

PAOLO PARISI, "MUSEO", 2018

Questione di carattere

Museo (e specializzazione)

Paolo Parisi

Quando la direzione del Museo Novecento mi ha chiesto di confrontarmi con l'immagine esterna dell'Istituzione ho pensato che questa riguardasse una questione interna al linguaggio. Una questione interna ai caratteri (le font) che nel Novecento, appunto, hanno rappresentato una forma di distinzione e di adesione alle istanze avanguardiste emerse nel corso del secolo scorso, di cui il Museo è il contenitore. Futurismo, Poesia Concreta, Astrattismo, Fluxus, ma anche Spazialismo, Arte Concettuale, ... In realtà, subito dopo, mi sono reso conto che queste, le correnti artistiche e la storia delle font (la storia della tipografia, nel suo significato inglese - Type Design), più spesso, coincidevano. Si trattava, quindi, di partire dalle opere e non dai caratteri.

Il giorno in cui decisi di andare a osservare di nuovo, da vicino, le opere esposte al Museo era, come spesso capita in questi processi, un giorno particolare: si svolgeva, proprio nella piazza, un'importante manifestazione. La piazza, nel significato più pieno del termine, quello assunto anche nel corso del Novecento ma più in generale nella storia dell'umanità, era protagonista. La facciata del Museo invece, esperita dall'interno e immaginata come avrebbe potuto apparire dall'esterno, vista la sua importanza dal punto di vista delle dimensioni, era soltanto un punto di osservazione. Non un elemento attivo (di comunicazione, adesione, promozione, condivisione, ...).

Ecco che l'idea, che ha animato il progetto definitivo e che poi ho proposto ai miei studenti come punto di partenza per un'esperienza didattica, aveva finalmente preso forma. Parlare (un dialogo, come la piazza suggerisce, al posto del monologo), attraverso le opere più rappresentative delle correnti del Novecento presenti in collezione, delle istanze che da sempre hanno motivato la presenza di un Museo all'interno del tessuto urbano: promuovere e rappresentare l'attualità della memoria della nostra civiltà contemporanea.

Questa riflessione ha offerto, tra l'altro, un'ottima occasione di ricerca per gli studenti di grafica dell'Accademia di Belle Arti offrendo loro l'opportunità - attraverso la connessione tra le istanze avanguardiste del secolo scorso e le modalità odierne della comunicazione¹ - di confrontarsi con lo spazio pubblico, sperimentando i confini di uno specifico, quello della grafica ma in senso più allargato della cultura visiva, che oggi comprende un'ampia gamma di pratiche: dall'edizione d'artista alla grafica di comunicazione. Ambiti che, seppur diversi per finalità, hanno costruito la storia recente del linguaggio grafico attraverso il loro dialogo trovando, all'interno dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, l'*humus* adatto per lo sviluppo di questa interazione.

Ma qual è lo specifico della grafica, oggi, all'alba (inoltrata) del nuovo millennio? "In un'era di multimedialità e alte tecnologie, perché un artista dovrebbe voler fare qualcosa di tanto *démodé* come un'opera grafica? Il tempo delle stampe non è forse morto e sepolto? (...) si trovano ben pochi giovani artisti impegnati su questo versante, mentre video, film e installazioni hanno preso il posto di pittura e scultura. La grafica d'arte viene considerata marginale, un'attività da tempo libero per artisti che di tempo libero non ne hanno" (...). Così Jeremy Lewis, allora direttore delle collezioni della Tate Gallery di Londra, nell'incipit del suo testo pubblicato nel catalogo dell'edizione 2002 del (mitico) "Premio Biella per l'Incisione"².

Al quale, sempre nello stesso catalogo, sembrano rispondere insieme i tre curatori: Ida Gianelli, lo stesso Lewinson e Jonas Storsve. (...) La grafica d'arte in tutte le sue espressioni mira in fondo a un unico scopo, quello di allargare il più possibile l'ambito dei fruitori dei valori estetici. Se l'unicità fonda l'aura dell'opera d'arte, come ci insegna Walter Benjamin, essa istituisce anche il valore economico dell'opera stessa, e nel contempo crea un pubblico, forzatamente elitario, che ne può fruire completamente attraverso il possesso diretto. Se l'arte della stampa esiste da secoli, e accompagna spesso l'opera "maggiore" dei più grandi artisti, la grafica d'arte come ambito espressivo autonomo e non più vicario è fiorita soprattutto nel nostro secolo, non a caso nell'epoca in cui più forte è stata la domanda di socializzazione della cultura. A questa istanza "democratica" gli artisti hanno risposto con entusiasmo, inventando nuove tecniche, a partire dalla fotografia per giungere al video e oggi alla mediazione del computer, proprio per venire incontro a questa esigenza. (...) È caduto il criterio di considerare unicamente le tecniche manuali, l'incisione su lastre di materiali diversi, basate sull'atto diretto dell'artista che dava il via alla moltiplicazione. Nell'epoca del sistema delle informazioni telematiche e digitali è necessario fare spazio alle tecniche interamente meccaniche quando non "virtuali", dove viene progressivamente a mancare la presenza fisica dell'artista, ma non certo la sua intensità creativa³. (...) perché la qualità artistica non teme confronti di alcun genere con l'universo della tecnica."

Ecco che emergono alcuni punti preziosi che possono aiutarci a far luce sull'interrogativo e dai quali può forse discendere una definizione possibile, e

attuale, di specifico: la necessità, la qualità e, infine, la tecnica. Partiamo dall'ultima, la tecnica. Oggi non sempre è così semplice definire un artista esclusivamente attraverso una pratica tecnica (pittore, scultore o, ancor meno forse, incisore). Non fosse altro per il fatto che l'artista oggi si confronta, perlomeno da Duchamp in poi, con questioni tecniche legate alla risoluzione di problemi pratici che nascono a partire dalle idee e non dalla ripetizione di una pratica appresa da altri e tramandata a propria volta. L'artista (re)inventa cioè la tecnica a partire dall'idea creando così il proprio *modus operandi*, che necessariamente oggi diventa, per via della relazione con l'altro, *modus vivendi*.

Per capirci meglio: definiremmo Gerhard Richter un artista, un pittore, un fotografo o uno scultore? E ancora: la sua opera prodotta per Parkett nel 1993, dal titolo "Red, Green and Blue", nella quale l'unica ragione per cui l'opera appartiene al mondo delle edizioni è la regola stabilita all'inizio del processo dall'artista (stessa quantità di colore distribuita sul supporto, per 115 esemplari), è un'opera grafica ("Grafica d'Arte") o, meglio, un dispositivo o, ancora, un quadro? La particolare tecnica di realizzazione produce infatti un'edizione di 115 esemplari unici. E il ciclo di opere di Olafur Eliasson, "Cartographic Series" (la prima di quattro serie, del 2001) realizzata con il linguaggio dell'incisione - e che non riusciremmo ad immaginare realizzata in altro modo proprio per la magnifica relazione di necessità che esiste tra l'opera e la tecnica con cui è stata eseguita - basta per rendere Eliasson un incisore?

La necessità (ecco il primo punto) linguistico-espressiva in questi due casi, peraltro innumerevoli nel corso della storia recente, colloca queste opere al di sopra di una possibile catalogazione tecnica e le rende, appunto, opere in sé. Portatrici, cioè, della qualità (il secondo punto) che nel corso dei secoli ha caratterizzato l'opera d'arte.

Bene. E allora: se l'opera d'arte dall'inizio del secolo scorso ha, diciamo così, definitivamente mandato in pensione la precedente concezione della tecnica lasciandola alle produzioni artigianali, cosa c'entra la relazione con il mondo del progetto? E perché se consideriamo, giustamente, arte l'opera di Lawrence Weiner, uno dei pochi artisti che utilizza una font di propria progettazione⁴, persiste ancora una certa difficoltà a inserire all'interno delle pratiche artistiche accademiche anche quelle provenienti dal linguaggio della comunicazione? Questa strana, in certi casi incestuosa⁵, ma anche virtuosa a mio avviso, relazione ha provocato (non da sola ovviamente, ma insieme alle istanze emerse dalla società stessa di cui l'arte è del resto interprete e, più spesso, precorritrice) la nascita e la storia di un altro linguaggio grafico, più legato al mondo della produzione e del progetto, che condivide con quello artistico la necessità di dialogo con il mondo circostante. Con la contemporaneità.

A partire dai Futuristi, per proseguire con Rodchenko e Lissitzky, transitando per l'utopia modernista del Bauhaus (insegnare e diffondere la cultura del progetto, attraverso le arti applicate insegnate dagli artisti), per arrivare al progetto editoriale di Bruce Mau - Zone Books - passando per i "nostri" Carboni, Pintori, Grignani e Munari (questi ultimi, entrambi, in collezione del Museo come artisti), Fronzoni, giù fino a Vignelli e Sonnoli, insieme a, per la scena internazionale, Pentagram, Hyppnosis, Neville Brody, Tibor Kalman, ... (la lista sarebbe lunghissima!) si configura quella che oggi viene definita "cultura del progetto" e che, secondo l'intuizione di Max Bill, evidente nel progetto didattico della scuola di Ulm, non ha niente a che vedere con la libertà dell'artista, perché "l'artista è artista"⁶.

La sfida è dunque questa: provocare, nei luoghi a mio avviso più adatti all'interazione tra le molteplici modalità espressive, contemporanee e del passato, le attuali Accademie di Belle Arti - più vicine per vocazione, per struttura e per classe sociale media di utenza all'idea di specializzazione di Adolf Loos⁷, oggi più che mai necessaria per interpretare i mutamenti e le complessità del mondo in cui viviamo - una sorta di *brain storming* continuo che possa interpretare il presente, prefigurare il futuro e, fatto oggi forse più difficile, provare a mantenere un dialogo con un'idea di qualità, proveniente dalla storia.

Questa sfida ha alimentato il gruppo di lavoro che ha condiviso questa esperienza attraverso le 4 proposte pubblicate in questo giornale, oltre al layout dello stesso. Intendo ringraziare in questa sede Sheida Assa, Tiziano Corona, Francesca D'Auria, Dania Menafra e Narine Nalbandyan per l'impegno profuso, Maurizio Di Lella per la collaborazione e l'Accademia, con l'attuale e precedente direzione, per aver creduto, e scommesso, su questa visione. Ad maiora!

Note

1-Si pensi, ad esempio, ai ritagli-prelievi di caratteri dai quotidiani dei "poeti visivi", ma anche di Cubisti, Fluxus, rispetto al lettering per le copertine dei Sex Pistols, di Jamie Reid.
2-"Premio Biella per l'Incisione", edizione 2002, (Allemandi, Torino 2002).
3-Si veda anche: Jan Burn "Gli anni Sessanta: crisi e conseguenze (Ovvero memorie di un artista ex-concettuale)", in Art & Text, nel 1981, nel quale viene usato per la prima volta il termine "non-curaanza". È un concetto di notevole importanza per descrivere i tentativi del XX secolo di liberare dall'abilità artigianale e da altre forme di virtuosismo manuale l'orizzonte della produzione artistica e

della valutazione estetica. Nel momento in cui l'oggetto trovato industriale, da cui ogni processo artigianale è bandito, è stato proclamato opera d'arte, la produzione collettiva dell'oggetto meccanico in serie ha preso il posto dell'opera eccezionale realizzata dal virtuoso" (...)
4-<https://www.quora.com/What-is-Lawrence-Weiners-preferred-typeface>
5-"Totem and Taboo. Complexity and Relationships between Art and Design", cat. mostra durante il Salone del Mobile 2010, 13 - 18 aprile 2010, Sant'Ambrogio, Milano.
6-Design is One". Intervista a Massimo Vignelli realizzata da Sergio Schito e Anna Vera, studenti dello IUA/V/fDA-claDIS di Venezia in occasione di una conferenza tenuta da Massimo Vignelli nell'Ottobre 2002. Nella quale: (...) "l'artista (...) non è responsabile verso qualcuno, tant'è che non ha un cliente (...) perché se ha un cliente non è più un artista, è un illustratore, che è un'altra professione. L'illustratore è un professionista mentre un artista non è un professionista. L'artista è artista. L'artista non ha bisogno di clienti, (...) non gli servono stimoli di questo tipo: non ha bisogno di un "briefing", di sapere le richieste, le esigenze, i dati del cliente. Invece noi, senza i dati del cliente, non possiamo vivere: dobbiamo sapere, come designer, a cosa serve il libro, a cosa non serve, che tipo di libro è, come viene venduto eccetera. È un altro tipo di mestiere, come il medico. Un medico non può essere un artista; ci sono medici capaci di grandi intuizioni, possono fare diagnosi fantastiche, cose che un altro medico non riesce a fare e allora si dice "è un artista!". Un grande professionista con notevoli capacità intuitive è quello che deve essere anche un designer".
7-Op. cit., sempre nella stessa intervista: "Loos sosteneva che un architetto deve saper fare tutto, dal cucchiaino alla città: Loos era contrario alla specializzazione, perché la specializzazione porta all'entropia e l'entropia porta alla morte creativa".

Il Testo è un Test

Linguaggio, parola, lettura nell'arte contemporanea

Marco Senaldi

Parole scritte, nei quadri, ce ne sono sempre state. Si trattasse delle parole dell'Angelo indirizzate a Maria (come nell'*Annunciazione* di Simone Martini e Lippo Memmi), o di cartigli esibiti dai personaggi raffigurati nella scena (come nei manoscritti a volte esibiti dai soggetti dipinti da Hans Holbein), o della firma stessa, artatamente inserita nel quadro come suo componente (come nei trompe l'oeil di Cornelis Gijbbrecht), un po' ovunque il testo spunta nello spazio dell'immagine, il verbale intacca il "figurale" e, facendosi rappresentazione visiva, ne contraddice i presupposti.¹ Invece di limitarsi a farsi vedere, la parola vuol farsi leggere, e così sposta l'attenzione da un piano di percezione visuale a uno di comprensione testuale, al prezzo però di una doppia incongruenza - cioè divenendo essa stessa raffigurazione e, insieme, imponendo alla figura di divenire "leggibile".

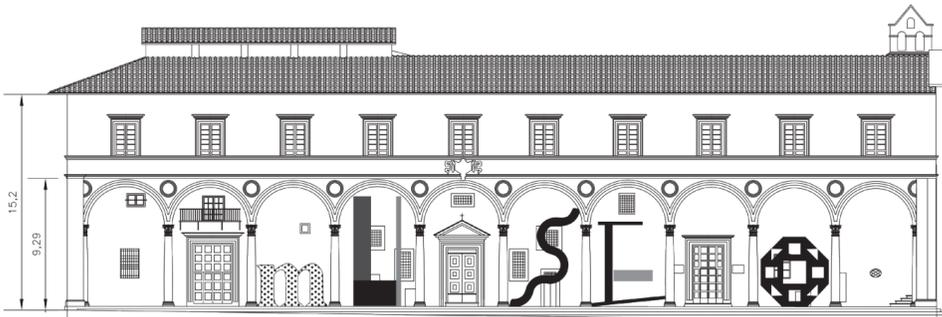
Ma nell'arte contemporanea, questa presenza non ha più lo stesso senso di lirica sottolineatura, o di ironica sovversione, e diventa un carattere quasi strutturale delle nuove forme espressive. Questo fenomeno è inestricabilmente legato alla trasformazione dell'esperienza estetica che travolge l'uomo all'alba della modernità.

Come *aveva e a suo tempo* notato Stephen Kern in uno studio divenuto classico, cioè *Il tempo e lo spazio: la percezione del mondo tra Otto e Novecento*, nei pochi decenni che vanno tra la fine del XIX secolo e l'inizio della Grande Guerra si assiste a una vera "rivoluzione esperienziale".² Il ritmo della vita si fa incalzante e azioni un tempo dominate dalla lentezza e dalla contemplazione, divengono frenetiche. In particolare, l'accelerazione imposta dalle immagini in movimento del cinema coinvolge anche esperienze del tutto diverse, come la lettura.

Gli spettatori del cinema sperimentano quotidianamente questo nuovo rapporto col tempo: questi uomini e queste donne "dettano i loro telegrammi, leggono i loro giornali con un colpo d'occhio sui titoli e sui sottotitoli".³ Non più confinata all'ambito del "libro" o del manoscritto, ma esplosa nelle forme moderne di comunicazione, dal telegramma al rotocalco, dal titolo di giornale alla pubblicità stradale, dall'affiche all'insegna luminosa, la scrittura implica nuove forme di attenzione e nuove velocità di lettura. Il mondo della modernità nascente, accanto all'"immagine-movimento",⁴vede anche il sorgere di una nuova configurazione al tempo stesso sociale ed esperienziale, cioè quella della "parola-movimento". La parola, sia scritta che parlata, inserita in un contesto che sempre più si viene arricchendo di possibilità comunicative che vanno ben al di là del medium "classico" della stampa, inizia a manifestare un'inquietudine che si esplicita in forme molteplici.⁵

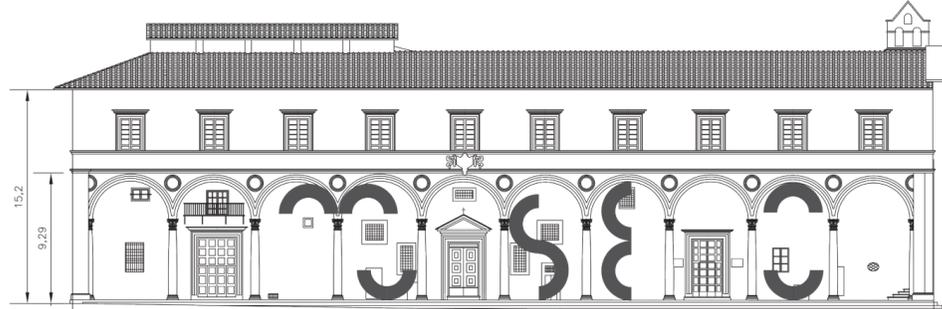
Già verso la fine del XIX secolo vengono proposti dei piccoli *taumatropi* (biglietti che, fatti ruotare velocemente, sovrappongono l'immagine del *recto* a quella del *verso*) a scopo pubblicitario: la persistenza retinica dell'immagine delle sole lettere consonanti, da un lato del cartoncino, va a sovrapporsi all'immagine delle sole vocali, dall'altro lato, creando, a partire da due insiemi di lettere senza senso, una frase leggibile. In piccoli oggetti come questo, e poi in oggetti più complessi come le insegne luminose intermittenti, o i titoli dei primi film, si assiste effettivamente all'impiego di "parole-movimento" che, oltre a imporsi nella loro presenza segnica, vengono poste in movimento come nei fotogrammi di una pellicola.

In questo panorama mediale le lettere vengono sempre più concepite come "immagini": leggere e vedere non costituiscono più atti percettivi distinti, poiché in entrambi i casi l'attenzione dello spettatore (o del semplice abitante



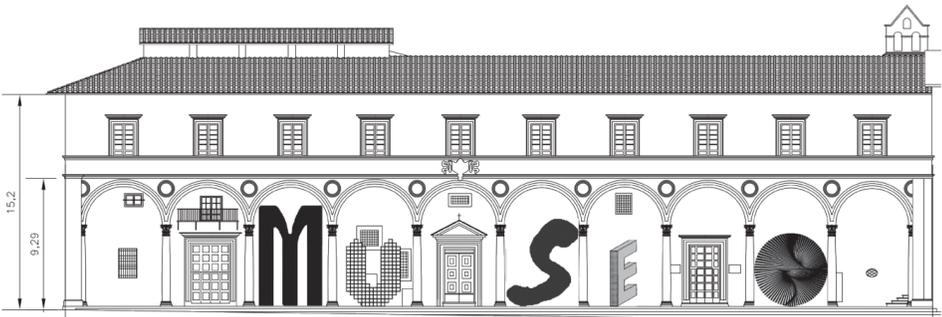
NARINE NALBANDYAN

Nella mia proposta ho prelevato le lettere da diverse categorie dell'arte (pittura, grafica, installazione, scultura) cercando di dare un'idea di quello che si può vedere all'interno del museo. Le opere scelte per le lettere sono: M - Maurizio Nannucci, *Méla*, 1939. U - Manlio Rho, *Composizione 67 R.D.S.A.* (Ritratto Di uno Stato d'Animo), 1938. S - Auro Lecci, Maurizio Nannucci, *Convegno internazionale centri sperimentali di musica elettronica*, 1968. E - Bruno Munari, *Oggetti (macchina inutile)*, 1951. O - Remo Salvadori, *Nel momento*, 1990-1995. Ho scelto le opere di questi artisti perché sono importanti per la mia generazione, facendo riflettere sui materiali e sull'approccio con cui queste sono state create.



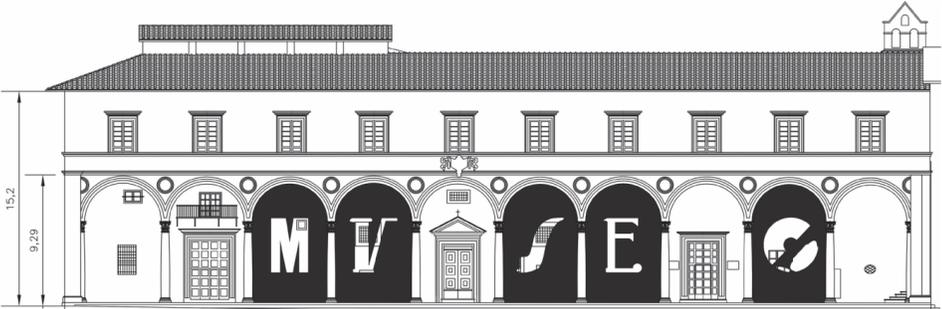
DANIA MENAFFRA

Il lettering per la facciata del Museo Novecento s'ispira alla rivoluzione tipografica portata avanti dalle avanguardie storiche, quale inizio della tipografia moderna e contemporanea. Pertanto, guardando ai principi di geometrizzazione ed essenzializzazione del carattere attuati da designers e artisti quali J. Albers, H. Bayer, K. Schwitters, J. Tschichold, ho disegnato un lettering di natura geometrica che riprende le arcate dell'antico ospedale di San Paolo. Inoltre, per rendere la geometria del carattere ancor più essenziale, le lettere non sono disegnate in toto, ma il completamento della loro leggibilità è affidato al disegno degli archi della facciata stessa. Così, procedendo per moduli, il lettering disegna una fluidità di archi che corre lungo tutta la facciata, dinamizzando la regolarità geometrica della struttura architettonica ed evidenziando lo stretto legame, conoscitivo ed esperienziale, tra tipografia e architettura.



TIZIANO CORONA & SHEIDA ASSA

Il nostro progetto propone, una selezione di glifi prelevati da opere presenti nel Museo Novecento: la lettera M da "Monografie" di Collettivo Zona; la lettera U da "Istogrammi" del Superstudio; la lettera S da "Art is to say" di Giuseppe Chiari; la lettera E da "Exempla.Edizione d'arte del Collettivo Zona; la lettera O da "Torsioni radiali" di Franco Grignani; I colori sono stati campionati direttamente dall'opera: "Superarchitettura" di Superstudio&Archizoom. Ci siamo lasciati ispirare da quelle opere che hanno dato una nuova vita alla visione dell'arte: dunque la selezione vuole ispirare i nuovi artisti fiorentini e non solo, a ricercare una nuova rinascita della visione dell'arte.



FRANCESCA D'AURIA

Per il progetto relativo alla decorazione esterna del Museo Novecento, ho selezionato alcune delle lettere presenti tra le opere grafiche e i manifesti esposti all'interno del museo stesso. L'operazione di selezionare e proiettare all'esterno tali elementi, vuole essere un'esaltazione dei contenuti in mostra all'interno dell'istituzione, una sorta di promozione per i visitatori e i passanti, utile a donare un aspetto peculiare alla struttura. Le lettere estratte appartengono alle seguenti opere: M "Tutto il Meglio del '65" di Luciano Ori, U "Firenze Futurista", S "Firenze Futurista", E "Illustrazione Toscana", O "Inter-en-cubo" di Paolo Scheggi. Come illustrato nel prospetto le lettere sono sagomate all'interno dei pannelli in legno, i quali riempiono tutto lo spazio dell'intercolumnio, lasciando intravedere la facciata del museo attraverso i fori.

della metropoli moderna) è sottoposta a uno stato di eccitazione ininterrotta e senza precedenti, e, parallelamente, il suo esercizio inizia a diventare oggetto di approfondimento e di studio scientifico.⁶ Tra la fine dell'800 e l'inizio del 900 sono numerosi gli esperimenti psicofisiologici che cercano di decifrare l'atto della lettura, di chiarirne i meccanismi psicologici e persino di misurarne la durata, la qualità, ecc. La vecchia psicologia associazionista, ad esempio, sosteneva che la lettura avveniva attraverso il riconoscimento di una lettera dopo l'altra, che venivano appunto "associate" mentalmente in parole, e poi in frasi e in costruzioni dotate di senso. Ma questa impostazione, tendente a ridurre il ruolo del lettore a una sorta di registratore passivo degli stimoli visuali proposti appariva inadeguata alle condizioni di lettura accelerata generate dalla diffusione della pubblicità urbana, della stampa a rotocalco e del cinema.

Inoltre, in una simile concezione di "percezione cronologicamente ordinata" il ruolo della memoria veniva confinato a quello di un archivio di segni coi quali il lettore confronta costantemente quelli appresi mediante i sensi, come una "scatola" contenente "i cliché fotografici" delle immagini già viste.⁷ È proprio in contrapposizione a questa concezione che, nel suo studio sulla struttura della memoria,⁸ un filosofo come Henri Bergson fa riferimento proprio ai meccanismi psicologici in gioco nell'atto della lettura, che è un "vero processo di predizione".⁹ Secondo Bergson, nel caso della rappresentazione verbale, percepire significa non solo ricordare, ma persino *anticipare* tramite i ricordi ciò che attualmente "vediamo". Per esprimere questo ruolo attivo della memoria, egli usa il termine "projection" in un senso che, da psicologico, tende verso il cinematografico: ogni scritta è quasi uno schermo-quadro sul quale il soggetto-spettatore proietta i suoi ricordi-immagini organizzando così la propria percezione in un presente che è sempre plastico e mutevole.

Le avanguardie artistiche si sforzano di trasformare queste intuizioni teoriche in sperimentazioni estetiche. Ferdinand Léger, in un articolo del 1913, è tra i primi a stabilire un nesso diretto tra la rivoluzione introdotta dall'invenzione della stampa e quella dovuta ai nuovi media, in primo luogo il cinema. Secondo lui "l'evoluzione dei mezzi di locomozione e la loro rapidità si collocano non a caso nel nuovo spazio visuale"; e aggiunge che "le affiche sui muri, le réclames luminose, appartengono allo stesso ordine di idee". Leggere, ascoltare, parlare, scrivere, tutto il repertorio di gesti associati alla trascrizione materiale del linguaggio, divengono azioni la cui accelerazione evidente impone una ristrutturazione profonda dell'individuo, a livello percettivo, psicologico, ma anche di gusto estetico.

Per parte loro, i futuristi italiani comprendono subito le possibilità esplosive contenute in queste opzioni teoriche, e si sforzano di applicarle dando vita a una vera e propria "rivoluzione tipografica" - arrivando a proporre l'uso, nella stessa pagina, "di 20 caratteri tipografici diversi, se occorra".¹⁰ Ma anche i dadaisti utilizzano l'elemento tipografico come un'autentica componente artistica, non solo nelle loro opere a collage, ma soprattutto nella loro vasta produzione editoriale. Marcel Duchamp, in particolare, produce nel 1916 *THE*, un'opera verbale-visuale, in cui il lettore deve rimpiazzare alcune parole mancanti dopo l'articolo inglese "the..." sostituite da un asterisco. Il sottotitolo di quest'opera è assai significativo, poiché, facendo riferimento al quadro che lo aveva reso celebre nell'esposizione all'Armory Show di New York del 1913 (cioè *Nu descendant un Escalier*, N. 2, 1912) recita: "THE. Eye Test. Not a 'Nude descending a Staircase'". Quello che fa Duchamp dunque è concentrarsi non tanto sull'aspetto creativo - generativo dell'opera, ma sul lato performativo scatenato dall'atto di lettura: per questo, le sue opere, in cui compare sempre un elemento verbale, sono tutte considerabili come dei veri e propri "Eye Test", cioè dei "test", delle "prove" di attenzione per l'occhio di chi le guarda.¹¹

Una linea continua e ininterrotta collega queste sperimentazioni pionieristiche alle neoavanguardie degli anni 60 e 70. Basterebbe osservare la copertina di uno dei libri futuristi più sovversivi ed originali, cioè *Contro la morale sessuale* (1913) di Italo Tavolato, per cogliere - al di là dei contenuti rivoluzionari - l'impressionante modernità dell'impostazione grafico-tipografica del titolo. Le lettere che lo compongono, accostate senza soluzione di continuità e distribuite sulla pagina per occuparla completamente, non possono non richiamare alla memoria certe composizioni della poesia concreta e visiva di molto posteriore, ma anche dei volantini di propaganda politica di quegli anni, indirizzati precisamente a procurare una reazione mentale nell'opinione del lettore "attivo".

E tuttavia, ciò che separa queste esperienze, sebbene simili a livello formale, è soprattutto la spinta estetica soggettiva. Il dinamismo futurista aveva colto la rivoluzione esperienziale dovuta alla prima ondata mediale - ma le sperimentazioni delle neoavanguardie si muovevano in uno spazio dominato dalle trasmissioni televisive, in una dimensione "eteresa" in senso McLuhaniano. L'uso della parola nelle opere concettuali o nella Poesia visiva è infatti decisamente più freddo, più riflessivo, e giocato su una dinamica non più meccanica, ma elettronica. Ne fanno fede soprattutto i video concettuali prodotti da artisti come John Baldessari, Lawrence Weiner, Ira Schneider, Richard Serra, Robert Smithson, o, in Italia, da Gino De Dominicis o Fabio Mauri. Memorabile di quest'ultimo ad esempio il famoso *Telesiore che piange*, 1972 - una performance televisiva realizzata durante una trasmissione RAI, in cui si udiva il lamento disperato fuori-campo, mentre sullo schermo era possibile leggere solo il titolo stesso del pezzo.¹² Le parole diventano sigle, e iniziano un pellegrinaggio che le ha condotte a una doppia vita, da un lato virtuale sullo schermo (televisivo o del computer) e dall'altro reale, sotto forma di presenze concrete, come le immense lettere della scritta Hollywood, a Beverly Hills. È proprio giocando su questa loro doppia identità che si sono sbizzarriti gli artisti contemporanei, da Maurizio Cattelan, che, come in un photoshop su scala reale, si è "limitato" a estrarre proprio quella scritta, trasferendola sulla discarica di Bellolampo, a Palermo (2001), al tedesco Julius Popp che realizza scritte cangianti illuminando stroboscopicamente la caduta di una miriade di gocce d'acqua, fino a Jack Pierson, che produce assemblages scultorei usando enormi lettere dismesse di insegne pubblicitarie: ecco dunque che ci avviciniamo al progetto messo in atto da Paolo Parisi con la collaborazione dei suoi studenti dell'Accademia di Belle Arti, che hanno saputo ricreare tridimensionalmente la scritta MUSEO proprio estrapolando ciascuna lettera dall'opera di un altro artista presente appunto nel Museo Novecento - in una specie di *mise en abîme* della funzione didascalica dell'istituzione col suo stesso contenuto di opere visive.

È così che le fantastiche intuizioni di un giovane (all'epoca) futurista, come Michele Leskovic (che si era scelto lo pseudonimo irriverente Escodamé), si rivelano davvero profetiche: la sua speranza secondo la quale "Attendiamo che le nostre poesie siano scritte sulle pagine azzurre del cielo dalle code fumanti degli aeroplani...", scritta nel 1933,¹³ sembra già presagire il futuro. E infatti, un grande artista concettuale, peraltro radicato culturalmente artisticamente proprio a Firenze, quale Maurizio Nannucci, nel 1978, utilizzò proprio il cielo come una pagina azzurra sulla quale comporre, con una striscia trasparente trasportata da un aereo, la scritta *Image du ciel*: la più poetica delle tautologie.

Come fare cose con le parole

il *MUSEO* di Paolo Parisi

Stefania Rispoli

Nel 1955 il filosofo e linguista John L. Austin tiene nella aule di Harvard una serie di dodici lezioni da titolo *Come fare cose con le parole*, introducendo all'interno della teoria linguistica il concetto di azione. Secondo Austin il linguaggio non serve solo a descrivere il mondo: ogni dire è in realtà anche un fare, poiché quando parliamo compiamo una serie di azioni e produciamo una serie di effetti che vanno oltre i confini del semplice atto linguistico. Austin è tra i primi a mostrare le capacità performative del linguaggio, secondo le sue teorie i segni possono produrre realtà, ovvero possiamo fare cose con le parole.

La capacità delle parole e del linguaggio di andare oltre la loro semplice funzione indicativa e di sconfinare nel mondo sembra essere la chiave di lettura di tanta sperimentazione artistica e letteraria del novecento. La parola, rappresentata, narrata, urlata, ma anche negata e cancellata, percorre tutto il secolo breve, dalle avanguardie storiche fino alla contemporaneità, esce dalla cornice della pagina scritta e si confronta con la realtà. La relazione tra immagine e parola diviene un campo di sperimentazione che interessa tanto i poeti quanto gli artisti. I primi cercano nuove modalità espressive e si avvicinano al visuale, provano a liberarsi dall'orizzontalità della scrittura e dalla lirica tradizionale, giocando con gli strumenti tipografici. I secondi - dal Futurismo al Dadaismo, dal Surrealismo a Fluxus fino alla Poesia visiva (di cui Firenze è stata illustre protagonista) o all'arte ambientale - iniziano a considerare il linguaggio come materiale visivo, con un proprio spessore sia concettuale che fisico. Si assiste così ad una convergenza della scrittura verso la raffigurazione e vice versa. La parola supera il limite della sua astrazione, diventa tattile, si fa scultura e si lascia ammirare.

L'installazione-scritta MUSEO, opera di Paolo Parisi in collaborazione con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Firenze, che campeggia sulla facciata rinascimentale del Museo Novecento, è, in questo senso, un omaggio al secolo scorso e a tutta la sua sperimentazione verbosivuale.

Nel 1912, contemporaneamente ai primi assemblage di Picasso e Braque, in cui fa capolino la parola scritta, i futuristi pubblicano il loro *Manifesto tecnico della letteratura* dove invocano l'abolizione della sintassi tradizionale, l'autonomia delle parole e la loro libera collocazione nella pagina (elementi che si ritroveranno anche nel montaggio cubista e nelle ricerche dadaiste). Le tele si riempiono di parole dipinte ma anche di pezzi di giornale, caratteri tipografici e fotocollage. La nascita stessa del futurismo è affidata al verbo e viene annunciata dalle pagine di *Le Figaro* nel 1909 con la pubblicazione del primo manifesto futurista.

Nel corso degli anni la parola, autonoma dal suo valore semantico, prende sempre più forma, a metà strada tra la figura, l'icona e la lettera dell'alfabeto, e trova spazio all'interno degli slogan dadaisti, così come sulle tele surrealiste e tra le sperimentazioni delle avanguardie russe. Il libro e la rivista diventano strumenti nelle mani degli artisti, al pari delle tele e dei pennelli. Col tempo gli esempi si moltiplicano e l'aspetto più rivoluzionario e sovversivo tipico delle prime avanguardie lascia spazio ad una riscoperta del valore politico, sociale, comunicativo e commutativo del linguaggio. Nelle opere di Duchamp i giochi di parole aiutano a definire semanticamente i *ready made* e compaiono sotto forma di iscrizioni poste direttamente sugli oggetti. Negli anni cinquanta e sessanta, passando anche per la poesia concreta, per gli artisti dell'arte concettuale e processuale la parola è un elemento costitutivo del fare artistico e svolge un ruolo fondamentale sia essa scritta in forma di istruzioni da eseguire, sia essa enunciata in forma orale. I testi invadono gallerie, musei e spazi d'arte: macchine da scrivere, stampanti, dizionari divengono strumenti di creazione di un'arte dematerializzata che pone al centro l'idea. Di poco successivi, Pop artist e Poeti Visivi guardano ai mezzi di comunicazione di massa e ai suoi strumenti linguistici - l'iconografia consumata della pubblicità e i suoi slogan - con spirito di contestazione, giocando nelle loro opere con la libera associazione di immagini e testi. In particolar modo per i poeti visivi, fiorentini e non, la poesia può incidere sulla realtà e inviare messaggi politici e sociali.

La contemporaneità è costellata di esperienze artistiche che continuano ad attingere al linguaggio come materiale da plasmare, dalla *narrative art* che fa suo del racconto, alle grandi installazioni ambientali che giocano sulla relazione tra spazio, architettura e linguaggio: da Christian Boltanski a Sophie Calle, da Bruce Nauman a Jenny Holzer, solo per citare alcuni nomi. Il MUSEO di Paolo Parisi si colloca nel solco di questa tradizione e trasforma ancora una volta la parola in un oggetto dal valore estetico, al pari dell'immagine, di un'opera pittorica o scultorea. Parisi ha prelevato alcuni campioni da un dizionario di lettere, stili e forme, potenzialmente infinito, rendendo un tributo al secolo appena trascorso. Ciascuna lettera del suo MUSEO ricalca infatti nel carattere e nello stile un segno verbale che è stato estrapolato dall'opera di un altro artista o di un movimento del novecento. In un gioco di associazioni storico-artistiche, grafiche ed estetiche, il cui leitmotiv sembra essere Firenze, la prima lettera, la M, proviene da un collage di Luciano Ori *Tutto il meglio del '65* (collezione Carlo Palli); la lettera U dal frontespizio della rivista *Firenze Futurista* del '21 (anno I, num.2); la S dall'opera, in questo caso quasi tautologica, di Giuseppe Chiari *Art is to say* del '64, (sempre in collezione Palli); la E da una tela di Corrado Cagli del '52 *Ai piedi del Parnaso (Baloyannis)* ed infine la O dal lavoro di Paolo Scheggi *Inter-en-cubo* del '69. Segno non solo denotativo ma connotativo, l'installazione di Parisi è, non da ultimo, un omaggio alla parola MUSEO - la casa delle muse - con tutta l'aura che questa definizione porta con sé, chiave di comprensione della poetica e del lavoro di tanti artisti del novecento tra cui Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Giulio Paolini e molti altri.



Luciano Ori (Firenze, 1928 - 2007) Tutto il meglio, 1965 collage su cartone Courtesy Collezione Carlo Palli



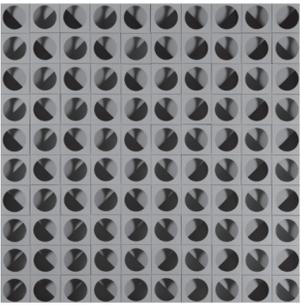
Frontespizio di Firenze Futurista, 26 maggio 1921, anno I num. 2



Giuseppe Chiari (Firenze, 1926 - 2007) Art is to say, 1964 china su carta lucida Courtesy Collezione Carlo Palli



Corrado Cagli (Ancona, 1910 - Roma, 1976) Ai piedi del Parnaso (Baloyannis) 1952 Tempera e olio su tela Collezione Civica - Museo Novecento, Dono Corrado Cagli



Paolo Scheggi (Firenze, 1940 - Roma, 1971) Inter-en-cubo, 1969 moduli di cartone fustellato e plexiglass Courtesy Collezione Franca e Cosima Scheggi

Note
1-Cfr. Jean-François Lyotard, *Discourse, Figure*, Klincksieck, Paris 1971.
2-Stephen Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1983.
3-André Lang, in: *L'art cinématographique*, Alcan, Paris 1927, cit. in Laurent Guido, *Lage du rythme*, Payot, Lausanne 2007, p. 20.
4-Il riferimento va naturalmente a Gilles Deleuze, *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Minuit, Paris 1983; e a *Cinéma II. L'Image-temps*, Minuit, Paris 1985.
5-Ferdinand Léger, "Les origines de la peinture contemporaine et sa valeur représentative" (1913), e "Les réalisations picturales actuelles" (1914) in *Fonctions de la peinture*, Gallimard, Paris 2004, p. 36 e pp. 40 e 42.
6-Nel suo *On the Witness Stand*, New York, Doubleday, Page 8 Co., 1909, lo psicologo Hugo Münsterberg riassume in poche righe il ventennale lavoro svolto nei laboratori psicologici in Germania e a Harvard, e spiega l'uso di misuratori elettrici al millesimo di secondo capaci di misurare le connessioni mentali tra una parola udita e un'altra ad essa associata: cfr. pp. 80 segg.
7-Il riferimento è a Henri Bergson, "Croissance de la vérité. Mouvement rétrograde du vrai", in *La Pensée et le mouvant*, Alcan, Paris 1934, p. 189. Cfr. J.K. Foster, *Memory*, Oxford U.P., 2008.
8-Bergson distingue due tipi di memoria, una attiva e l'altra passiva in *Matière et mémoire*. *Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Alcan, Paris 1896, p. 92. 9-Bergson, *Ibid.*, p. 122.
10-Questo il titolo di un paragrafo del manifesto di Marinetti "Distruzione della sintassi", in *Id.*, *Poesia e invenzione futurista*, Mondadori, Milano 1996, p. 77.
11-Su questo punto rimando al mio saggio *Cine Ready-made*, Marcel Duchamp et l'Image en mouvement, Mimesis France, Paris2018 (in uscita).
12-Rimando qui al mio testo sul rapporto fra arte contemporanea e mezzo televisivo, M. Senaldi, «*Cathode Art. From Painting to Screen*», e «*Television & Art*», entrambi in C. Perrella, ed., *TV70*, Francesco Vezzoli guarda la RAI, Exhibit. Cat., Fondazione Prada, Milano 2017, pp. 185-197; pp. 263-268 : in parte derivati dal precedente M. Senaldi, *Arte e Televisione*. Da Andy Warhol a Grande Fratello, Postmediabooks, Milano 2009.
13-Cit. in R. Borraccini, "Il libro futurista", in *Il libro in antico regime tipografico*, edizione online, <http://docenti.unimc.it/rosa.borraccini/teaching/2017/17542/files/storia-del-libro-e-delleditoria-2017-2018/libro-in-antico-regime-tipografico>.