

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort |

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort

I

a cura della Redazione di Engramma



edizioni**engramma**

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di rocolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN carta 978-88-94840-28-5

ISBN pdf 978-88-94840-26-1

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | La leggenda del re morto
SARA AGNOLETTO
- 33 | La figura della città nuova. Il Piano per Tokyo 1960 Tange Lab
ALDO AYMONINO
- 41 | *Re-enactment* e altre storie
CRISTINA BALDACCI
- 49 | Las obras de arte como *bildnerisches Denken* (Visual Thought)
KOSME DE BARAÑANO
- 71 | Fate questo in memoria di me
GIUSEPPE BARBIERI
- 83 | Chiari e scuri del rebus
STEFANO BARTEZZAGHI
- 91 | Immagini di Auguste nei luoghi di culto domestici
MADDALENA BASSANI
- 107 | *Horologium Sancti Marci Venetiarum*
ELISA BASTIANELLO
- 125 | Tra-scritture antiche
ANNA BELTRAMETTI
- 135 | *Nāmārūpa*, नामरूप. Nome è Forma
GUGLIELMO BILANCIONI

- 147 | Tre Meduse di Arnold Böcklin
MARCO BIRAGHI
- 155 | Heidegger e Sofocle: una metafisica dell'apparenza
ALBERTO GIOVANNI BIUSO
- 163 | Ut architectura poësis
RENATO BOCCHI
- 185 | Estrarre parole dalle immagini nell'era digitale: alcune osservazioni
sull'Ocr storico
FEDERICO BOSCHETTI
- 193 | D'Annunzio ad Arezzo
LORENZO BRACCESI
- 197 | Peter Behrens e l'America
GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
- 213 | Esistono tanti Pantheon
ALESSANDRO CANEVARI
- 235 | *Maiorum imagines*
GUIDO CAPPELLI
- 245 | Da Dioniso a Socrate
ANDREA CAPRA
- 261 | Teste tagliate e santi cefalofori tra Cristianesimo e Islam
FRANCO CARDINI
- 269 | Immagine come documento?
OLIVIA SARA CARLI
- 287 | Winged Eye: the Dark Side of Device
ALBERTO GIORGIO CASSANI
- 313 | Le parole e le immagini/Le parole e le cose
PAOLO CASTELLI
- 333 | Immagini e parole, invisibile e indicibile
MARIA LUISA CATONI
- 347 | *Fulgor ille*
MONICA CENTANNI
- 357 | La parola e l'immagine della 'materia'
GIOVANNI CERRI

- 363 | Parola e immagine nel SATOR: sinergie dinamiche*
GIOACHINO CHIARINI
- 369 | Dal *Grigio di Blu* a un blu molto grigio
LUCA CIANCABILLA
- 377 | Il cane sulla soglia
MARIA GRAZIA CIANI
- 387 | Zettelkasten. Aby Warburg und Ikonologie
CLAUDIA CIERI VIA
- 409 | *Zwischenraum/Denkraum*: oscilaciones terminológicas en las Introducciones al Atlas de Aby Warburg (1929) y Ernst Gombrich (1937)*
VICTORIA CIRLOT
- 433 | La curiosità di Carlo Magno
SILVIA DE LAUDE
- 459 | L'occhio stanco
FERNANDA DE MAIO
- 469 | Ancora sulla fortuna delle gemme Grimani
MARCELLA DE PAOLI
- 489 | "In obscurum coni... acumen"
AGOSTINO DE ROSA
- 529 | Le message des papillons
GEORGES DIDI-HUBERMANN
- 541 | ... o è dell'assoluto o non è
MASSIMO DONÀ
- 557 | DA1A1
VALERIO ELETTI
- 571 | Tradizioni, immagini, identità
ALBERTO FERLENGA
- 577 | Tempo del teatrino
KURT W. FORSTER
- 585 | Salti e scatti
SUSANNE FRANCO
- 605 | Allusioni, ellissi, dettagli
MASSIMO FUSILLO

- 611 | Mappe logiche
PAOLO GARBOLINO
- 625 | Edgar Wind su Aby Warburg: un esercizio ermeneutico
MAURIZIO GHELARDI
- 637 | Un caso di narrazione spaziale
ANNA GHIRALDINI
- 651 | “Farla finita con la fine”
MAURIZIO GUERRI

DA1A1

1980, un viaggio tra immagini e associazioni di idee

Valerio Eletti

Da 1 a 1 - passando per l'infinito, Hollywood e le maschere era il titolo di lavoro di un libro di sole immagini (80 tavole a doppia pagina) dedicato al gioco delle citazioni, alle associazioni di idee e al dialogo serrato fra parola e immagine, che doveva essere pubblicato nel 1981 dall'editore Gabriele Mazzotta, nella sua collana di punta dedicata alla grafica e all'illustrazione d'autore, con la prefazione di Gillo Dorfles. Il libro però non fu mai pubblicato, dato che non venne mai completato dall'autore (il sottoscritto). Ora, quasi quarant'anni dopo, ho riesumato alcune tra le oltre 50 tavole disegnate all'epoca, per rispondere all'invito di Engramma a dare un contributo sul tema "La parola all'immagine".

Perché questa scelta?

Per rispondere, prima di tutto vanno dette almeno due parole sul contesto culturale di quegli anni, contesto che si riflette ovviamente sulla struttura del volume e sulla stesura delle singole tavole. Ricordiamo dunque che anche in Italia, tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli Ottanta, prende forma e si diffonde in diverse discipline quell'atteggiamento culturale che va sotto il nome di "*post modern*"; atteggiamento di cui qui vogliamo mettere a fuoco uno specifico aspetto: il passaggio da una visione dell'arte d'avanguardia come progresso lineare e continuo, a una concezione più ampia, complessa, reticolare, in cui potevano convivere istanze e momenti diversi della ricerca viva e testuale (il paragone all'epoca era tra il percorso lineare di un fiume che scorre in una specifica direzione e la navigazione randomica sullo specchio di un lago).

Così, mentre realizzavo le tavole di cui vedete qualche esempio in questo articolo, tutto intorno, negli ambienti artistici e culturali, si spandeva questa visione complessa e ricca. Ricordiamo per esempio che proprio nel 1980 la Biennale di Venezia realizzava per mano di Paolo Portoghesi la prima esposizione dedicata all'architettura, con la memorabile "Strada Novissima" allestita alle Corderie dell'Arsenale, dando così risonanza internazionale alla discussione sul postmoderno. (Sempre per mettere a

fuoco il contesto in cui nasce *Da 1 a 1*, voglio ricordare che io stesso venivo da una esperienza significativa di lavoro sulla contaminazione tra alto e basso, e tra settori fino allora tenuti separati: parlo della fondazione e della gestione della galleria e della rivista “Spazioarte” (1974-1977), che ospitava con pari dignità – e metteva a confronto tra loro – autori di fumetti e scultori, architetti e militanti politici, pittori tradizionali e poeti visivi, illustratori e artisti, fotografi e muralisti).

E dopo questa sintetica contestualizzazione, veniamo al merito: perché dunque questa scelta?

Semplicemente perché il progetto del volume girava tutto intorno alle risonanze che si creano tra immagini e parole quando le parole sono legate tra loro da un filo di associazioni di idee e le immagini sono tratte esclusivamente dalla storia del passato e trattate graficamente in modo da poter dialogare tra di loro e con i testi che le accompagnano sullo sfondo.

Nel volume *Da 1 a 1* – come si può vedere dagli esempi qui pubblicati – troviamo diversi elementi che convergono su questo paradigma. Primo, la struttura pseudo-narrativa: un racconto-non-racconto che gioca sull’associazione di idee partendo dal numero uno, percorrendo i numeri a crescere fino all’infinito, per poi tornare all’uno attraverso decine di divagazioni e un conto alla rovescia legato alla magia dei numeri. Secondo, la riproduzione al tratto, in bianco e nero, delle immagini prelevate dalle vaste miniere dell’arte e della decorazione create in epoche, luoghi e contesti sociali diversissimi tra loro: trattamento che permette alle immagini di dialogare tra loro pur provenendo da culture diverse. La ricerca di assonanze e dissonanze che facciano emergere dagli accostamenti e dalle contrapposizioni nuovi stati d’animo e nuove visioni.

La sfida di base, comunque, consisteva nel riuscire a far dialogare le immagini prelevate dalle miniere della storia dell’immagine (dal Liberty alla Pop Art, dall’arte etrusca all’illustrazione delle riviste dell’800) sia tra di loro che con le scritte di sfondo che fanno da filo rosso per la navigazione tra le associazioni di idee. Mi fermo qui. Non voglio spiegare né il meccanismo né le soluzioni grafiche adottate.

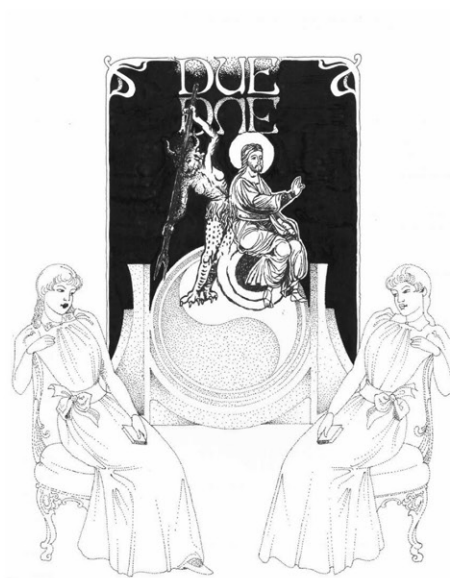
Lascio la parola alle immagini.

Per coloro i quali vorranno approfondire, segnalo comunque in appendice alcuni brani dalla bozza della presentazione che scrissi nel 1980: là si riconosce il clima culturale dell’epoca, e si

ritrova sia l'analisi degli obiettivi che si volevano raggiungere, sia le riflessioni sulle tecniche e sulle tipologie delle fonti iconografiche utilizzate. Non si trovano invece le indicazioni esatte delle fonti iconografiche: al lettore più curioso il compito di rintracciarle, se vorrà giocare a questo gioco.

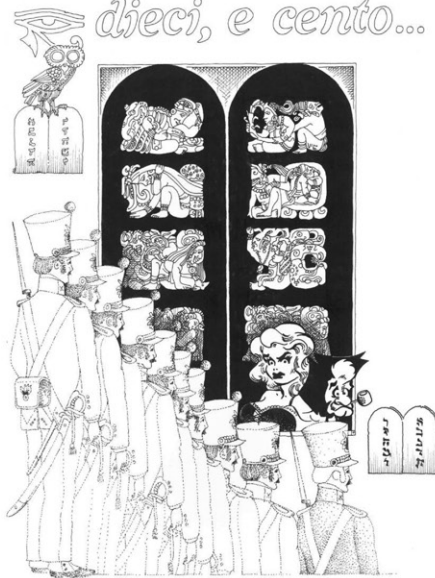


1 | Uno

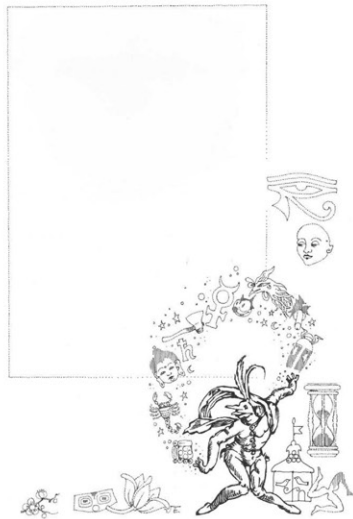


2 | Due

dieci, e cento...



, e cento...



3 | Dieci, e cento... e cento

mille,



mille, e milleun



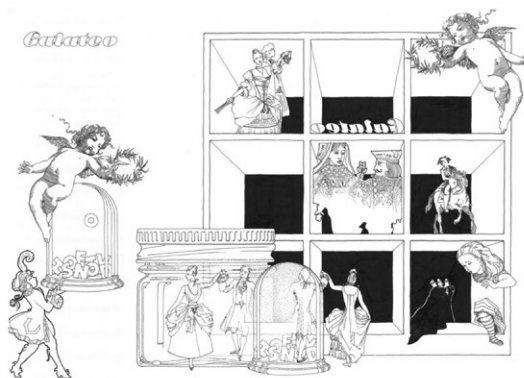
4 | Mille, mille, e milleuno



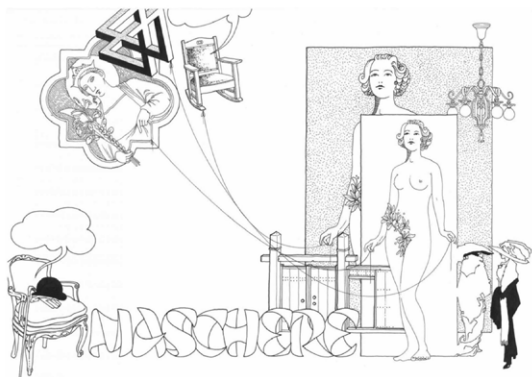
6 | Hollywood



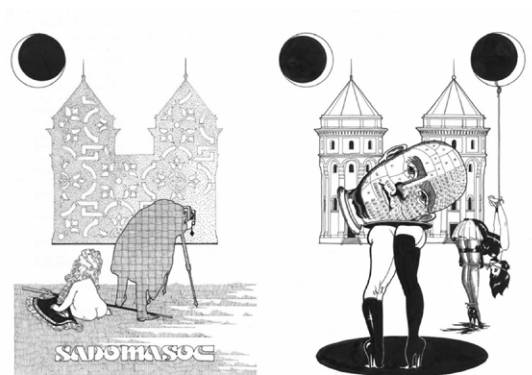
7 | Minuetto



8 | Galateo



9 | Maschere



10 | Sadomasoc

APPENDICE

BRANI SCELTI DALLA BOZZA DELLA PRESENTAZIONE DEL LIBRO "DA 1 A 1"
(SETTEMBRE 1980)

Cos'è questo libro? Una raccolta di disegni? No. Un racconto? No (ma forse sì). È un modo particolare e nuovo (nel settore della grafica - non più in altri settori) di raccontare per immagini. Senza una trama - ma per episodi collegati fra di loro.

Ecco la ragione per queste poche righe di presentazione che altrimenti non servirebbero. Si tratta solo di "spiegare" il procedimento che porta alla costruzione (e quindi alla lettura) di queste immagini.

In definitiva questo libro riempie un inspiegabile vuoto lasciato nella grafica (non nella grafica d'arte: i surrealisti sono stati maestri in questo): la grafica editoriale, appunto, dopo gli esperimenti dei fotomontaggi di inizio secolo.

La fase storica era evidentemente diversa. Si era in piena esplosione delle avanguardie storiche che avevano come punto comune - nella loro estrema differenziazione di risultati

e di valenze artistiche ed estetiche - l'obiettivo di progettare un "modello risolutivo", di trovare "il" progetto per il futuro. Futuro dell'arte, della società, della cultura.

Sono passati 50 anni. Le illusioni sono cadute, si sono trasformate. La più grande conquista - l'eredità maggiore - che ci hanno lasciato le avanguardie è sicuramente l'ironia e soprattutto l'autoironia. Il prendersi sul serio, ma un po' per scherzo. Un gioco di specchi e di ambiguità che lascia alle sue spalle la prosopopea, la magniloquenza degli "eroi" del passato (e di quelli attuali): di chi si prende "sul serio" come genio; di chi propone l'immagine o la parola come "verità".

Cosa ancora più importante, questo atteggiamento si è venuto conquistando da strati più ampi di popolazione (non si parla certo di fenomeno di massa: i fumetti o i romanzi o i rotocalchi o molte trasmissioni radiofoniche e televisive sono indici chiarissimi di quanto la gran parte delle persone usi ancora gli strumenti della figura eroica e non si lasci sfiorare dalla dissacrante ironia o dall'ancora più sottile autoironia).

Ora un "montaggio grafico" permette un'operazione estremamente ampia, spesso ambigua, ironica e soprattutto autoironica.

Pescare nel gran sacco della memoria collettiva, nell'universo delle immagini oramai familiari a tutti permette di sollecitare nell'osservatore una serie di scatti, di associazioni di idee e di procedimenti di autonomia di lettura dell'immagine.

Una grafica che si serve di citazioni sfugge infatti molto più facilmente al grande pericolo dell'illustrazione: quello di esistere solo in quanto resa per immagini del discorso scritto; quindi trascrizione o traduzione da un linguaggio all'altro (con quel minimo di possibilità di "invenzione" che questo procedimento in ogni caso sottende).

E la scoperta della grande energia derivante dall'uso delle immagini del passato sembra in definitiva essere la svolta creativa egli anni Ottanta.

Il riscontro si trova in tutte le espressioni dell'immagine (e mi fermo a questo settore perché ad altri spetterà di allargare il campo a suoni e letteratura). In arte. In architettura.

Attenzione però: a questo punto viene subito alla mente il grande episodio dell'ecclettismo della fine dell'800: un episodio che si trovava però su di un diverso versante di quel fondamentale spartiacque costituito dalle avanguardie storiche.

Là, nell'Ottocento, l'illusione di appropriarsi degli aspetti eroici del passato, la ricerca della grandiosità, la volontà di attribuire patenti di dignità storica alla borghesia che stava consolidando il proprio potere.

Qui, l'autoironia dei figli dei figli di quei grandi illusi, di quei personaggi che si presentavano nelle foto d'epoca con lo sguardo rivolto all'infinito, il petto in fuori e il mento un paio di centimetri più alto del necessario.

Quando la Biennale 80 - nella sua 39° edizione d'arte e nella sua prima (prima!) edizione d'architettura - presenta nel 1980 "citazioni" dell'arte del passato nelle opere dei più giovani artisti internazionali e "citazioni" di elementi architettonici antichi nella strada ricostruita dagli architetti postmoderni, si dà finalmente attenzione a un gioco che fermentava da anni e che segnerà profondamente la nostra vita futura.

Un gioco serio. Mai serio. È il gioco del coinvolgimento nel piacere della scoperta di sensi nuovi in espressioni di vecchi linguaggi.

Spaesamento, contrapposizioni di stilemi differenti sono il più elementare metodo per creare nuove tensioni in oggetti altrimenti stanchi.

Un'insegna pop accanto a una xilografia del Quattrocento? il gioco è pericolo: si può cadere nella più banale ricerca dell'originale a ogni costo. Se si trova invece il filo condut-

tore che regge il gioco, l'insieme può alzarsi come un aquilone e regalare punti di vista assolutamente inediti e soprattutto stimolanti.

Il mio gioco parte da queste premesse, ma con un'ulteriore osservazione: il fallimento sistematico di chi ha tentato di accostare tra loro immagini e stilemi di epoche diverse a ben vedere deriva dalla caduta di tensione del prodotto finale a causa della presenza contemporanea di linguaggi diversi.

Accostare una insegna pop a una xilografia del Quattrocento - magari cinese - fa implodere l'operazione se non esiste una possibilità di lettura comune e una coerenza di segno. Ritagliare per esempio le due immagini da due diversi libri e accostarle è un'operazione sbagliata in partenza - insufficiente - in quanto ciascuna immagine rimane così strettamente legata al suo contesto culturale. Diciamo che nessuna delle due immagini fa un passo in direzione dell'altra. Si ha così il risultato che l'occhio non riesce a mettere a fuoco contemporaneamente le due immagini. Ciascuna immagine implica cioè un codice interpretativo talmente definitivo e con riferimenti culturali tanto netti e diversi dall'altra da richiedere una sosta, un soffermarsi dello sguardo troppo lungo. E questa sosta implica un "fuori fuoco" percettivo nei confronti dell'altra immagine.

Non può scattare così nemmeno il meccanismo dello "spaesamento" (a meno che una delle due immagini sia di ambiente e l'altra ne sia il soggetto: ma in questo caso non si tratta di un dialogo ma del vecchio, usurato monologo di un soggetto in un'ambientazione spaesante).

La cosa si complica ancora di più se invece di due, si tratta di tre, quattro o più immagini tratte da contesti differenti.

Tra le varie soluzioni per fare entrare in risonanza immagini fornite di una storia e di un linguaggio diversi, c'è quella proposta da questo libro: il collegamento diventa così il segno che ridisegna le immagini; riprova della validità di questa scelta mi viene per esempio dal libro "Une semaine de bonté" di Max Ernst, che funziona e riesce a passare il varco del mero accostamento delle immagini per entrare nel campo della risonanza - e quindi della tensione creativa e dell'ironia più graffiante - per il semplice fatto che le forbici hanno lavorato su immagini costruite con lo stesso segno, quello dell'incisione tipica delle illustrazioni del secolo scorso.

La minima (e pure essenziale) traduzione di immagini diverse attraverso il filtro di una stessa mano apre la via alla lettura simultanea delle immagini. Ciò perché si ha in questo modo una lettura immediata, la consapevolezza dell'uso della citazione, e quindi il passaggio a un atteggiamento mentale estremamente diverso, meno attento al fare "colto" e più disposto al gioco (gioco che può essere leggero e superficiale o entrare più a fondo di quanto non possa sembrare a prima vista).

L'insegna "pop" così non è più l'insegna pop, ma una sua rappresentazione. Così come la xilografia del Quattrocento non è più la xilografia del Quattrocento, ma una sua rappresentazione.

Eccoci allora su di un terreno di coerenza tra le due immagini:

il terreno della "rappresentazione" è tutto praticabile. Qui tutto è concesso. Diventa teatro. E le immagini possono entrare in risonanza tra di loro e con il contesto, dentro la singola tavola e tra le tavole del libro.

Nasce cioè la possibilità di instaurare rapporti inediti. La creazione spontanea di favole e racconti. Il raggiungimento dell'ironia, dell'autoironia, della suprema ambiguità.

I livelli di lettura si sommano allora in un gioco di approfondimento, di fuga e di deviazio-

ne che non ha soste. Tutto ciò avviene nel contesto di una sola impaginazione; e quando le pagine si susseguono le une alle altre come in questo libro, i rilanci e i riferimenti si rincorrono anche attraverso le pagine, creando una terza dimensione di lettura che assume l'aspetto inaspettato del racconto vero e proprio.

(...)

Si tratta quindi di un libro che può essere letto in superficie nel suo insieme o via via più a fondo, anche se si perde in questo caso la visione d'insieme a vantaggio di visione particolarissime e limitate, ma più dettagliate nell'elaborazione (lo stesso meccanismo di zoom-in e di zoom-out che troviamo per esempio nelle opere d'arte di Baruchello).

Il piacere della lettura viene poi - a livelli più approfonditi e in qualche modo "specialistici" - anche dal significato delle fonti da cui provengono le varie componenti dell'impaginato.

Prendiamo per esempio una delle sequenze centrali del libro più ricca di connessioni all'interno di una mezza dozzina di tavole, quella che parte per associazione di idee dal tema del "ballo" per entrare, attraverso la parola "minuetto" nel campo culturale (e iconografico) non solo del Settecento (e dei riti caratteristici di un'aristocrazia ai suoi ultimi anni di splendore) ma soprattutto nel terreno minato (ambiguo) dei rapporti formali canonizzati da Monsignor Della Casa e solidi ancora oggi nel loro aspetto più blando del "buon vivere" (la "maschera" - oggetto ambiguo di per sé - ha qui una doppia valenza, anche se è intensa soprattutto come componente essenziale del vivere quotidiano).

Le pagine a cui mi riferisco sono quelle della sequenza "minuetto" - "galateo" - "le buone maniere" - "maschere" - "e poi ancora un altro minuetto".

Per introdurre subito l'aspetto dell'artefatto nelle due pagine a fronte dedicate al "minuetto" ho sfruttato il "falso" in tutte le immagini: nessuno dei personaggi o degli oggetti rappresentati è tratto da immagini autentiche del Settecento. Le fonti sono infatti tutte posteriori e costituiscono già di per sé delle citazioni o delle interpretazioni stereotipe del ballo più garbato della storia: così i valletti sono tratti dalle silhouette (...); i due amanti che si tengono per mano sono i protagonisti del manifesto (...); anche la cornice è tratta da un manifesto dell'Ottocento che fa riferimento al Settecento (...); ancora da una rivista che andava per la maggiore in Italia alla fine del secolo scorso, (...) del (...), sono tratte le figure incaricate di illustrare il tema del "minuetto", le due coppie cioè che sfilano all'interno della cornice nell'atteggiamento tipico del ballo del Settecento.

La stessa scritta "minuetto" - carica degli accessi decoratori del rococò - è in realtà tratta da (...).

La struttura dell'impaginato è piramidale e conduce l'occhio in un percorso a segmenti che gli permette di scoprire risonanze tra le figure in fasi percettive successive: la continuità "valletto - campana di vetro - lui e lei" conduce al magma indefinito racchiuso nella cornice forte e sovrastato dalla figurina ambigua della donnina seminuda, chiaramente dell'epoca a causa della sua capigliatura (anche questo è un "falso": lo stereotipo della festa veneziana settecentesca tratta da una illustrazione del maestro di questo genere, Umberto Brunelleschi (...)); il soffermarsi per un attimo dell'occhio sul segnale erotico della donnina fa sì che venga percepita all'interno della cornice un'altra direzione preferenziale che chiude così la struttura piramidale sovrapponendosi al rettangolo della cornice (questa seconda figura geometrica è l'unica dotata di neri forti che si impongono al primo sguardo e perdono poi via via di importanza con l'emergere più garbato dei mezzi toni, dei tratteggi e dei puntinati). Su questa direzione che porta dal vertice della donnina alla base dell'ultimo valletto si prova il disagio di un insieme contemporaneo e contrapposto di segnali. Mentre infatti la coppia Anni Venti (tratta da...) sembra avviare la sequenza dei ballerini (e quindi dello sguardo) verso il basso e verso destra - aprendo nel contempo

un contatto con la pagina precedente cui fa esplicito riferimento -, il contenitore in cui si muovono i due ballerini conduce lo sguardo al valletto che spinge in direzione opposta, scompaginando la sequenza lineare del procedimento logico della costruzione dell'immagine. L'inversione di direzione (dal basso in alto e da destra a sinistra) porta immediatamente l'occhio a saltare agli altri contenitori di vetro e al loro simbolismo esplicito, instaurando così un nuovo percorso orizzontale disturbato dalla presenza della piramide e del rettangolo che pesano sulla parte destra della tavola.

(...)

Altro elemento che entra nella costruzione delle sequenze di pagine è il ritmo semplicemente grafico che subisce una alternanza continua nei suoi quattro parametri: la quantità di "nero", la "compattezza" della costruzione di ciascun impaginato, la "simmetria" e l'emergenza di una figura "protagonista".

(...)

Per ciascuna tavola si può entrare nei dettagli delle motivazioni letterarie, grafiche e simboliche (o metaforiche), nei meccanismi di associazione che ne reggono l'impianto e ne provocano le tensioni interne; così come in dettaglio si potrebbe analizzare - come si è fatto per la sequenza presa ad esempio - i gruppi di 8/10 tavole strettamente connesse tra loro da un unico filo conduttore sia per il tema che per il riferimento grafico scelto; come, infine, si potrebbe tracciare una vera e propria mappa dei ritmi grafici che percorrono il libro dall'inizio alla fine con l'intento di dare unità o per lo meno stretto collegamento a un tale coacervo di disegni differenti.

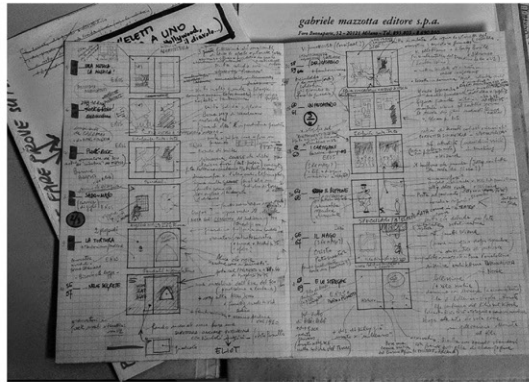
Entrando però in questi dettagli, questo libro non sarebbe più un gioco di immagini ma un saggio.

Meglio allora fermarci alla traccia di lettura proposta con l'esempio sopra esposto.

Ciascuno potrà così entrare più o meno a fondo nelle parti per lui più interessanti. E quando la curiosità arriverà a spingere alla conoscenza delle fonti iconografiche (le tessere di questo gioco a mosaico) basterà andare nella pagine in fondo al libro per trovare tutte le indicazioni necessarie.

Il progetto del volume Da 1 a 1 è stato definito nei suoi particolari da diversi punti di vista: l'elenco di tutte le tavole basate su associazioni di idee; i metodi per far entrare in risonanza immagini e parole; i meccanismi per far dialogare fra loro immagini di epoche e culture diverse grazie alla riproposizione al tratto in bianco e nero; la ripresa e il rilancio attraverso le tavole dei ritmi ricorrenti di alcuni parametri come la compattezza, il protagonismo di qualche personaggio o la simmetria e il gioco vuoto-pieno...

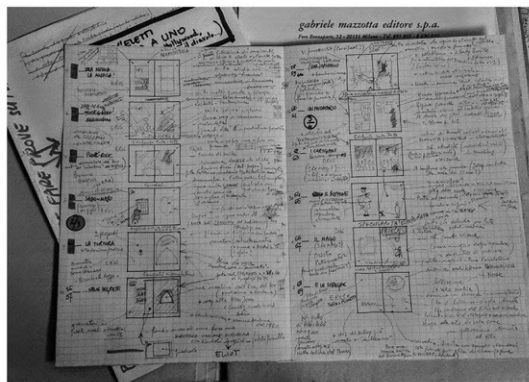
Qui di seguito alcune foto dei disegni e delle strutture grafiche pensate per lo sviluppo del progetto finale, prima della realizzazione delle tavole presentate sopra.



11 | Menabò del volume “Da 1 a 1” (particolare).



12 | Ritmi interni del volume “Da 1 a 1”.



13 | Studi di una tavola del volume “Da 1 a 1”.

BIBLIOGRAFIA

Bolzoni, Frau 1985

Valerio Eletti, a cura di A.Bolzoni, S. Frau Edizioni CSAC, Università di Parma, Parma 1985.

Bianchino 2014

Italian Pop Art, Bianchino G. (a cura di), catalogo della mostra al Museo Civico di Brunico, Brunico 2014.

ENGLISH ABSTRACT

In 1980, in the post-modern mood, a book (entitled *From 1 to 1*) was planned – but never published – consisting of 80 plates: some of the 50 realised plates are presented in this article. The book was based on the idea that images and words resonate with each other, when connected by a thread of associations of ideas. As far as the images are concerned, in the book they were all extracted from the repertory of the figurative tradition of the past, and were re-created by means of graphic elaboration. The author discusses the creative process of that project.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort I

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra