

Segni nello spazio pubblico. Communication design e narrazione dei luoghi

Susanna Cerri

docente al Corso Magistrale di Design, Dipartimento di Architettura, Università di Firenze,
susanna.cerri@unifi.it.

Abstract

The contribution investigates the role of communication design as a useful tool, in order to improve the relationship between places and inhabitants and turn our gaze on the deep bond between citizens, cities and signs.

The city is seen as a device that enters into relationship, not only through physical elements, but also through allowed or suggested routes, rules and prohibitions incorporated in signage: it is precisely from the narration of places, from the elements that populate them, that you perceive specifically the city.

To support this thesis, significant experiences realized internationally by designers and landscape architects such as Ruedi Baur, Catherine Linder, Malte Martin are illustrated.

Parole chiave

Landscape design, communication design, identity, cultural placemaking
narrative wayfinding, public space.

“Il carattere [di un luogo] è determinato da come le cose sono, ed offre alla nostra indagine una base per lo studio dei fenomeni concreti della nostra vita quotidiana. Solo in questo modo possiamo afferrare completamente il Genius Loci, lo “spirito del luogo” che gli antichi riconobbero come “quell’opposto” con cui l’uomo deve scendere a patti per acquisire la possibilità di abitare.”

Christian Norberg-Schulz¹

Il contributo si propone di rivolgere lo sguardo sull’immagine della città, e su come il *communication design* sia o possa essere uno strumento utile, se non fondamentale, per il miglioramento della relazione tra i luoghi e chi li abita. L’intento è di suggerire un punto di vista, o meglio una modalità di indirizzare lo sguardo sul profondo legame che unisce cittadini, città e segni.

Non c’è dubbio che la città sia “un contenitore dai contenuti semanticamente molto densi”². Potremmo definirla come un dispositivo di comunicazione, che interviene nei rapporti sociali con l’efficacia simbolica propria dei segni. Un dispositivo che produce senso e veicola azioni, non solo attraverso gli elementi fisici, ma anche attraverso percorsi consentiti o suggeriti, regole e divieti incorporati nella segnaletica. La città è un luogo dove una stratificazione temporale complessa e

ritmicamente diversificata definisce lo spazio in un ambiente sociale dove ogni cosa diventa segno del suo uso possibile³, un intreccio di linguaggi e forme che caratterizzano la comunicazione urbana. È proprio dalla narrazione dei luoghi, dagli elementi che li popolano, dalla scrittura organizzata attraverso l’arredo urbano e la segnaletica, che si percepisce concretamente la città.

De Rubertis sostiene che “Non c’è contenuto che riesca ad essere conosciuto senza attraversare l’epidermide dei corpi fisici e senza quindi disporsi in un insieme di informazioni che assume forma di immagine. E l’immagine è il territorio della grafica. [...] Sulla superficie la grafica espone e calibra qualità complesse riguardanti l’intero spessore delle conoscenze umane, secondo i parametri di giudizio messi a disposizione da una cultura mutevole e aventi per oggetto l’intero mondo tridimensionale, vale a dire lo spazio in cui si svolge la vita e di cui la grafica indaga gli involucri. Ma lo spazio è il territorio dell’architettura”. In questo senso ci propone una “conflittualità disciplinare dunque. Certo, ma anche reciproco apporto di contenuti innovativi e di esperienze d’avanguardia di cui, in momenti di particolare fecondità, ogni ambito operativo si avvale per arricchirsi e rilanciare stimoli”⁴.

Riconoscere i piani e gli spazi

Quotidianamente possiamo leggere le città come un insieme di segni, segni di natura diversa che si sovrappongono ciclicamente.

Un primo strato è costituito dal disegno del tessuto costruito. La larghezza delle strade, la loro relazione con gli edifici e con lo spazio verde, ci dicono molto: ad esempio se siamo in un centro storico o in una periferia. A questo si aggiunge l'architettura, con la sua complessa trama di segni, immagini e significati. Gli edifici ci parlano costantemente della loro età, della loro funzione originale, delle idee delle persone che li hanno costruiti, del loro uso attuale.

Lo spazio aperto ci parla contemporaneamente di materiali e trame di superfici orizzontali e verticali, attraverso la disposizione degli alberi e l'organizzazione dello spazio verde nel suo complesso, con la presenza di punti di riferimento e di altre strutture presenti sul territorio. Il tutto fino ad arrivare allo strato più 'superficiale', epidermico quasi, rappresentato dai segni grafici: segnaletica stradale, cartelli, striscioni, bandiere, cartelloni pubblicitari, iscrizioni, murali, targhe. Sono tutti elementi che condizionano fortemente la nostra percezione della città, informando, guidando, dirigendo, pubblicizzando, vietando, avvertendo.

Non si tratta quindi solo di una superficie decorativa, ma di un sistema articolato e regolamentato nelle

forme e nei materiali, che deve continuamente dialogare con gli elementi costitutivi del tessuto urbano. L'identità di una città o di un paesaggio urbano, più che risultato stabile, acquisito e dato, appare piuttosto come un processo, un'azione costante di "identificazione" che necessita di interventi su diversi piani. Come ci ricorda Wim Wenders, "una strada una fila di case, una montagna, un ponte, un fiume sono per me qualcosa di più di un semplice sfondo. Possiedono infatti una storia, una personalità, un'identità che deve essere presa sul serio; e influenzano il carattere degli uomini che vivono in quell'ambiente, evocano un'atmosfera, un sentimento del tempo, una particolare emozione. Possono essere brutti, belli, giovani o vecchi; ma sono comunque elementi presenti, e per un attore è proprio l'unica cosa che conti. Quindi meritano di essere presi sul serio"⁵.

In questo contesto il designer della comunicazione ha oggi una responsabilità culturale importante: progettare in un ambiente dove le differenze sono e devono essere un valore. Non ascoltarle e non includerle nella progettazione potrebbe condurci verso un prodotto globale, intercambiabile e indifferenziabile.

Risulta quindi evidente il senso di una rilettura del concetto di *genius loci*, che impone al progettista di confrontarsi con tale singolarità per trasformarla e collocarla in una contemporaneità vivente.

Rumore urbano

Due progetti paiono particolarmente efficaci per accompagnare queste prime riflessioni sul ruolo e le potenzialità del *communication design*.

Si tratta di *Vider Paris* di Nicolas Moulin e di *Delete! Delettering the public space* di Steinbrenner-Dempf. In entrambi i casi si pone l'accento sull'assoluta interdipendenza dei tre livelli coinvolti nel processo comunicativo: città, segni, abitanti.

Inoltre, provocatoriamente tutti e due i progetti si concentrano sul cambiamento percettivo provocato dalla privazione di uno o addirittura due dei livelli.

Il primo, *Vider Paris*, propone un mondo totalmente privo di segni e di abitanti, rimuovendo sistematicamente dalle strade della capitale ogni traccia di occupazione umana. Immagine dopo immagine, i successivi *scrub* rivelano una città con una fisionomia mai percepita, un'immagine che esita tra il disegno architettonico e la fotografia delle rovine, tra la memoria di Roma e le ambientazioni fotografiche 'vuote', tanto amate dagli architetti, la Parigi del Panon Voisin e il Louvre di Hubert Robert.⁶

Il secondo, *Delete! Delettering the public space*, nasce invece con l'obiettivo di mettere a tacere tutta la comunicazione presente nello spazio pubblico, tutti gli stimoli visivi di una tipica strada commerciale: segnali, insegne, loghi, slogan, cartelli pubblicitari sono stati nascosti per la durata di due settimane e.

La reazione immediata ad uno spazio così svuotato e reso 'muto', è stata quella di un disorientamento diffuso dovuto alla totale assenza di messaggi significanti. L'espulsione dal paesaggio quotidiano di quei messaggi che normalmente guidano i flussi dei movimenti urbani, ha indotto le persone a cominciare a spiegazioni.

Sui rivestimenti gialli utilizzati per coprire la segnaletica sono apparsi graffiti e scritte del tipo: «ho bisogno di informazioni commerciali!».

Nicolas Moulin, *Vider Paris*, 1999-2001

“Ho lavorato con Photoshop in modo molto razionale, come se fossi un'azienda di lavori pubblici. Ho rimosso ogni traccia di vita, ho smantellato l'arredo urbano e mantenuto l'architettura. Ho anche tenuto i passaggi pedonali, le linee continue e le strisce bianche sul terreno: per cancellarli, sarebbe stato necessario applicare uno strato di bitume. Non faceva parte della logica dell'operazione. Quando vuoi svuotare una città, non perdi tempo su quella... È finzione senza narrazione”⁷.

Vider Paris è un'installazione articolata in una proiezione video di immagini fisse che scorrono in modalità casuale: una serie di immagini ritoccate su un computer, elaborate partendo da fotografie delle strade di Parigi. Nelle immagini ogni traccia di vita è stata rimossa: piante, arredo urbano, pedoni, automobili... Tutti gli accessi e le entrate agli edifici sono







Nicolas Moulin, *Vider Paris*, © Nicolas Moulin





Nicolas Moulin, *Vider Paris* © Nicolas Moulin



stati virtualmente bloccati con lastre di cemento fino al secondo piano. Nicolas Moulin ha privato la città della sua stessa sostanza, della sua animazione, della sua vita, della sua circolazione e della sua energia: ha escluso l'uomo. L'artista ha liberato la città dalle sue funzioni primarie: ospitare l'uomo e promuovere le sue attività sociali.

Moulin mostra dunque il guscio svuotato di una città diventata senza sangue. Un approccio che trova riferimenti illustri anche nella pratica di Atget quando fotografava quartieri, strade ed edifici alla vigilia della loro demolizione⁸.

La manipolazione digitale dell'immagine procede più collegando che cancellando, quasi sempre all'altezza degli occhi. Tuttavia, i livelli che l'artista ha reso ciechi - piano terra, primo piano o mezzanino - non ci appaiono immediatamente per quello che sono. La forza dell'abitudine ci fa dubitare della loro evidente permanenza, quasi suggerendo, attraverso le pareti fittizie, l'arredamento di un colossale cantiere. L'aggiunta di questi piani di cemento a filo con le facciate, in perfette prospettive lineari, sotto luci ideali, trasmuta la città familiare in un luogo strano, labirintico e inquietante, che rende gli abitanti estranei al loro quartiere, alla loro strada, al loro edificio, definitivamente inaccessibile, uno spazio in cui è interrotto drasticamente il dialogo tra l'uomo e il contesto urbano.

Steinbrener-Dempf & Uber, *Delete! Delettering the public space*, Vienna, 2005

Nell'estate 2005, per un periodo di due settimane, tutti i cartelli pubblicitari, le insegne, i pittogrammi, le targhe degli uffici sono stati eliminati dalla Neubaugasse di Vienna. Solo i segnali necessari per garantire la sicurezza sono rimasti. Il tessuto di segni e segnali così caratteristici delle nostre città e che normalmente riempie lo spazio tra le strutture architettoniche e i flussi di movimento urbano, è stato radicalmente eliminato dallo spazio pubblico, "cancellato". Grazie al progetto artistico *Delete!*, la strada commerciale, per così dire, tace: i messaggi inequivocabili e biunivoci vengono espulsi per fare spazio a una situazione imprevedibile, una virtualità sconcertante. *Delete!* rimuove tutti quei segnali scritti, quelle immagini che normalmente cercano di attirare l'attenzione del passante, rendendo reale un fenomeno a cui siamo sufficientemente abituati attraverso processi di fotomontaggio, ma che nella Neubaugasse viene tradotto in spazio tridimensionale e attraversabile. La tecnica alla base di *Delete!* è stata di "coprire": tutti i segnali scritti, tranne quelli necessari per la sicurezza stradale, sono stati rivestiti con fogli gialli monocromatici, fluorescenti. Le singole lettere tridimensionali sono state racchiuse con teli di plastica.

L'ordine dello spazio stradale si trasforma così in



Steinbrener/Dempf & Huber, *Delete! Delettering the public space* © Steinbrener/Dempf & Huber







Steinbrener/Dempf & Huber, *Delete! Delettering the public space* © Steinbrener/Dempf & Huber

uno spazio “liscio”, che libera qualcosa di molto simile alla pura potenzialità.

Se “città” e “deserto” incarnano due principi opposti, uno slancio “simile a un deserto” invade l’area delimitata di una strada urbana: l’assenza di significanti provoca dapprima disorientamento, ma allo stesso tempo – per dirla in modo più positivo in linea con i principi del Taoismo – viene prodotto un vuoto che mantiene la pienezza⁹.

I corpi geometrici diventano più evidenti a causa dell’uniformità monocromatica dei segni, che solitamente, in quanto portatori dei segnali scritti, sfuggono alla percezione cosciente: i volumi quadrati, disposti verticalmente o orizzontalmente, o persino circolari diventano chiaramente visibili. A seconda delle condizioni di illuminazione (luce diurna / luce artificiale) e dell’angolo di visione dello spettatore, emergono diversi paesaggi, che si ricompongono in forme nuove, una dietro l’altra o una sopra l’altra, e si fondono nell’architettura esistente

e nel design delle facciate come decorazioni astratte tridimensionali.

Delete! può essere inteso come un progetto sul tema della comunicazione nello spazio pubblico: in che misura gli spazi pubblicitari e le tecniche di segnalazione modellano il quadro estetico di una città? Fino a che punto influenzano l’esperienza di vita dei residenti? Potrebbe essere che l’assenza di messaggi crei un orrore ancora più profondo, quasi che un luogo senza etichette corrisponda a un corpo senza funzione.

Di cosa sono fatti i luoghi

Il territorio è frutto di un lungo processo di coevoluzione fra insediamento urbano, modelli di civilizzazione, ambiente naturale e storia. Comprendere i luoghi, capirne il segreto per inventare il futuro, richiede questo sapere multidisciplinare, o almeno il dialogo tra molte discipline per ricondurre ad unità la conoscenza del luogo che è indivisibile¹⁰.



Steinbrener/Dempf & Huber, *Delete! Delettering the public space* © Steinbrener/Dempf & Huber

L'uomo 'abita' quando riesce ad orientarsi in un ambiente e ad identificarsi con esso o, più semplicemente, quando esperisce il significato stesso di un ambiente. Abitazione è quindi qualcosa di più di un semplice rifugio, implica che gli spazi in cui si svolge la vita siano "luoghi", spazi dotati di un carattere distintivo.

È impossibile per noi immaginare un evento senza un luogo a cui riferirlo: comunemente diciamo che un evento ha avuto luogo e luogo è il termine concreto che usiamo per definire un ambiente.

Ma cosa si intende dunque per 'luogo'? Non certo una semplice localizzazione astratta, piuttosto un insieme di cose concrete, forme, colori, materiali, atmosfere, che ne definiscano l'essenza, qualcosa di più di una semplice somma di fattori, quanto piuttosto un fenomeno totale, qualitativo. Terreno, orizzonte, cielo, delimitano lo spazio dei luoghi, il paesaggio, così come pavimento, parete e soffitto delimitano lo spazio costruito: la struttura di un

luogo potremo forse provare a definirla proprio attraverso la relazione tra paesaggio e insediamento analizzando le categorie di "spazio" e "carattere".

In letteratura il termine spazio è stato oggetto di numerosi tentativi di definizione in termini di concretezza e qualità: dalla rigida distinzione tra esterno e interno come base prima della sua comprensione¹¹, all'introduzione dei concetti di nodo, percorso e limite al fine di individuare gli elementi alla base dell'orientamento al suo interno¹², fino alla definizione di spazio come "sistema di luoghi", definizione che contiene l'implicito concetto di uno spazio sempre radicato all'interno di situazioni concrete¹³. Introducendo su tutto questo il concetto di 'carattere' aggiungiamo la variabile dell'"atmosfera": tutti i luoghi hanno un carattere che viene definito dalla costruzione materiale, formale del luogo, su cui agiscono anche funzioni temporali, che ne modificano la percezione a secondo delle stagioni, del tempo, della luce stessa. Gli edifici con le loro tipologie definiscono

l'articolazione formale di un luogo, ma "un edificio è qualcosa che ripara. Funzione ancestrale della casa è proteggere e fornire privacy, tanto psicologica che fisica"¹⁴.

Complessità e contraddizioni intrinseche al fenomeno architettonico quindi, ma anche emotività, ambiguità, ironia e mutamento, perché la struttura di un luogo non è una condizione fissa, eterna: i luoghi mutano e proteggere e conservare il *genius loci* significa concretizzarne l'essenza in contesti storici sempre nuovi. Quando un uomo 'abita' è simultaneamente localizzato in uno spazio esposto a un determinato carattere ambientale. Le due funzioni implicite dell'abitare possono essere individuate in 'orientamento' e 'identificazione': per sentirsi sicuro in un luogo l'uomo deve potersi orientare, conoscere dove è, ma deve anche essere capace di identificarsi con l'ambiente, sapere come è fatto un certo luogo. Facendo riferimento a Lynch possiamo dire che "una buona immagine ambientale dà al suo possessore un senso di profonda sicurezza emotiva"¹⁵ e che "il terrore di perdersi deriva dalla necessità un organismo mobile di orientarsi nel suo ambiente"¹⁶. Ma abitare significa anche e soprattutto creare una relazione identificante con l'ambiente, un'identificazione che in larga misura si sviluppa attraverso la relazione con i luoghi e con le cose.

Non basta quindi che un ambiente abbia una strut-

tura spaziale che ne faciliti l'orientamento, la comprensione, un luogo deve contenere oggetti concreti con cui identificarsi. L'identificazione è alla base del senso di appartenenza e in questo senso l'architettura può aiutare l'uomo ad abitare, ma per fare questo deve comprendere pienamente la 'vocazione' di un luogo, relazionarsi e concretizzare il suo *genius loci*.

È compito del designer della comunicazione contribuire a rendere concreto il racconto di questi processi: narrare i luoghi per partecipare con i propri strumenti al processo di identificazione e riappropriazione degli spazi da parte degli abitanti, intendendo con questo termine, chi vive, chi lavora o chi semplicemente attraversa quegli spazi

Social Design: il contributo innovativo di Malte Martin e Ruedi Baur

Malte Martin e Ruedi Baur, i designers di cui portiamo qui ad esempio alcuni progetti, lavorano da sempre in una dimensione interdisciplinare assoluta muovendosi tra diversi ambiti del progetto, a cavallo tra performance e installazione artistica. Malte Martin nasce a Berlino, ma articola la sua formazione tra Stoccarda e Parigi, città dove attualmente risiede e dove si occupa di comunicazione visiva, danza, teatro e musica contemporanea. Ha fondato *Agrafmobile*, spazio di sperimentazione creativa visiva e sonora nella relazione che si articola tra gesti e segni. È co-





fondatore della Piattaforma *Socialdesign*, dove collabora con progettisti, sociologi e paesaggisti quali Ruedi Baur, Sébastien Thiery e Gilles Clément.

Il progetto realizzato per il Pole Molière è senza dubbio un esempio virtuoso dell'attitudine di Malte a instaurare relazioni forti e attente con il contesto in cui opera.

In questo lavoro è evidente la scelta di usare forme e colori semplici per la caratterizzazione dei singoli spazi, in considerazione soprattutto delle possibili difficoltà della comunità plurilingue del quartiere ad accedere alla lingua francese. Fondamentali sono state, ai fini del successo del progetto, tutte le pratiche di coinvolgimento e di riappropriazione degli spazi da parte degli abitanti, specie di bambini e adolescenti, elaborate attraverso percorsi laboratoriali e performativi guidati.

Gli altri due progetti introducono elementi poetici, grafici, identitari nei luoghi stessi in cui sono stati creati, innescando processi di memoria e condivisione, legati agli oggetti fisici che popolano lo spazio collettivo, quali muri, marciapiedi, panchine, ponti, edifici. In entrambi la collaborazione tra Ruedi Baur – che si è autodefinito un “urbanista dei segni” – e la scrittrice e artista Karelle Ménine, mette in atto percorsi il cui risultato finale è un'opera di scrittura collettiva, che utilizza lo spazio pubblico come carta su cui tracciare testi per quei lettori che, attraverso

il suo, si soffermeranno a leggere. Trasportare la letteratura all'esterno affinché il nostro spazio interno possa rigenerarsi.

Malte Martin, Pôle Molière aux Mureaux, Parigi, segnaletica sociale partecipata

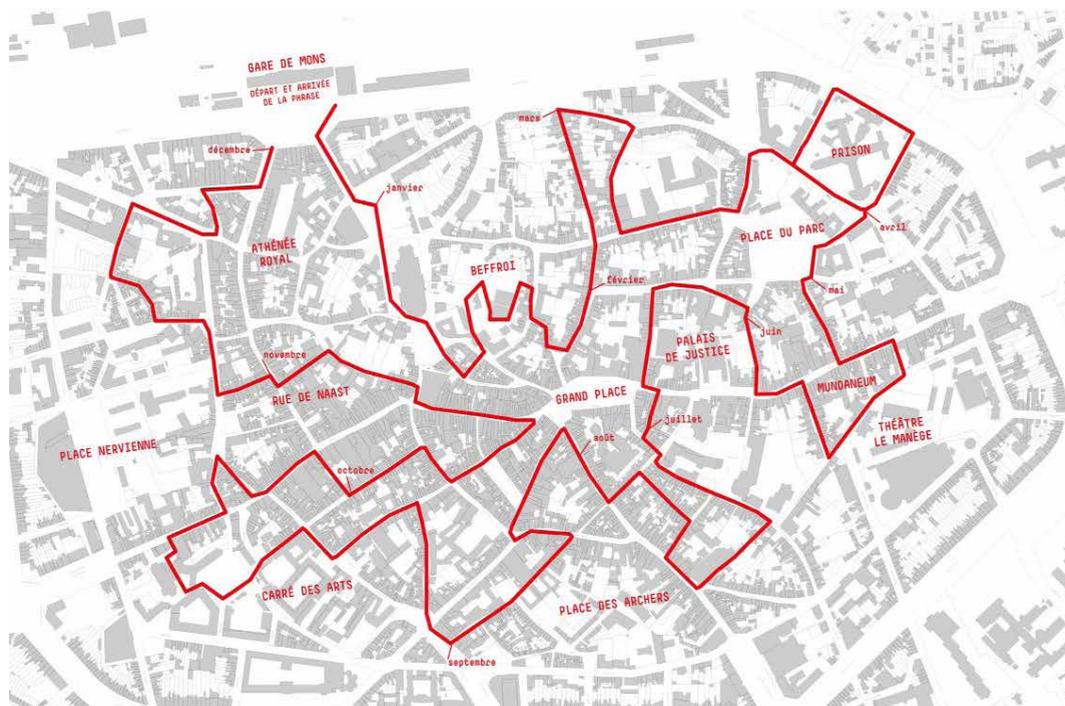
“Agrafmobile me permet d'exprimer mon envie de recréer, grâce à ce théâtre visuel, un espace public qui donne à voir et à lire autre chose que des signes administratifs ou commerciaux. C'est aussi une tentative de reconquérir l'espace public comme espace d'imagination appartenant à ceux qui y vivent”¹⁷.

Malte Martin ha aperto con *Agrafmobile* uno spazio per la sperimentazione artistica e la ricerca espressiva che occupa lo spazio urbano e le aree quotidiane. Spazio pubblico, immagine, segno, ambiente visivo, tattile e sonoro sono al centro del suo lavoro di ricerca. Il progetto qui presentato è quello realizzato per il centro Molière aux Mureaux, un insieme di edifici adibiti a servizi pubblici in un quartiere in fase di ristrutturazione nella *banlieue* parigina: asilo nido, scuola materna, scuola elementare, sale polifunzionali, ristorante, uno spazio transgenerazionale che è contemporaneamente sicuro ma aperto al mondo. Per questo progetto è stata disegnata una segnaletica composta da un vocabolario di forme semplici (cerchio, quadrato, triangolo) e di colori elementari (rosso, giallo e blu) facilmente riconoscibile dagli



Malte Martin, *Pôle Molière aux Mureaux*, Paris
© Malte Martin, Paul Kozlowski





Ruedi Baur, Karelle Ménine, *La Phrase* © Ruedi Baur

abitanti del quartiere, molti dei di origine straniera, per aiutarli ad orientarsi rispetto alle diverse funzioni della città pubblica. La segnaletica ha qui l'obiettivo di rendere evidenti le funzioni, donando al contempo una identità unica. Una segnaletica che, anziché essere pensata come un arredo o come una decorazione aggiunta a posteriori, è stata ideata in eco e interazione al gesto architettonico: le forme si fondono con le pareti, i vetri, i pavimenti del polo, dispiegando una composizione plastica nello spazio. Durante il cantiere per la realizzazione della segnaletica sono stati aperti anche dei laboratori interattivi con gli abitanti-utenti del centro. Ai laboratori hanno partecipato circa 350 persone, 5 scuole elementari e 6 scuole materne, sviluppando un processo di appropriazione dello spazio e delle strutture da parte degli abitanti e dei futuri utilizzatori.

Ruedi Baur, Karelle Ménine, *La Phrase* scrittura urbana collettiva Mons, 2015

“L'expression publique s'est beaucoup affaiblie depuis 40 ans, il faut se réapproprié l'espace public et recommencer à y vivre, y réintroduire de la poésie. L'idée n'est pas de faire de l'art le sauveur de la société, mais de remettre le patrimoine culturel dans la cité, de le sortir des institutions officielles que ne fréquente qu'une partie de la population”¹⁸.

Nel 2015 una frase di 10 km ha attraversato le mura della città di Mons. Un esperimento di progettazione urbana guidato da Ruedi Baur e Karelle Ménine e definito dai suoi creatori come un progetto “di scrittura e territoriale”, proposto con lo scopo dichiarato di “offrire la letteratura alla città in cui è nata”¹⁹.

Eletta *Capitale europea della cultura 2015*, Mons è tutt'ora una città in difficoltà economica, come molte nella regione. Cittadina in passato prospera, rifugio di una cerchia di autori surrealisti negli anni '30, subisce profondamente la chiusura delle minie-



Ruedi Baur, Karelle Ménine, *La Phrase* © Ruedi Baur

re e la crisi dell'industria siderurgica negli anni '70, al punto che un quarto della popolazione ancora oggi soffre di povertà e anche di analfabetismo.

Nel 2013 per preparare l'evento "Mons 2015", l'artista Karelle Ménine propone un progetto originale chiamato *La Phrase*, pensato con Ruedi Baur: scrivere, nel cuore della città, una frase di 10 chilometri sviluppata da un *corpus* tratto da opere di autori di Mons, poi di Hainaut in Belgio e infine da tutto il mondo. *La Phrase* inizia il suo percorso alla stazione ferroviaria dove accoglie i visitatori e dove, dopo aver attraversato tutta la città, li riporta. Le parole sono posizionate su pareti e marciapiedi, reagendo a rilievi, formati di mattoni, finestre e angoli delle strade.

La Phrase è stato un *work in progress* che si è sviluppato per tutto l'anno 2015. Ogni giorno 35 milioni di lettere sono state dipinte in maiuscolo da tre pittori, cittadini temporanei di Mons, dove hanno abitato con le loro roulotte. Le parole sono state scritte con

l'inchiostro su una pellicola protettiva bianca da rimuovere alla fine del progetto, mentre la scrittura a terra è fatta semplicemente con la vernice. In precedenza, Karelle Ménine aveva negoziato con ogni proprietario (centinaia in totale) la possibilità di utilizzare il loro muro o il marciapiede di fronte alla loro casa. Una fase di prototipazione ha consentito di superare la resistenza e la riluttanza dei residenti che si preoccupavano dei possibili vandalismi al testo una volta scritto sul muro.

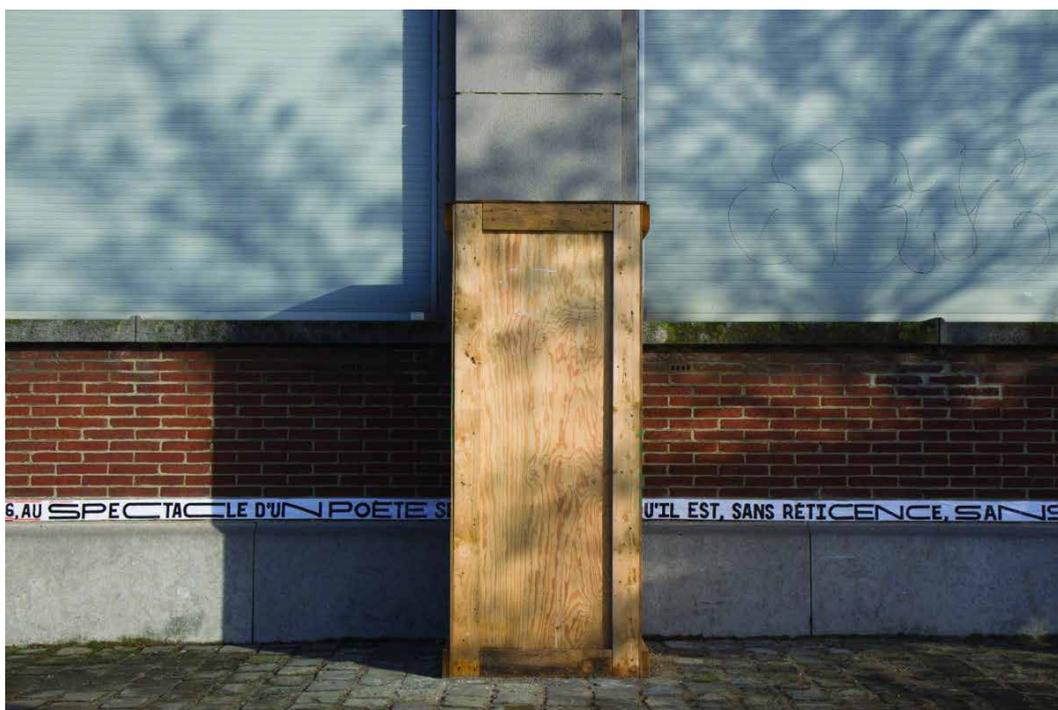
Il laboratorio *Integral Ruedi Baur* ha reso possibile il progetto definendo i percorsi, misurando le superfici, calcolando del numero di lettere da inserire per ogni segmento. Ruedi Baur ha individuato per la scrittura il carattere Garaje di Thomas Huot-Marchand, che offre il grande vantaggio di essere modulare nello spazio e adattarsi quindi a tutte le esigenze dei diversi supporti.





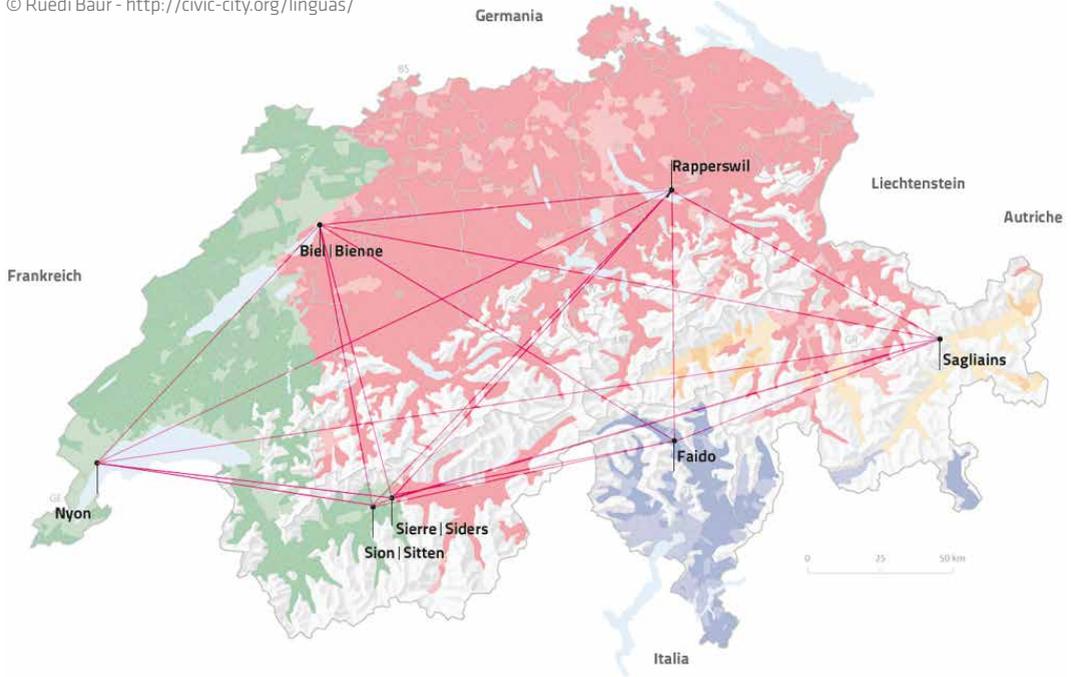








Mappa delle città coinvolte nel progetto *Viaggio tra le lingue*
© Ruedi Baur - <http://civic-city.org/linguas/>



Ruedi Baur, Vera Baur, Karelle Ménine, *Viaggio tra le lingue*, installazione grafica di letteratura multilingue nello spazio pubblico, Svizzera 2017

Nel 2017, in occasione dei suoi 50 anni, la Fondazione Walter e Ambrosina Oertli, nell'intento di promuovere il multilinguismo e la coesione nazionale attraverso la comprensione reciproca approfondita tra le diverse comunità, ha affidato a Ruedi e Vera Baur con Karelle Ménine, l'incarico di elaborare un progetto culturale che includesse tutte le aree linguistiche della Svizzera.

La diversità culturale e il plurilinguismo, praticati per secoli, fanno parte della storia della Svizzera e rappresentano un tratto costitutivo dell'identità del paese.

Come è noto, le lingue ufficiali adottate sono quattro: il tedesco (parlato dal 63% della popolazione), francese (22,7%), italiano (8,1%) e romancio (0,5%), un dialetto con le diverse varianti *sutselvisch*, *surselvisch*, *surmiran*, *puter* e *vallader*.

Le sei città che hanno partecipato al progetto, Rap-

perswil, Sglaia, Faido, Sierre | Siders, Sion | Sitten, Nyon, Biel | Bienne, hanno reso disponibile una serie di spazi pubblici che potesse accogliere composizioni grafiche, dando visibilità a questo capitale, quello letterario, così particolare.

Muri, marciapiedi, facciate, piazze... strade, centri storici, quartieri... sono diventati i supporti di un lavoro di ricerca, e di creazione letteraria e di grafica *in situ*, rivelatore della forza del plurilinguismo.

La scrittura, la tipografia, la composizione, il gesto della scrittura possono contribuire a risvegliare l'aspetto emotivo di un testo. Nelle parole di Karelle Menine "durante i nostri primi sopralluoghi in una città, esploriamo. Un edificio, un tunnel, una terra desolata, un vicolo ... stiamo cercando lo spazio dove il testo troverà il suo spazio più adatto migliore. Quindi, secondo le autorizzazioni, le possibilità, misuriamo e calcoliamo. Sull'arco di un ponte: quante parole? E sul muro di una stazione o di una banca? Durante il lavoro di scrittura siamo più simili agli operai che agli scrittori, un paragone che si adatta



Ruedi Baur, Vera Baur, Karelle Ménine, *Viaggio tra le lingue* © Ruedi Baur - <http://civic-city.org/linguas/>

così bene e che ci ricorda che la letteratura è un prodotto della scrittura”²⁰.

Il territorio della grafica

Grafica e architettura si sono frequentemente relazionate e reciprocamente influenzate. La parola ‘grafica’ giustapposta a ‘architettura’ ha assunto spesso, storicamente, connotazioni negative suggerendo in larga misura l’utilizzo di orpelli e decorazioni tanto da far affermare ad Adolf Loos, autore non a caso del testo *Ornamento e architettura*: “verrà il giorno in cui l’arredamento di una cella carceraria ad opera del tappezziere di corte Schulz o del professor Van Der Velde sarà considerato un inasprimento della pena”²¹.

Questo perché parlando di grafica e architettura molto spesso ci limitiamo a considerare la funzione della ‘grafica’ legata alla percezione visiva, all’organizzazione formale della tavola, alla funzione del segno grafico come strumento della rappresentazione

architettonica. In realtà la relazione tra le due discipline ha analogie e collegamenti molto profondi e dinamici che connettono continuamente i processi del progetto grafico a quelli del progetto architettonico. Progettare una rivista, un libro per esempio, obbliga il progettista grafico a confrontarsi con il bilanciamento dei pieni e dei vuoti, con le proporzioni, il ritmo, la composizione dello spazio, problemi che parimenti affronta un architetto nel progetto di una facciata o di una pianta.

Parlare di architettura tipografica significa quindi parlare di qualcosa che ha molto in comune con la progettazione architettonica. Carlo Frassinelli nel suo *Trattato di Architettura tipografica* insisteva su elementi quali *disposizione, contrasto, ritmo*, come caratteri fondamentali per la costruzione dell’armonia e su come la divisione dello spazio sia elemento imprescindibile nella composizione della pagina²². Analogamente Le Corbusier nel suo *Verso un’architettura* affermava che “il tracciato regolatore è una

ALBERGO PERIZIONI

ET SANS LE SAVOIR | ILS M'ONT APPRIS QU'UNE

Mai sapim de sieghe! Sed in cœl caelae | Nel raminga mi hant regna la gloria | eli tilla peçh am meu sun cœl || I in

PIERRE POUVAIT CULTIVER DES FLEURS.

in cœl qui etiam | agus de bon | qui amant nos montagnes | ils sont fidèles a ces lieux || I n o vist da chi nœr da

NE HO VISTI DI QUELLI VENUTI DA LONTANO |

lontan | ch in i e presai i nosse mountains | Ich s o enri affezions a ches sœt v che altes i con chis apeli || Ich sah wœrde

CHE GLI SON PIACIUTE LE NOSTRE MONTAGNE. |

Le von wœrde kœnnen | fœrden unsere Berge gfallen | in schwarmen de Gagnon lœt | und jet sind sie hœr dagnoben

CHE SI SONO AFFEZIONATI A QUESTI POSTI...

*|| E senza saperlo mi hanno insegnato | che anche sul sauso possono crescere **fiori***

ALINA BORIOLI (1887-1965), AVA GIUANA.

RISTORANTE

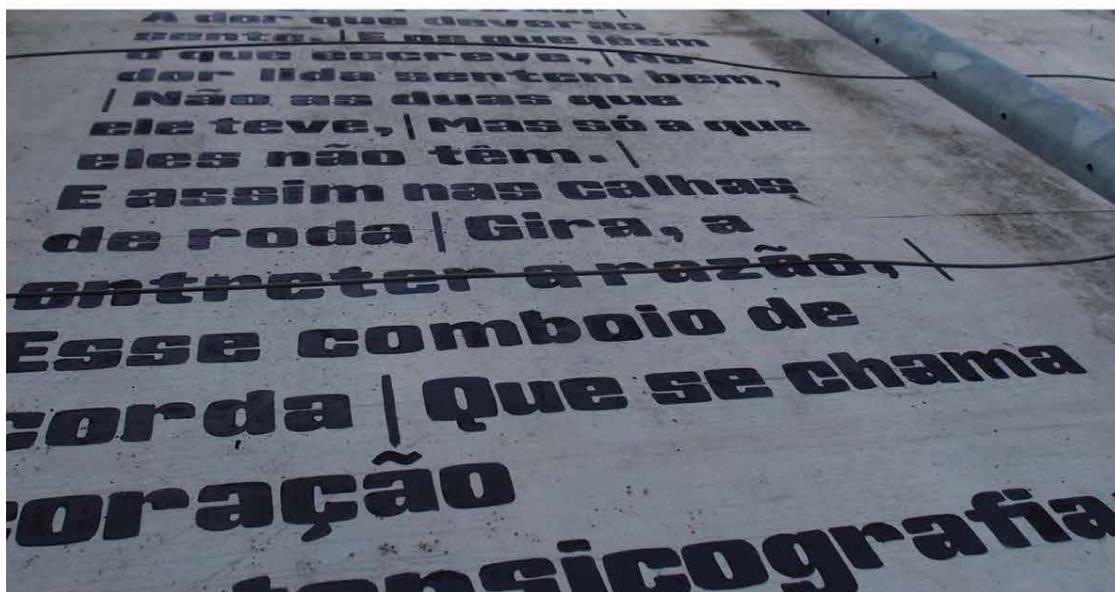
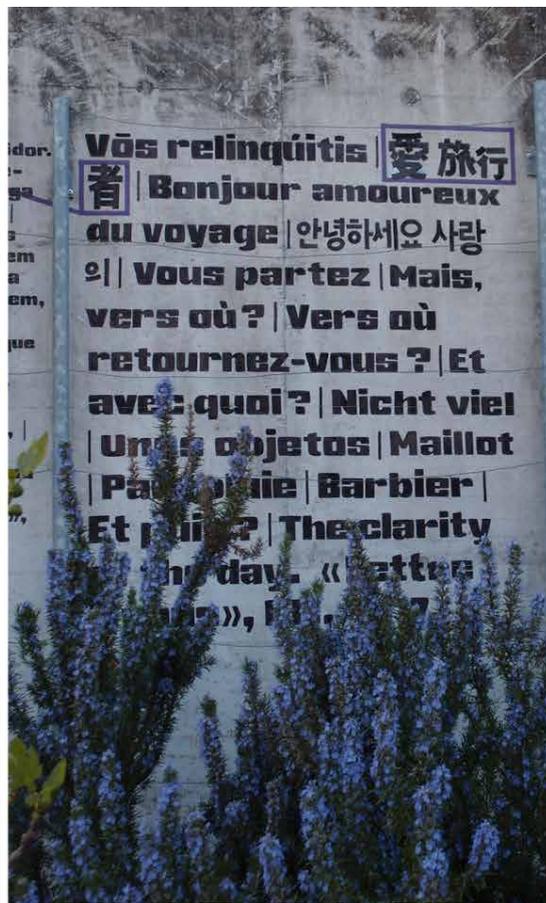
EICHHOF Hotel Barudoni

EICHHOF









garanzia contro l'arbitrio [...]. La scelta e le modalità d'espressione del tracciato sono parte integrante della creazione architettonica"²³. Grafici e architetti hanno incrociato, sommato talvolta, le loro competenze in numerosi progetti, ma forse dovremo cominciare a chiarire meglio cosa si intende con la parola 'grafica' e a quale mestiere ci stiamo riferendo quando parliamo di 'grafici'. Questo termine, come altri nella nostra lingua viene usato in contesti molto diversi con sfumature e accezioni vicine ma allo stesso tempo lontanissime.

Con il termine grafica ci riferiamo solitamente in modo generico al prodotto della progettazione orientata alla comunicazione visiva, ma il termine grafico inteso come professione, è spesso usato erroneamente. Quello che intendiamo approfondire meglio in questa sede è l'aspetto che in qualche modo ha mantenuto costante il proprio legame con il grafico, il *visual designer* fino al più attuale *communication designer*. Vale a dire la relazione con la scrittura, individuata come cardine e centro metodologico del design della comunicazione.

La grafica è la scrittura dei messaggi visivi²⁴, e come tale anche nei suoi segni più elementari, è sempre anche l'immagine del messaggio da comunicare e rappresenta quindi il codice notazionale per eccellenza del grafico. E in questa direzione diventa anche importante e densa la relazione tra scrittura e

città, rapporto costante nel tempo e nella storia che ci permette di leggere il luogo urbano come una grande partitura di segni.

Grafica e città

"A chi l'avesse percorsa con l'animo e l'attenzione del turista non frettoloso, una qualsiasi città dell'Impero romano tra I e III secolo d.C., sarebbe apparsa caratterizzata non solo e non tanto da statue, dai templi, dai luoghi pubblici di ritrovo, dai colori e dal traffico, quanto dalle scritte presenti dappertutto, nelle piazze, nelle strade, sui muri e nei cortili, dipinti, graffite, incise sospese in tabelle lignee o tracciate su riquadrature bianche, diversissime tra loro non soltanto per aspetto, ma anche per contenuto, essendo ora pubblicitarie, ora politiche, ora funebri, ora celebrative, ora pubbliche, privatissime di appunto o di insulto, o di scherzoso ricorda; e naturalmente rivolte se non proprio a tutti, a molti, e cioè ai molti alfabeti facenti parte della comunità urbana"²⁵.

Questa descrizione della Roma imperiale di Armando Petrucci potrebbe facilmente essere traslata sulle nostre città contemporanee: una serie quasi infinita di scritture sovrapposte che generano un sistema articolato e polifonico sia dal punto di vista dei contenuti che da quello degli artefici: grafici, progettisti della comunicazione, ma anche anonimi soggetti che utilizzano grafica e scrittura in modi privati.

Un primo profondo strato è quello più saldamente

connesso con l'architettura stessa delle nostre città: pietre incise, iscrizioni e decorazioni epigrafiche su palazzi di tutte le epoche a rappresentare una sorta di trascrizione urbana della cultura e del periodo storico in cui si sono stratificate. Una pratica che ha accompagnato costantemente l'evoluzione sociale, culturale e politica vuoi come affermazione del potere, temporale o ecclesiastico, vuoi come riappropriazione, spontanea o ragionata, dell'ambiente urbano moderno. E all'interno di questi due estremi una moltitudine di scritte, sistemi toponomastici, mappe, segnaletiche, stratificazione di dispositivi informativi, prescrizioni e divieti che si sovrappongono all'architettura, una sorta di *layer* variegato per forme e colori che, utilizzando il segno grafico supporta, o meglio tenta di supportare, la quotidianità di cittadini, *city users*²⁶ e turisti.

Le lettere sono presenti ovunque nell'ambiente in cui viviamo²⁷: segnali, iscrizioni sugli edifici che spesso passano inosservati agli uomini, ma anche alla ricerca che non se ne occupa come disciplina scientifica a sé.

Il *lettering* ambientale²⁸ non costituisce materia autonoma di indagine e viene affrontato solitamente all'interno di altre discipline ottenendo così di limitare l'analisi ad alcuni degli aspetti peculiari. La ricerca si occupa spesso di caratteri tipografici in quanto prodotti industriali soggetti a riproduzione seria-

le e automatizzata, mentre l'uso del termine *lettering* è più correttamente riferito a esemplari unici, creati per scopi specifici ragionando su dimensioni, materiali e superfici. Aspetto fondamentale è quindi quello visivo.

Il *lettering* contribuisce a definire gli spazi, li rende comprensibili e unici, ne definisce l'identità, la funzione, rassicura chi viaggia favorendone l'orientamento e contribuisce ad esprimere l'essenza stessa di un luogo. La segnaletica si interseca e si sovrappone talvolta ai sistemi identitari fondendosi in un sistema complesso, ma definito, che ci aiuta nel 'trovare la strada' in mezzo alla campagna come all'interno di una stazione ferroviaria.

Come precisa Alan Bartram: "Architectural lettering is unarguably part of the environmental texture, providing visual and historical richness. Each period had its own visual language, which added its own character and flavour to the environment, and its own layer of history. The contribution which lettering makes to the pleasure of walking around Bath may be less obvious than the architectural beauties of the city; but the continual and consistent quality of the street names, carved in a subtly varying form, has an almost subconsciously civilizing effect"²⁹.

L'uso che facciamo del *lettering* per identificare luoghi specifici, costituisce una parte fondamentale della nostra relazione con lo spazio pubblico: non



Ruedi Baur, Biblioteca-mediатеca Malraux, Strasburgo.

Le foto relative ai progetti della Mediatheque e della Place du Château a Strasburgo sono state realizzate durante un viaggio di studio con il Didacommunicationlab, Dipartimento di Architettura dell'Università di Firenze.

contribuisce semplicemente alla identificazione letterale del luogo, ma consente di raccontare qualcosa di più sui singoli spazi che ci circondano. Bartram arriva a sostenere addirittura, che il modo di incidere i nomi delle strade influisca sul nostro modo di percepire l'ambiente circostante.

Certamente lettere e parole sono lì per dire qualcosa: costituiscono il mezzo con cui l'informazione viene trasmessa ed elaborata dalla mente umana, un complesso archivio di strani frammenti di informazioni, dormienti, in attesa di essere scatenati da incontri inaspettati.

Parole nell'architettura

Prendiamo ancora ad esempio il lavoro di Ruedi Baur per parlare della persistenza progettuale e funzionale esplicitata nelle iscrizioni urbane contemporanee. Questa pratica di comunicare attraverso l'apposizione di segni sugli edifici ha da sempre accompagnato in modi plurali e stilisticamente va-

riegati, come abbiamo visto, la storia della relazione uomo-città. Non solo lapidi romane, epigrafia alto-medievale o iscrizioni celebrative nel contesto monumentale, ma anche segno caratterizzante dell'architettura di regime con gli sperimentalismi grafici essenziali nella politica monumentale del periodo fascista o il dilagare spontaneo delle scritte murali esposte, che esprimono e teorizzano la riappropriazione degli edifici in un intento politico di occupazione e trasformazione degli spazi urbani.

Ruedi Baur, si occupa frequentemente di progettazione di sistemi di identità e di orientamento per lo spazio pubblico: musei, ospedali, aeroporti, ambienti urbani, in questo spesso affiancato da architetti, urbanisti, sociologi, esperti di segnaletica e scenografi. "Proveniamo innegabilmente dalla cultura della grafica, dell'identità visiva e della segnaletica. Vi abbiamo innestato la cultura della messa in scena dell'oggetto e dello spazio"³⁰.

Il suo principale obiettivo come progettista è quel-



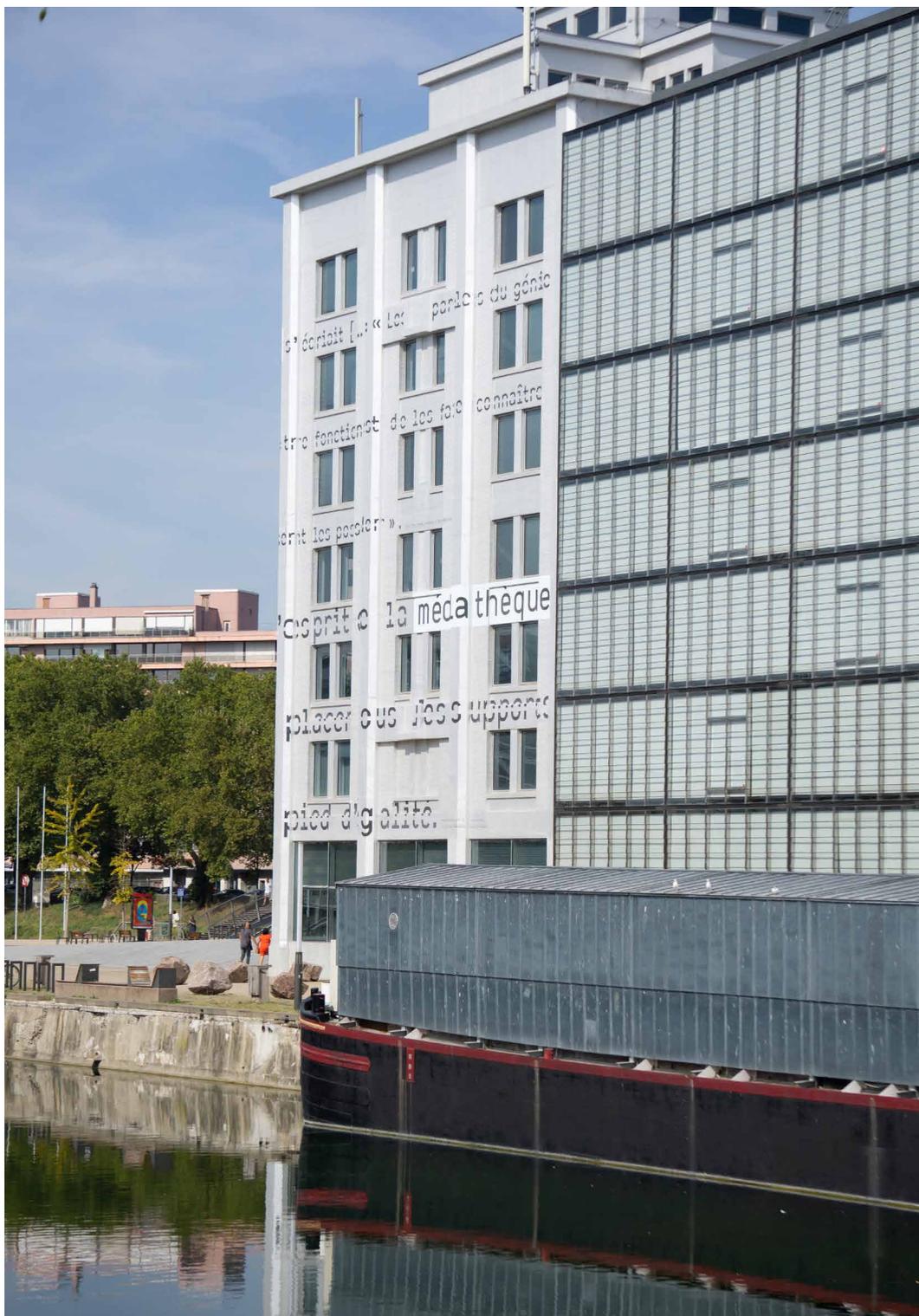


MUSEUM

MUSEUM

MUSEUM







Ruedi Baur, Mediatheque Malraux, Strasburgo

lo di connotare visivamente l'ambiente in cui vivere, senza mai appiattirne le molteplici influenze culturali che lo hanno caratterizzato nel tempo, anzi integrandole e valorizzandole. Il suo design non è mai neutrale, esprime sempre una posizione, a volte anche politica, forte della consapevolezza della sua responsabilità culturale, frutto delle esigenze dettate dalla contemporaneità.

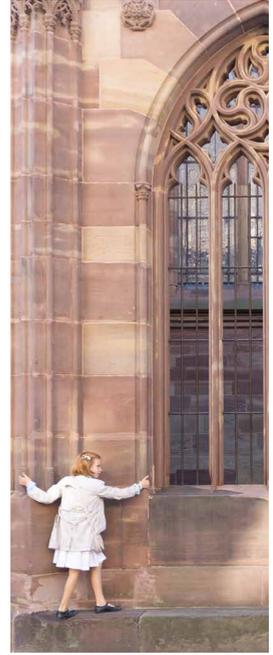
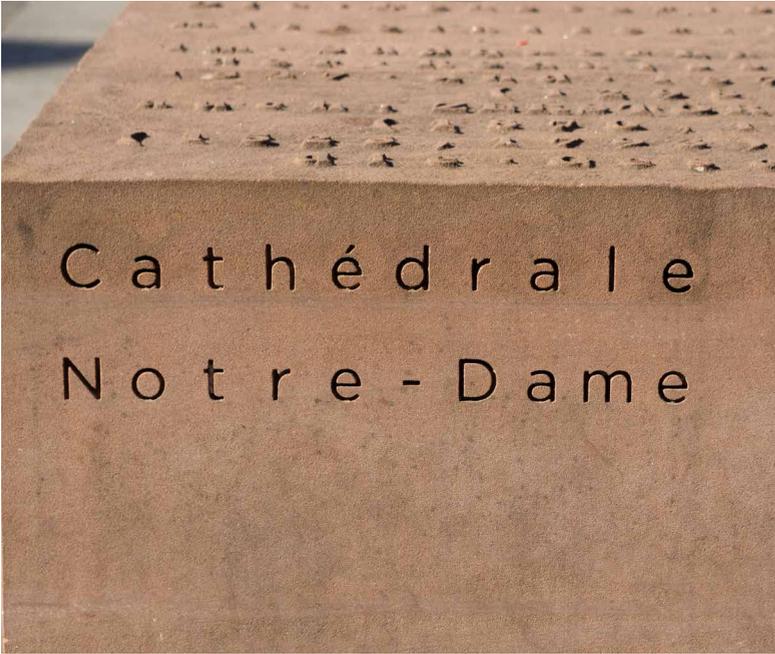
Ruedi Baur, Mediatheque Malraux, Strasburgo

“Quello che m’interessa innanzitutto è l’uso della tipografia come base di un linguaggio visivo che conferisca identità. Si può oltrepassare questa logica stupida della ripetizione infinita di segni identici e mettere in atto linguaggi visivi che siano riconoscibili in ogni espressione, qualunque essa sia; si può ricercare la singolarità, articolare di nuovo le regole e adattarle al contesto”³¹.

Le architetture di Jean-Marc Ibos e Myrto Vitart, per la maggior parte situate in Francia, sono profon-

damente radicate nel territorio e si legano profondamente alla realtà socio-economico e urbanistica nella quale collocano. Nel caso della biblioteca-mediateca Malraux di Strasburgo, l’ambiente è il paesaggio fluviale – con la progressione lineare dei filari di alberi, dei pontili e delle banchine – che detta le regole le regole per la riconversione e l’ampliamento di un ex deposito per la conservazione di cereali. Siamo nella *presqu’île* (penisola) André Malraux, approdo fluviale storico della città, destinato a diventare il nuovo polo culturale della capitale alsaziana e a ospitare in seguito anche altri edifici pubblici, archivi e centri commerciali.

Lo studio svizzero Integral Ruedi Baur è intervenuto sul progetto collaborando strettamente con gli architetti Ibos e Vitart, attraverso il linguaggio visivo dei segni. Indicazioni, parole, citazioni – come quella dei due architetti³² – e colori, sono stati applicati sulle superfici esterne, sulle pareti interne e sui pavimenti dell’edificio, per indirizzare e orientare



Ruedi Baur, Place du Château, Strasburgo

i visitatori, ma anche per aggiungere nuovi livelli di lettura e di utilizzo di questa architettura.

Sul pavimento le parole, avvolte attorno ai pilastri e inscritte sulle pareti, punteggiano gli spazi e rivelano i materiali che compongono l'edificio, mentre quelle necessarie per l'orientamento, risaltano fortemente nello spazio evidenziate da caselle colorate. Sulla facciata e sulle pareti laterali, le frasi rimangono sullo sfondo, leggermente indebolite dalla cancellazione di parte di ogni lettera e i diversi stili tipografici rafforzano la particolarità di ciascun testo esprimendo le funzioni che definiscono questa libreria multimediale.

Attraverso una selezione fatta da Thibault Fourier, il progetto confronta testi alsaziani, testi di lingue straniere, europee o dialetti appartenenti alle popolazioni del luogo che potrebbero frequentare la mediateca, sottolineando la volontà di meticciamento culturale e linguistico, caratteristica dell'approccio progettuale di Ruedi Baur.

Ruedi Baur, Place du Château, Strasburgo, 2011-2013

Fino al 2010 Place de Château era un vuoto urbano popolato dalle automobili e dal traffico *Una contaminazione poco compatibile, considerato* che sui quattro lati di questa piazza in pieno centro storico a Strasburgo, si affacciano la Cattedrale di Notre-Dame, edificio monumentale in stile gotico medievale, il Museo dell'Opera e la Fondazione Notre-Dame in stile rinascimentale, il Gabinetto di Disegni e Stampe, il liceo Fustel Coulanges e il Palazzo dei Rohan in stile neoclassico.

Nel 2010 l'amministrazione comunale decise di rivitalizzare l'area, eliminando traffico veicolare e parcheggio e restituendo alla piazza la sua funzione pubblica e sociale.

Il progetto di Ruedi Baur, realizzato in collaborazione con Catherine Linder, paesaggista e *urban planner* francese, si è articolato in una lunga struttura di pietra arenaria che si sviluppa lungo tutta la piazza del





مَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ

وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ

وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ وَمَنْ يَتَّقِ اللَّهَ يَجْعَلْ لَهُ مَخْرَجًا وَيَرْزُقْهُ مِنْ حَيْثُ لَا يَحْتَسِبُ





Ruedi Baur, Place du Château, Strasburgo

Castello, con l'obiettivo di valorizzare i monumenti che circondano la piazza, dare più leggibilità ai cinque musei, sostenendo il naturale flusso dei visitatori.

L'intervento proposto si allinea al selciato originale della Cattedrale utilizzando lastre di gnèiss per la pavimentazione, integrate da bande di arenaria rosa dei Vosgi, materiale con cui è costruita anche l'*edificio religioso*. I blocchi della struttura diventano così il segno evidente di una intenzionale ricucitura tra il tessuto stradale e lo spazio antistante alla Cattedrale, con l'obiettivo implicito di ricostruire l'idea della piazza come spazio pubblico unico, una piazza dove poter sostare, giocare e godere delle architetture che vi si affacciano. L'installazione è strutturata su tre livelli: un livello del pavimento, un livello di seduta e un livello di lettura. I testi di presentazione dei musei, del Duomo, della piazza e del quartiere, sono stati sabbiati direttamente sulle pietre e appaiono in rilievo rispetto alla superficie piana dell'arenaria. L'effetto finale, sembra ispirarsi agli stilemi plastici della cattedrale e le incisioni

sui blocchi creano una sorta di "pizzo", interpretazione contemporanea delle decorazioni realizzate per la Cattedrale. A ciascuna delle tre lingue utilizzate per le informazioni scolpite corrisponde un carattere e una vibrazione tipografica. Alcune superfici verticali includono informazioni direzionali, incise nelle pareti laterali dei blocchi, mentre nel blocco centrale alloggia un'opera artistica prodotta dalla Fondazione dell'Opera di Nostra Signora, un omaggio al lavoro di scultori e scalpellini che hanno contribuito alla costruzione della Cattedrale. Completa il progetto l'inserimento di dieci tigli collocati alle due estremità della piazza. Fondamentale è stata in questa opera la relazione fortemente interdisciplinare che è alla base del progetto: design e architettura del paesaggio certamente, ma anche la città stessa ha contribuito nella forma di un dialogo continuo, a volte difficile, ma partecipato e collettivo che ha portato alla riqualificazione di uno spazio profondamente inserito nella storia e nel patrimonio emotivo degli abitanti di Strasburgo.

Note

¹ Christian Norberg-Schulz. *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, 1979, p. 11.

² Ugo Volli, *Il testo della città. Problemi metodologici e teorici*, in «La città come testo. Scritture e riscritture urbane», 01-01/2008, p. 14.

³ La frase fa esplicito riferimento ad un testo di Umberto Volli, *op. cit.* p.15, ma in letteratura questi temi ricorrono anche negli scritti di Roland Barthes, per cui sono stati oggetto di ricerca e alla cui opera si rimanda per ogni approfondimento, con particolare riferimento Roland Barthes, *Elementi di Semiologia*, Einaudi, 2002 (ed. or. *Eléments de sémiologie*, Edition di Seuil, 1964)

⁴ Roberto de Rubertis, *Editoriale* in «Dimensioni del disegno. Grafica-Architettura» gennaio-dicembre 1999

⁵ Wim Wenders, *L'atto di vedere*, Ubulibri, Milano 1992.

⁶ Hubert Robert, *Vue imaginaire de la Grande Galerie du Louvre en ruine*, 1796. Paris, Musée du Louvre. In M. Markarius, *Ruines*, Flammarion, Paris, 2004, 104-105.

⁷ Nicolas Moulin parla così in un'intervista rilasciata in occasione dell'inaugurazione della sua mostra: "Pour VIDERPARIS, j'ai travaillé sur photoshop de manière très rationnelle, comme si j'étais une entreprise de travaux publics. J'ai ôté toute trace de vie, j'ai démonté le mobilier urbain et gardé l'architecture. J'ai aussi conservé au sol les passages piétons, les lignes continues et les bandes blanches : pour les effacer, il aurait fallu poser une couche de bitume. Ça n'entraine pas dans la logique de l'opération. Quand on veut vider une ville, on ne perd pas de temps à ça... C'est une fiction sans narration".

cfr. <https://atlasofplaces.com/photography/vider-paris/>

⁸ Eugène Atget. *Itinéraires parisiens*, Paris-Musees Association, 1999

⁹ Le parole tra virgolette sono citazioni dal sito degli autori del progetto. Cfr.: <http://www.steinbrener-dempff.com/en/portfolio-item/delete/>

¹⁰ Alberto Magnaghi, *Il progetto locale*. Bollati Boringhieri, 2000, p. 9

¹¹ Cfr. Siegfried Giedion, *L'eterno presente: le origini dell'architettura*, trad. it. Feltrinelli, 1969 (ed. or. *The eternal present: a contribution on constancy and change. The Beginnings of Architecture*, 2 voll., Oxford University Press 1962-64).

¹² Cfr. Kevin Lynch, *L'immagine della città*, trad. it. Marsilio, 1964 (ed. or. *The Image of the City*, MIT Press, 1964).

¹³ Cfr Paolo Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, 1974.

¹⁴ Robert Venturi cita una frase di Louis Kahn nel suo *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari, Dedalo, 1980.

¹⁵ K. Lynch, *op. cit.* p. 26.

¹⁶ K. Lynch, *op. cit.* p. 139.

¹⁷ Le parole sono quelle di Malte Martin, che nei suoi progetti esprime costantemente la volontà di rivendicare lo spazio pubblico come spazio di immaginazione che appartiene a coloro che lo abitano.

Cfr. <http://www.moreeuw.com/histoire-art/malte-martin.htm>

¹⁸ La frase (cfr. <https://www.pixelcreation.fr/graphisme-art-design/livres/la-phrase-de-ruedi-baur-et-karelle-menine/>) appartiene a Karelle Ménine, artista francese che concentra la sua ricerca tra letteratura e linguaggio attraverso installazioni, opere teatrali, lavori editoriali e interventi nello spazio pubblico.

¹⁹ Le frasi tra virgolette sono tratte da un'intervista a Ruedi Baur cfr.: <https://www.designboom.com/design/la-phrase-mons-integral-ruedi-baur-05-01-04/>

²⁰ La frase appartiene a Karelle Ménine, cfr. Karelle Ménine, Vera e Ruedi Baur, *Voyages entr les langues*, Edition Gallimard, 2018, p. 21.

²¹ Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, 1972, p. 229.

²² “In termini tipografici la proporzione è l'accordo piacevole di ineguaglianze o variazioni delle parti di una composizione [...] Quindi proporzione, ritmo e varietà sono una conseguenza l'una dell'altro e [...] dato che una composizione tipografica risulta essere geometrica, la preoccupazione del tipografo rimane limitata a procurare combinazioni armoniche tra i caratteri e gli spazi e a scomporre lo spazio nel quale i caratteri e le illustrazioni verranno introdotti”, Frassinelli, *op. cit.*, p. 102.

²³ Le Corbusier, *Verso un'architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi & C., 1989, p. 52.

²⁴ Cfr Mario Piazza, *Grafica e città*, in «XY Dimensioni del Disegno», n. 35-36-37, *Grafica e Architettura*, gennaio-dicembre 1999, p. 105.

²⁵ Armando Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Einaudi, 1986, p. 3.

²⁶ Il termine *city users* viene introdotto da Guido Martinotti, nel libro *Metropoli. La nuova morfologia sociale della città*, pubblicato da il Mulino nel 1993.

²⁷ Nel secolo scorso è rintracciabile una tradizione di ricerca sulla forma grafica nei lavori di Nicolette Gray, Alan Bartram e John Kinner. Si vedano a questo proposito: Nicolette Gray, *Lettering on buildings*, Architectural Press & New York, 1960; Alan Bartram, *Lettering in architecture*, Lund Humphries, 1975; Jack Kinneir, *Words on building: the art and practice of public lettering*, Architectural Press, 1980. Più recentemente si segnalano Phil Baines, Catherine Dixon, *Segnali. Grafica urbana e territoriale*, Logos, 2004 e Anna Sacconi, *LetterScapes: A Global Survey of Typographic Installations*, Thames & Hudson, 2013.

²⁸ Definizione ripresa da Baines, Dixon, *op. cit.*, p. 7.

²⁹ Alan Bartram, *Lettering in Architecture*, Lund Humphries Publishers Limited, 1975, p. 7.

³⁰ Cfr. <http://sdz.aiap.it/notizie/10580/>

³¹ Questa frase, che riassume brevemente uno dei principi fondanti dei progetti di Ruedi Baur è estratta da un'intervista del 2014. Cfr. <https://www.designboom.com/design/interview-ruedi-baur-03-24-2014/>. Testo fondamentale per la comprensione della sua opera è senz'altro *Ruedi Baur Integral*, Lars Muller Publishers, 2010.

³² “la mediateca è l'organizzazione premeditata degli spazi di lettura e consultazione, tradotta in un'architettura che offre l'occasione di un vero gesto architettonico”, <https://www.domusweb.it/it/architettura/2008/12/01/malraux-media-library.html>, <ultima consultazione, luglio 2020>