

Sistemi di rappresentazione

Considerazioni semiotiche

sulla *Typographische Gestaltung*

Daniele Barbieri

Accademia di Belle Arti di Bologna, IT
daniele.barbieri@ababo.it

Abstract

By means of words we structure the world, following the principles of syntax. The subject-predicate relationship has undoubtedly proved effective in explaining the world, but the correspondence that underlies the idea that language represents the world is itself based symbolically and conventionally. In fact, the same phenomenon occurs whenever a system of representation such as the visual is used. Here too, in fact, the one-to-one correspondence with the represented is only partial and governed by conventions, therefore subterraneously symbolic. We can therefore think of the visual configuration as a language, endowed with its own rules only partially corresponding to those of the world to which it refers, just as happens with the word. As a consequence of this, we must think of graphic systems as symbolic systems (in the Peircean sense), which organize indexical and iconic meanings within them, just like the word. But if we conceive graphic systems in this way, it will be evident that their communicative potential can complement that of verbal systems, reinforcing and completing them, or, vice versa, hindering them. From this perspective, we will analyze the controversy on *Typographische Gestaltung* between Jan Tschichold and Max Bill in 1946 with its revival at the end of the 1950s between Tschichold and Emil Ruder. Both parties certainly share the opinion that graphics is a language and that its power must be contained in certain situations, however diverging both in the way in which this neutralization can be carried out and on the signification hidden in the emerging residue.

Keywords

Semiotics; Typographic design; Visual semiotics; Representation

Contentes

1. Le polemiche Tschichold-Bill-Ruder
 2. La funzione cognitiva del disegno. Disegno e parola
 3. Immagine, suono e altri percetti
 4. L'attenzione e il neutro. Percezioni salienti e percezioni pregnanti
 5. Perché aveva ragione Tschichold
- Bibliografia

1. Le polemiche Tschichold-Bill-Ruder

È un fatto noto che Jan Tschichold si sia trovato a rappresentare centralmente due posizioni molto diverse sulla tipografia in diverse fasi della sua vita. È infatti lui a pubblicare, nel 1928, *Die neue Typographie*, il saggio che trasporta in campo tipografico i principi del funzionalismo. Ma è poi sempre lui, una ventina di anni dopo, a polemizzare con Max Bill, che lo accusa di apostasia, ergendosi in difesa di una serie di principi della tipografia tradizionale; per poi tornare nuovamente all'attacco in un articolo del 1957, *Zur Typographie der Gegenwart*, contro i caposaldi – di esplicito impianto funzionalista – della grafica svizzera, in una seconda polemica con Emil Ruder.

Il dibattito riguarda insomma, nel complesso, la *Typographische Gestaltung*, la progettazione (o composizione) tipografica, per riprendere il titolo di un successivo libro di Tschichold (1935), in cui si possono già percepire i segni della svolta. La prima fase della polemica ha inizio con una conferenza del dicembre 1945, a Zurigo, dove Tschichold faceva il processo alla nuova tipografia e al sé stesso degli anni Venti, dichiarando il funzionalismo in tipografia non sbagliato in sé, ma adatto solamente a determinate funzioni (come la pubblicità e i cataloghi di architettura che Bill ottimamente realizzava) senza possibilità di generalizzazione. In particolare, per il libro e i lavori letterari in generale, essa si mostrava nel suo insieme decisamente inappropriata.

La risposta di Bill,¹ *Über Typographie*, viene pubblicata sul numero 4 (aprile 1946) della *Schweizer graphische Mitteilungen*. Senza nominare esplicitamente Tschichold (ma facendo riferimento a «uno dei teorici riconosciuti della tipografia»), Bill difende appassionatamente la nuova tipografia, che non sarebbe affatto sorpassata. Anzi, essa esprimerebbe compiutamente lo spirito del tempo, contro qualunque ripiegamento del modernismo, equivalente a una regressione politica e morale, come il parallelo rifugiarsi degli architetti in uno stile “Heimat”.

Tschichold risponde (*Glaube und Wirklichkeit*) sul numero 6 (giugno) della medesima rivista, attaccando duramente Max Bill, pur riconoscendo l'alta qualità dei suoi lavori. Per Tschichold il peccato mortale della nuova tipografia sarebbe il suo atteggiamento intollerante, che corrisponderebbe all'inclinazione tedesca per l'assoluto, e alla sua volontà militare di comandare e di rivendicare il proprio diritto a dominare, quei medesimi terribili aspetti del carattere tedesco che hanno scatenato il ruolo di Hitler e la Seconda Guerra Mondiale. Era naturale che uno come lui, perseguitato dal nazismo, se ne distaccasse, una volta riconosciuta la sua natura.

Se per Bill la nuova tipografia rispecchiava lo spirito del tempo, che era ormai lo spirito della macchina, Tschichold sottolineava ampiamente quanto nefasto fosse questo spirito per la soddisfazione del lavoratore, il compositore tipografico primo tra tutti, e come di nuovo questa adorazione del progresso fosse vicina allo spirito delle dittature. Essere moderni non è un pregio in sé:

¹ I due articoli della polemica Bill-Tschichold sono integralmente riportati in appendice a Boshard (2012). Per quanto riguarda invece la polemica Tschichold-Ruder ci siamo dovuti basare sul resoconto presente in Kinross (2004), non essendo stato possibile accedere agli articoli originali.

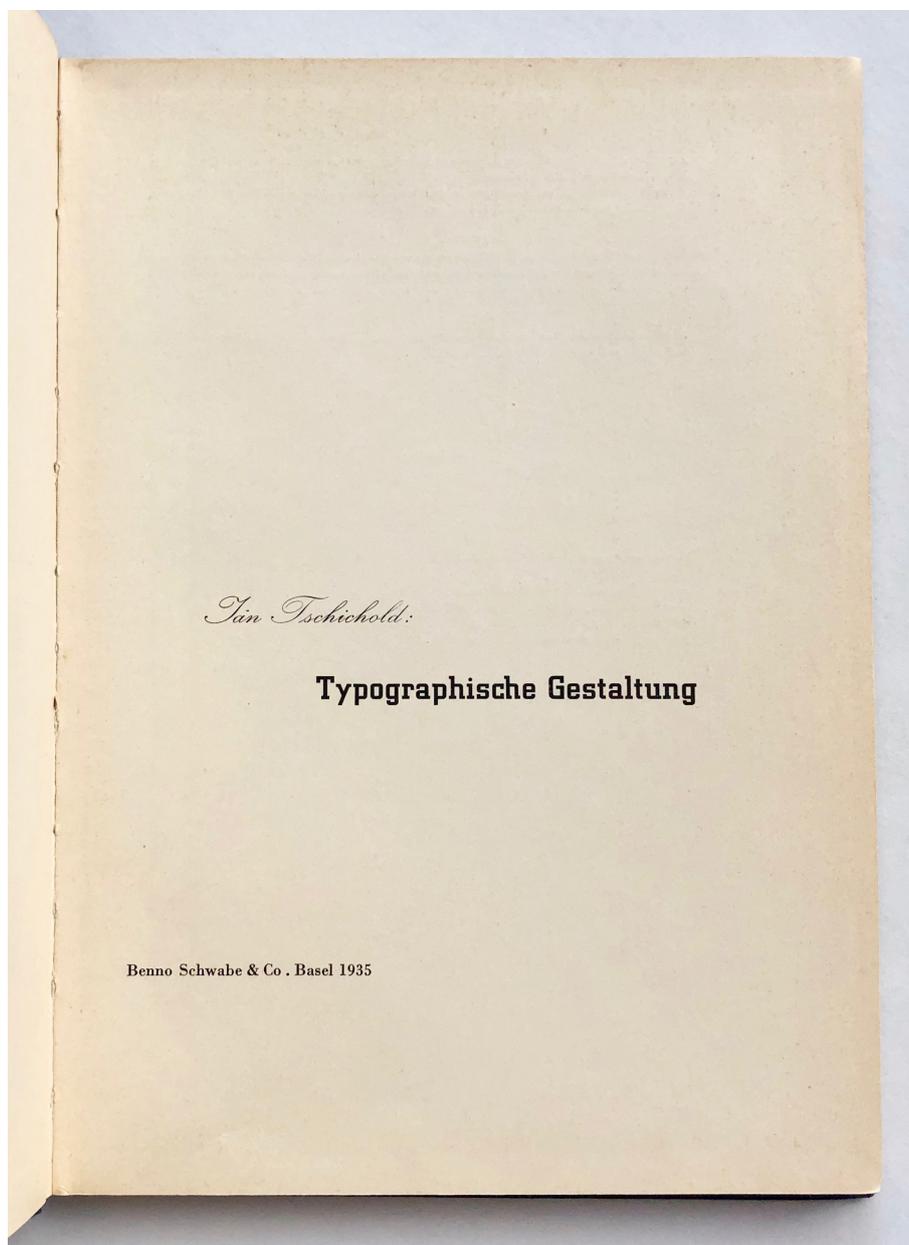


Figura 1. Frontespizio di *Typographische Gestaltung*.

vi sono forme, come quelle dell'automobile e del telefono, che sono inevitabilmente e spesso ottimamente moderne, altre cui la modernità ha certamente giovato, ma il libro era già compiuto nella sua forma quattro secoli fa, e non ha molto senso buttar via la competenza accumulata in quattrocento anni di composizione tipografica in nome di alcuni principi moderni.

Undici anni dopo Tschichold ritorna sul tema con maggiore dettaglio (e non minore vis polemica, in *Zur Typographie der Gegenwart*). Ecco come Robert Kinross descrive la situazione:

L'articolo di Tschichold era stato originariamente pubblicato in Germania nel 1957, e in seguito (1960) sarebbe apparso come opuscolo a cura della Monotype Corporation di Berna. Le sue argomentazioni non erano accompagnate da alcuna illustrazione ed evitavano qualunque riferimento alla tipografia svizzera come fenomeno collettivo, e tantomeno a persone specifiche, ma il suo bersaglio era inequivocabile. Utilizzando liberamente la propria usuale miscela di argomenti tecnici, estetici e morali, Tschichold attaccava a uno a uno tutti i dogmi centrali della tipografia svizzera. Sugeriva che trattare il testo a blocchi portasse alla riduzione delle parole a mero colore sulla pagina e all'annullamento del loro significato. Individuava così una delle caratteristiche più pervasive dell'approccio svizzero, inculcato già nelle scuole a forza di esercizi sulle variazioni di configurazione all'interno di una griglia. In una serie di obiezioni al culto dei caratteri senza grazie, affermava che non era compito delle lettere il corrispondere allo spirito dell'epoca, o ai suoi prodotti materiali più recenti (grattacieli o profili di macchine); piuttosto "la tipografia deve essere sé stessa. Deve essere adattata ai nostri occhi, e al loro benessere (*Zur Typographie der Gegenwart*, pag. 257). I caratteri senza grazie non erano tanto moderni quanto piuttosto ottocenteschi, e l'originaria denominazione, "grotteschi" (ancora usuale in Germania), era quella corretta: "sono veramente mostruosità" (*Zur Typographie der Gegenwart*, pag. 258). Le lettere durevoli erano quelle "romane" ("Antiqua"), sperimentate per secoli e che ancora conservavano la tradizione calligrafica. Venivano aggrediti altri aspetti essenziali della tipografia svizzera: il rifiuto della rientranza all'inizio del paragrafo (un'altra prova di formalismo, a spese del significato); il testo collocato asimmetricamente nel design del libro; i formati di carta DIN (perché mancavano di qualità estetica ed erano poco pratici); il limitarsi a un unico corpo di composizione (che non permetteva di articolare il testo); la predilezione per vaste campiture di colore o per la carta bianca ruvida. Ma soprattutto Tschichold suggeriva che la nuova tipografia mancasse di grazia (*Anmut*). Con ciò non intendeva leziosità, e tanto meno kitsch, ma la qualità che segue da un lavoro fatto con amore e con attenzione ai minimi dettagli. (Kinross 2004: 171-2, traduzione di Giovanni Lussu).

Va sottolineato, credo, come l'obiezione di Tschichold ai caratteri senza grazie non fosse generalizzata, ma diretta a quelli, come l'Akzident Grotesk, particolarmente amati dai grafici svizzeri. È già nell'articolo del 1946 che precisa come, stranamente, la nuova tipografia avesse ignorato i migliori risultati nel campo, come il Gill sans, o il Metroline – riducendosi davvero ai lineari ottocenteschi, tutt'altro che *moderni*, come l'Akzident.

Nelle pagine che seguono vorrei provare a dimostrare, *sub specie semiotica*, perché Tschichold avesse sostanzialmente ragione. Benché io sia propenso a condividerle, non mi interessano tanto le sue argomentazioni etiche, sulla natura autoritaria della nuova tipografia e dell'idea di progresso da lei veicolata. Vorrei piuttosto concentrare il discorso sull'opportunità o meno di certe forme tipografiche, in altre parole sul valore della *Typographische Gestaltung*.



Figura 2. Jan Tschichold.

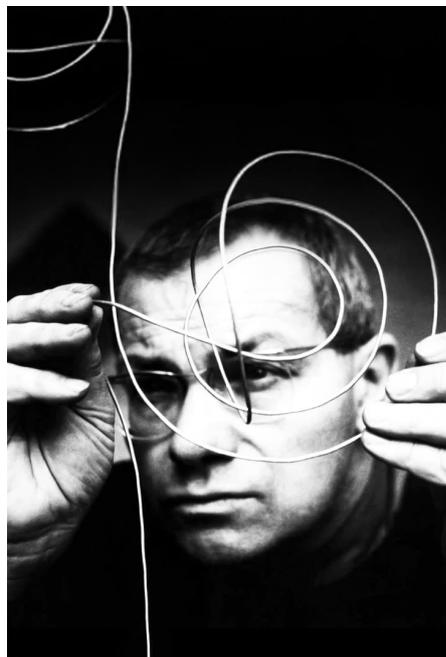


Figura 3. Max Bill.

2. La funzione cognitiva del disegno. Disegno e parola²

Il discorso verbale dà forma al mondo. In altre parole, la parola permette di *representare* il mondo.³ La parola è prodotta dall'uomo e il discorso è prodotto da ciascuno di noi. Viceversa, il mondo è prodotto dall'uomo solo in minima parte.

Il discorso verbale è dunque retto da regole e relazioni interne che non sono quelle del mondo: la relazione predicativa, per esempio, che lega nomi e predicati (nominali o verbali) in una proposizione, che corrispondente ha nel mondo? Potremmo forse rispondere l'*inerenza*, nel senso in cui un'azione o una proprietà *ineriscono* a una sostanza. Ma saremmo già ricaduti all'interno del discorso verbale: *sostanza*, *proprietà*, *azione*, e persino *inerenza*, sono concetti verbali, categorie della nostra concettualizzazione del mondo.

Non si tratta di validare o invalidare il principio tarskiano di verità⁴ («La proposizione “La neve è bianca” è vera se e solo se la neve è bianca»), ma semplicemente riconoscere che il fatto di vedere la neve come bianca è già una proiezione linguistica. Perché non, allora: “La bianca è neve”, “Neve e bianco” (senza predicazione), “Bianchezza invernale e solido che diventa ac-

² Qui si paga un evidente debito nei confronti di Arnheim (1969), in particolare il cap. 13, “Le parole al loro posto”. Non sono però certo di condividere il suo giudizio sulla non creatività del pensiero basato sulla parola, e sull'influsso del pensiero visivo praticamente in ogni forma di inventività.

³ Sarà sufficientemente evidente che la nozione di rappresentazione messa in campo qui è la più ampia possibile, e non si limita né al campo del visivo né a ciò che si relaziona per somiglianza (come peraltro mette in evidenza pure Goodman 1968).

⁴ Cfr. Tarsky (1936). Ma le mie riflessioni sono certamente indebitate più con Wittgenstein (1922) che con lui.



Figura 4. Invito alla conferenza di Jan Tschichold sulla nuova tipografia. La conferenza era accompagnata da oltre cento diapositive a colori.

qua quando scaldato”? Non basta ricorrere al richiamo dell’esperienza, perché già l’esperienza è categorizzata attraverso la parola, e quindi attraverso il suo sistema di regole e relazioni interne. E il metalinguaggio è a sua volta linguaggio, senza uscita.

Quello della parola è tuttavia certamente di un sistema proficuo. Rappresentando verbalmente il mondo, lo possiamo controllare in una misura che sarebbe (letteralmente) impensabile senza il sistema verbale. Poco importa capire quale sia il corrispondente noumenico della relazione predicativa. La sua efficacia non si può misurare attraverso questa ineffabile corrispondenza. In ogni caso, qualunque sia la struttura intrinseca delle cose, ammesso che ci sia, la struttura del linguaggio ci fornisce un accesso pratico al mondo di straordinaria potenza, permettendoci di modellizzarlo e quindi di renderlo nostro, in qualche misura possedendolo. Sarà pure una misura minima, quella in cui possediamo il mondo, ma è sufficiente a farci sentire una sicurezza enormemente maggiore di quella che proveremmo in sua assenza.

Possediamo un altro modo di modellizzare il mondo, ed è il disegno. Può darsi che complessivamente esso sia meno potente e versatile della parola⁵, ma ci sono indubbiamente molti casi in cui, almeno localmente, lo è di più. Le relazioni spaziali iscritte su una mappa sono più facilmente utilizzabili, per orientarci sul territorio, di gran parte delle sue possibili descrizioni verbali. L’immagine di un leone ci informa sulle sue caratteristiche fisiche in maniera più chiara e immediata di qualsiasi descrizione verbale. L’immagine di forma d’onda permette di studiare le caratteristiche di un suono con maggiore preci-

⁵ Arnheim (1969), come già sottolineato sopra, lo ritiene al contrario più potente.

sione del semplice ascolto. E poi ci sono grafi e diagrammi, rappresentazioni schematizzate di una qualche realtà, o di una qualche astrazione.

Le immagini non sono il mondo. Trasmettono informazione nella misura in cui costituiscono un'astrazione nei confronti del mondo, proprio come lo fa la parola, seppur in maniera differente. Per esempio, la forma d'onda rappresenta visivamente un andamento sonoro (o anche d'altro tipo d'onda) attraverso una convenzione, che fa corrispondere l'andamento orizzontale sinistra-destra con l'avanzamento nel tempo e la dimensione verticale con una maggiore o minore intensità. Trattandosi di una convenzione, la potremmo indubbiamente cambiare; ma non è detto che il cambiamento porterebbe a una maggiore efficacia di comprensione e di comunicazione.

La schematizzazione visiva della forma d'onda permette di comprendere qualità del suono (e di altri fenomeni ondulatori) che la percezione diretta non mostra con altrettanta evidenza. Anzi in molti casi non le mostra affatto. Proprio come nel caso della relazione predicativa per la parola, anche qui un sistema di convenzioni di rappresentazione mi fornisce una relazione molto più efficace con il mondo. Come dire che le nostre acquisizioni cognitive, che stanno alla base delle nostre conquiste fattive, dipendono dalla sovrapposizione di un'adeguata griglia convenzionale al mondo percepito; insomma, da un'astrazione (verbale o visiva) che non corrisponde pienamente al mondo, selezionandone piuttosto solo determinati aspetti e focalizzandone determinate relazioni che emergono attraverso la rappresentazione.

Se c'è disegno, c'è comunque convenzione. Questo è particolarmente evidente nei diagrammi o nelle schematizzazioni come le forme d'onda, ma persino il ritratto pittorico (o anche fotografico) di una persona ha selezionato arbitrariamente una serie di aspetti, come la posizione e la distanza di ripresa, il momento, eventualmente lo sfondo... Anche il ritratto più realistico può dirci qualcosa che la realtà non ci direbbe, e lo fa perché le scelte arbitrarie isolano e focalizzano degli aspetti specifici, che inevitabilmente appaiono in relazione tra loro, e non necessariamente nello stesso modo in cui apparirebbero se fossimo di fronte all'oggetto reale.

Il disegno costruisce comunque la realtà secondo una dimensione cognitiva, attraverso convenzioni fertili, che rendono possibili livelli di comprensione altrimenti impossibili. Sfrutta sistemi differenti da quelli della parola, ma non incompatibili, tant'è vero che possiamo proficuamente combinare le due dimensioni, grafica e verbale.

Quando possibile, diamo nomi alle cose. Indichiamo il gatto e diciamo "gatto". Ma già questo indicare è basato su una convenzione. Nella sua critica all'intraducibilità radicale, Willard van Orman Quine poneva il problema di come tradurre *gavagai*, quando il nativo di cui ignoriamo lingua e costumi indica un coniglio che fugge e si nasconde nel bosco.⁶ *Gavagai* andrebbe tradotto come *coniglio*? O magari come *scappa*; oppure come *coniglio che scappa*, o anche *coniglio scappa*; oppure come *qualcosa che scappa*, o *qualcosa che non si vede bene perché corre*; oppure *bosco in cui si nasconde qualcosa*

⁶ Quine (1960: 41).

che scappa; oppure scappa per nascondersi nel bosco; o ancora coniglio nel bosco, stiamo guardando un coniglio che scappa, guarda!, c'è un coniglio, c'è qualcosa che sembra un coniglio, guarda il coniglio!, guarda il bosco, guarda che scappa, che meraviglia il coniglio che corre, bisogna prenderlo ecc. In mancanza di una convenzione, tutte queste e infinite altre sono predicazioni possibili di *gavagai* rispetto al gesto indicale.

In un diagramma, la nostra convenzione è che il nome va predicato dell'oggetto visivo a cui è prossimo. Ma posso dare nome di oggetti (o concetti oggettuali) ai box e nomi di predicati alle frecce che li collegano, in modo da duplicare graficamente delle proposizioni e la loro predicatività. E quindi dire, visivamente, per esempio "A è causa di B". I nomi fungono da ancoraggio rispetto a situazioni che il discorso verbale definisce con maggiore chiarezza; ma l'ancoraggio può anche essere molto meno preciso di così, limitandosi a collegare la struttura del disegno con un contesto del mondo: "Ritratto di Bianca Maria Sforza", "My Favorite Things (forma d'onda dei primi 10 secondi)", "Tessuto cardiaco"... Comunque, le relazioni istituite dal disegno, predicative o meno, riguarderanno il mondo, qualificandolo in maniera che il mondo stesso, in prima persona, non potrebbe fare.

La relazione predicativa, insomma, è indubbiamente di grande importanza, ma è solo un caso importante tra i molti possibili, e non è in nessun modo il termine di paragone degli altri, specie quelli visivi.

L'organizzazione del disegno è planare (o plastica) e non sequenziale, a differenza di quella della parola. Anche per questo, nella comparazione tra le due forme di astrazione, la parola esprime meglio del disegno le relazioni di carattere temporale, e viceversa il disegno se la cava più disinvoltamente con quelle spaziali. Ma sappiamo bene come la parola se la cavi benissimo anche a rappresentare lo spazio e il disegno il tempo. Il privilegio non è un'esclusiva.

Il principio della fertilità della diversa organizzazione, applicato sin qui al mondo, vale in realtà anche tra le sue diverse schematizzazioni. Schematizzare graficamente un ragionamento verbale (e dunque sequenziale) potrebbe mettere in luce metarelazioni che nella versione verbale non sono evidenti; e lo stesso potrebbe accadere per la descrizione verbale di un grafo.

Dovremmo forse aggiungere la matematica tra i sistemi di forme in grado di rappresentare il mondo. Ma la matematica è legata alla visione (e quindi al disegno) in almeno due modi. Intanto, benché virtualmente la matematica sia fatta di processi astratti, di fatto noi la dominiamo soltanto grazie alla sua dimensione scritta, attraverso glifi scrittorii che si comportano secondo principi non molto diversi da quelli dei diagrammi. In secondo luogo, poi, assumiamo, cartesianamente, che quello che viene espresso in forma matematica possa essere riformulato in un corrispondente geometrico, ricadendo di nuovo nel caso del disegno. Assumeremo perciò che la matematica, come sistema di rappresentazione del mondo, non rappresenti che un caso particolare (e certo particolarmente interessante) del disegno.

Poi, indubbiamente, anche la parola si trova a essere scritta attraverso glifi in relazione spaziale tra loro. Tuttavia, la convenzione dell'immediata convertibilità di parola scritta in parola orale (e viceversa) fa sì che anche nella scrittura sottolineiamo la dimensione sequenziale (temporale) che si ottiene

privilegiando l'ordinamento sinistra-destra e, in subordine, alto-basso. Ma già un discorso scritto trasmette qualcosa di diverso dalla sua controparte orale: io lo posso infatti scorrere, o ri-scorrere, anche in maniera differente da quella standard sequenziale, per esempio alla ricerca delle diverse occorrenze della medesima parola, o anche solo di un punto specifico, magari, almeno in parte, ritrovabile per memoria della posizione spaziale sulla pagina. La scrittura aggiunge all'oralità alcuni dei vantaggi del disegno, e non è probabilmente un caso che il pensiero razionale abbia inizio, nella nostra storia, soltanto quando la scrittura è diventata un fatto affermato.

3. Immagine, suono e altri percetti

Attraverso la parola e attraverso il disegno si possono costruire dei *sistemi di rappresentazione*. Ma non ce ne saranno altri? Noi abbiamo altri sensi oltre all'udito e alla vista.

Olfatto e gusto si riconoscono facilmente fuori gioco: sono sensi grossolani, rispetto a vista e udito. Sentiamo un odore per volta, lentamente, e per il gusto è ancora peggio. Se avessimo l'odorato di un cane, con una capacità di distinzione estremamente maggiore, le cose andrebbero forse un po' meglio; ma questo non sarebbe sufficiente a permetterci di produrre dei sistemi di rappresentazione su queste basi. Il fatto è che, mentre *produciamo* disinvoltamente artefatti sonori e visivi, non siamo in grado di produrre artefatti olfattivi o gustativi, se non in maniera mediata (in cucina, per esempio) e a un bassissimo grado di complessità. Posso con facilità descrivere verbalmente un gatto o darne una schematizzazione grafica; ma immaginate di doverne produrre una "descrizione" olfattiva, che rappresenti il gatto e non semplicemente il suo odore (cosa che già non sapremmo fare se non con adeguata dotazione chimica); o di doverne produrre il rappresentante gastronomico. Fatichiamo anche solo a immaginare una possibilità del genere.

Con il tatto le cose stanno diversamente. Possiamo costruire sequenze tattili (per esempio toccando una persona) di notevole complessità. Il tatto, però, richiede il contatto, e il più delle volte quando arriviamo a contatto la forma è già stata colta visivamente. Per questo non facciamo normalmente uso di sistemi di rappresentazione tattili, salvo che per le persone che hanno problemi con la vista. Esiste infatti per non vedenti il corrispondente tattile della scrittura, e di molte immagini è possibile produrlo. Le specificità del tatto che la vista non può cogliere riguardano sostanzialmente la vibrazione e la temperatura, insieme a poco altro, troppo poco per sentire la necessità di sistemi tattili di rappresentazione, per chi non ha problemi a vedere.

Il privilegio della vista è espresso piuttosto chiaramente nell'etimologia indoeuropea,⁷ dove le parole per indicare conoscenza sono legate alle parole per indicare visione. *Idea* è legata a *video* quanto il suo originale greco *eidos* è legata a *oreo* (vedere), e *video* ha la stessa radice di *wissen* (sapere, in tedesco) o di *witness* (il testimone oculare, in inglese), ma anche del sanscrito *vidya*, che esprime la conoscenza intuitiva e diretta. Del resto, parliamo correntemente di

⁷ Cfr. Panikkar (1979: 239).

osservazione scientifica, e mai ci sogneremmo di pensare l'eventuale *ascolto scientifico* con il medesimo senso (ammesso che gliene troviamo uno). Nello stesso Wittgenstein (1922) troviamo le affermazioni (corsivi miei) «2.1. Noi ci facciamo *immagini* dei fatti» e «3. *L'immagine* logica dei fatti è il pensiero».

Eppure la parola è un fenomeno sonoro, presumibilmente per la sua massima facilità – anche rispetto al disegno – di produzione da parte nostra. Ci si potrebbe domandare quanto, prima dell'invenzione della scrittura, questa parola orale si sia prestata al ragionamento, o se non, piuttosto, il logos sia figlio legittimo della sua visualizzazione attraverso la scrittura. Del resto, l'idea che Dio sia il logos, come all'apertura del vangelo di San Giovanni, non può che nascere nell'ambito di qualche religione del libro.

La relazione di *rappresentazione* è un caso particolare (e particolarmente importante) di una relazione semiotica più generale, che potremmo chiamare *allusività*.⁸ Non in tutti i casi in cui l'allusività è presente si può parlare di rappresentazione: un gemello allude (è analogo) all'altro, ma normalmente non lo rappresenta (anche se in casi particolari può certo arrivare a rappresentarlo). Affinché un'allusione possa essere riconosciuta come rappresentazione, è necessario che una delle due parti sia riconoscibile come puro significante e l'altra come significato; essere puro significante vuol dire esistere in funzione del significato, *stare per*. Nell'allusione, anche se una delle due parti viene considerata rimandante all'altra (e potrebbe benissimo non esserlo), essa non si riduce a *puro significante*; essa, infatti, continua a valere anche per sé e a trasmettere eventualmente ancora altri significati allusivi (analogici).

Anche una relazione allusiva si basa comunque su una convenzione. Consideriamo legati da allusione (o analoghi) due andamenti se si somigliano sotto alcuni aspetti (e si differenziano per altri – altrimenti sarebbero uno e un solo andamento), e la scelta di quali aspetti siano pertinenti è convenzionale.

Le parole delle nostre lingue possono essere considerate convenzionali (anche se, chissà, magari pure la loro origine è stata allusiva) ma il modo in cui si combinano a creare proposizioni è analogo agli stati di cose cui rimandano. L'espressione "Il gatto è sul tappeto" si basa su un rapporto di predicazione che fa sì che l'insieme sia analogo allo stare sul tappeto da parte del gatto (per cui l'espressione "Il gatto è sul tappeto" è vera se e solo se il gatto è sul tappeto). Un'allusione che è in verità una rappresentazione perché serve unicamente a veicolare quel significato, e le parole non hanno valore se si prescindono da questo.

⁸ Sarebbe forse più semplice parlare di *analogia*. Ma nella tradizione semiotica *analogia* viene usata, insieme con *motivazione*, per opporsi alla *convenzionalità*; mentre qui, come si spiega appena sotto, la convenzionalità ne è comunque parte. Anche la nozione di *esemplificazione* promossa da Goodman (1968) non individua pienamente il campo di ciò che è allusivo: possiamo probabilmente dire che ogni esempio allude a ciò di cui è esempio, ma vi sono moltissime allusioni che non possono essere intese come esemplificazioni, a meno che alla nozione di *esemplificazione* non si arrivi a dare un valore molto più astratto di quanto non sembri voler fare Goodman. Nell'esempio che segue nel testo, possiamo dire che un gemello *allude* all'altro, ma possiamo davvero dire che lo *esemplifica*? In certe condizioni certamente lo *esemplifica*, ma parrebbero essere le stesse in cui lo *rappresenta*. Nella scelta del termine *allusività* ha certamente pesato il riferimento a Jullien (1985) e Jullien (2015: 155-164).

Salvo che in poesia. La poesia è quel contesto in cui “Il gatto è sul tappeto” non si esaurisce nel suo valore rappresentazionale, ma rimane aperta ad altri rimandi, più squisitamente allusivi, sia per il suono delle parole, sia per il loro senso, sia, in certi casi, per il loro aspetto visivo.

Nel nostro piccolo percorso attraverso i sensi abbiamo parzialmente trascurato l’udito. La nostra facilità a produrre suoni non produce solo le parole. Possiamo produrre analogie sonore, e possiamo piegare i suoni stessi delle parole ad analogie sonore, come quando imitiamo la parlata di qualcuno. Raramente queste analogie/allusioni sonore assurgono al ruolo specifico di rappresentazioni: in un certo senso, c’è già la parola per questo.

Nemmeno la musica è fatta di rappresentazioni, nonostante la sua complessità. Salvo casi davvero sporadici, non utilizziamo la musica come rappresentazione. La sua complessità è indubbiamente sistemica, ma non abbiamo a che fare con un sistema di rappresentazione. Parlerei piuttosto di un *sistema di allusioni*, una complessità organizzata per produrre senso attraverso l’analogia/allusività. Possiamo pensare che certi andamenti musicali rinvii ad andamenti emotivi, ma sarebbe difficile sostenere che li rappresentano, perché sarebbe come dire che noi vediamo soprattutto gli andamenti emotivi (come quando, leggendo un romanzo dove si racconta di emozioni, ci concentriamo su quelle e sostanzialmente trascuriamo le parole che sono servite per esprimerle) mentre la nostra esperienza della musica non cancella affatto gli andamenti musicali, i quali restano disponibili sia direttamente, nella loro natura sonora, sia come propensione ad altre associazioni allusive.

Quello che abbiamo appena detto per la musica caratterizza in vario modo un po’ tutte le arti, contrapponendo il discorso artistico a quello teorico (scientifico, critico...). Produrre un diagramma, una sinsemia, è qualcosa di diverso dal dipingere *Guernica*. Il diagramma *rappresenta* un certo nodo teorico; il dipinto di Picasso magari rappresenta l’effetto del bombardamento della cittadina spagnola, ma la sua efficacia è prodotta soprattutto dalle modalità dell’immagine, dagli insiemi di allusioni rese possibili dal suo modo particolare di tracciare le figure. *Guernica*, come un brano di musica, è sempre disponibile a nuove interpretazioni, su base analogico/allusiva (o, se preferiamo una diversa terminologia, su base semisimbolica). Un diagramma lo è molto meno, idealmente non lo è per niente – salvo per il fatto che un residuo di carattere analogico/allusivo rimane anche nelle comunicazioni più evidentemente rappresentazionali.

Credo che dovremmo comunque distinguere con chiarezza le situazioni sistemiche da quelle in cui il rinvio è più occasionale. Abbiamo parlato di sistemi di rappresentazione come la parola o il disegno, e di sistemi di allusioni come la musica. La musica non si presta a costruire diagrammi sonori, a scopo cognitivo, per il suo debole potere di rappresentazione, ma ugualmente fa sistema, attraverso regole condivise, che cambiano nel tempo come quelle del linguaggio verbale, e organizzano un discorso.

Possiamo trovarci di fronte ad allusioni e rappresentazioni anche al di fuori di sistemi veri e propri. Il mondo attorno a noi ne è pieno. Possiamo incontrare *insiemi* di rappresentazioni o anche *insiemi* di allusioni, senza nessuna organizzazione interna, senza che ci sia un sistema, o, per lo meno, un siste-

ma individuabile. Odori e sapori producono indubbiamente rimandi analogico-allusivi, qualche volta arrivano a essere persino rappresentazioni, formano forse sistemi allusivi (non particolarmente complessi e non rappresentazionali) nella gastronomia e nei profumi. L'universo sonoro al di fuori di parola e musica non è particolarmente sistematico, pur essendo pieno di dettagli allusivi, talvolta persino rappresentazionali.

In generale, i sistemi sono prodotti artificiali, basati su un certo livello di convenzionalità, in altre parole, basati su una grammatica arbitraria. Per l'episteme⁹ occidentale moderno, di carattere naturalista,¹⁰ il mondo in sé, a monte delle sue rappresentazioni verbali o diagrammatiche (quelle matematiche incluse) sarà al più un *insieme* di allusioni, senza alcun carattere sistemico. Un episteme analogista, come quello dominante in Europa sino a tutto il Rinascimento, vede invece anche la natura (il mondo) come un *sistema* di allusioni (e magari, localmente, pure di rappresentazioni). Il mondo viene visto, insomma, come un gran libro, scritto da Dio per la comprensione dell'uomo, con una grammatica in gran parte ignota, ma non per questo inesistente. In altre parole, se Dio c'è e ha disegnato il mondo, questo potrà ben essere un sistema, dotato di una grammatica che potrebbe essere trovata.

Il sistema verbale organizza il suo mondo (o il mondo suo tramite) in termini di oggetti e di proprietà (proprietà dinamiche, espresse dai verbi di azione, o proprietà statiche, espresse dai predicati nominali e dai verbi di stato). L'organizzazione del mondo per oggetti è vicina a quella della percezione visiva, e quindi del disegno; mentre è lontana o incompatibile dalle percezioni sonore e olfattivo/gustative. Probabilmente è questa presupposizione comune a permettere al disegno di rappresentare.

Ma quando la parola arriva a essere scritta, essa stessa può apparire come un oggetto, mentre finché è solamente orale è piuttosto un evento, un evento sonoro. La parola scritta si presta a essere osservata, analizzata nel suo funzionamento. Può nascere la *grammatica*, questa metaconoscenza che inaugura il pensiero razionale, anche in quanto *logica*, disciplina del corretto ragionare, cioè parlare. La filosofia è prodotta dalla diagrammatizzazione della parola, che la scrittura mette in opera: *vedere* è *conoscere* in maniera molto più *chiar*a e *distinta* che non soltanto *udire*.

4. L'attenzione e il neutro. Percezioni salienti e percezioni pregnanti

C'è ancora una questione da mettere in campo, prima di tornare alle ragioni di Tschichold. Si tratta della gestione dell'attenzione, ossia di come accada che la nostra attenzione si concentri su certi aspetti a dispetto di altri, e di come i testi (a differenza del mondo) gestiscano questo direzionamento dell'attenzione.

Riprendiamo la classica opposizione di René Thom (1988) tra *salienza* e *pregnanza*. Sono forme salienti tutte le forme in qualche modo riconoscibili come buone forme, in quanto potenzialmente significative; tra queste, sono

⁹ Cfr. Foucault (1966).

¹⁰ Cfr. Descola (2005: 302 segg.).

pregnanti quelle davvero significative, e tanto più pregnanti quanto più il loro significato appare importante nell'immediato presente. La nostra attenzione nei confronti del mondo è richiamata da tutte le forme salienti ma è trattenuta solo da quelle pregnanti.

Il problema della salienza è che è troppo diffusa. Se la nostra attenzione fosse davvero richiamata da tutte le forme salienti non resterebbe tempo per altro. Probabilmente dovremmo precisare: è *potenzialmente* richiamata. Per passare dalla potenza all'atto (dalla neutralità all'attenzione) bisogna che la forma saliente abbia almeno un minimo di pregnanza.

Ma la significatività, cui la pregnanza è legata, è contestuale. Quello che si presenta a noi in maniera non dissimile dalle nostre aspettative è per noi assai meno significativo (e quindi tendenzialmente neutro) di ciò che non è come ci aspettiamo che sia. Mentre il noto si presenta come già interpretato, già compreso, il nuovo è precisamente quello che richiede di esserlo; di conseguenza, una forma saliente che in quel contesto è nuova, sarà decisamente più pregnante delle altre forme salienti la cui presenza non sorprende.

Le parole, tanto quelle orali quanto quelle scritte, sono forme costruite per essere pregnanti. E tuttavia, sappiamo bene come questa pregnanza possa anche essere neutralizzata, quando c'è un brusio diffuso di conversazioni nell'aria, per esempio, o su una pagina di quotidiano dove ce ne sono troppe. Ma se decidiamo di porre attenzione a una sequenza di parole, la loro pregnanza ben difficilmente smetterà di imporsi.

Analogamente, trattandosi a sua volta di un sistema di rappresentazione, anche i prodotti del disegno costituiranno facilmente forme pregnanti. E lo stesso si potrà dire delle forme musicali, perché pure un sistema di allusioni costruisce dei significati.

Cosa succede dunque quando un testo verbale viene espresso in musica, cioè cantato? Essendo le forme musicali forme pregnanti, esse cattureranno naturalmente parte dell'attenzione, sottraendola alle forme verbali. Chi scrive canzoni sa bene che il livello di complessità del testo verbale non può essere troppo alto. Si provi a mettere in musica un frammento della *Critica della Ragion Pura*, e a sottoporlo a un pubblico interessato al discorso filosofico. Con ogni probabilità, l'andamento musicale sarà percepito come un grave disturbo, un vero e proprio rumore, in termini della teoria dell'informazione, insomma qualcosa che disturba fortemente la ricezione del messaggio – e questo anche se la ricezione fonetica delle parole non fosse affatto compromessa.

5. Perché aveva ragione Tschichold

Ogni buon grafico sa che bisogna limitare al massimo la dilatazione degli spazi bianchi tra le parole di un testo. Se io non uso l'a-capo, e le mie colonne di stampa sono strette e giustificate, il programma di impaginazione allargherà inevitabilmente gli spazi bianchi tra le parole. Queste *isole* bianche così frequenti si collegheranno tra loro all'occhio del lettore, formando fossati e vaghe figure. Emergeranno insomma delle forme salienti proprio là dove l'occhio vuole essere concentrato sulle forme pregnanti delle figure-parola. Questo sospetto di pregnanza delle forme salienti sarà sufficiente a disturba-

re la lettura, con una continua attrazione verso forme sospettabili di portare significazione.

Potrà bastare anche una caratteristica del carattere di stampa a creare il disturbo. Per esempio, i caratteri di tipo bodoniano (e ancora di più quelli romantici) sono molto verticali, persino nell'asse delle lettere tendenzialmente circolari (*o, e, d, b...*). Se l'interlinea impostato è normale o più stretto del normale, la pagina presenta facilmente degli allineamenti verticali casuali, che però si impongono alla visione per ragioni di unificazione figurale. Appaiono, anche qui, insomma, delle forme salienti proprio nel cuore della nostra attenzione, suggerendo una (comunque impossibile) gravidanza, e disturbando perciò una facile lettura¹¹.

Ma se le forme che interferiscono con la lettura della sequenza verbale fossero davvero forme pregnanti, il disturbo sarebbe indubbiamente ancora maggiore. Poiché il disegno è un sistema di rappresentazione, il fruitore è chiamato a interpretare le forme disegnate, e non può lasciarle sullo sfondo delle cose note, o trattarle come semplice (seppur sgradito) disturbo.

Naturalmente i casi possibili sono due. Si può lavorare come si lavora producendo un diagramma, magari un diagramma in cui la parte di testo verbale è maggioritaria, ma dove comunque le relazioni grafiche sono significative. Questo è il caso dei cataloghi di architettura realizzati da Max Bill, che Tschichold mostra di apprezzare. In questi casi, parola e disegno grafico – ciascuno con le proprie specificità di sistema di rappresentazione – cooperano a costruire un senso complessivo, che non si dà nella sua interezza senza entrambe le componenti.

Ma il caso che interessa a Tschichold, e rispetto al quale solleva le sue obiezioni, è ovviamente l'altro. Prendiamo un romanzo, o un saggio critico, o qualsiasi altro caso in cui il senso sia prodotto unicamente dalla sequenza complessiva delle parole, graficamente organizzate sulla pagina secondo l'ordinamento standard della scrittura (come nel caso di ciò che state in questo momento leggendo). In questi casi, evidentemente, l'impostazione grafica ulteriore agisce solamente di servizio. Il suo scopo principale diventa quello di favorire la lettura delle parole al massimo grado, senza disturbi. Percettivamente, insomma, essa dovrebbe scomparire, rendersi trasparente. Ogni sua riapparizione costituirebbe infatti soltanto un disturbo: l'imporsi di una seconda organizzazione grafica (poco pertinente) su quella primaria della sequenza delle parole, l'imporsi – in altre parole – di un'organizzazione visiva del mondo, di una sua rappresentazione alternativa, che il discorso, in verità, non prevede affatto.

Certo bisogna considerare che un libro è anche un oggetto, che deve richiamare l'attenzione per poter essere acquistato, e che deve comunque avere un aspetto complessivo. Tuttavia, la necessaria progettazione grafica per tutto questo non deve interferire con la fluidità della lettura. Il riferimento che Tschichold fa all'arte tradizionale del libro, e alle competenze secolari dei mastri librai, è diretto proprio a questo: comprendere in che misura l'operazione grafica è utile, e dove invece le sue implicite significazioni inizierebbero a essere di disturbo.

¹¹ Cfr. Barbieri (2011: 211-213).

Il giovane Tschichold, e Bill dopo di lui, scoprivano come il potere di significazione del disegno possa essere applicato alla *Typographische Gestaltung*. Ma un eccesso di significazione non è necessariamente un bene. Bisogna distinguere accuratamente i casi in cui l'impostazione grafica fornisce un vantaggio da quelli in cui, se non sufficientemente neutralizzata, produce un disturbo. Questo era il senso profondo degli articoli di Tschichold.

Bibliografia

Arnheim, Rudolf

1969 *Visual Thinking*, Berkeley, Univ. of California; tr.it. *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974.

Barbieri, Daniele

2011 *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma, Carocci.

Bill, Max

1946 «Über Typographie», *Schweizer graphische Mitteilungen*, 4, 1-8. Poi in Bosshard (2012).

Bosshard, Hans Rudolf

2012 *Der Typografiestreit in der Moderne. Max Bill kontra Jan Tschichold*, Salenstein (CH), Niggli.

Descola, Philippe

2005 *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.

Foucault, Michel

1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.

Goodman, Nelson

1968 *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis-New York-Kansas City, The Bobbs-Merrill Company.

Jullien, François

1985 *La valeur allusive*, Paris, Puf.

2015 *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard.

Kinross, Robin

2004 *Modern Typography*, London, Hyphen Press; tr. it. *Tipografia moderna. Saggio di storia critica*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2005.

Panikkar, Raimon

1979 *Myth, Faith and Hermeneutics*, New York, Paulist Press; tr. it. *Mito, fede ed ermeneutica*, Milano, Jaca Books, 2000.

Perri, Antonio

2016 «Quattro tesi per la scrittura. Dai pregiudizi della linguistica a quelli delle neuroscienze», *Filosofi(e)Semiotiche*, 3, 1 <<http://www.ilsileno.it/wp-content/uploads/2011/04/11-Antonio-Perri.pdf>>.

Quine, Willard van Orman

1960 *Word and Object*, Cambridge MIT; tr. it. *Parola e oggetto*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

Ruder, Emil

1959 «Zur Typographie der Gegenwart», *Typographische Monatsblätter*, 78, 6/7, 363-371.

Tarsky, Alfred

1936 «O ugruntowaniu naukowej semantyki», *Przegląd Filozoficzny*, 39; tr. It. «La fondazione della semantica scientifica», in Bonomi, Andrea (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani, 1973, 425-432.

Thom, René

1988 *Esquisse d'une sémiophysique*; tr. it. parziale *Salienza e gravidanza*, Roma, Aracne, 2014.

Tschichold, Jan

1928 *Die neue Typographie*, Berlin, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker.

1935 *Typographische Gestaltung*, Basel, Benno Schwabe & Co.

1946 «Glaube und Wirklichkeit», *Schweizer Graphische Mitteilungen*, 6, 234 segg. Poi in Bosshard (2012).

1957 «Zur Typographie der Gegenwart», *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 13/98, 1487-90. Poi come *Zur Typographie der Gegenwart*, Bern, Monotype Corporation, 1960. Poi in *Schriften 1925-1974*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1992, 255-265.

Wittgenstein, Ludwig

1922 *Tractatus Logico-Philosophicus*, London, Kegan Paul.

Daniele Barbieri, semiologo, si occupa di fumetto e comunicazione visiva, ma anche di poesia e di musica. Insegna presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, l'ISIA di Urbino, l'Università di San Marino.

Tra i volumi pubblicati: *Valvoforme valvolori* (Idea Books 1990, trad. franc. Im-schoot 1991); *I linguaggi del fumetto* (Bompiani 1991, trad. spagn. Paidós 1993, trad. portoghese Peirópolis 2017); *Questioni di ritmo. L'analisi tensiva dei testi televisivi* (Eri/Rai 1996); *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo* (Bompiani 2004); *Tensioni, interpretazione, protonarratività* (a cura di, numero monografico di VS, 98-99, 2004); *La linea inquieta. Emozioni e ironia nel fumetto* (a cura di, Meltemi 2005); *L'ascolto musicale. Condotte, pratiche, grammatiche* (a cura di, Libreria Musicale Italiana 2008); *Breve storia della letteratura a fumetti* (Carocci 2009, nuova ed. 2014); *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea* (Coniglio 2010); *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia* (Carocci 2011); *Il linguaggio della poesia* (Bompiani 2011, trad. croata parziale FFPress 2022); *Maestri del fumetto* (Tunuè 2012); *Semiotica del fumetto* (Carocci 2017, trad. greca Jemma Press 2023); *Letteratura a fumetti? Le impreviste avventure del racconto* (ComicOut 2019); *Testo e processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica processuale* (Esculapio 2020).