



**ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA
MILANO**

**DIPARTIMENTO DI ARTI VISIVE
SCUOLA DI GRAFICA D'ARTE
I LIVELLO**

**LIBRO D'ARTISTA MOLTIPLICATO
SEGNO, OGGETTO, AMBIENTE COME FORME DI COMUNICAZIONE**

Relatore Tesi: prof. Tiziana VALZELLI

Relatore Progetto: prof. Gaetano BACCO

Coordinatore Corso: prof. Gaetano BACCO

Tesi di Laurea di:

MOLCHANOVA Natalia Mikhailovna

matr. n. 28058

Anno Accademico 2012/2013

*Si dedica ai miei genitori, che hanno
reso possibile il mio percorso di studi
e senza coloro questa tesi non sarebbe
mai stata portata a termine.*

LIBRO D'ARTISTA MOLTIPLICATO

SEGNO, OGGETTO, AMBIENTE COME FORME DI COMUNICAZIONE

0. INTRODUZIONE

1. COSA VUOLE DIRE UN LIBRO

1.1. IL LIBRO NELLA STORIA	8
1.1.1. Importanza Culturale	8
1.1.2. La forma segue la funzione	11
1.1.3. Il libro moltiplicato: l'informazione tra l'industria, cultura e politica.....	15
Appendice 1.1	21
1.2. TRA ARTIGIANATO E ARTE.....	23
1.2.1. Il testo miniato come simbolo del possesso del sapere.....	23
1.2.2. Libri da collezionare: forme bizzarre tanto quanto contenuti.....	27
1.2.3. Nuovi significati e impieghi	31
Appendice 1.2	33
1.3. IL LIBRO D'ARTISTA.....	43
1.3.1. Definizione problematica	43
1.3.2. Arte in continua ricerca di una forma nuova	45
1.3.3. Libri Chimera	50
1.3.4. Definizione secondo Anne Moeglin-Delcroix	53
1.3.5. Origine del termine.....	55
Appendice 1.3	58
1.4. DEFINIZIONI ATTUALI DEL LIBRO E PROBABILI SVILUPPI	64

2. IL LIBRO - CITTÀ DEI SEGNI

2.1. IL SEGNO COME UNITÀ DI COMUNICAZIONE	72
2.1.1. Il testo come struttura	72
2.1.2. Sistemi di linguaggio.....	75
2.1.3. Percorso generativo di senso	78
2.1.4. Testi Visivi	80
2.2. ARCHITETTURA DEL PENSIERO	83
2.2.1. Come riconoscere il messaggio.	83
2.2.2. Intelligenza	86
2.2.3. Memoria.....	89
2.2.4. Percezione Intenzionata.....	93
2.2.5. Dal segno grafico alla mappa mentale	95
2.2.6. Percezione olografica.....	98
2.3. AISTHESIS	101
2.3.1. Percezione totale dei sensi.....	101
2.3.2. Sinestesia.....	103
2.3.3. Linguaggio e organismo.....	106

2.3.4. Sinestesia come obiettivo dell'arte	107
2.4. INTERATTIVITÀ	110
2.4. Fruizione dell'informazione	110
2.4.2. Libro interattivo	114
2.5. ARTISTA, OPERA E FRUITORE	118
2.5.1. Linguaggio - il segno del pensiero nello spazio	118
2.5.2. Arte come Design	124
2.5.3. Questione del gusto	127
2.5.4. Design come Arte	131
2.5.5. Cambiamento dell'orientamento dell'arte	135
2.5.6. Status-symbol: lessema dell'identità	137
Appendice 2.5	141
3. E-BOOK	
3.1. LE PAGINE DI CRISTALLO	143
3.1.1. Definizione liquida quanto il concetto	143
3.2. TRA IMMAGINAZIONE E LEGGIBILITÀ	147
3.2.1. Ergonomia di lettura	147
3.2.3. Tra carta e schermo	150
3.2.4. Il medium è il messaggio o le guerre commerciali	154
3.3. UNICO, CONDIVISO, MOLTIPLICATO	160
3.3.1. Quantità è il vantaggio	160
Appendice 3.3.	168
4. IL LIBRO COME LUOGO	
4.1. IL TEATRO DEI SEGNI	171
4.2. COLLEZIONISMO MENTALE	175
4.2.1. Luogo della mente	177
4.2.2. Luogo tra reale e virtuale	182
4.3. ENTRARE NEL LIBRO	185
4.3.1. Libro - città	185
4.3.2. Architettura strumentale	190
4.3.3. Installazione	192
4.3.4. Flash-mob	196
4.4. RICERCA DEI SEGNI	198
0.0. CONCLUSIONE	
A. APPENDICE:	
SVOLGIMENTO DELLA PRODUZIONE DEL LIBRO D'ARTISTA A PARTIRE DAL LIBRO - OGGETTO FINO A LIBRO - AMBIENTE.	204
A.1 Background	204
A.2. Definizione dell'obiettivo	210

A.3.Elaborazione dei Concetti Chiave.....	212
A.3.1. Spazio.....	212
A.4.Il Libro.....	219

FONTI DI RIFERIMENTO

Bibliografia:.....	222
Riviste, Periodici, Saggi e altri fonti Mass Media:	224
Sitografia:.....	225
Fonti di immagini:.....	227

RINGRAZIAMENTI

0. INTRODUZIONE

«I libri non sono fatti per crederci, ma per essere sottoposti a indagine.
Di fronte a un libro non dobbiamo chiederci cosa dica, ma cosa vuole dire.»

[U. ECO, *Il nome della rosa*, 1980]

Questo testo è un tentativo di capire l'essenza del libro, il concetto che ne sta alla base, osservando i ragionamenti delle diverse fonti e, attraverso un'analisi della storia del suo sviluppo, del suo ruolo nella cultura, riuscire a vedere come è nato e cresciuto il concetto del libro d'artista. È un'indagine di una persona che studia grafica d'arte, realizza un libro e poi lo trova esposto in una mostra nella sala delle sculture. Nasce paura di aver sbagliato la facoltà, però abbinata alla sicurezza che quel manufatto, anche se tridimensionale, non è una scultura. Che cos'è allora?

Si guarderà molto il passato, non solo come una cronologia dei fatti, ma come uno strumento utile fin dove può spiegare o, almeno far intuire, il presente dell'editoria dell'arte. È un tentativo di guardare il libro, come un oggetto antico quanto l'uomo, antico quanto l'esigenza umana di scrivere.

La maggior parte dei critici e storici legano il libro d'artista strettamente al '900, definendolo come una nuova forma d'arte, conquista delle avanguardie. Punto di vista molto diffuso, ma discutibile per molti aspetti. La molteplicità di opinioni trovata nella critica d'arte conduce nella confusione dei termini e fatti.

Ci si rivolge verso gli artisti, verso l'arte in generale: gli autori dei capolavori del genere raramente sono solo produttori di libri. Forse potrebbero spiegare? Ci sono poi le editorie d'arte, ma non è chiaro il confine con la produzione industriale. Il libro è

uno dei primi oggetti ad essere industrializzato nel senso moderno, ovvero ad essere prodotto, con scopi commerciali, in un certo numero di copie identiche di un modello progettato. È legittimo affermare che quindi era, tra tanti altri oggetti d'uso, il più necessario da essere riprodotto in copie identiche, rispettando una struttura ben precisa dove niente sembra lasciato a caso: un determinato carattere(font), determinata sequenza di pagine, determinate illustrazioni, informazioni sull'editore e l'autore, riferimenti bibliografici note e commenti, copertina curata nei dettagli. Se l'esigenza fosse solo quella di riprodurre testo scritto, perché si cercava sempre di personalizzarlo lo stesso? Per l'abitudine del decoroso testo miniato dei manoscritti? Perché si perdeva tempo a miniare un manoscritto, invece di impiegare quell'energia a produrre un'altra semplice copia del testo scritto? Oggi abbiamo ancora bisogno del libro o rimarrà solo il "nudo" testo di e-book? E il libro d'artista? Se è un libro, si dovrebbe aver bisogno di moltiplicare anche quello?

D'arte, o d'artista, o semplicemente "strano", "particolare", sono definizioni che arrivano in un secondo momento, ma innanzitutto è un qualcosa, che viene classificato come un libro. Allora che cos'è un libro? La percezione di quali elementi ci fa riconoscere un oggetto come tale? Perché davanti un manoscritto antico, un giallo tascabile, una litolatta di Depero o schermo di un tablet nella nostra mente viene sintetizzata la stessa identica definizione: è un libro. Una serie di perplessità e domande che si riducono in:

Cosa vuole dire un libro?

1. COSA VUOLE DIRE UN LIBRO

1.1.IL LIBRO NELLA STORIA

«Ogni cultura non è altro che un insieme bizzarro e cangiante dei segni che si parlano gli uni con gli altri.»

[G. MARRONE, *Introduzione alla Semiotica del Testo*, 2011]

1.1.1.Importanza Culturale

Il mondo in cui viviamo è, per molti motivi, un prodotto della cultura del libro - oggetto a lungo considerato come supporto e vettore, pressoché “neutro”, di un testo. Manoscritto e a stampa, nella varietà delle sue manifestazioni materiali – è il manufatto e il testimone storico più abbondantemente conservato. Esito di un lungo e complesso processo di evoluzione pluriculturale, esso costituisce la risposta più duratura ed efficace alla necessità di uno strumento di fissazione e conservazione a lungo termine di contenuti intellettuali e di un veicolo materiale per la loro diffusione, in una forma (relativamente) maneggevole, resistente all’usura e adattabile a diverse condizioni d’uso.

Oltre ad essere un oggetto di uso quotidiano, vi è presente una forte componente simbolica. Nella sua apparente semplicità strutturale, nasconde una storia, che si situa al crocevia di un ampio insieme di discipline, e assume altissimo valore di natura culturale, economica, etica, politica e artistica.

«Un libro, qualunque libro, è per noi un oggetto sacro; già Cervantes, che forse non ascoltava tutto quel che diceva la gente, leggeva perfino "le carte strappate nella strada"»

[J. L. BORGES, *Del culto dei libri*, 1984]

È il simbolo della scienza e della saggezza, sia nell'arte decorativa vietnamita che nell'immagine occidentale del leone biblioforo. Galileo considera la natura come un libro scritto in linguaggio matematico, Hans Blumenberg¹ mostra in quanti modi e in quante forme l'idea del mondo, come libro, e del libro, come rappresentazione del mondo, attraverso la nostra cultura². “L'Universo è un immenso libro”, scrive Muhiddin Ibn Al-Arabî. Il Corano chiama “Ahl al-Kitab”, “genti del libro”, non solo i seguaci delle tre “religioni del libro” che condividono la fede nell'origine divina dell'Antico Testamento, ma anche induisti e zoroastriani, le cui religioni sono guidate da testi scritti ritenuti di origine divina. L'espressione Liber Mundi appartiene ai Rosacroce: se l'universo è un libro, il libro è la Rivelazione e per estensione, la manifestazione. Liber Mundi è nello stesso tempo il Messaggio divino, l'archetipo di cui i diversi Libri rivelati non sono che delle specificazioni, delle traduzioni di un linguaggio intelligibile. Si distingue talvolta oltre all'aspetto macrocosmico dell'intelligenza cosmica del Liber Mundi anche l'aspetto microcosmico del cuore dell'intelligenza individuale. Il Libro appare spesso anche in certe versioni della Ricerca di Graal, identificato alla coppa, assume simbolismo della ricerca di Graal , inteso come parola perduta, della Saggezza Suprema divenuta inaccessibile all'uomo comune. Il Libro della Vita dell'Apocalisse è al centro del paradiso: le foglie dell'albero sono come i caratteri del libro rappresentano la totalità degli esseri ma anche la totalità dei decreti divini. In Egitto troviamo il Libro dei Morti, contenente la “Formula per uscire alla Luce”, e in Antica Roma i Libri Sibillini, consultati nelle

¹ Si tratta di *La leggibilità del mondo: il libro come metafora della natura (Die Lesbarkeit der Welt, 1979)*

² G. RONCAGLIA, *La Quarta Rivoluzione: Sei Lezioni sul futuro del Libro*, Roma-Bari, ed. Laterza, 2001

situazioni eccezionali per trovare un consiglio divino. Per gli alchimisti il Grande Libro della Natura racchiude nelle sue pagine la rivelazione delle scienze profane e quella dei misteri sacri. Il libro appare come il simbolo del segreto divino che non è confidato che all'iniziato.³

Malgrado la sua onnipresente familiarità nella totalità delle culture, capire cosa si intenda esattamente con questo termine è assai più complesso. Il libro è stato ed è tuttora un manufatto dalle manifestazioni svariate, fonte di definizioni molteplici e non sempre rigorose, nessuna delle quali consente di distinguerlo puntualmente e senza ambiguità da altri supporti di scrittura. Oggi, qualunque accezione si dia al termine, l'idea comune del libro, richiama non solo una forma testuale, ma anche, e forse soprattutto, una forma fisica che oggi nel suo insieme è quella del codex.

Il termine *codice*, anticamente *caudex*, è latino. La sua traslitterazione greca *kodix* è relativamente tarda, indicava dapprima una raccolta di inventari o di archivi. Nel III sec., dopo la riforma di Diocleziano, lo si incontra nei papiri egizi con il significato di registro fiscale o di catasto. Nel mondo greco, non esisteva un termine specifico per il codice letterario.⁴

Si usava *biblos* o *biblion*, «libro». Si faceva ricorso ad altri vocaboli, in funzione dell'uno o dell'altro aspetto o componente dell'oggetto: *membranai*, «pergamena», *deltos* «tavoletta», *derma* «pelle», *pyxios* «tavoletta», *teuchos* «tomo», *somation* «piccolo corpo», *bokis* «faggio». L'oggetto oggi più comunemente inteso come

³ J. CHEVALIER - A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli: Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1987, voce "Libro"

⁴ M. MANIACI, *Libro*, in *Dizionario di Storia*, 2010, <<http://www.treccani.it>>

«libro», ovvero un'insieme di fogli, manoscritti o stampati, cuciti insieme e generalmente raccolti entro una copertina, è di fatto solo una fra le possibili forme di associazione fra un messaggio (verbale, iconico, musicale ecc.) destinato a essere conosciuto e trasmesso è un oggetto materiale, possibilmente trasportabile e alienabile, concepito a questo scopo.

Il libro per eccellenza della cultura occidentale, la Bibbia, è nato molti secoli prima del momento in cui un testo abbia assunto la forma del codex, ma la forma era sempre quella più efficace per trasmettere valore e messaggio.⁵

1.1.2. La forma segue la funzione

L'Antico Testamento ci è giunto in forma dei "Rotoli del Mar Morto" che risalgono al 900 a.C circa e sono di pelle, scritti dal lato di pelo.⁶ Il rotolo, in ebraico *meghillah* - in latino *volumen*, si presentava come una striscia continua, utilizzata da un solo verso. Qualche caso di «opistografia», scrittura su fronte e retro (dal greco *opistographos*, «scritto sul verso») si incontrava, come nei testi di Qumran, ma è stato possibile solo con utilizzo della pergamena le cui proprietà fisiche lo permettevano. A differenza dei rotoli del Mar Morto e quelli romani, che avevano uno svolgimento in "pagine" orizzontali, il rotolo greco era continuo, il testo scorreva in verticale, in modo analogo ad attuale schermo di computer. La lunghezza era tra sette e dieci metri: un dialogo di Platone corrispondeva ad una misura standard. Una simile costrizione determinò lo spezzamento di lunghi testi nelle unità più brevi - *volumen*,

⁵ P. JOHNSON, *Creative Bookbinding*, New York: Dover Publications, 1963, p. 3.

⁶ J. C. VANDERKAM, *Manoscritti del Mar Morto*, Roma, Città Nuova, 1995

termine rimasto in uso come “volume” per suddividere gli scritti anche solo per esaltare una determinata struttura logica.⁷

La distribuzione del testo in più parti, la capienza dei quali dipendeva per motivi pratici ed economici dal supporto stesso, era un problema di tutte le forme della scrittura. Seneca attesta che «il nome *caudex* è dato dagli antichi a un insieme di più tavolette»: si trattava di un insieme di tavolette di cera o di legno legate tra loro da una cordicella in due, tre o più, ma comunque una quantità molto ridotta. Soltanto all'inizio del III sec. il termine indicherà dei quaderni di pergamena o di papiro con dei testi letterari (*membranae* in latino o *membranai* in greco), i precursori immediati del codice vero e proprio.

Dal libretto di pergamena al codice letterario il passo fu breve, ma non immediato. Il rotolo di papiro si mantenne a lungo, a Roma come altrove: restava il supporto nobile delle opere letterarie e dei testi sacri (per gli Ebrei rimane tale tutt'oggi per la loro tradizione). Inizialmente vi era la tendenza a svalutare le *membranae*, riservate ai brogliacci da buttare e alle note personali. Questo dettaglio tuttavia dimostra l'economicità e la comodità del nuovo supporto della scrittura. Negli anni 84-86, il poeta e polemista Marziale (*Epigrammi* I,2) raccomandava le *membranae* contenenti le proprie opere e altre come quelle di Omero, di Virgilio, di Tito Livio e di Ovidio. Non senza eccessi, egli vanta la capacità e la maneggevolezza di questa nuova forma di libro. I primi Cristiani, una volta percepiti tutti i vantaggi, adottarono prevalentemente il codice, a cui riservarono presto l'esclusività della loro

⁷ L. AVRIN. *Scribes, Script and Books*, American Library Association, 1991, p. 173.

produzione scritta, ma non solo per motivi puramente pratici. Era anche un modo efficace per sottolineare la differenza con gli Ebrei e per imporsi attraverso la mediazione peculiare dei loro scritti nella società culturale del mondo greco-romano. Il modo di documentare i messaggi non era sottovalutato: già nel 440 a.C nelle Storie Erodoto esplora le differenze del comportamento fra greci e egiziani in base alla differenza nella direzione della scrittura. Il libro, quindi si trasforma dal supporto qualsiasi, basta che adeguato per conservare un testo, a un mezzo di espressione con cui si poteva identificare una tradizione culturale, un modo di pensare. Dal momento che la nuova religione aveva la vocazione all'universalismo, ci si doveva comportare di conseguenza. La conservazione, la comunicazione e l'uso del patrimonio scritto si trovavano meglio garantiti dal codice, soprattutto in pergamena. Sull'esempio di Marziale, certo spinto dalla propaganda, i cristiani dovettero apprezzare la comodità dell'oggetto nei loro viaggi missionari per facilità di consultazione e costi ridotti. In questo modo, per forma, per confezionamento e per contenuto dei loro libri, i cristiani si distinguevano tre volte dagli ebrei. Il codice recava in sé un dinamismo assemblatore; la sua ampiezza era percepita come illimitata, perlomeno in teoria, in quanto liberava dalla costrizione fisica del rotolo e si inseriva del tutto naturalmente nella società circostante con il significativo apporto di una nuova risorsa culturale. Nonostante ciò, durante le assemblee cristiane, ancora per un lungo periodo, si trovarono spesso i rotoli della Legge, esaltando con questa forma il messaggio di celebrazione del testo antico.

Dato il carattere semiclandestino della nuova religione, nell'Impero Romano

d'Occidente circolavano numerose versioni della Bibbia, oggi indicate complessivamente con la dicitura *Vetus Latina*, cioè “vecchia (traduzione) latina”. Le traduzioni più antiche, del II secolo, sono indicate col nome di *Afra*, in quanto diffuse nelle province romane dell'Africa del nord. La *Itala*, redatta tra il II-III secolo, divenne di uso comune in Italia. Il carattere non ufficiale di tali versioni favorì notevolmente l'adattamento e l'interpretazione personale, producendo una notevole varietà di letture: per il Vangelo di Luca, per esempio, si arrivò a una stesura complessiva di non meno di ventisette versioni, più o meno differenti tra esse. Nel caso dell'Antico Testamento, inoltre, il lavoro di traduzione era svolto a partire dalla traduzione greca della versione dei Settanta, e non dai testi originali ebraico-araimaci. L'elemento comune per tutti è una qualità decisamente scadente dei documenti e tanta creatività nei contenuti.⁸

Solo nel 382, per porre fine alla confusione che si creava e assicurare alla Chiesa una traduzione di qualità migliore il papa Damasco I si rivolse al suo segretario personale, Sofronio Eusebio Girolamo, dotato di una notevole preparazione letteraria latina e greca.

Girolamo condivide con Cicerone, che occorre rifuggire dalla tentazione di uno stretto letteralismo, e tradurre *ad sensum*: riportare il senso secondo le forme proprie della lingua che si utilizza.

«Io, infatti, non solo ammetto, ma proclamo liberamente che nel tradurre i testi greci, a parte le Sacre Scritture, dove anche l'ordine delle parole è un mistero, non rendo la parola con la parola, ma il senso con il senso.»

[S. GIROLAMO, *Epistulae* 57, 5, trad. R. Palla]

⁸ G. RONCAGLIA, *La Quarta Rivoluzione: Sei Lezioni sul futuro del Libro*, Roma-Bari, Laterza, 2001

Nel 405, dopo quindici anni di lavoro, Girolamo conclude l'opera, oggi nota come Vulgata, che diventa base per successivi manoscritti ufficiali. Inevitabile era una continua revisione per motivi banali come errori di distrazione durante la trascrizione come per personali interpretazioni di traduzione e varianti di lezione. Non da sottovalutare l'impatto delle illustrazioni dei manoscritti che, soprattutto in casi di non corretta traduzione del testo, influenzavano elaborazione successiva.⁹⁻¹⁰

1.1.3. Il libro moltiplicato: l'informazione tra l'industria, cultura e politica.

Occorre spostarsi in Cina, dove prime tracce della carta sono state scoperte verso la fine del III secolo avanti Cristo, sotto il regno dell'imperatore Chiuangdi (dinastia Qin). All'epoca, non era che un esperimento fatto di bambù.

È nel 105 d.C. che l'uso della carta si espande ufficialmente nell'Impero, sotto il regno dell'imperatore Hoto, della dinastia degli Han dell'Est. Tsai-Lun, ministro dell'agricoltura, migliorò la fabbricazione del composto con il quale si faceva la carta, utilizzando fibre di bambù, scorse di moro e soprattutto lino. Un'idea ispirata dalla tecnica delle vespe di costruire il nido.¹¹

Per lungo tempo, i cinesi conservarono gelosamente il segreto della fabbricazione della carta. Sarà divulgato nel 751 da certi cartieri cinesi, prigionieri del governatore musulmano di Samarcanda. Gli arabi compresero rapidamente che potevano ottenere dalla carta un grande profitto che avrebbe permesso la propagazione

⁹ G. BETORI, *la Bibbia chiede spazio*, Italia, <http://www.liturgiagiovane.it>, 2008

¹⁰ A. PAUL, *La Bible et l'Occident*, Bayard, Paris 2007, pp. 169-175

¹¹ Per costruire il nido, le vespe strappano delle fibre di bambù che ramolliscono con la saliva per fare un impasto. Asciugandolo, quest'ultimo si solidifica. Tsai-Lun imitò quindi le vespe: tagliò dei pezzi di bambù e li mise in acqua. Ottenne una pasta liquida che filtrò. Poi lasciò asciugare al sole.

dell'Islam. La carta arrivò allora in Medio Oriente, poi in Occidente, al ritmo dell'espansione araba. Senza l'arrivo in Europa di tale supporto, più economico e maneggevole della pergamena, la stampa non potrebbe avere sviluppo.

I Cinesi sono stati anche i primi a usare la xilografia, la tecnica dell'incisione del legno, che utilizzò Dürer per realizzare sue illustrazioni. L'invenzione dei caratteri mobili di Bi Sheng, nel 1045 non ha avuto un impatto significativo sulla società cinese. I caratteri erano incisi separatamente nell'argilla, poi cotti al fuoco. Si mettevano insieme i caratteri per stampare un testo, poi li si smontavano per riutilizzarli. Il libro più antico stampato con questo sistema è il *Sutra del Diamante* (868 d.C) ed è un'opera buddista proveniente da Dun Hang, conservata al British Museum. È dunque stato concepito 6 secoli prima della Bibbia di Gutenberg.

Il più antico libro stampato con i caratteri mobili metallici giunto fino a noi, il *Jikji*¹² 直指, fu stampato in Corea nel 1377, per invocare l'aiuto di Buddha contro le barbarie dei mongoli invasori.

Nonostante questo, la stampa a caratteri mobili non ha avuto grande diffusione in patria, molto probabilmente per le particolarità linguistiche. Il cinese usa da 3000 a 5000 caratteri in media. È ovvio che la manipolazione di tale quantità domandava un tempo infinitamente lungo, da aggiungersi anche l'andamento verticale delle righe, più lunghe e complesse rispetto a orizzontali. I caratteri latini delle lingue occidentali, con tutte le ligature possibili, non arriveranno mai a tale cifra.

¹² Settembre 2001: il *Jikji* è incluso nel registro UNESCO delle memorie del mondo come il testo più antico stampato con i caratteri mobili metallici.

Difficile stabilire dove e quando è avvenuto lo scambio culturale con Europa. Il fatto storico è che Johannes Gutenberg nel 1450 costituì una Societas con il banchiere Johann Fust e l'incisore Peter Schöffer (o Schäffer), allo scopo di stampare la cosiddetta "Bibbia a 42 linee" sulla base di una versione del V secolo della *Vulgata*.

23 febbraio 1455 a Francoforte presso la "*Hof zum Humbrecht*" (oggi in Schustergasse, 18) il libro è stato messo in vendita. L'edizione (con tiratura di 180 copie) suscitò immediato entusiasmo per la qualità tipografica. Era la prima volta che si stampava una Bibbia, senza prima aver ricevuto una ordinazione o autorizzazione della chiesa.

A Fust, però, non interessava tanto produrre un capolavoro quanto fare soldi. Nel 1450 gli esperimenti di Gutenberg erano a buon punto: era già in grado di procedere alla composizione e alla stampa sia di fogli singoli che di libri voluminosi. Il progetto della Bibbia venne concluso il I frutti del suo investimento stavano tardando ad arrivare(per completare le 180 edizioni della Bibbia passarono tre anni). Nel 1455, proprio nel momento in cui le Bibbie venivano completate, — Fust pretese la restituzione del prestito che Gutenberg non fu in grado di restituire e inseguito a fallimento fu costretto a cedere a Fust una parte dell'attrezzatura per la stampa e i caratteri tipografici per le Bibbie. Fust, insieme a Peter Schöffer (che ne aveva sposato la figlia), aprì la sua tipografia: la loro impresa, *Fust e Schöffer*, raccolse i frutti del buon nome che si era fatto Gutenberg e divenne la prima tipografia commercialmente redditizia al mondo.¹³

¹³ ADOLF WILD, *La typographie de la bible de Gutenberg*, articolo in *Communication & langages*, 01/1997

La successiva Bibbia di Lutero era la traduzione dell'intero testo biblico che vide infine la luce a Wittenberg nel 1534, in 6 volumi, col titolo completo *Biblia, das ist die ganze Heilige Schrift Deutsch* (Bibbia, cioè l'intera santa scrittura in tedesco), a cura dell'editore Hans Lufft. Martin Lutero aveva intenzione esplicita di realizzare una traduzione che fosse adatta al popolo comune e, dal punto di vista culturale e letterario, il suo testo influenzò e uniformò in maniera notevole la lingua tedesca, allora suddivisa in vari dialetti, come accadde in seguito per la lingua inglese ad opera della King James Version.¹⁴

Per le possibilità di moltiplicare facilmente la diffusione di notizie e idee, la stampa ha suscitato fin dalla sua nascita l'interesse da parte delle autorità di ogni paese, da cui discese l'obbligo di richiedere permessi per la stampa di ogni opera, con la creazione di veri e propri organi di censura. La chiesa cattolica istituì fin dal 1599 l'indice dei libri proibiti in cui erano elencate le opere "condannate", di cui era vietata o limitata la diffusione là dove il cattolicesimo riusciva ad esercitare un potere temporale. In seguito, le legislazioni dei diversi paesi hanno ampliato o ristretto i controlli esercitati sulla stampa, in maniera molto diversa a seconda dei tempi e dei luoghi.¹⁵

A partire dal 16° sec., con l'aumento delle tirature, il libro tipografico si dota di una nuova veste esterna (segnata dall'apparizione del frontespizio e dall'anticipazione al momento della vendita della legatura, prima affidata per lo più all'acquirente), atta

¹⁴ Articolo di approfondimento sulla diffusione della lingua Tedesca Moderna, *Bibbia di Lutero*, <http://it.wikipedia.org/wiki/Bibbia_di_Lutero>

¹⁵ Articolo di approfondimento su libertà della stampa, *Libertà della Stampa*, <<http://it.wikipedia.org/wiki/Stampa>>

a garantirgli visibilità e riconoscibilità su un mercato sempre più caratterizzato dallo sviluppo di grandi imprese editoriali; in tal modo, esso prende più decisamente le distanze dal manoscritto, avviandosi lungo un cammino millenario segnato da un'accelerazione tecnologica sempre più veloce, fino al passaggio, nel corso del 19° sec., dalla produzione manuale a quella meccanica e infine, nel 20°, a quella elettronica. L'aspetto forse più rilevante di questa storia durata oltre cinquecento anni è dato dalla cristallizzazione della struttura fisica del libro, che alla fine si rifà sempre al codex.¹⁶

¹⁶ A. LATERZA, voce "Libro", Enciclopedia Italiana - VII Appendice (2007)

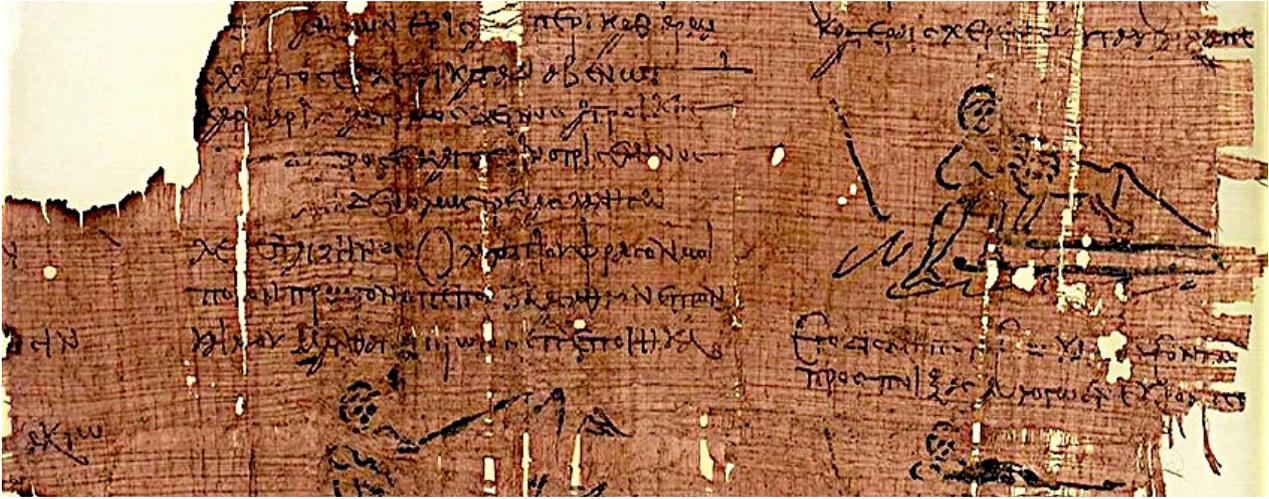
«Appoggiato su un tavolo o su un leggio, il libro a fascicoli non richiede più una complessa mobilitazione del corpo. Il lettore può prendere le sue distanze, leggere e scrivere contemporaneamente, passare a piacimento da una pagina all'altra, da un libro all'altro. È con il codex, inoltre, che si inventa la tipologia formale in cui si associano formati e generi, tipi di libri e categorie di discorso, e che quindi viene fondato il sistema di identificazione e individuazione dei testi che, ereditato dalla stampa è ancora il nostro.»

[R. CHARTIER, *Du codex à l'écran:Les trajectoires de l'écrit*, 1994]

«Il libro appartiene a quella generazione di strumenti che, una volta inventati, non possono più essere migliorati. Appartengono a questi la forbice, il martello, il coltello, il cucchiaino e la bicicletta: nessuna barba di designer danese, per tanto che cerchi di migliorare la forma del cucchiaino, riuscirà a farla diversa da com'era duemila anni fa. Il libro è ancora la forma più maneggevole, più comoda per trasportare l'informazione. Si può leggere a letto, si può leggere in bagno, anche in bagno a schiuma.»

[U. ECO, *Librai e Millenio Prossimo*, 2003]

Appendice 1.1



[IMG 1.1.1] Heracles Papyrus

Frammento (235 X 106 Mm) - Manoscritto In Greco Del 250 A.C Circa, Ritrovato A Ossirinco (Egitto). Contiene Un Poema Sulle Fatiche Di Herakles Ed È Un Rarissimo Esempio Di Illustrazione Su Papiro.



[IMG 1.1.2] Tripitaka Koreana

Tempio Di Haeinsa (provincia Sud Gyeongsang In Corea Del Sud) - La Più Grande Collezione Al Mondo Di Tripitaka (scritture Buddhiste) Con La È Composta Da Oltre 80.000 Tavolette In Legno, Intagliate Dal 1230, Che Servirono A Incidere Le Pagine Del "Canone Buddhista Cinese", Che Contengono Oltre 52 Milioni Di Caratteri Cinesi Organizzati In 6.568 Volumi E 1.496 Titoli.



[IMG 1.1.3] Il Sūtra Del Diamante, Cina, 868

In Cinese, Il Testo A Stampa Più Antico Del Mondo, Stampato Nel 868 E Conservato Presso La British Library.

1.2. TRA ARTIGIANATO E ARTE

«Molte persone ignoranti usano i libri non per studiare, ma per arredare le loro stanze»

[SENECA, *Lettere a Lucillio*, 65 d.C.]

1.2.1. Il testo miniato come simbolo del possesso del sapere

Dai tempi antichi si può notare che ai vantaggi di ordine funzionale ed economico si accompagnano, sin dagli albori dell'affermazione del codice, motivazioni ideologiche e sociologiche: testimonianza evidente del fatto che il libro, già nelle fasi più antiche della sua storia, parla tramite il proprio aspetto fisico prima ancora, e oltre che, attraverso il contenuto. Le esigenze utilitarie (trasformazioni sociopolitiche, intensificarsi e diversificarsi della richiesta, evoluzioni profonde nei sistemi di insegnamento e nei livelli di alfabetizzazione) e l'emergere connesso di nuove ideologie culturali o di nuovi gusti si riflettono in mutamenti delle forme e delle tecnologie di riproduzione dei testi.

La diffusione dell'attenzione attribuita al libro probabilmente è dovuta anche al *libro delle ore*, una raccolta delle ore liturgiche per i diversi periodi dell'anno. Per secoli non mancava presso tutte le famiglie o le comunità che potevano permettersi di avere dei libri. Anche dopo la diffusione della stampa, i libri delle ore, di potenti personaggi laici rimasero come espressione di prestigio e di amore per l'arte, diventando ben presto, un oggetto riccamente miniato. Le comunità monastiche, così come quelle canonicali, erano solite recitare le ore in modo comunitario, in coro nella chiesa o nella sala capitolare. Il libro delle ore era pertanto unico, e splendidamente illustrato.

Uno dei testi eccezionali è il *Libro di Kells* (Leabhar Cheanannais in Gaelico, Book of Kells in inglese), conosciuto anche come Grande Evangelario di san Columba, è un manoscritto miniato, realizzato da monaci irlandesi intorno all'800 nell'ambito dell'arte insulare. Per l'eccellenza tecnica della sua realizzazione e la sua bellezza, questo esempio dell'arte irlandese è considerato da molti studiosi una delle più importanti opere d'arte dell'epoca.

Il libro aveva un utilizzo sacramentale, piuttosto che formativo o catechetico. Evangelari grandi e ricchi come il *Libro di Kells* erano generalmente lasciati sull'altare maggiore della chiesa, utilizzati solo per la lettura del Vangelo durante la Messa, anche se è probabile che il lettore non leggesse il testo dal libro, ma lo recitasse a memoria. Il manoscritto assumeva quindi un valore differente rispetto alle altre opere custodite per lo studio; la struttura e la decorazione del libro sembrano essere state realizzate con il proposito di renderlo bello e sontuoso piuttosto che funzionale. Ci sono molti errori non corretti nel testo: linee troppo grandi sono spesso precedute o seguite da spazi bianchi, la suddivisione in capitoli del testo, che era necessaria per rendere utilizzabili le tavole canoniche, non fu mai inserita e in genere nulla fu fatto per turbare l'equilibrio estetico della pagina, a discapito della funzionalità.¹⁷

Fra alto e basso Medioevo al libro monastico, manufatto autarchico di livello per lo più (ma non sempre) modesto, elaborato all'interno di comunità votate al lavoro e alla preghiera e avvezze a una gamma quantitativamente e qualitativamente limitata di letture, si contrappone il libro allestito e circolante nel contesto di una cultura

¹⁷ F. O'MAHONY, *The Book of Kells, Proceedings of a Conference at Trinity College*. Dublino, settembre 2009 p 415

urbana, pensato per lo studio, la predicazione, l'attività professionale, e in quanto tale dotato di nuovi requisiti funzionali (una scrittura fitta di abbreviazioni, contenuta entro una griglia compatta suddivisa in due strette colonne, con il testo segmentato in righe brevi e finemente articolato in sezioni, tramite l'inserimento di rubriche, segni di paragrafo, titoli, sommari, concordanze, indici, tavole alfabetiche), ma anche il nuovo libro in volgare, formalmente modesto o dimesso, proprio di una borghesia laica ignara del latino, o ancora il libro di corte finemente decorato, protagonista ostentato delle biblioteche signorili.

Tutti i vantaggi citati prima del codice si ritrovano nel libro a stampa, in cui il passaggio – a lungo termine, ma non immediatamente, rivoluzionario – da oggetto unico, e spesso costoso, a prodotto seriale dalla conformazione uniforme, dai costi relativamente contenuti e passibile di ampia diffusione, si accompagna inizialmente all'assenza di sostanziali cesure rispetto ai vigenti modelli librari. L'incunabolo mantiene infatti le caratteristiche strutturali del codice – di cui imita l'organizzazione della pagina, le scritture, la decorazione (eseguita normalmente a mano) – e riprende (irrigidendole e occasionalmente fraintendendole) le tipologie formali definite in funzione di specifici pubblici di riferimento e cristallizzate da una lunga tradizione; e d'altra parte, è noto che libri manoscritti e libri a stampa sono coesistiti per qualche tempo sul mercato e per svariate decine di anni nelle biblioteche.

La Bibbia di Gutenberg presenta delle evidenti tracce degli esperimenti tipografici dello stampatore: sui fogli da 1 al 5 sono stampate 40 righe di testo, mentre sul foglio 5 sono 41, poi dal foglio 6 in avanti le linee diventano 42, distribuite su due

colonne (com'era d'uso nei messali). Gutenberg tentò di stampare i titoli in rosso, ma poi rinunciò, senza dubbio perché l'operazione era troppo onerosa: avrebbe richiesto di passare ciascun foglio due volte sotto la pressa. Questa tecnica però fu in seguito ampiamente messa in opera dai suoi successori del XV secolo.

Per comporre il corpo di testo, Gutenberg copiò la scrittura gotica, utilizzata all'epoca per i testi liturgici, in particolare per i messali. Adottò una dimensione dei caratteri, simile a quella dei manoscritti di grande formato, utilizzati in particolare per la lettura a voce alta. Come nei migliori manoscritti, tutte le righe sono, come oggi si dice, giustificate: terminano allineate sul margine destro. Per ottenere la giustificazione, Gutenberg non utilizzò spazi di dimensione variabile fra le parole, ma distribuì segni di punteggiatura più o meno larghi, impiegò delle legature e sostituì alcune parole con le loro abbreviazioni.

Lo spazio destinato alle rubriche e alle miniature era lasciato in bianco. Un miniatore poteva essere incaricato dal proprietario di decorare il libro dopo la stampa. Questa rifinitura era lasciata agli acquirenti, che potevano così scegliere artisti di loro fiducia e decorazioni più o meno dispendiose. Un dettaglio davvero curioso, che fa pensare all'importanza che si attribuiva alla personalizzazione di un testo integrandolo con immagini.

La figura professionale del miniatore viene messa in crisi nel 1498, quando è stato realizzato da Albrecht Dürer *l'Apocalisse di Giovanni*, in due edizioni, una in latino e l'altra in tedesco, con quindici xilografie di una raffinatezza eccezionale.

Della stampa si occupò lo stesso Dürer, utilizzando dei caratteri messigli a

disposizione dal suo padrino Anton Koberger. Probabilmente, fosse stato lui a ispirargli questa iniziativa, poiché Dürer utilizzò come riferimento le illustrazioni della nona Bibbia tedesca, stampata per la prima volta a Colonia nel 1482, pubblicate poi da stesso Koberger nel 1483. Fu il primo libro stampato interamente prodotto dall'artista, ma anche il primo ad avere un ciclo di illustrazioni a tutta pagina in verticale. Una seconda edizione apparve nel 1511. Si può dire che con Dürer nasce l'editoria d'arte, intesa come rigorosa produzione dei libri di qualità con cura in ogni dettaglio, dalla scelta della carta e impaginazione alla cura dei dettagli dell'illustrazione.

1.2.2. Libri da collezionare: forme bizzarre tanto quanto contenuti

Tuttavia nel mondo dei libri si sviluppavano anche fenomeni strani, bizzarri. Può capitare, ad esempio, d'imbattersi in libri, come quello di Jean de Montchenu, un manoscritto del 1475 di madrigali che, in virtù del suo contenuto amoroso, è a forma di cuore.

Oppure in libri microscopici come il Giardino Chiuso (Bloemhofje) stampato in Olanda nel XVII secolo che, con i suoi 8x12mm, detiene il primato del libro più piccolo del mondo. Ci sono libri tascabili, libri per la cintura, o, addirittura, libri - bottiglia. Notevole è un manuale di oculistica, "Ophthalmodouleia das ist Augendienst"¹⁸ di Georg Bartisch con immagine pop-up dell'occhio. La storia dei pop-up books, su cui non possiamo soffermarci, è antica: esempi di libri con elementi interattivi si trovano già nel XIII secolo: il primo libro di questo genere, un testo

¹⁸ Questo e altri esempi dei libri medici pop-up antichi: <<http://www.youtube.com/watch?v=7p6T2s5GyyM>>

matematico di Euclide, conteneva una piramide in rilievo la cui funzione era di illustrare gli angoli. Un maestro innovativo di «paper engineering» è stato Lothar Meggendorfer (1847-1925), inventore di libri con scene animate tradotti in tutto il mondo.

«Quando le mie mani scelgono un libro da portare a letto o sulla scrivania, per passare il tempo in treno o per fare un regalo, ne prendo in considerazione non solo il contenuto, ma anche la forma. A seconda dell'occasione e del luogo in cui voglio leggere, le mie preferenze andranno a qualcosa di piccolo e grazioso, oppure di grande e sostanzioso. I libri si presentano attraverso il titolo, l'autore, la collocazione in un catalogo o sullo scaffale, l'illustrazione in copertina; si presentano anche attraverso le dimensioni. Col mutare dei tempi e dei luoghi muta anche l'aspetto dei libri; e noi siamo in grado di attribuire un libro a una certa epoca, e a un certo paese con una semplice occhiata. Le caratteristiche esteriori fanno parte della loro essenza. Io giudico un libro dalla copertina; io giudico un libro dalla sua forma.»

[A. MANGUEL, *Una storia della lettura*, 1997]

I collezionisti dei libri preziosi davvero non mancavano mai. Un celebre alchimista del XV secolo, Nicolas Flamel (1330-1418), scrivano e copista dell'università di Parigi, così descrive nel suo *Le Livre des Figures Hiéroglyphiques* (1612) un libro alchemico da lui acquistato per soli due fiorini per fascino della forma, perché non capiva la lingua:

«Non era fatto di carta o di pergamena, come gli altri, ma, a quanto mi parve, di cortecce delicate di teneri Arboscelli. Aveva una copertina di cuoio molto sottile, sulla quale erano impresse lettere o figure strane; a parer mio avrebbero potuto essere caratteri greci o di altra simile lingua antica. Tant'è che non ero in gradi di leggerli, non essendo né lettere né segni latini o gallici, perché di questi mi intendo poco»

[N. FLAMEL, *Il libro delle figure geroglifiche*]¹⁹

¹⁹ Edizioni Mediterranee, Roma, 1978, pp. 62-63

Nel 1761, quand'era intendente a Limoges, il filosofo Turgot fece decorare il suo studio di scaffali finti con finti libri ai quali aveva attribuito titoli satirici come: Apologia della schiavitù dei negri; L'arte di complicare le cose semplici dell'abate Galiani; L'arte di fare i gelati, da parte del gestore di un piccola mescita dell'Inquisizione; Raccolta delle più ingegnose mariolerie, pubblicata in favore delle vittime.

«La bellezza di un libro come oggetto non può prescindere dal suo contenuto. Non c'è infatti sopruso maggiore di un libro stupido rilegato lussuosamente.»

[E. FLAIANO, *Appunti*, 1950/72 (postumo in *Diario degli errori*)]

Il generale di brigata Augustus J. Pleasonton (1808-1894) convinto che la luce blu avesse effetti positivi sulle piante, sugli animali e anche sull'uomo pubblicò a Philadelphia nel 1867 L'influenza del raggio blu della luce solare e del colore blu del cielo, volendo che il libro avesse un'appropriata rilegatura blu cobalto e fosse stampato su carta colorata con un inchiostro blu chiaro in modo da evitare «agli occhi del lettore di essere affaticati dal bagliore causato dalla luce delle lampade a gas che di notte si riflette sulla carta bianca normalmente utilizzata per la stampa dei libri».²⁰

L'editoria d'arte che produceva delle collane prestigiose di libri era un fenomeno molto diffuso tra fine dell'ottocento e l'inizio del novecento. La nascita delle editorie più note oggi cade in quel periodo. Le livre d'artiste inteso come “deluxe edition

²⁰ Il libro spiega come realizzare una serra interamente in vetro blu, mettendo in luce tutti i benefici. La scanerizzazione dell'originale è interamente disponibile in versione pdf su <<http://archive.org/details/39002086175701.med.yale.edu>>

book”, pubblicato inizialmente da due imprenditori parigini, Ambroise Vollard e Daniel-Henry Kahnweiler nasce tra 1890-1900.

Nel 1895, in uno spazio angusto al 39 della rue Laffitte, nel IX arrondissement, Vollard inaugura due mostre, una di van Gogh e l'altra di Cézanne, senza peraltro destare alcun interesse nel pubblico. Le personali di van Gogh e di Cézanne del 1895, quelle di Gauguin nel 1898 e di Picasso nel 1901 sono capisaldi dell'arte moderna. Ma Vollard comprende soprattutto che l'incisione e l'arte a stampa, che il libro inteso come opera d'arte, o meglio, che l'opera d'arte in forma di libro, diffondono un gusto e un'opinione radicandoli, fanno cultura e non moda, creano un territorio magico del collezionismo che nessuna speculazione potrà mai penetrare.²¹

Gli elementi caratteristici dei livres d'artiste, o livre de peintre, includevano grande formato, tecniche di stampa d'arte e colorazione manuale, rilegatura raffinata, utilizzo dei materiali di pregio: tutto ovviamente in edizione limitata per richiamare l'attenzione di un collezionista più sofisticato. Altra caratteristica fondamentale consisteva in una stretta collaborazione tra artista, poeta, stampatore, tipografo, rilegatore e distributore. Il suo *Paul Cézanne*, pubblicato nel 1914 e tradotto in molte lingue, è uno dei libri su un artista più belli e commoventi del secolo, e che, come voleva Richard Baxter, “se scelti con cura, i libri possono rivelarsi potenti sermoni.”²²

²¹ F. GUALDONI, “*Fabulous Ambroise*”. *Ambroise Vollard e il livre de peintre*, in “FMR”, 24, 2008

²² B. BRIGHT, *No Longer Innocent: BookArt in America 1960-1980*, Granary Books, New York, 2005. p.29

1.2.3. Nuovi significati e impieghi

Intorno alla metà del sec. 20°, si è passati a un significativo affinarsi e diversificarsi dell'attenzione rivolta sia al libro come oggetto sia alle sue pratiche di utilizzazione e ai significati a esso attribuiti nel sistema sociale della comunicazione. Ne è risultato un fiorire di approcci e orientamenti, anche se dai fondamenti epistemologici non sempre definiti, spesso enunciati in forma «difensiva» o connotati da specifici presupposti ideologici. Così la filologia dei testi manoscritti e a stampa ha affinato e consolidato la consapevolezza, che le relazioni tra i testimoni di un testo sottendono rapporti tra oggetti e persone (committenti, copisti, lettori, possessori, annotatori) e sviluppato di conseguenza metodi propri di indagine; la paleografia, forte di un'antica tradizione erudita, ha affiancato alla storia delle forme e delle tecniche dello scrivere quella delle loro implicazioni sociali (alfabetismo e diffusione sociale della cultura scritta); la ricostruzione erudita della storia della stampa tipografica e dell'editoria è evoluta in storia delle pratiche editoriali, commerciali e biblioteconomiche, della circolazione e dell'uso dei libri, in una visione sociologica, in cui la presenza (o l'assenza) del libro all'interno di una cerchia o di una società è impiegata come chiave di interpretazione globale del suo funzionamento; contemporaneamente la codicologia, la bibliologia e la bibliografia analitica hanno rivendicato la legittimità di una visione del libro come oggetto «archeologico», la cui costruzione (supporti, inchiostri, fascicolazione, formati e impaginazione, ornamentazione e illustrazione, legatura, caratteri tipografici) è il risultato di saperi tecnici, procedure artigianali, sistemi di produzione costretti a subire e conciliare gli

influssi contrastanti di imperativi economici, ragioni funzionali, tradizioni, gusti in evoluzione; la storia della lettura si è indirizzata allo studio delicato dei meccanismi di ricezione dei testi, scandagliando le modalità con cui le forme del libro influenzano la costruzione del senso, al pari delle competenze dei lettori e delle condizioni di contesto in cui la lettura si svolge; la storiografia bibliotecaria ha affrontato la storia ideale o materiale dei fondi librari antichi («archivistica dei manoscritti») e moderni, attraverso la ricostruzione della genesi e dell'evoluzione dei rapporti fra i singoli libri, considerati come elementi di un insieme del quale indagare la vicenda comune.

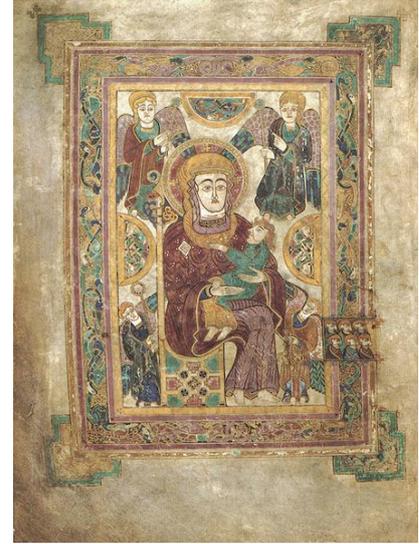
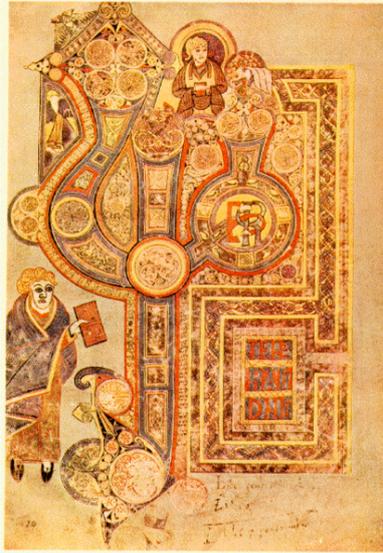
Quelli ricordati sono solo alcuni degli indirizzi che la ricerca sul libro ha originato e alimenta. Allo sforzo di una visione sempre più articolata si contrappone il condizionamento di distinzioni (e contrapposizioni) proprie di un mondo di specialismi in parte indotte dalla prassi accademica, che limita l'intersezione feconda dei saperi, cristallizzandoli in compartimenti didattici artificiosamente predefiniti e ostacolando in tal modo, ancora oggi, la costruzione di una storia«unitaria» del libro nella sua valenza complessiva di testimonianza materiale e intellettuale.²³

«I libri sono per loro natura strumenti democratici e critici: sono molti, spesso si contraddicono, consentono di scegliere e di ragionare. Anche per questo sono sempre stati avversati dal pensiero teocratico, censurati, proibiti, non di rado bruciati sul rogo insieme ai loro autori.»

[C. AUGIAS, *Leggere*, 2007]

²³ M. MANIACI, *Libro*, in *Dizionario di Storia*, 2010, <<http://www.treccani.it>>

Appendice 1.2.



[IMG 1.2.1-1.2.3] The Book Of Kells, Irlanda, 800 Circa

Il Fronte Del Folio 34r

Contiene Il Monogramma Chi Rho, Le Prime Lettere Della Parola "Cristo" In Greco.

Incipit Del Vangelo Di Matteo

Le Decorazioni Possono Essere Incredibilmente Complesse, Tutte Realizzate Con Tempere Su Pergamena.

Il Folio 7v Contiene Un'immagine Della Madonna

Con Il Bambino: Si Tratta Della Più Antica Immagine Della Vergine In Un Manoscritto Occidentale.



[IMG 1.2.4 - 1.2.6] FRATELLI LIMBOURG, *Très Riches Heures Du Duc De Berry*, 1412-1416, Libro D'ore, Codice Miniato,

Ottobre

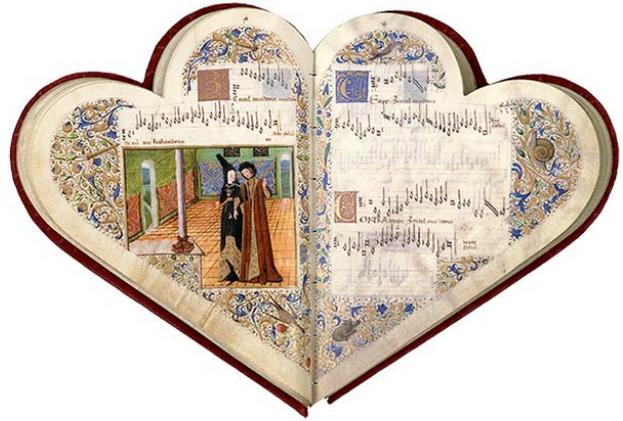
Tempera Su Vellium 14x22 Cm

Miniatura Dell'Uomo Anatomico Con La Fascia Dei Segni

Zodiacali: Oltre A Contenere I Psalmi E Preghiere Era Anche Un Calendario

Settembre

Tempera Su Vellium 14x22 Cm



[IMG 1.2.7 - 1.2.8] Chansonier De Jean De Montchenu, 1475, Parigi, Francia, Manoscritto Miniato



[IMG 1.2.9 - 1.2.12] ALBRECHT DÜRER, Apocalisse Di Giovanni, 1498-1511

Frontespizio Ed. 1498

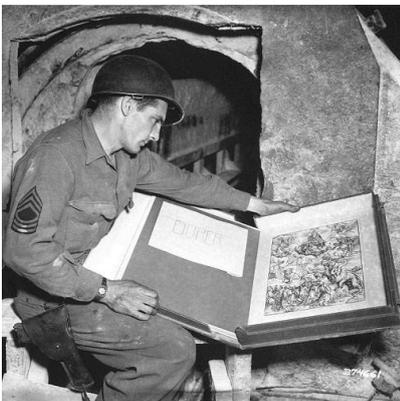
Xilografia

I Quattro Cavalieri Di Apocalisse 1497-1498,

Xilografia

Frontespizio Ed. 1511

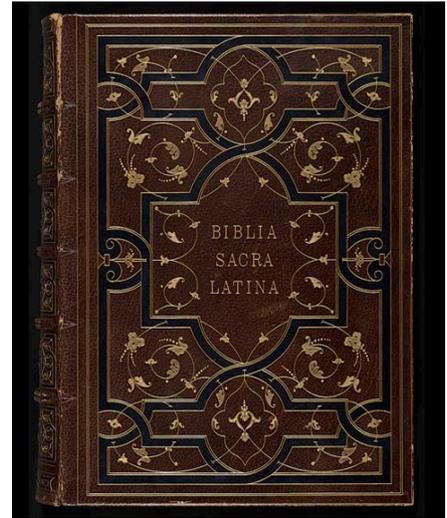
Xilografia



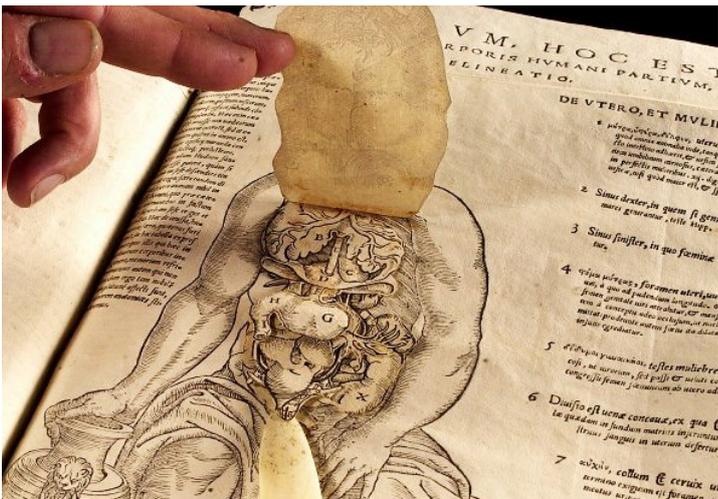
[IMG 1.2.12a] Un Soldato Americano Con Una Cartella Di Incisioni Di A. Dürer

Stampa Ritrovata Tra Migliaia Di Opere D'arte Nascoste Nelle Miniere Dai Nazisti Verso La Fine Della II Guerra Mondiale. (Archivio US Army, AC 17)

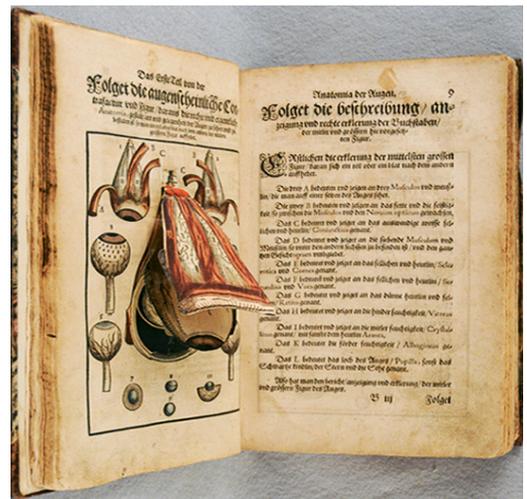
1. COSA VUOLE DIRE UN LIBRO - 1.2. TRA ARTIGIANATO E ARTE



[IMG 1.2.13 - IMG 1.2.14] J. Gutenberg, Bibbia A 42 Linee, 1455
 Dalle 180 Copie Stampate, Solo 21 Sono Arrivate Ai Giorni Nostri In Completa Integrità
 Le Miniature Fanno Diventare Ogni Copia Un Pezzo Unico. A Destra - Copertina In Pelle Decorata



[IMG 1.2.15] J. Valverde, Vivae Imagines Partium Corporis Humani, 1566
 Tavola Con Parti Mobili Che, Quando Sollevate, Rivelano Gli Organi Interni. Stampato Ad Anversa Da Christophori Plantini.



[IMG 1.2.16] Georg Bartisch, Ophthalmodouleia Das Ist Augendienst, Dresda Nel 1583
 Stampato Da Matthes Stockel



[IMG 1.2.17] Giardino Chiuso, Olanda, 1674
 Manoscritto Miniato, 25 Pagine, Cuoio E Oro 18kt



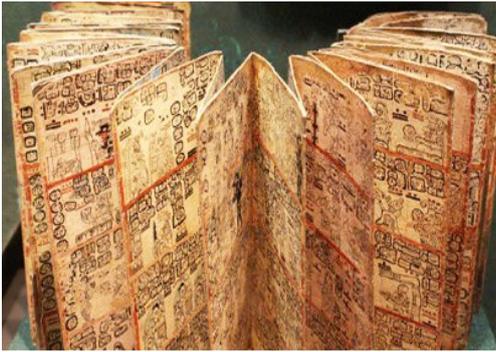
[IMG 1.2.18] Almanacco Illustrato Per I Contadini, 1512 Koninklijke Bibliotheek, Netherlands



[IMG 1.2.19] Quattro Legature Del 1500
Copertine Realizzate Con La Pergamena Di Codici Del 1270.
I Vecchi Libri Si Rutilizzavano Anche Nel Medioevo.

[IMG 1.2.20] Sun Tzu
L'Arte Della Guerra (□ 子兵法), 1775
Copia Manoscritta Per L'imperatore Cinese Qianlong. Il Libro
È Formato Da Centinaia Di Strisce Di Bambu Legate Insieme.
University Of California, Riverside, CA USA





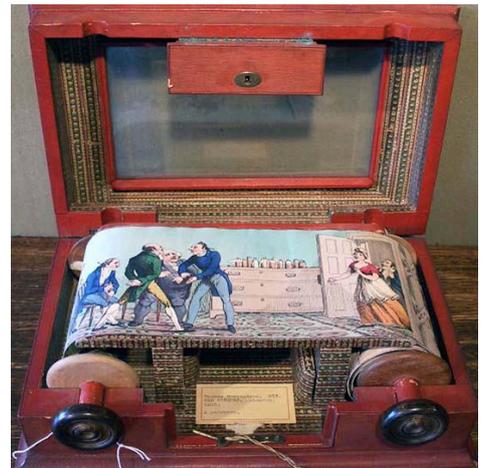
[IMG 1.2.21] Codice Dresda, Germania, 1050

Così Chiamato Perché Donato Nel 1744 Alla Biblioteca Di Dresda Dal Suo Direttore, Fu Manoscritto Dai Maya Intorno Al 1050. E' Certamente Una Copia Di Testi Scritti Nel Secolo VII Ed È Composto Da 74 Pagine Ripiegate A Fisarmonica. Contiene Accuratissime Tavole Astronomiche E Astrologiche E Tratta Con Precisione Estrema Di Venere, Della Luna E Delle Eclissi.



[IMG 1.2.22] "Höllenzwang"
(Costrizione Della Mente), 1750

Manoscritto Di Anonimo, Contiene Rituals Di Magia Nera. Curioso E Raro Esempio Di Scrittura Bianca Sullo Sfondo Nero



[IMG 1.2.23] Myriopticon, Primi Anni Del 1800

Erano Scatole Di Cartone O Legno Che Permettevano, Ruotando Le Due Manopole, Di Osservare Le Incisioni Stampate Su Di Un Rotolo. Un Teatrino In Miniatura Che -raccontava- Storie Del Tempo.

[IMG 1.2.24] Peter E Donna Thomas
The Illustrated Accordion, 1890

Libro Realizzato Dai Fratelli Statunitensi Con Immagini Di Fisarmonicisti E Testo Scritto A Mano. E' Stata Utilizzata Una Fisarmonica Vera.





[IMG 1.2.25] Alfabet Rhymes, 1880

Uno Oggetto Davvero Curioso, Una Piccola Botte Di Legno Con Una Striscia Di Lino Stampato. Era Utilizzato Dai Bambini. (Beinecke Rare Book & Manuscript Library, New Haven, CT USA)



[IMG 1.2.26] Monaco Tuotilo, Evangelium Longum, Abbazia Di San Gallo In Svizzera, 940 Circa.

I Due Piatti Della Legatura Sono In Argento Dorato Arricchito Di Pietre Preziose E Con Al Centro Piastre Di Avorio Scolpite. Le Due Piastre Furono Prese Da Tuotilo Nell'Abbazia Di Sant'Albano Presso Magonza, Un Convento Di Suore Benedettine.



[IMG 1.2.27] Canto Dei Canti 1-4:7, 18°sec. Circa

Scrivere I Testi Sacri Sui Gusci Delle Uova È Un'antica Tradizione Ebraica.

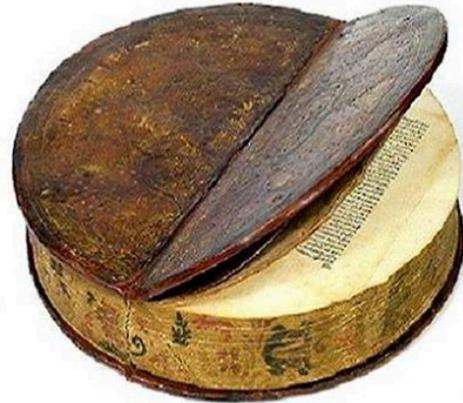
Micrografia Ad Inchiostro
Museo Di Gerusalemme

[IMG 1.2.28] Un Libro Di Preghiere, Inghilterra, 1643
Legature Come Questa, In Seta Colorata Ricamata Su Raso, Furono Molto In Vogue In Inghilterra Dal 1550 Al 1680. Misura 10,5 X 5,4 Cm, Sono Presenti 2 Fermagli In Ottone.
British Library, Londra





[IMG 1.2.29] Legatura Armena, 1600
Manoscritto Religioso Armeno La Cui Legatura In Pelle, Nel Corso Dei Secoli, È Stata Arricchita Da Moltissimi Elementi Come Monete, Crocifissi, Sigilli Personali, Piccoli Ex Voto, Gioielli.



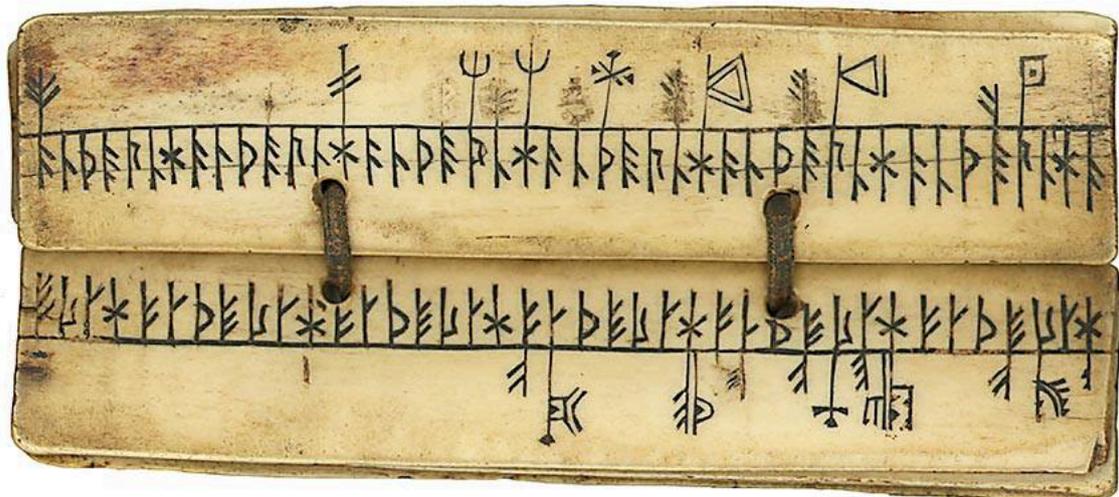
[IMG 1.2.30] Libro Rotondo, Würzburg, Germania, 1590
Fu Donato Al Vescovo Julius Echter Von Mespelbrunn, Fondatore Dell'Università Di Würzburg.



[IMG 1.2.31] Un Piatto Magico Sasanide, Mesopotamia, 550.
Scritti In Aramaico, Questi Piatti Contenevano Testi Magici Destinati A Proteggere La Famiglia O La Casa. Erano Posizionati Capovolti Per Intrappolare I Demoni Del Male.



[IMG 1.2.32] Libro Di Preghiere In Ebraico Manoscritto Su Pergamena, Francia, 1360 Circa. Le Parole Formano La Figura Di Un Drago



[IMG 1.2.33] Calendario Runico, Norvegia, 1430 Circa
Inciso Su Ossa Di Tricheco



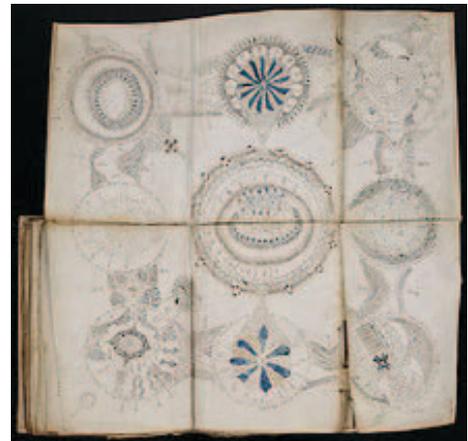
[IMG 1.2.34] "Stream Of Time," 1844
Libro Rotolo In Custodia A Forma Del Libro Con La Storia Generale A Sinistra E Scritturale A Destra Che Successivamente Era Sostituita Da Cronologia Della Storia Della Gran Bretagna



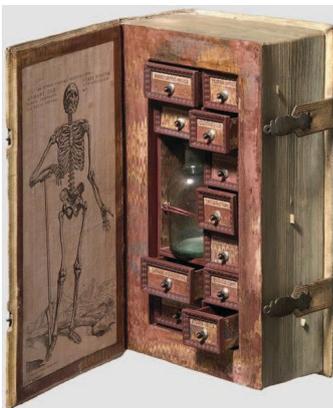
[IMG_1.2.35-1.2.36] "Darton's Pocket Tablet Of Chronology," 1825
Rotolo Con Cronologia Della Storia Generale, Alto Solo 5 Cm



[IMG 1.2.37] JACQUES BARBEU-DUBOURG
"Chronographie Universelle," 1753
Un Rotolo Lungo Oltre I 16 Metri Montato Su Due
Manovelle E Racchiuso In Un Contenitore. Conservato
Presso Il Princetown University Ed È Tutt'ora
Funzionante.



[IMG 1.2.38-1.2.40] Il Manoscritto Voynich, Definito Da Robert Brumbaugh Come "il Libro Più Misterioso Del Mondo", È A Tutt'oggi L'unico Libro Scritto Nel XV Secolo (la Datazione Al Radiocarbonio Ha Stabilito Con Quasi Totale Certezza Che Il Manoscritto Sia Stato Redatto Tra Il 1404 E 1438) Che Non Sia Stato Ancora Decifrato. Il Manoscritto Contiene Immagini Di Piante Mai Viste Ed È Scritto In Un Idioma Che Non Appartiene Ad Alcun Sistema Alfabetico/linguistico Conosciuto. Il Manoscritto Voynich, Del Quale Non Esistono Copie, È Attualmente Conservato Presso La Beinecke Rare Book And Manuscript Library Dell'Università Di Yale, Negli Stati Uniti, Dove Reca Il Numero Di Catalogo «Ms 408».



[IMG 1.2.42] *Secret Poison Case Disguised As A Book*,
Autore Sconosciuto, 17° Secolo



[IMG 1.2.41] Un Manoscritto Del 1486 Con La Legatura
Adatta A Legarlo Alla Cintura Del Proprietario, Realizzata In
Europa Del Nord Nel 1575.

1.3. IL LIBRO D'ARTISTA

«Tutto al mondo esiste per far capo a un libro.»

[S. Mallarmé]

1.3.1. Definizione problematica

Libro d'artista, una definizione che a molti risuonerà senza avere un connotato ben preciso. Un mondo eterogeneo, ambiguo e controverso, un'etichetta fastidiosa che viene impinguata a svariato materiale prodotto dal mondo dell'arte: dai manifesti d'avanguardia a fantasiose sculture in forma simil-libro.

È un oggetto, un'opera, una riflessione, un concetto? Pezzo unico irraggiungibile o libro commerciabile accessibile ai più? Prodotto esclusivo o segno di una proletarizzazione del collezionismo?²⁴ Perché un libro viene definito *d'artista* e una installazione viene considerata un libro? Dove passa il confine tra un libro e un libro d'artista? È mai esistita nettamente tale classificazione?

Supporto di immagini, veicolo di segni - a volte segno in sé - terreno di scrittura formale, narrativa o poetica. Gli artisti lo hanno sempre praticato, senza peraltro porsi il problema della definizione della loro opera e del inserimento in questa o quella categoria estetica. La critica ha generato la questione della sua delimitazione suddividendo i libri in tipologie funzionali alle diverse modalità esecutive, finendo per perdere di vista la portata eversiva di un medium, che sfugge qualsiasi classificazione, rompendo spesso tutte le regole del rigore della tecnica e dei canoni dell'editoria.

Libro illustrato, livre de peintre, libro d'arte, libro-oggetto, libro d'artista -

²⁴ G. LONGEGA su un ciclo di incontri a Venezia *Libri come opere da sfogliare*, 2012

definizioni amplificate da un uso diverso nelle diverse lingue - sono alcune delle gabbie critiche che pretendono di inquadrare il tema, mentre in realtà tutti questi termini per la maggior parte dei casi sono funzionali ad ogni singola manifestazione del fenomeno ben più ampio. Si ripete la storia del libro che, viaggiando da tavolette di legno a pergamena o cuoio, acquisiva un nome in relazione al supporto.²⁵

La cronistoria del libro d'arte - e tanto più del Libro d'Artista - ha già una sua lunga leggenda che, tuttavia, è anche fonte di equivoci; perché troppo di frequente non viene precisato chi sia l'artista, quale compito spetti all'editore, e quale sia la vera meta che si intende raggiungere.²⁶

«Molto spesso si tratta di libri (ma sarebbe più esatto definirli “oggetti”) costruiti “a mano” dallo stesso artista che lega tra di loro fogli sparsi, disegni o collages, combinando un oggetto vagamente simile a un libro; anche quando - come quelli famosi di Munari - si tratta per l'appunto di “libri illeggibili”. A mio avviso, questa categoria di libri d'artista non appartiene alla grande famiglia del libro vero e proprio e rientra piuttosto nell'ambito del collage o del combine painting. Quando mancano le parole, o manca la scrittura, e alle volte il volume è composto di sole pagine candide; o ancora di fogli ritagliati e sagomati, o di pseudo-volumi costruiti di legno, di ferro, persino di marmo... è azzardato davvero discorrere di libri.»

[G. DORFLES *Fuori Collana - libri d'artista delle Edizioni Colophon, 2000*]

Questo è un esempio di un punto di vista abbastanza diffuso, che, da una parte non è privo di logica, in quanto “cerca in tutti i modi di salvare le preziosi radici dell'artigianato, dell'arte non ancora corrotta da meccanizzazione”, ma dall'altra contiene in sé un certo grado di disprezzo per il pensiero delle persone che,

²⁵ G. MAFFEI, *Libro D'Artista, Istruzioni d'Uso* in *Il Libro come Opera D'Arte*, Corraini Editore, ed.2008, p 10

²⁶ G. DORFLES - presentazione per *Fuori Collana - libri d'artista delle Edizioni Colophon*, Milano, Proposte d'arte Colophon, 2001 - p. 5

nonostante tutta l'evidenza del paradosso, hanno definito quelli oggetti bizzarri con un termine preciso: libro. Difficilmente credibile che nel caso di un intellettuale, designer di fama internazionale e docente universitario, com'è stato Bruno Munari, si è permesso tale imprecisione di terminologia riferendosi ad un ampio campo del suo lavoro.

«I miei libri comunicano qualcosa attraverso la natura della carta, lo spessore, la trasparenza, il formato delle pagine, il colore della carta, la texture, la morbidezza o la durezza, il lucido o l'opaco, le fustellature e le piegature...»

[Bruno Munari. *Pagine e dintorni*. 1991]

Borges sostiene che: «Perché un libro esista, basta che sia possibile». Allora viene da chiedersi: «Davvero sono irreali, illusori, i libri inesistenti?» Siamo spesso di fronte a dei libri che solo in apparenza sono tali, che hanno sì la forma riconoscibile dei libri comuni, ma in realtà sono dei similibri, dei libri parodie, snaturati in quanto sembrano concepiti per usi diversi dalla lettura: per fare bella mostra, in un corpo di legno o di polistirolo, sui mobili, esposti nei negozi d'arredamento o nelle librerie private, per pura trasgressione.²⁷

1.3.2. Arte in continua ricerca di una forma nuova

Il libro d'artista, con la revisione della sua grammatica e della sua sintassi, rinuncia talvolta alla stampella della parola poetica del letterato, alla guida organizzativa dell'editore, alla perfezione formale dell'artigiano stampatore, allo splendore della carta e dell'impaginazione e della contemplazione o dal fascino di un

²⁷ P. ALBANI, Relazione al convegno su *La Chimera* tenutosi all'Hotel "La Palma", Capri, 2-5 Novembre 2006

bell'oggetto, per imporsi solo con la potenza detonante dell'artefatto paradossale che può sposare qualsiasi forma d'arte contemporanea, come la pittura, la scultura, la fotografia, la stampa e tutte le forme di "artigianato" come la legatoria, la tipografia l'arte calligrafica e della creazione della carta. Se nella prima metà del 19esimo secolo il lavoro di scultore non veniva considerato come forma artistica, se fotografia ha combattuto molto per venir presa in considerazione all'interno delle cerchie culturali, la categoria del libro d'artista ancora oggi è al centro del dibattito critico.²⁸

Il libro d'artista si è identificato, come una distinta forma d'arte, solo nel 20° secolo. In ogni maggiore movimento e corrente artistica o letteraria compaiono libri d'artista, che molto spesso hanno portato un contributo unico nella crescita e nel consolidamento delle avanguardie, dei gruppi sperimentali ed indipendenti, che hanno caratterizzato la forma dell'attività artistica del '900. Ha intrapreso la propria strada, sviluppandosi come una branchia separata, ma strettamente collegata alle tendenze del suo momento storico-culturale distinguendosi particolarmente dopo il 1945, quando inizia ad avere i propri critici, teorici, innovatori ed una propria ed unica visione.²⁹

Per questo motivo, più che fornire una rigida e definitiva descrizione del libro d'artista, procederemo ad individuare una zona d'attività entro cui si muove, un ambito disegnato nello spazio dall'intersezione delle diverse discipline, dei diversi mezzi e delle diverse idee.

²⁸ A. LORENZ, *Artist's Books - For Lack of a Better Name*, saggio, sito ufficiale di Angela Lorenz, 2002 (<http://www.angelalorenzartistsbooks.com/whatis.htm>)

²⁹ J. DRUCKER, *The Century of Artists' Books*, Granary Books, 2004, p.376

Sarebbe troppo semplice definirlo come un volume, creato con lo scopo di essere un'opera d'arte originale, piuttosto che la riproduzione di un lavoro pre-esistente, che integra i significati formali della propria realizzazione e produzione con le sue questioni estetiche. Tuttavia, una definizione del genere più che rispondere alla domanda, pone diversi quesiti: quale opera d'arte può essere definita originale? Deve essere un lavoro unico o può essere un'edizione? Si può replicare? Chi è l'artista? La persona che ha l'idea? Oppure si può parlare di artista nel momento in cui la stessa persona che ha l'idea viene coinvolta nel processo produttivo? Ci possono essere altre persone coinvolte? Che tipo di produzioni ne fanno parte? Una stampa al computer, a livello artistico, è equiparabile ad una litografia? Un rotolo di carta o un blocco di legno con un titolo possono essere considerati libri? Tutte queste domande dimostrano quanto sia difficile provare a dare una singola, esaustiva e semplice definizione di libro d'artista.³⁰

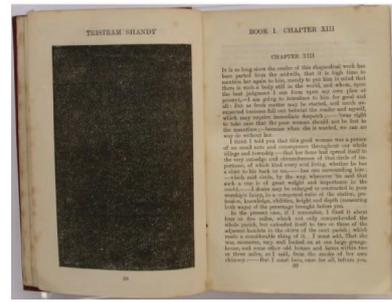
“Quando si tratta del libro d'artista, bisogna considerare due tipi: il libro concepito come un'unica opera d'arte, e il libro (come uno qualsiasi) che capita progettare ad un artista. Il primo è una specie di salto al passato di pre-Gutenberghiano, come un manoscritto medievale. Il secondo è un oggetto di produzione industriale che incidentalmente può essere artisticamente progettato.”

[A. KAPROW, *Bookmakers*. 1995]

I libri d'artista del periodo contemporaneo sono gradevoli per via delle diverse forme che assumono e forse a causa di questo hanno un altrettanto largo numero di influenze e di precursori.

³⁰ J. DRUCKER, *The Century of Artists' Books*, Granary Books, 2004, p.376

Alcuni critici considerano Laurence Sterne il padre legittimo del libro d'artista grazie alla sua opera *Vita e opinioni di Tristram Shandy, Gentiluomo* (1759), all'interno della quale si trovano per la prima volta interventi visivi e disegni dell'autore che non hanno una forma riconoscibile. Inoltre alcune pagine nere senza testo cambiavano la forma classica di quello, che veniva solitamente considerato un libro illustrato.³¹



[IMG 1.3.0.1] LAURENCE STERNE, *Vita E Opinioni Di Tristram Shandy, Gentiluomo*, 1759

William Blake alla fine del 18esimo secolo, è stato invece tra i primi a concepire la produzione dei libri come un'azienda artistica. Canzoni dell'Innocenza e dell'Esperienza: rappresentazione dei Due Stati Contrari dell'Anima Umana sono stati scritti, illustrati, stampati, colorati e rilegati dallo stesso Blake e dalla moglie Catherine riprendendo la tradizione dei manoscritti e colorando tutte le stampe a mano. Queste opere diedero un tono a tutti i libri d'artista che vennero dopo inserendo self-publishing, self-distribution, l'integrazione di testo, immagini e forma come concetti chiave del genere, anche se al livello formale l'opera di Blake poco si distingue dai precursori miniati.³²

Un Coup de Dés Jamais N'abolira le Hassard di Stéphane Mallarmé è uno dei primi e

³¹ BANU CANNETOGLU, Intervistato da Tayfun Serttas, in *Agos Kitap/Kirk*, n.8, 2009

³² *Artists' Books*, articolo, sito ufficiale del Victoria and Albert Museum, <<http://www.vam.ac.uk/content/articles/a/books-artists/>>

importanti esempi, distinguendosi con la sua ricerca sul legame tra percezione del ritmo fonetico della lettura e composizione tipografica del testo.

Nell'alba del secolo Kandinsky e Kokoschka esercitano il loro mestiere di pittore disegnando tavole eccelse, ma aggiungono un testo. Creavano un raccordo dell'unico wagneriano artista "totale" che governa la sua opera. La responsabilità della creazione di un libro era stata fino a quel momento condivisa (il livre de peintre) con il letterato.³³

Con la diffusione del libro oggetto, molti degli elementi distintivi del libro d'artista sono andati persi, si sono confusi o sono stati mal interpretati. Artisti come Cy Twombly e Anselm Kiefer realizzarono regolarmente a mano copie uniche come deliberata ribellione alla produzione di massa nelle edizioni della precedente generazione; nonostante la produzione di Albert Oehlen consistesse principalmente di libri d'artista, aveva tuttavia creato una serie di lavori che avevano più punti in comune con gli sketchbook del periodo Vittoriano. Un ritorno all'estetica "cheap" della produzione di massa era evidente sin dall'inizio degli anni '90, grazie ad artisti come Mark Pawson e Karen Reimer che avevano fatto della produzione massificata a basso costo il cardine della loro professione.

Per quanto riguarda il formato e il materiale di cui sono fatti, sono decisamente insoliti, si tratta pur sempre degli esempi di libri in senso tradizionale, che non hanno abdicato alla loro originaria funzione comunicativa, e che agiscono da supporto di un testo letterario.

³³ G. MAFFEI, *Il Libro Come Opera D'Arte*, Galleria nazionale d'arte moderna, 2006, p.11

1.3.3. Libri Chimera

Il mondo dei libri riserva, tuttavia, ben altre sorprese, feconde mostruosità, libri davvero speciali che, per la loro natura illusoria, fantasiosa, potremmo chiamare *libri chimera*. Quando si pensa ai *libri chimera*, per prima cosa vengono in mente i libri inesistenti, gli *pseudobiblia* come li ha definiti Lyon Sprague De Camp, ovvero i libri che vivono dentro i libri, inventati dagli scrittori nei loro romanzi. In pratica la storia dei libri immaginari ha inizio con Rabelais e il catalogo burlesco della Biblioteca dell'abbazia di San Vittore (dove c'è, fra gli altri, il libro *Questione molto sottile, sapere se la Chimera, ronzante nel vuoto, può mangiare le seconde intenzioni*), e prosegue fino ai giorni nostri passando per autori come Perec, Queneau, Calvino e molti altri. Lo scrittore cileno Bolaño, tanto per fare un esempio, ha costruito, nel romanzo *La letteratura nazista in America* (1996), un falso manuale di letteratura comprensivo di un apparato bibliografico che raccoglie nomi di personaggi, titoli di libri e di riviste, marchi editoriali: tutto scrupolosamente inventato. Tracce di intere biblioteche immaginarie, *mirabiblia*, repertori librari fantasma, meticolosi cataloghi di opere fittizie, introvabili perché mai stampate, affiorano qua e là nei testi letterari. In alcuni casi la diffusione di cataloghi di falsi libri è servita a infliggere atroci scherzi ai danni dei bibliofili, gente spregiudicata disposta a tutto pur di possedere un titolo raro, per quanto inesistente.

Un'altra tipologia è quella costituita dai libri «come se», oggetti qualunque, generalmente cartacei, che non sono affatto dei libri, ma che vengono trattati come se lo fossero, prendendo sul serio l'affermazione di Breton che anche un orario

ferroviario può essere letto come se fosse un libro di poesie. In altre parole sono dei non libri rivisitati come se fossero dei libri reali.³⁴

Munari conduce la ricerca sul libro illeggibile alle conclusioni più radicali. Nella sostanza la sua riflessione è di ordine metaforico: il libro incarna i concetti di ritmo, di equilibrio compositivo e cromatico, di sequenza formale logica eppure sorprendente. I suoi libri sono come se fossero qualcosa di completamente autonomo, libero dal dovere di contenere un testo verbale per concentrarsi sull'essenzialità della sua forma.

Molteplici sono le strategie, le tecniche sperimentate, soprattutto a partire dagli anni sessanta del 20° secolo, da movimenti artistici quali Fluxus, Poesia visiva, Narrative art e altri ancora, per rendere il libro, decaduto a merce di consumo nella società capitalistica, uno strumento illeggibile, per azzerarne la comunicazione e trasformarlo in un oggetto estetico, in un libro-scultura o sculto-libro, in un unicum chimerico, eccentrico, non più portatore di informazioni, ma produttore di sensazioni. Si va dalla violenza gestuale di alcuni artisti che, in odio alla leggibilità, si sono spinti fino al limite assurdo di bruciare il libro (Enrico Bugli), di incollarne le pagine, imbullonarlo e legarlo (Libro dell'insane passioni di Gaetano Colonna) e perfino di sparargli a brucia pelo sulle pagine (Sette colpi di pistola di Marcello Diotallevi), alle ossessive cancellature effettuate su libri già esistenti (Emilio Isgrò); dalla sottrazione dello spazio riservato al testo lasciando solo i margini bianchi delle pagine (Il libro dimenticato a memoria di Vincenzo Agnetti) all'uso di grafie incomprensibili, enigmatiche (Irma Blank, Vito Capone) o ancora alla raffigurazione

³⁴ P. ALBANI, Relazione al convegno su *La Chimera*, Hotel "La Palma", Capri, 2-5 Novembre 2006

del linguaggio umano con elementi materici quale il filo di cotone (Maria Lai) o con dei buchi al posto delle parole (come nel libro-cacio della Bentivoglio, un libro di marmo).³⁵

³⁵ Cfr. Ivi, segue

1.3.4. Definizione secondo Anne Moeglin-Delcroix

«C'è forse bisogno, ancora una volta, di definire il libro d'artista? Sono ormai vent'anni che mi sforzo di farlo, con scarso successo. Non che sia difficile elaborare una definizione soddisfacente [...] ma è come se il risultato non fosse mai stato acquisito [...] ad ogni mostra, ad ogni articolo, bisogna ricominciare incessantemente a dire ciò che il libro d'artista non è, piuttosto che dire ciò che è. Infatti il problema viene proprio dall'esterno [...] dal successo dell'espressione, favorito dalla genericità del termine "artista", che ha fatto sì che qualsiasi pubblicazione che riguardi da vicino o da lontano il rapporto dell'artista con il libro abbia progressivamente rivendicato questa denominazione»

[A. Moeglin-Delcroix, introduzione alla mostra]³⁶

Anne Moeglin-Delcroix è una delle studiose che più hanno lavorato per definire il termine "libro d'artista", rimarcandone le differenze sia dal libro illustrato d'autore – il livre de peintre, che nasce di solito dalla illustrazione di un testo letterario da parte di artisti anche grandissimi come Picasso e Matisse in raffinatissime e preziose edizioni limitate e numerate – sia dal "libro-oggetto", opera più o meno unica, composta con materiali insoliti e ricercati, che sta a metà strada fra il libro e l'opera di arte applicata, comunque non da biblioteca (che difatti i musei conservano nelle collezioni d'arte). Questo "libro d'artista" invece nasce da «un'altra idea dell'arte», e secondo la curatrice ha una data di nascita (naturalmente esemplificativa) nel 1962, anno di uscita di quattro capostipiti: *Twentysix Gasoline Stations* del californiano Ed Ruscha, *Topographie Anecdote* du Hasard* del rumeno naturalizzato a Parigi Daniele Spoerri, *Dagblegt Bull* dello svizzero Dieter Roth, e *Moi, Ben je signe* del francese Ben Vautier. È il periodo in cui sono riemerse ormai stabilmente nell'arte occidentale istanze d'avanguardia (dopo che il "ritorno all'ordine" del primo dopoguerra aveva

³⁶ *Guardare raccontare pensare conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi,*

soffocato le avanguardie storiche come futurismo e dadaismo, che avevano già iniziato una loro rivoluzione della forma-libro) sull'onda di una nuova fase di solido sviluppo economico e sociale, di un benessere consumistico diffuso, di comunicazioni di massa trionfanti.

Strettamente legati ai movimenti più sperimentali delle avanguardie letterarie e artistiche degli anni Sessanta e Settanta (poesia concreta e visiva, fluxus, arte concettuale e povera), gli artisti che creano il libro cercano un'arte di massa e non d'élite e utilizzeranno per questo le nuove forme industriali spesso senza particolari raffinatezze tipografiche (arrivando in certi casi a tecniche decisamente "povere" come il ciclostile di Ben Vautier), inseguono un'arte "totale" in cui vengano fusi vari tipi di linguaggio (per esempio sparisce la tradizionale opposizione fra arte e scrittura) e in cui restino tracce degli oggetti stessi, delle azioni, della memoria. Per questa via creano opere concepite per la riproduzione più ampia, tese a dare risposta al loro desiderio di rendersi autonomi dall'istituzione arte (nei loro intenti da diffondersi in luoghi non canonici per l'arte, come librerie e biblioteche) e che oppongano resistenza alla pura e semplice mercificazione: Ruscha affermerà, nel 1989:

«Credo veramente che i miei libri siano stati molto radicali, forse ciò che vi è di più radicale in tutto ciò che ho prodotto [...] i miei quadri non sono forse rivoluzionari, ma i libri che ho fatto sono stati in qualche modo dei lucchetti saltati».

Per l'Italia Moeglin-Delcroix individua il primo libro d'artista nel 1963, in quel

Neurosentimental del napoletano Stelio Maria Martini.³⁷

³⁷ ANNE MOEGLIN-DELCROIX, LILIANA DEMATTEIS, GIORGIO MAFFEI, ANNALISA RIMMAUDO (a cura di) *Guardare raccontare pensare conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, Catalogo della mostra tenuta a Mantova dal 7 settembre al 28 novembre 2004, Mantova:Casa del Mantenga; Corraini, 2004.

1.3.5. Origine del termine

Come si può vedere, per i critici d'arte non c'è un punto di accordo, ognuno propone la sua chiave di lettura del termine. Non si individua alcun compromesso né cronologico né concettuale né figurativo. Messe insieme, le definizioni si annullano a vicenda e il libro d'artista diventa, come lo definisce artista e critico d'arte Paolo Albani, una chimera.³⁸

Per concludere questa panoramica di opinioni e ipotesi, combattiamo “il libro dell'artista” come una chimera, non faccia a faccia, ma sorprendendola nel suo covo, ovvero partendo dall'origine del termine. Non serve tanta attenzione per notare presto, che assai pochi artisti usano definizione “libro d'artista”, parola *libro* in qualche modo appare sempre, più spesso non nel titolo ma nei commenti dell'artista stesso. L'espressione “libro d'artista” tale quale fino agli anni '70 del 20° secolo non esiste. Effettivamente solo nel 1971 sul primo numero della rivista *Data*, Germano Celant pubblica un lungo articolo destinato ad incidere profondamente la storia del rapporto tra arte e libro. Si intitola *Book as Artwork* ed esprime una tesi controversa che segnerà la storia dei nuovi media del Novecento.³⁹ Nello stesso anno Bruno Munari nel suo libro *Codice Ovvio* afferma che «Il libro d'artista comunica se stesso.» parlando dei suoi Libri Illeggibili e Prelibri.

³⁸ Nella mitologia è un mostro ibrido, nato dalle viscere della terra, dalla testa di leone e dal corpo di capra, ha coda di drago e sputa fiamme. Non la si può combattere faccia a faccia, ma occorre cacciarla e sorprenderla nel suo covo. Secondo l'interpretazione simbolica di Paul Delacroix rappresenta una deviazione psicologica caratterizzata da un'immaginazione fertile e incontrollata, che esprime dell'esaltazione immaginativa. La coda di drago - perversione spirituale e vanità, corpo di capra - sessualità perversa, testa di leone - tendenza dominatrice che corrompe ogni relazione sociale. Un sovrano tirannico e debole nel regno nefasto. [def. da *Dizionario dei Simboli* di Jean Chevalier e Alain Gheerbrant].

³⁹ GIORGIO MAFFEI, *Il Libro Come Opera D'Arte*, Galleria nazionale d'arte moderna, 2006, p.11

La funzione di un libro d'artista é la stessa di quella dell'arte contemporanea: una genuina espressione di creatività a cui spesso si collegano risvolti sociali, a volte puramente astratta in assenza di parole o immagini.⁴⁰

Il termine, impiegato come definizione di una corrente artistica, per la prima volta compare ufficialmente nel 1973, quando il Moore College of Art in Philadelphia ospitò una mostra di 250 tipi diversi di libri creati dagli artisti tra 1960 e 1973. I libri esposti erano creati da musicisti, coreografi, pittori e artisti concettuali. Diane Perry Vanderlip, la direttrice della galleria e curatrice della mostra, intitolata da lei medesima "Artists Books," è considerata l'inventore del termine, che è stato presto noto internazionalmente grazie a un lungo tour internazionale della collezione. Tuttavia, nell'articolo di Print Collectors Newsletter dedicato alla mostra, Nancy Tousley inizia con la spiegazione della funzione primaria del "Artists Book":

«Idee, non oggetti... Comunicazione... in alcuni casi attraverso parole, parole e immagini, parole-immagini, sequenze di immagini come testo, arte come idea o libro come oggetto.»⁴¹

Da lí in poi, si sono creati sostanzialmente due filoni critici, come se avessero diviso in due il termine "Artists book". Da una parte c'è lo schieramento puramente pro-"artists", che vede l'intento dell'artista superiore a tutto e quindi se si chiama libro - è libro. Il concetto dell'artista è la cosa più importante dell'opera. Invece dall'altra schieramento pro- "book" che segue alla lettera la definizione della parola libro in termini moderni: raccolta di fogli cuciti insieme, e quindi non accettano nessun tipo di trasgressione formale.⁴²

⁴⁰ A. LORENZ, *Artist's Books - For Lack of a Better Name*, saggio, sito ufficiale di Angela Lorenz, 2002 (<http://www.angelalorenzartistsbooks.com/whatis.htm>)

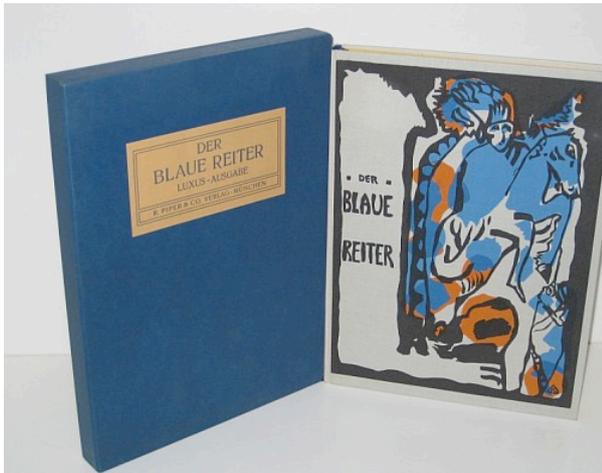
⁴¹ S. KLIMA, *Artists Books: A Critical Survey of the Literature*, New York, Granary Books, 1998, p. 10-15

⁴² G. PENNER, *The Blind Men and the Artists Book: Searching for a definition*, M.A. thesis, sito personale, - p.2-10 [<http://www.gwenjpenner.com/publications/index.php>]

«Credo che qualsiasi definizione è problematica. Posso solo rispondere con una domanda ancora più difficile: Che cos'è un libro? Che cos'è arte (e/o che cos'è un artista)? Probabilmente ai fini didattici la cosa migliore sarebbe semplicemente mostrare degli esempi diversi per completare tutte le definizioni possibili che si incontrano sull'argomento.»

[Janice Esther Westley Braun, Special Collections Librarian, Mills College]

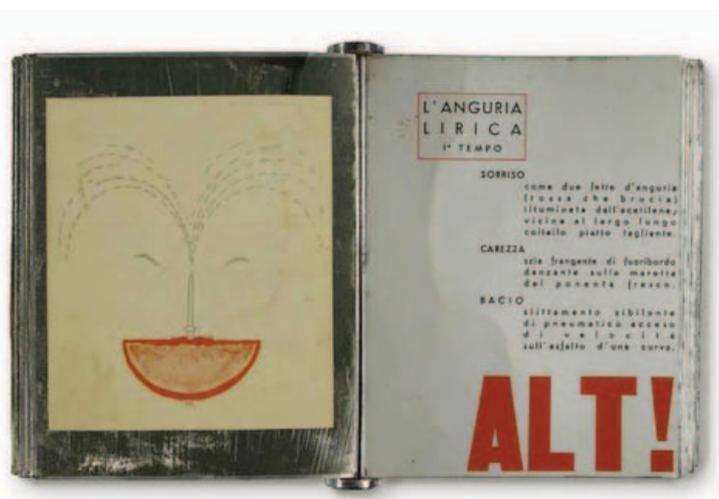
Appendice 1.3



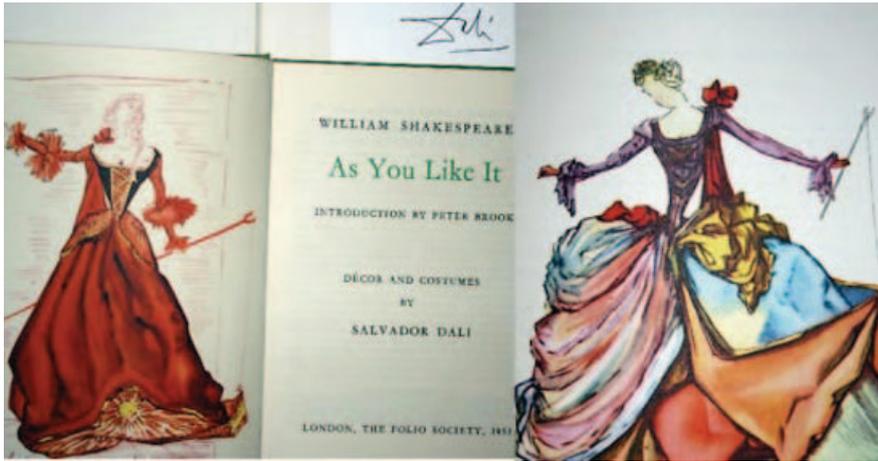
[IMG 1.3.1 - 1.3.2] V. KANDINSKIY, E.F. MARC, *Der Blaue Reiter Almanach*, 1912 Ed. Da Piper Verlag A Monaco Di Baviera, 1100 Pagine Con Le Riproduzioni Di Oltre 140 Opere D'arte E 14 Articoli Sulla Poetica Del Gruppo



[IMG 1.3.3 - 1.3.4] BRUNO MUNARI, *Libro Illeggibile "MN 1"*, 1955



[IMG 1.3.5 - 1.3.6] BRUNO MUNARI E TULLIO D'ALBISOLA, *L'anguria Lirica*, Lito-latta, Savona, 1934



[IMG 1.3.7. - 1.3.8.] SALVADOR DALÍ, *William Shakespeare, As You Like* 1965



[IMG 1.3.9] Henri Matisse, *Jazz*, 1947



[IMG 1.3.10] MARCEL DUCHAMP, *La Mariée Mise à Nu Par Ses Célibataires, Même*, 1934

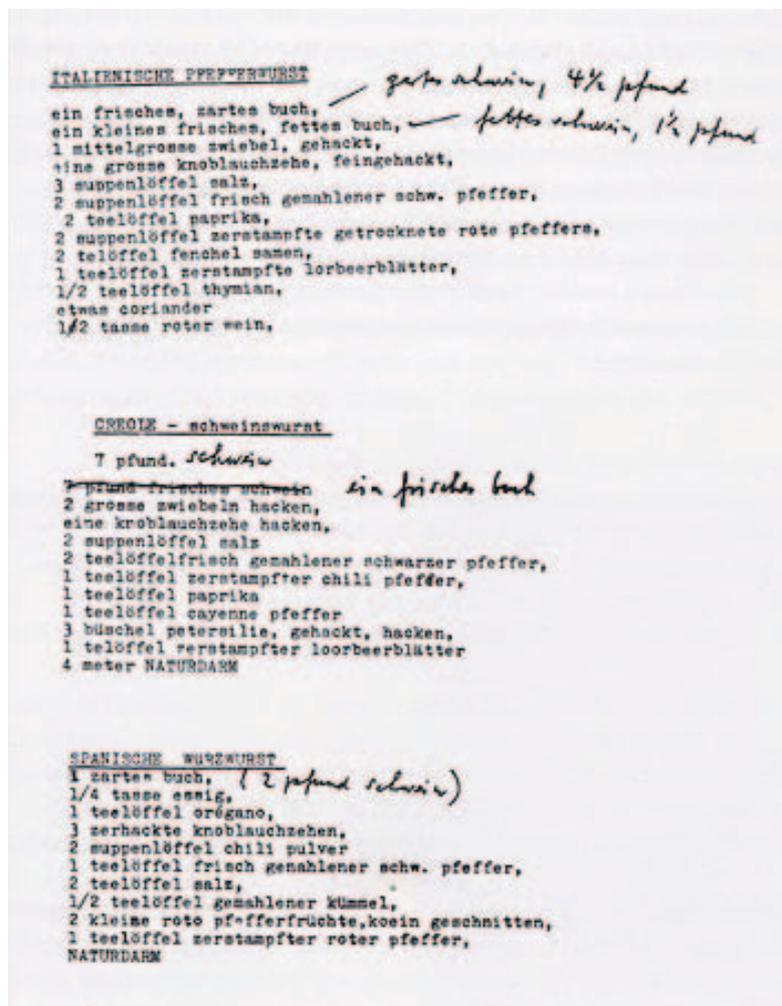
Libro Illustrato Con 94 Collotipi. Scatola 33,3x27,9x2,5 Cm



[IMG 1.3.11] DIETER ROTH, *Literature Sausage*, 1966
 Libri Tagliati E Incollati Con Gelatina E Acqua,
 Spezie E Pelle Di Salsiccia. Edizione Di 50 Pezzi
 Numerati E Firmati. Prima Pubblicazione È Di
 Galerie René Block, Berlino 1970



[IMG 1.3.12] DIETER ROTH, *Poeting 3/4*, Deluxe Edition, 1966
 No. 3: 20 Pagine, Stampa A Caratteri Mobili, Pubblicato Da Taucher Verlag, Köln 1968 · Edizione Di 7,
 Copie Numerate E Firmate Dall'autore



[IMG 1.3.13] DIETER ROTH, *Literature Sausage*, 1966
 Ricetta Di Diversi Sapori/lingue. Volendo Ognuno
 Può Prepararsela A Casa.



[IMG 1.3.14] YOKO ONO, *Grapefruit*, 1964



[IMG 1.3.15] YOKO ONO, *Wish Tree*, 2010 - Sculpture Garden Del MOMA, New York



[IMG 1.3.16. - 1.3.18] STELIO MARIA MARTINI, *Neurosentimental*, 1982

Libro Illustrato, 160 Pag., Stelio Maria Martini Edizioni



[IMG 1.3.19] GEORGIA RUSSEL, *The Story Of Art III*, 2009

Cut Book In Circular Acrylic Case, 23.5 X 4 Inches

This Work From The Series Based On Gombrich's Classic Text Is Currently Included In *Slash: Paper Under The Knife* At The Museum Of Art & Design, New York

«Un libro è un libro, che sia da leggere o da guardare, purché non sia da dimenticare: la legge è uguale per tutti. Più che 'libri d'artista' esistono quindi libri di artisti, come esistono libri di poeti, ingegneri, mistici, matematici, storici, astronomi, archeologi... che sono sempre e solo libri. Per chiunque intenda leggerlo o scriverlo, il libro è primo o ultimo luogo di incontro: aperto o chiuso che sia, parla sempre e comunque alla nostra immaginazione o alla nostra memoria...»

[G. PAOLINI, *Pagine*, 2002]

«I libri sono di chi li legge.»

[A. DE CARLO, *Tecniche di seduzione*, 1991]

1.4.DEFINIZIONI ATTUALI DEL LIBRO E PROBABILI SVILUPPI

«Nel secolo dei Lumi, l'uomo decide di essere intellettuale, puramente intellettuale. E la meccanica comincia a produrre apparecchiature: motori a gas, meccanismi o macchine che funzionano con energia manuale, come gli orologi. L'uomo assimila le macchine. Imita il comportamento delle macchine! È arrivato il pensiero razionale. Anche oggi ci sono tracce del secolo dei Lumi. Quello, che non sembra possibile, non è accettabile. Tutto ciò che non è logico non ci serve! È l'introduzione della macchina nel nostro immaginario, perché le macchine sono logiche in maniera assoluta e totale. Hanno uno scopo molto chiaro, quindi l'uomo deve avere una finalità altrettanto chiara. Essere razionali è bene, ma essere soltanto razionali è una peste.

Per reazione a questa malattia sono comparsi Freud e i surrealisti. Il surrealismo è stato molto importante perché abbiamo cominciato a identificarci con i sogni, abbiamo recuperato il regno dei sogni, in quanto parte di noi. Nell'Antica Grecia il sogno apparteneva solo agli Dei. Però, nell'assimilare il sogno, io sono quello che sogno.

Facciamo un'altro passo avanti. Ora, nel XXI secolo, abbiamo i computer, il che presuppone un cambiamento totale della nostra mentalità, perché in dieci anni abbiamo fatto nostri tutti i sistemi dell'informatica. Adesso una casa si può osservare da tutti i lati. Con il tuo immaginario, puoi entrare dalla finestra, visitare un'appartamento e uscire. Possiamo osservare una persona con la mente, percorrere le sue vene e tutto il suo corpo per arrivare al luogo prescelto. Questa è la mutazione che stiamo subendo in questo momento. Elaboriamo dati in modo diverso. Che cosa verrà dopo? Bene, ho fatto un breve corso storico dell'immaginario.»

[A. JODOROWSKY, *Corso Accelerato di Creatività*, 2005]

Nel frattempo, come è già avvenuto per il passaggio dal manoscritto al libro tipografico, l'avvento dell'e-book viene annunciato come una nuova «rivoluzione», a fronte della quale il libro cartaceo sarebbe inevitabilmente destinato a soccombere. È indubbio che il «libro elettronico» pone allo storico problemi e interrogativi nuovi, a cominciare dalla definizione del rapporto di somiglianza/alterità con il suo predecessore cartaceo, rispetto al quale ostenta caratteri di continuità (dimensioni, impostazione della pagina, simulazione dell'inchiostro tipografico), ma anche vistose differenze (scomparsa delle pagine e rinuncia alla persistenza dei contenuti, che non è

più garantita neppure se il dispositivo è dotato di una memoria perenne incorporata, ma pur sempre cancellabile).

Evitando rischiose quanto scontate profezie sul «futuro del libro», è interessante constatare come il processo tecnologico in atto (che non ha ancora raggiunto livelli di comfort comparabili a quelli della lettura delle «pagine sfogliabili»), spinga alla personalizzazione massima dell'informazione (possibilità di scaricare molti libri su uno stesso supporto, di modificarne la sequenza e l'assetto, di inserire annotazioni ecc.), recuperando, in un certo senso, le prerogative del codice e imponendo, ancora una volta, nuove maniere di leggere, ancora largamente imprevedibili nella loro futura evoluzione.⁴³

Nello stesso tempo cambia anche l'approccio didattico e critico al libro d'arte, in quanto si tende sempre di più a riconoscere l'aspetto concettuale di contenuti piuttosto che considerare solo quello formale scavalcando gli stereotipi del supporto cartaceo. Questo fa sperare che la nuova generazione potrà arricchire e maturare il medium. Solo un'approccio di studio e ricerca sistematico potrebbe far sperare che il libro, non d'arte ma in generale come medium di comunicazione e valori culturali, sarà in grado di mantenere il suo valore.

L'ulteriore problema è quello di conservazione: il passaggio completo al digitale presume un cambiamento radicale nell'ambito bibliotecario. Oggi sicuramente abbiamo nella maggior parte di casi un sistema di catalogare i titoli abbastanza efficace, ma la questione di trasferire i testi nel formato digitale è ancora da risolvere

⁴³ M. MANIACI, *Libro*, in *Dizionario di Storia*, 2010, <http://www.treccani.it>

in quanto una semplice scansione non basta. Ogni libro è un sofisticato sistema di indice, note, appendici, riferimenti e elenchi che diventano ingestibili con questo tipo di trasferimento. Ancora più difficile diventa rendere fruibili ad un vasto pubblico i libri d'arte, con i quali è pure discutibile se è più adeguato tenerli al museo o in biblioteca.

«Uno dei problemi che dobbiamo affrontare con il pubblico del libro è che si tratta di un media artistico più sofisticato. Richiede letteralità sia verbale che testuale. È tattile, interattivo e limitato nello spazio e nel tempo. Non è qualcosa che arreda o si abbina al divano. È piuttosto privato, non estroverso.»

[R. MINSKY, *New Art Examiner*, 1998]

E readers sono in continua evoluzione e per ora non è ben chiaro il loro andamento, ma alcune caratteristiche sono già prevedibili:

Nel 2011 John Walkenbach aveva pronosticato un Kindle a costo zero per l'agosto 2012. La sua previsione si è dimostrata errata: per quanto il prezzo del dispositivo sia in caduta libera dall'introduzione del primo modello, l'e-reader di Amazon non è ancora offerto in "omaggio" agli abbonati del servizio Prime.

Molti ritengono che il fenomeno sia inevitabile. Hardware "gratis" ai clienti, contenuti digitali in abbonamento. Amazon non vende dispositivi tecnologici. Amazon vende servizi.

C'è un secondo aspetto del Kindle di ultima generazione che conferma le previsioni di McLuhan circa il futuro della lettura. Negli anni Sessanta, l'autore di *Understanding Media* era affascinato dal concetto di *speed reading*, lettura veloce. Nell'imprescindibile *Marshall McLuhan: The Medium and the Messenger* di Philip

Marchand leggiamo che nel 1967, McLuhan partecipa con entusiasmo a un seminario sulla lettura veloce, l'Evelyn Wood Dynamics Course - il figlio Eric sarebbe diventato istruttore presso il medesimo istituto. Se l'era contemporanea - in questo caso, la fine degli anni Sessanta - è contraddistinta dall'accelerazione di ogni aspetto della vita quotidiana, la lettura veloce non può che rappresentare il modello di consumo cognitivo privilegiato del testo scritto, conclude McLuhan, La lettura veloce - aggiunge il teorico canadese - rivela pattern, fenomeni, traiettorie anziché semplici dati.

Una delle caratteristiche più affascinanti del nuovo Kindle Paperwhite è l'opzione *Time to Read*, che consente al dispositivo elettronico di misurare il nostro ritmo di lettura e informarci di quanti minuti mancano alla conclusione di un capitolo, saggio o articolo.

Le implicazioni sono considerevoli. In primo luogo, mentre noi leggiamo il testo elettronico, il dispositivo ci "legge". Detto altrimenti: Kindle - e per la transitiva, Amazon - non conosce semplicemente *chi legge cosa*. Amazon/Kindle sa *come* leggiamo. L'occhio invisibile dello schermo ci scruta, ci osserva, ci esamina in tempo reale. Prevedo che i Kindle prossimi venturi saranno in grado di riconoscere possibili difficoltà di comprensione del testo da parte del lettore: se il nostro sguardo si sofferma per più di qualche secondo su una parola o termine o paragrafo, un bot si attiverà automaticamente per fornire la definizione del termine o addirittura parafrasare l'intero passaggio, modello *Pop-Up Video* di MTV - in altre parole, l'e-reader potrebbe diventare un mentore. La trasformazione dell'oggetto tecnologico da

strumento ad assistente è inevitabile, come conferma il recente *Robot & Frank*. Da sempre il cinema sci-fi prefigura scenari futuri, cfr. *Minority Report*: il futuro descritto da Steven Spielberg nel 2002 è il nostro presente.

Il prototipo di questo servizio futuro esiste già e si chiama X-Ray for Books, un'opzione che fornisce all'utente maggior informazioni su personaggi, luoghi e altri elementi menzionati in un libro o articolo con la semplice pressione del dito sullo schermo. La lettura *digitale* è rizomatica per definizione. Un'applicazione diretta del concetto di transmedia ma anche dell'approccio centrifugo alla lettura descritto da Kevin Kelly. In altre parole, X-Ray for Books contestualizza il libro, mettendolo in relazione ad altri elementi finzionali o "reali". Si tratta, a ben vedere, dell'applicazione diretta delle teorie sull'intertestualità di Julia Kristeva elaborate negli anni Sessanta.

Traducibile in italiano come "tempo di lettura" ma anche "E' ora di leggere", *Time to Read* presenta ulteriori implicazioni. In primo luogo, trasforma la pratica di lettura in una competizione, in un videogame. Nel momento in cui posso visualizzare il tempo impiegato per completare la lettura della *Fenomenologia dello Spirito* di Hegel, per esempio, e confrontarla a quella di amici lettori - ma anche perfetti sconosciuti - introduco un elemento agonistico inedito. In altre parole, *ludicizzo la lettura*. Con conseguenze prevedibili e imprevedibili. Consideriamo brevemente un fenomeno analogo in un contesto differente. In ambito videoludico, il termine *speedrunning* indica il completamento di un videogame nel minor tempo possibile.

La pratica dello *speedrunning* introduce un nuovo modo di apprezzare il videogame che coincide con l'accelerazione della navigazione negli/degli spazi

virtuali. Per definizione, lo *speedrunning* è possibile solo in videogiochi che non prevedono di *default* una competizione a tempo, per esempio, i *racing games*. Al pari di altre dinamiche di *transgressive play* - per usare il termine usato da Katie Salen ed Eric Zimmerman in *Rules of Play* (MIT Press, 2004) - l'appeal dello *speedrunning* consiste nel sovvertire le regole di funzionamento del gioco e le modalità di fruizione definite a monte dal game designer.

Si prevede che l'opzione *Time to Read* di Kindle favorirà l'avvento di una sottocultura di "runners" testuali che divorano, letteralmente, il testo scritto, "correndo" tra le pagine in modo furioso. Al pari dello *speed-running*, lo *speed-reading* ha poco a che fare con la "comprensione" e la "ritenzione" del testo. Lo stesso McLuhan, ci ricorda Marchand, non si era fatto grandi illusioni sulla capacità del nostro cervello di processare un grande numero di informazioni a ritmi sempre più accelerati. Lo *speed-reading* è utile solo per leggere *junk mail*, spazzatura.

Nel 1967, l'autore di *The Medium is the Massage* rivela, tra il serio e il faceto, le proprie abitudini di lettura, affermando che "legge solamente con la mano destra":

"There is an enormous redundancy in every well-written book. With a well-written book I only read the right-hand page and allow my mind to work on the left-hand page. With a poorly written book I read every word."

(trad.: "I libri ben scritti presentano notevoli livelli di ridondanza. Quando m'imbatto in un libro ben scritto, leggo solo la pagina di destra per consentire alla mia mente di lavorare su quella di sinistra. Quando m'imbatto invece in un libro mal scritto, leggo ogni parola.")

Il nuovo Kindle facilita questa dinamica. Come promette Amazon, leggere libri con una mano sola oggi è ancora più semplice. Dato che il Kindle rende del tutto ridondante la distinzione tra "pagina di destra" e "pagina di sinistra" in futuro

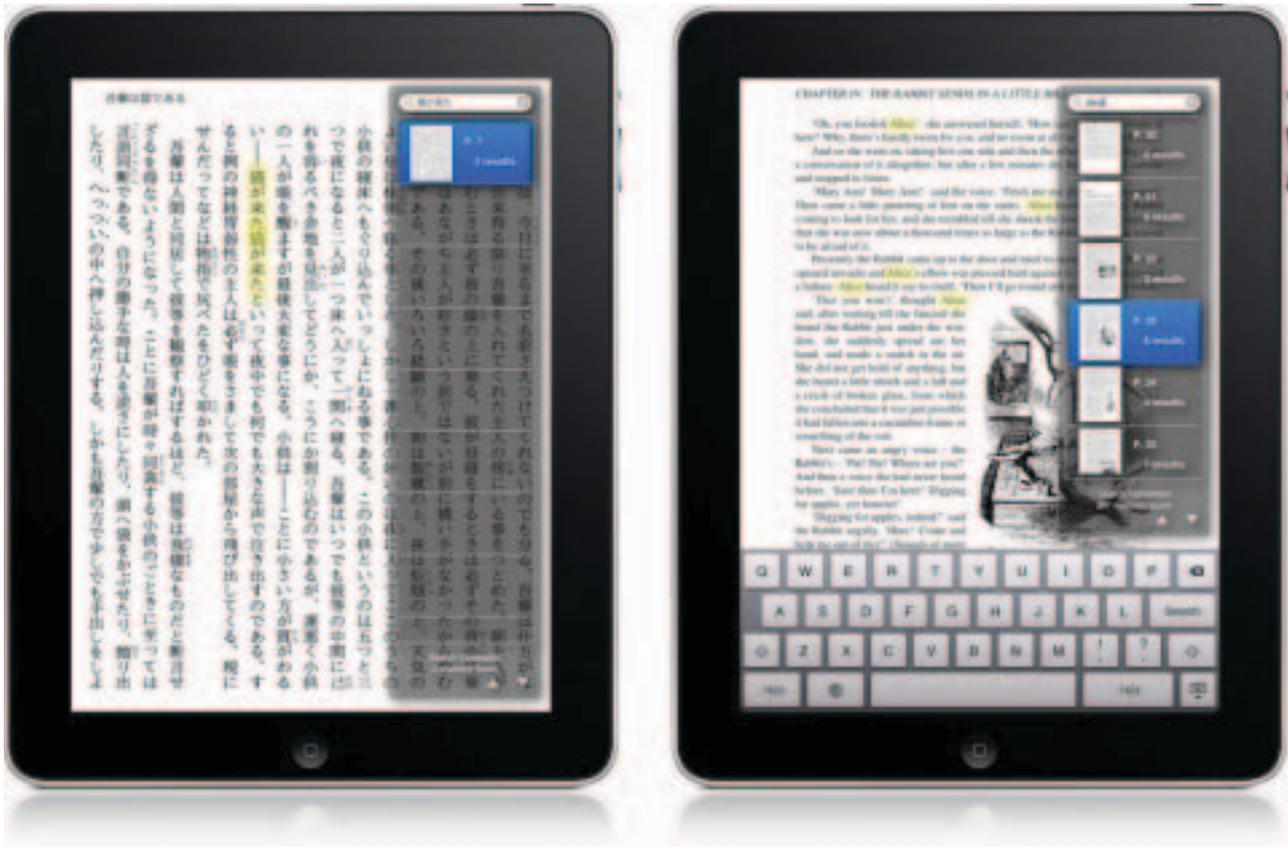
potremo configurare il nostro dispositivo in modo da visualizzare solo le pagine pari o quelle dispari, emulando lo stile di lettura di McLuhan. Mano destra: pagine pari, mano sinistra: pagine dispari.

Il Kindle di McLuhan è stato immaginato dall'artista americano Peter Baldes con la serie *Hypertemporal Animations*. Nell'aprile 2008, ha scannerizzato e "rimontato" *The Medium is the Massage*.⁴⁴ Chissà, probabilmente mentalità futura richiederà il libro cinetico.

Dopo aver attraversato ben oltre 2000 anni di storia del libro e dopo aver fatto ipotesi sul futuro si va oltre perché l'idea di accettare solo libri intesi come fogli cuciti sembra analoga ad accettare che il telefono è solo quello con il disco, cornetta e filo a spirale. Sicuramente la preferenza viene data all'intento dell'artista e a una delle prime definizioni che abbiamo da parte di Nancy Tousley. Idea, non oggetto - affermazione che allarga notevolmente il campo di esistenza senza chiarire il problema. Dall'analisi dell'immaginario della fantascienza moderna emerge il profondo desiderio di cambiare non solo l'idea del libro, ma l'idea della lettura in generale. L'uomo vuole l'accesso all'informazione più veloce, anche sfidando spesso la sua configurazione biologica tentando mezzi di fruizione e di comunicazione sempre più innovativi. Come definire tutte quelle idee?

Com'è l'idea del libro?

⁴⁴ P. BALDES, *84 scanned images of Marshall McLuhan's The Medium is the Massage, 1966, 2008* <http://hypertemps.procurate.com/archives.php?id=A2008041>



[IMG 1.4.1] - Ipad Con Pagine Del Testo, Immagine Da Pinterest

2. IL LIBRO - CITTÀ DEI SEGNI

2.1. IL SEGNO COME UNITÀ DI COMUNICAZIONE

2.1.1. Il testo come struttura

Decidere se sia stato più importante il papiro che trasportava la scrittura o l'alfabeto che ne permetteva la lettura può diventare una domanda oziosa. Se si osserva però che il papiro è passato, è stato sostituito dalla pergamena degli amanuensi, poi dai fogli di carta per stampa a caratteri mobili, e oggi dai computer, mentre l'alfabeto è rimasto, si può intuire che le modalità di trasporto dell'informazione sono tecnologie che passano, e che l'informazione e la sua codifica sono la tecnologia su cui porre la propria attenzione.⁴⁵

Per un bibliotecario un'opera letteraria non risiede mai nel volume che la ospita, non si identifica con la veste editoriale - anche la più elegante e curata - che la ammanta. Le parole abitano in uno spazio - immateriale seppur tangibile - fatto di memoria e cultura da cui muovono per prendere nuove forme in nuove edizioni. Non tutte equivalenti, ma tutte equipollenti.⁴⁶

In seguito di estensione la parola libro ha assunto anche il significato di opera scritta, un testo, ovvero un atto di parole, correlate tra loro per costituire un'unità logico-concettuale. Può essere rappresentato sotto forma di diversi sistemi di segni concreti: a partire dai simboli mnemonici, diventati poi un sistema di ideogrammi o pittogrammi attraverso la semplificazione, fino alla scrittura sillabica e alfabetica (o

⁴⁵ G. LOTIPO, *La Città dell'editoria. Dal libro tipografico all'opera digitale*, Milano, Skira, 2001, p.155

⁴⁶ M. PICCIAU, *Il libro come opera d'arte*, Mantova, Corraini Editore, 2008 - p.18

segmentale). La maggior parte di testi, con cui ci si trova a interagire, sono quelli linguistici, legati alla forma della comunicazione verbale. D'altra parte, però, il campo d'azione dell'espressione, comunicazione e significazione umana è straordinariamente più ampio della dimensione letteraria o di quella linguistica in generale.⁴⁷

L'uomo comunica e dialoga con se stesso attraverso lunghe e complesse concatenazioni segniche – testi. Dal momento che l'uomo parla e scrive per testi, per la semiotica non è stato più un singolo segno, ma solo il testo, solo nella sua totalità ad avere un senso compiuto.⁴⁸ Ovunque vi sia una forma dell'espressione, correlata ad una forma del contenuto, se c'è una finalità comunicativa riconoscibile da un lettore, vi è un testo. Si tratta di una qualunque configurazione di senso che si rende empiricamente percepibile mediante una o più sostanze: linguistiche, visive, gestuali, sonore, spaziali o corporee, come lo sono gli abiti e come lo è la gestualità.⁴⁹

Il significato originario della parola latina *textus* è tessuto o trama. L'uso metaforico del termine risale a Quintiliano che considera l'organizzazione linguistica del discorso come un'insieme ordinato e coerente di fili, richiamando in questo modo, la fluidità della narrazione e tela di ragionamento. Come attesta la sua etimologia, il testo è innanzitutto un sistema coerente di interdipendenze interne, in cui tramite i meccanismi di coesione sono messe in relazione unità del contenuto, a cui vengono attribuite forme differenti, a seconda dei codici e dei linguaggi adoperati, e di grandezza variabile. La coerenza di un testo è il legame logico fra i messaggi semplici,

⁴⁷ *Testi*, Tesaurus del Nuovo Soggettario Biblioteca Nazionale Di Firenze, BNCF, marzo 2013. <http://thes.bncf.firenze.sbn.it/termine.php?id=7412>

⁴⁸ P. MAGLI, *Semiotica: Teoria, Metodo, Analisi*. Venezia: Marsilio, 2005. p.15.

⁴⁹ G. MARRONE, *Introduzione Alla Semiotica Del Testo*. Roma, Laterza, 2011.

che il parlante intende trasmettere: riguarda il significato, e non il significante, e costituisce una misura della condivisione di significati fra parlante e ricevente. La capacità di comprensione di un testo da parte di un lettore (o di un ascoltatore) è commisurata alla conoscenza che questo ha del mondo esterno circostante. Dal punto di vista del testo del parlante, maggiore è la condivisione di conoscenze, maggiori saranno gli elementi sottintesi (ellissi o deissi). Se invece lo stesso messaggio deve essere rivolto a chi ne ignora completamente il contenuto, si richiede un corredo di maggiori descrizioni e dettagli. La coesione è dunque un fattore interno al testo, scritto o orale, mentre la coerenza è un fattore interno al messaggio, come interpretato dai riceventi.⁵⁰

Un testo non è caratterizzato da un determinato tipo di linguaggio, ma di un sistema di esposizione di informazioni coordinate. Fa parte della nostra esperienza percettiva e, in quanto tale, deve mostrare un certo ordine per poter essere letto, compreso, interpretato, indipendentemente dal tipo di fruizione, che si ascolta, si vede, si tocca si annusa o si gusta. Si tratta di ciò, che il linguista ginevrino Ferdinand de Saussure⁵¹ definiva come linearità del significante - un'estensione misurabile in una sola dimensione, che si dispone lungo una linea. Non si comunica per segni isolati, ma per insiemi strutturati dei segni. Nelle solidarietà sintagmatiche, così, come sono state definite queste sequenze orientate, tutte le unità di un testo dipendono le une dalle altre. Prese separatamente, o fuori contesto (che fa sempre parte della struttura), queste unità non hanno valore.⁵²

⁵⁰L. SERIANNI, a cura di: E. PICCHIORRI, M. S. RATI. *Italiani Scritti*. Bologna, Il Mulino, 2012.

⁵¹F. DE SAUSSURE (Ginevra, 1857 – Vufflens-le-Château, 1913) linguista e semiologo svizzero, considerato il fondatore della linguistica moderna, in particolare di quella branca conosciuta con il nome di strutturalismo.

⁵²P. MAGLI, *Semiotica: Teoria, Metodo, Analisi*. Venezia: Marsilio, 2005. p.50

Il testo non è una cosa tangibile, un oggetto materiale, un entità del mondo fisico o sociale, ma una relazione fra tale cosa e un qualche contenuto articolato, che esso si incarica di render presente, facendone cogliere il portato cognitivo, la dimensione pratica e affettiva, il valore sociale. Sono i modi di mettere in presupposizione reciproca un piano dell'espressione, i cui elementi contraggono fra loro relazioni necessarie, con un piano del contenuto, anch'esso strutturato secondo disposizioni variabili, elementari o complesse.⁵³ Il significante è la parte che permette al segno e relativo significato di manifestarsi "percettivamente".⁵⁴

2.1.2. Sistemi di linguaggio

In base al rapporto tra il significato e significante, il linguaggio testuale può svilupparsi in tre sistemi di significazione o in intersezione tra esse:

- *semiotico* (o biplanare), in cui il significato di un'elemento può essere ambiguo e si determina solo individuato nel sistema

simbolico (o conforme) in cui il piano dell'espressione è organizzato parallelamente al piano del contenuto (con una corrispondenza uno a uno fra unità minime del piano dell'espressione e unità minime del piano del contenuto)

semi-simbolico in cui la corrispondenza si stabilisce tra coppie oppositive di unità dell'espressione e coppie oppositive di unità del contenuto.⁵⁵

⁵³ G. MARRONE, *Introduzione Alla Semiotica Del Testo*. Roma, Laterza, 2011

⁵⁴ PATRIZIA MAGLI, *Ivi*, p.17

⁵⁵ PATRIZIA MAGLI, *Ivi*, p.24-27

Presupposizione reciproca di due piani, espressione e contenuto, ognuno dei quali è dotato di una materia, viene definita biplanarità. Si presume di avere una forma che ritaglia e una sostanza che ne deriva. A fondare il testo è la solidarietà di base tra una forma dell'espressione e una forma del contenuto, le quali fanno emergere la significazione e le danno per contraccolpo, una sostanzialità. Si pensi al design, non è mai progetto di cose astratte, ma delle relazioni che si intuiscono tra loro e il senso, che socialmente hanno o possono avere, dove all'interno del senso sociale saranno anche le loro funzioni pratiche. Analogamente per architettura: non si progetta un'appartamento ma una certa prassi d'abitarlo, e dunque una certa immagine della persona che lo vivrà.⁵⁶

Del testo, tutto è negoziato, a iniziare dai suoi confini, spaziali o temporali, fisici o semantici. Il segno e i suoi elementi minimi sono realtà polari, che cambiano di volta in volta il loro ruolo. Una parola può essere portatrice di significato in sé (e diventare un testo), ma per lo più è solo una singola entità dentro una frase che a sua volta è elemento minimo di un discorso; analogamente la relazione fra il testo e le sue parti, o fra il testo e macrotesto, è variabile: è la pertinenza assunta dall'analisi a deciderlo volta per volta. Similmente questo fenomeno riguarda i luoghi, che, pur avendo articolazioni interne e confini prescritti dai progettisti, vengono vissuti dai soggetti, che ne trasformano il senso modificandone la pianta, i limiti fisici, i contenuti. Come una città è l'esito di una serie di processi fra forze sociali spesso avverse, ma determinanti per il testo urbano concreto, le sue articolazioni interne e la

⁵⁶ G. MARRONE, *Introduzione Alla Semiotica Del Testo*. Roma, Laterza, 2011

sua struttura in generale, così anche un libro è una continua relazione di diversi linguaggi, che, se presi singolarmente, possono non funzionare come sistemi di senso. Strutturati invece nel oggetto-libro, si aiutano a vicenda a indicarne la presenza.

Un testo quindi non è un libro, fisicamente dato, ma ciò che emerge mentre lo si legge, e i suoi confini, pur non essendo ontologici, e per quanto sottoposti a continue negoziazioni, debbono comunque esserci per segnare quella discontinuità costitutiva senza la quale nessuna significazione potrebbe aver luogo. Una città, per esistere come oggetto di senso, deve avere dei confini, se non una muraglia o un recinto, almeno un cartello stradale, un edificio o una piazza particolare, che a sua volta devono essere riconoscibili come tali.

Come ogni complesso urbano è un organismo sofisticato, anche la città dei segni possiede un'articolazione interna, la sua strutturalità, i suoi bordi, talvolta anche solo in negativo, come una dispersione progressiva degli elementi. C'è sempre dentro qualche trasformazione interna, è un processo, nella sua organizzazione sistematica, ha anche un suo sviluppo, che può essere nella temporalità della comunicazione linguistica, o nel dispiegamento spaziale degli elementi visivi in una immagine. La percezione degli elementi, e dunque il loro valore semantico, si modificano sempre nel corso del testo, anche in presenza di una circolarità o una ripetizione di elementi fissi. L'organizzazione sintagmatica costituisce una successione topologica in base alla quale la comprensione si organizza attraverso una serie di percorsi orientati.

2.1.3. Percorso generativo di senso

In semiotica viene definita percorso generativo del senso la percezione dei molteplici livelli di un insieme testuale, della sua conformazione semantica, e suo sviluppo semplice o complesso, astratto o concreto. Ricostruire uno strato di significato sottostante è necessario per capire ciò, che a uno sguardo immediato, può sfuggire, ma nella gerarchia generale potrebbe avere un ruolo più importante.

Contiene al suo interno, oltre al suo contenuto enunciato, anche le istruzioni per l'uso: l'immagine della sua comunicazione (o enunciazione), i principi per il suo funzionamento, i criteri della sua produzione e fruizione. Ci sono dentro le immagini astratte del emittente e del suo destinatario che costruiscono una cooperazione interpretativa. Determinati effetti che l'autore cerca di produrre sul proprio destinatario stanno, come tracce, all'interno del testo e configurano i loro processi di dialogo. L'autore è costretto a farsi un'idea sul fruitore a cui il testo è destinato, un'ipotesi dell'utente ideale, del *Lettore Modello*, capace di cooperare con lui: rispondere a livello interpretativo secondo le aspettative del processo generativo. La loro relazione biunivoca, poiché se pure creata a loro immagine e somiglianza, molto spesso è determinata nella realtà sociale.⁵⁷

Il livello dell'enunciazione, con tutto quel che comporta nei termini di relazione fra interno e esterno, sta dentro il testo, ma è sempre rivolto al suo esterno culturale che, in un modo o nell'altro, lo ridirà in altri suoi testi personalizzato ai propri fini. Ogni testo può essere ridetto, in infiniti modi in cui può essere tradotto, a cominciare

⁵⁷ G. MARRONE, *Introduzione Alla Semiotica Del Testo*. Roma, Laterza, 2011 p 15-17

dai molti livelli di senso in cui può essere spiegato; dal livello più profondo al più superficiale.

L'intertestualità è una delle caratteristiche fondamentali che distingue un testo da un raggruppamento casuale dei segni: si tratta di una presenza in un testo di altri testi, di una base discorsiva che s'inscrive in una cultura mediante una serie di rimandi che pongono al centro il processo della traduzione. Il senso si dà per trasformazione e i testi sono esiti sempre parziali e momentanei di fondamentali operazioni di traduzione o di interpretazione.

«Il libro essenziale, il solo libro vero, un grande scrittore non deve, nel senso corrente, inventarlo, poiché esiste già in ciascuno di noi, ma tradurlo. Il dovere e il compito di uno scrittore sono quelli di un traduttore.»

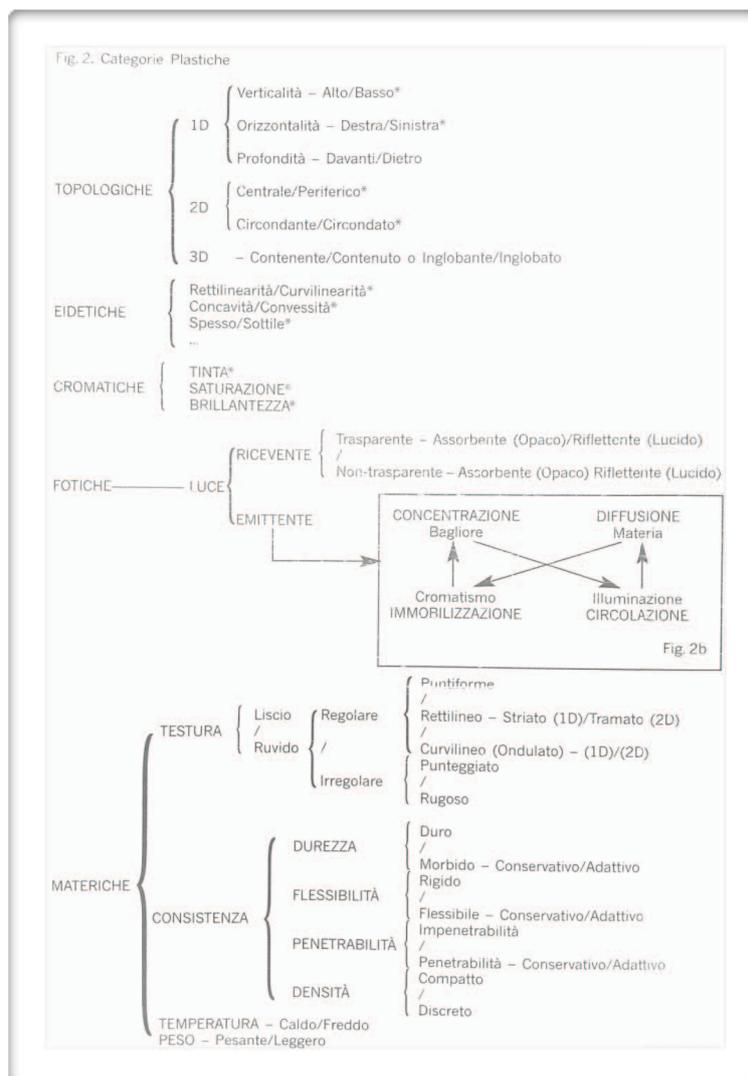
[M. PROUST, *Il Tempo Ritrovato*, 1927]

Il meccanismo di testualizzazione permette ai vari discorsi di ricevere quelle sostanze espressive che permettono loro di manifestarsi. È un processo di adattamento per un determinato destinatario, che pur non sempre nettamente definito dall'autore stesso, ma va comunque inconsciamente sottinteso. Ogni sostanza dell'espressione, presentando sue potenzialità comunicative e sue costrizioni, tenderà a donare al testo certe forme e a renderne impossibili altre. Così, l'immagine fa immediatamente vedere mentre le parole descrivono. Un segno, o *lessema*, un'unità minima del piano del contenuto e ha ruolo di instaurare il dialogo immediato tra testo e destinatario. Può essere una parola, se attribuita come nome o titolo, o un logo per identificare un'azienda, o un simbolo utilizzato in un'opera d'arte, ma assume comunque un carattere di condensazione dell'intero testo, nè annuncia rapidamente l'esistenza, e

svolge ruolo di operatore di identità. Contiene virtualmente tutte le possibilità narrative che un testo può realizzare nel suo dispiegamento sintagmatico.

2.1.4. Testi Visivi

Per i testi visivi la semiotica distingue due livelli: un livello plastico e un livello figurativo. A livello plastico sono riconoscibili colori, forme e le loro relazioni. A livello figurativo, invece, figure del mondo - oggetti. L'analisi del livello plastico riguarda il reperimento delle relazioni fra forme e colori grazie all'utilizzo delle categorie topologiche, eidetiche e cromatiche. [sotto, fig. 2 con *]



Al livello figurativo vengono individuate delle unità del piano dell'espressione a cui sono attribuiti dei significati, in base a una griglia di lettura del mondo naturale. Prospettiva e relativo dispositivo enunciazionale che intervengono su questo livello, prendendo l'origine nell'attante-osservatore, sono intesi non solo come sequenza ordinata di programmi narrativi, ma come vero e proprio "punto di vista". Su ciascun livello si articola un linguaggio che distingue un piano dell'espressione e un piano del contenuto. I due livelli, pur manifestando un certo grado di autonomia, non sono indipendenti e il significato generale di un testo visivo deve tener conto della loro relazione, spesso posta in termini semi-simbolici.

"Nella misura in cui ci si occupa del metodo di significazione figurativo, il livello plastico può essere identificato con il piano dell'espressione, il livello figurativo con il piano del contenuto."⁵⁸

[F. Thurlemann]

Nei giochi che si instaurano fra i sottolivelli del campo figurativo emergono vere e proprie forme argomentative tanto indicibili verbalmente, quanto estremamente chiare all'osservatore: nascoste a chi non sa o non vuole vederle, palesi per chi, smaliziato o curioso, vuol andare oltre il livello di apparenze. Ma soprattutto difficilmente attaccabili da chi non è dotato del metalinguaggio descrittivo per spiegarle, dunque alibi per chi vuole suggerire contenuti senza dichiararli apertamente. La semiotica fa emergere il problema dell'ambiguità del carattere immediato della comunicazione visiva. Le immagini insinuano più che dire, suggeriscono più che dichiarare, nascondono più che svelare, argomentano più che

⁵⁸ P. MAGLI, *Semiotica: Teoria, Metodo, Analisi*. Venezia: Marsilio, 2005. p.194-195

rappresentare. Il plastico, s'è detto, è un linguaggio secondo che si sovrappone a quello figurativo, in parte appoggiandosi a esso, in parte riarticolando la materia espressiva dell'immagine per dar luogo a formanti specifici incaricati di veicolare significati originali. I modi e le forme di questo linguaggio secondo, traducibili nei termini di metalinguaggio dell'analisi testuale, sono complessi, molteplici e per certi versi ancora in via di definizione.⁵⁹

«...Ora non c'è che una conclusione, e relativa per giunta: non è più possibile una poesia come arte esclusiva della parola. La nuova poesia vuol essere un'arte generale del segno...»

[E. Isgrò. *In intervento al congresso internazionale di poesia. 1966*]

⁵⁹ G. MARRONE, *Introduzione Alla Semiotica Del Testo*. Roma, Laterza, 2011 p 145

2.2. ARCHITETTURA DEL PENSIERO

L'intelletto (dal latino *intellectus*, -us, derivato dal participio passato del verbo *intelligere* = *intellègere*, composto da *intus* e *lègere* che significa «leggere dentro»,^[1] o diversamente da *inter* e *lègere*, nel senso di «raccolgere, scegliere»)^[2] genericamente può essere definito come la facoltà della nostra mente di intendere, concepire pensieri, elaborare concetti e formulare giudizi. La prima etimologia accenna all'intelletto come una facoltà capace di cogliere l'essenzialità che è all'interno (*intus*) delle cose e dei fatti.^[3]

[ZANICHELLI, *Dizionario della Lingua Italiana*]⁶⁰

2.2.1. Come riconoscere il messaggio.

Qualsiasi testo, oltre a innescare argomentazioni profonde e patti comunicativi tende a costruire al suo interno una *notizia*, una configurazione cognitiva complessa, ipotesi teorica, o messaggio, dotandola di determinate caratteristiche e offrendola in modo più o meno evidente al destinatario. Si costituiscono così una serie di procedure specifiche del discorso atte a costruire il sapere trasmesso, a regolare il flusso informativo all'interno del quale si stipula una proposta di senso. La sua identificazione, il rigetto, il contagio, il rovesciamento di prospettive, il coinvolgimento o il rifiuto da parte del destinatario sono risultato di un patto di comunicazione, visto come una fiducia nei segni e nel loro produttore.⁶¹

Quanto è intrinseco il significato di un testo, se sono necessarie tanto immani fatiche per trovare le regole di decodificazione? È stato inserito un significato nel testo o quel significato era già lì? Il nostro intuito ci dice che il significato era lì da sempre e che, nonostante la difficoltà del processo di estrazione, non si estrae alcun significato

⁶⁰ Dizionari Più. Zanichelli, Voce *intelletto*, Web, <http://dizionari.zanichellipro.it/>

⁶¹ G. MARRONE, *Introduzione Alla Semiotica Del Testo*. Roma, Laterza, 2011 - p 106-107

che non fosse già nel testo iniziale. Questa convinzione ci viene prevalentemente di un fatto: sentiamo che il risultato è inevitabile, che se il testo non fosse stato decifrato da un certo gruppo in un dato momento sarebbe stato decifrato da qualche altro gruppo in qualche altro momento e che la soluzione sarebbe stata la stessa. Ecco perché il significato è parte del testo stesso: agisce sull'intelligenza in un modo prevedibile. Il significato è parte di un oggetto nella misura in cui agisce sull'intelligenza in un modo prevedibile.

Un messaggio di solito si sviluppa in tre livelli di informazione:

- 1) Messaggio quadro
- 2) Messaggio esterno
- 3) Messaggio interno

Il messaggio interno è il messaggio che si suppone viene trasmesso: le esperienze emotive in musica, il fenotipo in genetica, i privilegi reali e riti nelle lapidi di antiche civiltà. Capire il messaggio interno equivale ad avere estratto il significato che l'emittente voleva comunicare.

Il messaggio quadro è il messaggio: "Io sono un messaggio; decodificami se puoi!". E esso viene esplicitamente trasmesso dall'aspetto globale esteriore di ogni portatore di informazione. Se il messaggio quadro è riconosciuto come tale, allora l'attenzione si sposta sul livello 2, il messaggio esterno. Questa è l'informazione, portata implicitamente dalla configurazione dei simboli e dalle strutture del messaggio. Capirla equivale a costruire, o a sapere come costruire, l'adeguato meccanismo di decodificazione per il messaggio interno.

Questo livello esterno è per forza un messaggio implicito, nel senso che

l'emittente non può garantire che sarà capito. Per questo motivo, il messaggio esterno è necessariamente un insieme di leve di comando, piuttosto che un messaggio che possa essere rivelato da un decodificatore conosciuto.

Con la formulazione di questi tre strati si è fatto solo un primo passo nell'analizzare come il significato sia contenuto nei messaggi. Ci possono essere più strati di messaggi esterni e interni anziché un solo strato di ciascuno.⁶²

Nel caso dei libri d'artista il messaggio quadro è tendenzialmente evidente, se non dalla forma dell'oggetto, sicuramente dal termine "libro" che ne viene attribuito. Un libro, come abbiamo definito, deve contenere un testo e quindi un significato. Un altro segnale potrebbe essere una sequenza di segni, che, se strutturata o se si intuisce che ci sia un tipo di ordine, tendenzialmente va riconosciuta come un linguaggio. Se le forme di scrittura di solito sono espliciti nella sua forma, nel caso di musica, per esempio si può incontrare delle difficoltà, perché può essere percepita solo dentro un intervallo di tempo. I suoni possono essere percepiti come una melodia o un messaggio vocale, solo se l'ascoltatore ne identifica una minima sequenza strutturale.

È nella natura dei messaggi esterni di non essere trasmessi in alcuna lingua esplicita. Tocca sempre all'ascoltatore/lettore capire il messaggio esterno. Se ci riesce, può penetrare all'interno e a questo punto emergono i significati espliciti, prevalendo decisamente su spunti e stimoli generici. Superate tappe precedenti, capire il messaggio interno sembra facile. Si direbbe che esso venga semplicemente immesso in qualcosa di preesistente.

⁶² D. R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, 14esima ed. 2011, p. 178-180

2.2.2. Intelligenza

La nostra intelligenza non è incorporea, ma risiede in oggetti fisici: i nostri cervelli. Sembra che vengono dotati dello “hardware” necessario a riconoscere che certe cose sono messaggi. Proprio tale minima capacità innata di estrarre il significato interno permette la realizzazione del processo a valanga, altamente ricorsivo dell’acquisizione del linguaggio. I cervelli umani sono fatti in modo tale che un cervello risponde ad un dato stimolo grosso modo alla stessa maniera di un’altro, a parità delle altre condizioni. È per questo che si può imparare una lingua qualsiasi: si risponde agli stimoli più o meno allo stesso modo. Questo determina un “linguaggio” uniforme in cui messaggi quadro e messaggi esterni possono essere comunicati. Il variare delle modalità in cui i messaggi quadro e i messaggi esterni vengono comunicati tra esseri umani è presumibilmente un dialetto di una lingua universale con cui le intelligenze possono comunicare tra loro.

Così ci sarebbero alcuni tipi di stimoli che avrebbero “una capacità innescante universale,” nel senso che tutti gli esseri intelligenti tenderebbero a rispondere ad essi nella stessa nostra maniera. Ciò costituirebbe, a sua volta, un argomento a sostegno dell’idea che il significato è una proprietà intrinseca, ma in funzione al nostro tipo di intelligenza, come il nostro peso è una proprietà intrinseca in funzione alla forza della gravità del pianeta dove ci troviamo.⁶³

In questi termini Hofstadter parla del “sciovinismo terrestre”, è sottinteso che chiameremmo intelligente ogni essere con un cervello abbastanza simile al nostro. Per

⁶³ VI, p.178-180

la comunicazione è fondamentale: significa che un messaggio prodotto da un cervello in sé vale poco, a meno che questo non abbia l'effetto scatenante desiderato sugli altri cervelli: quello di attivare le strutture che creano effetti emotivi analoghi a quelli, che si sperimentano nel momento di elaborazione. Si potrebbe liberarsi dal concetto antropocentrico del significato solo nel caso, se si stabilisse un contatto con una civiltà di un'altro sistema stellare, per sorreggere la nostra convinzione che il nostro tipo di intelligenza è un esempio di una forma fondamentale che riappare in universo. Forse. Ma nel contesto del pianeta Terra, per definire l'intelligenza non abbiamo un modo diverso da «ciò che da una successione di simboli estrae lo stesso significato che estraiamo noi.»

«L'arte è curativa perché dobbiamo guarirci dal fatto di non essere noi stessi e di non stare nel presente. Un detto chassidico recita:
“Se non sono io per me, chi sarà per me? Se non così, come? Se non ora, quando?”
Se sei capace di risolvere il quando, il qui e il chi(il tu) - sei te stesso e sei riuscito a curarti.»

[A. JODOROWSKY, *Psicomagia*, 2005]

Definire il qui, il quando e il chi (l'uomo nell'attuale forma) è fondamentale per non cadere nel tranello del Dialogo di Lewis Carroll dell'idea che prima che si possa capire un qualunque messaggio, si deve avere un altro messaggio che ci insegni a capire quel messaggio. Si avrebbe un'infinita gerarchia di messaggi, tramite quale è impossibile arrivare a capire alcun messaggio. Un paradosso non valido, perché i messaggi vengono capiti, dal momento in cui i nostri cervelli sono entità fisiche, e interpretano i dati in ingresso come un messaggio.

In realtà non esistono messaggi totalmente palesi. Esistono solo messaggi scritti in codici più famigliari e in codici meno famigliari. Quando un codice è sufficientemente famigliare non appare più come un codice: si dimentica l'esistenza di un meccanismo di decodificazione. Il messaggio viene allora identificato con il suo significato.⁶⁴

Definire, che un testo è, innanzitutto, una struttura organica nella sua logica, completa nella sua forma e funzionale nei dettagli, significa ammettere che non può essere un puro atto di istinto guidato dal caso, ma piuttosto un risultato di una progettazione.

Bruno Munari credeva, che un supporto di informazione è esatto se è stato controllato sia come codice visivo, che come mezzo materiale. Il codice a sua volta può essere stabilito a priori in modo artificiale, oppure venire a formarsi automaticamente in un certo ambiente.⁶⁵ Un libro, sia come supporto, sia come testo in sé, deve essere letto, perché deve essere, prima scritto.

Il significato, nel senso limitato del termine, scaturisce da un isomorfismo, per esempio, che fa corrispondere i simboli tipografici con determinati numeri. Nel cervello ci sono elementi attivi, che possono accumulare informazioni, trasmetterle e riceverne da altri elementi attivi. Vi sono però simboli attivi, anziché simboli tipografici passivi. Nel cervello le regole sono mescolate intimamente con i simboli, mentre sulla carta i simboli sono entità statiche e le regole sono nella nostra testa. Si tratta di un "calcolo delle descrizioni" intenzionale e non estensione, il che significa

⁶⁴ IVI, p. 290

⁶⁵ B. MUNARI, *Design e Comunicazione Visiva*, ed. Laterza 1972, p.73

che le descrizioni possono “fluttuare”, senza essere ancorate agli oggetti specifici. Questa caratteristica permette la flessibilità del pensiero. L'intenzionalità ci dà la possibilità di amalgamare diverse descrizioni o di spezzettare una descrizione in parti separate per produrne una diversa. La fantasia e realtà si mescolano molto strettamente e ciò accade perché, quando si pensa, vengono fabbricate e manipolate descrizioni complesse che non sono necessariamente ancorate a eventi o cose reali.

2.2.3. Memoria

La memoria, è suddivisa in porzioni fisiche distinte dette parole, che vengono immagazzinati utilizzando sistemi di algoritmi, simili a istruzioni di traduzione assemblativa di informazione, cioè una regola, secondo quale a ogni parola viene a corrispondere una mappa visiva, o altre parole, sensazioni, fatti etc.

Vari esperimenti scientifici sono riusciti a stabilire dei collegamenti precisi tra attività sensoriali e motorie del cervello, suddividendolo in determinate zone di “responsabilità”, ma tuttavia non esiste un blocco distinto della memoria.

Neurobiologo Wilder Penfield studiava le reazioni di pazienti operati al cervello inserendo elettrodi in diverse zone della corteccia, e se stimolava con deboli impulsi elettrici anche un solo neurone, nei pazienti venivano sempre prodotte immagini o sensazioni specifiche, che andavano da suoni, visioni, ronzii a intere scene della vita passata. Si deduce che la memoria è una rete di ricordi registrati localmente in più aree corticali diverse, oppure che i ricordi possono essere ricostruiti da processi dinamici diffusi in tutto il cervello.⁶⁶

⁶⁶ D. R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, 14esima ed. 2011, p. 370-378

Simile risultato emerge anche negli studi della Gestalt. Secondo loro per la psicologia non è giusto dividere l'esperienza umana nelle sue componenti elementari e occorre invece considerare l'intero come fenomeno sovraordinato rispetto alla somma dei suoi componenti: "L'insieme è più della somma delle sue parti" allo stesso modo in cui le caratteristiche di una società non corrispondono a quelle degli individui che la costituiscono. Quello che noi siamo e sentiamo, il nostro stesso comportamento, sono il risultato di una complessa organizzazione che guida anche i nostri processi di pensiero. La stessa percezione non è preceduta dalla sensazione ma è un processo immediato - influenzato dalle passate esperienze solo in quanto queste sono lo sfondo dell'esperienza attuale - che deriva dalla Gestalt, come combinazione delle diverse componenti di un'esperienza reale-attuale. La capacità di percepire un oggetto quindi deve essere rintracciata in una organizzazione presieduta dal sistema nervoso e non ad una banale immagine focalizzata dalla retina.⁶⁷

Per comprendere il mondo circostante si tende a identificarvi forme secondo schemi che ci sembrano adatti - scelti per imitazione, apprendimento e condivisione - e attraverso simili processi si organizzano sia la percezione che il pensiero e la sensazione; ciò avviene di solito del tutto inconsapevolmente. Con particolare riferimento alle percezioni visive, le regole principali di organizzazione dei dati percepiti, utili per spiegare diverse illusioni ottiche, sono:

buona forma (la struttura percepita è sempre la più semplice);

prossimità (gli elementi sono raggruppati in funzione delle distanze);

⁶⁷ I. ROCK, *L'eredità della psicologia della Gestalt*, in *Le Scienze* n 270, febbraio 1991

somiglianza (tendenza a raggruppare gli elementi simili);

buona continuità (tutti gli elementi sono percepiti come appartenenti ad un insieme coerente e continuo);

destino comune (se gli elementi sono in movimento, vengono raggruppati quelli con uno spostamento coerente);

figura-sfondo (tutte le parti di una zona si possono interpretare sia come oggetto sia come sfondo);

movimento indotto (uno schema di riferimento formato da alcune strutture che consente la percezione degli oggetti);

pregnanza (nel caso gli stimoli siano ambigui, la percezione sarà buona in base alle informazioni prese dalla retina).

La Gestalt, però, spesso criticata perché le sue leggi “suonano vaghe e inadeguate”, si evolve in più recente sviluppo dello studio di “eyetracking”, dove la minima complessità dei fenomeni percettivi (ovvero non appena si smette di trattare astrattamente i principi dell'ottica, come è il caso della visione negli organismi biologici) viene espressa in termini di capacità del soggetto che conduce l'esperienza: la forma semplice è una schematizzazione di distinti livelli dell'immagine sotto l'influsso della necessità di determinare una gerarchia che porta l'attenzione del campo visivo a decentrare un obiettivo verso zone di risoluzione sempre minore, e viceversa (in particolare il rapporto tra le zone della fovea e la macula. L'ingegneria della ricerca sui movimenti oculari propone un approccio sistemico allo studio empirico dei valori visivi della percezione. A sua volta, la nozione di Gestalt

communications (espressa nella definizione del progetto Gescom) riprende, in quanto alla generalizzazione di senso nel contesto paradigmatico, il rilevamento della socialità dell'estetica nel già teorizzato (da parte dello psicologo Carl Gustav Jung) inconscio collettivo.

Gli sviluppi successivi in ambito di formalizzazione del suo concetto di *Sincronicità*, formulato negli anni cinquanta (ma considerato perlopiù pseudoscientifico nella comunità intellettuale) sono testimoniati dall'approccio computazionale⁶⁸ all'estetica: per il gruppo a capo del "motore di inferenza della qualità estetica" - detto Acquine, nelle immagini fotografiche⁶⁹. La teoria è supportata dal modello vettoriale della specializzazione funzionale nella corteccia cerebrale per l'orientamento dei movimenti oculari (basato sull'organizzazione foveale, macula-periferica polarizzata) via spettrofotometria, in quanto esibita dai fotorecettori a causa del loro essere fisicamente sensibili fino ai singoli fotoni della luce: risultato dedotto dall'applicazione delle proprietà *entangled* - impigliati - dei microtubuli nei neuroni delle aree V1-V5 determinate da Semir Zeki⁷⁰.

⁶⁸ Le neuroscienze computazionali si occupano della ricerca e dello studio di modelli computazionali, basati biologicamente, applicabili alle funzioni cognitive, il tutto in un'ottica connessionista. Lo scopo è capire con quali circuiti, con relative variabili e costanti, il cervello supporti il linguaggio, la cognizione numerica, la cognizione spaziale etc.

⁶⁹ R. DATTA, D. JOSHI, J. LI, J. Z. WANG, *Studying Aesthetics in Photographic Images Using a Computational Approach*, Lecture Notes in Computer Science, vol. 3953, Proceedings of the European Conference on Computer Vision, Part III, Graz, Austria, May 2006, pp. 288-301
<http://infolab.stanford.edu/~wangz/project/imsearch/Aesthetics/ECCV06/datta.pdf>

⁷⁰ I. GREBENSHIKOV, *Sincronicità emergente; ottica e quantistica in psicologia, orientate alle arti visive*, Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, 2010

2.2.4. Percezione Intenzionata

Julian Hochberg afferma che tutta la percezione visiva, o gran parte di essa, implica comportamenti sequenziali intenzionati altamente specializzati. Il nostro sistema nervoso può generare, immagazzinare e eseguire ciò che un calcolatore chiamerebbe programma, ossia una serie di ordini, o comandi efferenti, provenienti dal sistema nervoso centrale e diretti verso la muscolatura, da eseguire in sequenza. Chiama mete quelle circostanze del mondo, che devono essere determinate da queste azioni. Ciò significa che ogni programma deve anche contenere istruzioni per ottenere informazione sensoria sul mondo in momenti determinati dalla sequenza, e per confrontare quell'informazione con alcune circostanze desiderate. Questi programmi sono selettivi e sono diretti verso una meta e sono riconducibili a una relazione di attenzione e intenzione.

Ne segue dunque, che il modo in cui una persona gira lo sguardo sul mondo dipende tanto dalla sua conoscenza del mondo che dai suoi scopi - cioè dall'informazione che ricerca.

Un comportamento simile emerge anche nella memoria: di norma si riesce a tenere in memoria attiva non più di 5-7 elementi non correlati. Per poter ricordarne un gran numero, per esempio, per suonare uno strumento musicale, bisogna che siano in una forma codificata: astratta, ridotta o simbolica e innanzitutto logicamente strutturata. Praticamente uno stimolo esterno provoca non una singola risposta, ma un insieme di reazioni coordinate, in cui ogni successiva azione è a sua volta lo stimolo per una o più reazioni successive.

Gli occhi registrano il dettaglio minuto solo in una piccolissima zona foveale del campo visivo che viene percepita con i movimenti oculari “a scatti”, i cui bersagli devono essere decisi prima che il movimento sia iniziato. (sono balistici). In un certo senso, il contenuto di ogni occhiata è una risposta a domanda su ciò che si vedrà se focalizzare una o determinata zona alla periferia del nostro sguardo. Osservando, il soggetto ha due fonti di attese: 1)ha imparato qualcosa sulle forme che dovrebbe aspettarsi e le loro regolarità; 2)l’ampia periferia della retina, che ha una bassa acuità del dettaglio, fornisce non di meno un suggerimento di ciò che lo sguardo incontrerà muovendo gli occhi.

Si parla, in un’immagine statica di una composizione ottica che può “guidare l’occhio”. Di fatto, però, l’ordine reale in cui le parti di un quadro sono concepite non viene rispettato nelle normali condizioni di osservazione, complicando l’analisi del processo del guardare attivo di un’immagine.

Attenzione alla relazione reciproca tra comportamento e percezione è presente anche nei studi della Gestalt. Le sue teorie si rivelarono altamente innovative, in quanto rintracciarono le basi del comportamento nel modo in cui viene percepita la realtà, anziché per quella che è realmente; quindi il primo pilastro della teoria della Gestalt fu costruito sullo studio dei processi percettivi immediati del mondo fenomenico.⁷¹

Il modello teorico della Gestalt riguardante il pensiero si oppose a quello comportamentista, secondo il quale gli animali risolvevano le problematiche con un

⁷¹ ANTONINO MINIO, *Conoscere le psicoterapie*, Thyrus, 1987 (voce Le radici storiche, p. 190)

criterio costituito da tentativi ed errori, proponendo invece un criterio di spiegazione formato dal pensiero, dalla comprensione e dall'intuizione.

2.2.5. Dal segno grafico alla mappa mentale

L'abilità di lettura, invece, ha un'ordine di codificazione imposto dalla natura del linguaggio, che, a differenza della percezione del mondo circostante, si acquista successivamente in infanzia, ma con relativa facilità. Dopo l'apprendimento, superata la fase di lettura lettera per lettera, si passa a quella, in cui il lettore dovrebbe tendere a "prevedere" il testo in base a ciò che viene percepito. Egli deve generare il materiale, che non gli è ancora caduto sotto gli occhi, sulla base di qualsiasi frammento che ha già visto. Tutti i contenuti che non sono previsti in questa modalità, e che non sono stati codificati come una parte di struttura del discorso saranno eliminati dalla memoria come eccesso.

Osservando un quadro invece, gli scatti vanno distribuiti in modo da portare alla fovea le parti più informative in modo per far rientrare l'immagine in una sorta di mappa mentale, che ci permetterà di memorizzare e tornare con lo sguardo nella parte che desideriamo riesaminare.

«Percepire una configurazione significa discernere il principio in base a cui i suoi elementi sono ordinati. Vederne solo gli elementi non basta, poiché la configurazione non risiede nei suoi elementi [...] ma nella regola che governa le loro relazioni reciproche [...] La visione stereotipata vede solo quelle configurazioni che in base ai propri stereotipi è riuscita a prevedere.»

[C.W. Taylor, *The Creativity of Architects*, 1964]⁷²

⁷² D. W. MACKINNON, a cura di C.W. TAYLOR, *Widening horizons in creativity*(pp. 359-378). New York: Wiley, 1964

Configurazione, o mappa, crea una struttura che garantisce una forma stabile. Nella sua assenza, o se è sbagliata, si ha una serie di immagini discontinui che inevitabilmente saranno eliminate dalla memoria. In questo modo, quindi, nella memoria una scena va ricostruita da un codice di punti memorizzati. Qui deve avvenire la familiarità col modo di rappresentare il mondo dell'artista, che a sua volta quindi nella rappresentazione si basa su una mappa dei suoi punti dell'attenzione, o, pur se solo intuitivamente, prevedere quali elementi possono creare una mappa organizzata per l'osservatore.

Al livello neurologico, i neuroni gangliari della retina, quelli i cui assoni costituiscono il nervo ottico, sono fondamentalmente dei rivelatori di contrasto. La velocità del neurone dipende dall'intensità di cambio della luce che colpisce l'occhio. Ovviamente non è tutto il processo percettivo, ma tuttavia risulta fondamentale per la velocità di riconoscimento di uno stimolo visivo in un'immagine piuttosto che nell'altra.⁷³

Ci comunque spiega meglio il fatto, che siamo in grado a riconoscere un'oggetto rappresentato graficamente con pochi tratti di contorno. La linea rientra facilmente nell'idea di configurazione, in quanto viene percepita in zone di contrasto, che può essere di profondità, tra due superfici diverse, etc. La linea prepara la mente all'informazione nuova. Le caricature, inoltre, dimostrano che la percezione è soggettiva rispetto alla natura: le dimensioni reali di un oggetto e i suoi proporzioni non vengono codificati nel modo fotografico/oggettivo. Nello stesso tempo nella

⁷³ D. R. HOFSTADTER. *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*. 14esima ed. 2011 - p. 371

maggior parte di casi oggettiva come rappresentazione: lo stesso volto, appunto, codificato in una determinata sequenza e gerarchia di elementi caratterizzanti, viene immediatamente associato dalle altre persone ad una persona reale. Questo fa intuire che il disegno grafico, in un certo senso, è la rappresentazione della memoria.⁷⁴

Da un punto di vista neurocognitivo, tuttavia, sottolineare che almeno alcune questioni dell'arte figurativa ricorrono storicamente, e che rispondono a ragioni stilistiche, è addirittura un'obiezione mal posta. Maffei e Fiorentini sostengono infatti che anche I ciechi dalla nascita possono disegnare. «... Disegnare non è necessariamente un'arte visiva.» Lo dimostrerebbero alcuni disegni di bambini ciechi dalla nascita di dieci-undici anni, che rappresentano corpi umani completi, sebbene la disposizione delle parti non sia sempre correttamente orientata. I loro disegni risultano quindi piuttosto «l'espressione di schemi e modelli innati o acquisiti attraverso esperienze non necessariamente visive.»⁷⁵

Il disegno di un qualsiasi bambino diventa progressivamente più ricco in dettagli durante la crescita, fatto che potrebbe far intuire che tipo di informazione ha per lui priorità. Alcuni schemi di rappresentazione vengono assimilate da altre rappresentazioni che vede, come comodi. (una riga sotto per rappresentare pavimento, o un cerchio con le stecche intorno per il sole sopra).⁷⁶

⁷⁴ J. HOCHBERG, *La Rappresentazione di Cose e Persone*, da Gombrich, Hochberg, Black: *Arte e percezione della realtà*, (come pensiamo le immagini), Nuovo Politecnico - Einaudi, 1978- p 75-90

⁷⁵ C. CAPPELLETTO, *Neuroestetica, l'Arte del Cervello*, ed. 2012 p 27

⁷⁶ L. MAFFEI, A. FIORENTINI. *Arte e cervello*. Bologna: Zanichelli, 1995.

2.2.6. Percezione olografica

L'ipotesi che ciò, che noi definiamo percezione visiva, è un processo ben più complesso che l'ottica dello "scatto fotografico" è stata scientificamente discussa anche da fisico e filosofo statunitense David Bohm, che ha apportato significativi contributi alla neuropsicologia e allo sviluppo del modello olografico del funzionamento del cervello.

In collaborazione con il neuroscienziato di Standford, Karl Pribram, Bohm contribuì a elaborare il modello olografico di Pribram, secondo il quale, il cervello opera in modo simile ad un ologramma, in conformità ai principi della matematica quantica e alle caratteristiche dei modelli delle onde d'interferenza.

Bohm suggerì, che queste onde potessero comporre forme, come ologrammi, basando questa idea sull'applicazione dell'Analisi di Fourier per decomporre le onde in singoli seni. Elaborarono, quindi, una teoria basata su una descrizione in termini matematici dei processi e delle interazioni neurali, capaci di leggere le informazioni che si presenterebbero, sotto forma di onde, per poi convertirle in schemi di interferenza e trasformarle in immagini tridimensionali. Ovvero, noi non vedremmo gli oggetti "per come sono" (in accordo con quanto messo in luce dalla teoria della relatività generale), ma solamente la loro informazione quantistica.

Secondo il libro di Bohm "Universo, mente e materia",⁷⁷ nell'universo esisterebbe un ordine implicito (implicate order), che egli paragona ad un ologramma in quale la sua struttura complessiva è identificabile in quella di ogni sua singola

⁷⁷ D. BOHM, *Universo, mente e materia*, Rea, 1996. (Traduzione di: *Wholeness and the Implicate Order*, London, 1983)

parte, e uno esplicito (explicate order) che è ciò che realmente vediamo; quest'ultimo sarebbe il risultato dell'interpretazione che il nostro cervello ci offre delle onde (o pattern) di interferenza che compongono l'universo. Secondo tale ipotesi, il principio di località risulterebbe perciò falso. Poiché Bohm riteneva che l'universo fosse un sistema dinamico e quindi in continuo movimento, e siccome con il termine ologramma solitamente ci si riferisce ad una immagine statica, Bohm preferiva descrivere l'universo utilizzando il termine, da lui creato, di Olomovimento.

Dopo l'esperimento di Alain Aspect del 1982, che rivelò una comunicazione istantanea fra fotoni a distanze infinitamente grandi, Bohm, ribadì che si trattasse di un fenomeno non riconducibile a misurazione spaziotemporale. Il legame tra fotoni nati da una stessa particella sarebbe quindi dovuto all'esistenza di un insieme di variabili nascoste che formano un ordine delle cose che noi normalmente non percepiamo, nel quale ogni cosa (particella) non è da considerarsi come cosa separata o "autonoma", bensì come facente parte di un ordine atemporale e aspaziale universale, cioè l'Olomovimento. In sostanza la realtà non sarebbe altro che l'ologramma di "oggetti" concreti posti in altri luoghi o tempi. L'idea di una realtà che non è altro che inganno dei nostri sensi è presente nel pensiero filosofico e religioso di tutte le civiltà esistite ed esistenti sulla Terra. Ovviamente noi stessi che "vediamo" siamo "inganni", al pari di ciò che è "fuori di noi".

Siamo ologrammi che leggono ologrammi, per questo tutto ci sembra reale anche se forse non lo è. È per noi impossibile comprendere razionalmente dove, quale e quando sia la vera realtà di cui esprimiamo solo la forma.⁷⁸

⁷⁸ *Universo Olografico*, Mednat.org. <http://www.mednat.org/new_scienza/universo_olografico.htm>.

Bohm scrisse che “noi dobbiamo imparare ad osservare qualsiasi cosa come parte di una Indivisa Interezza” (“Undivided Wholeness”), cioè che tutto è uno.

L'olografia o la “ricostruzione dei fronti d'onda”, come inizialmente fu chiamata, permette di sostituire una “scena tridimensionale” con una registrazione bidimensionale: tuttavia il procedimento non funziona con qualunque tipo di luce, ma soltanto con luce assolutamente monocromatica. La luce naturale è assai irregolare e decisamente troppo complessa per poterne effettuare una registrazione completa. Al contrario, la luce monocromatica consiste di una semplice oscillazione periodica a due sole variabili, l'ampiezza (o l'intensità) e la fase.⁷⁹

Si ribadisce quindi che la percezione si effettua innanzitutto al livello di chiaroscuro. Allo stesso modo potrebbe darsi che alcune controverse tecniche di guarigione alternative, come la visualizzazione, risultino così efficaci perché nel dominio olografico del pensiero le immagini sono in fondo reali quanto la realtà: il mondo concreto è una tela bianca che attende di essere dipinta.

⁷⁹ *Oltreverso*, Articolo su Universo Olografico di David Bohm
<http://oltreverso.wordpress.com/2012/01/14/david-bohm-e-luniverso-olografico-documentario/>

2.3. AISTHESIS

«Ciò che mi colpì, lì nell'orinatoio dalle parti dei giardini del Lussemburgo, fu quanto poca importanza ha il contenuto del libro. E il momento in cui lo si legge che importa, è il momento che contiene il libro, il momento che definitivamente e per sempre colloca il libro nell'ambiente vivo di una stanza.»

[H. MILLER, *Primavera Nera*, 2000]

2.3.1. Percezione totale dei sensi

Sarà capitato a molti di vedere in una libreria o in una biblioteca uno sniffatore di libri in azione, un feticista dell'oggetto-libro, il quale, aperto un libro, vi infila il naso dentro, in mezzo alle sue pagine per assaporarne l'afrore della carta, degli inchiostri tipografici, della colla della rilegatura, profumo che rende più voluttuoso il «piacere del testo». È questa una manifestazione di amore sensuale verso il libro in quanto supporto materiale di un testo. È solo per l'abitudine che si ha una passione all'insieme dei sensi che circondano il momento della lettura?

Il contesto non è un termine che può riguardare solo una struttura interna dell'opera d'arte, ma anche il momento della fruizione. L'opera risponde sensibilmente alle condizioni estesiologiche in cui l'autore lavora e il fruitore osserva. I testi inaugurali dell'estetica come disciplina ne sono generosi di riferimenti: Jean-Baptiste Du Bos svolge nelle *Riflessioni Critiche Sulla Poesia e Sulla Pittura* del 1719 una teoria climatica e fisiologica del genio, dato che:

«Le caratteristiche della nostra mente e le nostre inclinazioni dipendono molto dalla qualità del nostro sangue e le qualità della nostra sangue dipendono molto dall'aria che respiriamo.»⁸⁰

⁸⁰ J.B. DU BOS, *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*(1719), Guerini e Associati (collana Saggi), 2005, parte II cap.XIV p.269

Il concetto di psicofisiologia attraverserà tante correnti filosofiche del 19esimo secolo che in un modo o nell'altro cercheranno dei punti di incontro tra estetica, arte e scienza. La scienza riconosce che alcune condizioni fisiologiche dell'artista possono determinare alcune caratteristiche della sua opera, non solo al livello dei contenuti simbolici o narrativi, ma dal punto di vista formale ed esecutivo. Si lavora non nonostante la malattia, ma attraverso in quanto spesso il senso di posizione e del movimento degli arti e del corpo non dipendono dalla vista. Wöfflin fa notare che non dovrebbe essere casualità neanche nell'osservare le opere plastiche, in quanto cambiano radicalmente se guardate da vicino o da lontano, dall'illuminazione, dal luogo di ambientazione.

L'assunto generale di questa costellazione di pensatori è espresso da August Schmarsow:⁸¹

«Ogni configurazione artistica che l'uomo possa mai tentare necessita di un sostrato sensibile derivante dal possesso del comune patrimonio ereditario di madre Natura. Questo è appunto l'aisthesis, quella ricettività del nostro sistema nervoso, tenuta in così grande considerazione dai pensatori greci, nei confronti di stimoli ai quali dobbiamo tutte le nostre sensazioni e quindi le nostre esperienze vissute»⁸²

L'*aisthesis* significa percezione, ma gli antichi greci non suddividevano mai i sensi tra loro, non esisteva percezione visiva che potrebbe essere separata da quella uditiva o olfattiva o tattile, era intesa nel senso totale come percezione dell'intelletto. Dal punto di vista neurologico un concetto per niente astratto, in quanto ogni concetto mentale in fondo è un intrinseco di sensazioni, che a loro volta possono essere

⁸¹ C. CAPPELLETTO, *Neuroestetica, l'Arte del Cervello*, Laterza, ed. 2012 p 12-18

⁸² A. SCHMARSOW, *Gemeinschaft der Sinnesgebiete im schöpferischen Akt*, 1930, pp 1-15

influenzati da ricordi. In altre parole il pensiero non è possibile come solo vista, ma necessita di una parola e viceversa, una parola a cui non si è attribuita una rappresentazione mentale è priva di senso. Ferraris sottolinea infatti il nesso tra l'aisthesis, la ritenzione e l'accumulo di tracce. È centrale non per una filosofia dell'arte, semmai per la filosofia stessa che procede nella sua analisi del pensiero riscontrando che:

«Non si può pensare senza immagini, quanto dire senza la traccia di un percelto, rielaborata quanto si vuole – e al limite anche come determinazione aniconica.»

considerando ancora che:

«Il cogito non vede se stesso, ma si conosce come fenomeno nella costituzione dell'esperienza.»⁸³

2.3.2. Sinestesia

Con parola sinestesia, dal greco *syn* (insieme) e *aisthesis* (percezione), si indicano quelle situazioni in cui la stimolazione di un canale sensoriale (es. l'udito) provoca la percezione dell'evento anche attraverso un altro canale sensoriale (es. la vista) o viceversa. Questa condizione neurologica, di cui non è ancora ben chiaro il meccanismo neurologico sottostante, può coinvolgere qualsiasi dei sensi. Ci sono persone che quando suonano o ascoltano musica non solo sentono la melodia, ma la “vedono.” Altre persone, invece, quando sono a contatto con certi odori percepiscono contemporaneamente dei suoni, oppure se toccano la superficie di un oggetto sentono un qualche odore associato. L'elemento interessante che ogni “sinesteta” percepisce

⁸³ M. FERRARIS, *Estetica razionale*, Cortina, Milano 1997 p 55-56

talvolta il mondo in maniera diversa dagli altri: quasi qualsiasi combinazione dei sensi sembra possibile. All'inizio del Novecento questo fenomeno è stato molto studiato da artisti e poeti tra cui si annoverano Kandinsky, Baudelaire e Rimbaud. Una relazione colore-musica era già stata indicata da Voltaire nel 1738 nei suoi *Éléments de la philosophie de Newton* e dal padre Castel nel 1740 nell'*Optique des couleurs*, mentre Baudelaire nel Salon de 1846 aveva affrontato l'analogia tra colori, suoni e profumi, ripresa ancora nel sonetto *Correspondances*.⁸⁴

«Profumi, suoni, colori, pensiero che aggancia e tira il pensiero»⁸⁵

[A. Rimbaud, Lettera a Paul Demeny, 1871]

Sean Day, presidente dell'American Synesthesia Association, ha dedicato alla ricerca di questo fenomeno neurologico oltre 30 anni. Rivela che le persone, per i quali questi abbinamenti percettivi si manifestano, hanno dei collegamenti neurali più veloci rispetto ad altre persone. La presenza della guaina mielinica⁸⁶ più robusta favorisce la trasmissione più veloce dei segnali, facendo comunicare le varie parti del cervello che normalmente non dovrebbero.⁸⁷ Tuttavia più veloci non significa che siano diversi, per il resto non ci sono altri segni della presenza di una patologia. Visto che la degenerazione della guaina mielinica è una delle cause principali delle malattie come sclerosi multipla, si può intuire che sinestesia è piuttosto una percezione mentale

⁸⁴ P. ARNOULT, *Rimbaud*, 1955, p. 164.

⁸⁵ A. RIMBAUD, *Oeuvres*, cit., pp. 344-350.

⁸⁶ La guaina mielinica è una struttura biancastra multilamellare e con funzioni isolanti, che avvolge gli assoni dei neuroni dei Vertebrati, formando la fibra nervosa. Essa non è altro che la membrana plasmatica delle cellule della neuroglia o glia che vanno a rivestire il neurone.

⁸⁷A. CARLSEN, *Some People Really Can Taste The Rainbow*, 2013, articolo su www.npr.org

molto acuta. Quasi tutte le persone hanno l'esperienza di associazione tra un colore e un suono, un odore e un gusto, in maniera più o meno marcata.

La sinestesia era tra i temi principali dei simbolisti. Mentre Rimbaud trova corrispondenze tra vocali e colori in *Voyelles*, Mallarmé nel suo *Il coup de dés jamais n'abolira le hasard*⁸⁸ introduce l'elemento visuale nella poesia, scardina la rigidità delle discipline e amalgama il verso con la figurazione, dimostrando che la disposizione del testo può guidare il tono della lettura, il ritmo, la distribuzione delle pause e accenti di senso. Ciò genera nuovi significati nel testo parlato che non sono evidenti alla sola lettura "mentale". I tentativi di traduzione hanno fatto emergere anche l'individualità di ogni lingua come suono. L'aspetto sonoro del componimento è impossibile rendere con la traduzione (in speciale modo se si tenta una fedeltà più letterale anche verso le parole), dato che sgorga dalle ambiguità inestricabilmente legate alla fonologia della lingua francese parlata.

«L'anima non pensa mai senza fantasmi. L'impossibilità di intuire un chiliagono segnala una differenza tra logica ed estetica; non però una indipendenza fattuale della prima dalla seconda»⁸⁹

Nella misura in cui, come suggerisce Alain Badiou, «l'arte è in sé una procedura di verità, [...] l'arte è il pensiero di cui le opere sono il reale (e non l'effetto)» (Badiou [1998]: 31), di cui le opere sono la propria condizione di esistenza: «Tutto sta allora nel poter incontrare questa esistenza, cioè nel poter pensare un pensiero»

⁸⁸ S.MALLARMÉ, *Il colpo di dadi mai abolirà il caso*, 1897

⁸⁹ F. SIBLEY, *Arts or the Aesthetics – Which Comes First ? in Approach to Aesthetics. Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, 1992, Clarendon – Oxford University Press, New York, 2007, pp. 135-41

2.3.3. Linguaggio e organismo

Secondo la teoria della personalità organismica di Goldstein, l'organismo si comporta come un tutto e non come un insieme di parti. Il comportamento umano e il funzionamento cerebrale non possono essere spiegati come una semplice somma di diverse funzioni. Come già sostenuto dai gestaltisti, il tutto è superiore alla somma delle singole parti; quel che accade ad una parte del sistema si ripercuote sull'intero sistema stesso.

In altre parole la personalità individuale è indivisibile, per cui è necessario considerarla nella sua globalità, tenendo conto di legami e relazioni non solo tra psichico e somatico, ma anche tra le diverse funzioni psichiche.

La personalità normale è per Goldstein integrata e coerente. Il principio di funzionamento su cui si basa è proprio l'integrazione, un'integrazione che non deve considerarsi come uno stato già dato (dal quale si può deviare dando origine alla patologia), ma come una meta.⁹⁰

In tutte le culture si ritrova il concetto della forza della parola, la certezza che l'espressione di un desiderio in una determinata forma possa provocarne la realizzazione. Spesso però il nome di Dio o dello spirito si rafforzano grazie all'associazione a un'immagine. Gli antichi sapevano per intuizione che l'inconscio non è ricettivo soltanto rispetto al linguaggio orale, ma anche alle forme, agli immagini, agli oggetti. D'altro canto, gli egizi conferivano un'importanza capitale alla parola scritta. Più che dire, bisognava scrivere.⁹¹

⁹⁰ A. PENZO, *Goldstein: La Teoria Organismica*, Psichepedia.it, <<http://psichepedia.it/psicologia-dinamica/article/psicologia/approcci-teorici/56-psicologia-dinamica/331-goldstein-la-teoria-organismica.html>>.

⁹¹ A. JODOROWSKY, *Psicomagia*, Kindle Edition 2005

«È molto infantile, è l'infantilismo di un'educazione verbale, dove soltanto le parole significano qualcosa. E la creatività a questo stadio è nulla. Un mondo in cui ci sono soltanto parole è un universo privo di creatività. Le parole risultano isteriche quando sono assunte come un linguaggio, in cui l'oggettività è rappresentata dalle parole stesse. La creatività si dà fuori delle parole. Quando il poeta lavora essenzialmente con parole, allora queste esplodono. Sono dissipate, spezzate.»

[A. JODOROWSKY, *Corso Accelerato di Creatività*, 2005]

A ribadire il senso figurativo del libro come corpo della scrittura ancora più esplicitamente è stato Roger Chartier e Guglielmo Cavallo nella loro storia della Lettura:

“Contro la rappresentazione, elaborata dalla letteratura stessa e ripresa dalla più quantitativa delle storie del libro, secondo la quale il testo esiste di per sé, svincolato da ogni materialità, bisogna ricordare che non vi è testo senza il supporto che lo offre alla lettura (o all'ascolto), senza la circostanza in cui esso viene letto (o ascoltato). Gli autori non scrivono libri: essi scrivono testi che diventano oggetti scritti - manoscritti, incisi, stampati, e, oggi, informatizzati - maneggiati in maniere diverse da lettori in carne ed ossa, le cui modalità di lettura variano secondo i tempi, i luoghi, i contesti.”

2.3.4. Sinestesia come obiettivo dell'arte

Perché parlare di *Aisthesis*? Perché non abbandonare estetica a questo punto lasciando perdere arte, artisti e tutto ciò che viene stabilito intorno per dedicarsi agli studi cognitivi a se stanti? Il motivo sta nel fatto che l'immaginazione della Cultura viene nutrita da quelle forme espressive che prendono vita senza avere un chiaro pretesto strumentale. Niente viene creato solo in funzione di apparire, il fine ultimo è produrre l'effetto, provocare una risposta e una lettura, un ricollegamento sensoriale che tuttavia potrebbe anche non avvenire. La destinazione dell'attività artistica non è mai colpire la vista o udito, ma di creare un'immagine mentale, completa quanto

possibile. Non a caso l'emergere del genere coincide con le prime forme di manifesti artistici, che volevano essere non solo un'opera d'arte, ma un riferimento, un manuale del modo di pensare e agire dell'artista, filosofo che percepisce e elabora il mondo circostante con tutti i suoi sensi e quindi si rende conto che deve comunicare a sua volta coinvolgendo tutti i sensi, inseparabili tra loro negli schemi associativi.⁹²

Sin dagli esordi futuristi il libro d'artista è un luogo di confronto con le altre discipline, quali il teatro e la cinematografia. Questo ricorso al libro come spazio di sperimentazione accomuna le prime alle seconde avanguardie, e ciò è particolarmente vero rispetto alla fascinazione che è propria del cinema. La cinetica delle immagini, le possibilità di narrazione ellittica grazie all'inquadratura, il fuori campo, propongono suggestioni nuove che i futuristi immaginano di trasferire sulla pagina sovvertendone il senso di superficie piana e neutra. Lo rileva Giovanni Lista, saggista e critico d'arte italiano nei suoi studi su futurismo: nota in particolare la specificità dell'elaborazione estetica futurista nei campi della foto-performance, del foto-collage e del fotomontaggio ottenuto per stratificazione di più negativi che concettualmente sono una pellicola cinematografica ridotta in una singola immagine, in un colpo d'occhio. Spiccato desiderio non solo della velocità di movimento, ma anche di percezione.

La pagina sarà invece un campo di forze ad azione sinestetica: intento presente in *Zung Tumb Tumb*. Straordinaria invenzione tipografica dà forma visiva ai suoni, aspirando ad una azione scenica completa: le *parolibere* andrebbero declamate e

⁹² A. LORENZ, *Art Theory Now: From Aesthetics to Aesthesis*,

accompagnate da disegni realizzati al momento. Il libro palesa tale complessità con grandi fogli ripiegati, che nascondono i suoni e obbligano il lettore a compiere dei gesti: il testo, così desacralizzato, è dato come oggetto in sé significante, come macchina e non come contenitore.

2.4. INTERATTIVITÀ

«Il bene di un libro sta nell'essere letto. Un libro è fatto di segni che parlano di altri segni, i quali a loro volta parlano delle cose. Senza un occhio che lo legga, un libro reca segni che non producono concetti, e quindi è muto.»

[Umberto Eco, *Il nome della rosa*, 1980]

«Il libro non è un ente chiuso alla comunicazione: è una relazione, è un asse di innumerevoli relazioni.»

[Jorge Luis Borges, *Altre inquisizioni*, 1952]

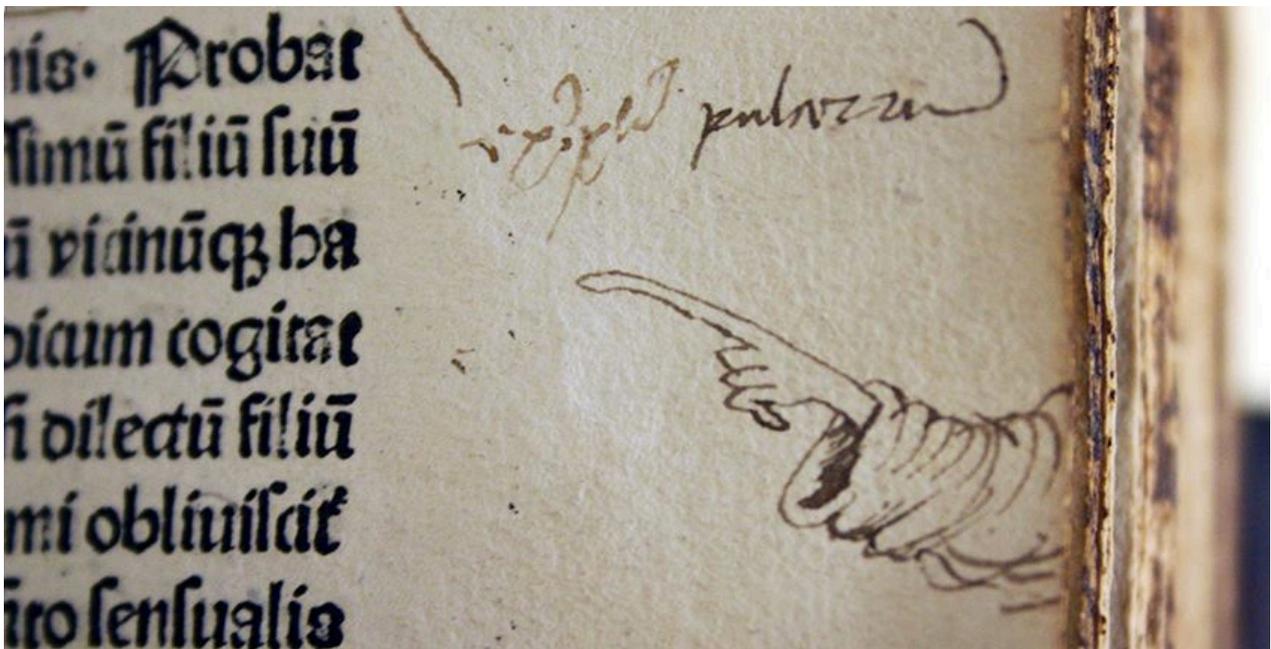
2.4. Fruizione dell'informazione

La lettura di un'incisione su un lapide antico richiede un'avvicinamento fisico del lettore al supporto del testo, e non del supporto del testo al lettore come avviene invece nel caso del libro. Il supporto usato per la scrittura (e lettura) risulta funzionale rispetto a certi tipi di testo e di situazioni, e non rispetto ad altri: non è neutrale, ma anzi contribuisce a determinare uno spazio di possibilità, sia per quanto riguarda la tipologia del testo sia per quanto riguarda i modi della sua fruizione. Il supporto non determina il testo, il medium non determina il messaggio, ma crea un campo di esistenza come una funzione matematica che ammette certi valori, ma non altri.

La funzione di ogni supporto è, con i termini moderni, quella di interfaccia, ovvero quella di essere mediazione fra noi e il testo. È importante concetto di specializzazione delle interfacce: interfacce generiche, adatte a una pluralità di situazioni possono essere affiancate, e in certi casi sostituite, da interfacce specifiche che offrano una maggiore efficienza.

Da sempre uno dei compiti dell'editoria e della tipografia di qualità è la ricerca di un'interfaccia bella ed utilizzabile per la fruizione del testo, che a sua volta è interfaccia logica per fruizione di un messaggio.

L'eccessiva standardizzazione e uniformità delle interfacce - che può essere desiderabile per ragioni di razionalità produttiva può trasformarsi, almeno in parte, in un veicolo di appiattimento culturale, oppure esserne un sintomo.



[IMG_2.4.1] "Manicula"

Era Disegnata Sui Libri Antichi Per Evidenziare Una Parte Importante Del Testo. Qui Su Una Pagina Dell'incunabulo "De Duodecim Periculis" Di San Bernardino Da Siena Stampato Ad Anversa Dal Van Der Goes Nel 1487

Il libro, oggi presente ancora nell'inconscio umano come parallelepipedo di fogli legati da sfogliare, è uno strumento fortemente interattivo: chi lo crea o lo scrive presuppone un'altro da sè che lo aprirà, volterà le pagine, forse lo scarabocchierà per prendere appunti a tempi e modi suoi. È nella dualità del rapporto che il libro vive.

Per capire il grado di interazione con il testo scritto inteso come libro dobbiamo classificare brevemente le situazioni di fruizione dell'informazione, in base alle loro diverse caratteristiche:

- *Lean forward*: quella che si ha quando siamo protesi in avanti verso l'informazione, quando stiamo studiando, o in qualsiasi altra situazione caratterizzata da un'uso attivo dell'informazione. Oltre ad assorbire l'informazione la elaboriamo e modifichiamo, la nostra attenzione è completamente coinvolta nella selezione e elaborazione dei contenuti. Sarebbe quello che definiamo interattivo.
- *Lean back*: tipica della fruizione della televisione, di musica, o di un romanzo. Non richiede altro che elaborazione mentale. Se siamo distratti, o i contenuti non sono interessanti abbastanza per motivare la concentrazione si passa o all'interattività (cambiare canale del televisore, saltare pagine, interrompere il processo e cambiare attività) o alla fruizione secondaria.
- *Secondaria*: l'informazione si trasforma in uno sfondo, a cui ci possiamo rivolgere consciamente a tratti, come accade spesso sempre nel caso di una televisione accesa, o nel caso della musica da sottofondo in un locale. Eppure è un'informazione spesso programmaticamente pensata in funzione di pubblicità, almeno quando il suo obiettivo è - più che catturare totalmente il fruitore - quello di far passare un messaggio in forma quasi inconsapevole, ad esempio attraverso meccanismi di ripetizione. Si può parlare del multitasking informativo, in quanto la nostra attenzione può spostarsi con estrema facilità da una fonte informativa

all'altra, nel momento in cui qualche messaggio proveniente dal canale in fruizione secondaria supera la nostra soglia di attenzione.

- *In mobilità*: di solito si tratta alla fruizione dell'informazione mentre si fa altro. Ascoltare musica e leggere i segnali stradali mentre si guida un'automobile, guardare televisione mentre si cucina. La coscienza è impegnata minimamente nello svolgere i movimenti e, anche se con brevi interruzioni, è attivamente ricettiva.

Un libro tende nella maggior parte dei casi assorbire la maggior parte dell'attenzione, è difficile dedicarsi a ulteriori fonti informative, pur se la fruizione secondaria in qualche modo è sempre attiva. Tuttavia è difficile stabilire se si tratta di *lean back* o di *lean forward*, in quanto una lettura rilassata di un giornale non richiede nessun particolare tipo di interazione.

Rolf Engelsing ha sottolineato la differenza tra lettura "intensiva" tipica di un mondo, fra il Medioevo e la seconda metà del XVIII secolo, in cui i libri erano pochi e venivano letti e riletti - spesso ad alta voce - dedicando attenzione a ogni dettaglio e interiorizzandone i contenuti, e la lettura estensiva tipica del XIX e XX secolo, con un flusso di informazione progressivamente più sviluppato e differenziato tra libri, quotidiani, periodici che venivano spesso letti di corsa una sola volta per essere poi, non di raro, buttati.⁹³

In quanto si tratta spesso di esperienza estetica dilatata nel tempo e nello spazio, un libro d'artista impedisce un incontro occasionale, una lettura a pezzi, o in

⁹³ G. RONCAGLIA, *La Quarta Rivoluzione: Sei Lezioni sul futuro del Libro*, Roma-Bari, ed. Laterza, Kindle Edition, 2001

diagonale come si usa dire oggi. Come opera unitaria il libro d'artista richiede, nella maggior parte dei casi, un godimento fluente, un'azione partecipata di lettura, simile quasi nell'intento a un libro-giocattolo per bambini.

Molto prima che John Newberry realizzasse con la sua casa editrice i primi libri dedicati ai bambini, le storie venivano narrate e scritte ai più giovani e i libri che in origine erano destinati ad un'audience più matura venivano rimaneggiati e rivisti in funzione di un pubblico più giovane. Le tradizioni educative dei Greci e dei Romani si radicavano nella lettura e nella recitazione delle poesie e dei drammi. Le favole di Esopo sopravvissero per circa due millenni all'interno delle scuole e sugli scaffali delle librerie di famiglia.

2.4.2. Libro interattivo

I libri per l'infanzia acquistarono la stessa importanza e vastità dei libri stessi nel momento in cui John Newberry iniziò a pubblicare i primi libri per bambini. A little Pretty Pocket-Book di Newberry, un'affascinante miscela di poesie, immagini e storie

I libri giocattolo, libri per bambini nascondono al loro interno figure tridimensionali e elementi interattivi come linguette e congegni di vario tipo da azionare. Nel mondo anglosassone sono conosciuti con il nome di pop-up books, da pop-up che significa «saltare su, fuori».

Nelle «Istruzioni per l'uso» poste a introduzione del suo libro *Cents mille milliards de poèmes* (1961), operetta che permette a chiunque di comporre a piacimento centomila miliardi di sonetti, naturalmente tutti quanti regolari, Raymond Queneau confessa di essersi ispirato non ai giochi surrealisti tipo *Cadavere*

squisito, ma a un libro per bambini intitolato *Têtes Folles*, libro le cui pagine sono divise in tre strisce separabili: sulla striscia in alto è disegnata la testa di un personaggio, al centro il busto e in basso le gambe; agendo sulle strisce si ottengono combinazioni di figurine con teste e abiti differenti.

Nei *Cents mille milliards de poèmes* Queneau ha scritto dieci sonetti con le stesse rime e con una struttura grammaticale tale che ogni verso dei singoli sonetti è intercambiabile con ogni altro verso situato nella stessa posizione. Per ciascun verso si avranno così dieci possibili scelte indipendenti; dato che i versi sono 14, si avranno in totale 1014 sonetti, cioè centomila miliardi di poesie. La particolarità di questa specie di macchina per fabbricare poesie è che le pagine del libro - un vero e proprio libro oggetto - sono formate da una serie di striscioline svolazzanti su cui è riprodotto il verso di un sonetto, di modo che, alzando a sua discrezione le striscioline, il lettore crea il suo personale sonetto.

“Calcolando 45" per leggere un sonetto e 15" per cambiare la disposizione delle striscioline, per otto ore al giorno e duecento giorni all'anno, se ne ha per più di un milione di secoli di lettura. Oppure, leggendo tutta la giornata per 365 giorni l'anno, si arriva a 190 258 751 anni più qualche spicciolo (senza calcolare gli anni bisestili e altri dettagli)”

[R. QUENEAU, *100 000 000 000 000 di poesie. Istruzioni per l'uso*]⁹⁴

Lo stesso procedimento di letteratura combinatoria è alla base di composizione n. 1 (1962) di Marc Saporta, dove la libertà del lettore di leggere il romanzo disponendo come crede l'ordine delle pagine è totale, poiché le pagine del romanzo, non numerate, sono davvero sciolte, libere, separate fisicamente le une dalle altre, e stampate solo sul recto, il verso è bianco.

⁹⁴ a cura di Italo Calvino in *Segni, cifre e lettere e altri saggi*, 1981 - p 50-51

Nella copertina è scritto:

«Mescolate le pagine come un mazzo di carte e leggete», mentre la fascetta che tiene unite le pagine riporta questa frase dal sapore queniano: «TANTI ROMANZI QUANTI SONO I LETTORI. L'ordine delle pagine è casuale: mescolandole, a ciascuno il "suo" romanzo»

[M. Saporta, *composizione n. 1*, 1962]

In questo caso la forma del libro condiziona la lettura: è un libro interattivo come lo sono i libri giocattolo per l'infanzia.

Sempre per l'infanzia, per bambini dai 3 ai 6 anni, sono ideati *I Prelibri* (1980) di Bruno Munari. Si tratta di dodici libretti di carta, di cartoncino, di cartone, di legno, di panno, di panno spugna, di friselina, di plastica trasparente, ognuno rilegato in modo diverso; su ogni libretto un unico titolo: LIBRO. Nelle intenzioni di Munari questi libretti vogliono mettere i bambini in condizione di familiarizzarsi con il libro, come oggetto, di conoscerlo, come strumento di cultura o di gioco poetico, di assimilare quella conoscenza che facilita l'esistenza. Il bambino deve memorizzare che il libro è una cosa piacevole sotto tutti i sensi: vista, tatto, peso, materiale, ecc.

Dal 1949 Munari inizia a creare una serie di *Libri Illeggibili*, libri senza testo, ma pieni di comunicazione visiva e tattile. Questi libri comunicano qualcosa attraverso la natura della carta, lo spessore, la trasparenza, il formato delle pagine, il colore della carta, la texture (trattamento per rendere ruvida una superficie liscia), la morbidezza o la durezza, il lucido e l'opaco, le fustellature e le piegature. Un libro illeggibile comunica se stesso e non un testo che gli è stato stampato sopra: ad esempio, fa notare Munari, un libro di carta da lucido, quella usata da architetti e ingegneri per i

loro progetti, dà un senso di nebbia: sfogliando quelle pagine è come entrare nella nebbia.⁹⁵

Anche i libri *ri-creativi* di Munari si ispirano a un principio di interattività:

«Un libro illeggibile si può usare aprendo le pagine a caso, cominciando dove si vuole, andare avanti e tornare indietro, per comporre e scomporre ogni possibile combinazione»⁹⁶

La fruizione è una delle problematiche più importanti perché se mal organizzata è difficile stabilire un contatto con il pubblico. Un libro presuppone che sia tattile, limitato nel tempo dalla continuità di interazione, non si apre se visto da lontano. Un libro ha sempre qualcosa di intimo nel suo contatto con l'uomo, che a sua volta è spesso preda del conservatismo, dell'abitudine e di una certa intenzione di trovare le interfacce d'accesso e di utilizzo che già conosce.

⁹⁵ PAOLO ALBANI *Culture del testo e del documento. Le discipline del libro nelle biblioteche e negli archivi*, Vecchiarelli Editore, 23/2007, pp. 5-18

⁹⁶ BRUNO MUNARI, *Da Cosa Nasce Cosa*, Laterza, Roma-Bari, 1993, p. 222

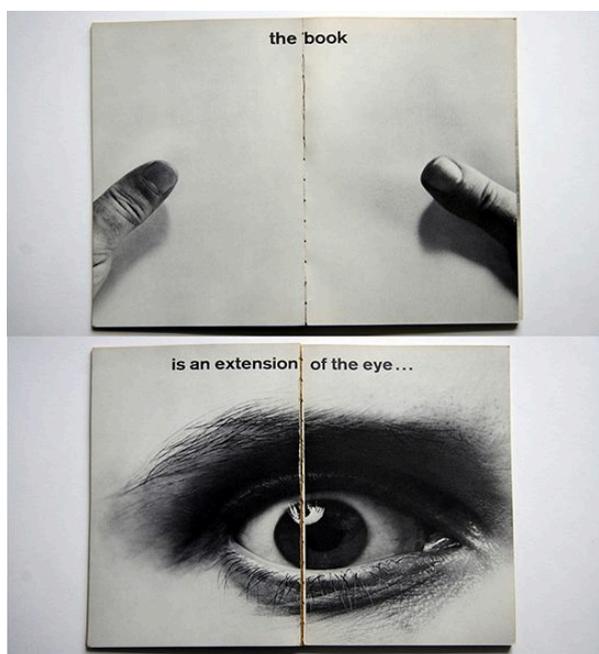
2.5. ARTISTA, OPERA E FRUITORE

«Una macchina, o una qualunque creazione, sono come un libro, se lo sai leggere.»

[Henry Ford]

2.5.1. Linguaggio - il segno del pensiero nello spazio

Nella filosofia di Gaston Bachelard i pensieri vengono contrapposti alle immagini, ma non si tratta di un conflitto, bensì collaborazione complementare: laddove ci sono pensieri, c'è anche un filo che li conduce; e laddove vi è un filo conduttore, esso è opera più del pensiero che dell'immaginazione. Prescindendo dal filo conduttore, con cui sono intessute le immagini, noi prescindiamo dal momento del pensiero, da una componente, in senso lato, intellettuale - verbale, cogliendo attraverso questa procedura di isolamento la componente immaginativa autentica.⁹⁷



[IMG_2.5.1] Marshall McLuhan
The Medium Is The Message, 1966
Pubblicato Da Penguin Books P. 34-35, 36-37

Marshall McLuhan propone l'idea che il linguaggio è una forma di interfaccia, in quanto rappresenta il medium di contatto tra gli esseri umani. Un medium è ogni estensione di noi stessi: qualsiasi tecnologia che crei estensione del corpo e dei sensi, dall'abbigliamento al calcolatore. In questo modo fu portato a riunire in una sola categoria fenomeni che

⁹⁷ GIOVANNA PIANA. *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, 1988

ricadono nella sfera dei codici, come il linguaggio verbale o la scrittura, tecnologie che faremo rientrare tra i canali della comunicazione, come la stampa, l'elettricità ed il telefono, o altri che diremmo piuttosto messaggi, come gli abiti, o i quadri. McLuhan vede come medium anche le strade, treni, aerei.⁹⁸

Gombrich, influenzato dagli scritti del professor J.J. Gibson sulla percezione, ha suggerito che invece di parlare di "interpretazione" dovremmo parlare di come "il sistema sensorio raccolga e sottoponga a verifica l'informazione presente nella distribuzione di energia dell'ambiente." Egli aggiunge di essere "pienamente consapevole del pericolo derivante dall'uso di nuove parole, in particolare di parole alla moda, che si addicono a nuovi giocattoli di poco prezzo."⁹⁹ Questo aspetto del linguaggio appare anche nella "Psicomagia" di A. Jodorowsky, che ritiene che il linguaggio è prima di tutto un'attività del corpo in consonanza con la natura del sistema nervoso. Dal suo punto di vista, dobbiamo essere in grado di produrre un linguaggio bello e poetico. Un linguaggio sano. Le malattie mentali, come le malattie fisiche, si riflettono nel modo di parlare. Ci sono parole dementi, malate, tubercolotiche o tumorali; parole che non sono naturali, ma violente e criminali. La malattia e il linguaggio malato si influenzano reciprocamente e risultano distruttivi.

Attraverso il linguaggio, inoltre, ci trasmettiamo malattie a vicenda e raggiungiamo livelli di coscienza inferiori. I livelli di coscienza del linguaggio coincidono con quelli dell'essere umano. Come il corpo umano è andato trasformandosi, così ha fatto la lingua. Se blocchiamo il linguaggio, usiamo una forma

⁹⁸ M. MCLUHAN, *Understanding Media*, MIT Press (MA) 1995 - p.15

⁹⁹ E.H. GOMBRICH, *The Evidence of Images, in Interpretation, Theory and Practice*, ed. C. S. Singleton (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1969)

e un contenuto non adatti a noi. Se facciamo uso di vocabolario malato che non è nostro, ci logorerà poco a poco.

Il linguaggio sarebbe dunque lontano dal farsi garante della nominabilità di significati che pur essendo presupposti non si riescono ad individuare, così come della stabilità dei concetti, pur rimanendo utile al pensiero o desiderabile alla comunicazione. La lotta che gli scienziati e i filosofi ingaggiano ininterrottamente con le formule verbali disponibili a cui dovrebbero affidare la trasmissione dei propri pensieri, rappresenta il rovescio della medaglia dello stesso problema. Le formule che inevitabilmente appaiono offuscate dalla densità ed opacità dei materiali linguistici di cui sono fatte, sarebbero, per Arnheim, in realtà, un riflesso dell'autentico dramma che si svolge tutto all'interno del pensiero stesso: strutture mentali nuove esercitano la loro pressione su strutture già depositate così che quella che viene a delinarsi è una mappa della conoscenza assai mobile e in continuo assestamento.¹⁰⁰

La coscienza dei processi inconsci di fronte ad un'opera d'arte, che non può essere altro che una manifestazione del pensiero, ovvero la rispettiva mappa concettuale, dovrebbe consistere nell'elaborazione analitica dell'informazione da acquisire. Può essere assimilata o deve essere rifiutata come "malata", possibilmente identificando di che tipo di malattia si tratta per estrarre il massimo di esperienza dal contatto percettivo. Così l'eventuale valore artistico della malattia starà nel fatto di sollecitare una comprensione non letterale della realtà. Purtroppo non sempre si fa distinzione tra rappresentazione mentale privata e opera fenomenica pubblica. Di fronte ad un'opera d'arte, di qualsiasi tipo, normalmente si tende di dare valutazione

¹⁰⁰ R. ARNHEIM, *Visual Thinking*, 1969, Trad. it. *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino 1974. - p 289

in scala di bellezza, intesa come una certa sensazione di definizione assai incerta. L'arte non è una nozione certa e stabile, ma una categoria che si precisa con l'istituzionalizzazione settecentesca dei musei, né certo e stabile è stato il suo rapporto con l'estetica, che come filosofia non sempre andava d'accordo con la fisiologia umana.¹⁰¹

Il senso del bello dovrebbe corrispondere agli impulsi di piacere fisico percepiti dal cervello. Con una statua greca sembra facile. Con Rembrandt, con gli occhi moderni un pò meno, ma ritroviamo il gancio nell'armonia di colori, nella grazia generale di quei corpi, nella complessità della scena. Di fronte alla scatola di "Merda d'Artista" di Piero Manzoni che sentiamo? Ci piace il contenuto della scatola? La scatola?

Quando, invece, si tratta di un'opera di Hermann Nitsch, il nostro cervello è matematicamente bombardato da impulsi di orrore. I Romantici, ammettendo che il termine "bello" non è appropriato a tutto ciò che piace, si sono appropriati del "sublime" riempiendo il termine di significati lontani dall'originale¹⁰². Nell'idea di Edmund Burke è sublime «Tutto ciò che può destare idee di dolore e di pericolo, ossia tutto ciò che è in un certo senso terribile o che riguarda oggetti terribili, o che agisce in modo analogo al terrore», il sublime può anche essere definito come l'orrendo che

¹⁰¹ C. CAPPELLETTO, *Neuroestetica, l'Arte del Cervello*, Laterza, ed. 2012 p 28, 46

¹⁰² Il *Trattato del Sublime* (in greco antico Περὶ Ὑψους, *Perì Hýpsous*) I d.C. Insieme alla *Poetica* di Aristotele, è una delle più importanti opere di estetica dell'Antichità. Di autore anonimo, il *Trattato* è una lunga disamina sul sublime, lo stile retorico cosiddetto elevato, che ha lo scopo di ammaliare il pubblico toccando le corde del sentimento e delle emozioni (*pathos*). È ciò, che «induce a sentimenti e riflessioni più alte di quanto in esso è stato detto» e che quindi produce su tutti i lettori, e non solo su alcuni, un'impressione durevole. Inoltre il trattato esalta i temi etici ed estetici. Il Sublime sarebbe il massimo grado di meraviglia, estasi di sensi che può sovrastare un'ascoltatore di un bravo oratore.

affascina (delightful horror)¹⁰³. Poco dopo arrivano i dadaisti a produrre il “Cadavere Squisito”. Il risultato è *Das Orgien Misterien Theater* di Nitsch: l’orrore dilettevole dei cadaveri squisiti. Alla fine con Nitsch è facile trovare una soluzione, abbiamo visto che l’orrore neurologicamente colpisce la stessa regione del cervello, che il piacere. Tuttavia è solo una parte del processo e pur se capace di attivare la stessa zona del cervello l’orrore non è la stessa cosa del piacere. La pericolosità di opere come “*Le Orgie*” di Nitsch sta nella percezione passiva. Una manifestazione così carica dell’energia attacca direttamente l’organismo dell’osservatore. L’esperienza sgradevole per non trasformarsi in distruttiva deve essere accuratamente analizzata, senza cadere nei paradossi. Accettare di aver subito un trauma percettivo è essenziale per guarirlo.

«Il rosso è il colore che la gente percepisce meglio perchè è nello stesso momento il colore della vita e della morte.»

[Hermann Nitsch]

Un pomodoro rosso e una macchia di sangue potrebbero attirare l’attenzione con identica efficacia, basandosi sull’analogia intensità di contrasto, che, come abbiamo visto, è vincolante per l’attenzione, ma una volta riconosciuto, che non si tratta di una rosa, ma del sangue, la mappa mentale che si ricostruisce contiene anche dolore. Il sangue si vede in natura solo in presenza di ferita, non esiste altra situazione di esperienza percettiva che potrebbe abbinarsi e rientrare nella mappa del concetto. Della vita si tratta solo in senso che è in pericolo di morte.

Qui può iniziare la malattia, percezione della paura inconscia viene scambiata

¹⁰³ E. BURKE, *On the Sublime and Beautiful*, 1757

per piacere estetico concettuale. Riprendendo il discorso della teoria della percezione intenzionale, si può dedurre che se tale emozione viene presentata come Arte, sarebbe inserita quindi in una mappa concettuale del piacere, e sarebbe contraddittorio, perché rientra già in un'altra mappa, quella del dolore e del pericolo per la vita. A questo punto si crea una mappa concettuale ambigua, in cui la ricerca di piacere estetico si interseca al punto di coincidere con la ricerca del dolore o violenza.

E Manzoni? La scatoletta di latta non può spaventare, ma non può nemmeno apparire come piacevole ai sensi. È una banalissima scatoletta, il contenuto non è tipico per una scatoletta, ma comunque banale. Neanche l'artista era tanto famoso, non si può dire che l'opera è stata riconosciuta solo per rispetto del nome di Manzoni. La risposta viene più intuitiva se guardare il termine di "bellezza" come ciò, che gli iniziati chiamano "il fulgore della verità." Era un messaggio giusto arrivato nel momento giusto sulla crisi dell'arte moderna, un modo provocatorio ma nello stesso tempo elegante per dire «quando tutto è arte niente è arte»¹⁰⁴. In un'opera d'arte vediamo un messaggio, riconosciamo una sequenza di strani segni su un lapide e istintivamente ci soffermiamo per decodificare. Parlando dell'arte, è più corretto dire "sono riuscito a leggere", "ho capito", "concordo" o "disapprovo", "ho imparato qualcosa". "Mi fa riflettere" è sempre valido perché significa che riconosciamo un processo di decodificazione in corso. Arte è un linguaggio, e, come ogni linguaggio, potrebbe avere più livelli di significato o di interpretazione. Una statua greca può rappresentare la teoria del canone di bellezza di antichi greci, la perfezione. La stessa

¹⁰⁴ "Quando tutto è arte niente è arte" - cit. di Bruno Munari

statua può essere un grazioso complemento d'arredo oppure uno strumento di esercizio per un'artista che vuole imparare il disegno dal vero: un modello utile che non si muove mai e permette di concentrarsi solo sul chiaroscuro di pura forma, senza illusioni ottiche del colore. Invece l'occhio che scopre che una volta la statua era colorata, non vede una totale perfezione, ma cerca di indovinare come sarebbe colorata.

«Tutti siamo marcati, per non dire contaminati, dall'universo psicomente dei nostri antenati. Così molti individui fanno propria una personalità che non è loro, ma che proviene da uno o più membri della loro cerchia affettiva. Nascere in una famiglia è, diciamo essere posseduto.»

[A. JODOROWSKY, *Psicomagia*. 2005]

2.5.2. Arte come Design

L'ambiguità della bellezza, e conseguente rivalutazione dell'arte facevano parte del processo di emergenza del concetto di design industriale, che man mano si sviluppava l'industria, coinvolgeva sempre più classi sociali penetrando nella vita tramite un repertorio sempre più vasto di oggetti d'uso quotidiano. La valutazione estetica del consumatore assumeva un'importanza sempre maggiore, in quanto decisiva per un'acquisto. L'interesse estetico è profondamente radicato nelle reazioni umane agli oggetti ordinari prima ancora che a quelli d'arte. Sono infatti l'interesse e le soddisfazioni per le attività umane, per il lavoro, per le costruzioni o per il giardinaggio, per gli animali, la natura e le attività sportive, o il fascino per ciò che è strano così come la meraviglia e l'ammirazione, ad essere stati soggetti che hanno a che fare con l'estetica. Tutte queste, osserva Sibley, sono attività in cui un

considerabile numero di persone reagisce in qualche misura secondo un godimento, un compiacimento che è estetico anche se potrebbe benissimo trattarsi di persone che «non hanno una conoscenza significativa delle arti o delle reazioni ad esse.»¹⁰⁵

Ora ci rendiamo conto che i produttori di beni di consumo di successo hanno adottato politiche di design sempre rivolto al simbolismo. Gli elementi metaforici del design mostrano quanto Porsche, Sony, Braun, Audi e Ford sappiano capire la psicologia del consumatore e usare il design come elemento dei processi di marketing. La Porsche è giustamente fiera delle sue credenziali ingegneristiche, ma è stesso Anatole Lapine, capoprogettista, a dire che il suo compito è quello di realizzare un'automobile che sia esteticamente interessante anche a distanza di vent'anni.

«Qual'è la differenza tra uno stilista, uno designer o chicchesia? Non penso sia così importante come ci definiamo, ma quello che facciamo e quello che siamo tenuti a mostrare. Conosco tanti pessimi designer così come tanti buoni stilisti.»

[Anatole Lapine]

A partire della Seconda Guerra Mondiale, con l'esplosione della comunicazione di massa, il concetto di gusto è diventato una questione fondamentale per ogni prodotto di design. Tuttavia i modelli di buon gusto sono ancora più incerti che prima del Movimento moderno. In ultimi tre secoli, con lo sviluppo dell'Industria, si parlava sempre meno di bellezza e sempre più del gusto, dello status.

«Il designer è fondamentalmente un artista che si serve di strumenti diversi da quelli dei predecessori, ma nondimeno è un artista.»

[George Nelson]

¹⁰⁵ F. SIBLEY, *Arts or the Aesthetics – Which Comes First?* 1992 in *Approach to Aesthetics. Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Clarendon – Oxford University Press, New York, 2007, pp. 135-41

Qualsiasi oggetto rivela il credo e le convinzioni della persona che l'ha realizzato. Ogni cosa è il risultato di un progetto di design. Il modo in cui l'oggetto viene fabbricato e verrà utilizzato è l'aspetto che avrà risulta da decisioni, conscie o inconscie, che vengono prese continuamente - in fatto che vale per una punta di freccia in pietra scheggiata, come un missile cruise. Così come lo è la nostra firma, una decisione in effetti molto importante, in quanto rivela il modo in cui vogliamo essere percepiti dagli altri.¹⁰⁶

Quando nel sedicesimo secolo il termine *disegno* entrò a far parte della lingua inglese, non assunse solamente il significato di disegno, ma anche di *intenzione*. Leonardo l'aveva già capito: nella sua domanda di lavoro a Lodovico Sforzo elencò le sue doti e i suoi successi, mettendo in primo piano il "disegno" di utili canali rispetto a dipinti e sculture meramente decorativi. Il design è un'arte, ma un'arte che funziona.¹⁰⁷

¹⁰⁶ S. BAYLEY, T. CONRAN, *Design - L'Intelligenza Visibile*, ed. Logos, 2008 - p.10

¹⁰⁷ Ivi, p.51

2.5.3. Questione del gusto

“Buongusto” e “cattivo gusto” sono termini moderni, nati perché una molteplicità di valori ha reso necessario distinguere cosa costituisce il “buono” nel design. La parola inglese “taste” deriva da un termine francese che significa “toccare” o “sentire”. [...] Alla fine del 18° secolo l’attività produttiva concreta si vide coinvolta nel dibattito filosofico sulla natura del giudizio.

Nella seconda metà dell’ottocento emerse una forma di proiezione del corpo in architettura, inizialmente definita dall’estetica del sublime. L’edificio non rappresentava una parte del corpo o il corpo intero, ma era visto come una reificazione dei vari stati corporei, fisici e mentali. Edmund Burke, seguito da Kant e Romantici, descrisse gli edifici non tanto in termini della bellezza, quanto nella loro capacità di evocare emozioni di terrore e di paura. Stesso Burke riconobbe che l’estetica del sublime basata sull’esperienza, e non sull’artificio, avrebbe avuto l’effetto di annullare le premesse dell’organicismo classico, se non addirittura renderle ridicole. Il canone vitruviano viene rivalutato come inadeguato per dare base ad un progetto architettonico: tale posizione, forzatamente iscritta nel quadrato, non è né naturale, né conveniente. Al canone rinascimentale si oppone l’estetica della sensazione primaria: un oggetto doveva rispecchiare le condizioni, e non l’aspetto, del corpo.¹⁰⁸

Nel 1753 il pittore inglese William Hogarth pubblicò la sua *Analisi di Bellezza*. Essa comprende uno dei primi dibattiti di estetica sui prodotti manufatti. Quantificò leggi che governano le nostre risposte di fronte all’arte. Nel testo prevalgono concetti

¹⁰⁸ A. VIDLER, *Il Perturbante dell’Architettura, Saggi sul disagio nell’età contemporanea*, Einaudi, 2006, p. 82-83

di adeguatezza e appropriatezza; l'autore sa che una forma di per sé elegante può suscitare avversione se impiegata fuori contesto. Individuò, inoltre, il fenomeno emergente dei beni di consumo: per il frontespizio ha scelto il lotto delle sculture di Hyde Park Corner, riproduzioni in piombo di antiche statue greche per coloro che volevano dimostrare buongusto e discernimento senza potersi permettere il Grand Tour e acquistare vere antichità.¹⁰⁹

In seguito, Tom Wolfe avrebbe definito i beni materiali come status symbol: designava la scelta di uno stile d'arredamento che, a suo sentire, avesse un prestigio sociale. All'inizio dell'800 Hegel rimarca l'inaffidabilità della conoscenza sensibile osservando che la prima forma non funzionante dello spirito è esattamente quella della non certezza sensibile. La sua filosofia ha dato un'ulteriore spinta verso la totale soggettività dell'estetica.¹¹⁰

Nel diciannovesimo secolo sono stati fatti molti sforzi per controllare il gusto popolare. Nel 1837 la vecchia sede della Royal Academy di Somerset House diventa la prima scuola di design e futuro Royal College of Arts. Ma già nel 1846 il massiccio esperimento del governo inglese, che coinvolgeva altre diciassette scuole, era riconosciuto come fallimento. «Il popolo avrebbe mai avuto un pò di buon gusto...» chiese il primo ministro al pittore Benjamin Robert Haydon. La risposta fu «Come potrebbe, se non si provvede a istruirlo?»

Tra le ragioni di fallimento ci fu il fatto, che gli insegnanti delle scuole di design erano perlopiù artisti di belle arti, con scarse nozioni in tema di fabbisogni culturali,

¹⁰⁹ S. BAYLEY, T. CONRAN, *Design - L'Intelligenza Visibile*, Logos, ed. 2008 - p.30-35

¹¹⁰ D. DAL SASSO *Dialoghi di Estetica II – Che cos'è un'opera d'arte?*, 2012, <http://labont.it>

oltre all'opinione "ufficiale," che riteneva che industria e cultura occupassero posti distinti nella vita sociale.

Nei circa duecento anni dacché il design si sviluppò a partire dai mestieri dell'epoca preindustriale fino al ruolo attuale di forza preminente in qualunque economia avanzata, appare evidente un fenomeno fondamentale: le certezze di Sir Joshua Reynolds¹¹¹ in fatto di modelli di gusto, già minate a cent'anni della sua morte, sono ormai completamente svanite.

Inoltre, nel 1886, lo storico dell'arte H. Wöfflin rielabora il corpo, in base alla psicologia sublime di Burke, in una nuova maniera, attiva e completamente trasformata.

Gli attributi dell'oggetto architettonico erano quelli di tutta la natura inanimata, comprensibili solo tramite un processo di proiezione, uno sguardo "con occhi socchiusi" per far sembrare più vaghe le linee e inafferrabili giochi di luce. Si tratta di un'animazione incosciente, in cui l'architettura, in quanto "arte di masse meritate", può mettersi in relazione con l'uomo soltanto in quanto questo è un essere fisico.¹¹²

«A tutto noi attribuiamo una vita corporea conforme alla nostra;
secondo i principi espressivi, che conosciamo nel nostro corpo, noi
intendiamo tutto il mondo esteriore.»

[H. Wöfflin, *Renaissance und Barock Baroque*, 1888]

¹¹¹ Dal 1768 al 1791 fu il primo presidente della *Royal Academy of Arts* di Londra dove, durante la presidenza, tenne quindici *Discorsi agli studenti*: in essi, dopo aver riassunto le teorie artistiche dei secoli precedenti analizzava la funzione dell'arte, che, a suo dire, doveva esprimersi con soggetti «nobili» e «dignitosi», riprendendo i motivi della tradizione classicista, definita "Grande Maniera": invenzione, espressione, colorito e drappoggio.

¹¹² A. VIDLER, *Il Perturbante dell'Architettura, Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, 2006, p. 82-83

Al tempo stesso i teorici del Movimento Moderno cercavano di recuperare i modelli accademici perduti nella confusione dell'epoca vittoriana, nel tentativo di stabilire le regole per il design in risposta a una domanda carica di moralismo, "cos'è il buon design?" In certi ambienti il concetto è visto con sospetto, e molti designer radicali iniziano deliberatamente a trasgredire i modelli tradizionali.¹¹³ Per i modernisti questo momento aprì via a un'astrazione universalizzante e a una psicologia delle sensazioni e del movimento.¹¹⁴

Il problema diventa ancora più chiaro se leggiamo ciò, che l'architetto Augustus Pugin, uno degli ideatori principali del Neogotico, scrisse nel suo libro "Architettura cristiana" (1841):

«È impossibile elencare metà delle assurdità dei moderni operai metallurgici, e queste derivano tutte dal falso principio di nascondere anziché abbellire gli articoli di ordinaria utilità. Quanti oggetti di uso comune vengono resi mostruosi e ridicoli, semplicemente perché l'artista, invece di ricercare la forma più adatta e poi adornarla, ha incorporato qualcosa di stravagante per celare il vero scopo per cui era stato fatto l'oggetto!».

La colpa si dava agli artisti, e loro dovevano inventare qualcosa di nuovo.

«L'Ottocento ha esaurito tutto. Dopo l'Ottocento poteva benissimo venire la fine del mondo. Infatti, noi, per conto nostro, abbiamo ricominciato come se fosse avvenuta...»

[A. MARTINI, *L'Ambrosiano*, 1938]

¹¹³ S. BAYLEY, T. CONRAN, *Design - L'Intelligenza Visibile*, Logos, ed. 2008 - p.51

¹¹⁴ A. VIDLER, *Il Perturbante dell'Architettura, Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, 2006, p.85

2.5.4. Design come Arte

Con la perdita dei criteri classici, molti artisti del 19° secolo iniziarono a guardare ad altre fonti di autorità cui ispirarsi. I designer iniziavano da zero ad operare nell'ambito della nuova industria delle macchine, senza però più avere, nobile una volta, status di un'artista. Alcuni furono spinti dall'ecllettismo, rifacendosi a diversi stili del passato, mentre altri scelsero di lasciarsi guidare dai principi "moralì", piuttosto che dall'archeologia. Non era più possibile affermare che esisteva un parametro universale di buongusto. Da qui in poi, l'industria è diventato il campo di guerra delle idee del bello. C'era lo schieramento di *Arts and Crafts* che portava inglesi a credere che il moderno fosse sbagliato e la perfezione fosse la prerogativa del passato. Si parlava di novità e di un ritorno alla campagna, ispirato a ideali rurali di pura fantasia. Ornamento e artigianato raffinatissimo nella produzione manifatturiera assunti come ideologia per l'industria. Come risultato abbiamo la saliera di C.R. Ashbee - arteficio di altissimo livello ma... Perché dovremmo volere avere una figura alata a reggerci il sale?

Come opposizione, il Funzionalismo, con il rifiuto del decoro e enfasi dei valori puramente funzionali e il "Machine Romantisme" dei Modernisti, per il quale "le macchine devono parlare per se stesse." Il mondo era dominato da idee differenti, ma comuni nella sostanza: erano più poetiche che scientifiche, un sogno collettivo della scienza che cercava l'ideale senza considerare la realtà. L'artisti non coinvolti in design smembravano il corpo classico allo scopo di perfezionare il modello espressivo di movimento, cercando una riformulazione moderna: Cubisti e Postcubisti,

Duchamp, Futuristi... e *Alla Ricerca del Tempo Perduto* di Marcel Proust che delinea una sequenza di parti del corpo in vari momenti del risveglio. Si trattavano i vecchi stili di vita come Max Ernst le illustrazioni delle enciclopedie e romanzi Vittoriani per comporre la sua *Settimana di Bontà*. Si ritagliava tutto e si ricomponeva qualcosa di completamente diverso, paradossale. Si cercavano nuovi modi di esprimersi e l'appropriazione del libro - specie quello a stampa - da parte delle avanguardie artistiche non era solo volontà di allargare il proprio pubblico, di uscire, grazie al medium più comune, dal chiuso delle gallerie d'arte. Il libro è stato rivalutato come un oggetto ribelle e potenzialmente pericoloso, un arma di comunicazione, un manifesto. Da tale angolazione nel novecento si osserva la coerenza formale e progettuale tra la produzione delle arti maggiori, ideologie culturali e quella dei corrispondenti libri d'artista.

Una parte della rottura con le vecchie tradizioni consisteva nel paradossale ritorno agli elementi artistici primari, o, come preferivano chiamarlo, primitivi.

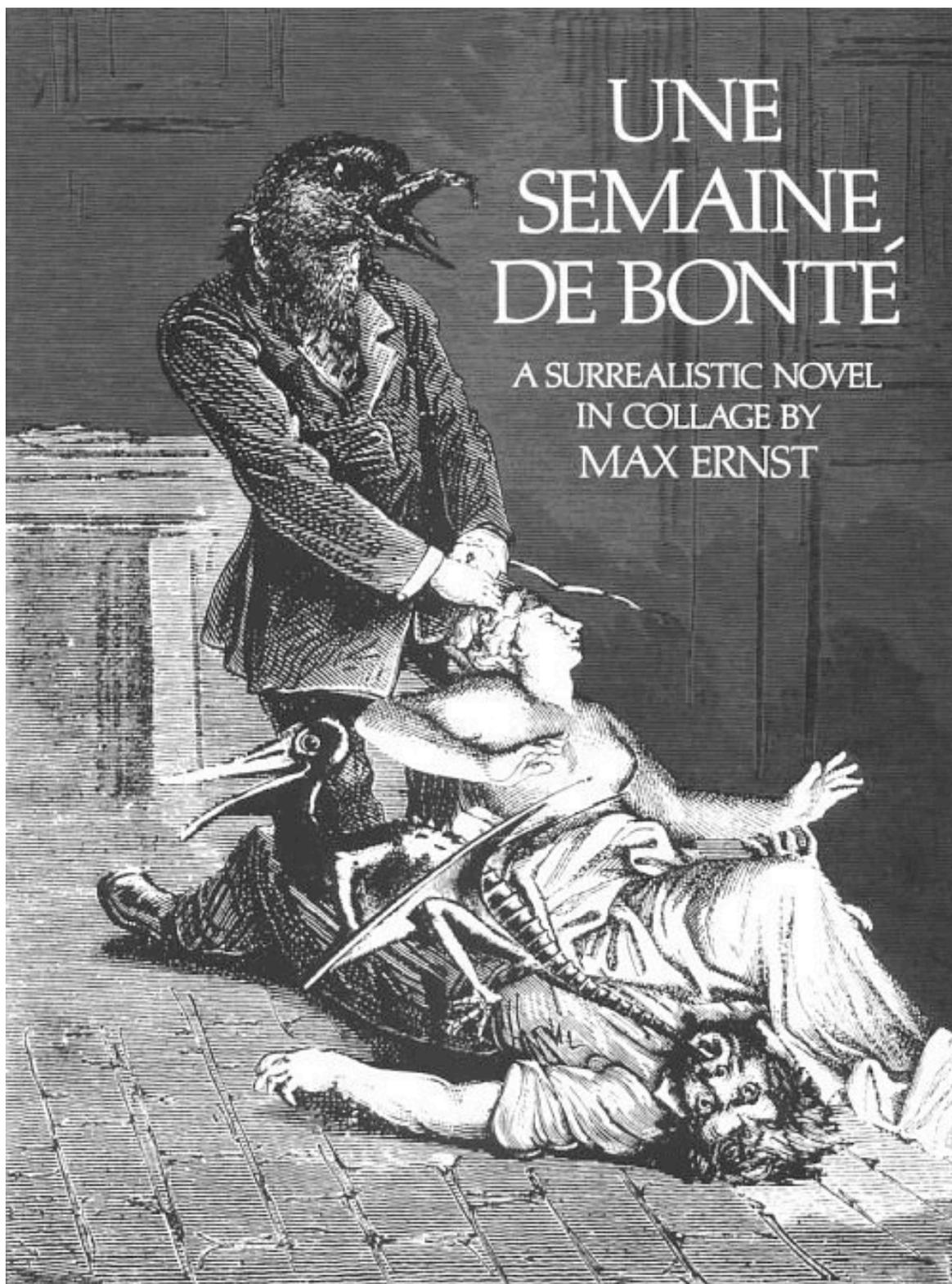
I *Pictografici* di Adolph Gottlieb si avvicinavano all'essenza dell'arte delle tribù americane, pittura che diventava una forma di scrittura arcaica. Negli anni 40 l'artista pone le forme simboliche imperscrutabili dentro una griglia con la convinzione che il linguaggio simbolico precede quello scritto. La cultura quindi era vista come un ostacolo o un'interferenza con il linguaggio universale. L'arte dovrebbe comunicare al livello dell'inconscio collettivo di cui parlava Jung.

«Se professiamo una parentela con l'arte dei primitivi, significa che i sentimenti che avevano loro hanno una particolare attualità oggi. Nei tempi di violenza, predilezioni personali per le sottigliezze del colore e forma sembrano irrilevanti. Tutte le forme dell'espressione primitiva rivelano una costante attenzione alle forze enormi, all'immediata presenza del terrore e della paura, al riconoscimento e all'accettazione della brutalità del mondo naturale tanto quanto della eterna insicurezza della vita.»

[Adolph Gottlieb, 1943]

Negli anni 50, l'espressionismo astratto come arte e l'artista presero un ruolo nuovo nella società e nella formazione della cultura. L'artista diventò un medium tra il pubblico muto e l'espressione dei bisogni delle persone ordinarie per comunicare le loro paure e le loro nostalgie. L'artista come essere umano era l'estensione di tutta l'umanità, che cercava la conoscenza universale attraverso la coscienza di sé. Fare arte era un viaggio alla scoperta dell'ignoto. I scritti di André Breton suggerivano che ogni quadro, ogni opera d'arte potrebbe essere un evento, una rivelazione, un rischio, tutto ciò che poteva salvare arte dalla vergognosa veste della «pura (femminile) decorazione.» La personalità dell'artista diventò una parte del contenuto, ma il suo significato è rimasto in ultima analisi ignoto o oltre la comprensione.¹¹⁵

¹¹⁵J. S. M. WILLETTE, *How Abstract Expressionism Re-Defined Painting and Art: Abstract Expressionism and Meaning*, article on Art History Unstuffed, 2011
<<http://www.arthistoryunstuffed.com/tag/andre-breton/>>



[IMG_2.5.2] MAX ERNST, *Una Settimana Di Bontà*, 1934

L'opera In 5 Volumi, È Divisa In 7 Sezioni: i Giorni Della Settimana A Partire Da Domenica. Domenica, Associata Al Fango, Lunedì, Associata All'acqua, Martedì, Associata Al Fuoco, Mercoledì, Associata Al Sangue, Giovedì, Associata Al Nero, Venerdì, Associata Alla Vista, E Sabato, Associata All'ignoto. Inoltre, La Sezione Intitolata Giovedì È Divisa In Due Parti, Basate Su Due Esempi Di "nerezza", Mentre La Sezione Intitolata Venerdì È Suddivisa In "tre Poemi Visibili". Il Libro Comprende 182 Immagini Create Attraverso La Tecnica Del Collage A Partire Da Vecchie Illustrazioni Di Età Vittoriana.

2.5.5. Cambiamento dell'orientamento dell'arte

Ogni corrente di pensiero tendeva di creare attorno a sé, ciò che oggi sarebbe chiamato *brand*. I manifesti delle avanguardie, nella sua intenzione e funzione non erano molto diversi da un *brandbook* di un'azienda odierna. Dietro la copertina c'era un racconto di pensiero, di stile di vita, o semplicemente un portfolio personale, come *le boites* di Duchamp. Il mercato era anche dell'arte.

La macchina fotografica, video, radio e stampa hanno privato l'arte della sua funzione mimetica del narratore oggettivo della storia. Come fa notare Munari, dopo l'invenzione di strumenti che disegnano i cerchi, nessuno fa più cerchi a mano perché nonostante tutta l'immensa fatica che un uomo ci può mettere dentro, il cerchio della macchina sarà più preciso. Poco dopo il biologo Desmond Morris affermerà addirittura che la pittura, ormai priva della funzione documentaria, assunta dalla fotografia, e libera da motivazioni religiose, torna alla sua mera valenza espressiva.¹¹⁶

«L'uomo moderno non abbia molti motivi in più per dipingere
un quadro di quanti ne ha uno shimpanzé.»

[D.Morris, *Biologia dell'Arte*, 1962]¹¹⁷

L'artista non serviva più per copiare o documentare:

«La produzione in serie impone la ricerca di un modello.
I modelli conducono alla perfezione.»

[Le Corbusier]

¹¹⁶ C. CAPPELLETTO, *Neuroestetica, l'Arte del Cervello*, Laterza, ed.2012, p 28

¹¹⁷ D.MORRIS, *Biologia dell'arte, Uno studio sul comportamento artistico delle scimmie nei suoi rapporti con l'arte umana*, 1962

Si cerca il modello, si cerca l'ideale. Nella casa dell'uomo lecorbusieriana, la tecnologia assumeva la forma di "oggetti tipo" e di ambienti perfettamente sotto controllo che permettevano la piena espressione del corpo naturale all'interno della natura. La linea divisoria tra natura e macchina, tra organico e inorganico, appariva nettamente delineata; l'organicismo era solo una metafora, l'ennesimo ideale, ma non la realtà.¹¹⁸ La copia e il documento sono passati da categoria degli obiettivi da raggiungere nella categoria di nuovi strumenti per creare altro, che a sua volta poteva essere moltiplicato.

«Automatismo psichico puro, attraverso il quale ci si propone di esprimere, con le parole o la scrittura o in altro modo, il reale funzionamento del pensiero. Comando del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale.»

[A. BRETON, *Manifeste du surréalisme*, 1924]

Le avanguardie, come interpreta A. Jodorowsky, hanno applicato la ragione indiscutibile al sogno, portandolo all'assurdo della pura logica, ma nello stesso tempo hanno contribuito al riconoscimento della potenza del linguaggio visivo. La semiotica, che si formava già come studio del linguaggio verbale all'inizio del 20° secolo, dopo la seconda Guerra Mondiale riconoscerà come linguaggio anche quello visivo, e oltre. Il design parlerà anche di ergonomia: l'uomo viene riconosciuto come entità fisica determinante per le caratteristiche di qualsiasi oggetto con cui debba interagire. La conquista più stimolante del postmodernismo è aver suscitato un nuovo interesse per il simbolismo, un elemento che i modernisti hanno trascurato. Il simbolismo sottoscrive quasi tutte le nostre posizioni di fronte alla cultura materiale.

¹¹⁸ A. VIDLER, *Il Perturbante dell'Architettura, Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, 2006, pp. 164, 206

2.5.6. Status-symbol: lessema dell'identità

Mai più si abbonderà il concetto di *status symbol*, inseparabile da oggetti d'uso. Nel capitolo dedicato alla definizione del "testo" abbiamo visto che la semiotica oggi ammette che l'uomo comunica con tutto e in tutto.

Fu in Germania che per la prima volta un'architetto, Peter Behrens, supervisionò interamente l'estetica di una società industriale, disegnando per Allgemeine Elektrizitäts Gesellschaft (AEG) di tutto: dai poster ai bollitori agli edifici. Questo primo progetto di logotipo mai realizzato trovò la piena fioritura negli Stati Uniti. Eliot Noyes, che negli anni '50 sottoscrisse il progetto di logotipo di grande successo per IBM spiegò bene il concetto: «Forse l'abito non fa il monaco, ma certamente ci dice qualcosa di lui.»

Negli anni '90 il dibattito sul logotipo si trasformò in un dibattito sul branding. Effettivamente, anche un monaco lo riconosciamo dal suo abbigliamento.

Oggi siamo abituati che un brandbook può avere una forma strana realizzata con materiali insoliti, può contenere solo segni grafici e fotografie, esperimenti tipografici. Può contenere un'omaggio tipo penna o portachiavi, oppure contenere un cd, un poster, un kit di cartoline.... Non è un libro d'artista, ma neanche sulla copertina di *Zang Tumb Tumb* di Marinetti è scritto che è un libro d'artista. C'è scritto il titolo, *Zang Tumb Tumb*, poi "parole in libertà", e poi "edizioni futuriste di poesia".

Il dubbio, che Marinetti non lo sapeva di aver fatto dei libri d'artista, è persistente.

«...Io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi e dannunziana, la carta a mano seicentesca, fregiata di galee, minerve e apolli, di iniziali rosse e ghirigori, ortaggi mitologici, nastri da messale, epigrafi e numeri romani. Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista...»

[F. T. Marinetti, *Immaginazione senza fili e le parole in libertà*]

Era un veicolo del pensiero, innovativo ed efficace, che raggiungeva il suo pubblico, rappresentava il suo tempo e rivoluzionava la figura dell'artista, che in qualche modo doveva liberarsi dall'infinita catena di montaggio. L'invito di toccare la copertina di *Le Surréalisme* del francese Duchamp, una volta chiarita l'origine della parola "gusto", si rivela come un'evidente provocazione, ma non solo ristretta all'ambito dell'intimo del seno femminile ma più rivolta all'ambito dell'infinita discussione su "taste".

In un mondo in cui il potere era infinitamente frantumato - potere della sorveglianza, potere dell'immagine, potere della tecnica - la metafora stilistica è altrettanto sospetta quanto la soluzione finale. Al loro posto, i minuziosi e calibratissimi rapporti tra corpo e macchina sono soggetti a uno scrutinio oggettivo, che trascritto corrisponde alla scrittura automatica delle generazioni del ready-made.¹¹⁹

Questa consapevolezza del carattere strutturale e insolubile degli elementi formali dell'opera, della genesi del senso ad essi intrinseca e che dalla interna organizzazione di quegli elementi non può prescindere, sono acquisizioni a cui il Novecento perviene attraverso la teoresi di percorsi disciplinari differenti e dialoganti. Dalla psicologia della forma alla retorica (nella declinazione che la semantica di essa

¹¹⁹ Ivi, p.210

fornisce), dalla linguistica alla fenomenologia, al tema della liberazione della visione dagli effetti astrattivi del linguaggio verbale si affianca la necessità tutta filosofica di ricondurre il pensiero al metodo della descrizione dei fenomeni. Rispondendo con ciò all'urgenza di liberare la vitalità della ragione dai circuiti innescati dalle elaborazioni ermeneutiche e dalle stratificazioni teoriche.

Si ricercano gesti artistici e si praticano scritture che non sacrificino i movimenti e l'andatura del pensiero – del pensiero pretestuale – alle forme codificate della sua esposizione linguistica. Le forme poetiche, narrative, descrittive dell'espressione verbale, a loro volta assumono lo statuto di Gestalt dai profili instabili e fluttuanti. Tali temi, che Valéry ricavava dall'officina della sua riflessione sulla prassi artistica e riversava sperimentalmente sulla pagina, si dispongono al centro dell'interesse delle teorie dell'arte per tutta la prima metà del secolo scorso. Le categorie del sensibile e dell'intelletto, che in Valéry vengono indagate in quanto facoltà che presiedono alla sfera del percepire (intuitivo, visivo) la prima, e del conoscere, riconoscere ed interpretare (mentale, verbale) la seconda, divengono, con la mediazione della psicologia gestaltista di Rudolf Arnheim, funzioni interconnesse del processo unitario della cognizione.

L'evoluzione successiva che spetta alla comunicazione visiva è l'etica della comunicazione e responsabilità sociale della grafica. Dopo il successo del mestiere pubblicitario della seconda metà del 20esimo secolo i grafici hanno rivalutato il loro ruolo nella società. Si collabora con organizzazioni non-profit per sollevare questioni

di problemi economici, culturali e etici al livello, spesso, niente meno creativo ed efficace quanto per i fini commerciali del advertising.¹²⁰

«La scienza ha promesso la felicità? Non credo. Ha promesso la verità, e la questione è sapere se con la verità si farà mai la felicità.»

[E. Zola, *Discours à l'Assemblée générale des étudiants de Paris, 1893*]¹²¹

¹²⁰ www.designhistory.com, Design Socially Responsible

¹²¹ FRANÇOIS BERNOUARD(a cura di), *Œuvres complètes*, Émile Zola, 1927, vol. 50, p. 288

Appendice 2.5

«Bête comme un peintre (Stupido come un pittore). Questo proverbio francese risale almeno ai tempi di Boème de Murger, intorno al 1880, esi usa tuttora come battuta nelle discussioni.

Perché l'artista dovrebbe essere considerato meno intelligente del Signor Tutti? Sarà perché la sua abilità è essenzialmente manuale e non ha rapporto immediato con l'intelletto? Comunque sia, si ritiene generalmente che il pittore non ha bisogno di un'educazione particolare per diventare un grande Artista.

Ma queste considerazioni non hanno più corso oggi, i rapporti tra l'Artista e la società sono cambiati dal giorno in cui, alla fine del secolo scorso, l'Artista ha affermato la sua libertà. Invece di essere un artigiano impiegato da un monarca, o dalla Chiesa, l'artista d'oggi dipinge liberamente, e non è più al servizio dei mecenati ai quali, al contrario, impone la propria estetica. In altre parole, l'Artista è ora completamente integrato nella società.

Emancipato da più di un secolo, l'Artista d'oggi si presenta come un uomo libero, dotato delle stesse prerogative del cittadino comune e parla da pari all'acquirente delle sue opere.

Naturalmente, questa liberazione dell'Artista ha come contropartita qualcuna delle responsabilità che poteva ignorare quando era un paria o un essere intellettualmente inferiore. Tra queste responsabilità, una delle più importanti è l'EDUCAZIONE dell'intelletto, benché professionalmente, l'intelletto non sia la base della formazione del genio artistico.

Evidentemente la professione di Artista ha preso il suo posto nella società d'oggi a un livello paragonabile a quello delle professioni "liberali". Non è più, come prima, una specie di artigianato superiore. Per restare a questo livello e sentirsi alla pari di avvocati, medici, eccetera, l'Artista deve ricevere la stessa formazione universitaria.

E ancora, l'Artista gioca nella società moderna un ruolo molto più importante di quello di un artigiano o di un buffone. Si trova faccia a faccia con un mondo fondato su un materialismo brutale in cui tutto è valutato in funzione del BENESSERE MATERIALE e in cui la religione, dopo aver perso molto terreno, non è più la grande dispensatrice di valori spirituali.

Oggi l'Artista è uno strano serbatoio di valori paraspirituali in opposizione assoluta al FUNZIONALISMO quotidiano per il quale la scienza riceve l'omaggio di una cieca ammirazione. Dico "cieca", perché non credo nell'importanza suprema di queste soluzioni scientifiche che non toccano neppure i problemi personali dell'essere umano.

Per esempio i viaggi interplanetari sembrano essere uno dei primissimi passi verso il cosiddetto "progresso scientifico" e tuttavia, in ultima analisi, non si tratta che di un allargamento del territorio a disposizione dell'uomo. Non posso impedirmi di considerare questa come una semplice variante del MATERIALISMO attuale che conduce l'individuo sempre più lontano alla ricerca del proprio io interiore.

Questo ci porta all'importante preoccupazione dell'Artista d'oggi

che è, a mio modo di vedere, quella di informarsi e di tenersi al corrente del cosiddetto “PROGRESSO MATERIALE QUOTIDIANO”.

Dotato com'è di una formazione universitaria, l'Artista non ha da temere di essere assillato da complessi nei rapporti con i suoi contemporanei. Grazie a questa educazione disporrà degli strumenti adeguati per opporsi a questo stato di cose materialista attraverso il canale di culto dell'io in un quadro di valori spirituali.

Per illustrare la situazione dell'Artista nel mondo economico contemporaneo, si osserverà che ogni lavoro ordinario è remunerato più o meno secondo il numero di ore passate a compierlo, mentre nel caso di un quadro il tempo impiegato per la sua esecuzione non entra in conto quando si tratta di fissarne il prezzo e questo prezzo varia con la notorietà di ogni artista.

I valori spirituali o interiori menzionati più sopra e di cui l'Artista è per così dire il dispensatore, concernono solo l'individuo preso separatamente, in contrasto con i valori generali che si applicano all'individuo parte della società.

E sotto l'apparenza, sarei tentato di dire sotto il travestimento di un membro della razza umana, l'individuo è di fatto completamente solo e unico e le caratteristiche comuni a tutti gli individui presi in massa non hanno nessun rapporto con l'esplosione solitaria di un individuo lasciato a se stesso.

Max Stirner, nel secolo scorso, ha molto chiaramente stabilito questa distinzione nella sua notevole opera *Der Einziger und Sein Eigentum*, e se una gran parte dell'educazione si applica allo sviluppo di queste caratteristiche generali, un'altra parte altrettanto importante della formazione universitaria sviluppa le facoltà più profonde dell'individuo, l'autoanalisi e la conoscenza della nostra eredità spirituale.

Tali sono le importanti qualità che l'Artista acquisisce all'Università e che gli permettono di mantenere vive le grandi tradizioni spirituali con cui la religione stessa sembra aver perso contatto. Credo che oggi più che mai l'Artista abbia questa missione parareligiosa da riempire: mantenere accesa la fiamma di una visione interiore di cui l'opera d'arte sembra essere la traduzione più fedele per il profano.

Inutile dire che per compiere questa missione è indispensabile il più alto grado di educazione.»

[Testo di un intervento di Marcel Duchamp

pronunciato in inglese in occasione di un colloquio organizzato a Hofstra

il 13 maggio 1960.

Traduzione di Elio Grazioli]

3. E-BOOK

3.1. LE PAGINE DI CRISTALLO

«... Ci consigliano di non leggere troppo velocemente e di guardarsi dall'inghiottire pezzi troppo grossi... Tutti questi precetti sono belli e buoni. Ma un principio li comanda. È necessario, dapprima, un buon desiderio di mangiare, di bere e di leggere. Bisogna desiderare di leggere molto, leggere ancora, leggere sempre. Fin dal mattino, davanti ai libri accumulati sul mio tavolo, faccio la mia preghiera al dio della lettura: "Dacci oggi la nostra fame quotidiana!"»

[Bachelor]

3.1.1. Definizione liquida quanto il concetto

Per e-book - electronic book o libro elettronico s'intende una pubblicazione dematerializzata e in formato digitale che conservi in massima parte gli elementi strutturali e rappresentativi dell'oggetto "libro".

Si tratta, in un'accezione estesa del termine, di un testo compiuto, organico e sufficientemente lungo, accompagnato da metadati descrittivi, disponibile in un qualsiasi formato elettronico che ne consente la lettura attraverso un qualche tipo di dispositivo hardware (computer portatile, palmare, ecc.) completo di uno software appositamente progettato per essere lettore di e-book.

Un particolare tipo di e-book è l'audiolibro dove il testo è riprodotto da una voce umana, in alcuni casi con accompagnamento musicale.

Di fatto, il libro, come è oggi maggiormente inteso, è un oggetto composto da una successione di pagine sfogliabili, il quale – indipendentemente dalle pratiche specifiche di confezione e dalla tecnologia adoperata per fabbricarlo – presenta una serie di peculiarità che ne hanno garantito il successo plurimillenario: la capienza

modulabile secondo le necessità, lo sfruttamento ottimale degli spazi, la comodità di lettura, la facilità di consultazione di passi specifici, il contenimento dei costi. Alcune di queste caratteristiche appaiono rilevanti, in quanto foriere di conseguenze significative per le modalità di trasmissione e di fruizione dei contenuti. Una di esse è certamente rappresentata dall'impaginazione, intesa come la disponibilità ad accogliere ordinatamente (*mise en page*) e a rendere agevolmente fruibili (*mise en texte*) contenuti complessi, tramite la possibilità di associare su una stessa pagina testi principali e accessori e l'elaborazione di dispositivi paratestuali per l'articolazione razionale del flusso testuale. Una seconda è costituita dalle potenzialità «evolutive» del «libro a pagine», vale a dire la possibilità di trasformarne nel tempo la struttura fisica (aggiunte, sottrazioni, trasposizioni di pagine o blocchi di fascicoli o anche il riempimento con parole e immagini degli spazi inizialmente previsti per rimanere vuoti) al fine di modificarne l'entità e/o la fisionomia dei contenuti, accompagnando e assecondando le esigenze del lettore o consentendo l'aggiornamento di testi invecchiati e non più attuali.

Il libro elettronico si presenta quindi dal punto di vista visivo con il medesimo assetto grafico di un libro su carta (copertina, titolo, impaginazione coerente, ecc.) e con un'analogia unità d'insieme per ciò che concerne forma e contenuto.

Una delle critiche più frequenti mosse alla lettura in ambiente elettronico è legata alla perdita di aspetti di immediato apprezzamento sensoriale del libro, considerato nei suoi aspetti materiali: ciò che Benedetto Croce ricorda come “la dolce voluttà” dell'odore della carta stampata. Il critico letterario Salvatore Nigro, direttore

editoriale di Sellerio è ancora più esplicito: “L’odore della carta è afrodisiaco. Non meno dell’odore dell’inchiostro. Ogni libro ha un suo aroma, un suo particolare richiamo”.

Esiste, per esempio l’azienda che si chiama SmellofBooks¹²²: una linea di diversi profumi, capaci, come si assicura, di trasferire ai dispositivi digitali per la lettura l’odore di libro nuovo o antico. Una curiosità che sottolinea l’eventuale importanza che può essere data agli altri sensi durante la fruizione del libro.

Il digitale, peraltro, pur perdendo la materialità tattile della carta, consente soluzioni rappresentative del tutto peculiari, come ad esempio la creazione di ipertesti letterari – caratterizzati dalla possibilità di una lettura non lineare, personalizzabile e agganciata a fonti digitali esterne al libro – nonché all’implementazione, all’interno stesso del libro elettronico, di elementi multimediali (brani audio, video, ecc.).

Lo storico francese Roger Chartier, specializzato nello studio dell’editoria, della lettura e del fenomeno “libro” in generale nel suo saggio del 1995 *Cultura scritta e società* già prevede i cambiamenti radicali che può portare il nuovo formato:

«La rivoluzione che viviamo ai nostri giorni è, con ogni evidenza, più radicale di quella di Guttenberg, in quanto non modifica solo la tecnica di riproduzione del testo, ma anche le strutture e le forme stesse del supporto che lo comunica ai lettori.»

Se consideriamo il passaggio da oralità a scrittura come la prima, fondamentale rivoluzione nella storia dei supporti e delle forme di trasmissione di conoscenza, il passaggio dal volumen al codex come una seconda tappa essenziale, e la rivoluzione

¹²² <http://smellofbooks.com>

gutenberghiana come suo terzo momento, si tratta della quarta rivoluzione che interessa il mondo della testualità.

Analogamente, Jason Epstein, in *Publishing. The Revolutionary Future* considera il passaggio al digitale come un cambiamento tecnologico maggiore, per ordini di grandezza, rispetto alla pur importantissima scrittoria dei monaci, alla stampa a caratteri mobili avviata sei secoli fa da Gutenberg.

Pero si crea una confusione nei termini niente meno complessa che con il libro cartaceo.



[[IMG_2.5.3]GEORGIADI THESSALONIKEOS DESPINA, *E-book*, 2011

Libro D'artista.

Foto Di Lillian Sizemore

3.2. TRA IMMAGINAZIONE E LEGGIBILITÀ

«L'architetto cristiano dovrebbe di buon grado avvalersi delle migliori e dei mezzi che gli vengono periodicamente messi a disposizione. La macchina a vapore è la più valida fonte di energia per segare, sollevare e pulire la pietra, il legname e altri materiali... Non vogliamo arrestare il corso delle invenzioni, ma limitarle al loro legittimo impiego.»

[A.W.N. Pugin]

3.2.1. Ergonomia di lettura

La transizione dai libri agli e-book è appena cominciata. Oggi ci troviamo nella fase dello “specchietto retrovisore”, per citare una celebre espressione di McLuhan. Secondo lui, infatti, i cambi di paradigma tecnologici, l'affacciarsi sulla scena di visioni di mondo radicalmente differenti, l'avvento dei nuovi media etc. si affermano sul piano sociale, commerciale e culturale solo nella misura in cui l'innovazione che introducono è assimilabile ad elementi familiari, noti, conosciuti. Detto altrimenti: le innovazioni tecnologiche producono effetti destabilizzanti – sul piano epistemologico e cognitivo – e per difenderci, attiviamo automaticamente dei meccanismi di difesa. Accettiamo il futuro solo nella misura in cui lo concepiamo come una mera variazione del presente. Per tanto, il nuovo non è altro che il vecchio sotto mentite spoglie.

Le interfacce di computer sfruttano metafore analogiche – e.g., il “desktop”, i “cassetti”, i “documenti”. il cinema è “teatro su pellicola”. Il videogioco, come abbiamo già visto è una via di mezzo tra il libro-gioco e il cinema. L'ipertesto di internet invece sembra di essere il sogno di... Platone.

In un celebre passo del *Fedro* Platone riconosce al testo scritto la capacità di conservare la parola nel tempo. Lamenta però il carattere esteriore della memoria scritta, che rischia di far perdere la capacità di ricordare “dall’interno di sé stessi”,¹²³ producendo solo una sapienza apparente. Il principale limite del testo scritto rispetto alla conversazione orale è l’assenza di interattività.¹²⁴

«La scrittura è una strana condizione, simile veramente a quella della pittura. I suoi prodotti ci stanno davanti come se vivessero; ma se li interroghi, tengono un maestoso silenzio. Nello stesso modo si comportano le parole scritte: crederesti che potessero parlare, quasi che avessero in mente qualcosa; ma se tu, volendo imparare, chiedi loro qualcosa di ciò che dicono, esse ti manifestano una cosa sola e sempre la stessa. E una volta che sia messo in iscritto, ogni discorso arriva alle mani di tutti, tanto di chi l’intende tanto di chi non ci ha nulla a che fare; né sa a chi gli convenga parlare a chi no. Prevaricato e offeso oltre ragione, esso ha sempre bisogno che il padre gli venga in aiuto, perchè esso da solo non può aiutarsi.»¹²⁵

[PLATONE, *Fedro*, IV a.C.]

L’ebook fornito di tutti i vantaggi di internet che permettono di accedere da ogni parola direttamente al motore di ricerca o dizionario o numerosi testi critici sicuramente avrebbe soddisfatto, almeno in parte, le richieste del filosofo. In parte.

Viena messa però in discussione la natura fondamentale di un libro che consiste nella sua struttura lineare completa e autosufficiente. Creando un ipertesto si cade nel rischio di perdere il filo logico, spezzare la continuità della narrazione e il conseguente effetto d’immersione nell’opera, simile per molti aspetti a quella di un film. Nessuno pretende che uno può cliccare durante la visione sulla faccia di un attore e leggere la

¹²³ Fedro 275a

¹²⁴ Gino Roncaglia *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*. Roma-Bari: Laterza, 2010. - *Un libro per Platone?*

¹²⁵ Fedro, 275d-e. questo e precedente sono tratti da *Opere complete di Platone*, in trad. di Piero Pucci, Laterza, 1989 pp 207-280

sua biografia, o il concept del personaggio che sta interpretando. Più che la linearità della narrazione si perde l'organismo simbolico del testo i cui elementi hanno un determinato senso solo nel loro ordine e struttura imposti dall'autore. Ovviamente l'internet è sempre di notevole aiuto per un lettore per poter trovare facilmente degli informazioni che gli possono essere d'aiuto nell'interpretazione, ma non è e non può essere un libro. Effettivamente, anche le successive ricerche che il lettore sarà spinto ad eseguire dopo aver letto un testo saranno il frutto della sua personale decodificazione e interpretazione di un libro.

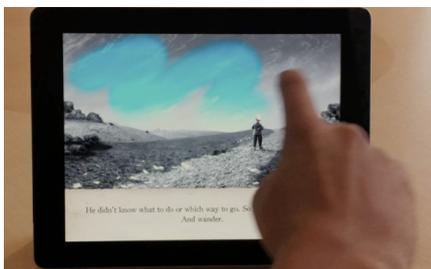
Da ciò emerge che la tecnologia non ha portato niente di impensabile per l'uomo di 2000 anni fa. Incoraggiamo queste deboli analogie perché non possediamo le categorie concettuali adeguate per cogliere lo specifico di un nuovo medium per la lettura. Analogamente, Kindle ha "successo" solo in misura in cui replica fedelmente le caratteristiche del libro di carta cambiando quindi solo l'aspetto tecnologico del supporto, ma non il meccanismo o processo della lettura. Faticiamo ancora ad immaginare usi radicalmente innovativi del mezzo. Inutile elencare tutti gli esperimenti sul libro elettronico che vanno avanti ormai per più di 50 anni. Oggi è evidente che esploreremo per parecchio tempo. In un certo senso tutti e-book sono un pò libri d'artista, in quanto cercano disperatamente di modificare quello strumento perfetto che è il libro, come ha fatto notare Umberto Eco.

Però spinto alle sue estreme conseguenze, l'e book diventa una "book.app", un formato/medium ibrido che accorpa testo, suono, fotografie, immagini, video, infografica e interazione. Che e-book e book.app siano due piattaforme eterogenee lo

attesta il fatto che, nella maggior parte dei casi, la loro fruizione richiede differenti dispositivi (per esempio: tablet, smartphome, computer vs. e-reader). Una book.app produce un ambiente visuale iper-stimolante che si rivolge a un pubblico dotato di competenze mediali, avvezzo al linguaggio del libro, ma anche a quello del video, della televisione, della fotografia, dell'infografica e del videogame.

3.2.3. Tra carta e schermo

Infatti nella maggior parte dei casi è difficile capire dove passa il limite tra l'e-book, un video game e un cartone animato, come per esempio nel recente lavoro dell'animatore e illustratore, noto per i suoi lavori presso lo studio Pixar, William Joyce.



[IMG_3.2.1] Il Lettore È Libero A Interagire Su Alcuni Illustrazioni Per Colorarli A Modo Suo.



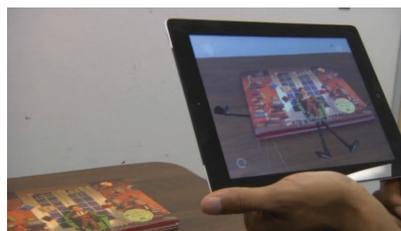
[IMG_3.2.2] William Joyce
The Fantastic Flying Book Of Mr. Morris
Lessmore
Moonboot Studio, 2011-2012
USA



[IMG_3.2.3] L'App Interattiva Dà Una Serie Di Indicazioni Da Seguire Per Sapere Come Va A Finire La Storia...



[IMG_3.2.4] Le Illustrazioni Del Libro Cartaceo Con L'aiuto Dell'iPad Diventano Dei Micro Cartoni Animati



[IMG_3.2.5] Visto Attraverso L'iPad Il Libro Si Fa Crescere Degli Arti... Poi Si Alza E Cammina.



[[IMG_3.2.6] IMAG+N+O+TRON Accompagna La Lettura Anche Con Una Colonna Sonora

*The Fantastic Flying Books of Mr. Morris Lessmore*¹²⁶ è un'opera che comprende un cartone animato, un libro cartaceo illustrato, un'app interattiva e un'altra app, IMAG•N•O•TRON, che trasforma la cam dell'iPad in una specie di lente magica che fa animare le immagini, o addirittura il libro come oggetto. Anche il cartone animato è disponibile sull'App Store facendo rientrare tutto nell'unico dispositivo elettronico - l'iPad.

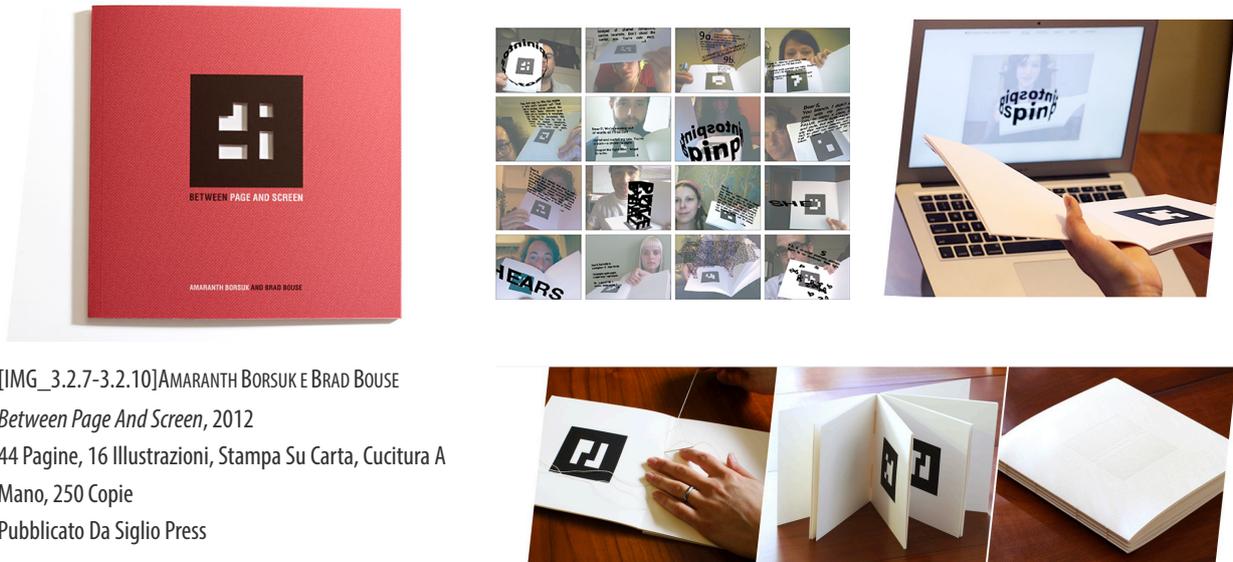
«Il testo elettronico che non ha bisogno di pagine può tranquillamente accompagnarsi alla pagina che non ha bisogno di elettricità; l'uno non deve necessariamente escludere l'altra per servirci al meglio. L'immaginazione umana non è monogama né deve esserlo.»

[A. Manguel, *La biblioteca di notte*, 2006]

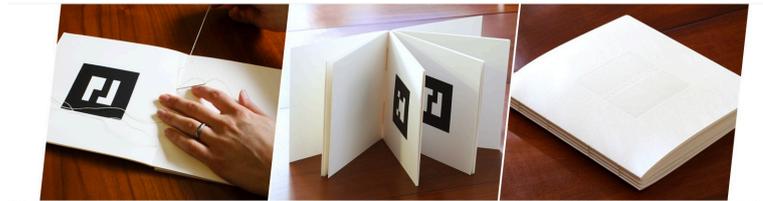
Un esempio di convivenza tra un libro cartaceo e computer è il così detto digital pop-up book *Between Page and Screen* di Amaranth Borsuk e Brad Bouse prodotta nel 2012 da Siglio Press. Un libro stampato e cucito a mano in 250 copie firmate e numerate, con 16 segni grafici in bianco e nero, illeggibili per occhio umano, ma con uno speciale software a cui si accede via internet, per la webcam sì. Lo schermo del computer diventa uno specchio magico dove il lettore vede se stesso, con il libro tra le mani nell'ambiente in cui si trova e il testo della storia che “salta” fuori dalla pagina, che si muove, si inclina, si distorce, cambia addirittura le parole e lettere seguendo i movimenti della pagina di carta. La storia è un dialogo romantico tra P. e S., due amanti che cercano capire i limiti del loro rapporto.^{127 107}

¹²⁶ Il sito ufficiale del progetto, realizzato tra 2011 e 2012: è stato vincitore di numerosi premi internazionali, tra cui *84th Oscar Academy Award: Best Animated Short* e *Special Jury Prize for Imaginative Storytelling: Nashville Film Fest*, inoltre, appena uscito, viene definito da Apple come una delle app più innovative del momento. <<http://morrislessmore.com>>

¹²⁷ Sito ufficiale del libro e i suoi creatori dove inoltre si può provare come funziona senza neanche uscire di casa, basta stampare un codice, accedere nell'area dedicata al sito ed eccovi già persi nel gioco, tra foglio e schermo. <www.betweenpageandscreen.com>



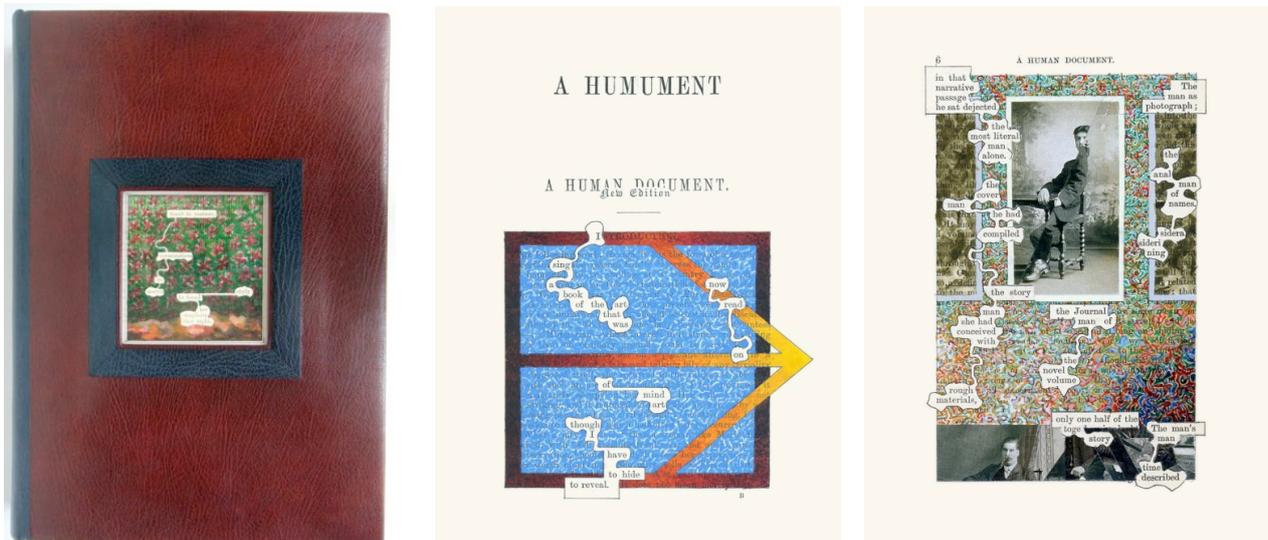
[IMG_3.2.7-3.2.10]AMARANTH BORSUK E BRAD BOUSE
Between Page And Screen, 2012
 44 Pagine, 16 Illustrazioni, Stampa Su Carta, Cucitura A
 Mano, 250 Copie
 Pubblicato Da Siglio Press



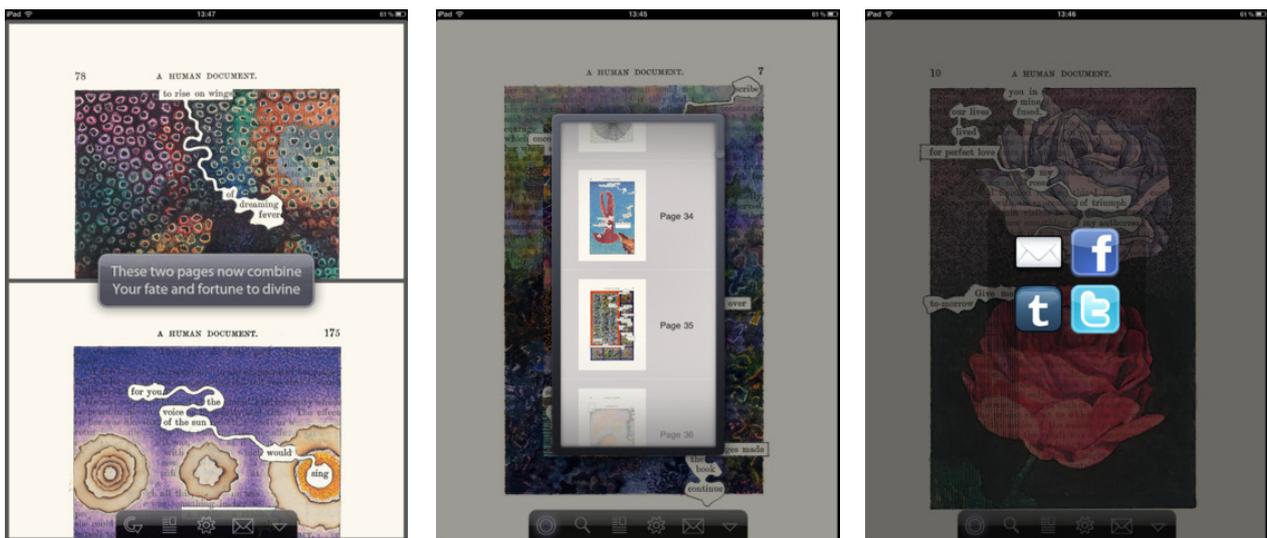
Un caso interessante è il libro di Tom Phillips *A Humument*. La sua storia risale al 1966, quando fu concepito come uno sperimento artistico, per alcuni tratti simile a quello di Ernst. Come racconta l'autore stesso, un giorno decise di entrare in un negozio di libri usati, prenderne uno a caso e rifarne un'altro a suo piacimento attraverso interventi di ritaglio, collage, disegno e pittura. Così, un ignoto libro Vittoriano del 1892 intitolato *A Human Document* di W.H Mallock diventò *A Human Document. A Hum(an) (Doc)ument. A Humument*.

La prima versione di 367 pagine è stata pubblicata nel 1973 ed è stata seguita da mostre ad esporre in sequenza tutte le pagine e poi, altre 4 edizioni, l'ultima del 2012. Il libro diventa anche un App per iPad, sempre in continuo aggiornamento, realizzando finalmente l'idea dell'autore di fare di quelle pagine di poesie visive una specie di oracolo cinese, simile a *I Ching*, a cui si può fare la domanda e ottenere una risposta simbolica da interpretare. Così l'App diventa un risultato di lavoro di oltre i 40 anni, una raccolta unica di tutto il lavoro sparso su 5 edizioni cartacei e a sua volta una sesta versione del libro. Usufruire o no della funzione dell'Oracolo cinese o

leggerlo come una raccolta di poesie, o come un romanzo grafico rimane a scelta del lettore.^{128 129}



[IMG 3.2.11-3.2.16] T. PHILLIPS, *A HUMUMENT*, 1973-2013



Questi sono alcuni esempi di libri fortemente interattivi, in cui gli artisti hanno trovato un'elegante soluzione per far convivere il multimediale e il tradizionale del libro dove il virtuale non vive senza la carta. Nonostante tutta la vastità dei media,

¹²⁸ Sito ufficiale del libro *A Humument* di Tom Phillips, <<http://humument.com>>

Blog ufficiale con commento dell'autore sull'App, <<http://tomphillipsinfo.blogspot.it/2010/11/humument-app.html>>

¹²⁹ <http://www.remixthebook.com/rebooking-the-mix-by-amaranth-borsuk>, articolo di Amaranth Borsuk, Ph.D. in letteratura e scrittura creativa - University of Southern California

rimangono un qualcosa completo, lineare e organico, interamente sottomesso al pensiero del suo creatore. Il libro multimediale magari non risponde proprio se lo interroghi, ma con tutto il suo sistema espressivo direbbe qualcosa in più al nostro amico Platone.



[IMG 3.2.17]Romanzi Visivi Giapponesi Progettati Appositamente Per Nintendo DS.

3.2.4. "Il medium è il messaggio" o le guerre commerciali

Nessuna sorpresa: il nuovo *Kindle Paperwhite* di Amazon conferma numerose previsioni di Marshall McLuhan in merito al futuro del libro e della lettura. Detto

altrimenti, per comprendere la strategia occorre rileggere opere seminali come *La galassia Gutenberg*, *Gli strumenti del comunicare* e, soprattutto *Il medium è il messaggio*. Per esempio, in un articolo intitolato "Education in the Electronic Age" (1970), il teorico canadese scriveva:

«Il futuro del libro fuori e dentro le scuole coincide con la sua trasformazione in servizio. Useremo il telefono, o altri strumenti, per comunicare il nostro interesse per un determinato argomento, per esempio la "storia dell'aritmetica egiziana", e le nostre competenze - un po' di sanscrito, parecchio francese, questo e quello e quindi chiederemo se, "cortesemente, possiamo ricevere le ultime notizie in materia". Nel giro di un'ora circa, riceveremo un pacchetto che contiene gli ultimi studi nell'ambito dell'aritmetica egiziana provenienti da tutte le riviste accademiche del mondo, e personalizzate sulla base delle nostre esigenze e competenze. Xerox rende obsoleta l'idea dei libri di massa, identici per tutti, nonché la pratica di uscire di casa per comprarne uno. Xerox trasforma il libro in un'industria di servizi, fatta su misura, customizzabile.»

[Marshall McLuhan, 1970]

Basta sostituire "Amazon" a "Xerox" per "aggiornare" McLuhan. Il 6 settembre 2012, durante la presentazione dei nuovi Kindle, il CEO di Amazon Jeff Bezos ha dichiarato: "La gente non vuole più gadget, la gente vuole servizi e il Kindle Fire è un servizio" (enfasi aggiunta). Rotman Epps, analista presso Foorester Research ha dichiarato a CNET che "I servizi si collocano al centro delle piattaforme e le piattaforme promuovono i servizi di Amazon: un circolo virtuoso che consente ad Amazon di conquistare una fetta sempre più consistente dei portafogli dei clienti".

I libri sono un servizio. Come la musica, il cinema, la televisione e i videogiochi. I libri sono bit. Il medium è il messaggio.

Paradossalmente ma è proprio tutta la serie di fantasie sull'e-book a far emergere la differenza tra il libro come arte e il libro come mezzo o strumento di informazione.

Lo Xerox di McLuhan si sta materializzando sempre di più nei motori di ricerca di internet, come app dedicate allo studio, enciclopedie e manuali digitali in continuo aggiornamento, ma il libro come arte, letteraria o visiva non è un argomento a richiesta.

Si può dire che, per ora, lo spazio delle app virtuali è piuttosto campo di sperimentazione per gli artisti, che un valido supporto per lettura di lunghi testi capace, almeno in ipotesi, sostituire i fogli di carta. Come già accennato nel §1.4 sul futuro del libro, oggi non si può parlare di un e-book, bensì ci sono Google Play Books, Kindle, Kobo, Nooks, iBooks... In un certo senso è come avere una o l'altra libreria che ti permette di avere alcuni titoli piuttosto che altri. Inoltre non puoi neanche indovinare investendo in una o nell'altra, se i titoli che ti interesseranno saranno disponibili proprio per la tua. Così uno che non ha l'iPad non potrà mai vedere lo splendido lavoro di William Joyce, se non solo sotto forma del libro cartaceo e un cartone animato tradizionale sullo schermo a cui ci siamo tutti abituati.

Il nazionalismo commerciale con cui inevitabilmente si scontra il potenziale lettore è deprimente. Purtroppo il desiderio di leggere un libro straniero sarà più facilmente soddisfatto dal pacco postale con la sua materializzazione cartacea, piuttosto che dal fluire dei bite sullo schermo. Per incongruenze del complesso sistema di economia e diritti d'autore del iperspazio virtuale, è ancora un tutto un cantiere di leggi e dibattiti di livello mondiale. Il povero lettore, che in quelli leggi non capirà mai niente, si salva come può.

D'altra parte, la lentezza, con la quale gli editori hanno abbracciato il nuovo paradigma della lettura, sta spingendo gli utenti a convertire in totale autonomia le proprie librerie. Va da sé che, una volta ridotti in formato digitale i libri diventano facilmente distribuibili su internet, per mezzo di servizi peer-to-peer o siti come Rapidshare, MegaUpload, FileSonic etc. Dopo musica e cinema, l'editoria - un'editoria particolarmente lenta a comprendere le radicali trasformazioni in atto si ritrova a fare i conti con le conseguenze inaspettate dell'innovazione tecnologica. Distruzione creativa, direbbe Joseph Schumpeter, remixando Karl Marx.¹³⁰ Alla carrellata del prodotto, spesso vergognoso per il rapporto qualità - prezzo, dell'editoria "economica" si aggiunge il Print on Demand, l'autoproduzione cartacea ricca di tutte le relative conseguenze.

No, l'intenzione non basta per fare l'arte. Nemmeno per il print design.

«Il male inestimabile, causato da scadenti prodotti in serie e dall'imitazione acritica degli stili del passato, è come un'onda che spazza il mondo...»

[J. HOFFMANN & K. MOSER]

L'editoria elettronica non è che si fa molto avanti al livello pratico, perché, quando fatto bene, è comodissimo e-book. Tutta libreria in borsa, accesso immediato, ricerca di parole dentro il testo, niente sensi di colpa per le sottolineature, segnalibri, note affianco. Basta un click, e si nasconde tutto lasciando davanti agli occhi il testo pulito, come se fosse sulle pagine vere, ma protetto dal vetro da liquidi, strappi e altri incidenti.

¹³⁰ M. BITTANTI, *Il futuro del libro: il Kindle di Marshall McLuhan*, saggio, 2011
<http://www.mattscape.com/saggio-il-futuro-del-libro-il-kindle-di-marshall-mcluhan-.html>

Non sempre però è bello il testo se si tratta di un .txt caricato come viene va dal software. L'estrema personalizzazione del testo come tale non è il massimo per il lettore, che può essere lontano dalle scienze grafiche di impaginazione e lettering. Iniziare la lettura con esperimenti tipografici, impostazioni del colore della pagina, grandezza e tipo del font e definizione dei margini non è il migliore dei modi di sfruttamento del tempo. L'impaginazione di qualità è essenziale per buona ergonomia della lettura. Inoltre è fondamentale per navigare tra i contenuti. Un .txt di Guerra e Pace caricato nel software di lettura diventa ingestibile. Nel testo, privo di una TOC¹³¹ con relative corrispondenze almeno con i capitoli del libro, non si troverà mai una citazione, a cui si vorrebbe riferirsi. Con uno paziente e infinito scorrere del testo, forse.

Il libro, scannerizzato come una sequenza di impronte .jpg, che gira tanto su Google Play Books, per esempio, non ha tanti motivi di chiamarsi un e-book. Non è proprio un book perché è ancora meno interattivo di quello cartaceo: non ci si può neanche sottolineare dentro, il massimo di tecnologia concesso è il segnalibro. Play Book, play.

Tuttavia spesso accade che mentre l'editore si fa domande come mai non riesce a vendere la sua collana "economica", che sembra second-hand prima di uscire dal negozio, mentre il Kindle saluta con avviso «This title is not available for your country» e mentre il bibliotecario sciopera per un'ora in più che deve stare aperto, il povero lettore si sente come se avesse trovato il Graal perduto, quando riesce a vedere

¹³¹ Table of Contents o Tabella dei Contenuti: un sistema interattivo che permette di creare dei collegamenti all'interno del testo per facilitare la navigazione.

sullo schermo, di quel apparecchio che ha, la sequenza di lettere del testo tanto cercato; probabilmente anche nel Text Editor, vecchio quanto la finestra di Windows 1.0.

Molto probabilmente, in quel esatto momento nella stanza accanto un creativo sogna un libro fantastico e radicale, che si legge con gli occhiali 3D o si proietta sul muro, o si carica nell'orologio. Più o meno con lo stesso entusiasmo come 100 anni fa gli architetti pensavano di fare case di cristallo trasparente con i mobili trasparenti.

«L'umanità è andata avanti per secoli leggendo e scrivendo prima su pietre, poi su tavolette, poi su rotoli, ma era una fatica improba. Quando ha scoperto che si potevano rilegare tra loro dei fogli, anche se ancora manoscritti, ha dato un sospiro di sollievo. E non potrà mai più rinunciare a questo strumento meraviglioso. La forma-libro è determinata dalla nostra anatomia. Ce ne possono essere di grandissimi, ma per lo più hanno funzione di documento o di decorazione; il libro standard non deve essere più piccolo di un pacchetto di sigarette o più grande de L'Espresso. Dipende dalle dimensioni della nostra mano, e quelle - almeno per ora - non sono cambiate, con buona pace di Bill Gates»

[Umberto Eco, *Libri da consultare e libri da leggere*, 1999]

3.3. UNICO, CONDIVISO, MOLTIPLICATO

«Come l'essere umano passa da un livello di coscienza ad un'altro, l'arte va mutando da livelli di coscienza ad altri. È qualcosa di collettivo, non di individuale. Se mi facessero la classica domanda: “Che libro ti porteresti con te in un'isola deserta?” risponderei un computer con Internet. È ovvio.»

[Alejandro Jodorowsky, *Psicomagia*, 2005]

3.3.1. Quantità è il vantaggio

Spesso accreditato come responsabile della moderna nozione di libro d'artista, Dieter Roth compie una serie di lavori che sistematicamente analizzava pezzo per pezzo la forma del libro durante gli anni '50 e '60. Questi lavori sconvolgevano le regole ed i codici classici ad esempio bucando le pagine per permettere al lettore di leggere più di una pagina allo stesso tempo. Nonostante fossero prodotti in Islanda in edizioni estremamente limitate, i libri di Roth iniziarono a venire stampati in numeri di copie sempre crescenti, attraverso diverse case editrici in Europa e Nord America, per finire in Germania dove Hansjörg Mayer nel 1970 fece diventare i volumi di Roth più diffusi di quelli di qualsiasi altro artista.¹³²



[IMG 3.3.1-3.3.2] Diether Roth/Book 3d E Book 3b, 1961

Libri Trattati Con Interventi Di Collage E Ritaglio, Rilegatura A Colla. Copertina Morbida.

Entrambi Di Misure 20x20 Cm, 50 Copie Ciascuno

Pubblicato Da Forlag Ed., Reykjavik

¹³² The Century of Artists' Books, *Johanna Drucker*, Granary Books, 2004, p.72-73

Nel frattempo da Los Angeles, nel 1963, Ed Ruscha trasforma il concetto di libro come opera d'arte commerciale, realizzando volumi senza firma, ad altissima tiratura e a prezzo democratico. Il libro, rimanendo strutturalmente tale, partecipa da protagonista al processo di dematerializzazione dell'oggetto d'arte che si delinea in quegli anni ad opera degli artisti minimalisti e concettuali.

«I libri d'artista iniziarono a proliferare negli anni sessanta e settanta, in un clima di prevalente attivismo sociale e politico. Edizioni a buon mercato, usa e getta, erano una delle manifestazioni di smaterializzazione dell'oggetto d'arte e della nuova enfasi sul metodo... Fu proprio in questo periodo che un certo numero di alternative controllate dall'artista iniziarono a svilupparsi per fornire un forum e una sede a molti artisti ai quali era negato l'accesso a gallerie tradizionali e a strutture museali. L'editoria d'arte indipendente fu una di queste alternative, ed i libri d'artista divennero parte del fermento di forme sperimentali.»

[Joan Lyons]¹³³

Il primo libro di Ruscha, *Twentysix Gasoline Stations* fu stampato con una tiratura di 400 copie, ma raggiunse le 4.000 entro la fine del decennio. Il libro è direttamente collegato ai diari di viaggio fotografici americani, come *The Americans* di Robert Frank, ma ha come soggetto la banale Route 66 che collegava la residenza di Ruscha ad LA con quella dei genitori in Oklahoma.¹³⁴ Una delle innovazioni apportate dall'artista americano fu quella di scegliere di distribuire direttamente l'edizione originale all'interno delle stazioni di servizio che aveva fotografato, bypassando completamente i tradizionali processi di vendita e distribuzione del mondo dell'arte.

¹³³ J. DRUCKER, *The Century of Artists' Books*, Granary Books, p.72

¹³⁴ E. Ruscha: *Twentysix Gasoline Stations*, 1962 - photographer, Hickey, Dave, Artforum International Magazine Inc., 1997

Come Roth, Ruscha realizzò una serie di libri omogenei durante gli anni '60, inclusi *Every Building on the Sunset Strip* del 1966 e *Royal Road Test* del 1967.¹³⁵

«Quando inizio uno di questi libri riesco ad essere l'impresario della cosa, riesco ad esserne il maggiordomo, riesco ad essere il creatore e il proprietario esclusivo di tutti i lavori e mi piace...»

[D. Bourbon, *Ruscha as Publisher (or All Booked up)*, in "Art news", aprile 1972]



Di fatto per decenni si è sempre considerata, seguendo Benjamin, la riproducibilità dell'opera come un fattore negativo, mentre in pratica si vede che gli artisti si sono sempre battuti per la sua affermazione e Duchamp ne è stato il paladino, sia concreto che critico.

Adesso che si gira con l'iPad nessuno può vedere cosa non si sta leggendo o fingendo di leggere. Però ci sono i social network che possono informare sulla vostra vita letteraria un target ben più mirato, che i vostri compagni della metro. C'è di

¹³⁵ J. DRUCKER, *The Century of Artists' Books*, Granary Books, 2004, p.72-73

buono che si può finalmente svuotare completamente la casa. Dopo aver fatto piazza pulita di cd musicali e dvd ora tocca alla carta. Il peso specifico della carta opprime. La carta puzza e diventa gialla mentre i bit non hanno odore. L'avvento della nuvola favorisce il minimalismo, lo "spazio negativo" e soprattutto il *feng shui*. della nuvola ecosolidale. Oggi le informazioni - musica, immagini, video etc. - sono come l'acqua e la luce, apri il rubinetto, azioni l'interruttore ed escono i bit. Just in time. Accesso e non il possesso.

Il sogno dell'accesso istantaneo - in qualunque momento, da qualunque posto, per qualunque cosa - è diventato una realtà. È solo questione di tempo prima che il modello si affermi altrove. Il futuro, come ha scritto William Gibson, è già arrivato solo che non è distribuito equamente.

Il titolo di questo testo, libro d'artista moltiplicato, comprende la parola moltiplicato, più per enfatizzare una caratteristica che gli è già propria, che aggiungerne qualcosa di caratterizzante. Il libro è moltiplicato da quando a qualcuno è venuto in mente a copiare un testo. Si può perdonare tutti coloro che insistono su una concreta definizione del libro d'artista, tranne quelli, che vanno avanti a insistere che deve essere un qualcosa a tiratura limitata.

Quantità ormai è davvero un valore obsoleto. La riproducibilità è una questione economica, pratica, ma oggi poco utile come tema di ricerca per un'artista. È argomento necessario per un designer, che per mestiere deve creare un prodotto riproducibile, e allora per forza scendere ai compromessi nei costi e materiali. Decisamente è un discorso degno di strategie di marketing, perché è statisticamente

dimostrato, che basta scrivere su un prodotto “Limited Edition” che avrà sicuramente qualche percentuale di vendite in più. Quel “Limited Edition” pretende qualcosa di esclusivo, difficilmente riproducibile, ma nella maggior parte dei casi la quantità è la scelta del produttore. L’arte invece non deve guardare il mercato degli oggetti, l’arte è linguaggio. Oggi l’arte è comunicazione. È il libro di Platone, non lo Xerox di McLuhan.

L’arte deve essere accessibile e rimane arte senza tener conto di quanto la moltiplichino. Ci può solo guadagnare. La diffusione della propria opera fin dove possibile è il sogno dell’artista. Se non avesse voluto moltiplicare, chi gli avrebbe mai fatto fare le xilografie a Dürer?

Piuttosto che lamentarsi che vi è stata rubata un’immagine su internet, nella quantità di informazione che gira è un successo che qualcuno ci si interessa. La statistica del mercato musicale ci dice che tanti artisti che hanno chiuso gli occhi sulla distribuzione dei loro album via web sono spesso ripagati con il flusso maggiore ai concerti. Un’opera d’arte per vivere deve seguire le leggi del suo mondo, essere condivisibile su social network, accessibile come informazione gratuita. Net art potrebbe essere un’analogia di un libro vero, un complemento, un’approfondimento, e perché no, un manifesto di un pensiero artistico da condividere. Per una serie di motivi un e-book se vuole guadagnare da solo, difficilmente lo farà, ma non si parla di un oggetto commerciale qui, ma innanzitutto di un’opera d’arte. Non è un servizio che qualcuno si metterà a cercare, piuttosto deve capitare, come un miracolo. Niente

meno, che un miracolo deve essere, per distrarre il bollente e dolente cervello moderno dalla sua casella postale.

Il concetto di sharing è onnipresente, si condivide tutto in streaming, con velocità del tempo reale. Se l'arte vuole vivere deve entrare nello flusso dell'informazione, senza temere di essere moltiplicata dal pubblico 2, 10, 100, 1000 volte. La quantità è l'unico modo di acquisire almeno in parte qualche garanzia di persistenza nel tempo. Il concetto di donazione diventa anche sempre più diffuso: i contenuti sul web diventano fruibili al costo che decide il fruitore in base alla sua valutazione o disponibilità economica.

L'attenzione mondiale è sempre più concentrata sulla digitalizzazione delle opere in quanto presenta l'unico modo di crearne una testimonianza permanente nel tempo nella sua apparenza. Il patrimonio artistico, grazie alle piattaforme come Google Art Project¹³⁶ diventa accessibile in un modo nuovo, privato. Nel loro brief è sottolineato che non vogliono imitare l'esperienza del museo ma cambiare proprio il rapporto tra uomo e opera d'arte. La possibilità di osservare un quadro in minimi dettagli, quasi al microscopio, a costi zero sicuramente lo farà.¹³⁷

L'ascesa del libro d'artista si può spiegare in diverse maniere, ma senza dubbio una di queste ha a che fare con il desiderio di tangibilità. Quando tocchiamo dei libri, uniamo materiali ed idee, troviamo un modo per toccare le parole, le impressioni visuali e i sentimenti. Il linguaggio è il nostro mezzo di comunicazione principale per

¹³⁶ www.googleartproject.com, una risorsa in continuo aggiornamento il cui obiettivo è creare un database completo di tutte le opere d'arte del mondo, offrendo qualità fotografica eccezionale dei materiali completi di didascalie essenziali. Uno tra i nominati per The Best Interaction Design 2013 da parte di Interaction Design Association (www.ixda.org)

¹³⁷ <http://awards.ixda.org/entry/2013/google-art-project/>

descrivere sia la nostra esperienza del mondo, sia il nostro rifiuto ad accettarne i termini. La forma del libro richiede un'attenta osservazione a breve distanza: attraverso tutte le forme di sculture tascabili, immagini e eco tattile, il libro d'artista riesce a collegare i diversi sensi tra loro. Una volta le avanguardie attraverso il libro hanno fatto riconoscere il linguaggio visivo come tale, chissà cosa potranno fare con l'e-book, che si offre all'artista come spazio creativo da possibilità enormi. Lo schermo, uguale per tutti, piuttosto che limite di scelta dei materiali è garanzia che ognuno nell'intimo della sua casa o circondato dalla folla in una piazza della città avrà l'accesso a qualcosa che lì tra le sue mani in quel istante sarà unico. Che cos'è l'odore della carta in confronto al motion graphic?

3.3.2. Opera digitale: il multiplo di schermi che la visualizzano

Prodotto come oggetto unico o in copie multiple, il libro d'artista ha creato un diverso tipo di fruizione pubblica e privata di cui tutto il mondo della comunicazione moderna è ereditario. L'intimità del libro e l'intenso isolamento della lettura privata permettono al fruitore di partecipare come all'interno di un racconto, di diventare parte attiva del suo contenuto artistico. Ciò che 100 anni fa si interpretava con immaginazione oggi diventa vero. Tutti gli aspetti della creazione del libro determinano come verrà fruito, dal momento che il libro esiste all'interno dello spazio e del tempo.¹³⁸

Il libro come interfaccia o strumento di lettura dei corpi testuali verbali difficilmente potrà cambiare. Se finora è progettato sul computer per essere stampato su carta e deve essere mimetizzato come carta sullo schermo, qui lavoro è da

¹³⁸ H. REESE, *The Tactility of Artists' Books, Making Artist Books Today: A Workshop in Poestenkill*, New York, 1997, p.27

ingegneri. Il libro d'artista invece, stufato dall'editore tirchio e conservativo, è già scritto nel linguaggio dei pixel.

Non c'è artista che non avesse un suo piccolo manifesto, suo piccolo Boîte o libro illegibile. Tra portfolio, self promotion, net art, sperimenti “just for fun” e flashmob l'unica cosa che non si può per ora riprodurre è l'artista stesso.

Per tutto il resto c'è ☿+C, ☿+V e ovviamente Mastercard.



[IMG 3.3.3]BOX IN A VALISE (FROM OR BY MARCEL DUCHAMP OR ROSE SÉLAVY) 1935-41

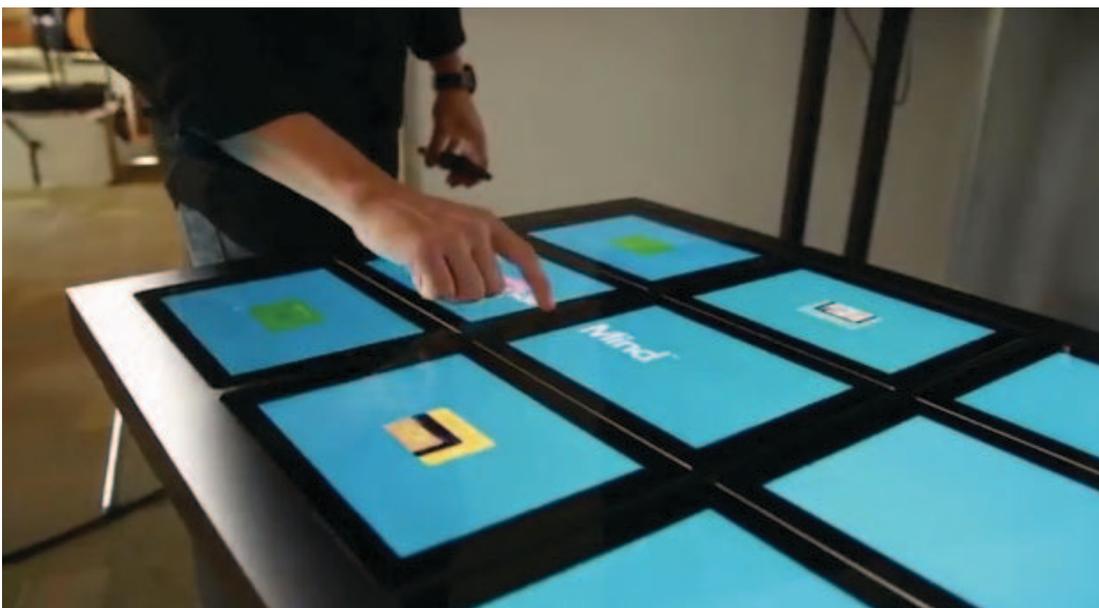
40.7 X 38.1 X 10.2 Cm

«Oggi è quasi impossibile “territorializzare” l'arte perché la sua concezione è aperta a tutte le espressioni creative, si è quindi ampliato il suo ambito di “applicazione”. La ricerca visuale da tempo ha rotto i limiti di una “teologia artistica”, per usare un riferimento a Walter Benjamin, e si è democratizzata fuori da un territorio che era “metafisico”. Tutto è accaduto proprio per l'industrializzazione, o ancor meglio, per l'avvento dei media che hanno cancellato ogni nostalgia per il passato e la tradizione, facendo entrare l'arte in un globalismo linguistico, senza pretese di superiorità tra le lingue. Le condizioni per capire l'arte includono oggi tutti i patrimoni comunicazionali, che si nutrono di artifici e di virtualità. Quindi non si può parlare più di ambiti “tangenti”, ma fondanti, in cui l'identità dell'arte si è dissolta, non da oggi, ma dal XX secolo, come mostrano le vicende intrecciate tra arte e cinema, musica, editoria, radio, moda, design, teatro, televisione...»¹³⁹

[Germano Celant, su *The Small Utopia. Ars Multiplicata*, 2012]

¹³⁹ G. CELANT, intervistato da Marco Enrico Giacomelli sulla mostra *The Small Utopia. Ars Multiplicata* presso Ca' Corner della Regina, Venezia 2012

Appendice 3.3.



[IMG 3.3.4-3.3.5] Universal Mind, iPad Table, Concept

Azienda Americana Lavora Sostanzialmente Sul Design Di User Experience. Il Loro Motto È Mind Sharing. Pensiero Condivisibile. Sono Vicini Alla Realizzazione Di Un Potenziale Megalibro In Cui Scambiarsi File Durante L'incontro Sarà Un Tocco Di Dito.

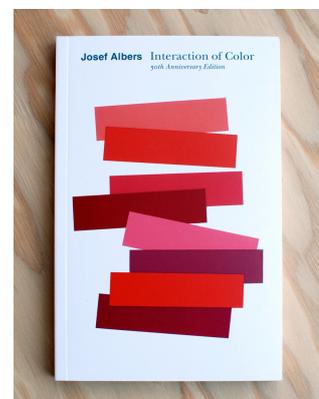
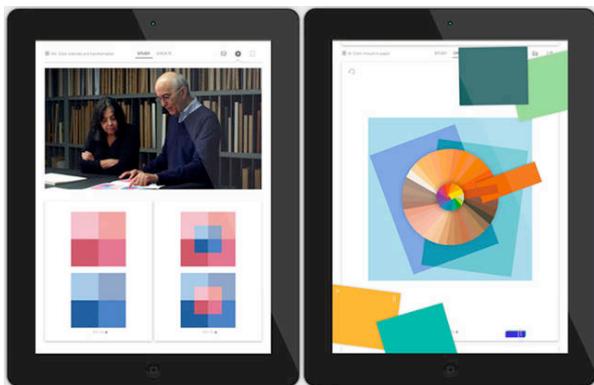
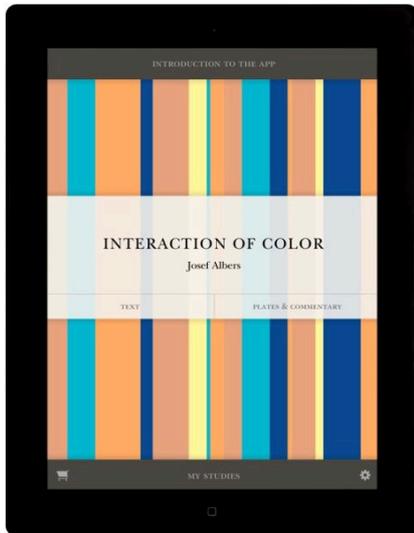
Niente Più Chiavette Usb, Wireless Sfuggenti E Cablaggi Strani.

E Niente Più Ingombranti Schermi Di Sale Conferenza. Più iPad Sono Più Grande Schermo.

140 / 141

¹⁴⁰ <http://www.universalmind.com>

¹⁴¹ <http://www.universalmind.com/portfolio/labs/ipad-table.html> - blog del lab. dedicato all'i table



[IMG 3.3.6-3.3.9] JOSEF ALBERS, *INTERACTION OF COLOR BOOK*, 1963 - 2013

Uno Dei Più Importanti Libri Sul Colore Mai Scritti Anche Sul Ipad. Si Chiama The Interaction Of Color Ed È Stato Creato Dal Pittore E Maestro Josef Albers, Nel 1963. Albers Ha Speso La Sua Vita Nello Scoprire Come Percepriamo E Manipoliamo Il Colore. Probabilmente Avrete Visto Uno O Due Delle Sue Decine Di Studi Composti Da Forme Geometriche Vivaci. L'originale È Un Lavoro Che Pochi Potranno Vedere E Sperimentare: Le Tavole Complesse Da Cui È Composto Lo Rendono Difficilmente Riproducibile.

BLABLA

A FILM FOR COMPUTER BY VINCENT MORISSET

PLAY NOW

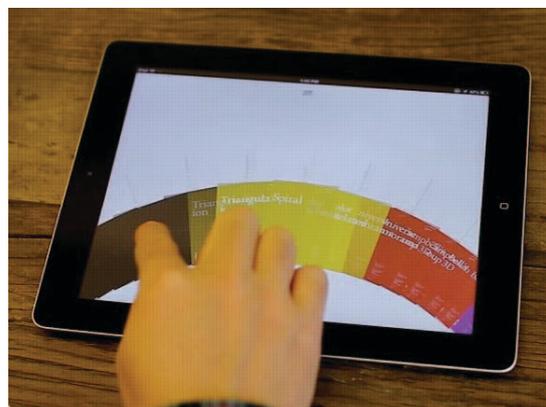
[IMG 3.3.10] VINCENT MORISSET, *BLA BLA*, 2012

Favola Interattiva Che Esplora I Fondamentali Principi Della Comunicazione Umana. Solo L'azione Del Osservatore Rende L'andamento Della Storia Possibile, Senza Muovere Il Mouse Il Protagonista Rimane Interte Aspettando L'interazione..<http://blabla.nfb.ca/#/blabla>

<http://fff.cmiscm.com/#!/main>

Form follows function di Jongmin Kim <http://cmiscm.com> nel 2013

È una collezione di esperienze html5 interattive. Ogni esperienza ha il suo design e funzione unici



[IMG 3.3.11] Jongmin KIM, *Form Follows Function*, 2013

È Una Collezione Di Esperienze Html5 Interattive. Ogni Esperienza Ha Il Suo Design E Funzioni Unici In Quanto Solo Il Gesto Dell'osservatore Ne Potrà Determinare La Realizzazione.

<<http://cmiscm.com>>

<<http://fff.cmiscm.com/#!/main>>

Premi E Segnalazioni: 17th Webby Awards, Official Nominee, Net Awards 2013 – Side Project Of The Year, Nominee, The FWA, Site Of The Day, The FWA, Mobile Of The Day, The FWA / Adobe, The Cutting Edge Award.

4. IL LIBRO COME LUOGO

4.1. IL TEATRO DEI SEGNI

«Perché l'artista funzioni nel mondo moderno, deve sentirsi parte di esso, e per avere questa sensazione di integrazione sociale deve governare gli strumenti e i materiali di quel mondo.»

[Laszlo Moholy-Nagy]

L'espressione "Il libro come luogo di ricerca" fu usata da Daniela Palazzoli e Renato Barilli come titolo di una rassegna curata nel 1972 nell'ambito della Biennale di Venezia.

«La progressiva trasformazione del libro in oggetto artistico, con il suo allontanamento dalla struttura e dalla funzione originaria, permette all'artista di usare le pagine, non più sottoposte alle regole di lettura, come spazio figurativo e dispiega un'arte combinatoria di segnali capaci di documentare, o essere, un nuovo comportamento estetico.»¹⁴²

Poco prima, nel testo *Futurist Art and Theory. 1905 - 1915* pubblicato nel 1968, Marianne W. Martin, riscattando con convinzione il Futurismo dalle ipotetiche politiche che ne avevano a lungo pregiudicato l'apprezzamento, ne individuava il sigillo di attualità nella tensione ad un'arte "totale" che ammetteva soluzioni linguistiche molteplici nel riflesso di modalità percettive altrettanto estese: dalle parole in libertà, all'arte dei rumori, dal teatro totale ai montaggi d'immagini, dal polimaterismo agli assemblaggi musicali:

«Succeeding generations of artists, particularly those of nineteen-fifties and sixties have accepted and fruitfully expanded these innovations.»

¹⁴² G. MAFFEI, *Il libro come Opera d'Arte*, 2008 - p. 10

Futurismo, dunque, non solo più idealisticamente inteso come un capitolo della storia della pittura, ma indagato su un versante linguistico, per lo scardinamento delle tradizionali connessioni sintattiche, e la conseguente proposta di uno spazio pagina, nel quale si affrontano elementi testuali e visivi non omogenei.

Se si assume libro d'artista come elemento della comunicazione, sembra chiaro che, all'interno della contemporanea industria culturale, che quanto più amplifica la produzione tanto più svuota di significato la pratica della lettura, assimilata ormai a ritmi innaturalmente frantumati dallo zapping, è solo nell'intreccio della scrittura con altri codici, e dunque nel libro d'artista, che è possibile indicare, per condensazione simbolica, il canale privilegiato di una trasmissione non condizionata né condizionante.

La possibilità di accedere non solo a due classi di codici linguistici, quello verbale e quello visivo, ma all'interno di questi ad una molteplicità di apporti, se da un lato moltiplica le emergenze in uscita, ne impone poi nell'artista una organicità di utilizzo, cui necessariamente deve essere sottesa una costante intenzionalità di

«Il teatro, come la letteratura, deve abbattere ogni mediazione, ogni ritardo di partecipazione. Il teatro inscena la vita, e determina l'azione.»

[P. FOSSATI, *La Realtà Attrezzata. Scena e Spettacolo di futuristi*. 1977]

Accanto ad una valenza libro-progetto, si deposita poi una valenza di libro rituale, in questi termini connotato dalla capacità metamorfica. Non si allude al dato esterno di sequenza spazio-temporale sulla quale il libro si organizza, ma piuttosto ad una condizione intrinseca che governa il rapporto della parte con il tutto: giacché se

ogni pagina manifesta sul piano percettivo una organizzazione sia autonoma, sia come parte del libro, vale poi una ambito interiore, come momento di uno spettacolo nel quale si depositano, e lievitano per ulteriori sviluppi, le linee della progettualità dell'artista.

Per intersecarsi tra i molteplici livelli che lo contraddistinguono: materico, visivo e semantico, il libro d'artista si può assumere come paradigma della riappropriazione di una corporeità materiale, tanto più significativa in epoca di un ineliminabile dilagare della scrittura invisibile connessa alle tecnologie informatiche. Ed in questa prospettiva sempre più stringente appare la sua identificazione come luogo teatrale, che ridefinisce non solo l'immagine dell'artista, ma anche il ruolo del pubblico. Oltre le possibili classificazioni tipologiche, quello che più conta per determinare il libro d'artista sembra dunque il rapporto con le procedure di una messa in scena, che reclama indispensabile in questo come in ogni altro spettacolo, la presenza di spettatore: sottratto alla passività di un'emozione indistinta o ai lacci di un dissecante sillogismo grazie allo spaesamento prodotto dal libro-teatro, che gli consente di esperire un cammino di rappresentazione reale.¹⁴³

«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 poesie su grandi coriandoli e gettarli durante le feste popolari”, “scrivere poesia su 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, intanto, sottrarsi alle leggi dell'industria editoriale, inventarsene e gestirne una propria.»

[E. Miccini. *Il libro d'artista*. 2003]

¹⁴³ B. CINELLI. *Il libro come opera d'arte*. 2008 - p. 24

«Il futurismo era l'impressionismo del mondo meccanico. A me questo non interessava. Volevo far sì che la pittura servisse ai miei scopi e volevo allontanarmi dal suo lato fisico. A me interessavano le idee, non soltanto i prodotti visivi. Volevo riportare la pittura al servizio della mente.

La pittura non dovrebbe essere solamente retinica o visiva; dovrebbe aver a che fare con la materia grigia della nostra comprensione invece di essere puramente visiva.

Per approccio retinico intendo il piacere estetico che dipende quasi esclusivamente dalla sensibilità della retina senza alcuna interpretazione ausiliaria.

Gli ultimi cento anni sono stati retinici. Sono stati retinici perfino i cubisti. I surrealisti hanno tentato di liberarsi da questo e anche i dadaisti, da principio.

Io ero talmente conscio dell'aspetto retinico della pittura che, personalmente, volevo trovare un altro filone da esplorare.»

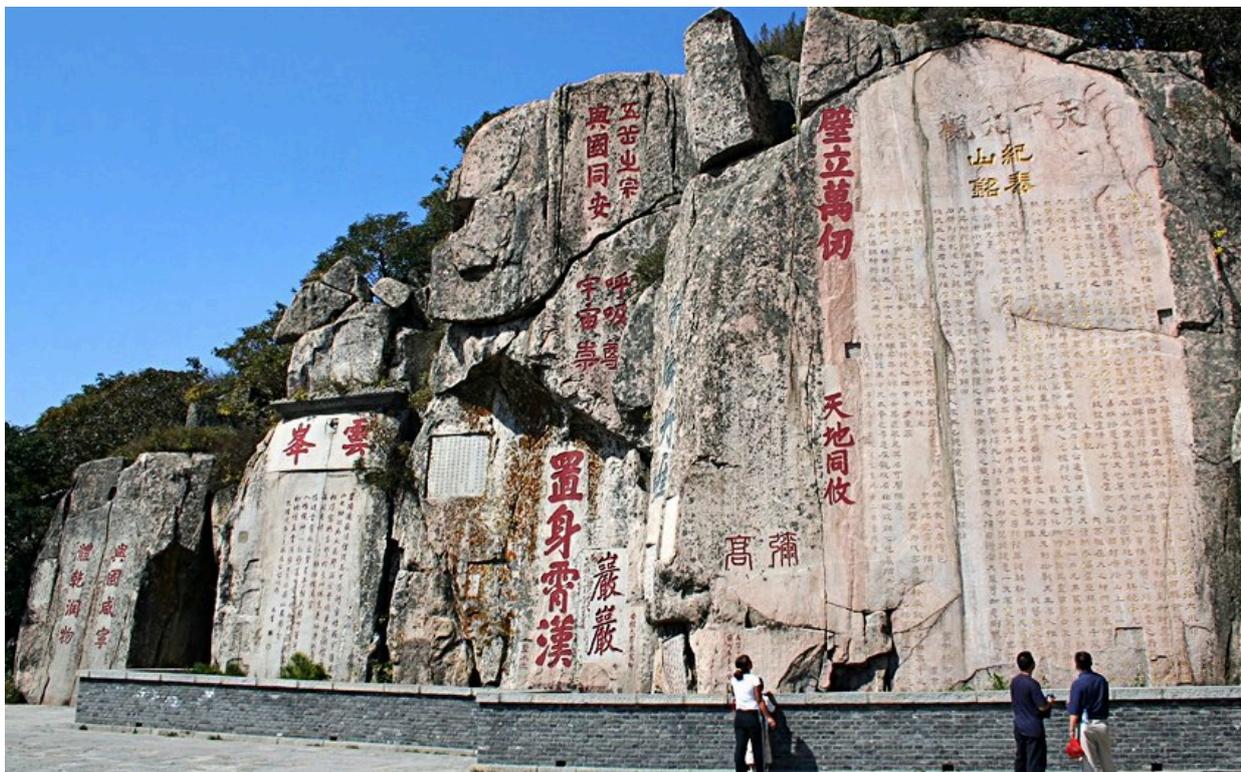
[Marcel Duchamp]¹⁴⁴

¹⁴⁴ S. STAUFFER, *Marcel Duchamp. Interviews und Statements*, tradotto da Serge Stauffer. Ulrike Gauss (a cura di). Stuttgart, Graphische Sammlung Staatsgalerie Stuttgart; Ostfildern-Ruit, Edition Cantz, 1992

4.2 COLLEZIONISMO MENTALE

«Un libro è un giardino che ci portiamo con noi in tasca.»

[Antico proverbio arabo]



[IMG 4.2.1] Iscrizioni E Poemi Sacri Incisi E Dipinti Sul Monte Tai (Tai Shan, 泰山). La Montagna Sacra Taoista Nella Provincia Di Shandong In Cina.

Fluxus era una delle prime correnti artistiche a rivendicare l'intrinseca artisticità dei gesti più comuni ed elementari e promuovere lo sconfinamento dell'atto creativo nel flusso della vita quotidiana, in nome di un'arte totale che predilige come ambiti elettivi d'espressione soprattutto la musica, la danza, la poesia, il teatro e la performance, nascono appunto gli Happening luoghi dove l'arte assume diverse forme, antidogmatiche e libertarie, e dove anche il fruitore assume un ruolo diverso. Negli anni '60 era piuttosto un'impossibilità di negare la difficoltà di suddividere

l'arte in media distinti. L'arte per la maggior parte era ibrida. I loro libri erano piuttosto delle installazioni, scenografie, ambienti.

Nella rottura di limiti tra libro e teatro, pur non riferendosi ad un libro d'artista, ma parlando dei suoi spettacoli-performance in *Psicomagia*, A. Jodorowsky esprime dei concetti senz'altro affini al teatro futurista. Lui stesso afferma che la cosa peggiore che c'è sono i generi, e si può senza rimorsi considerare la sua concezione del teatro come un dettaglio in più per capire la trasformazione del libro in un luogo:

«Per arrivare all'euforia è necessario, in primo luogo, liberarsi dall'edificio teatro. Lo scopo del teatro è provocare eventi. Il teatro dovrebbe basarsi su quello che fino a questo momento abbiamo chiamato "errori": eventi effimeri. Accettando il suo carattere effimero, il teatro scoprirà ciò, che lo distingue da altre arti e, quindi, si aprirà alla propria essenza. Le altre arti lasciano pagine scritte, incisioni, tele, volumi: impronte oggettive che il tempo cancella soltanto molto lentamente. Il teatro, invece, non dovrebbe durare neppure un giorno della vita di un uomo. Appena nato, dovrebbe morire subito.

Le uniche impronte che lascerà saranno incise all'interno degli esseri umani e si manifesteranno in cambiamenti psicologici. Se la finalità delle arti è creare opere, la finalità del teatro è cambiare direttamente le persone: se il teatro non è una scienza della vita, non può essere un'arte.»

In questo brano, in sintesi, è formulato che l'arte è un "effimero", che riesce a lasciare un'incisione direttamente nell'uomo, creando una risonanza. Nella *Poetica dello Spazio* Gaston Bachelard¹⁴⁵ parla dell'immagine¹⁴⁶ come di un'atto poetico che bisogna rivivere dentro. Il rêverie non è inteso come un dejavu, ma come una partecipazione nell'opera, che prima ancora che compresa o interpretata, deve essere

¹⁴⁵ Gaston Bachelard (Bar-sur-Aube, 1884 – Parigi, 1962) è stato un chimico e filosofo della scienza, poeta francese. Riteneva sia indispensabile superare l'opposizione tra empirismo e razionalismo: «Né razionalità vuota, né materialismo sconnesso». L'attività scientifica richiede la messa in opera di un razionalismo applicato» o di «un materialismo razionale»

¹⁴⁶ Per Bachelard "l'immagine" è l'opera d'arte in generale. Nell'ambito letterario e poetico viene identificata con *il filo conduttore, o, la trama dei pensieri*. Vedere l'immagine del testo significa capire il suo linguaggio e struttura. L'immaginazione è vista non come un fantasticare fine a se stesso, ma come "la più potente facoltà dell'uomo", un sesto senso utile nell'intuizione e elaborazione della realtà.

colta, afferrata. Afferrarla significa partecipare alla sua vitalità, immedesimarsi con essa fino a creare una risonanza, essere trasportato dentro l'oggetto osservato.

«La risonanza ci richiama a un approfondimento della nostra
esistenza... Opera un passaggio dell'essere.»

4.2.1. Luogo della mente

Un libro è quello, che non poteva essere detto alla presenza corpora, carnale dell'altro. Durante l'atto di lettura, l'autore del testo è percettivamente assente, ma può essere reso presente nell'immaginazione, come un momento della stessa dimensione sognante. *Réverie* comunicabile è sempre a misura del nostro talento di lettori, e richiede il talento dell'immagine, che un lettore deve perfezionare, in quanto in responsabilità del significato finale del testo si trova a pari con lo scrittore. La lettura continua la scrittura, ovvero fa parte dello stesso processo dell'attività produttiva di immagini e risulta nell'arricchimento collettivo della realtà. Lo spazio, come luogo privilegiato della visione, si costituisce come una sorta di metafora cognitiva, supporto assiologico che si realizza secondo una codificazione di ordine semi-simbolico intorno categorie dentro/fuori rispettivamente a letto/non letto o compreso/non compreso.

Opponendosi al puro razionalismo delle macchine dell'inizio del 20° secolo, Bachelard ritiene che filosofia non deve soltanto aggirarsi nei dintorni delle scienze, appropriandosi della razionalità che si sviluppa in esse, ma deve anche circoscrivere lo spazio dell'immaginazione, acquisendolo nell'ambito delle proprie riflessioni, allo scopo di ricomporre l'unità dell'essere umano che deve essere riconosciuto non solo

come un essere, che conosce la realtà e la trasforma, ma che anche di continuo la sogna.¹⁴⁷

La percezione del simbolo esclude, dunque, un atteggiamento da semplice spettatore ed esige una partecipazione da attore. Il simbolo esiste sul piano del soggetto, ma sulla base del piano dell'oggetto. Atteggiamenti e percezioni soggettive fanno appello a un'esperienza sensibile, e non a concettualizzazioni. Caratteristico del simbolo è di restare indefinitamente suggestivo: ognuno ci vede ciò che la sua potenza visiva gli permette di vedere. Niente di profondo si può cogliere se non si penetra in profondità.¹⁴⁸

Fra le realizzazioni concettuali, sempre sul piano del libro - luogo, si distinguono il *Libro circolare*¹⁴⁹ (1968) di Mario Mariotti e *Universum* (1969) di Maurizio Nannucci. Il primo, come suggerisce il titolo stesso, è un libro con il dorso completamente circolare, la cui visione evoca quel passo del racconto di Borges, *La biblioteca di Babele* (1941), in cui si dice che: «I mistici pretendono di avere, nell'estasi, la rivelazione d'una camera circolare con un gran libro circolare dalla costola continua, che fa il giro completo delle pareti. Ma la loro testimonianza è sospetta; le loro parole, oscure. Questo libro ciclico è Dio». ¹⁵⁰

Il secondo libro, *Universum*, ha una rilegatura in pelle blu che si avvolge sulle pagine del libro dando origine a due dorsi, rilegatura segnata da una serie di stelle,

¹⁴⁷ G. PIANA, *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, 1988

¹⁴⁸ Wirth Oswald, *Le Tarot des Imagiers du Moyen Age*, 1966

¹⁴⁹ http://www.fabianabonuccistudio.com/Mario_Mariotti_files/Cat%20Estratto%20Mariotti.pdf - catalogo

¹⁵⁰ P. ALBANI, intervento critico pubblicato sulla rivista *Culture del testo e del documento. Le discipline del libro nelle biblioteche e negli archivi*, Vecchiarelli Editore, 23/2007, pp. 5-18

forse a suggerire che si tratta di un libro raffigurante il cosmo divenuto libro, illustrazione del mito del libro totale, enciclopedia del sapere assoluto.



[IMG 4.2.2]Marta Minujín

Torre Di Babele Di Libri In Plaza San Martín, Buenos Aires, 2011

Forse La Più Grande Installazione Realizzata Con Dei Libri,

Dedicata A Commemorare La Nomina Di Buenos Aires Come Capitale Mondiale Del Libro 2011

Un Chiaro Riferimento A La Biblioteca Di Babele Di Jorge Luis Borges

Il concetto di immersione nell'arte è come se fosse intuito nel linguaggio: si dice «percepisco “nel quadro,” “nel libro,” “nel film.”» Lo stesso vale anche per altre lingue: “in the picture”(eng), “dans l'image”(fr). Si direbbe “sul quadro” se parliamo di un oggetto estraneo all'opera, per esempio una mosca. Quella può arrivare e sedersi sul quadro, ma il significato è sempre nel, come se uno spazio immaginario fosse sempre un qualcosa di intrinseco. Non è un caso, forse, che parola intelletto significa “leggere dentro”? Teatro, o solo un blocco di fogli cuciti, forse un libro d'artista è un luogo effimero dell'immaginario e del sogno, dove solo intelletto può

accedere? Una volta letto come entrare dentro, si può portare via con sé quello, che si riesce a immaginare?



[IMG 4.2.3 - IMG 4.2.5]

Mario MARIOTTI

Libro Circolare, Firenze, 1968

LEGATURA: Realizzata Da Silvio Pruneti, Pagine In Sedicesimo,

Intonse In Testa E Raffilate Al Piede E Sul Davanti Stampa In

Offset, Altezza 24 Cm, Larghezza 16,7 Cm,

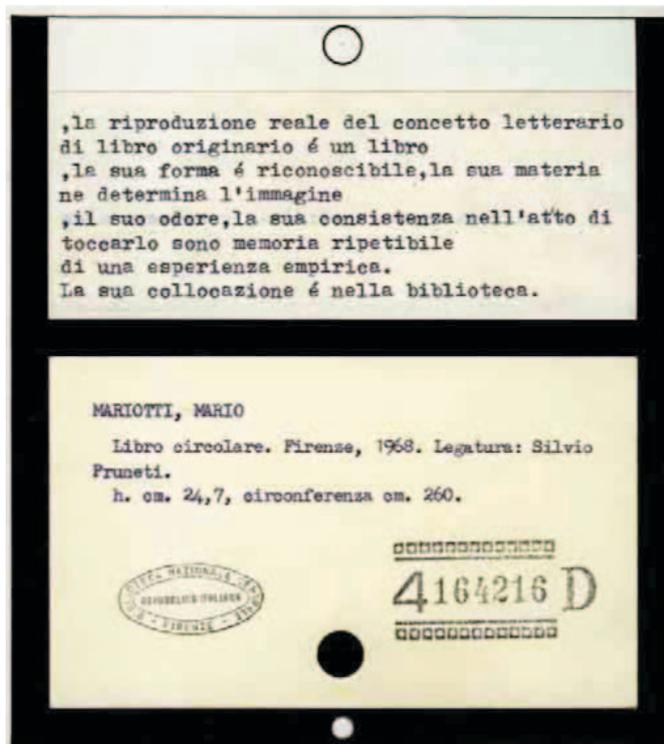
Raggio Dello Spazio Interno 24 Cm.

COSTOLA: Realizzata Dalla Ditta Zecchi Pelle A Quattro Nervature,

Altezza 24,7 Cm,

Lunghezza 260 Cm

IMPRESSIONI: Realizzate Dalla Ditta Ignesti Stampigliate In Oro



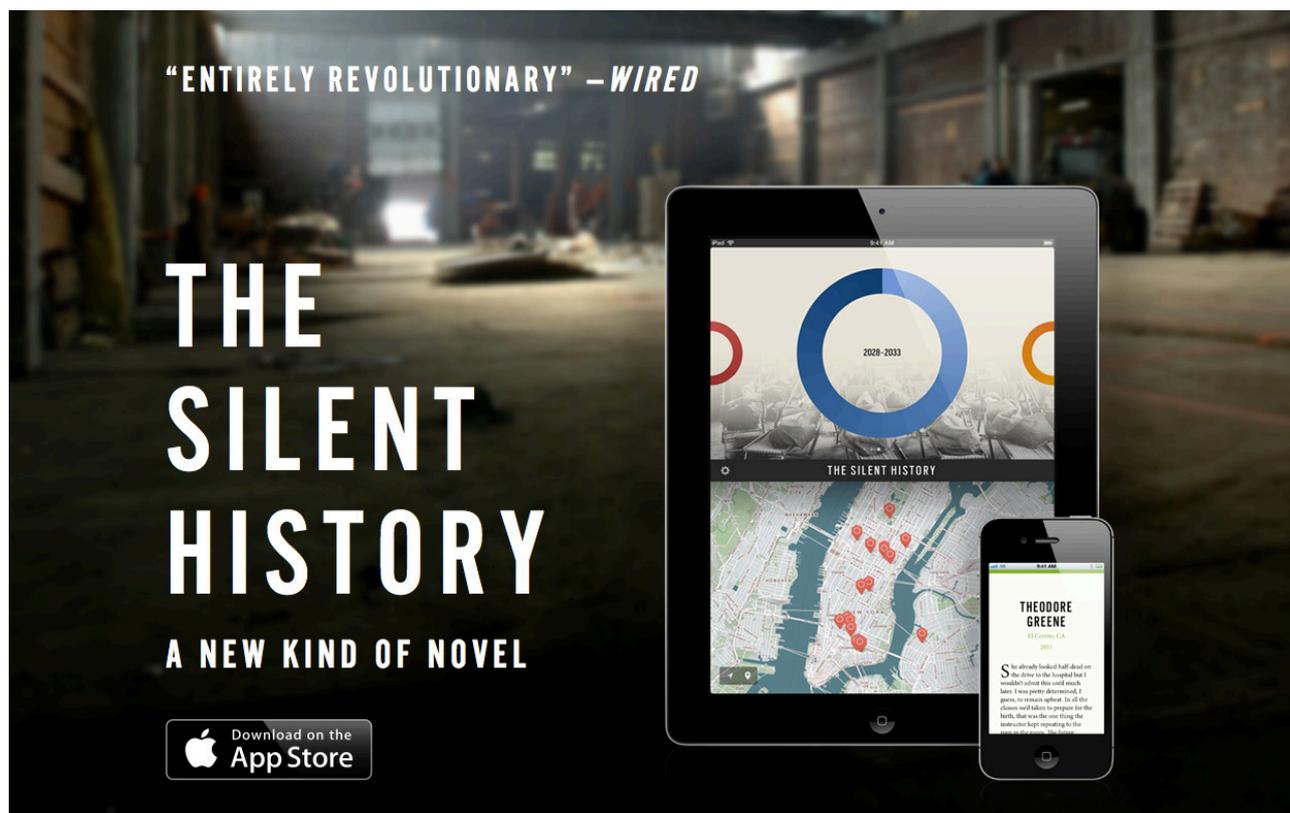
Da questo punto di vista l'arte è sempre moltiplicata, perché presuppone sempre "un passaggio dell'essere" attraverso il medium - opera d'arte, a prescindere dalla forma che può assumere. Il libro fisicamente essendo a priori un oggetto ibrido, un composto alchimico di verbale e fisico, allude al modello di una conoscenza completa e autosufficiente, dove ognuno, come nelle antiche Sibille romane può trovare le risposte.

Una cosa è certa: oltre quarant'anni fa l'uomo ha precipitato nel cuore di una nuova, immensa rivoluzione dell'informatizzazione della società. Siamo entrati nell'età del cacciatore, come spiega Marshall McLuhan nel suo romanzo grafico *La Sposa Meccanica*, l'uomo in caccia perenne di dati e informazioni indispensabili alla sua sopravvivenza¹⁵¹

La lettura è un fatto privato, insulare. Anche in una stanza gremita di persone, come per esempio la sala lettura di una biblioteca pubblica, o una sala espositiva, ogni lettore sarà assorbito nei propri pensieri. Perfino quando l'ambiente circostante è rumoroso, come può accadere in un bar, il lettore può consapevolmente ignorare e annullare questi potenziali elementi di disturbo perché in quel istante l'informazione è solo sua.

¹⁵¹ LA SPOSA MECCANICA Il folclore dell'uomo industriale Prefazione di Roberto Faenza

4.2.2. Luogo tra reale e virtuale

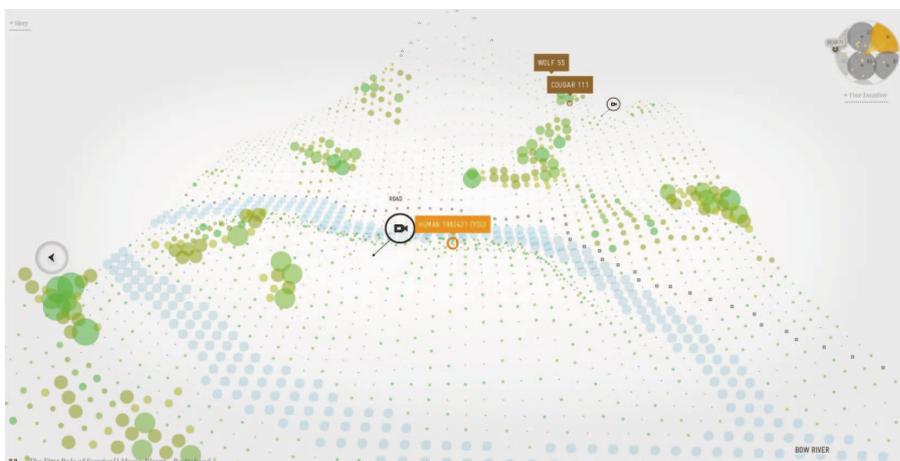


The Silent History, romanzo interattivo che prevede che il lettore per accedere a ogni successivo passo della storia deve far coincidere le coordinate GPS del suo iPad o iPhone con quelle indicate nel testo. Si ritorna quindi al concetto di sinestesia, perché ritrovarsi in un determinato luogo nel determinato momento della narrazione senz'altro è di grande impatto. Inoltre va ad esplorare i problemi di comunicazione perché la storia è al limite tra investigazione e horror sui bambini incapaci di comunicare con il linguaggio normale, ma solo in codice strano che talvolta è proposto a interpretare al lettore.

Si ritorna alla domanda già posta più volte nei capitoli successivi: dove passa il confine tra video gioco e il libro elettronico?

L'esempio successivo potrebbe rispondere mettendo in questione la necessità di tracciare dei confini, indicare le funzioni e le forme che può assumere o meno un messaggio.

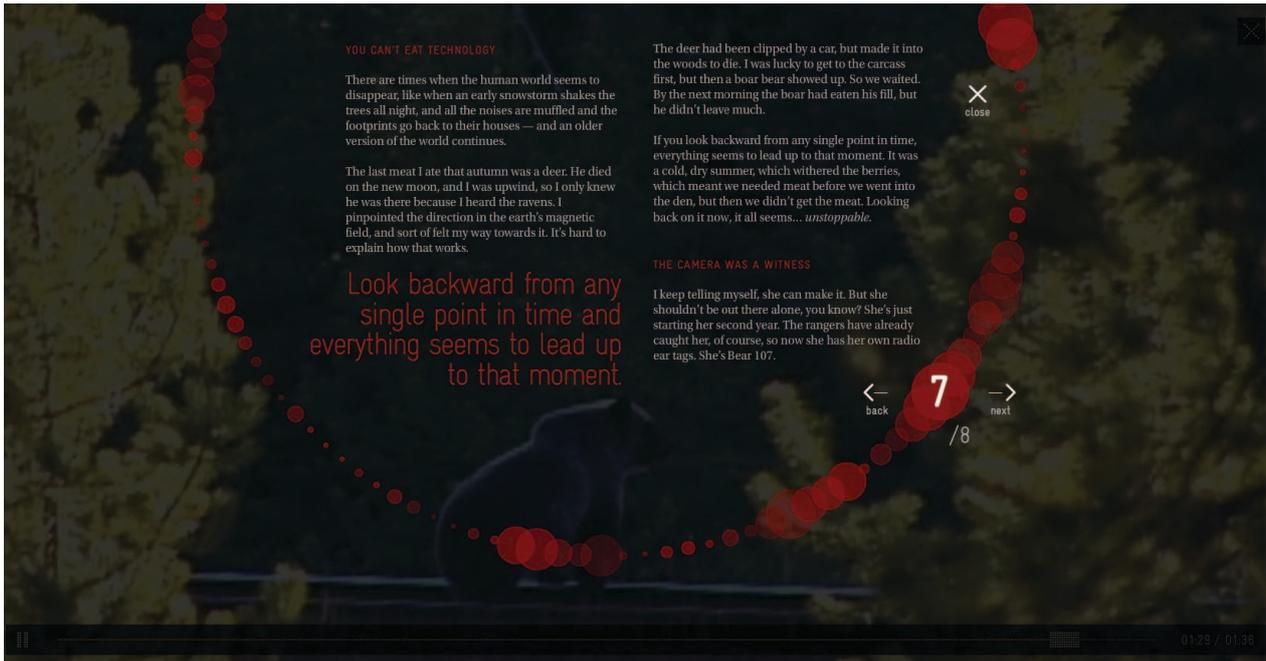
Bear 71 ufficialmente è un documentario interattivo realizzato nel 2012 da Leanne Allison e Jeremy Mendes sulla vita di orsi del Banff National Park che sono stati muniti delle video camere che permettevano di sorvegliare la loro vita intera. Lo spettatore può percorrere tutto il parco attraverso diverse videocamera, collegando anche la sua. È stata realizzata anche un'installazione multimediale per il 2012 Sundance Film Festival's New Frontier program e dopo presso Utah Museum of Contemporary Art. Sicuramente è un lavoro che va oltre qualsiasi definizione del genere. Un romanzo grafico interattivo illustrato con microfilmati, un minigioco che coinvolge il microfono e la telecamera, un messaggio sociale?...¹⁵²¹⁵³



[IMG 4.2.6 - 4.2.9] Bear 71, Diversi Screenshot Del Processo Interattivo.< [Http://bear71.nfb.ca/#/bear71](http://bear71.nfb.ca/#/bear71)>

¹⁵² Gold Cyber Lion Award the Cannes Lions International Advertising Festival per categoria Charities, Public Health & Safety and Public Awareness Messages, best non-fiction web series at the Digi Awards 2012 (Canadian New Media Awards), Site of the Year for 2012 del Favourite Website Awards, Webby Award for best net art, Webby nominations del migliore public service & activism video, miglior uso del video interattivo e migliore green website.

¹⁵³ <<http://bear71.nfb.ca/#/bear71> - sito ufficiale/il video interattivo>



«It's hard to say where the wired world ends and the wild one begins.»



4.3. ENTRARE NEL LIBRO

«A book is a public place.»

[M. Rosen, interview, *Sunday Observer*, 5 July 2009]

4.3.1. Libro - città

Con la progressiva smaterializzazione del libro come oggetto, l'artista realizza che entrare nel libro non è tanto paradossale. La semiotica paragona molta il testo con una città, ed effettivamente, senza neanche renderci conto ci orientiamo nei complessi urbani seguendo un sistema di segni visivi e verbali. Una mostra d'arte, un centro commerciale, metropolitana e anche un parco collaborano con i visitatori con dei sistemi di navigazione, assumono identità anche grazie alle insegne e alla scenografia dei loro interni o esterni. La grafica incontrandosi con l'ambiente diventò un mezzo tridimensionale dell'espressione e comunicazione.¹⁵⁴

Umberto Eco, a sua volta, propone la sua teoria dei modi di produzione segnica, basata non sulle forme standard di relazione fra il significante e il significato, ma sulle procedure di costruzione dei segni stessi. Teoria che ha fra i suoi scopi quello di liberare la semiotica da una "maledizione linguistica" che impedirebbe di descrivere accuratamente i fenomeni semiotici non-linguistici

1. Il lavoro fisico necessario per la produzione delle espressioni, che va dalla semplicericognizione dei fenomeni esistenti, al loro uso a fini ostensivi, alla produzione di repliche, fino allo sforzo inventivo di nuove espressioni;

¹⁵⁴ <http://www.designishistory.com/design/environmental/>, *Environmental Design*

2. La relazione che intercorre fra il tipo astratto di espressione e la sua occorrenza (type/token ratio);

3. Il tipo di continuum materiale che viene articolato per la produzione fisica dell'espressione;

4. Il modo e la complessità dell'articolazione, che può spaziare dai sistemi semiotici che prevedono precise unità di combinazione fino a quelli in cui sono dati soltanto testi imprecisi le cui unità composizionali non sono state ancora pienamente definite

Il concetto di *ratio difficilis*, che qui ci interessa, è relativo al secondo di questi aspetti e designa uno dei due modi possibili di relazione type/token, opponendosi al concetto di *ratio facilis*. Quest'ultimo designa i casi, in cui la produzione di unità espressive si presenta come riproduzione di tipi esistenti e chiaramente codificati, mentre la *ratio difficilis* designerebbe i casi in cui il lavoro di produzione non può poggiare su tipi precodificati ma deve procedere attraverso un atto di invenzione, che può restare occasionale o venire istituzionalizzato in un nuovo tipo.

Possiamo avere *ratio difficilis*, sia quando il contenuto da significare non è mai stato ancora articolato e l'espressione che viene prodotta introduce una prima articolazione del contenuto stesso, ma per fare questo, in assenza di una convenzione preesistente, l'espressione deve "mappare" il contenuto selezionando alcune proprietà del referente, e ci troviamo di fronte ai casi di vera e propria invenzione, sia quando possiamo, sì, riferirci a un tipo precodificato ma dovendolo adattare alle peculiari condizioni d'uso a cui è destinato. In questi casi non sembra tanto essere il rapporto type/token ad essere in gioco quanto, come Eco sottolinea espressamente, il rapporto

fra il tipo dell'espressione e il tipo del contenuto. Dunque, benché a prima vista il concetto di *ratio difficilis* sembri concernere solo una questione monoplanare di rapporto fra occorrenze e tipi espressivi, vediamo che la sua esemplificazione chiama continuamente in causa anche il piano del contenuto, in merito al fatto che esso sia stato o meno analizzato o in merito al fatto che sia in opera una particolare relazione di "motivazione". A questo proposito, il concetto di *ratio difficilis* sembra andare a toccare, in particolare, quei segni la cui produzione o la cui messa in opera richiede un'analisi preliminare o della struttura del contenuto o del contesto d'uso,¹⁵⁵ dunque rispettivamente icone e indici, nella terminologia peirceana, associandosi direttamente alla questione della motivazione. Motivazione che, come Eco tiene a sottolineare, non è riconducibile alla tradizionale, e ingenua, concezione dell'iconismo inteso come generica similitudine fra espressione e referente.

Più interessante è l'altro tipo di situazione in cui viene convocato il concetto di *ratio difficilis*. È la situazione in cui il contenuto si dà come completamente inanalizzato e il "produttore di segni", pur avendo una certa idea di ciò che vorrebbe dire, non ha gli strumenti espressivi per farlo. Il produttore di segni ha un'idea abbastanza chiara di cosa vorrebbe dire ma non sa come dirlo; e non può sapere come sino a che non avrà scoperto esattamente cosa.

¹⁵⁵ «*Si hanno segni prodotti per ratio difficilis quando, per carenza di un tipo espressivo preformato, lo si modella sul tipo astratto del contenuto*» Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio* Torino, Einaudi, 1984, p. 43.

«L'assenza di un tipo di contenuto definito rende difficile elaborare un tipo espressivo; l'assenza di tipo espressivo rende il contenuto vago e inarticolato [...].

Quindi ci si deve inventare una nuova funzione segnica, e poiché ogni funzione segnica è basata su un codice, deve proporre un nuovo modo di codificare»¹⁵⁶

[U. ECO, *Trattato di Semiotica Generale*, 1975]

La ratio difficilis si rende necessaria quando ci sono problemi di codificazione o lacune all'interno dei codici e si rende così necessario un lavoro di strutturazione che, sarà tanto più efficace comunicativamente, quanto più l'espressione sarà in grado di far risaltare qualità semantiche rilevanti.

«L'interprete di un testo è obbligato a un tempo a sfidare i codici esistenti e ad avanzare ipotesi interpretative che funzionano come forme tentative di nuova codifica.

Di fronte a circostanze non contemplate dal codice, di fronte a testi e a contesti complessi, l'interprete è obbligato a riconoscere che gran parte del messaggio non si riferisce a codici preesistenti e che tuttavia esso deve essere interpretato.»¹⁵⁷

[U. ECO, *Trattato di Semiotica Generale*, 1975]

Il semi-simbolico costituisce esattamente un tipo di funzione semiotica e fa parte a sua volta di una triconomia che articola l'universo semiotico in:

- segnico, caratterizzato da proprietà di commutabilità e di non conformità
- simbolico, caratterizzato da conformità e non commutabilità
- semi-simbolico, caratterizzato da conformità e commutabilità

In tutti i casi si assume infatti che i sistemi semi-simbolici possano farsi carico dei modi di significazione connessi alle caratteristiche "plastiche" dei fenomeni semiotici,

¹⁵⁶ UMBERTO ECO, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975, p. 253

¹⁵⁷ Ivi, p. 183

sia che questa caratteristiche siano rinvenibili come tratti effettivamente manifestati, sul piano dell'espressione, come nel caso delle semiotiche visive, gestuali, spaziali, musicali, ma anche verbali laddove vengono assunte come significanti le caratteristiche plastiche grafiche o sonore, sia che siano invece rinvenibili quali tratti strutturanti le "figure" del contenuto (assunte come Espressione rispetto ai livelli di maggiore astrazione)

Vorremmo, inoltre, accostare questa affermazione a quella in cui Hjelmslev¹⁵⁸ sostiene che non si dà testo minimamente complesso che sia retto da una sola forma semiotica. In quel contesto Hjelmslev si riferiva a forme "parassitarie" di sovra codificazione (l'ipercodifica di Eco), sempre di carattere linguistico, quali quelle dialettali, di gergo, di stile ecc. che concorrono a formare le occorrenze testuali concrete. Spingendoci oltre queste due considerazioni, vorremmo sostenere che ogni singola occorrenza testuale, indipendentemente dalla sostanza o dalle sostanze espressive che la manifestano (si tratti dunque di un film, di un rituale, di un racconto o di un dipinto), è il prodotto di un sincretismo semiotico, e cioè che è il prodotto unico e singolare del montaggio architettonico di più forme semiotiche: plastiche, figurative, spaziali, temporali, comportamentali, alimentari, vestimentarie, e così via, che possono essere convocate e organizzate in modo coordinato o contrastivo, ognuna delle quali può caratterizzarsi tanto sulla base di una convenzione codificata (ratio facilis) quanto in completa assenza di convenzioni preesistenti, o in loro contrasto (ratio difficilis)¹⁵⁹

¹⁵⁸ Hjelmslev, Louis, linguista danese (Copenaghen 1899 - ivi 1965), fondatore della scuola linguistica di Copenaghen e della glossematica. I suoi interessi per la linguistica generale sono testimoniati già dai *Principes de grammaire générale* (1928). H. si è poi sempre più distaccato dalle tradizionali analisi storiche e descrittive, nel tentativo di elaborare una coerente teoria generale dei sistemi linguistici, teoria che "deve tentare di cogliere la lingua non come un conglomerato di fenomeni non linguistici (per es., fisici, fisiologici, psicologici, logici, sociologici), ma come una totalità autosufficiente, una struttura sui generis". (da *Enciclopedia Treccani*)

¹⁵⁹ T. LANCIONI, *Tra semi-simbolico e ratio difficilis. Dalla semiotica dei codici alle architetture testuali*, palermo, articolo pubblicato in rete il 15 novembre 2008
<http://www.academia.edu/3649127/Tra_semi-simbolico_e_ratio_difficilis._Dalla_semiotica_dei_codici_alle_architetture_testuali>

4.3.2. Architettura strumentale

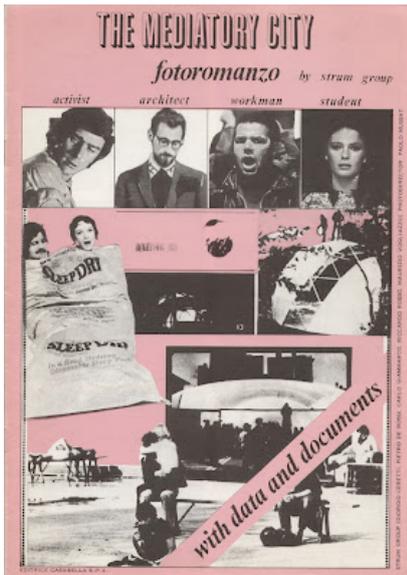
Gruppo Strum (abbreviazione di "per un'architettura strumentale") è stato uno degli ultimi gruppi italiani di design radicale fioriti per un breve periodo sul finire degli anni '60. Ha interpretato l'architettura come uno dei mezzi con cui era possibile partecipare alle lotte sociali e politiche di quelli anni. Così, l'attività del gruppo ha assunto una funzione didattica, sociopolitica, progettuale e culturale.

«La città intermedia dà un senso al nostro ruolo. Come militanti e come tecnici, per partecipare alla costruzione della città intermedia, intendiamo essere presenti con il nostro bagaglio di nozioni, pronti a rispondere alle esigenze che le lotte pongono, a suggerire strumenti e comportamenti che ci sembrano efficaci ed opportuni dal nostro punto di vista. La nostra specializzazione disciplinare ogni giorno deve fare i conti con la realtà delle lotte e confrontare le direzioni di sviluppo del nostro discorso, radicato nella storia borghese, con le necessità concrete di difesa e di promozione di una strategia complessiva portata avanti dalla classe operaia con la sua lotta.»

[Tratto da, *I fotoromanzi: La città intermedia, Utopia e Lotta per la casa*, 1972]

I fotoromanzi furono fatti in due versioni in italiano allegati a Casabella e in inglese. Furono concepiti per essere distribuiti liberamente durante la mostra del Museum of Modern Art di New York¹⁶⁰ organizzata da Emilio Ambasz nel 1972 dal titolo *Italy: the new domestic landscape*. Il gruppo proseguirà la sua attività 'politica' all'interno del movimento radicale attraverso seminari e contributi critico-teorici. Tra le loro opere di design, da ricordare la serie *Pratone* prodotta da Gufram, e Tornerai. (1972).

¹⁶⁰ STEPHEN BAYLEY, TERENCE CONRAN, *Design - L'Intelligenza Visibile*, Logos, ed. 2008 p.164



[IMG 4.3.1. -- 4.3.3.].Seduta "Pratone" Azienda Produttrice: Gufram Designer: Gruppo Strum (Giorgio Ceretti, Pietro Derossi, Riccardo Rosso) 1971
Poliuretano Schiumato A Freddo Pitturato Con Vernice Lavabile Verde.

4.3.3. Installazione

Esperimenti sul suono rumore. Esperienze interattive Migliorare / Peggiorare. Analisi dei risultati sperimentali e sinestetici del rumore. O, ancora, Relazione estetico emozionale a stimoli acustici al variare dell'età e Caratteristiche estetico emozionali degli spettri acustici del rumore. Senza dimenticare, però, Esperimento sulle articolazioni cromatiche a spirale vicino / lontano. Da tempo Piero Mottola (Caserta, 1967; vive a Roma) avvicina il suo spettatore a un programma estetico che incrocia gli spazi del suono a quelli dell'immagine – di un'immagine che si assottiglia fino a diventare colore croccante e puro – per reperire, costantemente, l'origine di alcune emozioni umane. Ma anche per elaborare un personalissimo discorso su *quelque chose* (il suono, il rumore) che si mostra attraverso la propria *ineffabilità*, che apre “*un sistema di relazioni inafferrabili dall'uomo, dalla cultura, dal mercato*”.

Attratto da un ideale di astratta razionalità, l'artista evidenzia, da tempo, un atteggiamento analitico che mira a interpretare gli stimoli acustici (positivi o negativi) dei soggetti studiati per plasmare corrispondenze. A ogni suono corrisponde, difatti, un'emozione e, a ogni emozione, corrisponde a sua volta un rumore, un suono evocativo, un tratto cromatico allusivo.

Sintesi di questo suo cammino estetico è l'*Autocorrelatore*, “*un'idea di produzione acustica non convenzionale*” che “*sfrutta le molteplici relazioni dei Modelli estetico emozionali a cinque, otto, dieci e quindici parametri per la definizione del ritmo emozionale e gli esperimenti sugli effetti dei rumori per quanto riguarda la costruzione del timbro*”, afferma l'artista nel manifesto

denominato, appunto, *Autocorrelatore 1.0, sistema automatico di composizioni emozionali acustiche e cromatiche* (2006).

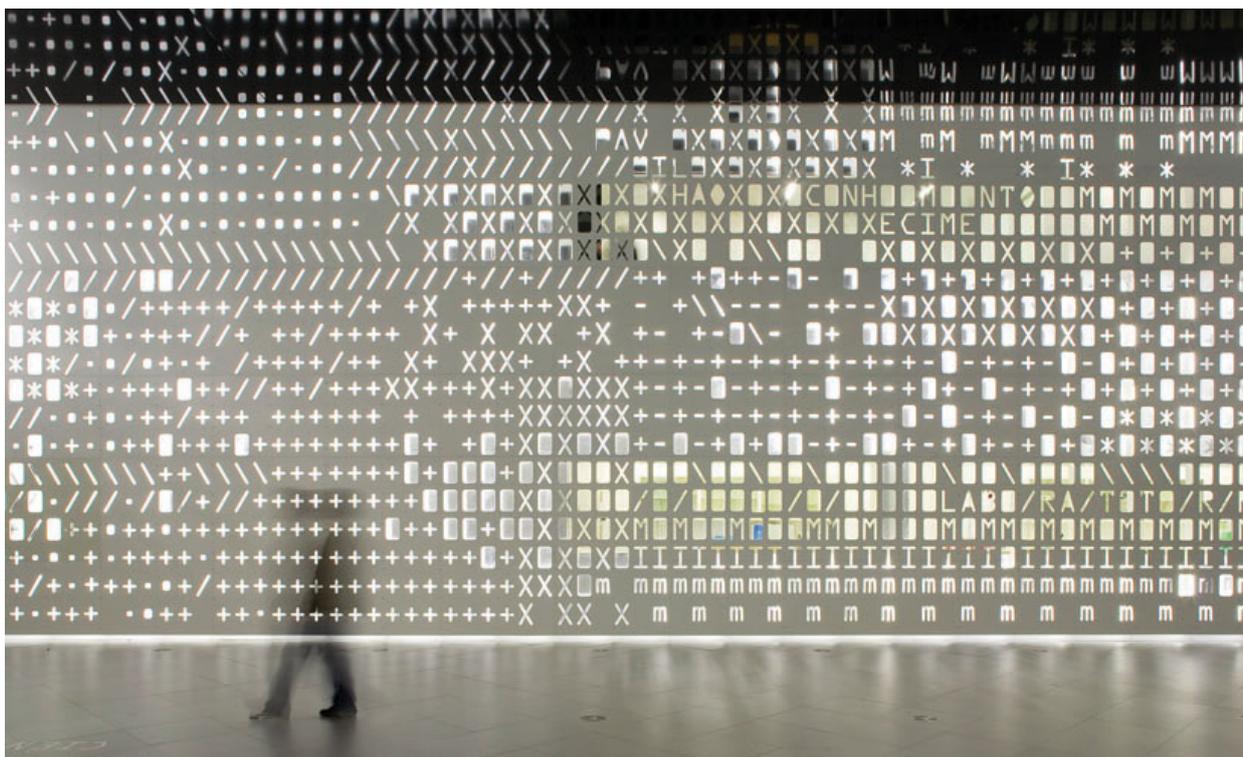
Per dar vita a questi suoi *Autocorrelatori* Mottola muove da un'analisi dei comportamenti umani. Comportamenti classificati secondo ripartizioni emotive, cromatiche e sonore. Le sue sono vere e proprie antropofonie. E cioè campionature di suoni e rumori (“*parametri estetico emozionali*” condivisi e dispersi) che sintetizzano stati d'animo differenti – collera, stupore, paura, angoscia, piacere e gioia ne sono alcuni – all'interno di un programma che, tra spontaneo e programmato, genera possibilità.

Con *Passeggiate Emozionali. Dal rumore alla musica relazionale*, Mottola racconta oggi questa sua avventura. Questo spazio d'indagine psicoestetica. Questo panorama rumorologico legato alla vastità sonora della vita quotidiana, dell'uomo nell'attuale assetto planetario.¹⁶¹

Recentissima(marzo 2013) è una mostra a Pisa, intitolata *It's so A-typ(o)ical. Il libro d'artista nell'era della riproduzione digitale*. Il progetto prende il via da quattro libri d'artista, realizzati dagli ideatori di *A typo*, editore virtuale. Giacomo Verde, con *Multi book – Tavola Italiana 2001/2011* ricompono il rumore comunicazionale nello spazio della memoria storica: il QR Code diviene pane per i denti, gli occhi e smartphone. *L'arte delle mine* di Luca Leggero & Luca Giorgi impagina invece i resti di una performance pseudo-futurista, e ci offre ironicamente tool e istruzioni per riprodurla homemade. *Les Liens Invisibles* “oggettualizzano” la Net Art in un fake multicomposito: opere in mostra, titoli e testi critici nascono dall'interazione tra

¹⁶¹ Simone Rebora per <http://www.atribune.com>

software e visitatore (*Unhappening. Not here, not now*). Marcantonio Lunardi celebra infine *Venti anni di berlusconismo in Italia (1994-2011)* con video e catalogo filatelico: dalla Mail Art al tubo catodico, anche qui il gioco tra virtualità e falsificazione rivela glorie e squallori del mondo attuale.¹⁶²



[IMG_4.3.4] P-06 Ateliér In Collaborazione Con Architetto João Luís Carrilho Da Graça

SKIN / Environmental

Knowledge Pavillion Del Museo Della Scienza, Lisboa, Portugal, 2008-2011

Lo Spazio Crea Una Texture Di Suono E Luce Attraverso La Superficie Perforata Con Dei Segni Tipografici Del ASCII

Il Concept È Comunicare L'immediatezza Della Condivisione Dell'informazione Che Può Ofrire Il Museo.

163

Giuseppe la Spada sviluppa il suo lavoro attorno ad un libro fragilissimo, che diventa centro di un'installazione, video. Più che un libro, è che una raccolta di immagini e pensieri in un oggetto stampato su di una carta di alto valore ecologico. Prodotta con le alghe in esubero della laguna di Venezia è Energia Pura, l'energia

¹⁶² Simone Rebora per <http://www.artribune.com>

¹⁶³ <http://www.p-06-atelier.pt/2010/skin--environmental/> - sito ufficiale del P-06 Atelier. Pagina dedicata al progetto.

elettrica compensata da certificati RECS (Renewable Energy Certificate System). Una carta priva di cloro elementare (E.C.F.) usato solitamente nei processi di sbiancamento delle carte riciclate. Libera da acidi (Acid Free).



[IMG 4.3.5 - 4.3.9] G. La Spada, *A Fleur*, 2011,

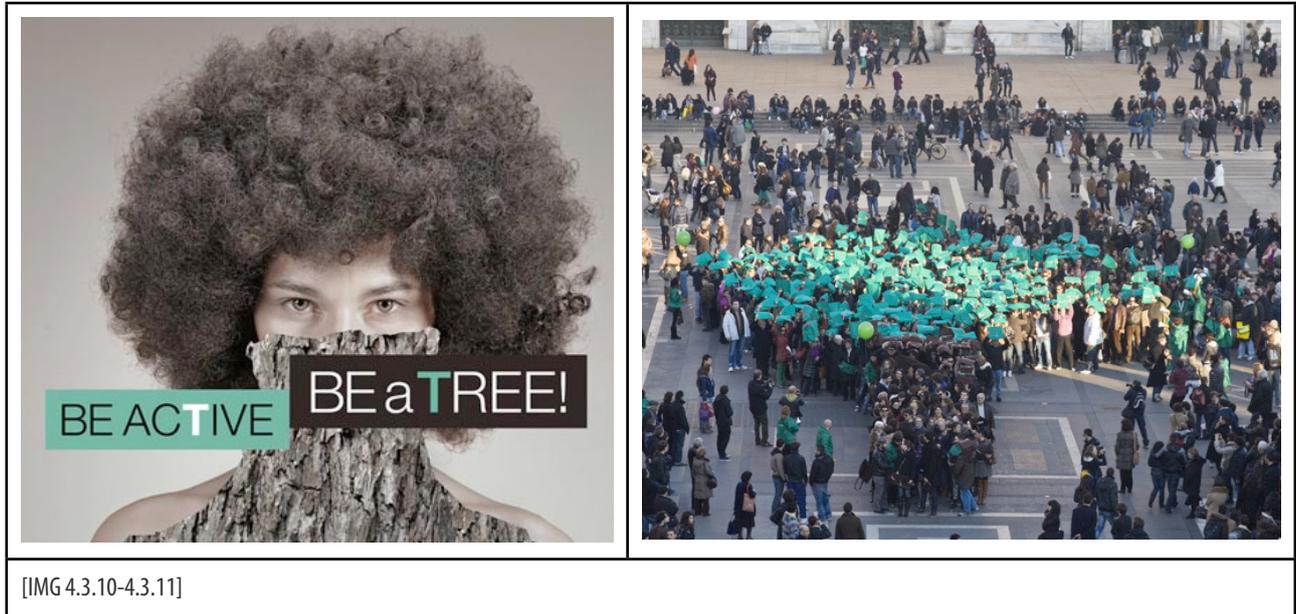
44 Pagine, 17 Fotografie, Una Sleeve A Protezione E Una Copertina Realizzate Usando Due Pregiate Carte Arrivate Direttamente Dal Giappone. Nella Prima Pagina Di Ogni Copia È Presente Un'alga, Inserita Per Testimoniare La Fragilità Dell'argomento Trattato, L'artigianalità Del Prodotto Creato. La Cura Delle Finiture, La Rilegatura Fatta A Mano, Ne Fanno Un Prezioso Cadeau.



4.3.4. Flash-mob

L'obiettivo dell'imponente Flash Mob Be Active be a tree che avrà luogo alle 16.00 del 5 febbraio in Piazza del Duomo a Milano è semplice e sensazionale: costruire un enorme polmone verde umano per lanciare un messaggio eco-responsabile e dare il via a una catena di mobilitazioni che ripeteranno l'evento nel resto del mondo. La performance ideata da Giuseppe La Spada e sponsorizzata dai produttori dell'innovativo rivestimento antinquinante Active Clean Air & Antibacterial Ceramic è cominciata sulla rete e attraverso la rete si sta propagando. Per tutti coloro che vogliono difendere il diritto di respirare: Facebook – parola chiave

'be active be a tree'. Con il diffondersi della immediata comunicazione della rete di social network, l'uomo stesso diventa il segno nel libro di un evento.



4.4. RICERCA DEI SEGNI

«Perché non facciamo una fantasia sull'alfabeto... fantastico, imprevisto, con lettere tutte diverse di dimensioni, di forma, di materia, di colore... Buttate per aria con allegria...»

[B. MUNARI, *Alfabeto Lucini*]

Oggi di decodificazione si parla molto; essa costituisce una parte significativa dell'attività di astronomi, linguisti, archeologi, esperti militari, e così via. Spesso si dice che forse stiamo navigando in un mare di messaggi radio di altre civiltà, messaggi che non sappiamo ancora decifrare, e si fanno molti studi per scoprire le tecniche adatte a decifrare un messaggio del genere. Uno dei problemi principali - forse il più profondo - sta nella domanda: “Come potremo accorgerci che c'è un messaggio? Come riconoscerlo?”¹⁶⁴

Nelle leggende africane è ricco di significato tutto ciò che è ibrido, deforme, strano; la consuetudine e l'ordine non possono essere turbati impunemente: una forza dell'aldilà deve essere intervenuta e perciò il mostruoso diviene segno del sacro.¹⁶⁵

Con i nuovi media nasce l'arte polivalente. Adesso siamo abituati a leggere una poesia, ad ammirare una scultura o un dipinto, a partecipare a un evento teatrale... In un piccolo congegno ci sarà tutto: letteratura, musica, voci, immagini, avremo una terza dimensione... L'arte totale.¹⁶⁶

¹⁶⁴ DOUGLAS R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, ed. 2011 -p.178

¹⁶⁵ JEAN CHEVALIER - ALAIN GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli: Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1987 - def. del “ibrido”

¹⁶⁶ ALEJANDRO JODOROWSKY, *Corso Accelerato di Creatività*, Edizione Kindle, 2005

Oggi il design della comunicazione non parla più dei supporti o mezzi ma delle relazioni sociali. Come afferma Paul Adams,¹⁶⁷ il web svincola tutto da qualsiasi forma concreta di supporto, concentrando tutto intorno alle persone stesse. Non si può più parlare solo delle user experience, il design di social experience è ben diverso. Qualsiasi evento deve considerare una molteplicità di fattori come il senso di identità di ogni singolo individuo, e nello stesso tempo, articolare un complesso di fattori ambientali e interattivi che possono favorire il dialogo all'interno del pubblico tutt'altro che omogeneo. Sicuramente richiede un'approccio diverso dal design industriale. Il design di un'esperienza sociale significa essere pronti di modificare il prodotto immediatamente dopo averlo lanciato per incontrare l'intenzione dei partecipanti e costruire l'esito informativo necessario.¹⁶⁸

In fondo niente di strano, computer e gadgets che saranno controllabili e modificabili con il pensiero non è più una fantascienza. Stanno entrando nel mercato da un momento all'altro. Esistono già i Neurobrainal Games, Apps e Gadgets,¹⁶⁹ per il Gennaio 2014¹⁷⁰ è ufficialmente confermato il lancio della rivista internazionale *Brain-Computer Interfaces*, edita da Taylor & Francis,¹⁷¹ e prevede quattro edizioni all'anno.

¹⁶⁷ <http://www.thinkoutsidein.com> - sito personale di Paul Adams, interaction e product designer che ha collaborato con Dyson, Google, Flow e attualmente coinvolto nel team di Facebook ricercando i mezzi e metodi di creare situazioni di migliore comunicazione e interazione all'interno della società.

¹⁶⁸ trad. della conferenza di P. Adams *How to design Social Experience IxDA 2013 Conference*:
<http://interaction13.ixda.org/speakers/#/>

¹⁶⁹ <http://personalneurodevices.com>

¹⁷⁰ <http://neurogadget.com/2013/06/29/first-official-brain-computer-interface-journal-coming-in-january-2014/8317>

¹⁷¹ TAYLOR&FRANCIS, casa editrice internazionale basata in Inghilterra, specializzata in pubblicazione di periodici scientifici
<http://www.tandfonline.com/action/aboutThisJournal?journalCode=tbcj20&#.UizlcBa6L8s>

Inoltre è già stato lanciato *Magnetic Mind*, una specie di arte cinetica in base alle onde cerebrali. Con un'apparecchio specifico, MindWave EEG e Arduino, che insieme catturano e indirizzano le frequenze neurali ad un elettrocalamita e ferro liquido l'uomo può vedere come la sostanza amorfa a seconda del livello della sua concentrazione mentale prende delle forme strutturate. L'arte del pensiero non è più una metafora.¹⁷²



[IMG 4.4.1] Lindsay Browder, *Magnetic Mind*, 2013
Cortometraggio

¹⁷² <http://vimeo.com/66664402>

O.O.CONCLUSIONE

«Avevo l'intenzione di fare un segno, questo sì, ossia avevo l'intenzione di considerare segno una qualsiasi cosa che mi venisse fatto di fare, quindi avendo io, in quel punto dello spazio e non in un altro, fatto qualcosa intendendo di fare un segno, risultò che ci avevo fatto un segno davvero.»

[Italo Calvino, *Qfwfq*, *Le cosmicomiche*]

Il libro è uno dei concetti che rientrano negli archetipi universali, uno dei pochi simboli che in sostanza non cambia mai significato: la quintessenza del sacro, sapere mistico, conoscenza universale, messaggio divino. Quando l'artista sceglie come campo d'azione il libro, è innanzitutto un invito a leggere la sua opera, perché vuole dire qualcosa, con ogni atomo o bite o neurofrequenza della sua struttura, reale o virtuale che sia. Non è più un oggetto, non è una rappresentazione, non è un decoro. È un messaggio per lasciare il quale non bastavano le parole, che nel 21° secolo sono sempre più spesso solo un effimero di pixel e luce dello schermo, un'onda radio, un codice di abbreviazioni sms. Che può fare uno scrittore se viene stampato sotto la stessa fragile copertina di altri 100? Che può fare un'artista se il suo dipinto è usato come copertina per un libro di un'altro scrittore, anche se scritto nello stesso periodo storico, ma che voleva dire qualcosa di diverso? E chi li chiede più cosa volevano dire, morti e riciclati. L'artista può solo proporre un pensiero, non detto, ma almeno materializzato. Il linguaggio è una parte dell'organismo umano, che vive in rapporto reciproco con il suo corpo, perché le parole non hanno senso se non sono associate ad un'immagine o sensazione nella nostra mente e viceversa: dobbiamo dare un nome a

ciò che vediamo e sentiamo, altrimenti non riusciamo a raccontare. In un certo senso l'uomo stesso è un libro, in quanto una forma figurativa dotata di linguaggio verbale.

Di fronte a un libro, chiediamoci cosa vuole dire. Qualcosa vorrà sempre, ma non è sempre quello che ne dicono gli altri. Nessuno può spiegare, bisogna capire.

Quel bizzarro oggetto, che chiamiamo per convenzione libro d'artista, non è altro che riflesso di un tempo, di un luogo, di una società, dell'aria che si respira e dell'intelletto che l'ha creato con qualche intenzione. Non è sempre oggettivo, perché nessun specchio lo è fino in fondo, mai universale, perché non può riflettere più di quanto può rientrare nella sua superficie. In un modo o nell'altro qualcosa che funzionava come libro c'era sempre, e può sparire solo se l'uomo non vorrà più raccontare la sua storia, il suo sogno, sua realtà, felicità o malattia. Probabilmente quello non sarà più l'uomo, finché non avrà di nuovo il desiderio di lasciare, apposta per poterlo ritrovare duecento milioni d'anni dopo, un segno nello spazio. Per il resto...

«Non c'è nulla da dire: c'è solo da essere, c'è solo da vivere.»

[P. MANZONI, *Azimuth* 1958]

A.APPENDICE:

SVOLGIMENTO DELLA PRODUZIONE DEL LIBRO D'ARTISTA A PARTIRE DAL LIBRO - OGGETTO FINO A LIBRO - AMBIENTE.

«Si ritiene che in qualche modo i frattali abbiano delle corrispondenze con la struttura della mente umana, è per questo che la gente li trova così familiari. Questa familiarità è ancora un mistero e più si approfondisce l'argomento più il mistero aumenta»

[Benoit Mandelbrot]

A.1 Background

Per realizzare il libro d'artista, come soggetto viene scelto *Un Segno nello Spazio*, uno dei racconti di *Cosmicomiche*, una metanarrazione di Italo Calvino. Il protagonista narrante, Qfwfq, è un personaggio ricorrente sia di *Cosmicomiche*, che dell'altra raccolta - *T con Zero*. Il compito di illustrazione e quindi di una visualizzazione del personaggio e della sua storia è assai difficile perché l'informazione fornita dall'autore sulla sua identità visiva è minima, se non addirittura assente. Qfwfq si avvicina più all'idea di pura mente che viaggia nella Galassia, un'entità effimera che si racconta attraverso i suoi ricordi dei singoli eventi dell'universo, senza una determinata linearità spazio-temporale. È un viaggio della pura mente in un ipotesi di Spazio dell'Universo. Senza corpo, senza identità distinta che si può raccontare solo attraverso degli accenni delle vite vissute o ancora da vivere, sfuggendo spesso ai limiti della capacità dell'uomo del 2013 di visualizzare gli argomenti trattati, già a partire dagli intervalli di tempo con cui si va ad operare. (anni luce, anno Galattico, etc) e lo spazio che si va a percorrere (Via Lattea).

Nonostante tutto la dimensione temporale del prima e dopo è molto lineare: effettivamente *Qfwfq* esiste per il lettore solo ed esclusivamente nella dimensione dell'oralità narrativa, è un'anima presente a se stessa nell'attimo del presente. Si esprime solo con linguaggio, suono e movimento. In assenza di materia che caratterizza lo Spazio, la definizione a cui ci si avvicina di più è l'*onda* - perturbazione che si propaga nel tempo e nello spazio, senza comportare un spostamento della materia.

Abbiamo anche una rappresentazione tipografica, più vicina a qualche annotazione algebrica più che ad un nominativo. Il nome "*Qfwfq*"(come pure "*Kgwgk*" e "*Pfwfp*") è un palindromo, ossia si legge nello stesso modo anche da destra a sinistra.

In matematica, una simmetria è generalmente una operazione che muove o trasforma un oggetto(figura o equazione) lasciandone però inalterato l'aspetto. Le "trasformazioni" formano un gruppo con l'operazione di composizione, e le simmetrie formano un sottogruppo, detto gruppo delle simmetrie della figura. In altre parole, si verificano i fatti seguenti: fra le simmetrie di un oggetto, c'è sempre l'identità: è la trasformazione che lascia tutti i punti fermi; la composizione di due simmetrie è sempre una simmetria; una simmetria ha sempre una inversa, che è ancora una simmetria.

Quando questa mente genera l'idea di lasciare il segno nello spazio per il protagonista corrisponde alla genesi del pensiero, perché *prima* non aveva niente a cosa pensare.

«Era quella la prima occasione che avevo di pensare qualcosa; o meglio, pensare qualcosa non era mai stato possibile, primo perché mancavano le cose da pensare, e secondo perché mancavano i segni per pensarle. «..» dal momento che c'era quel segno, ne veniva la possibilità che chi pensasse, pensasse un segno, e quindi quello lì, nel senso che il segno era la cosa che si poteva pensare e anche il segno della cosa pensata cioè di se stesso.»»

Successivamente va introdotto il problema dell'identità e della validità del logocentrismo nella cultura scritta Occidentale, oggetto delle critiche del Postmodernismo, più marcate con Jacques Derrida che, ricollegandosi alle critiche di Platone enunciate nel *Fedro*, definisce che nel segno scritto “l'anima è assente da se”, perchè la scrittura dilata nel tempo il significato, modificandone la sua forma essenziale che è quella dell'attimo, del presente. La scrittura è *differrante*: durando nel tempo assai più della parola pronunciata, toglie al suo messaggio la sua *collocazione spazio-temporale*, rendendola suscettibile di diverse interpretazioni nel corso delle epoche storiche.

La critica va a coincidere abbastanza con la legge di Entropia della Termodinamica, della Teoria dell'informazione e Teoria dei Segnali, ovvero con il grado di dispersione dell'energia. In parole povere è il principio secondo il quale il grado di disordine in un sistema isolato aumenta con il tempo. Per usare un esempio semplice, un piatto guadagna entropia se si rompe. L'entropia quindi può essere usata per indicare la direzione verso cui si muove il tempo.

«...e il segno era là dove l'avevo lasciato a segnare quel punto, e nello stesso tempo segnava me, me lo portavo dietro, mi abitava, mi possedeva interamente, s'intrometteva tra me e ogni cosa con cui potevo tentare un rapporto.»

Scambio di informazione, ovvero la comunicazione, un segnale fuori di sé che *deve* essere anche materiale, è l'unico modo per la mente di sfuggire l'entropia. Paradossalmente però mentre il Gas Perfetto di Rudolf Clausius cede energia per produrre lavoro in maniera reversibile $[Q=W=Q]$ secondo le trasformazioni di Fourier [f], sperimentalmente ciò non è possibile in quanto la dispersione di energia sotto forma di calore è inevitabile. Come caso limite del sistema isolato è l'universo stesso, e possiamo osservare l'aumento della temperatura anche attraverso la percezione di Q_{fwfq} :

«La Galassia si voltava come una frittata nella sua padella infuocata, essa stessa padella friggente e dorato pesce d'uovo; ed io friggevo con lei dall'impazienza.»

La legge di Entropia ipotizza infatti la morte termica dell'universo.

«...ma tutti questi segni immaginari svanivano con una labilità inarrestabile perché non c'era quel primo segno a far da termine di confronto.»

L'entropia ammette anche che per la memoria ogni cosa passata appare migliore o come minimo diversa di quella presente.

L'avversario K_{gwkg} sembra quasi un riflesso o diffrazione, se non addirittura una sotto onda prodotta dalla dispersione dello stesso Q_{fwfq} , un'entità priva di propria autonomia in quanto sembra di agire solo come una interferenza rispetto a Q_{fwfq} perchè come si vede alla fine le "cancellature" erano a sua volta dei segni che si cancellavano con il tempo. L'effetto simile si produce con l'interferenza delle due onde contrarie della stessa frequenza.

Le onde di solito sono descritte con vettori nello spazio lineare di Hilbert.

Un sottospazio vettoriale di uno spazio vettoriale V è un sottoinsieme W che eredita da V una struttura di spazio vettoriale. Per ereditare questa struttura, è sufficiente che W sia chiuso rispetto alle due operazioni di somma e prodotto per scalare. In particolare, W deve contenere lo zero di V .

W potrebbe rappresentare quindi il punto comune di intersezione e di azzeramento di entrambe le onde.

«...come vi ho accennato, stava cominciando a dare un'immagine di sé, e in ogni cosa alla funzione cominciava a corrispondere una forma.»

Nello spazio vettoriale, un vettore per essere in grado di descrivere un fenomeno fisico deve avere una forma determinata da minimo due variabili.

Per la fisica la forma deriva sempre dalla funzione o dall'identità della sorgente d'onda. Dalla forma d'onda si ricostruisce sempre l'informazione sufficiente per identificarla. Infatti nel prossimo passaggio Qfwfq ne parla apertamente:

«...Potevo mettermi a tracciarne un altro, ma ormai sapevo che i segni servono anche a giudicare chi li traccia, e che in un anno galattico i gusti e le idee hanno tempo di cambiare, e il modo di considerare quelli di prima dipende da quel che viene dopo, insomma avevo paura che quello che ora mi poteva apparire un segno perfetto, tra duecento o seicento milioni d'anni mi avrebbe fatto fare brutta figura.»

La distorsione della percezione con tempo varia con inevitabile dispersione entropica del segnale.

«...o anche roba messa su con più accuratezza, con la quarta dimensione e tutto.»

Qui Calvino chiaramente si riferisce al fatto che un vettore/un onda è in grado di rappresentare con accuratezza uno stato fisico solo in relazione con il tempo, in

quanto è irreversibile e lineare, in grado di distribuire informazione in determinati periodi.

«Fatto sta che arrivo al punto del mio segno, e ce ne trovo cinque, tutti li. E il mio non son buono a riconoscerlo.»

Di nuovo esempio di scomposizione entropica. Esempio analogo a quello del piatto rotto.

«...qualsiasi segno accavallato agli altri poteva essere il mio, ma lo scoprirlo non sarebbe servito a niente, tanto era chiaro che indipendentemente dai segni lo spazio non esisteva e forse non era mai esistito.»

Molto probabile che si tratta di modello olografico di percezione, di memoria e di Universo enunciate da Bohm. Si afferma che la percezione è una costruzione della mente che si ottiene sovrapponendo i vettori di informazione che riceve. Recentemente questa teoria ritrova sempre più approfondimenti sia da parte di neurologia e indagine sulle onde cerebrali, sia da parte di genetica con la scoperta dello spettro olografico del DNA che emette sia suono che luce in assenza della materia che si traducono sempre in una determinata periodica sequenza di caratteri tipografici e forma geometricamente strutturata da una parte e dall'altra vi si può trasmettere dei comandi genetici tramite la frequenza del laser. Effettivamente l'ologramma è il fascio di laser diviso in due fasci identici dallo specchio. L'ologramma è frattale: qualsiasi sua porzione ne rappresenta tutta l'informazione in scala. Da ciò logicamente deriva la natura totale, frattale è olografico dell'universo che risulterebbe essere un'enorme spettro.

Le recenti ricerche hanno rivelato la Radiazione Cosmica di Fondo presente nell'universo, non associata ad alcuna stella o galassia e ne hanno rilevato lo Spettrogramma - Lo Spettro del Corpo Nero. (In fisica Corpo Nero è un corpo ideale che assorbe il 100% di energia ricevuta senza riflettere nulla e la ritrasmette fuori di sè.)

A.2. Definizione dell'obiettivo.

Trovare un modo di visualizzare il protagonista e la sua storia nei termini del codice visivo meno concreto possibile, senza ricadere però nel puro astrattismo gestuale, perchè sarebbe il ritratto codificato dell'illustratore stesso, il suo segno nello spazio e non quello di Qfwfq. L'informazione deve contenere anche qualche chiave di lettura, qualcosa che potrebbe permettere di ricostruire dei dati concreti dall'astrattismo apparente. Alcuni testi critici interpretano *Il Segno nello Spazio* come il problematico rapporto di autore, sua opera e il resto, che anche se probabilmente in parte è legittimo, non prende in considerazione tutto il ciclo di *Cosmicomiche* decontestualizzando il messaggio. Invece prendendo in considerazione l'interesse importante di autore per la scienza si propone la lettura in chiave meno ego/antropocentrica, bensì più fenomenologica.

Come già definito nella tesi, ogni opera esiste sempre in funzione di essere un blocco di informazione codificata tra l'autore e l'ipotetico destinatario le cui caratteristiche sono già definite nell'opera e hanno definito l'opera stessa. Il problema nasce proprio nel momento quando l'opera è soggetta all'interpretazione dalla mente che non è il destinatario concepito e che quindi da una parte non possiede

competenza sufficiente per estrarre il significato e dall'altra parte può non percepire il significato originale in quanto per proprietà intenzionale della mente è in ricerca di altro.

Questa situazione proiettata nel *Segno nello Spazio* si ritrova per ipotesi vista da una mente che ha possibilità di osservare la sua opera nel contesto molto esteso. Di più, il destinatario di partenza e lui stesso, al momento della creazione non si pensa minimamente al significato di questo segno per qualsiasi altro intelletto.

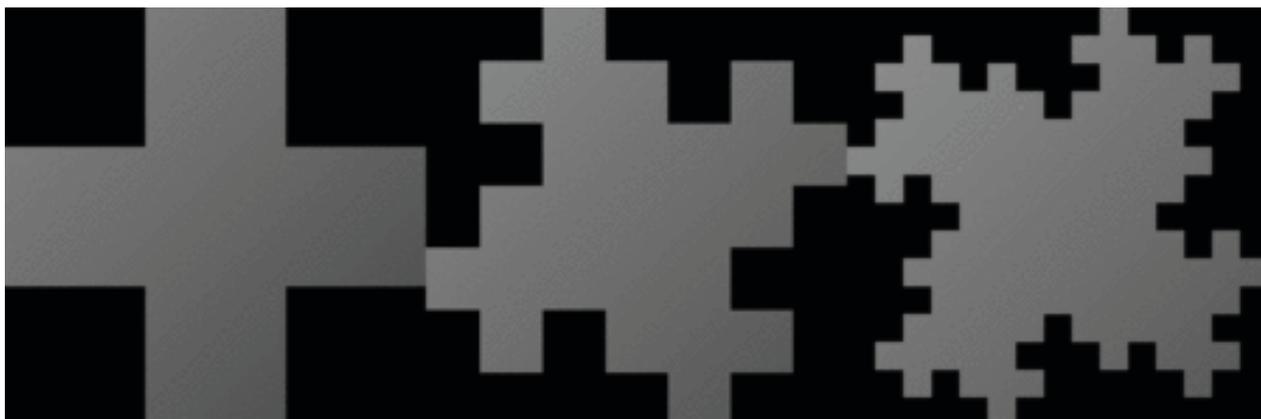
Dopo un anno galattico Qfwfq riscontra duplice problema: da una parte l'entropia naturale del divenire dell'energia e dall'altra parte l'interpretazione aggressiva(o che almeno appare tale al Qfwfq) di Kgwgk. Dopo aver eseguito una serie di segni per opporsi all'avversario si rende conto che chiunque incontra quel segno automaticamente percepisce qualcosa su di lui. Dopo non fa più alcun segno ma non è in grado nemmeno di riconoscere quello suo originario o perché quello si è deteriorato oppure perché anche Qfwfq, soggetto alla trasformazione entropica, dopo un anno galattico non è più il destinatario del suo segno. Il problema appare più significativo non nelle categorie di perfezione artistica dell'opera, ma nella fragilità di codifica dell'informazione che spesso permette il margine di interpretazione troppo ampio per mantenere la sua identità nel corso di tempo.

A.3.Elaborazione dei Concetti Chiave.

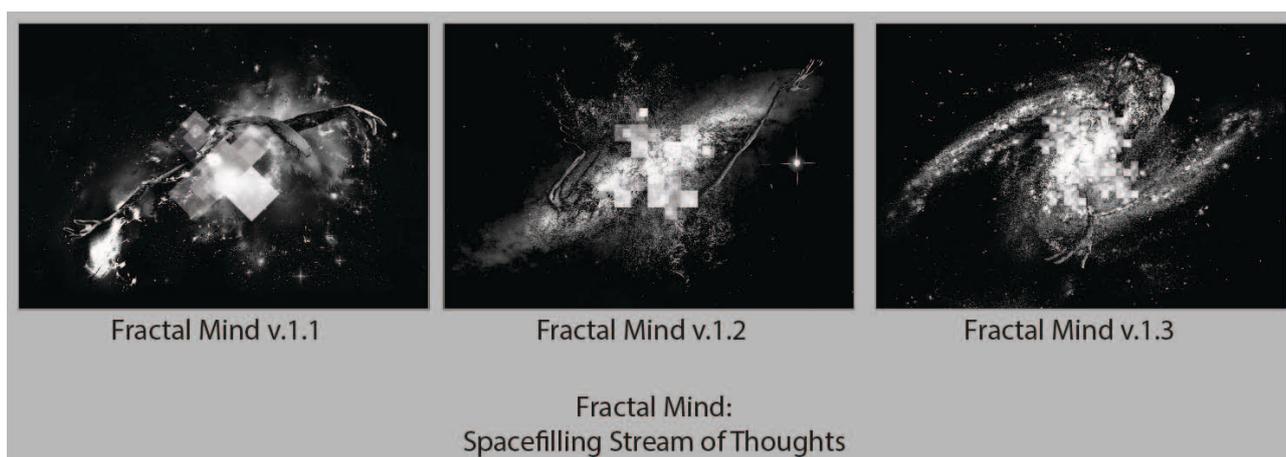
A.3.1. Spazio

Per ricostruire l'idea del frattale, ma anche di un sistema chiuso che conserva l'equilibrio dell'energia intesa come informazione si ricorre al modello di isola di Koch, caso particolare della curva quadratica di Koch, eseguita con la tecnica di L-System è una delle prime curve frattali di cui si conosca una descrizione. Ogni sua parte è costituita di parti ognuna delle quali ha la stessa configurazione dell'intero. Si ripropone quindi il tema dell' autosimilarità tipica dei frattali. La particolarità fondamentale consiste nel fatto che anche se il perimetro tende all'infinito, l'area complessiva rimane invariata. In ogni passo della generazione della curva che abbiamo descritto otteniamo una curva continua che possiamo pensare parametrizzata da una funzione continua sull'intervallo. $[0;1]$ Si sottolinea che si tratta del sistema binario di codifica dell'informazione che si utilizza per trasmettere dati a distanza, tipico per comunicazione digitale dove ogni determinata sequenza di 0 / 1 va a corrispondere a un segno tipografico o numerico. Prima del digitale è stata già impiegata quasi talquale nella sequenza di Theu-Morse e nel Codice Morse.

Joahanna Drucker riconosce che la scrittura umana è un sistema binario da molteplici punti di vista. Deve essere prima percepito visivamente e poi letto dalla mente. È un segno che ha funzione di essere presente come una traccia materiale del significato assente. Può essere plasmato come forma e combinarsi nelle strutture. È un momento personale dell'espressione sociale.



È stata realizzato uno studio sperimentale sul movimento del corpo, Isola di Koch e l'espansione di una Galassia, non soddisfacente però in termini del distacco dal antropomorfismo del soggetto.



A.3.2. Protagonista:

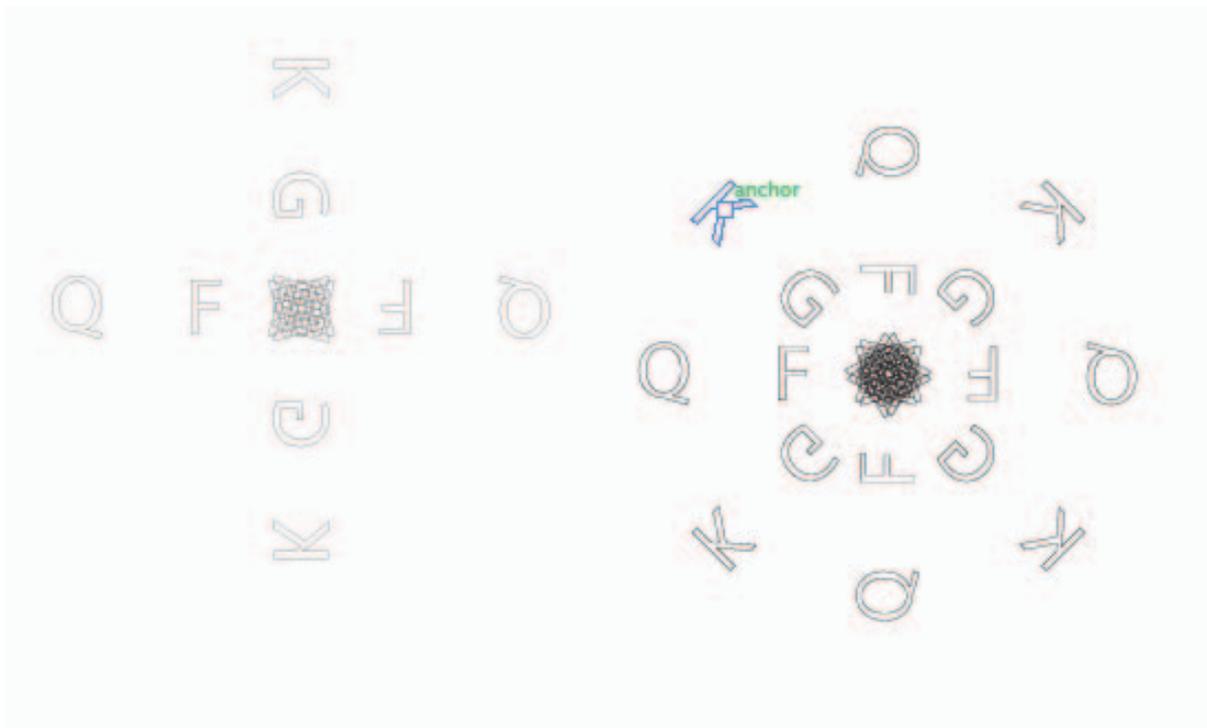
Si definisce che Qfwfq è un onda di energia. Non avendo ne dati termici, ne indicazione di frequenza si parte dalla sequenza tipografica. Infatti Qfwfq lo dice anche nel testo che dopo aver tracciato il segno sentiva che quel segno era il suo nome.

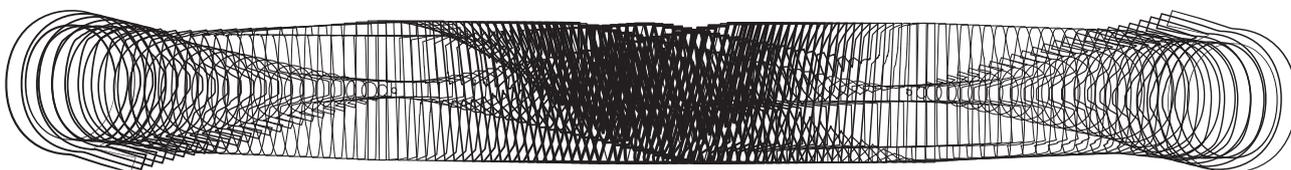
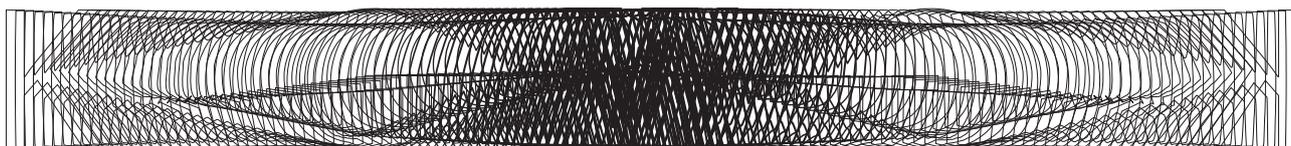
QFWFQ
KGWVK

Se supporre che sono rifrazioni della stessa onda di energia allora si può ricomporli con il metodo olografico che crea immagine che cambia dal punto di vista del osservatore: prova di illusione ottica di fusione tra le lettere: effetto olografico di contenere più punti di vista



Altre trasformazioni tipografiche tra KGWGK e QFWFQ:





Successivamente si decide di ottenere il suono. Tramite il software *Praat*¹⁷³ viene generata, con più varianti della voce la pronuncia della sequenza delle lettere:

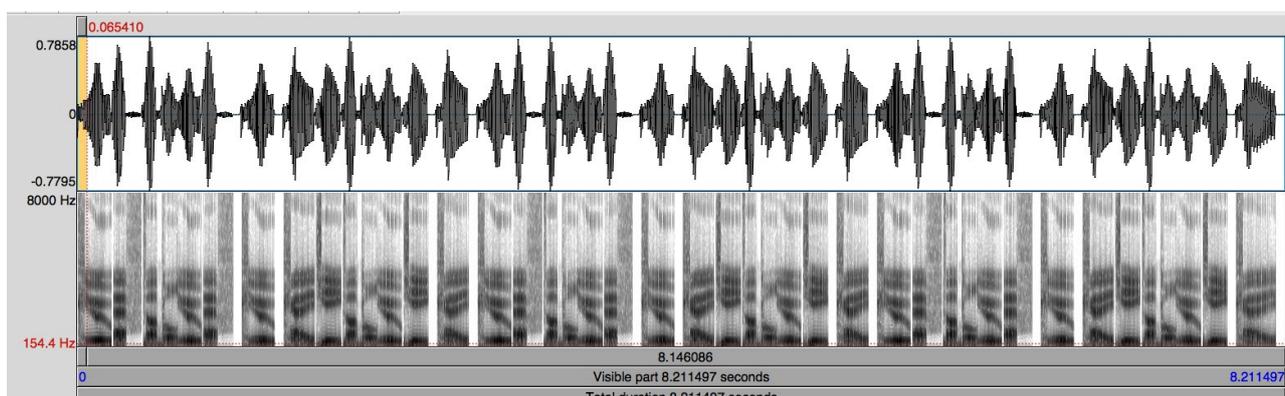
Q F W F Q

K G W G K

Q F W F Q

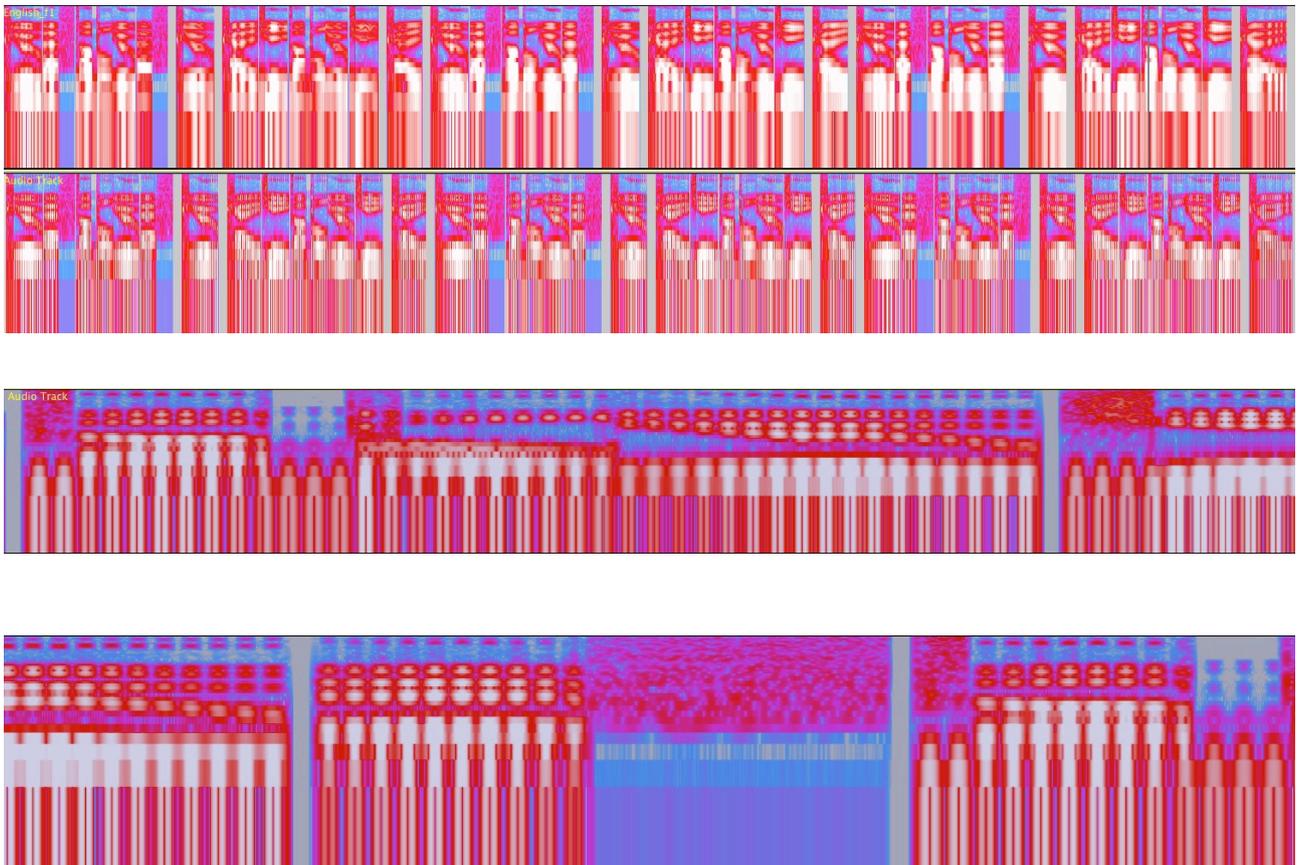
K G W G K

Si ottiene il grafico lineare dell'onda sonora(waveform) della registrazione e lo spettrogramma(spectrum) lineare.

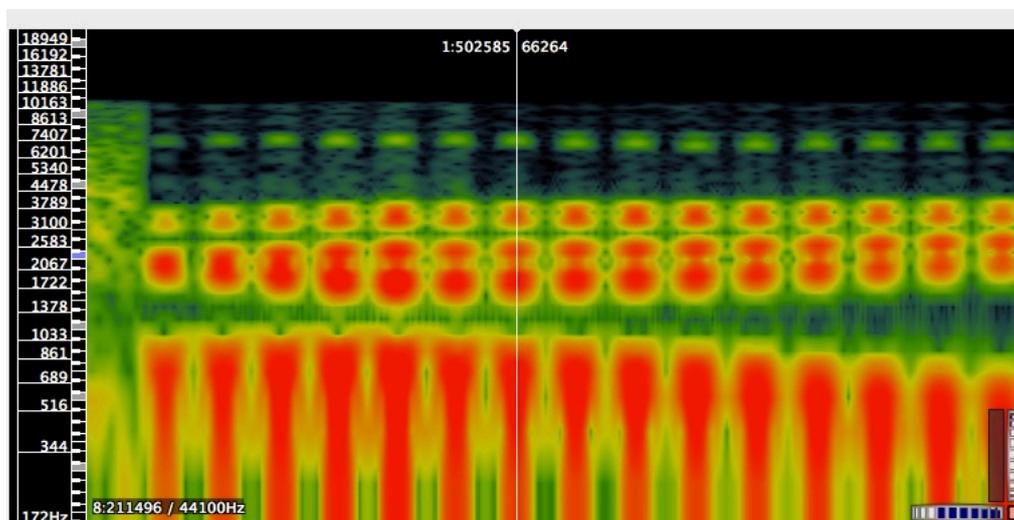


¹⁷³ www.praat.org :software elaborato dall'Università di scienze umanistiche di Amsterdam, specifico per analisi grafica, fisica e matematica del suono e nello specifico della voce umana. Il programma si distingue nello sfruttare il linguaggio degli algoritmi convertibile in file binari che sono decifrabili in maniera corretta da qualsiasi altro software di elaborazione sonora.

L'effetto della frequenza sull'orecchio umano segue una base logaritmica. In altre parole, la maniera in cui l'altezza di un suono che viene percepita è funzione esponenziale della frequenza. Praat non permette la visualizzazione logaritmica dello spettro e si passa all'altro programma, Audicity. Il metodo logaritmico Hamming permette di ottenere un'altro tipo di immagine, non di poco interesse, in quanto lo zoom permette di individuare delle forme molte simili alle figure umane:

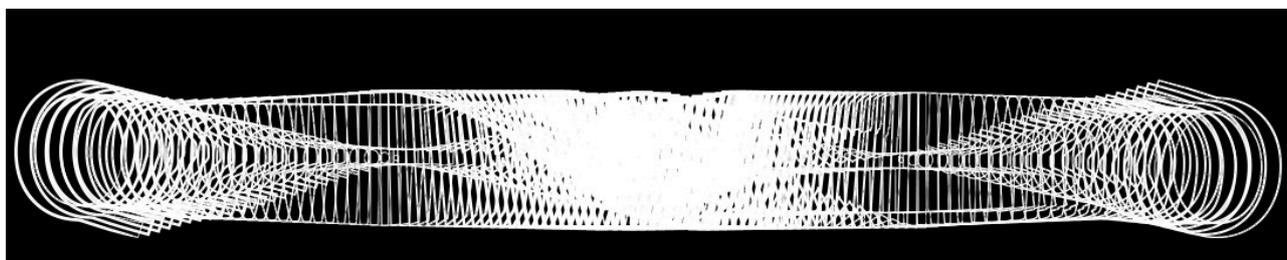


Un'immagine simile è individuata anche con lo software analogo *Sonic Visualiser*:



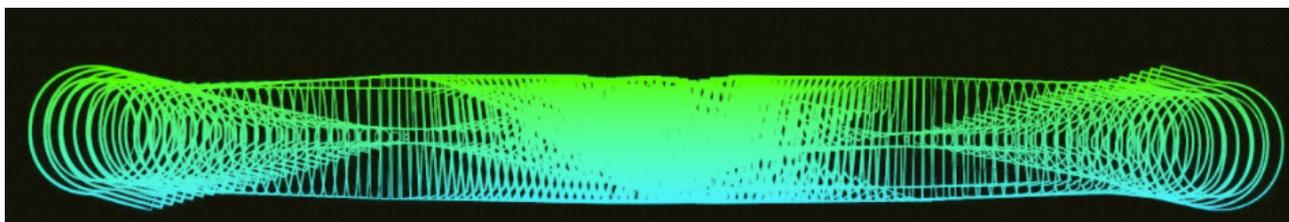
Il passo successivo è l'introduzione del software sperimentale *Virtual ANS*¹⁷⁴, basato sul sistema di ANS del ingegnere russo Evgheny Murzin. Lo strumento fotoelettronico spettrale il suono del quale è diventato caratterizzante dei film di Andrey Tarkovsky *Solaris*, *The Mirror*, *Stalker*. L'inserimento delle immagini nello spettro del brano musicale è tutt'oggi sperimentato e studiato. Il pieno potenziale di questo strumento, che permette di sentire direttamente ciò che viene dipinto sull'immagine e tutt'oggi campo di sperimentazione.

Si prende l'immagine tipografica di Qfwfq e si inverte, in quanto l'ANS legge la luce:

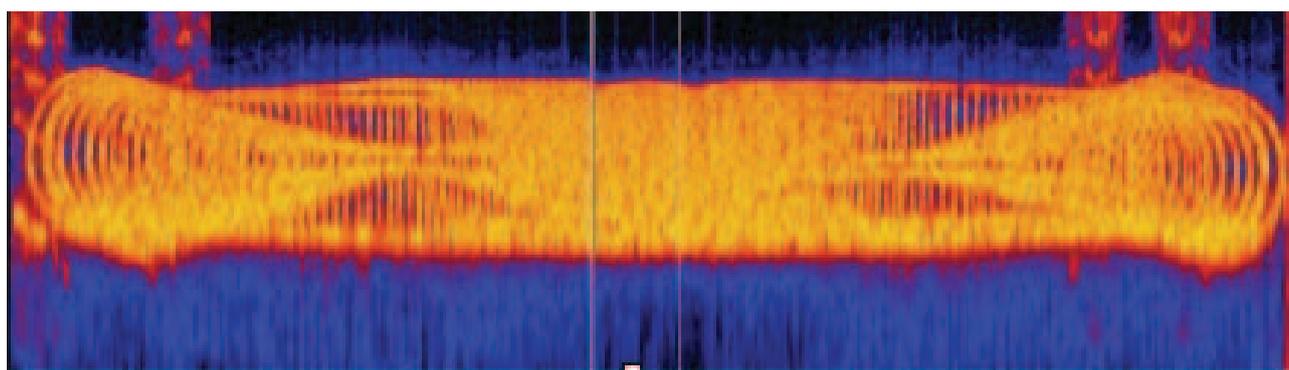


¹⁷⁴ <http://warmplace.ru/soft/ans/> - il sito ufficiale del Virtual ANS, l'unico software-copia virtuale del ANS di Murzin.

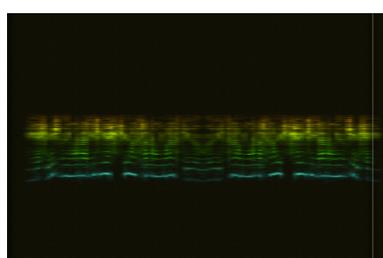
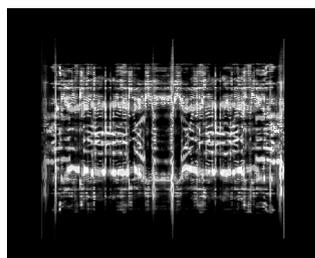
L'Ans converte l'immagine applicandone una gradazione cromatica (modificabile) e fa ottenere un tipo di suono, variabile con la velocità e tonalità impostate.



Per verificare che il logaritmo scelto per visualizzare il suono è corretto provo a salvare l'immagine dell'ANS solo come traccia sonora e la importo nel Sonic Visualizer:

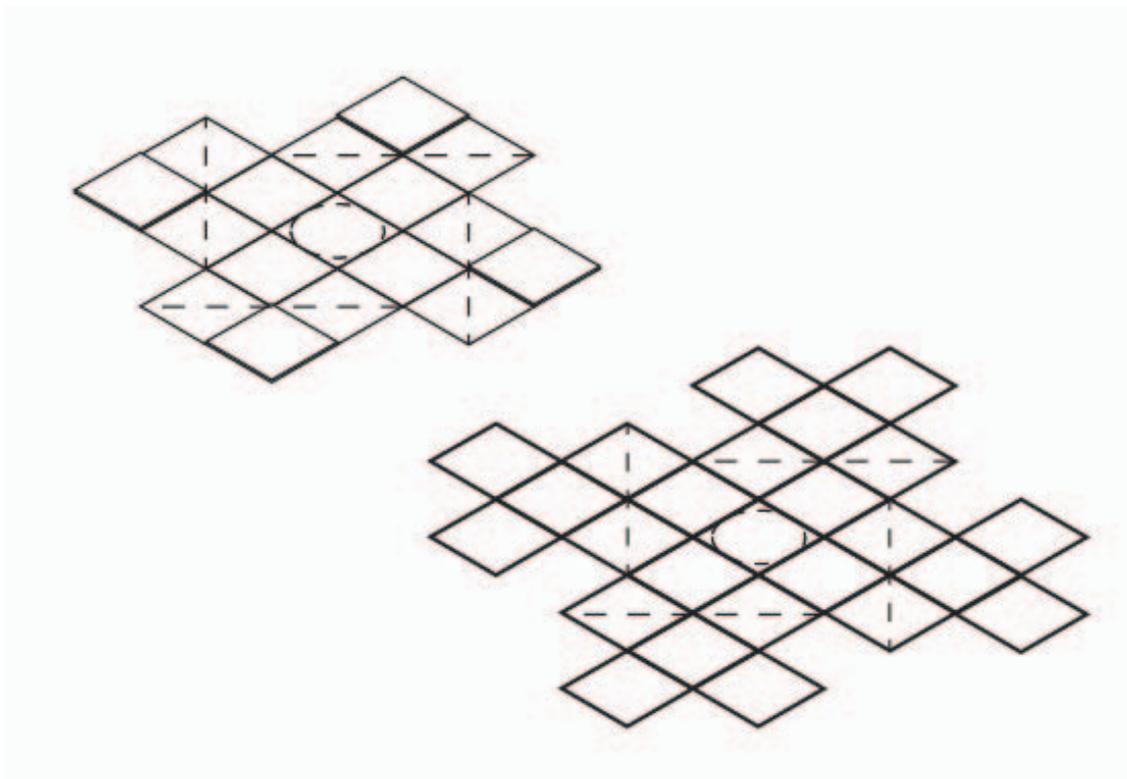
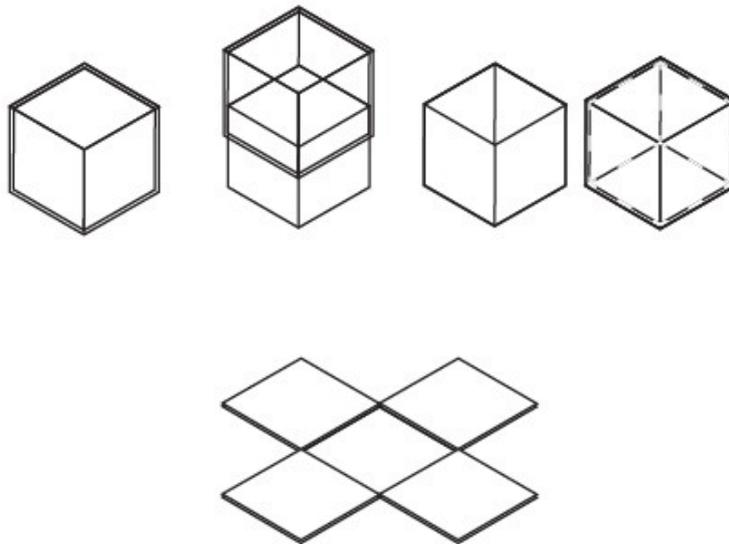


Dalla traccia sonora si è ottenuta la stessa immagine che è stata registrata come suono, ovviamente con inevitabile entropia dell'informazione durante la trasformazione. Successivamente si fa una serie di prove e sperimenti, tra cui estrarre un suono dallo spettro lineare delle stesse lettere [QFWFQKG...]:

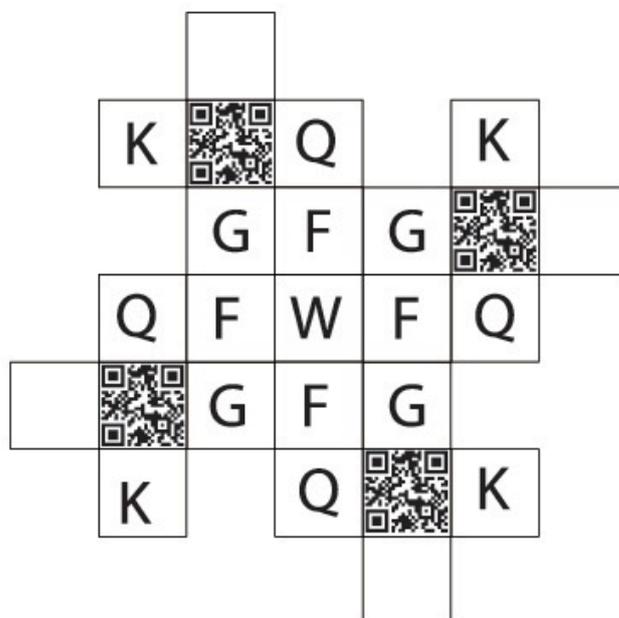


A.4. Il Libro.

Si ritorna all'isola di Koch, che comunque sembra di rappresentare bene una Galassia sempre più frazionata e rarefatta nella sua espansione. Si parte dal cubo, che successivamente “esplode” e si espande: uno schematico Big Bang.

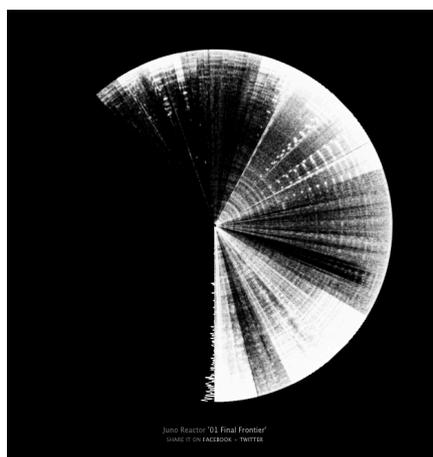


Schematica impaginazione/struttura concettuale del libro. Alle lettere corrispondera un elaborazione dell' immagine spettrale del suono rispettivo.



I codici QR riconoscibili da un qualsiasi programma specifico per smartphone, comunicheranno il link alla pagina web dove si potrà ascoltare delle tracce sonore ottenute durante l'elaborazione del progetto.

Non solo, si potrà osservare un'altro tipo di spettro, grazie alla programmazione del sito <http://spectrogr.am>- si vedrà lo spettrogramma circolare a base di quel determinato suono.



Il libro non ha un punto di vista da guardare. Una volta aperto, è un percorso circolare che può essere osservato e girato in tutti versi possibili, in modo che l'osservatore, come Qfwfq, dopo qualche giro non si ricordasse più dov'era il segno di partenza. I codici QR invece si leggono da qualsiasi angolazione, basta che "inquadri" dalla fotocamera.

Si prevede anche che il cubo ingrandito può diventare un'installazione. Una stanza con i grafici del suono portati alla misura dell'uomo, oppure una mappa con le tracce lasciate da un'intelletto che si ricordava che il suo nome, lui stesso si identificava con quel segno. Il libro forse non è di riproducibilità enorme, ma chiunque potrà portarsi a casa un paio di link come ricordo, dove potrà ascoltare lo stesso segno che ha visto un giorno nella galleria, museo, parco, o solo una pagina web. Tra qualche anno non sarà nemmeno lo stesso, ho cambierà l'atmosfera e quindi la velocità del suono, o la sensibilità del timpano umano. Però il fantastico del segno dell'onda sonora è proprio quella, basta cambiare frequenza, modificare l'ampiezza del suono, rallentare o accelerare e lo stesso segno cambia voce, o la perde o viceversa la acquisisce... Forse così qualsiasi segno che leggiamo, cambia anche dalla velocità dello sguardo, dalla pressione atmosferica e dall'acutezza del nostro timpano.

FONTI DI RIFERIMENTO

Bibliografia:

ABBOTT EDWIN A., *Flatlandia*, edizione Kindle

ARNHEIM RUDOLF, *Visual Thinking*, 1969, Trad. it. *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino, 1974

BARRY ANN MARIE, *Visual Intelligence: Perception, Image, and Manipulation in Visual Communication* (introduzione a) Albany: State University of New York, 1997

BAYLEY STEPHEN, CONRAN TERENCE, *Design - L'Intelligenza Visibile*, Logos, ed. 2008

BERTIN JACQUES, BERG WILLIAM J., *Semiology of Graphics: Diagrams, Networks, Maps*, Madison: University of Wisconsin Press, 1983

BOHM DAVID, *Universo, mente e materia*, Rea, 1996. (Traduzione di: *Wholeness and the Implicate Order*, London, 1983)

BRUNO MUNARI, *Da Cosa Nasce Cosa*, Laterza, Roma-Bari, 1993

CALVINO ITALO, *Le Cosmicomiche*, Mondadori, 1993

CAPPELLETTO CHIARA, *Neuroestetica, l'Arte del Cervello*, Laterza, ed. 2012

CHEVALIER JEAN - GHEERBRANT ALAIN, *Dizionario dei simboli: Miti sogni costumi gesti forme figure colori numeri*. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli, 1987

DORFLES GILLO, *Fuori Collana - libri d'artista delle Edizioni Colophon*, Milano, Proposte d'arte Colophon, 2001

ECO UMBERTO, *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975

FRANTZ MARC, *Viewpoints: Mathematical Perspective and Fractal Geometry in Art*, Princeton University Press, 2011

FROVA ANDREA, *Luce, Colore, Visione*, BUR, 2004

GOMBRICH ERNST HANS JOSEF, HOCHBERG JULIAN, BLACK MAX, *Arte e percezione della realtà, (come pensiamo le immagini)*, Nuovo Politecnico - Einaudi, 1978

HOFSTADTER DOUGLAS R., *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, 14esima ed. 2011

J. CLOUGH, L. BRAIDA, I. PIAZZONI, L. TEDESCHI, L. SACCÀ, L. FINOCCHI, M.A. GIGLI, *La città dell'editoria. Dal libro tipografico all'opera digitale (1880-2020)*, Skira,

JODOROWSKY ALEJANDRO, *Psicomagia*, Kindle Edition 2005

JOHNSON PAULINE, *Creative Bookbinding*, New York: Dover Publications, 1963

KAPPAFF JAY, *Connections - the Bridge Between Art and Science*, New York: McGraw-Hill, 1991

.....
 LOTIPO GIANPIETRO, *La Città dell'editoria. Dal libro tipografico all'opera digitale*, Milano, Skira, 2001

.....
 LUMER L., ZEKI SEMIR, *La bella e La Bestia:Arte e Neuroscienze, saggi tascabili Laterza, 2000*

.....
 MAFFEI GIORGIO, *Il Libro come Opera D'Arte*, Corraini Editore, 2008

.....
 MAFFEI LAMBERTO, ADRIANA FIORENTINI *Arte e cervello*, Zanichelli, 2008

.....
 MAGLI PATRIZIA, *Semiotica: Teoria, Metodo, Analisi*. Venezia: Marsilio, 2005

.....
 MARRONE GIANFRANCO, *Introduzione Alla Semiotica Del Testo*. Roma, Laterza, 2011

.....
 MCLUHAN MARSHALL, *Understanding Media*, MIT Press (MA), 1995 (trad. italiana *Gli Strumenti del Comunicare*, Il Saggiatore, 2008

.....
 MOEGLIN-DELCROIX ANNE, DEMATTEIS LILIANA, MAFFEI GIORGIO, RIMMAUDO ANNALISA (a cura di) *Guardare raccontare pensare conservare: quattro percorsi del libro d'artista dagli anni '60 ad oggi*, Catalogo della mostra tenuta a Mantova dal 7 settembre al 28 novembre 2004, Mantova:Casa del Mantenga; Corraini, 2004.

.....
 MUNARI BRUNO, *Design e Comunicazione Visiva*, ed. Laterza 1972

.....
 PAPANEK VICTOR, *Design For the Real World*, (trad. in russo da ArtLebedev Studio, 2009)

.....
 PEG RAWES, *Space, Geometry and Aesthetics: Through Kant and Towards Deleuze (Renewing Philosophy)*, Palgrave Macmillan, 2008

.....
 PICCIAU MAURA, *Il libro come opera d'arte*, Mantova, Corraini Editore, 2008

.....
 RONCAGLIA GINO, *La Quarta Rivoluzione: Sei Lezioni sul futuro del Libro*, Roma-Bari, ed. Laterza - Kindle Edition, 2001

.....
 RONNBERG AMI, KATHLEEN MARTIN M., *The book of symbols: Reflections on Archetypal Images*, The Archive for Research in Archetypal Symbolism, London: Taschen, 2010

.....
 SECHI LETIZIA, *Editoria Digitale*, edizione Apple iBook, 2011

.....
 UNALI MAURIZIO.(a cura di), SACCHI LIVIO(a cura di), *Architettura e Cultura Digitale*, Skira, 2003

.....
 VIDLER ANTHONY, *Il Perturbante dell'Architettura, Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, 2006

.....
 ZEKI SEMIR, *La visione dall'interno. Arte e cervello*, Bollati Boringhieri, 2007

Riviste, Periodici, Saggi e altri fonti Mass Media:

ADAMS PAUL, *How to Design Social Experience - IxDA 2013 Conference*

ALBANI PAOLO *Culture del testo e del documento. Le discipline del libro nelle biblioteche e negli archivi*, Vecchiarelli Editore, 23/2007

ALBANI PAOLO, Relazione al convegno su *La Chimera* tenutosi all'Hotel "La Palma", Capri, 2-5 Novembre 2006

CANNETOGLU BANU, Intervistato da Tayfun Serttas, in *Agos Kitap/Kirk*, n.8, 2009

DAVIDE DAL SASSO, *Dialoghi di Estetica II – Che cos'è un'opera d'arte?*, 2012

DRUCKER JOHANNA, *Figuring the Word:essays on books, writing and visual poetics*, 1997

DRUCKER JOHANNA, *Interpretation in E-Space*,

DU BOS J.B., *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura(1719)*, Guerini e Associati (collana Saggi) ed. 2005

F. SIBLEY, *Arts or the Aesthetics – Which Comes First?* 1992 in *Approach to Aesthetics. Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Clarendon – Oxford University Press, New York

GREBENSHIKOV I., *Sincronicità emergente; ottica e quantistica in psicologia, orientate alle arti visive*, Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, 2010

GUALDONI FLAMINIO, *"Fabulous Ambroise". Ambroise Vollard e il livre de peintre*, in "FMR", 24, 2008

IRVIN Rock, L'eredità della psicologia della Gestalt, in *Le Scienze* n 270, febbraio 1991

LANCIONI TARCISIO, *Tra semi-simbolico e ratio difficilis. Dalla semiotica dei codici alle architetture testuali*, palermo, articolo pubblicato su *Academia.edu* il 15 novembre 2008

LATERZA Alessandro, *Enciclopedia*, ed. 2007

LONGEGA GABRIELE su un ciclo di incontri a Venezia *Libri come opere da sfogliare*, 2012

LORENZ ANGELA, *Art Theory Now: From Aesthetics to Aesthesis*

PENZO ALESSIO, *Goldstein: La Teoria Organismica*, *Psichepedia.it*

PIANA GIOVANNA. *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, 1988

REBORA SIMONE su *Autocorrelatore 1.0, sistema automatico di composizioni emozionali acustiche e cromatiche (2006)* di Piero Mottola, articolo su *Artribune.com*, 2011

REBORA SIMONE su *It's so A-typ(o)ical. Il libro d'artista nell'era della riproduzione digitale* di Luca Leggero & Luca Giorgi, Giacomo Verde, articolo su *Artribune.com*, 2013

RITENDRA DATTA, DHIRAJ JOSHI, JIA LI AND JAMES Z. WANG, *Studying Aesthetics in Photographic Images Using a Computational Approach*, *Lecture Notes in Computer Science*, vol. 3953, *Proceedings of the European Conference on Computer Vision, Part III*, Graz, Austria, May 2006, pp. 288-301

TAYLOR C. W. (a cura di), *The 1956 University of Utah Research Conference on the Identification of Creative Scientific Talent*, University of Utah Press, Salt Lake City 1956

WILLETTE JEANNE S. M., *How Abstract Expressionism Re-Defined Painting and Art: Abstract Expressionism and Meaning*, article on Art History Unstuffed, 2011

Sitografia:

AFLEUR, <<http://www.afleur.net/book.html>>

ANGELA LORENZ, storico dell'arte, il sito ufficiale, <<http://www.angelalorenzartistsbooks.com>>

ART HISTORY UNSTUFFED di dr.JEANNE S. M. WILLETTE, sito personale dedicato alla storia dell'arte, <<http://arthistoryunstuffed.com>>

ARTRIBUNE, piattaforma di contenuti e servizi dedicata all'arte e alla cultura contemporanea <<http://www.artribune.com>>

BEAR 71, progetto multimediale, net art, <<http://bear71.nfb.ca/#/bear71>>

BETT GALLERY HOBART TASMANIA <<http://www.bettgallery.com.au>>

DIZIONARI PIÙ. Zanichelli, Web, <<http://dizionari.zanichellipro.it/>>

GRANARY BOOKS, <<http://www.granarybooks.com/books/drucker3/drucker3.4.html>>

GWENDALYN PENNER, artista, sito ufficiale, <<http://www.gwenjpenner.com>>

IXDA: INTERACTION DESIGN ASSOCIATION, <<http://www.ixda.org>>

LABONT, Laboratorio di Ontologia del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Torino a cura di Maurizio Ferraris, <<http://labont.it>>

LE SCIENZE, periodico scientifico online, <<http://www.lescienze.it/>>

NEUROGADGET.COM, portale web indipendente dedicato alla pubblicazione dei materiali su brain-computer interfaces (BCI), <<http://neurogadget.com>>

NPR.org, <<http://www.npr.org>>

OLTREVERSO, blog scientifico interdisciplinare, <http://oltreverso.wordpress.com/>

OMI (Old Manuscripts & Incunabula) <<http://www.omifacsimiles.com/>>

OSSERVATORIO LIBRI - quotazioni di libri antichi e rari <<http://www.osservatoriolibri.com/>>

P-06 ATELIER, sito ufficiale dell'azienda della comunicazione portoghese, <<http://www.p-06-atelier.pt>>

PERSONAL NEURODEVICES, <<http://personalneurodevices.com>>

PETER BALDES, artista, sito ufficiale, <<http://hypertemps.procurate.com>>

PRAAT - <<http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>>

PSICHEPEDIA NETWORK, gestito dall'Associazione ISP - "International Society of Psychology" (Società Internazionale di Psicologia), <<http://psichepedia.it>>

SPECTROGR.AM, <<http://spectrogr.am>>

STANFORD UNIVERSITY INFOLAB, <<http://infolab.stanford.edu/>>

TAYLOR&FRANCIS, casa editrice internazionale basata in Inghilterra specializzata in pubblicazione di periodici scientifici, sito ufficiale, <<http://www.tandfonline.com/>>

Tesoro del Nuovo Soggettario Biblioteca Nazionale Di Firenze, <<http://thes.bncf.firenze.sbn.it>>

THE SILENT HISTORY, <<http://www.thesilenthistory.com/>>

THINK OUTSIDE DESIGN, sito personale di Paul Adams, interaction e product designer, <<http://www.thinkoutsidein.com>>

TRECCANI ONLINE, <<http://www.treccani.it>>

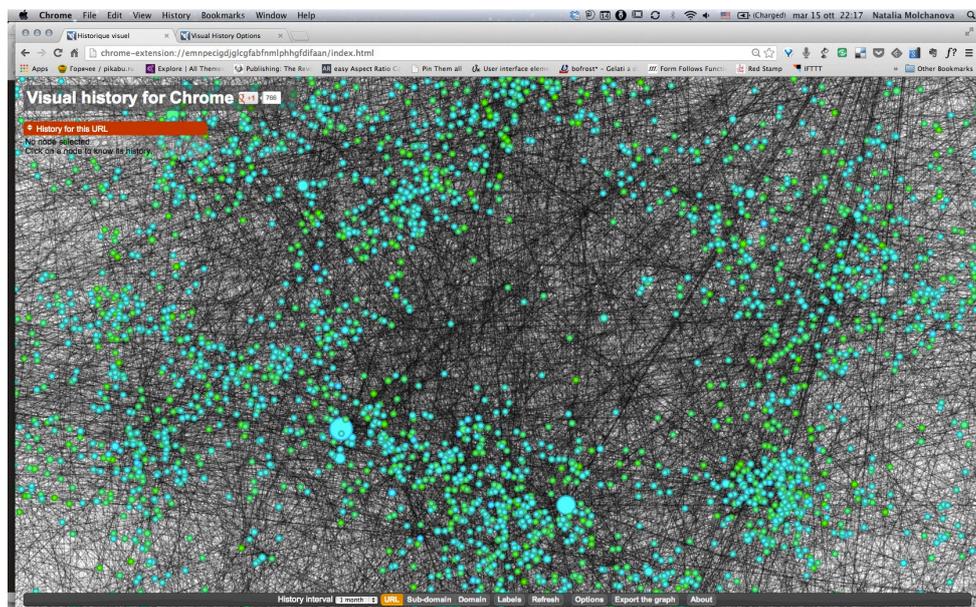
VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, sito ufficiale, <<http://www.vam.ac.uk>>

WARMPPLACE, <www.warmplace.ru>

WEBBY AWARDS, <www.webbyawards.com/>

WIKIPEDIA.IT [N.B. sono stati utilizzati solo i fonti che hanno dei chiari riferimenti bibliografici/sitografici]

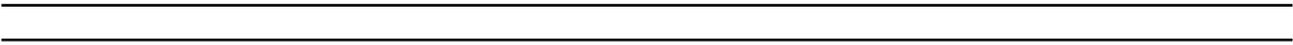
Inutile elencare altri siti, ma sotto è solo un mese di ricerca in rete (ogni puntino è il dominio, non pagina singola):



Fonti di immagini:

- [**IMG 1.1.1.**] – Sito della Oxford, Sackler Library, *Oxyrhynchus Pap. 2331*, <<http://163.1.169.40/cgi-bin/library?site=localhost&a=p&p=about&c=POxy&ct=0&l=en&w=utf-8>>
- [**IMG 1.1.2.**] – Sito Ufficiale del Turismo Korean, pagina dedicata patrimonio UNESCO, <http://www.visitkorea.or.kr/enu/CU/CU_EN_8_5_8_5.jsp>
- [**IMG 1.1.3.**] – Online Gallery Virtual Books, archivio della British Library, <<http://www.bl.uk/onlinegallery/tp/sutra/accessible/section1.html>>
- [**IMG 1.2.1 - 1.2.3**] - Trinity College Dublin web page - <<http://www.tcd.ie/about/trinity/bookofkells/>>
- [**IMG 1.2.7 - 1.2.8**] Chansonnier de Jean de Montchenu,
- [**IMG 1.2.9 - 1.2.12**] ALBRECHT DÜRER, Apocalisse di Giovanni, 1948-1511
- [**IMG 1.2.13 - 1.2.14**] – versione digitale della Bibbia di Gutenberg offerta dalla British Library <http://www.designhistory.com/1450/gutenberg/>
- [**IMG 1.2.15 - 1.2.32**] Libri Usati e Antichi. Valutazioni Storia Trucchi Curiosità <<http://www.osservatoriolibri.com/>> OMI (Old Manuscripts & Incunabula) <<http://www.omifacsimiles.com/>>
- [**IMG 1.2.34 - 1.2.37**] Make:, articolo su documentazione della storia<<http://makezine.com/2010/05/06/lost-knowledge-timeline-technologie/>>
- [**IMG 1.2.38 -1 .2.41**] Sito della biblioteca BEINECKE, Università di Yale (USA) <<http://beinecke.library.yale.edu/>>
- [**IMG 1.3.0.1**] <<http://www.laurencesternetrust.org.uk/>>
- [**IMG 1.3.3 - 1.3.4**] OOKIDOO <<http://www.ookidoo.com/en/library/knihy/libro-illeggibile-mn-1-cori1/>>
- [**IMG 1.3.5 - 1.3.6**] BOLLETTINO TELEMATICO DELL'ARTE <<http://www.bta.it/txt/a0/04/bta00482.html>>
- [**IMG 1.3.7 - 1.3.8**] Irenebrination: Notes on Architecture, Art, Fashion and Style<http://www.irenebrination.typepad.com/irenebrination_notes_on_a/2012/03/dali-vittoriano-shakespeare.html>
- [**IMG 1.3.9.**] MUSÉE DE NICE <<http://www.musee-matisse-nice.org/>>
- [**IMG 1.3.10**] MUSÉES ROYAUX DES BEAUX-ARTS DE BELGIQUE <<http://www.fine-arts-museum.be/fr/>>
- [**IMG 1.3.11 - 1.3.13**] DIETER ROTH FOUNDATION <<http://www.dieter-roth-museum.de/en/>>
- [**IMG 1.3.14 - 1.3.15**] WIKIPEDIA <http://it.wikipedia.org/wiki/Yoko_Ono>
- [**IMG 1.3.16 - 1.3.18**] FONDAZIONE MORRA <<http://www.fondazionemorra.org/edizioni-morra/edizioni/neurosentimental>>
- [**1.3.19**] ARTNET.COM <<http://www.artnet.com/artwork/425366977/159885/georgia-russell-the-story-of-art.html>>
- [**IMG_2.4.1**] ECHOES FROM THE VAULT <<http://standrewsrarebooks.wordpress.com/2011/12/21/look-at-this-lovely-15th-century-manicula/>>
- [**IMG_2.5.1**] MATTEO BITTANTI, sito personale, <<http://www.mattscape.com/2011/07/>>
- [**IMG_2.5.2**] <<http://www.abebooks.it/libri/settimana-bonta.shtml>>
- [**IMG_3.2.1-6**] <<http://moonbotstudios.com/>>
- [**IMG_3.2.7-3.2.10**] <www.betweenpageandscreen.com>
- [**IMG 3.2.11-3.2.16**] <<http://humument.com>>, <<http://tomphillipsinfo.blogspot.it/2010/11/hument-app.html>>
- [**IMG 3.2.17**]<<http://www.pastemagazine.com/blogs/lists/2010/12/the-10-best-casual-games-of-2010.html>>
- [**IMG 3.3.1-3.3.2**] DIETER ROTH FOUNDATION
- [**IMG 3.3.4-3.3.5**] <<http://www.universalmind.com>>
- [**IMG 4.2.3 - 4.2.5**]www.ixda.org
- [**IMG 4.2.6 - 4.2.9**] < <http://bear71.nfb.ca/#/bear71>>
- [**IMG 4.3.10-4.3.11**]
- [**IMG 4.3.12-13**]<<http://www.bettgallery.com.au/artists/gough/futurehistory/04somewords.htm>>
- [**IMG 4.4.1**] <www.vimeo.com>

[**appendice A.**] Tutte Le Immagini Sono Realizzate Dall'autore Della Tesi E Tutti Sono Della Sua Proprieta'



RINGRAZIAMENTI

Desidero ringraziare il prof. Gaetano Bacco, relatore di questa tesi, per la grande disponibilità, pazienza e cortesia dimostratemi durante tutto il mio percorso didattico e per tutto l'aiuto fornito.

Un sentito ringraziamento alla prof.ssa Tiziana Valzelli, co-relatrice di questa tesi, per la sua disponibilità, cortesia e aiuto durante la stesura.

Inoltre vorrei ringraziare tutti i miei compagni di studi e amici che mi hanno sostenuto sia psicologicamente che mentalmente: senza alcuni vostri consigli io da sola avrei fatto solo danni!

Un ultimo ringraziamento a tutti coloro che hanno mi hanno accompagnata in questi anni, sono sicura che ogni persona che mi è stata vicina in questi anni ha lasciato il suo segno nello spazio di queste pagine...