

A.A.M./COOP ARCHITETTURA
ARTE MODERNA ROMA

Manuali creativi
Quattro modi
di fare grafica

Mario Cresci
Alfredo De Santis
Roberto Pieraccini
Gianfranco Torri



Primi volumi
della serie
«Progetto grafico»
diretti da
Giovanni Lusso
per la Nuova
Italia Scientifica

Mario Cresci

Racconti di grafica
*Percorsi di ricerca
tra fotografia
e disegno*

Alfredo De Santis

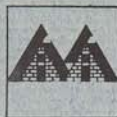
Storyboard
*Grafica d'animazione:
Segni, sequenze,
storie.*

Roberto Pieraccini

Progetto d'immagine
*Uno studio grafico
all'interno dell'Olivetti*

Gianfranco Torri

Il grafico redattore
*Progetti di
comunicazione visiva*



A.A.M./Coop architettura
Arte Moderna Roma
12 Via del Vantaggio
Telefono 3219151

Venerdì 13 Novembre
Sabato 2 Dicembre 1989

orario d'apertura 16,30/20

Il dualismo gnostico ha sottile durata.

Nelle formulazioni moderate (senza eoni, arconti, e tutto il resto del pesante armamentario) la questione è semplice, quasi di buon senso: la realtà fenomenica, percepibile con i cinque sensi, è pura apparenza, di qualità malvagia, opera di un demiurgo folle; oltre la superficie, dietro l'immagine, raggiungibile soltanto con pietà, passione e disciplina, c'è la realtà dietro la realtà, il regno del dio lontano, fonte del vero e del bene.

I problemi sono poi molti, sulla continuità o meno tra il dualismo antico e quello medievale, sul peso di Mani, il profeta di Babilonia, nella teologia di Sant'Agostino, e se gli iconoclasti, i distruttori di immagini di Leone III Isaurico, non fossero piuttosto influenzati dall'esplosione islamica, o se il positivismo, come insinua Popper, sia stato una mossa del Maligno, e se la distinzione marxiana tra struttura e sovrastruttura non abbia lontana radice in quelle più remote, e se lo gnostico moderno di maggiore statura sia stato Jung oppure Dick.

Comunque, in questa prospettiva, la collana «Il progetto grafico» potrebbe essere considerata un'impresa di sapore lievemente gnostico: oltre l'apparenza dell'attività grafica, dentro la superficie, dietro l'immagine fenomenica, nell'anamnesi dei processi, con lo svolgimento delle metodologie, il tentativo di ritrovare la realtà perduta.

Un'ennesima scaramuccia tra la Luce e la Tenebra (Luce più uno, Tenebra meno uno).

Avviare la collana è stato lungo e faticoso; per me sicuramente, e forse, in qualche misura, anche per gli autori.

E a questo punto, in qualche ora notturna, viene in mente quell'osservazione di Gertrude Stein, che se è spesso vero che le cose significative richiedono molta pena, non è affatto detto che la molta pena sia garanzia che le cose siano significative.

Oppure il romanzo di Philip K. Dick *The Galactic Pot-Healer* (L'aggiusta-cocci galattico; l'edizione italiana, dal titolo *Giù nella cattedrale*, ha in appendice una magnifica intervista a Dick). L'eroe, Joe Fernwright, insoddisfatto restauratore di vasi in ceramica, affronta l'ignoto, in cerca di verità e bellezza. Sul pianeta dell'Aratore, dopo varie vicende, Joe incontra il Glimmung, entità di antichissima saggezza, e si sposta a più alti

livelli di conoscenza. Procedo quindi a fabbricare un vaso, sintesi delle esperienze passate e espressione dell'illuminazione. Lo ritira infine dal forno, con guanti antitermici, e lo porta sotto la luce. «Valutava professionalmente la qualità artistica del vaso. Valutava ciò che aveva fatto, e, oltre a questo, ciò che avrebbe fatto, a cosa sarebbero somigliati i vasi a venire, il futuro dei quali gli giaceva davanti... Il vaso era orribile».

Marguerite Yourcenar induce Adriano a una piccola riflessione sui libri. Adriano ha passato la vita tra i libri, gli sono stati compagni e amici, gli hanno insegnato ad ascoltare la voce umana, cosa farebbe, come potrebbe vivere senza libri; e ora guarda indietro, e avanti, e si domanda cosa abbiano a che fare i libri con la vita. E si risponde: ben poco, ben poco hanno i libri a che fare con la vita.

La riflessione, per quanto non nuova, ha un suo certo fascino (ma, per la verità, quando alle mie libraie, che chiedevano un suggerimento per un motto da stampare su certi segnalibri, ho proposto il brano della Yourcenar, non ho incontrato molto entusiasmo; forse sembrava una forma un po' eccessiva di *understatement*).

Ma una delle condizioni che hanno resa possibile questa collana (a parte, ovviamente, la tenacia dell'editore, che qui doverosamente segnalo) è la convinzione che siano proprio i libri la vera matrice della grafica, e non i libri con le figure, ma i libri scritti, i libri da leggere.

La conclusione del sillogismo sarebbe facile: se i libri avessero poco a che fare con la vita, e se la grafica avesse molto a che fare con i libri, allora la grafica avrebbe poco a che fare con la vita.

Eppure noi siamo qui, con la grafica e con i libri (e con la vita, perché è comunque di questo che viviamo), e con Cresci, De Santis, Pieraccini e Torri, e con la NIS e Francesco Moschini, a puntellare, non senza passione, le difese contro l'Oscurò Signore.

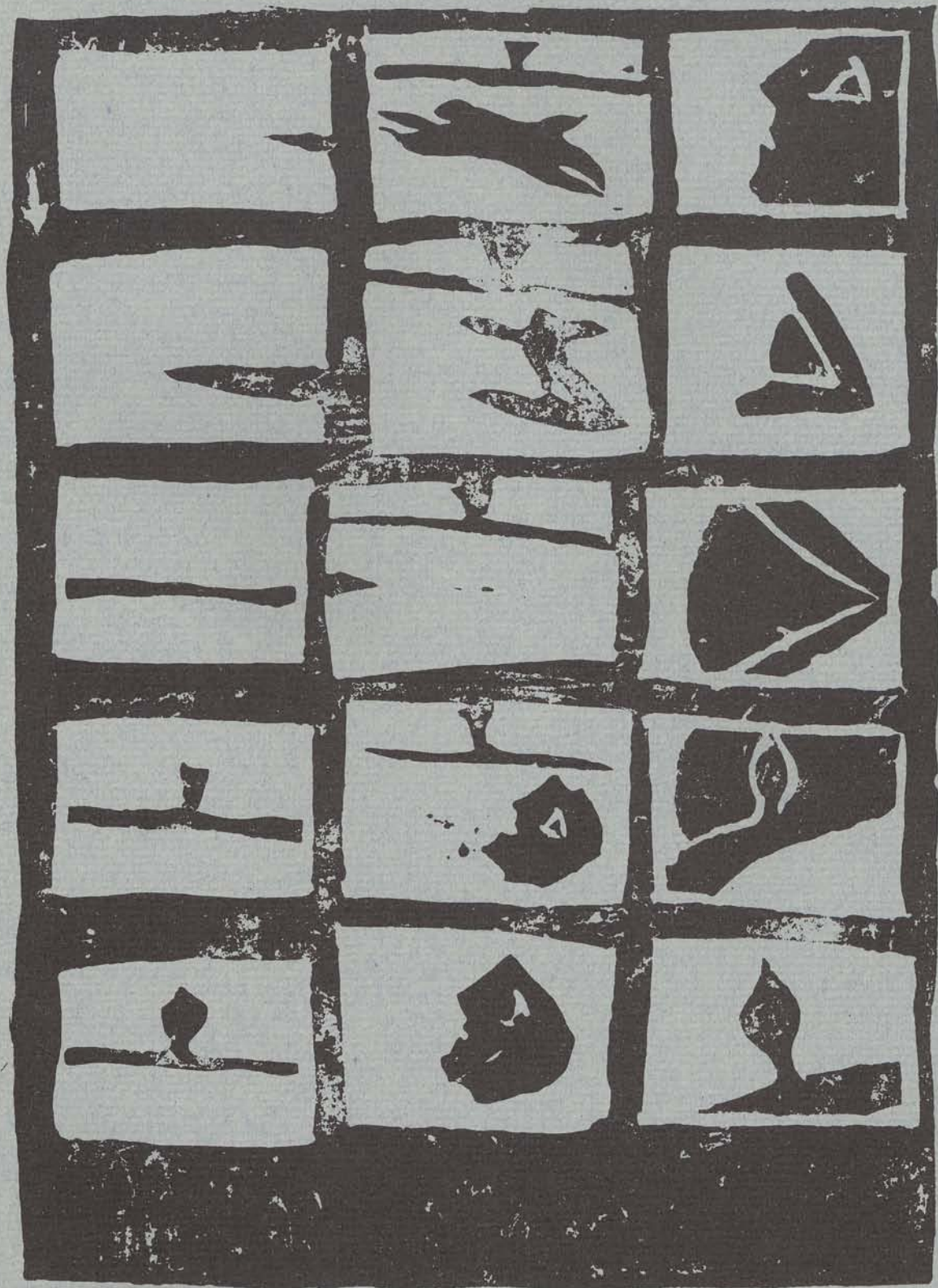
RESPIROFOMO



Mario Cresci manifesto immaginario, n° 1 A/1989.

Francesco Moschini
Sguardi rubati

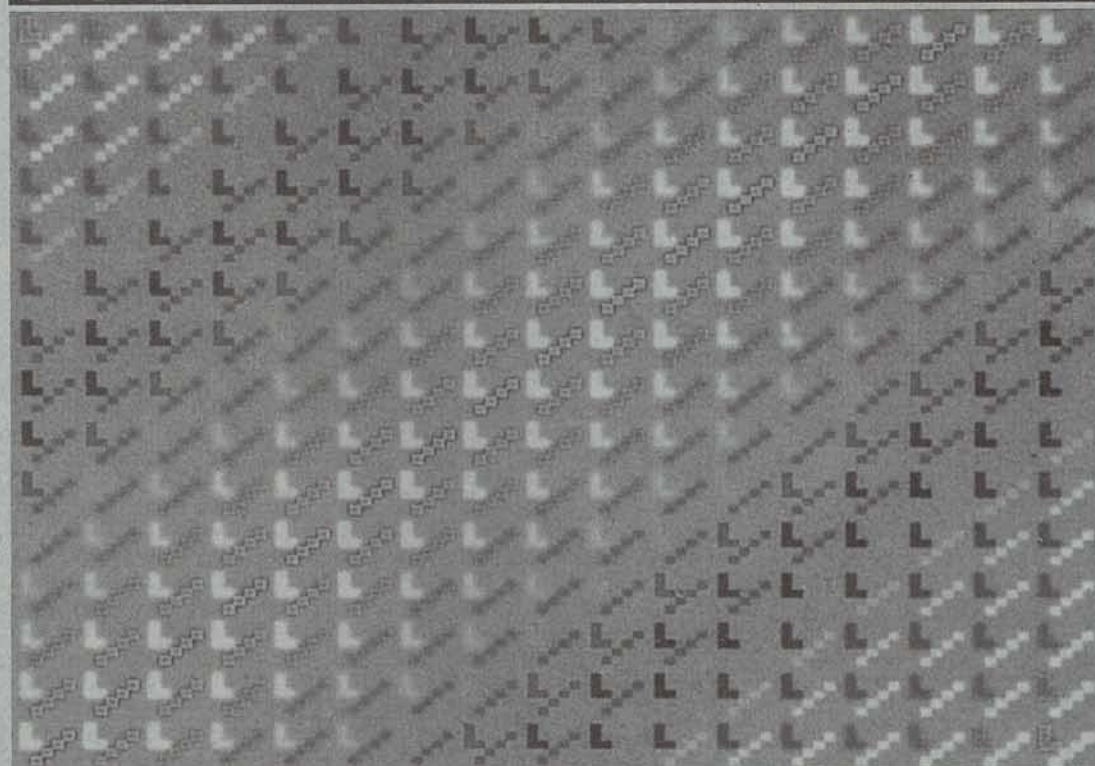
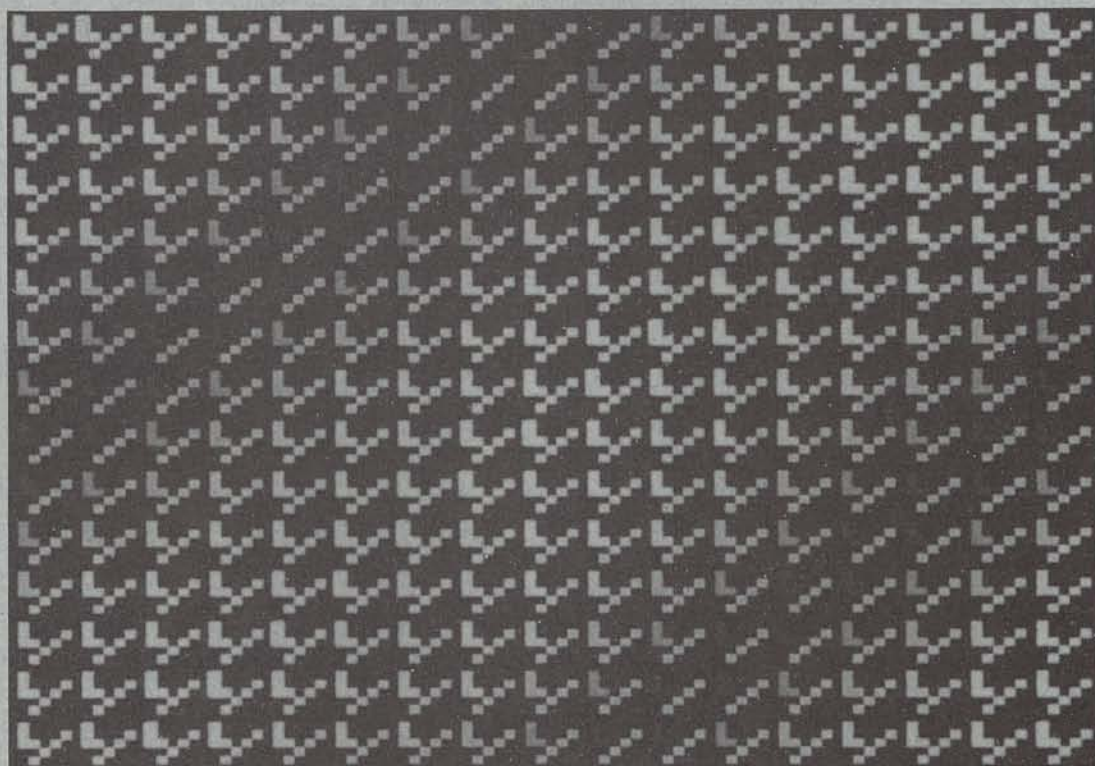
Se complessa si presenta la progettazione grafica sia nel suo momento disciplinare che in quello più propriamente esecutivo, nel suo dover conciliare vincoli di committenza, personali poetiche e memorie iconografiche ormai consolidate, ancor più difficile sembra tuttavia configurarsi l'operazione di presentare contemporaneamente quattro diversi progettisti della comunicazione visiva, attraverso alcune loro storie esemplari, sia pur parziali, confluite in quattro volumi che ripercorrono l'intero itinerario progettuale di un'occasione particolare vivisezionata e scomposta quasi si trattasse di vedere al rallentatore una vera e propria sequenza filmica. Ma un ulteriore grado di complessità è certo introdotto dalla riduzione a pura successione delle pagine dei volumi che, tolte dalla loro oggettualità e «distaccate» come si presentano, raggelate come in una teca che le cristallizza sottraendole ad ogni sorta di consumo spaziale e temporale, si presentano così come didascalica registrazione di un itinerario mentale trasformatosi poi in concreta occasione di lavoro. Il tutto proiettato però ormai come memoria stratificata e conclusa, quasi a enfatizzare quelle «macchine desideranti» costituite dagli elaborati esposti sulle pareti, unici «oggetti del desiderio» sopravvissuti, o meglio, scampati alla totalizzante glacialità del piano di posa. L'aver individuato poi, da parte degli autori, quattro aspetti diversi del fare grafica in occasione del tutto particolari rispetto alla più articolata complessità del proprio sapere e del proprio mestiere, sembra sottolineare più che una restrizione di campo, come si trattasse di indicare un metodo con il rischio poi di scivolare in una logora pedanteria manualistica, una messa a fuoco come nel Blow-up di M. Antonioni tesa a scoprire la sconvolgente sorpresa dell'imprevisto. Si qualificano in questo senso l'intrecciarsi dei rapporti tra prelievi fotografici e duchampiani spiazziamenti del disegno di Mario Cresci, gli instabili approdi di fuggevoli immagini nelle sequenze d'animazione di Alfredo De Santis, l'ossessivo modularsi della ripetizione differente, indagato nelle diverse occasioni di impegno per un committente particolare, come ha preferito fare Roberto Pieraccini, infine, l'eliminazione di ogni bellezza accattivante, nel rimettere in circuito immagini già consolida-



Alfredo De Santis storyboard, 1989.

te, come sembra indicare Gianfranco Torri. La novità consiste però nella presentazione di diversi esempi di manuali creativi che nel registrare salvezze e cadute del proprio modo di costruirsi esibiscono la loro distanza dalle asettiche ed uniformanti storie dell'evoluzione disciplinare, così come rifugono dalla opaca neutralità del puro accompagnamento didattico. Gli autori sono così costretti a misurarsi continuamente con la specificità disciplinare ma, nello stesso tempo, con la fuoriuscita dalla stessa, con incurSIONI in altri specifici sino a contaminare il proprio con l'altrui lavoro, in un sottile gioco di rimandi, di sguardi incrociati, di spiazzamenti e di manipolazioni che anziché configurarsi come collassamento di stili, di modi e di mezzi, si presentano come sistematica rimessa in discussione di ogni acquisizione data.

Vanno dunque valutati come significativi raggiungimenti questi primi approdi che certo costituiscono una novità proprio all'interno della disciplina del progetto grafico in cui assistiamo da tempo al tentativo di totalizzare e unificare la pur vasta quantità di conoscenze ed esperienze ormai accumulate in poche e prefissate categorie limitanti che sembrano sempre più scivolare piuttosto nella semplice ricerca stilistica. Tutto ciò con un atteggiamento che privilegia astratte problematiche, e non certo in senso figurativo e determina, di conseguenza, l'incapacità di leggere le «cose» entro cui opera ed acquista significato la disciplina stessa. Va ricordato allora che chi opera in questo campo si rapporta con il pubblico con tecniche e materiali definiti attraverso l'uso e la conoscenza dei quali, soltanto, può prodursi quel «salto» che rende necessaria e legittima, storicamente, l'immagine individuata. Ma è attraverso il sottile equilibrio tra un lavoro in piena libertà ed una sua comprovata adesione ad esigenze reali che il progetto grafico può perdere il senso di un appagante atto nostalgico, per un suo modo di essere stato, per diventare momento di novità assoluta. I nostri autori sembrano poi indicare che il rapporto con le tecniche tradizionali deve potersi aprire, attraverso l'applicazione, anche all'equivoco e al fraintendimento purché non si tratti di disinvoltamento sperimentale ma piuttosto di una messa alla prova delle reciproche «resistenze» alla tra-



Roberto Pieraccini ricerca di base per uno studio di imballi, Olivetti 1988.

smutazione dei materiali iconografici stessi. Sembra inoltre sottolineata nei quattro manuali presentati quella profonda differenza esistente tra progetto e disegno, quest'ultimo con la sua capacità totalizzante, contrapposto al progetto che, al contrario, tende a parzializzare. Entrambi però sono portati a farsi strumento di indagine conoscitiva oltretutto di rappresentazione simbolica, nella loro propensione a qualificarsi come evidenziazione di un'idea, a volte recuperando a volte negando ciò che sta fuori della rigidità disciplinare.

Se in Mario Cresci l'andare «oltre» del suo progetto grafico sembra caratterizzarsi per il ricorso allo strumento fotografico va chiarito tuttavia che della fotografia egli privilegia quel procedere dal particolare, studiato, approfondito e sviluppato fino a risalire a livelli più generali. Ed in questo percorso gioca un ruolo essenziale la memoria tesa a selezionare l'elemento significativo ed a riproporlo nella sua carica sintetica ed, insieme simbolica. La centralità del tema della memoria anche per quanto riguarda la restituzione della natura frammentaria del reale appare evidente nelle elaborazioni che discendono dall'immagine fotografica stessa. In questo procedere del particolare, però, verso la sua restituzione grafica, si attua una sorta di decontestualizzazione che lo racchiude in modo definitivo nel tempo del suo stesso isolamento. È così l'insignificanza a rendere misterioso l'oggetto, a tendere verso la molteplicità dei significati ivi racchiusi. Infatti proprio a partire dalla messa a fuoco di una particolare condizione prende le mosse il racconto: dall'intuizione del mistero si innesta quel processo immaginativo e creativo che muove dal particolare all'universale. E se i dati culturali di partenza vanno ricondotti al «pensiero magico» di E. De Martino, all'adesione poetica di C. Levi o di R. Scotellaro giù sino alla onnivora curiosità di L. Sinisgalli, certo il lavoro di Mario Cresci sa ricondurre la marginalità della pura adesione poetica, a taglienti immagini che, dalla suggestione antropologica, dai miti arcaici o dal folklore della festa della Bruna di Matera, si trasformano in precise proposte di cambiamento sociale e culturale. Ed è la stessa urgenza di sapore espressionista a trasparire dalla più svincolata serie dei «manifesti immaginari» che pur



Gianfranco Torri percorso iconografico, Sisifo 1989.

nella loro alveolata giacitura sembrano imporsi con la violenza del loro passaggio nel campo visivo, la stessa dei contemporanei «nuovi selvaggi» tedeschi, ammorbida appena dal segno che si fa stesura più rallentata.

Più abituato a circoscriversi nel suo privato universo figurativo, Alfredo De Santis, con il suo lavoro dedicato alla grafica di animazione, tende ad accentuare la sua ossessione per un segno ricorrente caricandola di un animismo e di un vitalismo che riconduce ogni sequenza ad una più generale idea del mondo come brulichio. Gli elementi costitutivi del suo immaginario, che nel suo lavoro si danno come veri e propri archetipi quali, la figura con le braccia aperte, il paesaggio-trama, il cipresso o la fionda, abbandonando la loro vocazione pittorica, recuperano una più pacata dimensione narrativa lasciandosi indagare nella loro più intima struttura, sin quasi a trasfigurarsi e a dare origine, per partenogenesi, ad altre figurazioni emblematiche. Ma non sono più, per lo meno, non sono soltanto, quelle figure-meteore che squarciano il campo visivo con il loro darsi come improvvise apparizioni, a costruire la «scena», a creare luoghi dell'apparire ma è l'apparire stesso dei luoghi a dare collocazione e senso a quei racconti frantumati. Poiché è proprio il frammento a determinare la sequenza come necessità, a trasformare il simbolo, circoscritto nella sua assolutezza, a tessera di un più vasto mosaico da comporre. Se il riferimento più ovvio è quello allo sviluppo narrativo delle storie scolpite sulle colonne romane, quella traiana o quella antonina, con la loro costrizione alla ripetizione di intere tipologie figurative, è lo stemperarsi, il tramutarsi stesso del segno, a sottolineare l'unicità di quelle scarse figure costrette ad una estenuante coazione a ripetersi, sempre simili e pur sempre diverse. E se in «Sogno e segni in Val d'Orcia», lo storyboard con cui Alfredo De Santis accompagna la presentazione del proprio percorso creativo, la tensione narrativa trova momenti di diffuso surrealismo, l'abbandonica nostalgia che traspare da quel proliferare di immagini, dal loro disintegrarsi in impietosi ravvicinamenti, conferisce all'intero progetto una sorprendente dilatazione di campo, di tempi e di ritmi che neppure la concitata successione dei fotogrammi o l'in-

calzare del nero che tutto riassorbe, riescono ad intaccare.

La decisione da parte di Roberto Pieraccini di presentarsi attraverso il proprio rapporto con un committente unico in differenziate occasioni professionali rende quasi ovvia la scelta di evidenziare l'aspirazione all'unità non attraverso l'uguaglianza delle parti ma attraverso un'unità perseguita nella diversità dei segni. Ecco che allora il segno di R. Pieraccini tende ad un universo omogeneo in cui il comportamento dei singoli segni, nel loro aggregarsi, nel loro disporsi in figure, tende a costituirsi come spazio mentale. Ma non si tratta di pure e semplici ripetizioni di moduli ma piuttosto del loro costituirsi in figura attraverso equilibrate tensioni e puntigliose precisazioni. Il loro doversi applicare poi a diversi momenti di comunicazione impone la necessità dell'autonomia dei singoli elementi, già di per sé costituiti come insieme, sempre riconducibili però a quell'unità nella diversità già individuata, attraverso segni forti, differenziati per funzioni e riconoscibili. Anche la costruzione delle unità minime significanti è costretta allora ad un estenuante sforzo di definizione tale che il risultato non si configuri mai come scelta tra tante possibili ma come paziente risultato di un lento procedere per rigorose verifiche della propria intima struttura. E se l'effetto di questo apparente universo uniformato dall'assonanza dei segni tra loro può far pensare ad una omogeneità nello stile, nulla in realtà è più complesso di questi continui rimandi visivi forzati in serie sempre più congruenti e coerenti tra loro, proprio per il loro fare i conti con la pluralità delle specializzazioni necessarie, per la loro presupposta compatibilità con la molteplicità delle occasioni, con un lavoro in continua mutazione, infine, con una costante attenzione all'ergonomia ed alle scienze sue complementari. Coerente allora la scelta di R. Pieraccini di affiancare il proprio itinerario progettuale con la sobria eloquenza dell'aspetto più visibile del prodotto, quello della struttura dei contenitori con la loro «riconoscibilità» grafica.

Nel volume dedicato ai progetti di comunicazione visiva, Gianfranco Torri privilegia invece la diversità delle occasioni professionali quasi a indicare una identità di metodo nelle situazioni più diverse. Ed è proprio

sulla diversità e sulla complessità delle immagini da affiancare alla parola scritta, sul tema delle «iconografie differenziate» che egli sembra spostare l'attenzione quasi si trattasse di lavorare sempre con materiali «disponibili» ad usi svincolati dalla loro originaria destinazione. Sembra indicare, cioè, che l'immagine goda di una sua libertà nel veicolare significati che dipende più dalla sua collocazione che non dalla sua complicità col testo. È questa disinvoltura nel trattare materiali preformati a rendere particolarmente evidente il carattere di una didascalicità del tutto nuova e diversa al senso del suo operare. Non è un caso che G. Torri si sia trovato molto spesso ad elaborare schede e materiali didattici destinati alle generazioni più giovani in cui l'esasperata iconicità delle figure prese in prestito dalla memoria più quotidiana e usuale si sia caricata di significati altri sino ad allargare il senso dell'operazione di partenza in un più ampio coinvolgimento dei più disparati riferimenti. Questo sganciamento dalla pura necessità, ha permesso a G. Torri di costruirsi un suo universo da camera del collezionista senza però distanze auratiche rispetto alle immagini utilizzate. Ha sempre saputo evitare con sorprendente ironia il piacere dell'immagine fine a sé stessa per ricondurla a più domestica verità sino alla crudezza della sua più banale verità. Eccolo allora scegliere, nell'esposizione del suo metodo di lavoro, dopo sofferte e calibratissime prove di soluzioni diverse, quella che si presenta come la meno accattivante, forzatamente ricondotta ad una uniformità di toni e di materiali, affidando alla fotocopia il compito di togliere preziosità o debordanti bellezze, virtuosistici compiacimenti nei confronti di un lavoro vissuto come paziente esercizio di rimessa in ordine di una pluralità «scomposta» in cui nulla si presenti con timbri più accesi. Al massimo, come sembra indicare lo stesso G. Torri, si possono solo dare indicazioni sulle provenienze delle diverse iconografie, come accade nella pluriennale esperienza da lui condotta con la rivista «Sisifo» in cui, al muto scorrere di immagini, sempre unitariamente dedotte da autori o da climi culturali diversi, si possono solo far seguire le poche coordinate che ne restituiscano l'identità culturale, geografica e, quel che più conta, umana.

Mario Cresci

Docente dell'Istituto europeo di design a Milano, fa parte del consiglio nazionale Aiap e del comitato di direzione della rivista «Grafica».

Ha esposto alla Biennale di Venezia, nel 1974, e in varie mostre in Italia e all'estero; ha ricevuto, per la sua attività di fotografo, il Premio Niepce (1969) e il Premio Bolaffi (1977).

Alfredo De Santis

Lavora a Roma, dal 1965.

Nell'intreccio tra l'attività di professionista (editoria, manifesti, immagine coordinata) e quella di pittore esprime un suo modo particolare di fare grafica, adattando ai vincoli progettuali i segni della ricerca.

Docente del corso di animazione grafica all'Istituto europeo di design a Roma.

Roberto Pieraccini

Collaboratore dell'Olivetti dal 1964, ha partecipato, con Ettore Sottsass, al lancio della *Valentine*, e ha realizzato campagne internazionali d'immagine per l'azienda.

Dal 1982 è responsabile del Servizio grafico editoriale.

Fa parte della redazione della rivista «Grafica».

Gianfranco Torri

Fondatore nel 1975, con Armando Ceste, dell'Extrastudio di Torino (grafica e comunicazione visiva per l'industria e per gli enti pubblici), fa parte del comitato di direzione della rivista «Grafica»; è vicepresidente dell'Aiap e coordinatore del dipartimento di grafica dell'Istituto europeo di design di Torino.

