



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

A.A. 2010 - 2011

Manuale di impaginazione poetica

Una riflessione sui modi grafici
e tipografici di inscenare la poesia

RELATORE

Prof. Salvatore Zingale

STUDENTE

Federica Marziale 739263

Introduzione {06-07} **I. Ordine e misure del materiale poetico** ^*Formato, gabbia e margini, impaginazione* {10-81} **2. Trattamento del testo** ^*Interpretazioni tipografiche per un effetto di senso, Selezione tipografica Parte I & Selezione tipografica Parte II* {82-137} **3. Confezionare i contenuti** ^*Le possibilità comunicative della materia* {138-167} **4. Parole su carta: inchiostrazione** ^*Quando l'occhio si concentra sul testo* {190-217}

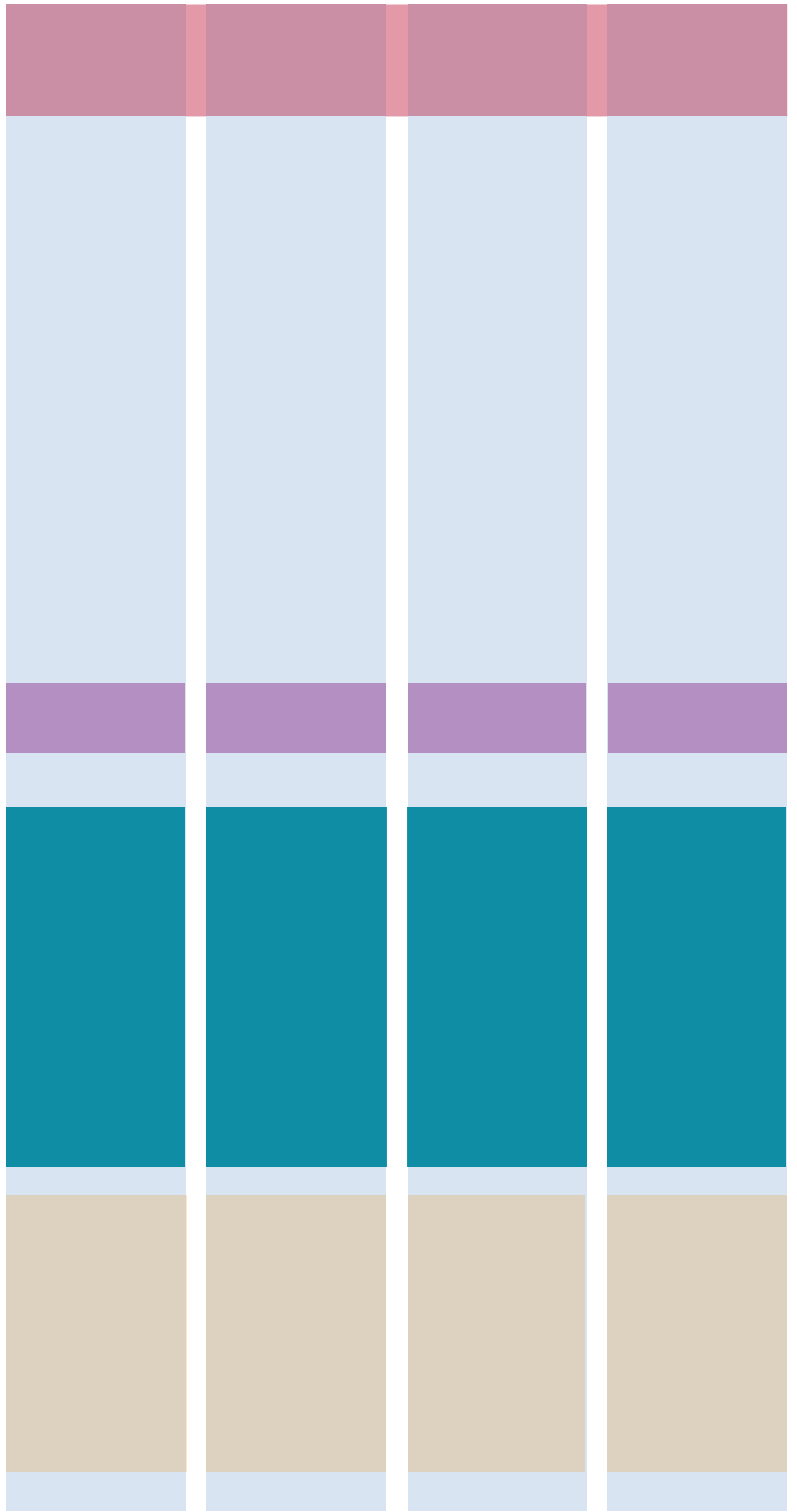
CAP1 {p 10-81 * *Formato / Il tempo e lo spazio di un testo* 1.1 Ordine e misure per una tavola poetica / 1.2 L'intimità nella lettura di un testo poetico *Gabbia / Organizzazione visiva del testo* 1.3 Possibilità di lettura non progressiva / 1.4 Dove si fermano occhio e dito *Impaginare / Procedure di orientamento nella pagina* 1.5 Disposizione del materiale per un uso pratico del testo poetico *} **CAP2** {p 82-137 * 2.1 *L'interpretazione tipografica del testo per un effetto di senso* / 2.1.1. *Strutturazione significativa del testo* / 2.2 *Leggibilità di un testo* / 2.3 *Spazio e tempo nel testo poetico* *Selezione tipografica Parte I / Selezione tipografica Parte II* *} **CAP3** {p 138-167 * 3.1 *La potenza della materia* / 3.2 *La funzione della carta* / 3.2.1 *La sensazione trasmessa dal supporto* / 3.2.2 *Il materiale come linguaggio visivo* / 3.2.3 *Lo spazio pagina come luogo del sapere* / 3.3 *La legatoria parlante* *} **CAP4** {p 190-217 * 4.1 *La composizione per la stampa* / 4.2 *Impressioni sulla carta* * }

Lecture di approfondimento {218} ^*Poesia?* {220} ^*Le nostre posizioni* {222} ^*Telegrammi e poesia* {224} ^*Istruzioni per l'uso* {226} ^*Poesia e non poesia* {228} ^*Il territorio alle spalle* {230}

INTRODUZIONE

"Se guardiamo una pagina nel suo insieme, prima ancora di averne decifrato una sola parola, essa ci colpisce con una certa figura, che per lo più è un rettangolo, pieno o spezzato in paragrafi, schiarito o no dai titoli; oppure una massa fluida di versi e strofe regolari. Il libro come lo conosciamo oggi è la disposizione del filo del discorso nello spazio tridimensionale, secondo un doppio modulo costituito dalla lunghezza della riga e dall'altezza della pagina."* Quanto descritto da Michel Butor nel famoso saggio dal titolo *Il libro come oggetto*, è ciò che si vuole indagare in questo lavoro: raccogliere, capire, selezionare, scegliere e proporre le regole dell'architettura grafica e tipografica del libro, che concorrono a una corretta collocazione nello spazio di tutti gli elementi della pagina. Definire cioè nella forma di un manuale, una sintassi e una metrica strutturale: un insieme di regole di armonia ed equilibrio tra le parti. Ma l'ambito editoriale d'interesse è quello del libro di poesia, attualmente un settore di nicchia, lasciato a se stesso, in cui non esistono libri di poesia ma solo intere raccolte che, come semplici contenitori, ospitano poesie storiche, civili, d'amore, in rima, di guerra, sonetti e poemetti, ma lo fanno senza occuparsi di conferire loro un sapore o un'emozione. Manca cioè una differenziazione del prodotto poetico e una valorizzazione dei contenuti, sovente oggetto di progettazioni arbitrarie e linguaggi visivi compromessi: "la composizione della pagina, la struttura grafica e le divisioni nelle quali il libro si articola tendono a stabilizzarsi con poche soluzioni di ricambio." Eppure le retrovie

del tema poetico sono abitate da un fervido passato in cui artisti e poeti facevano fuoco e fiamme per affermare il fare poetico, e soprattutto facevano della poesia, grazie alle sue caratteristiche, uno strumento di rivolta. La sintesi del dire poetico, la ricercatezza del linguaggio, la fluidità degli aggettivi, la rima, le parole onomatopoeiche, la lista, il colore, il ritmo e la tensione della poesia sono sempre stati elementi vivi, e per nulla trascurabili, da trasformare in armi: le parole trattate come materia, come potentissime armi che nascondono mondi, passioni, intenzioni, agnizioni e rappresaglie. Ma la poesia attuale sembra dimenticarsi di questo rosso passato. E con il termine *passato* non ci si riferisce unicamente alla poesia visuale delle avanguardie, in quanto soprattutto condita dall'uso di interventi artistici più che progettuali, ma ci si riferisce piuttosto alle edizioni e pubblicazioni avanguardistiche, a nomi come Scheiwiller, Téchne, Geiger, Leric, Italsider e Sampietro che coraggiosamente si occupano dell'editoria poetica conferendole un sapore squisito. Si selezionano allora esempi scelti a rappresentare e suggerire un nuovo modo di fare poesia, con uno sguardo di esplorazione verso il passato dell'editoria, in vista di un nuovo futuro. Questi studi vogliono solo essere dei suggerimenti, delle ispirazioni, delle emozioni utili a riportare in vita la poesia di cui tutti noi ci siamo dimenticati, o quasi, ma di cui abbiamo bisogno in un contesto storico disastroso e incerto come il nostro. Sembra dunque necessario riqualificare la materia secondo nuovi principi rigorosi, ma anche no, che promettono una riflessione più coerente sul tema dei libri di poesia.



I.

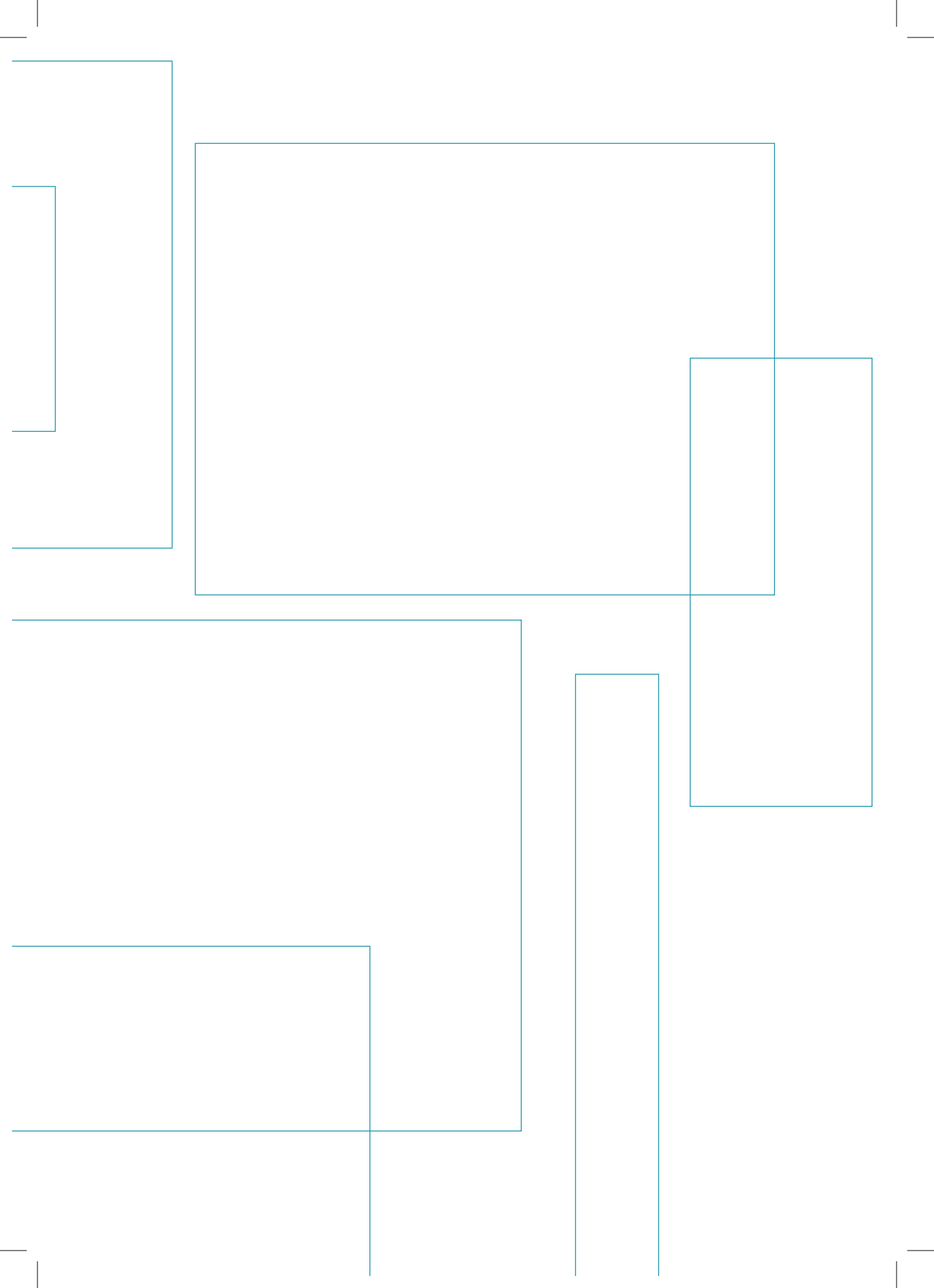
Ordine e misure del materiale poetico

Formato, gabbia e margini, impaginazione

I tipografi, come altri artisti
e artigiani, musicisti, compositori e anche
autori, devono, di regola, fare
il proprio lavoro e scomparire.

Robert Bringhurst

{*Gli elementi dello stile tipografico*, 1992}



Formato

Definizione del tempo e dello spazio di un testo

determinare i confini
di una forma non è più
un accidentale rivestimento
del contenuto, piuttosto è
modellare e scolpire il senso
del contenuto stesso⁺

⁺ Robert Bringhurst,
*Gli elementi dello stile
tipografico*, 1992, p.171

1.1 Ordine e misure per una tavola poetica

Robert Bringhurst,
*Gli elementi dello stile
tipografico*, 1992

Ogni fatto grafico presuppone una cornice, e quindi, materialmente, un supporto. Se il supporto dovesse adattarsi alla natura della trascrizione, il nostro sistema imporrebbe l'uso di strisce di materia larghe quanto basti ad accogliere la linea retta e lunghe quanto paia necessario a ospitare la trascrizione del messaggio. Ma siccome ragioni pratiche hanno costretto il sistema ad adattarsi al supporto, il risultato è quello che sappiamo: il foglio rettangolare, che, scritto e legato l'uno all'altro, forma il libro.

Valutando la forma del fare poetico e la ricchezza dei suoi significati, si propone una riflessione sulla possibilità di un contenitore che si adegui al contenuto, e non viceversa: un formato che si presti alla forma intoccabile del verso lirico, un supporto che ospiti la poesia senza relegarla in spazi ricavati da sottrazioni e addizioni economiche. “Una pagina, come un edificio o una stanza, può essere di qualsiasi misura e proporzione, ma alcune sono più piacevoli di altre, e alcune hanno connotazioni decisamente specifiche.”¹ Accade che il contenuto dei libri si adatti, per motivi quasi unicamente economici,

1. Robert Bringhurst,
*Gli elementi dello stile
tipografico*, 1992, p.151

2. “Scegliere la forma da dare alla pagina è un pò come incorniciare e appendere al muro un dipinto. Un quadro cubista collocato in una cornice dorata del Settecento o una natura morta del Settecento in una sottile cornice cromata non dovrebbero apparire meno assurdi di un testo inglese del XIX secolo composto con caratteri tipografici francesi del Seicento e impaginato in modo asimetrico secondo uno schema modernista tedesco.” Robert Bringhurst,
Gli elementi dello stile tipografico, 1992, p.24

al contenitore, partorendo un oggetto fisico affatto dotato di un progetto che faccia del supporto il piedistallo della declamazione o il trampolino delle più intime vertigini.² Le dimensioni di questo trampolino sono in relazione con la destinazione di lettura, con

la leggibilità che si può ottenere, con l'uso che del contenitore se ne deve fare: leggere un romanzo in un formato A3 sarebbe scomodo considerando le condizioni tipiche di lettura; leggere una fiaba a un bambino in un libricino piccolissimo, limiterebbe la fantasia del bambino e l'uso del combustibile per sollecitarla: ovvero le immagini. Relegare i cataloghi di mostre in formati medio/piccoli toglierebbe aria e spazio alla comunica-

zione che si vuole fare. Un bigliettino da visita troppo grande sarebbe scomodo da tenere nel taschino o da conservare nel portafogli. Un pieghevole che non si adatti alla dimensione delle mani sarebbe scomodo da maneggiare. Se ne deduce che ogni artefatto comunicativo possiede un range di misure, dimensioni e formati.

Ogni scritto determina un nuovo modo di interpretare le forme. Ci sono ambiti in cui è il soggetto a determinare la forma, altri in cui è la forma a indirizzare il soggetto. C'è un luogo in cui la forma è solo contorno delimitante, un altro in cui essa è superficie. C'è un tempo che è solo metamorfosi, continuo cambiamento di forme, e un altro che le fissa per l'eternità in modelli e archetipi.

Determinare i confini di una forma è dare una dimensione, e non è più un accidentale rivestimento del contenuto, piuttosto essa "modella e scolpisce il senso del contenuto stesso."³ È così che la forma dà luogo ad un ordine e dà una misura alle cose, attuando leggi precise che donano una qualità visiva all'artefatto. Questo ragionamento sottende la capacità della forma di divenire, del suo farsi e disfarsi continuamente in base al soggetto, o contenuto, che ha di fronte, del suo modellarsi e mutare per un effetto.

3. Le pagine strette venivano preferite specialmente per testi di arte e scienza. Pagine più larghe, più adatte a ospitare colonne doppie, erano preferite per i testi legali ed ecclesiali. Anche oggi, una Bibbia, un volume di atti processuali o un manuale sui contratti ipotecari o sul testamento avrà probabilmente una pagina più larga di un libro di poesia o di un romanzo. Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p.171

Maddalena Mazzocut Mis, (a cura di), *I percorsi delle forme*, 1997, p.1

1.2 L'intimità nella lettura del testo poetico

La poesia scritta è concepita, agli albori della sua storia, come un dono: veri biglietti accompagnatori in versi, o addirittura iscrizioni incise sul medesimo oggetto che viene donato. E accade sempre più spesso, nel corso del tempo, che si osa offrire il discorso poetico come dono senza l'accompagnamento dell'oggetto corrispondente. Questo aneddoto natale è con-

ferma e testimonianza della natura intima e privata del verso poetico, che nasce come dono e messaggio rivolto a un destinatario.

Roland Barthes, *Il piacere del testo*, 1973, p.98

Leggiamo un testo (*di piacere*) come una mosca che vola nel volume di una stanza. L'ideologia passa sul testo e sulla sua lettura come s'imporpora un viso (in amore qualcuno gusta eroticamente questo rossore).

4. "Il lettore legge, di volta in volta, una sola frase; cosicchè tutte quelle precedenti vengono a costituire una sintesi memoriale di contenuti, di elementi stilistici e grafici, di suggestioni, mentre le pagine ancora da leggere formano un'area di possibilità sia linguistiche che narrative." Cesare Segre, *Le strutture e il tempo*, 1974, p.16

Questo significa che il piacere del testo non è necessariamente di tipo trionfante, leggendario e imponente, ma può benissimo sconfinare in una *deriva* intima e silenziosa.⁴ La deriva succede quando si è trasportati di qua e

di là in balia delle lusinghe, delle seduzioni e provocazioni del linguaggio, quando si resta immobili, volteggiando sul godimento che lega al testo, e il testo poetico provoca godimento sottoforma di euforia oppure scossa, perdita o sconvolgimento. E il godimento per sua natura è indicibile, lascia interdetti e più di tutto immobili, fermi dinanzi al testo in un intimo erotismo del pensiero che gode. L'autore del testo, in momenti come questo, sparisce. Tutto si annienta nell'intimità del lettore con il libro. Dal vocabolario di lingua italiana Zanichelli: "la poesia è l'arte di usare, per trasmettere un messaggio, il significato semantico delle parole insieme al suono e al ritmo che queste imprimono alle frasi; la poesia ha quindi in sé alcune qualità della musica e riesce a trasmettere emozioni e stati d'animo in maniera più evocativa e potente di quanto faccia la prosa." Si deduce che la lingua della poesia, come quella della musica,

5. Nel *Cannochiale Aristotelico*, Tesoro ritiene che il lettore debba provare nella lettura una sensazione di compiacimento. Questi deve cioè apprendere (*docere*) divertendosi (*delectare*). Per questa ragione ipotizza una teoria del discorso straniante ed enfatico, in altre parole un discorso metaforico.

può essere usata per manipolare comportamenti ed emozioni.⁵ Se è vero che attraverso la poesia si descrivono i moti dell'animo, e quindi del pensiero più profondo e personale, è vero anche

che la poesia ci pone in una condizione privata ed esclusiva con noi stessi, di particolare vicinanza fisica e/o emotiva col pensiero: una condizione di intimità. La sua lettura può essere intesa come un momento di vicinanza emotiva al pensiero dell'autore, che si traduce in vicinanza fisica al libro, cioè il mezzo e il supporto che l'autore sceglie per comunicare i suoi moti dell'animo. A conferma di questa situazione di intimità si classificano due regimi di lettura: uno che ignora i giochi di lingua, che corre veloce e perde qualcosa del discorso senza perdite di senso (ad esempio la lettura di un romanzo); l'altro è lento, pesa, aderisce al testo con trasporto cogliendo in ogni punto del testo la significanza più profonda e dettagliata. È in questo secondo regime di lettura che si produce, più forte del primo, il godimento della lettura nel susseguirsi dei versi: "non divorare, non inghiottire, ma brucare, rasare con minuziosità, ritrovare il piacere delle vecchie letture: essere lettori aristocratici."⁶ E contano ovviamente anche le condizioni in cui la lettura si verifica: il destinatario in posizione statica e il mezzo in posizione dinamica o viceversa, o entrambi in posizione statica. Sono anche questi i problemi che riguardano la natura e la struttura del prodotto da leggere. Il testo poetico è però generalmente legato ad una pratica confortevole di lettura, è lento e va assaporato, ci soddisfa, ci appaga, ci smuove, e ci fa vacillare nei ricordi e nei valori più intimi e segreti che abbiamo. Quasi come fosse una confessione privata: "con la poesia siamo presi, rapiti in una pratica scivolosa, euforica, voluttuosa, giubilatoria, e questa pratica appaga: leggere-sognare. Così la poesia passa al Piacere."⁷ Significative a questo proposito sono anche le *Introduzioni al Gruppo63* fatte ad opera di Nanni Balestrini negli avanguardistici anni Sessanta:

sperimentare per capire perché si provassero emozioni sottilmente o violentemente diverse nell'ascoltare i concerti per violino e orchestra di Mendelsohn e di Bartòk; nel guardare un Caravaggio e un collage di Kurt Schwitters; nel leggere Leopardi e Samuel Beckett. Tutto ciò accade, guarda caso, alle soglie della postmodernità. La musa dell'avanguardia è l'assillo di trovare il nuovo,

6. Roland Barthes, *Il piacere del testo*, 1973, p.82

7. Roland Barthes, *Il piacere del testo*, 1973, p.82

Nanni Balestrini,
*Introduzione
al Gruppo63*, 1963

è l'ambizione di Rimbaud alle invenzioni d'ignoto. Dietro questa sigla c'è un movimento spontaneo suscitato da una vivace insofferenza per lo stato dominante delle cose letterarie: opere decorose ma prive di vitalità e di rilievo stilistico.

È chiara la volontà di voler riconoscere e distinguere come ad ogni artefatto corrisponda una reazione di natura diversa: ogni testo è un *textus*, un tessuto, in cui si lavora attraverso un intreccio perpetuo di significati prima, e significanti dopo.

8. Il senso visto conduce al senso aptico, alla totalità delle sensazioni, al sentire e percepire l'impatto e il contatto corporeo, la prensilità, la maneggevolezza, l'ingombro. Guardare con attenzione un oggetto significa iniziare a pensare perché ci interessa, a che cosa possiamo farne, alle sue applicazioni e alla sua relazione con altri oggetti. La percezione visiva porta a un'attività inferenziale interpretativa. Salvatore Zingale, *Gioco, dialogo, design*, 2008, p.106

Ogni artefatto richiede una veste su misura e una forma che gli si addica. Immaginare che un sarto confezioni una taglia 46 per un corpo 42 o viceversa sarebbe un gravissimo errore di progettazione.

Se guardiamo⁸ una pagina nel suo insieme, prima ancora di averne decifrato una sola parola, essa ci colpisce con una certa figura, che per lo più è un rettangolo, pieno o spezzato in paragrafi, schiarito o no dai titoli; op-

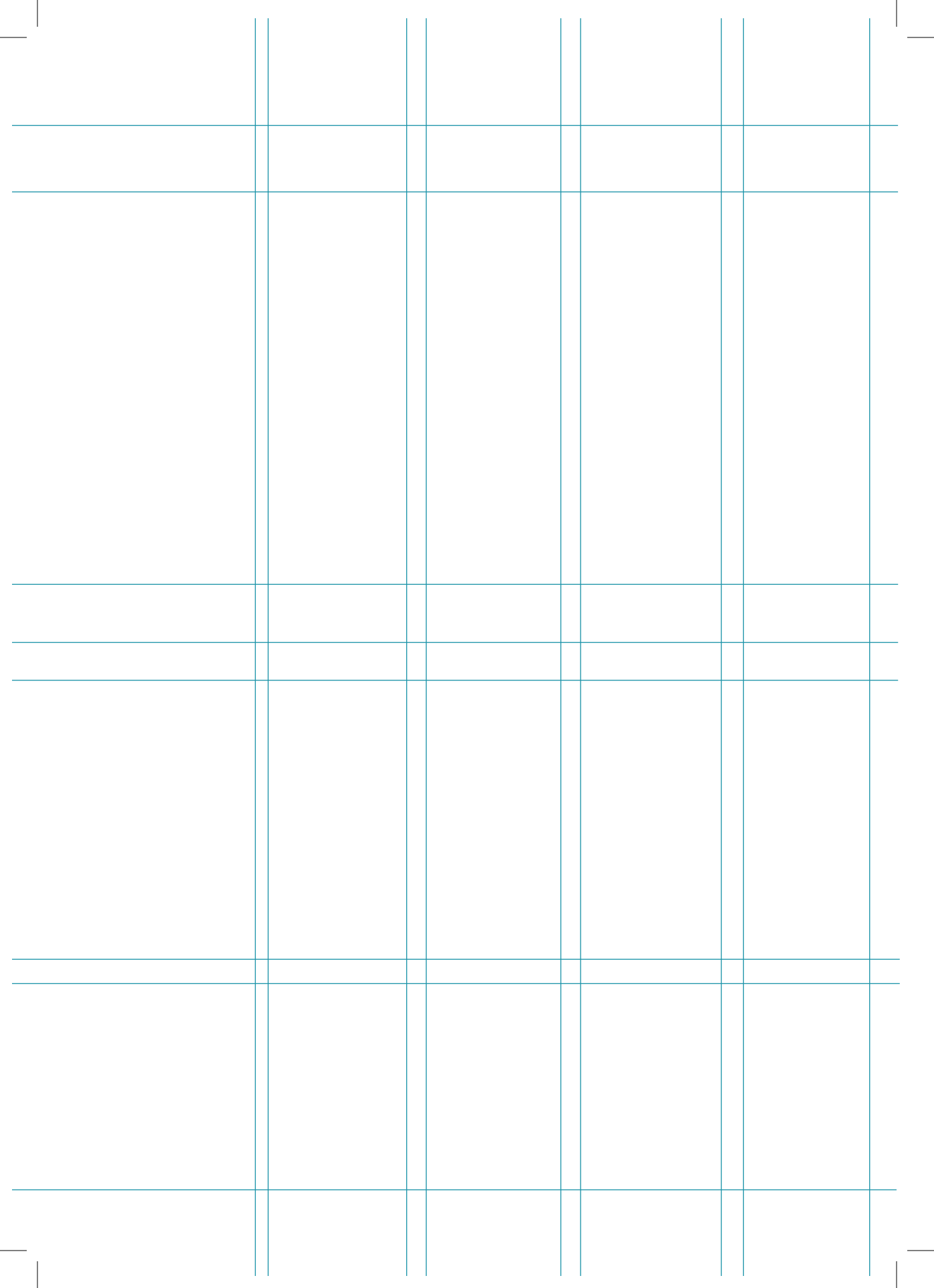
Jean Roudaut
Il libro futuro: saggio su
Michel Butor,
1970

pure una massa fluida di versi e strofe regolari. Il libro come lo conosciamo oggi è la disposizione del filo del discorso nello spazio tridimensionale, secondo un doppio modulo costituito dalla lunghezza della riga e dall'altezza della pagina.

Quest'epoca
è difficiletta per la penna.
Ma ditemi
voi,
sciancati e sciancate,
dove,
quando,
qual grande si è scelto
una strada
più brutta
e più facile?
La parola
è un condottiero
della forza umana.
March!
Che il tempo
esplosa dietro a noi
come una selva di proiettili.
Ai vecchi giorni
il vento
riporti
Solo un garbuglio di capelli.
Per allegria
il pianeta nostro
è poco attrezzato.
Bisogna
strappare
la gioia
ai giorni futuri.
In questa vita
non è difficile morire.
Vivere
è di gran lunga più difficile.

Poesia

Vladimir Majakovskij
{ *A Sergèj Esénin, 1926* }
Font: Poynter Roman



Gabbia

Organizzazione visiva del testo

è la struttura di linee invisibili
che organizzano il testo
sulla pagina come una mappa
in cui ogni elemento
ha la sua funzione specifica⁺

* Daniele Baroni,
*Manuale di design
grafico*, 1999

1.3 Possibilità di lettura non progressiva

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 270 cm. L'area totale delle finestre di una stanza è in rapporto con l'area della medesima. Non sono misure a caso ma 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; con il testo si ha un approccio essenzialmente visivo, rinviando la lettura più accurata a un momento più intimo, come si discuteva pocanzi.⁹ E la gabbia

9. "Merleau-Ponty osserva come la visione sia una "palpazione con lo sguardo", una esplorazione su tutti i dati sensoriali delle cose: derivare dal colore la materia, dalla materia il suono, dalla tessitura la tattilità, dal volume il peso, dal fronte il retro, da pochi dettagli l'intera struttura: da ciò che si vede ciò che si potrebbe sentire." Salvatore Zingale, *Gioco, dialogo, design*, 2009, p.106

10. "Nel romanzo *Far Tortuga*, Peter Mathissien utilizza due corpi per il testo, tre misure per i margini, paragrafi fuori testo, in posizioni variabili e insaspettate, e altri espedienti per tenere separati pensiero, dialogo e azione." Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p.21

deve fare in modo che questa occhiata restituisca una strada per gli occhi: deve facilitare la lettura del testo e la ricerca delle informazioni da parte del lettore; deve accettare del testo tutte le varianti, senza che queste producano disordine; ogni categoria di testo (titoli, titoletti, paginazione, testo, note, didascalie ecc...)

deve trovare forma, posizione e allineamenti costanti all'interno di uno stesso documento per aiutare il lettore a muoversi in modo coerente e intuitivo.¹⁰ Si fissano così, senza per forza limitarli, gli elementi nella pagina. Nel libro di poesia la gabbia non ha necessità di essere infranta o trasgredita, soprattutto considerata l'assenza, quasi totale, dell'uso di immagini. "L'artista sommo non è colui che infrange la regola quanto colui che varia la consuetudine, così come il buon giocatore non è il baro, ma l'inventore di soluzioni inconsuete nello sviluppo dell'azione ludica."¹¹ Si può

11. Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, 1981

allora progettare la gabbia variando la consuetudine, per cui la si può mantenere tale e quale per tutto il corso del libro, ma la si può anche cambiare completamente in alcuni capitoli per motivi logici e progettuali, strettamente legati alla forma del testo poetico, pensando a gabbie doppie (fig.6). Bisogna sempre tener presente una certa unitarietà nello stampato da progettare, l'andamento dell'intera pubblicazione è gestito e controllato dalle guide invisibili della gabbia, e nel caso specifico della poesia la riflessione è la seguente: il libro non racconta una storia continua, ma, come nella forma di una lista, si susseguono più versi, più storie, spesso anche completamente distanti le une dalle altre, a volte anche cronologicamente. Il testo poetico non ha a modello la frase, ma è spesso un potente impulso di parole che, scritte le une dietro le altre, diventano un'isola di inchiostro:

l'analisi strutturale di un testo poetico, unitamente alla semiologia, riconosce le resistenze del testo, il disegno regolare delle sue vene oppure irregolare, Cui la forma, il supporto e le guide devono adattarsi. Il testo poetico resta un'isola.

Giovanni Pozzi,
La parola dipinta,
1981, Introduzione

Ciò significa che le poesie non hanno necessità di essere lette secondo un ordine stabilito che dalla prima pagina porti all'ultima: capita sovente che il lettore salti da una poesia all'altra, apra le pagine a caso, decida di leggere in modo disordinato. È necessario fare di questa caratteristica un elemento fondamentale di progettazione: stabilire una struttura latente armonica e dinamica, che permetta al lettore di ritrovare le informazioni che cerca sempre nella stessa posizione, ma che gli permetta anche di considerare il libro di poesia come un libro senza un inizio, né una fine, non da leggere progressivamente come esige un discorso linguistico nel suo farsi e nel suo essere appreso, poiché non è un romanzo, ma da leggere saltuariamente, in modo non lineare, saltando appunto da una pagina all'altra, come è abituata a fare la materia del pensiero.¹² Un lettore di poesia sa bene che un testo poetico non si legge mai una sola volta, ma si ripercorre, si legge al contrario, ci si sofferma su alcune parole: si bruca.

12. "L'interno della chiesa di Burgos ha una forma altamente simmetrica e gerarchicamente organizzata. I moduli sono così numerosi che l'interno sembra non avere né fine né inizio".
Carlo Frassinelli

1.4 Dove si fermano occhio e dito

Armonie, corrispondenze, proporzioni, simpatie, scale, ascendenti e discendenti, rappresentate attraverso scienze complesse, affasciano il nostro occhio poiché percepite immediatamente. E poiché le relazioni tra le cose ci affasciano è utile dotarsi di strumenti esatti di calcolo, per scegliere le proporzioni che un artefatto deve rispettare. La matematica, le scienze naturali, la geometria e la storia, sono discipline di aiuto. Le figure geometriche compaiono soprattutto nell'architettura come elementi strutturali della pianta. Così anche nell'ornamentazione, negli elementi floreali, nei grafi che illustrano concetti propri della filosofia e della scienza.¹³ L'applicazione della matematica alla "lettura" scientifica di molti ambiti, a sostegno che tutti i capolavori sono espressione di equilibrio e armonia, ha spinto artisti e

13. "Du Bartas esponendo i rapporti tra gli elementi, gli umori, le quattro stagioni e i punti cardinali, usa una serie di interessanti *rapportationes* quadrimembri, e fa pensare ai diagrammi che in filosofia rappresentano le relazioni fra le categorie dello spazio, del tempo, del mondo e dell'uomo." Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, 1981, p.83

studiosi ad approfondire queste gabbie nascoste e il significato simbolico dei numeri e delle ripartizioni che li compongono. Secondo la tradizione dell'arte tipografica e dell'editoria, la tracciatura delle griglie e dei formati avviene tramite l'utilizzo di schemi geometrici rubati alla natura. Il testo fondamentale sull'argomento è il *De divina proportione*, di Luca Pacioli, stampato a Venezia nel 1509. E il modello di riferimento geo-

14. Tale proporzione deriva dalla divisione di un segmento in due parti diseguali, in modo che il quadrato costruito sul lato maggiore sia equivalente al rettangolo avente per lati l'intero segmento e la parte minore. In termini numerici la proporzione tra i segmenti è di circa 5 a 8.

metrico è la sezione aurea.¹⁴ Questo supporta la teoria secondo cui si deve sempre trovare una relazione tra le parti poiché è il nostro occhio e la nostra mente a desiderarlo. Elemento fondamentale alla resa armonica delle proporzioni della pagina sono i margini derivati dalla gabbia. Essi sono il punto in cui si fermano dito e occhio nello sfogliare il libro: ospitano i pollici delle mani che reggono il libro; oppure l'indice che

mantiene aperta la doppia pagina; guidano l'occhio lungo i confini e danno aria al testo.¹⁵ Secondo la concezione classica in cucitura il margine corrisponde alla metà di quello esterno; in testa, una parte in più del margine di cucitura; al piede, circa il doppio di quello di testa. Ogni tipologia di libro possiede le sue caratteristiche, non a caso i libri economici, i pocjet books, i tascabili e i livre de poche riducono al minimo indispensabile il margine per guadagnarne di spazio. Ma in libri di lusso e di speciale destinazione, la marginatura tende ad ampliarsi fino a costituire il 30 per cento dell'intera superficie. I libri di poesia, per la natura speciale e particolare della forma del testo lirico, può essere considerato un libro speciale, e compito del margine è fare da cornice. Anticamente l'opera d'arte era incorniciata non solo per proteggere i bordi, ma anche per dare risalto all'opera e separarla dal mondo al di fuori di essa.¹⁶ “Quel che la cornice procura all'opera d'arte è il fatto che essa simboleggi e rafforzi questa doppia funzione del suo confine. Essa esclude l'ambiente circostante, e dunque anche l'osservatore, dall'opera d'arte e contribuisce a porla a quella distanza in cui soltanto essa diventa esteticamente fruibile.”¹⁷ La cornice genera isolamento e concentrazione.¹⁸ Osservando mosaici e affreschi si nota la necessità di delimitare lo spazio per l'esigenza dell'occhio di stabilire un limite della visione e di concentrarsi al suo interno:

La pagina è un pezzo di carta, ma è anche una proporzione visibile e tangibile, che suona silenziosamente il bordone del libro. Su di essa sta il blocco di testo, che risponde alla pagina. Insieme i due producono una geometria antifonale che è in grado di legare il lettore al libro. O, al contrario, può indurlo a dormire, o innervosirlo o distrarlo.

15. “Il mondo delle forme vive attraverso la vista, ma la mano è, come ci insegna Fiedler, il prolungamento della vista, e l'immediatezza del sentire tattile. Se ne deduce che la visibilità e la tattilità sono due momenti non disgiungibili, che lavorano simultaneamente.” Maddalena Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme*, 1997, p.10

16. La gabbia nella tradizione antica quando era simmetrica lasciava una zona di bordo maggiore all'esterno e a quello inferiore, questo permetteva di sfogliare senza toccare con le dita i caratteri di stampa e dava un ampio margine al consumo della pagina che poteva essere usata per molto tempo, prima di diventare irrimediabilmente rovinata.

17. Georg Simmel, *La cornice del quadro. Un saggio estetico*, 1902

18. Karl Friedrich Schinkel aveva progettato per l'*Altes Museum* di Berlino (1830) anche le cornici nello stile dei dipinti.

Maddalena Mazzocut Mis (a cura di), *I percorsi delle forme*, 1997, p.210

1. un aggettivo la respirazione la finestra aperta/ l'esatta dimensione dell'innesto nel fruscio della pagina/ oppure guarda come il testo si serve del corpo, guarda come l'opera è cosmica e biologica e logica/ nelle voci notturne nelle aurorali esplosioni/ nel gracidare graffiare piallare od accendere/ qui sotto il cielo pastoso che impiastra le dita/ parole che parlano / 2. si rivolge alla notte le grida di rallentare/ dalla finestra o esistenza è il cerchio è lo spazio/ è ritmico altalenare arpione che sfiora le labbra/ gesti di bronzo camera oscura segno lasciato dall'acqua/ incorniciata gelida faccia ipocrita polvere ipnosi/ guarda ma guarda come la negazione modifica il testo/ con parole possibili con parole impossibili/ 3. ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi/ la cruda resezione il suo effetto l'incredibile osmosi/ è questo il momento che aspetti comincia a tagliare/ guarda come si tende e si gonfia sta per scoppiare/ è l'immaturo anaconda si morde la coda strisciando/ odore della palude odore coniato da fiato di fango/ un libro un quaderno una penna un desiderio indolore/ senza parole/ 4. e stancamente ora prende coscienza dei propri propositi/ non è difficile fare prove diverse ricerche diverse/ improbabili preparativi per un viaggio ormai certo/ anche tu lasciati rendere sterile non spalancare la porta/ intrattabile eczema la carne stellata le macerie il macello/ nel testo tutto si accumula tutto si scioglie in vapore/ ricordati è tardi ricordati è ora di andare di salutare/ con poche precise innocue parole/ 5. dopo le prime

battute la materia diventa insensibile/ o sensibile incerta priva-
ta rischiosa privilegiata declinazione/ in termini di organiche
funzioni e disfunzioni/ oppure in termini di slabbrate 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/ ^{6.} è incoer-
ente è indeterminato la sua malattia non ha scopo adesso che
siamo nel testo gli infissi sembrano cedere/ un sostantivo è un
accesso di tosse il principio dell'isteria/ la volgare dilatazione
la trancia sanguinolenta/ senza falconi senza promesse senza
corni da caccia senza catarsi/ il bosco è pieno di fragili docili
stupide vittime/ il bosco è pieno d'amore e come odia l'amore/
questa parola/ ^{7.} fra poco nel testo avrà inizio la parte finale/
catalogo di manierismi e di stupri canzone e narcosi/ sul calen-
dario segnare con la matita la data della consegna/ un verbo è
il parassita il narciso la rabbia sottocutanea/ ma guarda come
la macchina mastica e schiuma e riscalda/ la musica sale la
mano corregge la luce si abbassa/ più bassa la testa allarga le
braccia non chiudere gli occhi/ cancella quella parola.

Poesia

Adriano Spatola

{ La composizione del testo, 1975 }

Font: Frutiger 45 Light

1 un aggettivo la respirazione la finestra aperta
l'esatta dimensione dell'innesto nel fruscio della pagina
oppure guarda come il testo si serve del corpo
guarda come l'opera è cosmica e biologica e logica
nelle voci notturne nelle aurorali esplosioni
nel gracidare graffiare piallare od accendere
qui sotto il cielo pastoso che impiastra le dita
parole che parlano

2 si rivolge alla notte le grida di rallentare
dalla finestra o esistenza è il cerchio è lo spazio
è ritmico altalenare arpione che sfiora le labbra
gesti di bronzo camera oscura segno lasciato dall'acqua
incorniciata gelida faccia ipocrita polvere ipnosi
guarda ma guarda come la negazione modifica il testo
con parole possibili con parole impossibili

3 ma il testo è un oggetto vivente fornito di chiavi
la cruda resezione il suo effetto l'incredibile osmosi
è questo il momento che aspetti comincia a tagliare
guarda come si tende e si gonfia sta per scoppiare
è l'immaturo anaconda si morde la coda strisciando
odore della palude odore coniato da fiato di fango
un libro un quaderno una penna un desiderio indolore
senza parole

4 e stancamente ora prende coscienza dei propri propositi
non è difficile fare prove diverse ricerche diverse
improbabili preparativi per un viaggio ormai certo
anche tu lasciati rendere sterile non spalancare la porta
intrattabile eczema la carne stellata le macerie il macello
nel testo tutto si accumula tutto si scioglie in vapore
ricordati è tardi ricordati è ora di andare di salutare
con poche precise innocue parole

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 slabbrate 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

6 è incoerente è indeterminato la sua malattia non ha scopo
adesso che siamo nel testo gli infissi sembrano cedere
un sostantivo è un accesso di tosse il principio dell'isteria
la volgare dilatazione la trancia sanguinolenta
senza falconi senza promesse senza corni da caccia senza catarsi
il bosco è pieno di fragili docili stupide vittime
il bosco è pieno d'amore e come odia l'amore
questa parola

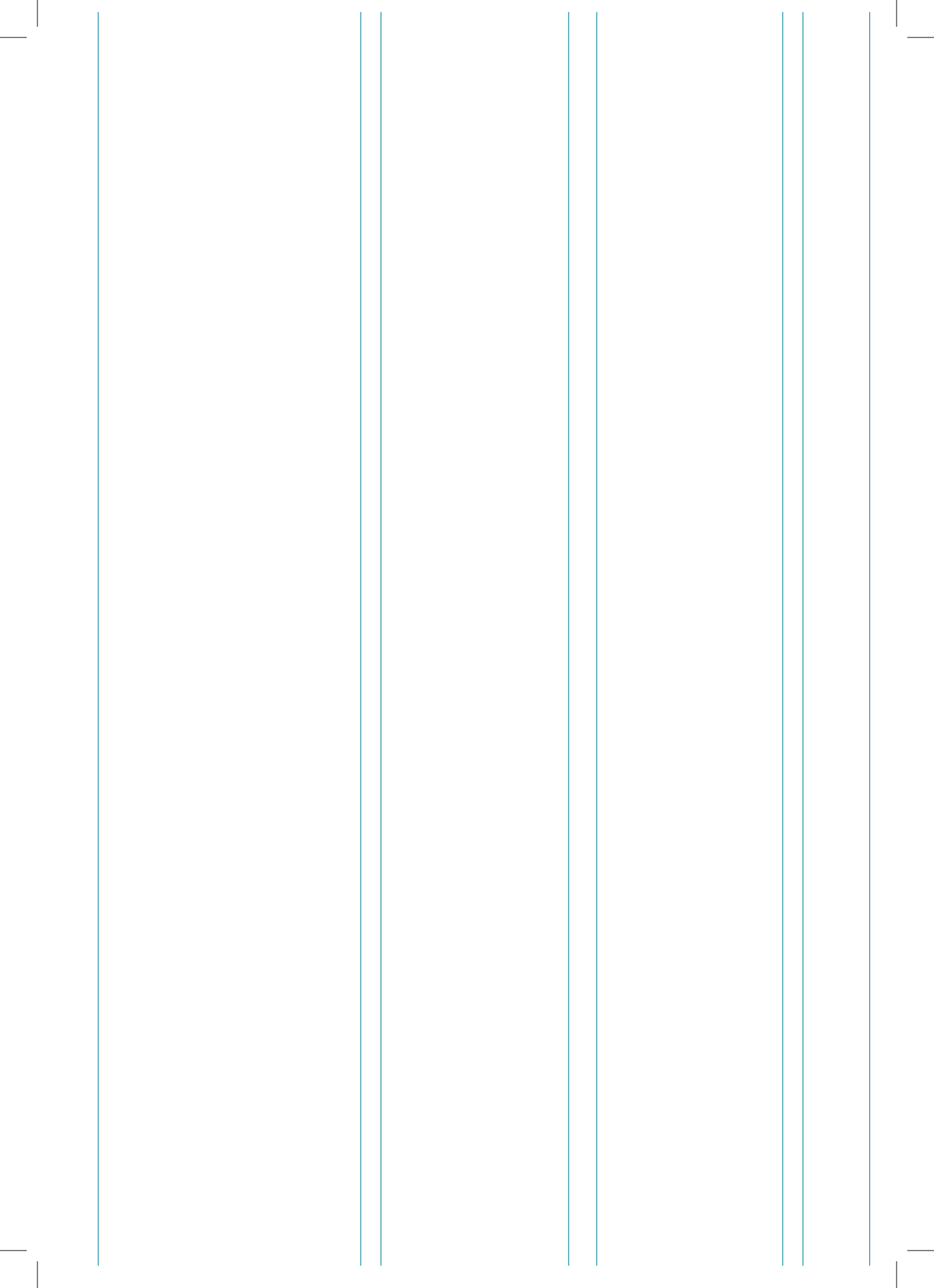
7 fra poco nel testo avrà inizio la parte finale
catalogo di manierismi e di stupri canzone e narcosi
sul calendario segnare con la matita la data della consegna
un verbo è il parassita il narciso la rabbia sottocutanea
ma guarda come la macchina mastica e schiuma e riscalda
la musica sale la mano corregge la luce si abbassa
più bassa la testa allarga le braccia non chiudere gli occhi
cancella quella parola

Poesia

Adriano Spatola

{ *La composizione del testo, 1975* }

Font: *Gentium Basic Regular*



Impaginare

Procedure di orientamento nella pagina

è comporre sensi sulla carta
secondo una disposizione
logica e opportuna
di tutti gli elementi
che formano una pagina⁺

* Daniele Baroni,
*Manuale di design
grafico*, 1999

1.5 Disposizione del materiale per un uso pratico del testo poetico

Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, 1981

L'atto della scrittura riproduce un movimento: lo scrivente vede snodarsi la linea nera dello scritto quasi come l'orecchio sente lo snodarsi della voce. Non per nulla è comparata all'aratura. Ma, una volta compiuta la trascrizione, la scrittura diventa un oggetto immobile, un'apparenza grafica fissata su un contenitore fermo. L'occhio la percorre come il treno una rotaia.

Il contenitore fermo è il supporto su cui si progetta la composizione geo-grafica di quell'insieme di elementi visivi, che relazionati tra di loro creano una mappa mentale, prima ancora che visiva. Il contenuto, e cioè il prodotto che dev'essere letto, lo si scopre dopo; prima si è colpiti dai colori, dalle forme, dalla disposizione del testo, ed infine si scopre di che cosa si tratta. È così che si genera un sistema di impaginazione: progettando e coordinando esteticamente, ma secondo una disposizione logica e opportuna, tutti gli elementi che concorrono a formare una pagina, per dare uno sguardo d'insieme sul contenuto della pubblicazione. Ma in libri dal contenuto speciale, come nel caso della poesia, laddove il contenuto possiede già una forma imprescindibile, l'impaginazione è molto più della classica e semplice disposizione dei vari elementi grafici - testi, immagini, titoli, note, didascalie - all'interno di uno spazio bianco. È piuttosto il libretto di istruzione, è la regola del gioco, è il sistema invisibile in cui i testi si collocano per offrirsi agli occhi del lettore nel modo più appagante possibile. La composizione è quindi il risultato di un atto essenziale di interpretazione (e rappresentazione) del contenuto, che offre vari livelli di approfondimento e può essere usata per individuare un contesto e un tema, e, come la musica, anche per sollecitare emozioni.

Va rilevato però che l'intenzione nell'organizzazione di un testo poetico scritto è prima didattica e funzionale, poi espressiva, cioè il modo di elaborare e disporre il materiale visivamente è sempre messo in relazione prima al suo uso pratico, ovvero a come sarà e dovrà essere letto, a non affaticare l'occhio, a

non accelerare la lettura, a distinguere e gerarchizzare le informazioni ecc... solo successivamente viene risolta l'intenzione espressiva della poesia scritta, e lo fa il lettore, a seconda che la lettura sia intima e privata oppure pubblica e declamata. Eppure essendo l'espressività un aspetto cardine del fare poetico, il sapere tecnico del grafico dev'essere capace di progettare anche visivamente senza ricorrere a stravolgimenti: la poesia scritta, infatti, richiede come effetto visivo semplicemente che il suo contenuto sia l'unica cosa su cui porre davvero l'attenzione. La costante dedizione alla sperimentazione e alla visualizzazione di questo contenuto, ha determinato lo svilupparsi di movimenti artistici come il dadaismo, il futurismo, il lettrismo e altri, in cui la forma delle parole, ma soprattutto le forme create da esse, sono fondamentali per l'effetto e per il significato della poesia stessa.

La rivolta contro l'armonia classica della pagina tipografica fu iniziata in diverse epoche da poeti spinti a questo dal bisogno tecnico di suggerire anche il tono dell'interpretazione, cioè di rendere l'elemento musicale della parola. Il contrasto tra la libera concezione poetica e la rigidità vincolata della costruzione tipografica, nacque dal fatto che i poeti avevano considerato i caratteri unicamente come suoni e immagini e non come oggetti destinati alla lettura e ad assumere forme di bellezza.

Albe Steiner,
Il mestiere del grafico,
1978

Ma il compito del grafico è dare ritmo, tono ed espressione alla poesia obbedendo alla tecnica, senza interventi di natura artistica. Il compito è rispondere con soluzioni innovative e proporre nuove

19. "In Rabelais la colonna tracciata dalle file verticali offre un elemento visivo che è, nella sua purezza architettonica, chiaramente antitetico al magma incompsto e colante dell'ebullizione verbale.

Al contrario la sottile colonna nera, col taglio verticale perfetto, cui risponde sul piano verbale una isometria non lontana dalla rigidità dei carolingi, accompagna il naufragio del significato linguistico dentro la profondità del mistero nella poesia Whiske di Th. Merton." Giovanni Pozzi, *La parola dipinta*, 1981, p.157

situazioni che non irritino il lettore con un'originalità banale.¹⁹ Le caratteristiche della poesia devono allora essere considerate più che limiti, peculiarità per la progettazione. Il suo modo lirico di presentarsi veicola già delle scelte e ne fa un'entità

20. Albe Steiner, *Il mestiere del grafico*, 1978

grafica in sé stessa: la totale assenza di immagini, la forma che il verso poetico già contiene in sé, la lunghezza obbligatoria del verso e la sua larghezza, sono tutti elementi intorno cui riflettere per progettare una distribuzione dei pesi e degli elementi ritmica e scandita nella pagina, per scomporre gli spazi e stabilirne la gerarchia, affinché si possano “offrire all’occhio delle entità che sembrano muoversi”²⁰, sebbene il contenitore sia immobile. Giacché la poesia è imprigionata nella sua forma che è tale, regolare o irregolare che sia, e non può mutare, si richiede almeno nella sua disposizione nel supporto che la ospita, denso di infinite possibilità, una distribuzione che crei una qualche tensione emotiva, che ne suggerisca il ritmo prima ancora di apprestarsi a leggere. Le parole “sono viste prima ancora di essere sentite”, ci insegna El Lissitzky.

Le lezioni di Albe Steiner sul mestiere del grafico, rammentano come l’efficacia e la chiarezza dell’impaginazione si ottengano qualora siano osservate tre regole fondamentali: “quella estetica del rapporto aureo, quella compositiva dell’equilibrio e quella psicologica del punto più immediatamente visibile.” Vanno osservate poi le giuste proporzioni nel peso che hanno le superfici chiare della pagina e quelle scure del testo e, infine, bisogna tenere conto delle caratteristiche fisiologiche del lettore, ovvero della tendenza dell’occhio a guardare in primo luogo su una determinata parte della pagina (l’angolo in alto a destra) poiché alcune posizioni e zone attraggono immediatamente l’occhio, altre invece restano in ombra.

Albe Steiner,
Il mestiere del grafico,
1978, p.32

La parola scritta, l’equilibrio della pagina, l’equilibrio della forma, la ricerca di effetti particolari non solamente statici ma anche dinamici, lettere che possono diventare dei segni meravigliosi, che vivono di per sé, parole che acquistano un valore tutto particolare perché sono piccole piccole perché sono messe in un posto e non può essere altro che quel posto, perché ha una ragione esatta di essere. È la scoperta del rapporto tra letteratura e tipografia, tra poesia e tipografia, tra estetica e tipografia: la scoperta e la ricerca attenta dell’effetto che si può ottenere o raggiungere tra la parola detta, quindi la metrica, la ritmica e la tipografia, i toni dei colori, il rapporto tra colore e

grafica, grafica pura, grafica di composizione sola, non grafica con i segni, non grafica con il segno chiesto in prestito al pittore.

Per progettare il grafico deve cioè conoscere la natura del libro e interpretarlo attraverso un'impaginazione che suggerisca il carattere del testo, cosa vuole dire e come, e il mondo che si cela dietro esso. Una frase rubata ad Albe Steiner recita così: "la forma sarà giustamente corretta quando rispetterà il contenuto nel suo autentico valore etico e culturale."²¹ Si può concludere che quando il lettore non incontra difficoltà e non vede la mano del grafico, è solo allora che il lavoro è davvero riuscito.

21. Albe Steiner, *Il mestiere del grafico*, 1978, p.194

- + Quello che gusto in un racconto non è quindi direttamente il suo contenuto, né la struttura, ma piuttosto le scalfitture che impongo al suo bell'involucro: corro, salto, alzo la testa, mi reimmergo. Niente di paragonabile alla profonda lacerazione che il testo di godimento impone al linguaggio stesso. Il godimento si produce nell'enunciazione, non nel susseguirsi degli enunciati: non inghiottire, non divorare, ma brucare, rasare con minuziosità, ritrovare, per leggere questi autori di oggi, il piacere delle vecchie letture: essere lettori aristotelici. Leggete lentamente, leggete tutto.

+
Roland Barthes,
Il piacere del testo, 1973
p.82-83

se voglio

V-O-G-L-I-O

liberarmi

L-I-B-E-R-A-R-M-I

da questo silenzio

S-I-L-E-N-Z-I-O

insopportabile

I-N-S-O-P-P-O-R-T-A-B-I-L-E

devo trovare

T-R-O-V-A-R-E

qualcuno

Q-U-A-L-C-U-N-O

che mi ascolti

A-S-C-O-L-T-I

e sia disponibile

D-I-S-P-O-N-I-B-I-L-E

a scambiare

S-C-A-M-B-I-A-R-E

due parole

P-A-R-O-L-E

perché

P-E-R-C-H-É

sono giorni

G-I-O-R-N-I

che vivo

V-I-V-O

solo

S-O-L-O

con il mio

M-I-O

pappagallo

P-A-P-P-A-G-A-L-L-O

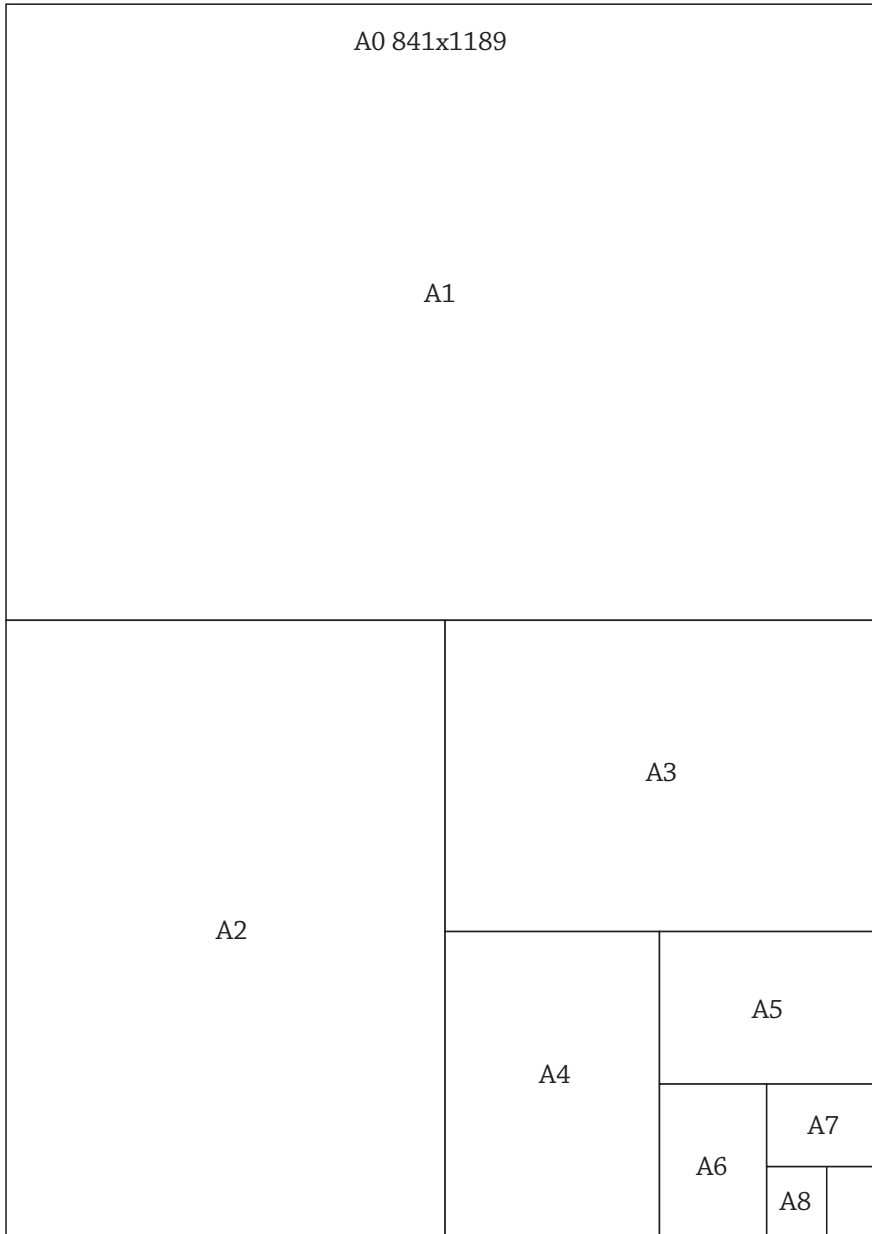
Poesia

Paolo Albani

{ *Parole in difficoltà: Ri-petizione, 1983* }

Font: *Fresco Bold, Whitney Light*

fig.1
Sviluppo modulare
nei formati unificati secondo
la regolamentazione UNI.



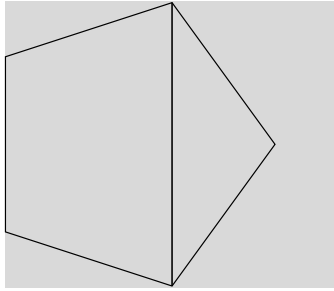
{ figura 1 }

In natura la simmetria pentagonale è rara nelle forme inanimate. I gruppi di bolle di sapone sembrano avvicinarla, e non esistono cristalli a struttura pentagonale. La geometria del pentagono è fondamentale per molte forme viventi, dalle rose e i non ti scordar di me, ai ricci e alle stelle di mare.

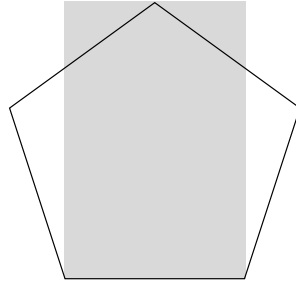
fig.2

Proporzioni organica,
meccanica e musicale.
Pagine derivate dal pentagono.

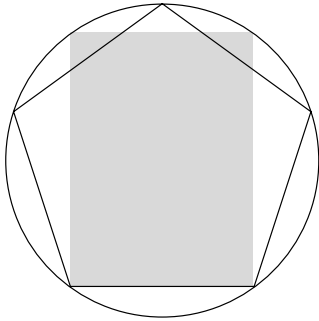
1. Doppia pagina.
Pagina pentagonale alta
2. Pagina pentagonale
3. pagina pentagonale corta
4. Pagina pentagonale
troncata doppia
5. Pagina pentagonale ruotata
6. Pagina pentagonale larga
7. Ala pentagonale
8. Pagina pentagonale
troncata doppia



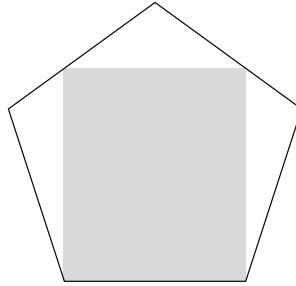
1



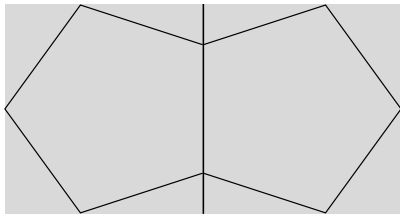
2



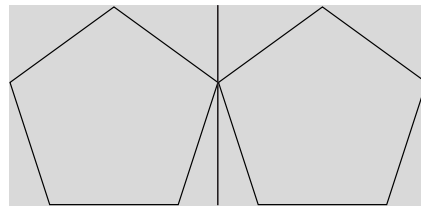
3



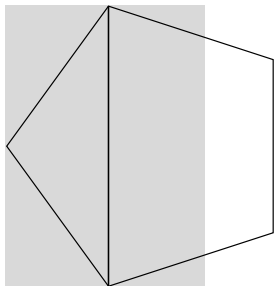
4



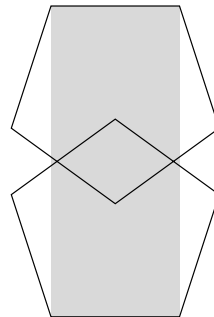
5



6



7



8

{ figura 2 }

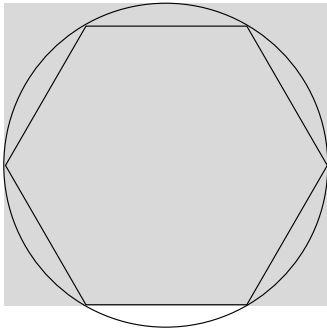
Strutture esagonali sono presenti sia nel mondo organico che inorganico, nei gigli e nei nidi delle vespe, ad esempio, nei fiocchi di neve, nei cristalli di silice e nelle distese di fango cotte al sole.

fig.3

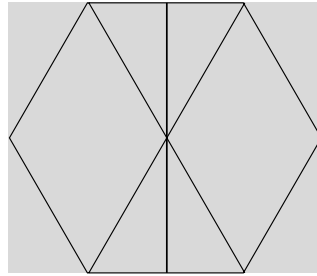
Proporzioni organica,
meccanica e musicale.
Pagine derivate dall'esagono.

- 9 Pagina esagonale alta
- 10. Pagina esagonale
- 11. Pagina esagonale ruotata (1)
- 12. Pagina esagonale ruotata (2)
- 13. Pagina esagonale alta
- 14. Pagina esagonale alta (2)
- 15. Ala esagonale

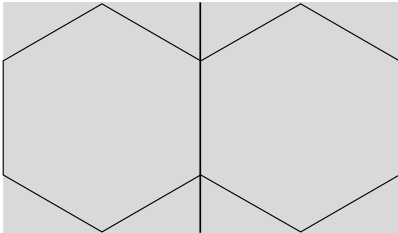
Da
Robert Bringhurst
*Gli elementi dello stile
tipografico*, 1992



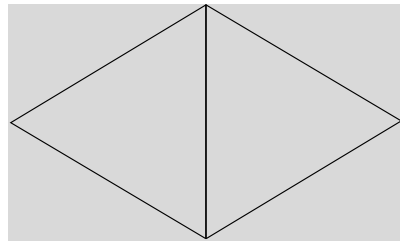
9



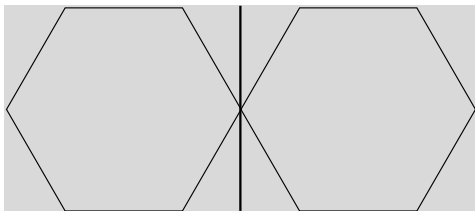
10



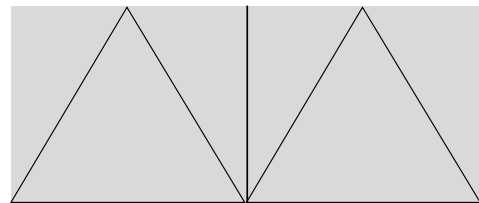
11



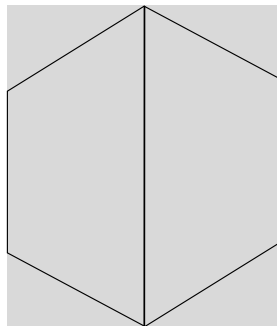
12



13



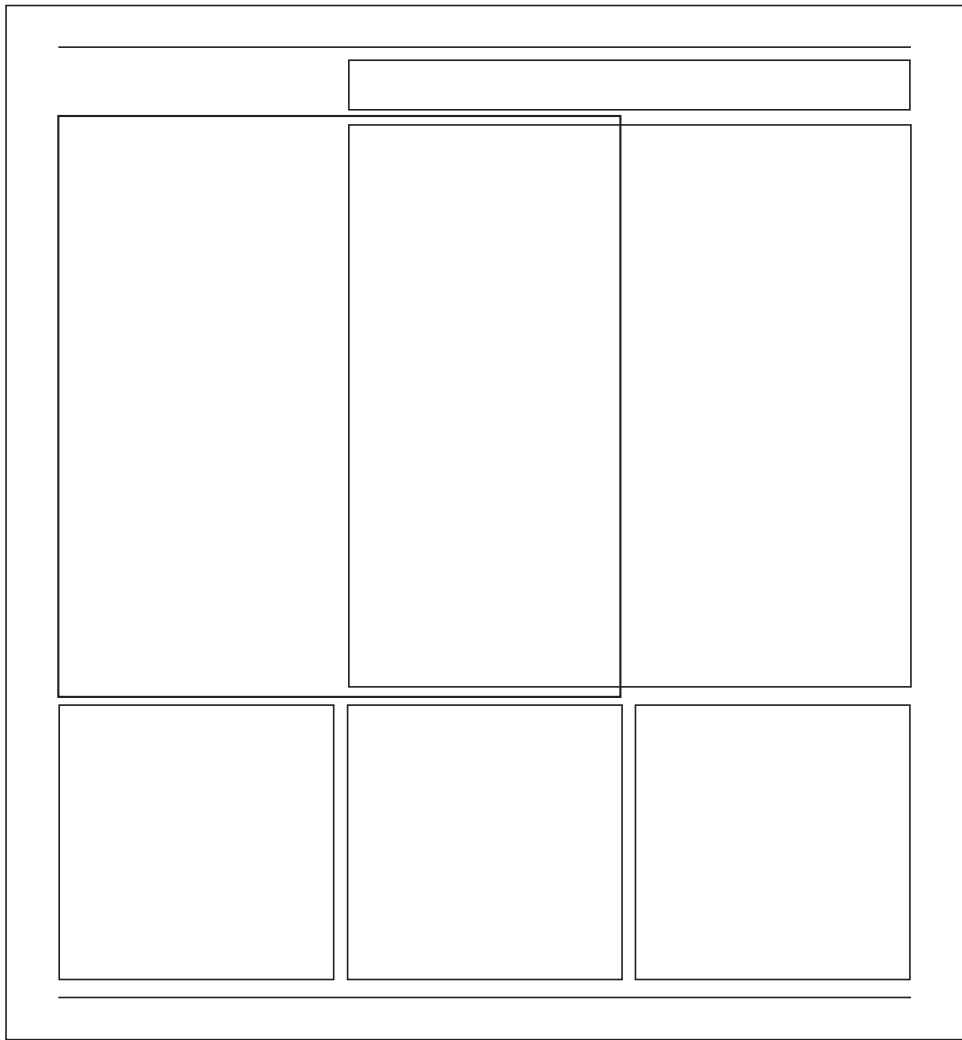
14



15

fig.4

Gabbia studiata da
Josef Muller-Brockmann, basata
sul modulo quadrato.

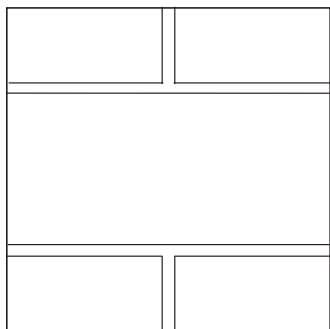
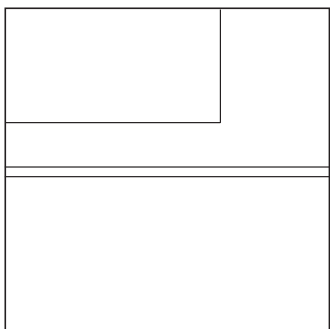
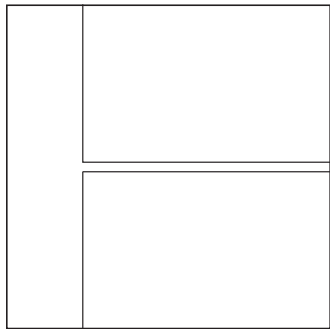
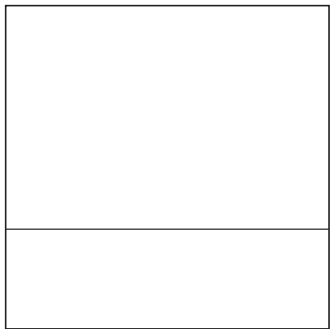
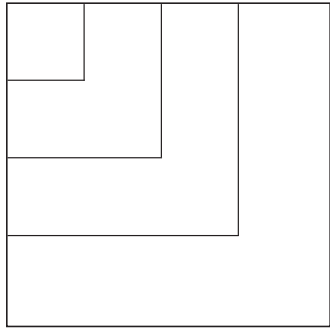
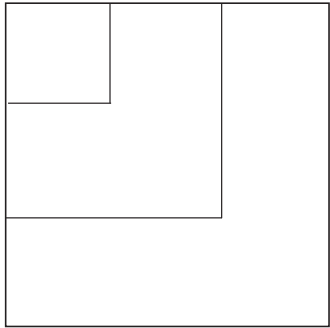


{ figura 4 }

fig.5

Gabbia quadrata
proporzioni 1:1, 1:2,
2:3, 3:4

Da
A. Hohenegger,
*Estetica&Funzione
Tecnica&Progettazione
Graphic Design,*
1973, p.259



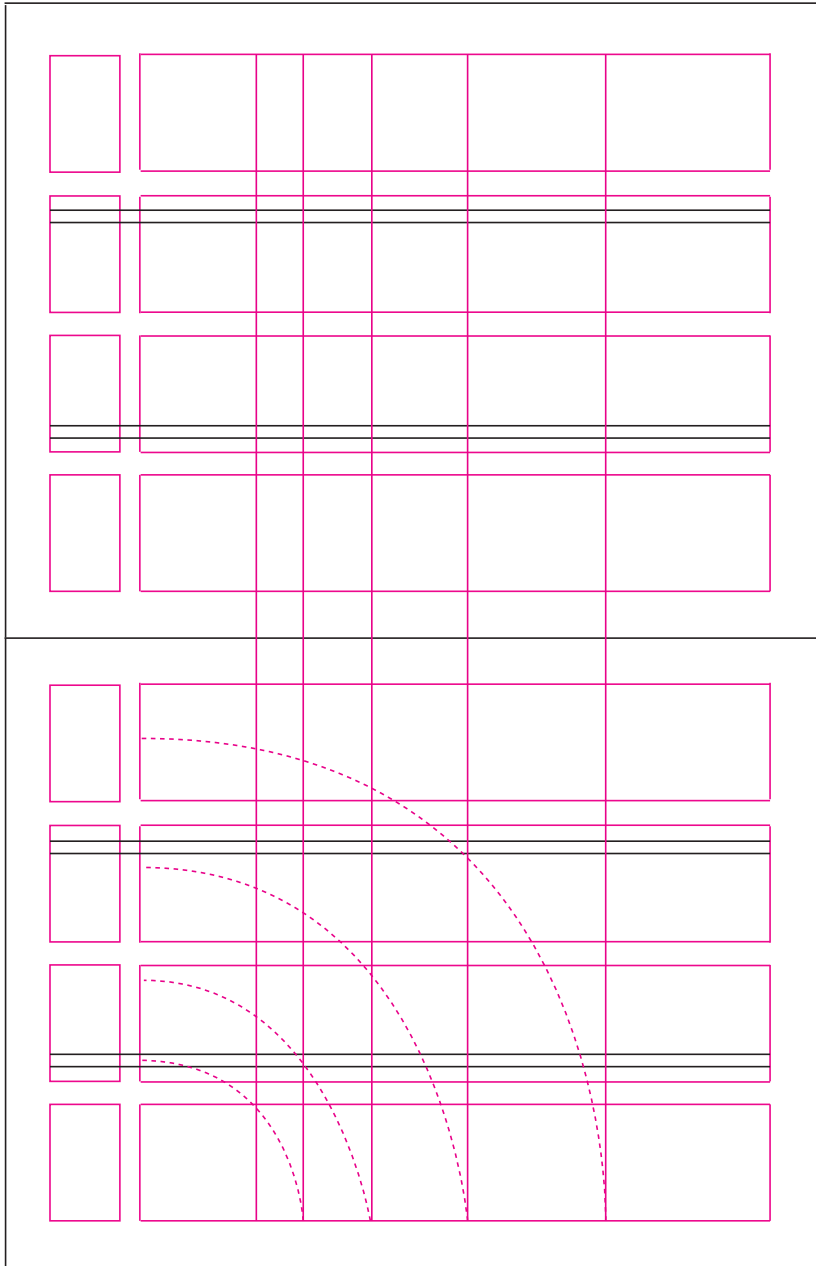
{ figura 5 }

Tesauro ritiene che il lettore debba provare
nella lettura una sensazione di compiacimento.
Questi deve cioè apprendere (*docere*)
divertendosi (*delectare*).

fig.6

Gabbia di impaginazione
doppia: a tre colonne e a
quattro colonne, con la fascia
superiore più ampia,
per ospitare didascalie e
la griglia orizzontale ottenuta
con calcoli aurei.

Formato 18x24 cm



{ figura 6 }

fig.7

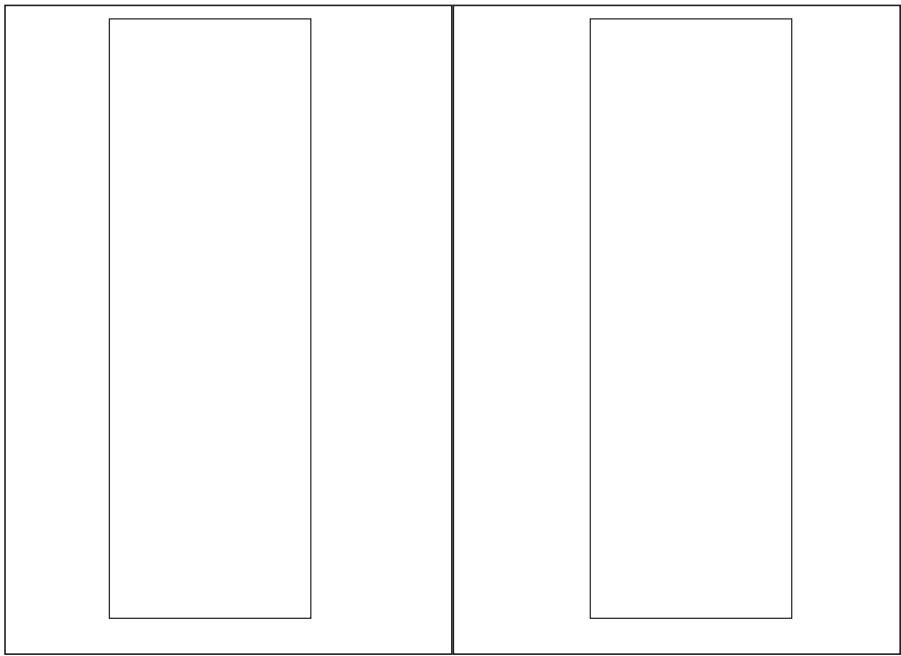
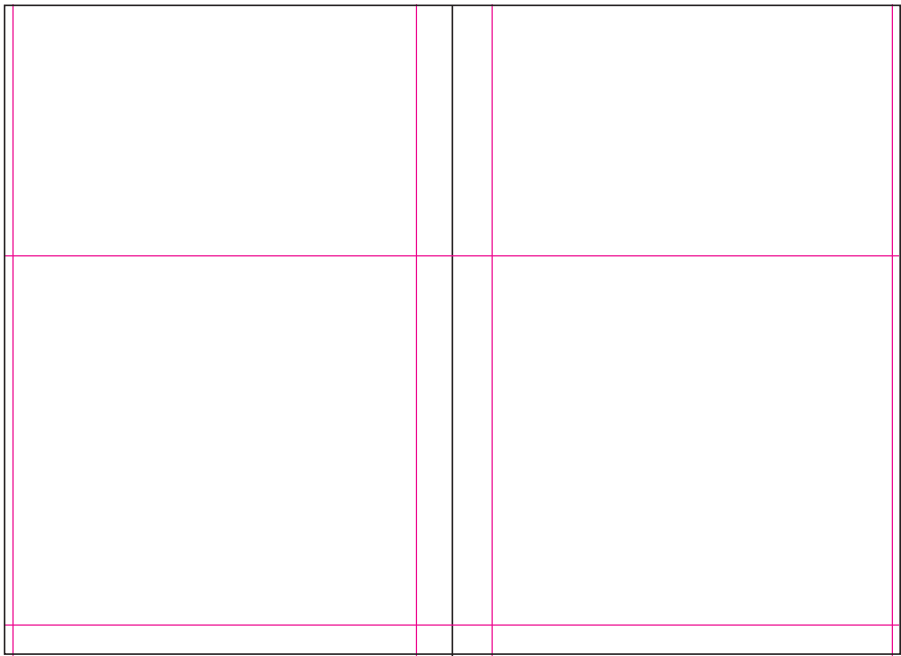
Studio di una gabbia
di impaginazione
derivata da Edizioni
Sampietro
pubblicate negli
anni Sessanta.

{ figura 7 }

fig.8

Studio di gabbia a partire
da Edizioni Italsider,
pubblicate tra gli anni
Sessanta e Settanta.

Interessante lo studio sui margini nulli o quasi, che costringono l'occhio a percorrere tutta la pagina. L'impostazione della gabbia è disarmonica, se ne coglie il feroce cambiamento, infatti, al voltare di ogni doppia pagina. Ma è magistrale nella sua funzione di perseguire ogni volta un effetto di senso diverso.

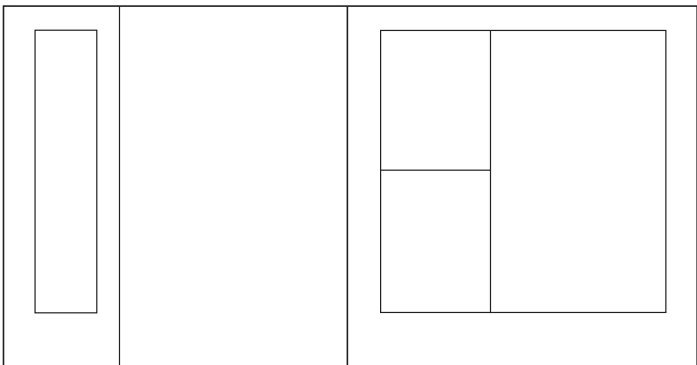
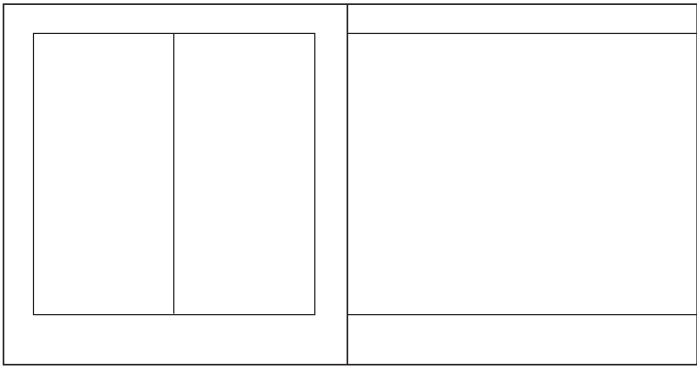
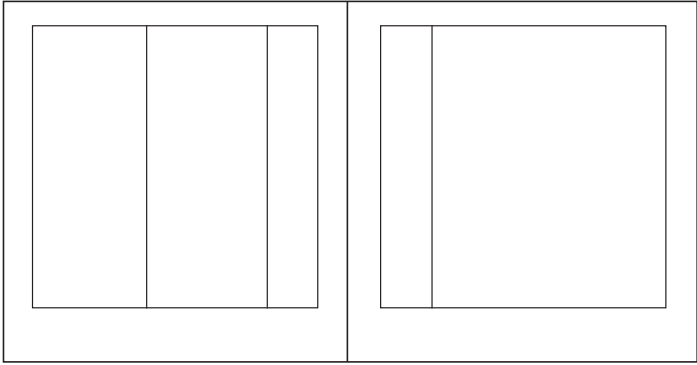


{ figura 8 }

fig.9

Struttura a moduli.
Pagine in proporzione
secondo la Scala modulare
Half Pica. Il formato
delle pagine di 52x55 pica,
con margini di 5, 5,
5 e 8, pica.
Il blocco di testo
è quadrato (42 pica).

Da
Le Corbusier,
Il Modulor, Milano, 1974



{ figura 9 }

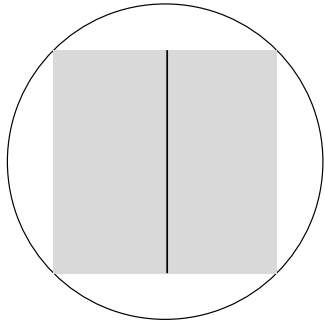
Ogni scritto determina un nuovo modo
di interpretare le forme. Ci sono ambiti in cui
è il soggetto a determinare la forma,
altri in cui è la forma a indirizzare il soggetto.

fig.10

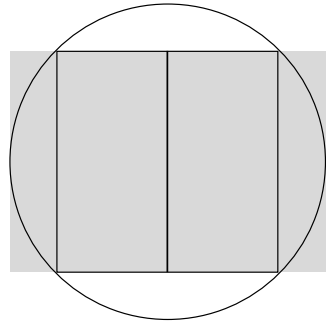
Proporzione organica, meccanica e musicale.
Pagine derivate dal cerchio e dal quadrato

1. Pagina quadrata dopia
2. Pagina quadrata larga
3. Pagina quadrata larga (2)
4. Pagina singola quadrata larga
5. Quadrato perfetto
6. Doppio ISO

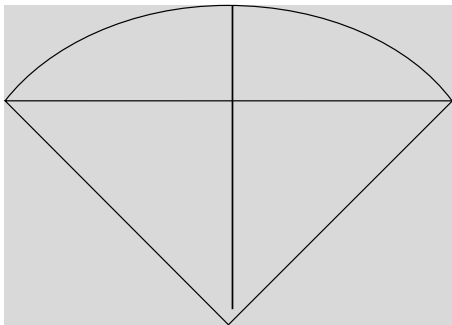
Da
Robert Bringhurst
*Gli elementi dello stile
tipografico*, 1992



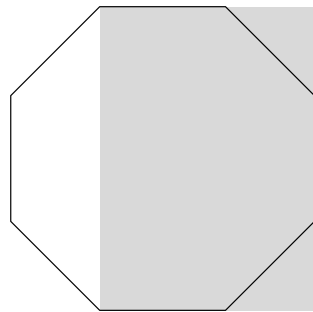
1



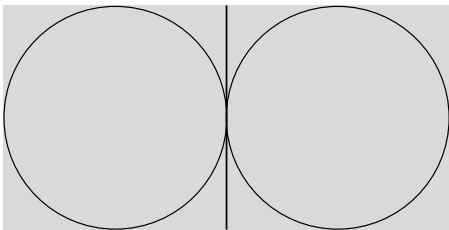
2



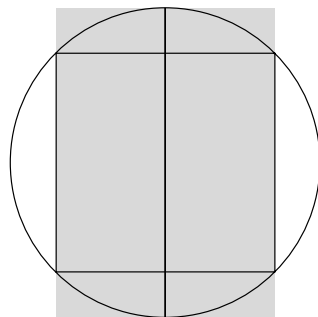
3



4



5



6

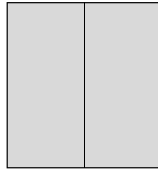
{ figura 10 }

Le pagine strette erano preferite per testi di arte e scienza. Pagine più larghe, più adatte a ospitare colonne doppie, erano preferite per i testi legali ed ecclesiali. Oggi un volume di atti processuali o un manuale sui contratti ipotecari avrà una pagina più larga rispetto a un libro di poesia o di un romanzo.

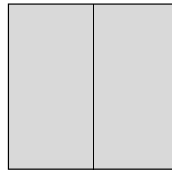
fig.11

Scala delle proporzioni di pagina studiate in base a corrispondenze musicali.

Testo e immagine da
Robert Bringhurst
*Gli elementi dello stile
tipografico*, 1992, p.171



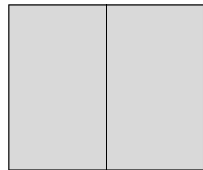
1:2



8:15



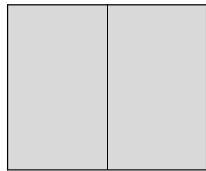
9:16



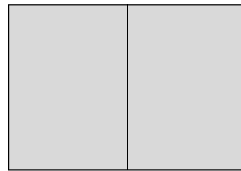
3:5



5:8



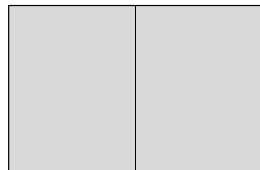
2:3



1:√2



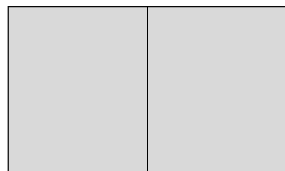
3:4



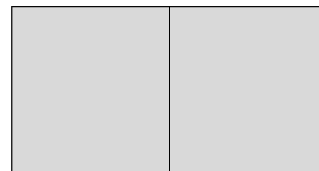
4:5



5:6



8:9



15:16



1:1 unisono

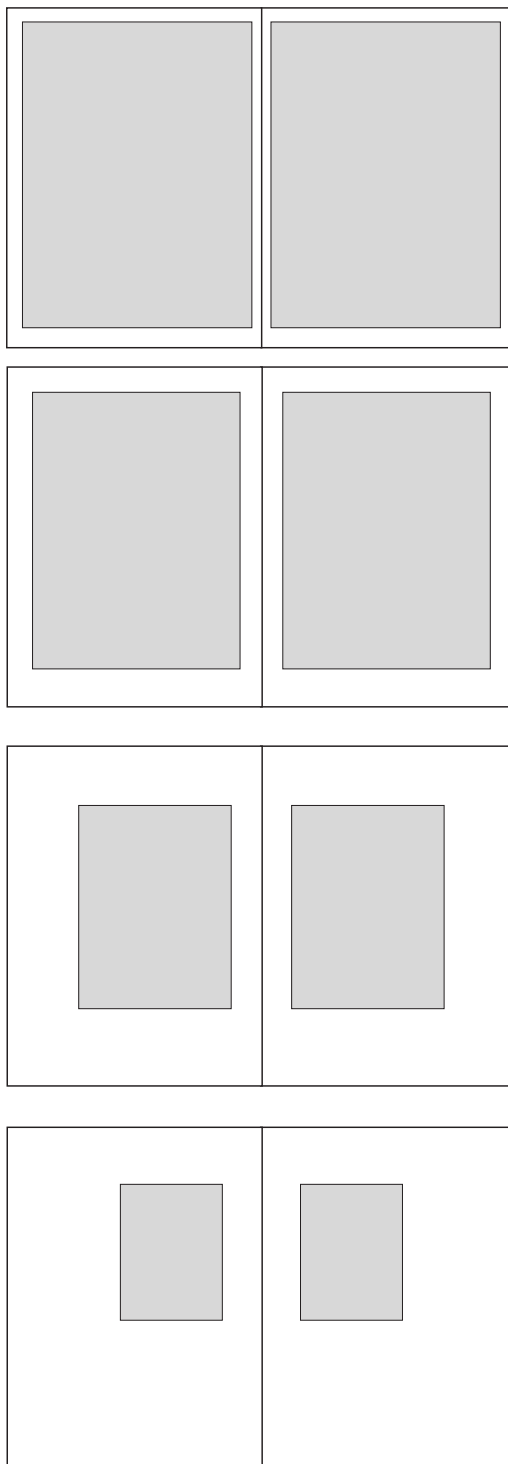
{ figura 11 }

Sperimentare perchè si provassero emozioni sottilmente o violentemente diverse nell'ascoltare i concerti per violino e orchestra di Mendelsohn e di Bartòk; nel guardare un Caravaggio e un collage di Kurt Schwitters; nel leggere Leopardi e Samuel Beckett.

fig.12

Esempi di pagina con disposizione classica. La ripartizione dei margini nella proporzione di 2:3 con una copertura di superficie del 90%, 60%, 40%, 20% (dall'alto al basso).

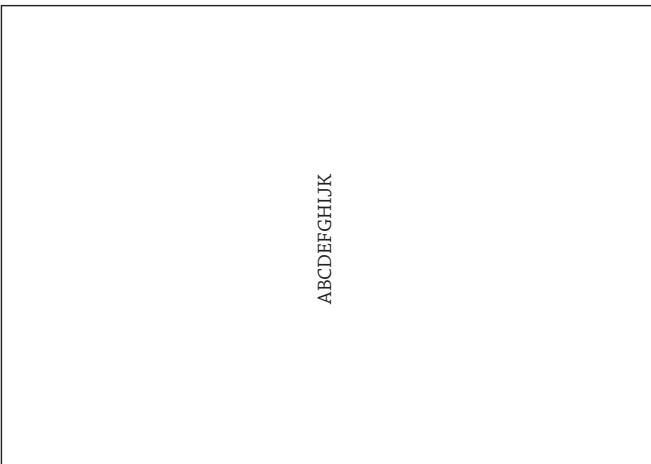
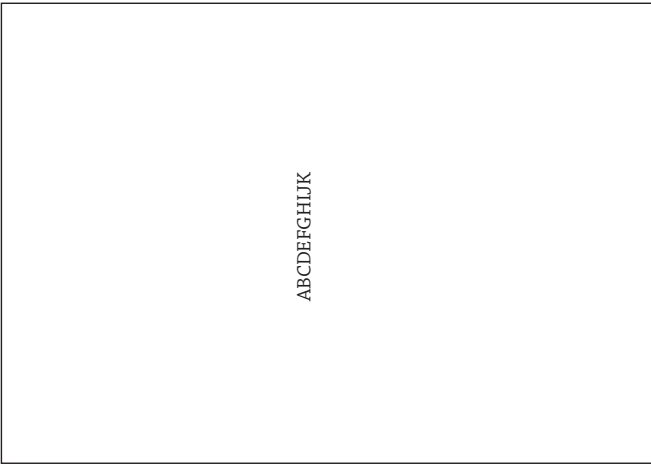
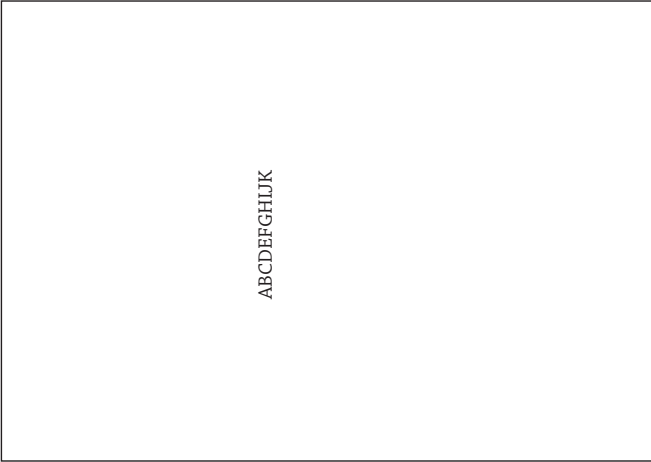
Testo da
Nanni Balestrini,
Introduzione al Gruppo 63,
1963



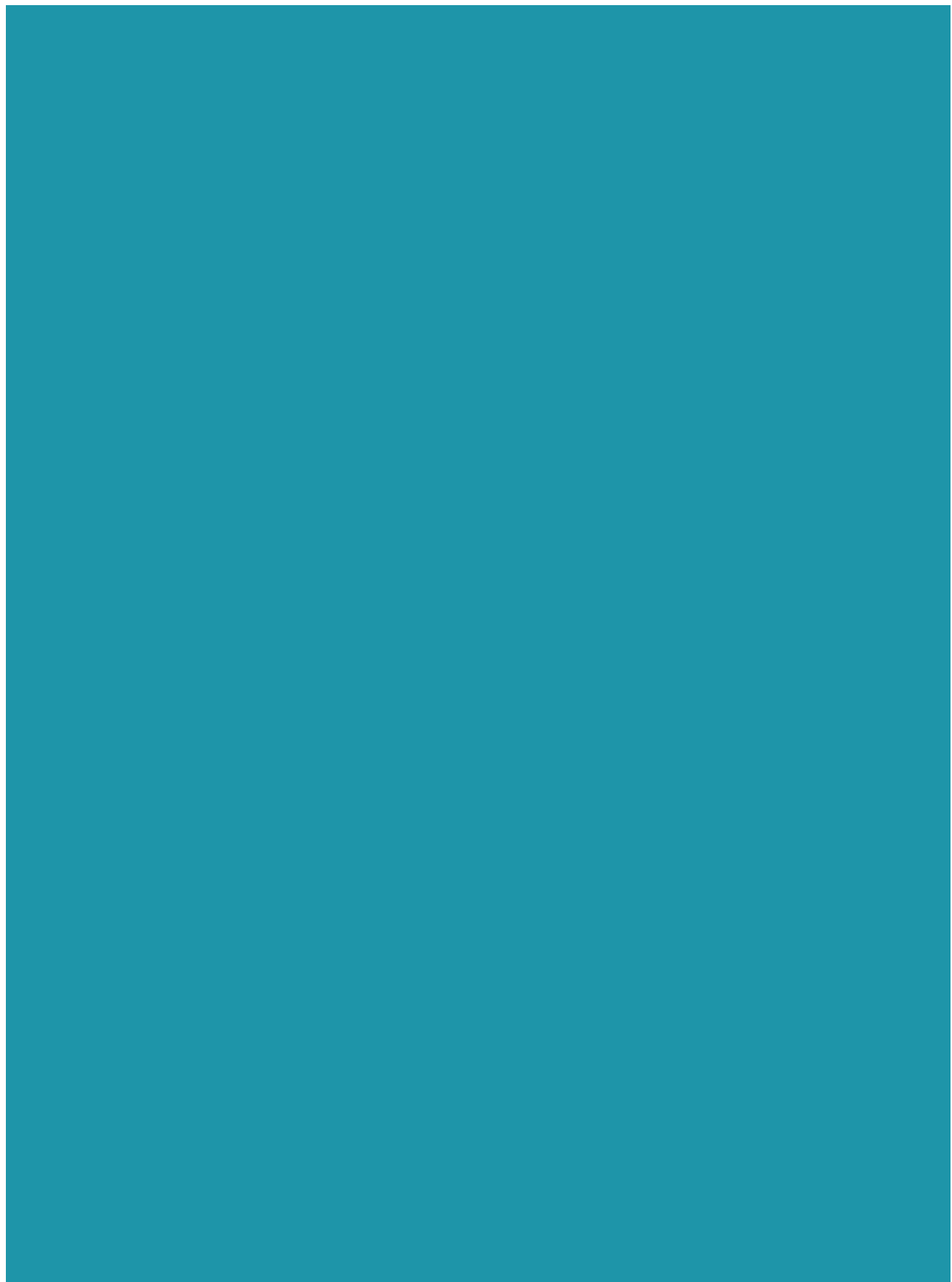
{ figura 12 }

fig.13

Ricerca dell'equilibrio
e della distribuzione
proporzionale degli spazi
nella collocazione di un
titolo nella pagina: sul centro
matematico, sul centro ottico,
nella proporzione 3:5.
Carlo Frassinelli indica
la seconda e terza soluzione
come quelle ottimali.



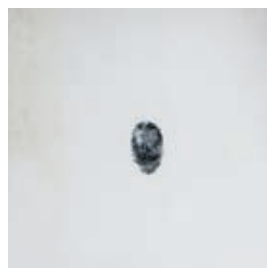
{ figura 13 }



Editoria minore
clandestina o autogestita

Formato, gabbia e margini, impaginazioni

Anni Sessanta e Settanta



1.

2.

3.

1. Copertina Nanni Balestrini, *Il sasso appeso*, 1961 | **Collana** Poesia Novissima (1) | **Edizioni** Scheiwiller All'insegna del pesce d'Oro | **Formato** 12x12 cm

2. Copertina Edoardo Sanguineti, *K. e altre poesie*, 1962 | **Collana** Poesia Novissima (2) | **Edizioni** All'insegna del pesce d'Oro | **Formato** 16x16 cm



4.

3. Copertina Nanni Balestrini, *Altri procedimenti*, 1965
Collana Poesia Novissima (7) | Edizioni All'insegna del
pesce d'Oro | Formato 16x16 cm

4. Copertina Antonio Porta, *Aprire*, 1964 | Collana
Poesia Novissima (3) | Edizioni All'insegna del pesce
d'Oro | Formato 12x12 cm



5.

5. Collage di Italo Valenti per Anne de Montet, *Le pied de l'alouette*, 1976, Prefazione di Carlo Carena | **Edizioni** All'insegna del Pesce d'Oro |



6.

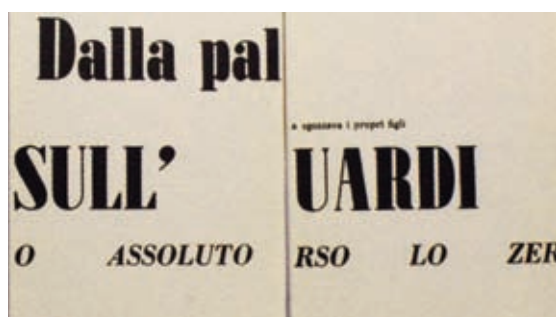
6. Collage di Italo Valenti per la copertina di Eugenio Montale, *Otto poesie*, 1975 | **Collana** Strenna per gli amici di Paolo e Paola Franci |



7.
9.

8.

7. 8. e 9. Libro Gian Pio Torricelli, *Dunque Cavallo*, 1965 | Edizioni Sapietro | Formato 20x20 cm, 27 pagine |



10.

11.

10. e 11. **Libro** Adriano Spatola, *Poesie da montare*, 1965 | **Edizioni** Sampietro | **Formato** 17x12 cm, fogli componibili, 64 pagine | A proposito di A.Spatola scrive Giovanni Anceschi: "E una poesia fatta per esorcizzare la dis-

perazione della poesia sta prendendo figura e corpo in un tentativo non involutivo di ricostruzione, di ritrovamento, di rinnovazione delle strutture. Mentre per assurdi decreti la poesia sembra tacere tra stanchezze, ripetizioni, stampi usati, falsi scopi, rinuncia, e

ritorno dalla PAL
sui tetti sui campan

la e l
sta im
li tutt
odo d

alla pal

LL'

ASSOLUTO

a gozzava i propri figli

UARDI

RSO

LO

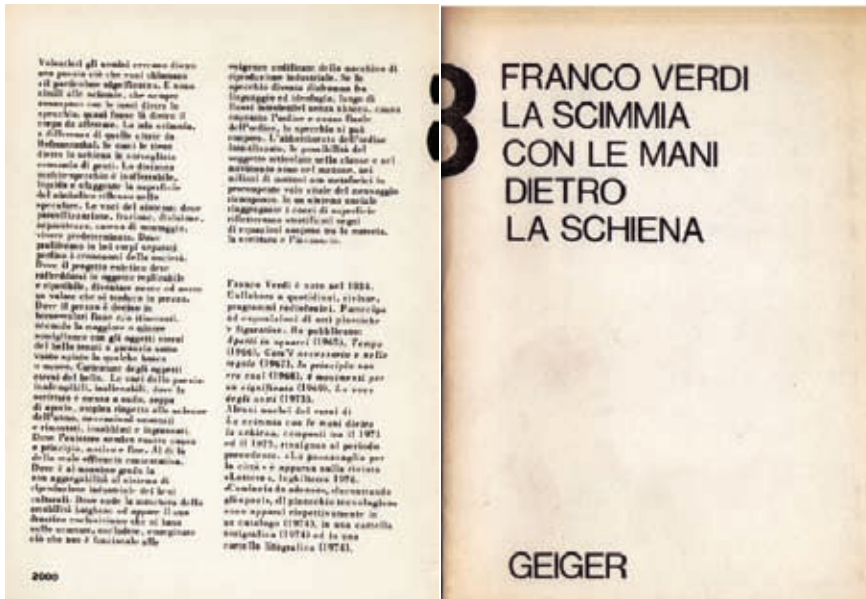
ZER

**SA
REA
SA**

IANO

C'

senso di morte, Adriano ha avuto la forza di ricominciare nel deserto, di ritrovare gli elementi costitutivi o semplici di un discorso attivo, e ha ridato fiato a strumenti delicati che sembravano costretti per sempre al museo.”



12.

13.

14.

12. Libro di Franco Verdi, *La scimmia con le mani dietro la schiena*, 1974 | Edizioni Geiger |

13. e 14. Pagine interne da Franco Verdi, *La scimmia con le mani dietro la schiena*, 1974 |

INDENTRANDO GLI SPAZI

per Roberto Perini

incrociando gli spazi da incrociare, quelli che introducono gli spazi
 e riprendono spazio di loro che si appaiono senza... il tutto
 nella quale questo non appare una
 dischiudendo i due trattando per un'altra cosa... le strutture che
 richiama le strati... i tratti lasciati costanti di neutrali modali
 è ingegneri
 vicenda una vita problematica contraddittoria per eventi locali
 ingenui (della) modelli differenti... come non facciano parte...
 come abbiano nell'atto di essere e manifestandosi in chiarezza
 rievocando appunto delle cose del Nigore che sono infelici... dal
 comportamento secondo una cosa cambiata la storia della cosa
 stessa
 accostamento alla nascita all'idea del paragrafo, la piazza è acqua,
 il municipio dentro, tutti estranei si congiungono a nord
 della base d'appoggio
 rievocando una e alcune lettere, mettendoci del resto con
 movimenti di angolo sotto, fuori di rievocando o/o
 rievocando, insieme con tutto e facendo nella cubica
 costruita stessa o rievocando
 rievocando dell'altitudine pubblica, rievocando i giorni (tratti di
 essere, rievocando il tutto e l'altitudine d'insieme... la famiglia
 e al suo nel costruttore di essere, che non fanno, al non
 destino (della) famiglia (generata)
 vicenda insieme per rievocando da sopra e per non trovare l'altitudine
 rievocando rievocando, il tutto è formato da particolari tratti
 con rievocando, dove un rievocando il rievocando rievocando di
 stessa
 rievocando spazi da rievocando, rievocando ed rievocando le distanze
 e rievocando, rievocando, rievocando, che le distanze
 saranno rievocando rievocando tutti si rievocando e si rievocando
 la parte

IL PAVIMENTO TECNICO

per Mario De Santis

1.
 - a) dipende dalla scelta l'idea fatta materia
 - si aprono infatti, la guida, la parte le materiali fissano
 - strage il piano che viene a essere quello
 - regole e misure il cui l'insieme tecnologico si guarda
 - una cosa prima di una dimostrazione per questo ha fatto
 - è una scelta e s'arriva d'altro colui della vera
2.
 - a) una parte quella che ha realizzato, se ha bisogno
 - il mondo pieno di fuori esterni e decisioni di fare sentir
 - il presente per pensare la idea che diventa della scelta
 - che ha rievocando i segni del Piano della legge
 - che si ha rievocando in le mani il Piano della pratica
 - che si hanno soltanto rievocando un Piano della vera
3.
 - a) se rievocando e calcolo tra le parti, a farlo rievocando
 - forme nel lavoro e infatti la parte per essere le spinge
 - partire di andare che rievocando da solo di certe parole
 - tra le parti e rievocando tutto fra di una rievocando
 - ha un rievocando rievocando rievocando un rievocando il rievocando
 - che si hanno rievocando che rievocando rievocando la struttura
4.
 - a) se lo specchio riflette la sua immagine rievocando con una
 - cosa rievocando di rievocando del tutto in una rievocando
 - che rievocando di chi è rievocando rievocando rievocando
 - una rievocando a fare il tutto con i materiali e un rievocando rievocando
 - ad altri le rievocando, non con il rievocando un rievocando
 - una rievocando se rievocando che rievocando alla rievocando

RACCONTI IL MARE, CON EVA

..... con in primo piano una parte molto di grande
 LEI questa parte quel passato all'incanto davanti
 a due le parte, le mani nella rievocando (Eva)
 IO "mi nel rievocando in questa spiaggia delimitata
 dal filo del mare e due corchi delle rievocando proprietà"
 LEI non... il mare tutto rievocando... rievocando parte, come
 tutti non il rievocando, oggi mi pare, rievocando, rievocando
 IO il mare... il, l'aria, tutto è tutto bello... quello?
 i modelli dei palci rievocando, rievocando, non le rievocando rievocando...
 ... una rievocando d'insieme, rievocando, l'aria si spira
 rievocando del rievocando, che, sono le frange nella rievocando parte
 dopo... dopo... le tra pelle sulla di mare di mare
 LEI tra rievocando l'insieme rievocando i suoi rievocando
 IO sono rievocando di rievocando, di rievocando globali
 da un rievocando rievocando rievocando, di rievocando rievocando
 LEI rievocando del rievocando rievocando un rievocando tutto
 l'aria rievocando, di una rievocando, con rievocando di forza e non rievocando
 dietro, rievocando, rievocando per rievocando (Eva)
 rievocando e rievocando rievocando rievocando... rievocando in rievocando
 sono stati rievocando, rievocando rievocando rievocando
 IO una rievocando, rievocando, il rievocando non ha rievocando
 la rievocando rievocando di rievocando in rievocando rievocando con ad
 LEI pare in rievocando l'aria rievocando, il rievocando
 nella rievocando rievocando in la rievocando rievocando la rievocando
 di rievocando rievocando...
 IO impercettibilmente rievocando all'altitudine dei suoi rievocando
 LEI no in rievocando, rievocando, rievocando di rievocando
 me che rievocando rievocando negli rievocando dei rievocando e degli rievocando
 IO tutto è rievocando... rievocando rievocando rievocando
 rievocando rievocando rievocando, rievocando rievocando rievocando
 LEI che rievocando di rievocando rievocando
 in parte di rievocando rievocando rievocando

lungo e rievocando la rievocando, rievocando
 IO... rievocando rievocando nei rievocando, non con rievocando
 una rievocando rievocando e rievocando, rievocando rievocando
 il rievocando rievocando rievocando...
 LEI rievocando rievocando di rievocando rievocando che rievocando
 ... una rievocando no rievocando che sono rievocando, rievocando la rievocando
 rievocando... rievocando rievocando in e rievocando è rievocando l'altitudine
 IO... rievocando e rievocando, rievocando e rievocando
 la rievocando il rievocando di rievocando rievocando, quel e
 la rievocando della rievocando, la rievocando dell'altitudine
 LEI rievocando nel rievocando rievocando di rievocando che la rievocando
 rievocando di rievocando rievocando, rievocando in rievocando
 rievocando di rievocando rievocando... rievocando di rievocando
 rievocando, ai rievocando d'una rievocando rievocando
 IO ai rievocando, ad rievocando, rievocando molto lunghi rievocando l'altitudine
 rievocando, ad rievocando d'una rievocando rievocando
 LEI il mare rievocando rievocando rievocando la rievocando rievocando...

 è il rievocando di un primo rievocando l'altitudine rievocando rievocando
 rievocando rievocando ad rievocando rievocando rievocando i rievocando rievocando
 e rievocando rievocando rievocando e rievocando rievocando
 RACCONTI IL MARE
 rievocando al suo con rievocando non le rievocando s'altitudine
 e più rievocando a rievocando rievocando del rievocando di rievocando
 IO... oggi c'è la rievocando rievocando del rievocando rievocando, la rievocando
 la rievocando rievocando la rievocando... alle rievocando s'altitudine
 rievocando rievocando rievocando di rievocando, rievocando, rievocando rievocando
 rievocando rievocando a rievocando nella rievocando rievocando di rievocando rievocando
 LEI una rievocando rievocando si rievocando... rievocando per la rievocando
 rievocando rievocando e rievocando di rievocando, rievocando rievocando un rievocando
 rievocando l'altitudine rievocando rievocando d'una rievocando
 IO... rievocando nella rievocando rievocando il rievocando del rievocando
 LEI la rievocando rievocando rievocando rievocando la rievocando
 si rievocando la rievocando, non per rievocando rievocando la rievocando
 non per rievocando rievocando per rievocando rievocando più rievocando
 IO... rievocando rievocando rievocando nella rievocando e nel rievocando, rievocando
 un rievocando rievocando e rievocando... rievocando rievocando e rievocando che

TAM TAM 25

Giulia Niccolai *Quiproquo - A tit for tat poem*

Gerald Bisinger *Provate a immaginare*

Corrado Costa *L'lkarioth*

Claudia Salaris *Storie dipinte*

Marie-Louise Lentengre *Sempre interrogando*

Hart Broudy *Visual poem*

Nino Majellaro *da «I viaggiatori X & Y»*

Chiara Colli *In un tempo fuori*

Pia M. Perotti *Un ritmo strutturale*

Luigi Fontanella *Di fronte all'apparente*

Scott Helmes *Visual poem*

Adriano Spatola *All'ombra di Leonardo*

Massimo Gualtieri *Pagina d'albergo*

Il concerto

Luigi Fontanella *Hermaphrodito*

Lucio Klobas *Cronaca bianca*

Richard Milazzo *Lo specchio bruseo*

Peter Carravetta *Segnali del corpo poesia*

Adriano Spatola *La poetica del signalismo*

Giacomo Bergamini *Poesie*

Fabio Doplicher *Teatrino dell'alchimista*

Milli Graffi *Frase-verso e altre tecniche*

Adriano Spatola *Dattilopoemi e altro*

Alessandro Ceni *Nuovamente una volta*

Vladan Radovanovic *In the future I shall
try it again*

Adriano Spatola *Traduzione di una
passeggiata quasi promenade*

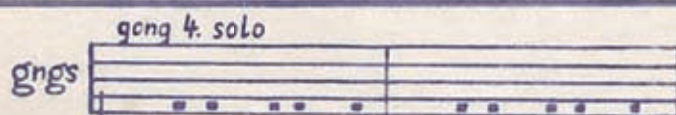
Guido Savio *Una poesia*

Franco Tagliaferro *Vi si trovano gli
innocenti*

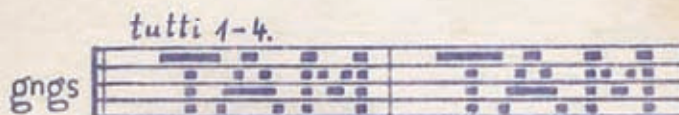
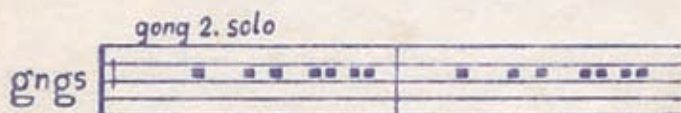
Luciana Arbizzani *Vita*

Vladan Radovanovic *For four gongs* 

25. tam tam. rivista internazionale le di poesia apoesia e poesia totale



p



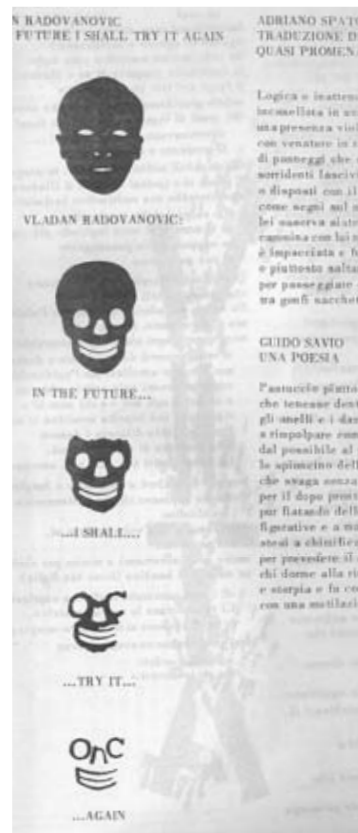
f

TAMTAM



16.

15. 16. e 17. **Rivista** Adriano Spatola, *Tam Tam*, *Rivista di poesia, apoesia e poesia totale*, 1981 | **Edizioni** autogestite, realizzate a mano con ciclostile. Il primo numero della rivista esce nel 1972 ed è interamente stampato in



17.

ciclostile nella stanza di Adriano Spatola che, insieme ai suoi fratelli, si diverte a sperimentare nuovi modi letterari ed editoriali con versi di Rimbaud, Verlaine e Baudelaire |



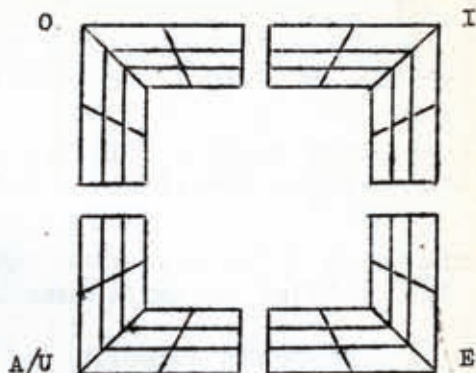
18.

18. Esempio di pagine interne da *Tam Tam, Rivista di poesia, apoesia e poesia totale*, 25n° 1981 |

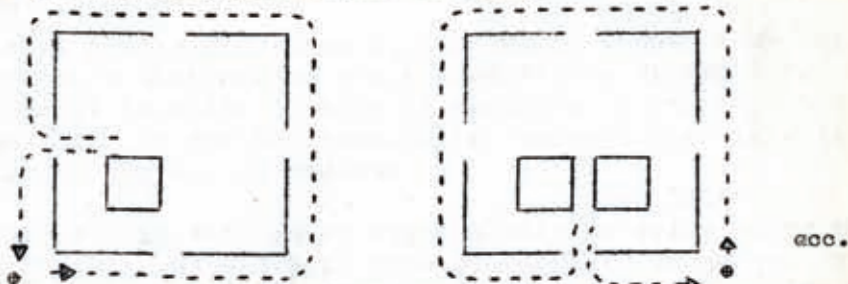
GIOCO CON GABBIA CUORI E CATENE

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

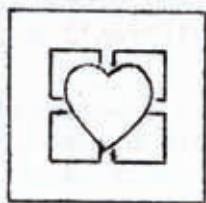
Iterazioni con varianti di intensità e tono dei fonemi A - E - I - O - U



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



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

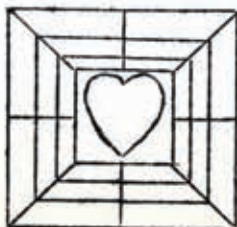


Chiusura della gabbia

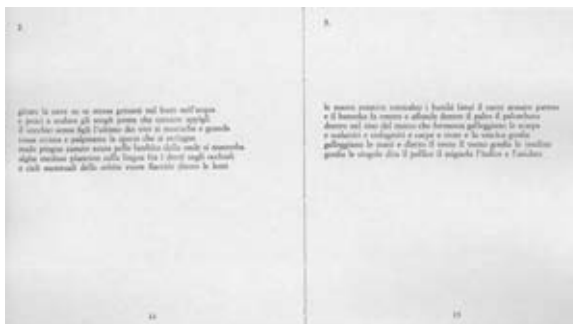
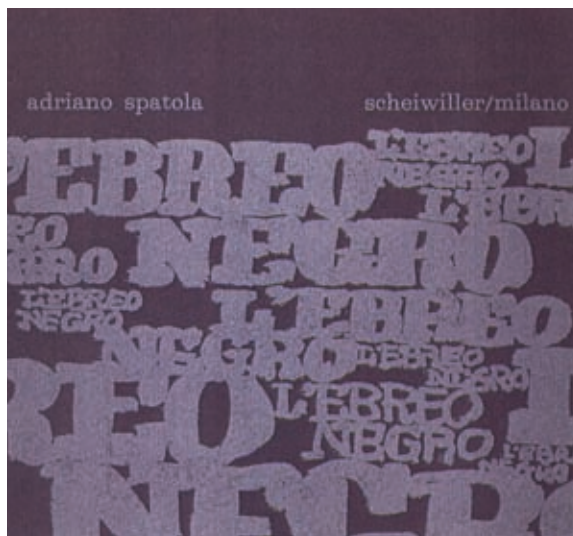
Gli operatori portano catene che agganciano tra loro chiudendole a cerchio. Scorrimento della catena intorno alla gabbia.

Azione ritmica a comando con varianti di tempi.

Sganciamento delle catene.



Restringimento della gabbia e abbandono del luogo dell'azione.



20.

21.

19. Rivista Quaderni *Téchné* e Teatro, a cura di Eugenio Miccini, 1970 | Numero 05 |

20. e 21. Libro di Adriano Spatola, *L'ebreo negro*, 1966 | Edizioni Vanni Scheiwiller | Serie "quadrato", n°8 |



Felicità raggiunta, si cammina
per te su fili di luna.
Agli occhi sei barlume che vacilla,
al piede tuo ghiaccio che c'incrina;
e dunque non ti tocchi chi più t'ama.

Se giungi nelle anime inerte
di tristezza e le schiavi, il tuo mattino
è dolce e turbatore come i nubi delle cimmari.
Ma sulla paga il pianto del bambino
a cui fuggo il pallone tra le case.

18

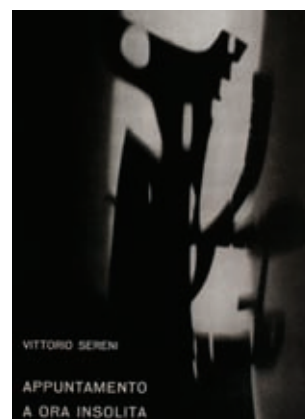


dello sguardo mio stesso
così come gli occhi colpevoli
escono i passi furtivi
che ti portano via.

APPUNTAMENTO
A ORA INSOLITA

La città — mi dice — dove l'insolita
quasi più deliziosa è della luce
come sfiorata sotto mano al mattino...
« ... avvinghia il temporale di stasera » — ride
la sua gioia tornata accanto a me
dopo un breve distacco.
« Avvinghia al sole le sue contraddizioni »
— sorso, già sul punto di andare, riluttante.
Ma la ferma l'immagine il sembrante
— d'angolo aerei detto in altri tempi —
riferito accanto a me nella vetrina!
« Caro — mi sileggia apertamente — caro,
non quella faccia di vacanza. E pensi
alla città socialista? »
Ha visto. E già mi scioglie: « Non
arrivato a vederla » e lo risponde.

19



VITTORIO SERENI

APPUNTAMENTO
A ORA INSOLITA

22.

23.

24.

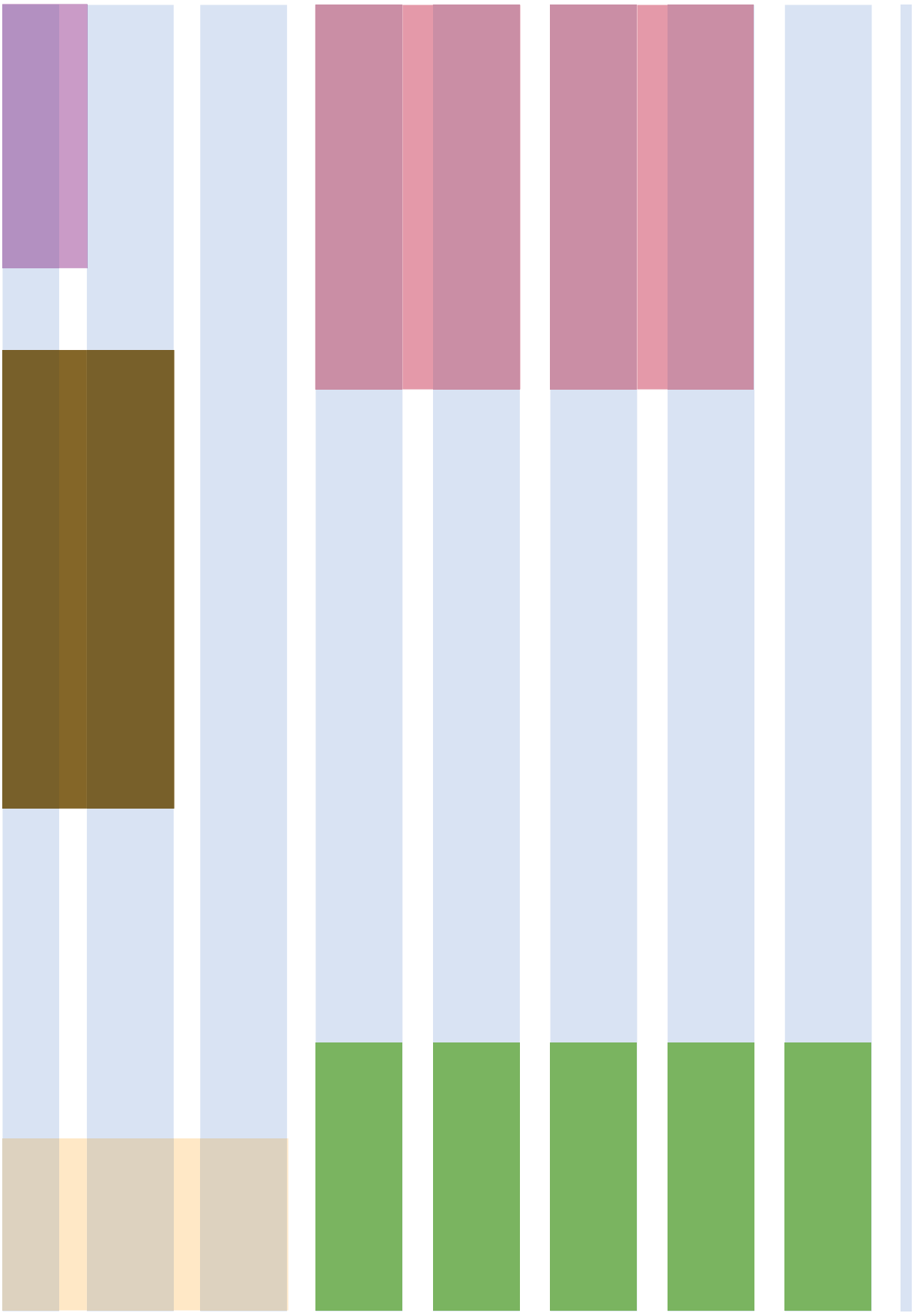
22. La poesia di Montale vista da un bambino
Libro *I bambini e i poeti*, a cura del maestro Gianni Faé,
Prefazione di Cesare Zavattini, 1957 | **Edizioni** Strenna
del Pesce d'Oro | **Formato** 14cm |

23. e 24. **Libro** Vittorio Sereni, *Appuntamento a ora insolita*, 1964 | **Edizioni** Strenna per gli amici di Paolo
e Paola Franci | **Opere** in copertina e riprodotte
all'interno di Berto Ladera |

Dichiarazione di Paul Valéry,⁺
in occasione del primo incontro
con *Un coup de dés jamais
n'abolira le hasard*
di Stéphane Mallarmé.

Mi fece
finalmente vedere
come le parole
erano state sistemate
sulla pagina.

Mi sembrò
di avere di fronte
la forma e il modello
di un pensiero⁺



2.

Trattamento del testo

L'interpretazione tipografica per un effetto di senso

Il poeta si fa architetto del verbo.

Arrigo Lora Totino
{ *Scrittura visuale in Italia*, 1973 }

2.1 L'interpretazione tipografica del testo per un effetto di senso

Salvatore Zingale,
Gioco, dialogo, design,
2009, p.24-25

Del cavallo di Troia – opera di quel *designer* ante litteram che fu Ulisse, chiamato non a caso da Omero *polyméchanos*, colui che è capace di elaborare molti marchingegni –, di quell'invenzione che diede ai greci il modo di risolvere il decennale assedio, non abbiamo alcuna immagine della sua forma effettiva, non possiamo valutare se fosse davvero bello o maldestramente assemblato. Ma sappiamo tutto delle intenzioni che lo idearono e delle conseguenze a cui portò. Fra le une e le altre, sta il design.

Il design, a differenza dell'azione artistica ad esempio, non ha come fine ultimo l'artefatto, ma l'effetto e le conseguenze di questo sui suoi destinatari. E l'interpretazione tipografica che il designer deve fare del testo poetico consiste proprio nella progettazione dell'effetto di senso che l'artefatto deve avere sul lettore destinatario. L'interpretazione tipografica assume una funzione estetica: manipolando le componenti estetiche di un artefatto si genera una pressione comunicativa verso un destinatario per ottenere un effetto di senso. "Seguendo Jakobson la funzione estetica mette in atto una tensione tra la funzione espressiva (intenzioni dell'enunciatore) e la funzione conativa (effetti sul destinatario). La pressione comunicativa della funzione estetica porta con sé l'ambiguità che dell'estetica è parte definita e costitutiva."¹ La funzione da attribuire allora alla progettazione del grafico è di tipo estetico e ha come scopo ultimo quello di essere una segnalazione al lettore, ma non una guida obbligatoria, in cui sotto le spoglie del significante si nasconderebbe il significato da mostrare. Il primo compito del designer è quello di leggere e comprendere il testo; il secondo quello di analizzarlo e tracciarne una mappa. Solo a questo punto può iniziare l'interpretazione attraverso cui rendere visibile il senso del testo. "Il compito del tipografo è di interpretare e comunicare il testo. Il suo tono, il suo tempo, la sua struttura logica, la sua dimensione fisica: tutto concorre a determinare le possibilità della sua forma tipografica. Il tipografo sta al testo come il regista

1. <http://www.salvatore-zingale.it/ortosemiotico/>
alla data del
21 giugno 2011

teatrale sta al copione, o il musicista allo spartito.”² La tipografia è lo strumento più adatto a creare un significato attraverso il significante. Ogni carattere suggerisce, infatti, per mezzo delle sue caratteristiche e forme, una visione, uno stile, un significato, un’interpretazione diversa e il compito del designer è scegliere quel carattere che renda più evidente il significato di quel testo rispetto a un altro: che lo onori, lo condivida, oppure lo travisi, se richiesto. Insomma che ne metta in scena il senso. Si ricercano in questo modo determinati istituti discorsivi (epico, lirico, civile ecc...) oppure determinati gradi di stile (alto, basso, tragico, comico ecc...).

2. Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p.20

In uno stesso campo culturale o storico, scritture si disgiungono o si generano da altre scritture. Si oppongono, sovente, in ragione della funzione: così, all’epoca ellenistica, si annoverano scritture greche di uso distinto: una scrittura da libro (libreria), molto calligrafica, a tratto onciale, una scrittura da cancelleria e una scrittura privata, corsiva, leggera. Ancora esiste nel IV secolo, una scrittura tombale, le cui lettere, concepite da Filocalo su istanza del papa Damaso, poggiano su piede bifido: è lo stile filocalico. Qui la morte, là lo Stato, la Cultura, la Persona: c’è una tipologia funzionale delle scritture.

Roland Barthes, *Il piacere del testo*, 1973, p.38

Ciò significa che ogni scrittura possiede caratteristiche da cui non si può prescindere, derivate dalla forma significante e che suggeriscono e perseguono una certa cosa, piuttosto che un’altra.² Si tratta allora di valutare come meglio si manifesta il kosmos del testo poetico attraverso la scrittura. Ma sia chiaro che si definisce solo una sagoma dell’oggetto poetico, un contesto cui fa seguito la sua conformazione interna. "In un libro composto senza voglia le lettere stanno sulla pagina come gli avanzi rafferma del giorno prima. In un libro ben fatto le lettere sono vive. Danzano al loro posto. A volte si alzano danzando sui margini e negli spazi di passaggio."³ L’esecuzione tipografica deve allora rivelare, e non sostituire, il senso profondo della composizione. "I designer come musicisti, compositori e altri artisti devono fare il proprio compito e sparire"⁴, dando forma all’effetto di senso che l’autore della poesia, e non essi, vuole

3. Roland Barthes, *Il piacere del testo*, 1973, p.38

4. Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992

perseguire. Conoscere una persona significa osservarne i gesti, il modo di parlare, di camminare, le relazioni involontarie a uno stimolo; da questi elementi si deducono molte più informazioni di quante l'individuo voglia trasmettere: i gesti sono codici di superficie attraverso cui si manifesta e resta in contatto con il mondo. Così le forme della poesia, l'aspetto con cui si presenta, la sua veste, sono schemi che diventano parte integrante, e non accessoria, del discorso poetico: elementi fondamentali per la capacità di significare e comunicare, ovvero strumenti cui il lettore della poesia si serve per avvicinarsi al suo significato.

La tipografia non è quindi un abbellimento, bensì il segnale dell'esistenza di un sistema complesso che regola gli effetti di senso del fenomeno poetico, essa orienta verso significati più generali gli enunciati propri e più precisi della lingua.⁵ Evidentemente tanto l'uso del segno tipografico quanto l'uso della lingua devono tendere congiuntamente ad un effetto espressivo.

5. Nel tardo Medioevo testi sacri, documenti legali, letteratura e corrispondenza richiedevano ciascuno una scrittura appropriata, evocavano forme particolari e contesti linguistici e regioni specifiche. Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p.127

In generale, l'intenzionalità espressiva si può riconoscere qualora il collegamento tra lingua e il disegno interessi non solo il piano linguistico del significato, ma anche quello significante. Ma l'interpretazione tipografica apre solo la strada per un'altra interpretazione che

spetta al destinatario: un'attività inferenziale del lettore che attraverso gli indizi che prende dall'osservazione dell'artefatto traduce "ciò che si vede in ciò che si immagina possa accadere."⁶ L'azione inferenziale rende possibile la prima relazione tra il destinatario e l'artefatto, definito da James Gibson *affordance*, ovvero l'invito, in questo caso mosso da una tipografia congeniale, oltre che da un formato maneggevole e un'impaginazione coerente, che offre al lettore la modalità per cogliere il senso del testo.

6. Salvatore Zingale, *Gioco, dialogo, design*, 2009

2.1.1 *Strutturazione significativa del testo*

L'analisi del carattere ci porta a riflettere sulla molteplicità degli elementi significanti coinvolti nel testo poetico: il corpo, lo stile, il piano e il corsivo, i loro centramenti o allineamenti ai margini, le spaziature, tutti elementi che concorrono a determinare una funzione propedeutica alla lettura del testo. A.J. Greimas introduce nel 1966 il concetto di isotopia semantica, da iso, *uguale* e topos, *luogo*. La nozione di isotopia rinvia a una concezione del significato come "effetto del contesto", cioè qualcosa che non appartiene alle parole prese singolarmente, ma risulta dai loro rapporti e dalle loro posizioni all'interno del testo.

- + A me venne in mente la rivoluzione russa: la grafica durante la rivoluzione russa, quando non era neanche bolscevica, era la fase in cui i soldati si ritiravano dal fronte per tornare a casa, ed erano fucilate per la strada. I russi che si occupavano della realizzazione delle riviste si trovavano a scrivere a piombo e si erano fucilate però la "n" gli mancava e la occupavano con un carattere diverso, anche con la "v" rovesciata e si trovavano a stampare "Giovanni", per non andare a prendere la lettera che mancava e non farsi prendere a fucilate, ce ne mettevano una più piccola.

+
Elisa Fongaro intervista
Magdalo Mussio nella
sua casa di Potenza.
2 dicembre 2004.
Link di riferimento
all'intervista:
www.archphoto.it
in data 21 giugno 2011

erano fucilate
occupavano
viste si trova-
"Giovanni",
stampavano

Le isotopie sono linee guida del testo, che rendono possibile una lettura coerente tracciando una sorta di griglia di lettura gerarchica nel testo, questo riguarda soprattutto la dimensione del corpo del carattere, lo stile e la posizione.

Per esempio decidere di utilizzare uno stile corsivo nelle dediche o nelle indicazioni temporali avrà un significato preciso, indicherà l'occasione della poesia, ovvero il momento di ispirazione, servirà a collocarla nel tempo e attiverà nei meandri del nostro pensiero riflessioni concernenti quel determinato periodo o quella persona cui la si dedica. Il nostro occhio, e dopo il nostro pensiero, percepisce allora le isotopie come gerarchie di significato all'interno del testo, e il compito del grafico è quello di disporre e organizzare le isotopie nel modo più chiaro e piacevole. Il carattere tipografico ha a questo proposito un controllo sullo sguardo, esercita cioè una funzione significante: "è attraverso l'occhio che si suggerisce, si significa, si guida l'interpretazione misurando sapientemente le costrittività della forma-testo."⁷ L'occhio coglie la collocazione degli elementi, e mettendoli in rapporto tra di loro costruisce una struttura mentale attraverso cui abbandonarsi alla lettura e trovare un senso a quello che si legge.

7. Fausto Colombo, Ruggiero Eugeni, *Il testo visibile*, 1996, p.112-113

2.2 Leggibilità di un testo

Stefano Colangelo, *Come si legge una poesia*, 2003, p.7

La poesia è un discorso di parole, nel quale emotività e artificio si uniscono; intendendo emotività come un'immediata e continua attenzione all'evidenza della realtà, all'accadere e al legarsi impreveduto delle cose, e artificio come un insieme di strumenti disponibili per comunicare e far sopravvivere l'impulso di quell'attenzione.

La commistione tra emotività e artificio genera il ritmo, ovvero ciò che scandisce la lettura del testo poetico e ciò che lascia che si imprimi nella nostra memoria, con tracce o tracce di parole che risuonano in un determinato modo per creare tensione e accumulare emotività. E non si parla solo di rima, essa rappresenta solo un tipo di ritmo, piuttosto si parla di corri-

spondenze e richiami sonori.⁸ La scelta di quelle parole, tra le infinite possibilità, disposte in quel modo e in quella posizione, contribuisce silenziosamente a rendere l'effetto desiderato. La tipografia allora va utilizzata come quel tocco sul trattamento del testo che dona alla pagina energia, vivacità e grazia; oppure tensione, scossa e tormento. La tipografia deve suscitare disponibilità e attenzione, emotiva e selettiva al tempo stesso, nel lettore.⁹ La grandezza del corpo tipografico è in relazione alla destinazione di lettura, ma quello che conta non è il corpo maggiore rispetto al minore, è la leggibilità dell'insieme. La pagina poetica non richiede grandi artifici poiché si compone di pochi elementi tra cui spicca fondamentale il testo, il vero contenuto. Tutto il resto si dispone nella pagina in piccole dimensioni a creare una costellazione di rimandi, rinvii e riferimenti, come note o somma di elementi di approfondimento. Eccezione fa il titolo che richiede di essere più visibile nella scala gerarchica delle relazioni previste all'interno della tavola in quanto soglia infatti aprire alla lettura. Coleridge nel capitolo XIV del suo libro di riflessioni: "è poesia quel tipo di componimento che si contrappone a un'opera scientifica per avere come obiettivo immediato il conseguimento del piacere e non della verità; e che si distingue da tutte le altre specie di componimenti (coi quali ha in comune questo proposito) per il suo riproporsi tal delizia dall'intero quanta è compatibile con la distinta gratificazione derivante da ogni singola parte componente." La poesia cioè, a differenza della prosa, possiede un'organizzazione formale non solo metrica, ma anche strutturale di equilibrio tra le parti e l'intero, che genera segmenti di pensiero: i versi, una struttura perciò che la distanzia dall'uso quotidiano che della lingua si fa. La tipografia funziona allo stesso modo: si tratta di un sistema di singole unità costruite e progettate per funzionare

8. Le spaziature non sono mai in funzione dell'estetica, ma della ritmica, della metrica e della leggibilità. Sono pause, momenti, attese.

9. "La grafica di un libro parte da lontano, dalle contrazioni dei bastoncini e dall'affaticamento dei coni in rapporto all'età, alla lunghezza di percorso di lettura, in rapporto alle rihe libere cosiddette a bandiera, anziché a pacchetto che affaticano molto di più." Albe Steiner, *Il mestiere del grafico*, 1978

in un sistema più complesso e dare forma ad un insieme. Se ne deduce che l'esperienza del verso e della tipografia sono legate dall'esperienza del ritmo. Da qui deriva il piacere di cui parla Coleridge, e il conseguimento di esso attraverso la lettura e il linguaggio, oppure la tipografia e le forme. Il linguaggio poetico progettato in quel modo rende possibile il senso della lettura, allo stesso modo in cui le forme geometriche rendono possibile il senso della tipografia, e quanto più il linguaggio è scelto con accuratezza e specificità, più il suo significato attraverso la lettura prende forma, e vita.¹⁰ Così quanto più le forme della tipografia sono congeniali all'uso che se ne deve

10. Agli inizi del Novecento il prosatore russo, Andrej Belyj, scrive sul ritmo sostenendo che esiste un "ritmo cristallizzato in forme storicamente determinate". Stefano Colangelo, *Come si legge una poesia*, 2003, p.19

fare, tanto più la lettura è motivo di godimento e i significati del linguaggio sono rafforzati. Ci sono parole veloci e lente, leggere o pesanti, lucide o opache, esili o grosse, morbide o rigide, la tipografia da significato loro in modo visivo e si stabilisce così tra sistema tipografico e sistema verbale, imprigionato in esso, una relazione unica e contingente. La tipografia si presenta con regole geometriche rigide e specifiche, che ne definiscono il ruolo. Le forme sono proporzionali e studiate singolarmente per funzionare in un sistema più complesso. Significa che si compongono seguendo misure, ordini e quindi ritmo. Ed è questo stesso ritmo l'energia vitale del testo poetico. Associare una tipografia a un testo poetico vuol dire scegliere un significato: un carattere pacato e sereno, piuttosto che rigido e severo, impone un tipo di lettura e una ricezione visiva che è quella e non può essere altra. La qualità tipografica conferisce un carattere distintivo al discorso poetico in modo da essere percepito e rammentato.

2.3 Spaziotempo nel testo poetico

Una costellazione è un gruppo di stelle visibili che assumono una particolare forma e quindi posizione sulla volta celeste. Quest'ultima è convenzionalmente suddivisa in parti per ottenere una mappatura delle stelle e delle

entità prospettiche classificate secondo un ordine e una forma. Ma in un ipotetico viaggio interstellare non riusciremmo più ad identificare alcuna Costellazione, e ogni sosta vicino a una nuova stella ce ne farebbe identificare semmai di nuove.

Uno dei primi ad analizzare lo spazio poetico e le sue potenzialità è Eugen Gomringer il quale parla di costellazioni all'interno della pagina. Forse è proprio dietro questa idea di costellazione che si racchiude il significato del rapporto tra le parole della poesia e lo spazio in cui si posizionano. Compito del lettore è muoversi tra queste costellazioni di parole, identificate nel verso. Il verso è la manifestazione più immediata di un fenomeno poetico.¹¹ Già la sua etimologia ne nasconde e preserva il significato: *versus* in latino è il participio passato di *vertere*, 'girare, tornare indietro, voltare' che fa di ogni verso un'unità, o una stella, indipendente. Ma un'altra ipotesi etimologica studiata da Giulio Cesare Scaligero, precursore dei poeti che nel XVI secolo faceva scuola di poetica in tutta Europa, stabilisce che *versus* sarebbe un participio di *verrere*, "arare, tracciare un solco in un campo". Questa metafora tra l'aratro e l'atto della scrittura, tra la pagina e il terreno è utile, sia concettualmente che visivamente, a rendere giustizia all'importanza del terreno su cui si dipana il verso poetico. Il luogo deputato alle progettazioni poetiche e il modo per editare il verso poetico è il foglio, all'interno del quale si ricerca e si rincorre il perfetto sodalizio dei caratteri e dei contenuti.

Con questo intento lo spazio diventa parte integrante della composizione ed elemento strutturale della poesia. Si parla perciò di organizzazione spaziale e tipografica in cui i versi, le vene e le arterie della poesia, con forma regolare o irregolare, si disseminano senza un margine fisso, suggerendo al lettore un filo di associazioni mentali da seguire, una logica lineare e

11. "Il prosatore Senofonte usa il termine *versus* con riferimento alla classificazione di una pianta all'interno di una specie, oppure alla disposizione di una fila in una schiera militare." Ovvero singoli elementi che funzionano in un insieme. Stefano Colangelo, *Come si legge una poesia*, 2003, p.13

causale, oppure disordinata. Lo spazio ha perciò a che fare con tutto ciò che riguarda i margini, il confine visivo del testo e la cornice di cui si è detto già nel capitolo precedente. E spesso molte ragioni sottaciute solo il contesto le chiarisce. Ne consegue che la poesia non è più solo il significato delle parole, ma è anche la qualità, il colore, la dimensione del supporto che

12. “Osip Mandel’stam, poeta russo del primo Novecento, paragona la poesia e le sue tensioni a una mosca che vive nell’ambra: un elemento vitale che trascorre il suo infinito tempo nel fossile.” Allo stesso modo la poesia si conserva nella sua forma eterna, ma preservando un animo vitale. Stefano Colangelo, *Come si legge una poesia*, 2003, p. 65

la ospita. L’immobilità della forma del testo o di contro la dinamicità trovano la migliore espressione disseminandosi nello spazio, abitandolo e imprimendosi in esso per l’eternità senza mai abbandonare l’orizzontalità e la linearità, ma producendo ugualmente dei movimenti e dei richiami affascinanti.¹² Lo spazio è così il luogo del divenire poetico, e Rabano ci descrive bene come il divenire

non significhi passare da uno stato A a un stato non-A, ma trovarsi contemporaneamente in due posizioni diverse. Ciò implica la presenza di una coordinata temporale: siamo allora dinanzi a una dimensione spazio-temporale. In fisica per spaziotempo si intende un tipico spazio tridimensionale, ma con una coordinata aggiuntiva: il tempo. Lo spaziotempo rappresenta il palcoscenico dei fenomeni fisici nell’universo. I suoi punti sono detti eventi e ciascuno di essi corrisponde ad un fenomeno che si verifica in una certa posizione spaziale e in un certo momento. Siamo dinanzi al verso poetico: un’unità di spazio e tempo, che accade in un unico punto, in un determinato momento (quello di lettura) e in uno specifico sistema di riferimento (il testo, o meglio la lingua).

Verrà la morte e avrà i tuoi occhi -
questa morte che ci accompagna
dal mattino alla sera, insonne,
sorda, come un vecchio rimorso
o un vizio assurdo. I tuoi occhi
saranno una vana parola,
un grido taciuto, un silenzio.
Così li vedi ogni mattina
quando su te sola ti pieghi
nello spaccchio. O cara speranza,
quel giorno sapremo anche noi
che sei la vita e sei il nulla.

Per tutti la morte ha uno sguardo,
Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.
Sarà come smettere un vizio,
come vedere nello specchio
riemergere un viso morto,
come ascoltare un labbro chiuso.
Scenderemo nel gorgo muti.

Poesia

Cesare Pavese

{ da *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, 1950 }

Font: *Gentium book Basic Roman*

+

Studio sul tempo di lettura.

L'estensione del verso, la misura variabile e le posizioni delle unità-parola, modellano il verso. La tipografia ne esalta, o al contrario, ne affievolisce le qualità restituendo diversi effetti di senso al lettore.

Si ricorda a questo proposito un esperimento condotto dal musicista Claudio Lugo il quale ha registrato questa poesia di Sandro Penna recitata da più persone così da creare una performance poetica interessante e variopinta.

12/15

Bembo regular

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

Tallys regular

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

Cochin regular

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

Apparatus SII regular

**Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita**

Filosofia Grand

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

16/22

Bembo regular

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

AW Conqueror Didot

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

Hoelfer Regular

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

Studio sul tempo di lettura.
L'estensione del verso, la misura
variabile e le posizioni delle
unità-parola, modellano il verso.

14/22

Bembo regular

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore a della vita

Bembo regular

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

Bembo regular

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

AW Conqueror Didot

io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

Hoelfer Regular

io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

Studio sul tempo di lettura.
L'estensione del verso, la misura
variabile e le posizioni delle
unità-parola, modellano il verso.

22/24

Bembo regular

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

Bembo regular

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

AW Conqueror Didot

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

Hoelfer Regular

Io vivere vorrei addormentato
entro il dolce rumore della vita

+

Studio sulla leggibilità
di un testo in diversi corpi
e interlinee, ma con la scelta
del medesimo font
ad ogni variazione.

11/14 Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

12/16 Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

14/15 Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

14/18 Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

20/23 Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

E poi non solo. Resta
la dolce compagnia
di luminose ingenue bugie.

Poesia

Sandro Penna

{ da *Croce e Delizia*, 1927-1957 }

Font: *Adobe Song Std*

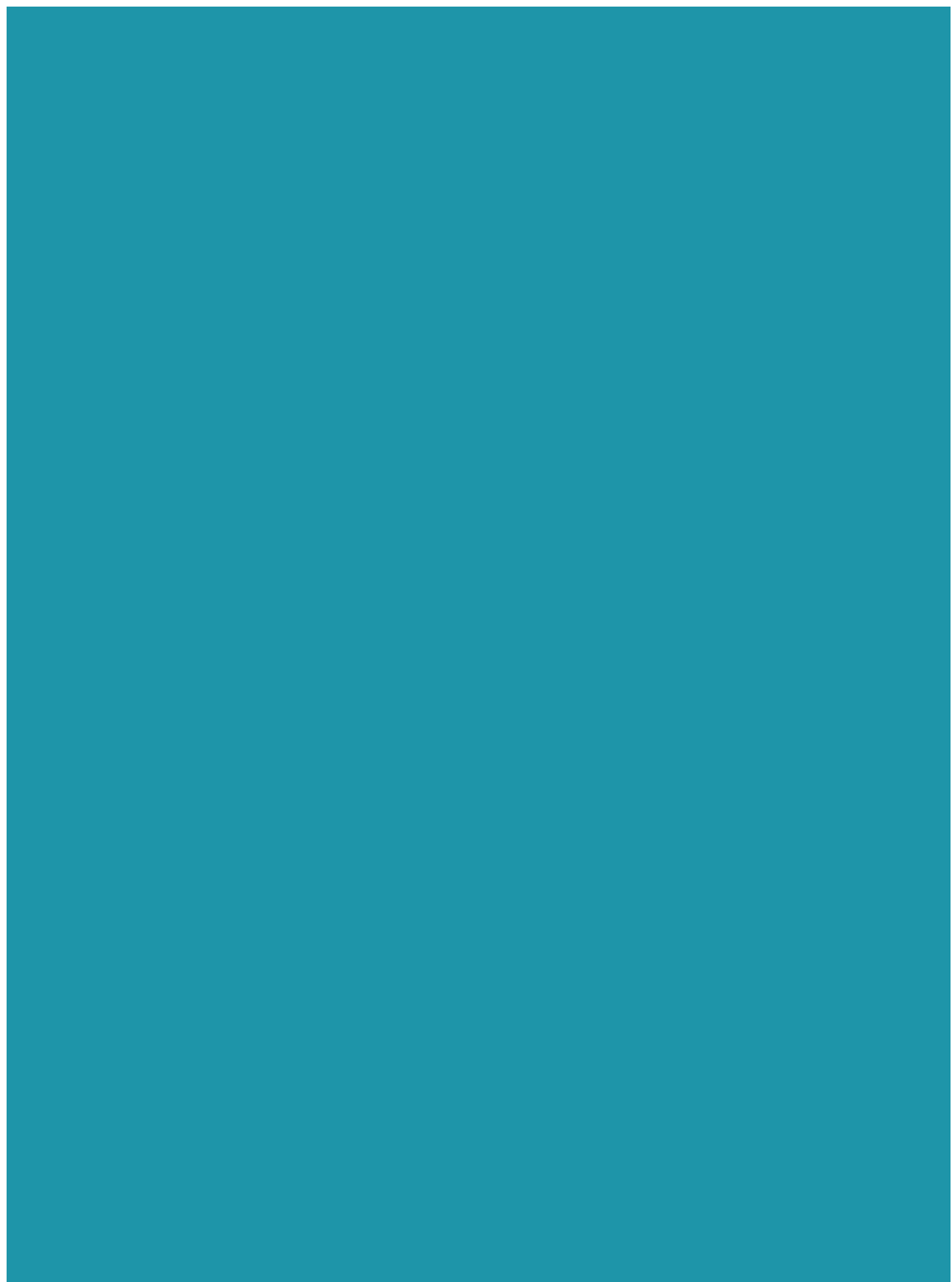
Quando gli aspetti del mondo lucevano
entro il leggero sole di ottobre,
felici e crudeli era bello
sognare.

Poesia

Sandro Penna

{ da *Croce e Delizia*, 1927-1957 }

Font: *Sorts Mill Goudy*



Editoria minore
clandestina o autogestita

Trattamento del testo

Anni Sessanta e Settanta



- 1.
- 2.

1. Copertina Rivista di cultura contemporanea, *Marcatrè*, 1964 | Edizioni Lerici Editore |

2. Copertina Rivista di cultura contemporanea, *Marcatrè*, 30, 31, 32, 33 n°, 1964 |



3.



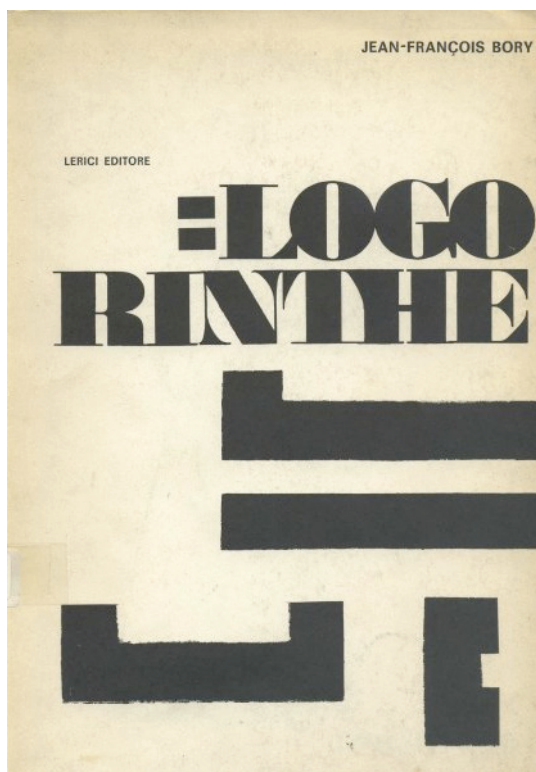
4.

4. **Libro** Julien Blaine, *Dernière Tentative de L'Individu*, 1968 | **Edizioni** Geiger | **Collana** Geiger Sperimentale, 17n° |



5.

5. **Libro d'artista** William Xerra, *All'estremità del campo*, 1970 | **Edizioni** Geiger | **Formato** Quadrato |



6.

6. Libro Jean-François Bory, *Logorinthe*, 1969 | **Edizioni** Lerici | **7. Libro** di Lamberto Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, 1968 | **Edizioni** Lerici Editore |

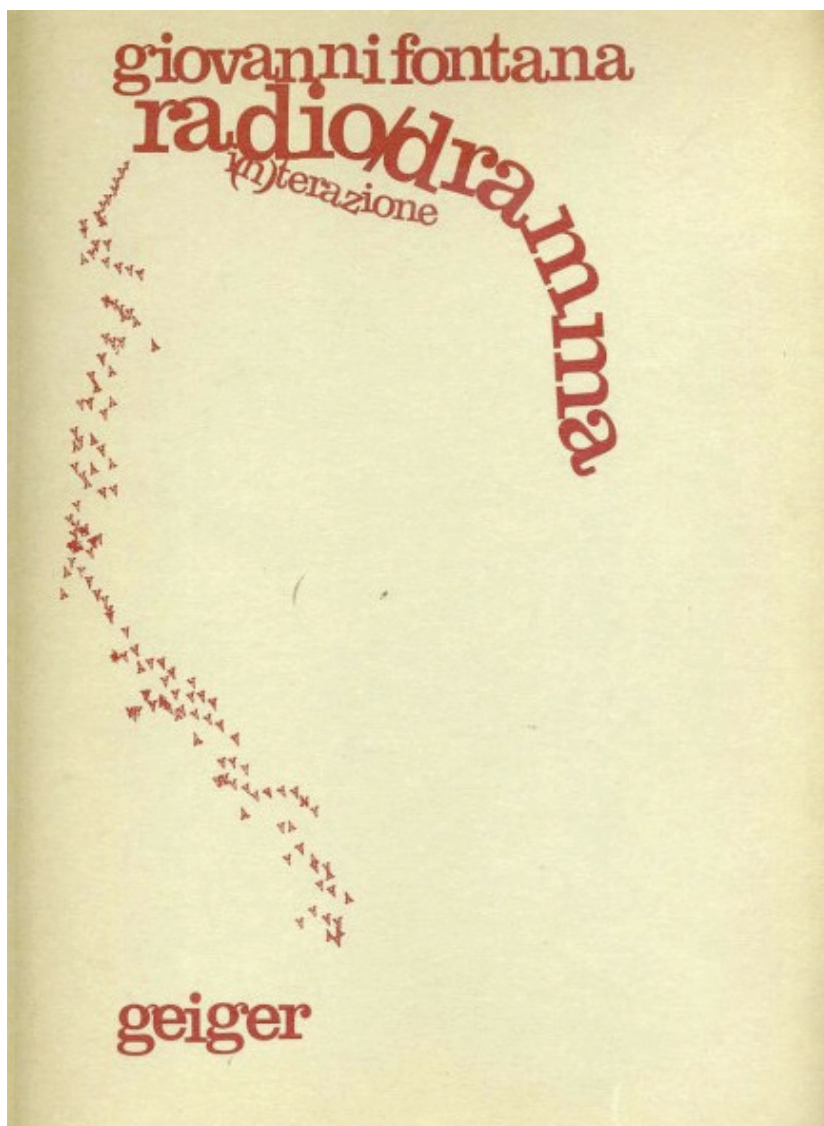


7.

8.



8. Libro di Magdalo Mussio, *In pratica*, 1968 | **Edizioni** Lerici Editore |



9.

9. **Libro** Giovanni Fontana, *Radio/Dramma, I(n)terazione*, 1977 | **Edizioni** Geiger |

Testi di Marie Louise Lentengre, Giulia Niccolai, Carlo Alberto Sitta e Alfonso Cardamone |



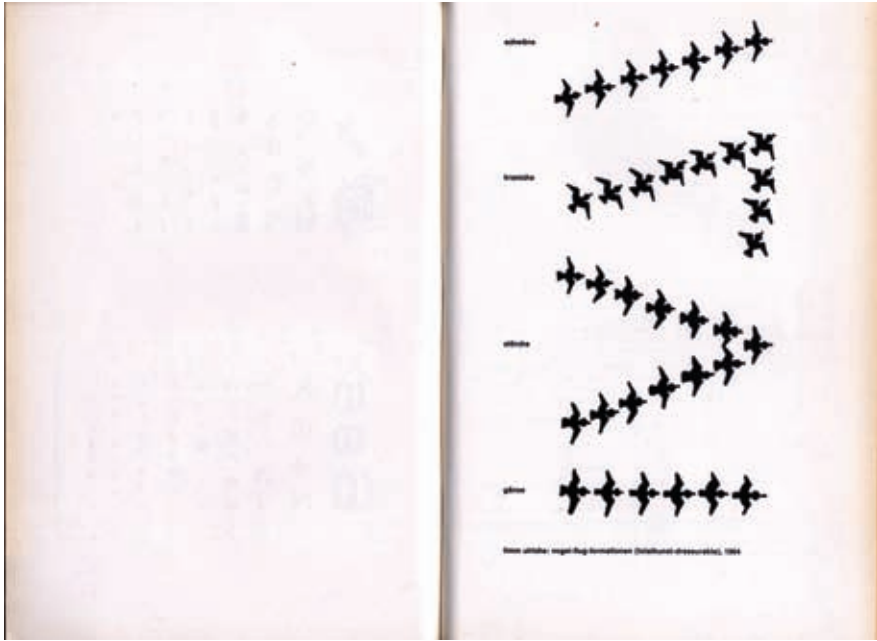
10.

11.

12.

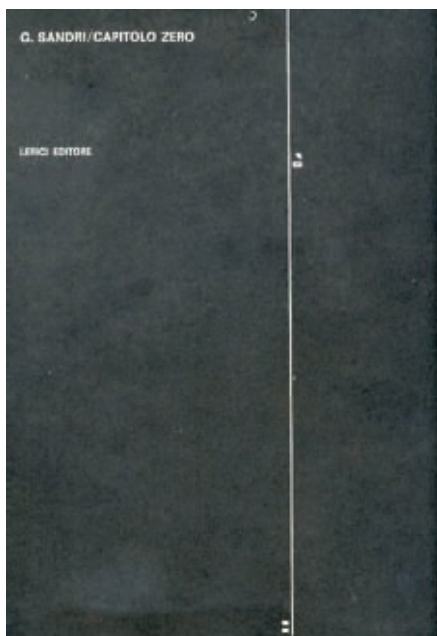
10. **Libro** Giuliano della casa, *Motopoem*, 1971 | **Edizioni** Geiger | 11. **Invito** Giulia Cappini, *Invito mostra*, 27 marzo 1971 | **Edizioni** Techné | **Collana** Quaderni, 16n° |

12. **Catalogo** Adriano Spatola (a cura di), *Parole sui muri*, Fiumalbo 1967, edito 1968 | **Edizioni** Geiger | **Collana** Geiger Sperimentale, 7n° |



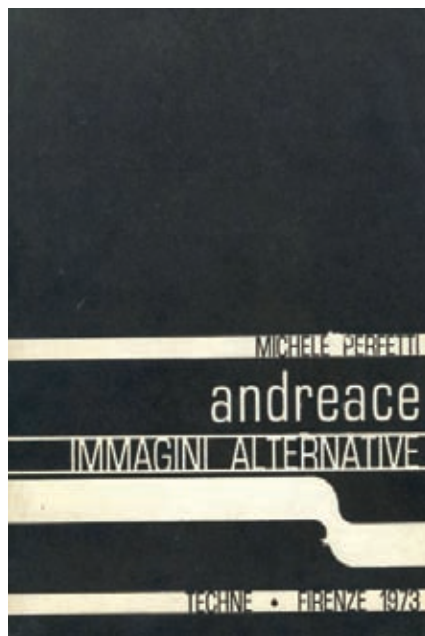
13.

13. **Rivista** Quaderni *Téchné* e Teatro, a cura di Eugenio Miccini, 1970 | **Numero** 05 | **Opera** di Timm Ulrich, *Vögel-flug-formationen (totalkunst-dressurakte)*, 1964 |



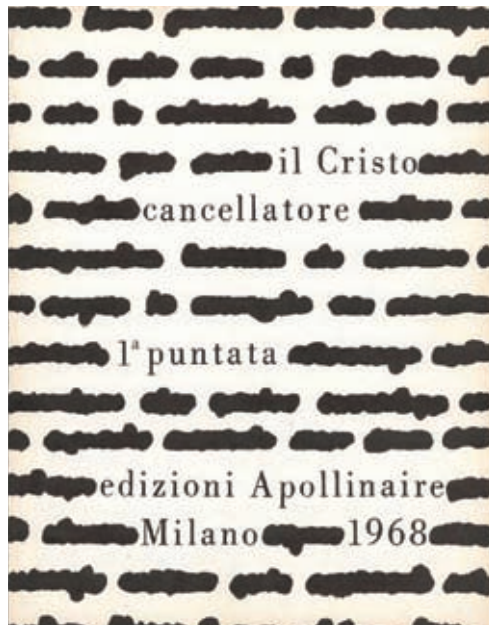
14.

14. Libro Giovanna Sandri, *Capitolo Zero*, 1969 | **Edizioni** Lerici |



15.

15. Libro Michele Perfetti, *Andreace, Immagini Alternative*, 1973 | **Edizioni** Techné |



16.

16. **Libro d'artista** di Emilio Isgrò, *Il Cristo cancellatore*, Prima Puntata, 1968. | Edizioni Apollinaire |

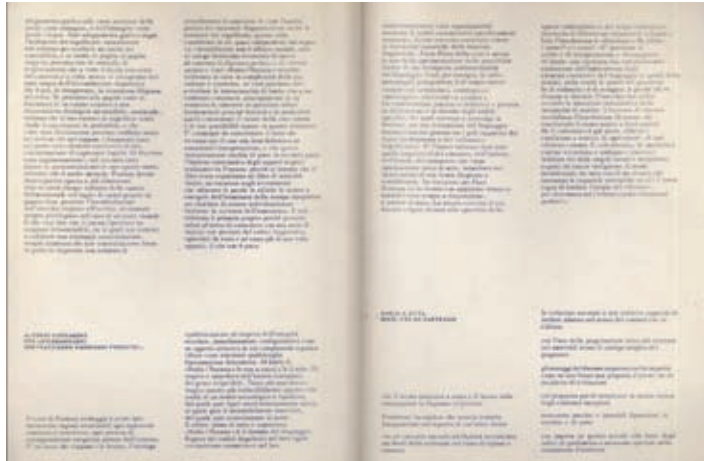


17.

18.

17. e 18. Esempi di pagine interne





19.

20.

19. e 20. **Libro d'artista** Giovanna Fontana, *Radio/*
Dramma, I(n)terazione, 111n°, 1970 | **Edizioni** Editoria
Autogestita |

Tiratura del volume limitata a 500 copie che tratta del
rapporto tra la poesia e il teatro, argomento caro a Giovanni
Fontana già da tempo |

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, 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.

Editto

del Parlamento Inglese, '700

{ da Roland Barthes, *Il piacere del testo*, 1973 }

Font: *Tallys Regulae*

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,
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

Editto

del Parlamento Inglese, '700
{ da Roland Barthes, *Il piacere del testo*, 1973 }
Font: *Poynter Display Regulae*



Selezione tipografica

Parte I



BEMBO

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

carattere Rinascimentale

.....

HOEFLER TITLING

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle se non
veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

carattere Contemporaneo

.....

MERIDIEN

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle se non
veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

modernismo geometrico

.....

DANTE

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle se non
veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

carattere Neoumanista

.....

ADOBE GARAMOND

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

carattere Rinascimentale

.....

BASKERVILLE MT

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

carattere Neoclassico

.....

NOFRET

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

carattere Postmoderno

.....

SPECTRUM

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

carattere Neoumanista

.....

CASLON ADOBE

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

carattere Manierista



BELL MONOTYPE

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

carattere Neoclassico



ALDUS

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

Modernismo Geometrico



ELZEVIR

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

revival Barocco



WALBAUM

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

carattere Romatico



ALBERTINA

Non moriva la luce ove un soldato
solitario sedeva a un parapetto.
Alla campagna volgeva le spalle
se non veniva la triste compagna.
Il sole ci teneva insieme assorti:
morti eravamo e senza alcun sospetto.

carattere Rinascimentale



Consigli Tipografici

caratteri con grazie



Bembo

+
I caratteri rinascimentali sono caratterizzati da ritmo solido e f uente. Questo ritmo insito nelle forme rinascimentali, derivandti dalle prime trasformazioni dalla scrittura al carattere tipografico, invita il lettore a entrare nel testo e a leggere.

Si tratta di un carattere posato, sereno e versatile, dalla struttura genuinamente rinascimentale, che ha superato indenne la transizione verso la composizione digitale. Numeri minuscoli e maiuscoletto sono parte integrante del carattere che manca di nero e neretto per il suo spirito leggero e pacato.

Inciso dalla *Monotype* a Londra nel 1929, su modelli di Francesco Griffo, (Venezia, 1495).

Oh, soffermarci al tiepido alitare
del vento e ritrovar la sua figura
stretta al mio volto e sentirla tremare,
sentir tremare la sua bocca pure!

Oh, vagare con lei la sera scura,
perderci tra le piante Ed ascoltare
le strida rauche su per la pianura

Oh, vagare con lei la sera scura,
perderci tra le piante ed ascoltare
le strida rauche su per la pianura.

Garamond Adobe

+
Le lettere romane rinascimentali si sviluppano tra gli studiosi e gli scrivani del Nord Italia nel XIV e XV secolo.

I caratteri Garamond hanno forme pienamente rinascimentali, con tratti ascendenti e discendenti pronunciati e contrasto moderato. Si tratta di un carattere eccellente e dalla struttura più economica rispetto al Garamond Stempel, e al Garamond Linotype.

Disegnato da
Robert Slimbach
(San Francisco,
1988) da modelli di
Claude Garamond, e
prodotto in forma
digitale nel 1989.

Pier Paolo Pasolini

Umiliato e Offeso

Empigrammi

I

II

III

IV

V

VI

VII

VIII

IX

X

XI

XII

XIII

XIV

XV

XVI

XVII

VI

Ai Radicali

Lo spirito, la dignità mondana,
l'intelligente arrivismo, l'eleganza,
l'abito all'inglese e la battuta francese,
il giudizio tanto più duro quanto più liberale,
la sostituzione della ragione alla pietà,
la vita come scommessa da perdere da signori,
vi hanno imperdito di sapere che siete:
coscienze serve della norma e del capitale.

Pier Paolo Pasolini

Umiliato e offeso

(epigrammi)

Caslon

+ L'arte manierista è una variante dell'arte Rinascimentale a cui è stata aggiunta una leggera esasperazione, rispetto a proporzioni, scorcio e tensione. Esistono molti buoni esempi cinquecenteschi di caratteri manieristi, che comprendono caratteri per titoli con delicati tratti allungati, corsivi cancellereschi con tratti terminali ancora più lunghi e decorativi, e caratteri per testo con terminazioni brevi ma un maggiore tensione nelle forme. Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p.132

Questo carattere ha avuto un ruolo semilegendario, ricco, nel caso del *Caslon Adobe*, di svolazzi, ornamenti e altri accessori tipografici di gusto antiquario.

Disegno di Carol Twombly sui caratteri di William Caslon (Londra, intorno al 1730).

SEGRETISSIMO
DA NON RIVELARE
ASSOLUTAMENTE MAI
AL PUBBLICO DELLA POESIA

chi
ama il pubblico della poesia
fingete di chiedere anche se lo sapete benissimo

il pubblico della poesia ama lei
lei e
solo lei e
sempre lei

perchè ama la poesia vi chiederete
forse perchè la poesia fa bene
cambia il mondo
diverte

salva l'anima
mette in forma
illumina rilassa
apre orizzonti

Piccola lode

al pubblico della poesia

Franco Fortini

In alto, all'aria erta, ai fili d'erba,
ai voli esili e ripidi dei rami;

Elzevir

+
L'Elzevir, insieme al Garamond Monotype, al Jansone, al Caslon Adobe, rappresenta un revival di caratteri barocchi, e la tipografia barocca, come la musica e la pittura, è ricca di motivi e si delizia nell'incessante e pittoresco gioco di forme in contrasto. Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p.133

Prevede caratteri con svolazzi e mantiene parte dell'energia dei caratteri da cui deriva. Presenta una serie di varianti chiaroscurali e caratteri alternativi con legature ornamentali.

Disegnato su caratteri incisi nel 1660 e prodotto nel 1993 dalla *Dutch Type Library*.

derisa impresa, ironia che resiste
e contesa che dura.

ai fili d'erba,
ai voli esili

QUARTO LIBRO

signorina Richmond

Nanni Balestrini

salva l'anima
mette in forma
illumina rilassa
apre orizzonti

poesia

lui s'inchina agli applausi
lei raccoglie il foglio e lo legge

Hoefer

È un carattere contemporaneo progettato per la tipografia complessa, prende spunto da caratteri classici come Garamond e Janson. L'Hoefer Text è anche un carattere con ornamenti intonati, uno dei pochi font ampiamenti diffusi che contiene i numeri minuscoli, i quali sono progettati per armonizzarsi con il testo standard minuscolo e maiuscolo. Il carattere è stato arricchito in diverse versioni con lettere con svolazzi, maiuscolletto corsivo e due sets di maiuscole intagliate.

Disegnato da
Jonathan Hoefer
nel 1991.

PIER PAOLO PASOLINI

Umiliato e offeso

IV *epigrammi*

Ai radicali

Quanto al futuro, ascolti:
i suoi figli fascisti
veleggeranno
verso i mondi della Nuova Preistoria.
Io me ne starò là,
come colui che
sulle rive del mare
in cui ricomincia la vita.
Solo, o quasi, sul vecchio litorale

Lo spirito, la dignità mondana,
l'intelligente arrivismo, l'eleganza,
l'abito all'inglese e la battuta francese,
il giudizio tanto più duro quanto più liberale,
la sostituzione della ragione alla pietà,
la vita come scommessa da perdere da signori,
vi hanno imperdito di sapere che siete:
coscienze serve della norma e del capitale.

Lo spirito, la dignità mondana,
l'intelligente arrivismo, l'eleganza,
l'abito all'inglese e la battuta francese,
il giudizio tanto più duro quanto più liberale,
la sostituzione della ragione alla pietà,
la vita come scommessa da perdere da signori,
vi hanno imperdito di sapere che siete:
coscienze serve della norma e del capitale.

Baskerville Monotype

+
L'arte neoclassica appare più statica e controllata dell'arte rinascimentale e barocca, e molto più interessata a una solidità costruttiva e rigorosa. I contrasti e le aperture sono discreti, ma il loro asse è dettato da un'idea, non dalla verità dell'anatomia umana. Sono prodotti dell'era illuminista: spesso bellissime forme posate, ma forme immemori della più complessa bellezza della realtà organica. Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p.134,135

Si tratta di un carattere neoclassico e rappresenta l'epitome del neoclassicismo e del razionalismo settecentesco nel disegno dei caratteri. Essenziali per lo spirito del carattere e per l'uniformità grafica sono i numeri minuscoli e i maiuscoletti.

Disegnato intorno al 1750 da John Baskerville e inciso da John Handy.

Lo spirito, la dignità mondana,
l'intelligente arrivismo, l'eleganza,
l'abito all'inglese e la battuta francese,
il giudizio tanto più duro quanto più liberale,
la sostituzione della ragione alla pietà,
la vita come scommessa da perdere da signori,
vi hanno imperdito di sapere che siete:
coscienze serve della norma e del capitale.

Lo spirito, la dignità mondana,
l'intelligente arrivismo,
l'abito all'inglese e la battuta francese,
il giudizio tanto più duro quanto più liberale,
la sostituzione della ragione alla pietà,
la vita come scommessa da perdere da signori,
vi hanno imperdito di sapere che siete:
coscienze serve della norma e del capitale.

Bell Monotype

È un carattere neoclassico, le grazie sono affilate e presenta delle piccole variazioni sull'asse delle Baskerville. Utilizzato molto nella tipografia del Settecento soprattutto mantenendo il suo ruolo di alternativa al Baskerville.

Disegnato sui caratteri incisi a Londra da *Richard Austin* nel 1788 per il fonditore di caratteri ed editore *John Bell*

MASSIMO FERRETTI

FALLOFORIA DEL PRINCIPE

« Se udì primavera
« se folleggiò sui prati
« se precedette le api sui fiori più puri
« se di gennaio lanciò nella notte il suo piccolo ruggito
« se di fuoco le sue piccole pupille accesero la notte
« a me di lui si dica,
« a me - eterno viaggiatore d'un labirinto fin troppo chiaro;
« a me di lui si dica in queste pore sospese
« nell'eco orribile d'un latrato di uomo
« mitragliato come cane dalla pioggia
« in questa landa immobile silente » .
.....

« Se udì primavera
« se folleggiò sui prati

Falloforia

Walbaum

⁺
Le forme delle lettere romantiche derivano dall'uso del pennino a punta piatta. Il tratto prodotto da una penna appuntita cambia bruscamente da sottile a grosso ed ancora a sottile, reagendo ai cambiamenti di pressione. Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p. 136

I tratti in questo carattere romantico sono più bruschi di quelli rinascimentali, ciò provoca un irrigidimento dei tratti terminali, le grazie sono più sottili e secche e le aperture più ridotte.

Si basa sui caratteri incisi intorno al 1805. *Justus Erich Walbaum*, contemporaneo di Beethoven, è con *Bodoni e Didot* uno dei grandi disegnatori del periodo romantico.

Quanto al futuro, ascolti:
i suoi figli fascisti
veleggeranno
verso i mondi della Nuova Preistoria.
Io me ne starò là,
come colui che
sulle rive del mare
in cui ricomincia la vita.
Solo, o quasi, sul vecchio litorale
tra ruderi di antiche civiltà,
Ravenna
Ostia, o Bombay - è uguale -
con Dei che si scrostano, problemi vecchi
- quale la lotta di classe -
che
si dissolvono...
Come un partigiano
morto prima del maggio del '45,
comincerò piano piano a decompormi,
nella luce straziante di quel mare,
poeta e cittadino dimenticato."

Rapisce i *cori* Veleggeranno

Méridien

+ Nei caratteri del modernismo geometrico la forma delle lettere è debitrice più alle pure forme matematiche, il cerchio e la linea, che alle lettere scritte. L'architettura della lettera diventa essenziale e rigorosa. Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p.134,135

Le grazie sono triangolari e ad angolo, il ritmo del carattere è impeccabile. Il tondo maiuscolo è particolarmente maestoso e posato. è un eccellente carattere soprattutto per i titoli. Il carattere splendido e poderoso prevede una serie di varianti di peso.

Primo carattere da testo creato da *Adrian Frutiger* nel 1954, è più vicino allo spirito razionalista dell'industrial design svizzero del xx secolo.

Qui c'è solo la cosa del lavoro e la foia.
Ma stiamo per ore allo schermo mirando.
Le giostre, le sfide, con camere addosso.
Da vedenti. Il caracollante occidentale
attacca coi suoi fendenti a spada corta.
L'altro d'oriente col sandalo pesta fango.
Per levare gli schizzi fulminei nella cura
di percezione del dettaglio trasversale
durante i sobbalzi dei passaggi continui.

**È materia pensante
la visionaria stesura
la bruna partita
l'azzurra andante
la putrida, l'infinita**

Qui c'è solo la cosa del lavoro e la
Ma stiamo per ore allo schermo r
Le giostre, le sfide, con camere ac
Da vedenti. Il caracollante occide
attacca coi suoi fendenti a spada c
L'altro d'oriente col sandalo pesta
Per levare gli schizzi fulminei nel
di percezione del dettaglio trasver
durante i sobbalzi dei passaggi co

Nofret

+
Le lettere postmoderne spesso rileggono e riadattano forme neoclassiche, romantiche e moderne e lo fanno con tocco leggero e seducente e con sottile senso dell'umorismo. Robert Bringhurst, *Gli elementi dello stile tipografico*, 1992, p.134,135

Questo carattere postmoderno “canta”, una canzone elegiaca più che lirica. Disegnato nel 1987 è un carattere da regina, molto stretto e ricco di variazioni di peso, con grazie spigolose ma non troppo grosse. Le lettere postmoderne generano una genuina energia che fa delle lettere dei segni leggeri e seducenti.

Disegnato nel 1990 da Gudrun Zapf von Hesse.

Veljovic

È un carattere vivace, grazie alle sue grazie a cuneo emana energia. Le forme sono aguzze e pronunciate.

Disegnato da Jovica Veljovic e prodotto dalla ITC nel 1984.

Com'è bello la sera d'estate
in un caffè all'aperto chiacchierare
o meglio ancora con qualche languore
beatamente ascoltare.
In tutto questo non è disonore.

Com'è bello la sera d'estate
in un caffè all'aperto chiacchierare
o meglio ancora con qualche languore
beatamente ascoltare.
In tutto questo non è disonore.

Com'è bello la sera d'estate
beatamente ascoltare
o meglio ancora con qualche languore

Com'è bello la sera d'estate
in un caffè all'aperto chiacchierare
o meglio ancora con qualche languore
beatamente ascoltare.
In tutto questo non è disonore.

Com'è bello la sera d'estate
in un caffè all'aperto chiacchierare
o meglio ancora con qualche languore
beatamente ascoltare.
In tutto questo non è disonore.

Spectrum

1940

+
Si raccolgono in questa pagina altri caratteri congeniali al trattamento di pagine di testo ripresi dalle migliori tradizioni tipografiche.

È un carattere riservato, elegante e ben appaiato. È un carattere da testo tra i più usati oggi. I tratti ascendenti e discendenti sono brevi, le grazie affilate e piatte, l'asse è umanista e le aperture larghe.

Aldus

1953

È un carattere molto stretto, un carattere da testo inciso in modo asciutto e compatto. Molto leggero.

Dante

1954

È uno dei capolavori del Novecento, un carattere fine, vivace e limpido, perciò facile da leggere.

Albertina

1965

La sua forma è pacata e tonica, la larghezza economica, l'asse delle lettere di tipo umanistico.

Rapisce i cori e l'alme
la bella man, poi le sue nevi ignude

ALDUS

dentro spoglia odorifera rinchiude.
Così suol ladro astuto,

ALBERTINA

poi ch'ha rubato altrui,
per poter sconosciuto

DANTE

farsi incontro a colui
che ricerca piangendo il furto tolto,
mentir la vesta e mascherarsi il volto.

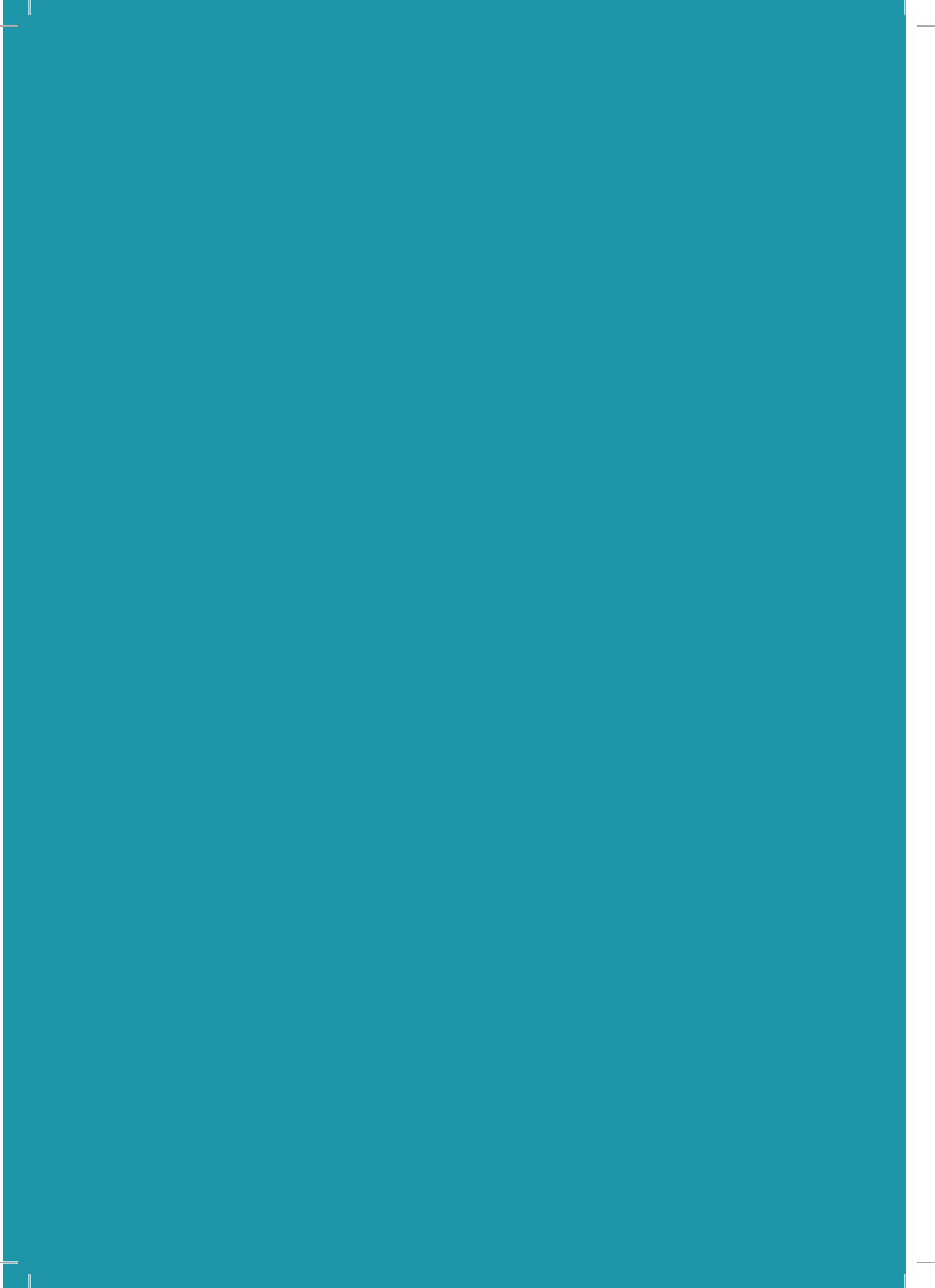
SPECTRUM

Rapisce i cori e l'alme
la bella man, poi le sue nevi ignude

dentro spoglia odorifera rinchiude.
Così suol ladro astuto,

poi ch'ha rubato altrui,
per poter sconosciuto

farsi incontro a colui
che ricerca piangendo il furto tolto,
mentir la vesta e mascherarsi il volto.



Selezione tipografica

Parte II



FRUTIGER

Cesare Pavese | LE POESIE
Le poesie, 1936-1943

Lavorare Stanca
p.58

Ampie aperture ed equilibrio



HELVETICA

Cesare Pavese | LE POESIE
Le poesie, 1936-1943

Lavorare Stanca
p.58

Forme leggibili ed essenziali



AKZIDENZ BERTHOLD

Cesare Pavese | LE POESIE
Le poesie, 1936-1943

Lavorare Stanca
p.58

Forme irregolari e ricchezza di pesi diversi



AVENIR

Cesare Pavese | LE POESIE
Le poesie, 1936-1943

Lavorare Stanca
p.58

Interpretazione organica e umanista delle geometrie



MYRIAD

Cesare Pavese | LE POESIE
Le poesie, 1936-1943

Lavorare Stanca
p.58

Forme raffinate e geometrie aperte



ROTIS SANS SERIF STD

Cesare Pavese | LE POESIE
Le poesie, 1936-1943

Lavorare Stanca
p.58

Massima leggibilità, uniformità tra le varianti



OPTIMA

Cesare Pavese | LE POESIE
Le poesie, 1936-1943

Lavorare Stanca
p.58

Lineare e puro, ricco di varianti di peso



TRADE GOTHIC

Cesare Pavese | LE POESIE
Le poesie, 1936-1943

Lavorare Stanca
p.58

Forme, pesi e variazioni dissonanti



Consigli Tipografici

caratteri bastoni



FRUTIGER

L'effimera rosa figlia bella
dell'oro e della terra
pulcherrima
un solo giorno brilla
ma per sempre

Ampie aperture ed equilibrio



HELVETICA

L'effimera rosa figlia bella
dell'oro e della terra
pulcherrima
un solo giorno brilla
ma per sempre

Forme leggibili ed essenziali



AKZIDENZ BERTHOLD

L'effimera rosa figlia bella
dell'oro e della terra
pulcherrima
un solo giorno brilla
ma per sempre

Forme irregolari e ricchezza di pesi diversi



AVENIR

L'effimera rosa figlia bella
dell'oro e della terra
pulcherrima
un solo giorno brilla
ma per sempre

Interpretazione organica e umanista delle geometrie



MYRIAD

L'effimera rosa figlia bella
dell'oro e della terra
pulcherrima
un solo giorno brilla
ma per sempre

Forme raffinate e geometrie aperte



ROTIS SANS SERIF STD

L'effimera rosa figlia bella
dell'oro e della terra
pulcherrima
un solo giorno brilla
ma per sempre

Massima leggibilità, uniformità tra le varianti



OPTIMA

L'effimera rosa figlia bella
dell'oro e della terra
pulcherrima
un solo giorno brilla
ma per sempre

Lineare e puro, ricco di varianti di peso



TRADE GOTHIC

L'effimera rosa figlia bella
dell'oro e della terra
pulcherrima
un solo giorno brilla
ma per sempre

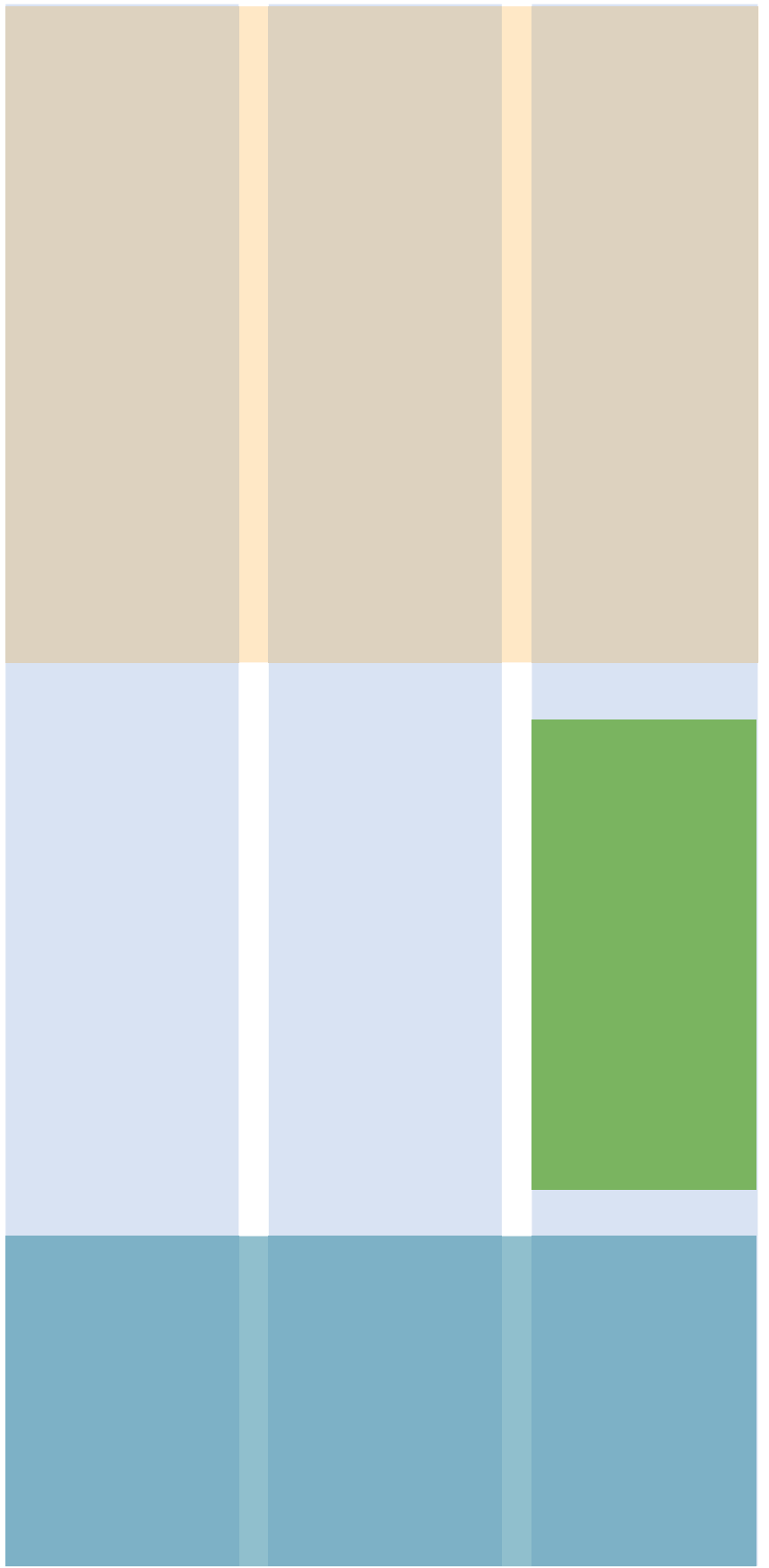
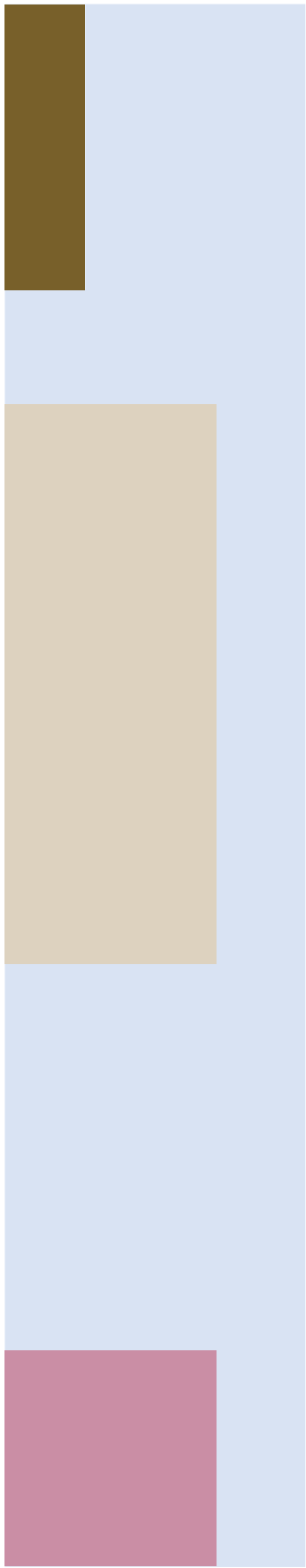
Forme, pesi e variazioni dissonanti



Consigli Tipografici

caratteri bastoni





3.

Confezionare i contenuti: carta e legatura

Le possibilità comunicative della materia

Sono proprio le peculiarità tattili del libro
che hanno ispirato nel corso del secolo
una multiforme produzione del libro che tende
a proporre un ripensamento della funzione
comunicativa del libro stesso.

Lamberto Pignotti
{*Pagine e dintorni*, 1991 }

3.1 La potenza della materia

Eugenio Miccini,
Annalisa Rimmaudi,
Libri d'artista, 2000

Uscire dal libro non era solamente uno slogan bensì una pratica che imponeva ovviamente un rituale fruitivo assai diverso anche dal punto di vista topologico: stampare le nostre poesie sui biglietti del tram e leggerle nell'intervallo di una partita di calcio, stampare le poesie su grandi coriandoli e gettarli durante le feste popolari, scrivere poesia sui chewing-gum e offrirla alla degustazione pubblica, scrivere su palloncini colorati e spedire in cielo... *Uscire dal libro* non voleva dire rinunciare a qualunque mezzo di comunicazione, adottare il silenzio. Voleva dire sottrarsi alle leggi dell'industria editoriale, inventarsene e gestirne una propria.

Questo bellissimo testo definisce bene il confine tra il lavoro del grafico e quello dell'artista, che mi interessa continuare a distinguere nel corso della mia indagine, ma questo stesso testo è indispensabile alla ricerca perché esprime alla perfezione la potenza del materiale utilizzato per comunicare un messaggio. La potenza di un qualsiasi materiale, che sia la carta, il chewing-gum o un coriandolo, è tale poiché

¹ In Italia già negli anni '50 Carlo Belloli, poeta concreto, conduce riflessioni sul rapporto tra il testo e la materia che lo supporta, e crea un singolare volume dal titolo *Gabbianoteca*: una copertina di sughero che rende il libro galleggiante. Un progetto certo provocatorio.

ad essa corrisponde una precisa funzione dettata dalle caratteristiche intrinseche del materiale stesso. Questo è il ragionamento da tenere a mente quando si confeziona un libro: scegliere quel materiale che per le sue peculiarità riesce meglio di altri a rafforzare e suggerire a priori ciò che si deve comunicare e sceglierlo

in base alla funzione che l'artefatto sarà chiamato a svolgere. La copertina del libro e le sue pagine, spazio abitato dalle parole, sono elementi la cui materialità conferisce al libro un sapore piuttosto che un altro.¹

Robert Bringhurst,
*Gli elementi dello stile
tipografico*, 1992

Un libro è uno specchio flessibile dell'anima e del corpo. La sua misura e le sue proporzioni, il colore e l'aspetto della carta, il suono che produce quando si girano le pagine, il profumo della carta, della colla e dell'inchiostro,

tutti concorrono a rivelare qualcosa del mondo dal quale è stato prodotto. Se il libro risulta solo una macchina di carta, prodotto da altre macchine a loro misura, allora solo delle macchine vorranno leggerlo.

Il compito del grafico, allora, è scegliere quei materiali, in genere si parla di carta, tele, cartoncini, più adatti a descrivere, soprattutto alla vista e al tatto, lo stile dei contenuti e gli aggettivi più appropriati per descriverli.

La carta ha il compito di assemblaggio del libro, e il suo colore, lo spessore, l'odore, la grana sono le caratteristiche da analizzare e considerare per la scelta definitiva della veste dell'artefatto. Poiché ad una carta bianca corrisponde una certa sensazione, Che è diversa da quella corrispondente a una carta riciclata; poiché una rilegatura ad anelli non è un cartonato e non è una brossura; una copertina rigida o morbida non è una copertina di legno. Poiché un libro non è solo un libro, ma anche un oggetto da tenere in mano, in tasca, in borsa o sul comodino.

3.2 La funzione della carta

Tra le varie trasformazioni che il libro subisce dalle sue origini, è interessante ricordare quella di Illich: "il libro nasce come Beutelbuch, libro a sacco la cui copertina di cuoio, una volta piegata, fa delle pagine un pacco trasportabile a spalla."²

In un breve excursus, il testo, da rotolo di pergamena detto *volumen*, diventa *codex*, ovvero un rotolo tagliato in fogli cuciti insieme, fino a prendere poi la forma di un pacco da portare con sé, in spalla, come una borraccia o una borsa, ovvero un libro-oggetto: di possesso individuale, leggero e trasportabile. In quanto oggetto significa che il libro è considerato prima di tutto materia, cioè qualcosa di fisico e palpabile, un oggetto pensato e progettato per la sua funzione specifica come un qualsiasi strumento o utensile.

È da qui che prende forma, in tutti i sensi, il contenitore e la sua realizzazione attraverso l'uso dei materiali più congeniali e adatti a conservarne i contenuti: dal tessuto alla pelle animale,

2. Ivan Illich, *In the Vineyard of the text*, 1993

3. "Pelle di pecora, di vitello e capra forniscono la materia prima per la pergamena. La pelle viene ammorbidente e sciacquata, scarnita e trattata con liquido caustico, tesa su un telaio di legno. Una volta asciugata viene raschiata e levigata con pietra pomice." A. Hohenegger, *Estetica e funzione, tecnica e progettazione*, 1973, p.97-99

dal cuoio al cotone, dal papyrus alla carta, e oggi addirittura allo schermo.³ La funzione del materiale su cui si imprimono i testi è senz'altro figlia del passaggio dalla cultura orale a quella scritta. La carta, o pergamena o papiro che sia, nasce per assorbire, memorizzare, conservare e contenere tutto ciò che fino ad un momento storico era tramandato solo per via orale, e recitato dalla voce. Con la definizione di un supporto in cui contenere i racconti orali, muta la considerazione del libro e del testo e il rapporto che con esso si intrattiene. Da un lato ci si avvicina ad una lettura che si fa intima e silenziosa; il libro viene portato da un luogo ad un altro, proponendo nuove e molteplici occasioni di lettura; si conservano e tramandano conoscenze e si stamperanno più copie. Dall'altro lato ci si avvicina alla considerazione del libro come di uno strumento da toccare e osservare; un mezzo di apprendimento attraverso il "voltare pagina"; un dispositivo che mette alla prova l'intelligenza del lettore che si muove dentro di esso con gli occhi e le mani, prima ancora che con la mente. L'importanza del supporto e della confezione attraverso cui possiamo toccare libri, vedere testi e leggere racconti, si può cogliere solo immaginandone la mancanza.

3.2.1 *La sensazione trasmessa dal supporto*

Roland Barthes,
Il piacere del testo, XXII

La scrittura s'incide e incide: foglia o argilla, pietra o papiro, scava, solca, spartisce; la scrittura è una craquelure, una screpolatura, una fissurazione che divide: nulla resta più piano; l'argilla che cuoce per conservare il segno incuneatosi per durare, lo fissa per sempre, ma screpolandosi, lasciando fessure nella propria materia inguaribili; il dito che scrive rivela e isola solitudini. È arte del ritmo e colore, scalpello e inchiostro, bulino e penna.

Si offre per essere modellata e usata come un leggio o un podio su cui esibire progetti, storie, racconti, saggi, formule, ecc.

Roland Barthes vuole dimostrare con questa descrizione dettagliata come la scrittura sia un'azione irreversibile, o almeno come lo fosse prima della diffusione dei mezzi digitali. Fare un errore prima significava strappare la pagina, grattare via l'inchiostro, ricominciare da capo cioè "alterare il supporto".⁴ Il supporto è appunto la carta: tutto ciò che si modifica e prende forma al tocco dell'inchiostro, e che si modella per offrirsi allo sguardo, alla consultazione e al tatto del lettore. La caratteristica fondamentale del supporto è che su di esso lavorano insieme vista e tatto alla ricerca di una sensazione, di un tono, di un contatto da cui deriva un'interpretazione sullo stile della pubblicazione e sulla decisione di fare proprio o meno quel testo. L'occhio percepisce la qualità di quel particolare tipo di carta, poi lo si tocca, si sfoglia, a volte addirittura si annusa. Tutti questi passaggi sensoriali stimolano il piacere di leggere o meno un libro, di tenerlo in mano o riporlo sullo scaffale. Come per lo scultore la materia è l'elemento primo, ovvero quello senza cui la sua arte non potrebbe esistere, così per il grafico il foglio di carta è la materia prima da modellare, incollare, stampare, rifilare e trattare.

4. Le note di corte venivano scritte su cortecce e foglie di alberi, mentre i documenti importanti venivano scritti su papiro.

- + Si cercano quindi tutte le carte possibili, dalle carte da stampa alle carte da imballaggio, dalle carte semitrasparenti a quelle texturizzate ruvide, lisce, carte fatte di recuperi, carte veline, carte paraffinate, catramate, plastiche, carte di pura cellulosa, carte di stracci, di paglia, carte vegetali, carte sintetiche, carte morbide, rigide, flessibili, e via dicendo.

+
Bruno Munari,
Da cosa nasce cosa,
1981, p.216-226

5. Elenco di materiali: paglia della segale, del grano, dell'avena, dell'orzo; stracci di lino, cotone, canapa; legno di abete, pino, faggio, pioppo.

L'aspetto su cui porre attenzione è la sensibilità della carta. Accezione umana e animale, forse anche vegetale, che trova tutta la sua spiegazione nei materiali, soprattutto derivati dal legno, che la compongono.⁵ Che un materiale è sensibile, significa che possiede qualità che si alterano a seconda degli altri materiali, o degli altri oggetti/soggetti con cui viene a contatto. Essendo, poi, un materiale sensibile possiede memoria: cattura le tracce, i segni e gli errori; li conserva nel tempo e insieme ad essi si modifica. La conoscenza quindi delle caratteristiche e dei comportamenti del materiale con cui si opera, facilita la pianificazione e la realizzazione del progetto che trova la sua migliore espressione anche quando è scelto correttamente il contenitore in cui viene posizionato ed esposto.

3.2.2 *Il materiale come linguaggio visivo*

La materia che più delle altre viene impiegata nella fabbricazione della carta è il legno (legno di pino, di faggio, di pioppo e soprattutto di abete).⁶ Le carte possono essere senza legno oppure con pasta di legno. Nel primo caso la carta è fabbricata con la cellulosa e il 5 per cento di pasta di legno. Le Carte legnose, sono invece quelle che Contengono più del 5 per cento di pasta di legno. Per capire di cosa si parla, basta considerare che la carta da quotidiano contiene tra l'85-90 per cento di pasta di legno, così tutte le carte di uso quotidiano e ordinario, non adatte all'uso tipografico. La carta da stampa, invece, si compone generalmente di cellulosa per il 25 per cento e pasta di legno per il 75 per cento. La carta di qualità superiore addirittura arriva a contenere il 60 per cento di pasta di legno e il 40 per cento di cellulosa. Questi dati sono utili a capire non solo di cosa è composta la carta ma anche a produrre le relative riflessioni sull'importanza del peso della carta e quindi

6. Il primo supporto per la scrittura è stato il Papyrus. Questa pianta che cresce in Africa, nelle umide paludi, era tagliato in strisce molto sottili che venivano poi lavorate e assemblate a creare un intreccio. Tale trama intrecciata era poi battuta con un mazzuolo a creare uno strato unico e piano. La linfa prodotta durante la battitura del papyrus forniva una specie di collante che teneva meglio insieme il tutto.

della sua stabilità a seconda dell'uso che se ne deve fare. Una diffusa ignoranza in questo settore ci fa dire che tutte le carte sono uguali. Eppure tutti notano la differenza tra la carta di un quotidiano, la carta del macellaio, quella di un libro, di una fotocopia, di un biglietto di teatro o di un'etichetta. Eppure tutte le carte sono uguali. Per gli altri sì, per chi come il grafico prova piacere già solo aprendo un libro e sentendo l'odore della carta, dell'inchiostro, a volte anche delle muffe, tali luoghi comuni sono tutt'altro che piacevoli.

Quando Bruno Munari realizza *Nella notte buia*, un libro per bambini datato 1952 e pubblicato da Muggiani, esegue un ragionamento egregio: comunicare al bambino le diverse sensazioni della notte, della nebbia, del silenzio utilizzando diversi tipi di carta. Ed ecco che il cartoncino nero, e non la pagina stampata in nero (sia chiaro), con scritte blu scuro diventa la notte buia e granulosa; la carta semitrasparente è la riproduzione fedele della nebbia di Milano; il cartoncino strappato a dispetto dell'andamento delle fibre della carta diventa la tana di un qualche animale notturno; e la carta da pacchi grigio-begie, piena di impurità forma le pareti di una caverna. Ricordiamo alcune parole del maestro a proposito delle sperimentazioni sulle possibilità del materiale di cui sono fatti i libri, condotta a proposito della progettazione dei *Libri Illegibili*, 1950:

Questo è un problema di sperimentazione delle possibilità di comunicazione visiva del materiale editoriale e delle sue tecniche. Normalmente quando si pensa ai libri si pensa a dei testi; di vario genere: letterario, filosofico, storico, saggistico, ecc., da stampare sulle pagine. Poco interesse viene portato alla carta e alla rilegatura del libro e al colore dell'inchiostro e a tutti quegli elementi con i quali si realizza il libro come oggetto. Lo scopo di questa sperimentazione è stato quello di vedere se è possibile usare il materiale col quale si fa un libro come un linguaggio visivo. Il problema è quindi: si può comunicare visivamente e tattilmente, solo con i mezzi editoriali di produzione di un libro? Il libro indipendentemente dalle parole stampate, può comunicare qualcosa? E che cosa? [...] Si cercano quindi tutte le carte possibili, dalle

Bruno Munari,
Da cosa nasce cosa,
1981, p. 216-226

carte da stampa alle carte da imballaggio, dalle carte semitrasparenti a quelle texturizzate ruvide, lisce, carte fatte di recuperi, carte veline, carte paraffinate, catramate, plastificate, carte di pura cellulosa, carte di stracci, di paglia, carte vegetali, carte sintetiche, carte morbide, rigide, flessibili, e via dicendo. In questo caso si fanno già delle scoperte perché se una carta è trasparente comunica la trasparenza, se è ruvida comunica la ruvidità. Insomma ogni carta comunica la sua qualità.

Le sperimentazioni condotte dal maestro sono utili insegnamenti a considerare la materia per il suo valore di *mater*, termine da cui alcuni studiosi fanno derivare l'etimologia del termine: *madre*, ovvero sostanza prima da cui altre sono formate; ma anche generatrice, produttrice, creatrice. La materia è quindi l'origine, la sorgente e la matrice da cui altro scaturisce. Nel nostro caso matrice per la creazione dei significati rafforzativi del libro e dei suoi contenuti, matrice di sostegno del senso e significato di un testo, matrice di un'emozione possibile.

3.2.3 *Lo spazio-pagina come luogo del sapere*

Risale ai latini la distinzione tra luoghi (*loci*) e immagini (*imagines*): i primi intesi come i luoghi architettonici, gli archi, gli angoli, gli spazi; le immagini intese come le forme e le rappresentazioni mentali che si progettano per ricordare o evocare concetti e cose. Il risultato di tale distinzione è che nel corso del tempo si è tentato di raccogliere il sapere in schemi e immagini (*imagines*), a loro volta disposti all'interno di luoghi (*loci*) che lo ordinano, lo classificano, lo dispongono quasi come in una tassonomia.⁷ Questo significa che l'uomo è naturalmente

⁷ La tassonomia, dal greco *ordinamento*, *norma*, è la disciplina della classificazione.

Con il termine tassonomia, dunque, ci si può riferire sia alla classificazione gerarchica di concetti, sia al principio stesso Della classificazione. Praticamente tutti i concetti, gli oggetti animati e non, i luoghi e gli eventi possono essere classificati seguendo uno schema.

portato, per costruire la sua storia o dare un senso alle cose, a disporre i contenuti in un contenitore, a dare al sapere un luogo in cui dimorare, conservarsi e magari anche modificarsi. Si parla perciò di raffigurazione e con-

figurazione del sapere. La raffigurazione è un “*mettere a posto*”, un disporre i contenuti per attribuirgli un ordine di senso, un mettere in quel posto e non in un altro perché è significativo quel luogo. Mentre la configurazione consiste nell’attribuire a qualcosa un aspetto, che non sia una forma precisa e determinata, ma che suggerisca un senso manipolandolo e componendolo.⁸ Ma in questo procedimento avviene allo stesso tempo sia una messa in scena, a livello profondo di significati e sensi, sia una messa in pagina, come posa in opera superficiale, ovvero composizione e disposizione. È attraverso questi due momenti che si conferisce esistenza all’oggetto da rappresentare, che assume una forma e una posizione. A rendere possibile questo “*mettere a posto*” è proprio lo spazio e i suoi aspetti peculiari che vanno dalla dimensione, ai caratteri percettivi e dinamici; dalle posizioni alle composizioni e disposizioni rese possibili dal suo essere un contenitore. Caratteristiche queste che rendono il luogo “uno spazio parlante”,⁹ nel senso che mostra e presenta il sapere, i suoi schemi, i modelli e le raffigurazioni.

8. “Per fare un esempio, tanto la semplice impaginazione della grafica funzionale, quanto la messa in pagina della pittura dell’astrazione geometrica, sono collimazione allo stato puro. La topica e, in questi casi, la gabbia di impaginazione, sono le linee di coerenza. E quando non c’è neppure la gabbia si assiste alla faticosa epifania del senso attraverso la composizione libera, che dispone gli elementi secondo le regole allo stato puro.” Giovanni Anceschi, *L’oggetto della raffigurazione*, p.111

9. Gérard Genette, *Figures*, 1966, p.102

Giovanni Anceschi, *L’oggetto della raffigurazione*, p. 105

Un tempo “hai capito?” voleva dire “hai trovato spazio dentro di te per questo nuovo sapere?”. Cioè la stessa lingua, ha una straordinaria inclinazione ad esprimersi in metafore spaziali: “la linea del partito”, “la distanza interiore”, “le prospettive per il futuro”, “i piani divini”, etc. Ma si può aggiungere: “forma mentale”, “ordine espositivo”, e ancora, “trarre delle indicazioni”, “il contenuto tende a dilatarsi”, etc. La stessa espressione “metafora” vuol dire (come si legge sugli autocarri degli speditonieri in Grecia) trasporto, e “metafora spaziale” vuol dire trasporto nello spazio.

Nel campo del design, in particolare della progettazione grafica, che è l’ambito di interesse di questa tesi, lo spazio della pagina, in cui si dispone il materiale da rappresentare, segue le

regole della topogerarchia, cioè si attribuisce un valore alla posizione degli elementi, alla dimensione, ma anche alla vicinanza o all'isolamento. Questo concetto è descritto da Giovanni Anceschi nei suoi studi sui monogrammi e le figure:

Giovanni Anceschi, *Monogrammi e figure*, 1988

le regole grafiche sono quelle della topogerarchia, cioè dell'attribuzione di un valore di posizione agli elementi (in alto, e, a sinistra, per influenza del senso dell'operazione di lettura, più che in basso a destra; al centro più che ai margini), quelle della gerarchia dimensionale (prendendola là dove si manifesta pura, in tipografia, determina la scala decrescente di corpi per i titoli, i sottotitoli, il testo, le note), quelle dell'isolamento (un solo elemento circondato da molto spazio piuttosto che molti elementi ammassati), quelle della vicinanza come appartenenza (close proximity), e molte altre.

Sembra allora che il sapere sia legato a un luogo, o forse che senza un luogo resti solo un sapere mentale, quindi evanescente o addirittura nullo, poiché non comunicato ad altri. Senza un luogo materiale in cui dimorare, non esisterebbe la raffigurazione, né alcuna modalità di rappresentazione di scritture, testi, schemi e modelli. Il dispositivo topico¹⁰ è quindi quel congegno, carico di rimandi e indizi, che permette a qualsiasi sapere di tipo visivo, di essere manifestato e compreso. In esso devono essere intimamente correlate le due spazialità di cui sopra: la messa in pagina e la messa in scena. Per agire sulla messa in pagina, ovvero su ciò che va a calamitare l'attenzione dello spettatore, bisogna lavorare sulla messa in scena. Infatti, è attraverso la raffigurazione che si producono quei nessi logici, comunicativi, seduttivi e oggettivi, che riproducono il senso di quanto viene rappresentato.

Senza un dispositivo di questo tipo, cioè in assenza di un peritesto, che suggerisca al lettore una serie di indizi per identificare e cogliere le informazioni disposte in modo logico in diversi luoghi e superfici, il lettore si sentirebbe perso. Un ruolo importante va attribuito all'ultima parte di lavoro di progettazione del libro: la legatura. L'interesse per la legatoria deriva dal

10. Giovanni Anceschi, *L'oggetto della raffigurazione*, p.103

+
Carlolina Collage
di G. Scheiwiller
con cui l'editore
concretizza il tema
del proprio canone
poetico, raffiguran-
do Ungaretti,
Quasimodo, Gatto,
Montale, Sereni,
Sinisgalli, circondati

dai critici Anceschi,
Bo e Falqui. Rap-
presenta il canone
che il figlio di lì a
poco decide
di ridiscutere nelle
scelte editoriali
di tutti i giorni.



fatto che questo procedimento di origine artigianale e manuale nasce per confezionare il libro considerato oggetto con specifiche caratteristiche materiali e formali, e come tale testimonianza di un periodo storico di cui riporta i gusti, gli aspetti e le tendenze.

Con il termine legatoria si intende sia la bottega artigiana in cui sono rilegati i libri, sia il procedimento con cui viene materialmente assemblato un libro a partire da un certo numero di fogli separati. La storia vuole che l'arte della legatoria sia nata in India, dove i cosiddetti sutra, testi religiosi, erano scritti su foglie di palma con strumenti metallici, i bulini. La foglia una volta incisa veniva seccata, poi strofinata con l'inchiostro che prendeva le vie dell'incisione e ne restituiva il testo scritto. Le foglie inoltre erano numerate e unite per mezzo di spaghi e tavole di legno. Ad opera dei monaci buddisti questa usanza è stata tramandata in Persia, Afghanistan, Iran, sino alla Cina del primo secolo a.C. dove la legatoria si sviluppa unitamente all'uso della carta. Da questo momento in poi la rilegatura dei testi assumerà le forme più svariate dettate da nuovi strumenti, ma anche dalle nuove necessità e richieste del lettore.

3.4 La legatoria “parlante”

È verso la metà del Cinquecento che il libro assume le caratteristiche che all'incirca possiede oggi. Il suo processo evolutivo è sicuramente dettato anche dai cambiamenti sociali e delle tecniche di lavorazione, ma soprattutto è un processo che deriva principalmente da riflessioni sull'uso del libro, e quindi della sua facile consultazione. Il numero di pagina viene inserito principalmente per il legatore, per orientarsi nella piegatura e cucitura, solo successivamente si comprende quanto fosse utile anche alla consultazione da parte del lettore. Una novità è anche l'introduzione del frontespizio, introdotto per evitare di inserire il testo in quella pagina che tendeva a sporcarsi più delle altre poiché posizionata subito dopo la copertina. Si preferì allora lasciarla libera dal testo, piuttosto adoperarla per ospitare testi

informativi sull'autore o sulla pubblicazione, e si pensò di iniziare il testo sulla prima pagina. Questa modifica ha determinato la definizione e la diffusione del frontespizio, la parte che ha subito più modifiche nel corso degli anni poiché utilizzata come manifesto dello stile del libro, dello stile dell'epoca e i gusti. A questi cambiamenti si aggiunge il moltiplicarsi dei testi e della loro diffusione, che porta alla progettazione di formati ridotti, maneggevoli e facili da tenere tra le mani e leggere. Dai codici manoscritti, il libro eredita gli ornamenti e le illustrazioni. Agli albori si utilizzava la tecnica dell'incisione xilografica, il cui scopo era quello di spiegare al lettore analfabeta e illetterato il racconto, utilizzando immagini. Alla fine del Cinquecento l'incisione viene realizzata su rame, il materiale permette un'alta fedeltà al reale, per cui l'illustrazione inizia a svolgere una funzione informativa, utile ed essenziale. Le caratteristiche del libro segnate e progettate in questi anni perdurano ancora oggi, sebbene soggette a piccole modifiche o talvolta a sperimentazioni, la struttura è generalmente di questo tipo.¹¹ Una volta definita la struttura del libro, la rilegatura risulta quasi spontaneamente, poiché ne è la diretta discendente. Essa, infatti, nasce in funzione della struttura del volume e risolve i problemi legati all'uso e alla conservazione che del libro si deve fare.

11. Nel 1775 il rilegatore francese Alexis-Pierre Bradel progetta per la prima volta una copertina che sia separata dal libro, realizzata in tela o in carta nella forma di una specie di cartellina che contenesse il libro, che lo proteggesse e lo mostrasse.

Ne deriva che l'aspetto estetico della rilegatura non può essere avulso dai contenuti e dallo spirito del volume. Questa riflessione, in particolare, trova fondamento nell'usanza tipica del Novecento di utilizzare la rilegatura cosiddetta "simbolica" o "parlante" in cui si disegnano motivi decorativi come immagini attinenti al testo: vere illustrazioni del volume. Si tratta però di una produzione di grande perfezione tecnica destinata per lo più a collezionisti e bibliofili. L'avvicinarsi a un periodo più industrializzato determinerà un allontanamento da queste attenzioni pregiate e raffinate per il libro e l'indebolimento del lavoro artigianale del legatore. Ciò che ci interessa è che,

affinché la rilegatura sia espressione del libro stesso, va condotto un esame sul volume in questione, da cui dedurre tutte le informazioni necessarie a creare un contenitore che si adegui perfettamente ad esso. Ciò che va analizzato è anzitutto il testo, l'autore e l'argomento, successivamente l'epoca, la veste grafica e le caratteristiche stilistiche. Da queste caratteristiche deriva in modo spontaneo la scelta di una rilegatura piuttosto che di un'altra; di una precisa tecnica; dei materiali da utilizzare e di tutti gli interventi da adottare.

Da non tralasciare, anzi fondamentale, è la destinazione d'uso cui il volume è destinato: se la lettura è continua o sporadica; se il testo va trasportato o lasciato in uno scaffale. Tali elementi sono necessari a determinare la durata e la praticità del testo, derivate dall'architettura legatoria.

Gabriella Polverari
dell'Orto, *Manuale
del rilegatore*,
1988, p.52

Per esemplificare, un libro di studio da consultare spesso, pur in un'edizione economica, richiede tutti gli accorgimenti atti a conferirgli la massima solidità; una lavorazione accurata che, di solito, viene riservata a edizioni più pregiate; non avrà, d'altra parte, una copertina di lusso, ma verrà scelto un materiale semplice seppur resistente. Per un'opera letteraria scadente, destinata forse a essere poco letta, e tuttavia interessante per l'impronta stilistica e il gusto dell'epoca, si baderà soprattutto alla consonanza degli elementi decorativi ed estetici ben più che alla solidità della rilegatura. Un'edizione antica, su carta a mano, non potrà che venir valorizzata con una rilegatura di lusso, in pelle pregiata..

Le voci dei compagni terreni il bao-bubu-babàu-gr, gr,
gr, brang-bum il mu-u-u-u mucca vacca musa muta
l'ihihih ni-tritto io l'ora duro diritto o il disco oh-ooo-
tr-oo-tr-oo è bello e i bravi iterativi tanto ci danno e
maschi e femmine il piacere di parlare tra noi comuni-
care infoltrati oh compagni terreni e chi è il migliore o
il capo dei comici o di bottega d'artisti? non sono non
sono io pur essenso un grande poeta sperimentalista
del Nove nel secondo atto è la madre la maiuscola con-
sumata dal suo parlatore politicante figliastro.

Poesia

Leonetti

{ *Linguaggio*, 1994 }

Font: *The Serif light*

*Bodonia

carte e cartoncini opalini avoriati con superficie lisciata e vellutata, di pura cellulosa ECF. Ottima speratura e uniformità superficiale. Carta di elevata qualità particolarmente adatta per edizioni di prestigio.

Agende, buste, cataloghi, riviste, bilanci, carte intestate, monografie, editoria di prestigio

.....

*Century Cockle

carte e cartoncini gofrati su entrambi i lati, di pura cellulosa ECF. Nella grammatura da 90 gr. la posizione della filigrana è casuale.

Ivory, Premium white, White
Raffinate monografie, packaging cosmetico e gioielleria, carta da lettera, editoria di prestigio,

.....

*Marina

carte e cartoncini naturali colorati di pura cellulosa ECF, con particolare effetto nuvolato ottenuto con la raffinazione della cellulosa. La grammatura 240 g è accoppiata fuori macchina con amidi naturali.

Bahia, Sabbia, Conchiglia, Dover
Edizioni pregiate, stampe d'arte, biglietti augurali, coordinati

.....

*Constellation snow

carte e cartoncini gofrati di pura cellulosa ECF. Goffrati fuori macchina. Le grammature superiori ai 200 gr. sono accoppiate ad umido in fase di formazione.

Copertine, inserti, brochure, etichette, coordinati grafici, packaging 90 gr, lavorazioni di rivestimento

.....

*Old Mill

carte e cartoncini naturali, marcati a feltro su entrambi i lati, collati in massa e superficie. Di pura cellulosa ECF. Le grammature superiori ai 250 gr. sono ottenute per accoppiamento ad umido in fase di formazione.

Ivory, Premium white, White
editoria libraria, brochure, annual report, monografie

.....

*Freelife Aroma

carte e cartoncini riciclati di elevata qualità con essenza profumata, ottenuti con il 55% di pura cellulosa, il 40% di fibre post-consumer e il 5% di fibre di cotone. Sono certificate anche Ecolabel.

Brochure, opuscoli, etichette, bigliettiini

.....

*Arcoprint Edizioni I.3

carte usomano avoriate ad alto spessore, certificate FSC, con pura cellulosa ECF e cellulosa CTMP.

Avorio
brossure di prestigio, carta intestat, riviste, biglietti da visita



*Corolla classic

carte e cartoncini vergati filigranati, certificati FSC, di pura cellulosa ECF, collati in massa e in superficie.

Ivory, Premium white, White,



*Freelife Vellum

carte e cartoncini riciclati di elevata qualità, ottenuti con il 55% di pura cellulosa, il 40% di fibre post-consumer e il 5% di fibre di cotone.

Brochure, opuscoli



*Acquerello

carte e cartoncini naturali, marcati a feltro su entrambi i lati, collanti in massa e superficie di pura cellulosa ECF. Le grammature superiori ai 240 gr. sono ottenute per accoppiamento ad umido.

Opuscoli, brochure, edizioni librarie, packaging, coordinati grafici



*Tintoretto e Tintoretto Ceylon

carte e cartoncini naturali di pura cellulosa ECF, marcati a feltro su entrambi i lati, colorati in massa e superficie con pigmenti resistenti alla luce. Disponibile in 9 colori più 3 versioni finemente concettate.

Neve, camoscio, gesso - Cumino, sesamo, zenzero
cartellini, etichette, shopper



*Splendorgel Avorio

carte e cartoncini opalini avoriate con superficie vellutata, di pura cellulosa ECF. Le grammature pesanti sono ottenute per accoppiamento ad umido in fase di formazione.

Copertine, calendari, inserti, brossure, etichette, buste, agende,
coordinati grafici



Possibile selezione di carte

Cartiere Fedrigoni





gli scatti della memoria calano fino a bruciare l'occhio

e il campo rigurgita di un'unica idea

mente
spazio

+
Tool, n°6
Quaderni di scrittura
simbiotica, a cura di
Ugo Carrega, 1967

come l'occhio dal centro

per disperdersi

dal campo mente spazio

fuoriuscire costantemente

+
Tool, n°6
Quaderni di scrittura
simbiotica, a cura di
Ugo Carrega, 1967

***Pieghe incrociate**

metodo impiegato soprattutto nei giornali, in quanto le grandi dimensioni richiedono molteplici pieghe. Ma un nuovo mercato dell'editoria grafica sperimentale ne sta riportando in vita l'utilizzo per la commistione di più formati in un unico volume.

.....

***Piega mista**

combinazione di piega parallela e piega incrociata. Questo metodo di piegatura è utilizzato in volumi complessi, un esempio quelli di architettura, in cui l'utilizzo di più pieghe permette un assemblaggio migliore tra testo, immagini e disegni.

.....

***Piega parallela**

consente molte combinazioni di piegatura infatti è utilizzata soprattutto per i pieghevoli e i depliant. Recentemente è utilizzata da molti artisti per esprimere il proprio lavoro seguendo linee temporali o un continuum tematico.

.....

***Piega a cavallo**

è una piega in foglio con inserimento di uno nell'altro per essere poi assemblati con cuciture in cotone o punti metallici. Particolarmente adatta per questo tipo di piega è la rilegatura a mano giapponese.

.....

Principali metodi di piegatura

Legatoria libraria

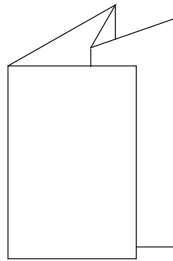


di fronte

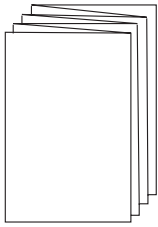
Non tutte le carte possono essere piegate allo stesso modo.

Alcune carte molto pesanti non permettono troppe pieghe ad esempio, un pieghevole con molte pagine richiede una confezione a pieghe parallele.

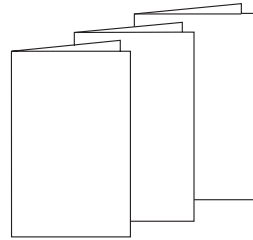
1. 4. e 7. Esempi di pieghe parallele
2. Pieghe parallele tradizionale
3. Pieghe a cavallo
5. Pieghevole
6. Pieghe miste
8. Pieghe interne
9. Pieghe a cavallo



1



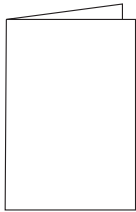
2



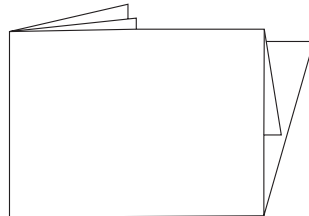
3



4



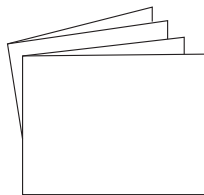
5



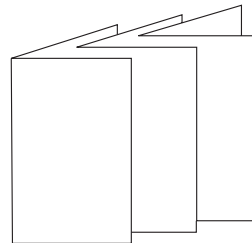
6



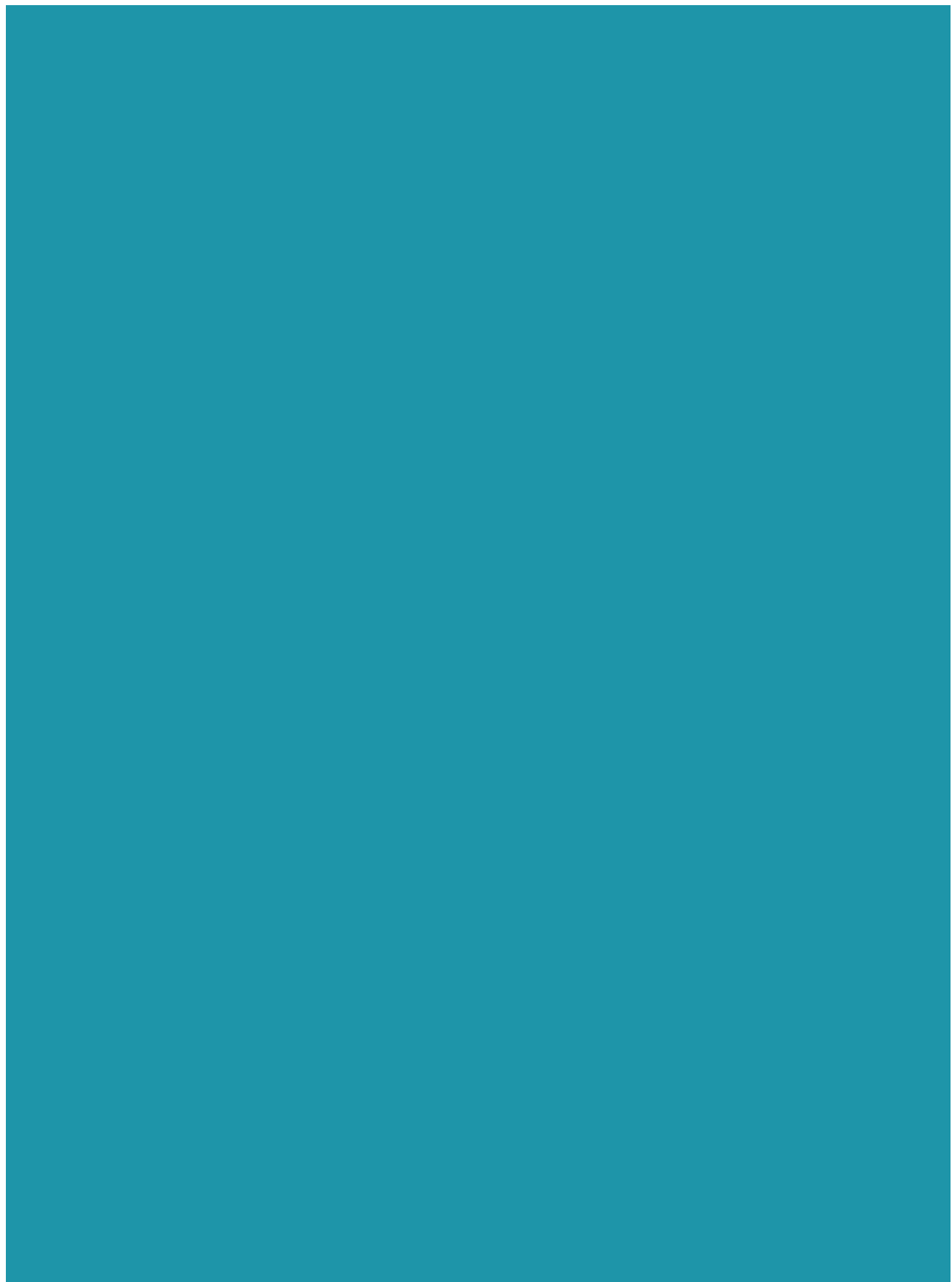
7



8



9



Editoria minore
clandestina o autogestita

Carta e legatura

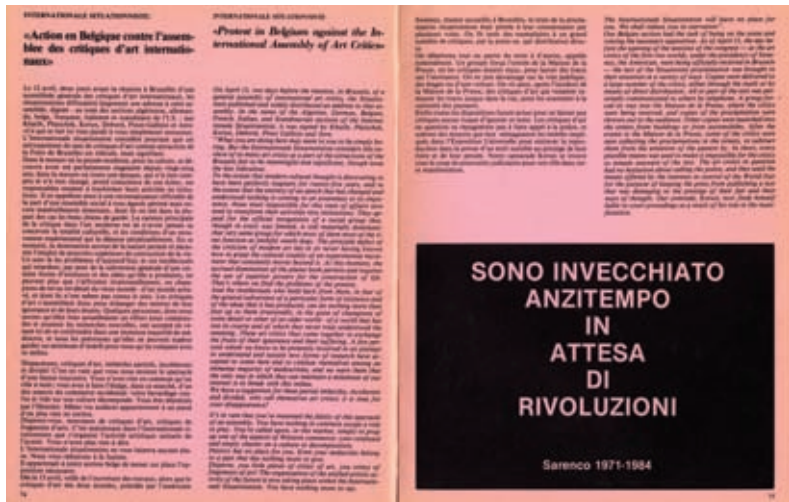
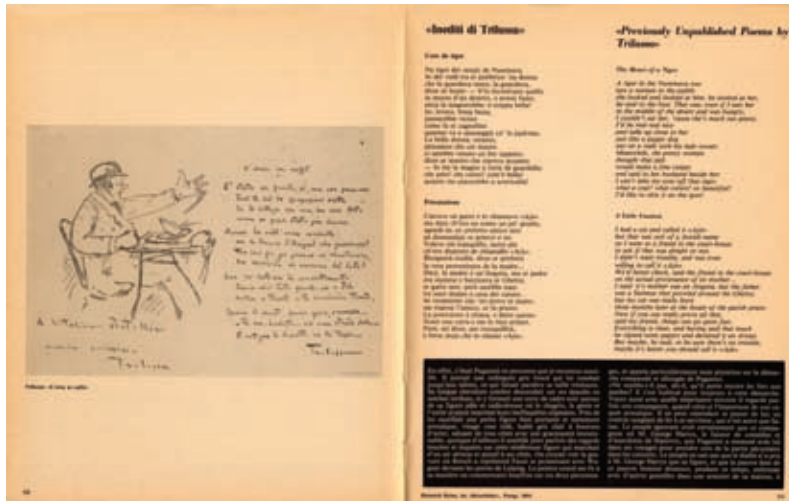
Anni Sessanta e Settanta



1.

1. **Rivista** *Lotta Poetica*, rivista mensile di cultura dell'arte, a cura di Eugenio Miccini e Sarenco, 1984, 22n°- giugno | **Edizioni** autogestite per la prima serie | **Copertina** Nella seconda serie di *Lotta Poetica*, dalla primavera del

1974 all'agosto del 1984, in copertina viene presentata l'opera dell'artista principe cui è dedicata la pubblicazione, la rivista si fa più monografica perdendo la sua vena polemica e critica |



- 2.
- 3.

2. e 3. Esempi di pagine interne di *Lotta poetica*, 1984, 22n° – giugno | **In alto** Heinrich Heine, *Reisebilder*, Parigi, 1891 e *Inediti di Trilussa* |

In basso *Internationale situationniste: Action en Belgique contre l'assemblee Des critiques d'art internationaux*, a cura di Sarenco |



4.

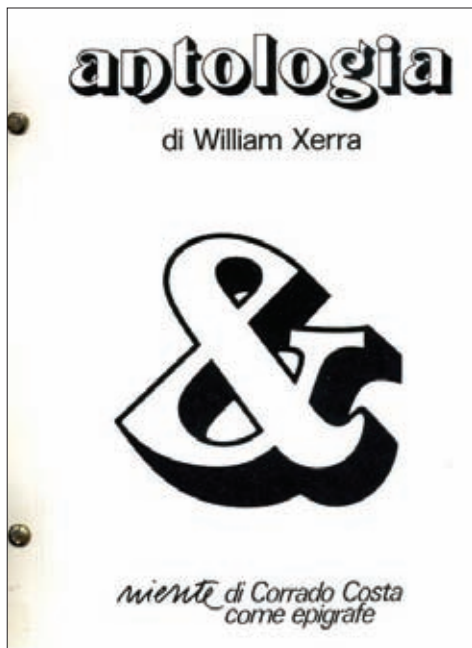
4. Libro Paul de Vree, *Poesia visiva*, 1974, Koninklijk museum voor schone kunsten | **Formato** Quadrato | **5. Libro** Poesia Concreta, Lisbona, 1962, **Tecnica** Collage con carte di diversa grammatura | **6. Antolo-**



5.

gia Maurizio Spatola (a cura di), *Geiger 3n°*, *Antologia sperimentale*, 1969 | **Edizioni** Geiger | **Tecnica** Carta da pacco naturale e colore |

GEIGER



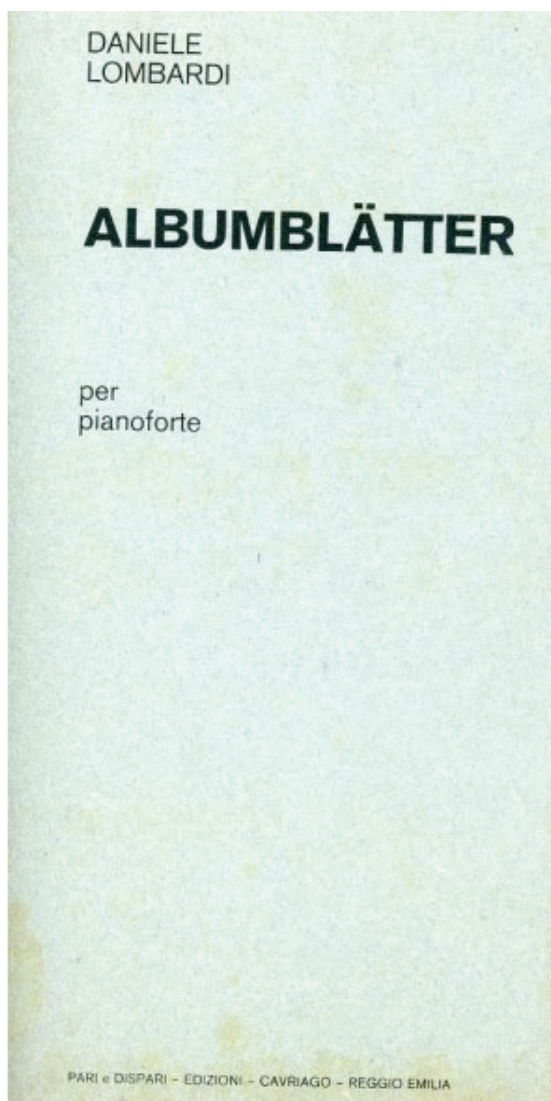
7.

7. Libro William Xerra, *Antologia*, & Corrado Costa, *Niente*, 1973 | **Edizioni** Pari e Dispari | **Rilegatura** bullonata |



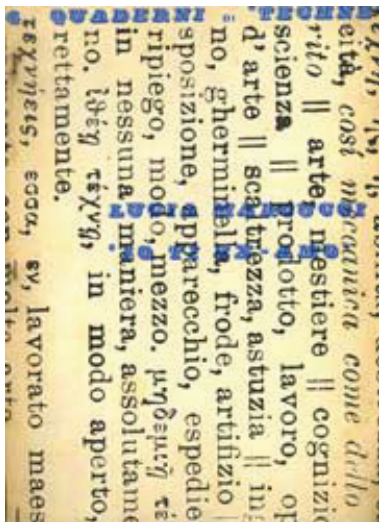
8.

8. Libro Lubrano Carmine, *Poesia*, 1983. Contiene *Come scrivere una poesia, Da Marinetti alla Nuova Scrittura, Poesia nei campi flegrei* | **Tecnica** Collage misto |



9.

9. Libro Lombardi Daniele, *Albumblätter. Tredici fogli mobili per pianoforte*, 1978 | **Edizioni** Pari e Dispari | **Formato** 14x28 cm | **Carta** fogli sciolti di cartoncino pesante raccolti in una cartelletta, 19 pagine |



10.

10. **Libro** di Lucia Marcucci, *Io ti ex-amo*, 19xx | **Edizioni** Téchné | **Collana** Quaderni Téchné | 11. **Libro** di Sarenco, *Teatro Pubblico*, 1972 | **Edizioni** Téchné | 12. **Invito** inaugurazione mostra Giusi Coppini, 1971



11.


| **Edizioni** Techné | **Collana** Quaderni Téchné, 16n° | 13. **Manifesto** Michele Perfetti, *Siamo uomini o consumatori?*, 1968 | **Edizioni** Sampietro, Bologna |

La invitiamo per il giorno 27 MAR. 1971
alla inaugurazione della mostra.



12.

"quaderni,, di TECHNÉ n° **16**
FIRENZE



LA LOTTA

CONT

mai

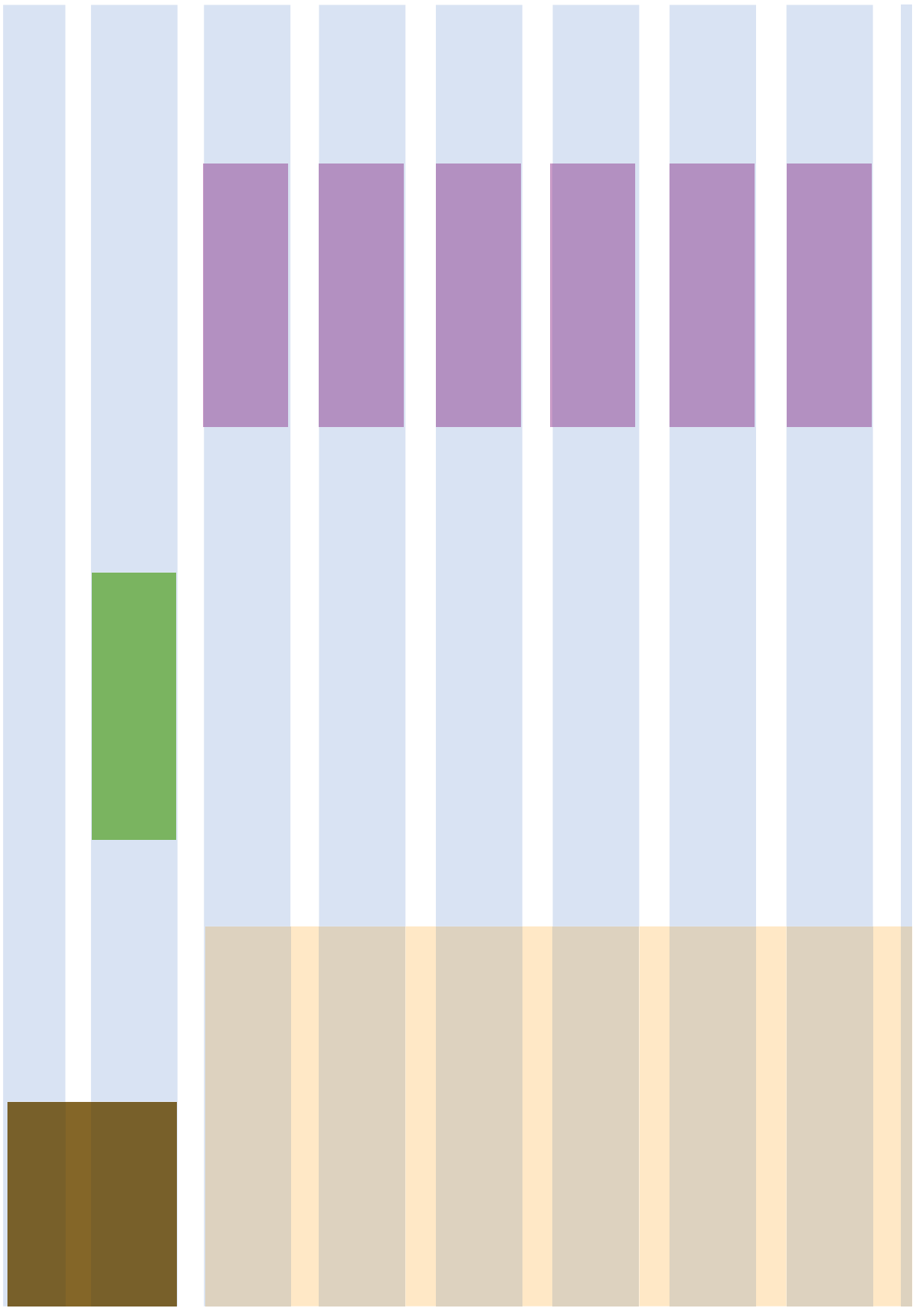
13.

di domenica

CA

CONTRO L'ANALFABETISMO





4.

Le parole sulla carta: inchiostrazione

Quando l'occhio si concentra sul testo

Il libro, chi lo scrive
e chi lo legge sono corde sensibili
di questo strumento.

Michelangelo Pistoletto
{ *L'uomo nero*, 1970 }

4.1 La composizione per la stampa

"Il graphic designer progetta principalmente immagini che trovano la loro espressione definitiva nella stampa. Con questo termine si identifica l'attività dello stampatore che consiste nell'atto di trasferire un'immagine mediante colore (inchiostro) e pressione su una serie di fogli di carta."¹

Il trattamento dei diversi tipi di inchiostro e le molteplici lavorazioni e colorazioni cui la carta può essere sottoposta, determinano una vasta possibilità di effetti del testo stampato sul foglio. Non tutte le carte assorbono allo stesso modo; non tutti i colori, una volta stampati, sono restituiti nella stessa *nuance*; non tutte le pressioni si impongono con la stessa forza.²

Oggi le tecniche di stampa sono molteplici e ognuna con caratteristiche proprie cui si fa riferimento in base al tipo di progetto da pubblicare. La stampa trova le sue origini in un sistema di incisione in legno, noto ancor prima dell'invenzione delle lettere mobili di Gutenberg. I primi esemplari risalgono, infatti, al 1400, circolano in Europa, e più avanti saranno sostituiti da altri materiali come il metallo, il rame e l'acquaforte. Tali incisioni erano realizzate su "legno di filo", e riconoscibili per le caratteristiche venature che lasciavano sul foglio di carta. A

2. La Carta capace di assorbire (la carta giapponese, o la carta di riso cinese) è quella che offre una resa migliore nella stampa a rilievo. Le carte fatte a mano sono le più adatte. Anche la carta *Ingres* garantisce buoni risultati. Prima di procedere alla stampa è necessario inumidire la carta con una spugna, e pressarla fra carte assorbenti e carte di giornale.

A. Hohenegger, *Estetica & Funzione, Tecnica & Progettazione, Graphic Design*, 1973, p.36

questo tipo di legno fu affiancato l'uso del "legno di testa" che rendeva possibile un'incisione di linee finissime che incrociate restituivano un retino con effetto di mezzitoni. Utile per capire le dinamiche che si impongono tra materiali e inchiostri diversi che vengono a contatto, è la descrizione della stampa ad incisione a più colori. In questo caso per ogni colore viene incisa una lastra, per cui le lastre sono tante quanti sono i colori. Il colore stampato va essiccato prima di procedere con la stampa del colore successivo, in questi casi occorre prestare

1. A. Hohenegger, *Estetica & Funzione, Tecnica & Progettazione, Graphic Design*, 1973

molta importanza e attenzione ai registri e alla loro perfetta sovrapposizione per evitare errori di stampa, se non desiderati. Ne deriva che:

la conoscenza delle caratteristiche dei materiali con cui si opera, è indispensabile alla buona progettazione e facilita la pianificazione, la progettazione e la realizzazione degli stampati. È compito del progettista esaminare e confrontare le tecniche di stampa per giungere alla soluzione più adeguata alle specifiche esigenze di uno stampato, o di un qualsiasi lavoro grafico. Prima di porre mano a un qualsiasi stampato di una certa importanza, sia libro, depliant o manifesto, è necessario valutare la gamma di possibilità e soprattutto di rendimento qualitativo offerto da ciascun sistema di stampa. Una stampa difettosa declassa il successo del progetto e nello stesso tempo rovina il progetto grafico, anche in termini strettamente tecnici.

A. Hohenegger, *Estetica & Funzione, Tecnica & Progettazione, Graphic Design*, 1973, p.28-98

Un excursus tecnico è solo un modo scelto per considerare che esistono tecniche precise, diverse da altre, con caratteristiche peculiari e procedimenti scanditi in momenti definiti a cui corrispondono risultati specifici. Quello che interessa stabilire è che l'interazione tra la carta e l'inchiostro, cui si aggiunge l'intervento, inevitabile, della mano del grafico e la macchina da stampa, sono elementi per nulla secondari nella realizzazione di un artefatto e uno stampato comunicativo. Sia che ci si dedichi all'utilizzo di macchine specializzate, sia che si improvvisi una tipografia domestica, ad esempio in ciclostile, le caratteristiche della stampa vanno definite in tutti i dettagli.

Moltissime pubblicazioni d'avanguardia degli anni Sessanta e Settanta, soprattutto per motivi economici, pubblicano riviste e bollettini militanti di rivolta poetica lavorando al ciclostile, con la macchina da scrivere o anche con la scrittura a mano libera, come unici strumenti a disposizione per imprimere testi sulla carta. E il risultato è dei più magnifici, soprattutto perchè il metodo e il tipo di stampa scelto si addice ai valori che portano avanti contro l'editoria di massa e da supermercato, contro i critici dell'arte e contro la depressione linguistica. I risultati ottenuti da Adriano Spatola in *TamTam* o da Ugo Carrega in *Tool*,

Quaderni di scrittura simbiotica, non sarebbero stati i medesimi senza le sperimentazioni sulla carta e sugli inchiostri che questi grandi artisti, poeti e scrittori hanno condotto in modo deciso e fomentato. Collage, carte speciali, carte riciclate, foglietti volanti, tavole poetiche, ogni supporto si presta a un tipo di stampa piuttosto che a un altro e può essere trattato secondo un uso specifico per trasmettere alcuni messaggi che non sono altri, per differenziare il messaggio poetico o politico che desidera trasmettere:³ per stabilire una precisa *Stimmung*, atmosfera.

3. "Ci sono relazioni evidenti ma altre sotterranee." Franco Verdi, *La canzone, ovvero i gargarismi della fecondità*. Fonte: *Lotta poetica*, giugno 1984, 22n°

4.2 Impressioni sulla pagina

Le parole si dispongono sulla carta come un innesto: due materie che si incontrano e si fondono per modellarsi a vicenda, la carta assorbe l'inchiostro cedendo ad esso, e l'inchiostro scivola nelle sue fittissime venature a imprimere il testo, che di esso si serve per rendersi visibile. È attraverso questo procedimento che la pagina si presta ad essere esplorata dall'occhio, che coglie più da vicino un inchiostro debole, appena impresso sulla carta; più da lontano le parole impresse con una certa forza, un colore scuro e visibilmente *sentito* che segna la carta in modo più profondo e fa del testo un'isola di inchiostro calamitando tutta l'attenzione su di esso.

Non va tralasciato il pensiero secondo cui non è solo l'esattezza della tipografia e delle regole grafiche applicate a rendere un testo leggibile, e quindi di piacere, ma che la concentrazione e i tempi di lettura dipendono anche dall'intensità con cui la parola si imprime sulla carta. Si alternano così modi e tempi di lettura, a seconda di come il testo è rappresentato dinanzi agli occhi del lettore: ordinato, distanziato, bold, light, colorato, sbiadito, calligrafico, digitale ecc. Ogni modo di scrivere un testo presuppone un risultato diverso sulla carta, quindi un effetto che cambia la relazione con il supporto e con il fruitore. Una lettura silenziosa, intima, privata, quasi come fosse un dare ascolto a uno stato d'animo, richiede un tempo disteso, una lettura comoda, lenta e soprattutto ravvicinata, in un formato

tascabile ad esempio, da leggere tra sé e sé. A questo corrisponde una determinata scelta di inchiostrazione, e quindi di stampa. Così come corrisponde una scelta specifica se i tempi di lettura sarebbero quelli di una declamazione, di un formato cioè grande, ampio, spazioso in cui la parola si stabilisce sulla pagina con una intensità tale da poter essere vista anche con una distanza maggiore dal libro, e possa catturare lo sguardo e l'attenzione. Concentrarsi su un testo ben inchiostrato richiede sicuramente uno sforzo minore che concentrarsi su un testo debole e leggero, soprattutto se è un errore dovuto a una cattiva stampa o all'usura del tempo e delle muffe. Ma non bisogna dimenticare il carattere spesso soggettivo di un testo poetico, che ognuno può interpretare e utilizzare in un certo modo a seconda del proprio pensare e delle necessità contingenti a quel preciso momento.

In questo scenario la fruizione del testo poetico richiede un'attenzione particolare, poichè da essa deriva ogni tipo di ragionamento condotto:

la poesia è nata per essere letta, ma il lettore di poesia si sarà accorto come una sola lettura non gli sia sufficiente per entrarla, ma come allo stesso tempo la prima lettura gli abbia fornito una direttività semantica. Abbiamo così due letture: ostensiva fonetica e semantica verbale. Nello sviluppo storico della poesia, si è giunti ad una nuova ostensività: l'ostensività grafica: si avverte la presenza della parola sulla pagina, e si allarga intanto il significato dei termini parola e pagina.

Le parole si dispongono nella pagina conquistandola. E questo accade soprattutto in componimenti lirici e poetici, già particolari nella loro forma, in cui la parola è ciò che devono mettere in mostra: nessun abbellimento grafico, nessun ornamento, nessuna rima grafica, ma solo e unicamente la bellezza di un testo, di parole che si susseguono le une alle altre creando una catena di significati.

La pagina, quindi la carta, si offre come palcoscenico e teatro, cioè solo come supporto che ospita la materia. Le parole si dila-

Ugo Carrega,
Tool, Quaderni di scrittura simbiotica,
4n°, 1966

tano su di essa generando vibrazioni, odori particolarissimi di carte che incontrano inchiostri, retinature, venature e segni. Si creano degli accordi visivi tra le diverse parti della pagina, ogni testo viene trattato in base alla funzione che svolge, è in questo modo che tra testi primari: titoli e poesia; e testi secondari: titoletti e numeri di pagine; si creano dei ritmi unicamente visivi, fatti di corpi pesanti e leggeri, corpi grandi e piccoli, colori deboli e forti, cui corrisponde un preciso trattamento per ottenere la stessa armonica gerarchia di significati al momento della stampa.

Il progetto e la pianificazione di uno stampato richiede una profonda attenzione a tali procedimenti, che sebbene conclusivi, in quanto vicini alla produzione finale dell'artefatto, non vanno lasciati a se stessi, né declassati rispetto al resto del lavoro, poiché da essi dipende gran parte del successo dell'opera. Pubblicare un libro ben fatto significa curarlo nei più piccoli dettagli, ma sempre tenendo a mente la futura funzione che dovrà svolgere e la fruizione che di quel testo si dovrà fare.

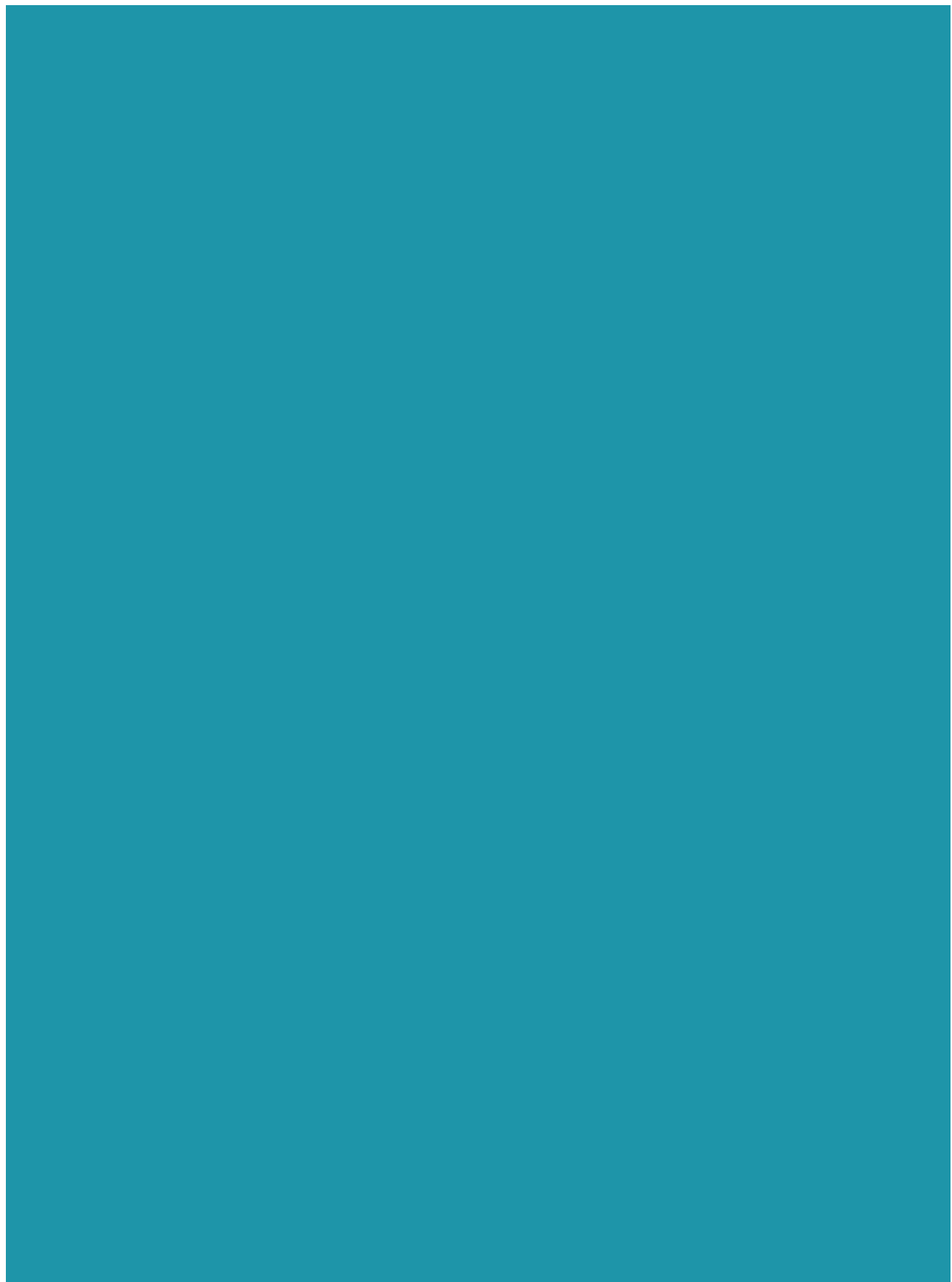
La prosa e la poesia sono distinguibili già a primo colpo d'occhio per la struttura semantico-visiva che le caratterizza, ma non basta. Non è questa l'unica caratteristica per cui si legge la prosa in un modo, la poesia in un altro. Prosa e poesia sono portatrici di racconti diversi, nel senso che sono composti diversamente, l'uno più discorsivo, l'altro sintetico; l'uno descrittivo sommariamente, l'altro per nulla o eccessivamente descrittivo; l'uno medio/lungo, l'altro generalmente breve; l'uno composto in righe, l'altro in versi; l'uno scandito da un tempo dilatato, l'altro dal suono e dal ritmo. A tutte queste caratteristiche si somma il modo in cui si mostrano tali testi, così profondamente diversi agli occhi del fruitore. Leggere una prosa non è leggere una poesia poiché esse esprimono messaggi diversi utilizzando strumenti diversi, a ciò corrisponde un diverso trattamento del testo e delle finiture. La carta e il suo modo di assorbire i colori e gli inchiostri, non è casuale ma pensato e progettato secondo l'imponenza del testo, la potenza delle parole, lo stile del racconto, i modi di fruirlo.

Una prosa composta scegliendo una tipografia con le forme molto ampie, quindi carica di pieni e meno ricca di vuoti, affa-

tica l'occhio, poiché essendo un componimento alquanto lungo richiede una continua concentrazione su di esso. La poesia, contrariamente, richiede una prima lettura sommaria, una seconda più dettagliata, e poi di seguito altre mille letture, magari saltuarie, magari confuse, non progressive, in cui l'occhio non deve seguire la rigidità del rigo tipografico, ma può perdersi e saltare da un verso all'altro ricostruendo una poesia nella poesia, con il solo scopo di ricordarla e brucarla. La poesia allora richiede l'utilizzo di una tipografia ricca di pieni, quindi visivamente pesante, che impressioni l'occhio, catturi l'attenzione su di essa, impedendo quasi all'occhio di uscire dai margini del supporto.

Da un lato la dimensione dei corpi e la tipografia adottata si influenzano per costruire un senso intorno al testo e perseguire un effetto di senso, dall'altro lato l'effetto di senso si persegue anche attraverso la modalità di stampa, da cui dipende il supporto scelto. Una carta leggera rispetto a una carta pesante ricevono la stampa in modo differente, moltissimi sono gli esperimenti che alcuni grafici conducono in tipografia, costringendo macchinari a ingerire fogli ultraleggeri o, al contrario, ultraspesanti, per verificare il comportamento della macchina e magari pensare a nuove espressioni comunicative.

In conclusione si vuole dimostrare che ogni singolo passaggio nella realizzazione di un artefatto stampato prevede una elevata dose di attenzione e competenza, ogni scelta è una conseguenza, che esclude un altro procedimento: ogni scelta è la scelta di un effetto di senso di cui si conoscono le cause.



Editoria minore
clandestina o autogestita

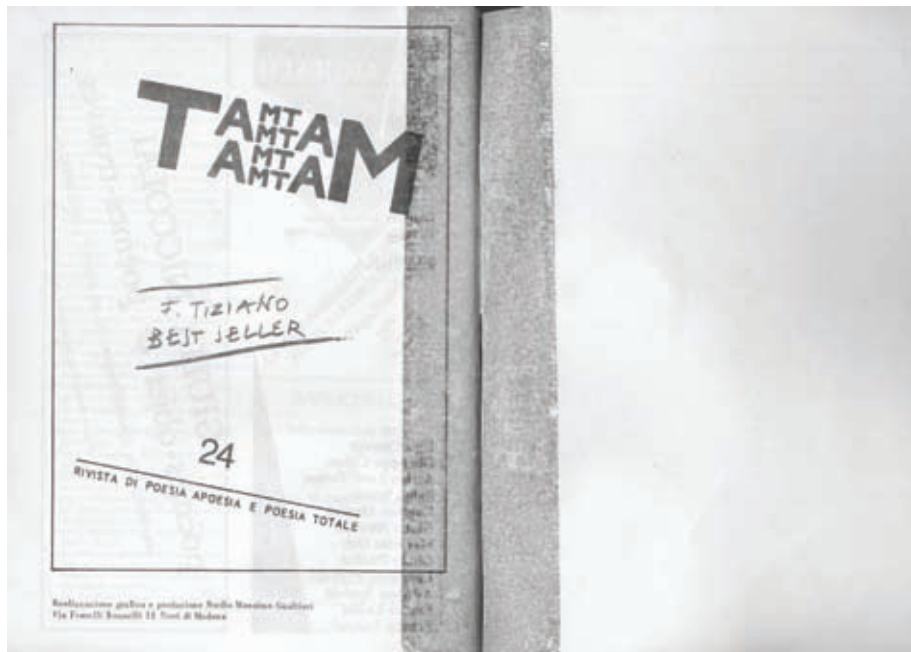
Inchiostrazione e disinchiostrazione

Anni Sessanta e Settanta



1.

1. **Libro** Vincenzo Agnetti, *Romanzo Obsoleto*, 1968
| **Copertina** semirigida di Enrico Castellani | **Edizioni**
Vanni Scheiwiller | **Formato** 13x18 cm, 180 pagine |



2.

2. **Rivista** Adriano Spatola, *Tam Tam, Rivista di poesia, apoesia e poesia totale*, 1981 | **Numero 24** | **Edizioni** Studio Gualtieri Massimo, realizzata in ciclostile |

TAMTAM

F. TIZIANO
BEST SELLER

24

RIVISTA DI POESIA APOESIA E POESIA TOTALE



3.

3. **Rivista Tool**, *Quaderni di scrittura simbiotica*, a cura di Ugo Carrega, 1966 | **Numero 03** | Tool numero 03 dei sei elementi costitutivi della pagina, si concentra sulla scrittura, quindi sul fissare sulla pagina secondo

tre regole precise: ampliamento del concetto di parola, analisi grafica del linguaggio, scrittura come emblema |

...sare di... cosa do... ditto ma... e sono si... o entrati... uno diventa... sso acco... un picco... parato e... i (DIF... tre e... allora... e sape... VUOL I... NNO LA... RAVOCCHI... mollare p... idità bast... è poco da... n vieni a... ivali ce la... una volta... pensano che... mpre avute... di mangia... ntanto di... o lui MI DIF... o ho chiu... capiranno a... ca di accet... questo sens... terà che una sper... intento essi... pot... i ve... n... apis... nell... osi che... gguan... gette

...ro? - ...ci... toria... non o... tut... a bu... posse... tri... que... pes... lett... ano... com... oia e... OSA LA... LA CO... NE... ai... lasci... a non... o e allo... a mett... i... giro d... TERE int... ora per... detto c... perché pr... one se c... he devonc... rideran... 'equivoc... tegrerà... skin DIF... n il pa... i per d... sbatto... ire he... è pro... DIF... ho c... spe... tt...

...che per u... i ades... docu... ed gli... non mi... do... che... lo ven... o c do... o nuo... hanno de... li vec... a in... cer... arà... che i... nter... di que... levo uscire... volevano... mol fare qu... QUE... TI ARRIVER... RANNO E A TE NO... nelle carogne vedrai... con la rabbia... sappi comun... a carta di ne... enzione avre... non seguir... ole veleor... suno ti que... anno che... TERE int... ora per... detto c... perché pr... one se c... he devonc... rideran... 'equivoc... tegrerà... skin DIF... n il pa... i per d... sbatto... ire he... è pro... DIF... ho c... spe... tt...



4.

4. **Rivista Tool**, *Quaderni di scrittura simbiotica*, a cura di Ugo Carrega, 1967 | **Numero 06** |

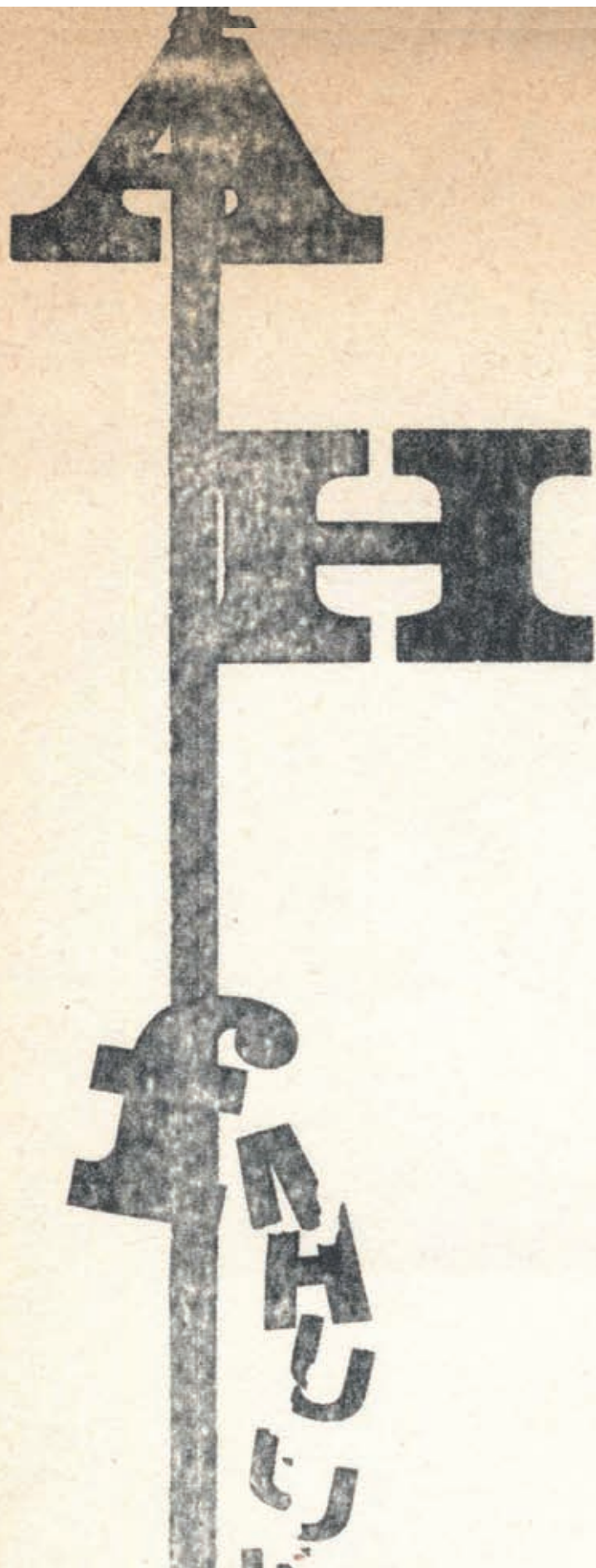
Ogni numero della rivista tratta uno specifico elemento, il numero **06** è la pubblicazione relativa al colore.

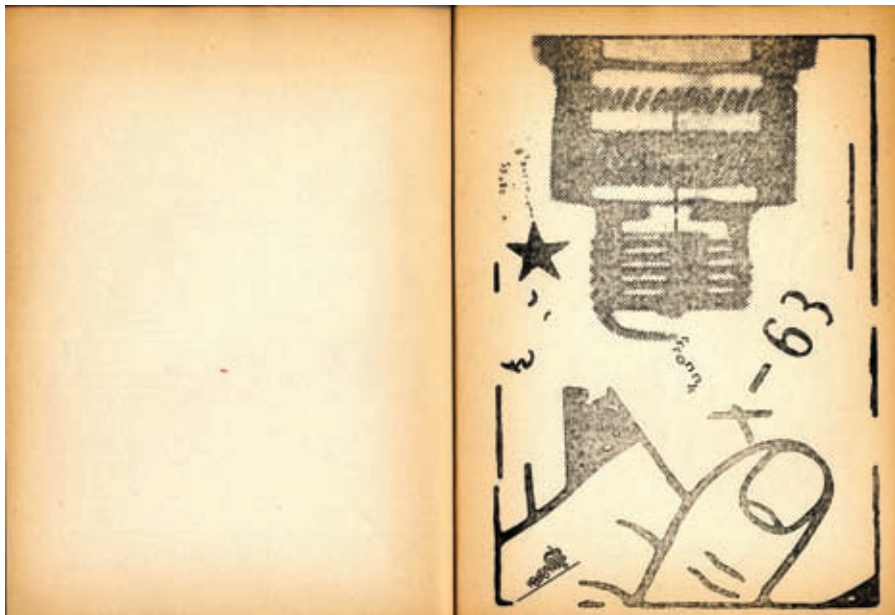


5.

5. **Rivista Tool**, *Quaderni di scrittura simbiotica*, a cura di Ugo Carrega, 1966 | **Numero 04** |

Il numero **04** è la pubblicazione relativa ai tipi di lettura in cui viene coinvolto il lettore: ostensiva grafica, ostensiva fonetica, ostensiva verbale.



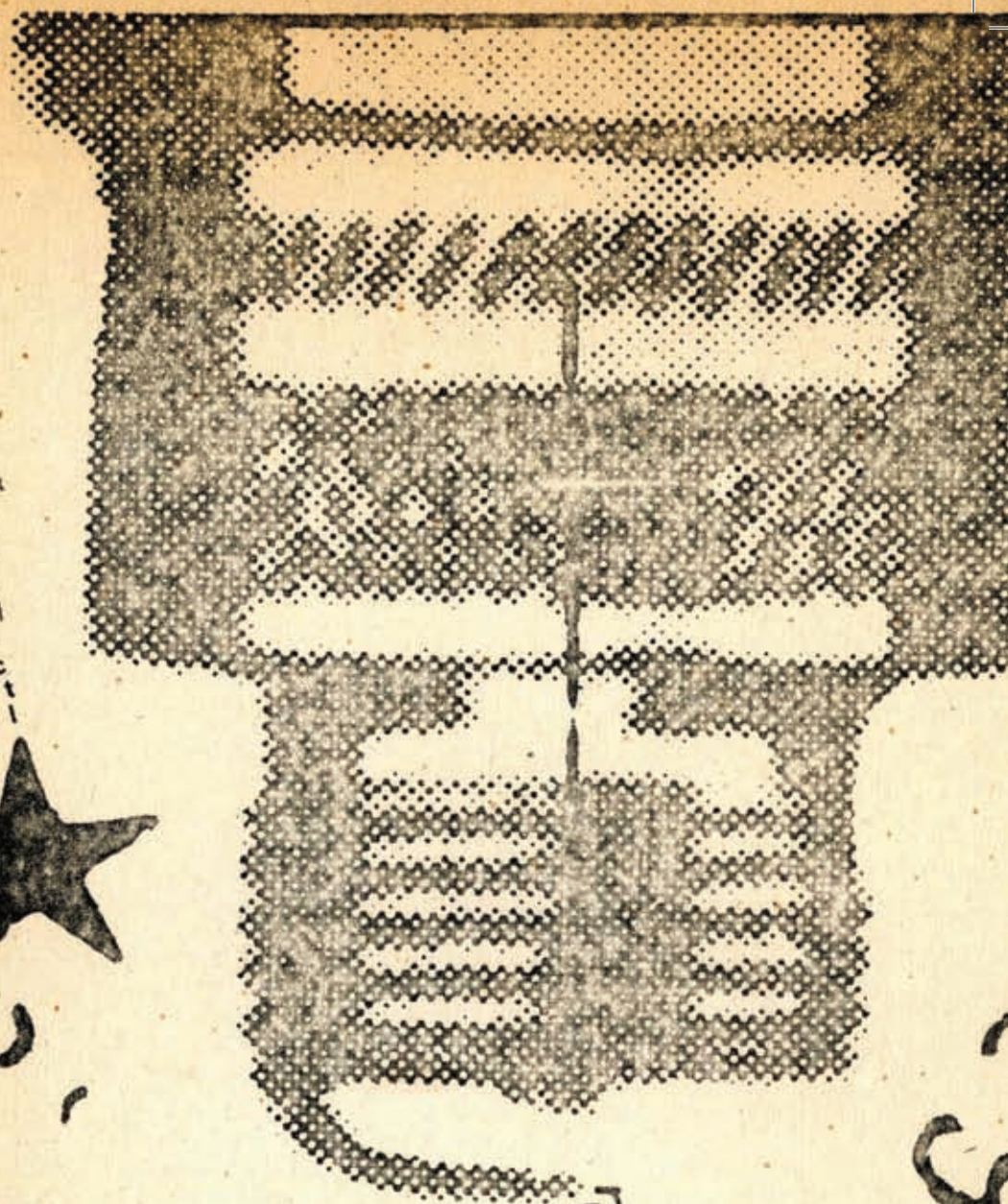


6.

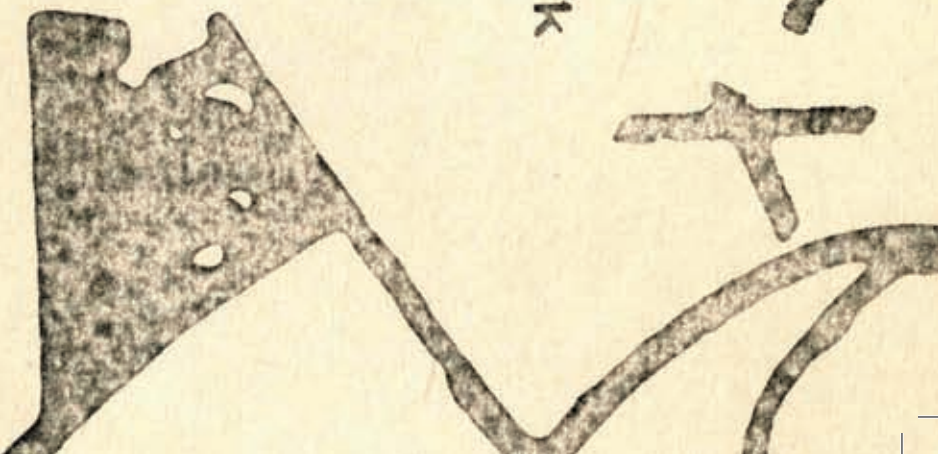
6. **Rivista** *Tool*, *Quaderni di scrittura simbiotica*, a cura di Ugo Carrega, 1966 | **Numero** 05 |

Il numero 05 dedica il suo studio ai rapporti tra parole e forme: si parla di "complicazione semantica volta alla costruzione di un nuovo linguaggio poerico".

tti of
te r
'in
u as
ci
p



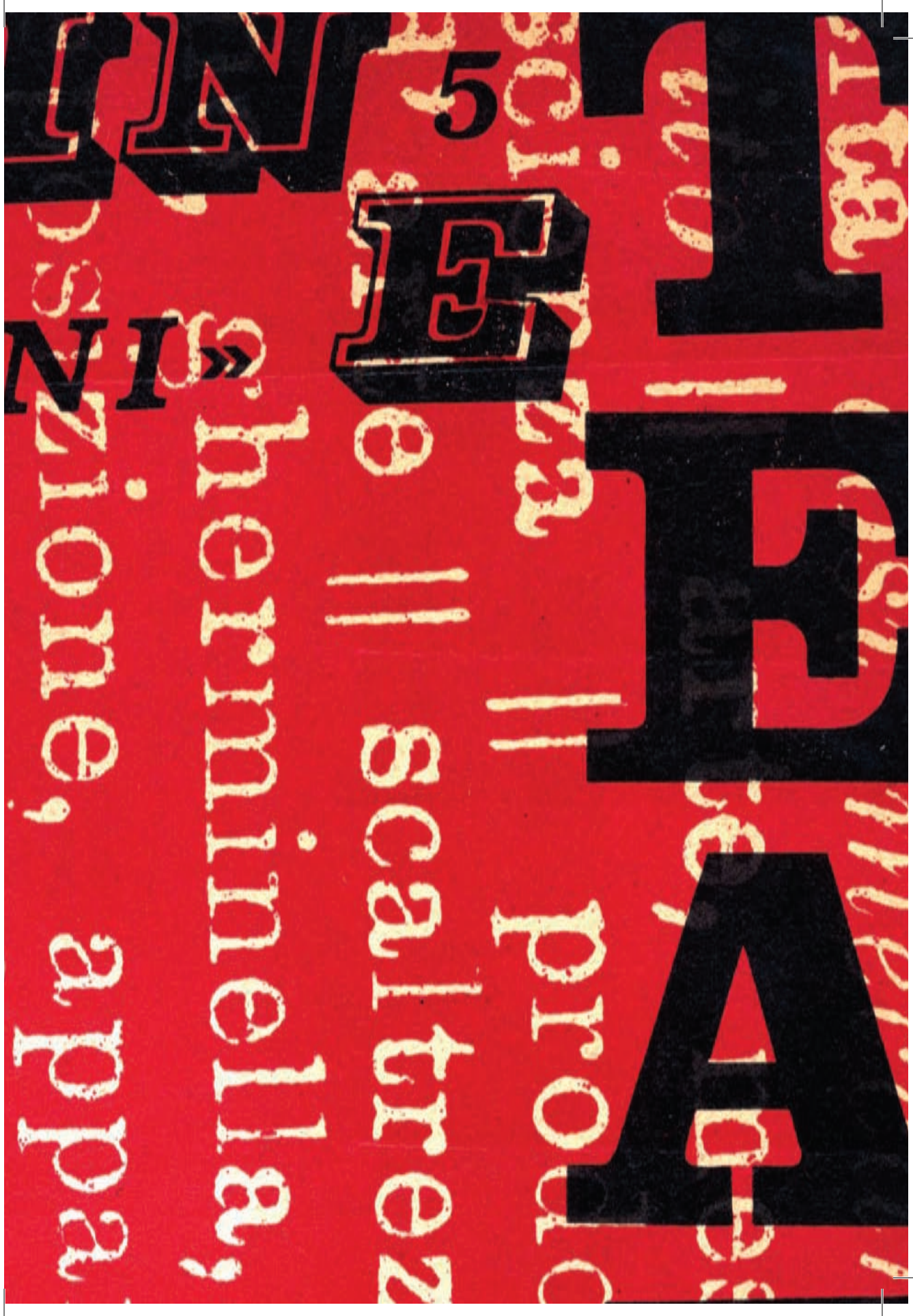
fronk

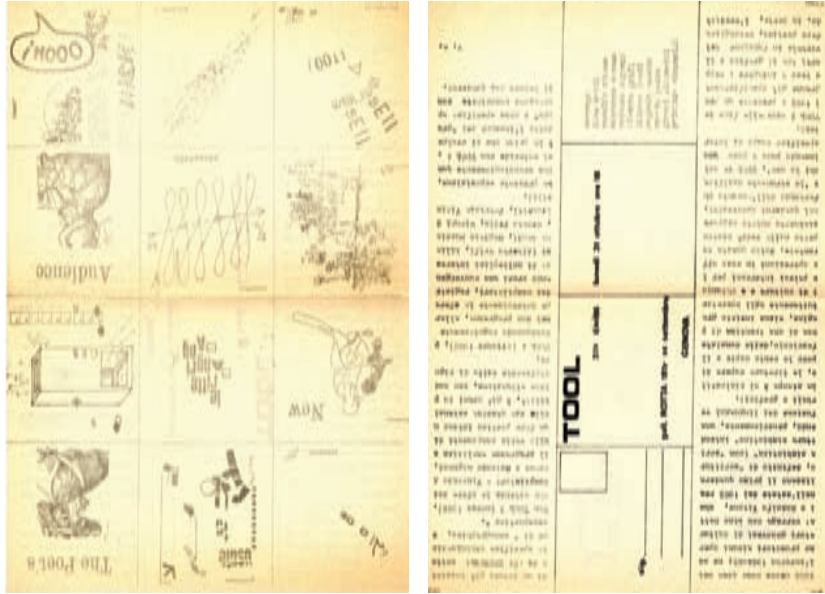




7.

7. Rivista Quaderni *Téchne* e Teatro, a cura di Eugenio Miccini, 1970 | Numero 05 |





8.

8. Rivista *Tool*, *Quaderni di scrittura simbiotica*, a cura di Ugo Carrega, 1966 |

Ogni numero della rivista proponeva una cartolina per iscriversi a *Tool* attraverso un abbonamento annuale e ricevere la pubblicazione direttamente a casa.

di O DE

CARRIGA



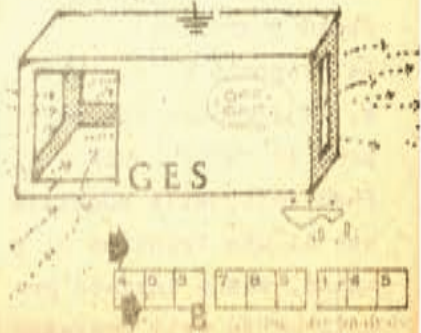
The Poet's



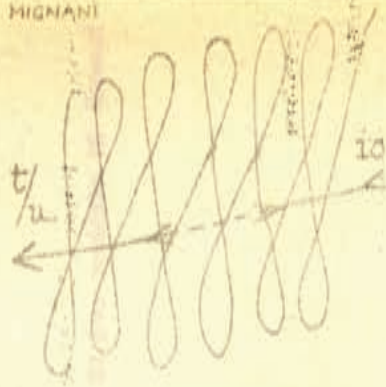
New



le ritte
Bangri
Bang



HIGNANI



paragrafo.

Audience



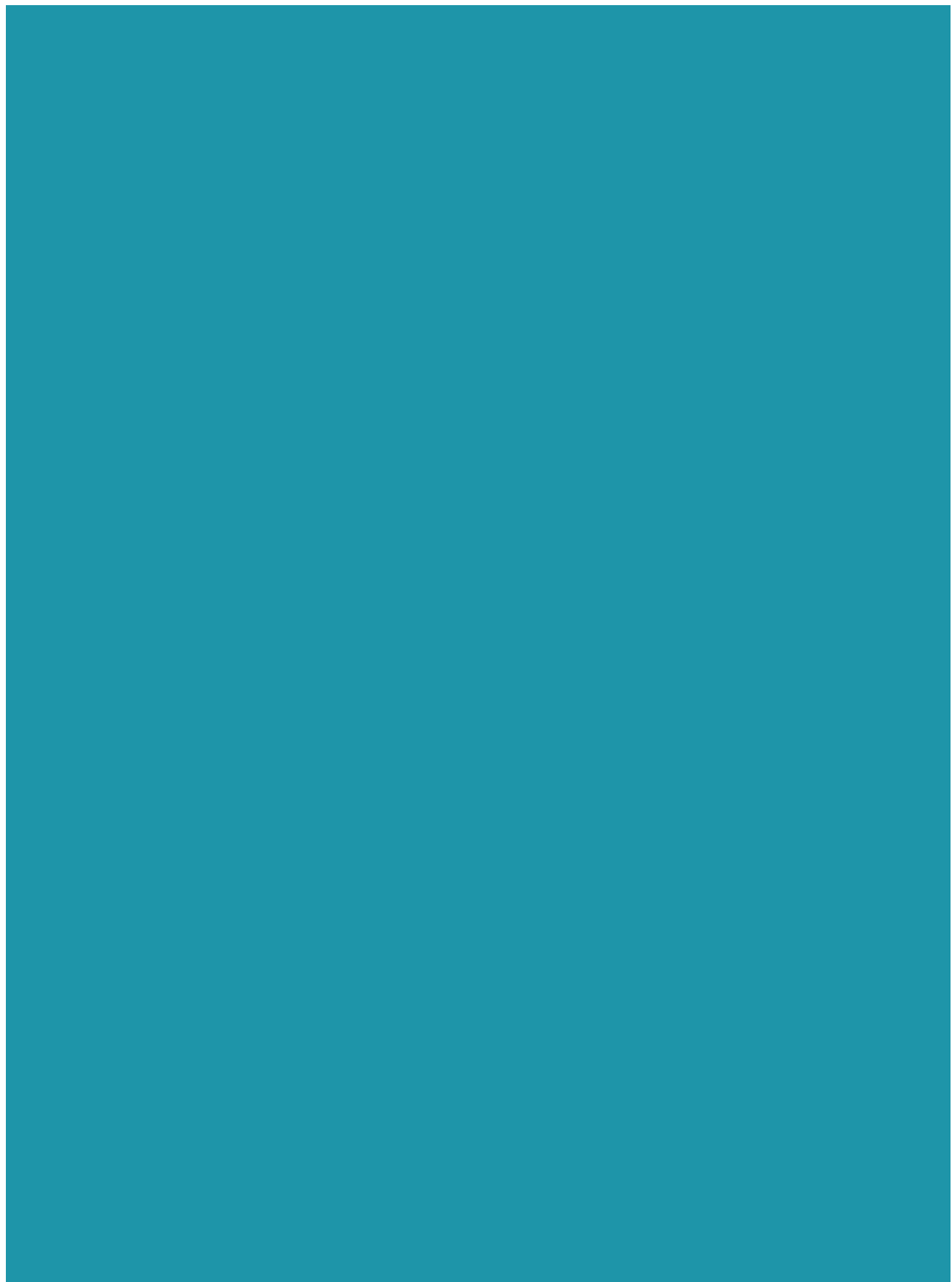
USSELL
A
100!



LANDI

di DE

ACCAME V



Ritrovamenti
da edizioni originali

Lecture

Anni Sessanta e Settanta

LETTURA N°1

di

FRANCO BELTRAMETTI, 1973

in *Tam Tam*, 3n°**Poesia?**

Malgrado e contro il mondo che sta in piedi sull'organizzazione repressiva la poesia che facciamo vuole sfuggire alle regole fisse. Allora diciamo, la poesia non offre meccanismi di soluzione ma esiste in e appartiene a questo altro mondo, il mondo delle sue ragioni. Dove ogni voce interroga direttamente la vita senza mediazione. I poeti che hanno avuto fondati motivi per non essere in rotta con la società in cui vivevano sono stati primitivi: la poesia faceva parte del tutto, non doveva volersi autonoma per esistere (resistere). Un'autostrada lunga 2000 km per la poesia non è un'autostrada lunga 2000 km - come il tutto per la poesia non è un tutto commensurabile, non è un tutto più la sua misura. "Un linguaggio in grado di non lasciarsi sfuggire i sintomi della realtà" chiede l'Editoriale del 2° n. di Tam Tam. Ma quali sono i sintomi della realtà? Il telone del camion del poeta James Koller sbatte nel vento. La crudezza dei fatti è la realtà realizzabile in poesia. La poesia: non cronaca, non solo notizia, ma in funzione di verità. Come per Pound, la poesia è linguaggio condensato, carico di significato. Un risultato proiettato in un processo di intensificazione. Per Philip Whalen la poesia è mettere a fuoco su un foglio di Carta o "dentro la vostra testa".

Tam Tam si è "arroccata" sulla poesia, e ha le sue ragioni per farlo, senza confondere il fatto di arroccarsi sulla poesia con una poesia arroccata sulla poesia. Elaborazione dell'elaborazione, non poesia poesia. Dentro la vostra testa la poesia esiste ancora? "On a marked rock, following his orders, place my meat... tempt my new form" (Lew Welch). Ma si può davvero interrogare la vita senza mediazione? Tentare una nuova forma di vita non è forse poesia? Ho provato nel filone di questo discorso

con Montagna Rossa a mettere assieme un inventario di esperienze di poesia. I sintomi Della realtà per me sono stati i poeti a me più vicini, che abbiano vissuto 12 secoli fa in Cina, che siano scomparsi come Lew Welch dua anni fa sulle montagne della Sierra Nevada in California, o che vivano come Tetsuo Nagasawa su un isola vulcanica. Ciò che non hanno in comune è molto meno di ciò che hanno in comune. Eppure le situazioni sono diverse. E sono diversi i linguaggi, forse inconciliabili. l'importante è che esista gente con le antenne. In che modo poi queste antenne riescano a trasmettere ciò che percepiscono, è un problema interno ad ogni coerenza. La coerenza della poesia di Edoardo cacciatore per esempio nella sua apparente non attualità: un ciclo più ampio. Con più passato, con più futuro. Quanto ai poeti di Tam Tam, ciascuno su un suo fronte di ricerca, li vedo legati da una comune dimensione accanita del testo. Una dimensione in cui la logica della composizione non ammette sbavature. La poesia di Adriano Spatola si vuole ossessionata, un criticamente raffinato insistere ritmico verso su verso e strofa su strofa nella corposità del linguaggio. Giulia Niccolai esplora e manipola discorsi come biglie imprevedibili di ironici pallottolieri. "Dal paesaggio dell'esperienza quotidiana all'astrazione intellettuale", dunque. Ogni poesia per me è un viaggio mentale, che si può percorrere e ripercorrere. Le parole sono case di risonanza, percezioni, tracce, suoni. Le parole e le frasi hanno ossa carne pelle tendini nervi. Un'intelligenza interna quasi biologica. Anche: la poesia è comunicazione ad alta frequenza: che fa saltar fuori dimensioni inaspettate, che crea nuovi spazi, altre distanze (o vicinanze). O frecce, vettori, lanciati sul bersaglio sempre nuovo della pagina bianca, colta di sorpresa.

LETTURA N°2

di

CORRADO COSTA, 1975

in *Le nostre posizioni***Le nostre posizioni**

Quando si alza il vento le cicale cessano di colpo di frinire. Quando si alza la poesia le parole perdono d'incanto il loro senso e la loro posizione. Diventano solo la primizia sottratta al raccolto che ancora non si vede e non si potrà mai vedere. Hanno mutato di luogo e di status. Il poeta è un disegnatore di mappe, un deambulante che va e viene nella zona più anonima, sposta picchetti e pietre miliari, vegeta in strati impenetrabili. Cammina per disfarsi del proprio bagaglio, ignorando i tracciati e calcolando il peso dell'ombra. Semina il paesaggio di montagne di cui si invaghisce e che riporta a casa per poi appenderlo al muro coi chiodi. Dopo si mette a far festa con gli amici. Le posizioni del poeta sono inatngibili. Il suo mondo è la tradizione del testo, la sua attività il tradimento della tradizione. È un essere indivisibile, persuaso che le azioni siano solidali l'una con l'altra. Le parole non hanno e non danno senso o consenso. Basta lasciare che si compongano in quella forma di inerzia che sembra essere la loro propria, per rendersi conto della dimensione delirante da cui provengono, e della lenitiva e punitiva coazione che legifera sul compito del comunicare dove sono inghiottite ogni giorno. Basta non toccarle, basta invitarle al movimento della combinazione riflessa, inducendole in tentazione logica e bruceranno dietro di sé interi campi di significati superflui e aberranti, e taglieranno i ponti oltre cui si collegano alle utenze normali. Le nostre posizioni: le posizioni delle parole che parlano il libro di Costa. Dove l'autore è temporaneamente assente, uscito in altre considerazioni non su se stesso; dove i percorsi non percorrono che la simbolizzazione matematica di un tautologico ritorno. Spetta solo a loro l'onere della prova. Di una prova che non c'è, che è improba-

bile tanto quanto è certa, che è anche controprova. Le parole invitano a controllare il risultato pazientemente, ripassano l'immagine davanti agli occhi, una e più volte, dilatandola, rimpicciolendola o scontornandola. Il risultato è sempre il medesimo: l'immagine non c'è. Le parole indicano silenzio attraverso gli indizi contenuti nella loro povertà. Ma il tutto è già nell'inizio: è la messa in moto di una decelerazione dentro l'involucro fatico che altrimenti rischierebbe di perdersi nello spazio dei trentamila versi. Tutto il libro è questo commento all'assurdo, compiuto in fredda indifferenza, questo ripudio di un macroscopico abbaglio. Non lo si dirà mai abbastanza: in poesia appena partiti siamo già arrivati. Siamo dunque nelle nostre posizioni.

LETTURA N°3

di

BRUNO MUNARI, 1966

in *Arte come mestiere***Telegrammi e Poesia**

Certamente è un errore leggere una poesia in fretta come fosse un telegramma. Pur avendo, certe poesie moderne, un numero di parole molro breve, quanto quelle di un telegramma, tuttavia il contenuto è spesso diverso; oso dire spesso poiché qualche volta arrivano telegrammi che sembrano poesie e allora prima li leggi rapidamente, poi li rileggi lentamente dato che certe parole hanno più di un significato, come avviene nelle poesie. Poesie casuali. A parte ciò, voglio dire che esiste un “tempo di lettura” per ogni testo: un testo poetico, letto lentamente, comunica tutto quello che ha da comunicare, crea uno stato d'animo, dà il tempo alle immagini di formarsi e di trasformarsi. Anche questo è un campo dove può operare il designer grafico, dove la scelta dei caratteri e gli spazi vengono calcolati in base a un preciso effetto. Non sarebbe giusto, come si fa invece normalmente, usare lo stesso carattere tipografico per testi poetici e per relazioni di consiglio.

Una lettura veloce avviene quando il carattere tipografico è semplice e molto chiaro, gli spazi tra le parole e tra le stesse lettere sono calcolati con precisione ottica, lo spazio attorno alla parola è sufficiente per isolarla dalle cose che si trovano attorno e il colore della parola e del fondo non sono complementari. Una lettura veloce è necessaria nei segnali stradali, caso limite, dove invece troviamo cartelli indicatori sovrapposti con parole che hanno perso la loro forma per esempio tutti sanno che la parola COMO è più corta della parola SESTO CALENDE, ma se nei cartelli noi vediamo la prima parola scritta così C O M O, per tirarla lunga come SESTO CALENDE, per ragioni di falsa estetica, dimentichiamo la funzione, rallentiamo la lettura e non diamo con esat-

tezza l'informazione. Un tempo di lettura rallentato è invece necessario quando leggiamo un buon libro, seduti in poltrona, e questa necessità l'hanno sentita artisti e letterati di varie tendenze: Joyce, nelle ultime pagine del suo libro *Ulisse*, elimina la punteggiatura e dà un tempo di lettura diverso; Klee ha disegnato un breve testo poetico riempiendo di vari colori gli spazi tra le lettere per cui le parole affiorano alla coscienza lentissimamente con tutto il loro significato.

I futuristi hanno composto le tavole parolibere tenendo presente anche questo fatto. Giorgio Soavi ha scritto una poesia mettendo una parola in ogni pagina. Nelle comunicazioni pubblicitarie vengono, a volte, calcolati dei tempi di lettura che risultano da varie grandezze dei caratteri di stampa, una parola stampata in grande dopo dieci o venti righe di testo stampato piccolo, si legge prima dello stesso testo. Certi annunci pubblicitari si leggono in due o tre tempi diversi. Si possono anche eliminare gli spazi tra le parole e anche questo serve a rallentare la lettura, però nello stesso tempo l'occhio viene affaticato. Nei testi di certe pubblicazioni con ambizioni artistiche, i caratteri tipografici vengono incolonnati allineandoli solo a sinistra e lasciando libero il margine destro che risulta così come se fosse frastagliato.

Ciò viene fatto per non spezzare le parole, non c'è mai un a-capo, per non creare delle pause dentro le parole. In fine, un bravo designer grafico potrebbe anche comporre un testo con diversi tempi di lettura secondo il senso del discorso, come esattamente fa una persona quando parla, e come si fa, in parte, con la punteggiatura.

LETTURA N°4

di

JULIO CORTÁZAR, 1963

in *Rayuela*

Istruzioni per la lettura

L'autore propone diverse letture possibili all'inizio del libro.

1. leggerlo nella maniera tradizionale, partendo dalla prima pagina e seguendo l'ordine normale fino al capitolo 56 dove tre asterischi nel testo indicano il termine dell'opera;
2. leggerlo a partire dal capitolo 73 e seguendo poi l'ordine dei capitoli stabilito dall'autore e riportato all'interno della tavola d'orientamento nella prima pagina del libro. Con questa modalità di lettura, più frammentaria, sono fornite ulteriori informazioni al lettore che viene portato in un ambiente letterario meno tradizionale e più complesso; in questa modalità, il capitolo 55 viene completamente saltato, mentre gli ultimi due capitoli (131 e 58) rimandano sempre a se stessi, suggerendo quindi che la storia non abbia fine.
3. infine esiste un'altra forma di lettura, suggerita indirettamente dall'autore, che consiste nel leggere il romanzo con la sequenza dei capitoli scelta dal lettore, ordinando e disordinando i capitoli a proprio gusto. Questa modalità di lettura è stata ulteriormente esplorata dall'autore nel suo romanzo seguente *62/modelo para armar*.

TABLERO DE DIRECCIÓN

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes:

El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68 - 9 - 104 - 10 - 65 - 11
136 - 12 - 106 - 13 - 115 - 14 - 114 - 117 - 15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97 - 18 - 153 - 19
90 - 20 - 126 - 21 - 79 - 22 - 62 - 23 - 124 - 128 - 24 - 134 - 25 - 141 - 60 - 26 - 109
27 - 28 - 130 - 151 - 152 - 143 - 100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103 - 108 - 64 - 155 - 123
145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95 - 146 - 29 - 107 - 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31
32 - 132 - 61 - 33 - 67 - 83 - 142 - 34 - 87 - 105 - 96 - 94 - 91 - 82 - 99 - 35 - 121
36 - 37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59 - 41 - 148 - 42 - 75 - 43 - 125 - 44 - 102
45 - 80 - 46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118 - 50 - 119 - 51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66
149 - 54 - 129 - 139 - 133 - 140 - 138 - 127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131
58 - 131.

Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos.

Tavola di istruzioni per l'uso. All'interno del testo, proponendo al lettore tre diverse modalità di fruizione del libro.

LETTURA N°5

di

CARLO SITTA, 1973

in *TamTam*, Editoriale 5n°**Poesia e non poesia**

Il programma che sta dietro l'impalcatura di *Poesia e non poesia* (Ulisse, n. 71, 1972) è di quelli che apparentemente non fanno correre rischi: invece di osare una qualche ipotesi di lavoro, cioè di organizzare il fascicolo intorno ad una idea precisa dell'oggetto in discussione, ci si è semplicemente affidati agli esperti, trincerandocisi dietro il nome ed il pedigree dei convocati. In giuste dosi è stata messa avanti la componente accademica accanto a quella militante, e senza voler dare l'impressione che l'origine dei vari critici e poeti - ideologica, ambientale, metodologica - avesse ad influenzare troppo il risultato finale. Il titolo poteva magari venire anche in seguito; l'importante era che le assise del parlamentino fossero rappresentate a destra e a sinistra e che alla fine nessuna delle varie tesi contrapposte avesse a prevalere troppo scopertamente sulle altre. L'exkursus filologico dentro la poesia del secolo è così lasciato alla perizia dei più anziani, mentre ai giovani si chiede doverosamente lo spunto polemico che aggiorni la situazione. certo, ad invertire i ruoli molto non sarebbe cambiato, anche se, poniamo, Pignotti avesse analizzato i crepuscolari e Spagnoletti la poesia concreta: a tesi ovviamente ribaltate, sarebbe alla fine rimasto solo il discorso di fondo dell'uno e dell'altro. Ma lasciando così le cose nel loro ordine naturale, lo stacco di generazione riesce a positivizzare di volta in volta qualsivoglia operazione, salvo le più ardite, a giustificare grosso modo e in egual misura tutti i movimenti fino al secondo dopoguerra. A questo punto il racconto si fa inaspettatamente concitato e anche farraginoso, la separazione degli interventi più netta; in mancanza di una effettiva problematizzazione si arriva a far concludere perentoriamente alcuni secoli di storia letteraria in qualche scarso emblema

di poesia comportamentale. Tutto era cominciato con un brillante intervento di Giorgio Agamben che, alla ricerca delle origini della poesia moderna, si toglie in certo senso d'impaccio scambiando di ruolo Marx con Baudelaire e Freud con Oscar Wilde. Che poi a distanza di circa un secolo da quelle origini, il consumo culturale abbia spesso operato simili contaminazioni, a dispetto proprio delle sistemazioni ufficiali, è segno se non altro di quella libertà di movimento, di uso dei mezzi più eclettici, consentita a chi opera in poesia come a chi opera in qualunque altro settore. Solo qua e là, fra un articolo e l'altro apparentemente evasivi, come una nota d'intrattenimento o la vignetta dopo il rebus complicato, appaiono brevi note lapidarie, citazioni più o meno celebri tratte con cura statistica dai più svariati ripostigli dell'editoria (che poi esista una eseditoria di poeti è un'informazione da non darsi). Qui comunque si azzardano tesi più netti e il carattere tipografico gioca al risalto, come quando si afferma che Marinetti fu poeta in Francia e fascista in Italia, che secondo D'annunzio "una rispondenza tra le nostre anime e una qualche Cosa terrena assume quasi una figura di mistero". Tra i tanti materiali cogliamo pure suggestioni stimolanti. Nel numero si denota una antipatia a proposito Della poesia novissima e sperimentale, per la quale e contro la quale può servire sia l'apparente inattaccabilità delle note a piè di pagine, che il saggio di pedullà, dove si fonda una nuova casistica del peccato letterario a procurare roghi in seno alla nuova avanguardia. Della quale sarebbe stato non inutile esaminare il travaglio non come una serie di errori gratuiti, ma come conseguenza Della volontà di rinnovamento nel fare poesia.

L'unica alternativa, il solo dilemma possibile che emerge è proprio fra le rispondenze ideali, le figure di mistero di cui parlava D'annunzio, e lo scientismo di Pignotti, fra lo spirito e la materia, l'arte e la scienza. Allora aveva davvero ragione Croce, poesia e non poesia?

LETTURA N°6

di

FRANCO BELTRAMETTI, 1973

in *TamTam*, 4n°**Il territorio alle spalle**

Sembra che in poesia non ci sia nessun'altra possibilità per parlare, che parlare per mezzo di qualcosa che somiglia alle immagini. L'immagine degli imagisti (sensuale) l'immagine dei surrealisti (artificiali) la "deep image", ora, che si basa sulla percezione come strumento di visione. I poeti si costruiscono una coscienza basata sui cinque sensi, tesi fino ai limiti di rottura della percezione. Non ci sono indicazioni di oggetti, c'è solamente la costruzione dell'immagine e l'immagine non è mai sola. Essa è tutto ciò che c'è sopra sotto a destra a sinistra dell'immagine. A chi mi chiedesse che dimensioni ci sono sopra sotto a destra a sinistra del territorio dell'immagine, risponderei una poesia schermo, che mette in primo piano l'immagine, e più l'immagine viene avanti, più si spalancano territori alle sue spalle (un fotogramma di Eisenstein o, ancora meno di un film western). Si capisce così che il poeta ha più cose da dire di quante non ne stia raccontando. Per raccontare servono termini di riferimento, i termini di riferimento sono le immagini, ma le immagini sono in contraddizione con il loro territorio che è un territorio troppo vasto da occupare (le teorie di Fludd). Dire tutto ciò che è possibile attorno all'immagine e poi nasconderla, buttarla via. Tutto quello che rimane dopo averla buttata via è la poesia.

*Alcuni esempi per Yam Tam: Giulia Niccolai e la situazione alessandrina dei suoi testi dai Novissimi. La poesia è tutto quello che rimane del commento che sta attorno alle immagini degli altri, precedenti e assenti, immagini gettate via. Questo esempio potrebbe far pensare a un processo di svalutazione dell'oggetto, e si può in effetti pensare a questa operazione come all'ultima cosa che possiamo fare con ciò che

rimane tra le mani. Il caso Della poesia di Adriano Spatola. L'iter attorno all'oggetto non ha praticamente un inizio e una fine ma tende a finire, a scomparire nell'apparizione di qualcosa che non esiste.

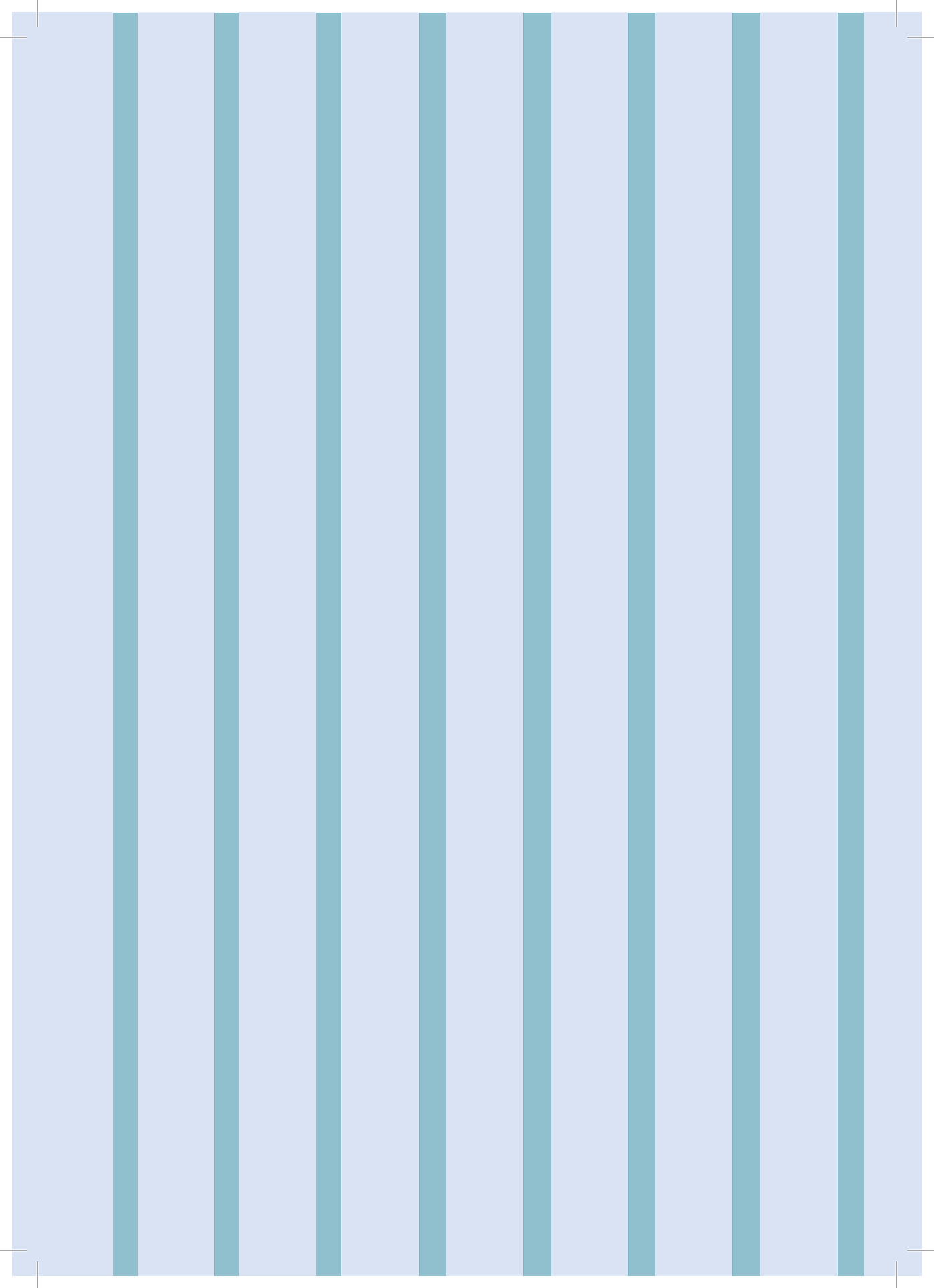
*(...) parlare in poesia non è un atteggiamento mistico, la poesia non ha interessa al nulla che non si forma. Parlare in poesia significa spingere ogni Cosa verso la sua forma non attuata. In quesyo modo si parla di poesia come creazione di forma, la poesia descrive la forma non attuata delle cose. Le parole non vengono usate per fornire spiegazioni o dare giustificazioni. Le parole ci sono già, sono attorno, e la poesia si serve di tutto quello che c'è attorno a queste immagini di oggetti di cui a mala pena rintracciamo il perimetro. Si tratta di individuare il posto che occupa l'immagine e lo spazio che le sta attorno.

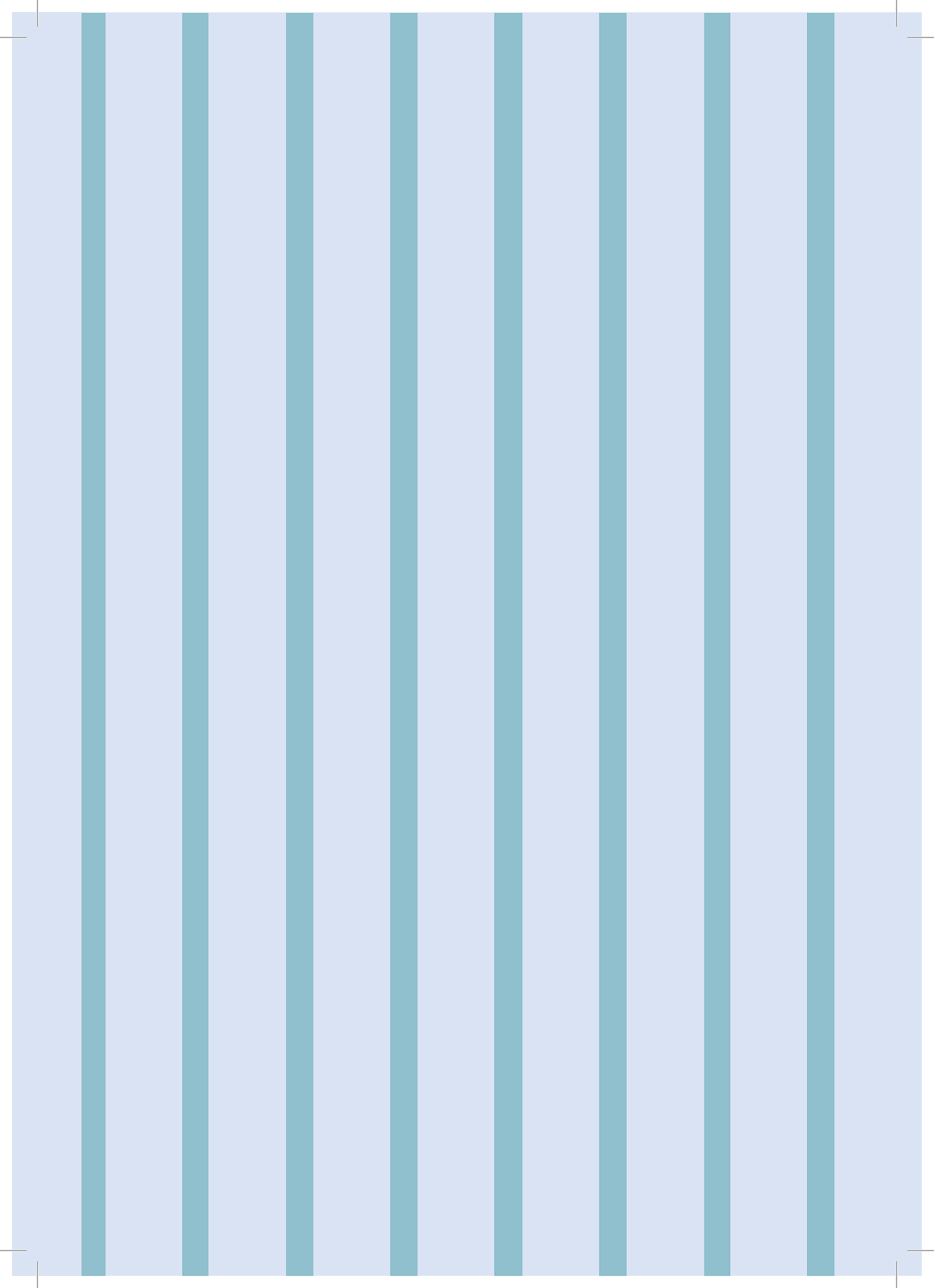
*Majakovskiiiiij di Adriano Spatola è un esempio di poesia politica che si organizza attorno a un immagine capace di articolare l'esigenza del mondo interiore e del mondo esteriore. l'immagine Majakovskij, che non c'è, più viene in primo piano, più apre alla poesia spazio di esperienza politica. Qui l'immagine non ha per sé nessun territorio, è un segno che non si sa dove scrivere, tutto il territorio è il territorio della realtà. L'immaginario non c'è. Questa affermazione significa che l'assenza viene registrata come mancanza, e ogni mancanza dà valore a una visione totale del mondo, così come I nomi veri delle città dei laghi dei fiumi compongono la geografia totale nel non sense di Giulia Niccolai (Greenwich) attorno all'assenza del luogo immaginario. E gli itinerari precisi dei lunghi viaggi di Franco Beltrametti (Nadamas) compongono un unico paesaggio attorno all'assenza del paesaggio immaginario.

*Una qualsiasi linea che viene segnata sulla carta bianca non determina la propria forma. Determina due resti della superficie da cui essa stessa è determinata. l'immagine si può paragonare alla linea, essa risulta dall'incontro Della superficie della realtà con tutte le altre possibili superfici della realtà. (...) il poeta che lavora sull'immagine che determina un territorio politico non può costruire ipotesi di una dialet-

tica del falso e del vero. Non è possibile un testo poetico col presupposto della verità, l'unico spazio della poesia è quello che appare alle spalle dell'immagine ed è quello che tutta la realtà occupa.

*Il discorso poetico non produce affermazioni di verità o di falsità su una mano un albero una foglia, è semplicemente tutto ciò che si può dire di una mano un albero una foglia, per esperienza. L'esperienza è l'essere altrimenti di ciò che ho visto e toccato. parlare dell'essere altrimenti delle cose e parlare dell'essere altrimenti tout court, come se le cose non ci fossero, è poesia. Parlare per esperienza delle cose significa aver assistito alle cose dal di fuori. L'esperienza (la poesia) è dunque venir via dalle cose. il soggetto, come l'immagine, tende a non occupare uno spazio nel mondo (si capisce perché Dio avrebbe concentrato tutto il suo potere in un punto solo del mondo). il poeta ripete la creazione. L'esperienza poetica è ripete la creazione. La poesia è parlare per esperienza.





Riferimenti Bibliografici

Balestrini, Nanni

1963 *Introduzione al Gruppo 63*, in Guglielmi, Angelo; Barilli, Renato

1976 *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli Editore

Baroni, Daniele

1999 *Manuale di design grafico*, Milano, Longanesi Editore

Barthes, Roland

1973 *Il piacere del testo*, trad. Lidia Lonzi, Torino, Einaudi Editore

Bringhurst, Robert

2001 *Gli elementi dello stile tipografico*, Milano,

Edizioni Sylvestre Bonnard

Colangelo, Stefano

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

Colombo, Fausto; Eugeni, Ruggero

1996 *Il testo visibile*, Rome, La Nuova Italia Scientifica

Illich, Ivan

1993 *In the vineyard of the text: A Commentary to Hugh's Didascalicon*,

trad. di Serra, Alessandro; Barbone, Barbone, Milano, Raffaello Cortina

Mazzocut-Mis, Maddalen

1997 *I percorsi delle forme*, Milano, Mondadori

Miccini, Eugenio; Rimmaudi, Annalisa

2000 *Libri d'artista*, Mantova, Editoriale Sommetti

Pignotti, Lamberto

1991 *Pagine e dintorni*, Firenze, Meta

Polverari dell'Orto, Gabriella

1988 *Manuale del rilegatore*, Milano, Hoepli Editore

Pozzi, Giovanni

1981 *La parola dipinta*, Milano, Adelphi Edizioni S.p.a.

Zappaterra, Yolanda

2008 *Professione: grafico editoriale*, Modena, Logos

Segre, Cesare

1974 *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi Editore

Steiner, Albe

1978 *Il mestiere del grafico*, Torino, Einaudi Editore

Zingale, Salvatore

2009 *Gioco, dialogo, design*, Milano, ATi 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 - Téchne edizioni di poesia e arte*, Pistoia, Gli ori

Bisutti, Donatela

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

Bringhurst, Robert

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

- Buccellati, Graziella; Manetti, Benedetta
2009 *I due Scheiwiller*, Milano, Skira
- Cadioli, Alberto; Vigini, Giuliano
2004 *Storia dell'editoria italiana*, Milano, Editrice Bibliografica
- Colangelo, Stefano
2003 *Come si legge una poesia*, Roma, Carocci editore s.p.a.
- Fioravanti, Giorgio
1984 *Grafica e stampa*, Bologna, Zanichelli
- Hohenegger, Alfred
1973 *Graphic Design*, Roma, Romana Libri Alfabeto
- Leonetti
1994 *Le scritte sconfinare*, 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 Tristram Shandy, gentiluomo*,
Milano, Mondadori Edizioni

Altri Riferimenti

Butor, Michel

1976 *Il libro come oggetto*, trad. di Mucci Renato ?

Lora Totino, Arrigo

1973 *La scrittura visuale in Italia 1912-1972*, Ballerini Luigi (a cura di),
Torino, Galleria d'Arte Moderna

Pound, Ezra

1960 *ABC of reading*, New York, New Directions Paperbook

Simmel, Georg

1902 *La cornice del quadro. Un saggio estetico* in *I percorsi delle forme*,
cit.. G. Simmel, *Der Bildrahmen, Ein Ästhetischer Versuch*

