

Lo sguardo “strabico” della grafica popolare

Daniela Piscitelli Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”,
Dipartimento di Ingegneria Civile, Design, Edilizia e Ambiente
daniela.piscitelli@unicampania.it

Il contributo intende investigare quella linea italiana del progetto grafico che pone la cultura materiale e locale quale oggetto di studio, facendone il centro della propria linea di ricerca linguistica e strumento di lettura delle culture visive dei luoghi a partire dai segni e dagli oggetti, per poi diventare progetto e ri-contestualizzazione nella contemporaneità. Attraverso la lettura di sei progettisti grafici si cercherà di cogliere il senso della loro ricerca per tentare di capire se sia possibile parlare di una “linea italiana della grafica popolare”.

Cultura materiale, Grafica popolare, Identità locale, Ri-contestualizzazione, Linguaggi

The paper aims to investigate the Italian side of graphic design that places local culture as an item of study, making it the focus of its line of linguistic research and a tool for reading local visual cultures from signs and objects, and then become a project and re-contextualization in the contemporary age. Through the reading of six graphic designers we will try to grasp the meaning of their research to verify if it would be possible to speak of an “Italian line of popular graphics”.

Material culture, Folk-graphic, Local identity, Re-contextualization, Languages

Un laboratorio permanente

Il legame tra cultura artigiana e design è ambito molto investigato, sia nelle sue radici storiche che per quanto riguarda le aperture di ricerca suggerite dalle nuove tecnologie. Poco, viceversa, è stato scritto e analizzato di quella linea di ricerca del progetto grafico, tutta italiana, che considera invece la cultura materiale e artigiana come oggetto di studio e analisi per promuoverla come spazio di progetto. Un filo conduttore, infatti, ci sembra unire la ricerca sui linguaggi visivi popolari condotta da alcuni progettisti, solo apparentemente lontani fra loro, ed è la volontà di farsi interpreti di quella cultura materiale formata nella tradizione dell’Italia agricola pre e post-bellica rimasta immune dai linguaggi internazionali della modernità e che ancora oggi sopravvive in alcune risacche dell’entroterra italiano. Una cultura solo apparentemente arcaica che ci restituisce un patrimonio iconografico denso di memorie nel quale l’oggetto domestico non assolveva solamente a una funzione pratica, bensì doveva «anche illuminare la vita di ognuno, essere compagno, diventare lo strumento dei vari rituali della vita, diventare una specie di promemoria dei molti e diversi appuntamenti nel corso dell’esistenza» (Sottsass, 2002, p. 77). Un sistema di oggetti e di artefatti che – come dirà infatti Anceschi – non rappresenta solo la matrice di un’epoca, bensì diventa dispositivo conoscitivo-analitico, semantico-descrittivo ma anche magico-simbolico (Anceschi, 1983). Mezzo, anche, di comunicazione di grande potenza, nel suo essere strumento attraverso il quale trasferire significati, simboli, miti, rituali e appartenenze.

È in questo contesto che è cresciuta, nel tempo, una certa linea della grafica italiana la quale ha fatto della cultura materiale il centro della propria linea di ricerca, investigazione linguistica e antropologica a partire dai segni e dagli oggetti della cultura locale per poi diventare progetto e riproposizione attualizzata.

Una sorta di “laboratorio permanente” del pensiero nelle cui pieghe si sono formati progettisti come Franco Balan, Mario Cresci e Mauro Bubbico che, con sguardo attento, hanno usato lo spazio del progetto come strumento per conoscere e narrare la cultura dei luoghi e, quindi, l’immaginario simbolico delle persone che lo abitano. Una visione non filtrata dalla lente nostalgica di chi guarda alla cultura popolare come a un “mondo migliore” in via di estinzione, né tantomeno attraverso il punto di vista di una certa visione neo-realistica che ha inteso la cultura materiale del Sud come produzione della «cultura subalterna» del mondo contadino (Cresci, 1982, p. 115). Piuttosto attraverso lo sguardo paziente dell’archeologo, cioè



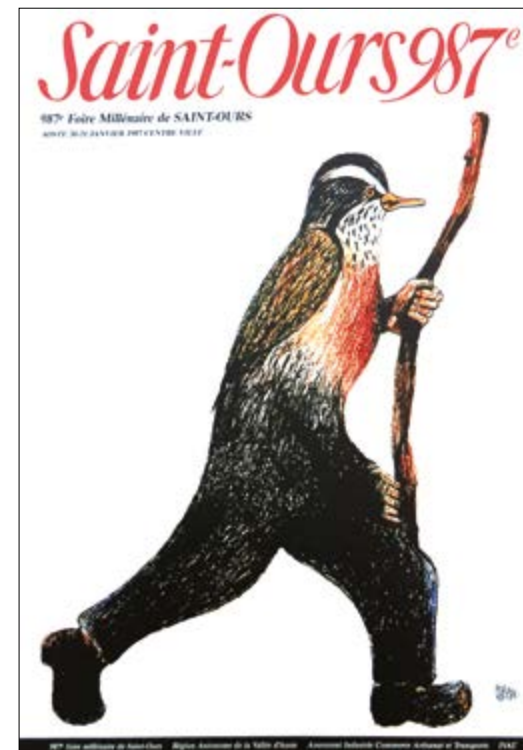
01

di colui che guarda sedimenti di strati, colleziona reperti, cataloga, fotografa, ridisegna e suggerisce tassonomie attraverso le quali costruire sequenze di significati, non solo per riportare alla luce frammenti di cultura visiva, quanto piuttosto per ricostruire un paesaggio antropologico e, attraverso la cultura materiale del luogo, coglierne il senso dell'abitare, i suoi riti, le relazioni, le memorie e riattualizzate identità. Balan nella ricchezza dei segni popolari valdostani, Cresci e Bubbico nella loro ricerca, quasi ossessiva, di rappresentazioni di oggetti "metafisici", personaggi alieni, il cui significato vero non risiede nella loro pura fisicità bensì nei rimandi simbolici che sono in grado di innestare.

01
 Manifesto per
 l'IVAT Istituto
 Valdostano
 dell'Artigianato
 Tipico

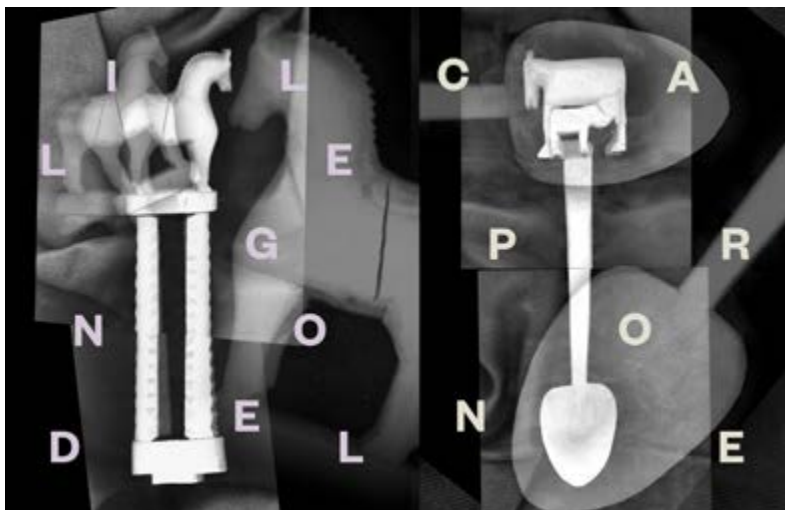
Il segno come racconto

Avviene così che in questo legame, strettissimo, tra cultura del luogo, strumenti, oggetti e racconti, un grafico come Franco Balan restituisca alla tradizione valdostana «una vera e propria iconografia» (Piazza, 2004, p. 12). Cresciuto in Valle d'Aosta, una terra che, come dirà lui stesso, gli ha consentito di costruirsi un bagaglio di visioni «insieme agli oggetti di tradizione valdostana – i Santi, i cavalli (la Tata), le civette e i galletti, le culle, le mucche, le vecchie madie e gli attrezzi agricoli – realizzati dai locali artigiani artisti» (Piscitelli, 2011, p. 69). In questo immaginario locale prendono forma i manifesti di Balan che si presentano come strutture animate, come esperienze tattili, teatrali, sinestetiche, sono cose perché si portano dietro gli odori del luogo, la sua polifonia, la sua espressività e le sue tante lingue. Un mondo concreto, sviluppatosi in una terra di frontiera sia geografica che culturale, che trova vita nelle rappresentazioni fantasmagoriche da teatro di figura e che ha alla base una visione quasi animi-



02
 Manifesto per
 la 98esima Foire
 Millénaire de
 SAINT-OURS,
 30-31 Gennaio
 1987, Aosta

02



03

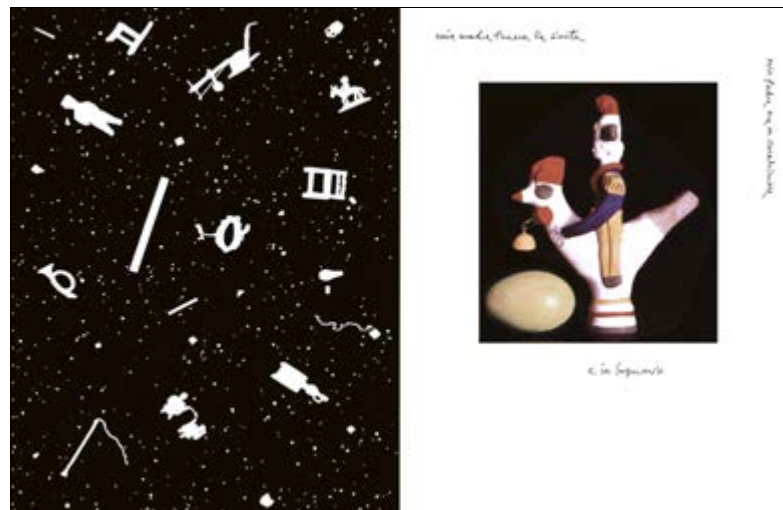
stica del proprio mondo oggettuale. È così che le “rappresentazioni antropomorfe” per la Fiera di Sant’Orso – per esempio – diventano, per Balan, il racconto di un metodo, utile a investigare la cultura locale attraverso gli oggetti di uso quotidiano, le forme e tutti i significati simbolici che veicolano. Una “scusa” per restituire a un immaginario visivo gli oggetti della cultura materiale locale, che, nella fissità del foglio, concretizzano la «promessa di ricomposizione» [1] tra testo e immagine, tra pensiero e oggetto, nel continuo rimbalzare delle storie che contengono.

Misurazioni, santi e animali fantastici

Più critico il lavoro di Cresci e Bubbico, entrambi materani, il primo di adozione culturale, il secondo di nascita, animati anch’essi, come Balan, dalla dimensione sociale della grafica di Pubblica Utilità [2]: Cresci da mite intellettuale, Bubbico da indomito militante, attento osservatore delle trasformazioni del mondo, entrambi accomunati dal desiderio di “tracciare” l’esistente, attraverso sconfinamenti continui tra discipline, oggetti, segni, simboli, testi e culture, per proporre una propria rappresentazione della realtà, metafisica per il primo, più politica, per il secondo.

Una «azione di rilevamento delle tracce materiali» (Cresci, Losito, 2014, p. 122) che nella ricerca di Mario Cresci diventano strumento per cogliere le costruzioni mentali, quelle che conducono, poi, a un certo risultato materiale e che nel suo approccio trovano nella fotografia Atto

03-04
Mario Cresci:
progetti a Matera
(anni '70-'80):
da “Racconti di
grafica” Editore
Postcart di Roma



04

conclusivo. Il lavoro di Cresci, cui Bubbico ha guardato con attenzione e, per certi versi, dal quale ha attinto le metodologie, è interprete di una cultura che potremmo definire “della scarsità”, dove ogni oggetto, ogni elemento di arredo, ha una sua propria funzione ben circostanziata, che sia d’uso pratico o strumento per ravvivare la memoria, e che trova all’interno degli ambienti domestici una collocazione ben definita ma che al tempo stesso appare come il risultato di un «progetto collettivo» della comunità che quel luogo vive (Cresci, 1982, p. 114). In questi luoghi casalinghi Cresci fa un lavoro sulle “tracce” sedimentate sulle cose, «depositi del tempo» attraverso i quali ricavarne un’esperienza conoscitiva del mondo (Cresci, Losito 2014, p. 26) e, al di là della dimensione funzionale dell’oggetto, ne possa svelare il magico e il mitologico.

Il lavoro di Cresci si spinge, come quello di Bubbico, anche oltre, nella volontà cioè, di costruire un metodo – anzi, una «misura» come indicherà lui stesso – utile a ricavare un modello formativo che possa essere calibrato sui contesti, lontano dai dettami modernisti, indirizzato a costruire un livello di «consapevolezza» della complessità dei luoghi in cui questi avrebbero dovuto agire (Cresci, 1979). Una «misura» quindi, in grado di stabilire non solo la relazione intima del progettista con sé stesso, quanto, invece quella dialettica con il mondo da lui investigato, quel «pensiero meridiano» al cui centro si trovano «le relazioni umane prima ancora che il sapere scientifico» (Carullo, Pagliarulo, 2013, p. 4).



05

05
 Manifesto per la 54esima edizione
 del Carnevale di Montescaglioso,
 Associazione Carnevale Montese,
 febbraio 2013

È in quello stesso pensiero meridiano che si colloca la cultura politica, religiosa, sociale, e antropologica della ricerca visiva di Mauro Bubbico. Un pensiero che trova nei suoi progetti professionali e anche nei lavori di didattica, uno spazio di evidenza, un modo per poter riportare i temi della grafica su quell'aspetto sociale che è responsabilità civile, partecipazione, e anche, se necessario, dissenso. È da questo sentire il proprio lavoro come una attività di militanza che nascono, per esempio, "le carte delle arance" o il "calendario dedicato alle vittime delle mafie" rigorosamente costruiti attingendo ai materiali "poveri" di una domesticità rurale. Il suo è un decorativismo "funzionale" perché attinge all'iconografia locale per parlare di temi globali attraverso una stratificazione di significati che deriva dalla sovrapposizione degli elementi, propria dei linguaggi visivi popolari.

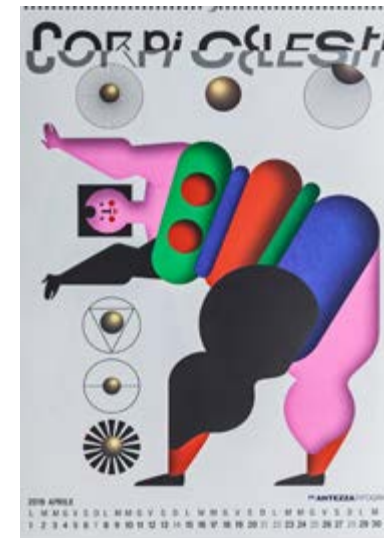
Una cultura dell'addizione – quella di Bubbico – all'interno della quale trova spazio una propria interpretazione della contemporaneità grazie a una oscillazione di segni, quasi un andare avanti e indietro nella storia. «Sono elenchi di visioni», quelle di Bubbico, «archeologie», che incontreremo nel futuro (Piazza, 2016, p. 3). Sono oggetti simbolici che prendono vita, attraverso un linguaggio crudo e duro, come quello dei progetti di carattere politico; a volte giocoso, come quello delle sue ultime realizzazioni, nelle quali con una operazione di *ready made*

06
 Manifesto per la
 Festa Patronale
 di San Michele,
 Gravina di Puglia,
 settembre 2015

07
 Pagina tratte
 dal Calendario
 Antezza 2018.
 Design
 M. Bubbico.
 Foto P. Laterza



06



07



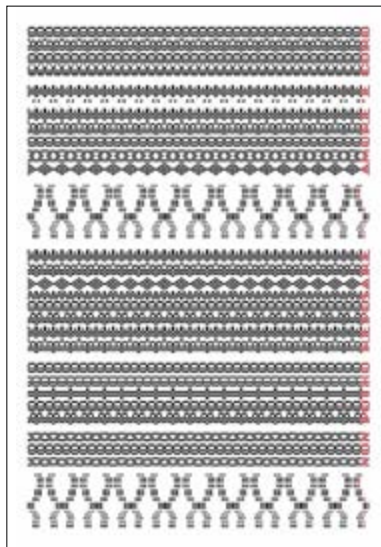
08

compaiono giani bifronte e figurini presi in prestito dal teatro di Oskar Schlemmer. Una narrazione continua, quindi, con riferimenti a grandi pensatori, da Sinisgalli a Clement, un “tassellare” da *bricoleur*, un apparente rimescolare sempre gli stessi oggetti, il medesimo “bestiario grafico”, laddove, però, il cambio di sequenza impone una nuova attenzione, veicola un nuovo racconto, suggerisce lo scarto dell'apparenza, disambigua i significati.

Trame, orditi ed enigmi

Questo “tassellare” trova nella linea di ricerca dei linguaggi visivi popolari una sua propria necessità come nelle declinazioni dei lavori di Stefano Asili, Carolina Melis ed Emilio Leo.

La ricerca di Asili nasce all'interno di una profonda riflessione sulla cultura sarda e sull'eredità tramandata da personaggi come Eugenio Tavolara, Ubaldo Badas e Costantino Nivola. Nei progetti dei suoi tappeti la grafica è lo strumento per la costruzione di codici linguistici, alfabeti utili a spostare la grafica dal segno all'oggetto e creare nuovi legami di appartenenza. È così che il canone ricorsivo della tessitura tradizionale trova lo spazio per pensare codici tessili che superano il livello del significato testuale per farsi segno e texture e, anche oltre, essere la scusa per progettare una matrice generativa, luogo per rinnovare il codice, ma anche occasione per celare enigmi e racconti. Un progetto molto contemporaneo dove matematica e grafica sono *tool* dei significati, ma



09

08
Brevetto carattere
tessile Sardegna

09
Stefano Asili.
Non Potho
Reposare. Tappeto
Tipografico
di serie.
Produzione
Mariantonia
Urru, Samugheo.
© Folkarchitects.

10
Stefano Asili.
Tappeto
Tipografico
“a pibiones”.
Produzione
Mariantonia
Urru, Samugheo

10



costruiti sempre intorno a un paradigma portante, la Sardegna come epicentro tra la riva est e la riva ovest del Mediterraneo.

Non è solo grafica, piuttosto è un pensare per alfabeti, lingue, ossessioni e spartiti musicali, una interpretazione della realtà senza gerarchie, attraverso uno sviluppo narrativo che apparentemente è decoro e che invece è soprattutto informazione, un “dover essere”, per raccontare storie di convivenze, di viaggi, di miti e di uomini. È la progettazione di un «codice visivo che sembra *texture* e invece corrisponde ai diagrammi logici della mente (come i *tartan*) o della teologia umana (come i *kilim*)» (Branzi, 1992, p. 10).

Ed è in questo “tassellare la realtà” come progetto che si innesta anche il lavoro di Carolina Melis sarda anch'essa, ma con una formazione alla Saint Martin di Londra, che nella sua produzione video-grafica tassella lo spazio fluido del digitale attraverso le metodologie del basic design, quelle stesse che danno poi vita, ai tappeti, agli arazzi, ai

11



11
Puntopecora
mood.
Foto Alessia
Musolino



12

tessuti e ai cuscini propri della tradizione artigianale sarda: ki-lim, in fondo, vuol dire «come dentro» e il nodo è pausa, link, traccia e rimando (Rosa, 2010, p. 31).

Diverso invece il lavoro di Emilio Leo [3], architetto calabrese, che restituisce una seconda opportunità ai telai ereditati dall'azienda familiare del nonno per dare vita a una vera e propria produzione artigianale di coperte e tappeti, recuperando la tradizione tessile del sud della Calabria. Un lavoro sull'identità territoriale costruita attraverso un saper fare locale ma che, integrandosi con esperienze di design contemporaneo, dà vita a un vero e proprio incubatore di sperimentazioni con contributi nazionali e internazionali tra i quali figura, guarda caso, anche il nome di Bubbico.

Lo sguardo strabico

È possibile affermare, allora, che un filo sottile accomuni tutti questi progettisti? Una linea culturale che riannaghi il lavoro di Franco Balan, Mario Bubbico e Mario Cresci, e quello di Stefano Asili e Carolina Melis, ma anche le produzioni del Lanificio Leo? Possono essere considerati “tracce”; fossili contemporanei utili a costruire la mappa di una linea di ricerca, tutta italiana, che fa del recupero della propria cultura materiale locale l'opportunità per investigare i linguaggi visivi popolari e, attraverso di essi, riscoprire – a volte rivendicare – valori identitari? Un punto di vista ce lo suggerisce (Braudel, 1979): è l'appartenenza a uno stesso *plektòs*, è la radice di una memoria così «ostinatamente presente» che ha consentito di passare indenni dalla modernità e anzi, superarla senza subirla. Ed è an-

12
Puntopecora
mood.
Foto Alessia
Musolino



13
Tipicoatipico_
grembiule_
proteggilamiacasa

che lo sguardo “strabico” – divergente – dell’archeologo che usa l’osservazione dei frammenti dispersi del passato per metterne in crisi le certezze e le abitudini, conoscerle per archivarle, ricostruirle per superarle, misurarle, per tracciare altri futuri possibili.

NOTE

[1] “Una promessa di ricomposizione” è la chiosa finale scritta da Giovanni Lussu, *Balan o della speranza*, in *Universo Balan*, catalogo della mostra svoltasi ad Aosta, 15 giugno-15 settembre, 2001 (Piazza, 2001).

[2] La stagione della grafica di Pubblica Utilità ha animato il mondo del progetto di comunicazione negli anni 1971-1989 che hanno visto coagulare un nutrito gruppo di professionisti, intorno a una idea di grafica intesa come un “agire responsabile”, verso l’ambiente, verso l’utente finale e che potesse rappresentare, anche, uno strumento di dialogo tra le PPAA e i cittadini.

[3] <https://www.lanificioleo.it>

REFERENCES

- Braudel Fernand, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme (XVe-XVIIIe siècle)*, Paris, Librairie Armand Colin, **1979**, pp. 464.
- Cresci Mario, *Misurazioni. Oggetti segni e analogie fotografiche in Basilicata*. Matera, Edizioni Meta, **1979**, pp. 142.
- Cresci Mario, “L’immagine effimera”, in: Mario Cresci, (a cura di), *L’archivio della memoria: fotografia nell’area meridionale, 1967-1980* (s.p.), Torino, Arti, Grafiche Roccia, **1980**, pp. 130.
- Cresci Mario, *La terra inquieta*. Roma-Bari, Laterza, **1981**, pp. 144.
- Cresci Mario, “Cronistoria tra Nord e Sud. Vent’anni con Merleau-Ponty ed Ernesto De Martino”, *Campo*, n. 11/12, **1982**, pp. 112-117.
- Aneschi Giovanni, *Monogrammi e figure*, Firenze, La casa Usher editore, **1983**, pp. 272.
- Imponente Anna, “Percorsi leggendari”, *Sfera*, n.17, **1990**, pp. 65.
- Branzi Andrea, “La questione decorativa”, *Interni Annual, Tessuti. Culture e contaminazioni*, **1992**, pp. 10.
- Piazza Mario, *Universo Balan*, Milano, Editrice Abitare Segesta, **2001**, pp.192.
- Sottsass Ettore, *Scritti*, Neri Pozza, Vicenza, **2002**, pp. 584.
- Piazza Mario, *Franco Balan. 200 originals*, Ivrea, Associazione Archivio Storico Olivetti, **2004**, pp. 144.
- Piazza Mario, “Le immagini delle città, Matera”, pp.152-154, in Andrea Rauch, Gianni Sinni, (a cura di), *Disegnare le città. Grafica per le pubbliche istituzioni in Italia*, Firenze, LCD edizioni, **2009**, pp. 240.
- Rosa Paolo, “Nodi del Mediterraneo”, *Hi-Art* n. 4, **2010**, p. 31.
- Balan Franco (a cura di), *Il mezzo secolo di Franco Balan*, Napoli, Electa, **2011**, pp. 284.
- Bubbico Mauro, Chimenti Giuliano, Piarulli Francesco e Abbatista Ivan, *Matera, segni, immagini, relazioni, verifiche*, Matera, Antezza Editore, **2011**, pp. 304
- Piscitelli Daniela, “Matite che camminano. Ovvero una promessa di ricomposizione”, pp. 69, in: Franco Balan (a cura di), *Il mezzo secolo di Franco Balan*, Napoli, Electa, **2011**, pp. 284.
- Faeta Francesco, “Mario Cresci e la fotografia etnografica, una testimonianza”, pp. 188-193, in Luigi Ficacci, Marta Ragozzino, *Forse fotografia. Attraverso la traccia*, Torino, Allemandi & C, **2012**, pp. 206.
- Ficacci Luigi, Ragozzino Marta (a cura di), *Mario Cresci. Forse fotografia*, Torino, Allemandi, **2012**, pp. 205.
- Carullo Rosanna, Pagliarulo Rosa, “Matera anni settanta: Cooperativa Laboratorio Uno S.r.l. Design e formazione nel Mezzogiorno d’Italia”, *AIS/Design Storia e Ricerche*, n. 2, **2013**, s.p.
- Cresci Mario, Losito Laura, “Messaggi depositati”, *Progetto Grafico*, n. 26, **2014**, pp. 120-127.
- Piazza Mario (a cura di), *Mauro Bubbico. Con la cicala nel petto*, Forlì, CartaCanta, **2016**, pp. 16.
- Archivio Aiap, Centro di Documentazione sul Progetto Grafico.