

La vitalità immaginante nei Libri d'artista di Ignazio Apolloni

Carmen De Stasio

L'arte-cultura (arte corrispondente a coltivazione della mente sociale e socializzata) è **modo d'essere** che impedisce alla dissociativa monodirezionalità del punto visuale di fustigare il nutrimento della ricerca in un già visto. La **vitalità immaginante** sopperisce a tutto ciò con il ridisegno di una realtà esistente ma non-conformata. Guida lo sguardo. Dinamizza il movimento. Questo lo stile di Ignazio Apolloni – artista-narratore di percorrenze immaginario-storiche.

Apolloni inquadra nella dimensionalità lineare periodica o nel frangente tutto quanto abbia ramificazioni nella storicità esistenziale. Entra in sintonia con le cose e con loro affronta il **progressing** in una forma stroboscopica equivalente alla sostituzione intrinsecante di realtà micro-tissutali. Sperimentatore fin dalle prime fasi, configura lo **scenario della parola sintomatica** di un credo intellettuale che

mai perde energia e colloca il libro a emblema di civiltà = attitudine + convivenza. Due le motivazioni: in quanto inquadrato in una realtà ambientale (della quale il libro-oggetto è esempio e simbolo) nella quale sono i caratteri identificativi di una civiltà in un preciso tempo. La seconda motivazione riguarda la forma del libro, legata all'idea dell'infinito viaggiare nell'assunto secondo cui nella **forma** sia la natura del movimento. In tal senso, la valigia è elemento che metamorfizza e mitiga la distanza tra **l'essere parlante vocale** e **l'esistere parlante simbolico**. Parola di partenze e di rientri, senza mai indugiare sull'assolutezza dell'ultimo viaggio (limitato spazio per farvi entrare le possibili porzioni di una vita protesa all'addio). Ciò as-

sume una valenza estrinsecativa nell'agilità dei libri d'arte, la cui **antropo-vitalità** insiste sulla struttura attitudinale e intellettuale aggregata alla forma-formulazione dell'uomo nel suo esistere. In ciò é il riscontro della relativizzazione scenografica in crescendo musicale, nel quale gli innesti non annullano le precedenti prese di posizione. Al contrario, confermano come da un'organizzazione concreta-visiva si possa pervenire per interferenza logica a criteri che diano forma alla trasmigrazione del pensiero oltre la definibilità delle cose, delle quali l'artista Apolloni possiede la sostanza non-definita.

Non solo. Egli si relaziona alla realtà adottando la stessa **maniera d'approccio alla realtà** e alla modulabilità dell'attitudine in quanto condizione non-finita. Il contatto con l'oggetto e la materia di conoscenza rende ulteriormente fruibile il profilo fisico del comportamento nella commistione di esistenze sotterranee. Il pensiero assume una forma e la forma, a sua volta, partecipa dell'azione in una simbolica parola

che, infine, vale per se stessa come una sorta di **Casserole and Closed Mussels**. Non casuale il riferimento: Marcel Broodthaers (autore della scultura) esplicita in un preciso tempo (1964) intenzioni d'arte dalla concretezza ordinaria delle cose. Assimilabile a una **casserole di closed mussels**, quindi, la scultura apolloniana si alimenta dell'equilibrio geometrico e delle forze che attraggono alla bellezza intrinseca degli oggetti della **propria** quotidianità, per trattenerne odore e condizioni in un'atmosfera che sublima l'essenza senza cancellare dalla prospettiva le tonalità presenti.

Caratterizzante del linguaggio minimale, la campitura (uniformemente sazia di colore) coniuga in un tempo la struttura estetica e la complessità allusiva del libro-valigia (una sorta di comunicazione mediatica verso cui l'arte del secondo Novecento svoltava). La dinamicità interpretativo-visiva a carattere escheriano ne dà contezza. Ancora: un tocco surreale emana dall'evanescenza delle diagonali che dividono in parti proporzionate le apparenze rigide, per le quali vale l'equa ripartizione di sensi e giudizio: **visivo** nella pienezza del colore mai

casuale; **tattile** nella completezza, nell'uniformità e nella solidità confortante; **olfattivo** nella condensazione di effluvi che consentono al pensiero di apprendere-alitare **un po' più in là** senza vagheggiare (per) territori assenti.

L'assioma di siffatta **creazione geometrica entimemica** sottende la percezione tridimensionale. Così, da uno scrigno compresso di legno (metallo e smalto o plastica) balena un pensiero che in **alito di parola** continua tra le pagine di un **libro-libero di pensare** e **liberamente trattabile** dalla criptografica stesura ordinata. È questa la magniloquenza di un discorso muto, scaturito dal conflitto tra forma inclusiva e idee che si espandono al di là del nucleo atmosferico del libro; da una realtà che a nulla può sfuggire. Che resta nell'immanenza. Tratta di uomini e situazioni una volta e per sempre. **Semel et Semper.**

ONCE & FOREVER

Il **culturare** (termine nel quale si può sintetizzare l'interrezza del processo) risponde a una scientificità che sconvolge le asprezze della letteratura di-

spersa nel **nulla copiativo**; percorre la via ostica dei silenzi intorno ai quali spinge la realtà della riflessione rutilante, che fa del libro il protagonista di un sapere minimale, in cui l'uomo (l'uomo-artista) è nella prospettiva-esperienziale-senziente abilità di aprire e chiudere capitoli; nella concretezza che lo divincola da iposceniche verità. In ciò

consiste il **ruolo paideutico del libro d'artista**:

scaturigine motivazionale e operazione finalizzata a rappresentare l'uomo sulla terra nel contatto con le manifestazioni, comprese la capacità

interlocutoria e teoretica per alienare il rifiuto come reticenza simbolica al vivere, al pari di uno stream ordinativo mirante a compensare un'esperibilità di stampo heideggeriano, che riporta alla materia ciò che in principio appare fantasmatico perché non ancora realizzato in **fatto**. La riflessione porta alla dicotomica distinzione tra Scienza e Prescienza attesa da Leonardo:



Scienza: notizia delle cose che sono possibile, presente e preterite.

Prescienza: notizia delle cose ch'è possibile che possin venire

Dunque, ciascun libro d'arte é **situazione**. Assume le sembianze o le ricorrenze del soggetto nella sua attualità percettivo-esperienziale e le vicende del territorio, con le quali si pone in confronto-relazione per favorire il veicolamento dalla singola alla complessa disciplinarietà di interventi dedicati alla riflessione intorno all'uomo e al suo divenire. La sinteticità del messaggio (sovente presentato da Apolloni a titolazione dei suoi libri d'artista) fa propendere per un incastro metaforico che rimanda alle parole del '68, a frasi smorzate incise sui muri di una Parigi effervescente; espressioni che attingono alla cultura come liberazione del pensiero.

In una particolare **Serendipity** le incisioni sui libri d'artista si diffondono come paronomasia tra suono e intenzione. L'(auto)inclusione di definizione-obiettivo tende di conseguenza a un'argo-

mentazione euristica coincidente con la polisemica sintesi di forma (struttura contenitiva-libro) e contenuto (idee, storia). In questo caso la dialettica situazioneista tra l'artista Apolloni e l'interlocutore avviene per mezzo di un collegamento tra l'esteriore contesto e il contesto-laboratorio privato assunto da una particolare cultura generata nel periodo fertile degli anni '60, che lo sollecita a teorizzare **forme materiche di comunicazione**. Fermo il legame con la realtà, le nuove forme di comunicazione superano la visibilità con un continuo spostamento, che rende l'arte autenticamente efficace. Premesso che la libertà sia conquista e che, pertanto, la libertà di pensiero converga verso una più integrante possibilità di evoluzione, egli é iconoclasta di improbabili esperienze di recupero; **re-inventatore** di scene che **documentarizzano** l'impegno socio-culturale attraverso l'immagine-azione di protesta, configurata come piattaforma di lancio per impasti tra **reale di superficie** (visibile tangibile) e **under world**.

Sebbene evidente sia il richiamo all'**objective correlative** eliotiano, diversa é la svolta intrapresa per (almeno) due motivi: l'uno per espe-

rienze congiuntive di sensi e situazioni tattili; l'altro per l'**emozione** interno/esterno suscitata nel non-parlato inteso. Lo squarcio verbale dei libri apolloniani si rappresenta come apertura su un territorio che principia con una prospettiva frontale e si dilata fino a comprendere la vastità di luoghi dei quali è possibile concepire (senza vedere) la linea d'orizzonte. Suono-frastuono (singlottico) inquadrato nel diaframma visivo dell'artista. **Presente geostorico** disposto al futuro in una sorta di **avatàra**, di ritorno metamorfico. In questo caso il valore auxometrico riposiziona la misura dell'uomo, l'eziologia delle cause che accompagnano l'uomo e l'arte di **autotomizzarsi** per evitare di divenire scrigno di memoria da guardare con distacco. Diversamente dall'oscurità sofferta (o accolta per inerzia), Apolloni attribuisce concretezza a un'azione fotometrica che valuta l'intensità della luce per evitare di franare nel terreno impervio della vaghezza perpetrata



dalla subalternità a fattori circostanzianti e condizionanti. Ed è dalla metasemia e dalla metaplasia del sistema visivo concepibile che egli trae il personalissimo divieto allo stereotipo in un'ottica che disperde l'occasionalità peregrina o modaiola (in taluni casi, forcaiola) per disciplinare il piano artistico in una conciliativa variabilità che converta il tempo in generativo di contesti coerenti, nei quali le azioni multiformi siano formalizzate per accento e **quantità di valore** da attribuire alla relazione ambiente (umano) – contesto (umanizzato).

La visione deriva da variabili intervenienti dalla **quadridimensionalità** dell'esistere che, per un verso olfattivo, investigativo e, dunque, assertivo, coincide con l'indagine interna al **relativo posseduto** per recuperare dettagli inesplorati ed esplorabili. Il libro d'artista «**Il pendolo di Foucault**» è emblematico.

L'intero processo impegna nella costruzione di un sistema algebrico formulato per parentesi inclusive, addizionali, moltiplicative, sottrattive e divisionali; pertinenti ambienti reinventabili in stretta relazione con un movimento che spinge *procul – horum*, intendendo le *altre cose* come entità che motivano l'azione. Nel porsi oltre/intra, l'azione artistica di Apolloni *conduce da sé* la determinazione di nuovi cammini esegetici, rispondendo a impedimenti (esteriori o dettati dal sé allusivo) con un'espressione mediata dall'implementazione scientifica di *arte in quanto dotazione logico-organica-simbolista* di nuova specie. Di fatto, nell'introduzione di elementi per soddisfare un'impalcatura architettonica variabile, egli ricorre alla progressività dell'azione futuribile in coerenza con una grammatica basata su regole di *metropolizzazione* della conoscenza di contrasto alla chiusura in una periferia opacizzata dalla furente luce di un centro nostalgico, isolato. E impoverisca. Si tratta di un modo

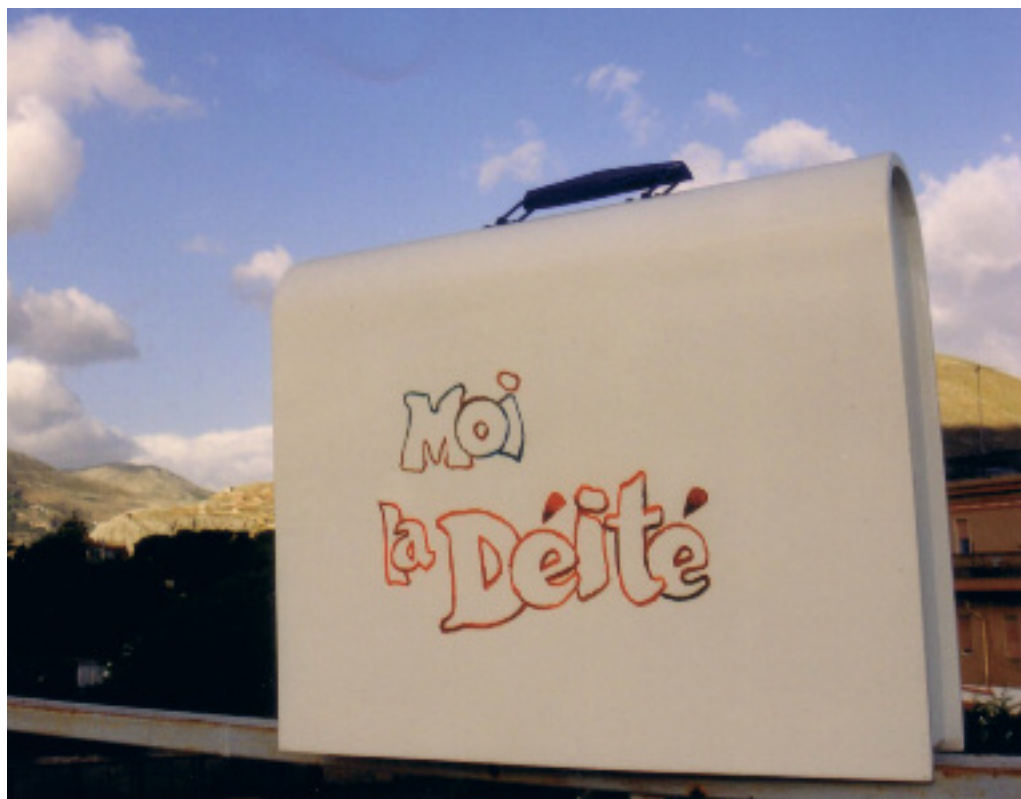
definibile all'interno di una concezione olistica, per la quale il libro viene a tramutarsi in *opera d'arte – ambiente* da non confondere con l'ovvietà (!) di una *scultura ambientata*.

Tutto ciò spiega l'interlocuzione continua tra le tessiture verbali che lambiscono le opere–involucro e le trame che affrontano panorami eclettici in un viaggio di complessità. È una forma di sperimentazione che sedimenta le rotte esplorative. Una *motion building* inclusiva di *prospettive e bisogni in prospettiva luogo-temporale*, per le quali urge la coesistenza di territoriali incastri e geometrie antropiche, olistiche, nessuna delle quali prevalga, se non nella mutevole architettura geodetica che abbraccia le funzionalità in un'estetica generativa. Intraducibile per la sinteticità del significato, *motion building* potrebbe corrispondere a *Cineramografia* fitta trama di un *tour autour de*, una *recherche* che scalfisca muri e manifesti dall'impossibile e consenta di riconoscere nell'avventura un vero e proprio *viaggio nel mondo*. A ben ragione, dunque, si può asserire che le realizzazioni di Apolloni si concilino con la struttura di parole inclusive di una realtà formulata per segni, forma e dise-

gno, nella misura di versanti che propongono il *disegno* come rappresentazione fisica della parola-pensiero; il *segno* come azione combinatoria del movimento narrativo (la *forma*), attraverso parole di significazione attiva, pronta a traslare per campi divisionali (non riduttivi) fino alla totalità sinfonica del libro. Nel libro-opera d'arte si concentrano, quindi, l'intenzione, l'avventura, i sintagmi significativi per sé, ma ancor più determinanti a com-

prendere l'intensità culturale che una tale struttura riesca ad esortare quale *congegno assorbimori* (appendice ultra-temporale all'intonarumori russoliano).

Insofferente alla *cementificazione intellettuale*, con misurato stile *outspoken* Apolloni lavora *sulla* materia e s'inoltra *nella* materia per superare quella che in «Niusia» definisce *la noia degli spazi vuoti*.



Siffatta maniera lo accosta sicuramente allo scultore il quale raccoglie nell'esplicitazione concreta delle cose il tratto di un'elevazione non sottoponibile ad affascinazioni dell'ultima ora (salvo cambiare rotta per insoddisfazione congenita). Assimilabile per taluni effetti all'azione di Henry Moore (ad esempio), l'arte di Apolloni pare ripercorrere l'esemplarità di un altro artista della manipolabilità particolare del Novecento Constantin Brancusi (forse la figura più innovativa, ma anche la meno attenzionata rispetto ai capolavori di sperimentazione che aprirono alle moltiplicabilità di Andy Warhol). La manipolabilità della materia permise a Brancusi di interloquire con una forma che potesse constare o meno di significato e, nell'appropriarsi dell'essenza, di bandire ridondanze verbali, sospese nella ricerca dell'effetto sconvolgente.

Vale la pena riflettere, infine,



sulla materializzazione sintetizzata nel libro d'artista della quarta dimensione (realtà invisibile a occhio spento). Nel libro apolloniano le parole sono abitazioni, antropomorfe dimensioni legate alla logica che anima il territorio costruito. In questo ravviso la scelta di un obiettivo quale meta

e (al suo interno) e meta-concepimento di una quadrimensionalità cubista rarefatta, in attesa che la ragione veda *nella notte degli sguardi perduti* e nella monotonia del vivere per visioni immediate. In termini prettamente scientifici, si può concepire il libro apolloniano in misura di un universo distante dalla parallelità indefinita, al fine di conciliarsi in micro-elementi in circolazione nello spazio del contesto, invisibili allo sguardo frettoloso.

Questo coopta il libro a *contenuto* che affonda all'interno (in virtù di una regola fondata sulla dinamica dei corpi), generativo, infine, di un campo magnetico di elementi fertilizzati in reciprocità. Ancora una *motion building*, potenziata da carattere semiografico.

Ponendosi come formulatore di sistemi
sunto di novità percettivo–artistica e
confronto evolutivo delle forme di lin-
guaggio Apolloni scompone visioni
per completare la vivacità timbrica con
un intervento afrastico, storico e tattil-
mente trasformato; agente, altresì, sui
processi e sulla valenza della mede-
sima campitura. In un certo qual modo
é come se ci si trovasse sempre a un
incrocio oltre il quale non si distingua
l'orizzonte, e che preveda che venga
superato mediante scelte controllate.

Tutto questo consolida l'integrità di
un artista in grado di comporre uni-
versi a partire dalle **geometricità geo-
grafiche del reale**; abile nell'insistere
su un'illimitata azione ragionata che
affronti luoghi con le cromaticità di
un'immaginazione che supera sempre
se stessa. Nell'acce-
zione di libro-parola,
l'implementazione si
armonizza con una
sensibilità cinetica
che prescinde da
qualsiasi forma di
speranza ideocratica
e demiurgica; pre-
vede al suo interno
la vittoria del vero
sull'inganno e densi-

fica il valore innato del libro. In
questi toni il brillante simbolismo
risuona nell'effetto misterico e
sfuggente del qui–luogo–dove,
impregnato da conciliazione dei
modi dei tempi insieme ai **modi
dell'azione**. La voce del reale
emana dalla **penetrabilità** di una
focalizzazione che non si stabi-
lizza nell'impatto ottico, ma a
questo conferisce valore nel mo-
mento in cui diviene occasione
per rallentare il ritmo e sintoniz-
zarsi sulla frequenza del pen-
siero, che trasferisce l'eticità nei
volumi, nelle concordanze e nelle
coincidenze del fatto artistico e
declina l'avventura estetica nella
serietà percettiva con cui si con-
fronta alla ricerca di **minimalità
eleutine** quali dettagli
celati nel reale.





LA GRANDE OSSESSIONE

Franco Spena

Il libro è la grande ossessione che modula la ricerca di Ignazio Apolloni. Non il libro veicolo di parole che costruiscono la storia della letteratura – per quanto la scrittura sia spesso una delle attività preminenti – ma il libro che fa il verso a se stesso, il libro che si conforma come libro e si offre allo sguardo come forma, che attraversa lo spazio e si fa oggetto.

I libri di Ignazio Apolloni sono dunque libri che non si aprono, libri che non si sfogliano, libri che possono contenere il tutto o libri che annunciano un evento che rimane nascosto nelle pagine che non ci sono.

Perché, immagine esso stesso, utilizza l'immagine per aprirsi allo sguardo insieme con la parola che, ambigualmente, si fa immagine per annunciare ed enunciare un discorso che non c'è. Il discorso, infatti, vive oltre il libro, che si pone come interrogativo provocatorio e coinvolge, sconvolge o lascia indifferente, in ogni caso, un utente che può ritrovarsi o negarsi in

esso. Nell'apparente semplicità dell'impianto, della struttura minimalista dell'opera, i libri-oggetto di Apolloni dichiarano con enfasi una loro presentatività inevitabile, così come è inevitabile arrestarsi di fronte ad una iconografia che non permette di andare oltre. Oltre lo sguardo comunque, perché innegabilmente viene a crearsi una tensione concettuale che la pone come metafora e simbolo.

Ma anche qui il gioco si fa ambiguo perché Apolloni sembra posseduto da un "ludus", appunto, molto spesso sospeso tra ironia e "rien à déclarer". Così, mentre dice "sono un libro io stesso", feticizza l'immagine dell'oggetto libro che diviene una sua proiezione. In questo senso, sviluppa la sua "letteratura" tra l'immagine e parola e costruisce non-sense che poi risultano anche quotidiani, pur nell'impianto immaginifico ed allusivo che strizza



l'occhio ai grandi interrogativi intorno ai quali, fondamentalmente, finisce per ruotare la sua ricerca. Il "dove", il "come", appunto, locuzioni avverbiali che si fanno immagine mentre altre immagini concorrono a creare un'unità espressiva, una singlossia inevitabile. I linguaggi idosemantico e fonosemantico si fondono indissolubilmente nelle singlossie nelle quali Ignazio Apolloni è maestro e con le quali ha al suo attivo diverse pubblicazioni, tra le quali, la rivista "Intergruppo-Singlossia" che stampa periodicamente.

Di difficile collocazione, è un artista a tutto tondo che usa la parola come uno scalpello per dare incisività al pensiero e che

adopera l'immagine per dare senso alla parola. Sospeso tra la scrittura e le arti visive, costruttore di non-sense, finisce col dare senso, invece, ad una ricerca profonda che scava nella scrittura visuale passaggi originalissimi attraverso i quali il gioco pescato nella ricchezza cromatica dell'infanzia si fa filosofia – "Dove il gioco si fa un'altra cosa" e dove la filosofia scenda a modellare un immaginario della vita che si sviluppa come un gioco.

Apolloni è un filosofo dunque, o un poeta? Ironico e irriverente, forse tutti e due; o né l'uno né l'altro, pronto a fare poesia e a distruggerla subito dopo col gioco sottile dell'ironia.

Così, mentre ironizza sulla stessa poesia nella raccolta delle sketch-poesie, nella raccolta sul "come" si chiede o dà una risposta impossibile

a "come dire ti amo all'infinito", "come aspettare che succeda qualcosa e fare di tutto perché non succeda", "come stare a guardare senza capire", "come scrivere il bello senza averne la dimensione esatta", "dove gettare i semi dell'infanzia", "dove tentare di scoprire il dove e il quando", "dove arrivare a vedere l'infinito", o "come volgere un battito d'ali in un raro momento d'incanto".

I libri-oggetto di Apolloni sono tutto questo ma anche il suo contrario, che è anche quello di non essere libri, ma forme nelle quali le parole e le immagini concorrono a creare un gioco semantico dalle mille possibilità combinatorie, ma nello stesso tempo dissolutorio per gli sconvolgimenti che opera all'interno delle grammatiche espressive.



LIBRO D'ARTISTA E PROSPETTIVE INTERMEDIALI

Giovanni Fontana

○sservava Mc Luhan che gran parte della gente accetta la propria cultura come destino. Ma il pericolo di rimanere invischiati in cicli culturali ermetici, come in una sorta di trance, può essere superato acquisendo una "consapevolezza empatica delle forme precise delle diverse culture".

Il mezzo per raggiungere questa autoconsapevolezza era già individuato da Joyce in quello che egli chiamava "collideoscopio", termine che lo stesso Mc Luhan definisce come "l'intreccio e lo scambio in un miscuglio colloquiale di tutte le componenti della tecnologia umana, via via che esse estendono i nostri sensi e mutano i loro rapporti nel caleidoscopio sociale dello scontro culturale".

Il rischio di restare intrappolati entro modelli rigidi diventa altissimo quando la dimensione "li-

bresca" non si coniuga a quell' "ingegnosità" pre-letteraria su cui si fonda la concezione originaria e naturale del sapere. Capita allora che vengano esaltati clichés paralogici che distendono lunghe ombre sulla percettibilità sinestetica del mondo.

In questo senso, la capacità di percezione sinestetica è andata scemando con la diffusione dei prodotti tipografici. L'invenzione della stampa a caratteri mobili, infatti, offriva un oggetto libro che avrebbe svolto con crescente gradualità un ruolo determinante nel processo di separazione delle dimensioni percettive; mentre durante i secoli della cultura manoscritta, l'elemento tattile sollecitava quello visivo ed entrambi si connettevano all'udito, stuzzicato dalla sonorità della dettatura o dalla lenta sillabante ripetizione del testo durante l'autodettatura, dalla lettura collettiva o da quella, solitaria, bisbigliata nelle celle e compressa nei cubicola di lavoro.

Trattando William Ivins, Mc Luhan

notava che “Chi si occupa di letteratura e di filosofia è incline a preoccuparsi del ‘contenuto’ di un libro e ad ignorarne la forma. Si tratta di una manchevolezza caratteristica della scrittura fonetica, in cui il codice visivo

viene invece per noi.

Ma in un mondo basato sulla scrittura fonetica questa esigenza di separare la forma dal contenuto diventa universale [...]”.¹

Si era nel 1962. Oggi gli at-



ha sempre come ‘contenuto’ la parola ricreata dalla persona che legge.

Nessun lettore o scriba cinese commetterebbe mai l’errore di ignorare la forma stessa della scrittura, poiché i suoi caratteri scritti non separano il codice visivo dalla parola come av-

teggiami sono molto cambiati.

Il Novecento ha disperso le sue ultime battute nella fittissima rete dei nuovi media e si è consegnato alla storia come il secolo del tramonto della galassia Gutenberg e del rilancio della per-

cezione intersensoriale. È fuor di dubbio, infatti, che il mondo delle relazioni massmediatiche ci conduca sulla strada della "mutazione" per quanto attiene la perattività, ormai sempre più fortemente sinestetica.

Sul piano artistico, il rapporto con i media, si pone oggi come premessa per ogni tipo di linguaggio.

L'attuale universo della comunicazione è plurilinguistico, multidimensionale, interdisciplinare, polisegnico; mentre l'intermedialità appare come il denominatore comune dei processi artistici.

In questo quadro si pone l'avventura del libro d'artista: oggetto che materializza la trasversalità dei linguaggi e delle tecniche, che segna il recupero degli aspetti plurisensoriali della comunicazione estetica e che, inoltre, pur rispecchiando un nuovo status antropologico e un nuovo 'sentire' tecnologico, riafferma una dimensione artigianale che stava scomparendo e una manualità che testimonia la volontà di ricercare ritmi più pacati da contrapporre alla velocità

dell'universo digitale. Il lettore si trova, così, ad assumere un nuovo ruolo nel processo delle relazioni, talvolta svolgendo una parte particolarmente attiva.

Il libro d'artista, infatti, può porsi come occasione verbovisiva e come narrazione in termini plastici, come teatro di ombre e come spettacolo materico, come scatola magica e come camera delle meraviglie, come palestra di avventure totali e come terreno di giochi, come misuratore di tempi mentali e come diario dei sensi, come prodotto d'uso e come feticcio, come reperto da custodire e come dono da amare, come traccia, come testimone muto del gesto, come segno da disperdere, come puzzle da montare, come labirinto da percorrere, come perimetro da definire, come oggetto rituale o come scandaglio tecnologico, come tessuto contaminante, ma anche come deiezione e catalogo trash, come indicazione esemplare o come attrezzo volgare, come poema, come voce, come partitura da eseguire, come contenitore di suoni cristallizzati o come strumento realmente sonoro, come luogo da abitare o come nido da covare, ma anche come macchina della sorpresa trasversale, come congegno

intermediale, come circuito elettrico ed elettronico o, all'opposto, come sacra teca e arca segreta, come scrigno, perfino come pietra tombale e come confessionale, e poi come occasione di trasgressione, come oggetto erotico, come maschera, come travestimento, come testamento grottesco e come eredità dissipata, come mappa da decrittare e come passaporto di viaggio, come occasione perduta o come memoria ritrovata e così via con tipologie, generi e varietà. Il libro d'artista, perciò, è oggetto da percorrere non solo guardando e leggendo, ma toccandone le pagine, apprezzandone le rugosità, sfogliandolo sonoramente, sentendone il profumo, vivendone tutta la gravidanza. E spesso si pone come pre-testo o come centro di gravitazione, anche di azioni spettacolari.

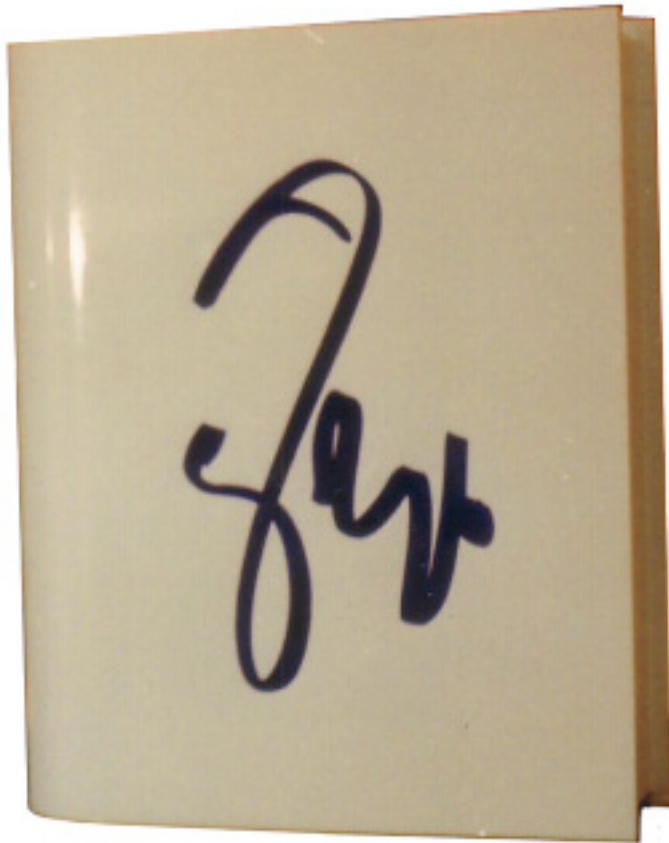
Ma, oggi, sulle frontiere elettroniche si profilano insospettate realtà che certamente non lasceranno indenne dalla loro influenza il libro d'artista, tanto da poter addirittura scommettere, senza tema di smentita, su future schiere di libri-robot e di librimacchina audio-video-proiettanti!

¹ M. MC LUHAN, *La Galassia Gutenberg. La nascita dell'uomo tipografico.* Armando Editore, 1976.









POESIA DA GUARDARE

Anna Maria Ruta

Se complesso e difficile è il lavoro poetico, altrettanto lo è il lavoro critico, quando con intenso sforzo di riflessione tenta di sollevare uno dopo l'altro i veli salomeici di cui ogni buon prodotto artistico si fascia.

Ancora più difficile è poi il lavoro, quando si tratta di decifrare linguaggi diversi e coesistenti, che si organizzano autonomamente in campi associativi, percorribili in direzioni distinte, ma in continua interferenza fra loro. Che è quello che accade, nei nuovi segnali, nelle nuove direzioni di ricerca sulle possibilità, del segno verbale. Se la vecchia sperimentazione operava un esercizio

demistificante e denigratorio sulla scrittura, sulla lettera, negando la parola e la sua valenza comunicativa, oggi la linea sperimentale emergente si muove nella sfera di ricerca che vuole strapparle nuove possibilità

espressive, sfruttandone lo spessore visivo, utilizzandola come immagine, nell'immagine e con l'immagine. In quest'ambito si colloca il divertimento di Ignazio Apolloni. Il suo discorso intorno e attraverso la poesia è antico: prima teorizzatore e pertanto scrittore lineare, poi creatore di ludi poetici,

ha sempre posto al centro della sua riflessione la parola POESIA ora come oggetto, ora come mezzo, ora come codice.

I suoi libri-oggetto (*Dichiarazioni d'amore per la poesia, Sketch poesie, Poesie impossibili, Lavoro poetico su*



una locuzione avverbiale) ruotano tutti attorno a quest'asse scenico con soluzioni e risultati sempre diversi; perché attraverso un costante lavoro di affinamento, egli è voluto giungere ad una graduale liberazione dell'elemento verbale, per dare uno spazio sempre più preponderante allo strumento iconico.

In *Favole per adulti* questo tentativo è solo episodico e la parte del leone la fa ancora la scrittura lineare. Lo sketch iniziale alla favola è qui più un ilare preambolo che un'aggiunta o

un'intensificazione di significato.

E anche in *Poesie impossibili*, in *Sketch poesie in Dichiarazioni d'amore per la poesia* predomina ancora la frase, che utilizzando frammenti di memoria culturale mette insieme una poetica della aggressione della scrittura verbale tradizionale, e tuttavia l'azione del grafico è costretta dall'azione poetica. Il grafico (Cerami) si ispira alla frase e la pennella, la colora, la carica di emozioni rimanendole connesso, integrandovisi, ma facendo pur sempre la parte della spalla, anche se quella di Apolloni-Cerami è veramente una accoppiata vincente e un unico esempio di lavoro all'unisono su due diversi codici tra chi genera l'idea e chi la interpreta con altro segno, in uno sforzo di singolare immedesimazione e compenetrazione del pensiero.

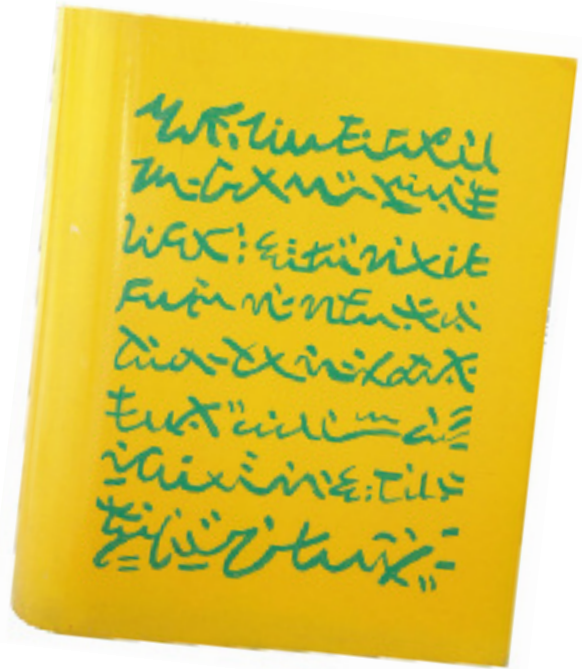
In *Come* invece il discorso si complica: i due livelli di scrittura, quello verbale e quello iconico pur incrociandosi, in realtà percorrono strade diverse, in un certo senso autonome, per cui l'uno o l'altro dei lin-



guaggi potrebbero anche eliminarsi e la lettura sarebbe lo stesso, anche se diversamente, possibile. Il grafico qui appare più libero nel produrre una sorta di proprio itinerario narrativo attraverso la giovane coppia protagonista (assente solo in tre tavole, non presente nel discorso verbale di Apolloni), assunta ad emblema di un'esperienza vissuta nei nostri giorni, al di là, al di fuori o all'interno – chissà? – della volontà di Apolloni; (una delle tante interpretazioni possibili).

In tal modo, le eleganti tavole-oggetto (elegante la carta, elegante la stampa) diventano occasione per un uso manuale delle stesse, in cui il fruitore può crearsi una serie di percorsi possibili di significato, paralleli o connessi insieme, diversamente e a propria scelta, diventando esso stesso creatore di senso, protagonista di una tessitura discorsuale tutta sua, impegnato in una piacevole tensione di decodifica, in cui la *poiesis* come atto del fare, come opera vale più ancora per il fruitore che per il creatore.

Si pensi, per esempio, al tipo



di operazione quotidiana di *poiesis*, che vien fuori dall'uso della macchinetta elettronica nella nostra ormai abituale manipolazione dei programmi televisivi, che finisce col dar vita ad un programma tutto personale e originale nel montaggio. Nel volume di Apolloni la parola COME (come altrove la parola POESIA) diventa l'elemento portante di un rebus da risolvere. È un interrogativo, un dubbio, una spiegazione, un esercizio di stile, che usa il fumetto e in cui giocano tre dimensioni parallele:

- 1) quella della scrittura (Apolloni)
- 2) quella di segno grafico (Cerami)
- 3) quella del lessema COME, «libero da legami di senso» (fruitore).

Nella scrittura manca lo spessore narrativo, che è nel disegno, come dimostra l'eliminazione del soggetto e del verbo, signori della frase altrove, in favore di un protagonismo sfacciato dell'ambiguo avverbio, ma la parola, rispetto all'ironia graffiante carica di ammiccamenti polemici di poetica e di allusioni sociali al passato acquista qui uno spessore esistenziale che inclina più al malinconico che all'ironico, potenziandosi anche in essenzialità e pregnanza, con risultati più significativi in quanto più ambigui e polisemici rispetto al passato, meno

decifrabili, meno referenziali.

La favola stessa come ritorno all'infanzia diventa negazione del sociale (del tutto assente) anche nell'astrazione del paesaggio naturale, in cui ruota il tempo senza tempo degli adolescenti protagonisti.

In quest'andare parallelo della parola e dell'immagine, in questa bipolarità del segno e del tono (malinconia-ironia) è iscritta anche la bipolarità della condizione esistenziale di Apolloni e dell'uomo del nostro tempo.



LE STRADE DEL DOVE E DEL COME

Franco Spina

Se ne stava il saggio seduto su uno scranno e con parsimonia dava udienza ai discepoli che, uno dietro l'altro, si avvicinavano a lui per avere il consiglio e il confronto delle sue parole. La fila dei giovani era lunga e si inoltrava oltre i cancelli del giardino.

Ognuno poneva al saggio una questione e, ad ognuno, il saggio offriva la consolazione del suo sapere. Ogni discepolo riceveva così una risposta alle sue domande ed anche semi di meditazione e di riflessione da portare con sé per le ore del giorno e della notte.

Il saggio teneva in mano un libro che sfogliava e consultava tutte le volte che veniva interrogato. Anzi, non dava una risposta se prima non coglieva dalle pagine il senso della parola.

Era il libro della sapienza e dell'assenza; il libro della parola

e del silenzio da cui traeva tutte le risposte: ognuna diversa per ogni discepolo. "È un libro meraviglioso", pensarono alcuni discepoli, "se ognuno di noi potesse possederne uno, potrebbe andare incontro alla strada della luce costruendo il proprio cammino in libertà, senza vincoli e senza dipendenza.

Ognuno diventerebbe maestro di se stesso, ognuno troverebbe in esso le risposte che cerca". Giunse il tramonto, giunse la sera, il buio calò sulle cose che scomparvero alla vista, poiché al buio le cose non hanno nome, e il vecchio, stanco, abbassò le palpebre e si assopì.

Quando tutti se ne furono andati da quel giardino della verità e della parola, alcuni discepoli, comunicando tra loro con la mobilità dello sguardo, lentamente si avvicinarono al maestro e presero il libro che gli stava accanto. Con quel tesoro tra le mani, gli impazienti cercatori della verità si recarono in luogo appartato e, con l'an-



sia che faceva loro tremare le mani e li faceva parlare con un soffio di voce, illuminata la notte col chiarore dei ceri, presero a sfogliare il libro e, pagina dopo pagina, cadde lo stupore e la meraviglia.

E si lessero nei loro sguardi parole di delusione e si interrogarono in silenzio creando, ad ogni cenno, risposte che non c'erano.

Il candore del bianco della pagina si faceva penombra allo spostarsi della luce dei ceri. E su quel bianco non c'era traccia di parola.

Nascostamente così, i discepoli tornarono sui loro passi e rideposero il libro ai piedi del saggio che, aprendo gli occhi, parlò:

“Ogni libro è muto per chi non conosce la chiave per entrarci, per chi ignora le parole che danno vita al discorso. E voi siete lontani dalla strada che si inerpica verso il senso. C'è sempre un “dove”, luogo verso cui la nostra conoscenza tende. C'è sempre un “come”, modo attraverso cui le strade del sa-

pere si modulano per giungere al destino. Se il fine è parola, attraverso cui diamo nome alle cose e le cose si rivelano alla nostra conoscenza del mondo, noi, tale fine, dobbiamo cogliere in ogni cosa, in ogni forma. Attraverso le parole noi moduliamo il mondo e costruiamo, fondiamo le strade per percorrerlo; attraverso il libro prepariamo la comparsa e la scomparsa dei segni che si fanno parola.

Ecco, il libro. Esso è la porta che si apre sulle parole e oltre le parole. Siamo noi a costruire le vie, le direzioni che permettono alle parole di

porgersi e di con-formarsi suono e poesia, di farsi pensiero e forme di pensiero. Il libro è la forma di tutte le parole possibili, ma è anche lo zero nel quale la parola riposa, scompare per andare oltre se stessa: è la soglia, l'altra parte della coscienza ove le parole fanno l'altra parte del mondo, ma è anche la scala che scende nell'abisso per trovare i segni che conducono all'origine.

Il cammino che dovrete percorrere è quello che vi condurrà al "dove", ma il "come" dovrete conquistarlo at-

timo dopo attimo, giorno dopo giorno. Se sapremo andare oltre le pagine troveremo le parole che parlano di noi e ci ritroveremo, ci rispecchieremo in esse e ci riconosceremo. Anche noi avremo un nome, la chiave con la quale inventare altri nomi e diventeremo possessori di cose attraverso le parole e costruiremo altri libri, mille e mille libri, per cogliere sempre nuove strade per il "dove", sempre nuovi sentieri del "come".



LA MACCHINA «COME»

Adriano Spatola

Ha scritto André Breton: «Solo lo scatto analogico ci appassiona: solo con esso noi possiamo agire sul motore del mondo. La parola più esaltante di cui disponiamo è la parola COME, che questa parola venga pronunciata o *taciuta*. Per tramite suo, l'immaginazione umana dà la propria misura e si gioca il più alto destino dello spirito» (*Signe ascendant*). In quel «tacere» scorgiamo la predilezione di Breton per i legami «segreti» dell'analogia, che si ramificano fino a coinvolgere tutto il linguaggio; nel *come* pronunciato affiora invece l'amore del maestro del surrealismo per l'attività di gioco, attività esercitata sempre in piena luce, e spesso con atteggiamento di sfida. Dopo questa illustre citazione, dove vogliamo collocare il *come* di Ignazio Apolloni? Esso si adatta bene tanto a uno

spazio astratto quanto a una pagina disegnata (da Pietro Cerami) con l'intenzione di fornire un messaggio estremamente leggibile, quasi didascalico. E sarà, nello spazio astratto, un modo di richiamarci alla metafisica dell'analogia *in sé*; nella pagina disegnata invece un modo di ricordarci che l'impulso può essere tale solo se mette radici nella pratica quotidiana della poesia.

L'intento di queste opere sembra dunque quello di fare funzionare insieme almeno due piani di discorso, e ciò risulta evidente dal fatto che l'analogia *in sé* non si presenta affatto come uno sterile *noùmeno*, bensì come agente di moltiplicazioni all'infinito di esempi comportamentali sui quali è lecito applicare vari acidi, compreso quello dell'ironia.

Tra questi acidi porrei in risalto, per la sua «necessità», quello delle due figure di Cerami usate come supporto falsamente ripetitivo, falsamente anodino, e che sono invece un vero e pro-

prio reagente chimico senza il quale il *come* perderebbe non dico efficacia ma certamente quel particolare «spaesamento» di tipo vagamente surreale che ci rende curiosi sulla consistenza del messaggio (ed ecco un altro motivo per la citazione iniziale). Dicendo «reagente chimico» voglio anche alludere a un effetto corrosivo più o meno intenso che il lettore potrà esercitarsi a calcolare sulla base della diversa coerenza tra segni e parole, magari «spostando» un determinato *come* da una vignetta all'altra, o facendo di un certo numero di tavole un blocco autonomo, chiuso in un racconto con un inizio e una fine. Sarebbe una controprova universale dell'analogia, sia del grado di resistenza della «locuzione

avverbiale» di Apolloni entro un modello iconico che ama presentarsi estremamente semplificato e, per così dire, di una semplicità ridondante.

Altro acido immediatamente percepibile è la trasformazione della parola *come* in significante alterato a seconda della collocazione nelle varie tavole, con risultati che possono fare pensare alle lettere capitali miniate nel medioevo, o più modestamente a marchi pseudocommerciali; ed è un «acido» perché gli spetta il controllo di quell'atto primario che è l'analogia *in sé*, o se vogliamo il controllo della chiave stessa dell'analogia.



Aggiungiamo che la struttura «rigida» delle tavole non presenta alcun inconveniente, anzi garantisce alle varianti semantiche una zona efficace di rimbalzo, quasi che la frase traesse vantaggio dall'essere sospesa sul bianco; che, a sua volta, è una ben nota metafora visiva del silenzio. C'è qui un altro tassello di non poco spessore per la lettura dei testi di Apolloni, in quanto nella loro epigrammatica immediatezza essi non contengono una forza assertiva irrefutabile, al contrario si limi-



tano a suggerire una visione fuggevole e trasognata della realtà.

Abbiamo qui un altro reagente, quello onirico, che finora abbiamo trascurato per evitare il rimprovero di essere pervicaci lettori «parasurrealisti»: eppure è difficile negare che sia onirica la dimensione nella quale si muo-

vono i due personaggi delle tavole, in un paesaggio costruito con riferimenti volutamente stereotipati, da agenzia turistica o da manuale di storia e geografia; mentre, implacabile, la risposta al *come* è sempre un progetto assoluto, e – nello stesso tempo – una divagazione rimanda ad altre divagazioni.

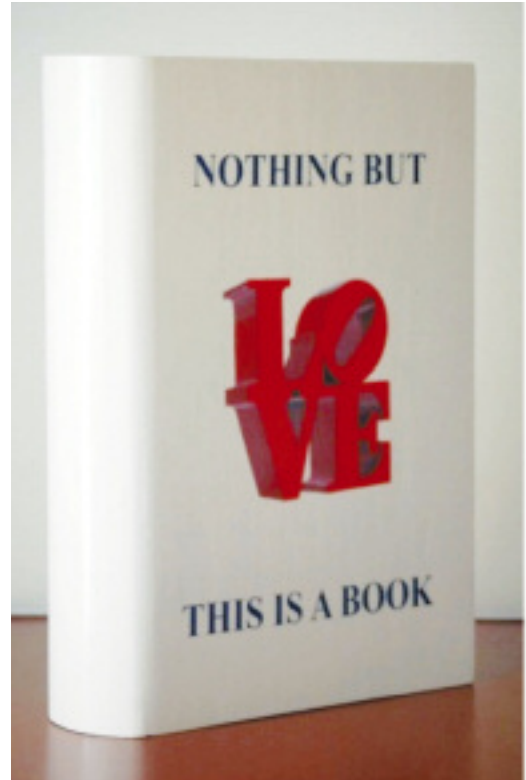
Citiamo ancora Breton, addirittura dal *Primo Manifesto del Surrealismo*: «Forse il sogno non può essere usato per la soluzione dei problemi fondamentali della vita».

Così, a mio parere, questo modo di desiderare che alcune immagini filosofiche possano fare della vita il luogo dell'incontro di circoscritte utopie, questo modo, dicevo, appartiene per molti aspetti alla sfera del sogno; e il concetto di «divagazioni», ben accettabile in un contesto onirico, non deve fare dimenticare che le vignette e le frasi trattano soprattutto di una «collocazione» dei personaggi (e delle loro parole) in un mondo del

quale le varie e innumerevoli epoche e stratificazioni sono sempre presenti ai nostri occhi.

Forse con questo metodo Apolloni ci propone in maniera favolistica una *singlossia* diacronica e sincronica, in cui perfino certi elementi ornamentali fanno pensare a un fumetto fissato nella memoria di un lettore che è stato bambino, o che non ha mai perso la sua felice capacità di essere infantile. Mentre il sintomatico allontanarsi della coppia verso l'orizzonte rivela un'ostinazione del linguaggio a proiettarsi in quanto linguaggio adulto non nel *mondo* ma nei *mondi* che prima la fantascienza e poi la scienza promettono.

La «disponibilità» del *come* di Apolloni si dimostra poi ad alta frequenza quando provoca un diverso tipo di messaggio, come quello che Roberto Zito persegue nei suoi quadri. È una disponibilità che permette al pittore di dipingere senza allontanarsi da quella utopia dei «significati profondi» che l'analogia possiede, per contrasto, anche a livello di superficie immediata: di macchia,



di colore, d'immagine, di simbolo, di pennellata, di geometria, di schema, di fisicità insomma...

La *singlossia* si potrebbe dunque rivelare «circolare» – non so se questa ipotesi sia già stata avanzata da altri – nel senso che potrebbe svilupparsi, almeno nel caso che stiamo trattando, con un moto che si accresce di un certo numero di dati e di possibilità espressive per poi tornare a momenti iniziali, arricchiti via via da elementi funzionali a nuove stesure linguistiche.

Il Dove e il come tra Letteratura e Singlossia

Francesco Carbone

... **S**ia il rapporto di scrittura che di immagine appartenente ai componimenti letterari, mette in crisi la trasparenza dei segni

della comunicazione. Nasce in tal modo quella particolare attenzione rivolta da parte di molti operatori alla scrittura visiva che non vuole più agire dentro le strutture portanti o nei sistemi della scrittura con-

venzionale, appunto; scrittura data cioè come espressione *fonografica*, sia essa creativa che esplicita produzione di senso.

Da ciò derivano i generi espressivi, cioè la *Poesia visiva o Tecnologica*, la *Poesia concreta*,

la *Singlossia* e la *Nuova scrittura*, i quali generi manifestano forti analogie con i linguaggi pubblicitari.

La *Poesia visiva o tecnologica* –

questo spiega l'affinità con i contesti di molta pubblicità – fatta di figurazioni e di parole, annulla la contraddizione tra *civiltà della scrittura* e *civiltà dell'immagine*, perché sia l'una che l'altra sembrano destinate a coesistere, e semmai è riscontrabile una tendenza alla sovrapposizione,

nel senso che ciò che è visivo tende a farsi anche *discorsivo*, e ciò che è discorsivo tende ad assumere un aspetto visivo (Pignotti).

Per rimanere sullo stesso piano delle analogie pubblicitarie, la *Poesia concreta* non riproduce il senso se-



mantico e il senso estetico dei suoi elementi, ad esempio le parole, con la consueta formazione dei contesti lineari e grammaticali, ma gioca su nessi visivi e nessi di superficie.

Essa appartiene alla teoria testuale, che è un campo della moderna estetica, e che a sua volta si occupa degli *oggetti d'arte* rappresentati da parole (poesia) e comprende nelle sue indagini anche gli *oggetti di disegno*, la *grafica pubblicitaria*, per esempio.

Ma l'ambito che contiene questa coesistenza ha ancora una matrice

poetica di tipo idealistico, anche se essa si esplica e rifonda un "modello" altro di poesia riconducibile a molti dei linguaggi pubblicitari.

Ciò ha però finito per costituire – secondo le osservazioni dell'Apicella – un limite e la necessità di un suo superamento, attuato nella più recente operazione del *linguaggio Singlossico*, dove il visivo e il verbale non possono essere separati tra loro.



Il presupposto su cui si fonda la Singlossia è quello della convergenza di due assi incrocianti: l'asse ideosemantico (visivo) e l'asse fonosemantico (verbale). In realtà è un punto di incontro di infiniti assi che possono rinnovarsi nel tempo: accettandone solo due si tradirebbe il presupposto stesso della Singlossia di essere totalmente e infinitamente diacronica. Per tale ragione la Singlossia continua a prestarsi

con efficacia alla elaborazione e organizzazione di molti linguaggi pubblicitari.

Essa dà informazioni e l'informazione del messaggio pubblicitario, come osserva Antonino Di Sparti, "si ritrova nella disposizione degli elementi della comunicazione, nella scelta del codice e del sistema di cifratura della risposta che il destinatario si attende, cioè nell'insieme degli elementi formali e linguistici con cui il pubblicitario suggerisce la risposta, quasi che si tratti di una forma comunicativa enigmistica".

Esattamente uguale o molto simile all'organizzazione formale e di contenuto relativi a molti generi letterari descritti prima.

Composto, quindi, da un rapporto di scrittura, *copywriter*, e di immagine, *visualizer*, il contesto pubblicitario è formato di valori retorici, come la metafora, la metonimia, la sineddoche, e così via.

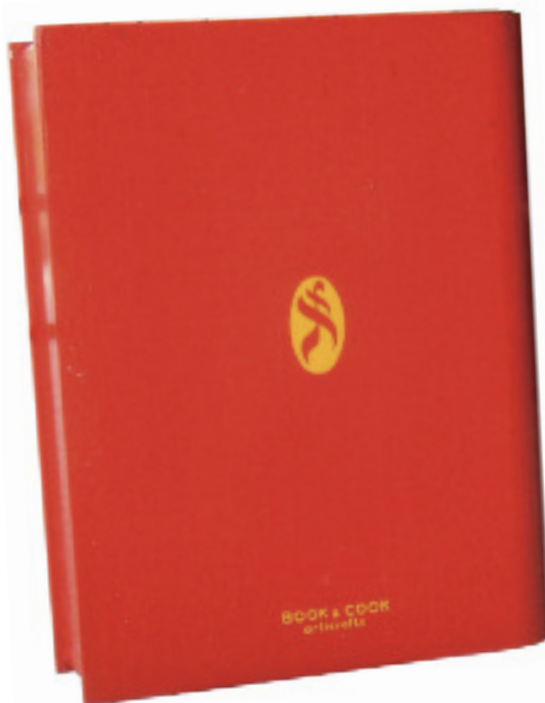
Esso ha anche alcuni aspetti morfologici in



comune con la pittura e la grafica: rapporti di colore, di segno, equilibrio dinamico delle masse, valori tonali e timbrici, tessitura, iterazione. Il messaggio pubblicitario, appunto per le analogie con taluni prodotti della letteratura, ha come fine specifico di essere anche *concettualmente* significante.

Per ottenere questo scopo, esso ha bisogno di altri codici supplementari utili a precisarne il *contenuto*: frammenti scritti, uso di nomi resi più cospicui da un abile *lettering*.

Praticando in definitiva l'incrocio multimediale scaturito dalle forme testuali, concettuali, proprie dell'immaginario letterario, considerato nella ramificazione dei suoi generi espressivi. Lo stesso incrocio è in grado di intersecare altre forme appartenenti allo scenario dei linguaggi pubblicitari e non, e di stabilire reciproci ed interessanti rapporti di immagine e di scrittura tra differenza e identità di due statuti della comunicazione linguistico-visiva.



*Edition d'Art de Recherche
et de Création*
III es Rencontres Internationales
Marseille, Palais des Congrès 14/ 15 Octobre 2000

25/04/00

IGNAZIO APOLLONI
VIA TRINACRIA 52
90144 PALERMO

FAX 00 39 91 51 37 83

Cher Artiste/ éditeur,

nous avons bien reçu votre bulletin d'inscription aux *Rencontres* et
vous en remercions.

En ce qui concerne le règlement de la participation aux frais, vous
pouvez vous adresser à:

Poste Italiana
et demander l'imprimé intitulé:
Richiesta di trasferimento fondi verso l'estero
(Mod. RTF/ SA- Cod. 120415).

Certains règlement par nous reçus, en provenance d'Italie, ont été
effectués en deux parties; une de 150 F, l'autre de 350 F.
Nous en ignorons la raison mais supposons que cela peut permettre
d'économiser sur les frais de la Poste.

Nous restons à votre disposition pour vous fournir tout autre
renseignement et vous prions de bien vouloir agréer l'expression
de nos sentiments les meilleurs,

Danielle UBEDA
(coordinatrice de la manifestation.



*Edition d'Art de Recherche
et de Création*
III es Rencontres Internationales
Marseille/ Octobre 2000

APOLLONI Ignazio
Via Trinacria 52
90144 Palermo

L' Atelier Vis-à-Vis, editore d'arte, dopo l'esito favorevole della passata Mostra di Marsiglia ha deciso di privilegiare, per l'anno 2000, il LIBRI D' ARTISTA ITALIANI, dedicandogli un proprio spazio espositivo.

A questo proposito ha interpellato l'Archivio Libri d'artista Laboratorio 66 di Milano, diretto da Fernanda Fedi e Gino Gini che si ha segnalato il suo nominativo, dandoci ogni garanzia sull' alta qualità del suo operato in questo settore.

Gli artisti prescelti per questa sezione 'privilegiata' avranno un trattamento particolare per la loro partecipazione:

- Libri esposti (da un numero di 4 a 6);
- la custodia, la promozione del suo operato, la vendita (qualora non potesse essere presente) sarà a cura degli organizzatori;
- in caso di vendita l'intero ammontare sarà dato all'artista, gli organizzatori non trattengono alcuna percentuale.

I Libri d'artista –se non portati personalmente– dovranno essere inviati agli organizzatori entro il 20 settembre 2000.

Spedizione di andata a carico dell'artista.

Il rinvio delle opere sarà a carico degli organizzatori.

L' Atelier Vis-à-Vis si farà carico della pubblicazione di un Libro/ catalogo con breve testo di ogni artista/ editore e foto di opera rappresentativa, oltre alla pubblicazione della II a edizione del Dizionario Internazionale del Libro d'artista (Artists' Books International Directory).

Verrà realizzato inoltre un *dépliant* d'invito alla mostra.

Gli organizzatori chiedono un contributo minimale de FF. 500 (circa centocinquantamillatre).

Saremo molto lieti di averla con noi e di potere mostrare le sue opere, tenendo presente che l'anno scorso è stata presentata una sezione speciale di artisti ungheresi e che la Mostra tenutasi a Marsiglia il 16- 17 di ottobre 1999, al Palazzo dei Congressi ha avuto oltre 4000 visitatori con 54 espositori e 9 paesi rappresentati. La Mostra è sostenuta dal Ministero della Cultura e dalla Città di Marsiglia.

La adesione deve pervenire entro il 8 Aprile 2000.

In attesa di una pronta risposta, cordialmente,

Danielle UBEDA
Coordinatrice della Mostra

Lista d'Artisti / editori invitati a partecipare alla sezione speciale italiana :

AMBROSIO Paulo Torino
APOLLONI Ignazio Palermo
AIELLO Carmelo Catanzaro
BECCA Giuseppe Milano
BOSCHI Anna Castel S. Pietro (Bo)
BENFENATI Alessandro Bologna
CALZAVACCA Claudio Gallarate
DIGITALLEVI Marcello Fano (An)
FAIETTI Alberto Roma
FEDI Fernanda Milano
GINI Gino Milano
LAMBO Michele Enna
LIUZZI Oronzo Corato (Bari)
MAGGI Ruggero Milano
MAGRO Franco Catanzaro
PERSIANI Gloria Roma
PIETTA Alfa Bergamo
RONCORONI FANA Maria Pia Villorba (Treviso)
ROFFI G. Paolo Bologna
SAVOI Alba Roma
SPENA Franco Caltanisatta
SUCATO Giusto Mislmeri (Pa)



La Presse 25/4/2001

7e session du Festival du Printemps des arts de Kairouan

L'apport sur le terrain d'artistes italiens

Les Aghlahides se sont mis, lors de l'actuelle session du Printemps des arts de Kairouan dont le coup d'envoi a été donné le 21 avril, à l'heure de l'Italie, celle des arts plastiques, des monuments historiques et des livres. En effet, trois artistes italiens de renommée internationale, Ignazio Apolloni, Giusto Sucato et Maria Pia Adamo sont les invités les plus remarquables de la ville de Kairouan par leur dynamique, leur disponibilité et leur volonté d'avoir un rapport vivant et tangible avec l'habitat spatial de la région.

L'inventeur du livre-objet

Ignazio Apolloni est un écrivain de fables pour adultes, romancier et deconstructiviste. Il a enseigné dans une université américaine où il a appris les techniques des communications et depuis son retour en Italie, il a entrepris des lectures de poésie dans les places publiques. Son parcours créatif part de l'Avant-garde et, à travers l'expérimentation, devient un fait littéraire, original. Inventeur de la Singlossia comme proposition unique utilisable du langage poétique. Il parcourt avec d'autres des directions de recherches sur les possibilités du signe verbal, en exploitant l'image comme outil de communication à travers les niveaux de l'écriture verbale et de l'icône.

Sa notoriété, Apolloni la doit, certes, à son esprit novateur et frondeur, à son combat contre les groupes de pouvoir éditoriaux et esthétiques qui se sont répartis un peu partout dans le monde, barrant toute nouvelle forme d'expression, mais aussi et surtout à ses célèbres confections de livres-objets. L'artiste italien affirme qu'il est devenu producteur de livres-objets à cause de l'amour viscéral qu'il avait pour le papier imprimé.

Ce livre. Apolloni le veut «fermé», c'est-à-dire un volume solide, une sculpture devenant un monument au savoir dans toutes ses formes.



ABITARE IL LIBRO

SCRITTURA VISUALE - PITTURA OGGETTO

107

dicembre 1998 - gennaio 1999