

Università IUAV di Venezia
Facoltà di design e arti
Corso di comunicazioni visive e multimediali

Matteo Ferraro

Composizione del gruppo SiMaSaMa:
Silvia Cervellin
Matteo Ferraro
Sara Poli
Margherita Rubini

Laboratorio di design dei tipi
Docente: Leonardo Sonnoli
Anno accademico 2007-2008

Indice

Ringraziamenti

Introduzione

Installazione tipografica

Fase ideativa preliminare

Scelta del testo

Scelta del luogo attinente al testo

Scelta della tipografia

Adeguamento della tipografia

Concept progettuale

Studi per il progetto

Suddivisione delle lettere in quattro livelli

Materiali

Verifica con modelli

Preparazione

Realizzazione delle lettere

Realizzazione delle basi

Lavorazione e assemblaggio delle asticelle

Fase esecutiva

Posizionamento delle lettere

Resa definitiva

Esercitazioni personali

Mappa tipografica

Impaginazioni

Particolari ringraziamenti al personale del palazzo Fortuny per la disponibilità ed il supporto, allo studio di architettura Poli e naturalmente a tutti i componenti del gruppo per l'entusiasmo.

Introduzione

Frequento il corso di laurea specialistica in comunicazioni visive e multimediali da più di un anno, e alle spalle ho i ricordi di tre piacevoli anni alla facoltà di disegno industriale, e a volte avverto forte la scomoda idea di aver scelto una strada difficile da praticare, fatta di iniziative personali, slanci di entusiasmo e profonde sconfitte, nonché di una buona dose di fortuna. Una strada caratterizzata da una libertà disarmante e spiazzante. Ed è questo l'aspetto che più ricorre nella mia visione della professione di grafico: la libertà incondizionata di stupire e stupirsi, di inventare, inventarsi e modificare. Una libertà a volte difficile da gestire e che, se non affonda solide radici nel pensiero di chi progetta, rischia di non avere coerenza e risultare banale. È stata quindi la necessità di regole, utili indicazioni

pratiche a spingermi ad affrontare questo laboratorio. Alcune di queste regole credo di averle assimilate, ma questa professione presuppone una propria visione di come si dovrebbe svolgere la vita, di come dovrebbe essere il mondo, una filosofia guida che non si limiti al solo momento progettuale, benché poi magari emerga in ogni dettaglio dello stesso. I progetti in cui domina la componente creativa sono anche quelli in cui questa "visione individuale" tende ad emergere. L'equilibrio del corso è stato proprio nella possibilità di esplicitare entrambi gli aspetti, quello più tecnico-dogmatico e quello individuale – benché in questo caso l'individuo si identifichi nel senso più ampio di gruppo composto di quattro persone. Di seguito presento i risultati di questa parte del corso.

Installazione tipografica

Fase ideativa preliminare

Scelta del testo

La scelta del testo è stata una porzione del lavoro veloce e poco travagliata. La freschezza mentale e la disponibilità all'accordo ci hanno aiutati nella scelta del testo da trattare, che ci avrebbe accompagnato per i tre mesi del corso. L'Aleph di Jorge Luis Borges spiccò fin da subito per la forte componente visiva per le atmosfere evocate, oltre che per i frequenti riferimenti alla tipografia. La porzione di maggiore interesse si trova verso la fine del romanzo e descrive la visione dell'Aleph cioè di una piccola «sfera cangiante, di quasi intollerabile fulgore» attraverso il quale sarebbe possibile vedere ogni aspetto dell'universo, da qualsiasi angolazione e contemporaneamente.

La porzione di testo scelta durante la prima fase – e riportato in alto nella pagina a fianco – si rivelò ben presto troppo lunga per l'elaborazione che avrebbe

dovuto succedere, quindi decidemmo di restringere e condensarne il significato nella frase «vidi contemporaneamente ogni lettera di ogni pagina».

Il verbo "vedere", usato nel testo originale in prima persona, ha il vantaggio di coinvolgere il lettore e lo spettatore: chi legge diventa il protagonista. Poi c'è un'importante indicazione temporale, "contemporaneamente", l'indicazione di un momento nel quale accade tutto, un'unione di più fattori che in un determinato momento si incontrano provocando fatalmente qualcosa; "ogni lettera di ogni pagina" quindi un momento nel quale accade tutto, è una situazione di contemporaneità, un'unione di più elementi solitamente ordinati sulla superficie della pagina e qui ammassati, sovrapposti in un rimescolamento incoerente, che pure agli occhi del protagonista in adorazione davanti all'Aleph non

Nella parte inferiore della scala, sulla destra, vidi una piccola sfera cangiante, di quasi intollerabile fulgore. Dapprima credetti ruotasse, poi compresi che quel movimento era un'illusione prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva. Il diametro dell'Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse.

Ogni cosa (il cristallo dello specchio, ad esempio) era infinite cose, perchè io lo vedevo distintamente da tutti i punti dell'universo. Vidi il popoloso mare, vidi l'alba e la sera, vidi le moltitudini d'America, vidi un'argentea ragnatela al centro di una nera piramide, vidi un labirinto spezzato (era Londra), vidi infiniti occhi vicini che si fissavano in me come in uno specchio, vidi tutti gli specchi del pianeta e nessuno mi rifletté, vidi in un cortile interno di via Soler le stesse mattonelle che trent'anni prima avevo viste nell'andito di una casa di via Fray Bentos, vidi grappoli, neve, tabacco, vene di metallo, vapor d'acqua, vidi convessi deserti equatoriali e ciascuno dei loro granelli di sabbia, vidi ad Inverness una donna che non dimenticherò, vidi la violenta chioma, l'altero corpo, vidi un tumore nel petto, vidi un cerchio di terra secca in un sentiero dove prima era un albero, vidi in una casa di Adrogué un'esemplare della prima versione inglese di Plinio, quella di Philemon Holland, *vidi contemporaneamente ogni lettera di ogni pagina* (bambino, solevo meravigliarmi del fatto che le lettere di un volume chiuso non si mescolassero e perdessero durante la notte), vidi insieme i giorni e la notte di quel giorno, vidi un tramonto a Querétaro che sembrava riflettere il colore di una rosa del Bengala, vidi la mia stanza da letto vuota, vidi in un gabinetto di Alkmaar un globo terracqueo posto tra due specchi che lo moltiplicano senza fine, vidi cavalli dalla criniera al vento, su una spiaggia del mar Caspio all'alba, vidi la delicata ossatura di una mano, vidi i sopravvisuti a una battaglia in atto di mandare cartoline, vidi in una vetrina di Mirzapur un mazzo di carte spagnolo, vidi le ombre oblique di alcune felci sul pavimento di una serra, vidi tigri, stantuffi, bisonti, mareggiate ed eserciti, vidi tutte le formiche che esistono sulla terra, vidi un'astrolabio persiano, vidi in un cassetto della scrivania (e la calligrafia mi fece tremare) lettere impudiche, incredibili, precise, che Beatriz aveva diretto a Carlos Argentino, vidi una dorata tomba alla Chacarita, vidi il resto atroce di quanto deliziosamente era stata Beatriz Viterbo, vidi la circolazione del mio oscuro sangue, vidi il meccanismo dell'amore e la modificazione della morte, vidi l'Aleph, da tutti i punti, vidi nell'Aleph la terra e nella terra di nuovo l'Aleph, e nell'Aleph la terra, vidi il mio volto e le mie viscere, vidi il tuo volto, e provai vertigine e piansi perchè i miei occhi avevano visto l'oggetto segreto e supposto, il cui nome usurpano gli uomini, ma che nessun uomo ha contemplato: l'inconcepibile universo.

(Jorge Luis Borges, *L'Aleph*, traduzione a cura di, Adelphi, Milano, 2002)

sembra insensato. È come se dal caos nel quale ci si trova, in cui il senso sembra perdersi, improvvisamente si inizi a capire, riordinare i pezzi fino ad una comprensione globale, una visione ordinata di ciò che si ha davanti gli occhi. È come se lettere insignificanti, dal caos inizino a riordinarsi fino ad ricomporre il senso perduto.

Per questioni filologiche, oltre che legate al contesto in cui si sarebbe svolta l'installazione (palazzo Fortuny), ci hanno successivamente spinti ad utilizzare il testo in lingua originale (argentino). Tale variazione aveva anche il vantaggio di semplificare alcune questioni legate agli aspetti più prettamente tecnici. La frase definitiva è diventata quindi «vi a un tiempo cada letra de cada página».



Scelta del luogo attinente al testo

La scelta del luogo è stata una fase delicata perché già il testo in sé dava indicazioni precise circa la presenza di una scala alla cui destra si sarebbe celato l'Aleph. Inoltre l'atmosfera di sovrannaturale, di magico, immanente ed eterno trasmesso dal racconto ed il timore quasi reverenziale di fronte ad un autore come Borges ci costringeva a fare una scelta precisa e circostanziata. L'opportunità di disporre con totale libertà degli spazi del palazzo Fortuny, e del suo cortile apparve come una vera soluzione. Oltre alla storia del palazzo in sé, del personaggio di cui porta il nome, la configurazione era decisamente ottimale. Uno spazio raccolto e nascosto, lontano e distaccato dalle vicissitudini dell'ambiente urbano, la presenza della scala, e l'atmosfera quasi decadente, con la parete di fondo in un legno tragicamente venato, la presenza soli-

da e rassicurante della vera da pozzo, un lontano squarcio di cielo incorniciato dalle alte pareti del palazzo: al primo sopralluogo al cortiletto interno tutto, comprese le misure, tutto apparve perfetto. Riguardo alla storia, il museo Fortuny era in origine un palazzo gotico appartenuto alla famiglia Pesaro; fu acquistato da Mariano Fortuny per farne la propria dimora e atelier di fotografia, scenografia e scenotecnica, creazione di tessuti, pittura. Di tutte queste funzioni esso conserva ambienti e strutture, tappezzerie, collezioni: tutto testimonia la geniale ispirazione dell'artista, il suo eclettico lavoro, la sua presenza sulla scena intellettuale e artistica a cavallo tra Ottocento e Novecento. Il palazzo fu donato al Comune di Venezia da Henriette, vedova di Mariano, nel 1956.

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

Frutiger Roman 24pt

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

Centaur Bold 24pt

Scelta della tipografia

La scelta del carattere merita un capitolo a parte. Trattandosi di un'installazione tipografica è naturale che molto del tempo dedicato alla progettazione, sia stato rivolto alla ricerca di un carattere che potesse sostenere il peso del significato dell'intervento, oltre che adeguarsi a dovere a tutte quelle precauzioni tecniche quali la leggibilità accompagnata da un disegno accurato e gradevole, e l'adeguatezza alla trasposizione nel grande formato. È pertanto comprensibile che la nostra scelta definitiva sia stata preceduta da vari stadi – prove, modelli, riproduzioni in scala – in cui il carattere di volta in volta variava alla ricerca del giusto bilanciamento tra le varie parti del progetto. Il primo, veloce modello, servito più che altro a noi come riprova dell'efficacia della tecnica adottata, era stato eseguito servendosi di un Frutiger. Le geometrie di

questo carattere infatti risultavano veloci da trattare, ritagliare, equilibrare sulle assicelle, accostare. La nostra attenzione era allora concentrata sugli aspetti più prettamente tecnici, ma tralasciava una parte importante inerente al contesto, alle atmosfere borgesiane, trasudanti magia e spiritualità. Provato quindi sul modello il successo della tecnica, dello stupefacente effetto visivo, quasi come inconsapevole reazione, ci rimettemmo alla ricerca di quelle parti che la scelta di un carattere come il Frutiger tralasciava. I parallelismi che ricercammo, seppur lontani, si focalizzarono appunto sulla magia, l'alchimia che trasudava sia dal luogo che dal testo. La ricerca non fu molto fruttuosa ma ci mise sulla buona strada. Ora avevamo una visione equilibrata tra i due elementi: da una parte la necessità di creare un continuum tra il testo ed il carattere

ade poi

Centaur Bold in dettaglio

per l'installazione, dall'altra il bisogno di assolvere a dei problemi prettamente esecutivi.

Il Centaur sembrava il giusto compromesso. Un carattere disegnato in era moderna – tra il 1912 ed il 1914 – da Bruce Rogers, che usò come modello il carattere tondo inciso a Venezia nel 1469 da Nicolas Jenson. Il carattere rappresentava al meglio l'atmosfera Rinascimentale propria del palazzo Fortuny; non era il regolare e geometrico carattere lineare che, seppur facile da trattare, appariva un po' apatico rispetto al contesto; le sue grazie non erano nemmeno così difficili da ritagliare soprattutto sul grande formato. E appunto le prime prove sul grande formato del peso Bold, ci convinsero che questo fosse il carattere adatto, con il suo disegno accurato, i tratti terminali vivaci che ricordano i tratti della scrittura.

In rosso è evidenziato lo scarto dopo la modifica

Adeguamento della tipografia

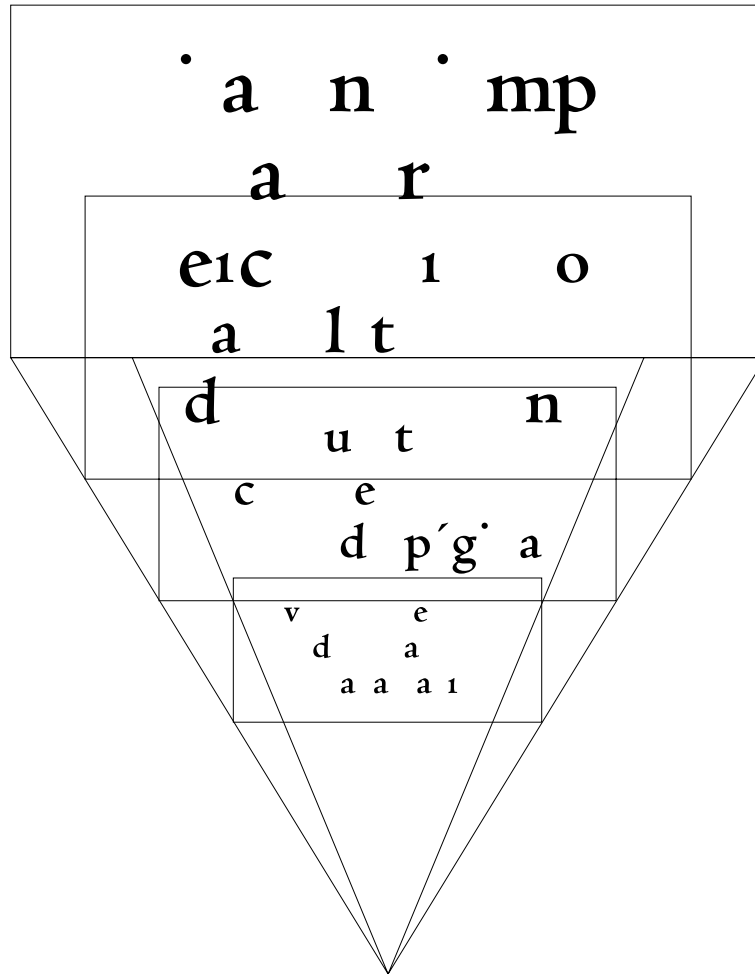
La scelta di questo carattere, incorpora le caratteristiche di raffinatezza e giudiziosi riferimenti storici. Il Centaur che bene si applica nei testi ha trovato però qualche difficoltà di lettura per l'uso nell'installazione. Per questo motivo si è deciso di apportare delle modifiche, quasi impercettibili, ma che utilizzate in una composizione di lettere che varia da un minimo di 12,4 cm ad un massimo di 30,3 cm, agevola molto la fruibilità. Durante il processo ideativo, infatti, si era notato che nella composizione delle lettere su più piani, queste tendevano a perdersi o peggio a sfiorarsi tra loro confondendo percettibilmente la visione globale.

Da qui la decisione di diminuire l'ingombro delle ascendenti e discendenti (p, d, l, g), così come dell'accento e dei punti delle "i". In questo modo le lettere risultavano più compatte e facilmente leggi-

bili da una certa distanza, senza rischi di sovrapposizioni di alcune parti nell'installazione finale.

Inoltre, sempre per una questione ottica, ma anche pratica, sono stati leggermente aumentati gli spessori nelle curvature e raccordi delle lettere "m, n, u" per renderle più equilibrate. Con delle prove di progetto, ci si era resi conto che queste, una volta montate sulle assi di legno che avrebbero dovuto sorreggerle, risultavano visivamente instabili, proprio a causa di queste diversità di spessore.

Infine si è deciso di modificare l'interlinea del testo. Pensandolo nello spazio, come oggetto reale, le lettere hanno l'esigenza di disperdersi il meno possibile per permettere all'osservatore di avere un'immagine compatta, e quindi di facile percezione e lettura all'occhio umano, che già parte da uno stato confusionale.

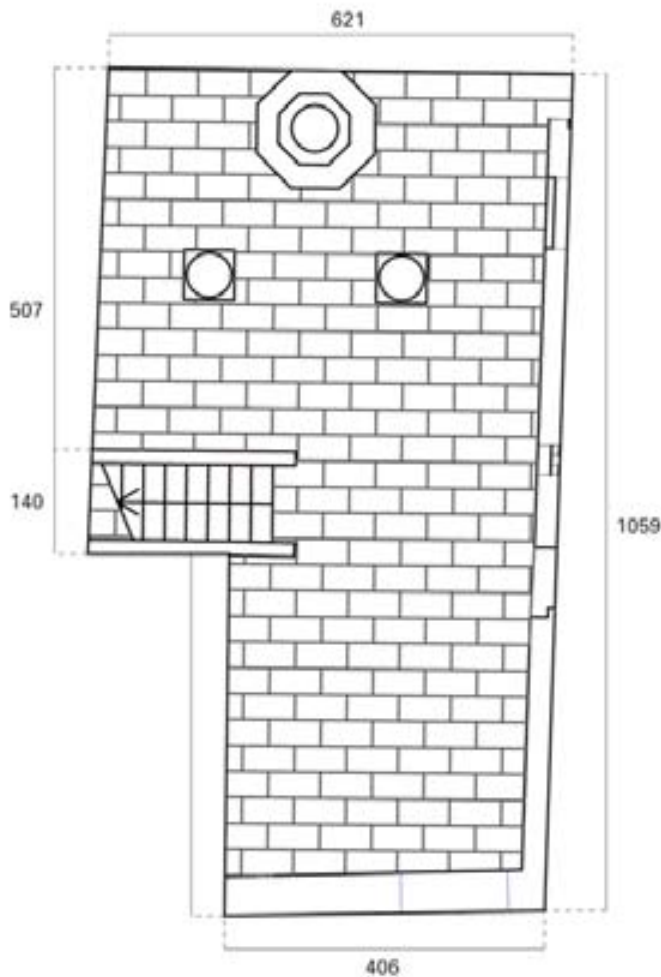


Concept progettuale

Ricordo che le prime impressioni che vennero alla prima lettura del testo si focalizzarono sulla dimensione onirica e spirituale: l'onnipresenza, la capacità di vedere ciascuna cosa appartenente al mondo da un unico punto di vista, questa specie di distorsione, di dilatazione spazio-temporale. Venne molto naturale cercare di riprodurre quest'atmosfera con espedienti quali l'anamorfo. In un primo momento ci concentrammo infatti sul tentativo di tradurre attraverso meccanismi specchianti e distorcenti la resa del testo. Ma non eravamo convinti. Sembrava quasi scontato e poco tridimensionale. Abbiamo così cercato di riappropriarci di questa pluralità dimensionale senza tralasciare tutti i propositi che l'anamorfo conteneva in sé.

La soluzione al problema fu spontanea e forse contenuta fin dall'inizio dal testo stesso; giunse grazie

alle numerose letture che gli dedicammo, alle riflessioni, alle progressive modifiche all'idea originale. L'idea era semplice: distribuire la frase su diversi livelli di profondità e su tre righe di testo, correggendo le prospettive e le dimensioni delle lettere più lontane in modo da risultare leggibile da un solo punto di vista e fosse scomposta da tutti gli altri punti.



Studi per il progetto

L'idea era facile ma la realizzazione ci metteva di fronte a problematiche come le correzioni prospettive, le limitazioni spaziali date dalla pianta del cortile del palazzo Fortuny e la presenza nello stesso di elementi di disturbo quali fioriere, la vera da pozzo ed il corrimano delle scale, la pavimentazione a masegni irregolare, la parete di fondo in legno che si presentava suddivisa in due piani di profondità ecc... Il primo passo fu reperire una pianta in scala da cui poter ricavare le misure. C'era poi da risolvere il problema delle prospettive.

Per prima cosa definimmo il punto di vista unico da cui rendere leggibile il tutto, posto all'imbocco delle scale che portano al piano superiore, ad un'altezza di 1,60 m da terra.

Poi, attraverso sistemi molto empirici, proiezioni, calcoli siamo arrivati a definire le grandezze delle

lettere dei quattro livelli di profondità su cui sarebbe stato suddiviso il testo; abbiamo infine deciso che lettere posizionare sui quattro livelli tenendo in considerazione lo spazio occupato dal pozzo e dalle fioriere. Abbiamo invece rimandato al momento esecutivo, piccole correzioni come quelle della pavimentazioni, risolvibili solo in loco.

vi a un tiempo
cada letra
de cada página

 livello 1 più vicino all'osservatore

 livello 2

 livello 3

 livello 4 più lontano dall'osservatore

Suddivisione delle lettere in quattro livelli

Da un'unica frase di partenza, si è deciso di suddividere nello spazio le varie lettere. Un totale di quattro piani distanti un metro l'uno dall'altro, il che comporta un progressivo aumento delle dimensioni delle lettere in proporzione alla distanza, facendo in modo che dal punto di vista prescelto – posizionato a 207 cm dal primo piano – risultino percettivamente tutte alla stessa grandezza.

La scelta di quattro livelli è stata ragionata in rapporto all'area totale del cortile che poteva essere utilizzata. L'ultimo piano, il più lontano, sarà posto direttamente sul fondo della parete della corte, sul quale poggiano le lettere di grandezza massima di 30 cm circa.

La suddivisione della frase non avviene solo per piani ma anche per diversi livelli d'altezza, corrispondenti alle righe su cui il testo è distribuito. Da

un'altezza minima da terra di 92 cm, ad una media di 160 cm fino alla massima altezza di 227 cm. Da tali misure, riferite al livello più lontano dall'osservatore, con delle proiezioni abbiamo ricavato le altezze delle varie lettere negli altri tre livelli.



Prove di realizzazione delle lettere con materiali riflettenti

Materiali

La scelta dei materiali doveva tener conto di numerosi vincoli. Costi, reperibilità e facilità di lavorazione, leggerezza agevolezza nel trasporto. Eravamo infatti coscienti che molto del lavoro avremmo dovuto svolgerlo in loco, apportando ritocchi progressivi, rifacendo, sistemando. Inoltre era precisa la volontà di tutti e quattro i componenti del gruppo, di inserire l'opera nel contesto del palazzo Fortuny in una sorta di dialogo e continuità: l'installazione non doveva risultare aggressiva ma voleva creare una sorta di dialogo, suscitando anche lo stupore nell'osservatore. Il cortile non doveva essere l'elemento neutro in cui giace l'opera ma parte della stessa, insinuandosi tra le lettere, tra un asticella e l'altra.

L'intenzione di usare per le lettere materiali riflettenti, come lamine di alluminio, ha perso via via va-

lore, lasciando spazio a materiali più neutri, come il cartoncino bianco, che univa diversi vantaggi: si stagliava bene sullo sfondo migliorando la leggibilità, era facile da tagliare e sistemare, oltre che pratico, economico e leggero. Per le asticelle abbiamo optato per il legno, per gli stessi motivi. Le basi, da realizzare appositamente in gesso, avrebbero avuto un peso sufficiente per zavorrare, un colore neutro e dimensioni ridotte.

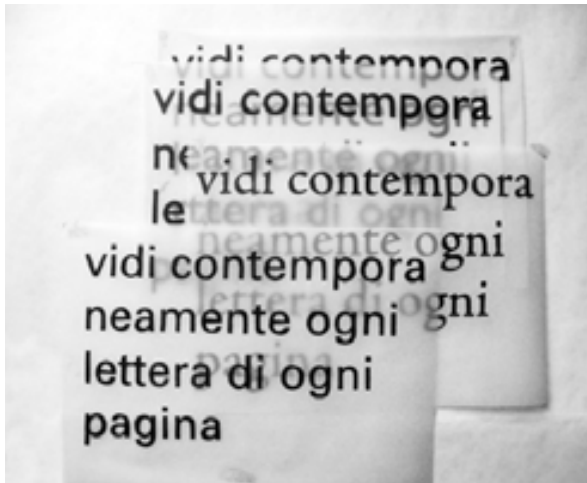


Verifica con modelli

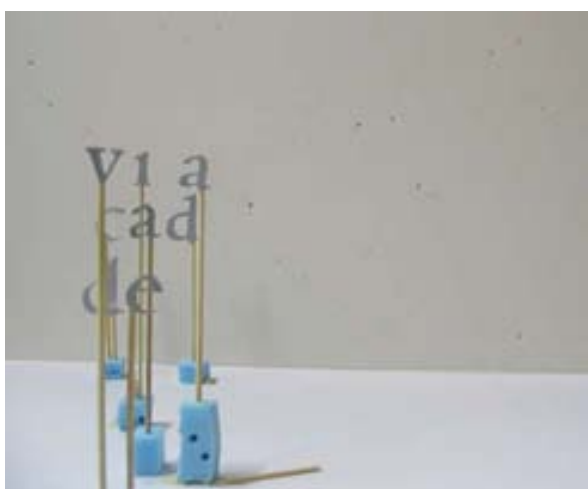
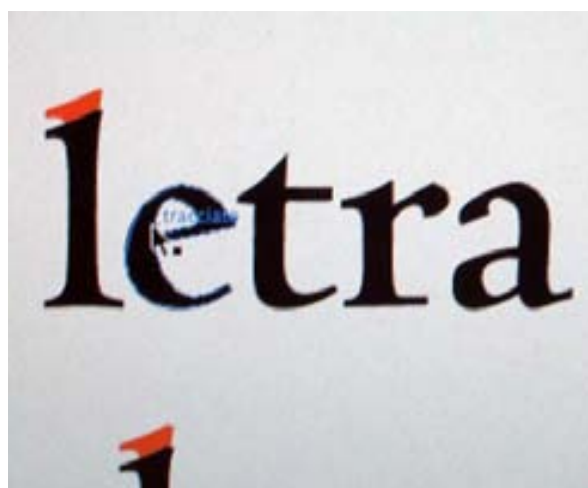
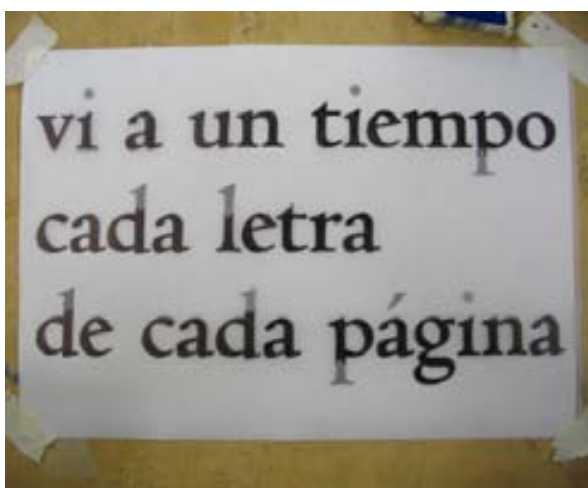
Un progetto che preveda una realizzazione concreta e la volontà di un preciso risultato visuale, deve superare vari stadi. Uno di questi passaggi obbligati è la realizzazione di un modello che confermi il successo del lavoro fatto fino a quel momento.

Anche per questa installazione tipografica, è stato necessario riprodurre attraverso un modellino in scala 1:10, le varie parti e le condizioni che avrebbero caratterizzato il prodotto finale. Il modello, realizzato in cartoncino, polietilene e legno è stato molto utile nel darci una chiara idea dello spazio nel quale avremmo dovuto lavorare ma anche della scelta dei piani, della difficoltà nel posizionamento "ad occhio" delle lettere, dell'ingombro delle stesse. Dopo il primo modello ci rendemmo infatti conto che la frase in italiano presentava difficoltà circa la divisione delle parole, che si sarebbero ben

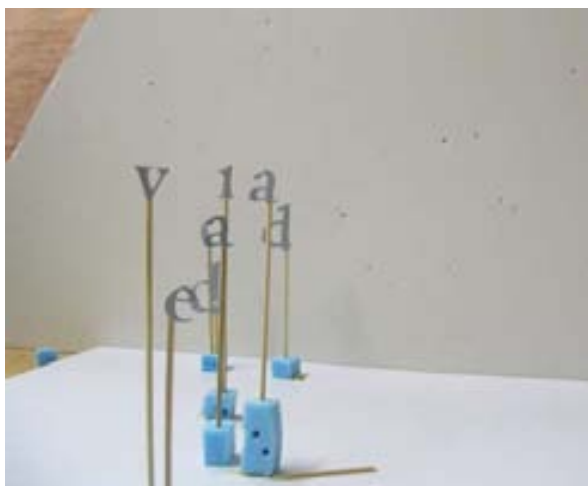
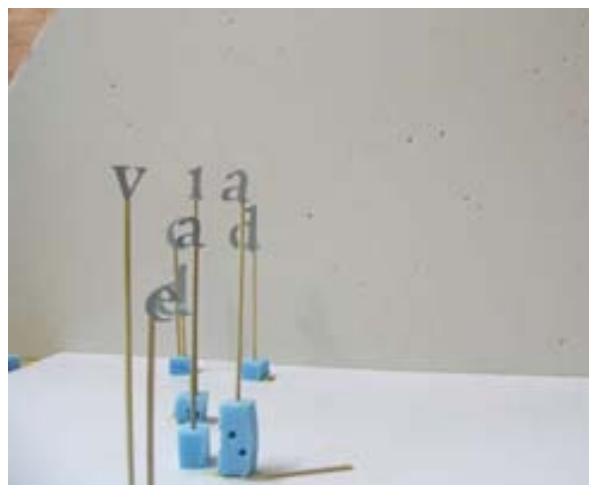
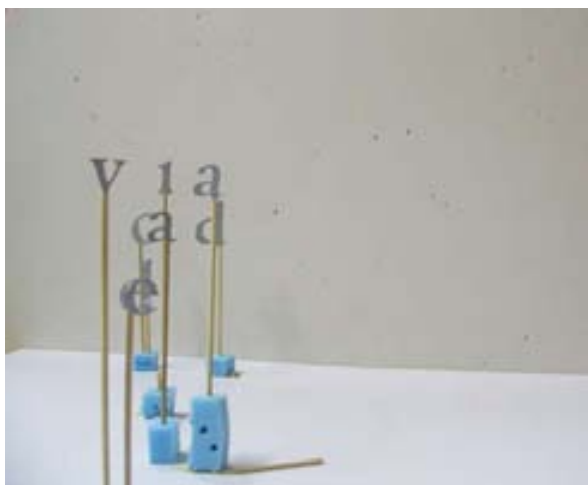
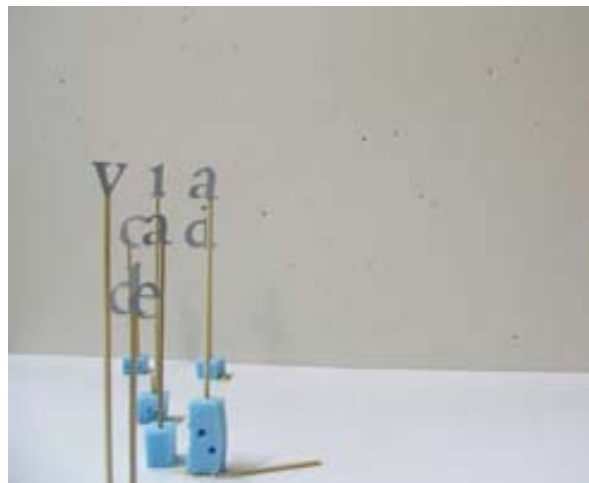
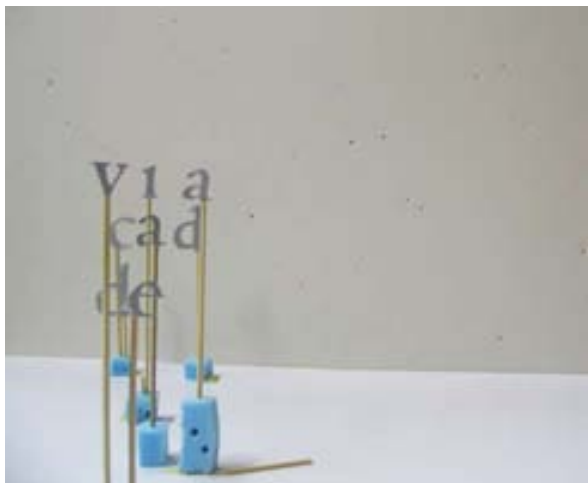
risolte con l'uso della frase in lingua originale. Inoltre testammo l'inadeguatezza del Frutiger come carattere per il grande formato. Ma già nel secondo tentativo, il carattere, la divisione delle parole e l'uso che avremmo poi fatto dello spazio erano pressoché definitivi.



Fasi preparative del primo modello. Dall'alto: la frase ricalcata su fogli da lucido per la successiva proiezione; proiezione della frase da varie distanze e copiatura delle lettere; le lettere della frase ritagliate; le lettere della frase incollate sui supporti; posizionamento delle lettere; modello con la prima riga della frase composta.



Fasi preparative del secondo modello. Dall'alto: modifica del Centaur su carta da lucido; fase intermedia del lavoro di modifica; fase intermedia del lavoro di modifica con evidenziate le porzioni da modificare; dettaglio con fase di modifica al computer; posizionamento delle lettere; vista del composto attraverso l'occhio dell'osservatore.



Sequenza che evidenzia l'effetto che si ottiene spostando il punto di vista. Da un iniziale stato di ordine, le lettere che compongono la frase si disperdono e si sovrappongono impedendone la lettura.

Installazione tipografica

Preparazione

Realizzazione delle lettere

Dopo aver definito precisamente le misure di ciascuna lettera di ciascun livello, siamo passati alla fase di taglio delle stesse. Quindi abbiamo stampato le lettere in scala 1:1, fissato la stampa sul cartoncino bianco (cartoncino Canson, spessore 2 mm), e ritagliato ogni lettera. È stato un lavoro lungo e faticoso che ci ha però mostrato la cura del disegno del carattere, le correzioni, le curvature, i tratti terminali tagliati, le caratteristiche più intime della sua forma.



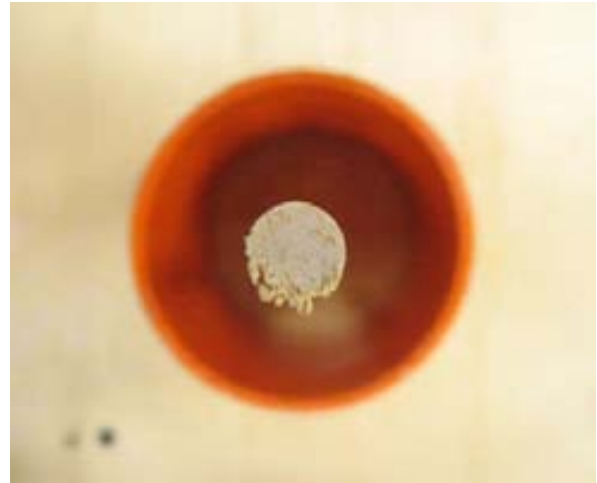


Realizzazione delle basi

Le caratteristiche che ricercavamo per le basi che avrebbero poi sorretto le asticelle con le lettere, erano sostanzialmente: dimensioni ridotte in modo che la loro presenza non diventasse pesante e non distraesse l'osservatore dalla parte superiore; c'erano poi questioni tecniche legate alla pavimentazione irregolare. Per sopperire agli scompensi creati dai masegni, le basi dovevano avere una superficie di appoggio abbastanza larga da permettere l'inserimento di sottili strati di cartoncino. Abbiamo quindi deciso di creare da noi queste basi, in modo che rispondessero ai requisiti.

Abbiamo tagliato quindi dei tubi cilindrici arancioni da idraulica da 8 cm di diametro e 12 cm di altezza. Successivamente li abbiamo spalmati all'interno con della vaselina che avrebbe poi facilitato l'estrazione degli stampi in gesso, e li abbiamo fissati su

un piano di legno con al centro un bastoncino da 8 mm che serviva a creare il foro per il successivo inserimento dei bastoncini definitivi. L'ultimo stadio è stata la colata di gesso. La fase di rifinitura è stata eseguita su ogni pezzo prodotto, che richiedeva di essere levigato e ripulito.



Fasi realizzative delle basi. Dall'alto: applicazione della vaselina per la successiva estrazione dello stampo; posizionamento dei bastoncini al centro; gli stampi fissati sul piano pronti per essere riempiti; preparazione del gesso; gli stampi dopo la colata; le basi definitive e rifinite.



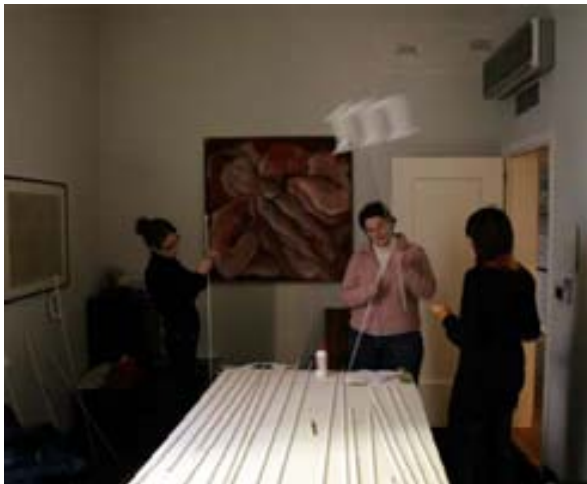
Lavorazione e assemblaggio delle asticelle

Le asticelle di legno costituivano il problema maggiore. Ciò di cui avevamo bisogno erano asticelle di legno cilindriche, con sezione da 8 mm di diametro, alte fino a due metri in quanto le lettere della prima riga nel primo livello erano molto alte. Non riuscendo a trovare pezzi unici così lunghi abbiamo deciso che le avremmo fabbricate noi, giuntando due pezzi da un metro e tagliandole della lunghezza appropriata, sul luogo dell'installazione.

Il primo passo è stato creare uno scanso nel punto in cui le lettere andavano incollate in modo da aumentare la superficie di presa. Poi le abbiamo pitturate con colore acrilico bianco.

Il giorno dell'installazione ci siamo subito resi conto che la giunzione di due asticelle non poteva essere fatta semplicemente incollandole. Ci siamo così recati in un laboratorio in cui abbiamo for-

to le estremità, inserito sottili spinotti di legno, e giuntato così le due porzioni tenute insieme dalla colla. Il supporto dello spinotto in legno si è rivelato essenziale.



Varie fasi realizzative relative alla rifinitura, colorazione e montaggio delle asticelle.

Installazione tipografica

Fase esecutiva

Posizionamento delle lettere e resa definitiva

I problemi incontrati in fase esecutiva relativi alla giunzione delle asticelle, hanno allungato di molto l'esecuzione definitiva dell'installazione, che ci ha richiesto tre giorni di duro lavoro, freddo e nervosismo.

Altro problema era il posizionamento delle lettere al loro posto: bisognava prestare attenzione alle aste affinché risultassero dritte nell'impetuoso obiettivo della macchina. Per il raddrizzamento aggiungevamo spessori di cartoncino sotto alle basi di gesso, che però, ci siamo accorti poi, con l'umidità si gonfiavano e disordinavano tutto il lavoro fatto. Però la soddisfazione nel vedere l'opera che cresceva, prendeva forma; l'entusiasmo del personale che lavora al palazzo Fortuny, la loro disponibilità, ci hanno riempiti di coraggio e fiducia.

Di seguito presento le foto che testimoniano la co-

struzione progressiva dell'opera, la fase definitiva e per ultime alcune foto fatte di notte con l'uso di faretto; i cambi delle ombre creano infatti curiose e interessanti giunzioni tra le lettere.



I materiali, il backstage e le fasi preparative nel giorno dell'allestimento.















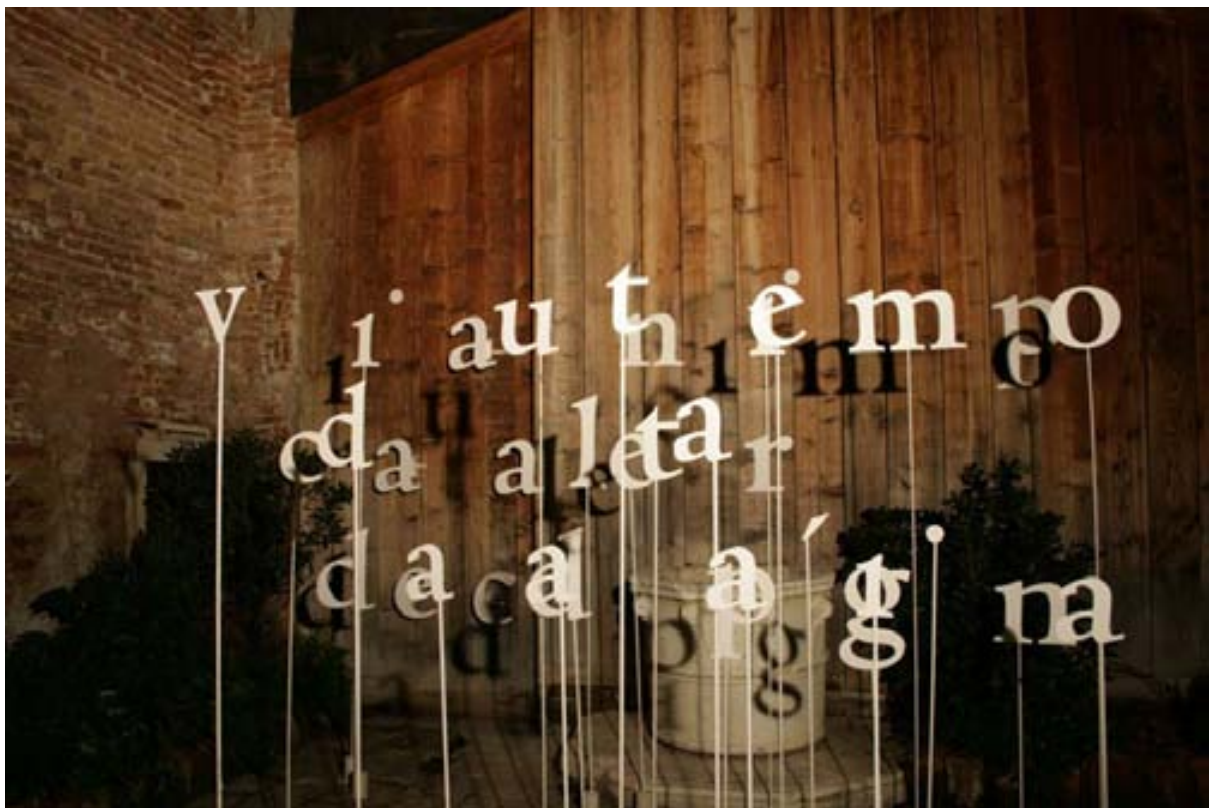




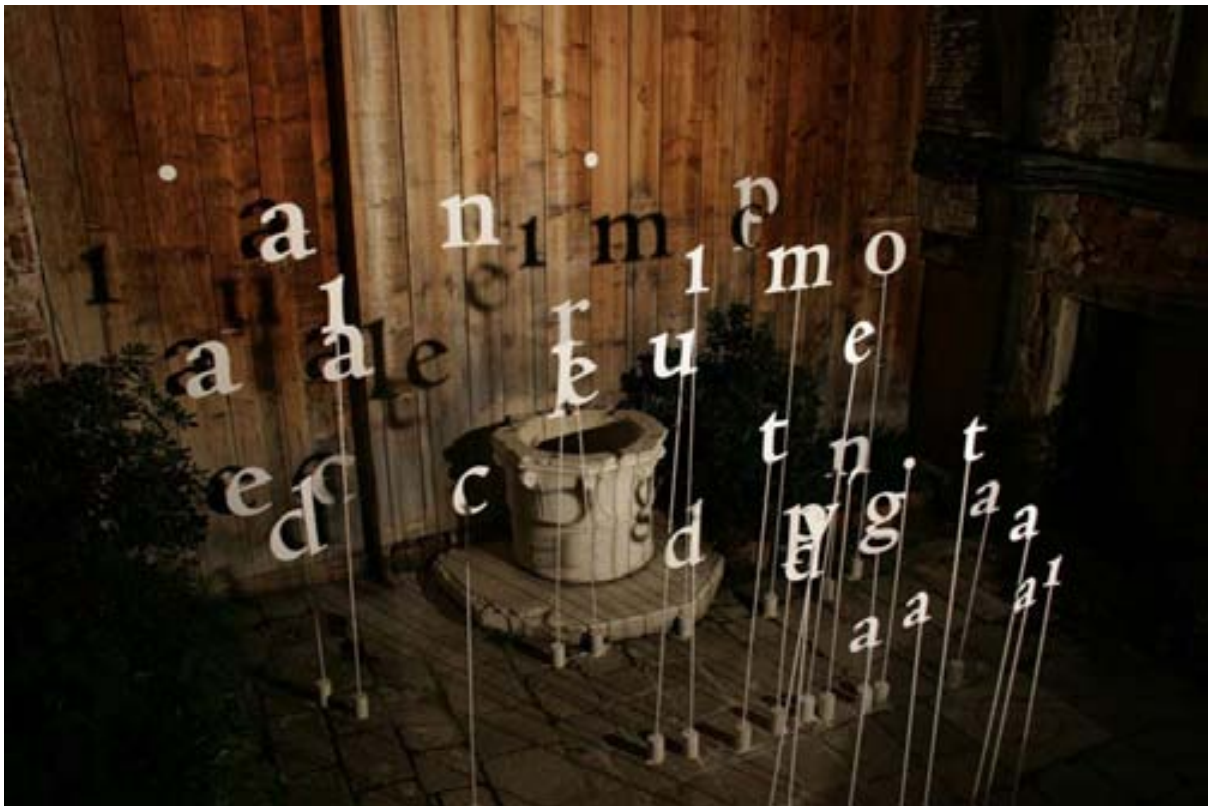
· i v a u n a m ϕ
· s a d a l e a r
· d p g a n















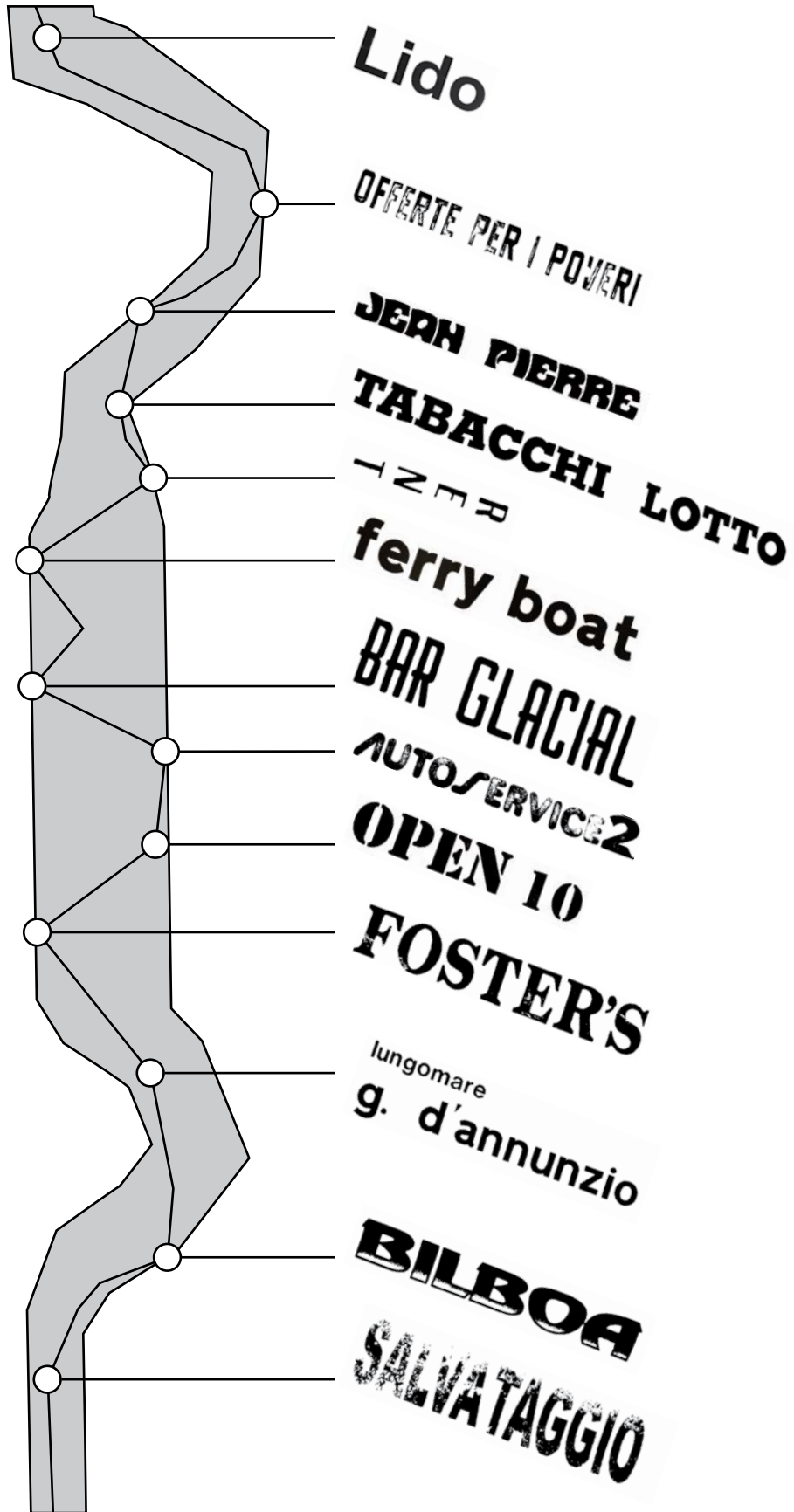




Esercitazioni personali

Mappa tipografica

Ciò che veniva chiesto per questo lavoro era la realizzazione di una mappa, uno schema che rappresentasse in maniera astratta un percorso e la relativa tipografia significativa incontrata lungo tale tragitto. Il tragitto che ho fotografato parte dall'imbarcadero del lido e arriva allo stabilimento balneare del "Blue Moon". La linea nera centrale rappresenta il tragitto che zigzagava da una parte all'altra della strada.



Impaginazioni

L'ultimo lavoro che presento è un puro esercizio di impaginazione di un testo di Nuno Portas (Nuno Portas, Ípsilon, supplemento del quotidiano portoghese "Público"). Tre sono le soluzioni che propongo. Le variazioni non riguardano soltanto le impaginazioni ma anche le scelte editoriali riguardanti la trattazione di citazioni e parole straniere.

Personale e intrasmettibile

Fin dall'inizio della nostra conoscenza, ciascuno nella propria città, all'epoca dei primi progetti, ho capito che di tutti noi lui era, come si suol dire, il più grande, e che il mio compito critico era quello di spiegarlo. Quand'anche avessi seguito altre strade più prevedibili.

Dico questo perché nel primo scritto sull'opera di Álvaro Siza pubblicato nel 1960, l'ho definito "un giovane al quale per più di un motivo attribuiamo un'importanza molto particolare [...] per la sua capacità di meditazione del fenomeno architettonico non attraverso la trasposizione di soluzioni già pronte, bensì con l'applicazione di idee proprie capaci di rinnovarsi ad ogni nuova opera". E ancora non era pronta la Casa del Tè di Boa Nova, e nemmeno le Piscine di Leça, opere che non fecero che confermare il mio convincimento: il contributo più importante di Siza è "aver innovato più di ogni altro nel campo dello spazio interno", come ho scritto nel 1965 a proposito di questi capolavori. E poco tempo dopo, nella prima pubblicazione all'estero (Madrid), ho aggiunto che Álvaro Siza Vieira era senza dubbio una delle figure più significative, uno dei pochi da collocare, senza peccare di sciovinismo, a livello europeo e che bisognava rispondere ai problemi di linguaggio architettonico che egli poneva.

Il passaggio da Madrid a Barcellona e a Milano – i due circoli di dibattito architettonico più influenti di allora – fu favorito anche dall'appoggio di amici indefettibili come Bohigas, Gregotti, Huet, Burkhart, Frampton, che condividevano la preoccupazione per le derive postmoderne o marcatamente esibizioniste del movimento moderno.

Il riconoscimento del giovane portoghese era tanto più significativo in quanto le opere che si susseguivano non creavano uno 'stile Siza', bensì dimostravano una ricerca inquieta, cangiante o addirittura zigzagante, sempre legata alle circostanze – ai siti, ai programmi, ai costruttori, ai destinatari di ciascuna opera. "La sua incredibile capacità di cambiamento del registro estetico e metodologico ha oltrepassato quella del critico che credeva di averlo compreso meglio di chiunque altro", ho scritto su una rivista madrilena nel 1986, dopo la pubblicazione a Barcellona del libro Siza Vieira *Profesión Poética* contenente testi di vari architetti e critici, gli amici che ho menzionato poc'anzi; "Quelli che a modo loro tentano di seguirlo sono chiamati a uno sforzo continuo, visto che il progetto successivo molto probabilmente modificherà quello che prima sembrava un cammino sicuro".

I premi internazionali (più ancora delle richieste dall'estero) sono arrivati proprio grazie a questa libertà di innovare, di sorprendere senza smettere di sedurre o commuovere, nonostante l'atteggiamento crudo spesso poco amabile (soprattutto negli ultimi tempi, se confrontati con i primi) o persino aggressivo, quasi sempre tipico di chi si conforma malvolentieri.

In questo senso Álvaro Siza, entrato – *malgré lui* – nel novero delle 'archistar', non si lascia facilmente coinvolgere nella competizione globale, rimanendo uno degli autori più personali e intrasmettibili, libero ogni volta di inventare e sorprendere.

Malgrado ciò, mi piacerebbe che fosse meno richiesto di quanto sia ultimamente, e che potesse scegliere solo quei progetti a cui dedicare tutto il tempo che riservava alle prime opere, visto che continua a mantenersi testardamente periferico: una figura di creatore solitario che, nella sua categoria e in questo deludente mercato globale, non esiste quasi più.

Nuno Portas, *Ípsilon*, supplemento del quotidiano portoghese 'Público'

Personale e intrasmittibile

Nuno Portas

Fin dall'inizio della nostra conoscenza, ciascuno nella propria città, all'epoca dei primi progetti, ho capito che di tutti noi lui era, come si suol dire, il più grande, e che il mio compito critico era quello di spiegarlo. Quand'anche avessi seguito altre strade più prevedibili.

Dico questo perché nel primo scritto sull'opera di Álvaro Siza pubblicato nel 1960, l'ho definito "un giovane al quale per più di un motivo attribuiamo un'importanza molto particolare [...] per la sua capacità di meditazione del fenomeno architettonico non attraverso la trasposizione di soluzioni già pronte, bensì con l'applicazione di idee proprie capaci di rinnovarsi ad ogni nuova opera". E ancora non era pronta la Casa del Tè di Boa Nova, e nemmeno le Piscine di Leça, opere che non fecero che confermare il mio convincimento: il contributo più importante di Siza è "aver innovato più di ogni altro nel campo dello spazio interno", come ho scritto nel 1965 a proposito di questi capolavori. E poco tempo dopo, nella prima pubblicazione all'estero (Madrid), ho aggiunto che Álvaro Siza Vieira era senza dubbio una delle figure più significative, uno dei pochi da collocare, senza peccare di sciovinismo, a livello europeo e che bisognava rispondere ai problemi di linguaggio architettonico che egli poneva.

Il passaggio da Madrid a Barcellona e a Milano (i due circoli di dibattito architettonico più influenti di allora) fu favorito anche dall'appoggio di amici indefettibili come Bohigas, Gregotti, Huet, Burkhart, Frampton, che condividevano la preoccupazione per le derive postmoderne o marcatamente esibizioniste del movimento moderno.

Il riconoscimento del giovane portoghese era tanto più significativo in quanto le opere che si susseguivano non creavano uno "stile Siza", bensì dimostravano una ricerca inquieta, cangiante o addirittura zigzaggante, sempre legata alle circostanze – ai siti, ai programmi, ai costruttori, ai destinatari di ciascuna opera. "La sua incredibile capacità di cambiamento del registro estetico e metodologico ha oltrepassato quella del critico che credeva di averlo compreso meglio di chiunque altro", ho scritto su una rivista madrilenica nel 1986, dopo la pubblicazione a Barcellona del libro Siza Vieira - Profesión Poética contenente testi di vari architetti e critici, gli amici che ho menzionato poc'anzi; "Quelli che a modo loro tentano

di seguirlo sono chiamati a uno sforzo continuo, visto che il progetto successivo molto probabilmente modificherà quello che prima sembrava un cammino sicuro".

I premi internazionali (più ancora delle richieste dall'estero) sono arrivati proprio grazie a questa libertà di innovare, di sorprendere senza smettere di sedurre o commuovere, nonostante l'atteggiamento crudo spesso poco amabile (soprattutto negli ultimi tempi, se confrontati con i primi) o persino aggressivo, quasi sempre tipico di chi si conforma malvolentieri.

In questo senso Álvaro Siza, entrato – *malgré lui* – nel novero delle "archistar", non si lascia facilmente coinvolgere nella competizione globale, rimanendo uno degli autori più personali e intrasmittibili, libero ogni volta di inventare e sorprendere.

Malgrado ciò, mi piacerebbe che fosse meno richiesto di quanto sia ultimamente, e che potesse scegliere solo quei progetti a cui dedicare tutto il tempo che riservava alle prime opere, visto che continua a mantenersi testardamente periferico: una figura di creatore solitario che, nella sua categoria e in questo deludente mercato globale, non esiste quasi più.

Ipsilon, supplemento del quotidiano portoghese 'Público'

PERSONALE E INTRASMETTIBILE

Nuno Portas. Fin dall'inizio della nostra conoscenza, ciascuno nella propria città, all'epoca dei primi progetti, ho capito che di tutti noi lui era, come si suol dire, il più grande, e che il mio compito critico

era quello di spiegarlo. Quand'anche avessi seguito altre strade più prevedibili. Dico questo perché nel primo scritto sull'opera di Álvaro Siza pubblicato nel 1960, l'ho definito «un giovane al quale per più di un motivo attribuiamo un'importanza molto particolare [...] per la sua capacità di meditazione del fenomeno architettonico non attraverso la trasposizione di soluzioni già pronte, bensì con l'applicazione di idee proprie capaci di rinnovarsi ad ogni nuova opera». E ancora non era pronta la Casa del Tè di Boa Nova, e nemmeno le Piscine di Leça, opere che non fecero che confermare il mio convincimento: il contributo più importante di Siza è «aver innovato più di ogni altro nel campo dello spazio interno», come ho scritto nel 1965 a proposito di questi capolavori. E poco tempo dopo, nella prima pubblicazione all'estero (Madrid), ho aggiunto che Álvaro Siza Vieira era senza dubbio una delle figure più significative, uno dei pochi da collocare, senza peccare di sciovinismo, a livello europeo e che bisognava rispondere ai problemi di linguaggio architettonico che egli poneva.

Il passaggio da Madrid a Barcellona e a Milano – i due circoli di dibattito architettonico più influenti di allora – fu favorito anche dall'appoggio di amici indefettibili come Bohigas, Gregotti, Huet, Burkhart, Frampton, che condividevano la preoccupazione per le derive postmoderne o marcatamente esibizioniste del movimento moderno.

Il riconoscimento del giovane portoghese era tanto più significativo in quanto le opere che si susseguivano non creavano uno “stile Siza”, bensì dimostravano una ricerca inquieta, cangiante o addirittura zigzagante, sempre legata alle circostanze – ai siti, ai programmi, ai costruttori, ai destinatari di ciascuna opera. «La sua incredibile capacità di cambiamento del registro estetico e metodologico ha oltrepassato quella del critico che credeva di averlo compreso meglio di chiunque altro», ho scritto su una rivista madrilena nel 1986, dopo la pubblicazione a Barcellona del libro *Siza Vieira Profissão Poética* contenente testi di vari architetti e critici, gli amici che ho menzionato poc'anzi; «Quelli che a modo loro tentano di seguirlo sono chiamati a uno sforzo continuo, visto che il progetto successivo molto probabilmente modificherà quello che prima sembrava un cammino sicuro». I premi internazionali (più ancora delle richieste dall'estero) sono arrivati proprio grazie a questa libertà di innovare, di sorprendere senza smettere di sedurre o commuovere, nonostante l'atteggiamento crudo spesso poco amabile (soprattutto negli ultimi tempi, se confrontati con i primi) o persino aggressivo, quasi sempre tipico di chi si conforma malvolentieri.

In questo senso Álvaro Siza, entrato – *malgré lui* – nel novero delle “archistar”, non si lascia facilmente coinvolgere nella competizione globale, rimanendo uno degli autori più personali e intrasmettibili, libero ogni volta di inventare e sorprendere.

Malgrado ciò, mi piacerebbe che fosse meno richiesto di quanto sia ultimamente, e che potesse scegliere solo quei progetti a cui dedicare tutto il tempo che riservava alle prime opere, visto che continua a mantenersi testardamente periferico: una figura di creatore solitario che, nella sua categoria e in questo deludente mercato globale, non esiste quasi più.

Ípsilon, supplemento del quotidiano portoghese 'Público'

Installazione a cura di:

Cervellin Silvia

Ferraro Matteo

Poli Sara

Rubini Margherita

Questo fascicolo è stato stampato su carta 120 gr

presso centro eliografico Quattroesse

30100 – Venezia

nel gennaio 2008

Composizione in Univers