



L'immagine delle parole

Testo scritto e problemi cognitivi

MANFREDO MASSIRONI

Le nostre conoscenze sono frutto e conseguenza di molti eventi e processi. Esse dipendono dalle nostre esperienze, dalle modalità sensoriali con cui vengono raccolte le informazioni, da come queste ultime vengono conservate e richiamate, dalle motivazioni che si connettono con quelle specifiche conoscenze; ma tutti questi aspetti possono essere riassunti nell'affermazione che le nostre conoscenze dipendono dal funzionamento della nostra mente. Uno dei campi più difficili da indagare è, però, proprio quello della mente e del suo funzionamento, per il quale non si possono fare che delle ipotesi, solo raramente ed indirettamente verificabili, o tentare dei modelli, che connettano in una maniera rigorosa i passaggi sottostanti alle operazioni che solitamente mettiamo in atto. Ne emerge così che una delle cose più difficili da conoscere è proprio il cammino della conoscenza.

Da una ventina d'anni a questa parte si è imposto, come tema di notevole interesse per le scienze cognitive lo studio e l'interpretazione del funzionamento delle immagini mentali.

Le immagini mentali sono delle realizzazioni della nostra mente che noi utilizziamo in maniera varia e produttiva per far fronte a compiti specifici.

Se un amico ci chiede di dirgli quanti e quali quadri sono appesi nel nostro soggiorno noi costruiamo una rappresentazione mentale del nostro soggiorno e cominciamo a passare in rassegna tutte le pareti in un certo ordine enumerando i quadri appesi ad ognuna di esse. È un'esperienza che si avvicina molto a quella percettiva anche se si produce in assenza di stimoli esterni.

L'utilizzazione delle immagini mentali, la loro evidenza soggettiva e quindi la loro utilizzazione da parte di tutti non sono messe in discussione da nessuno. I problemi teorici, le polemiche, le discussioni e i disaccordi sono nati quando si è cercato di spiegare e di interpretare la natura delle immagini mentali e in che cosa consista la loro differen-

za da altre rappresentazioni interne come il linguaggio. Seguiamo l'esame di Johnson Laird (1983) per esporre i termini della questione.

Da un lato vi sono coloro che sostengono la sostanziale differenza e separazione fra immagini mentali e rappresentazioni proposizionali (Paivio, 1971; Kasslyn, 1980; Shepard e Cooper 1982).

Dall'altro vi sono coloro che ritengono essere l'esperienza di un'immagine un fenomeno secondario, un epifenomeno, di quel fenomeno principale e primario consistente nella codificazione proposizionale delle informazioni (Pylyshyn, 1973, 1981; Anderson, 1978; Dennet, 1981).

I primi sostengono che le caratteristiche principali e distintive delle immagini mentali sono:

- quella di essere frutto di processi simili a quelli che regolano la percezione di oggetti e figure;
- quella di costituire delle rappresentazioni coerentemente integrate in quanto ogni elemento dell'oggetto rappresentato appare una sola volta;
- quella di poter essere sottoposte ad operazioni di trasformazione mentale (rotazione, dislocazione, piegatura, espansione) apparentemente continue;
- quella di essere *analogiche* in quanto rappresentano oggetti, e le relazioni strutturali fra loro parti corrispondono a quelle fra le parti degli oggetti rappresentati.

Il secondo gruppo di studiosi sostiene invece che le proprietà fondamentali di una rappresentazione proposizionale sono che:

- I processi del cervello sono sicuramente simili, e forse gli stessi sia che si tratti di una rappresentazione proposizionale che della percezione di un oggetto o figura.
- Anche se proposizioni diverse possono essere riferite allo stesso oggetto, o parte di esso, quando le proposizioni si costituiscono come una rete semantica, allora la rappresentazione è coerente e in-

Figura 1, 56 variazioni della lettera "A" da un catalogo Letraset.

Figura 2, Piranesi, veduta degli avanzi del sepolcro della Famiglia Plauzia sulla via Tiburtina.

tegrata con ogni elemento di un oggetto che appare una volta sola.

— Una rappresentazione proposizionale è discreta digitale e non continua. Ciononostante può rappresentare processi continui mediante piccoli incrementi nelle modificazioni.

— Le proposizioni sono vere o false rispetto a ciò che affermano degli oggetti. Le rappresentazioni degli oggetti "sono astratte in quanto non assomigliano né a parole né a figure ... il loro contenuto esprime l'informazione significativa su quello che rappresentano. I critici della teoria basata sulle imma-

gini spesso ammettono che un'immagine possa venir costruita dalla sua descrizione proposizionale, ma tale immagine non introduce alcuna informazione nuova; rende semplicemente la descrizione immagazzinata più accessibile e più facile da manipolare" (Johnson Laird 1983, pagg. 39-40).

Una polemica di questo genere rimane insolubile perché i dati sperimentali che si riescono ad ottenere non sono mai univocamente interpretabili. Emergono evidenze a favore dell'una o dell'altra posizione tanto è vero che Johnson Laird ha tentato una mediazione fra le due posizioni mediante

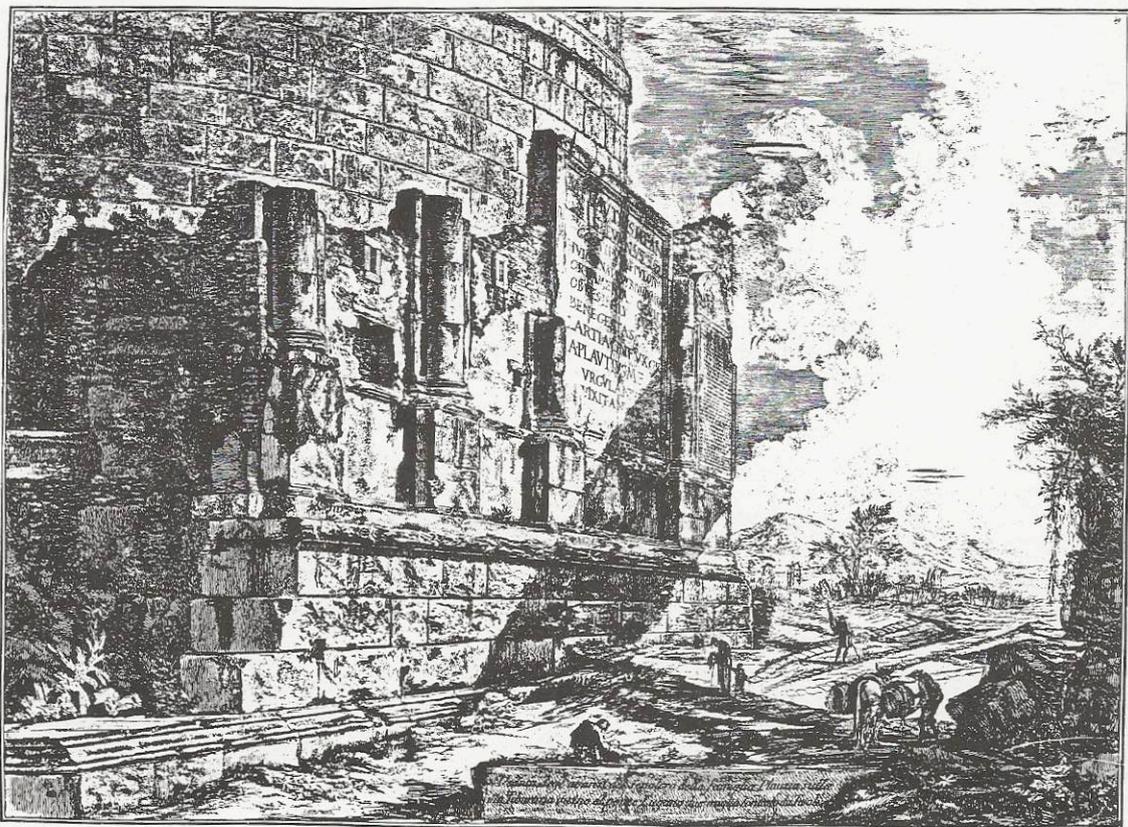


Figura 3, Dürer, Arco Trionfale di Massimiliano I d'Asburgo. Predecessori e affini degli Asburgo.

la sua teoria dei modelli mentali che, pur risultando utile alla discussione, non sembra, a sua volta, risolutiva.

La maggiore evidenza a favore del modello analogico risiede nell'assunzione che l'esperienza di un'immagine mentale sia molto simile a quella dell'esperienza percettiva di un dato oggetto. Da ciò risulterebbe che, sia le immagini mentali che i percetti obbedirebbero allo stesso tipo di elaborazione, la quale sarebbe diversa da quella che interessa altri tipi di informazioni. Si avrebbe così la possibilità di recuperare e di manipolare l'intera ricchezza di una modalità sensoriale senza le perdite che una transcodifica solitamente produce. Infatti uno dei sostenitori stessi dell'approccio proposizionale, Pylyshyn (1981) fa notare che "la proprietà più intrigante e singolare dell'immaginazione mentale, e quella che la rende, di primo acchitto, diversa dalle altre forme del pensiero razionale volontario, risiede nella sua intrinseca autonomia, — sia per il fatto che certe proprietà dello stimolo (p. es. forma e grandezza) devono sempre essere rappresentate in un'immagine, sia per come avvengono le modificazioni dinamiche dell'immagine mentale nel tempo (pag. 165, tr. dell'autore).

La maggiore evidenza a favore del modello proposizionale invece risiede in un generale principio di economia, secondo il quale si verificherebbe una notevole riduzione di lavoro mentale qualora le rappresentazioni degli stimoli esterni avvenissero in un unico formato che organizza sia le informazioni immaginative che quelle verbali.

Questa sede può risultare particolarmente idonea a presentare, più che ulteriori contributi teorici, alcuni esempi concreti, che si discostano notevolmente da quelli utilizzati dalle varie correnti di pensiero coinvolte nella polemica, ma che, per la loro specificità potrebbero porre nuovi problemi o porre in luce diversa quelli già in oggetto di discussio-

ne; si tratta del testo scritto in generale e di alcuni suoi esiti in particolare. Il testo scritto è una cosa assolutamente proposizionale basata quindi su di una codificazione convenzionale che necessita di una componente visiva; chiede di diventare immagine ed esige di essere vestita alla moda, di mettere

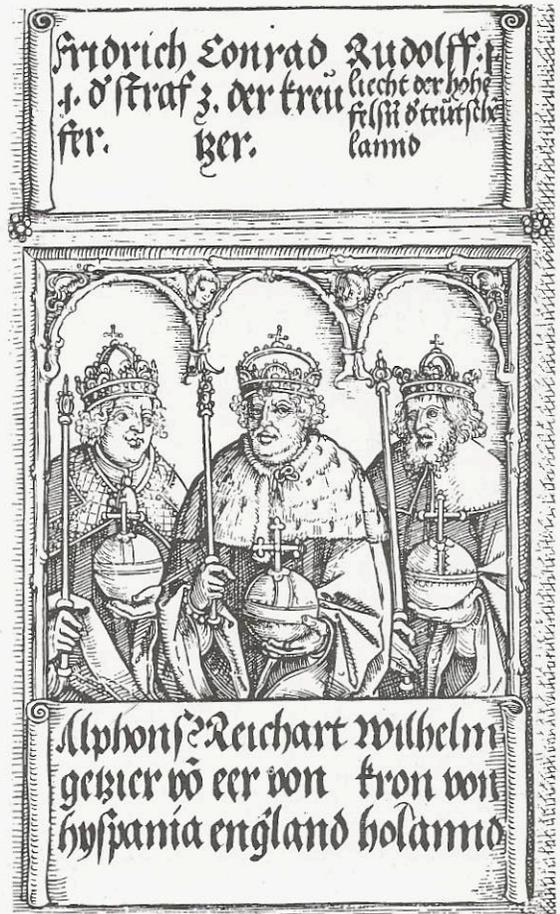


Figura 4, Dürer, Arco Trionfale di Massimiliano I. Scene della guerra d'Olanda del 1490.

in evidenza la sua singolarità, di porsi in un corretto rapporto con lo spazio e quindi di poter disporre di un gran numero di opzioni. Tali opzioni saranno date dal tipo di carattere, dal corpo nelle varianti del neretto, del corsivo, del bordato ecc. oltre che, naturalmente, dell'impaginazione. La domanda da porsi è: perché non vi è un solo carattere per dar forma grafica alle parole?

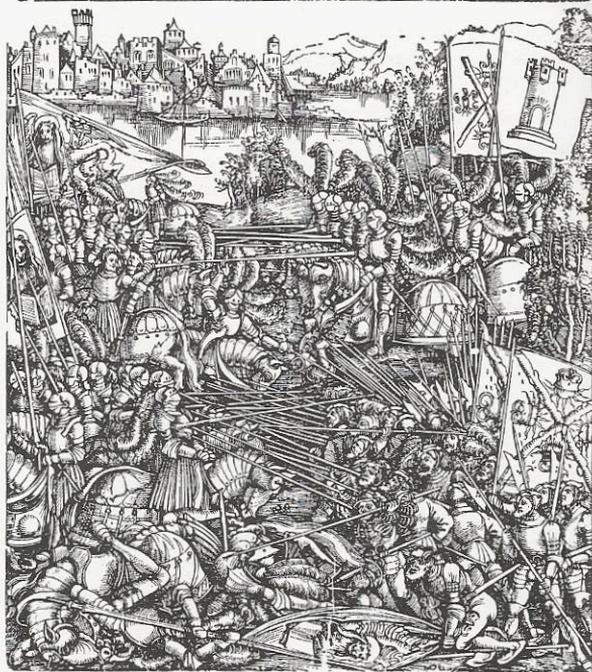
Perché la parola (un'entità semantica assolutamente convenzionale, uno strumento della mente atto soprattutto a definire e organizzare concetti) nel suo diventare scrittura ha sollecitato così tanta manipolazione visiva, progettazione, creatività?

A cosa servono le migliaia di tipi di caratteri disponibili; il loro essere di moda in certi periodi e poi venire abbandonati, trasformati; ripresi? Che differenza c'è fra due parole uguali, ma scritte con caratteri o corpi diversi? Il loro contenuto non cambia o cambia un poco anche quello? Ormai non c'è personal computer che non offra numerose fonti di caratteri, opzioni di corpi e di formati il che dimostra che esiste un'esigenza in questa direzione.

Tentiamo di dare qualche risposta, anche se non esauriente alle domande che abbiamo posto.

La parola, prima di tutto è parlata, è suono, è strumento di rapporti interpersonali. Emittente e ricevente sono presenti nello stesso momento in uno stesso luogo e l'uno può articolare suoni che l'altro può intendere. I suoni si susseguono l'uno all'altro, producono qualche evidenza nella memoria a breve termine e poi spariscono incalzati da altri o attutiti dal tempo. Quando il ricevente si allontana nello spazio o nel tempo, il suono non riesce più a inseguirlo e si annulla la comunicazione. Non resta che mutare supporto, mutare cioè la modalità di emissione e di ricezione. I suoni diventano segni grafici la modalità sensoriale attivata nel ricevente non è più quella uditiva, ma quella visiva, il messaggio non svanisce, il documento

Venedig gräuser darnach an
Schlug m zu todt vil tausent man
Dy kal nit wol zunehmen ist
Von grösse wegen als ir wut
Auch abgewan manch flecken guet
Damit auch strafft nrm obermuett



Der letzte krieg angefangen ward
Weithers kraft gwaltig vnd hart
Zu wider bringen an das reich
In subriam doch Gott zw gleich
Schickts das der feind wich also ward
Auff Keiser Carl der sieg gewardt.

Figura 5, Guimard, entrata al metro di Parigi, 1899-1904.

resta, nasce la storia. Nasce anche un altro modo di comunicazione in quanto lo scrivere finirà con l'assumere regole sue proprie, diverse dal parlare, anche all'interno della stessa lingua e degli stessi contenuti. Ad una prima convenzione che associa alcune emissioni sonore ad oggetti e concetti ne segue un'altra che associa quelle articolazioni sonore a figure e/o a segni grafici. Siamo entrati di fatto nel mondo dell'immagine, del visivo, qualche cosa si è perso, qualche cosa si guadagnerà. Si sono perse quasi tutta l'articolazione prosodica e le intonazioni della voce, la mimica espressiva del parlante, l'enfasi, il glissato, l'accentazione e le pause applicate ad alcune parti del discorso. Si è guadagnato tutto quello che potenzialmente la modalità visiva può dare e che verrà cercato, esplorato, scoperto ed applicato alla scrittura. Prima di tutto quell'immensa produzione di variazioni sul tema che sono le varie famiglie di caratteri a stampa, dopo tutte le variazioni della scrittura calligrafica.

In accordo con Hofstadter (1983) la capacità di pensare, progettare e costruire famiglie di caratteri così diversi e tuttavia così leggibili deriva dalla capacità della nostra mente a far slittare i concetti, deriva dalla capacità della nostra mente a far slittare i concetti, deriva dalla caratteristica propria dei concetti di protendersi verso ciò che essi non sono, a quella capacità di conservare alcune caratteristiche invarianti di ogni singola lettera; in modo da assicurarne il riconoscimento, e di variare tutto il resto in modo da trovare un altro esito visivo, una variazione sul tema appunto. Ma guardando le 56 lettere della fig. 1 non sapremmo sicuramente dire in che cosa consistano gli aspetti invarianti che tutte quelle "A" devono possedere e di fatto, molto probabilmente, possiedono, ma è certo che il nostro sistema percettivo lo sa in quanto le riconosce tutte; un fatto questo che mostra la relativa indipendenza della "logica" della percezione dalla logica del pensiero.

Esercizi di progettazione di caratteri, di scritte, di logotipi sono di fatto esercizi che presuppongono e attivano l'immaginazione mentale, come tutti gli esercizi di progettazione. Per restare nel tema precedentemente introdotto è bene considerare gli esempi che verranno proposti in seguito co-



me risultati di operazioni sulle, e mediante, le immagini mentali più che proposte semplicemente visive, anche se, è in questo modo che li esperiamo. Bisogna tentare di avere presenti i processi e le procedure che li hanno prodotti insieme agli esiti che vediamo.

Se ogni parola è legata convenzionalmente ad un significato o ad un'area semantica abbastanza ben definita che ragione c'è di inventare un grande numero di forme diverse per scriverla dal momento che il suo significato dovrebbe essere indipendente dalla maniera fisica del suo presentarsi?

Figura 6, Oud, il caffè-ristorante "De Unie", Rotterdam 1922.

Figura 7, Huszar, disegno per la copertina di "De Stijl", 1916.

Possiamo pensare a due ordini diversi di risposte tendenti a soddisfare due tipi di bisogni e di funzioni.

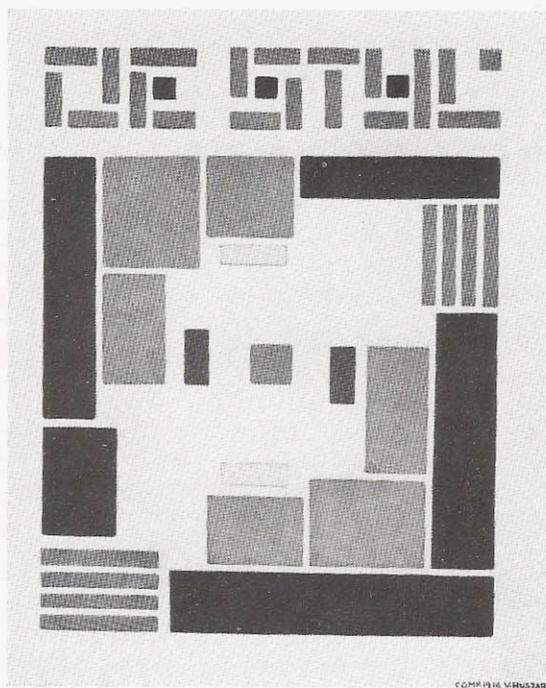
La prima è quella della ricerca pura. Credo che ogni via che si apra alla variazione sul tema costituisca una sfida a cui l'uomo non sa sottrarsi e in cui si getta con molte energie creative e mentali ripagato solo dal piacere estetico di dare una qualche risposta a quella domanda sempre aperta che potrebbe suonare così: "accettati i vincoli imposti dal tema fin dove si può arrivare a produrre modificazioni?" e, "visto che le modificazioni possibili

sono teoricamente senza limite, a me sarà possibile raggiungere un risultato che concentri, anche nel solo disegno di un carattere, molto del mio pensiero sulle forme, la composizione, lo spazio in una di quelle sintesi così immediate ed evidenti che solo la comunicazione visiva sa dare?"

La seconda funzione deriva dal fatto che la parola, diventando scrittura entra nel mondo del visivo e diventa immagine e, poiché in molte occasioni viene usata come tale, ha bisogno di una veste che le consenta di svolgere questo nuovo compito, una veste che si adatti allo spirito dei tempi e



6



COMPOSIZIONE HUSZAR

7

Figura 8, De Pero, architettura tipografica, III biennale di Monza 1927.

ne rifletta i fondamenti estetici. È una funzione di rappresentanza che la parola svolge sulle lapidi e sulle grandi scritte pubbliche, nelle insegne, sui frontoni e sulle facciate dei templi, sulle antiposte dei libri, nelle intestazioni di nuovi capitoli o paragrafi, e più recentemente, nella pubblicità, nei manifesti, nei quotidiani e nei rotocalchi, nei segnali, nei marchi e nei logotipi ecc. fino al cinema e alla televisione. In tutte queste occasioni la parola deve veicolare contemporaneamente il suo contenuto convenzionale e retorico da un lato, e dall'altro, sintetizzare ed esprimere i fondamenti dell'organizzazione visiva consona al pensiero di quel tempo.

Tralasciando gli esempi noti dei templi e degli obelischi egiziani e restando all'interno dell'alfabeto latino elenchiamo alcuni esempi che mostrano i vari abiti che le parole hanno assunto in alcune occasioni in cui dovevano andare per il mondo a farsi vedere per imporre i loro contenuti:

Fig. 2 la classicità del "Capitale romano" in una incisione del Piranesi.

Fig. 3 e 4 il gotico ingentilito usato da Dürer nell'arco trionfale inciso per Massimiliano 1° d'Austria.

Fig. 5 il liberty discreto, ma frizzante di Guimard per la metropolitana di Parigi.

Fig. 6 l'astratta ortogonalità della testata della rivista "De Styl" e, fig. 7 la sobrietà neoplasticista del carattere usato da Oud sulla facciata del caffè-ristorante "De Unie".

Fig. 8 la monumentalità, libera nello spazio, dell'architettura tipografica di De Pero.

Tralascio esempi più recenti che ognuno può richiamare alla memoria con grande facilità.

Questi sono i casi in cui la parola è diventata immagine senza perdere il suo carattere di parola, facendo sì che i suoi contenuti semantici non potessero essere trascurati in quanto avevano trovato un modo per imporsi.

Gli esempi riportati mostrerebbero, alla luce della polemica analogico-proposizionale, come contenuti squisitamente proposizionali possano uscire da quella loro specificità per arricchirsi di aspetti più visivi, o se vogliamo, più "analogici". Questo fatto, pur non fornendo nessuna evidenza certa, potrebbe far pensare a processi paralleli, non solo che raccolgono, ma che anche elaborano contemporaneamente informazioni qualitativamente diverse, in maniera che la comunicazione sia la più densa possibile, nel senso che satura un numero maggiore di canali.

Come la parola, diventando scrittura, si è fatta immagine, soggetto e oggetto della metamorfosi dei caratteri; sul versante opposto, anche se in maniera molto più discreta e marginale, in qualche caso l'immagine visiva si è infiltrata fra le parole costringendole a misurarsi nel campo delle forme e degli spazi.

Una velocissima carrellata lungo un arco di tempo di più di mille anni potrebbe cominciare con i carmi figurati (technopaegnia) di Simmia Rodio, poeta alessandrino vissuto fra il 4° e il 3° secolo a.C. Ci sono rimasti tre di questi carmi intitolati "L'uovo" fig. 9, "La scure" e "Le ali", in essi la lunghezza dei versi e la loro disposizione nella pa-

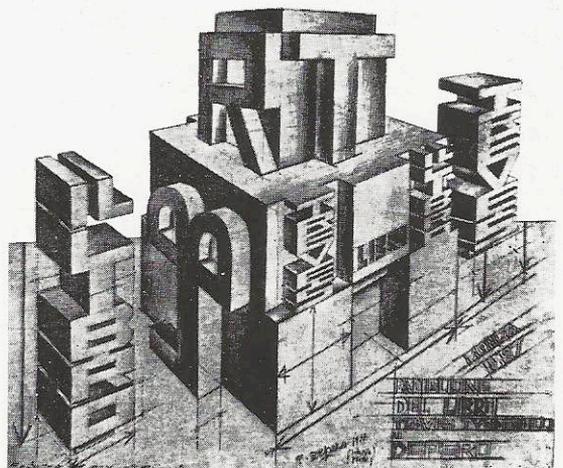


Figura 9, Simia Rodio, "L'Uovo",
III sec. a.C.

Figura 10, R.A. de L'Épéronnière,
"Il liuto"; inizi del XVII sec.

1 Κυριως
 3 τη τωδ' ατριον υνον
 5 προφρων δε διμιυ δεζο δη γαρ αγως
 7 το μιν θεων ιρηνας Ερμιας εκφε κερυς
 9 αυωγε δ' εκ μετρου μονωβαιμονος με τον παρωδ'
 δεξειν
 11 θαυτε δ' υπερθεν ανεκ λεχριον φερων νευμα ποδων (σποραδων)
 πφασκεν
 13 θωαι Ια' αιολαις νεβροις κωλ' αλλισσων ορεπιδων ελαφων τεκεσαι
 15 πωσαι κραινωις υπερ αερον ιεμεναι ποσι λεφων κατ' αρβμιας ιχθος
 τιθίνας
 17 και τις ωμειθμος αμφιπαλτον αλη' αυδαν θηρ εν κολποις δεζαίματος θαλαμων
 μυχουατεις
 19 κητ' εικα βολες εικοα μεθων εν' εφηο λασιον κροβαλων εν' ερεων
 Ισταναι εγκος
 20 ταυτε δη θαμνον κλυτος Ισα θωαισι (ν αυδων) δουλιω ποσι πολυπλοκα
 μεθιει μετρα μαλπις
 18 ριμφα πετροποιτον ειλωπων ορου' ενων ματρος πλαγκτων μειδ-
 μενος βαλις θεων τεκος
 16 βλαχη δ' αυων πολυβοτων εν' οριων κομων εβαν ταυσοφίρω
 τ' (εν') αυτρα Νυμφων
 14 ταί τ' αμβροτω ποθω φιδας ματρος βωνον' αληα μεθ'
 ιμεροτατα μαλον
 18 Ιχθε θεων τροντ' παλαιων Πιερδων νομδουσαν
 αυδων
 10 αριθμων εις εκραν δεκαδ' ιχθιων κοσμων νε-
 μοντα ρυθμων
 8 φιλ' ες βροτων υπο φιδας ελων περαιοι
 ματρος
 6 λεγαι εν καμ' αμφι ματρος αυδς
 αυριας απδονος
 4
 2 ματρος.

9

gina riproduce l'immagine dell'oggetto cantato nel carme. Un accorgimento così virtuosistico e produttore di meraviglia non poteva essere trascurato dai poeti barocchi e così, il poeta francese Robert Angor Sieur de L'épéronnière (1581?-1640?) propone una poesia intitolata "Le luth" (Il liuto) fig. 10, in cui i versi mimano le forme dell'oggetto cantato.

Nel 1897 nella rivista *Cosmopolis* appare il poema di S. Mallarmé intitolato "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (Una tratta di dadi mai non abolirà il caso). Nelle sue considerazioni introduttive a questo esperimento poetico, Mallarmé invita il lettore ad "applicare uno sguardo alle prime parole del Poema, perché le seguenti, disposte come sono, lo conducano sino alle ultime, il tutto senz'altra novità che un aeramento della lettura. E, in verità i "bianchi" si prendono l'importanza e colpiscono per primi; la versificazione li richiese, come silenzio circostante al punto, ordinariamente, al punto che un frammento, lirico o di pochi piedi, occupa circa un terzo del foglio... Il vantaggio, se ho diritto a dirlo, letterario, di questa distanza copiata che separa mentalmente gruppi di parole o parole singole, sembra consista nell'accelerare, nel rallentare il movimento, scaden-



Vincere & lenire

Lut qui vainquis les flots de ces affreux Euphrates,
 Où la Nef de ma cause au gré des vents flottait
 ne craignons plus l'effroy de ces subtils Pyrates,
 qui pensaient butiner l'honneur de notre Droit ;
 J'espère qu'à mon cours cette Cour secourable,
 Qui des justes plaintifs est le juste recours,
 Nous permettra l'accez d'un port plus favorable,
 Pour y vivre en repos, tout le temps de mes jours.



...Voicy le vray Lut de Minerve. Qui ravit Sous ses doux pads tous ceux que la Muse. Conserve de la cruaité du trépas...
 Ces rochers, ces monts, ces déserts,
 Où les Loups à present habitent,
 N'auront plus ma voix et mes vers
 Qui les Dieux mêmes incitent
 Afin de chercher désormais
 Dans Caën mon repos et ma paix
 País qu'à présent les Muses
 S'y sont du tout recluses.

Figure 11 e 12, Mallarmé, due pagine del poema "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard".

dolo, persino intimandolo secondo una visione simultanea della pagina: essendo questa, presa a unità come lo è altrove, il verso o linea perfetta (figg. 11 e 12) ... La differenza dei caratteri di stampa fra il motivo preponderante, quello secondario e gli adiacenti, detta la sua importanza all'emissione orale e l'estensione, mediana, in alto, a piè di pagina, noterà che salga o discenda l'intonazione" (Tr. it. di F. Piselli)¹.

È quasi l'atto di nascita della poesia visiva anche se l'obbiettivo principale sembra quello di dare un aspetto visivo alla musicalità sonora dell'emissio-

ne orale. Le distanze interverbali, i bianchi tipografici, la pagina nel suo insieme come unità di misura del poema, sono la traduzione in forma analogica di contenuti e forme simboliche, è l'unità di misura del visivo, dell'iconico che dà forma al verbale.

Le avanguardie artistiche dei primi decenni di questo secolo continuano la ricerca nella direzione indicata da Mallarmé dilatandone la portata. Così i futuristi, nelle loro famose composizioni parolibere (figg. 13 e 14) rompono l'orizzontalità e il parallelismo delle righe tipografiche in un tentati-

prince amer de l'écueil
s'en coiffe comme de l'héroïque
irrésistible mais contenu
par sa petite raison virile
en foudre
soucieux
expiatoire et pubère
muet
rire
que
Si
(La lucide seigneuriale aigrette de vertige
au front insaisissable
scintille
puis ombre
une stature mignonne ténébreuse debout
en sa torsion de sirène
le temps
de souffler
par d'impaticentes esquames ulimes bifurquées
un mystère
faux roc évaporé en brume
qui impose
une borne à l'infini)

c'était
issu stellaire
le nombre
EXISTÂT-IL
autrement qu'hallucination éparse d'agonie
COMMENÇÂT-IL ET CESSÂT-IL
souriant que né et clos quand apparut
enfin
par quelque profusion répandue en rareté
SE CHIFFRÂT-IL
évidence de la somme pour peu qu'une
ILLUMINÂT-IL
ce serait
pire
non
davantage ni moins
mais autant indifféremment
LE HASARD
(Choit
la plume

Figura 13, soggetti, pagina da "L'Italia Futurista", 1917.

Figura 14, Masnata, pagina da "Tavole Parolibere", 1932.

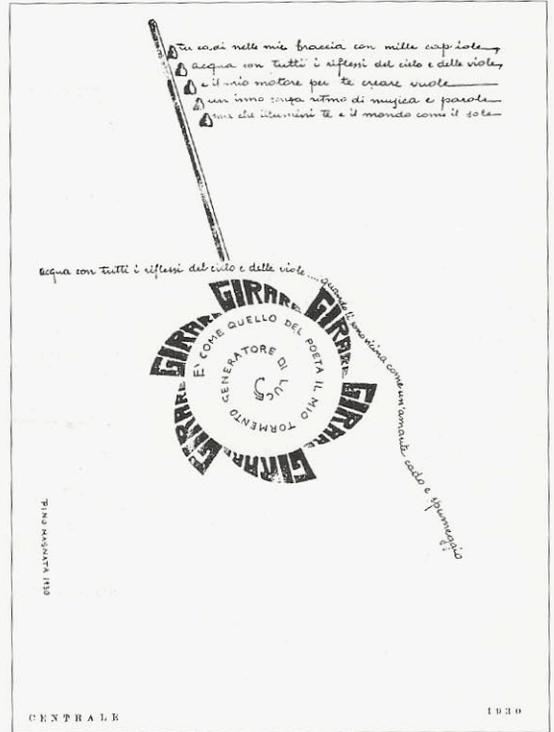
vo di simultaneità espositiva la cui matrice è squisitamente visiva. I dadaisti (fig. 15) rovesciano le lettere e recitano poesie composte da parole inventate. In fig. 16 si vede Hugo Ball mentre recita una di queste poesie a Zurigo nel 1917. Max Ernst scrive un'introduzione (fig. 17) in cui la grafia è pura immagine, è la rappresentazione di un testo scritto che ha perso ogni legame referenziale e diventa non più testo, ma la rappresentazione di un testo.

El Lisitskij nel 1922 stampa e illustra una raccolta di 13 poesie di Majakovskij usando il materiale della cassa dei caratteri tipografici (figg. 18 e 19)

MONTIBUFERA

sotto ponte di legno tra bal laute contadine
 1 nere 2 bianche cariche di fieno - formiche
 GARGARISMI
 infernali di TORRENTI bal
 zan
 stridori-di-ferro ti spumeggianti con
 T
 O E
 D M
 O P
 R O
 E R
 A
 D L
 I E

lampi lampi lampi lampi
 lampi lampi
 broOntoOooOolii
ROMBI ROMBI ROOMBI
 GINO SOGGETTI
 Futurista



14

ottenendo un risultato di massima efficacia comunicativa con un minimo di impegno tecnologico, a mio avviso, mai superato in campo grafico.

Si può finire con un accenno ad alcuni esiti recenti tratti da quell'area di ricerca situata nei territori di confine tra il testo e l'immagine, fra la parola che diventa figura e la figura che si assimila alle parole e che è stata etichettata come "Poesia visiva". L'opera "You you" di Ketty la Rocca (fig. 20) mostra delle semplici linee a mano libera che fanno il verso a righe di testo inesistenti, mentre "Ingranaggi verbotettura" di Arrigo Lora Totino (fig. 21) presenta parole che fanno il verso alla con-

Figura 15, proclama dadaista alla Conferenza di Weimar del 1919.

Figura 16, Hugo Ball in costume di scena a Zurigo nel 1917.

Dadaisten gegen Weimar

Am Donnerstag, den 6. Februar 1919, abends 7 1/2 Uhr, wird im
Kaisersaal des Rheingold (Bellevuestraße) der

OBERDADA

als

Präsident des Erdballs

verkündigt werden nach dem Wort der Zeitung:

„Wir werden in diesem Jahre wahrscheinlich noch einigemal wählen, den Prxydentr, das V lkshaus. Und dann wollen wir uns nicht mehr bloß mit dem Instinkt, der mechanischen Zielsicherheit der unbewußt ahnungsvollen Masse bescheiden, sondern das persönliche Genie s ch n gebra“, das wir in irgend einer Schichte unseres Volkes endlich doch und doch hervor- gebracht haben müssen, wenn wir nicht schon tztel eine abgestorbene Rasse sein sallent“

Zu dieser Suche werden alle geistigen und geistlichen Arbeiter, Volksbeauftragte, Bürger und Genossen beiderlei Geschlechts (Soldaten ohne Rangabzeichen) erscheinen, denen an dem Glück der Menschheit gelegen ist.

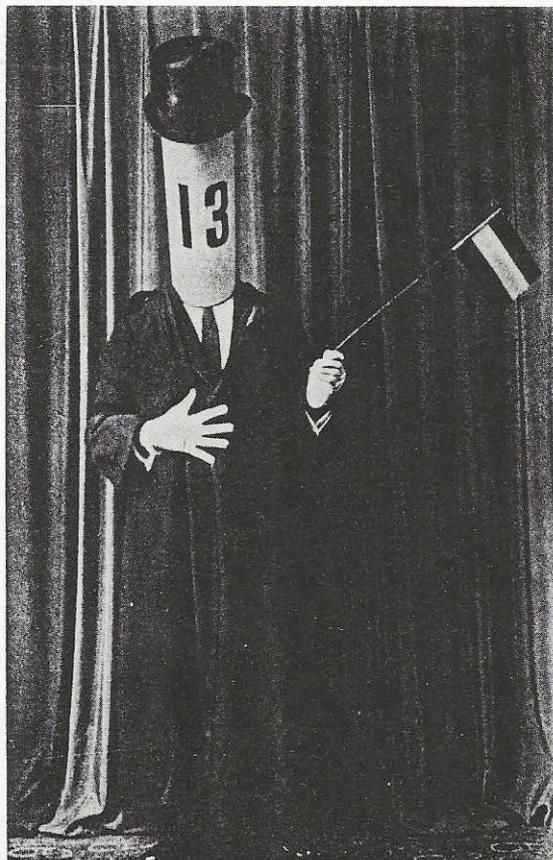
Wir werden Weimar in die Luft sprengen. Berlin ist der Ort
10p . . . ep . . . Es wird niemand und nichts geschont werden.
Man erscheine in Massen!

Der dadaistische Zentralrat der Weltrevolution.

DADA ER, HALUSMANN, TRISTAN TZARA, GEORGE GROZ,
MARCEL JANCO, HANS ARP, RICHARD HEISENBECK, FRANZ DNEL,
EUGEN ERNST, A. R. MEYER

ER

formazioni proposizionali, codificate proposizionalmente, possono innescare contemporaneamente o successivamente (ma non è chiaro con quale precedenza) processi elaborativi che vanno in direzioni diverse: quella temporale dell'emissione verbale e della sequenza unidimensionale del testo, e quella spaziale delle forme a cui le parole si adattano distribuendosi nella pagina, libere da vincoli sequenziali. In questo caso l'economicità elaborativa derivante dal prevedere uno stesso formato che organizza tutti i tipi di informazioni sensoriali verrebbe meno in quanto aumenterebbe il numero di



15
figurazione geometrica di macchine e cinetismi improbabili.

Questi esempi mostrano una condizione più strana di quella esaminata in precedenza in quanto non si tratta più di parole che, mantenendo intatta la loro valenza convenzionale, cercano degli abiti adatti alle cerimonie a cui devono partecipare. Si tratta invece di casi in cui le parole sono disposte a sacrificare o ad addomesticare la loro specificità verbale per assumere delle valenze visive, per dilatare la potenzialità espressiva verso dimensioni che non sono loro proprie. In questi casi si dovrebbe pensare, seguendo l'ottica proposizionale, che in-

Figura 17, Max Ernst, Pagina introduttiva al catalogo di una mostra, Parigi 1963-64.

Figure 18 e 19, El Lisitskij, pagine da "Per la voce" di Majakovskij, 1922.

interfacce preposte all'output dei risultati elaborati; allora la riduzione di carico mentale in una direzione si trasformerebbe in un suo aumento in un'altra direzione.

Gli esempi di una stretta interazione fra visivo e verbale potrebbero continuare ancora, essi riguardano sicuramente il campo della ricerca pittorica i cui esempi sono facili da richiamare alla mente di tutti, senza bisogno di illustrazioni. Essi vanno dall'invocazione scritta che esce dalla bocca dell'angelo nell'Annunciazione di Simone Martini, alle sconsolate considerazioni sulla fine del mondo nel-

l'ultima opera, "The bathos", di Hogarth, dai pezzi di giornali o di altre stampe inseriti dai pittori cubisti e dadaisti nelle loro opere, ai fumetti dilatati di Lichtenstein; essi passano per le sfide logiche di Magritte per arrivare alle sollecitazioni dell'arte concettuale.

Un altro filone è certamente quello della calligrafia, un altro ancora quello del connubio testo-immagine nelle illustrazioni scientifiche, per giungere infine all'ampia regione dei logotipi in cui, a seconda dei casi, la parola diventa immagine e/o l'immagine parola.

Tutti questi casi si collocano, facendo riferimento ai due poli della polemica tratteggiata all'inizio di questo scritto, in un'area di confine tra il visivo e il verbale, tra l'analogico e il proposizionale, è un'area intermedia di ricerca e di sperimentazione per il grafico, ma interessante e problematica anche per lo studioso della cognizione. Egli infatti può pensare, nel momento in cui vuole mettere a punto un modello di funzionamento della mente, che sia più logico, più utile e più economico, in analogia al computer, che tutte le informazioni vengano codificate mediante un codice astratto, quindi proposizionale (come quello binario dei calcolatori) e poi restituite e rese disponibili in forma diversa a seconda degli scopi perseguiti (motivazioni, conoscenze tacite secondo Pylyshyn, 1981) e dei meccanismi attivati. Si devono prevedere però, in questo caso, tutte le interfacce necessarie a consentire le diverse uscite.

Ma il nostro studioso deve anche domandarsi se, come alcune evidenze sperimentali sembrano mostrare, vi sia una notevole indipendenza fra attività mentale e attività visiva, fra inferenze logiche e rendimenti percettivi. Tale differenza di processi potrebbe essere vera anche alla luce dell'economia del lavoro mentale in quanto, invece di avere un solo processore centrale che elabora tutto il materiale in entrata con notevoli rischi di intasamenti,



INTRODUCTION

INTRODUCTION

ABSOLUE LA VERITE CRIMINE
 PENS ABSURDAS SA CERVE ALLECHES
 ABSOLUE - ABSURDAS ?
 ABSOLUS - ABSURDUS ?

ABSOLUE LA VERITE CRIMINE
 PENS ABSURDAS SA CERVE ALLECHES

ABSOLUE - ABSURDAS ?
 ABSOLUS - ABSURDUS ?

ABSOLUE LA VERITE CRIMINE
 PENS ABSURDAS SA CERVE ALLECHES

ABSOLUE - ABSURDAS ?
 ABSOLUS - ABSURDUS ?

max ernst





ТРЕ ИЙ
Н А Ц И О Н А Л
Н И

Мы идем революционной лавой,
Над рядами
Флаг пожаров ал,
Наш вождь
миллионглавый
Третий интернационал.
В стены столетий
воль вал
Бьет третий
интернационал.

ИНТЕР-
НАЦИОНАЛ
■ ■ ■

АРМИИ
ИСКУССТВ
○

ПРИКАЗ № 2
+

А ВЫ ?
?

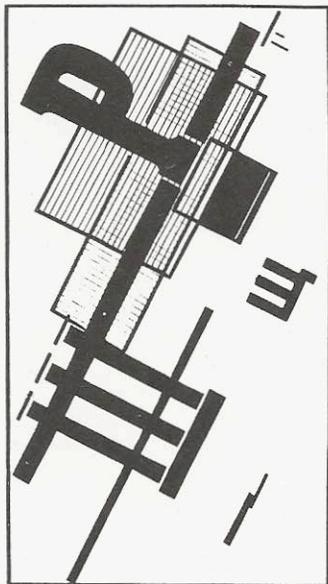
КАДЕТ
■ ■

КУМА
● ●

ЛЮБОВЬ
↓

К ЛОШАДЯМ
↘

СОЛНЦЕ
■



по
ПРИКАЗ
А РМИ И
СКУС-
-СТВ

АРМИИ
ИСКУССТВ
○

ПРИКАЗ № 2
+

А ВЫ ?
?

КАДЕТ
■ ■

КУМА
● ●

ЛЮБОВЬ
↓

К ЛОШАДЯМ
↘

СОЛНЦЕ
■

Figura 20, Ketty La Rocca,
"Dal momento in cui".

Figura 21, Arrigo Lora-Totino,
"Ingranaggi verbotettura", 1970.

Note

si potrebbero avere diversi centri di elaborazione che operano per specializzazioni separate. Si attuerebbe così, da un lato un'economia per suddivisione dei compiti e dall'altro un'economia nel tempo di elaborazione in quanto i vari centri potrebbero lavorare contemporaneamente, cioè in parallelo, aumentando la produzione per unità di tempo.

In base alla teoria connessionista (che ipotizza processi a parallelismo diffuso) devono essere anche presupposte ampie reti che connettono i vari centri di organizzazione e processamento.

Gli esempi che abbiamo mostrato costituiscono un insieme di fenomeni che sarebbero più facilmente spiegati da un approccio di tipo connessionistico come quello appena esposto. Indipendentemente da ciò, l'insieme delle condizioni in cui aspetti verbali e visivi della nostra esperienza, non solo sono messi a contatto, ma sono anche fatti interagire fra loro costituisce un campo di fenomeni meritevole di attenzione anche se, sicuramente, poco studiato.

1. S. MALLARMÉ, "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard". Riproposizione del testo francese dell'edizione di "Cosmopolis" con traduzione italiana a cura di Francesco Piselli. Padova: Rebellato editore 1961.

