



**Politecnico
di Torino**

**Corso di Laurea
in Design e Comunicazione Visiva**

Tesi di Laurea Triennale

/ klišé /

**INDIPENDENZA
& TIPOGRAFIE OPERAIE**

Relatori

Mauro Naretto
Piergiuseppe Molinar

Candidato

Lorena Marisa Laurant

A.A. 2021/2022

Sessione di Laurea Dicembre 2022

/ kliše /



Politecnico
di Torino

klišé

**INDIPENDENZA
& TIPOGRAFIE OPERAIE**

in collaborazione con

HOUSEDADA BARAVANTAN

DA UN IDEA DI:

Aldo Goccione

ILLUSTRAZIONI:

Marco Candrian

PROGETTO EDITORIALE:

Housedada

RICERCA E TESTI:

Lorena Marisa Lauran

STAMPA:

Stamperia Artistica Nazionale

INDICE

INTRODUZIONE		5
1.1	Storia della cooperazione italiana	8
1.2	Che cos'è un cliché?	9
1.3	Tecnica di stampa: la punzonatura	10
ORIGINE DEL SEGNO		13
2.1	Le antiche radici	16
2.1.1	Tra Ottocento e Novecento	17
2.2	Semiotica visiva	18
ALLA BASE DELLA GRAFICA		21
3.1	Evoluzione del segno grafico	24
3.2	Tra arte e comunicazione	25
3.2.1	Il gesto tra arte e comunicazione	26
3.2.2	Il pugno chiuso volto verso l'alto	28
3.3	Cos'è un simbolo?	29
INDIPENDENZA		31
4.1	Architettura	35
4.1.1	I castelli	37
4.1.2	Le chiese	41
4.1.3	Il ponte	45
4.1.4	Le torri	49
4.2	Territorio	53
4.2.1	Il raccolto	55
4.2.2	L'alpino	63
NUOVA VITA		69
5.1	Archivio Tipografico	72
5.2	Allestimento mostra	74
5.3	Grafica digitalizzata	78
5.4	Grafismo e contrografismo	80
5.4.1	Workshop: Rose nell'insalata	81
6.1	Collaborazioni	83
7.1	Bibliografia	87

SEZIONE 1

Introduzione



INTRODUZIONE

L'obiettivo della tesi è quello di andare a fare uno studio in vista di una loro valorizzazione e rivisitazione futura di elementi con poco valore di un territorio. In particolare l'analisi si focalizzerà su una collezione di cliché, ritrovati a Savigliano in provincia di Cuneo nel 2018.

I 97 cliché, prodotti dalla stessa tipografia, sono databili tra il 1950 e la fine degli anni 70'. Il loro periodo di collocamento comprende anni turbolenti per il movimento cooperativo, spesso oggetto di discriminazioni da parte del governo stesso e sottoposto ad un vero e proprio ostracismo.

1.1 / STORIA DELLA COOPERAZIONE ITALIANA

Verso la metà del XIX secolo le prime cooperative di consumo italiane (a Milano e la prima banca a Lodi) risentono della corrente di sviluppo entusiastico proveniente dall'Inghilterra, la quale nel 1844 nella cittadina di Rochdale costituì il primo spaccio cooperativo di consumo con lo scopo di "migliorare la situazione economica dei soci". Il congresso dei cooperatori italiani del 1886 determinò la nascita della Federazione delle società cooperative italiane nota come Lega Nazionale delle Cooperative dal 1893. In particolare, tra l'anno 1904 e l'anno 1910, vennero stabiliti dodici provvedimenti legislativi a favore della cooperazione ma solo dopo lo scoppio della Grande Guerra, a causa della forte disoccupazione e l'incremento dei costi, l'Italia ha visto una crescita esponenziale delle società preesistenti, passando da un numero di 3800 del 1902 a 25.000 con ben oltre due milioni di soci.

Negli anni del Fascismo le cooperative furono violentemente attaccate e solamente con Mussolini, nel 1923, il partito nazionale fascista intraprese un percorso di revisione delle problematiche relative a questo tema. Venne successivamente creato a Roma l'Ente Nazionale Fascista per la cooperazione classificandosi nell'ordinamento corporativo. Nel 1945 si restabilisce la Confederazione Cooperativa Italiana insieme alla Lega Nazionale delle Cooperative e alle Mutue, definendo la legge Basevi nel 14 settembre 1947 comprendente i "Provvedimenti per la Cooperazione". Questi sancivano i criteri di solidarietà e democrazia finalizzato per le società delle cooperative a cui si riferiscono.

La Guerra Fredda e l'ulteriore successiva divisione del mondo in due fazioni contrastanti andarono ad attenuare progressivamente e velocemente la speranza di un rinnovamento e ripristino sociale. Attraverso la Carta Rivendicativa della Cooperazione (16 dicembre 1953) ci fu un tentativo delle cooperative di

rivendicare:

- * *la restituzione del maltolto;*
- * *la cessazione delle gestioni commissariali;*
- * *lo statuto definitivo della cooperazione;*
- * *la perequazione finanziaria e tributaria;*
- * *l'abolizione dell'imposta di fabbricazione dello zucchero;*
- * *l'applicazione integrale del testo unico sull'edilizia popolare;*

All'inizio degli anni Settanta venne apporata una riforma alla Legge Basevi in vista di una gestione più moderna delle cooperazioni introducendo anche delle agevolazioni fiscali fondamentali e, nel 1971 venne costituita l'Unione Nazionale Cooperative Italiane (U.N.C.I.) con l'impegno di un gruppo di ispirazione cattolica. Solamente nel 1975 il movimento della cooperazione riemerge tra le proposte elettorali, registrando una svolta rilevante verso il Partito Comunista Italiano di sinistra, favorendone lo sviluppo tra gli anni 1977 e 1979.



1.2 / CHE COS'È UN CLICHÉ?

cliché /klišé/ s. m., fr. [part. pass. di *clicher* «stereotipare», voce onomatopeica che in origine esprimeva il rumore della matrice che cade sul metallo in fusione].

1. Denominazione generica, in uso, spec. in passato, nelle arti grafiche (anche nell'adattamento ital. *cliscè*), per indicare la matrice zincografica per illustrazioni da inserire nelle forme di stampa tipografiche. Si distinguono i *clichés a mezzatinta*, che servono a riprodurre fotografie o dipinti, in bianco e nero o a colori, basandosi sulla scomposizione della figura in tanti punti, ottenuta con l'interposizione di un retino, per ricavare effetti di chiaroscuro, e i *clichés a tratto*, o *grafici*, che servono a riprodurre disegni in bianco e nero, ricavati da disegni eseguiti a linee ben definite oppure da testi tipografici o silografici o da incisioni in rame. Si dà comunem. il nome di cliché anche alle lastre stereotipiche e alle matrici di carta incerata per ciclostile; e, nel gergo tipografico ed editoriale, alle illustrazioni inserite nel testo: *un libro con molti clichés*.⁽¹⁾

I TEMI DI RIVENDICAZIONE DELLE COOPERATIVE EMERGONO NEI TRATTI STILIZZATI E NELLE FORME SINTETIZZATE DEI CLICHÉ.



Definizione del vocabolario linguistico Treccani (1)



Realizzato su un supporto in legno lamellare. Sul fronte è applicato il marchio realizzato in bronzo/ottone.

Il cartiglio è circolare con effigie centrale.

I clichés sono utilizzati dalle tipografie per la stampa dei manifesti elettorali.

Le misure del cliché sono 10,3x10,3x2,5 cm.

1.3 / TECNICA DI STAMPA: LA PUNZONATURA

Nella tecnica di stampa, il cliché è costituito da una lastra di zinco portante una figura a rovescio e in rilievo, adoperata come matrice per la riproduzione tipografica di disegni e immagini. Il compito della matrice è il trasferimento dell'inchiostro che riceve da un rullo in gomma a sua volta inchiostro sul supporto da stampare. Ad oggi si usa questa denominazione per le lastre in fotopolimero utilizzate nella stampa flessografica e vengono inchiostrate per contatto diretto da un rullo Anilox.

La sua invenzione secondo alcuni fonti inglesi è dovuta a William Ged che nel 1725 "stereotipava" per mezzo dei cliché delle tavole per Bibbia presso l'Università di Cambridge. Ancora prima di lui, in Germania, venivano pubblicate alcune copie della Bibbia realizzate per mezzo della stampa con cliché. È probabile comunque che questo processo sia stato precedentemente adoperato da Johannes Gutenberg nel XV secolo fino ad ampliare i suoi confini oltre oceano nel 1814, anno in cui anche negli Stati Uniti erano adoperate lastre per la stampa della Bibbia.

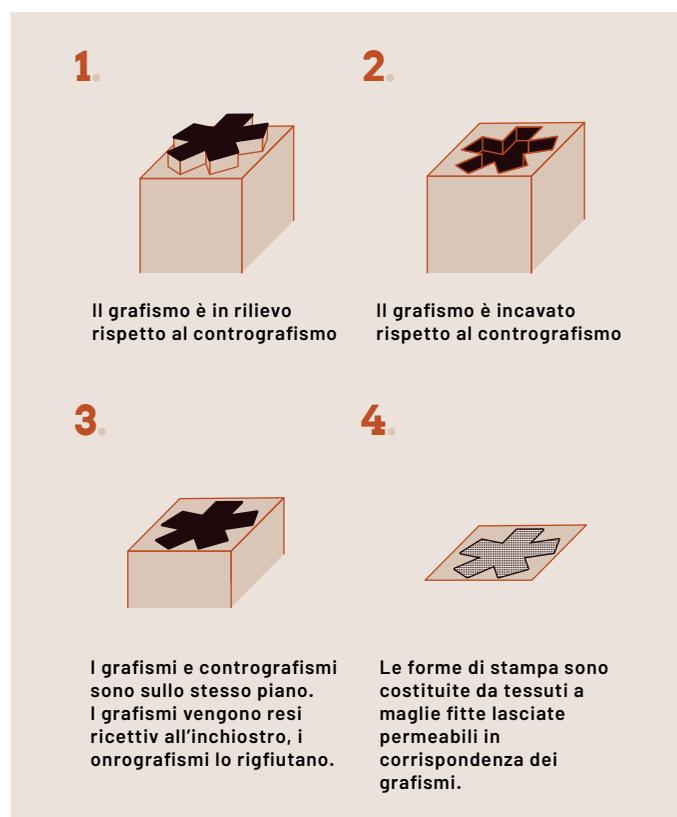
La sua diffusione è dovuta ai vantaggi che questo elemento conferiva nel processo di stampa: riduceva il tempo di distribuzione dei caratteri ad alto costo, in quanto più leggeri e meno soggetti a rottura, andando a diminuire la quantità di caratteri da conservare. Questo permetteva l'agevolazione del lavoro in quanto lo stampatore non doveva impostarsi nuovamente il lavoro.

Questa tecnica di stampa, detta punzonatura, è compresa nelle tipologie di stampa classificate secondo il metodo di trasferimento a impatto dell'inchiostro per mezzo della pressione. In questa categoria è importante la configurazione di stampa in cui si lavora sui concetti di grafismo e contrografismo. Le prime sono zone stampanti che ricevono l'inchiostro nel corso della fase di inchiostrazione cedendolo successivamente al supporto.

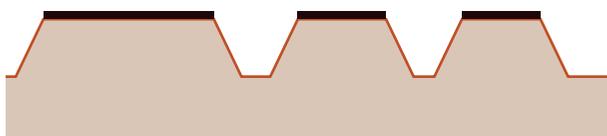
Al contrario invece, i contrografismi sono zone definite non-stampanti in quanto devono essere mantenute immacolate dall'inchiostro.

A seconda della loro disposizione si distinguono quattro differenti forme che danno origine ai rispettivi procedimenti di stampa:

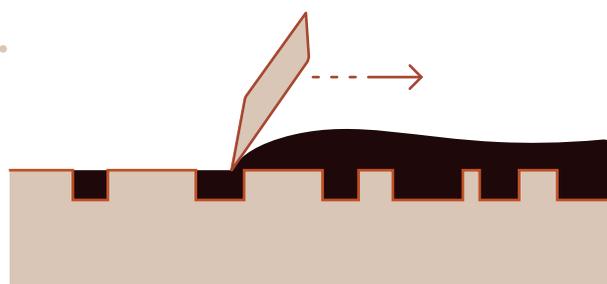
- 1. procedimento rilievografico:** che comprende parti stampanti in rilievo e parti non stampanti incavate;
- 2. procedimento incavografico:** contenente grafismi lievemente incavati rispetto ai contrografismi;
- 3. procedimento planografico:** che comprende grafismi e contrografismi sullo stesso piano;
- 4. procedimento permeografico:** in cui i grafismi sono permeabili all'inchiostro, mentre i contrografismi sono resi impermeabili.



1.



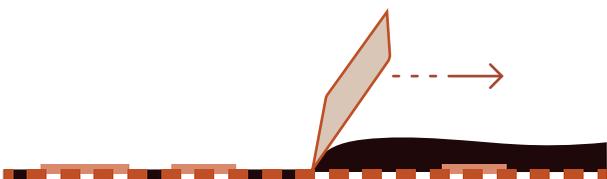
2.



3.



4.



LA PUNZONATURA
RIENTRA NEL
PROCEDIMENTO
RILIEVOGRAFICO IN
QUANTO COMPOSTA
DA PARTI NON
STAMPANTI
CONCAVE E PARTI
STAMPANTI IN
RILIEVO.

SEZIONE 2

Origine del *segno*





ORIGINE DEL SEGNO

Secondo la definizione della Treccani, considerando in particolar modo la tipologia dei clichés a tratto o grafici, il cliché è caratterizzato per la sua riproduzione in nero su bianco ricavato da un disegno realizzato con dei tratti semplici e ben definiti.

*Nel caso della collezione di cliché, i disegni si portano dietro il significato di **rivendicazione** per le cooperative.*

Dunque è interessante retrocedere sul significato e il ruolo del segno nel corso dei secoli, approfondendo il valore simbolico che questo può assumere.

2.1 / LE ANTICHE RADICI

Sin dalle origini delle culture antiche, dalla divinazione mesopotamica alla medicina greca, da Platone ad Aristotele, è stata importante la ricerca riguardo le radici storiche del sapere semiotico e l'interesse per i segni non verbali si è evoluto, spesso al centro delle riflessioni dei filosofi da più di duemila anni. L'idea di segno come la conosciamo è stata scoperta in antiche civiltà risalenti al 3000 a.C., in particolare nei trattati divinatori in Mesopotamia. Grazie al cospicuo numero di "carte" divinatorie giunte fino a noi, nonché strumenti utilizzati da coloro che hanno dovuto acquisire le pratiche della divinazione, sono state ricavate osservazioni sufficientemente chiare sul meccanismo semiotico che contengono. In primo luogo, la struttura di un segno si esprime come il rapporto tra due enunciati, e non tra due unità lessicali gettando in questo modo le basi del sistema del segno moderno secondo Ferdinand de Saussure. Ciò dipende dal fatto che un evento è considerato un "segno" e può essere interpretato in una proposizione che lo descrive piuttosto che in un'espressione verbale. Inoltre, ulteriore elemento di analisi è il rapporto tra protasi e apodosi all'interno di ogni segno in quanto questo è implicito, avvicinandosi al modello di pensiero greco nella sua massima maturità semiotica in cui afferma che ciò che è nascosto o meno può essere dedotto da qualcos'altro che è percepito o esiste. Questo schema è stato formalmente elaborato secoli dopo dai filosofi stoici per determinare il nesso implicito che rappresenta la duplicità del segno.

Nell'antica Grecia il modello dominante di divinazione era ispirato dalla profezia, in contrasto con la divinazione mesopotamica, e direttamente correlata alla natura della cultura greca fundamentalmente basata su tradizioni orali. Infatti, in Grecia, la scrittura oltre al fatto di essere un fenomeno recente, dipendeva completamente dal parlato generato foneticamente a differenza della cultura della Mesopotamia dove la scrittura svolgeva una

funzione relativamente autonoma rispetto al linguaggio, poiché riusciva a presentare in maniera specifica e differenziata quello che la lingua parlata donava diversamente. La medicina, invece, fu un vasto campo teorico e pratico in cui i segni assumevano significati espliciti. Si tratta di un'area che è largamente indipendente dallo studio strettamente filosofico, ma che in qualche modo li precede (la poesia di Omero, infatti, cita anche la medicina nel suo contesto chirurgico).

Ciò che è interessante qui è che nella medicina greca non esiste solamente un interesse fondamentale per i processi semiotici, ma anche la prima apparizione di una riflessione teorica sui segni e sul ragionamento. Successivamente, quando l'interesse per i segni passa direttamente nell'ambito della filosofia e della retorica, furono lasciate molte tracce a testimonianza dell'origine medica del concetto di segno.

Un'importante erede della tematica concernente i segni e i linguaggi è Aristotele invece si può trovare una teoria del segno che ha avuto un'influenza duratura sul pensiero semiotico successivo, fino ai nostri giorni.

Il primo importante fattore della questione trattata da parte del filosofo consiste nella verifica di una netta separazione tra quella che è una teoria riguardante il segno linguistico, inteso come espressione del linguaggio verbale, connessa alla problematica della relazione tra quest'ultimo ai correlati mentali e gli stati del mondo corrispettivi, e una teoria relativa al segno non linguistico. Quest'ultima pone il problema sul metodo di acquisizione della conoscenza indiretta, che risale alle cause partendo dagli effetti.

La separazione che Aristotele determina consiste anche nella denominazione che riserva agli elementi. Quelli appartenenti a una teoria del linguaggio, prendono il nome di "espressioni della voce" e hanno la proprietà di essere dei *symbola* ovvero "simboli". Gli elementi pertinenti invece ad una teoria dell'inferenza semiotica sono appunto dei *semeia*, "segni".

2.1.1 / TRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Proseguendo nei secoli, nel periodo medievale, l'impiego dei segni ha coinvolto un'analisi approfondita del mondo, in particolare del linguaggio, uniformandosi con il pensiero dei filosofi inglesi e tedeschi che parlano di logica.

John Locke, uno dei più alti esponenti dell'empirismo, determina un ulteriore avanzamento riguardo la concezione del segno: secondo le sue riflessioni, il linguaggio perde la forma analogica assumendo tuttavia lo statuto di sistema digitale che corrisponde ad un insieme di unità discrete ideate dall'uomo, nonché quello di un codice.

Nel suo **"Saggio sull'intelletto umano"**, considerato il primo vero trattato di semiotica, si mette in discussione la mente degli uomini nella loro capacità di arbitraggio del linguaggio e del pensiero: le idee stesse non si determinano più per analogia, ovvero per un effetto di duplicazione del reale, ma per volontà dell'uomo stesso che delinea i confini tra le percezioni. Le idee non si riferiscono più alle cose ma si generano basandosi su due facoltà: la percezione e la volontà come puro atto. Dalla prima nascono solamente delle idee "semplici" universali in quanto rispondono a dei modelli che possono essere trovati in natura, mentre la seconda facoltà permette di produrre idee più "complesse" per mezzo dell'associazione tra idee semplici sono arbitrarie perché derivano da una necessità sociale, dalla mente collettiva che deliberatamente crea associazioni di idee semplici.

Inoltre, avvia il tema riguardante la "comprensione" e lo "scetticismo comunicativo" per cui la comunicazione tra due persone si basa sulla sicurezza che hanno l'uno dell'altro di essere compresi. Sebbene l'uomo nell'atto del parlare agisca ritenendo che esista una condivisione sempre certa delle idee e del senso comune, la relazione che esiste tra le parole, le idee e le cose non può essere perfetta.

2.2 / SEMIOTICA VISIVA

A cavallo tra Ottocento e Novecento si sviluppa una disciplina dai confini difficilmente identificabili che mostra la sua poliedricità sin dal principio: la scienza dei segni. In particolare questa assumeva terminologie differenti a seconda dei due differenti orientamenti di derivazioni linguistico-teorico l'uno e filosofico l'altro.

Il primo termine semiologia, si diffonde in Europa più precisamente di origine francese, corrisponde al neologismo da Ferdinand de Saussure, linguista di Ginevra, che nel suo **"Cours de linguistique"** richiede il bisogno di una scienza che studi la vita di quei segni che mirano ad esprimere idee nel loro contesto storico-sociale. Le sue riflessioni partivano dallo studio del linguaggio e divennero una base fondamentale per le future ricerche di numerosi come Louis Hjelmslev, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes e Emile Benveniste. Il termine semiotica invece è riferito agli orientamenti del filosofo pragmatico Charles Sanders Peirce che rimanda alla tradizione americana, sostanzialmente diffuso nell'area anglofona, correlato al superamento della concetto di "segno" e di "segno linguistico". Questa si fa leva su un approccio pragmatico-cognitivo assumendo lo statuto di una teoria generale indirizzata verso una conoscenza non diretta, dove l'individuo che è parte attiva del processo, interpreta i segni che non sono prodotti in modo volontario. La semiotica studia i fenomeni di significazione e di comunicazione, nonché il modo in cui gli esseri umani e le culture, attraverso i segni, conferiscono un senso al mondo e a sé stessi. Partendo dal ventesimo secolo questa diventa una disciplina autonoma, prima parte di uno studio e una ricerca filosofica più ampia e generalizzata.

Se inizialmente la semiotica si occupava soprattutto della descrizione teorica del linguaggio e del suo funzionamento concentrandosi su concetti come segno e codice, il suo

2.2 / SEMIOTICA VISIVA

interesse si spostò nel corso degli anni verso lo studio dei testi in quanto considerati una porzione di realtà in cui i diversi elementi si combinano generando un senso coerente. In particolare per la loro analisi si sfocia nella semiotica visiva che a sua volta si dirama in due grandi branche: la semiotica figurativa, interessata alle immagini come rappresentazioni del mondo, e quella plastica che indipendentemente da ciò che rappresentano è volta a studiare le configurazioni visive.

Il quesito da cui parte il pensiero della semiotica figurativa fa riferimento al riconoscimento di oggetti reali del mondo nelle raffigurazioni non reali. In risposta a questa la disciplina afferma che il segno è come un insieme di espressioni e significati. Citando il **“Trattato di semiotica generale”** di Umberto Eco si può osservare che l'autore definisce il segno come **«ogni cosa che possa essere assunta come un sostituto significativo di qualcosa d'altro. Questo qualcosa d'altro non deve necessariamente esistere, né deve sussistere di fatto nel momento in cui il segno sta in luogo di esso. In tal senso la semiotica, in principio, è la disciplina che studia tutto ciò che può essere usato per mentire₍₂₎»**.

Secondo il semiologo Umberto Eco, il riconoscimento avviene per mezzo della creazione di schemi visivi mentali degli oggetti del mondo, detti anche tipi cognitivi, prodotti dall'osservazione della realtà stessa. Questi, comunque, non sono perfettamente attendibili in quanto la nostra memoria raccoglie solamente le informazioni prettamente utili e spesso sono colmati da altri “pezzi” della conoscenza che abbiamo del mondo. Nei segni di tipo iconici, tuttavia, esiste una convenzione dietro ai tratti disegnati in quanto riescono a stimolare determinate aree del nostro sistema percettivo equivalente a quelle raggiunte dall'oggetto reale. Questa componente convenzionale è legata al contesto culturale

nel quale è stato creato il disegno: ad esempio, nella pittura egizia, per rappresentare la profondità spaziale degli oggetti questi venivano rappresentati sovrapposti in colonna. Lo studio nel campo dell'iconografia parte intorno ai secoli XVI e XVII, affermandosi sistematicamente solamente nel corso dell'Ottocento. Questa si basava sul concetto di osservazione dei temi ricorrenti, spesso rappresentati attraverso schemi e combinazioni medesime. La ripetitività era dovuta al fatto che soprattutto, in quel periodo, la pittura sacra aveva lo scopo di parlare al popolo analfabeta ed era perciò necessario l'utilizzo di un codice conosciuto. Gli studiosi sollevano dubbi sulla sovrapposizione tra iconografia, iconologia e semiotica. Per le prime due discipline di natura storica prevale l'evoluzione di un elemento e le sue cause, nel caso invece della semiotica, interessata alla parte prettamente descrittiva, è importante il rapporto che viene instaurato con altre parti del sistema di appartenenza.

Alcuni fenomeni relativi alla costruzione del significato delle immagini che rappresentano il mondo reale sono la connotazione e l'ancoraggio. Secondo Barthes il concetto di connotazione si ha nel momento in cui un'espressione ed un certo contenuto, strettamente legati a quello di denotazione, è a sua volta espressione di un certo contenuto creando una catena di contenuti in successione seguendo le orme di U. Eco. Il semiologo italiano infatti individua come Denotativa l'elemento a cui è correlato il significante e su l quale si fondano le future connotazioni; al contrario identifica come Connotative quelle **«marche che contribuiscono alla costituzione di una o più unità culturali espresse dalla funzione segnica precedentemente costituitasi [...] le marche denotative differiscono da quelle connotative solo in quanto una connotazione deve basarsi su una denotazione precedente. Non è che le**

prime si distinguano dalle seconde a causa di una loro maggiore stabilità: una marca denotativa può essere effimera come il codice che la istituisce, [...] mentre una marca connotativa può essere radicata stabilmente in una convenzione sociale e può durare quanto la denotazione su cui si basa
⁽³⁾ ».

L'ancoraggio, invece, serve a limitare il livello connotativo in quanto la presenza di testo visivo conferisce una migliore interpretazione in quanto guida il lettore di fronte all'ambiguità del disegno visivo. Allo stesso tempo questo fenomeno è utilizzato per far risaltare all'attenzione del fruitore alcuni aspetti e particolari rilevanti dell'immagine.



Umberto Eco,
Trattato di
semiotica
generale, IBS,
2016 (2,3)



#92

Ramo
d'ulivo,
Verduno

In questo caso
specifico il ramo
d'ulivo nel suo
valore religioso
per mezzo
dell'ancoraggio
della frase
"Simbolo di Pace".

SEZIONE 3

Alla base della *grafica*



ALLA BASE DELLA GRAFICA

Una volta appreso il significato che viene attribuito al segno ci si può soffermare sull'evoluzione e sulle influenze che lo hanno condizionato nel corso dei secoli.

In particolare si può constatare come, nel corso degli anni, queste abbiano contribuito ad apportare una serie di cambiamenti che hanno condotto alla definizione di quella che oggi è la disciplina del graphic design.

3.1 / EVOLUZIONE DEL SEGNO GRAFICO

La storia della grafica comprende l'evoluzione della tipografia, illustrazione, fotografia e stampa. I principali esponenti all'inizio della comunicazione visiva furono uomini provenienti dal continente africano ed europeo i quali, per sopravvivere e per motivi utilitaristici, idearono pitture e incisioni rupestri nelle caverne note oggi come pittogrammi. L'apparizione di questi comportò l'inizio dell'arte pittorica che nel corso del periodo Paleolitico subito un'evoluzione dal punto di vista di leggibilità delle immagini: si sviluppò un'inclinazione verso la semplificazione e la stilizzazione delle figure fino al punto di ridursi alla somiglianza con le lettere.

« La linea di contorno deve girare su se stessa e finire in modo da lasciare immaginare altri piani e altre linee al di là, quasi che, in certo modo, volesse mostrare quelle parti che necessariamente occulta⁽⁴⁾ ».

Più tardi invece, nella cultura egiziana, vennero introdotti i geroglifici noti come dei pittogrammi ritraenti oggetti ed esseri viventi. Questi potevano assumere tre differenti valori a seconda del contesto in cui erano posizionati: quello di ideogramma, di fonogramma (o segno fonetico) e di classificatore (o determinativo). Confrontandosi con la difficoltà di esprimere visivamente alcune parole complesse, concepirono il metodo del rebus attraverso il concetto di corrispondenza tra immagine e suono, designando per ogni fonema un simbolo illustrato. I segni determinativi venivano poste a seguito di queste "parole" per consolidare l'interpretazione del lettore. Grazie alle numerose possibilità che i geroglifici offrivano rispetto alla scrittura di tipo cuneiforme, questi erano adorati a partire dalle documentazioni storiche e commerciali, alla poesia e ai miti epici, fino alla sfera geografica e scientifica. Il nostro attuale utilizzo dei simboli visivi proviene infatti dagli antichi Egizi, ereditando dalla loro cultura

questo concetto di associazione tra immagine e significato riassunto nell'essenza di un simbolo grafico.

L'arte propriamente grafica nasce in Occidente nel corso del XV secolo data l'esigenza di aumentare le produzioni di uno stesso esemplare di immagine, in una società in cui si stava sviluppando un nuovo ceto sociale, quello borghese e mercantile, che disponendo di mezzi economici più elevati, elaborava esigenze culturali più o meno numerose. Veniva realizzata per mezzo della lavorazione di una matrice che veniva incisa manualmente al fine di poter essere adoperata nel trasferimento del soggetto su un foglio grazie ad un torchio. Le tecniche di lavorazione delle matrici derivano dalla preziosa esperienza degli orafi, ricevendo inoltre un impulso fondamentale dall'invenzione del libro a stampa a caratteri mobili. Ad invitare questo metodo di stampa furono Johann Gutenberg e Laurens Janszoon Koster, tra il 1440 e il 1449, dove il primo fu responsabile del metodo di fusione dei caratteri in metallo e dello sviluppo di un inchiostro aderente al carattere metallico. Il secondo, invece, fu lo stampatore dello *Speculum Nostrae Salutis*, molto probabilmente il primo libro ad essere mai stato stampato.

Sebbene le sue origini siano iniziate molto prima, solamente nel 1922 William Addison Dwiggins coniò l'espressione "*graphic design*", marcando sulla differenza di questa dalle attività delle Belle Arti. Il *graphic designer* contemporaneo è il risultato di un illustre evoluzione dalle antiche origini vantandosi di una ricca eredità e storia grafica. Questo settore si è sviluppato drasticamente negli ultimi decenni del ventesimo secolo, periodo in cui l'alta tecnologia ha iniziato ad assumere un ruolo emergente.

3.2 / TRA ARTE E COMUNICAZIONE

La comunicazione visiva permette il raggiungimento ottimale dell'impatto comunicativo nel minor tempo possibile, per mezzo della sua potente facoltà di attrazione accompagnata da una comprensibilità e un immagazzinamento agevolato. Come per tutti i tipi di comunicazione, dunque, anche per la comunicazione visiva, come teorizzato dal linguista Roman Jakobson, si considera la presenza di un emittente, il quale propone un'opera contenente un messaggio che assume molteplici caratteristiche ed un ricevente al quale è attribuito il ruolo di comprendere il significato del messaggio proposto. Quest'ultimo potrà variare a seconda di come le immagini siano state presentate in quanto queste possono svolgere le medesime funzioni delle parole e talvolta anche coesistere. Le funzioni introdotte da Jakobson fanno riferimento al linguaggio ma allo stesso tempo sono riconducibili alla comunicazione visiva differenziandosi in:

- * *informativa o referenziale: dove il focus mira al contesto e l'immagine vuole fornire informazioni a riguardo;*
- * *espressiva o emotiva: dove il focus mira al mittente e l'immagine vuole esprimere emozioni verso il destinatario;*
- * *estetica: dove il focus mira sulle proprietà estetiche del messaggio e l'immagine implementa visivamente il messaggio;*
- * *conativa: dove il focus mira al destinatario e l'immagine comprende un'esortazione;*
- * *metalinguistica: dove il focus mira al codice adoperato per la comunicazione e l'immagine ne spiega il significato;*
- * *fatica: dove il focus mira al canale e l'immagine vuole rafforzare il rapporto tra emittente e destinatario.*

L'interpretazione di un documento grafico, tuttavia, si porta dietro alcune peculiarità secondo le ricerche di Rudolf Arnheim il quale si sofferma in particolare sulla capacità

**"IL GRAPHIC DESIGN È LA PROFESSIONE CHE CONSISTE NEL CREARE O SCEGLIERE SEGNI ED ORGANIZZARLI SU UNA SUPERFICIE PER TRASMETTERE UN'IDEA."
(RICHARD HOLLIS)**

i

Plinio il Vecchio, Storia delle arti antiche, XXXV, 67-68 (4)

3.2 / TRA ARTE E COMUNICAZIONE

umana di effettuare l'analisi di un'immagine per mezzo di regole tratte dalle leggi fisiche. La prima si riferisce al peso che ogni immagine ha in quanto composizione di più oggetti e figure che vanno a realizzare nel loro insieme una condizione equilibrata assecondando le modalità culturali che vengono di norma adottate. Utilizzando perciò forme e colori il risultato finale dovrà mostrarsi calibrato. Un altro aspetto rilevante, precedentemente in parte citato, è il concetto di equilibrio raggiungibile per mezzo della considerazione di aspetti reali quotidiani ai quali non si dà importanza per via della consuetudine che li circonda per via delle consuetudini ed abitudini che conferiscono un significato prettamente circoscritto (ad esempio considerare che la parte più massiva di un oggetto debba essere collocata nella parte inferiore).

Facendo leva su queste leggi si sono sviluppate nel tempo le discipline legate alla disciplina artistica del disegno grafico facendo nascere una netta separazione tra la figura dell'artista ed il disegnatore grafico i quali negli ultimi decenni hanno subito un ridimensionamento del netto distacco, rendendo il confine tra i due settori quasi impercettibile, storicamente caratterizzati da un imprescindibile discrepanza.

La figura del designer adopera dei codici riconoscibili dal destinatario con la finalità di offrire un messaggio che risulti essere il più efficace ed esplicito possibile in maniera tale da poter comunicare ad un ampio range di fruitori appartenenti al target selezionato. Viene dunque effettuata una stima riguardante la tipologia del pubblico e, di conseguenza, anche sul codice da adottare. Al di fuori dell'emittente e del ricevente autentico si avrà un'elaborazione fittizia di questi frutti del pronostico rispetto allo schema dello scambio comunicativo. Affinché questo sia realizzabile è necessario che il supporto grafico possa essere riprodotto e divulgato.

3.2.1 / IL GESTO TRA ARTE E COMUNICAZIONE

A differenza l'artista non pone importanza nel creare una limpida leggibilità della sua opera evitando inoltre il fenomeno della replica. Le opere infatti di un artista sono una miniera inesauribile di simboli e significati che vanno oltre ben l'immediata fruizione estetica.

Un esempio rappresentativo di questo fenomeno è Lucio Fontana, artista italo-argentino, il quale ebbe la possibilità dopo i suoi studi all'Accademia di Brera di confrontarsi con diversi grandi artisti appartenenti a quell'epoca dai quali fu in grado di differenziarsi grazie alla sua concezione visionaria dell'arte e del rapporto tra pittura e scultura. In particolare l'artista è noto universalmente per le sue opere rivoluzionarie, spesso guardate con superficialità e indignazione, le quali contrariamente a quello che si pensa si portano dietro una grande tecnica che Fontana ha maturato fin dalla giovane età. Il suo pensiero, che sfocia nel famoso Spazialismo⁽⁵⁾, si riflette nelle sue opere di "tagli" e "buchi" portandosi dietro molteplici interpretazioni e significati. Il primo fra tanti è l'ossimoro riferito al buio luminoso in quanto il gesto del taglio genera un'apertura sulla tela che riporta al concetto di apertura della luce al buio e viceversa. Un altro aspetto concettuale rilevante è la novità che viene conferita alla tela ovvero quella di essere una vera e propria scultura. Fontana lavora con questa considerandola una materia prima da modellare e non più solamente come un supporto sul quale andare ad applicare dei colori. Tra i più importanti significati invece esiste il concetto di circolarità della vita che si manifesta nel movimento perpetuo di oscillazione, da un opposto all'altro, nella gestualità che mette in atto l'artista.

Nel corso del tempo numerosi hanno cercato di replicare il gesto senza mai riuscire ad eguagliarlo in quanto, il taglio realizzato da Lucio Fontana, seguiva dei passaggi ben definiti che, come confessò al fotografo Ugo

Mulas⁽⁶⁾, necessitavano di una dimensione mediatica e di concentrazione.

I gesti sono parte del linguaggio che il nostro corpo utilizza per comunicare. Essi non sono scomponibili in singole unità dal loro significato autonomo ma sono comprensibili dall'inconscio.

Non seguendo alcun tipo di regole fonologiche o grammaticali, sono adoperati per enfatizzare un certo numero di concetti senza portarsi dietro alcun significato estrapolato dal contesto in cui sono posizionati. Per questo motivo il gesto definito spontaneo è a sé stante da quello applicato nelle lingue dei segni. A differenza dei gesti, il linguaggio dei Segni, in sostituzione alle parole della comunicazione verbale, possiede una vera e propria realtà linguistica in quanto multimodale ed iconico. Possiede un significato ben definito determinato da grammatica, morfologia e fonetica ben definite e segnata da regole sintattiche le quali variano tra le varie tipologie di lingue dei segni. Considerata dunque una vera e propria lingua è in grado di coinvolgere le medesime aree cerebrali di una lingua naturale e, nonostante esista da secoli, la sua ricerca sistematica iniziò con il statunitense William Stokoe solamente alla fine degli anni cinquanta, dando inizio a numerose ricerche in ogni Paese del mondo.



Nato nel 1946, lo spazialismo, è un movimento artistico, fondato da Lucio Fontana in Argentina in gemellaggio con la Galleria del Cavallino di Venezia. (6)



(6) Lucio Fontana, L'attesa, Milano (3), 1964-2019

3.2.2 / IL PUGNO CHIUSO VOLTO VERSO L'ALTO

Considerando un gesto simbolico, un esempio eclatante e rappresentativo si consolida negli anni Trenta con la diffusione di un nuovo gesto di opposizione e protesta in antitesi al fascismo: il saluto a braccio teso con pugno chiuso.

Nonostante abbia un'origine classica, la sua iconografia si definisce durante il periodo drammatico della Comune di Parigi nel quale il pittore Gustave Courbet ritrae la fucilazione di una donna con il berretto frigio che sfida il plotone d'esecuzione alzando il pugno. Più tardi Steinlen riprodurrà sulla prima pagina del periodico Chambarde socialiste del 26 maggio 1894, una donna dal seno scoperto sventolante una grande bandiera rossa; questa raffigurazione richiama alla "Libertà che guida il popolo" di Delacroix⁽⁷⁾ ed il gesto del pugno chiuso teso verso l'alto si manifesta come un movimento impulsivo, caricato dalla rabbia e sfida.

L'iconografia che questo gesto "naturale" assume è legata ad una tradizione simbolica in relazione alla lotta politica e sociale. In particolare, tra la fine del 1923 e l'inizio del 1924, questo viene trasformato in saluto militare, codificandolo definitivamente come gesto di lotta, quando il Partito Comunista Tedesco ne farà il proprio emblema riproducendolo sulle bandiere, in contrapposizione al saluto romano adottato dai nazisti. Nel 1937 viene realizzato da Mirò il noto manifesto "Aidez l'Espagne"⁽⁸⁾, pubblicato dai "Cahiers d'Art" in Francia, con in rappresentazione un **«pugno ingigantito con una forte deformazione espressiva, messo in primo piano quale motivo preminente di tutta l'immagine»** il quale diventò il gesto iconico per eccellenza dell'antifascismo, andando a definire una forte identità che offuscava la sua origine a stampo militare.

In Italia questo gesto subisce un'evoluzione: la delegazione militare del Comando genera-

le abolisce il saluto a pugno chiuso rimpiazzandolo con il saluto militare tradizionale ovvero mano destra a contatto col sopracciglio destro, con il palmo rivolto verso il basso in linea con l'avambraccio inclinato. È evidente, quindi, come quel pugno chiuso non era impregnato solamente da un valore politico, non apprezzato dalle formazioni Garibaldi, ma anche dal senso di "libertà" e di "ribellione" che erano motivo di espressione dei partigiani per mezzo di molteplici strumenti. Subirà un'ulteriore variazione verso la fine degli anni Sessanta, stabilizzandosi negli anni Settanta, periodo in cui viene utilizzato sempre più spesso il braccio sinistro. A partire da quell'anno tuttavia il gesto assume un'impronta duplice in quanto da un lato vuole riferirsi al senso di fratellanza, unione e forza, caricato da una valenza simbolica sia dalla sinistra rivoluzionaria che dalla borghesia conservatrice. Dall'altra parte invece, il gesto del pugno chiuso, assume universalmente il significato di protesta e rivolta infatti, nei decenni successivi, questa simbologia prevarrà su quella prettamente politica.

3.3 / COS'È UN SIMBOLO?

La parola simbolo deriva dal greco σύμβολον (symbolon) che significa letteralmente “**mettere insieme**” oppure “**far coincidere**”. Per gli antichi greci il simbolo voleva essere un di riconoscimento che si otteneva per mezzo dell'atto di rottura in due pezzi non regolari dello stesso oggetto ed era utilizzato per suggellare un accordo o un'alleanza. Da quel periodo il termine iniziò a diffondersi identificandosi nel concetto di “**una parte per il tutto**”, nonché nell'idea che un soggetto materiale rimandi il pensiero ad un'altra immagine o nozione, rimandando quindi ad oggetto immateriale.

Il simbolo inteso come segno grafico si manifesta approssimativamente nel periodo di affermazione storica del Cristianesimo per via del suo utilizzo sulle lapidi sepolcrali delle catacombe e, in seguito, nelle decorazioni delle basiliche paleocristiane e delle cattedrali a stampo romanico e gotico. In questo caso la profondità del significato è attinente alla sfera del sacro volendo esprimerne l'essenza ineffabile. La sua accezione poteva essere compresa valutando il periodo storico di riferimento e l'ambito di conoscenze e credenze appartenenti a coloro che ne facevano uso e fruizione.

Secondo invece la filosofia di Umberto Eco il segno, il significato e il simbolo sono concetti strettamente interconnessi fra loro. Quest'ultimo, considerato “troppe cose e nessuna”, è definito dal semiologo come un artefatto comunicativo ideologico, che fa uso di inganni e persuasioni, la cui esistenza consiste nell'occultare il proprio funzionamento ed origine. Il suo obiettivo era quello di sciogliere l'analogia creatasi tra il Simbolo e il Segno attraverso il confronto con diversi filosofi, antropologi, letterati e semiotici. Decise di isolare in modo progressivo alcuni dei tratti distintivi adoperati per il trattamento dei testi semitici, raccogliendoli nel cosiddetto “Modo Simbolico”.



(7) Mirò, *Aidez l'Espagne*, pubblicato dai Cahiers d'Art, 1937.



(8) Delacroix, *Libertà che guida il popolo*, Museo del Louvre, 1830.

"I SIMBOLI NON ESISTONO PER SE STESSI. PER COMPRENDERLI APPIENO BISOGNA RESTITUIRLI AL PAESAGGIO AL QUALE APPARTENGONO. (...) UN SIMBOLO CRISTIANO È COMPRENSIBILE SOLO IN FUNZIONE DEL CRISTIANESIMO." (EDOUARD URECH)

INDIPENDENTI

INDIPENDENTI

Indipendenti

INDIPENDENTE

Indipendenza

INDIPENDENTI

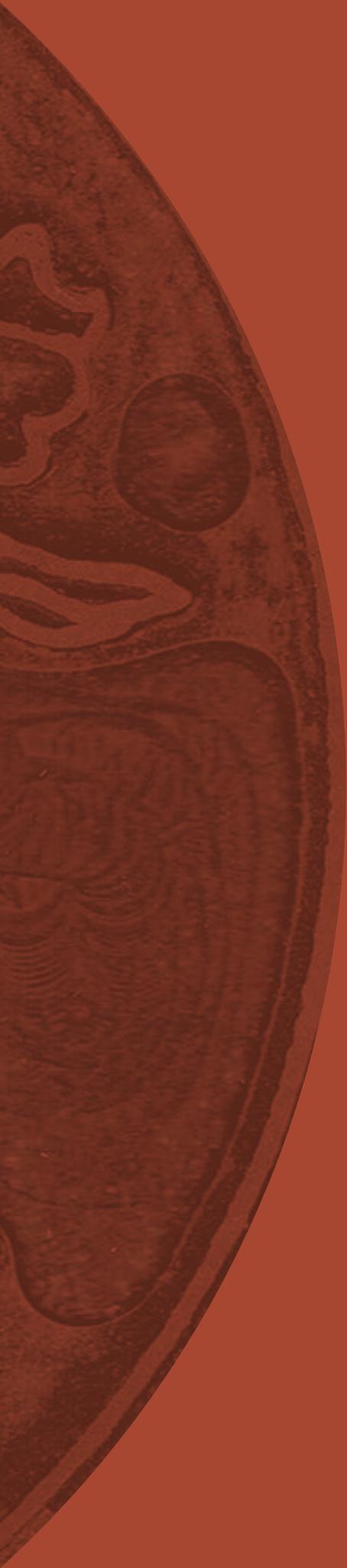
INDIPENDENTI

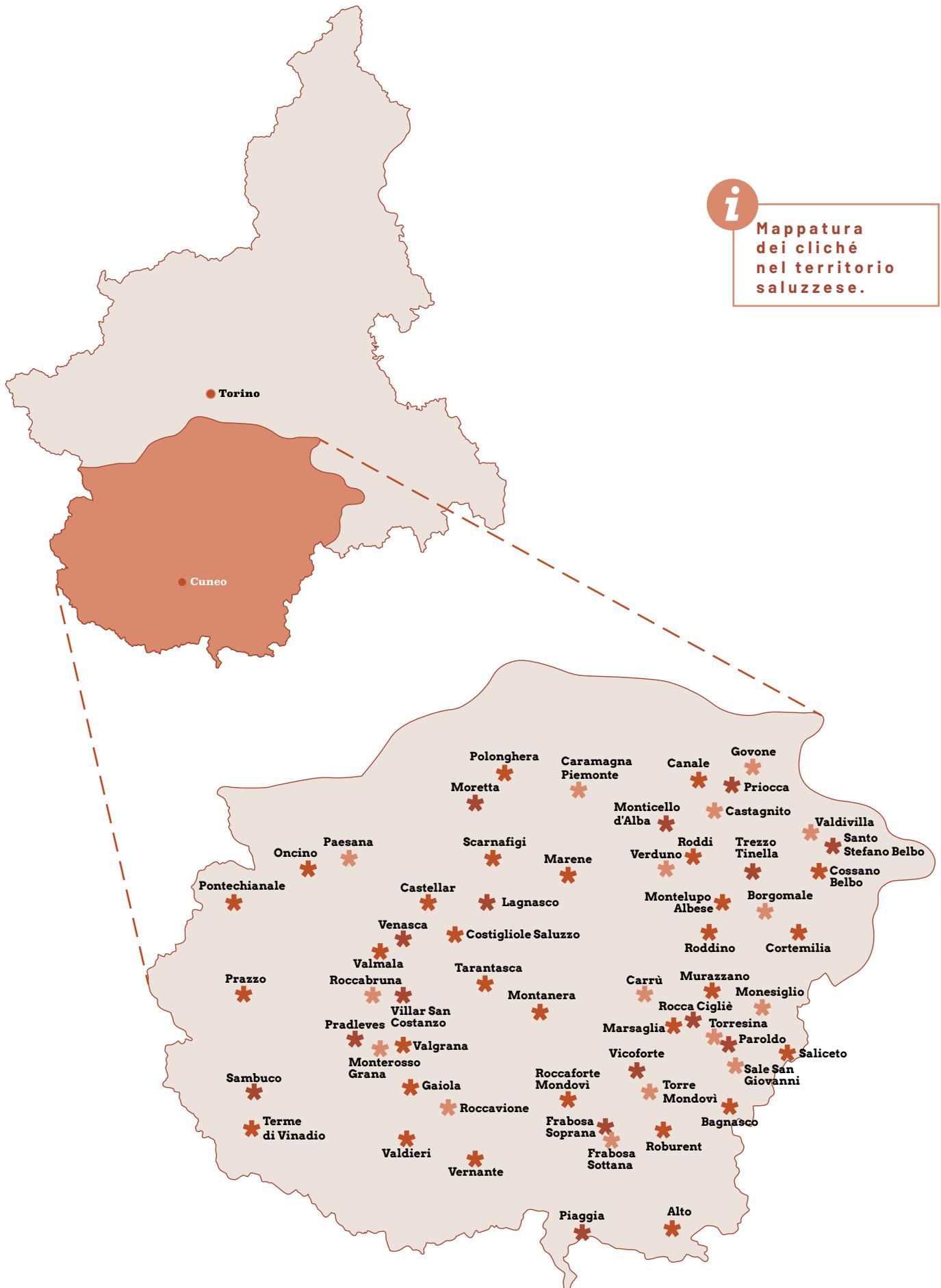
Indipendenti

INDIPENDENTI

SEZIONE 4

Indipendenza





INDIPENDENZA

Dalla collezione dei 97 cliché è stata fatta una selezione che si concentra sul tema dell'indipendenza delle cooperative operaie.

Il loro territorio di provenienza è caratterizzato da un'area identificabile grazie alle indicazioni riportate sulla loro struttura portante ma anche dalle suggestioni conferite dal disegno stesso legate al territorio della località che rappresentano.

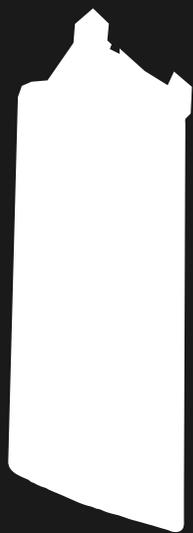


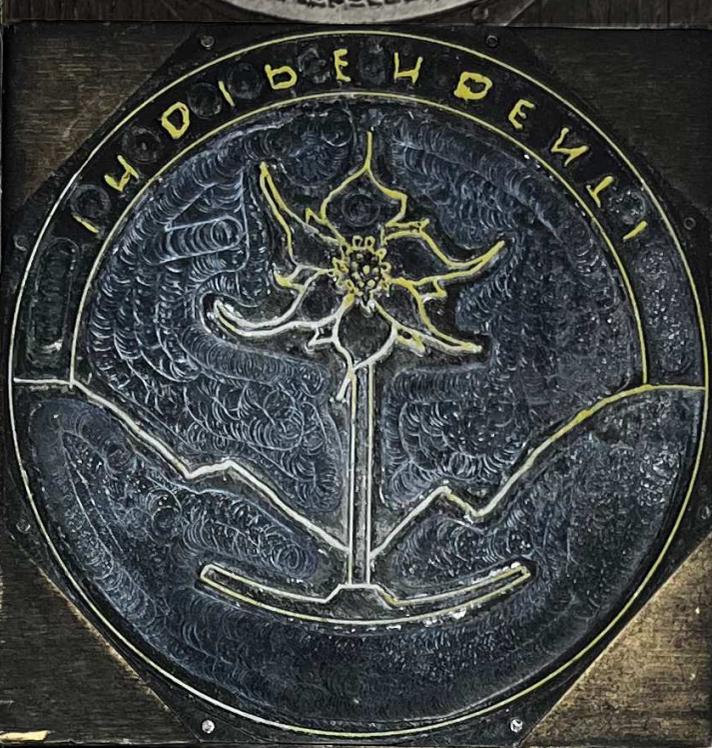
SEZIONE 4.1

Architettura



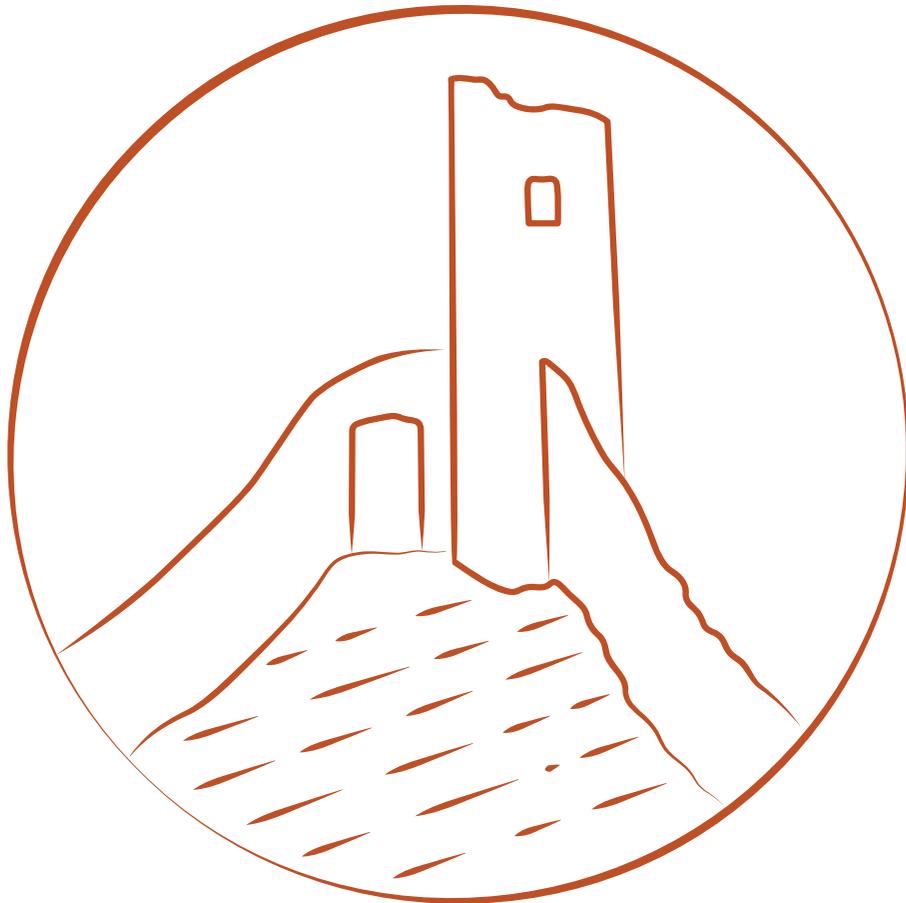
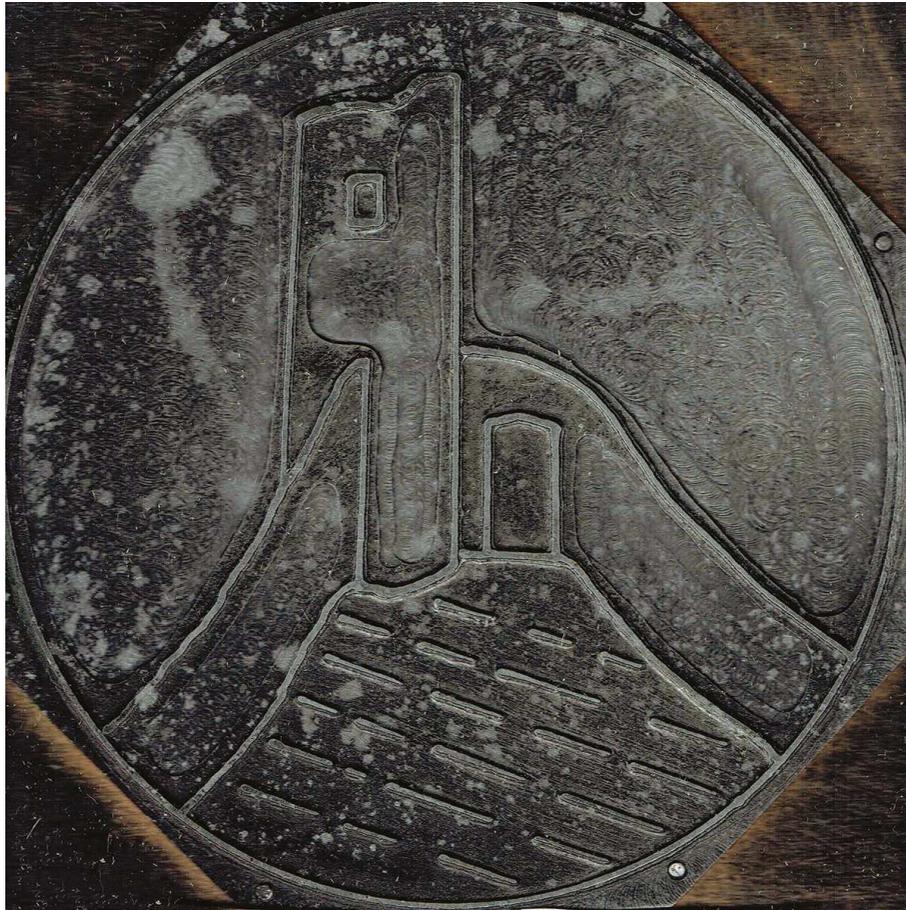
I CASTELLI





28

Rovine Torre
Saracena,
Bagnasco



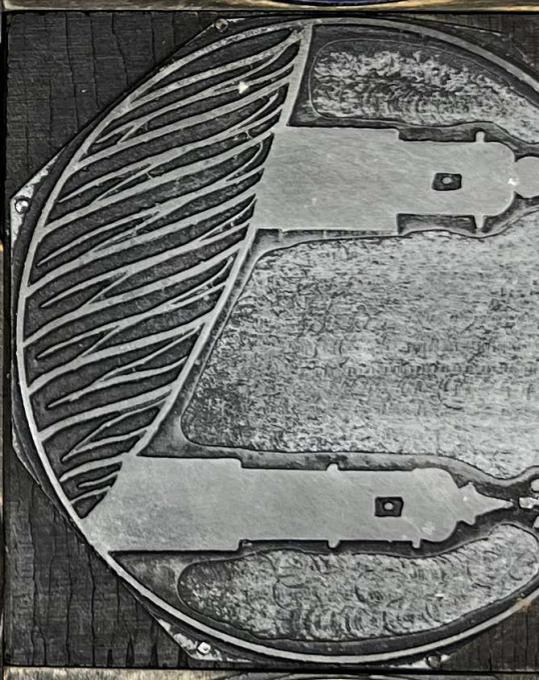
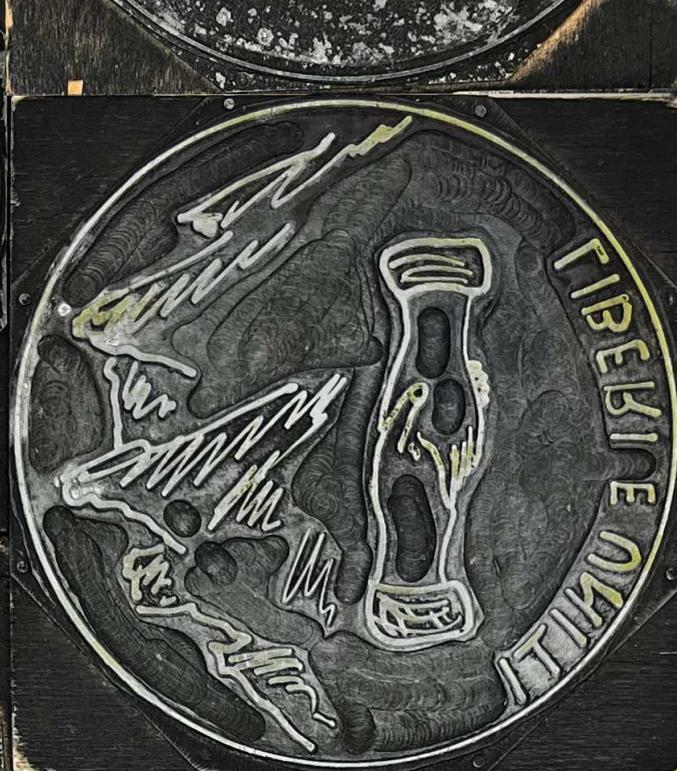
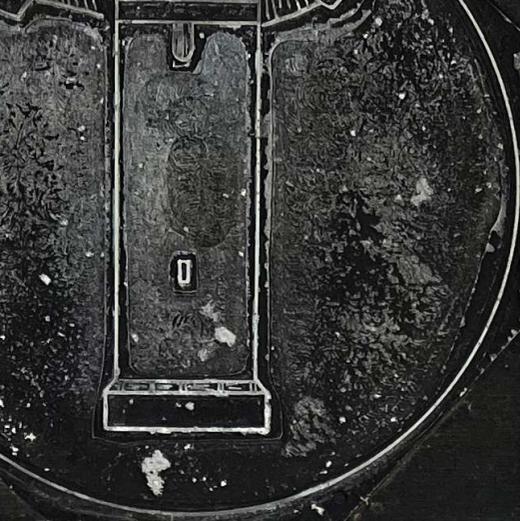
85

Rovine
Castello,
Trezzo
Tinella



LE CHIESE





#68

Campanili
chiesa di
S. Giacomo,
Roburent

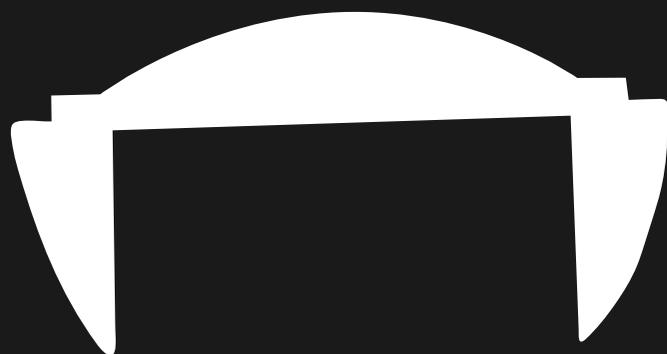


#63

Campanile
santuario,
Polonghera



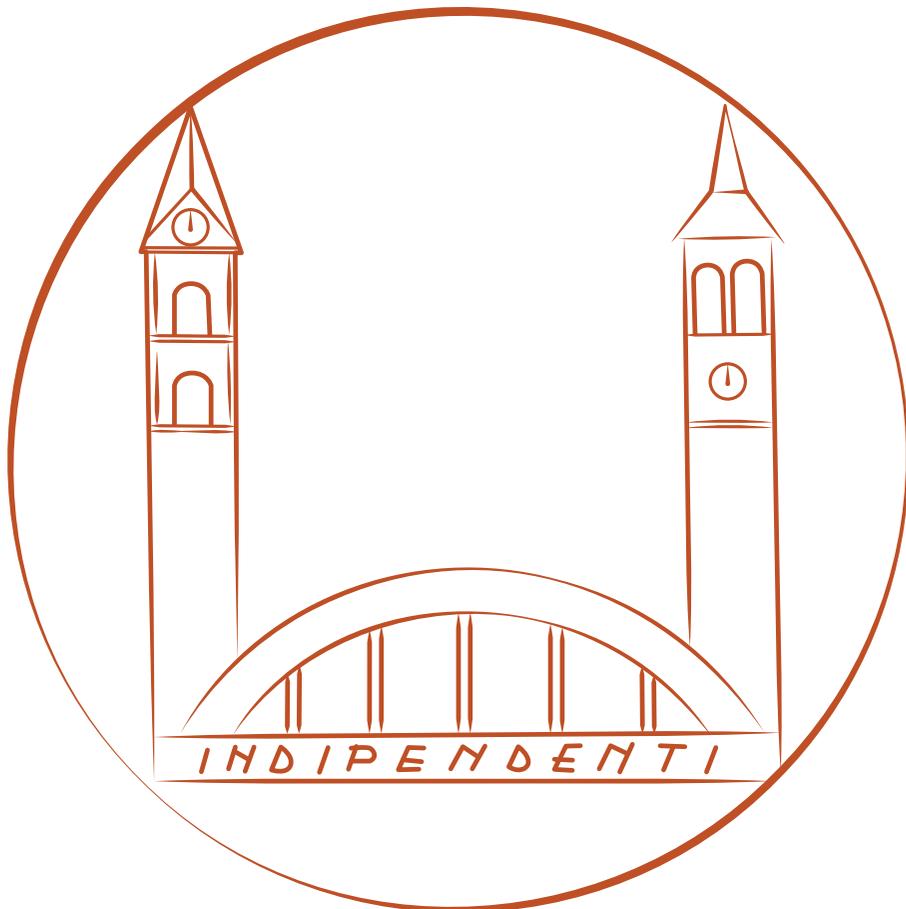
IL PONTE





#60

Ponte,
Paesana

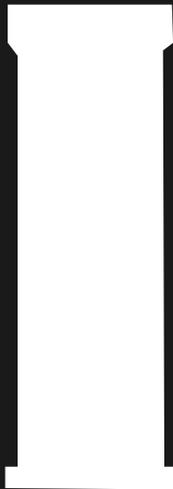


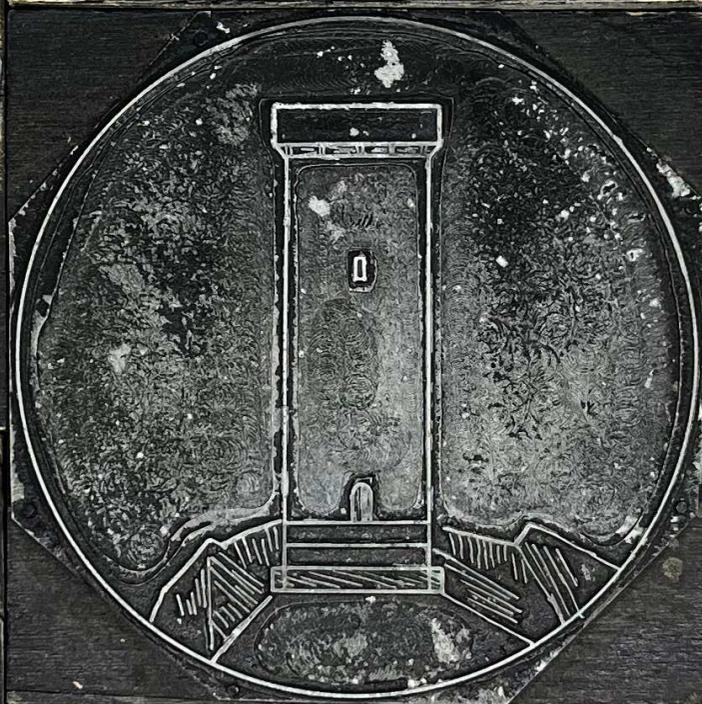
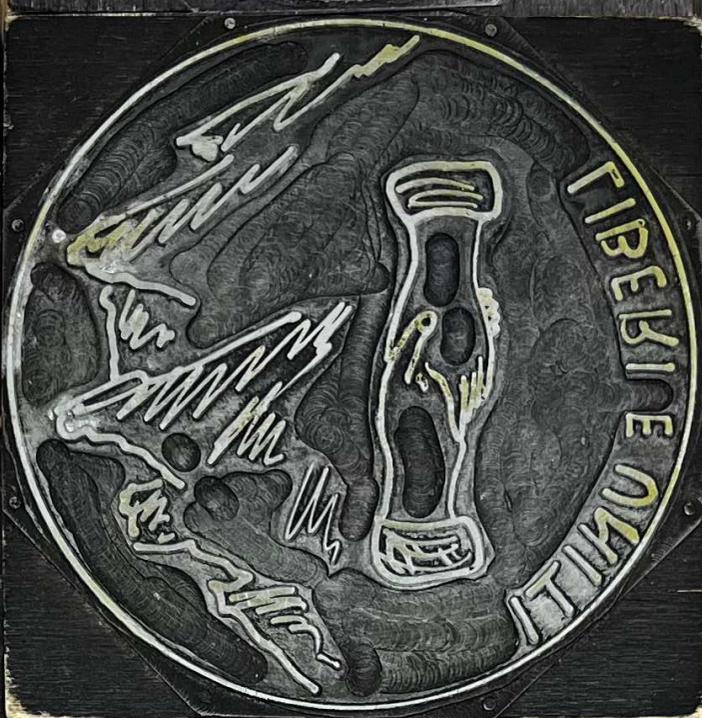
#61

Ponte,
Paesana



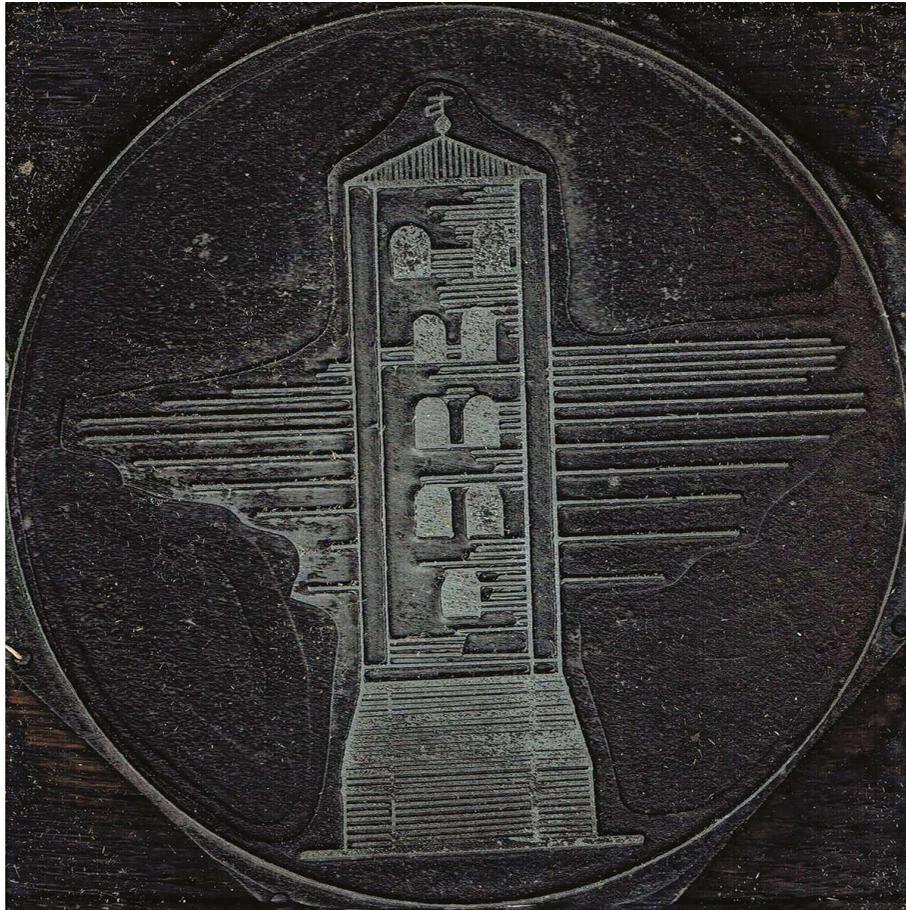
LE TORRI





#48

Torre,
Marene



#54

Rovine
torre,
Monterosso
Grana



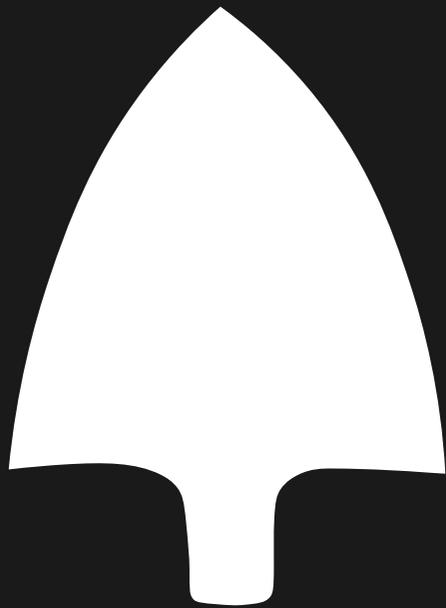


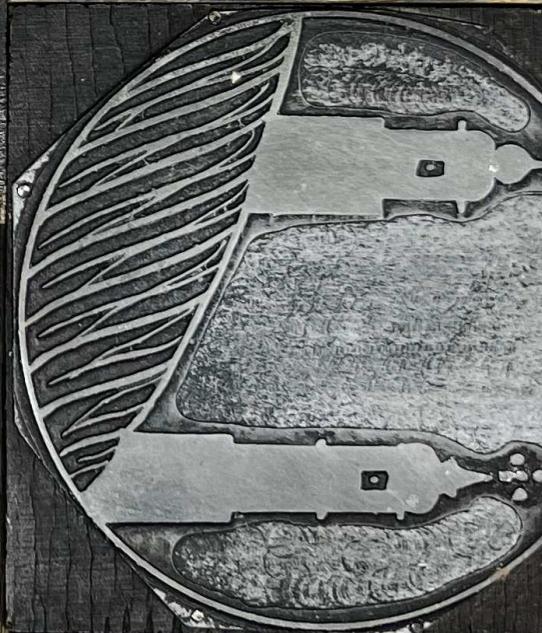
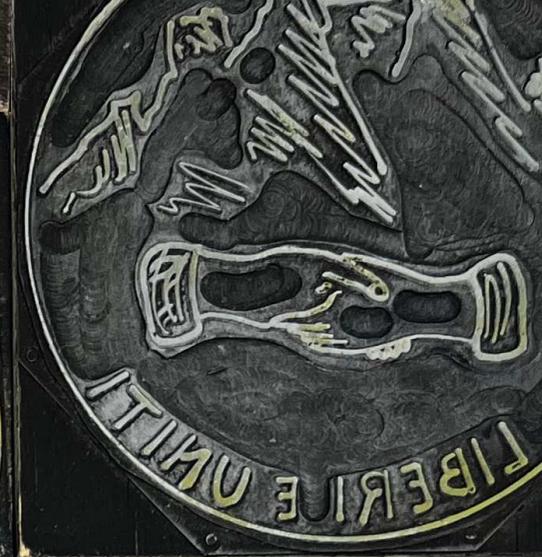
SEZIONE 4.2

Territorio



IL RACCOLTO





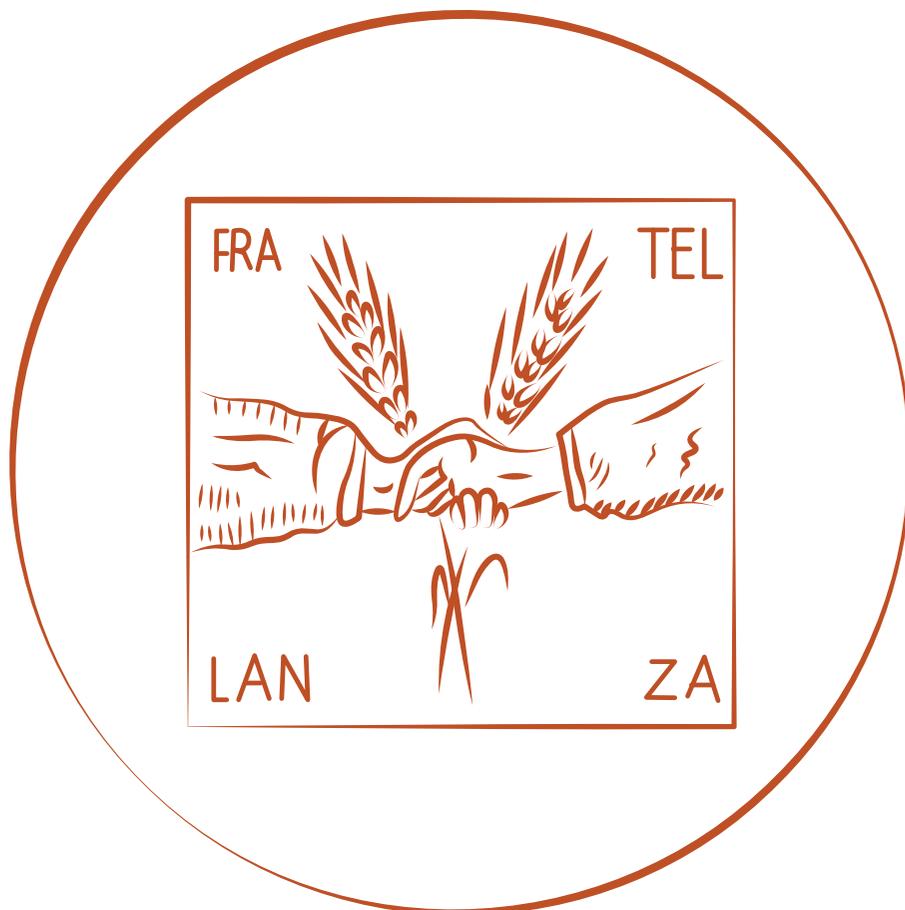
#41

Spighe
di Grano
e Uva,
Cossano
Bello



#59

Spighe
di Grano,
Paroldo



81

Spighe
di Grano,
Tarantasca



89

Spighe
di Grano,
Paroldo



96

Spighe
di grano
e ramo
d'ulivo,
Villar San
Costanzo



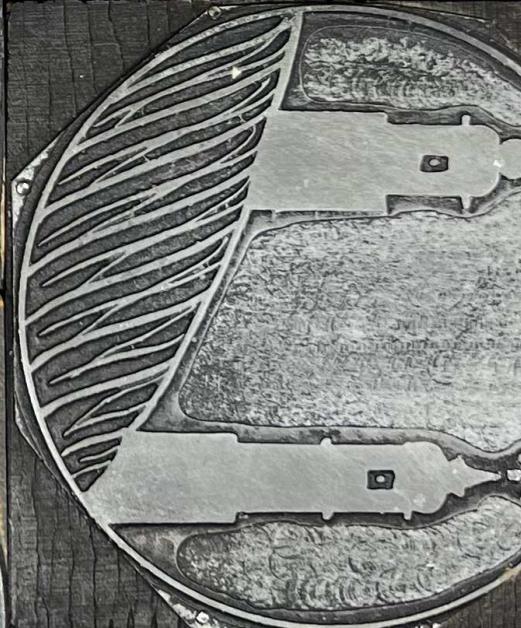
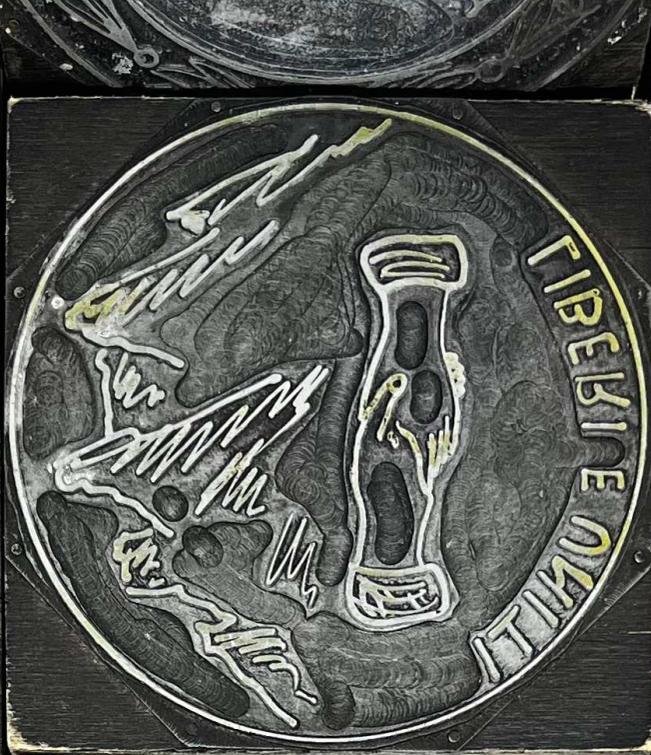
#44

Ramo
d'ulivo,
Gaiola



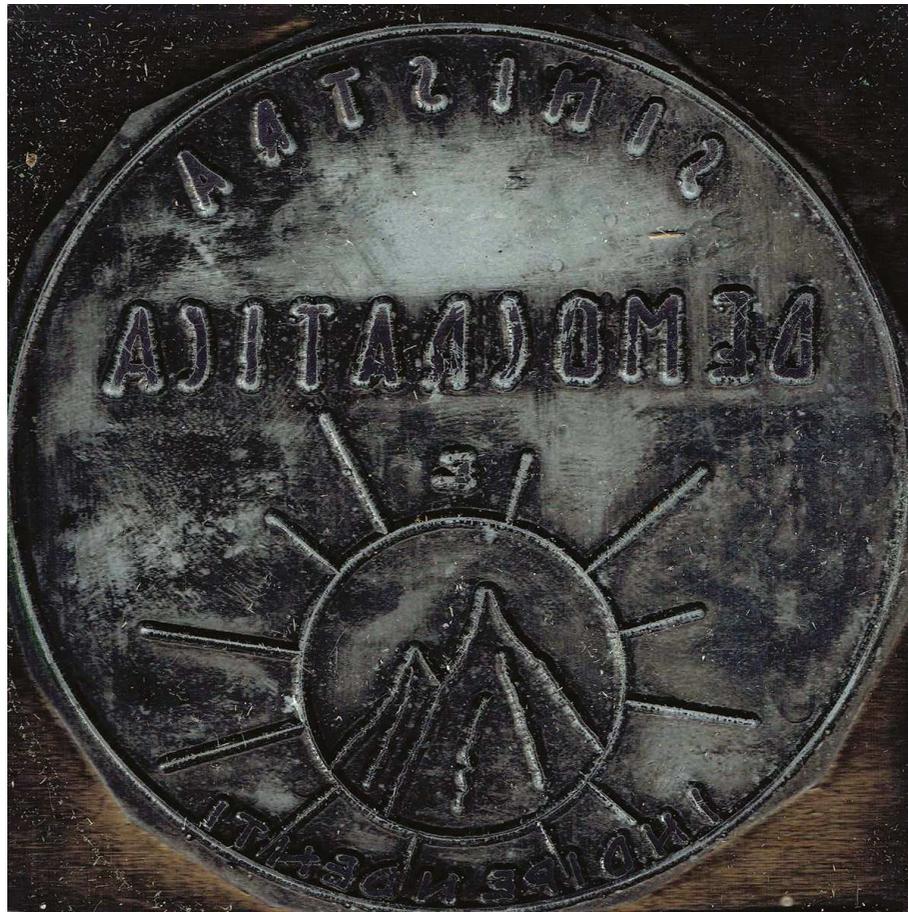
L'ALPINO





#29

Vette
alpine,
Baquato
Piemonte



#65

Vette
alpine,
Pradleves



#97

Vette alpine
e Stella
Alpina,
Vinadio



#64

Stella
Alpina,
Ponte
Chianale



SEZIONE 5

Nuova Vita



NUOVA VITA

Il riuso degli oggetti è una presa di coscienza, una sfida al tempo che passa anche per le cose.

Comprendere la logica del riuso degli oggetti è molto importante; un oggetto o una parte di esso, ha infinite vite.

Dai designer agli architetti, fino ad arrivare agli artigiani e alla grande distribuzione, tutti traggono dal riuso una fonte di ispirazione.

In questo specifico caso, parlando di clichè ci troviamo davanti alla possibilità di valorizzare non solo l'oggetto fisico nel suo utilizzo, ma l'importante lavoro dei tipografi e dei designer.

5.1 / ARCHIVIO TIPOGRAFICO

L'Associazione Archivio Tipografico è uno spazio di collaborazione per lo studio e l'esercizio che mira alla conservazione dell'arte tipografica. Il suo obiettivo è quello di preservare e reinterpretare l'artigianalità della stampa tipografica, oggi meglio nota con il termine inglese "letterpress", e l'uso tradizionale dei caratteri mobili.

In collaborazione con l'associazione è stato possibile realizzare alcuni prodotti usufruendo delle macchine della collezione: la "Ferrari" di Giuseppe Marchisio, una **grande pianocilindrica** che gira fino a 4000 copie/ora orarie con 15 scatti di velocità e una **plattina di grosso formato**, datata al 1905, ad avvicinamento parallelo con sistema di inchiostrazione a 4 rulli.



2.



1.



3.

1. Sottobicchieri
10x10cm
2. Flyer
15x15cm
3. Manifesto
50x70cm

5.2 / ALLESTIMENTO MOSTRA



Introducendo vecchi oggetti all'interno di un allestimento introspettivo, suddiviso in piccole stazioni ognuna a suo modo evocativa, ci si vuole soffermare sul concetto della **Nuova Vita** degli oggetti. Il soggetto iconico della

mostra è il cliché, estrapolati dal loro contesto d'uso naturale, rimarcando sul tema di un utilizzo innovativo. Ad accompagnare gli oggetti principali vi sono dei pannelli esplicativi del contesto culturale, storico e territo-



riale. Indispensabile è il volume "grezzo" per la resa effettiva della stampa del cliché ed infine un prodotto comunicativo che unisce il senso del cliché tipografico e della mostra.

5.2 / ALLESTIMENTO MOSTRA

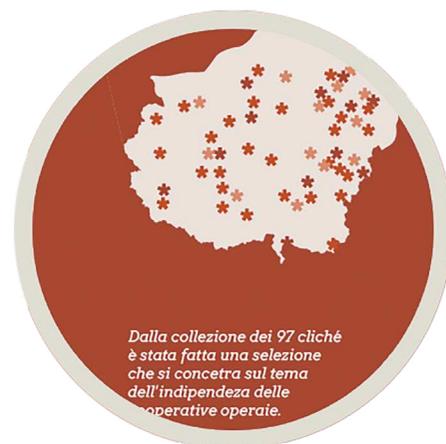
Il percorso progettato per la mostra vuole offrire all'osservatore una panoramica completa del progetto.

I primi elementi che risaltano all'occhio di chi entra nello spazio allestito sono i cliché. La scelta di esposizione inusuale data la fattezza di questi prodotti, vuole creare un'esperienza immersiva. In questo modo chi ne fruisce può percepirla nella loro tridimensionalità da una prospettiva moderna.

Proseguendo in senso orario partendo dalla parete a sinistra si raggiunge la prima stazione dell'allestimento comprendente 3 pannelli esplicativi. Nel primo viene descritta l'associazione culturale Baravantan che promuove il progetto di rivalorizzazione del territorio. Il secondo invece si sofferma sull'origine e valore storico dell'oggetto cliché. L'ultimo illustra una panoramica del territorio di provenienza della collezione esposta.

Il volume fuori formato, posizionato nel cuore della stanza, è fondamentale per restituire al pubblico il concreto impiego dello strumento tipografico. In corrispondenza della scansione del prodotto reale viene esposta la sua resa stampata su carta materica per valorizzarne la componente rudimentale.

Come ultimo prodotto si è pensato ad un flyer comunicativo in vista della distribuzione al pubblico: questo riassume i valori di rinnovamento della mostra e l'uso pratico degli elementi in allestimento.



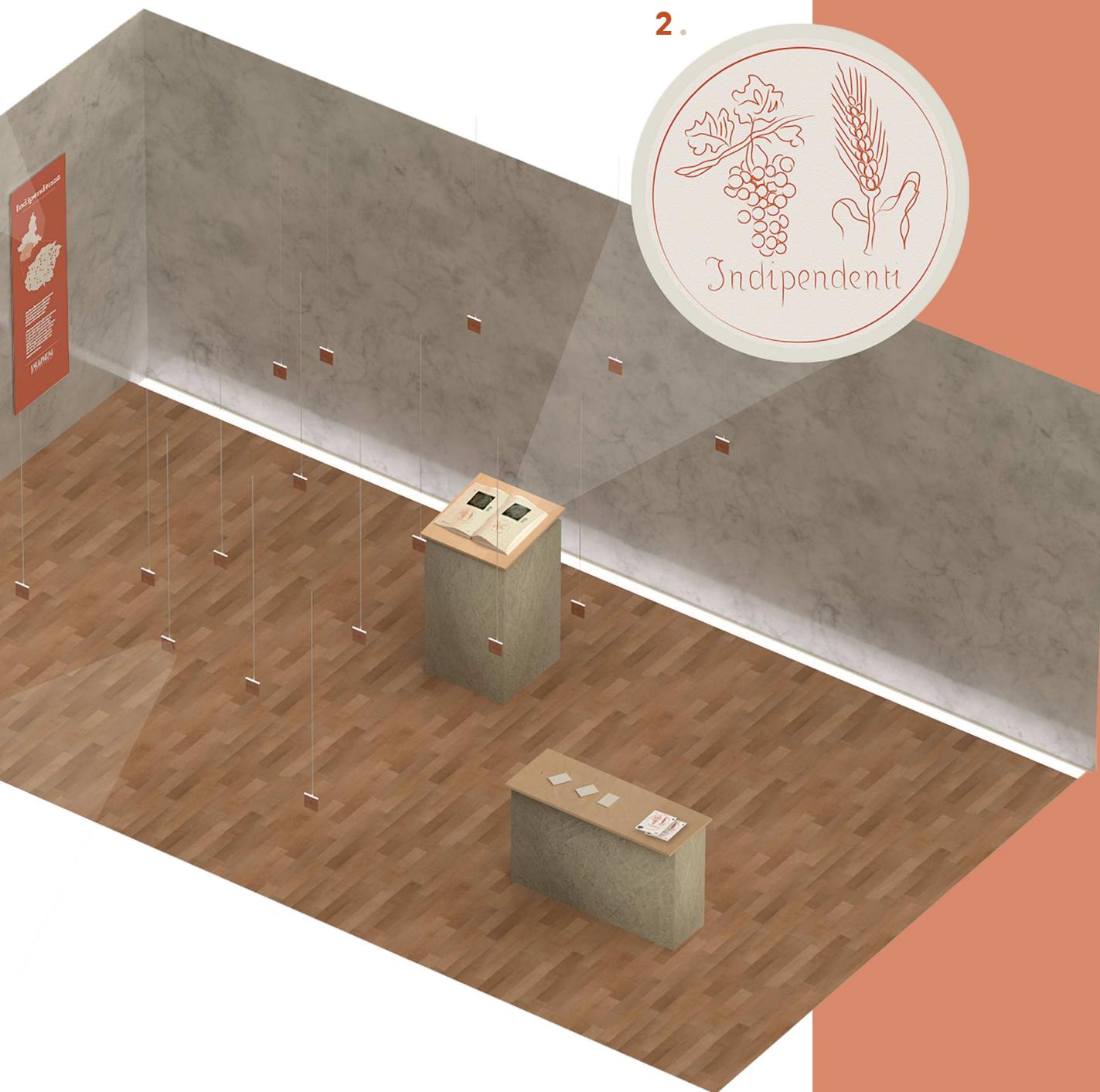
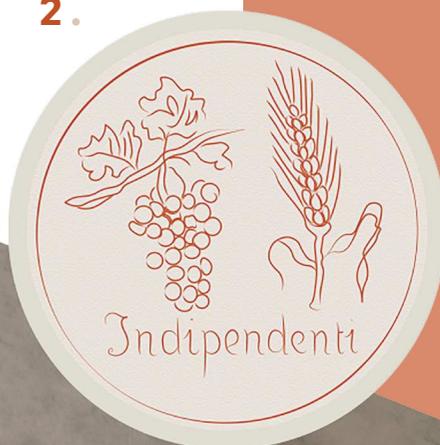
1.



3.

1. Pannelli
150x50cm
2. Volume
40x60cm
3. Cliché

2.



5.3 / GRAFICA DIGITALIZZATA

Il concetto di questo progetto consiste nella selezione di alcuni cliché più evocativi per ispirare scenari alternativi che potrebbero essere illustrati. In questo modo, attraverso la digitalizzazione delle grafiche minimali, si genera una consapevolezza sul possibile potenziale innovativo e originale che un prodotto storicamente datato può acquisire in un contesto attuale.

Uno scenario d'esempio è stato realizzato partendo da due cliché prettamente grafici: il primo riprende l'architettura saluzzese, nel particolare i campanili di Roburent; il secondo, invece, rimanda al territorio mirando al tema agricolo (la coltivazione è raffigurata dall'attrezzo, la pala, e dal prodotto, il grano).

Nella seconda illustrazione vengono utilizzati due cliché rappresentativi del panorama alpino: le vette nei dintorni di Pradleyves in Valle Grana, e il tipico fiore montano, la Stella Alpina.

#68

Campanili,
Roburent



#72

Spighe
di grano
e pala,
Roccavione



#65

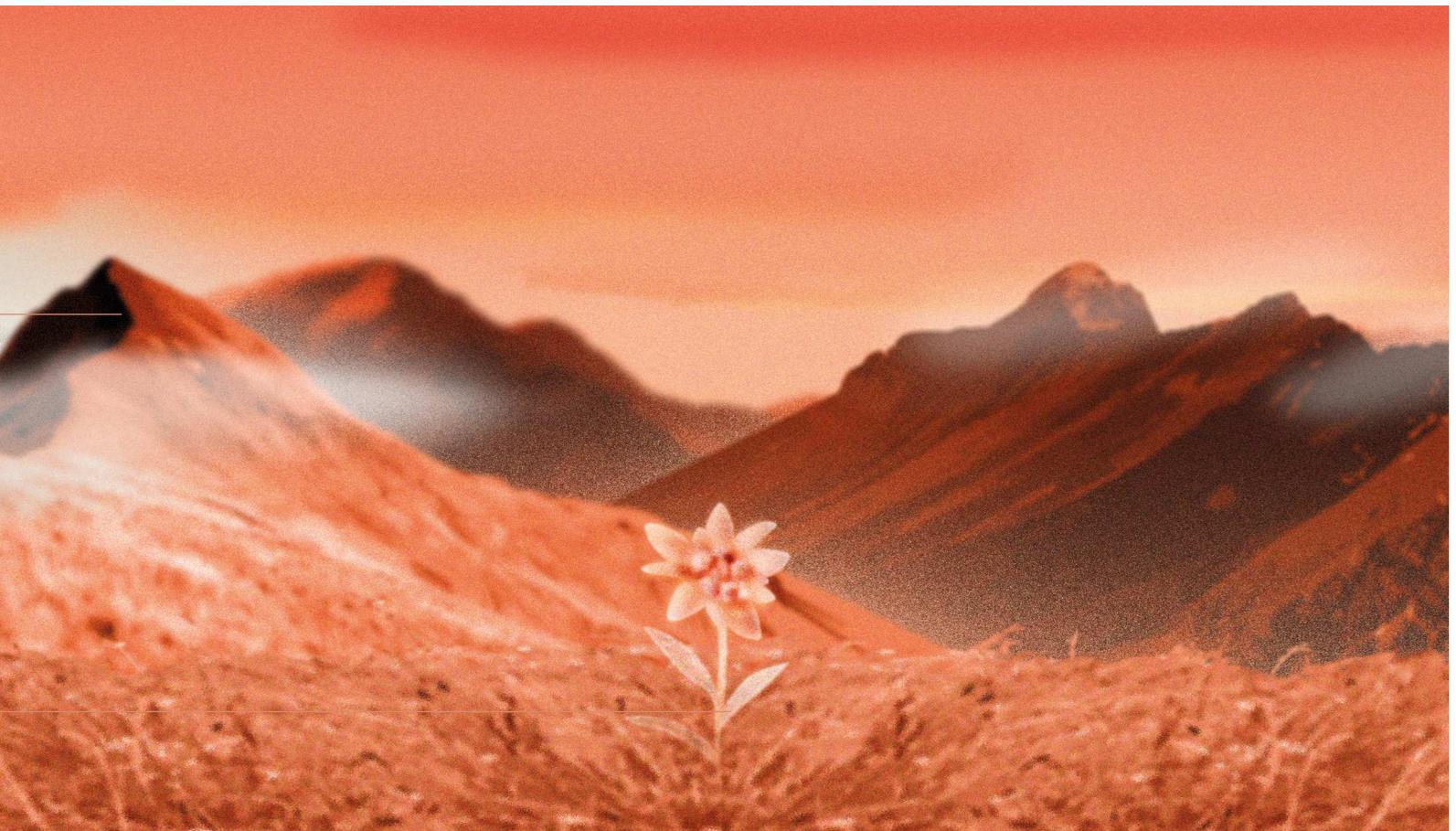
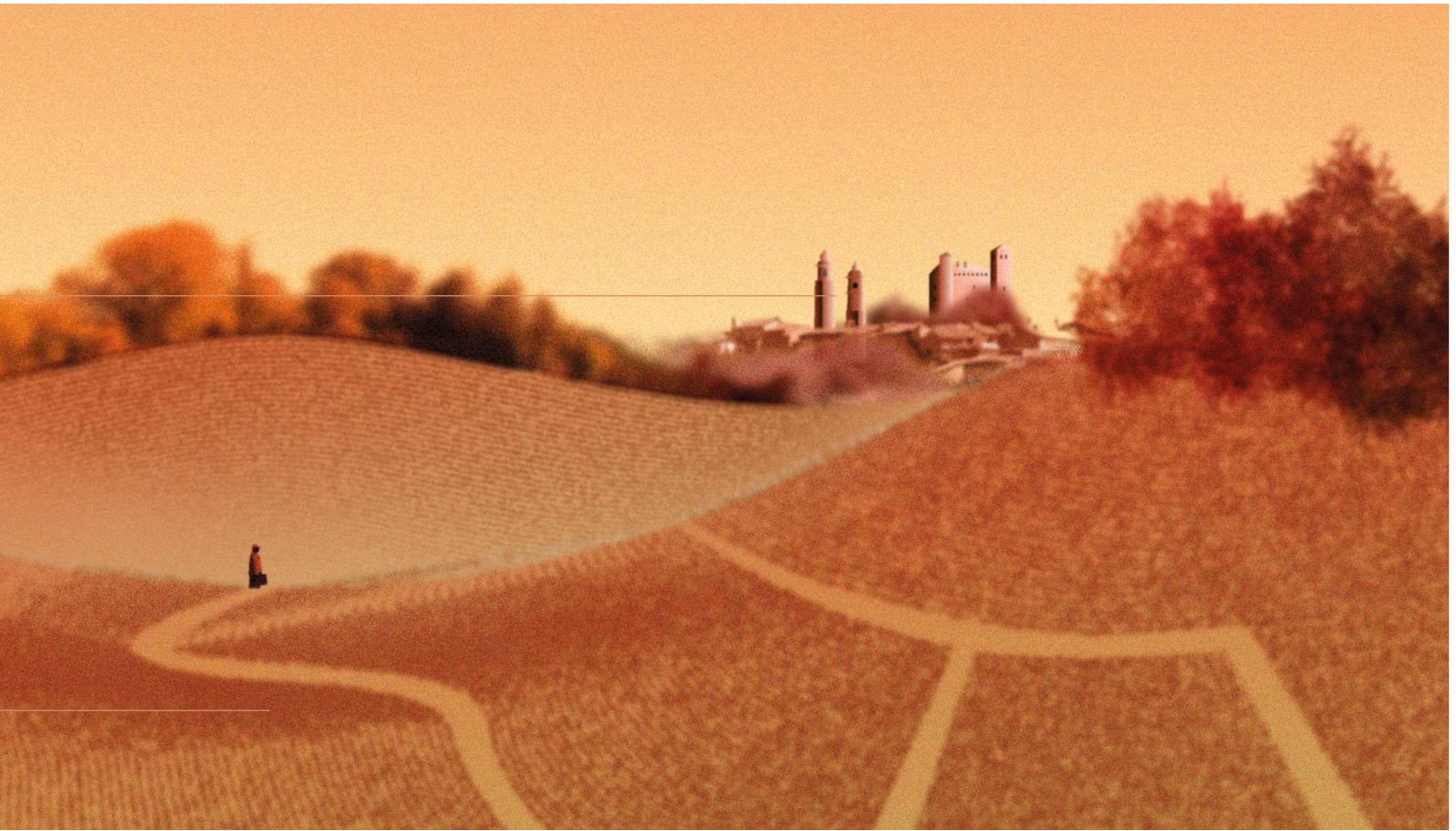
Vette
alpine,
Pradleyves



#64

Stella
Alpina,
Ponte
Chianale





5.4 / GRAFISMO E CONTROGRAFISMO

Secondo quanto detto in precedenza, i cliché adoperano una tecnica di stampa che presenta grafismi stampanti, rappresentati da tutto ciò che occupa uno spazio nella pagina, e contrografismi non stampanti.

In particolare il grafismo (convenzionale e universale) comprende caratteri, filetti, segni grafici, cornici fino ad arrivare a colore e texture. Questi occupano il ruolo di delimitatori dello spazio, indicandone la suddivisione, in senso qualitativo e quantitativo, fondamentale per una stampa ottimale del prodotto.

Al contrario i contrografismi rappresentano l'area non occupata e comprende le spaziature e i distacchi, i margini e i vuoti. Sono considerate come tali anche le zone bianche intorno e dentro i segni grafici, utilizzati per conferire maggiore visibilità ai grafismi. La qualità di un grafismo è strattamente condizionata dal livello di quantità e qualità dei contrografismi, opportunamente dosati per attribuirne il risalto ottico ottimale alla comprensione della composizione.

5.4.1 / WORKSHOP: ROSE NELL'INSALATA

I concetti tecnici del grafismo e contrografismo sono adoperati dal noto artista e designer Bruno Munari per l'ideazione del laboratorio di timbri con frutta e verdura. Nel 1974 quando viene pubblicata la prima edizione del libro "Rose, nell'Insalata", in cui il designer scrive:

«Una volta, come nelle fiabe, una maestra tagliò in due una patata e ne usò una metà per incidere sulla superficie sezionata l'immagine di un'ochetta che era stata disegnata da un bambino. Poi usò la mezza patata come timbro e timbrò tante ochette. Adesso, come nella realtà, che immagine viene fuori se sezioniamo una piantina di lattuga e ne usiamo il gambo come timbro? Vengono fuori delle rose con grande meraviglia dei bambini e anche degli adulti che non lo sapevano... Se poi usiamo dei cuscinetti da timbri rossi, verdi, viola, neri, blu... avremo ancora altre varianti. L'anguria e il rosmarino non vanno bene per questo gioco.⁽⁹⁾».

É in questo modo che Munari presenta un nuovo gioco che stimola il soggetto ad osservare le cose da un punto di vista alternativo ponendolo in uno stato di stupore alla ricerca di un'invenzione o una scoperta anche nella quotidianità. L'astrazione della forma e la sua libera interpretazione cambiano ciò che ci appare sotto gli occhi; La concezione di Munari si avvicina al Learning by doing⁽¹⁰⁾ di John Dewey, padre dell'Attivismo pedagogico: corrente che promuove l'elaborazione attiva delle idee vedendo il bambino come un soggetto non passivo. Un importante punto di tangenza tra le due figure è rappresentato dall'idea che occorra stimolare il desiderio di apprendere per preparare il bambino alla vita futura con una maggiore padronanza di se stesso.

Il desiderio di creare indipendenza viene efficacemente descritto dal montessoriano «Aiutami a fare da solo»⁽¹¹⁾. Secondo questa concezione, il bambino può apprendere in una dimensione adatta alla sua persona, tramite l'importante stimolazione dei sensi e con elementi semplici che permettono l'apprendimento diretto e non necessariamente mediato da figure adulte. Si tratta dunque di tessere relazioni con gli oggetti, e con le persone, tramite il gioco, i tentativi, la meraviglia e lo stupore.

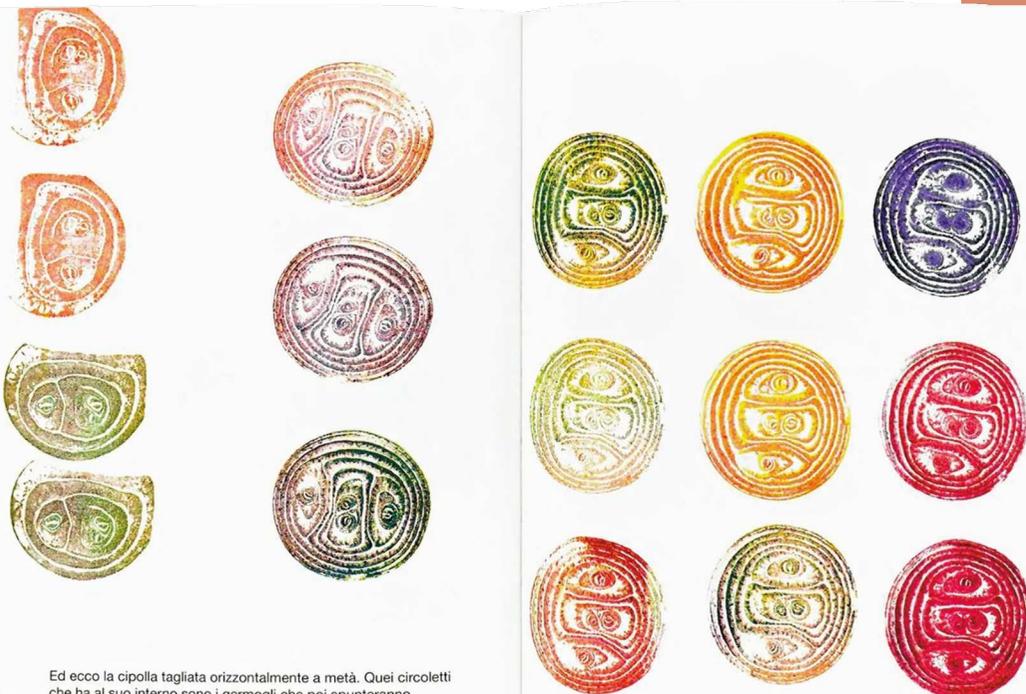
Da questi valori vuole nascere l'idea di un workshop che vuole conciliare creatività e riutilizzo dei cliché per la creazione di pattern multi-colore applicabili in molteplici contesti.

i

Bruno Munari, Rose nell'insalata, (9)

Il Learning by doing è una approccio didattico elaborato nel 1894 da John Dewey con la fondazione della scuola elementare sperimentale di Chicago. (10)

M. Montessori, La scoperta del bambino, p. 62 (11)

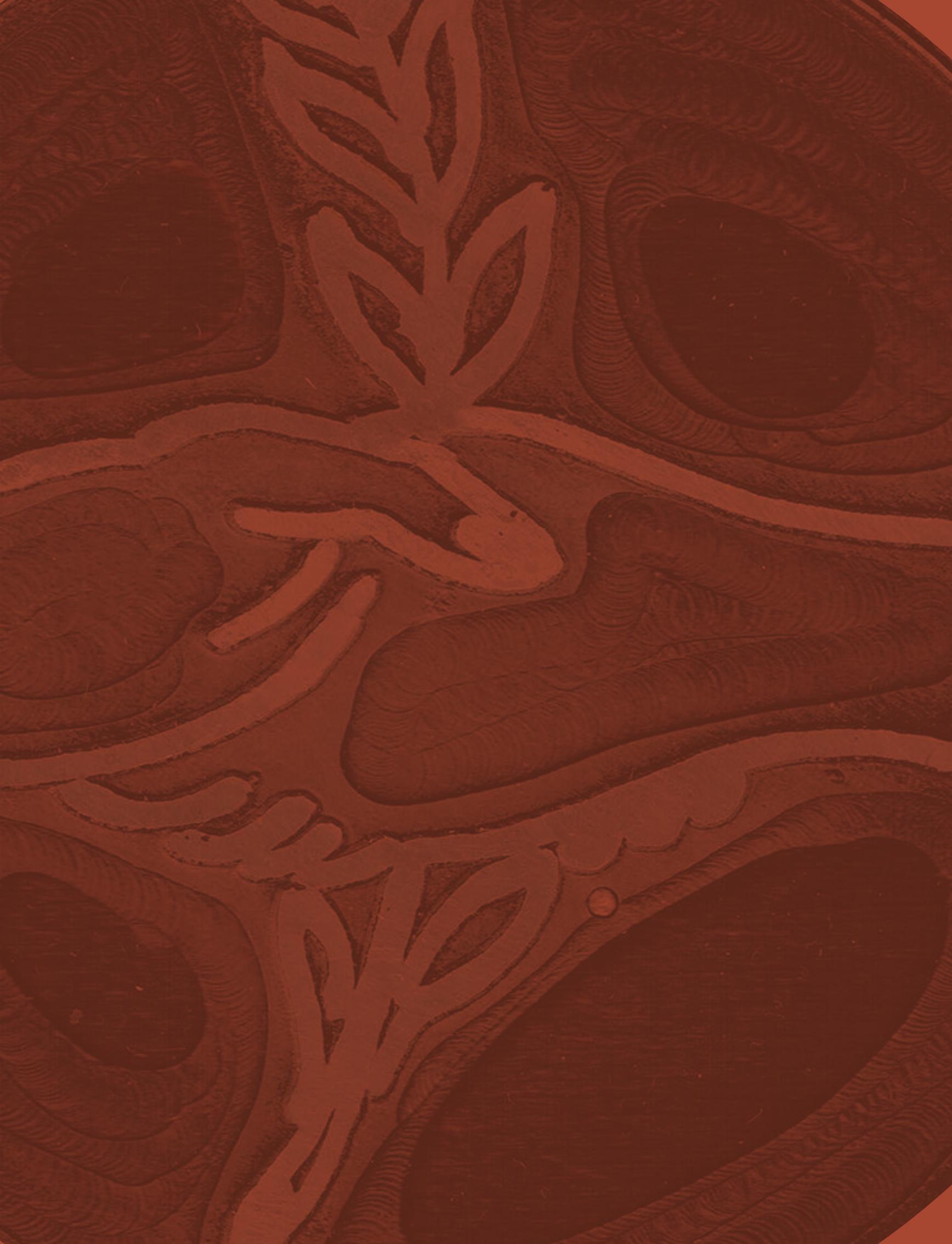


Ed ecco la cipolla tagliata orizzontalmente a metà. Quei circoletti che ha al suo interno sono i germogli che poi spunteranno. Benché queste immagini siano molto belle anche come gioco di colore, la cipolla è sempre molto commovente e fa piangere anche i bambini.

48

49

Bruno Munari, Rose nell'insalata, Corraini Edizioni, 2004



SEZIONE 6

Collaborazioni



COLLABORAZIONI

Housedada è un'agenzia di comunicazione specializzata nella progettazione creativa basata su visioni strategiche. Sviluppa soluzioni tecnologiche, identità visive, occupandosi anche di editoria, del mondo web e dell'animazione video.

Baravantan è un'associazione culturale che in collaborazione di privati ed istituzioni, vuole intervenire nella riqualificazione urbana e territoriale. Per mezzo di azioni socialmente innovative e nuovi utilizzi degli spazi e ritrovamento di oggetti, si dedica in particolare all'analisi dell'area Piemontese e della provincia di Torino.

SEZIONE 7

Bibliografia

BIBLIOGRAFIA

John Locke, Saggio sull'intelletto umano.
Testo originale a fronte, Bompiani, 2004

Ferdinand Saussure, Cours de
linguistique générale, Grande
bibliothèque Payot, 1995

Umberto Eco, Semiotica e filosofia del
linguaggio, Einaudi, 1984

Umberto Eco, Trattato di semiotica
generale, IBS, 2016

Piero Polidoro, Che cos'è la semiotica
visiva, Carocci, 2008

Bruno Munari, Rose nell'insalata,
Corraini Edizioni, 2004

SITOGRAFIA

https://www.treccani.it/enciclopedia/teorie-del-linguaggio-e-del-segno_%28Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/

https://it.wikipedia.org/wiki/Teoria_della_comunicazione

<https://www.tesionline.it/appunti/non-classificati/semiotica-e-comunicazione/la-semiotica-dalle-origini-al-novecento/858/1>

https://www.treccani.it/enciclopedia/semiotica_%28Storia-della-civiltà-europea-a-cura-di-Umberto-Eco%29/

<https://www.lacomunicazione.it/voce/semiotica/>

<http://www.pieropolidoro.it/carocci.htm>

https://it.wikipedia.org/wiki/Storia_della_grafica

<https://www.treccani.it/vocabolario/segno/>

<https://libreriamo.it/arte/lucio-fontana-tagli-rivoluzionarono-arte-contemporanea/>

https://it.wikipedia.org/wiki/Comunicazione_visiva#:~:text=La%20comunicazione%20visiva%20%20C3%A8%20la,in%20maniera%20metaforica%20la%20realt%C3%A0

<https://stachanovblog.org/2013/10/22/storia-di-un-simbolo-il-pugno-chiuso/>

<https://www.canal-u.tv/chaines/fmsh/eco-umberto/semiotica-origini-definizione-sguardo-sul-presente>

<https://www.sagrafica.it/la-storia-della-grafica-dalle-prime-tipografie-ad-oggi/>

<https://www.finestresullarte.info/arte-base/lucio-fontana-vita-opere-importanza-dei-tagli>

<https://www.intendime.com/intendimegazine/lingua/non-chiamatelo-linguaggio-gesti/>

SITOGRAFIA

<http://linguadeisegniunical.blogspot.com/2009/07/gesti-e-segni.html>

<https://www.symbolsfromthepast.com/it/simboliblog/coseunsimbolo>

<https://www.paolofabbri.it/saggi/dal-segno-al-simbolo-andata-e-ritorno/>

https://www.pixartprinting.it/blog/pittogrammi-storia-evoluzione-simboli/#Pittogrammi_in_progetti_commerciali

<https://www.treccani.it/vocabolario/cliche/>

[https://it.wikipedia.org/wiki/Clich%C3%A9_\(tipografia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Clich%C3%A9_(tipografia))

<https://www.lacomunicazione.it/voce/stampa-a-tecniche-di-stampa/>

<http://www.contrografismo.info/TPP/ProcedimentiProcessiStampa-3.html>

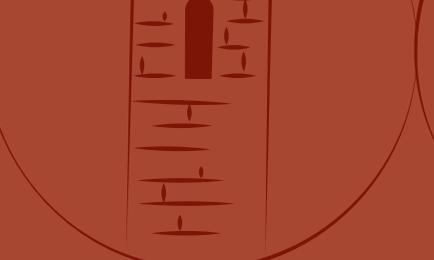
https://issuu.com/ravenart/docs/processi_procedimenti

https://www.youtube.com/watch?v=wv8u3Geakgk&ab_channel=AlexDeLarge

<https://www.tuttitalia.it/piemonte/provincia-di-cuneo/39-comuni/>

<http://www.cooperative.piemonte.it/cms/index.php/cooperazione/storia-della-cooperazione.html>





Vorrei dedicare questo spazio a chi,
con dedizione e pazienza, ha contribuito
alla realizzazione di questo elaborato.

Un ringraziamento particolare
va al mio relatore Mauro Naretto
per la sua disponibilità.

Grazie anche al mio correlatore
Piergiuseppe Molinar per aver sostenuto
l'idea e l'argomento di questa tesi.

Ringrazio infinitamente la mia famiglia
e Alessandro, senza il loro supporto, questo
lavoro non esisterebbe nemmeno.

Grazie ad Housedada, per avermi sempre
incoraggiato fin dall'inizio
di questo progetto.

