l'intelletto e fanno fruire il testo attraverso uno smarrimento emotivo e una partecipazione coinvolgente:

> l'immagine anziché appagarsi nei vari aspetti descrittivi della similitudine e dei suoi derivati, cerca la sua forza d'urto nell'accostamento repentino di situazioni, di fatti, di realtà diverse. Sotto questo aspetto i procedimenti poetici di Majakovskij ricordano la tecnica del montaggio cinematografico e forse non è un caso se, leggendo taluni canti, ci si ricorda con insistenza di alcune prime opere di un regista come Eisenstein. Di qui una continua sollecitazione dei sentimenti percossi dall'incessante successione dei fatti di natura diversa: quindi odio, amore, tenerezza, ira, entusiasmo, sgomento, furore, provocati nel lettore col veloce giro dei versi. Majakovskij, insomma, impone al lettore una energica dinamica sentimentale. Il vigore incitatorio, la capacità di esaltare e spingere all'azione che sono propri della poesia majakovskijana hanno qui la loro origine.
>
> Vladimir Majakovskij, *Opere scelte: poesie, poemi e teatro*, Mario De Micheli (a cura di), 1967, p.17

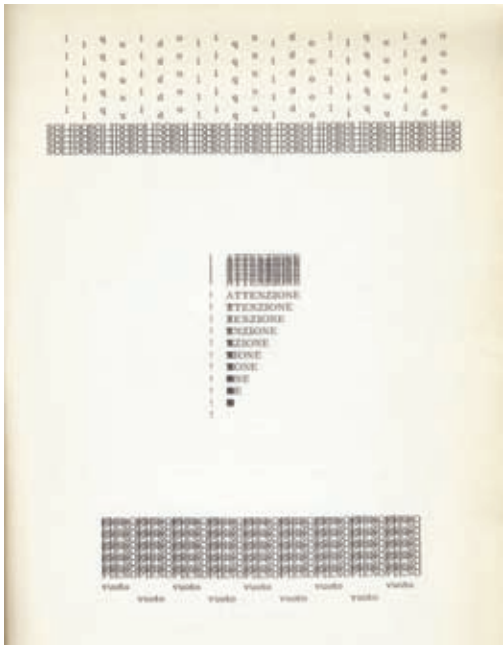
Se si può comporre un testo poetico a partire da questi principi, è vero anche che si può mettere mano, alla stregua di un regista, a testi esistenti, già composti da autori, e progettare sperimentazioni, lecito o meno che sia, solo per portare avanti una tesi che vede nella progettazione visiva del testo scritto e nel potere del linguaggio di essere dinamico e manipolabile, un moltiplicatore di senso. Va a questo punto ricordato che un obiettivo di questo tipo si raggiunge imponendo artifici grafici sul testo, quindi compromettendo l'opera dell'autore.

5. "Il vento lacera le liste dei fucilati... Paesaggio, azione, sentimento acquistano evidenza non descrittivamente ma attraverso una oggettivazione nuda, scheggiata, precisa, che raggiunge la sua efficacia, Il suo potere di persuasione, anziché in virtù d'una perorazione, è nella disposizione assunta all'interno dello svolgimento poetico, nella successione dei tempi, nella tensione del ritmo, nella fusione violenta di due realtà separate, nell'avvicinamento di due fatti distinti mediante una palpitante contrazione." Vladimir Majakovskij, *Opere scelte: poesie, poemi e teatro*, Mario De Micheli (a cura di), 1967, p.18-19;

UN TESTO SCRITTO, ANCHE TIPOGRAFICO, CONSISTE NEL DISTRIBUIRE ELEMENTI GRAFICI IN RELAZIONE TRA LORO E IN RELAZIONE A UNO SPAZIO SINOTTICO DI SCRITTURA.

Luciano Perondi, *Sinsemie: congetture sugli aspetti non lineari della scrittura*, Tesi di Laurea in Design della comunicazione, 2007, p.52

*
Arrigo Lora Totino, *Poemi concreti*, 1966. Fonte: *Tool*, *Quaderni di scrittura simbiotica*, 1966, 3 n°, a cura di Ugo Carrega



ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

ATTENZIONE

PIENO

4.1 La costruzione di una "sintassi spaziale"

Un testo scritto, anche tipografico, consiste nel distribuire elementi grafici in relazione tra loro e a uno spazio sinottico di scrittura. Il testo è composto da elementi collegati tra loro da una relazione spaziale, che il più delle volte è funzionale e strettamente correlata alla comprensione, ma può essere contemporaneamente anche evocativa. Le componenti relative agli aspetti denotativi di organizzazione in uno spazio sinottico delle unità del testo scritto, possono essere definiti provvisoriamente "sintassi spaziale". Luciano Perondi, *Sinsemie: Congetture sugli aspetti non lineari della scrittura*, Tesi di Laurea, 2007, p.52

Si può sostenere allora che le componenti spaziali e formali che intervengono nella progettazione della composizione di un testo scritto (poetico in questo caso) contribuiscono, almeno quanto le parole, ad evocare significati e situazioni. La composizione e disposizione del testo nello spazio fa sì che esso, lo spazio, divenga una componente del testo stesso, e soprattutto una componente imprescindibile. Allo spazio si aggiungono poi le caratteristiche dimensionali, formali e di orientamento che le forme del testo possono assumere e che contribuiscono a sottolineare il senso delle parole. Un carattere bastoni *condensed*, suggerisce una situazione di tensione, che sicuramente non è la stessa suggerita da un bastoni della famiglia Gotham, per esempio.

Quanto alle parole, allora, anche la forma, la collocazione, il *locus* che occupano, sono visivamente significanti. Distinguere un titolo da una nota, dal testo, dalle didascalie e dai titoletti non sarebbe possibile se non attraverso l'artificio grafico e tipografico.[6]

Come ci insegna Giovanni Pozzi nei suoi studi sulle parole e sugli schemi antichi, nel testo *La parola dipinta*, "le relazioni spaziali tra elementi possono servire per *scrivere* con grande economia quello che altrimenti richiederebbe complicati giri di parole (e viceversa)."[7]

Eppure bisogna sempre tener conto del fatto che la lingua non è solo scritta, ma anche parlata, e l'una rispetto all'altra presentano delle carenze, dovute, giustamente, al diverso uso che della lingua si fa. Un esempio su tutti, è quello dei toni del parlato: cambiare l'intonazione di una frase permette di trasformarne completamente il suo significato: cambiare tono permette di trasformare

6. "Il maiuscolo e il corsivo, le cui differenze morfologiche sono molto visibili e diverse, sono varianti della scrittura e servono per indicare la funzione di una parola in un testo: hanno cioè una funzione visiva. I segni di interpunzione, invece, sono convenzionali: sono usati con la finalità logica di distinguere diverse parti del testo e favorire la comprensione." Luciano Perondi, *Sinsemie: congetture sugli aspetti non lineari della scrittura*, Tesi di Laurea, 2007, p.52 | **7.** Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, 1981, p.76 | **8.** "Questo linguaggio gestuale, fa sospettare una radicale sfiducia nella capacità espressiva della parola. Sterne ricorre all'artifizio grafico, introducendo tra

una frase seria, in una domanda o addirittura in ironia! Fare la medesima cosa nella lingua scritta è sicuramente più complicato, sebbene spesso alcuni autori, ad esempio, utilizzino segni come questo (!), per indicare attenzione! E forse è solo la messa in scena dell'architettura tipografica che potrebbe aiutare a suggerire il tono dello scritto, che diventerebbe un tono visibile. Interessante è il lavoro di scrittori come Lawrence Sterne, il quale nel suo grandioso romanzo *The life and opinion of Tristam Shandy Gentleman*,[8] si appresta a riconoscere nuove capacità al testo scritto, inserendo segni e simboli grafici a indicare emozioni, o decontestualizza lettere per compromettere il comportamento del lettore, procedimento questo tipico dei mezzi di comunicazione di massa. È così che lo spazio, unitamente alle regole tipografiche, entra a far parte del sistema di scrittura diventandone parte integrante, a tal punto da non riuscire a definire un confine valido tra ciò che è considerato scrittura e ciò che è considerato artificio grafico.
Coinvolgendo il lettore nel testo e chiedendo una risposta significativa che espliciti il suo rapporto con esso, forse avremmo questo risultato, a dimostrazione di come la *forma* può suggerire uno stato d'animo o, al contario, derivare da uno stato d'animo:

> il feticista si accorderebbe col testo ritagliato, con lo spezzettamento delle citazioni, delle formule, delle cadenze, col piacere della parola. L'ossessivo avrebbe la voluttà della lettera, dei linguaggi secondi, sfasati, dei matalinguaggi. Il paranoico consumerebbe o produrrebbe dei testi tortuosi, delle storie sviluppate come ragionamenti, delle costruzioni posate come giochi, delle restrizioni segrete. Quanto all'isterico (così contrario all'ossessivo), sarebbe colui che prende il testo per oro colato, che entra nella commedia senza contenuto, senza verità, del linguaggio, che non è più il soggetto di nessuno sguardo critico e si getta attraverso il resto.
>
> Roland Barthes, *Il piacere del testo*, Carlo Ossola (a cura di), 1973, p.124

La scrittura esplora così nuove possibilità, e quando esse novità non sono più, cioè si sedimentano e diventano regole o, peggio, abitudini, è allora che la scrittura cerca nuovi modi per rompere la sintassi tradizionale ed esprimersi in tutte le sue possibilità, prendendo la forma direttamente dai significati che nasconde tra le parole.[9]

---

le righe del romanzo elementi non propriamente verbali, come una mano con indice puntato, un segno di croce, una pagina nera, spazi e capitoli bianchi, righe di asterischi o trattini, un ghirigoro che riproduce la traccia ideale di un bastone mosso per aria e altri segno che sono grafici solo in parte. c'è in sterne un uso molto esteso della gamma dei segni che costituisce il linguaggio, che coinvolge aspetto fonetico e grafico della parola." Lawrence Sterne, L*a vita e le opinioni di Tristam Shandy gentiluomo*, Giorgio Melchiori (a cura di), 1974 | **9.** "Profittando delle deficienze dell'altro, i due "media", il linguaggio verbale e la produzione di immagini", cooperano con tanto successo.";

*
Possono costruirsi sensi facendo giocare la grande libertà con cui si collocano le parole nella frase. Supponiamo che una composizione di sette versi esprima il lamento del poeta (io) verso la sua amata (tu), che, pur bella come una rosa che apre la sua corolla alla rugiada dell'alba nella gloria del primo sole, tuttavia, cruda come la brina della notte, nasconde una serpe fra le sue spine; supponiamo ancora che i vocaboli-guida qui sottolineati siano collocati sulla linea verticale della strofa e su quella orizzontale del verso nelle posizioni che presenta lo specchietto seguente.

Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, 1981, p. 54-55

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
1.				tu			
2.	rosa						corolla
3.		alba				rugiada	
4.				sole			
5.		notte				brina	
6.	serpe						spina
7.				io			

4.1.2 L'artificio grafico come visualizzatore

Se è vero che la posizione dei vocaboli e il loro rilievo tipografico restaurano una coerenza semantica che permetta una recezione razionale del messaggio, è vero anche che il materiale comunicativo, così come disposto, impone una lettura in vera libertà, una lettura fatta saltando, al modo degli acrobati quando volano da un attrezzo a un altro. Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, 1981, p.96

Ed è vero anche che l'analisi della struttura di un testo può portare vicino al cuore del testo stesso, ossia può diventare un modo per il lettore per riconoscere alcuni elementi che gli suggeriscono orizzonti di senso e che possono produrre emozioni. Si tenta allora di mostrare, attraverso l'analisi delle componenti visive del testo (dal carattere tipografico, al segno di punteggiatura, allo spazio nella pagina), e attraverso la loro progettazione, i meccanismi che il testo attiva nel lettore, al fine di mostrare già nell'organizzazione visiva una possibile modalità di fruizione e comprensione.[10] Questo per dimostrare che una struttura invisibile che guida il lettore, sottende al testo e tale struttura può essere progettata per creare oggetti di significazione all'interno del testo. Si tratta di una struttura superficiale di senso generale che riguarda il messaggio che la poesia vuole trasmettere; che riguarda le sensazioni che un testo in una dimensione piccolissima o molto grande può suscitare; che riguarda le costellazioni di caratteri, lettere e simboli che attraggono e guidano lo sguardo. "Dall'uso degli artifici propriamente visuali possono nascere in teoria tutti i fatti "iconici" immaginabili: l'uomo ha la possibilità di tradurre in *disegno* con linee e colori tutto ciò che gli appare e di esternare in apparenze anche entità che non hanno apparenza alcuna. Si può cioè stabilire un legame tra determinati schemi e determinati contenuti."[11]Anche quando in un testo ricorrono fonemi uguali, magari a distanze regolari, si creano linee, disegni e strutture latenti ma significative che tradotte con l'artificio grafico, attraverso la messa in scena registica, potrebbero diventare visibili segni il cui significato sarebbe percepito immediatamente, e destinato prima all'occhio che all'orecchio, nel tentativo di mostrare il testo prima ancora di comprenderlo."[12]Esiste la possibilità che, per via della ricorrenza dei fonemi, vengano a formarsi, in posizione privilegiata nel

Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo: la percezione visiva come attività conoscitiva*,1969, p.281 | **10.** "La scrittura ha costituito qualcosa "da vedere" oltre che "da leggere". Ciò è evidente nelle primordiali forme di narrazione visiva che sopravvivono nelle pittografie esquimesi su pelle, che possono riferire di una storia di caccia e che non sono affatto distanti dalla maniera di comunicare dei tradizionali quadri della Via Crucis, né da quelli di una sequenza senza parole di fumetti o di vignette umoristiche". Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, 2011, p.13 | **11.** Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, 1981, p.111-113 | **12.** La similarità tra parole fondate su

testo, percorsi di senso secondari dentro il corpo di un messaggio linguistico: sviluppando i percorsi le linee tracceranno figure più complesse che generano un secondo senso del testo, questa volta visivo."[13]Ci si chiede perchè gli artifici della lingua così spettacolari da permettere di generare configurazioni di significato complesse e figure retoriche in ogni momento, non possano essere tradotti in artifici visibili, si potrebbe dire *figure visibili*, capaci di arricchire il testo di significato e il lettore di *maraviglia*:

dalla metafora nasce la maraviglia, mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata immagine dell'obietto rappresentato. Che s'ella è tanto ammirabile, altrettanto gioviale e dilettevole convien che sia: però che dalla maraviglia nasce il diletto, come da' repentini cambiamenti delle scene e da' mai piú veduti spettacoli tu sperimenti. Emanuele Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, 1670

Elemento fondamentale per questi procedimenti di costruzione e visualizzazione della maraviglia è la tipografia: essa occorre per visualizzare subito le peculiarità della poesia che, lungi dall'essere solo ermeticamente nascoste nella lingua, sono anche visive in quanto la poesia nasce come ritmo e quindi come forma lirica fatta di corrispondenze.La tipografia insomma visualizza sensi del livello profondo di significato e li restituisce in modo grafico, dando forma a un concetto visivo capace di suscitare innumerevoli suggestioni e suggerire effetti di senso.[14] L'uso della lingua e l'uso della tipografia devono tendere congiuntamente ad un effetto espressivo, e il loro collegamento non deve dipendere solo dal piano del significato, ma anche da quello significante: le qualità materiali della lingua e quelle della tipografia si confondono, le posizioni delle parole permutano, le loro dimensioni possono estendersi o rimpicciolirsi: "I. Isou infigura con le lettere, J. Kolar poetizza senza parole o con parole che non formano contesto; A. Capogrossi dipinge con geroglifici arbitrari e U. Carrega scrive con tratti non istituzionalizzati."[15] E sono solo alcuni esempi.

Il faudrait avoir en typographie comme en géologie des couleurs pour marquer les différentes couches d'une telle construction, les assises; la structure; ce qui

elementi comuni può usarsi per raggrupparli. La rima lega insieme parole simili; prefissi o suffissi identici creano categorie. Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo: la percezione visiva come attività conoscitiva*,1969, p.271 l **13.** Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, 1981, p.39 l **14.** "Da ricordare su questa linea gli alfabeti rinascimentali i cui caratteri disegnati su griglie geometriche e correlati a varie allegorie, si ispirano al viso e al corpo umano; gli alfabeti mnemotecnici del Cinque e Seicento con lettere che mirano a ricalcare attrezzi da lavoro, strumenti di uso domestico, animali e così via; gli alfabeti con forme architettoniche del Settecento e quelli litografici dell'Ottocento, in cui

est primaire, secondaire, tertiaire; ce qui est plan et ce qui est courbe; ce qui est horizontal et ce qui plie; les courbes de niveau et les courbes de terrain; les isométries et les planimétries; ce qui est du roc et ce qui est un humus, un dépôt, une courbe, une tourbe, une vase féconde... nous aussi, à défaut de couleurs, nous avons nos hachures. mais il nous en manque. / Bisognerebbe avere in tipografia come in geologia dei colori per segnare i diversi strati d'una simile costruzione, i piani; la struttura; ciò che è primario, secondario, terziario; ciò che è piano e ciò che è curvo; ciò che è orizzontale e ciò che è ondulato; le curve dei livelli e le curve del terreno; le isometrie e le planimetrie; ciò che è roccia e ciò che è humus, un deposito, una curva, una torba, un fango fecondo... Noi pure, in difetto di colori, abbiamo i nostri caratteri diversi. Ma ce ne mancano. Charles Péguy, *Victor-Marie, comte Hugo*, 1911, p.150-151

4.2. Introduzione agli esperimenti poetici

Poesie e disegni, in quanto tramiti di comunicazioni, trasmettono qualche cosa, propongono una rappresentazione che può essere definita nei termini di un contenuto: soggetti di esperienze vitali (esistenziali, sensoriali, psichiche) e soggetti di natura concettuale. La poesia visiva si forma per l'azione di due processi distinti: un processo A, che si può definire dal punto di vista linguistico come distribuzionale e dal punto di vista dell'immagine come configurativo; un processo B, che si può definire nel caso della lingua come permutativo e nel caso dell'immagine come cinetico. Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, 1981, p.101

Lavorare sulla poesia e portare avanti la riflessione sul rapporto tra testo e immagine, spazio e composizione, forma e carattere, richiede di lavorare su due elementi simultaneamente: la lingua e l'immagine, quindi le parole e la pagina.[16]
Gli esperimenti si posizionano lontano dall'azione compiuta dalle neo-avanguardie del Novecento: non sono esperimenti artistici, né di provocazione, né etici, ma si tratta di esperimenti progettati per la fruizione del testo da parte di un ipotetico lettore, che non vuole disporre di un bugiardino per ritirarsi in lettura, ma preferisce essere guidato in essa da porte, soglie e glosse, oppure preferisce muoversi liberamente per arrivare alla comprensione del senso. In particolare, in questo caso, l'analisi del testo poetico da parte del progettista grafico prevede due livelli di sperimen-

si assiste alla ripresa dei caratteri tratti da profili umani, animali e vegetali e che prospettano talora un loro genere grottesco con personaggi in atteggiamenti comici." Lambeto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, 2011, p.14 | **15.** Giovanni Pozzi, La parola dipinta, 1981, p.17 | **16.** "La particolare natura del linguaggio poetico fu il principale motivo dell'interesse di cui lo fece oggetto la nuova generazione di filologi." Tzvetan Todorov Fonte: Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisuale e sinestetica*, 2011, p.45;

tazione, derivati dai due aspetti fondamentali della poesia: idea e immagine, tralasciando l'aspetto sonoro in quanto merita un discorso molto più ampio e sostenuto da chi ne possiede le conoscenze. A partire da tali aspetti si progettano esperimenti visuali, di intensità differente, ognuno dei quali capace di caratterizzare un aspetto della poesia. Considerando allora "le parole come segnali che isolano vette significative dall'ininterrotta linea di contorno di una catena montana all'orizzonte" si costruisce il discorso poetico in modo metodico, ma sperimentale, a dimostrare che "le vette non sono create dai segnali, ma senz'altro i segnali fortificano l'urgenza dell'osservatore a discriminarle".[17]
Si inizia allora con un livello in cui si analizza il testo per progettare la relazione dei segni tra loro, lavorando sulla tipografia, e per sperimentare sul significato del testo lirico: idea. Si procede successivamente con un secondo livello di sperimentazione, più avanzato, di tipo semantico, in cui si progetta la relazione tra i segni e i loro significati, per progettare in base ad esse le relazioni visive *del* testo e *nel* testo, le compisizoni e le disposizioni."Una tale area è connessa principalmente alle esperienze di poesia visiva, in cui manifestandosi un duplice spostamento del codice verbale verso il vodice visivo e viceversa, si delinea l'eventualità di uno spazio inconsueto governato dalle complesse leggi di un inter-codice."[18]Allegato a questo lavoro una serie di *Quaderni di Verifiche* raccolgono alcune sperimentazioni condotte sul testo poetico, come verifiche alla Ugo Mulas, su quanto discusso in questa tesi.

17. Rudolf Arnheim, *Il pensiero visivo: la percezione visiva come attività conoscitiva*, 1969, p.277-278 | **18.** Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisuale e sinestetica*, 2011, p.96;

Giovanni Fontana
Scritture Verbovisive

1.
Francesco Cangiullo, Caffeconcerto, *Alfabeto a sorpresa*,1919. Edizioni Fururiste di Poesia."Il dono il mio cuore e tu dammi il tuo amore".

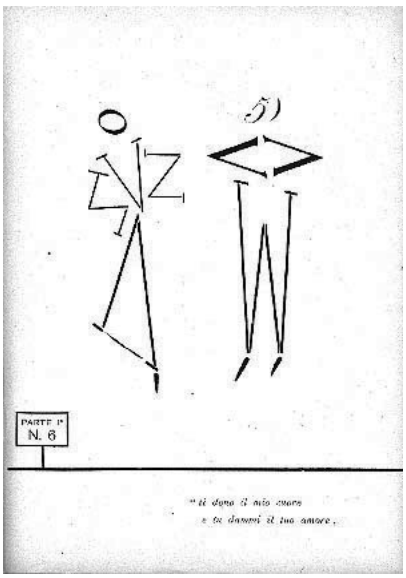
2.
René Magritte, *Le parole e le immagini*, 1922

da: Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, 2011

3.
Luciano Ori, *Una sosta*, 1973

da: Lamberto Pignotti, Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, 2011

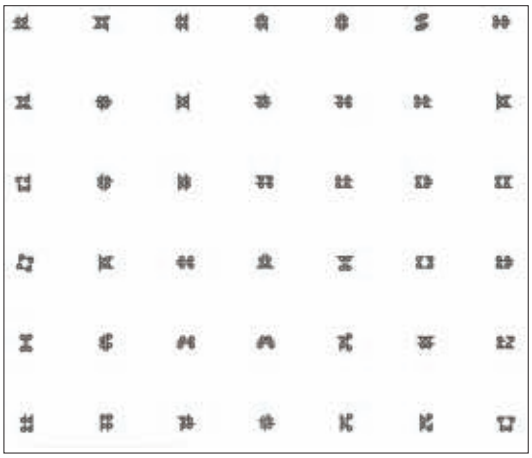
4.
Diter Rot, *Logograms*



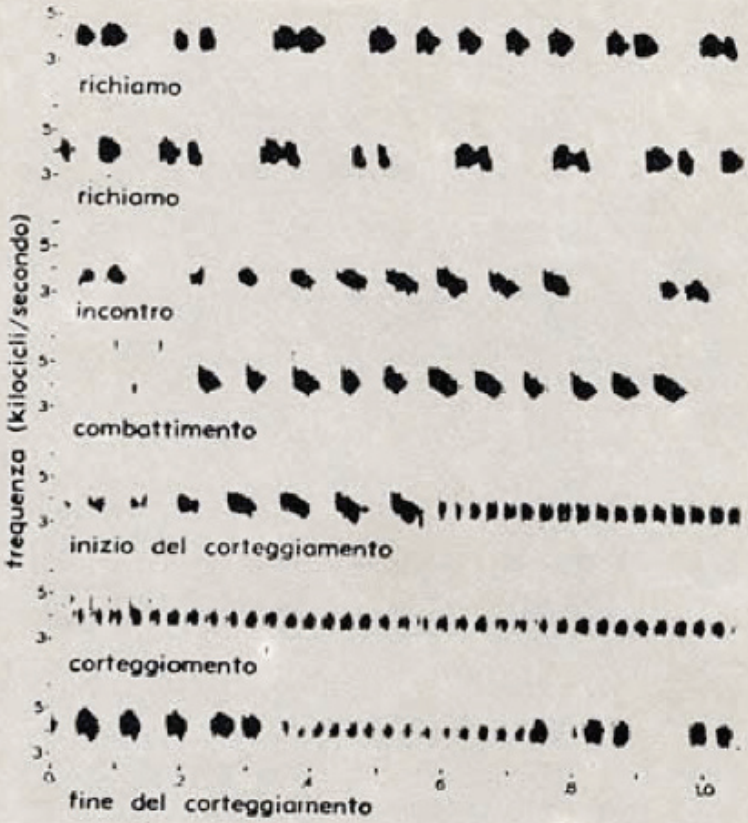
1.

2.

3.



4.



Il repertorio sonoro del grillo di campo, il Teleogryllus commodus, contiene due ritmi diversi nei canti di richiamo: il trillo per i contatti tra maschio e maschio e il frinire per quelli tra maschio e femmina.

Franco Vaccari
Il canto del grillo

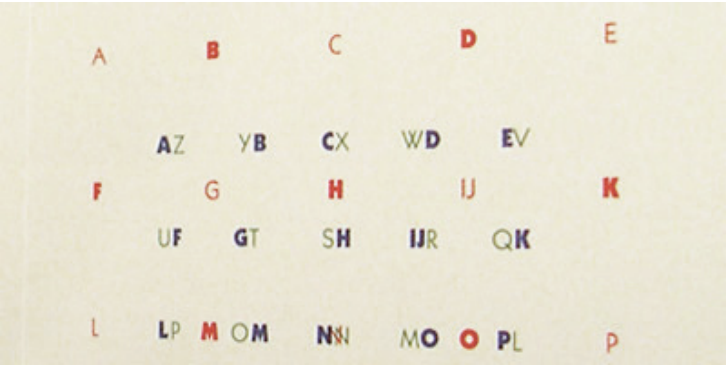
5.
Jost Hoculi, grafico svizzero, dimostra nelle sue opere una grande attenzione al dettaglio tipografico, che nelle sue mani diventa un simbolo denso di significati. Ma soprattutto dimostra di essere un grande maestro, in quanto progetta tutti gli elementi necessari ad una composizione grafica, quindi non solo tipografia, caratteri, stili, ma anche tipologia di carta, quasi sempre avorio, o gialla, utilizza grigi per equilibrare il testo con i colori delle immagini fotografiche. Progetta tutti quegli elemtni di contorno, quei dettagli che potremmo dire cettagli non sono affatto.

da: Jost Hochuli: *Printed Matter, mainly books*, 2006

6.
Ardengo Soffici, Dawn Train, BÎF§ZF+18, 1919. Soffici applica la tecnica del collage per coniugare la dimensione visuale con quella linguistica, per scopi sociali e morali. La tematica dei contenuti e dell'espressione dei contenuti trovano in quest'opera una perfetta combinazione. Parole ritagliate da cartelloni pubblicitarie o etichette di svariati prodotti, si uniscono, si incollano, nel mezzo di un testo esistente e il risultato è un nuovo modo di fare poesia e trasmettere un messaggio, più enfatico di altri.

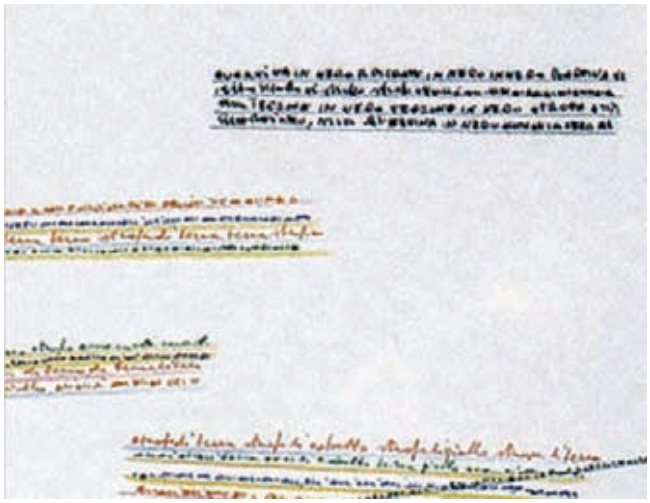
7.
Vincenzo Accame, *Strofe*, 1997, tecnica mista su carta, 24x33cm.

link: *http://www.vincenzoaccame.com/gallery.html*, al 12 giugno 2011



5.

6.



7.

Conclusioni* Questo lavoro non vuole essere una regola, ma solo una riflessione sul potere delle parole e sulla capacità di una disciplina come il design grafico che, a partire da scelte ragionate, articola attraverso applicazioni ed espressioni visive il materiale testuale: soffermarsi sull'aspetto semantico delle parole per arrivare alla costruzione di una sintassi visiva con il solo scopo di ordinare sensi nella pagina e creare procedure di lettura. Secondo la prospettiva della Semiotica del progetto, il design si occupa della produzione dell'artefatto, ma soprattutto degli effetti e delle conseguenze di cui esso si fa portatore: la figura del designer è quella di un "progettista del senso".

Non auspico certo che il manuale qui presentato venga utilizzato come la squadra di un architetto, ovvero in un modo meramente esecutivo e deduttivo, ma che venga inteso come un libro da sfogliare, assaporare, e soprattutto leggere come fosse un testo di piacere e uno stimolo all'inventiva.

La figura del grafico editoriale si posiziona tra quella dell'artista che scompone il testo, liberandolo nello spazio-pagina, e quella dell'editore che spesso compone libri come fossero pugni di lenticchie da gettare in un sacco per riempirlo. Il grafico editoriale può riqualificare un materiale così prezioso come il testo poetico, che altro non è che un grido, un monito, un breve ed efficace messaggio. Può cioè condurre verso una riflessione più coerente sulla produzione dei libri di poesia, destinati ora ad essere solo meri contenitori.

Verificato che il lavoro di un progettista grafico si muove tra la regola e il caso, cioè tra il sapere tecnico nella costruzione di gabbie e impaginazioni, e un sapere anch'esso *poetico*, allora il suo mestiere dev'essere sempre una continua ricerca di equilibrio tra la strutturazione logico-significante dei contenuti e quella

logico-visiva: organizzare i contenuti tra il rigore tecnico della progettazione e la libera espressione dell'interpretazione, sempre e comunque in vista di un effetto di senso. Impaginare i contenuti del testo poetico significa considerarli per quello che sono e non modellarli o modificarli in vista di un contenitore standard: la forma non va intesa solo come contorno e limite, ma come superficie che accoglie e indirizza il contenuto. Così come il trattamento di un testo e la confezione o legatura dello stesso, sono tutti momenti fondamentali a perseguire l'effetto che si vuole ottenere e se non fossero progettati si rischierebbe di declassare il successo e il rendimento qualitativo della pubblicazione.

La riflessione ultima è dedicata alla figura dell'editore, che da un momento storico in poi ha deciso di indossare i panni di un manager, allontanandosi dal vero ruolo dell'editore, ovvero del curatore delle pubblicazioni. Adriano Spatola, Vanni Scheiwiller, Magdalo Mussi, Emilio Villa e tanti altri, sono solo un esempio del ruolo che un tempo svolgeva l'editore: una figura distante dalla faciloneria delle pubblicazioni e dalla letteratura di massa e desideroso di pubblicare non semplicemente libri, bensì idee da far circolare liberamente tra i lettori.

Ho condotto questa riflessione non solo tra le pagine del *Manuale*, ma anche in contenitori più sperimentali: le *Verifiche di composizione*, e il redesign del volume di poesie di Felice Paniconi *Demotica* (Croce editore, 2008), per dimostrare come il grafico possa investire il proprio sapere tecnico e progettuale nella pagina e nel testo senza necessariamente svolgere un'azione artistica, nobilitando il testo e i significati ad esso sottesi. Invitando a "brucare" la pagina, assaporarla, soffermarsi su di essa. Non a consumarla.

Riferimenti bibliografici

Accame,Vincenzo
1981 *Il segno poetico*, Milano, Spirali edizioni
(Prima edizione: Munt Press, Samedan 1977)

Anceschi, Giovanni
1992 *L'oggetto della raffigurazione*, Milano, Etaslibri

Ballerini, Luigi
1976 *La piramide capovolta*,Venezia, Marsilio Editore

Cavallo, Guglielmo; Chartier, Roger
2009 Storia Della letteratura, Roma-Bari, Laterza Editore

Colombo, Fausto; Eugeni, Ruggero
1996 *Il testo visibile*, Roma, La Nuova Italia Scientifica

Colombo, Furio
1990 *Il destino del libro e altri destini*,Torino,
Bollati Boringhieri Editore

Costa, Mario
1982 *Le immagini, la folla e il resto. Il dominio dell'immagine nella società contemporanea*, Napoli, Edizioni Scientifiche
Italiane

D'Amico, Silvio
1990 *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza Editore

Eco, Umberto
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani Editore

Hjelmslev, Luis
1969 *I fondamenti della storia del linguaggio*,Torino, Einaudi

Illich, Ivan
1993 *In the vineyard of the text: A Commentary to Hugh's Didascalicon*, trad. di Serra, Alessandro; Barbone, Barbone Milano, Raffaello Cortina

Lee Whorf, Benjiamin
1970 *Linguaggio, pensiero e realtà*, Torino, Bollati Boringhieri Editore

Munari, Bruno
1966 *Arte come mestiere*, Bari, Editori Laterza
1996 *Da cosa nasce cosa,* Bari, Editori Laterza

Stanislavskij, Konstantin
2008 *Il lavoro dell'attore su se stesso*, Roma-Bari, Laterza Editore

Turi, Gabriele (a cura di)
2004 *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea,* Firenze-Milano, Giunti Editore

Opere consultate

Arnheim, Rudolf
1974 *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi Editore

Balestrini, Nanni
1992 *Il pubblico del labirinto. Quarto libro della signorina Richmond,* Milano, Libri Scheiwiller

Barthes, Roland
1973 *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi Editore

Bazzini, Marco; Maffei, Giorgio
2002 *Geiger - Tèchne edizioni di poesia e arte*, Pistoia, Gli ori

Bisutti, Donatella
1992 *La poesia salva la vita*, Milano, Mondadori Edizioni

Bringhurst, Robert
2001 *Gli elementi dello stile tipografico*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard sas

Buccellati, Graziella; Manetti, Benedetta
2009 *I due Scheiwiller*, Milano, Skira

Cadioli, Alberto; Vigini, Giuliano
2004 *Storia dell'editoria italiana*, Milano, Ed. Bibliografica

Colangelo, Stefano
2003 *Come si legge una poesia*, Roma, Carocci editore s.p.a.

Hohenegger, Alfred
1973 *Graphic Design*, Roma, Romana Libri Alfabeto

Leonetti
1994 *Le scritte sconfinate*, Milano, Libri Scheiwiller

Maffei, Giorgio; Picciau, Maura
2008 *Il libro come opera d'arte*, Mantova, Corraini

Majakovskij, Vladimir
1967 *Opere scelte, poesie, poemi, teatro*, De Micheli Mario (a cura di), Milano, Feltrinelli Editore

Pagliarini, Elio
1977 *Rosso Corpo Lingua, Oro Pope Papa Scienza*, Milano, Cooperativa Scrittori

Pavese, Cesare
1998 *Le poesie*, Torino, Einaudi Editore

Penna, Sandro
1989 *Poesie*, Genova, Garzanti Editore

Philipp, Reclam jun. stuttgart
1972 *Konkrete poesie*, Germania, Reclam

Pozzi, Giovanni
1981 *La parola dipinta*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.a.
Roversi, Roberto
2004 *Officina (1955-1959* , Bologna, Cineteca Bologna

Sterne, Laurence
1992 *La vita e le opinioni di Tristam Shandy, gentiluomo*
Milano, Mondadori Edizioni

Torricelli, Gian Pio
1965 *Dunque cavallo*, Bologna, Sampietro Editore

Vicinelli, Patrizia
1994 *Opere,* Pedio, Renato (a cura di), Milano,
All'insegna del pesce d'oro

Zappaterra, Yolanda
2008 *Professione: grafico editoriale*, Modena, Logos

Zingale, Salvatore
2009 *Gioco, dialogo, design*, Milano, ATì Editore

Altri riferimenti

Descartes, René
1637 *Discourse on Method*, Leida, Ian Maire

De Certeau, Michel
1991 *Historie, Mystique et Politique*, Luce Giard, Hervé Martin,

Jacques Revel, Pierre-Jean Labarrière (a cura di),
Parigi, Galimmard Editions
1980 *L'Invention du Quotidien*, Parigi,
Union générale d'éditions

Leroi-Gourhan, Andrè
1967 *Le geste et le parole*, Parigi, Albin Michel

McLuhan, Marshall
1962 *The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*,
London, Routledge & Kegan Paul

Miccini, Eugenio
1971 *Rassegna dell'esoeditoria Italiana*, Firenze,
Téchne Edizioni

Titchener, Edward B.
1909 *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought Processes*, New York, London: Macmillan and Co.

Un ringraziamento particolare

a mia sorella Francesca, che è la parte di me
senza cui non potrei vivere;

alle persone che non ho scelto,
ma che sceglierò sempre: i miei genitori.

~

a Chiara che mi ha insegnato che
"gli uomini si dividono in due categorie:
quelli che si mettono comodi. E appassiscono.
E gli altri." E lei fa parte degli altri;

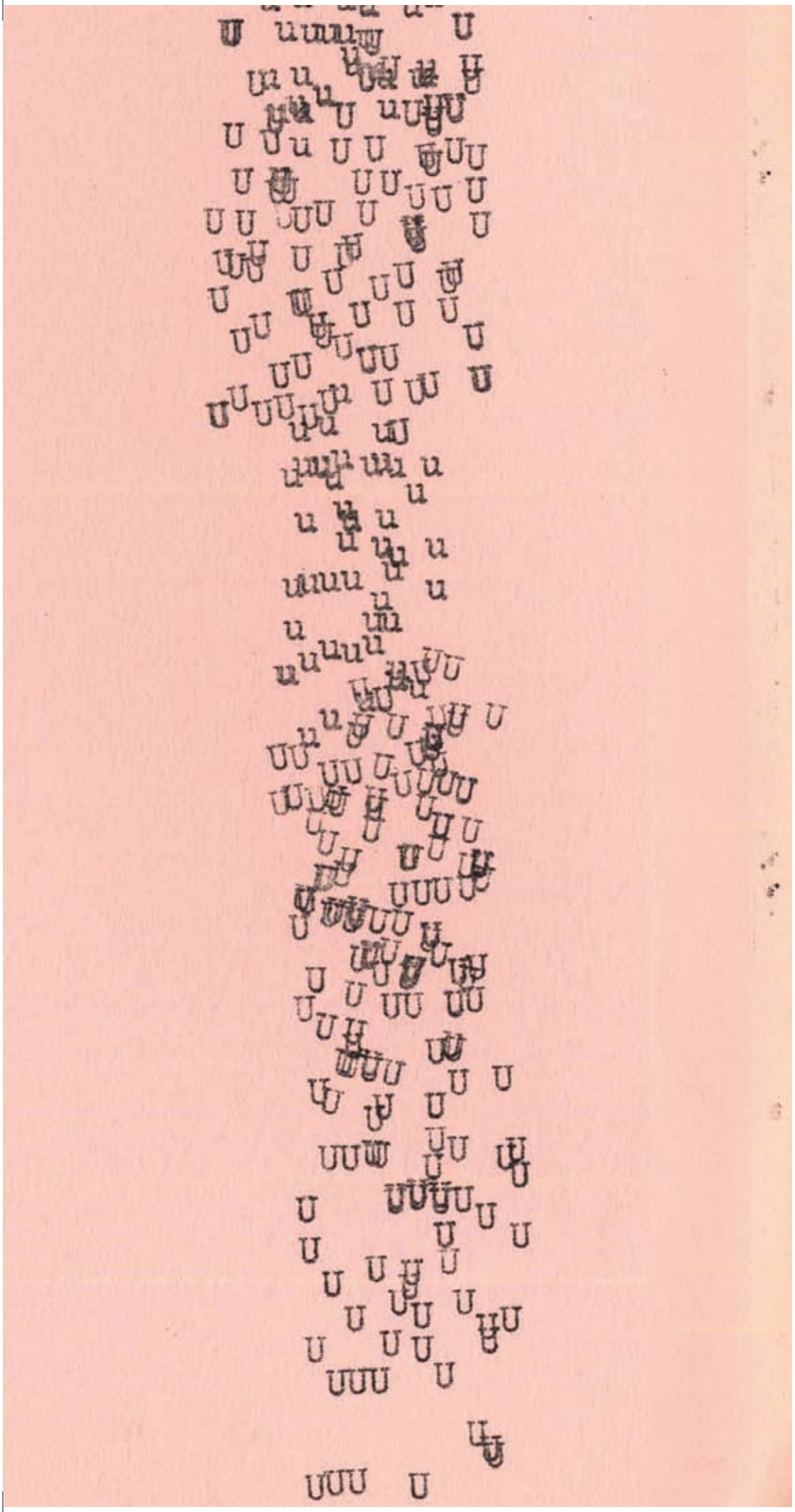
a Edgardo perchè senza essere un *legame*,
è un legame imperturbabile;

a Ernesto perchè so che giocherà con me
anche davanti a una vasca di cemento,
perchè lui è l'amore;

a Raffaella e a Giuseppe perchè quando non so dare
un senso all'esistenza, in loro lo trovo;

a Serena perchè le cose
che abbiamo in comune
sono più forti di tutte quelle
che non abbiamo in comune;

a Valentina perchè è una perla preziosa
che mi ha insegnato ad amare il proprio lavoro.



EX CUR SUS

Raccolta di testi
e immagini scelte
a partire da alcuni
ritrovamenti di
edizioni originali
degli anni Sessanta
e Settanta sul tema
della ricerca poetico
visuale in Italia.

Mirella Bentivoglio

Ugo Carrega

Estra

Mercato del Sale

Vincenzo Accame

Lotta Poetica

Quaderni Techné e Teatro

Quaderni Tool

Fuori e in basso

di Nanni Cagnone

* Poiché la presenza è presenza di un presente (la presenza di un assente, è l'assenza), la rappresentazione è perdita del mondo, in quanto perdita dell'esperienza dell'assenza.
* La scrittura non rappresenta, ma agisce quando perde il suo fuori.
* Tra la scrittura e il soggetto-che: il testo, che è un forse, come ciò che è né presente né assente.
* La poesia è sempre stata pensata come sottomessa al segno. Dunque la sua incongruenza è parziale, la sua violazione delle norme è una simulazione di reato. L'iniziale che va bruciata è il rispetto dei dualismi nei quali il segno si pensa.
* Il verosimile (per la qualità di *simile a*) rimanda. La poesia dunque ha sempre un altrove. È questo assente altrove (sempre nascosto e in nessun luogo) che la poesia deve ora diventare.
* Si può anche distinguere tra una poesia che pratica il corpo e una poesia che si lasciò cadere.
* Carrega: qui la poesia si trasgredisce in ciò che ha sempre tenuto separato.
* Ciò che di ciò è osservabile è la sua completa impurità: un incesto di verbale/non-verbale.
* Un'esogamia del verbale.
* Chi non dipende da nessun modo del segno può provocare con tutti i modi del segno la sua impronta.
* Una poesia non logocentrica ma ubicentrica.
* Uno spazio testuale multiplo, una sovvenzione di coincidenza, un luogo frequentato.
* Un centripetismo dei mezzi, non elencati ma compenetrati.
* L'occhio-veramente, interlocutore dell'orecchio.
* Luoghi di reciprocità dinamica che invadono il punto di vista del linguaggio e il punto di vista del corpo.
*Carrega parla l'intero l'incerto linguaggio del suo desiderio.
* Il corpo non è più l'iniziale bruciata.
* Quelli di Carrega sono INterTESti, sono al singolare, non classe di fatti concreti ma il fatto concreto, in tutta la sua pronuncia.
* L'osservatore, meglio definito come ex-lettore è l'ordinatore dell'ambiente simbiotico. Egli non deve ossequiare nessuna precedenza, non eredita privilegi da rispettare.
* I semi sono solo ciò che compiono. I semi si propagano. I semi agiscono l'uno per l'altro in questo transitivo.
* Carrega è uno che si deruba sempre, togliendosi il furto della verosimile poesia.

Secondo Ugo Carrega, a seconda che una parola sia scritta su un vetro, su un muro o su un pezzo di carta, il significato di quel testo cambia. Così anche se una lettera è scritta a mano, dattilografata o stampata, chi la riceve, già a primo sguardo, ha un'idea del mittente e del messaggio che vuole trasmettere. Nel suo primo lavoro Carrega si esercita sulla pagina, dattilografata o stampata, successivamente il supporto cambia e la riflessione passa sul concetto che "tutto è significante": il segno non si qualifica solo attraverso la parola, ma deve superare il limite del significato e raggiungere un senso superiore.

Fig. 1 Ugo Carrega, *Life, sweet, life*, 1968

Ugo Carrega lavora a un ampliamento del concetto di poesia ponendo attenzione a una terza dimensione: il momento visivo della scrittura. Oltre al significato della parola e al suono, la parola ha una sua "visibilità", una fisicità, una presenza che nell'espressione vocale e fonetica non è presente. L'esperienza di Ugo Carrega deriva senz'altro da un legame con la letteratura che si potenzia nell'incontro con il testo poetico.

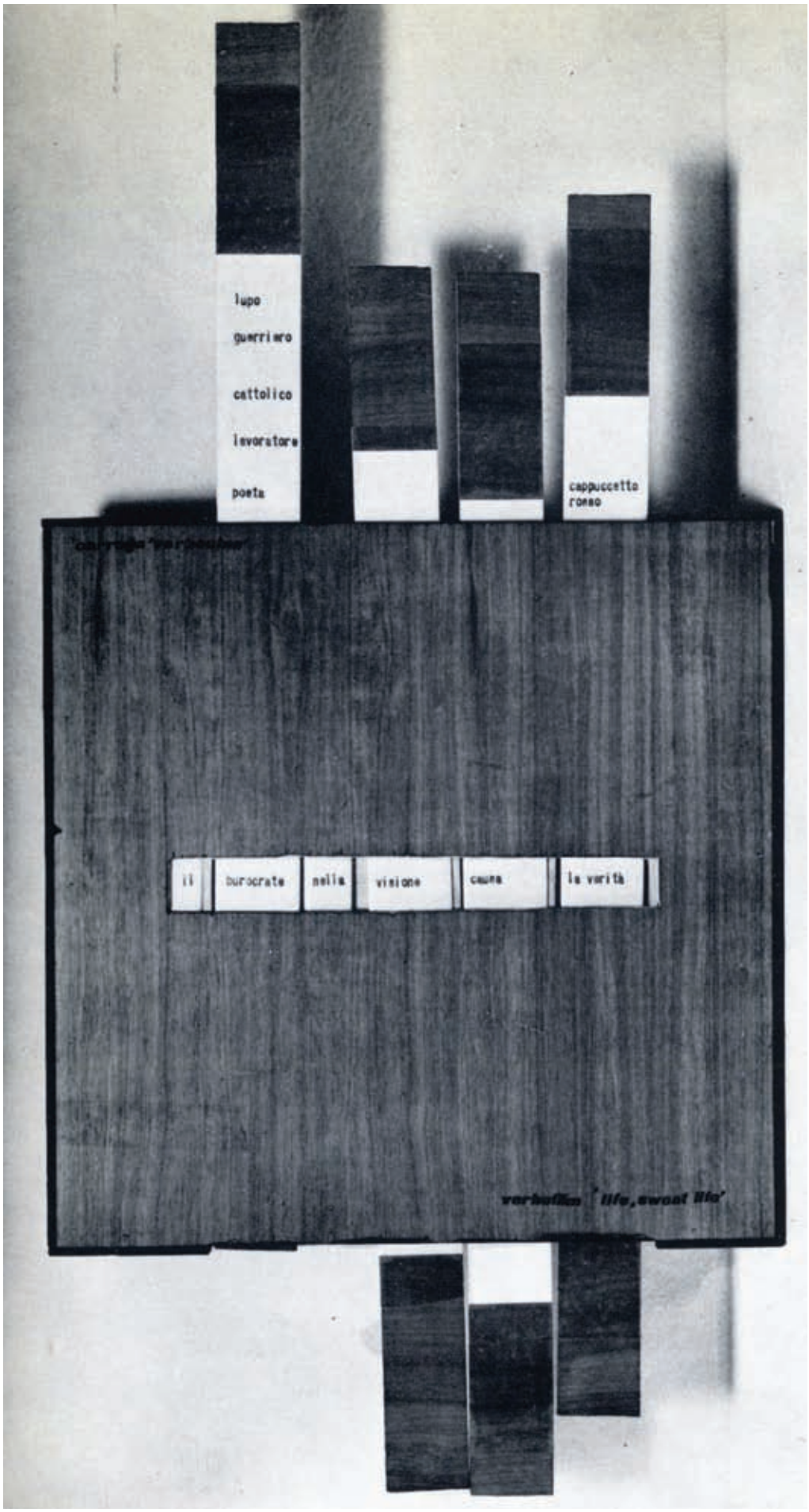

lupo
guerriero
cattolico
lavoratore
poeta
cappuccetto
rosso
il
burocrate
nella
visione
cauna
la verità
verbalism 'life, sweet life'

Fig.1

L'esperienza di Ugo Carrega è un'estensione del testo. "Finisce la connivenza silenziosa del qualunque lessico come atto notarile"*, i testi diventano praticabili, incorporanti, si percorrono con lo sguardo e col pensiero. Prima di tutto è progettato un comportamento: i testi/oggetti si presentano come microsistemi ambientali, come modelli esplorativi e percorsi di senso. Sono molto semplificati e la loro funzione è interrogativa: fornire dei segnali che suggeriscano possibili domande, le cui risposte, valide o meno, costituiscono il significato della visione. Se "la percezione è percezione del visibile e i significati sono invisibili"**, in questi testi si perde ogni certezza e inverte ogni procedimento, in quanto il significato diventa visibile attraverso un'assemblarsi di elementi di natura diversa. Occorre secondo Carrega costruire i significati non più servendosi solo della parola, ma utilizzandola come tassello di un progetto più ampio ed eterogeneo che accoglie nuove forme di scrittura o segni portatori di significato. Carrega progetta ritmi, schemi e strutture ridondanti con il fine di ripercorrere la struttura del pensiero, e nello stesso tempo la ridondanza presuppone la costruzione di un rumore che è ora distrazione, ora intervallo. Queste esperienze determinano un nuovo comportamento della scrittura che non rappresenta più, ma agisce, si colloca in un posto, si vede, muove e si impone quasi come fosse un segno pittorico, o un'opera d'arte. Quello di Carrega viene definito, forse nel modo più semplice e chiaro, un incesto tra il verbale e il non-verbale, il significato e il significante, l'assenza e la presenza, il segno e la sua impronta: uno spazio testuale abitato da molteplici elementi che concorrono allo stesso modo a visualizzare un pensiero in uno spazio, una moltitudine di significati. Si avverte la necessità di "Sostituire alla novità di cervello la novità di cuore, alla saturazione dell'originalità mentale l'interesse di un sentire, ma diverso. Il cervello si è fatto densissimo d'esplorazione; spasima convergenze in acutezze e affina le più ampie ricognizioni a sottilità resistenti mentre traduce le incognite che gli si presentano nel similare delle novità."***

* Nanni Cagnone, *Fuori e in basso*, 1968 Fonte: *Catalogo mostra* di Ugo Carrega, 1968

** Nanni Cagnone, *Fuori e in basso*, 1968 Fonte: *Catalogo mostra* di Ugo Carrega, 1968

*** Enrico Gabrielli Scalini, *Novità di cuore*, 1980 Fonte: *Estra, Quaderno quadrimenstrale di cultura*, 1980

Fig. 2
Ugo Carrega, *Haiku materico della mente nel lago*, 1969

Fig. 2

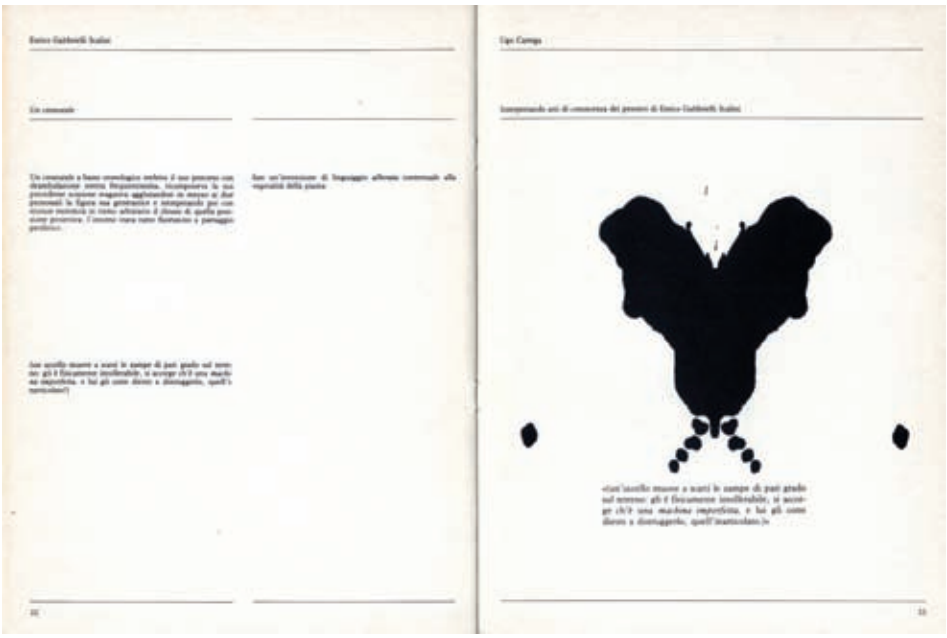


Fig.3

Fig. 3 | 4
Ugo Carrega, I*nterpretando atti di conoscenza dei pensieri*, 1980.
Fonte: *Estra, Quaderno quadrimestrale di cultura*, 1980

Fig.4

«(un'uccello muove a scatti le zampe di pari grado sul terreno: gli è fisicamente intollerabile, si accorge ch'è una *machina imperfetta,* e lui gli corre dietro a distruggerlo, quell'inarticolato.)»

Mirella Bentivoglio restituisce alla verbalità l'antica caratteristica di essere ideogramma prima di tutto. I suoi sono quasi disegni, semplici ed elementari, costruiti con lettere dell'alfabeto, a ognuna delle quali è attribuito un significato preciso: la O è il simbolo del tutto pieno e tutto vuoto, della regressione e della potenzia-lità; la E è simbolo di congiunzione, relazione e rapporto ; la H è rigida e chiusa, simbolo di gabbia, segno di separazione e segno muto. Le riflessioni di Mirella Bentivoglio si muovono tra la parola, l'immagine e i significati che il loro sodalizio possono restituire. Si tratta di vere e proprie *dilatazioni*: portare la parola in ambiti che non gli competono del tutto, come la materia, l'oggetto, l'ambiente, e dilatarla verso una nuova considerazione, quella simbolica. La potenza espressiva di tali composizioni si comprende solo a vederle, e raggiunge l'apice quando leggendo il titolo dell'opera, come in veri e proprio quadri, si coglie quella chiave di lettura così naturale e spontanea, che disarma ogni senso e significato. Giochi continui quelli dell'artista/poetessa/performer, che utilizza tutto e il contrario di tutto per creare composizioni interrogative che si impongono nello spazio del supporto che utilizza quasi come un avvertimento, con una forza disarmante che è la somma della potenza della scrittura, e quindi delle parole, e della potenza tipica della materia. Significative a portare avanti questo discorso sono due opere scelte: *Gabbia ("HO")*, 1970, e *L'(assente), positivo/negativo, segno/figura*, 1971. In entrambi i casi con la semplicità che è propria dei simboli, l'artista costruisce da un lato una gabbia costrittiva, ottenuta utilizzando la lettera H, fino a liberarla in una O; dall'altro progetta la presenza di un'assenza, a dimostrazione che alcune cose si possono capire semplicemente vedendole.

1. Testo
Dichiarazione di Mirella Bentivoglio sul tema delle sue opere d'arte poetiche.

Fig. 5
Mirella Bentivoglio, *Gabbia* (*HO*), 1970. *L'(assente), positivo/negativo, segno/figura*, 1971

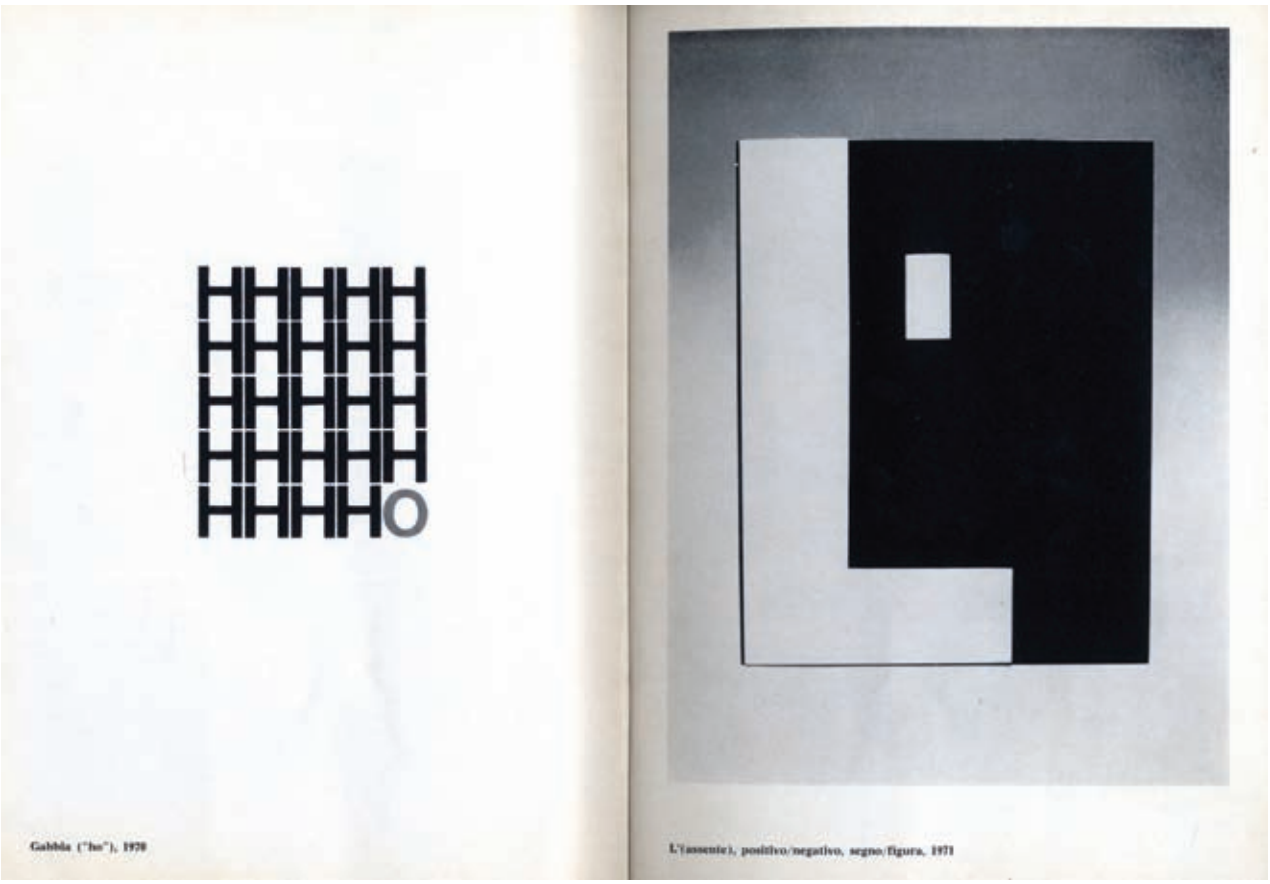


Fig.5

Uso la parola come immagine dal 1966. E mai più di una parola per volta. Ma oggi uso quasi esclusivamente la pietra. Sono considerata, erroneamente, uno scultore, sia pure atipico; in realtà il mio lavoro si svolge, oggi come ieri, in un ambito totalmente «poetico»: tra linguaggio e immagine, tra linguaggio e materia, tra linguaggio e oggetto, tra linguaggio e ambiente. Ho dilatato l'uso della parola all'uso del simbolo: scelgo simboli universali, prelinguistici; matrici dei significanti, o, meglio ancora, matrici dei significati plurimi, dei significati aperti. Non scolpisco, non uso la materia prima; la scelgo, e trovo la forma in ciò che già esiste. Uso così la materia seconda, come ha sempre fatto il poeta (anche la parola è materia seconda, materia già formata). Salto il primo stadio, che lascio all'industria, o all'artigiano, l'antico depositario dell'esperienza materica; connoto la forma e la materia prescelte con segni-interventi, o con assemblaggi. Del corredo linguistico a cui attingevo nel passato mi è rimasta solo qualche forma: la forma del libro (sempre in pietra, e ormai privo di parole, ma ogni volta diversamente, intensamente semantizzato) e la forma di alcune lettere alfabetiche: la H, la O, la C, la E. Usandole spezzandole, riunificandole, mi scontro con archetipi: la mia H (segno muto, di separazione, di alienazione che gradualmente si trasforma in E (segno e forma di "congiunzione", di rapporto) dà luogo a una sequenza che è una dichiarazione di poetica e, se letta verticalmente, è una frase composta di ideogrammi cinesi. Che significa, all'incirca: distruggere per costruire. E dunque, la stessa cosa. Lo stesso ambito di significati, raggiunti attraverso forme insieme alfabetiche e prealfabetiche, capaci di congiungere tempi e spazi immensamente lontani.[1]

INVADENZA

nelle pagine di Mirella Bentivoglio

Invadenza: propensione a intromettersi in faccende che non riguardano, a occuparsi di fatti altrui. Indiscrezione. Nello specifico questo atteggiamento, sopra descirtto a parole, viene messo in pagina da Mirella Bentivoglio, attraverso le tecniche della poesia verbo-visuale. La parola *invadenza* invade, per usare un gioco di parole, la pagina e lo fa in modo indiscreto, attraverso una ridondanza, una ripetizione che stanca, che infastidisce allos tesso modo di qualcuno che assume un atteggiamento indiscreto. L'artista costruisce l'opera a partire dalla scrittura, che diventa parola e successivamente segno, il tutto su un supporto molto precisoo: la doppia pagina di un libro.

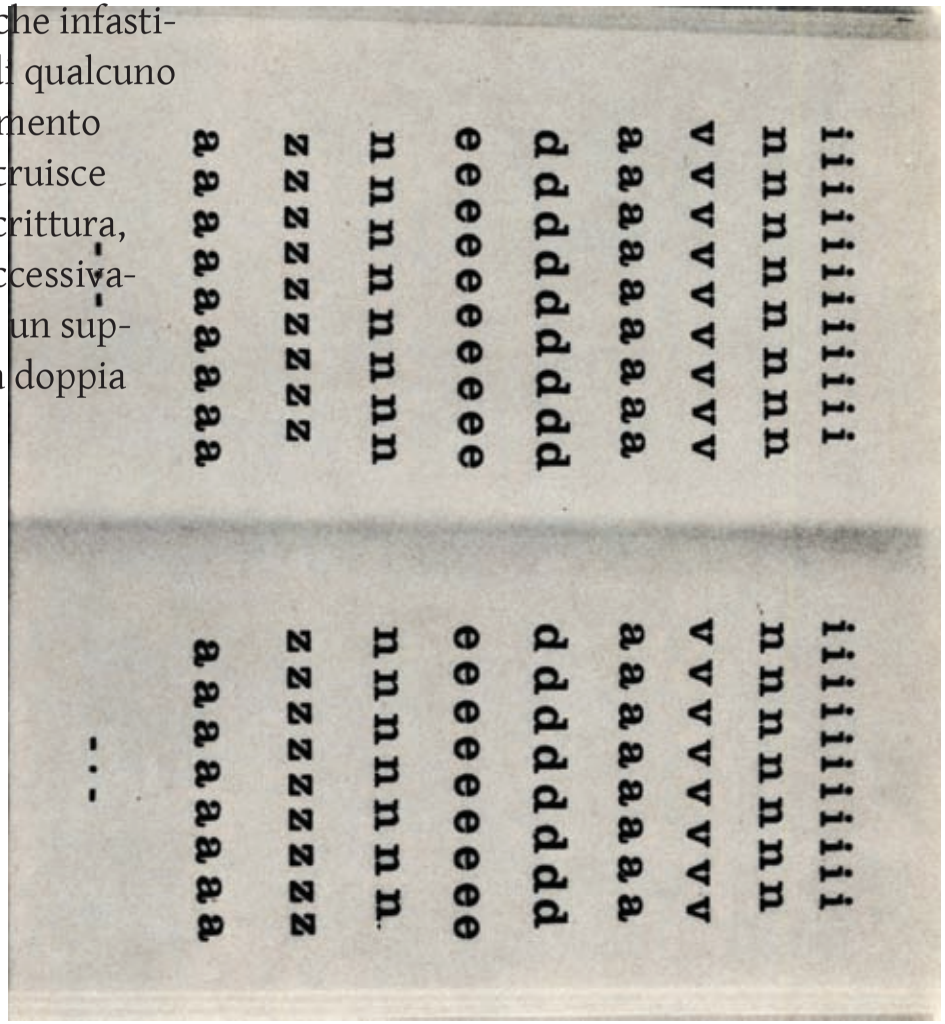


Fig. 6

Fig. 6
Mirella Bentivoglio, *Prosa* (*"Invadenza"*), 1971

Rigore e fantasia

nell'opera di Mirella Bentivoglio

di Umberto Apollonio

Come si tenda ancora ad inglobare il valore della poesia nell'ambito dei fatti letterari. Si, possiamo ammettere che essa viene creata da "poeti"; costoro, per altro, hanno convenientemente sfruttato non poche risoluzioni figurative d'oggi e di ieri. E non è forse avvenuto, allo stesso modo, che diversi pittori avessero inserito nei propri quadri lettere o nomi, dove le une e gli altri si collegano per rimandi sintattici e semantici? Spazio e collocazione diventano allora fattori obiettivi di significanza. La poesia non si legge, ma si vede, come si ascolta e si dice. Come è regolare l'uso combinatorio e associativo di materie diverse nei campi tradizionali della pittura e della scultura, allo stesso modo si verifica oggi una congrua distribuzione fra quantità e qualità. Una nuova dimensione ha potuto attuarsi nella poesia grazie all'equilibrio che fu ottenuto fra il materiale verbale e la sua coerente sistemazione figurativa.E si è parlato di rigore e di fantasia, perchè, quando si ritenga indispensabile per la saldezza dell'evento una legatura strutturale al fine di non disperdere la semanticità, ciò non deve esaurirsi in una rigida disciplina nell'ordinamento delle lettere o delle parole o del segno grafico, si ha bisogno bensì di quello scatto, anche inventivo, lo si chiami pure così, mediante il quale i rimandi diventano continui, guidati su percorsi determinati, atti a identificare, al di là della mediazione ottica, significati interni, organici, per nulla irrazionali. Mirella Bentivoglio ha evitato la formulazione statica delle sue poesie visuali e le ha articolate, nella maggior parte dei casi, su ritmi e spazi così da conferire ad esse una dinamica puntualmente scandita. L'autrice non si soddisfa affatto in leziose raffinatezze oppure in astuti sperimentalismi, ma affida liberamente ai suoi fogli, alle sue opere, dove il segno tipografico è stampato, ma che si contano anche eseguite in collage, serigrafia e altri complessi tecnici, un avvertimento, a volte persino un monito, contro le banalità ed i conformismi: il tutto delegato ad un ordine civile di comportamento e ad una perizia formale che vanno sottolineati, perchè rari nel tempo presente. I ritmi proiettati nello spazio oppure i vocaboli sistemati per via mentale in modo acconcio non valgono più come segnali, diventano bensì immagini con carica significante in cui parola e forma davvero si identificano.

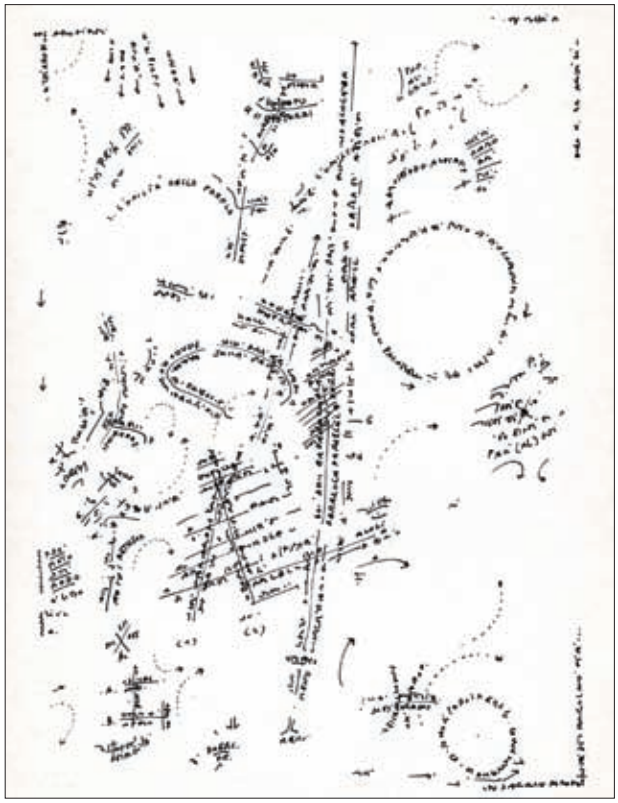


Fig.7

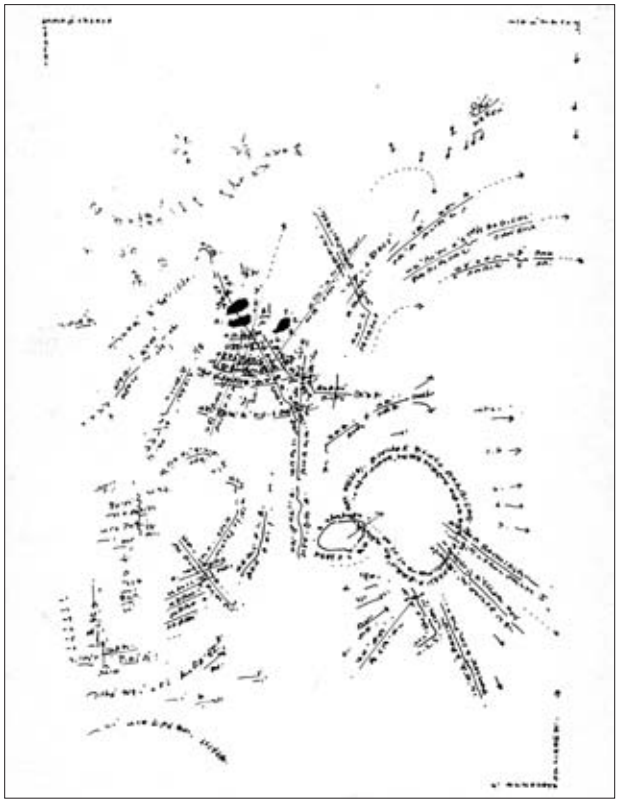


Fig.8

Oggi si considera ciò che porta il nome di segno come un ente tridimensionale, dotato cioè di tre parametri di libertà. Ogni segno può avere un significato, e in questo consiste il suo parametro semantico di libertà. Ogni segno può anche entrare in connessione con altri segni, formare nuove configurazioni e nuove sequenze di segni, e in questo consiste il parametro sintattico di libertà. E infine ogni segno può essere considerato nel suo rapporto con la prassi, con l'uso, insomma nella sua relazione con l'uomo, e in questo consiste il suo parametro pragmatico, comunicativo, di libertà.[2]

2. Testo di Max Bense
Fonte: *Quaderni Téchne e Teatro*, a cura di Eugenio Miccini, 1970, 5n°

Fig. 7 | 8 | 9
Vincenzo Accame, *L'umiltà della parola.*
Fonte: *Estra, Quaderno quadrimenstrale di cultura*, 1980

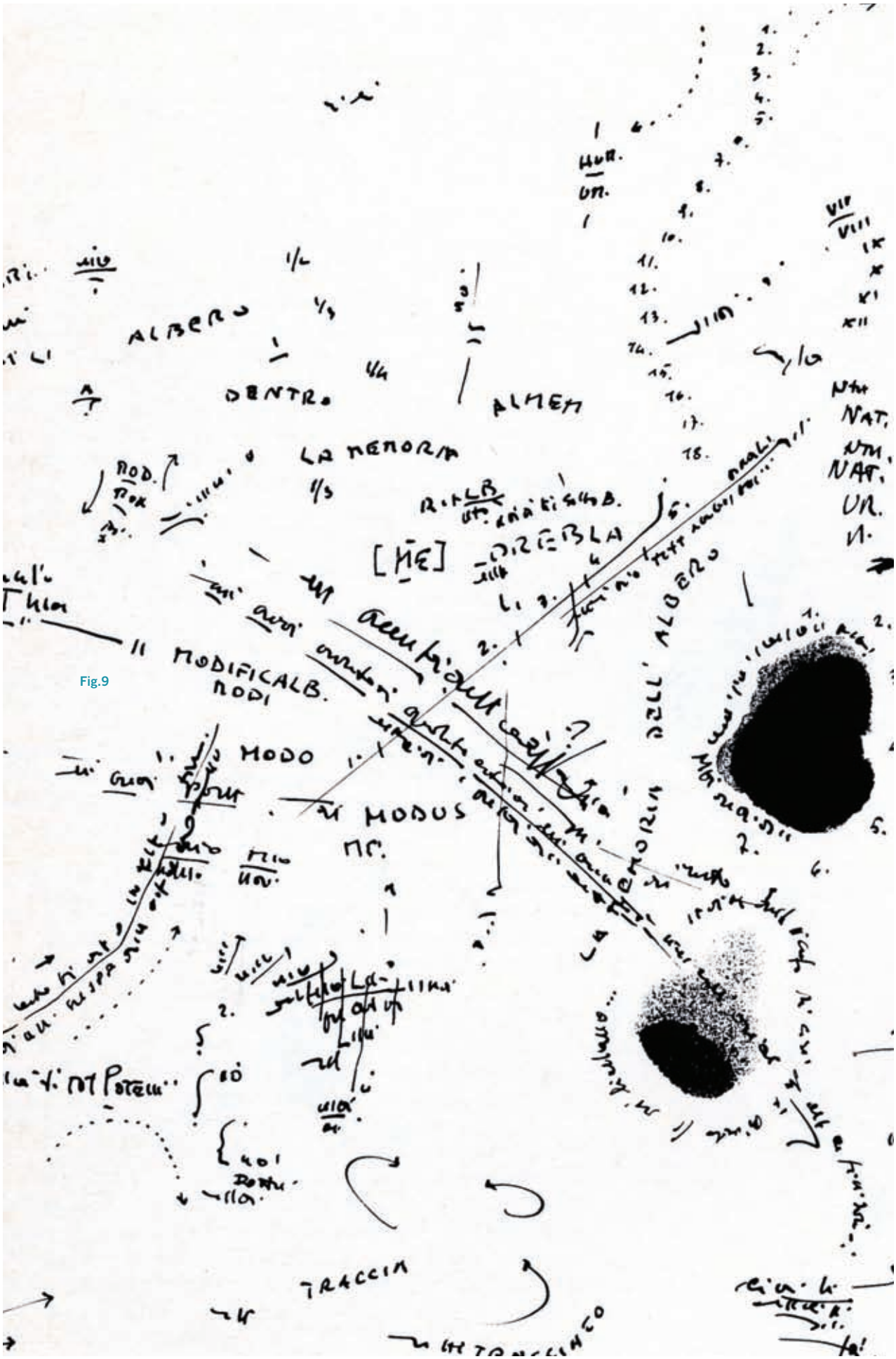

ALBERO
DENTRO
ALMEN
LA MENORA
MODIFICALB.
MODO
MODUS
TRACCIA

Fig.9

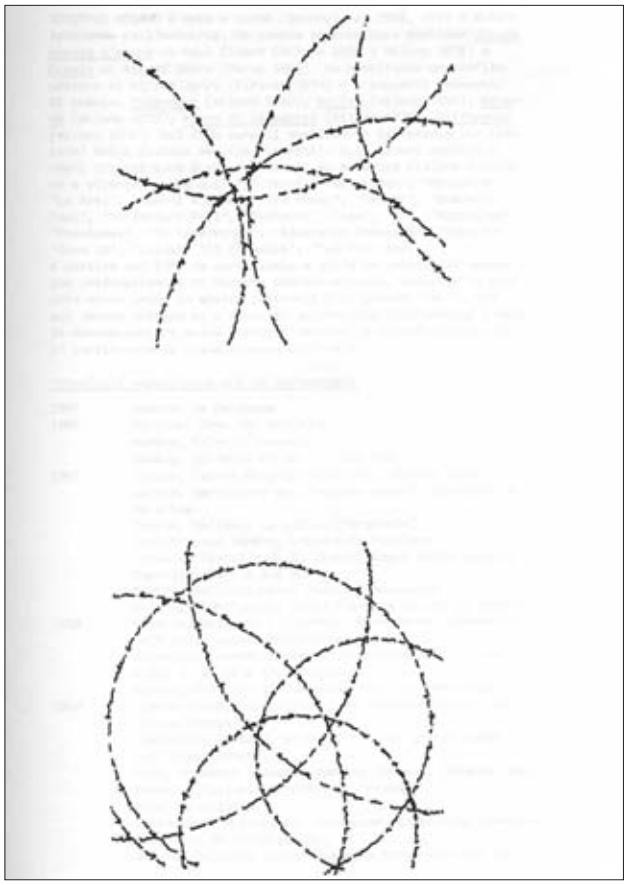


Fig.10

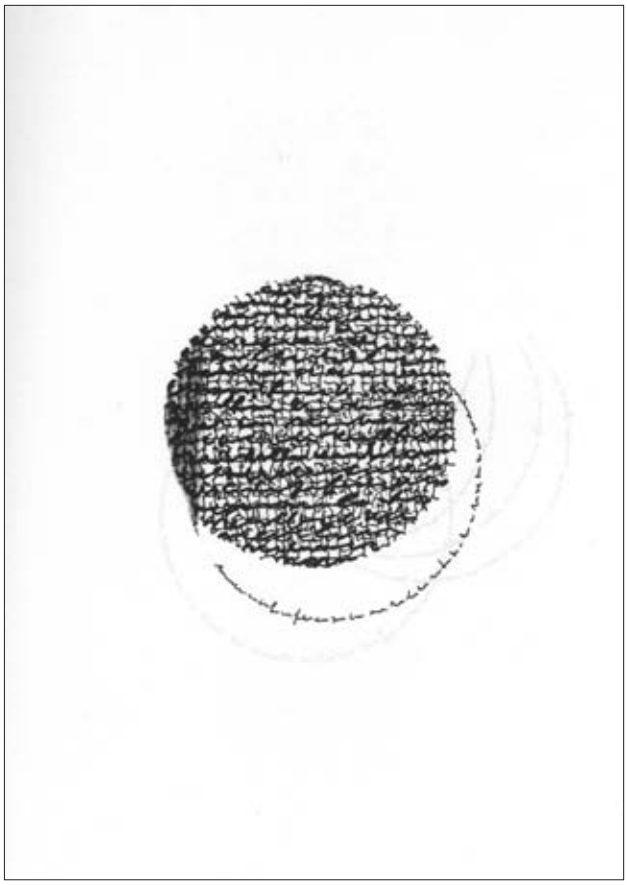


Fig.11

Fig. 10 | 11 | 12
In occasione della mostra di Vincenzo Accame.
Fonte: *All'insegna del Mercato del Sale*, 1974

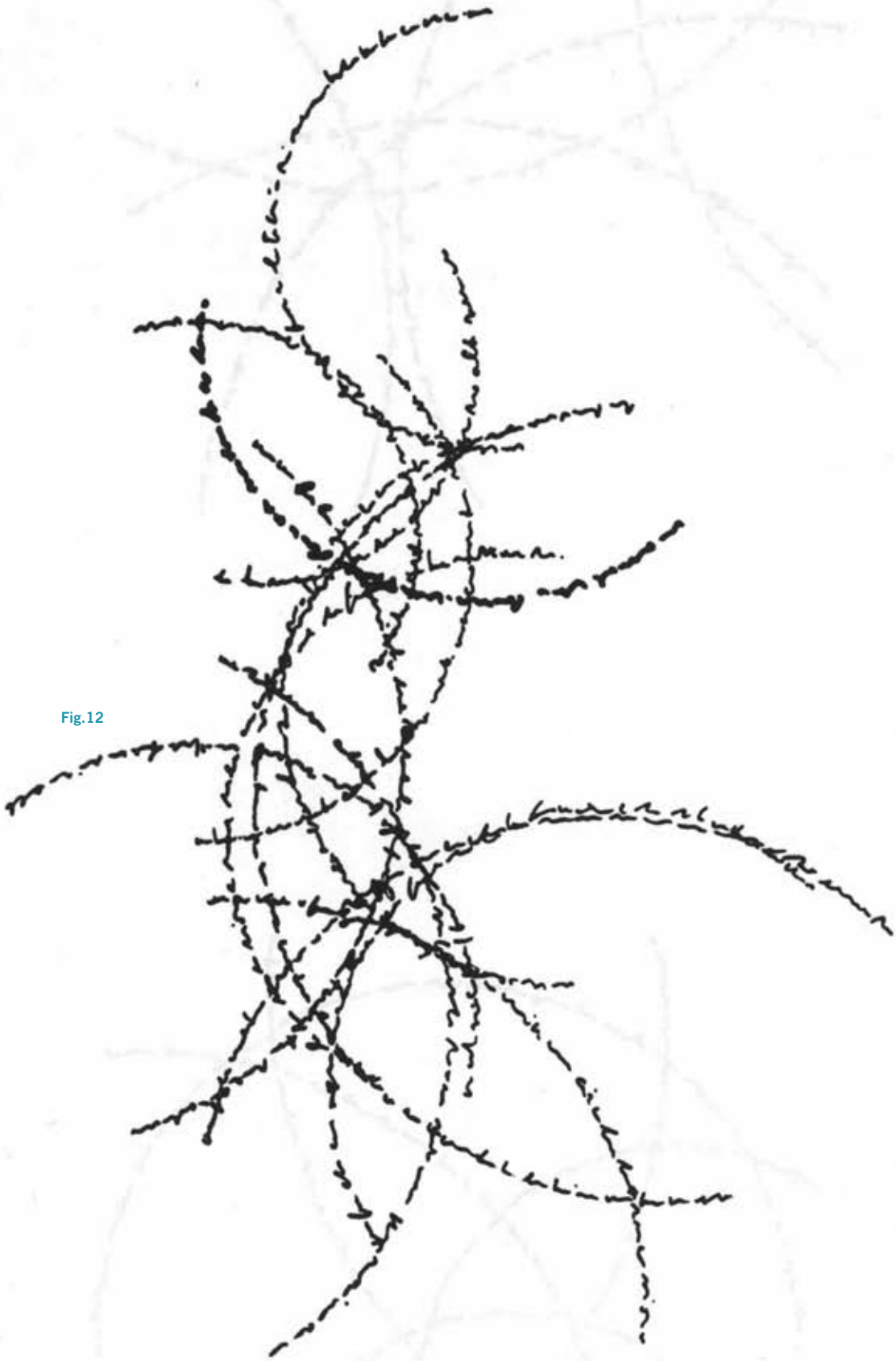


Fig.12

L'amiral cherche

Poème simultan par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara

HUELSENBECK Ahoi ahoi Des Admirals gwirktes Beinkleid schnell
JANKO, chant Where the honny suckle wine twines ilself
TZARA Boum boum boum Il déshabilla sa chair quand les grenouilles

HUELSENBECK und der Conciergenbäuche Klapperschlangengrün sind milde ach
JANKO, chant can hear the weopour will arround arround the hill
TZARA serpent à Bucarest on dépendra mes amis dorénavant et

HUELSENBECK prrrza chrrrza prrrza Wer suchet dem wird
JANKO, chant mine admirabily confortabily Grandmother said
TZARA Dimanche: deux éléphants

Intermède rythmique

HUELSENBECK hihi Yabomm hihi Yabomm hihi hihi hihiiiii
ff *p* *cresc* *ff* *cresc* *ff f*

TZARA rouge bleu rouge bleu rouge bleu rouge bleu rouge bleu
p *f* *cresc* *ff* *cresc* *fff*

SIFFLET (Janko) ———. ———. —. —. ———. ———.
p *cresc* *f* *ff* *fff*

CLIQUETTE (TZ) rrrrrrrrrr rrrrrrrrrr rrrrrrrrrr rrrrrrrrrr rrrrrrrrrr rrrrrrrrrr
f *decrsc* *f* *cresc* *fff* *uniform*

GROSSE CAISE (Huels.) O O O O O O O O O O O O O O O O O O
ff *p* *f* *fff* *p*

HUELSENBECK im Kloset zumeistens was er nötig hätt ahoi iuché ahoi iuché
JANKO (chant) I love the ladies I love to be among the girls
TZARA la concièrge qui m'a trompé elle a vendu l'appartement que j'avais loué

HUELSENBECK hätt' O süss gequollnes Stelldichein des Admirals im Abendschein uru uru
JANKO (chant) o'clock and tea is set I like to have my tea with some brunet shai shai
TZARA Le train traine la fumée comme la fuite de l'animal blessé aux

HUELSENBECK Der Affe brüllt die Seekuh bellt im Lindenbaum der Schräg zerschellt tara-
JANKO (chant) doing it doing it see that ragtime coupple over there see
TZARA Autour du phare tourne l'auréole des oiseaux bleuillis en moitiés de lumière vis-

HUELSENBECK Peitschen um die Lenden Im Schlafsack gröhlt der
JANKO (chant) oh yes yes yes yes yes yes yes yes yes yes
TZARA cher c'est si difficile La rue s'enfuit avec mon bagage à traves la ville Un métro mêle

---

NOTE POUR LES BOURGEOIS

Les essays sur la transmutation des objets et des couleurs des premiers peintres cubistes (1917) Picasso, Braque, Picabia, Duchamp-Villon, Delaunay, suscitaient l'envie d'appliquer en poésie les mêmes principes simultans.

Villiers de l'Isle Adam eût des intentions pareilles dans le théâtre, où l'on remarque les tendances vers un simultanéisme schématique; Mallarmé essaya une reforme typographique dans son poème: Un coup de dés n'abolira jamais le hazard; Marinetti qui popularisa cette subordination par ses „Paroles en liberté"; les intentions de Blaise Cendrars et de Jules Romains, dernièrement, ammenèrent Mr Apollinaire aux idées qu'il développa en 1912 au „Sturm" dans une conférence.

Mais l'idée première, en son essence, fut exteriorisée par Mr H. Barzun dans un livre théoretique „Voix, Rythmes et chants Simultanés" où il cherchait une rélation plus étroite entre la symphonie polirythmique et le poème. Il opposait aux principes succesifs de la poésie lyrique une idée vaste et parallèle. Mais les intentions de compliquer en profondeur cette t e c h n i q u e (avec le Drame Universel) en éxagerant sa valeur au point de lui donner une idéologie nouvelle et de la cloitrer dans l'exclusivisme d'une école, — echouèrent.

une maison à louer

zerfällt Teerpappe macht Rawagen in der Nacht
arround the door a swetheart mine is waiting patiently for me I
humides commancèrent à bruler j'ai mis le cheval dans l'âme du

verzerrt in der Natur chrza prrrza chrrrza
my great room is
c'est très intéressant les griffes des morsures équatoriales

aufgetan Der Ceylonlöwe ist kein Schwan Wer Wasser braucht find
I love the ladies
Journal de Genève au restaurant Le télégraphiste assassine

Fig.13

Find was er nötig
And when it's five
Dans l'église après la messe le pêcheur dit à la comtesse : Adieu Mathilde

uro uru uru uro uru uru uru uro pataclan patablan pataplan uri uri uro
shai shai shai shai shai shai Every body is doing it doing it doing it Every body is
intestins ecrasés

tata taratata tatatata In Joschiwara dröhnt der Brand und knallt mit schnellen
that throw there shoulders in the air She said the raising her heart oh dwelling oh
sant la distance des batteaux Tandis que les archanges chient et les oiseaux tombent Oh! mon

alte Oberpriester und zeigt der Schenkel volle Tastatur L'Amiral n'a rien trouvé
yes oh yes oh yes oh yes oh yes yes yes oh yes sir L'Amiral n'a rien trouvé
son cinéma la prore de je vous adore était au casino du sycomore L'Amiral n'a rien trouvé

En même temps Mr Apollinaire essayait un nouveau genre de poème visuel, qui est plus intéressant encore par son manque de système et par sa fantaisie tourmentée. Il accentue les images centrales, typographiquement, et donne la possibilité de commancer à lire un poème de tous les côtés à la fois Les poèmes de Mrs Barzun et Divoire sont purement formels Ils cherchent un éffort musical, qu'on peut imaginer en faisant les mêmes abstractions que sur une partiture d'orchestre.

* * *

Je voulais réaliser un poème basé sur d'autres principes Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personalité, les entremèle, les fragmente etc, restant tout-de-même dans la direction que l'auteur a canalisé.

Le poème que j'ai arrangé (avec Huelsenbeck et Janko) ne donne pas une description musicale mais tente à individualiser l'impression du poème simultan auquel nous donnons par là une nouvelle portée.

La lecture parallèle que nous avons fait le 31 mars 1916, Huelsenbeck, Janko et moi, était la première réalisation scénique de cette estéthique moderne.

TRISTAN TZARA

Rivista mensile di cultura dell'arte

Enrico Gabrielli Scalini

Lotta Poetica sarà per lungo periodo, dal giugno 1971 al gennaio 1987, il luogo privilegiato per il dibattico culturale anti.convenzionale, e cioè fuori dai canoni e dai canali di comunicazione tradizionali. I fondatori si identificano in Paul de Vree e Sarenco, ma moltissimi sono gli artisti, gli autori e i poeti che vi collaborano. Un collaboratore in particolare è ricordato soprattutto per la sua comparsa in 12 copertine: Gianni Bertini, il quale punta, in copertina, un fucile contro il lettore. La pubblicazione viene fondata non solo per far conoscere le avanguardie artistiche, ma anche per condurre una "*lotta*", una rivolta e critica militante contro i meccanismi del mercato dell'arte e del mondo editoriale tradizionale. Sarenco nel primo numero di Lotta Poetica: "il titolo *Lotta poetica* è l'affermazione del nostro impegno, come poeti ed artisti in generale ad impostare una battaglia continua".
L'obiettivo principale della rivista è quello di creare un legame tra le ricerche poetiche davanguardia nazionali e internazionali, creare scambio, informazione e punti di contatto. La rivista si avvale, infatti, di corrispondenti dall'estero, europei ma ance dal Sud America, dagli Stati Uniti e dal Giappone, e gli interventi di costoro sono pubblicati in lingua originale senza essere tradotti. Le linee programmatiche della rivista sono infatti: periodicità, diffusione, organizzazione e unificazione. Paul de Vree dichiara che la poesia "necessita una riforma totale di concezione (il sentire collettivo, partecipazione del lettore, rielaborazione del linguaggio, fusione delle discipline), vuole penetrare più direttamente e più profondamente in tutte le classi sociali". I contenuti della rivista, soprattutto negli editoriali, sono molitanti e politicizzati, spesso in accesa polemica con il sistema dell'arte e con i critici. Gli autori muovono critiche contro la mancanza di un rinnovamento, propongono il cambiamento sociale e politico. L'impaginazione è essenziale: l'interno è stampato rigorosamente in bianco e nero, il colore è utilizzato in copertina. Si rifiuta la pubblicità, tranne quando promuove edizioni o eventi legati a Lotta poetica, e pure in questo caso è racchiusa da box di testo neri con scritta bianca. Essenziale e volto solo ed esclusivamente all'informazione. L'impaginazione si modifica nel secondo ciclo di pubblicazioni, quello avvenuto a cura di Sarenco, dopo la morte di Paul de Vree (1982). In questo caso l'impaginazione mantiene sempre la sua linea essenziale, ma i testi sono corposi, superano la quantità di immagini, e sono solo sporadicamente intervallati da inserzioni pubblicitarie. Le pubblicazioni di Lotta poetica ontinuano fino al 1987, a cura di Eugenio Miccini e Sarenco. Soprattutto in quest'ultimo periodo i materiali sono molto abbondanti, la rivista raggiunge le 150 pagine, si arricchisce con interviste ad artisti e saggi critici, la copertina riporta un'opera dell'autore cui è dedicata l'edizione, e anche il panorama di argomenti si fa molto ampio, viene dato spazio alle correnti artistiche coeve alla poeisa visiva, e si approfondiscono alcuni movimenti storici. L'esperienza di Lotta Poetica si conclude quando agli inizi degli anni novanta prendono il via e lassalto le innovazioni tecnologiche che determinano un cambiamento nel modo di comunicare e di agire. Ma l'importanza e l'influenza di Lotta Poetica va comunque menzionata e riconosciuta, soprattutto per la tenacia con cui ha condotto la propria rivolta, tanto da rimanere in vita per vent'anni e costruendo una fitta rete di contatti e di scambi.

Fig.14

Fig. 13
(pagina precedente)
L'amiral cherche une maison à louer. Poème simultan par R.Huelsenbeck, M.Janko, Tr. Tzara.
Fonte: *Cabaret Voltaire*, Zurigo, 1916

Fig. 14
Sarenco, *Lotta Poetica, rivista mensile di cultura dell'arte*, 1984, 22n°

Fig. 15 | 16
Esempi di pagine interne da *Lotta Poetica*, sul tema della partitura

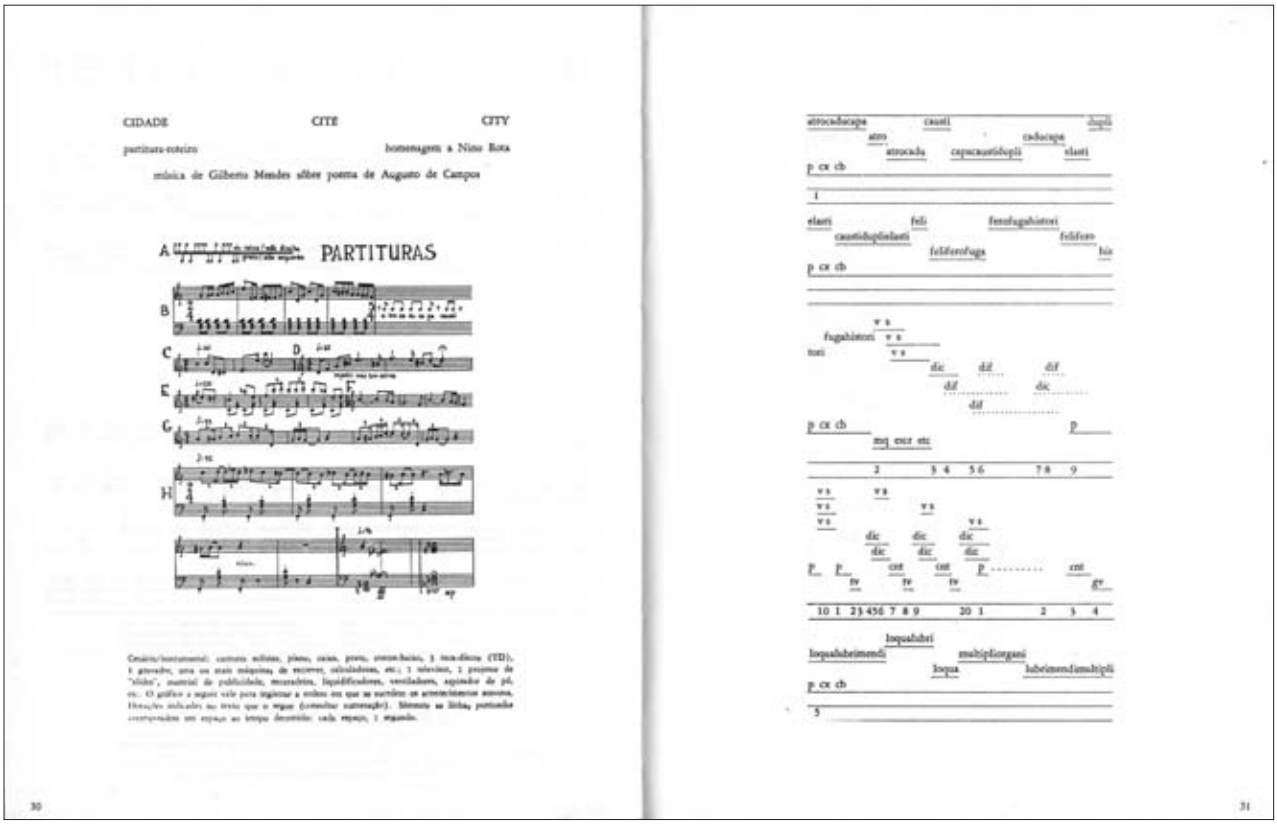

CIDADE
CITE
CITY
partitura-roteiro
homenagem a Nino Rota
música de Gilberto Mendes sôbre poema de Augusto de Campos
PARTITURAS
30
31

Fig.15

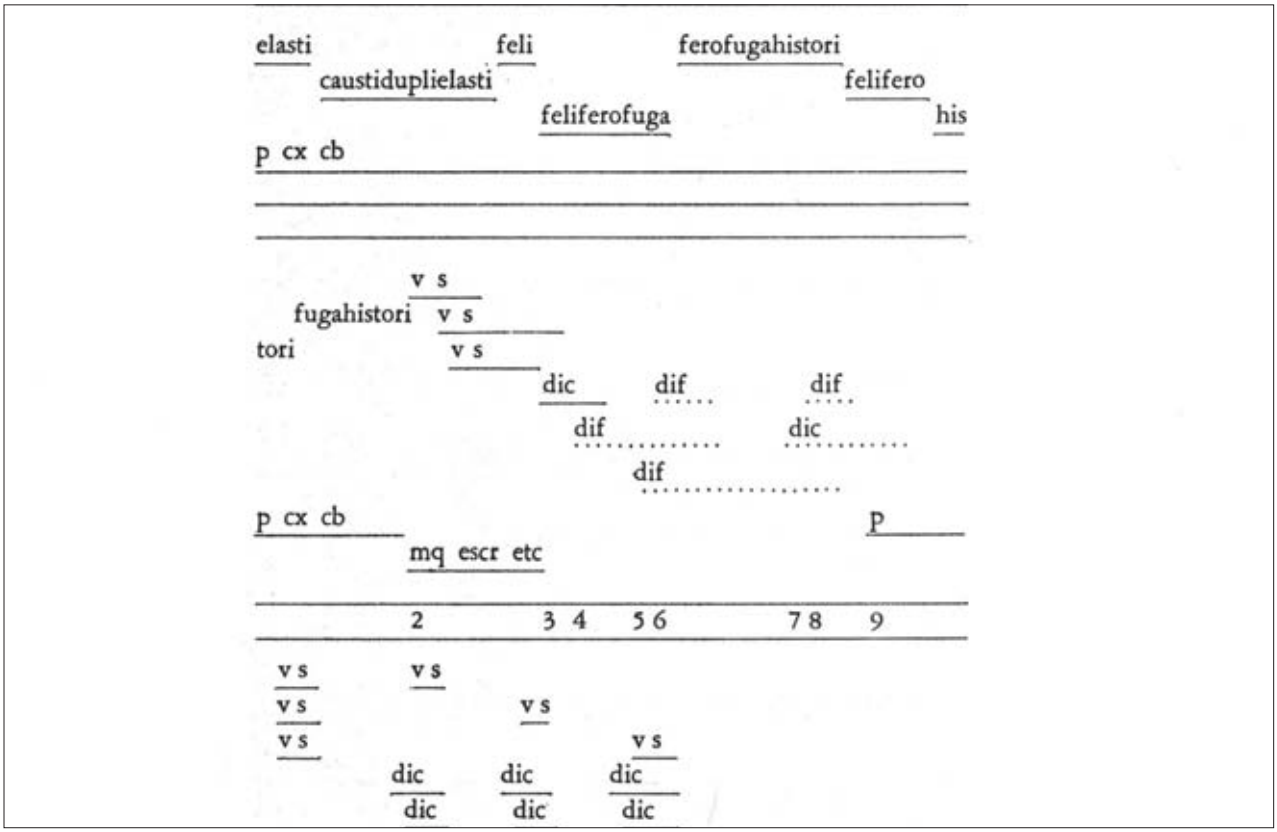

elasti
feli
ferofugahistori
caustiduplielasti
felifero
feliferofuga
his
p cx cb
v s
fugahistori
tori
dic
dif
mq escr etc
2
3 4
5 6
7 8
9

Fig.16

la scena pubblico proiettori tutto luce mani è giorgio toglie
o fasci luce sta lampada candele sessanta unica in quinta d
scena spalanca porta accesso camerini a sinistra n'esce luce
il terzo tende al muro fondale spiaccica contro ginocchia pi
primo il secondo anche come euh!euh! silenzio poi dai corp
ti lunghi sommessi scuti tentano rapporto i tre verticale con
rata secondo in medio stacca da parete all'indietro busto pend
asch pendolo suasch primo terzo roteare a cerchio sul corpo ve
che coprono nell'incrocio Kust Kust a vitruè si allontanano i
st Kust a vitruè il secondo adsume 'pi.o' salta saltain centro
za braccia mani grida I PAESAGGI OGGETTO cercare afferrare Kus
imo preme con testa in moto,allo stomaco di terzo a vitruè sal
i.o' morde lo spazio I PAE'MENTALI Kust Kust primo terzo alla
rano veloci a vitruè L'ESAGH UTOPICO salta ride morde Kust a
ociano e salta'pi.o' IL PAGI EROGENO le mani i Kust esplodono
azio ordine disordine ordine secondo portabilità disponibili
e scatti salti palmi L'EGGIO POLITICO fermo lentamente piega
no sinistra su alcune vertebre la destra schiaccia impasta spa
terra ritma sillabe diIL GAGGIO DOMESTICO le mani congiungo
ta gitate trecciateL'AGH FISIONOMICO sotto i genitali le n
no volte al pubblico Kust Kust il primo rotes testa contro pa
rzo a vitruè avvita spazio alternando omeri al muro salta salt
ndo fermo ride mani parallele al ventre su giù in moto velocis
schiuma nasce sole I PIGI' DELLA SPERANZA soluzione 'pi.o
ofilo mani continuo moto scivola un passo verso destra ride eu
cora la soluzione ne IL PAESAGGIO DEI COMPAGNI braccio destro
a mano protegge pene viene al limite del piano scenico fronte
ico fapre discorso di tics facciali tremito per mani braccia g
erzo a vitruè a vitruè ancora spalla destra parete spalla sini
mani braccia rastrellano lo spazio tentavano locazioni divers
ende alto manartiglio ALL'AS IMPREVEDIBILE piega scatti al bas
alza riabbassa rcé L'I PERCETTIVO articolato gomito su giù
stro il sinistro modi mano, dita in cerca contatti con fianco
giù alla vita oltre IL SEGIO ALTRO oltre coscia alt blocc
ovvisa mano sinistra in dita spalancate alt a vitruè def def
te il terzo a vitruè L'ESGH DEI DISAGI fronte labbra sommuove
nti scatti spazio gh ghghgh ghgh gh gh ghgh gli occhi c
to sul fianco che man IL GHGH DEGL'IDEALI il primo diventa'def
comincia sussulti verticali def def def 'pi.o' vambracci tens
taglia spazio l'aè vambracci mani verso l'alto veloci due vol
rr il terzo gira gira destra sinistra il corpo staccava dalla
vitruè a vitruè per il limite della scena 'pi.o' taglia l'aè f

lo squarcio profili uuULTIMI è la bocca gira gira più pi
davanti a'def'piedi capo sllargo gira dita gambe luce lu
ombra luce ombra ll' iL'IO SCAMBI l'ebll mm b mm b8888 m
gi gi gi l'attrito sc L'IO L'IO gli accenti cadevano all
sugli aggregati ma giiLA CONTRAZIONE STENDE intorno ruot
dove cade se cade a L'IO NEL basso a vite forse i cape
nel vento gira l'eble L'AGGREGATO UNO ddef def l'ebelea
era in pericolo nòòòòòVOLTI i senza codici nel vuoto ma
l'ebele mancavano tes L'OSMOSI finito se cade vedeva sot
anche la nostra storiaL'IMPATTO CONTA trattieni l'accent
me si diceva vriiid caL'IO SEMPRE che pre pre pre deg de
io non lo sapevo l'io l'io sempre meccanicità gelo gela
per l'equilibrio l'assCHE non c'era più nessuno a lascia
ta iaa rettamente qui PRESENTE il pubblico quel pubblico
che presente 'l'u.vi' fermo fermo barcolla alt scatto gl
to su anche vambracci crociati e mani su giù su giù mani
pugni dentro lo spazio il corpo è ritto la testa caduta
vagava per la scena scivola gli occhi parallelo al soffi
rivano nei piedi tornavano al pianoscenico estesi pieni
erano già in movimento voi def gli bebblll il gruppo del
in basso e 'l'u.vi' l'aggregato l'uostrada l'io l'io l'i
'pi.o' si si l'onda del labbro il figlio parola il timpa
l'angh dire che sa sa IL SIBILO con vambracci che premon
serra gli occhi iiiiiiiiiiiiiiiiiiiiii per voce acutis
ctiss iiiiiiiiiiiiiiiiIL e ancora per voce acutissimi ii
ièiiiiigrièèè tiss nn IL vvr gramb anch sordo sordo ncri
e 'def' uggurulup sss E silenzio crub urtn coi suoi uggu
va in giro 'def'e'pi.oTU viene al centro scenico iiii al
faccia iiiiii punta sui piedi il corpo tende le mani ins
tagliabo l'alto iiiiiiiiiiiii vola vola devi dovrebbe i
non non iiiiiiiiiiiiiIL dtin cade lento dtin vambracci
corpo poggia dten dtin dtin fissa in forma l'oggetto dom
il corpo dtunnnnnnnn I VIMINI TRECCIATI mentre 'def' in
fianchi uggurulup uggurulup vambracci rotea aveva raggiu
di lui sbrek con ginocchi scatto che forma l'oggetto il
trae dtèn dtèn le fibre uggurulup uggurulup sinuoso morb
piano con fermate a sorpresa itinerando a cerchio fissa
co dtannnnnnnnnnnnnnnL'OGGETTO VIVE uggurulup vambracci
drek e 'pi.o'dten dtendecontrae sinuoso muoveva il corpo

Con scrittura simbiotica si intendono tutte le operazioni poetiche che tengono presente l'interazione fra segni verbali e grafici. Tool ha cercato di portare un contributo particolare alla poesia indicando la necessità di uno studio sistematico dei nuovi strumenti linguistici che sono a disposizione del poeta. Tool ha cercato di capovolgere la soglia di "poesia sperimentale" (molto spesso usata a copertura di esperienze caotiche ed individualistiche) in "esperimenti di poesia".[3]

Tool stabilisce che gli elementi costitutivi della pagina sono sei: proposizionale, fonetico, lettering, segno grafico, forma e colore. A partire da questa idea pubblica una serie di sei *Quaderni di scrittura simbiotica* in cui, in ognuno, si dedica a un particolare elemento della pagina. Il tema è quello della scrittura simbiotica in cui i segni e le parole funzionano per mezzo di una interdipendenza. Il cui schema è così suddiviso:
- un'idea (ciò che si vuole dire) e non da un programma;
- la conoscenza dei programmi sollecita idee;
- l'uso di uno strumento modifica l'operatore;
- il programma nasce dall'idea;
- scelta del programma in base all'idea;
- il programma diventa l'idea;
- dall'idea alla scelta del programma;
- per l'espressione simbiotica.

Inoltre nella scrittura simbiotica il lettore è coinvolto in tre tipi di lettura: ostensiva grafica, ostensiva fonetica, semantica verbale. L'ordine delle "letture" può avvenire anche simultaneamente attraverso i tre livelli: in tal caso, secondo Tool, si avrebbe il massimo della comunicazione poetica. La poesia nasce per essere letta, ma al lettore non basta una sola lettura, non gli è sufficiente per entrare nel significato del testo: la prima lettura fornisce solo una *direttività semantica*. Da queste considerazioni si passa dalla lettura ostensiva fonetica e semantico-verbale, a quella ostensiva grafica, le parole, cioè, si avvertono sulla pagina, e si allarga così il significato dei termini parola e pagina.

Si lavora organicamente per sensibilizzare una maggiore responsabilità verso un nuovo linguaggio emotivo, nella ricerca continua della "fusione delle arti". Esistono alcuni spunti *in-formativi* da cui dovrebbe nascere uno stimolo verso il revival poetico, inteso come fusione delle arti. Gli spunti sono:
poiein;
lirismo logico;
poesia d'avanguardia;
scrittura simbiotica;
ostensività del grafico.

3. Testo
Tool, Quaderni di scrittura simbiotica, 1966, 4n°, a cura di Ugo Carrega

Fig. 18 | 17 precedente
Lino Matti, 1966
Fonte: *Tool, Quaderni di scrittura simbiotica*, 1966, 4n°, a cura di Ugo Carrega


Fugge
NO
LE LAR
VE
DEL
PÔ
TER
E
PESCI
ACQUARIO
CAPRICORNO
SAGITTARIO
SCORPIONE
BILANCIA
VERGINE
LEONE
CANCRO
GEMELLI
ARIETE
Lino
Matti

Fig. 18

Il teatro apre verso spazi meno teatrali, già nel suo "tempio" avevano fatto ingresso elementi eterogereni, corpi estranei, poco importa se evocati o allusi o fisicamente inseriti. Il teatro apre al pubblico e non più mediante tecniche psicologiche, bensì postulandolo o sollecitandolo interlocutore attivo o protagonista, coinvolgendo o comunque stimolandone una sua qualità di attore, mentre altri elementi drammatici, come il linguaggio, il movimento, le immagini, diventano, da strumenti o quozienti estetici, protagonisti anch'essi. Spossessati di uno strumento di espressione, noi trasferiamo la nostra autobiografia in quella del linguaggio recuperando la coscienza di una vita di relazione anche linguisticamente alienata. Il teatro cerca nuovi alleati. Certamente, non un matrimonio, ma una coesistenza feroce. Le tre muse della musica, della poesia e della danza, sono di nuovo riunite? Il lettore vedrà l'abbandono di quello spazio magico nel quale si svogle l'azione scenica, e la proposta di un ascena urbana, potentemente apparecchiata per lo spettacolo quotidiano.[4]

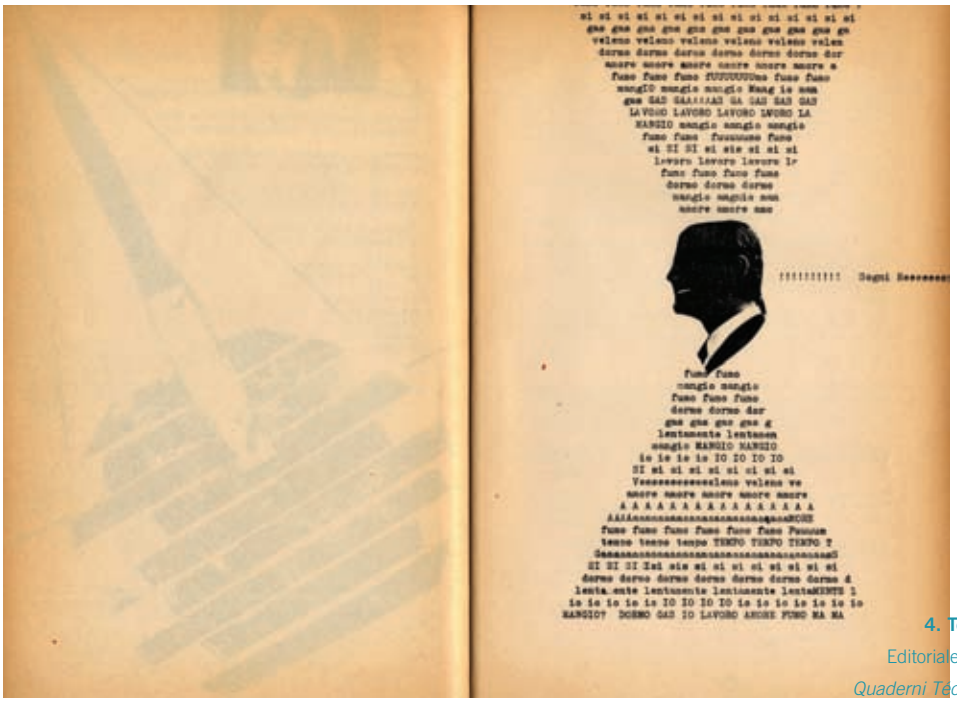


Fig.19

4. Testo
Editoriale da: *Quaderni Téchne e Teatro*, a cura di Eugenio Miccini, 1970, 5n°

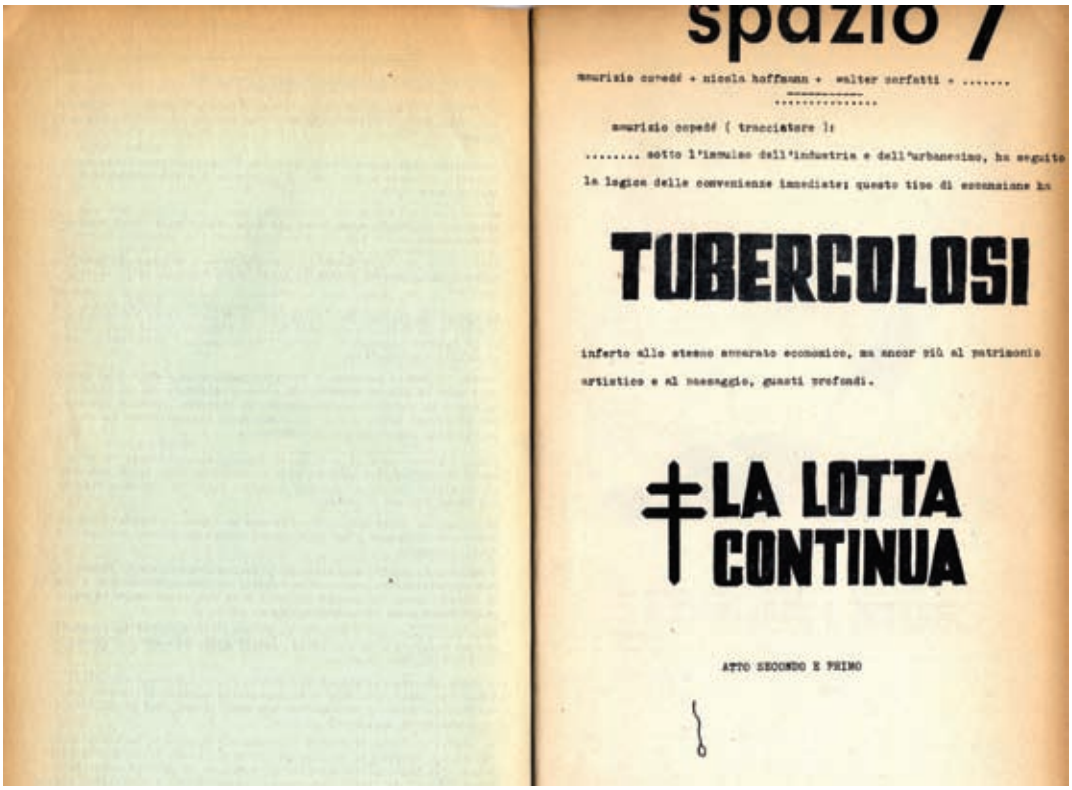
Fig. 19
Quaderni Téchne e Teatro, a cura di Eugenio Miccini, 1970, 5n°

Fig. 20
Quaderni Techné e Teatro, a cura di Eugenio Miccini, 1970, 5n°

m	a	mi	s	f	g	ap	l	az	gesti fisici	segni
CAR				BOMB			BU		*	*
		PO							◈	◈
	LUK						RO		◈	
		SP								
					ML		GI			*
PR								PM	*	
	PO²		CHI							
						AS	BI			
	DET		SIR							*
				ST					*	
EST							BU			◈
	COD				SIN					
			TAM pp ↓ ff							*
	QUO					VEN	BL RO GI	MIM		*
							resist		*	
TEL ↓ ff										
		VER		fine			BU		◈	*
							sala			

* il tempo segnato nella colonna è puramente indicativo; può essere variato (raddoppiato, triplicato, ecc.) a piacere.

schema per uno spettacolo



spazio 7

maurizio cupedé + nicola hoffmann + walter corfatti + ...

maurizio cupedé (tracciatore):

..... sotto l'impulso dell'industria e dell'urbanesimo, ha seguito la logica delle convenienze immediate: questo tipo di economiane ha

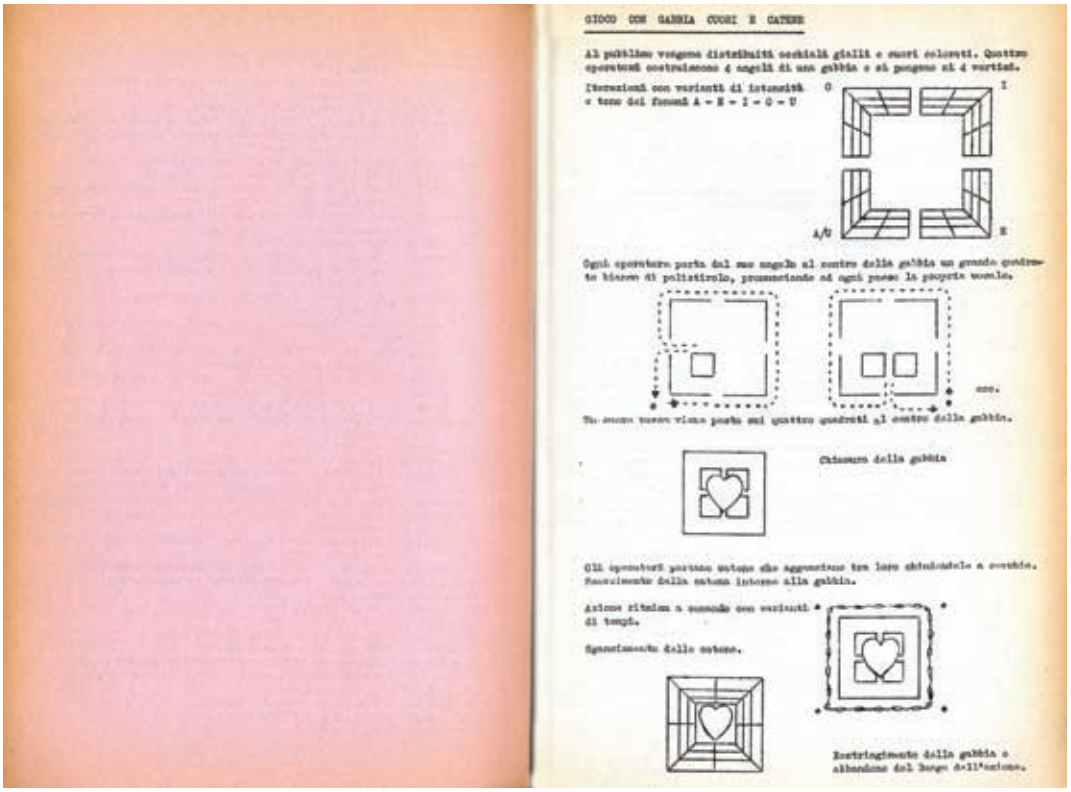
TUBERCOLOSI

inferto allo stesso benessere economico, ma ancor più al patrimonio artistico e al paesaggio, guasti profondi.

LA LOTTA CONTINUA

ATTO SECONDO E PRIMO

Fig.21



GIOCO CON GABBIA CUORI E CATENE

Ai pubblico vengono distribuiti occhiali gialli e cuori colorati. Quattro operatori costruiscono 4 angoli di una gabbia e si pongono ai 4 vertici.

Iterazioni con varianti di intensità e tono dei fonemi A - E - I - O - U

O I A/U E

Ogni operatore porta dal suo angolo al centro della gabbia un grande quadrato bianco di polistirolo, promuovendo ad ogni passo la propria vocale.

ecc.

Un cuore rosso viene posto sui quattro quadrati al centro della gabbia.

Chiusura della gabbia

Gli operatori portano catene che aggrovigliano tra loro obbligandole a sovrapporsi. Rovesciamento della catena interna alla gabbia.

Azione ritmica a suonando con varianti di tempi.

Sganciamento delle catene.

Restringimento della gabbia e abbandono del luogo dell'azione.

Fig.22

Fig. 21 | 22

Quaderni Techné e Teatro, a cura di Eugenio Miccini, 1970, 5n°

11 aprile 1970

viene gonfiato ad elio un poema in pvc serigrafato della l
di un chilometro.

possibile titolo della manifestazione:

L A P O E S I A P I U' L U N G A D E L M O N D O

il pvc è trasparente, la serigrafia in colore fluorescente

testo del poema gonfiabile:

MON DIEU	MEIN GOTT	MON DIEU	ME
NON DIEU	NEIN GOTT	NON DIEU	NE

il poema gonfiato non vola, ma si alza leggermente e facil
da terra. si fa passare (gonfiandolo) in mezzo agli spetta
lo si fa uscire in mezzo alla strada, nei prati, nei bosch
si appoggia lungo i piani di un condominio, lo si fa stris
tra le scaffalature di un supermarket.

quando il dio-poema-pallone gonfiato è stufo di farsi vede
la gente, lo si taglia a pezzi, lo si gonfia di nuovo con
(lunghezza cm. 80-100), lo si tiene in mano con un filo, l
si lascia andare.

si distribuisce già gonfiato agli spettatori.

tutti lo lasciano andare liberamente.

il dio-grande-inutile-chilometrico spezzettato in tante in
e piccole divinità metrico-decimali, se ne va fuori dalle

F I N A L M E N T E !!!!!!

Fig. 23
Sarenco, *Progetto per Happening*, 1970.
Fonte: *Quaderni Techné e Teatro*, a cura di Eugenio Miccini, 1970, 5n°

Fig.23

l i q u i d o l i q u

l i q u i d o l i q u

l i q u i d o l i q u

l i q u i d o l i q u

l i q u i d o l i q u

SOLIDOSOLIDOSOLIDOSOLIDOSOLIDOS

Fig.24

! ATTEN

! ATTEN

! ATTEN

! ATTEN

! ATTEN

! ATTENZ

u i d o l i q u i d o

u i d o l i q u i d o

u i d o l i q u i d o

u i d o l i q u i d o

u i d o l i q u i d o

SOLIDOSOLIDOSOLIDOSOLIDOSOLIDO

SOLIDOSOLIDOSOLIDOSOLIDOSOLIDO

SOLIDOSOLIDOSOLIDOSOLIDOSOLIDO

SOLIDOSOLIDOSOLIDOSOLIDOSOLIDO

ENZIONE

ENZIONE

ENZIONE

ENZIONE

ENZIONE

ENZIONE

NZIONE

(programma b123) (parole suono/ le
lessico)

P
IRA
MIDEL
OTOPAP
ROPIRAMI
ELOTOPAP
PIRAMIDELO
APIROPIRAMI
TOPAPIROPIRA
OTOPAPIROPIRA
TOPAIROPIRAMIL

Fig.25

(programma a3) (corpo carattere/
calcare senso co

a
aaa
aa aa
aa aa
aa aa
aa aa
aa aa
aaaaaaaaaaaaa
aaaaaaaaaaaaa
aa aa
aa aa
aa aa
aa aa

lessico/ compos/ composizione come

L
PI
MID
PIRO
LOTOP
MIDELO
RAMIDEL
RAMIDELO
IDELOTOPA

e/ compos come nuova lettera/ a
corpo carattere)

a
aa
aa
aa
aa
aaaaaaa
aaaaaaaa
aa
aa
aa
aa
aa

Parolecontenute parolesuono parolesegno.

Tool 5n° dedica il suo studio al rapporto tra parole e forme: composizione di parole in forme geometriche, figure, segni grafici dalla linea chiusa. Si parla di complicazione semantica volta alla costruzione di un nuovo linguaggio poetico. Tool ricerca la possibilità di un nuovo linguaggio che vada al di là delle strutture monolinguistiche.[5]

Il linguaggio è prima di tutto - flusso sonoro che riguarda il circuito orale-aurale dell'uomo. L'esercizio della scrittura ha comportato, nella tradizione occidentale, una deprivazione di valori che erano invece presenti ai primordi, al tempo degli aedi omerici e dei trobadors provenzali. La rivalutazione e riproposta di tali valori, ritmo, intonazione, timbro, ha un nome: poesia sonora. Controllando l'intonazione, il poeta può creare la melodia del parlato, tutt'altra cosa rispetto a quella musicale: essa combacia perfettamente con il significato, non con l'astratto musicale: controllando il ritmo, il poeta può realizzare cadenze lente o veloci o medie con una precisione inammissibile nella poesia tradizionale. Controllando il timbro della voce il poeta può calcolare armonicamente il suo dire. M c'è di più. L'autore può creare polifonie simultanee a più voci, del tutto inedite nella poesia in versi, svelando la ricchezza del rumore, parola come nuova materia poetica. E infine, il poeta esce dalla torre d'avorio, trova il suo pubblico e, nel contatto-agone che si stabilisce tra i due protagonisti del fare poetico, la tipica concentrazione lirica del discorso si fa "teatro della parola", spettacolo dello specifico poetico. La poesia sonora è una delle più feconde invenzioni delle avanguardie storiche: futurismo italiano, zaumismo russo, dadaismo, neoplasticismo, lettrismo.

5. Testo
Agostino Contò, Arrigo Lora Totino, Franco Verdi, *Triophoesia*, Verona, 1979

Fig. 26
R. Vitone, 1966
Fonte: Tool, Quaderni di scrittura simbiotica, 1966, 5n°, a cura di Ugo Carrega

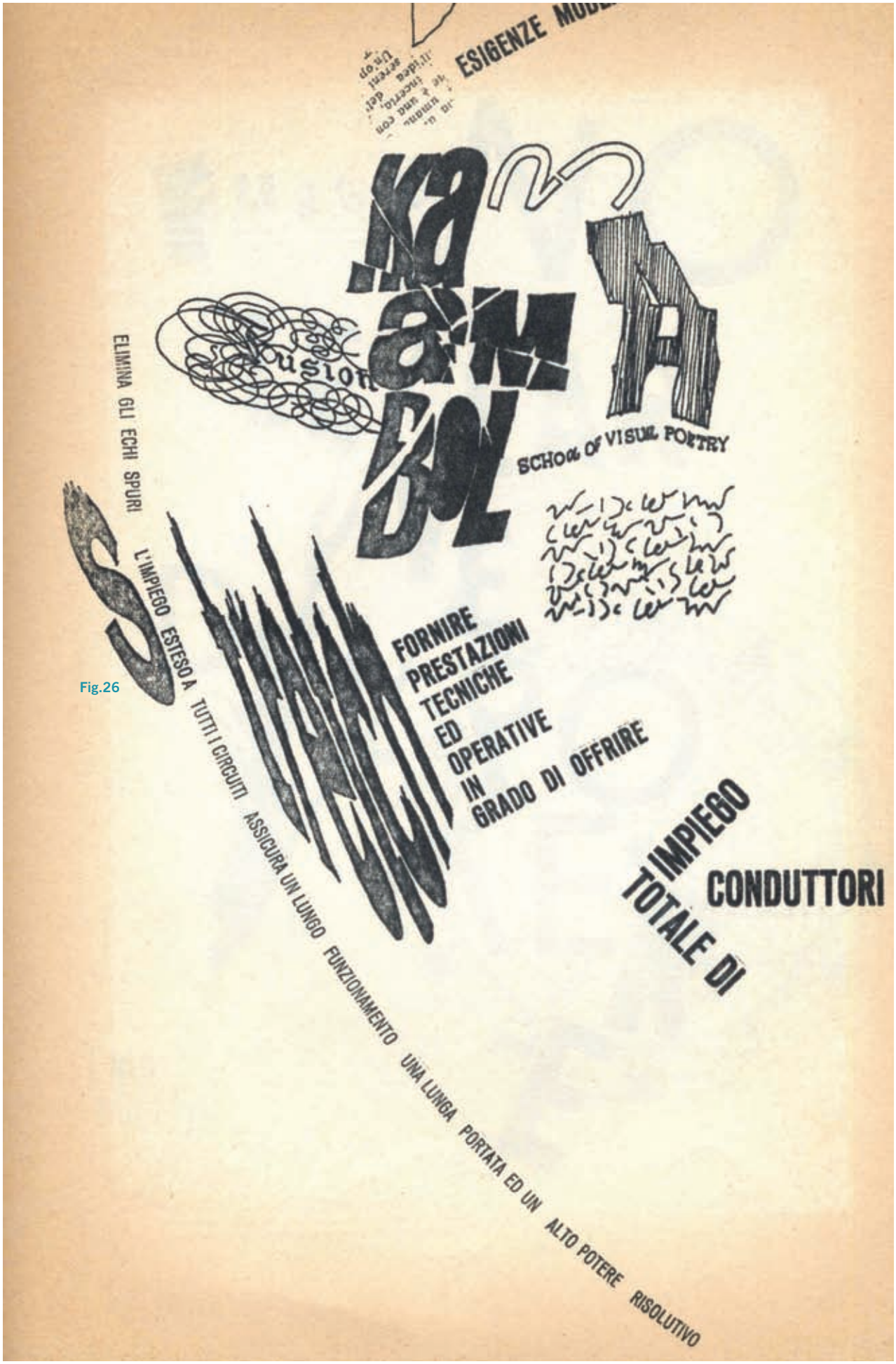

ESIGENZE MODU
KAMBA
SCHOOL OF VISUAL POETRY
ELIMINA GLI ECHI SPURI
L'IMPIEGO ESTESO A TUTTI I CIRCUITI ASSICURA UN LUNGO FUNZIONAMENTO UNA LUNGA PORTATA ED UN ALTO POTERE RISOLUTIVO
FORNIRE PRESTAZIONI TECNICHE ED OPERATIVE IN GRADO DI OFFRIRE
IMPIEGO TOTALE DI CONDUTTORI

Fig.26

La “Poesia d’Azione” acquista un’acuta coscienza del ritmo come spettacolo caratterizzato da una stratificazione di più livelli di comunicazione e significazione. Il poeta sulla scena, inquieto a causa dell’avvento dei vari intermedi che han tentato di cancellarlo, riconquista il suo ruolo essenziale. La poesia d’azione si fonda su elementi principali auditivi e visivi durante la realizzazione un segno può essere investito di più significati, in una composizione che si può definire sopraprametrica. Il sistema di notazione sonora interpretato individualmente si spinge nella sfera di un materiale finora inesplorato. Oggi come ieri la serie di parole poetiche che compongono il testo è fragile, sfugge a definizioni, se ne ricava poco raffrontando quella dell’uno con quella dell’altro come modi di intendere la poesia. Ci sono relazioni evidenti ma altre sotterranee. Pratica della scrittura e politica della scrittura sono nozioni metafisiche o storiche? e tale dialettica divisione è frutto di sofismi? le parole vengono estratte dal lago della storia e della cronaca per attingere un uso meramente formale? o in loro devono ritrovarsi la pratica della recezione e della produzione a livello orale e scritto?[6]

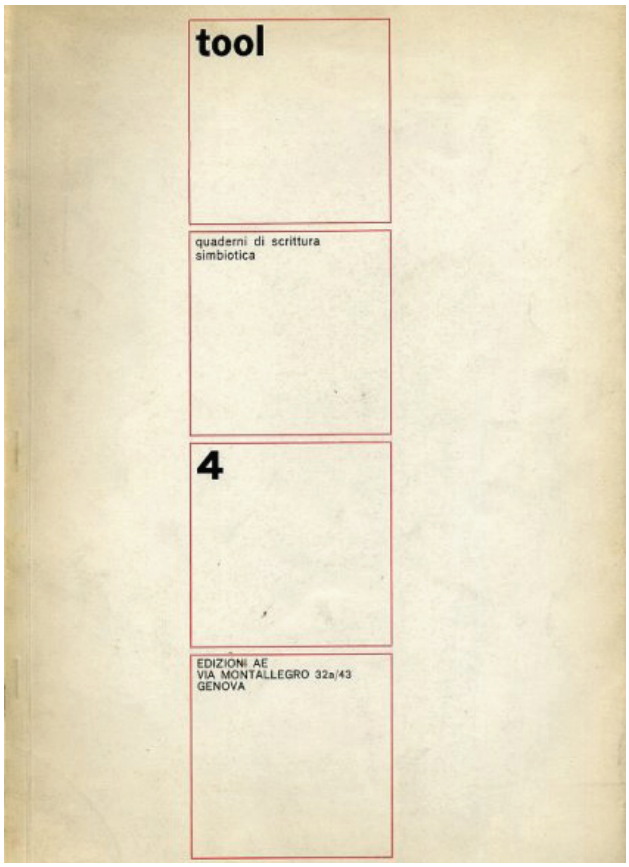


Fig.27

6. Testo
Franco Versi,
La canzona, ovvero i gargarismi della fecondità,
Capitolo IX, 1966

Fig. 27
Copertina di *Tool, Quaderni di scrittura simbiotica*, 1966, 4n°, a cura di Ugo Carrega
Fig. 28
Vicinelli, 1966
Fonte: *Tool, Quaderni di scrittura simbiotica*, 1966, 4n°, a cura di Ugo Carrega

carrega #

raga

l'essere della ricerca perfetta (((L'ALBERO MISURA)))
e fantasticamente lo scorrere della fantasia sulle linee magnetiche del vibrare

la mano
la frangia
il sentire vibrare
lo staccare le dita
pesanti cristalli
una contratta abitudine
toccare allora superiore
assorti riverberi interrotti
linee magnetiche del vibrare

Fig.28

come non puoi concentrare l'occhio simmetrico al mirino dell'essere
e la contingenza della misura stretta fra le dita

GUARDA
incostanza dell'essere mobile
l'immagine riflessa
o lo specchio
dopo per molto tempo aver fissato il movimento di un insetto sulla cresta della mano
e lo al di là del vetro
scorrere trama di legame
la necessità di riconoscersi
incolumità dell'essere immobile

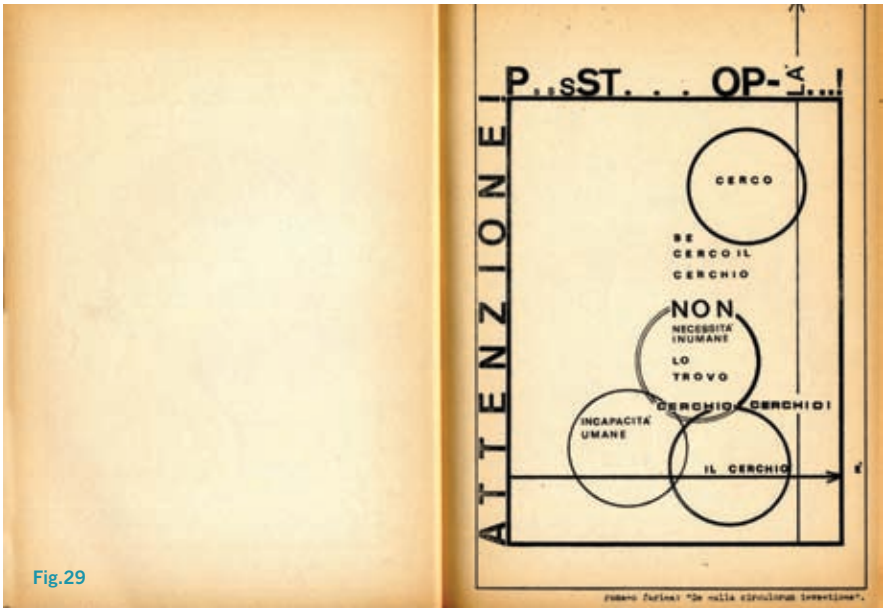


Fig.29

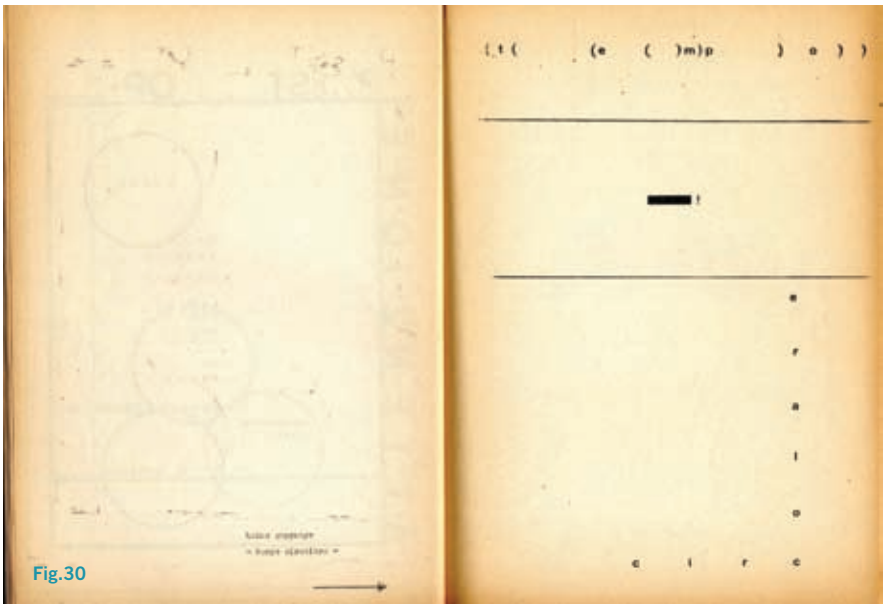


Fig.30

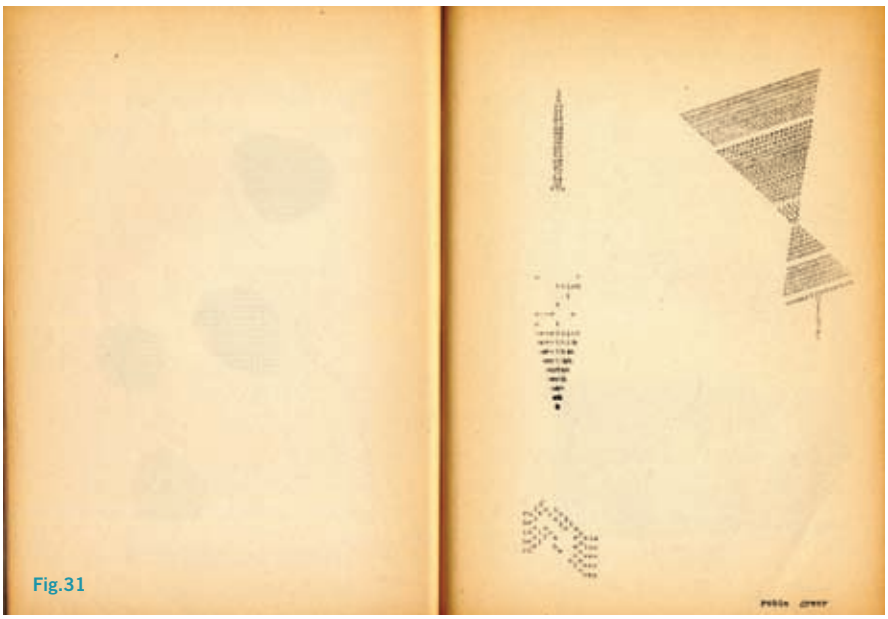


Fig.31

Fig. 29
Arrigo Lora Totino, *Poemi concreti*, 1966. Fonte: T*ool, Quaderni di scrittura simbiotica*, 1966, 3n°, a cura di Ugo Carrega

Fig. 30
Ugo Carrega, *Programmi*, 1966. Fonte: *Tool, Quaderni di scrittura simbiotica*, 1966, 3n°, a cura di Ugo Carrega

Fig. 31 | 32
Lino Matti, 1966. Fonte: *Tool, Quaderni di scrittura simbiotica*, 1966, 5n°, a cura di Ugo Carrega

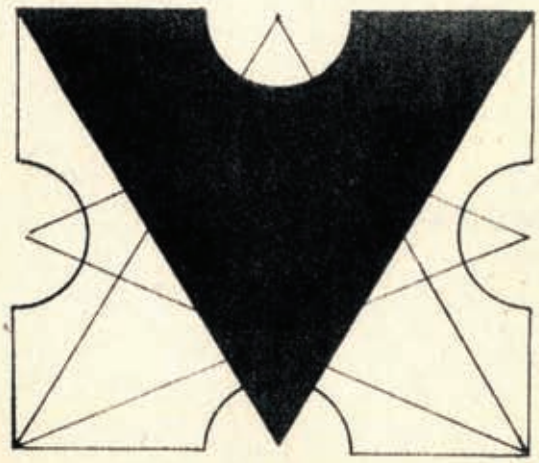
julien blaine (pagina tratta da: W M QUINZIEME - 1957/1966).

DOUZIÈME

V

*D'abord une **V**itre posée sur la cascade noire de la nuit*
*puis Un, face à la **V**itre sous le poids tiède de la lampe*
*enfin sur la **V**itre un **V**isage de bronze rigide*
*une peau de **V**isage pleine de cuivre...*
*La **V**itre est-elle une pellicule de **V**ague glacée ?*
*La cascade a-t-elle débordée sur l'autre face de la **V**itre ?*
Est-ce la lumière qui pèse sur la peau ?
Y a-t-il quelqu'un dans la cascade noire de la nuit ?
*Peut-être ce **V**isage ?*
Peut-être...

Fig.32



V de
Venus totale

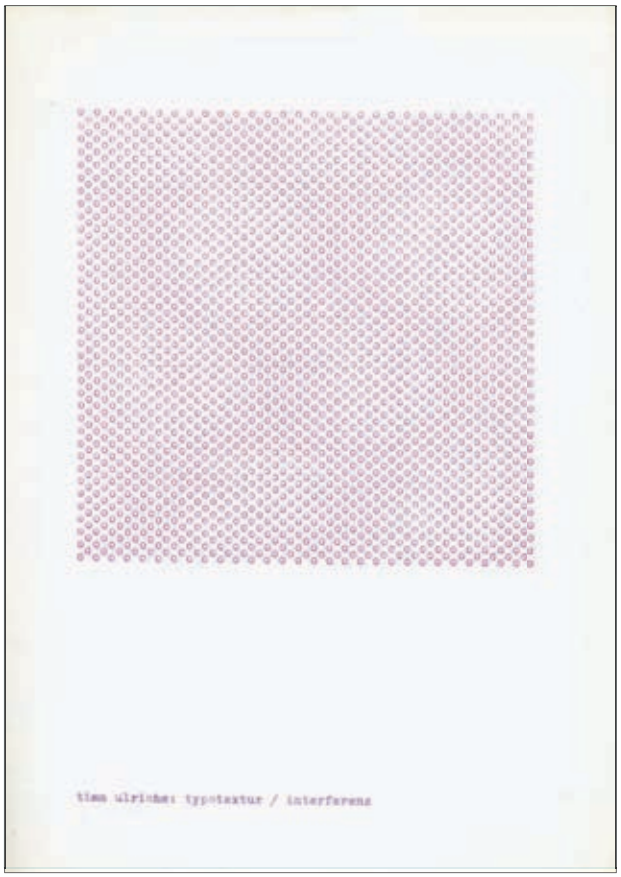


Fig.33

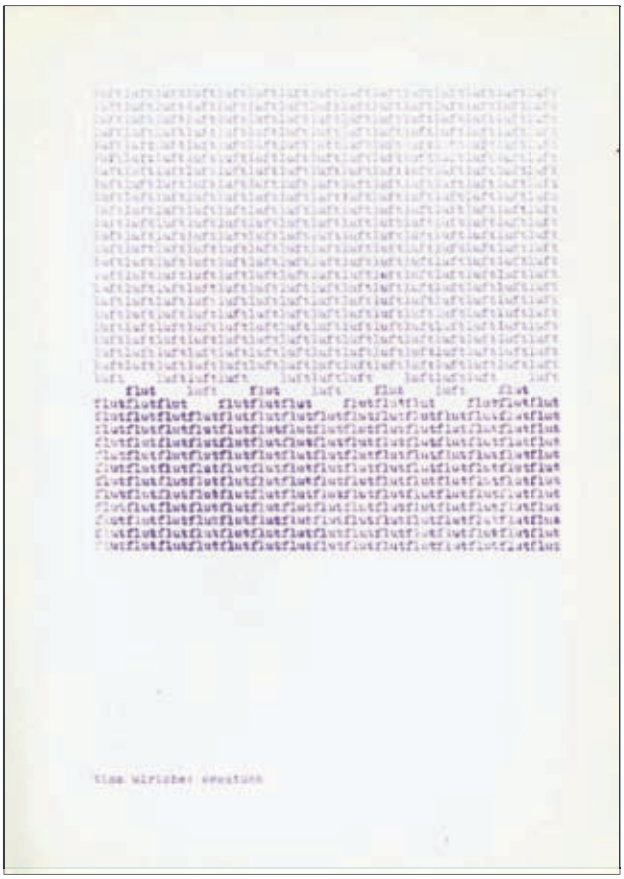
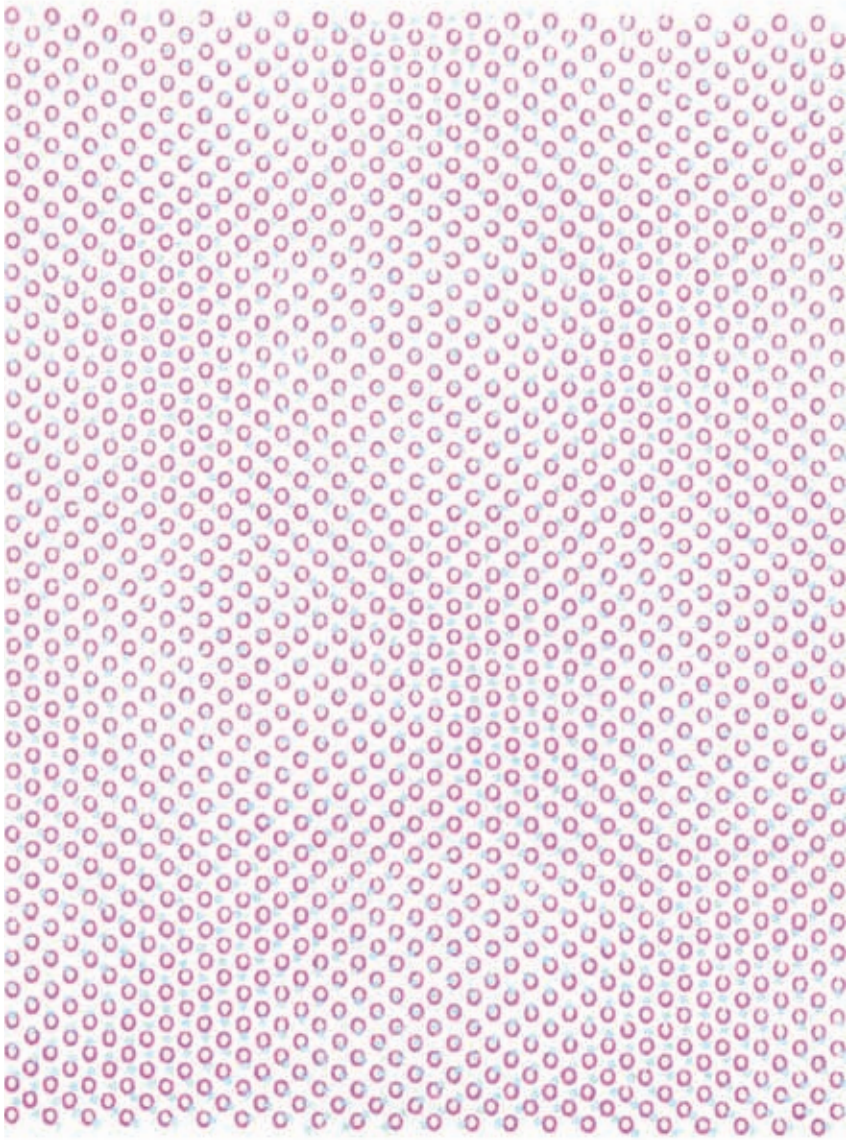


Fig.34

Fig. 33 | 34 | 35 dettaglio
Tool, Quaderni di scrittura simbiotica, 1967, 6n°, a cura di Ugo Carrega. Tavole poetiche sull'elemento colore.

Fig.35



timm ulrichs: typotextur / interferenz

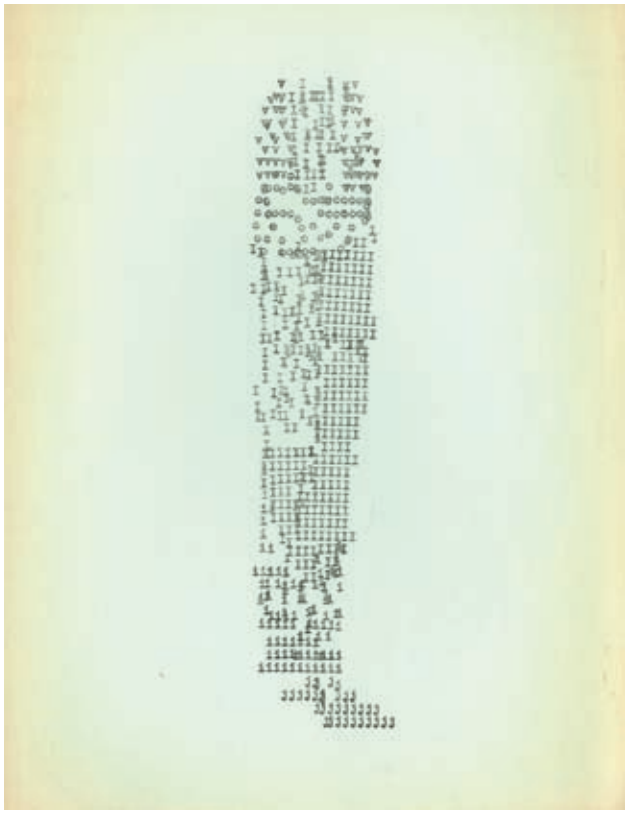


Fig.36

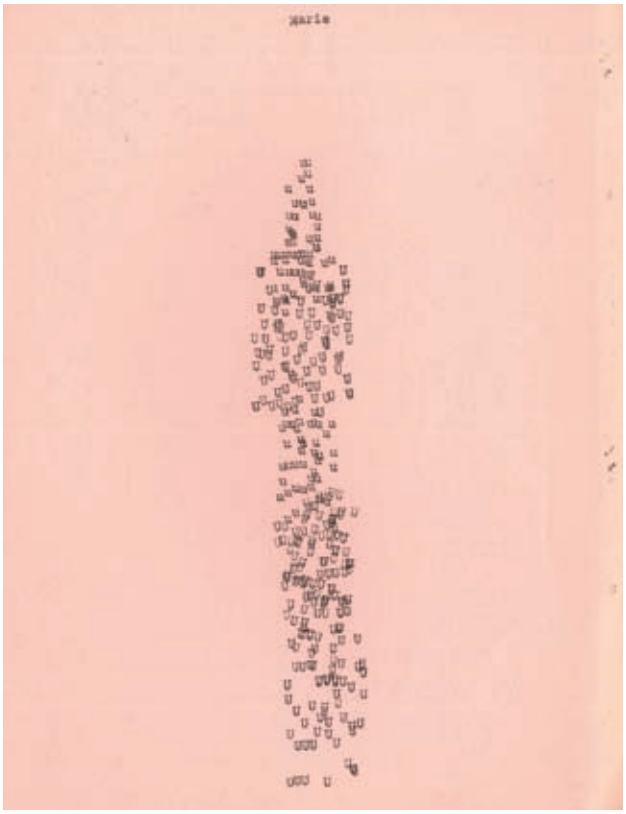


Fig.37

Fig. 36 | 37 | 38 dettaglio
Tool, Quaderni di scrittura simbiotica, 1967, 6n°,
a cura di Ugo Carrega

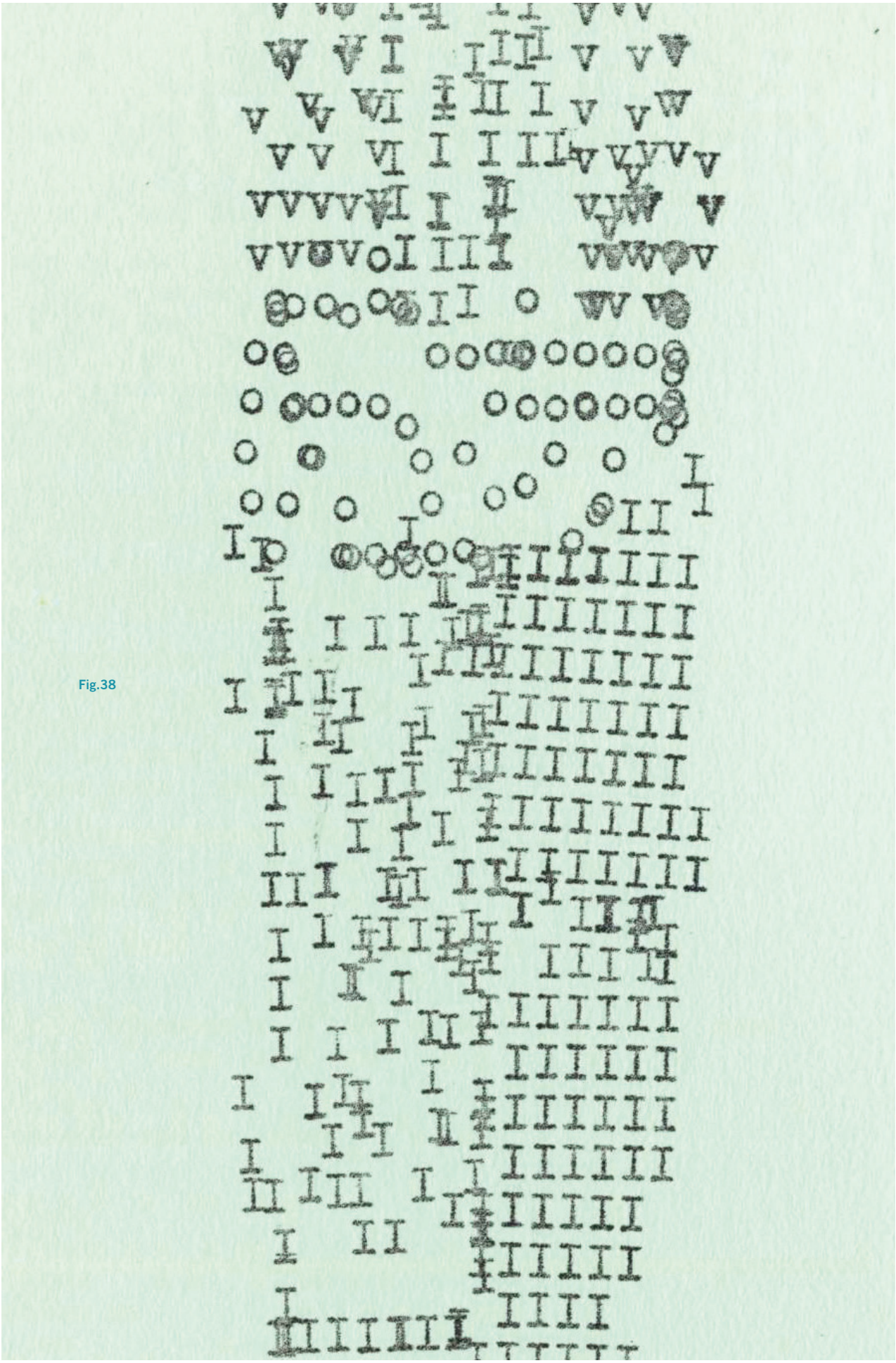


Fig.38

LA RADIA (manifesto)

F.T. Marinetti, P. Masuata
da La Gazzetta del popolo, Torino, 1933

Un'arte nuova che comincia dove cessano il teatro il cinematografo e la narrazione
Immensificazione dello spazio
Non più visibile e incorniciabile la scena diventa universale e
cosmica
Captazione amplificazione e trasfigurazione di vibrazioni
emesse da esseri viventi e morti drammi di stati d'animo rumoristi
senza parole
Caprazione amplificazione e trasformazione di vibrazioni
emesse dalla materia
Come oggi ascoltiamo il canto del bosco e del mare domani
saremo sedotti dalle vibrazioni di un diamante o di un fiore
Puro organismo di sensazioni radiofoniche
Sintesi di infinite azioni simultanee
Lotte di rumori e di lontananze diverse cioè dramma spaziale
aggiunto al dramma temporale
Utilizzazione dei rumori dei suoni degli accordi armonie simultaneità musicali o
rumoristi dei silenzi tutti con le loro gradazioni di durezza di crescendo e di
diminuendo che diventeranno degli strani pennelli per dipingere delimitare e
colorare l'infinito buio della radia dando cubicità rotondità sferica in fondo
geometria delimitazione e costruzione geometrica del silenzio.

Fig. 39
Tool, Quaderni di scrittura simbiotica, 1967, 6n°,
a cura di Ugo Carrega

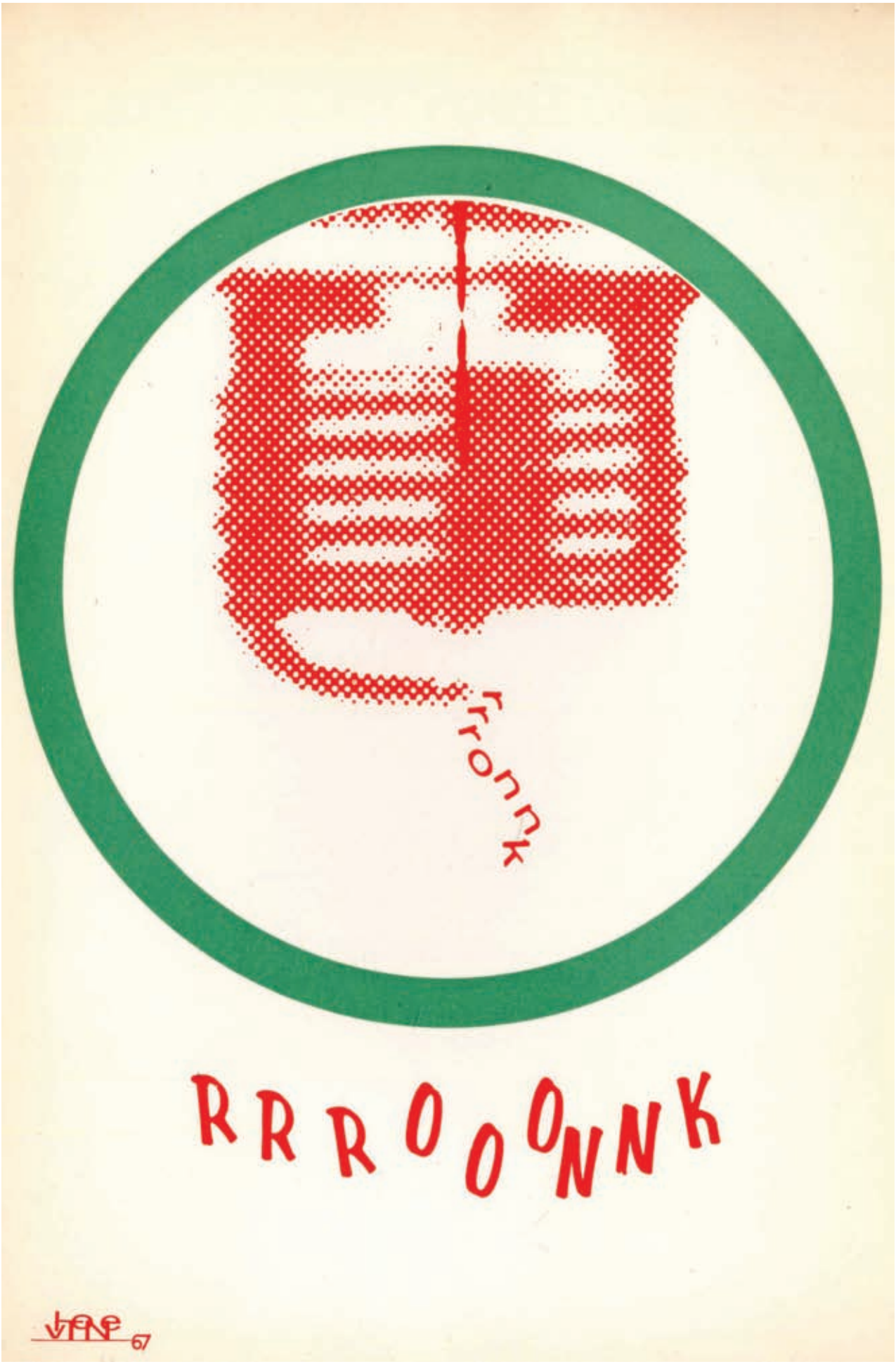


Fig.39

Il colore presenta all'osservatore due aspetti principali: (1) percettivo, (2) letterario. L'aspetto percettivo agisce sul fruitore a sua insaputa, il letterario influisce a livello di coscienza. L'aspetto percettivo del colore agisce quindi su colui che osserva un lavoro di scrittura simbiotica come primo urto, prima comunicazione "occulta". L'aspetto letterario è spesso troppo esplicito per prometterne l'uso poetico, ma comunque utile alle sperimentazioni.[7]

7. Testo
Ugo Carrega, *Tool, Quaderni di scrittura simbiotica*, 1967, 6n°

Fig. 40
Tool, Quaderni di scrittura simbiotica, 1967, 6n°, a cura di Ugo Carrega

Fig.40

Fig.41

Fig.42

Fig. 41 | 42 | 43 dettaglio
Tool, Quaderni di scrittura simbiotica, 1967, 6n°,
a cura di Ugo Carrega

NON PRINCIPIO E FINE

overna

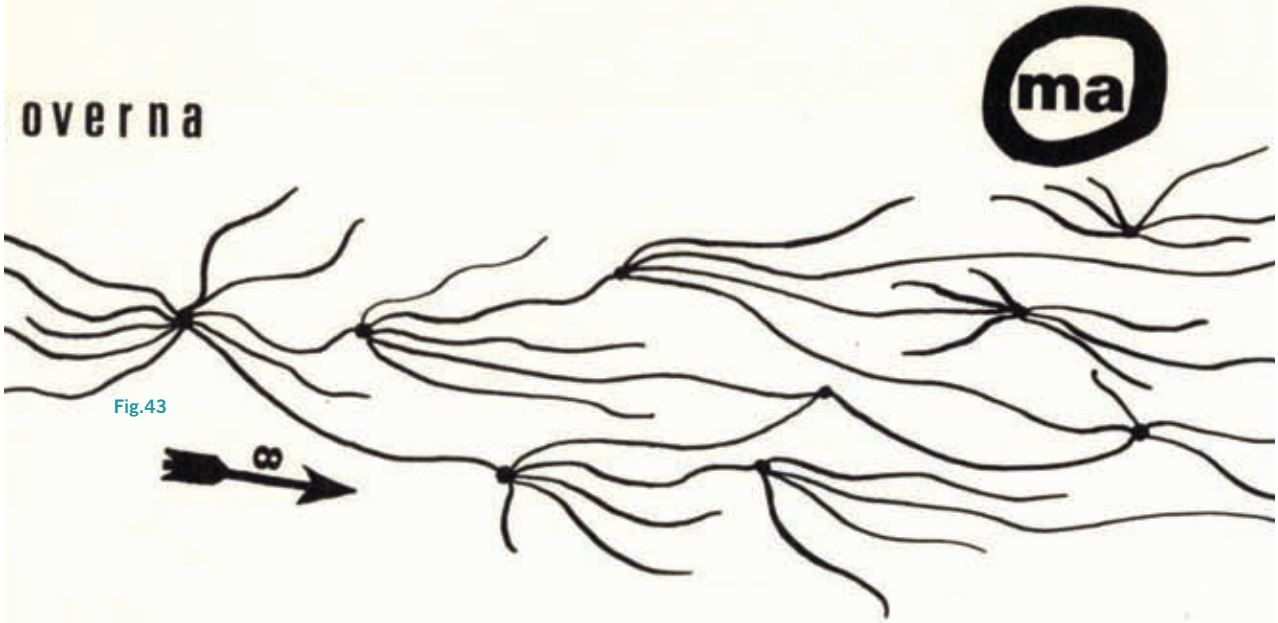


Fig.43

dal complesso,

norme agita l'universo

secondo gli Antichi :