



TRAS-
FORMA-
ZIONI
VERBO-
VISIVE

Parola e immagine
fra arti e design:
un percorso storico

Ludovica Polo

Trasformazioni verbosive

La parola e l'immagine fra arti e design:
un percorso storico



POLITECNICO
MILANO 1863

Tesi di Laurea Magistrale
CdLM in Design della comunicazione

Ludovica Polo
947957

Relatore:
Salvatore Zingale

ABSTRACT

Tramite un'analisi storica che parte dall'origine della scrittura e arriva alla contemporaneità, questa ricerca indaga il tema della *verbovisualità*, ovvero il complesso rapporto fra scrittura e immagine, due sfere che fin dalla loro nascita si sono intrecciate, contaminate, rincorse e a tratti sovrapposte.

Secoli prima del concetto di *poesia visuale*, si nascondono infatti sperimentazioni difficilmente etichettabili come artistiche o letterarie: dai primi pittogrammi alla massiccia produzione medievale e rinascimentale, arrivando poi alle più note avanguardie e all'esperienza ibrida del Bauhaus, ogni epoca, coerentemente con le tecnologie presenti e con i cambiamenti socio-culturali del tempo, ha esplorato il potenziale di questo dualismo. Con l'intento quindi di tracciare una linea temporale che esplori le esperienze verbovisive nel corso dei secoli, questa ricerca analizza anche il rapporto fra il mondo artistico-poetico e quello progettuale, osservando come hanno reciprocamente attinto l'uno dall'altro, influenzandosi e uniformando i loro codici semiotici. Per questa ragione, sono convinta che conoscere la storia del legame fra parola e immagine possa aiutare i progettisti a comprendere le potenzialità delle molteplici combinazioni di questi due fattori, imparando a veicolare nel miglior modo il proprio messaggio e sviluppando una consapevolezza sul *perché* delle proprie scelte compositive.

Introduzione.8



La nascita della scrittura.11

- Mesopotamia.15
- Egitto.16
- Mesoamerica.18
- Dai fenici all'alfabeto latino.21
- Roma.24

Medioevo.26

- Carmi figurati.27
- Miniature e capilettara illustrati.29



Prima di un'etichetta.57

Un coup de dés
jamais n'abolira
le hasard.60

- Apollinaire.62
- The alphabeth album.66



Dall'Umanesimo al Seicento.39

- La nascita della stampa.40
- Geoffroy Tory.42
- Hypnerotomachia Poliphili.47
- Altri contributi.48



Le neoavanguardie.106

- Poesia concreta.107
- Poesia Visiva.118
- Nuova Scrittura.129
- Contemporaneamente.131
- Tornando alla poesia visiva.140

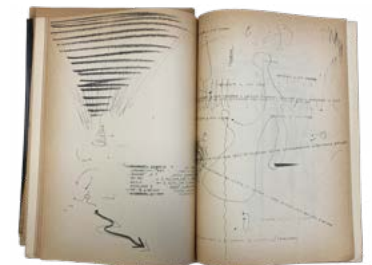
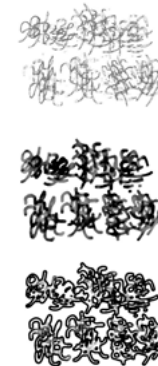


Le riviste.144

- Parentesi grafica.152
- Nel secondo dopoguerra.156
- Tool.158
- Altri contributi.165

Sperimentazioni recenti.171

- Scrittura asemica.172
- Social Network.176
- Linguaggio tecnologico.178
- Guardando alla progettazione tipografica.181



Conclusioni.188

00. Introduzione

La parola scritta e l'immagine sono da sempre state legate da un rapporto imprescindibile. Nel corso dei secoli, dall'origine della scrittura ad oggi, passando per la nascita della stampa e per le avanguardie del Novecento, queste due sfere si sono intrecciate, contaminate, rincorse e a tratti sovrapposte. Quando i rapporti fra le due sfere diventano evidenti, si può parlare di *scrittura verbovisiva*, comprendendo “sia le forme di comunicazione verbale che intendono anche farsi vedere, sia quelle forme di comunicazione visiva che intendono anche farsi leggere” (Pignotti & Stefanelli, 2011). In questa ricerca condurrò un'analisi storica sulle esperienze di scrittura visiva e di tipografia espressiva, affiancandola a una riflessione semiotica sugli effetti che questi esperimenti manifestano sul “pubblico”.

Obiettivo primo di questa tesi sarà quindi quello di mettere in evidenza come il design della comunicazione e alcune ricerche artistiche e poetiche nel corso della storia si siano influenzate a vicenda, scambiandosi sia le tecniche che i supporti, e manifestandosi l'una

nel campo dell'altra. Se le sperimentazioni artistiche sono state in prima linea per testare gli avanzamenti tecnici della grafica – pensiamo ai font tipografici, alle tecniche di riproduzione dell'immagine e alla sua diffusione – è vero anche che i designer si sono pian piano concessi delle “licenze poetiche” fuori dagli schemi dopo averle viste fra i movimenti d'avanguardia.

Io credo però che l'*urgenza di comunicare* abbia messo in relazione la sfera progettuale e quella estetica già dall'origine dell'informazione scritta: anche se per molto tempo gli storici si sono focalizzati su una narrazione alfabetocentrica, negli ultimi anni sempre più studiosi hanno dato peso ad altre forme di scrittura, alcune delle quali molto lontane dall'idea occidentale. Successivamente, nei cosiddetti “secoli bui”, queste esperienze sembrano essere scemate (o semplicemente non vengono considerate), lasciando un apparente vuoto storico (che poi vuoto non è, come vedremo Giovanni Pozzi ha dedicato a questa parentesi storica un intero volume). Lo stesso vale per la nascita della stampa quando parola e immagine sembrano nuovamente prendere strade diverse: vicine, perché presenti nella stessa pagina; ma distanti, perché delimitate da rigide griglie che ne vietano l'interazione. Come vedremo, anche in questo periodo la verbovisualità troverà spazio. Uno sguardo al primo Novecento lascia subi-

to vedere come la storia sia ricca di esperienze ibride che, a cavallo fra grafica, architettura, arte, moda e teatro cercarono di creare linguaggi universali da applicare uniformemente a tutti questi campi. Arrivando all'oggi, invece, cercheremo di capire quali sono le direzioni future della verbovisualità: parola e immagine continueranno a contaminarsi e combinarsi fra loro o la direzione multimediale verso cui stiamo andando ha già superato questo dualismo? Ciò che rimane da capire, quindi, riguarda le logiche che stanno dietro alla *messa in pagina* delle parole: possono avere le stesse ragioni sia in un'esperienza artistico-poetica sia in una progettuale? Vorrei poi indagare, in questi secoli, come sia mutato il concetto di leggibilità: le regole che Brin-ghurst definirà nel suo *The Elements of Typographic Style* sono incompatibili con le esperienze verbovisive e con la stratificazione di diversi livelli di lettura, oppure a volte la leggibilità può essere messa da parte a favore degli aspetti visuali di un testo?

L'idea è che questa ricerca possa tracciare una linea nel corso dei secoli unendo e raccontando diverse esperienze affinché – tenendo in considerazione l'avanzamento tecnologico cui siamo giunti – possano nascere delle riflessioni e nuove prospettive sul rapporto parola-immagine.

01.

LA NASCITA DELLA *SCRITTURA*

1 Secondo Cardona (2009), per definire grafema, "si può cercare di individuare le unità minime in base alle opposizioni effettivamente valide sul piano grafico". Questo ci fa riflettere su quanto la nostra società sia alfabetocentrica: ciò che nelle lingue occidentali viene univocamente identificato come grafema, in altri sistemi linguistici (pensiamo a quello cinese) solleva diverse difficoltà di classificazione.

Le lettere dell'alfabeto latino, così come le conosciamo noi, sono una serie di grafemi¹ che combiniamo fra loro per ottenere parole e frasi che abbiano un significato universale e condiviso all'interno di un sistema linguistico-culturale.

La scrittura nasce nel momento in cui delle immagini figurative iniziano ad avere un significato condiviso all'interno di una comunità che registra e fissa nelle menti delle persone un pensiero, un significato.

Ad oggi non si è ancora giunti a una data universalmente condivisa della nascita della scrittura, in quanto diverse forme di rappresentazione si sono sviluppate simultaneamente in varie zone del mondo fra cui Cina, Messico, Vicino Oriente, Egitto ed Europa. Molti di questi simboli, inoltre, si assomigliano tra di loro e assomigliano a loro volta ad alcuni ritrovamenti dell'arte preistorica che l'Homo sapiens produceva già migliaia di anni prima (Anati, 2014). Questa somiglianza e ricorrenza rende molto difficile scindere i primi approcci alla scrittura dalle espressioni artistiche che già da millenni spingevano l'uomo a rappresentare, più o meno fedelmente, la realtà in cui erano immersi.

Volendo comunque fissare un punto di partenza per queste considerazioni, possiamo guardare al 5500 a.C, momento in cui si diffondono alcuni esempi di proto-scrittura ancora oggi controversi, fra cui le note tavolette di Tărtăria della cultura Vinča, le cui incisioni sembrano essere a metà fra pittura e una primitiva scrittura cuneiforme, e definibili quindi *semasiografia*.

Il passaggio più immediato fra immagine e scrittura, e quindi la base di questa prima riflessione, è infatti sicuramente costituito dal pittogramma. I pittogrammi consistono nella riproduzione – semplificata, generalizzata e schematizzata – dell'oggetto cui ci si riferisce.

Secondo Frutiger (2018), sono inoltre alla base dei due percorsi evolutivi della scrittura:

1. Le scritture "ancora" figurative;
2. Le scritture alfabetiche.

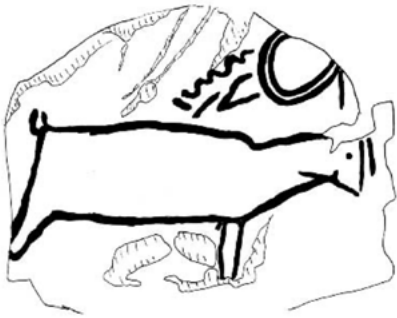
Il primo gruppo è costituito da quelle scritture che sono rimaste allo stadio pittografico/ideografico – come ad esempio la scrittura cinese – e che conservano quindi un legame palese con l'illustrazione. Associando via via dei pittogrammi, che rappresentano degli oggetti concreti, si arriva a costituire degli ideogrammi, che permettono di definire anche dei concetti astratti. Questo accade ad esempio con la crittografia ornamentale dei geroglifici egizi, in cui una sola figura (ad esempio, l'immagine della dea Maat), arricchita da questo o quel dettaglio (un piedistallo o un particolare copricapo), ha lo scopo di far affiorare nel "lettore" miti e narrazioni differenti (Marrone, 2013). Oppure, ancora, in Mesopotamia, dove un angolo ottuso significa "sprofondare", ma l'unione di due angoli in una croce significa "proteggere" (Frutiger, 2018).

Il secondo gruppo include quelle scritture che, pur nascendo come pittografiche, subiscono una trasformazione nel tempo che le porta a diventare fonetiche, ovvero diventano rappresentazione grafica della lingua parlata in cui i grafemi rappresentano dei singoli suoni.

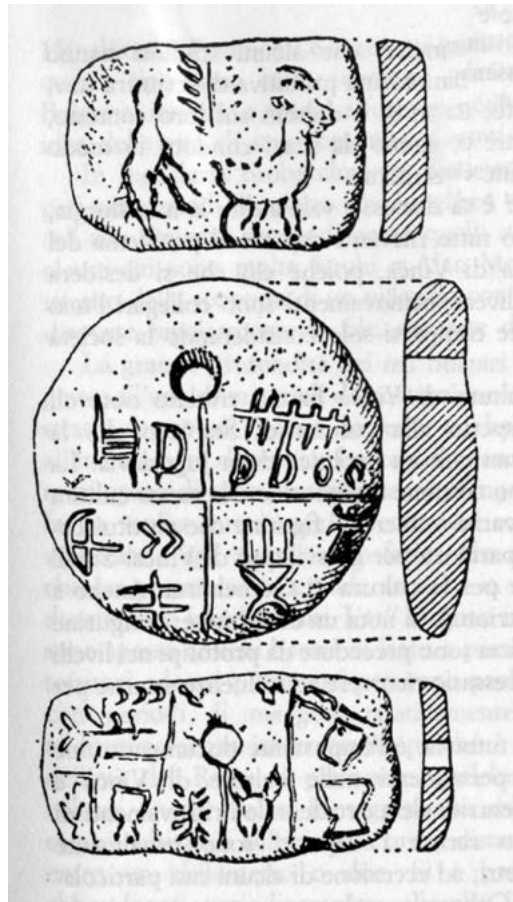
Secondo la classificazione evoluzionista-linearista, la storia della scrittura è riassumibile in quattro momenti (*fase precorritrice, fase pittografica, fase ideografica e fase fonetica*), che oltre a un ordine cronologico, racchiuderebbero anche un valore che ne determina lo stadio di evoluzione e avanzamento culturale del popolo che ne fa uso. Io non credo che si possa semplificare a tal punto l'enorme vastità di esperienze "ancora" figurative, e credo che certi sistemi pittografici siano estremamente più ricchi e complessi di quello che possiamo immaginare.

Prima di approfondire alcuni esempi di sviluppo della scrittura è importante porsi una domanda chiave: *perché l'essere umano ha sentito la necessità di ricorrere e affinare questo mezzo di comunicazione?*

Non esiste una risposta universale, perché come detto in precedenza più società – con caratteristiche differenti – sono arrivate a questo punto simultaneamente ma perlopiù in autonomia.



1. Kilwa, Jabel Tubaik, Arabia Saudita. Incisione rupestre accompagnata da un gruppo di ideogrammi (una protoscrittura ideografica), Mesolitico



2. Săliște, Romania, tavolette di Tărtăria, 5.500 a.C



3. Grotta di Lascaux, Francia, dettaglio di un disegno con ideogramma, Paleolitico

Molti studi recenti sono comunque concordi che alle origini la scrittura avesse funzioni legate alla sfera religiosa. Lo vediamo nell'Egitto predinastico dove viene usata come strumento rituale, nella Cina della dinastia Shang – dove veniva usata dai sacerdoti per le funzioni divinatorie – nella Valle dell'Indo e nell'Europa antica, sempre per i medesimi usi (Bocchi e Ceruti, 2002).

Solo in una seconda fase, in realtà con (i) organizzazioni sociali gerarchiche, (ii) influssi e contatti culturali esterni (economici e non) e (iii) con una settorializzazione professionale, l'uso della scrittura inizia ad avere dei ruoli rilevanti al di fuori della sfera sacra.

Analizzare in questa fase la nascita di tutte le più antiche scritture risulterebbe dispersivo e impossibile, si è scelto quindi di analizzare pochi ma rilevanti esempi.

Mesopotamia

Sebbene in ogni scuola occidentale venga insegnato che le popolazioni del vicino oriente, e in particolare i Sumeri della Mesopotamia, abbiano dato vita alla prima forma di scrittura, come già illustrato la situazione appare controversa. Molti studiosi infatti non concordano sull'attribuire alla civiltà nata fra il Tigri e l'Eufrate questo primato, ma, prescindere, il rilievo di quest'esperienza ai fini dell'evoluzione della scrittura è innegabile.

Fra il III e IV millennio a.C. si diffonde fra la popolazione Sumera una sorta di contrassegno tramite l'uso di "gettoni" d'argilla con forme tridimensionali e simboli incisi che li mettevano in relazione con la merce cui si riferivano. Questi gettoni, in numero corrispondente alla merce, venivano poi inseriti in dei vasi. In questa fase, quindi, assistiamo a una relazione fra il supporto fisico (la forma del gettone), il simbolo (pittogramma) e l'oggetto cui ci si riferisce. Il gettone "pecora" è l'immagine di una pecora.

In un secondo momento, per ridurre il numero di supporti e per velocizzare il processo, questi stessi simboli vennero incisi su delle tavolette, e ripetuti in base alla quan-

tità della merce presente. In una fase successiva, la ripetizione non sembrò più necessaria e vennero introdotti dei “numeri” astratti da affiancare al simbolo della merce.

Parallelamente a questa teoria, definita *Teoria economica dei gettoni d'argilla*, vi è la *Teoria pittografica*, che, coerentemente con i ragionamenti sulla diffusione di una proto-scrittura già nei millenni precedenti, ipotizza come i Sumeri abbiano visto questi simboli e ne siano rimasti influenzati, tanto da iniziare poi ad assimilarli e riprodurli.

La cosa più strabiliante di questa realtà è come la popolazione sia passata, in meno di un millennio, a un'estrema semplificazione e rinnovamento della scrittura, variando in primis la tecnica: non più incisione ma impressione. Nacque così la celeberrima scrittura cuneiforme, che si discosta una volta per tutte dal linguaggio pittografico, diventando completamente astratta e introducendo i fonogrammi. Il nome Luca, ad esempio, poteva essere scritto come uomo (*lu*) e bocca (*ka*), come in una sorta di rebus (Bocchi e Ceruti, 2002).

Per la sua funzione prevalentemente legata all'ambito contabile, è difficile esprimersi sulle caratteristiche poetico-visive della scrittura sumera, se non nella prima fase in cui erano in uso i gettoni tridimensionali. Successivamente, con l'uso delle tavolette, il focus economico esclude esperienze differenti sullo spazio “bianco” e sulla disposizione. Qualche lieve eccezione si può notare con i fonogrammi incisi nelle tombe e sugli artefatti funebri, dove i segni sono isolati, predominanti e ben visibili, poiché era necessario, durante i riti, pronunciare a voce alta il nome del defunto.

Oltre ai Sumeri, successivamente, la scrittura cuneiforme divenne la base per la lingua accadica usata, fra gli altri, da Babilonesi e Assiri.

Egitto

La scrittura geroglifica egiziana combina segni ideografici, sillabici e alfabetici. Costituisce senza dubbio un'esperienza ricca e affascinante se pensiamo al rapporto

parola-immagine, tanto che – come vedremo più avanti – susciterà l'interesse di artisti e poeti dall'antica Grecia alle Avanguardie del Novecento (per citarne uno fra tutti: Adriano Spatola con i suoi *Zeroglifici*).

Dal 3000 a.C. al 500 a.C. circa, i simboli che compongono la scrittura egizia hanno subito anch'essi – come in quasi tutte le altre lingue – una semplificazione. Sono passati dai geroglifici monumentali (pittogrammi chiaramente riconoscibili), alla scrittura ieratica (una sorta di corsivizzazione dei precedenti, mantenendo una corrispondenza netta fra simboli), alla scrittura demotica (ulteriormente semplificata e utilizzata nei documenti comuni).

Umberto Eco, a riguardo, ci dice:

Ora questo sistema di evocazioni visive, giocando sul fatto che lo stesso suono poteva essere rappresentato da geroglifici diversi, spingeva sempre più a un gioco inventivo e a una sorta di combinatoria e permutazione di stampo cabalistico che si esercitava sulle immagini, e non sui suoni. Intorno alle immagini si creava così un alone di connotazioni, di sensi secondi, come un basso ostinato di suggestioni che concorrevano ad ampliare l'area semantica del termine. (Eco, 1993)

La tradizione egizia già prima della *Stele di Rosetta*, era stata per secoli soggetta a diverse interpretazioni. In primis da Orapollo, che nella Grecia antica traduce i geroglifici in modo allegorico e fortemente influenzato dall'ellenismo. Poi Athanasius Kircher, gesuita tedesco del Seicento, che parla di *simboli iniziatici* e influenzato da anch'egli delle riletture filtrate dalla sua epoca, il barocco. Ad esempio, traduce questi simboli, che significano “Re dell'Alto e Basso Egitto, signore delle Due Terre” con “Il genio polimorfo della Natura, l'uso delle cose soggette al Meriggio, primamente necessario alle regioni inferiori dei tre mondi, per forza e influo del Nume Triforme” (Pagliai, 2015). Questo ci mostra quindi come uno stesso segno – o insieme di segni – possa innescare in persone diverse sensazioni ed evocazioni dif-



ferenti, in base al contesto storico, culturale e sociale in cui si è immersi.

Mesoamerica

Per quanto riguarda le lingue mesoamericane, decisamente più recenti delle precedenti ma ugualmente affascinanti, bisogna fare un discorso differente. Innanzi tutto, le scritture mesoamericane sono almeno otto, differenti fra loro. Una delle caratteristiche principali che salta all'occhio se le compariamo ad altri sistemi (come quello sumero o quello cretese), è la disposizione dei simboli/grafemi nello spazio.

Consideriamo ad esempio *il Codex Nuttall* e *il Codex Mendoza*, due casi di scrittura pittografica (mixteca il primo, azteca il secondo), datati al periodo della scoperta delle Americhe. Possiamo subito notare come questi due “testi” siano dei *discorsi visibili*, in cui la disposizione dei simboli è parte integrante del racconto e la “pienezza è data dalla scelta di articolazioni semiotiche visive che si integrano appieno alla fruizione del testo” (Perri, 2013). Nel *Codex Mendoza*, ad esempio, possiamo notare come tutto si svolga all'interno di un *quadro-scena* contestualizzato da piante ed edifici: lo spazio bianco non è dunque casuale, ma è il terreno in cui avviene la narrazione e in cui si “muovono” gli attori.

Non risulta quindi difficile capire perché, nella maggior parte delle storie della scrittura insegnate al mondo, la scrittura mesoamericana, proprio per il forte legame fra parola e immagine, e non rispettando i criteri di economicità e non-ambiguità tipici degli alfabeti cui siamo abituati, venga esclusa perché letta secondo due diversi registri interpretativi. Il registro visivo, delle immagini, e il registro testuale, dei testi. Possiamo però affermare con assoluta certezza che all'epoca, all'interno del contesto sociale mesoamericano, non era così: un pittogramma e un grafema erano posti sullo stesso piano, e la lettura avveniva considerando tutto l'insieme degli elementi, senza distinzioni (Perri, 2007).



4. *Codex Zouche-Nuttall*,
dettaglio a pagina 26, XIV secolo



5. Codex Mendoza,
dettaglio del secondo
foglio, 1540

Dai Fenici all'alfabeto latino

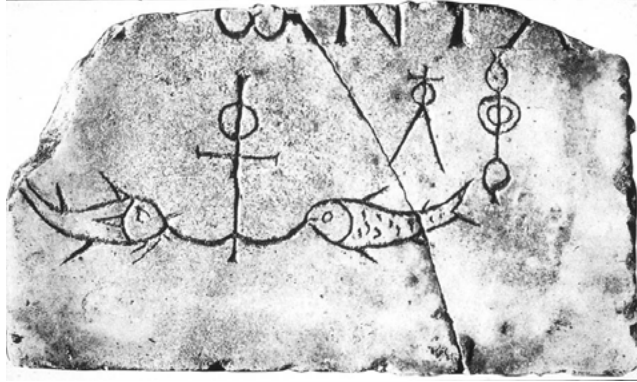
Il popolo fenicio deve la propria fioritura culturale al contesto economico-sociale in cui agisce. La loro tradizione, prevalentemente commerciale, li porta a viaggiare e a entrare in contatto con diverse culture, sia via mare che via terra. È da questa commistione che nel 1200 a.C. – grazie all'esperienza maturata già da altre civiltà del mediterraneo – arriveranno a definire un alfabeto.

De Saussure affermò che "i segni della lingua [non meno della parole] sono, per dir così, tangibili; la scrittura può fissarli in immagini convenzionali" (De Saussure, 2005) e questo ci risulta estremamente ovvio se analizziamo la nascita dell'alfabeto fenicio e le caratteristiche che ha trasmesso al nostro alfabeto latino.

Il segno fonetico A è estremamente esplicitivo di questo processo. Come possiamo osservare dalla tabella alla pagina seguente (Frutiger, 2018), il simbolo fenicio Ⲁ ("aleph") deriva da una semplificazione dei pittogrammi per "bue" già utilizzati da millenni. Così altri fonemi, come ◊ (occhio), Ϙ (cruna dell'ago) e Ϝ (dente) sono facilmente associabili a delle raffigurazioni pittografiche.

L'alfabeto fenicio era un *abjad*, ovvero un alfabeto consonantico (come quello delle lingue semite odierne) in cui mancavano quindi i fonemi per rappresentare le vocali. Per questo motivo, una volta andato in disuso il lineare B utilizzato nella Grecia antica, il fenicio entra in scena e viene riadattato dalla società greca tramite l'ampliamento delle consonanti e la conversione di alcune lettere esistenti in vocali. Questo evento fu determinante perché permise al Greco prima e al Latino poi di elevarsi a lingue internazionalmente riconosciute e diffuse nel mondo antico.

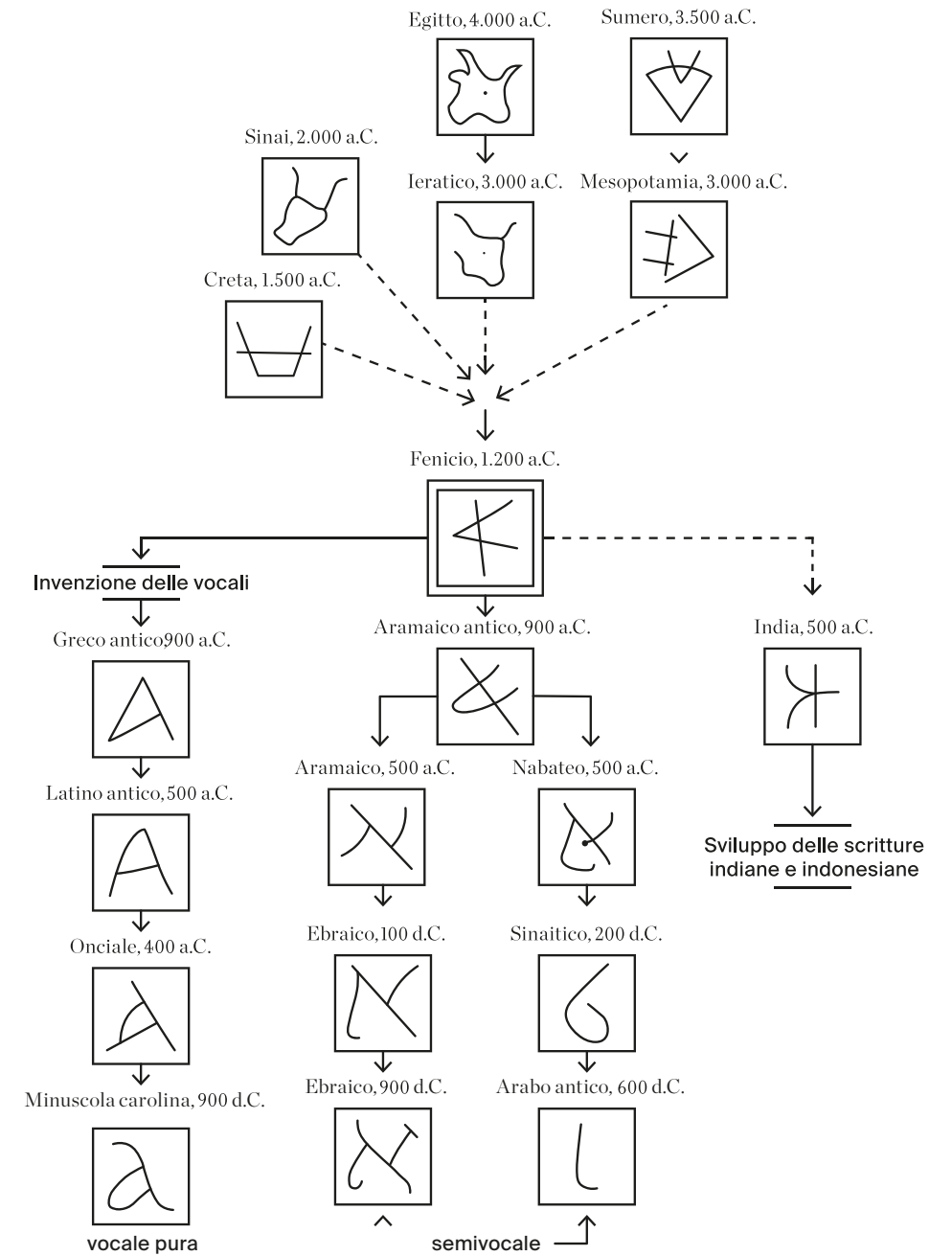
Una riflessione interessante sul rapporto parola-immagine nell'antica Grecia ci è data dal verbo "graphein" che significa sia scrivere che dipingere. Considerati i forti rapporti fra Grecia e popolazioni italiche, è facile notare delle continuità fra l'alfabeto greco arcaico dei Calcidesi e



6. Esempi di simboli paleocristiani

Scrivere, disegnare.
Ancora una volta ho dubbi
sulla differenza tra le due cose.
In altri tempi scrivere
era come disegnare.
Due attività quasi indistinguibili

Shuzo Takiguchi, *The Age of Abstraction*



7. Grafico dello sviluppo del segno fonetico A. (da Frutiger 1998)

dei Beoti con quello Etrusco (Cristofani, 1969). E successivamente, ancora, le influenze fra l'Etrusco, il Greco e l'alfabeto latino della Roma antica.

Roma

È sicuramente un compito arduo riassumere i traguardi artistico-progettuali della civiltà romana, sia per la loro quantità che per la loro diffusione in tutto l'impero. Per questo motivo mi limiterò a descrivere due fenomeni verbovisivi a mio avviso particolarmente interessanti.

Il primo è costituito dalle iscrizioni, o epigrafi, molto diffuse a Roma. Le epigrafi sono esempi di scritture che deviano dal comune uso della lingua scritta nella civiltà romana. Non sono infatti rivolte a una persona o a un gruppo specifico, ma alla collettività. Per questa ragione le loro collocazioni, le tecniche con cui venivano realizzate, l'impaginazione, gli espedienti grafici e i codici espressivi riflettono il loro scopo primario: arrivare alla comunità e trasmettere al più vasto pubblico possibile valori e nozioni (Panciera, 2012). Caratteristica principale delle epigrafi – che ancora oggi dà il nome al metodo di formattazione del testo – è l'allineamento del paragrafo “centrato” che, se su un testo lungo darebbe non pochi problemi di leggibilità, su uno breve attira lo sguardo del *pubblico* e aiuta a visualizzare e fissare il messaggio. Il carattere – il cosiddetto lapidario romano – è costituito da lettere maiuscole, graziate (dalla metà del I secolo, precedentemente troviamo esempi prive di grazie), con contrasti armoniosi e proporzioni geometriche. Per accentuare la loro funzione comunicativa, le epigrafi erano spesso iscritte direttamente sulle monumentali costruzioni romane, un esempio fra tutte è la colonna Traiana, in cui oltre al testo si può osservare una narrazione storica nel fregio.

La seconda esperienza a cui voglio accennare è quella dei pittogrammi e dei monogrammi usati dalla comunità proto-cristiana dell'impero romano già dal II e III secolo dopo Cristo. Questi simboli, più che singoli oggetti, spesso

volevano riassumere il senso di un intero discorso. Si pensi ad esempio al pesce, in greco ΙΧΘΥΣ (*ichtūs*) che compone l'acrostico *Ιησους Χριστος Θεου Υιους Σωτηρ* (Gesù Cristo Figlio di Dio Salvatore). L'immagine del pesce racchiude quindi un discorso più ampio che nulla ha a che fare con il significato condiviso del pittogramma, ma assume un nuovo significato condiviso solo all'interno di una comunità (quella proto-cristiana, per l'appunto).

Così anche l'Alfa e l'Omega, prima e l'ultima lettera dell'alfabeto greco, raccontano come Cristo sia l'inizio e la fine di tutte le cose. Altre immagini-simbolo diffuse furono inoltre il monogramma di Cristo (XP), la colomba, l'ancora e l'agnello.

02.

MEDIO- EVO

1 “I *technopaegnia*, rappresentano un sistema simmetricamente opposto rispetto ai geroglifici, infatti se questi significano l’assunzione totale della comunicazione verbale in un sistema iconico, i *technopaegnia* rappresentano l’incarnazione del sistema verbale nella comunicazione figurativa” (Pozzi, 1981, pag. 195)

2 Publio Optaziano Porfirio fu un grande sperimentatore e maestro dei carmi figurati. Fu il creatore del cosiddetto *versus intexti*, una tecnica che muta dall’acrostico, introducendo, il mesostico, il teletico e gli acrostici orizzontali. Ad una sovrapposizione di senso si unisce un effetto grafico: il senso primo resta la scritta sottostante, ma a questa viene aggiunto un piano di lettura definito dal tratteggio (uso di maiuscole o di neretti) o dal colore (Totino, n.d.).

Nonostante il Medioevo venga ricordato come un periodo chiuso e conservativo, si rivela per alcuni versi essere ricco di sperimentazioni culturali ed espressive nell’ambito della scrittura visiva.

Con uno sguardo globale a questi secoli, possiamo capire come la diffusione della scrittura, il suo consolidamento fra gli uomini di Chiesa e la nascita di nuove grafie minuscole furono fra gli elementi più importanti che caratterizzarono il periodo e influenzarono queste sperimentazioni su diversi piani di lettura.

Carmi figurati

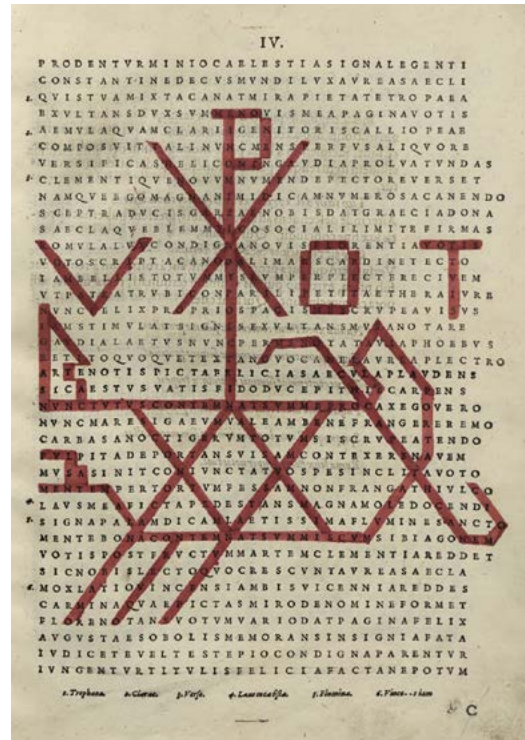
I Carmi figurati, oggi conosciuti anche come “calligrammi”, sono dei componimenti dove la linea scritta viene usata con la stessa libertà del tratto grafico (Pozzi, 1981), e dove l’oggetto del disegno costituito dalle parole è legato al tema della poesia, spesso completandone o ampliandone il significato. L’origine di questa tecnica non va ricercata nel medioevo, ma già secoli prima nella Grecia Ellenica, dove veniva chiamato *technopaegnia*¹, e successivamente nella Roma antica, col termine *Carmina figurata*. Durante il Medioevo, però, questa tecnica viene largamente utilizzata – specialmente in ambito religioso – prendendo ad esempio i modelli precedenti, in primis quelli del filosofo Simmia di Rodi e del poeta romano Publio Optaziano Porfirio.²

Fra i poeti medioevali principali che utilizzano i calligrammi troviamo principalmente monaci, vescovi e in generale uomini di fede. Fra i primi a sperimentare queste tecniche già dall’Alto medioevo ricordiamo Ansberto di Rouen, Eugenio Vulgario e Rabano Mauro. In base alle osservazioni di Pozzi, in riferimento al Colonna, possiamo adottare dei parametri per definire quando il disegno nel testo ha delle intenzionalità poetico-figurative – e quindi progettuali – e non scopi puramente artistici o puramente tipografici, in particolare:

La Q è la lettera che si permette più capricci, dato che l'elemento che la caratterizza è la facoltà di scodinzolare a suo piacere. [...] La G può terminare con un ricciolo tondeggiante o con un dente tagliente o con un gancio rincagnato, oppure chiudersi su se stessa come un alambicco.[...] La X può sfuggire alla sua vocazione aritmetica e algebrica variando gli angoli d'incrocio o lasciando che un braccio si sgranchisca in movimenti ondulati.

Calvino Italo, 1974, *La città scritta: epigrafi e graffiti*, in *Collezione di Sabbia*, Mondadori, Milano.

1 Κωιτιλίας
 3 τῆ τοῦ ἄντροι ἔτον
 5 πρὸ φημι δὲ θρησκείῃ δὴ τῆσθε ἀγαθῆ
 7 τὸ μὲν θεῶν ἱερῶν ἔργα ἔτι καὶ κἀν
 9 ἀνομιε δ' ἐκ μέτροι μονοβιμονοῦ με τὸν τάρωθ
 11 θωῶν δ' ἔκρηθιν ἰσὺ λήγρον φέρων νεύει ποδῶν (σπορέδιον)
 13 θωῶν τῶν αἰσῶν ἰββρεῖ κἀδ' ἀλλοῖσιν ἄριστοῦσιν ἐλάφων ἔλεσσι
 15 πᾶσαι κραιπνοὶ ὑπὲρ ἀκρον ἰεμένοι ποιὶ λῶφων κατ' ἀρβύλας ἔχουσι
 17 καὶ τὲ ἀμύθωμοι ἀμφὶ πάλτον αἰδ' αἰδῶν θῆρ ἐν κἀλοῖσι θῆζέμενοι θαλαμῶν
 19 κῆν' ἴκα βοῶν ἀκῶν μεθέων ἄν' ὄρη λῶσιον ἐφόβωλιν ἄν' ἄρῶν
 20 ταῖς δὴ θαμῶν κλυτῶν ἴσα θωῶν (ἔδῶν) δαῖτων ποιὶ πολυπλοκα
 22 βίμθη περὶ βῆκων ἐλαμῶν ἔρῶν' εὐδῶν ματρός πλάκτων μαῶν
 24 βλαχῆ δ' αἰῶν πολυβῶτων ἄν' ἔρῶν νεμῶν ἴδῶν ταννοφύρων
 26 ταί τ' ἀμύθωμο ποδῶν αἰσῶν ματρός ρῶν' αἰθα μεθ'
 28 ἔχουσι θωῶν τῶν πανατοῶν Πιερῶν νεμῶν
 30 ἄρῶν ἐκ ἀκρον ὄκαδ' ἔχουσι κῶσῶν ἐν-
 32 φῶν' ἐκ βροτῶν ὑπὸ φῶν ἔλιν πτεροῖσι
 34 λῶν ἐκ κῶν' ἀμθὶ ματρός ὄθῆ
 36 λῶν ἐκ κῶν' ἀμθὶ ματρός ὄθῆ
 38 λῶν ἐκ κῶν' ἀμθὶ ματρός ὄθῆ
 40 λῶν ἐκ κῶν' ἀμθὶ ματρός ὄθῆ
 42 λῶν ἐκ κῶν' ἀμθὶ ματρός ὄθῆ



8. Simia di Rodi, *L'uovo*, III secolo a.C. (in alto)

9. Publilio Optaziano Porfirio, *La nave è il cosmo* (Carme XIX), IV secolo (in basso)

- Quando le “figure” sono inserite nel corpo della composizione tipografica e ne interrompono la continuità.
- Quando la forma della tipografia coincide con quella di una vignetta posta nelle vicinanze immediate, e riprodotte un oggetto correlato al tema del testo.
- Quando il testo linguistico ha per tema, in coincidenza più o meno perfetta con l'uno e l'altro disegno, la descrizione del medesimo oggetto.

Per comprendere meglio quest'esperienza, prendiamo ad esempio il già citato Rabano Mauro (780-856), abate carolingio che si ispirò fortemente a Optaziano Porfirio, e la cui opera è ben rappresentativa della sua epoca. Osservando le molteplici tavole raccolte nel manoscritto *Liber de laudibus Sanctae Crucis*, non possiamo che restare senza parole – specialmente contestualizzandolo in quel dato periodo storico – per la complessità delle sue poesie visive che tramite la tecnica del *versus intexti*, lodano la croce e svelano i suoi significati cristiani.

Ogni carme di avvale di almeno tre livelli di lettura sovrapposti e intrecciati: il primo è dato dal testo sottostante, che forma una sorta di reticolo e una “base” di lettura; il secondo è dato dall'elemento figurativo colorato, sia esso un disegno, dei simboli o delle altre lettere; il terzo è dato dalle parole e dalle frasi evidenziate dall'intersezione dei due livelli precedenti. Talvolta, un quarto livello di lettura si aggiunge: sono gli acrostici inseriti fra le frasi del terzo livello.

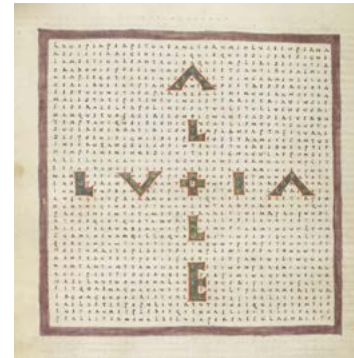
Anche se a primo sguardo queste opere possono sembrare quasi dei “giochi”, lo sforzo progettuale della stratificazione di significati è notevole e sicuramente fra le più rilevanti di tutto il medioevo.

Miniature e capilettera illustrati

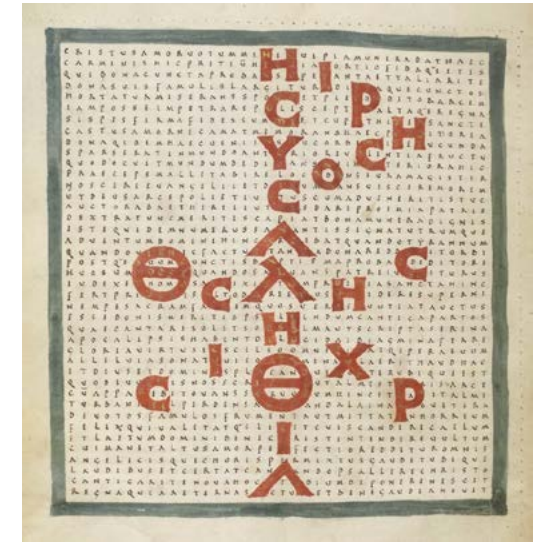
Il Medioevo, ai fini della storia della scrittura, è decisivo. Si ha infatti il passaggio dalle capitali romane alle minuscole caroline – fra l' VIII e il IX secolo, durante il regno



10



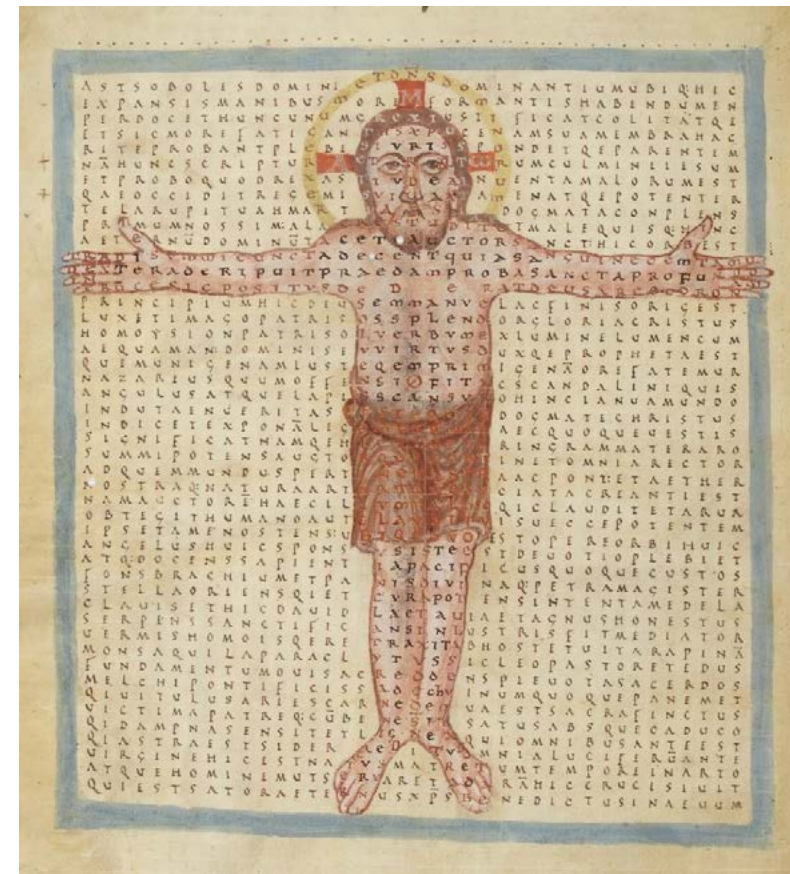
13



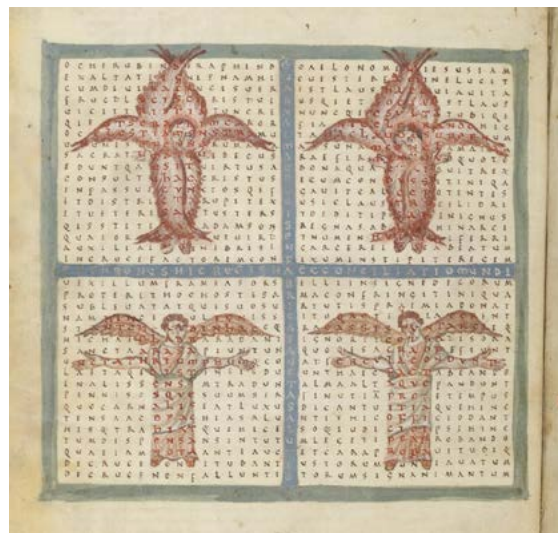
14



11



15



12

10-15
Rabano Mauro, *Carmi
Figurati in Liber de
laudibus Sanctae Crucis*,
Germania, 810-814

di Carlo Magno –, una sorta di corsivizzazione formalizzata che sarà una delle ragioni principali della diffusione della scrittura (comunque sempre limitata alla sfera ecclesiastica e alle famiglie più nobili).

Questa nuova scrittura facilitò e velocizzò inoltre la realizzazione e la trascrizione delle opere da parte dei cosiddetti monaci amanuensi, permettendo un aumento del numero di manoscritti circolanti in Europa. Per quanto riguarda lo stile delle minuscole caroline, si assiste a una variazione fra l'alto e il basso medioevo, anche in base alle aree geografiche: le più diffuse furono l'onciale e la mezza onciale, da cui derivano le scritture insulari tipiche della Gran Bretagna e dell'Irlanda.

La particolarità che più contraddistingue i codici medioevali dalle opere prodotte nei periodi precedenti è data dalla compresenza di testo e miniature. Queste ultime, chiamate così per il minerale naturale minio (Pb_3O_4) da cui deriva il colore rosso maggiormente utilizzato, sono una delle testimonianze più importanti che abbiamo dell'illustrazione medioevale in quanto sono fra le meglio conservate – grazie al supporto della pergamena – e fra le più diffuse. Questi disegni, oltre alla funzione decorativa – che li rende secondo molti studiosi delle mere rappresentazioni artistiche – racchiudevano uno scopo didattico, specialmente nelle realizzazioni religiose. Essendo infatti la gran maggioranza della popolazione analfabeta, come i quadri esposti nelle cattedrali queste miniature avevano lo scopo di raccontare e trasmettere informazioni e indottrinare così il pubblico. Non a caso, fra le opere più miniate vi sono proprio la Bibbia, il Vangelo e il Salterio.

Un particolare tipo di miniatura, più interessante per il tema trattato in questo saggio, è il capolettera illustrato, che nei secoli si presenta con diverse caratteristiche e stili.

Lo stile Celtico, caratterizzato da una tavolozza limitata, vede motivi principalmente geometrico-decorativi, oltre alla presenza di molti uccelli e altri animali. L'esempio più noto è il libro di Kells, che datato attorno all'Ottocento rappresenta il massimo esempio di scrittura insulare me-



16



17

16-17
Libro di Kells,
dettagli, 800 circa



18. Codice aureo di Spira,
*Enrico III e la moglie
 Agnese offrono il libro alla
 Vergine*, 1043-1046

dioevale. L'opera contiene i quattro Vangeli, preceduti da prefazioni, ed è riccamente miniata. Data la presenza di numerosi errori ortografici e immagini simboliche, si ipotizza che durante le cerimonie i testi non venissero letti ma recitati a memoria. In questo senso, i capilettera illustrati (che richiamano spesso uno o più elementi contenuti nel testo) aiutavano a fissare in mente l'ordine dei testi.

Lo stile Ottoniano è caratterizzato da un uso prevalente del color oro, e appare sicuramente prezioso e sfarzoso. Si sviluppa sotto la dinastia Ottoniana attorno al IX secolo e risente di influenze inglesi, romane e bizantine. Fra i motivi principali con cui venivano realizzati gli imponenti capilettera troviamo rami, foglie e motivi geometrici. Questo stile rappresenta più un'esperienza stilistica che progettuale, ma è comunque importante per gli sviluppi successivi.

Lo stile Romanico si sviluppa, come in architettura, fra il XI e XII secolo. Le miniature e i capilettera illustrati riprendono l'esperienza celtica e bizantina, con figure imponenti tratte dal testo di riferimento. Un esempio molto noto e ricco di capilettera verbovisivi è costituito, ancora una volta, da un testo sacro: la Bibbia di Winchester, prodotta nell'omonima cattedrale fra il 1150 e il 1175.

Prendendo in prestito un concetto di Volli, ci rendiamo conto che:

Raffigurando i propri rappresentati, l'immagine innanzitutto li candida a un qualche tipo di esistenza, ha cioè la pretesa di presentarli, non solo di comunicarli. Spesso essi non sono davvero ciò che sono chiamati a raffigurare: quest'uomo anziano che vedo sulla tela non è davvero quel San Gerolamo traduttore della Bibbia che è vissuto dodici secoli prima del pittore. [...] Vi è insomma la pretesa di una correlazione fra immagine rappresentante e oggetto rappresentato, mediata da una visione, da un atto soggettivo del registro ottico, che va al di là del riferimento istituito convenzionalmente ad altro da sé; una pretesa che non possiamo trovare certo in una descrizione letteraria. (Volli, 2014)



19

19-20
Bibbia di Winchester,
dettagli, 1160-1180



20

21. Maestro della Bibbia
di Gerona, (Bologna
ultimo quarto del XIII
secolo), Graduale. Ms.
526, Provenienza San
Francesco. Bologna,
Museo Civico Medievale
(a lato)



Ed è grazie a questa chiave di lettura che capiamo l'importanza della raffigurazione, al pari dell'importanza dei testi.

L'ultima fase della scrittura medioevale è rappresentata dalla **scrittura gotica**, che oltre ad avere un nuovo linguaggio iconografico, sviluppa una calligrafia molto differente dalle precedenti, caratterizzata da linee più spigolose e lettere slanciate verso l'alto.

In questa fase, i manoscritti iniziano a trattare anche temi laici e di cronaca, e molti nobili iniziano a collezionare testi per le loro biblioteche private. Ciò nonostante, i testi prodotti in maggior numero restano quelli sacri. Vediamo ad esempio un capolettera miniato tratto dalla Bibbia di Gerona, datata verso la fine del XIII secolo: la scena iscritta nella lettera richiama inevitabilmente alla pittura di Giotto.

Nel complesso, analizzando questi secoli, possiamo osservare come l'immagine sia sempre stata considerata una forma di scrittura, da unire e intersecare ai testi scritti quando li si conosceva, in loro sostituzione qualora non si sapesse leggere. Questo è particolarmente chiaro dalla definizione delle immagini delle chiese medievali come *bibliae pauperum*, e in genere dalla produzione di immagini sacre come i "santini" anche a uso degli analfabeti, definite e rese leggibili dai loro tratti pertinenti stabili, oltre a molte pratiche di comunicazione pedagogica asincrona su base iconica (Volli, 2014).

Possiamo confermare quindi che, nonostante l'idea diffusa che si ha del Medioevo, in questo periodo numerose esperienze artistico-progettuali, in primis la massiccia diffusione e applicazione dei calligrafi ai testi sacri, hanno sviluppato una efficace "coscienza verbovisiva".

03.

DALL'UMA- NESIMO AL SEICENTO

La nascita della stampa

Con la nascita della stampa a caratteri mobili, convenzionalmente collocata nel 1455 a opera di Johannes Gutenberg¹, si assiste a un'apparente graduale scissione fra testo e immagine. Fu in quel momento, infatti, che il tipografo tedesco, dopo tre anni di lavoro, riuscì a completare 180 copie della cosiddetta "Bibbia a 42 linee", che vedeva gli spazi destinati alle miniature – in quella fase ancora manuali – lasciati bianchi così che potessero essere aggiunte in seguito da miniatori scelti dall'acquirente.

Sebbene questo periodo costituì una delle più grandi rivoluzioni tecnologiche della storia del mondo, servirono ancora decenni perché i cataloghi degli stampatori offrissero titoli radicalmente nuovi rispetto a quelli che circolavano fra i manoscritti (Cadioli, 2012). Ciò nonostante, grazie a un'importante ricerca dell'Università di Oxford raccolta fra il 2018 e il 2019 nella mostra *Printing R-Evolution 1450-1500. I cinquant'anni che hanno cambiato l'Europa* al museo Correr di Venezia, possiamo imparare molte cose. In primis che i testi inizialmente diffusi, al contrario di quanto si pensasse, non erano solo Bibbie, ma anche testi di natura laica, scientifica, di grammatica. Ad esempio, fra i primi testi stampati in grande numero – più della Bibbia – troviamo molti Salteri per bambini e fascicoli di esercizi grammaticali. Di questi libri però ci rimangono meno copie rispetto a quelle dei primi testi sacri stampati, e questo ha portato per secoli a non considerare la loro importanza e diffusione in quel periodo. Ma ciò ha una ragione pratica: questi fascicoli, venduti generalmente fra 1 e 4 soldi, erano in carta leggera e spesso non venivano rilegati, sono quindi andati persi nel tempo. Le Bibbie, al contrario, costavano circa 60 soldi e, imponenti e massicce quali erano, difficilmente venivano perse o smantellate (Dondi, 2018).

Ma tornando al nostro focus, il rapporto compositivo fra testo stampato e immagine può essere riassunto in tre fasi principali. (i) In un primo momento, in continuità con l'arte

della miniatura, i libri venivano stampati lasciando degli appositi spazi bianchi per i capilettera e le illustrazioni a mano. (ii) In una seconda fase, negli anni Settanta del Quattrocento, alcuni tipografi iniziarono a utilizzare dei bordi decorativi di legno per imprimere su ogni copia delle decorazioni che poi venivano completate e colorate a mano (Dondi, 2018). (iii) In un'ultima fase, invece, le illustrazioni furono interamente integrate nel processo di stampa e, come per i testi, riprodotte in serie. Questo processo poteva avvenire in un secondo passaggio, oppure le xilografie potevano essere direttamente incluse nel primo foglio di stampa. Prendendo in prestito le parole di Loretta Innocenti:

Non è tanto in immagini comuni o in paralleli tematici, topici o mitici, che si trova il comune denominatore tra visivo e verbale di una certa epoca. Essi sembrano piuttosto condividere un tratto riconoscibile e distintivo che caratterizzerebbe tutte le espressioni artistiche dello stesso periodo. (Innocenti, 2013)



22. Albrecht Pfister, *Edelstein*, 1461. Primo libro con illustrazioni stampate con tecnica silografica (o xilografica) con passaggi separati

¹ L'invenzione dei caratteri mobili, anche se in occidente è attribuita al tipografo tedesco, risale a secoli prima. In Cina vengono sperimentati, in argilla, già all'inizio del XI secolo, per poi essere introdotti in legno due secoli dopo. Così anche in Korea, dove fra il XIII e XIV secolo abbiamo delle testimonianze dell'uso di caratteri in bronzo per la stampa.

Ciò ci appare chiaro osservando tutti i cambiamenti e le novità del Rinascimento, dalla pittura all'architettura, dalla poesia al teatro. Non a caso, inoltre, questo periodo è ricordato per una rivoluzione culturale che, parallelamente alla riscoperta dei classici e del mondo antico, guarda al futuro proprio grazie alle nuove scoperte tecnologiche e scientifiche.

Per quanto concerne il disegno del glifo tipografico, la diffusione dei caratteri mobili porta con sé nuove regole e sperimentazioni. Se da un lato ci si concentra sulla praticità, ovvero sul rapporto geometrico fra carattere e punzone, dall'altro la diffusione di molte copie del *De architectura* di Vitruvio, in pieno spirito umanista, rafforzano l'ideale che, come in architettura, anche in tipografia le proporzioni debbano essere commisurate al corpo umano, ritenuto perfetto (Menchetelli, 2019).

Proprio queste teorie danno luce a una serie di sperimentazioni e ricerche da parte di varie figure dell'epoca. Luca Pacioli – oggi conosciuto come il fondatore della Ragioneria – nel suo *Alphabeta Dignissimo Antiquo*, ci mostra il disegno di una testa umana inscritta in un quadrato. Qualche anno dopo Albrecht Dürer fonde esplicitamente anatomia umana e caratteri alfabetici (Menchetelli, 2019).

Geoffroy Tory

Geoffroy Tory (1480 circa – 1533), editore, disegnatore, calligrafo e tipografo nato a Bourges, fu uno degli iniziatori del Rinascimento francese, e uno dei personaggi più di spicco della sua epoca. Fu attivo in numerosi ambiti, ed è ricordato, oltre che per le sue pubblicazioni e sperimentazioni tipografiche, per il prezioso contributo alla lingua francese. In gioventù compì diversi viaggi in Italia ed ebbe modo di entrare in contatto con l'Umanesimo italiano e la riscoperta – oltre che dei classici – della scrittura Capitale romana.

Proprio a partire da questo interesse, compì diversi studi sulle proporzioni delle lettere antiche e li fece confluire

nel secondo capitolo della sua opera più famosa, *Champ fleury*, pubblicata nel 1529. Nel terzo capitolo trattò invece i rapporti delle singole lettere con la figura umana, riprendendo e correggendo le regole definite precedentemente da altri studiosi quali frate Pacioli, Ludovico Arrighi (il Vicentino) e Sigismondo Fanti (Bowen, 1979).

Ma Tory non si limitò a definire concetti teorici e proporzioni matematiche; in una delle appendici di *Champ Fleury* si dedicò anche alla progettazione di alcuni “alfabeti fantastici”. Forse prendendo spunto dagli “alfabeti mnemonici” – già realizzati da Jacobus Publicius nel 1482 con lo scopo di aiutare a fissare le lettere dell'alfabeto nella memoria del lettore, tramite l'associazione di ognuna di esse con un oggetto dalla forma simile – nel 1529 anche Tory disegna dei curiosi alfabeti illustrati.

Ma la grandezza della sua opera fa ancora un passo più in là, e l'autore aggiunge un altro tassello, un nuovo livello di lettura rispetto a quelli già citati. Tory, gran conoscitore della cultura pitagorico-platonica, presenta come emblema la “lettera pitagorica” per eccellenza, la *epsilon*. Questa diventa la protagonista di un intreccio figurativo che la eleva da semplice glifo a portatrice di un significato più profondo.

Secondo la simbologia pitagorica, infatti, la *Y* indica il bivio, morale, fra i sentieri della virtù e del vizio, rispettivamente, quello di destra che conduce alla virtù e quello di sinistra al vizio. Tory rende quindi palese questo significato simbolico tramite l'illustrazione e la decorazione della lettera stessa.

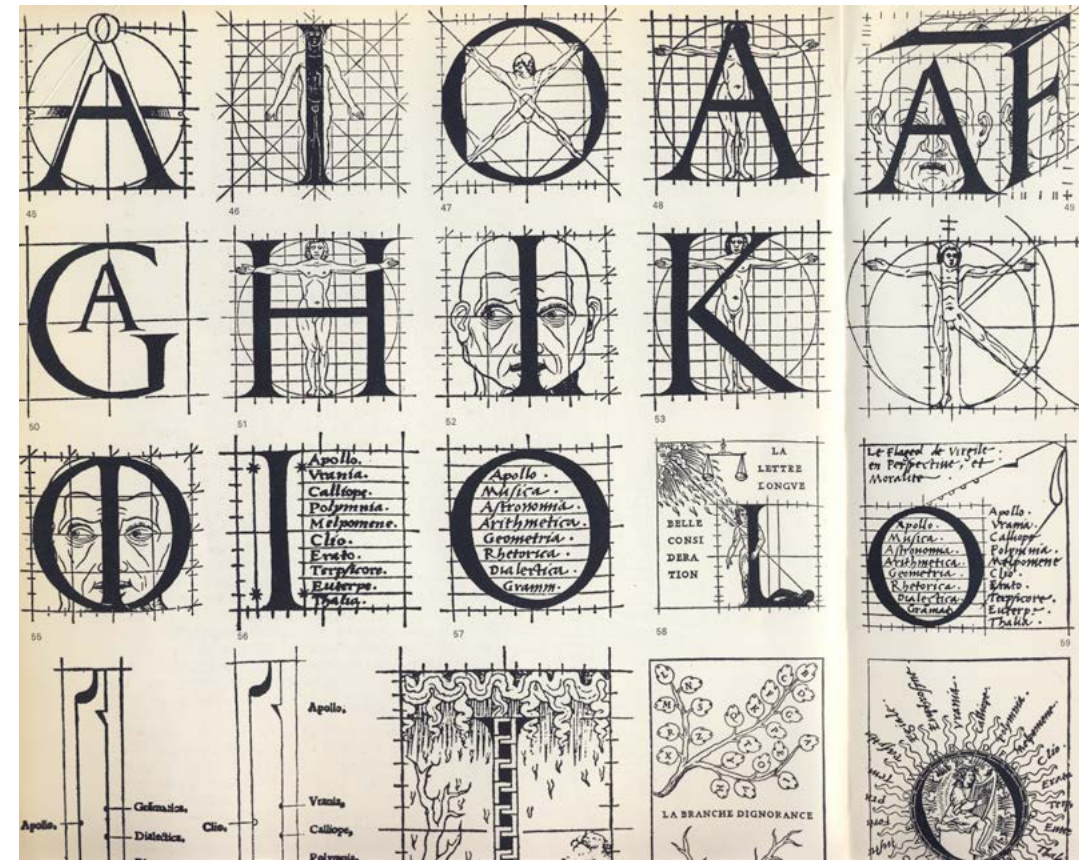
Dell'opera di questo poliedrico autore, che ha inciso profondamente nella rivoluzione culturale della sua epoca, e che rappresenta ancor oggi un tassello importante della storia occidentale, si può affermare che

L'importanza del trattato di Tory risiede anche nel fatto che esso costituisce l'anello di congiunzione tra l'impostazione antropocentrica della classicità greca, ereditata nel pensiero rinascimentale italiano e poi esportata in Francia, e la successiva concezione

illuminista scientifica, che fa discendere invece il disegno del carattere da una estrema regolarità modulare e che ha come esito formale il settecentesco Romain du Roi. (Menchetelli, 2019)



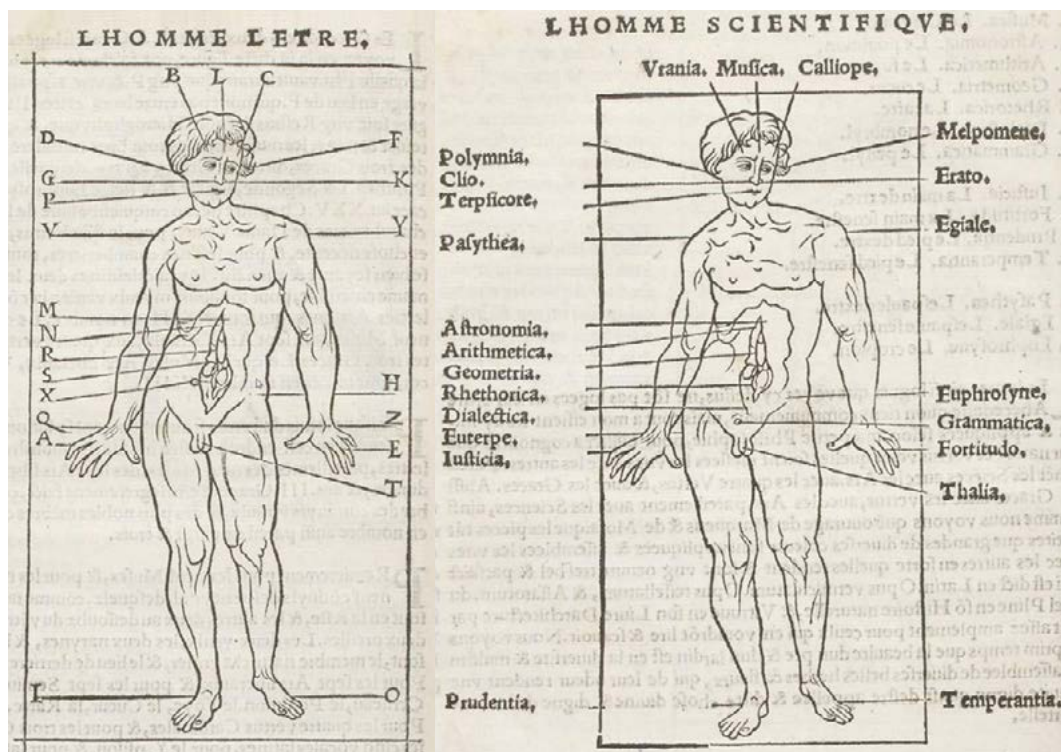
23. Jacobus Publicius, *Alfabeti mnemonici*, 1482



24. Geoffroy Tory, rapporto fra lettere e corpo umano, in *Champfleury*, 1529



24. Geoffroy Tory, *Alfabeti fantastici*, in *Champfleury*, 1529



26. Geoffroy Tory, *L'homme letre e l'homme scientifique* in *Champfleury*, 1529



26. Geoffroy Tory, *analisi della lettera Y* in *Champfleury*, 1529

Hypnerotomachia Poliphili

Negli stessi anni, come abbiamo visto, Venezia stava diventando fra i più rilevanti centri europei per l'editoria. Trovarsi nella repubblica marinara, a cavallo fra la fine del Quattrocento e il Cinquecento, voleva dire vivere immersi in un clima di intensi scambi culturali, oltre che commerciali; dalla pittura – si pensi al Bellini, Mantegna, Tiziano, Giorgione, Carpaccio e qualche anno dopo Tintoretto – all'architettura (Sansovino e Palladio), dalla letteratura (pensiamo al cardinale Bembo e all'Areteino che si trasferì in città) alla musica (il grande Adrian Willaert che fondò la scuola veneziana).

In questo periodo nacquero nell'isola ben 200 "officine di stampa", tanto che uno dei primi esponenti di questa nuova professione, il francese Nicolas Jensen², progettò un marchio per identificare i tipografi veneziani.

Fra i più noti e famosi personaggi del rinascimento veneziano troviamo senza dubbio Aldo Manuzio. Umanista, editore, stampatore e imprenditore, anche Manuzio renderà le sue pubblicazioni (le "aldine") riconoscibili grazie a uno stemma raffigurante il motto *festina lente*.

Tra le numerose innovazioni tecniche e stilistiche introdotte da Manuzio, troviamo ad esempio l'invenzione dei *libelli portatiles* – gli odierni libri tascabili – l'introduzione di alcuni segni di punteggiatura (fu lui a utilizzare per la prima volta il punto e virgola), l'uso del corsivo (che verrà successivamente chiamato *italic* proprio in suo onore) e l'accurato studio del rapporto testo-immagine nella composizione.

Fra i suoi lavori più celebri, troviamo *Hypnerotomachia Poliphili*, un romanzo cavalleresco stampato nel 1499, attribuito a Francesco Colonna (anche se alcuni studi lo attribuiscono ad altri autori, quali Leon Battista Alberti, a Giovanni Pico della Mirandola e a Lorenzo de Medici), e considerato il libro più bello nella storia della stampa. Questo artefatto infatti, oltre al suo valore letterario, è estremamente rilevante dal punto di vista della qualità tipografica e compositiva. Il carattere tipografico utilizzato venne progettato ad hoc

2 Nicolas Jensen, nel 1470 incise un carattere tipografico molto innovativo per l'epoca, il cosiddetto "romano di Jensen" che divenne un modello in tutta Europa e che definì l'aspetto delle lettere minuscole così come sono arrivate ai nostri giorni (con qualche minima variazione introdotta successivamente da Francesco Griffo)



27. Nicolas Jensen, *Marchio dei tipografi Veneziani*, 1481

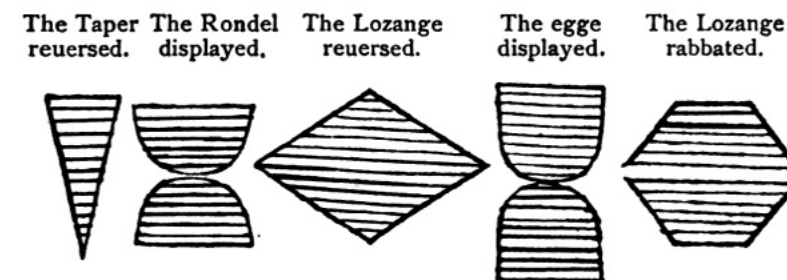
da Francesco Griffo, e le ricche e dettagliate xilografie pare possano essere state realizzate da Andrea Mantegna.

Nell'opera, il rapporto del testo con lo spazio bianco è molto particolare: sfogliando le pagine vediamo come spesso le parole siano disposte in modo da comporre delle forme, principalmente piramidi rovesciate in cui viene posta in evidenza la parola dell'ultima riga. I 38 capilettera illustrati, inoltre, se letti nell'ordine, formano un acrostico che svela al lettore il nome dell'autore: *Poliam Frater Franciscus Columna Peramavit*. Le immagini sono poi perfettamente coerenti con la parte testuale, tanto che spesso "immagine e testo si intersecano, creando una suggestione singolare per un romanzo" (Porticelli, 2015), compensando la difficoltà della lettura e arricchendo l'esperienza immersiva nel racconto.

L'importanza di Aldo Manuzio come uomo di cultura ed editore è ancora oggi chiara e nota agli addetti ai lavori. Il suo approccio imprenditoriale diventò un modello per le generazioni di editori futuri, fino ai giorni nostri. Pensiamo poi, ad esempio, ad *Adobe PageMaker*, antenato di *Indesign* e primo software d'impaginazione digitale realizzato dalla Aldus Corporation nel 1985: oltre al nome dell'azienda, anche il logo d'apertura del programma era un omaggio al famoso umanista. E poi ancora, nel 2004, Umberto Eco sceglie proprio *Hypnerotomachia Poliphili* come opera su cui si incentra la tesi di laurea del protagonista del suo libro *La misteriosa fiamma della regina Loana*.

Altri contributi

Sempre fra Cinquecento e Seicento assistiamo in tutt'Europa a svariati esempi di "poesia visuale" e in generale di forti contaminazioni fra testi e immagini. Lo scrittore inglese George Puttenham, nella sua opera *The arte of english poesis* del 1587, definirà delle linee guida riguardanti le forme "adatte" a essere utilizzate per la cosiddetta *pattern poetry*, proprio in seguito alla larga diffusione che queste sperimentazioni sinsemiche stavano avendo luogo fra artisti, progettisti, editori e scrittori del tempo.



28. George Puttenham, *The arte of english poesis*, 1587

Nel 1566, il calligrafo Giovanni Battista Palatino realizza un'opera molto curiosa: il *libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutte nationi, con nuove regole misure et esempi, con un breve et utile trattato de le cifre*, in cui include un sonetto figurato oggi considerato come il primo rebus della storia.

Nello stesso periodo, l'inglese Richard Willes pubblica i *Poematum liber* (1573), che contengono "ogni genere di artifici poetici: anagrammi, centoni, rapportationes, acrostici, echi, versi sesquipedali, monosillabici, maccheronici, serpentini, concordanti" (Pozzi, 1981). Sebbene il suo nome non sia di certo fra i più noti del suo tempo, il suo contributo alla poesia visiva inglese è considerato estremamente rilevante dagli storici. Nelle sue opere è poi chiara l'influenza italiana: non solo perché studiò e passò molto tempo nel bel paese, ma anche perché lui stesso dedicò dei contributi ad alcune città italiane: un carne figurato a forma d'ali fu dedicato al vescovo di Perugia, uno a forma di piramide rovesciata allude invece alla caduta dell'Impero romano (*ibidem*).

Nel Seicento vede la luce un'opera estremamente iconica e fondamentale per tutte le sperimentazioni future, specialmente novecentesche, della poesia visiva: la *Metametrica* di Caramuel (1663), secondo Pozzi (1981), il più clamoroso caso di poesia figurativa in Italia³. Trentadue capitoli ricchi di figure metriche e di artifici poetici, caratterizzata da tavole raffiguranti delle strutture combinatorie a disco che consentono di combinare diversi elementi e da *labirinti verbali* in cui un vengono evidenziate alcune lettere che

3 Sebbene però il Caramuel (Juan Caramuel Lobkowitz, 1606-1682) avesse origini fiamminghe da parte di padre e nord-europee da parte di madre.



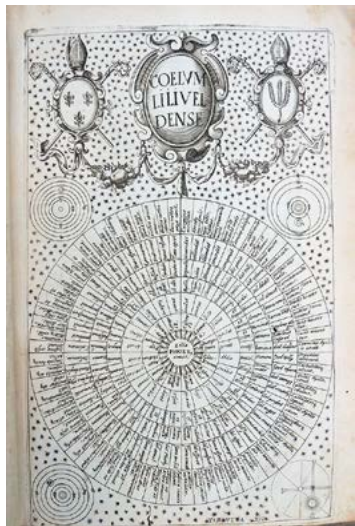
29. Giovanni Battista Palatino, *Libro nuovo d'imparare a scrivere tutte sorte lettere antiche et moderne di tutte nationi, con nuove regole, misure et essempli*, 1540



30



31

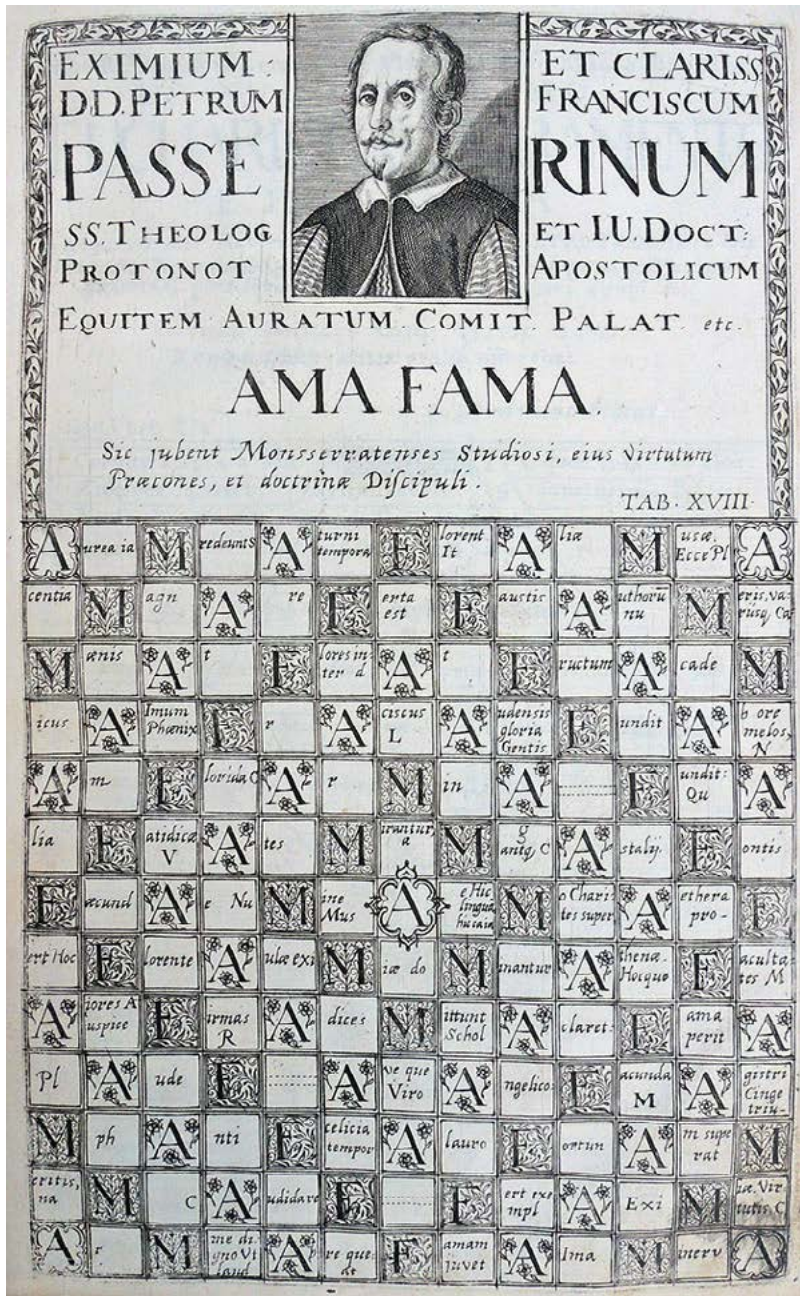


32

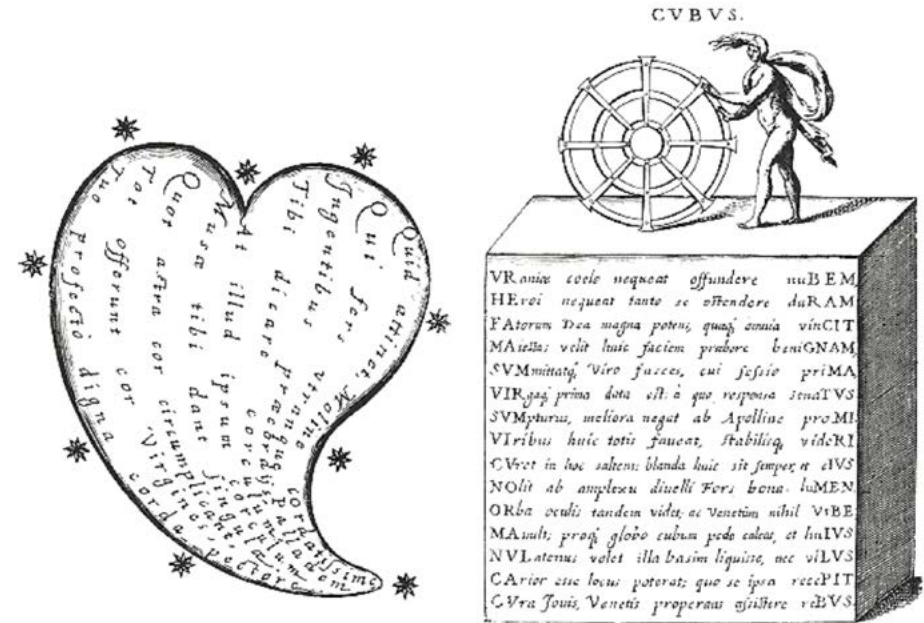
Lord, who createdst man in wealth and flore,
 Though foolishly he lost the fame,
 Decaying more and more,
 Till he became
 Most poore:
 With thee
 O let me rise
 As larks, harmoniously,
 And sing this day thy victories:
 Then shall the fall further the flight in me.
 My tender age in sorrow did beginne
 And fill with sicknesses and flame
 Thou didst so punish sinne,
 That I became
 Most thinne.
 With thee
 Let me combine,
 And feel this day thy victorie:
 For, if I imp my wing on thine,
 Affliction shall advance the flight in mee.

33. George Herber, *Easter Wings*, 1633

30-32
 Juan Caramuel y Lobkowitz,
 pagine tratte da *Metametrica*, 1663



34. Juan Caramuel y Lobkowitz, pagina tratta da *Metametrica*, 1663



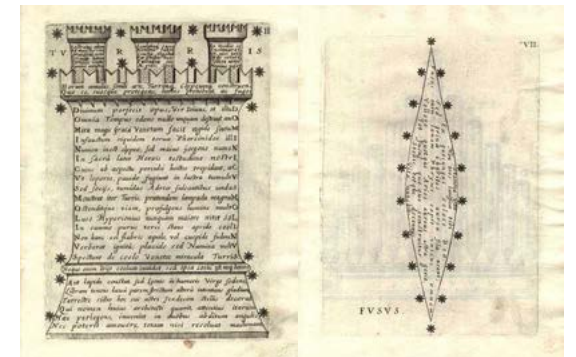
35. Bonifacio Baldissare, dettaglio in *Urania*, 1628

Suspirium ad Amorem

(For a Bass & a Treble.)

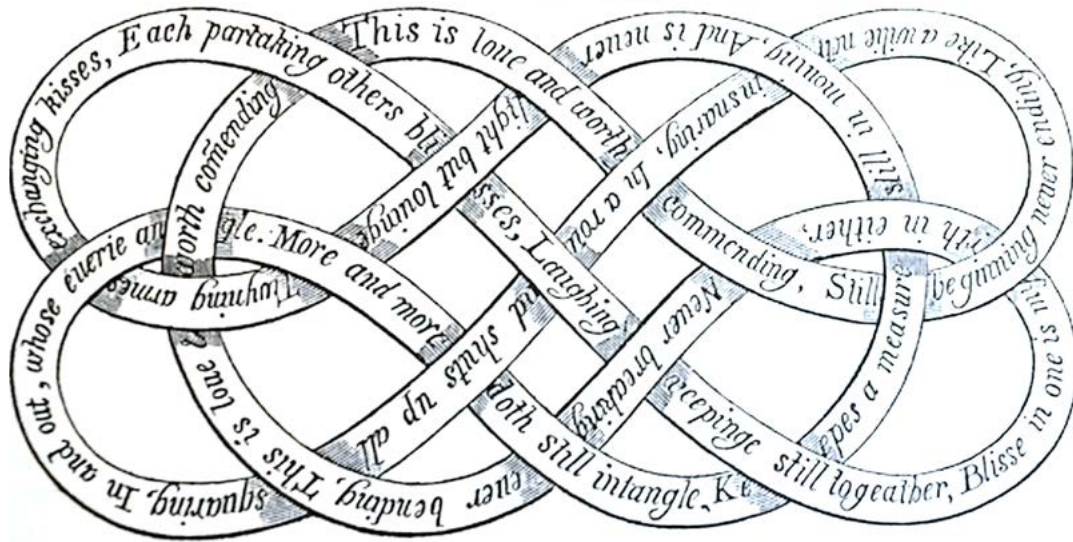
O LOVE
Come prove
Thy Dart
On Me;
And deigne
To gaze
My Hart
To Thee!
Thy Dart
Can pierce
A Breast
Of Stone;
O why
Must my
Resist
Alone?
The Flint
Tha's in't
Will rive
When Thou
Vouch'st
A Shift
To give
The Blow.
'Twill rive
And live
And show
Some spark
To light
My Night
Whoe now
Am dark.
Then I
Shall spy
The door
And Way
To Thee,
And be
No more
Astray.

36. Joesph Beaumont, *Suspirium Ad Amorem*, XVII secolo

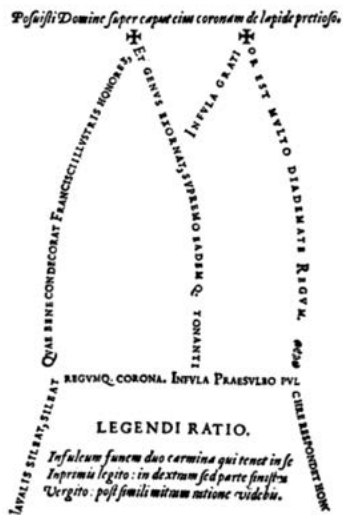


37. Bonifacio, tavole in *Urania*, 1628

The Eleventh



38. William Browne, il più antico *Lover's knot* in *Britannia's pastorales*, 1613-14



39. Wawrzyniec Susliga (1570-1640), Festschrift per la celebrazione dell'arcivescovo Franciszek Lacki, 1598

possono comporre molteplici messaggi leggibili secondo diverse direzioni e piani di lettura. Alla base di quest'opera traspare l'immensa cultura di Caramuel, e la sua intelligenza logico-matematica che lo guida nella disposizione delle parole nello spazio per ottenere delle letture non progressive, spesso complesse, ricche di informazioni bibliografiche, di contenuti personali, a volte caotici, e di contributi presi in prestito da altri autori, il tutto condito da un gusto barocco estremo, che ci regala però un risultato tipografico-poetico eccellente.

Ricordiamo poi George Herbert che nel 1633 con poema *Easter Wings* riprende direttamente i technopaegnia di Simmia di Rodi. Allo stesso modo, il veneto Baldassarre Bonifacio nel 1623 pubblica *Urania*, opera di pubblicata nel 1623 nella quale la scrittura diviene parte integrante di una simbologia grafica. In contemporanea, sempre in Veneto, Guido Casoni dà la sua interpretazione barocca della poesia visiva religiosa in *La passione di Cristo* del 1626, dove disegna con le parole dodici forme diverse, corrispondenti agli strumenti usati per torturare Gesù Cristo prima della sua morte in croce.

Durante questi due secoli, in ogni stato europeo troviamo almeno un esponente di questa corrente letterario-progettuale. Oltre ai già citati, vale la pena aggiungere qualche altro nome.

In Italia, ricordiamo Mario Bettini, Mario Bevilacqua e Fortunio Liceti. In Francia troviamo invece Robert Annot, Jean-Antoine de Baif, François Rabelais, Jean de Bussyères e Regnier Mathurin. In Inghilterra Robert Baron, Joseph Beaumont, William Browne, Robert Herrick e Nathanael Richards. In Polonia, dove la produzione di poesie visive è molto ricca e diversificata, ricordiamo Andreas Radolinski, Wawrzyniec Susliga e Wojciech Wawniowski. In Germania Lorenz Albert, Sigmund von Birken e Johann Leonard Frisch. In Scandinavia, dove la scrittura verbovisiva veniva utilizzata – così come in Germania – prevalentemente per ricorrenze celebrative quali matrimoni e funerali, ricordiamo Nicolaus Petersen, Johann Kankel and

Johan Georg Ebert. Nei Paesi Bassi Matthijs de Castelein e David Joris de Gand. In Austria Matthias Abele von Lillienburg e in Ungheria Szenczi-Molnár Albert, e in Spagna Pedro Francisco de Castro (Higgins, 1987).

Questa folta lista di nomi racchiude in realtà solo una piccola parte degli scrittori *verbovisivi* di quegli anni, perché il loro numero è difficilmente quantificabile oggi, anche considerando che molti contributi a noi noti sono rimasti anonimi. Per tutto il XIII secolo, questo fenomeno continuerà su questa linea, con richiami al mondo classico (in primis alla produzione greca di Simmia di Rodi e a quella latina di Rabano Mauro) parallelamente a nuove sperimentazioni (alfabeti espressivi, enigmistica, poesie laiche).

Von Berlin
 in diesem Land forschin
 Sich mit vielen Dingen
 Höher als vorhero  schwingen?
 Ey so sagt man, wie von seinem Rom Weill,
 Daß Sie sich auch so hoch erheben wil,
 Als Cypressen übersteigen
 Wünsche, so zur Erd sich neigen.

 Ja, dieweil des Bären Bild  Hülfen ihren Wappen-Schild,
 Als ein Zeichen, das zugleich  Dieß der Edlen in dem Reich
 Auch viel hoch- und große Fürsten-Häuser führen,
 Wird diß Gleichniß auch dem Bären wol gebühren,
 Wie sich dessen Kräfte über andre wol gebühren,
 Daß das stärckste Kind von desselben Thier erhebe,
 Wie der Bär auch geht auf zweyen Klauen beß,
 Da viel andre Thier viele brauchen Füßen,
 Wie er seine Brust erhöhe,
 Wann er wie die Menschen liege,
 So hebt sich Berlin empor
 Unter aller Städte Chor.
 Wie nun jeder Stand der Stadt
 Theil an diesem Bären hat,
 Welcher nicht ein einzig Glied
 Ohne starke Nerven zieht,
 So verbleibe das eine Theil,
 Welches als ein feste Säul
 Den Erpfer richtig trägt,
 Wann er den Gang so regt,
 Dem Lehrer-Stand,
 Dessen Anie
 Spar und früh
 durch den Sand
 Ohn Bedruß
 Baden muß,
 Auch damit
 Selnen Feind,
 Eh ers nennt,
 Zu Boden tritt.
 Unden Füßen
 Bleiben müssen.

40. Johann Leonhard Frisch, *The Bear*, c.1700

04.

PRIMA DI UN'ETI- CHETTA

Una disposizione non standardizzata delle parole nello spazio, oltre a evocare sensazioni e percezioni diverse, può porre in evidenza elementi in partenza sconosciuti addirittura all'autore stesso del testo. Un modo di dire che mi ha sempre affascinato è “leggere fra le righe”, ed è esattamente questo il caso. Ciò che prima andava ricercato “fra le righe” di un testo, con un diverso contesto spaziale può apparire limpidamente davanti a noi. Pensiamo ad esempio all'utilizzo di diagrammi e schemi per far emergere nuovi concetti (o errori), o ai sistemi algoritmici: sebbene testuali, questi esempi non vanno letti in modo “tradizionale”, ma piuttosto vanno consultati ed esplorati (Perondi, 2012).

Nonostante già nel Rinascimento, come abbiamo visto, queste sperimentazioni stessero prendendo piede, con l'Illuminismo – almeno sul piano teorico – assistiamo a dei passi indietro. Per molti intellettuali del tempo, l'alfabeto rappresentava infatti ancora una discriminante per definire l'avanzamento culturale di un popolo. Pensiamo al filosofo Jean-Jacques Rousseau, che definisce “tre maniere di scrivere [...]: la pittura degli oggetti conviene ai popoli selvaggi; i segni delle parole e delle proposizioni ai popoli barbari; e l'alfabeto ai popoli civili” (Rousseau, 1984). Quest'affermazione rappresenta perfettamente il pregiudizio linearista e mette in luce ancora una volta la centralità dell'alfabeto nella cultura Europea dell'epoca.

Successivamente, già da inizio XIX secolo, assistiamo a una rivoluzione nel campo delle scienze umane. Nascono infatti la linguistica moderna e la semiotica contemporanea, due discipline che approfondiranno e sviscereranno il ruolo della scrittura e dell'oralità nella società, mettendo in luce diverse teorie e pensieri a riguardo.

Proprio in questa fase, rifiutando il quadro semiotico già identificato nel IV secolo a.C. da Aristotele, che presentava la serie di relazioni

oggetto > affezione dell'anima > segno orale > segno scritto

il linguista de Saussure afferma che “preso in sé stesso, il pensiero è come una nebulosa in cui niente è necessa-

riamente delimitato. Non vi sono idee prestabilite, e niente è distinto prima dell'apparizione della lingua” (Saussure, 2005). Ed è in questo quadro che si colloca il pregiudizio innescato da Saussure: per lui la lingua parlata va studiata senza riferimenti alla scrittura. Nonostante questo sia solo un espediente che il linguista utilizza per “giustificare” l'attenzione data alla lingua parlata rispetto a quella scritta – che avrebbe altrimenti dovuto avere un ramo della linguistica generale a sé dedicata, ossia la Grammatologia (Derrida, 1967) – crea un precedente per cui per anni la scrittura sarà posta in secondo piano e sarà studiata solo marginalmente dagli studiosi (Harris, 2003). Per tutto il XX secolo, infatti, tutto ciò che fu scritto sulla scrittura è stato “filtrato” dal pregiudizio saussuriano, dando per scontato il ruolo del segno scritto rispetto all'oralità.

Contemporaneamente alla linguistica moderna, come abbiamo già accennato, in questo secolo viene alla luce anche la semiotica contemporanea, che vede in Charles Sanders Peirce (1839-1914) una delle figure più importanti. Per Correggia (2018), infatti, è proprio con Peirce che “avviene una svolta decisiva che sposta l'attenzione dalla linguistica a una dimensione visiva di grande importanza per la comprensione dei testi non verbali”. Per il semiologo americano, infatti, si distinguono tre tipi di segni: indici, icone e simboli. I primi due tipi denotano in virtù di fatti oggettivamente sussistenti, e sfruttano rispettivamente la vicinanza e la somiglianza del segno con l'oggetto denotato o referente. I simboli sono invece segni convenzionali, dove per “convenzione” intendiamo, una regolarità nelle azioni dei membri di un gruppo sociale dettata da una scelta (palesamente o tacitamente) condivisa e arbitraria (Orilia, 2008). Tenendo fissa questa tripartizione (che comunque verrà successivamente contestata/ampliata da altri studiosi) possiamo vedere come la scrittura (alfabetica), che intuitivamente considereremmo simbolica (perché, appunto, frutto di convenzioni condivise da una stessa società), nelle esperienze verbosive affrontate possa essere considerata anche indice o icona.

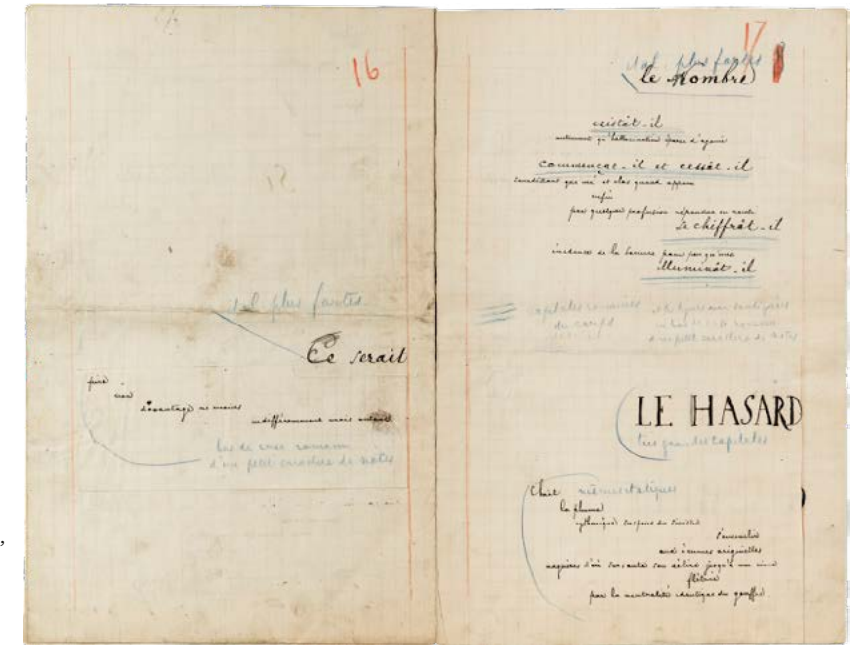
Come abbiamo visto, quindi, in virtù delle rivoluzioni sociali e culturali ottocentesche, gli espedienti verbovisivi si allontanano sempre più dalla sfera religiosa, che per secoli ne era stata culla, ed entrano a pieno nella produzione letteraria del tempo. Pensiamo ad esempio all'*Alice nel paese delle meraviglie* scritto da Lewis Carroll del 1865. In quest'opera appare la "poesia del topo" che, proprio in virtù di chi la declama, assume la veste grafica della coda del topo, partendo dalla somiglianza fra i termini inglesi "tale" (racconto) e "tail" (coda). La parola quindi si deforma e diviene portatrice di un nuovo significato. Oppure, sempre in riferimento a Carroll, pensiamo alle sperimentazioni linguistiche di "Attraverso lo specchio e quel che Alice vi trovò", in cui l'autore, attraverso parole inventate, fa leggere ad Alice la poesia nonsense *Jabberwocky*.

Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard

La scrittura alfabetica, come abbiamo visto, non è una scrittura lineare. Si sviluppa secondo due dimensioni spaziali: orizzontale (che generalmente pare prevalere) e verticale. Questa disposizione nello spazio del supporto, assieme anche all'orientamento, alla dimensione del testo e ad altre caratteristiche formali, cambiano il valore delle parole stesse.

Un coup de dés jamais n'abolira le hasard è una poesia del poeta simbolista Stéphane Mallarmé, apparsa nel 1897 sulla rivista *Cosmopolis*, e da molti considerato il primo esempio di poesia visiva moderna (avendo come unico scopo quello artistico-letterario).

L'opera, estremamente originale e in forte rottura rispetto alla produzione del tempo, attribuisce allo spazio bianco un ruolo primario nel processo poetico, mettendo in scena una sintassi impossibile dal punto di vista dell'oralità (Harris, 2003). Pone infatti in evidenza l'importanza dell'orizzontalità: le parole si muovono, si scansano, si uniscono, lasciano una scia e poi si prendono una pausa nella "cornice" della doppia pagina. Mallarmé infrange la linearità



41. Stéphane Mallarmé,
*Un coup de dés jamais
n'abolira le hasard*,
impaginazione
autografa, 1896



42. Stéphane Mallarmé,
*Un coup de dés jamais
n'abolira le hasard*, 1914

1 Per Chadwich, oltre ai dadi, le righe finali di *Un coup de dés* rappresentano anche la costellazione dell'Orsa maggiore (Chadwich, *The meaning of Mallarmé*, 1996)

tà del testo stampato lasciando che la composizione poetica sia messa in luce e accompagnata dalla composizione tipografica. La meticolosità e l'attenzione che Mallarmé impiegò nella disposizione delle parole nel foglio bianco, oltre che grazie alle bozze ritrovate, ci appare chiara nella scelta dei pesi e dai dadi che ci appaiono fra le righe finali dell'opera.¹ Secondo Harris, Saussure, morto poco prima che venisse pubblicata l'edizione definitiva dell'opera di Mallarmé, “avrebbe senza dubbio visto nell'ambizione del poeta una sorta di demenza linguistica nata da una totale incomprensione dei meccanismi della langue”

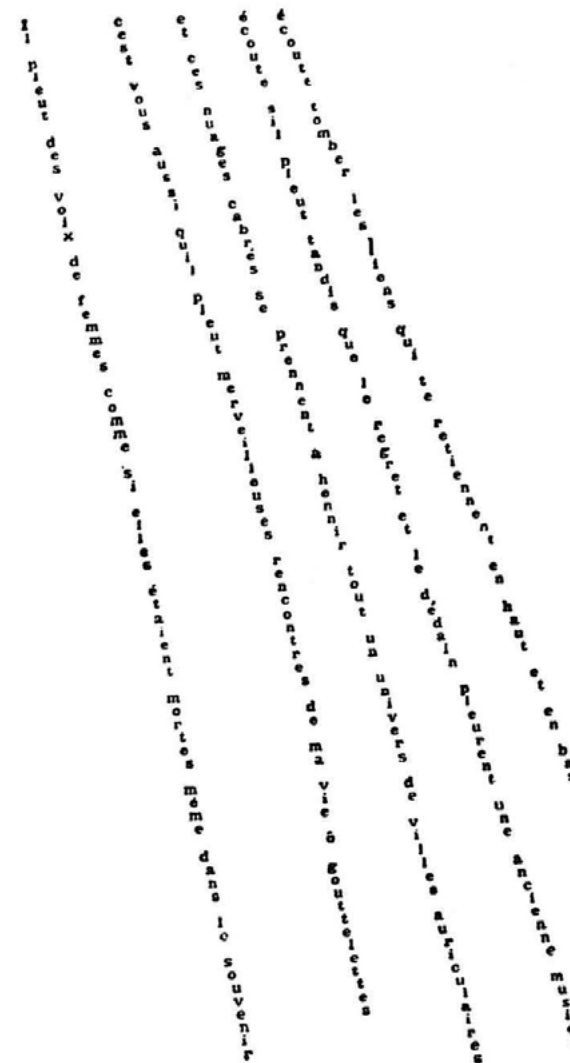
Nonostante i progetti che l'autore aveva in mente per la stampa definitiva della sua opera – tanto da interpellare anche il tipografo Didot affinché trovasse il carattere perfetto – egli non la vide mai, a causa della sua morte prematura nel 1898.

Apollinaire

In diretta continuità con l'esperienza greca dei technopaegnia e quella latina dei carmi figurati, si sviluppa e prende vita l'opera *Calligrammes* di Guillaume Apollinaire. L'autore, nato a Roma nel 1880, definisce il calligramma come “un insieme di segno, disegno e pensiero, [...] la via più corta per esprimere un concetto e per obbligare l'occhio ad accettare una visione globale della parola scritta”.

Nelle precedenti raccolte poetiche Apollinaire non aveva mostrato particolari utilizzi del linguaggio grafico, se non per la mancanza di punteggiatura nelle poesie di *Alcools* del 1913, e nemmeno importanti rivoluzioni sintattiche. Nemmeno nei *Calligrammes* troveremo differenze poetiche con le produzioni precedenti, per questo motivo – forma a parte – possiamo definirli poemi tradizionali. Tra i lavori più emblematici di questa raccolta, troviamo *Il pleut*. I testi, che vanno letti dall'alto verso il basso, riga per riga, richiamano appunto la pioggia, e ogni goccia-lettera risuona nella mente del poeta ricordandogli delle presenze femminili. Oppure, ancora, pensiamo alla poesia *Lettre-Océan*

Il pleut



43. Guillaume Apollinaire, *Il pleut*, 1918

IL PLEUT

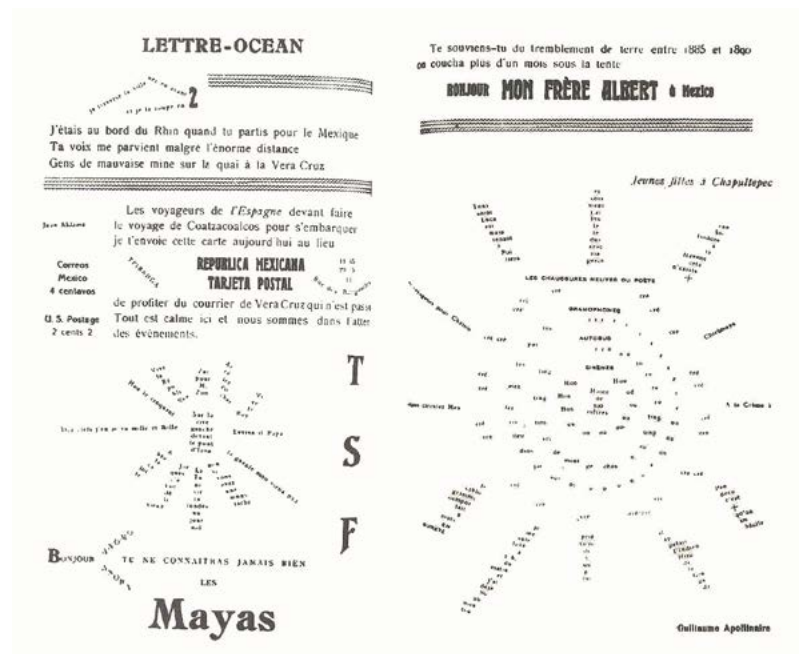
Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans le souvenir
c'est vous aussi qu'il pleut, merveilleuses rencontres de ma vie. ô gouttelettes!
et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes auriculaires
écoute s'il pleut tandis que le regret et le dédain pleurent une ancienne musique
écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas

PIOVE

Piovono voci di donne come se fossero morte anche nel ricordo
siete anche voi che piovete meravigliosi incontri della mia vita o goccioline
e quelle nuvole impennate si mettono a nitrire tutto un universo di città auricolari
ascolta se piove mentre il rimpianto e lo sdegno piangono un vecchio motivo
ascolta cadere i legami che ti trattengono in alto e in basso

del 1914, dove l'autore utilizza, oltre a quella del calligramma, la tecnica della "poesia conversazione", che consiste nel prelevare dal parlato frammenti di conversazioni e renderli poesia. Il poema infatti è costituito dalle due facciate di una cartolina che il poeta scrive al fratello Albert che si trovava a Città del Messico. Al centro il telegrafo senza fili (TSF) unisce le due composizioni circolari, che potrebbero rappresentare la Tour Eiffel (osservata da diverse angolazioni) oppure la ruota panoramica eretta a Parigi per l'Esposizione Universale del 1900. In entrambi i casi, gli elementi della cartolina ci sono tutti: c'è la firma del mittente, il destinatario e anche il francobollo (rigorosamente tipografico).

Nonostante Apollinaire possa essere considerato fra i promotori di alcune delle principali avanguardie del Novecento (Futurismo e Cubismo in primis), la sua produzione letteraria fu bruscamente interrotta nel 1918 quando, colpito dall'influenza spagnola, il poeta fu trovato morente dall'amico Giuseppe Ungaretti. Sebbene giovane, Apollinaire fu senza alcun dubbio una figura fondamentale per la scrittura verbosiva occidentale.



44. Guillaume Apollinaire, *Lettre-Ocean*, 1914

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
L E M A N D S

45. Guillaume Apollinaire, *Tour Eiffel*, 1918

Attols singuliers
de brownings quel
goût
de viv
re Ah !

Des lacs versicolores
Dans les glaciers solaires

Mes tapis de la saveur moussons des sons obscurs
et ta bouche au souffle
àzûr

ouis ouïs le cri les pas le pho
NOGRAPHE ouïs ouïs L'ALOËS
éclater et le petit mirliton

46. Guillaume Apollinaire, *Eventail des saveurs*, 1918

Douces figures poignardées
MIA MAREYE
YETTE et toi MARIÉ
ANNIE et toi MARIÉ
ou êtes-
vous ô
jeunes filles
MAIS
près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de Billy Delize
O mes amis partis en guerre mélancoliquement
hâtaient vers le firmament
Et vos regards en l'air dormant
Mais tout mélancoliquement
Où sont-ils morts déjà
Où sont-ils Brague et Mist l'air
Devant aux yeux gris comme l'aube
Le jet d'eau pleure sur ma pierre

CEUX QUI SONT PARTIS À LA GUERRE AU NORD SE RATTENT MAINTENANT
Le soir tombe O sanglant mer
Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

47. Guillaume Apollinaire, *La Colombe poignardée et le Jet d'eau*, 1918

The alphabeth album

A dimostrazione invece di quelle esperienze più strettamente legate al disegno tipografico, e precursori della “tipografia espressiva” oggi largamente diffusa grazie alle nuove tecnologie digitali, mi preme segnalare la raccolta di alfabeti di Joseph-Balthazar Silvestre (1791–1869). Questa raccolta è importante non solo perché mostra l’interesse storico che stava nascendo attorno al tema delle variazioni tipografiche, ma anche perché ci mostra come – partendo dal carattere lapidario romano – nei secoli l’essere umano abbia sperimentato forme, disegni e proporzioni per ottenere effetti percettivi differenti nei fruitori. Alcune delle tavole raccolte in quest’album sono estremamente moderne, quasi contemporanee, nonostante siano state raccolte da progetti precedenti al 1843.

Nello stesso periodo, sempre su questa scia di nascente interesse verso le sperimentazioni tipografiche, prese il via la moda di rappresentare l’alfabeto attraverso il corpo umano. Sebbene il corpo umano fosse già stato usato come metro di paragone per la proporzione delle lettere (pensiamo al già citato Geoffroy Tory), in questo caso siamo davanti a delle sperimentazioni più artistiche che propriamente legate a rapporti geometrici.

Con l’arrivo del nuovo secolo, artisti e intellettuali tenderanno sempre più a riunirsi in gruppi caratterizzati da precisi manifesti. Per questo motivo, al contrario della produzione artistica verbovisiva prodotta fino a quel momento, che aveva le più disparate caratteristiche e peculiarità, con le Avanguardie storiche si avranno delle produzioni più coerenti e “normate”. Si arriverà infatti a definire delle etichette, finora mancanti, per descrivere questo tipo di opere.

Per scrittura intendo un sistema di comunicazione su un supporto fisico (molto spesso basato su immagini visive, anche se non necessariamente), il quale permette, attraverso una serie di convenzioni grafiche, molto flessibili e di varia provenienza, di comunicare in maniera ragionevolmente stabile per coloro che hanno imparato a riconoscere, anche parzialmente, la convenzione usata e che fanno riferimento a un repertorio di abitudini grafiche almeno in parte condiviso.

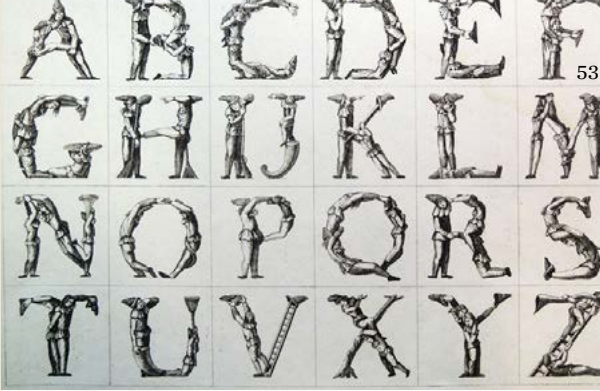
Luciano Perondi, 2012



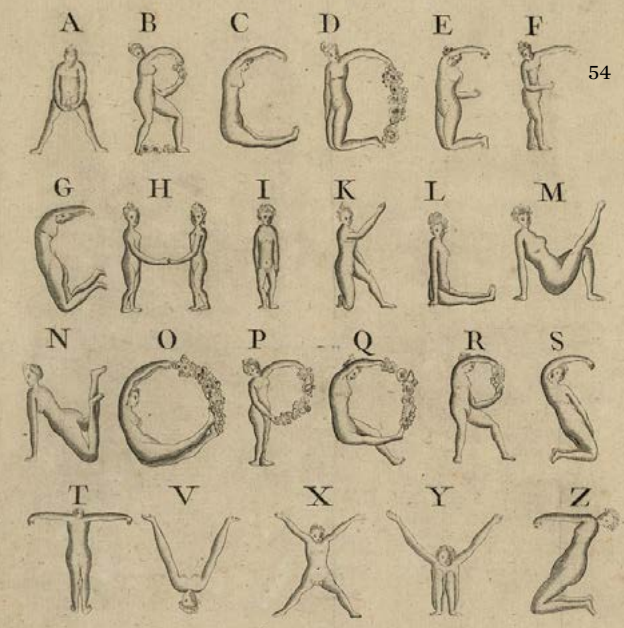
48



49



53



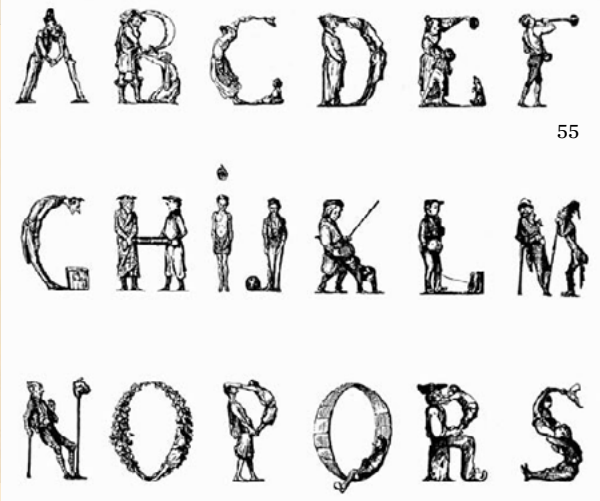
54



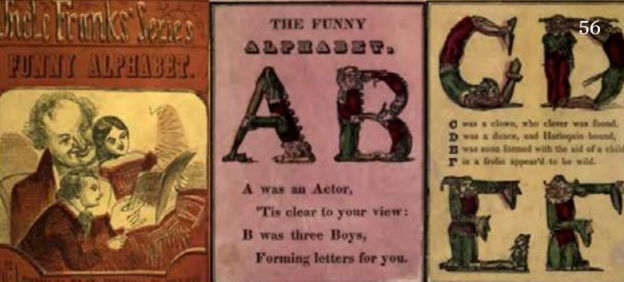
50



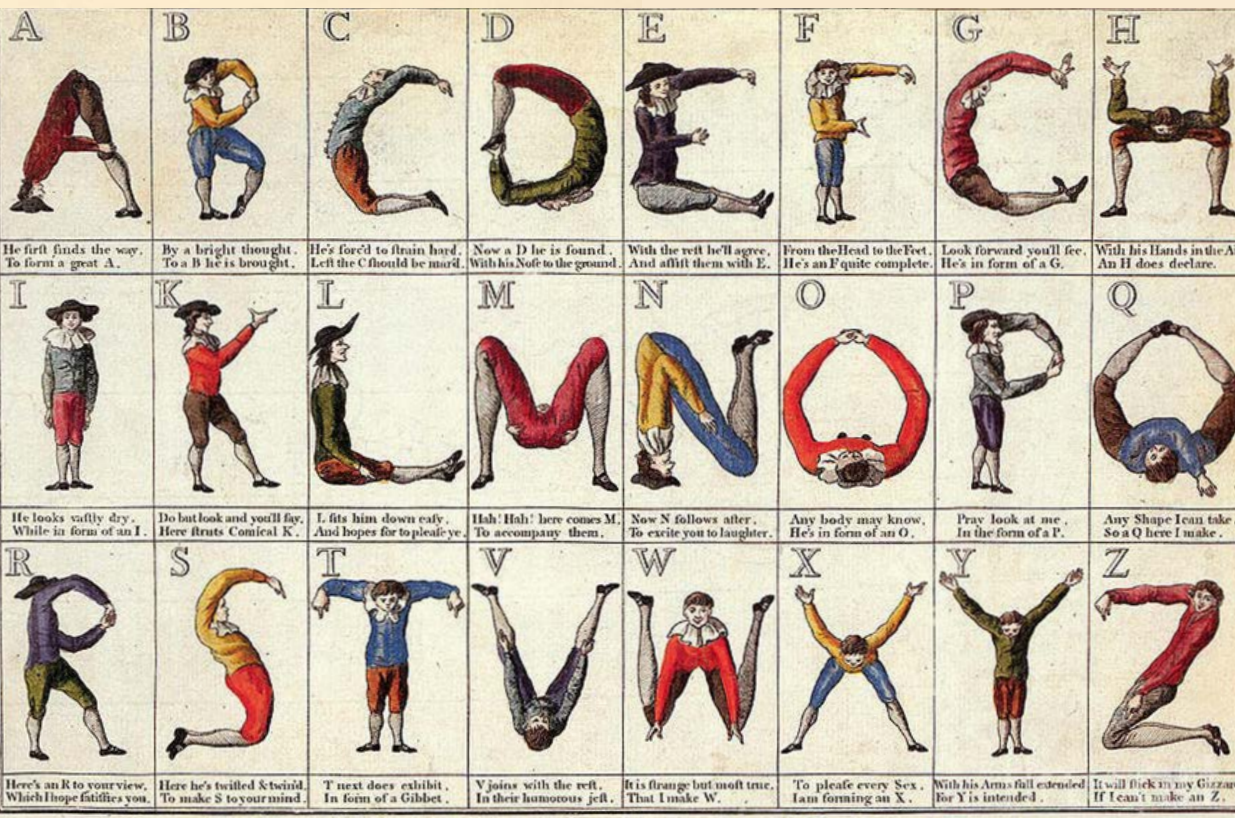
51



55



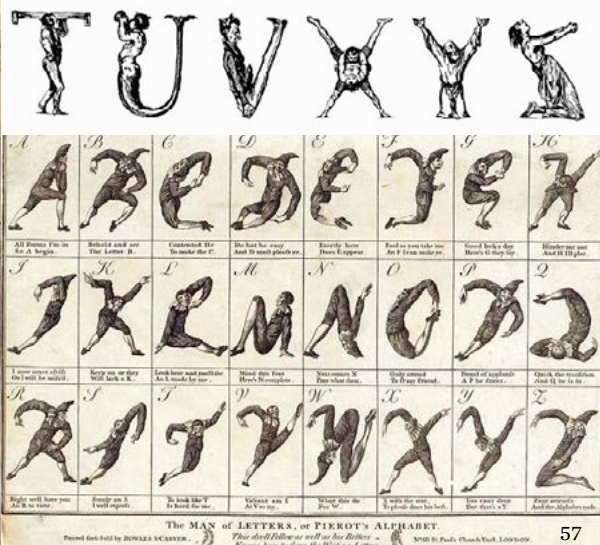
56



52

The COMICAL HOTCH-POTCH, or the ALPHABET turn'd POSTURE-MASTER.

Do but, see this COMIC Set



57

- 48-51. Joseph-Balthazar Sylvestre, *Alphabet Album*, 1843
- 52. The *Comical Hotch Potch* o *The Alphabet turn'd Posture-Master*, 1782
- 53. (attribuito a) Lampridio Giovanardi, *Anthropomorphic o Posture Master Alphabet*, ca. 1860
- 54. Autore sconosciuto, *Bourbonnoise Alphabet*, 1789
- 55. Honoré Daumier, *Comic alphabet*, 1836
- 56. Autore sconosciuto, *The Funny Alphabet*, ca.1850
- 57. Autore sconosciuto, *The Man of Letters o Pierrot's Alphabet*, 1794

05.

PRIMO NOVE- CENTO

All'inizio del Novecento, con le prime avanguardie, in tutta Europa si moltiplicano le espressioni artistiche e progettuali che comprendono utilizzi non lineari della scrittura alfabetica. Queste numerose attività vedranno luce attraverso forme, supporti, scopi e modalità differenti, salvo avere dei punti d'incontro fra una corrente artistica e l'altra. In questo capitolo prenderò in analisi alcuni esempi della massiccia produzione della prima metà del Novecento, con lo scopo di mettere in luce i ragionamenti impliciti alla base di questi progetti. Li suddividerò in base all'avanguardia cui sono appartenuti (qualora fossero definiti da un manifesto) considerando di volta in volta il tipo di "trasgressione tipografica" alla base del progetto, così da estrapolare delle chiavi di lettura e di interpretazione per poter fruire al meglio di queste opere.

Futurismo

Nel 1909 appare, prima su alcune testate italiane e successivamente sul francese "Le Figaro", il Manifesto Futurista scritto da Filippo Tommaso Marinetti. Questo manifesto, frutto delle trasformazioni sociali e politiche, e in aperto contrasto con la conservativa borghesia ottocentesca, si pone l'obiettivo di mettere in discussione la produzione artistica e letteraria precedente, per uscire dai confini della *chiusa mentalità provinciale* attraverso una serie di sperimentazioni linguistiche, pittoriche, architettoniche, teatrali e in molti altri campi.

In questa avanguardia – e in altre – il rapporto fra "artisti che lavorano con le parole e artisti che lavorano con le immagini" è molto stretto (Pignotti e Stefanelli, 2011). Il futurismo ci regala infatti una delle esperienze verbosive più ricche, affascinanti e coerenti della storia: uno "stile letterario" denominato *paroliberismo*, o *parole in libertà*.

Le parole in libertà orchestrano i colori, i rumori e i suoni, combinano i materiali della lingua e dei dialetti, le formule aritmetiche e geometriche, i segni musicali,

Se nell'Ottocento leggere una pagina di Leopardi e una di Petrarca non richiedeva strumenti di interpretazione, se non una medio alta cultura, nel Novecento non è la stessa cosa: per leggere una pagina di Pound e una di Marinetti, nonostante siano contemporanei, il lettore necessita di strumenti e indicazioni ogni volta differenti.

Vincenzo Accame, 1981

le parole vecchie, deformate o nuove, i gridi degli animali, delle belve e dei motori.

Le parole in libertà spaccano in due nettamente la storia del pensiero e della poesia umana, da Omero all'ultimo fiato lirico della terra. Prima di noi gli uomini hanno sempre cantato come Omero, con la successione narrativa e il catalogo logico di fatti, immagini, idee. Fra i versi di Omero e quelli di Gabriele D'Annunzio non esiste differenza sostanziale.

Le nostre tavole parolibere, invece, ci distinguono finalmente da Omero, poiché non contengono più la successione narrativa, ma la poliespressione simultanea del mondo. (Filippo Tommaso Marinetti)

La *poliespressione simultanea del mondo* di cui parla Marinetti ci viene data da queste "auto-illustrazioni" che rompono tutte le regole sintattiche, di punteggiatura e di composizione utilizzate fino a quel momento in poesia.

Nel 1919 Marinetti pubblica quella che può essere considerata una sintesi di quelle sperimentazioni già in atto da qualche anno all'interno del movimento, dove racchiude sia alcune tavole parolibere, sia alcuni testi letterari. L'opera, *Le mots en liberté*, è difficilmente etichettabile come opera letteraria o pittorica, ma è di estrema importanza. Tramite il parolibero, nonostante l'apparente caos rappresentato dai diversi codici espressivi, nelle tavole de *Le mots en liberté* vi sono delle zone destinate alla lettura di parole e onomatopee. L'autore stesso, descrivendo l'opera, definisce i punti cardine che ha seguito nella realizzazione: a) distruzione della sintassi; b) distruzione della punteggiatura; c) uso di spazi bianchi per indicare le pause; d) immaginazione senza fili; e) ridare al sostantivo il suo valore tipico e totalitario; f) uso del verbo all'infinito per adattarlo a tutta la rete delle sensazioni e analogie; g) uso delle onomatopee rumorismi e segni matematici; h) uso di caratteri tipografici e colori tipografici diversi. Aggettivo-atmosfera. i) uso di parole riplasmate e deformate a scopo rumorista; l) uso di tavole sinottiche. Nonostante la produzione marinettia-

na sia estremamente nota (pensiamo ad esempio a *Zang Tumb Tumb*) all'interno del movimento, molti altri autori futuristi hanno realizzato delle altre tavole interessanti.

Francesco Cangiullo è infatti un altro avanguardista molto attivo: è tra i primi futuristi a utilizzare termini dialettali nelle sue tavole, pensiamo ad esempio alla tavola *Primavera* e al poema parolibero *Piedigrotta*, ispirato all'omonima festa popolare napoletana, e re-introduce inoltre la sperimentazione tipografica di "umanizzare" le lettere nell'opera *Caffeconcerto. Alfabeto a sorpresa*. In quest'ultima, l'autore crea "un sistema di scrittura che, tramite la combinazione di tratti grafici decontestualizzati, consente nuove forme di aggregazione per veicolare contenuti dati dalla risultante compositiva, connotando ironia, sarcasmo, humour, in termini di spettacolarità..."¹

Paolo Buzzi è conosciuto principalmente per la sua *Pioggia nel pineto antidannunziana*. Il componimento, pubblicato in *L'Italia futurista* nel 1916, si compone di sei linee formate ciascuna da nove virgole a stampa (la pioggia) seguite da ventisette tratti obliqui a penna e, stampato in basso, la dicitura "10 miliardi di aghi di legno per 10 mq". Successivamente, in verticale troviamo la "formula chimica dell'effluvio di acqua" e le note da intonare con l'intonarumori, uno strumento costruito nel 1913 da Luigi Russolo. Oltre a quest'opera, Buzzi diede vita a una cospicua produzione letteraria, sia a stampa, come ne *L'ellisse e la spirale*, dove la scrittura viene adattata e orientata in base a delle geometrie, sia calligrafica, come nei quadri-collage delle tavole parolibere composte negli stessi anni.

Fortunato Depero fu un artista e intellettuale molto poliedrico. Ancor oggi famosissimo e ricordato per le collaborazioni e le pubblicità con alcune importanti aziende (prima fra tutte la *Campari*), ci ha lasciato una produzione pittorica, scultorea e scenografica immensa, parte della quale è ancora fruibile e visionabile presso Casa d'Arte Futurista Depero a Rovereto.

Uno dei suoi lavori più geniali, considerato una pietra miliare nella storia del graphic design è il *Depero Futurista*

del 1927, conosciuto anche come "libro imbullonato". In quest'originale opera l'autore non compie un'azione analoga a quella del parolibero marinettiano, bensì iscrive il testo verbale in prosa all'interno di alcune figure geometriche. Quest'azione, che da un lato ricorda alcuni carmi figurati del passato, dall'altro offre uno spunto che sarà ripreso nella poesia concreta a metà Novecento. Un'operazione simile verrà riproposta nel 1932 con *L'Anguria Lirica* di Tullio d'Albisola, una raccolta di poesie parolibere da illustrazioni di Bruno Munari, stampato in 101 copie, con pagine di latta assemblate a mano.

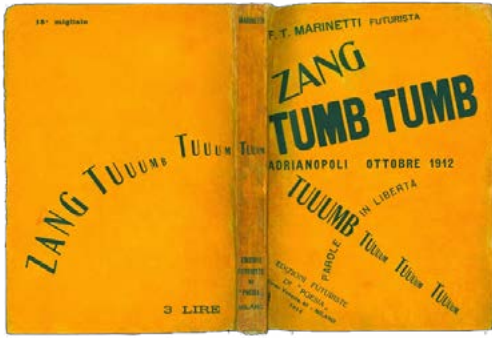
Nell'ambito pittorico, al contrario di quanto avveniva nelle opere cubiste, dove spesso era solo un'espressione di scelta artistica senza riferimento ai contenuti testuali, parole, lettere e numeri assumono un significato importante. Queste assumono infatti un valore nei dipinti futuristi: nel caos movimentato e dinamico, le parole diventano un punto fisso, statico. Pensiamo ad esempio a *Gli addii*, uno degli stati d'animo di Umberto Boccioni, ove l'unico elemento tipografico è il numero della locomotiva in movimento.

Come abbiamo visto il futurismo fu quindi la prima avanguardia a utilizzare largamente espedienti verbovisivi, tanto da etichettarli (*parolibero*) e categorizzarli. Molti altri furono gli autori del gruppo a realizzare tavole parolibere, pensiamo a Lucio Venna, Ardengo Soffici, Pino Masnata, Giacomo Balla, Corrado Govoni e Carlo Carrà. Nonostante il gruppo non produsse mai una specifica riflessione legata al *graphic design*, cambiarono certamente il modo di "comunicare" e aprirono la strada alla grafica moderna (Baroni e Vitta, 2003).

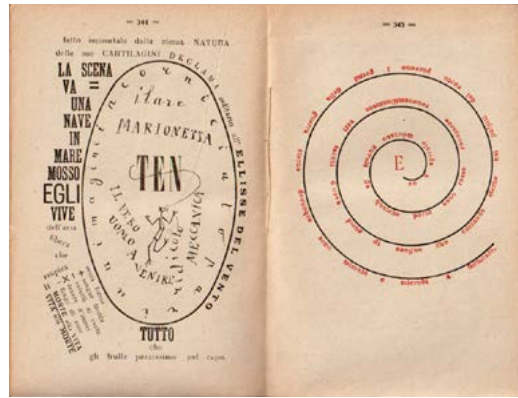
Le avanguardie russe

Analogamente, e in continuità con quanto stava accadendo in Italia, anche nella Russia pre-bellica stavano nascendo delle nuove posizioni artistiche e letterarie. Da un lato il futurismo, con ricerche più legate alla letteratura, dall'altro il cubismo, con una rivoluzione pittorica e il rifiuto

¹ Glauco Viuzzi,
I poeti del futurismo 1909-1944, Milano, Longanesi,
1978: pag. 235



58. Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb*, 1914



58. Paolo Buzzi, *L'Ellisse e la spirale*. Film + parole in libertà, 1915



59. Paolo Buzzi, *Pioggia nel pineto antidannunziana*. Parole in libertà. 1916



60. Filippo Tommaso Marinetti, tavole parolibere da *Les mots en liberté futuristes*, 1919



61



62



63

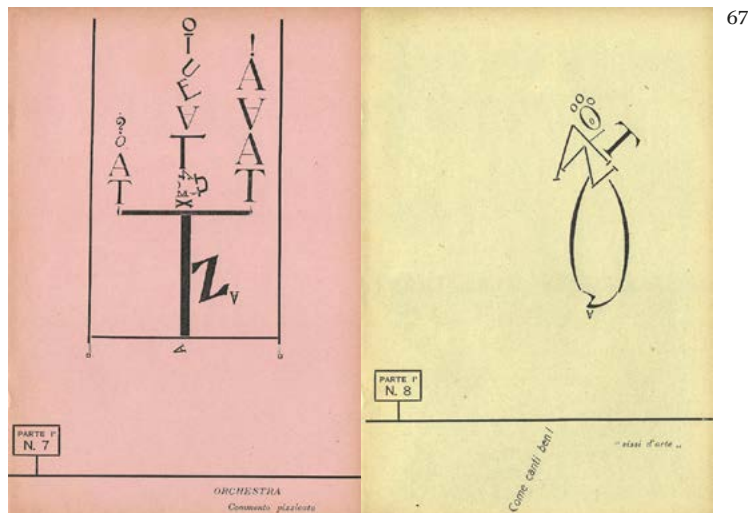
61-65
Paolo Buzzi, tavole parolibere in *Confagrazione*, 1916



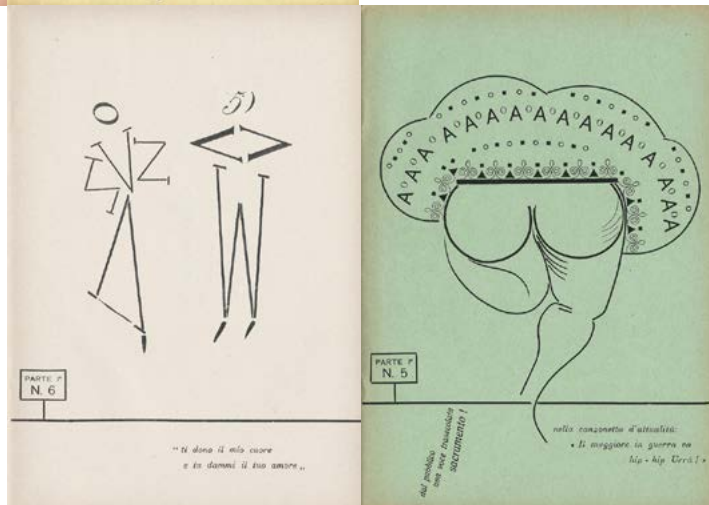
64



65



66



68

69

2 Topografia della tipografia, Merz, 1925

dell'arte naturalistica. Poi, ancora, il Costruttivismo e il Suprematismo di Kazimir Severinovič Malevič, che egli stesso definisce come

La supremazia della sensibilità pura nell'arte. Dal punto di vista dei suprematisti le apparenze esteriori della natura non offrono alcun interesse; solo la sensibilità è essenziale. L'oggetto in sé non significa nulla. L'arte perviene col suprematismo all'espressione pura senza rappresentazione.

In questo clima di forti e radicali ricerche artistiche, assistiamo a delle notevoli produzioni sinsemiche.

Per El Lissitzky "Le parole stampate sono viste, non sentite"² e ciò ci appare chiaro vedendo la sua produzione, dove figure geometriche elementari sono accostate a poche e semplici parole disposte nello spazio coerentemente alle figure. Pensiamo alla sua opera propagandistica più nota, icona della rivoluzione Russa, *Insinua nei bianchi il cuneo rosso* del 1919. L'opera, richiamando inequivocabilmente il manifesto italiano *Sintesi futurista della guerra*, prende in prestito il linguaggio futurista – a cui le avanguardie russe devono molto – facendolo proprio e "ripulendolo" dal superfluo.

Allo stesso modo, l'attenzione che El Lissitzky pone nella tipografia è visibile anche nei lavori su commissione (ad esempio quelli per Pelikan) e in quelli realizzati per il Vchutemas, l'istituto d'arte e sperimentazione nel quale insegnò, tanto da diventare un modello per Jan Tschichold, oggi considerato uno dei padri della tipografia moderna.

La messa in forma [Gestaltung] dello spazio del libro attraverso gli elementi del discorso che obbediscono alle leggi della tipografia deve rispondere alle tensioni del contenuto in direzione e pressione [...] La plastica tipografica deve ottenere, attraverso la sua ottica, ciò che la voce e il gesto del lettore realizzano attraverso il pensiero. (*Topografia della tipografia*, Merz, 1925)

66-69
Francesco Cangiullo, tavole parolibere in *Caffeconcerto. Alfabeta a sorpresa*, 1919

Sempre negli stessi anni, l'artista progetta la curatissima pubblicazione del libro *Per la voce* dell'amico Vladimir Vladimirovič Majakovskij, un'opera – come suggerisce il titolo – destinata a essere letta ad alta voce. Come abbiamo già visto infatti, all'interno delle avanguardie queste collaborazioni trasversali a diversi ambiti non erano insolite. La raccolta poetica, considerata uno dei maggiori capolavori tipografici del secolo scorso, accosta le tredici poesie dell'autore a delle illustrazioni realizzate tramite caratteri tipografici in piombo. Queste, ancora una volta caratterizzate da un'estrema pulizia e poste ognuna a frontespizio del testo corrispondente, utilizzano esclusivamente il nero e il rosso e si pongono l'obiettivo di riprodurre tramite il loro *layout*, il ritmo della poesia. Questo linguaggio visivo, composto da forme semplici di derivazione tipografica, si avvicina al *linguaggio zaùm* che stava in quegli anni nascendo in Russia.³ Un'altra caratteristica peculiare di questo progetto è costituita dall'indice presente lateralmente, che come in una rubrica permette di raggiungere con velocità la pagina (e quindi la poesia) d'interesse: quest'espedito sinsemico crea una relazione fra la posizione dei testi e quella della matrice tridimensionale (Perondi, 2012) costituita dall'indice, fornendo quindi due coordinate per la fruizione dell'opera.

Iliadz (pseudonimo di Ilya Zdanevich) fu un'altra interessante figura nel panorama avanguardistico russo, se pur oggi poco nota. A cavallo fra futurismo e dadaismo, l'artista si distinse principalmente per i suoi collage visivi, per i suoi contributi teorici e per le sue sperimentazioni in linguaggio Zaùm, oltre che per la sua importantissima produzione editoriale (arrivato a Parigi, illustrò e pubblicò ben 22 libri tra il 1921 e il 1975).

Dadaismo

Per convenzione, la nascita del movimento Dada si fa risalire al 1916, al Cabaret Voltaire di Zurigo, dove un gruppo molto eterogeneo di intellettuali e artisti, originari di diver-

3 Il linguaggio zaùm o transmentale è costituito da una serie di fonemi e di sillabe non riconducibili a significati convenzionali, ed è uno degli esiti più estremi della ricerca di "autonomia del significante" condotta dai cubo-futuristi, introdotto per la prima volta da Chlebnikov e Kru'chenich (Pignotti e Stefanelli, 2011)



70

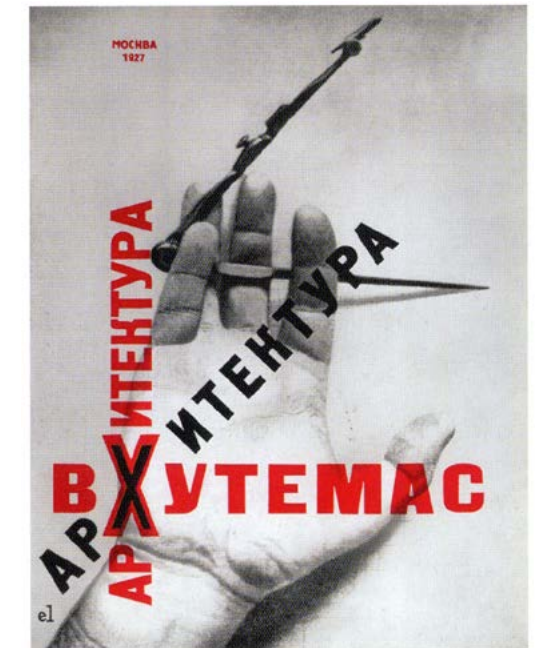


71



72

70. A.A.VV. *Sintesi futurista della guerra*, 1914
 71. Carlo Carrà, *Sintesi della guerra*, versione a colori per *IL MONTELLO*, 1918
 72. El Lissitzky, *Insinua nei bianchi il cuneo rosso*, 1919



73. El Lissitzky, copertina della brochure per *VKhUTEMAS Architecture*, 1927



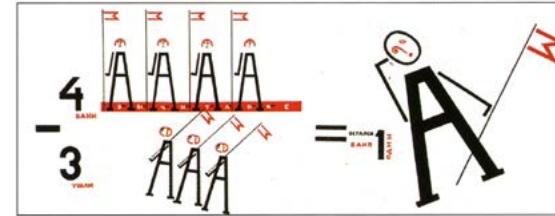
74. Ilia Zdanevich, *A Sophie Georgievna Melnikov: La Taverne Fantastique*, 1917 (sinistra)

75. Ilia Zdanevich, manifesto per la conferenza *New Schools of Russian Poetry*, 1921 (destra)



76. Ilia Zdanevich, manifesto per la conferenza sulle avanguardie russe, 1922

77. André Lot. Poster del ballo *Vacanze notturne*, 1922



79

78. El Lissitzky, bozzetto per il libro *Le quattro operazioni*, 1920

79-82 El Lissitzky, pagine da *Per la voce di Majakovskij*, 1923



80



81



82

si paesi, erano soliti ritrovarsi. Fra questi, per citare alcuni nomi, ricordiamo Hans Arp, Tristan Tzara, Marcel Janco, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck e Hans Richter. Il dadaismo, anche grazie alla neutralità del paese in cui nacque, ebbe fin da subito degli ideali antibellici, che sul piano artistico-letterario si tradussero con un rifiuto degli standard precedenti.

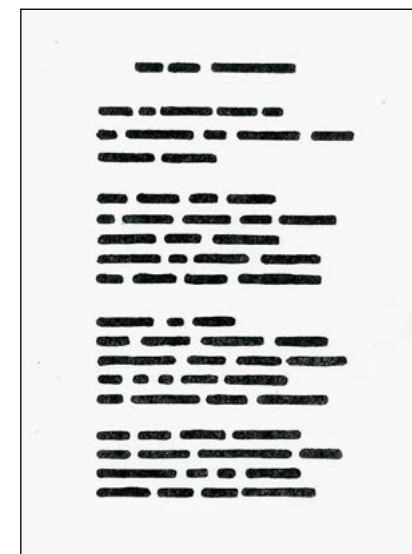
Una caratteristica comune alle avanguardie che anche il Dada accolse fu la sperimentazione linguistica, che inevitabilmente influì e contaminò la sfera grafica e visuale.⁴ Per i dadaisti, il *significante puro* si poteva ottenere solo attraverso la degradazione del linguaggio, come affermò lo stesso Hugo Ball: “la decisione della poesia di lasciar morire la lingua”. Pensiamo al “Poema ottico-fonetico” di Raoul Hausmann, dove singoli caratteri di forma e grandezza diversa si muovono nella pagina, indicando l’ampiezza del suono cui corrispondono. Ma la parola scritta, nelle opere di Hausmann – oggi ricordato principalmente per i suoi collage sperimentali – a volte è invece svuotata di ogni significato e, come ribadito nel Manifesto Dada da Tristan Tzara, esalta il principio della contraddizione, del paradosso e del nonsense. Pensiamo ad esempio al *ritratto di Gurk*, dove attraverso ritagli di frammenti tipografici le lettere stampate compongono il volto dell’amico dell’artista; oppure, ancora, ne *Il critico d’arte e la malafede*, dove, escluso il testo sottostante al collage che è tratto da un precedente poster poetico dell’autore, la restante tipografia presente ha solo uno scopo evocativo e visivo (gli elementi tipografici che ci permettono di riconoscere la banconota, non servono all’autore in quanto esempio di testo scritto, ma per il loro valore simbolico, che mostra come il critico d’arte sia mosso dal denaro). Per l’autore quindi la composizione tipografica si pone come il risultato finale di un processo di figurazione, ovvero di un oggettivarsi in spartiti spaziali dei segni verbali (Toschi, 2017).

Ma la sperimentazione Dada, proprio per le differenze fra i suoi componenti, è molto più vasta. Man Ray, ad esempio, si pone come archetipo della “non scrittura” con il “non

4 E non solo, pensiamo alla poesia fonetica *Karawane* di Hugo Ball del 1917 e in genere alle performance dadaiste.

KARAWANE
 jolifanto bambla ô falli bambla
 grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
 higo bloiko russula haju
 hollaka hollala
anlogo bung
 blago bung
 blago bung
bossò fataka
 u u u
 schampa wulla wussa ólobo
 hej tatta gôrem
 eschige zunbada
 wulubu ssubudu uluw ssubudu
 tumba ba- umf
 kusagauma
 ba - umf

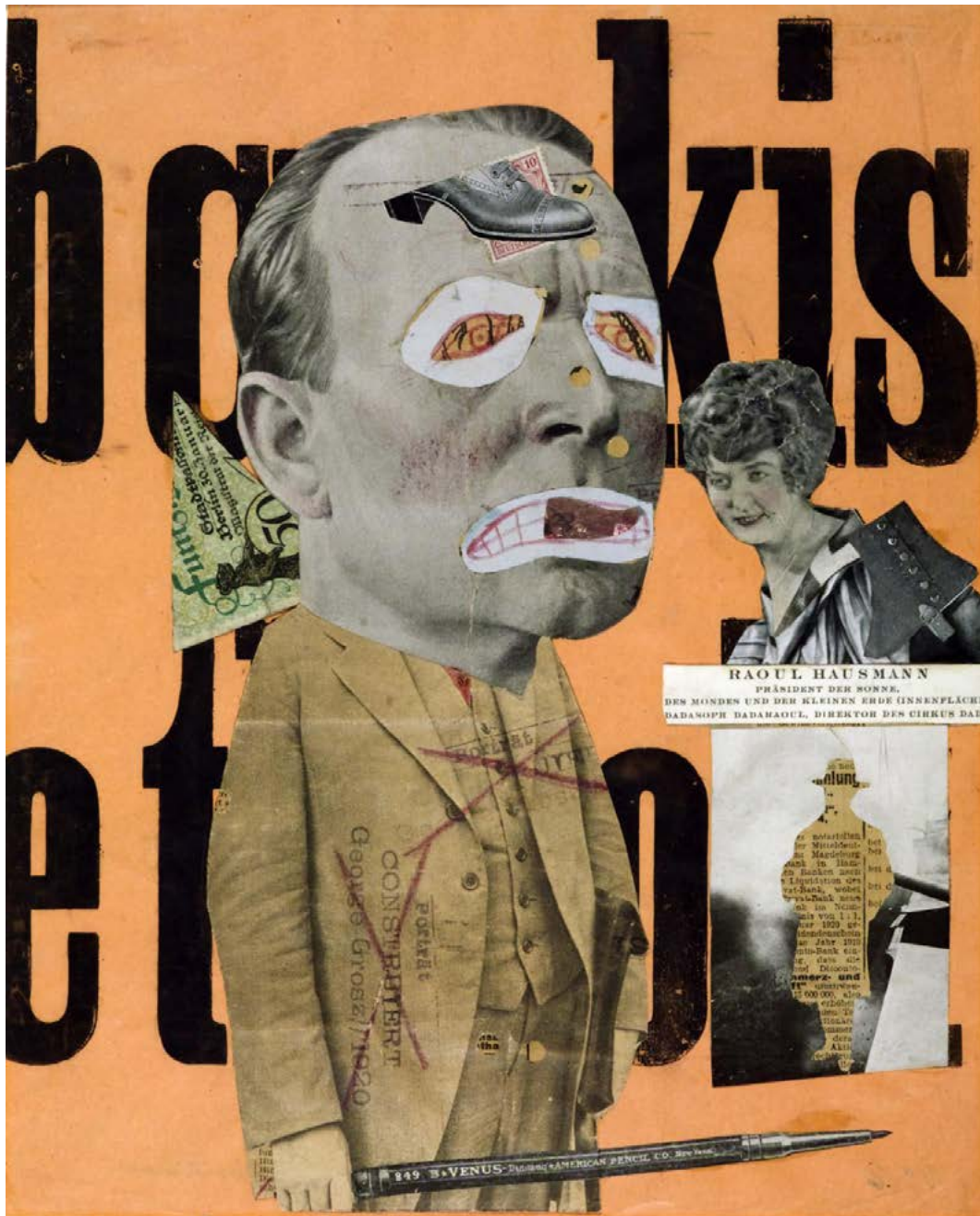
83. Hugo Ball, *Karawane*, 1916



84. Man Ray, *Lautgedicht*, 1924

kp' erioUM lp'ER i o u m
Nm' periii PERno...
 bprEtiBerree eRR Ebe^e
 ONNOo gplanpouk
 konmpout PERIKOUL
R REE e e EE e e rrrr e e e e A
 oapAerrre EE E
 mgl'ed padANou
 MTNOU tnou^m t

85. Raoul Hausmann, *poema ottico fonetico*, 1918



86. Raoul Hausmann,
Il critico d'arte, 1919-1921



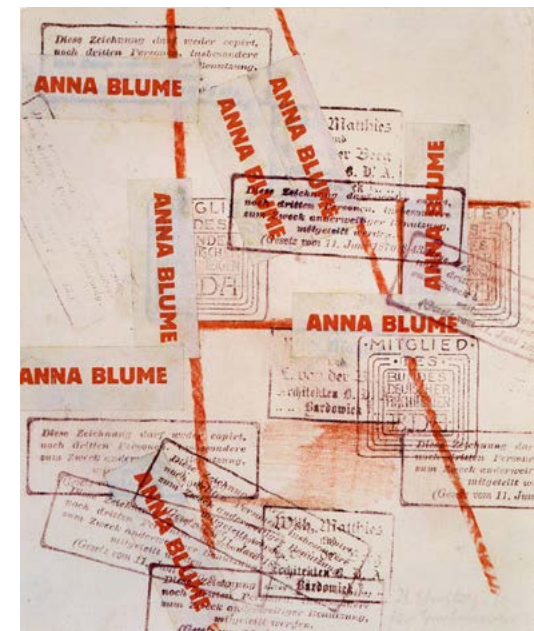
87. Kurt Schwitters, *Man soll nicht asen mit Phrasen*, 1930



89. Raoul Hausmann,
Gurk, 1919



88. Kurt Schwitters, *Mz 231. Miss Blanche*, 1923



90. Kurt Schwitters,
Für Hartmann, 1921



91. Pubblicità per uno spettacolo teatrale, 1923

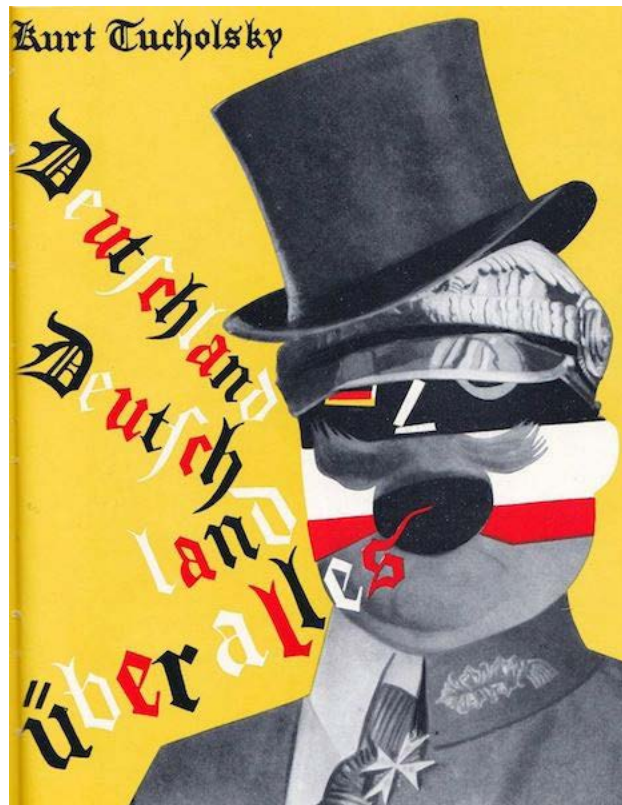
92. Tristan Tzara, *La rose et le chien*, 1958



93. John Heartfield, *So macht man Dollars*, 1931



94. Tristan Tzara e Pablo Picasso, Poema perpetuo *La rose et le chien*, 1958



95. John Heartfield copertina per *Deutschland, Deutschland über alles*, 1929

testo” *Lautgedicht* del 1924, dove con una tecnica che simula la cancellatura (portata in auge da Isgrò qualche decennio dopo) riproduce il layout di un testo suddiviso in paragrafi.

Kurt Schwitters, fu invece fra i primi ad anticipare una caratteristica che anche i movimenti degli anni Sessanta faranno propri: l'utilizzo massiccio di tipografia presa in prestito dai mass media (quotidiani e riviste in primis) e da oggetti di uso comune (etichette, frammenti di packaging, banconote, francobolli, biglietti per l'autobus, ecc). Attraverso i suoi collages e assemblages l'artista si pone l'obiettivo di elevare il rifiutato e lo scartato, di rivalutare ciò che per le belle arti era inutile e porlo al centro dell'opera. Al suo speciale linguaggio (non solo limitato al collage, ma esteso anche alla poesia, al teatro, alla musica, alla fotografia e all'architettura) l'artista attribuirà il nome “Merz” che, come vedremo, sarà anche il nome della rivista che fonderà nel 1923. Allo stesso modo anche il tedesco John Heartfield utilizzò la tecnica del collage in modo simile, ma portò anche avanti la ricerca nell'ambito del fotomontaggio, creando satire politiche e sociali molto pungenti, in cui la tipografia a volte aveva un semplice ruolo didascalico (*Hurrah, die Butter ist alle!*), altre volte si fondeva a pieno con l'immagine fotografica (la copertina di *So macht man Dollars*) e altre volte ancora conservava un aspetto più dadaista (la copertina di *Deutschland, Deutschland, über alles*).

Surrealismo

Automatismo psichico puro, attraverso il quale ci si propone di esprimere, con le parole o la scrittura o in altro modo, il reale funzionamento del pensiero. Comando del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica e morale.

Con queste parole, quando nel 1924 il sogno incontra l'irrazionalità dadaista, André Breton descrive, quasi come da definizione del dizionario, il movimento Surre-

5 Il termine “scrittura automatica” era in realtà stato utilizzato per la prima volta da Allan Kardec nel 1861 per indicare la pratica con la quale i medium ricevevano messaggi dagli spiriti attraverso una specie di dettatura.

alista da lui fondato. Carico di nuove sperimentazioni in ambito pittorico (pensiamo a *frottage*, *grattage*, *collage*, *assemblage* e *dripping*), questo movimento, ancor più dei precedenti, sconfinerà nei più disparati ambiti, dalla poesia al teatro, dal cinema alla fotografia, ecc. Tra le varie ricerche del gruppo, troviamo ancora una volta al centro il tema della scrittura: Breton prende infatti in prestito la tecnica della scrittura automatica⁵, ovvero dello scrivere senza la consapevolezza di quello che si sta scrivendo, in modo che le parole manifestino il pensiero involontario, l'inconscio, trascrivendo talora i messaggi dei sogni, componendo in altri casi frasi collettive (Bienaimé, 2007). L'idea alla base è che attraverso queste frasi “fluttuanti”, libere di manifestarsi senza obbedire a criteri lessicali, il pensiero potesse venire allo scoperto senza filtri dettati dalla razionalità. Affinchè ciò potesse avvenire, la rapidità giocava un ruolo importante: serviva ad aggirare i meccanismi di controllo esercitati normalmente dalle nostre menti sull'inconscio. Uno dei primi poemi collettivi prodotti dal gruppo con questa tecnica fu:

“*Le cadavre exquis boira le vin nouveau*”
“Il cadavere squisito berrà il vino novello”

Con questo nome (*cadavre exquis*) si identificherà quindi questo “gioco”, con cui vedevano la luce enunciati fortuiti e apparentemente incongrui, che però venivano successivamente interpretati dal gruppo.

Contemporaneamente, la scrittura automatica iniziò a includere anche immagini, oltre a parole, brevi schizzi che servivano solo a fissare l'immediatezza del pensiero assieme alla calligrafia d'autore: non c'era priorità di un sistema espressivo sull'altro, ma parola e immagine erano due diverse proiezioni di un unico processo di produzione segnica (Pignotti e Stefanelli, 2011).

Uno degli artisti che maggiormente si è interrogato sul rapporto fra parola e immagine è René Magritte. Egli, infatti, critica con disprezzo l'arte precedente che, a suo dire,

6 Foucault, 1988, *Questo non è una pipa* (1973), Milano.

ha come unico fine la rappresentazione per gli occhi meno attenti, e crede che l'arte debba invece dare all'osservatore nuove rivelazioni.

Per Foucault⁶ i quadri di Magritte erano dei “calligrammi disfatti”, cioè separavano provocatoriamente il disegnare e il designare, perché nelle opere del surrealista “le parole hanno la stessa sostanza delle immagini”, come l'autore stesso dichiara nel 1929 in merito alle vignette di *Les mots e les images*. Magritte, infatti, condurrà una profonda ricerca sul rapporto fra segno verbale e segno iconico, analizzando di fatto il problema semantico del referente, creando le cosiddette “realtà incompatibili”, come in *La Trahison des images*. In quest'ultima famosissima opera, è visibile l'immagine di una pipa con la didascalia “ceci n'est pas une pipe” (questa non è una pipa): assistiamo quindi a un'apparente contraddizione che produce “uno scollamento tra immagine e parola, fra definizione visiva e definizione verbale” (Pignotti e Stefanelli, 2011). La chiave di lettura include, ancora una volta, una critica all'arte precedente: la pipa in questione è solo l'immagine di una pipa, ma l'immagine dipinta per Magritte non va considerata, come accadeva nell'arte classica, come una realtà, bensì come una sua rappresentazione. Per questa ragione il soggetto del quadro, pur essendone la rappresentazione, non è una pipa, non è tangibile. Un procedimento analogo avviene nell'opera in *La clef des songes*, dove fra parola e immagine non vi è alcuna correlazione apparente, ma, come ci avverte il titolo (“La chiave dei sogni”), vi possono essere innumerevoli interpretazioni.

In *L'usage de la parole* (1927) le parole sono invece disposte come se fossero gli oggetti corrispondenti: “orizzonte” è all'orizzonte, la “nuvola” fluttua in cielo, la “strada” attraversa l'orizzonte, e così via. Le parole proiettano persino delle ombre, come se fossero corpi tridimensionali.

L'opera di Miró invece è “semioticamente bilingue”: intreccia scrittura e disegno in pittogrammi che ci mettono davanti a un problema di lettura e di intelligibilità diverso da quello messo in luce dagli altri surrealisti (Vallora et al, 2018).



96. René Magritte, *La clef des songes*, 1934



97. René Magritte, *Les Mots et les images*, 1929



98. René Magritte, *La Trahison des images*, 1929

7 Fra i vari, Tiziana Migliore ha identificato: Cuore, Genitali, Mano, Occhio, Piede, Seno, Luna, Sole, Stella, Uccello, Scala, Spirale.

Prima il francese Raymond Queneau poi Tiziana Migliore hanno identificato una lista di *miroglifici* usati dall'artista surrealista⁷ che si alternano ai testi scritti secondo un rapporto non tautologico ma di concatenazione e di continuità.

La peculiarità di Miró consiste nel disfare ogni correlazione tra piano del contenuto e piano dell'espressione, usando il simbolismo per costruire un nuovo linguaggio con delle nuove regole. Per questa ragione, l'artista catalano meriterebbe un capitolo a sé, tanto è importante ai fini della narrazione di una storia della scrittura verbovisiva.

Secondo lo storico Anati, l'arte di Miró si avvicina a quella preistorica per l'uso di psicogrammi, ovvero "segni che trasmettono sensazioni da chi li raffigura a chi li recepisce, [...] un livello ancora più astratto di quello del simbolo" (Anati, 2013), e osservando le sue opere, ancor più nel caso in cui la "decodificazione" sia complessa, ci accorgiamo di quanto sia vero.

Un esempio concreto, e forse il più rilevante della produzione dell'artista, ci è dato da quella serie di opere definibili come "poemi-dipinti" (Migliore, 2011). In questa tipologia osserviamo la compresenza di miroglifici e scrittura alfabetica calligrafica. Osserviamo *Le corps de ma brune* del 1925: in questo caso il lettering non subisce metamorfosi grafiche, ma è semplicemente un testo calligrafico posto sopra a un volto stilizzato. Per Tiziana Migliore, autrice di un saggio d'analisi sull'opera verbovisiva di Miró:

L'immagine non rispecchia la parola né la parola è descrittiva dell'immagine: si danno, anzi, svariate occasioni di frode e tradimento. Per esempio, il testo verbale enuncia una "gatta vestita di verde insalata", mentre la pittura ne rende pertinenti tratti della dimensione somatica – gli occhi vivi e fiammeggianti – e forse anche pragmatica – lo stare all'erta. Ingannati dalla scritta "grandine", sovrapposta alla colata bianca, vacilliamo nell'improbabile corrispondenza del vocabolo con la figura, senza accorgerci che la vera posta in gioco è il movimento di caduta, il "tombant" del "comme de la grêle. (Migliore, 2011)



99. Joan Miró, *Painting Poem (Le corps de ma brune)*, 1925



100. Max Ernst, *illustrazione da Une semaine de bonté*, 1934



101. Joan Miró, *Escargot, femme, fleur, étoile*, 1934

O, ancora, vediamo l'opera *Escargot femme fleur et étoile*, dove il testo, a tratto calligrafico continuo, serve da guida visiva alla lettura globale del dipinto (Pignotti e Stefanelli, 2011), andando man mano a definire ciò che si trova in ogni zona della tela.

Un'altra grande innovazione sul piano verbovisivo arriva poi da Max Ernst. L'artista, considerato uno dei più importanti esponenti del surrealismo e autore di alcune opere estremamente affascinanti, è anche il precursore del moderno graphic novel. Tra il 1929 e il 1934 pubblica infatti tre "romanzi per immagini": *La donna 100 teste*, *Sogno di una ragazzina che volle entrare al Carmelo* e *Una settimana di bontà*. Se nelle prime due opere la parola scritta è ancora presente, nella terza scompare del tutto, lasciando il potere narrativo nelle mani dell'immagine. Immagine, peraltro, ottenuta tramite collage di riviste ottocentesche e conturbanti elementi surrealisti.

Tutt'attorno

Contrariamente da quanto affermato da Sussurre, questi esempi ci mostrano come sia l'alfabeto, inteso come sistema di rappresentazione dei segni vocali, a esercitare una tirannia sia sull'oralità sia sulla scrittura in quanto autonoma forma espressiva (Harris, 2003). In questo stesso periodo, oltre alle avanguardie, si moltiplicarono le esperienze verbovisive anche a opera di altri sperimentatori. Vediamone alcuni.

Anche se non immediatamente ricollegabile alla sfera visiva, lo scrittore irlandese James Joyce nel 1939 pubblica il capolavoro *Finnegans Wake*, che se all'apparenza pare essere un tradizionale libro occidentale, già dalla prima pagina dimostra di non esserlo. Addentrandosi fra le righe del testo, l'opera di Joyce pare sempre più illeggibile: pur partendo dall'inglese, la lingua è unita al gaelico e allo slang irlandese, e pone il lettore davanti a delle parole mai viste e mai sentite prima. Utilizzando ancora una volta il flusso

di coscienza⁸, le parole sembrano rispecchiare e inseguire direttamente il pensiero del protagonista. Dal punto di vista ortografico, oltre alle parole “inventate”, Joyce eliminerà l’apostrofo del genitivo sassone, per suggerire una sorta di molteplicità di Finnegan. Si può dire quindi che, nonostante all’apparenza possa sembrare un testo caotico e irrazionale, analizzandolo in profondità traspare la complessità fonetica-sintattica-etimologica alla base dell’opera: se in apparenza le parole sono il mezzo di articolare la lingua, con Joyce ci si svincola da qualsiasi codice fisso (Harris, 2003).

Parallelamente alle prime avanguardie, e sicuramente grazie a uno scambio reciproco di conoscenze, nasce nel 1919 il Bauhaus, una scuola di formazione legata al progetto e alle arti. All’interno di questo istituto, confluirono molte figure provenienti dalle diverse avanguardie e originarie da diversi paesi, e questa eterogeneità costituirà una delle forze maggiori dell’esperienza. Fra i molti temi approfonditi, importanti furono le ricerche in ambito tipografico: per László Moholy-Nagy, la tipografia doveva adeguarsi alle nuove possibilità tecniche e alla sensibilità dell’epoca, per poterne esprimere appieno i valori (Baroni e Vitta, 2003). Per lui, il procedimento tipografico si fondava sull’efficacia delle relazioni visive. Herbert Bayer teorizzò l’astrazione delle forme, come possiamo vedere dalla sua produzione, come il manifesto che realizzò nel 1927 per la *Mostra europea di arte applicata*, in cui le lettere, maiuscole, si dispongono in un reticolo di quadrati colorati, ponendosi l’obiettivo di “visualizzare la scrittura” (Pignotti e Stefanelli, 2011).

Dal punto di vista sinsemico, le parole nella pagina smettono di essere disposte simmetricamente, ma il loro orientamento – orizzontale, verticale o diagonale che fosse – inizia a essere pensato per esaltare l’espressività di ciò che si stava leggendo, mettendo ancora una volta da parte un ordine di lettura “conseguenziale” a favore di uno più libero. Possiamo vederlo con Joost Schmidt, che nella scuola si distinse proprio per l’attenzione alla lingua e alla psicologia: nell’iconico manifesto realizzato per l’*Esposizione del Bauhaus* del 1923. In questo poster fortemente

diagonale rappresentante un aereo, notiamo l’uso di figure geometriche essenziali che vengono arricchite e completate dalla parte testuale (Ausstellung diviene la coda dell’aereo), che hanno a loro volta pesi e colori differenti in base alla rilevanza che la parola assume nel contesto: le lettere, inoltre, hanno delle piccolissime grazie-tratti che aumentano in toto il dinamismo offerto dalla composizione.

Nascono nella scuola anche dei caratteri tipografici, che, come abbiamo visto, hanno lo scopo di adattarsi e integrarsi al meglio alla cultura visiva del tempo. Per questa ragione, i font progettati sono fortemente geometrici e privi di grazie, come quello progettato da Josef Albers (basato su quadrato, triangolo e cerchio), o come l’*universal* di Bayer, che rompe con la tradizione precedente anche per l’assenza della forma maiuscola.

Un altro ambito in cui docenti e studenti del Bauhaus sperimentano e apportano innovazioni è il rapporto fra fotografia e tipografia. Senza nulla togliere agli altri esponenti, il maggior contributo su questo tema è sicuramente stato realizzato dall’ungherese László Moholy-Nagy. Egli, che fu il primo a introdurre il concetto di *Nuova tipografia*, poi ripresa da Jan Tschichold, in uno scritto del 1923, arrivò anche a coniare il termine *typophoto* /*tipofoto*) che in un saggio del 1925 egli stesso descrive così:

Cos’è la tipografia? Cos’è la fotografia? Cos’è il tipofoto?
La tipografia è un messaggio modellato in caratteri,
una rappresentazione del pensiero. La fotografia è
una rappresentazione visiva del comprensibile ottico.
Il tipofoto è un messaggio rappresentato nel modo
visivamente più preciso.

Questa ricerca è visibile in molti dei suoi lavori, fra cui il poster pubblicitario *Pneumatik* del 1925, *malerei photographie film* dello stesso anno, la copertina della rivista *Broom New York* del 1922 e molti altri.

Altri interventi interessanti arrivano da quella comunemente definita come Scuola Olandese, che vede in Piet



102



103

102. Herbert Bayer, manifesto per la Mostra europea di arte applicata, 1927

103. Joost Schmidt, manifesto per l'Esposizione del Bauhaus, 1923

104. László Mohly-Nagy, copertina di *Broom*, 1923

105. László Mohly-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhausbücher 8, 1925

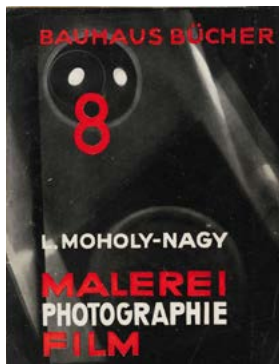
106. László Mohly-Nagy, pubblicità per *Pneumatik*, 1924



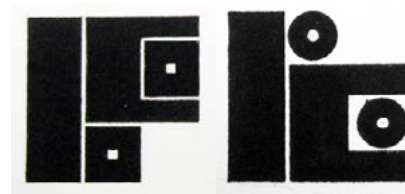
104



106.



105



107. Piet Zwart, logo per IOCO, Vickers House, 1923



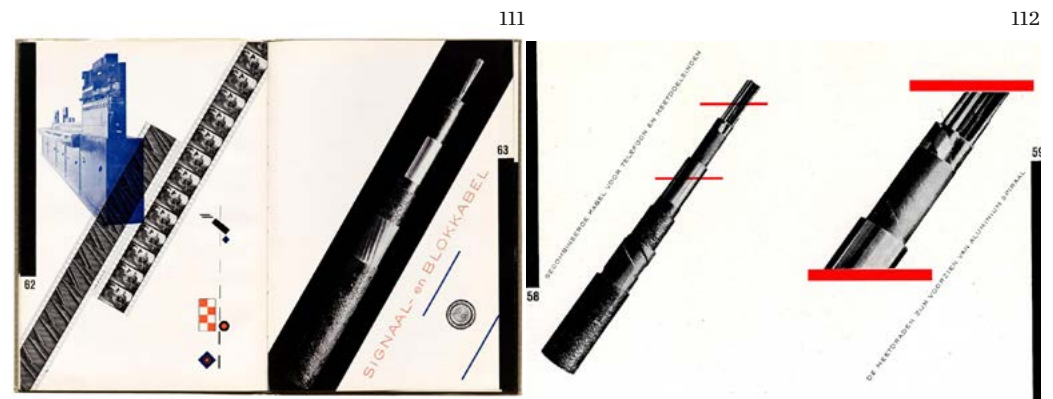
108. Piet Zwart, pieghevole per LAGA, Vickers House, 1923



110. Piet Zwart, *Hot Spots*, pubblicità per NKF, 1926



109. Piet Zwart, *Zagen, boren, vijlen*, pubblicità per Vickers House



111-112. Piet Zwart, catalogo NKF, 1928

Zwart il suo massimo esponente. Se l'influenza del movimento De Stijl è chiaramente visibile dal linguaggio estetico dei suoi progetti grafici, pensiamo al loghi ICO e LAGA disegnati per la Vickers House nel 1923 e all'iconico manifesto *Zagen, boren, vijlen* progettato per la stessa azienda, sarebbe semplicistico ricondurli solo alle idee radicali di Theo Van Doesburg. Zwart, infatti, assorbe molto anche dal costruttivismo russo, dal dadaismo e dall'avant-garde, e, pur prendendo in prestito alcuni espedienti grafici, non condivide a pieno l'arte totalizzante del De Stijl. Proprio da questa commistione di influenze si sviluppa il linguaggio olandese: Zwart, che considera testo e immagine come "due fattori organicamente uniti", inizialmente sperimenta nell'ambito della lettura a voce alta, principalmente per chi legge poesie, ricercando quindi una tipografia che rompa gli schemi e permetta di porre in evidenza il ritmo. Ma le sue ricerche non si fermano a delle sperimentazioni personali: ha infatti la fortuna di entrare in contatto con l'azienda Nerderland-sche Kabelfabriek (NKF), con cui inizierà una duratura collaborazione e che darà al progettista molta libertà espressiva. Vediamo quindi manifesti che sperimentano con la tipografia cambiando font, passando dal maiuscolo al minuscolo, sviluppando l'allineamento a bandiera, giocando coi colori e col le diagonalità. Zwart inizia a definirsi un *typotekt*, ovvero una figura ibrida a metà fra tipografo e architetto, perché nel suo lavoro grafico costruiva le pagine come fossero edifici⁹. Così come era stato per Moholy-Nagy, anche lui accosta la tridimensionalità delle rappresentazioni fotografiche alla bidimensionalità della scrittura, dapprima appoggiandosi a fotografi esterni, e solo successivamente realizzando egli stesso le immagini: possiamo vedere alcuni esempi fra le pagine dei cataloghi realizzati per la NKF.

Negli stessi anni, Jan Tschicold espone le sue teorie, racchiuse nell'opera *Die neue Typographie* del 1928 in cui, partendo dall'esperienza del Bauhaus e delle avanguardie, futurismo in primis, sostiene l'uso di una disposizione dinamica della tipografia nel testo, l'uso di caratteri bastone e l'importanza dello spazio bianco. Fuggito in Svizzera dopo

essere stato arrestato dai nazisti, inizia gradualmente a ritrattare alcune delle regole che lui stesso aveva definito per la Nuova Tipografia, considerata ai suoi occhi troppo vicina agli ideali fascisti e nazisti. Con *Typographische Gestaltung* del 1935 si avvicina quindi a posizioni più funzionaliste e tradizionali: per lui il carattere tipografico non deve esprimere nulla, deve solo "veicolare al meglio le parole scritte, alle quali spetta interamente la costruzione del significato, senza interferenze e distrazioni" e doveva "essere adatto ai nostri occhi e al loro benessere" (Barbieri, 2010). A quest'idea si contrappone però la nascente prima Scuola Elvetica che in quegli anni stava iniziando a operare nel paese, con esponenti quali Max Bill – che in un secondo momento diventerà il direttore della Scuola di Ulm – Herbert Matter, Hans Neuburg e Walter Herdeg. Com'è visibile dalle produzioni degli anni Trenta, in questa prima fase l'uso dinamico della tipografia (disposta quasi sempre diagonalmente), l'utilizzo di caratteri con corpi molto differenti fra loro e l'accostamento all'immagine fotografica, restano le caratteristiche principali. Vengono utilizzati caratteri bastone, ancora una volta considerati più consoni all'estetica del tempo, e viene definitivamente introdotto il "procedimento del testo tipografico scalare" (Baroni e Vitta, 2003) ovvero l'impaginazione a bandiera, a quel tempo scarsamente utilizzata a favore dell'impaginazione a pacchetto.

Qualche traccia di questa prima scuola elvetica resterà anche nella sua "versione" più nota, ovvero la Scuola Svizzera degli anni Cinquanta, specialmente per quanto riguarda l'uso dinamico di tipografia e fotografia nei manifesti, che a sua volta andrà a influenzare la grafica italiana degli stessi anni (pensiamo ai manifesti di Max Huber sviluppati con lo Studio Boggeri per la Rinascente).

Sviluppatosi ancora una volta grazie al clima di sperimentazione nato in seguito alle avanguardie, è necessario segnalare la vasta produzione – artistica, progettuale, letteraria e pedagogica – di Bruno Munari. Unico nel suo genere, Munari ha dato vita a una vastità di sperimentazioni incommensurabile: entrato fin da giovanissimo in con-

⁹ <http://www.iconof-graphics.com/Piet-Zwart>

Essendo la scrittura una delle più grandi scoperte dell'uomo, la tipografia intesa come arte della scrittura viene ad assumere un importantissimo ufficio nella educazione del gusto, grazie alla sua enorme diffusione, che, a partire dal giornale quotidiano, dalle riviste, dai manifesti murali, dai cataloghi, da tutti gli stampati delle banche e dello Stato, penetra fino nelle nostre tasche per mezzo del biglietto da visita, della carta da lettera, dei documenti, del biglietto del tranvai

Bruno Munari, *Tipografia*,
La Lettura n.5, Maggio 1937

tatto col futurismo e col surrealismo, durante la sua lunga carriera ha esplorato vari aspetti del rapporto verbovisivo. Dal 1949 al 1995 ha pubblicato una serie di "libri illeggibili", probabilmente ispirati dal già citato *L'Anguria Lirica* di Tullio d'Albisola, che egli stesso descrive così

Una volta i libri erano scritti, qualche volta illustrati con figure e ambienti, adesso sono fatti in modo plurisensoriale con anche stimoli tattili, materici, termici eccetera. (Bruno Munari, 1993)

Con *Alfabetiere* del 1960 crea invece delle filastrocche destinate ai bambini per far riflettere sulla forma delle parole e, soprattutto, delle lettere, che – con un espediente simile ancora una volta a quello delle tavole parolibere – compone per mezzo di altre lettere, di diversi caratteri tipografici e differenti grandezze, creando delle composizioni ritmate, apparentemente senza senso.

Durante tutta la sua carriera, ritornerà qua e là sul tema attraverso i più disparati esempi, come nel teorizzare il principio creativo del capovolgimento (Munari, 1998) e in alcuni suoi disegni.

Per concludere questa sezione riguardante le sperimentazioni avvenute nella prima metà del Novecento credo sia giusto nominare la figura che più di tutte può essere considerata di chiusura rispetto alle esperienze citate: Carlo Belloli. Esponente dell'ultima generazione di futuristi (era nato nel 1922) dedica la sua vita alle sperimentazioni verbovisive, realizzando una produzione immensa sia di opere che di saggi di critica. Per Belloli il valore del termine 'visuale' significa "un'attenzione alla dimensione ottica delle parole, ai loro nessi, alle funzioni interne, colte nell'ambito della loro fisicità".¹⁰ Se nelle sue prime composizioni è più evidente il legame con l'esperienza marinettiana, come in *Parole per la Guerra*, già dalla produzione successiva al 1943, come *Treni* e *Guerra Terra* è visibile come Belloli operi attraverso una riduzione al minimo degli elementi sintattici cercando altresì di ottenerne la massima forza. Nella prima delle due opere,

FUOCO FREDDO

GHIACCIO BOLLENTE

¹⁰ Achille Bonito Oliva, *La parola totale. Una tradizione futurista 1909-1986*, Galleria Fonte d'Abisso Edizioni, 1986, pp. 166, 170.

06.

LE NEO AVAN- GUARDIE

¹ Walter Benjamin, *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 2006

Già a inizio Novecento, Walter Benjamin aveva affermato che nella società massmediatica non era possibile avere una netta separazione tra la parola e l'immagine¹. Questa nozione viene assimilata molto bene nei decenni successivi, tanto che le neoavanguardie (in particolare quelle che operano attorno al tema della poesia visuale), si porranno l'obiettivo di superare definitivamente il linguaggio letterario tradizionale.

In un clima politico e sociale ancora scosso dalla seconda guerra mondiale, prendono vita nuove correnti artistico-letterarie (lettrismo, sperimentalismo), nuove posizioni culturali (pensiamo al concetto di "opera aperta" di Umberto Eco) e una diffusa necessità di arrivare a un linguaggio poetico che tenga conto delle esigenze contemporanee della lingua. Tutti questi tasselli portano nella seconda metà del secolo scorso a una proliferazione di sperimentazioni verbovisive che, contrariamente a quanto avvenne per le prime avanguardie, non sempre furono riunite in movimenti definiti, ma spesso avvennero a opera di singoli intellettuali.

Poesia concreta

È in questo contesto che, nel 1952, nasce in Brasile il gruppo Noigandres fondato da Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos, riassunto nel manifesto *Piano pilota per la poesia Concreta* del 1958. Il movimento, oltre che nelle esperienze futuriste e dadaiste, affonda le sue basi nelle opere di Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Cummings, De Andrade, De Melo Neto, da Pound – da cui assorbe la pratica del plurilinguismo che sarà fra i principali motivi della sua diffusione in tutto il mondo – e da Theo Van Doesburg che per primo aveva parlato di arte "concreta". Con i Noigandres "l'aspetto semantico della parola cessa definitivamente di occupare un posto privilegiato" (Accame, 1981), non annullandosi, ma andando a occupare un ruolo paritario agli altri elementi della composizione. Come il gruppo stesso afferma nel *Piano pilota*, si tratta di utilizza-

re un linguaggio ideogrammatico “*Ideogramma: si ricorre alla comunicazione non-verbale. La poesia concreta comunica la propria struttura: struttura-contenuto. Una poesia concreta è un oggetto a sé stante, non un interprete di oggetti esteriori e/o di sensazioni più o meno soggettive*”. Altra caratteristica del gruppo brasiliano è l’attenzione ai temi politici e sociali, come possiamo vedere ad esempio nella composizione *Beba coca cola* di Décio Pignatari: partendo dal nome della bevanda già allora simbolo del consumismo americano, l’autore avvia una trasformazione mediante sostituzioni vocali che, nell’ultima riga, restituisce al lettore il termine “cloaca”, facilmente comprensibile in tutte le lingue, che diventa quindi un’aperta critica verso ciò che il marchio rappresenta.

Le produzioni del trio brasiliano, contrariamente ad altre esperienze precedenti (pensiamo ai *Calligrammes* di Apollinaire), richiedono che le relazioni interne tra gli elementi vengano analizzate con più profondità per poterne cogliere l’aspetto referenziale (Romani, 2016), non essendo la forma immediatamente riconducibile al tema trattato come nelle “poesie a forma di”. Pensiamo alla composizione *Nasce morre* di Haroldo de Campos del 1958, in cui la disposizione simmetrica delle parole è funzionale al cambiamento di significato che, partendo dalle parole “nasce” e “morre”, effettua delle trasformazioni per mezzo degli affissi “re” e “des”. O, ancora, pensiamo a *Pluvial* di Augusto de Campos, dove la composizione a forma di parallelogramma può essere scomposta in due parallelogrammi più piccoli, che trattano i due temi della poesia: nel primo, viene presentato l’elemento pluviale (movimento verticale), mentre in quello in basso viene presentato quello fluviale (movimento orizzontale). Nello stesso tempo, i due movimenti non si completano mai nella direzione che non li appartiene, andando a mettere in luce un processo specifico: il cadere della pioggia sulla superficie del fiume.²

Sempre Augusto de Campos nel componimento *Caracol* (chiocciola) del 1957 ci mostra “il mascheramento e lo smascheramento del processo del poema. Come una

2 La composizione può altresì essere letta in senso orizzontale, andando ad acquisire nuovi significati.

3 Il termine “costellazioni” è un omaggio a Mallarmé, che nell’opera *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* scrive «rien n’aura lieu/ exépté/peut-être/une constellation».

4 Questa classificazione è in riferimento tre tricomie Peirciane: la prima, riguardante il Segno in sé (Qualisegno, Sinsegno, Legisegno); la seconda, relativa alla relazione fra Segno e Oggetto (Icona, Indice, Simbolo); e la terza, relativa al rapporto fra Segno e Interpretante (Rema, Dicisegno, Argomento).

chiocciola che percorre lentamente il suo tragitto” (Williams, 2013). Sebbene i 15 grafemi ripetuti 11 volte dell’unità “caracolocaramas” sembrano solo una composizione estetica, il tema delle difficoltà che la chiocciola mette in atto per effettuare un breve tragitto, appaiono – anche grazie alla lettura che nel 1968 Augusto stesso registra alla radio dell’Università di Bloomington – una metafora che mostra come un se pur breve componimento di poesia concreta nasconda molte insidie e difficoltà nella sua realizzazione (Romani, 2016).

Negli stessi anni, in contemporanea all’attività del gruppo brasiliano, in altre parti del mondo artisti e poeti cominciano simili riflessioni sulla lingua. Uno di questi è il poeta boliviano, naturalizzato svizzero, Eugen Gomringer, che proprio nel 1953 pubblica, per la rivista *Spirale*, la sua raccolta *Konstellationen constellations constelaciones*³.

Anche lui si interroga su come il linguaggio poetico si possa adattare alle esigenze della lingua moderna, e proprio da queste riflessioni emerge il concetto di costellazione: esattamente come le stelle riunite, i gruppi di parole disposti in un determinato modo nello spazio possono cambiare la fruizione di un testo. Le parole chiave sono immediatezza e sintesi. Non a caso, già in questa fase iniziale Gomringer entra in contatto coi Noigandres e insieme danno ufficialmente vita al Movimento concretista. Come i brasiliani, anche il poeta svizzero ricorre al concetto di ideogramma per definire il punto d’arrivo della poetica concreta, ed effettivamente guardando alcune delle sue costellazioni è facile capire il perché. Prendiamo ad esempio *ping pong* del 1953: la composizione sinsemica e le parole che onomatopeicamente ricordano il rimbalzo della pallina ci restituiscono un’imitazione di una partita di ping pong. Nel 1982 Mary Ellen Solt analizza e scopone il poema secondo le teorie di Peirce, arrivando a identificare *ping pong* come un *Sinsegno Indicale Rematico*⁴ e mettendo in luce come l’analisi semiotica possa essere estremamente utile se applicata alla poesia concreta, non tanto per il poeta stesso in fase di composizione, quanto per chi la studia e si trova

ad analizzarla (Solt, 1982). Lo stesso meccanismo sinsemico lo ritroviamo nella costellazione *Wind*, dove la ripetizione della parola crea direzioni di lettura multidimensionali che richiamano il soffio del vento.

Il modello poetico individuato da Grominger – che da molti viene per l'appunto considerato il padre della poesia concreta – avrà successo nel panorama poetico di quegli anni: la costellazione, intesa come un progetto sintetico-razionale e insieme ludico, permette una leggibilità immediata che riflette allo stesso tempo una semplificazione linguistica che da tempo gli intellettuali stavano cercando di rappresentare. Da un lato alcuni esponenti restano comunque legati al concetto di calligramma, pensiamo a Mary Ellen Solt, che nella raccolta *Flowers in Concrete* del 1966, con un espediente simile a quello lettrista, realizza delle composizioni rappresentanti dei fiori, come *Forsythia*, dove tramite l'uso delle lettere F-O-R-S-Y-T-H-I-A e dei loro corrispettivi in codice morse ci restituisce l'immagine di una forsizia. O, ancora, *Apfel mit Wurm* di Reinhard Döhl, che tramite l'uso della parola "Apfel" crea la silhouette di una mela, in cui compare un "Wurm" (verme).

Ma la forza del movimento concreto sta proprio nelle sue sperimentazioni ad ampio raggio e su diversi fronti. Grazie anche ai contributi teorici di Franz Mon e Max Bense, la poesia concreta prende piede in tutto il mondo, avendo in Germania, Italia e Brasile i riscontri più importanti. Oltre ai poeti già citati, alcuni dei nomi di spicco sono quelli di Claus Bremer, Dieter Rot, Ian Hamilton Finlay, Ilse e Pierre Garnier, Emmett Williams, Emilio Isgrò, Gerhard Rühm, Arrigo Lora Totino e Adriano Spatola. Ognuno di questi autori utilizza, se pur in modo differente, un linguaggio caratterizzato da segni iconici che "riproducono alcune condizioni della percezione dell'oggetto, ma dopo averle selezionate in base a codici di riconoscimento e averle annotate in base a convenzioni grafiche."⁵ Pensiamo ad esempio a *Cinema* di Ilse e Pierre Garnier, dove non è tanto la ripetizione della parola a restituire l'immagine di un cinema, quanto più lo sfasamento ottico, ottenuto dalla diagonalità della disposi-

5 U. Eco, *La struttura assente*, 1968.

zione delle parole e dalla differente spaziatura fra le lettere, che ricorda i "glitch" televisivi. O, ancora, pensiamo a *Climb* di Richard Kostelanetz, dove le parole formano una parete rocciosa in salita, non uniforme, che il fruitore di accinge a "scalare".

Allo stesso tempo, non sono poche le opere in cui la ripetizione delle parole diventa l'elemento compositivo più rilevante, andando a inflazionare il significato verbale e permettendo così al fruitore di potersi concentrare maggiormente sulla dimensione visuale del testo (Pignotti e Stefanelli, 2011). In *Silencio* Grominger ripete la parola più volte in modo da farne notare l'assenza, al centro, dove il vero silenzio di conseguenza si mostra. La ripetizione, più di frasi che di singole parole, è alla base del linguaggio poetico del tedesco Claus Bremer, come il *Klares*, dove le lettere dell'alfabeto si ripetono in fila fino a contrarsi e sovrapporsi, e in *Immer schön in der Reihe bleiben* (Rimanere sempre ben in riga) dove, nonostante l'aspetto apparentemente innocuo, l'autore sta volutamente realizzando un messaggio politico di ribellione (Simanowski, 2011). Per citare un ultimo autore la cui poetica è stata caratterizzata dalla ripetizione di singole parole o brevi frasi, ricordiamo Ian Hamilton Finlay, che, avvicinandosi a un linguaggio quasi "pubblicitario", introduce un nuovo tipo di variazione, quella cromatica, che lo aiuta a creare nuovi piani d'interpretazione: pensiamo ad esempio *You/Me* e alla collezione *The Blue and the Brown Poems*.

In opposizione alla tecnica della ripetizione, un altro espediente largamente usato dai poeti concreti è legato al tema dell'illeggibilità. Pensiamo, in primis, alle *cancellature* di Emilio Isgrò che, come lui stesso afferma in diverse interviste, nonostante sembrino di primo sguardo una negazione della comunicazione, sono invece un rafforzamento della stessa. Al negativo, infatti, le poche parole che il poeta sceglie di mantenere, creano nuovi e forti significati: un vero e proprio nuovo livello di lettura.

Allo stesso modo, Adriano Spatola nel 1966 pubblica con l'editore Sampietro la sua raccolta di *Zeroglifici* che, con un chiaro richiamo ai geroglifici egizi, esprime la volon-

tà dell'autore di ritornare a un grado "zero" della scrittura e, di conseguenza, anche della parola (Spatola, 2013). Nei suoi componimenti, troviamo delle lettere "nuove" (segni a cui non riconduciamo un'esatta pronuncia fonetica, perciò muti) che, intersecandosi, richiamano l'immagine di alcuni ideogrammi orientali, come ad esempio nello *Zeroglifico n.6* (Spatola, 1975): i suoi testi diventano infatti "percepibili istantaneamente, ma non razionalmente", come egli stesso afferma.

Allo stesso modo, esperienze simili le ritroviamo nell'opera di Franz Mon, come in *Schriftcollage* e in *Poesia di superficie*, dove l'autore, tramite la tecnica del collage e l'attenzione, oltre che alle nuove forme, agli spazi negativi, porta avanti una critica al ruolo della tipografia, che per lui stava diventando esclusivamente legata al suono. Analogamente, il tedesco Hansjörg Mayer compie delle simili riflessioni, specialmente con la raccolta *Typoems* del 1966, dove però si allontana ancor più dalla significazione dei caratteri, utilizzandoli esclusivamente in quanto parte di una composizione visuale. Queste esperienze sono quelle che più avanti Pignotti definirà "para-grafie" o "meta-grafie" in quanto "escludono deliberatamente di proporre un qualche significato accertabile e di ricorrere a precisi elementi fonetici".

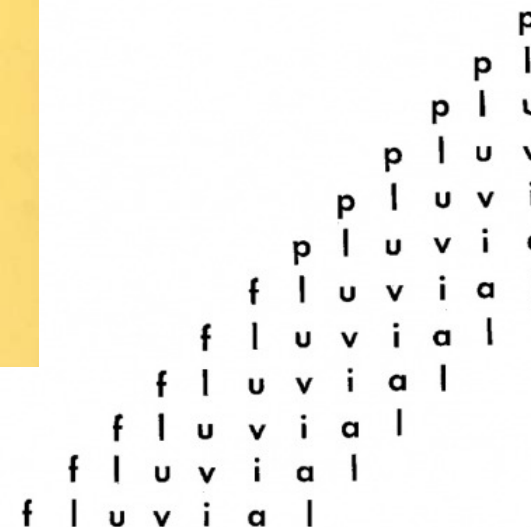
Nonostante, come abbiamo visto – se pur alterata, cancellata o camuffata – la scrittura meccanica⁶ resta la più utilizzata nell'ambito della poesia concreta, proprio per la sua capacità di estraniarsi dalle esperienze personali, non mancano alcune esperienze legate alla scrittura calligrafica. Prevalentemente attorno alle ricerche sperimentali nate in seguito alla pubblicazione di alcune riviste cardine di questo periodo (*Ana eccetera*, *Tool*, *Continuum*, ecc.) nuove teorie e riflessioni, legate in primis al ruolo delle nuove tecnologie e dei media accusati di "livellare" la comunicazione e le manifestazioni artistiche, prendono piede in tutto il mondo, e in Italia specialmente.

È quindi in questa fase che, a quella che Arrigo Lora Totino definisce *verbotettura*, ovvero la poesia concreta

6 Quella mediante il quale di realizza il "poème mécanique" di Garnier.



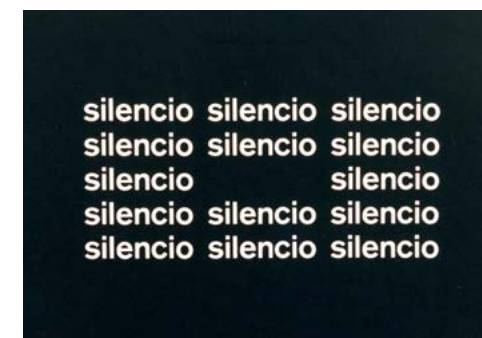
115. Decio Pignatari, *Beba coca cola*, 1957



116. Augusto de Campos, *Pluvial*, 1961



117. Eugen Gomringer, *ping pong*, 1953



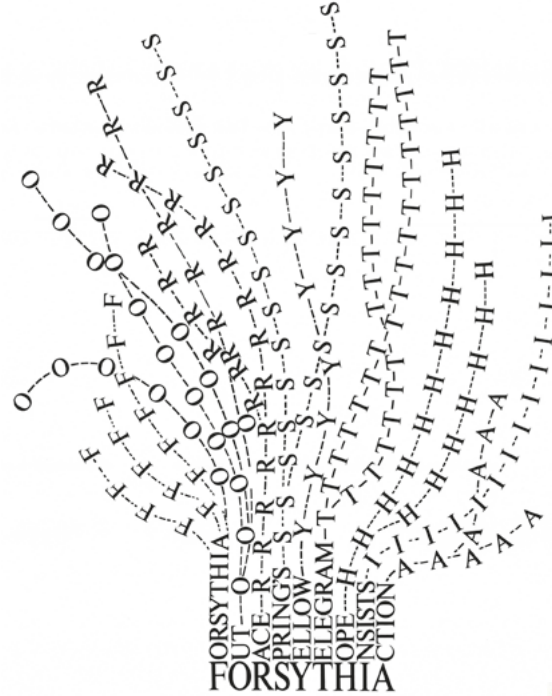
118. Eugen Gomringer, *Silencio*, 1954



119. Franz Mon, *Schriftcollage*, 1963



120. Franz Mon, *poesia di superficie*, anni Sessanta



122. Mary Ellen Solt, *Forsythia*, 1966



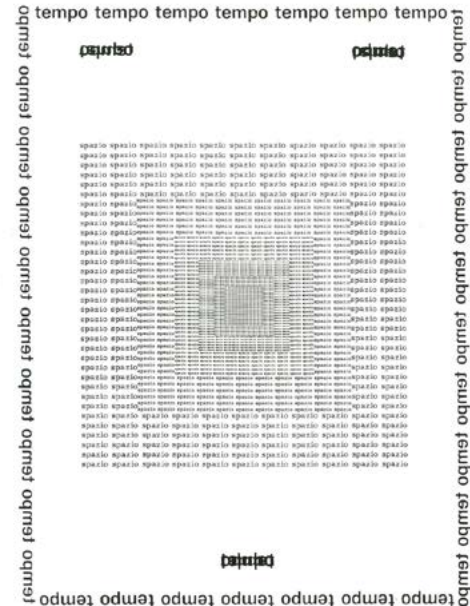
121. Adriano Spatola, *Zeroglifico n6*, 1966

La poesia concreta [...] crea una specifica area linguistica «verbocovisuale» che ha i vantaggi della comunicazione non-verbale, tenendo presente le virtualità delle parole. Nella poesia concreta si verifica il fenomeno della metacomunicazione; bisogna però tener presente che si riferisce a una comunicazione di forme, a un contenuto di struttura, non alla solita comunicazione messaggio.

Piano pilota per la poesia concreta 1953/1958



123. Ilse e Pierre Garnier, *Cinema*, 1965



124. Arrigo Lora Totino, *Spazio Tempo*, verbotettura, 1967

(Spatola, 1977), si accostano nuovi linguaggi, mutati anche dalle esperienze della grafica pubblicitaria che in quegli anni stava acquisendo sempre maggior rilevanza, che portano alla nascita della poesia visiva.

Poesia Visiva

Secondo Spatola, “il poeta concreto usa le parole come immagini, mentre il poeta visivo si serve delle parole e delle immagini”, e secondo Pignotti la poesia visiva spinge addirittura verso un linguaggio post-linguistico (Pignotti e Stefanelli, 2011). Al di là delle definizioni, appare lampante comprendere cosa porta l'Italia negli anni della ricostruzione e del boom economico a diventare un centro di sperimentazione per quanto riguarda la poesia verbo-visuale. Il passaggio da un'economia rurale a una industriale, la nascita del consumismo e la ricerca di un nuovo linguaggio che potesse rappresentare i cambiamenti che stavano avvenendo nella società, anche spinto dall'introduzione nelle case italiane della televisione nel 1954, porta inevitabilmente diversi gruppi di neoavanguardia a interrogarsi sui necessari cambiamenti nel linguaggio artistico e nella comunicazione visiva.

Sebbene, come vedremo, la portata di questo fenomeno interesserà diverse città italiane, da Milano a Genova, passando per Napoli, Bologna, Torino e Palermo, viene generalmente riconosciuto al fiorentino Gruppo 70 il primato di aver composto le prime opere di *poesia visiva*, e di averne scelto il nome. Caratterizzato da una ricca eterogeneità – poeti, pittori, studiosi, storici e musicisti – attorno al gruppo gravitavano molte importanti personalità, fra cui Luciano Anceschi, Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini, Sergio Salvi, Silvio Ramat, Giuliano Scabia, Ketty La Rocca, Sylvano Bussotti, Gillo Dorfles, Lucia Marcucci, Luciano Ori, Umberto Eco, Alberto Moretti, Gualtiero Nativi, Antonio Bueno, Adriano Spatola, Aldo Rossi e molti altri. Attraverso due convegni, *Arte e comunicazione* del 1963 e *Arte e tecnologia* del 1964, il Gruppo 70 mette in luce i suoi in-

tenti: tramite un approccio interdisciplinare, volto a valorizzare le specifiche competenze dei singoli, intende fare da ponte fra la cultura del proprio tempo e la comunicazione di massa, spingendo i fruitori delle loro opere a sviluppare una sensibilità critica nei confronti di un'informazione troppo spesso stereotipata, e adottando, quando possibile, gli stessi codici tecnologici da essa utilizzati.

Quasi in contemporanea in altre città italiane nascono altri gruppi con intenti molto simili, che aderiscono alle sperimentazioni della poesia visiva: a Palermo si forma il Gruppo 63 nato dai “novissimi” di Alfredo Giuliani⁷ (Nanni Balestrini, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, e altri); a Genova il gruppo di Danilo Giorgi, Luigi Tola e Guido Ziveri: a Napoli il gruppo sviluppatosi attorno alla rivista “Linea Sud” (Luigi Catellano, Luciano Caruso, Achille Bonito Oliva, e altri) e molti altri esponenti.

Nonostante le sperimentazioni, il mezzo più diffuso di cui si servono i poeti visivi è costituito dal collage. In una primissima fase un collage di sole parole, pensiamo ad esempio agli *Epigrammi* di Antonio Porta con cui l'autore mette in relazione la poesia con i titoli di testate giornalistiche o alla raccolta *Come si agisce* di Nanni Balestrini, dove il poeta crea delle nuvole – simili alle odierne *word cloud* – in cui l'accostamento delle singole parole, ancora una volta ritagliate dai giornali, crea nuovi significati e spunti di riflessione. Dopo questa breve parentesi esclusivamente legata alla parola, inizia una fase di manipolazione critica di immagini e testi che contraddistinguerà il movimento e che caratterizzerà un momento che Umberto Eco definirà *guerriglia semiologica*. I collage iniziano infatti a includere anche le immagini, la *spazzatura iconica della memoria* (così definite da Gillo Dorfles) con cui il pubblico stava imparando a convivere ogni giorno, in una società sempre più mutata e sempre più visiva. Queste composizioni trattavano una gran varietà di temi e attingevano a diversi modelli visivi ma, ciò nonostante, Aldo Rossi cercò di definire una *sintassi verbovisiva* condivisa secondo la quale una poesia visiva:

⁷ I *Novissimi. Poesie per gli anni '60* fu un'antologia di poesie di vari autori e a cura di Alfredo Giuliani, considerata il punto di inizio del Gruppo 63.

- (i) Costituisce con le sue parti un tutto che reintegra un reale diverso dalle singole estrapolazioni;
- (ii) Veicola un messaggio autonomo il cui valore o disvalore è indipendente dal materiale di cui si serve;
- (iii) Questo messaggio è decifrabile da un codice, cioè non risulta vuota operazione, traccia di sogni, secrezioni di innaturali idioletti.

È comunque possibile individuare alcuni cluster che gravitano attorno ad alcuni ambiti specifici: tematiche sociali e politiche, rapporto fra arte e tecnologia, ricerche linguistiche e consumismo.

Per natura, come abbiamo visto, le poesie visive sono profondamente legate alle tematiche sociali, proponendo critiche e sollevando riflessioni su diversi temi d'attualità, e proprio partendo dai media più diffusi in quel tempo – quotidiani, rotocalchi, trasmissioni televisive – e ad altri linguaggi che stavano prendendo piede – fumetti, fotoromanzi – nascono interessanti composizioni. Lucia Marcucci, che definiva la poesia visiva come “merce cambiata di segno e, nella busta esplosiva, rimandata al mittente”, utilizza ritagli tratti da riviste al femminile per muovere critiche verso quella rappresentazione della donna, come in *Signora Italia* del 1966. Oppure pensiamo a *La biennale poliziotta: contro studenti e artisti* con cui Lamberto Pignotti nel 1968 critica fortemente gli scontri che stavano avvenendo a Venezia. Con un mezzo diverso, quello della performance, va ricordata anche la serie di *Public Poems* del belga Alain Arias-Misson, una serie di manifestazioni provocatorie con cui l'artista cerca di creare una sintesi tra l'esercizio della poesia e della scrittura e l'azione in diverse piazze Europee.

Un filone molto rilevante dei temi sociali riguarda in particolare la politica e i rapporti internazionali, in quegli anni segnati da conflitti e contraddizioni. Sarenco (Isaia Mabellini) dedicherà a questo tema la serie *Identificazioni politiche* (1971) e nello stesso anno sarà fondatore, assieme a Paul De Vree, della rivista *Lotta poetica*. Quest'ultimo a sua volta realizzerà molte composizioni estrapolando foto di guerra

e violenze dai quotidiani, pensiamo a *Bell(e)ast* del 1971. Tematiche politiche furono trattate anche da Ketty la Rocca, che offre però una critica ancora più articolata, in cui include, oltre alla critica politica verso le disparità fra nord e sud del mondo, una critica legata al ruolo della donna, e lo fa giocando con gli slogan pubblicitari (Perna, 2018): lo si può apprezzare in *Bianco Napalm* del 1966, dove denuncia le responsabilità dell'America nella guerra in Vietnam, e in *Signora, lei che ama cucinare dell'anno precedente*. La politica è un tema rilevante anche della poetica di Eugenio Miccini, che però, come afferma Accame (1981), “appoggia su una matrice politica più meditata” e ha “meno volontà di polemica” rispetto ad altri poeti, e questo si evince dalle opere *Poesia visiva, poesia politica, poesia pubblica* e *Piano regolatore insurrezionale della città di Firenze*.

Un altro tema ricorrente fin dagli albori del movimento con la già citata conferenza del 1964, è il rapporto fra arte e scienza e fra arte e tecnologia. Un esempio emblematico è dato dalle due raccolte *Dia/grammatica 1* e *Dia/grammatica 2* che Eugenio Miccini realizza con Vitantonio Russo

nel 1973: una raccolta di schede in cui la poesia visiva si serve di grafici e diagrammi matematici per “restituire a questi feticci tecnologici la loro perduta umanità, a estrarli dal loro universo [...] freddo, logico, cinico”.

Infine, una delle critiche in assoluto più ricorrenti dei poeti visivi vede prendere di mira il consumismo estremo che caratterizzava il periodo dal boom economico in poi. Luciano Ori, ad esempio, utilizzando un linguaggio preso in prestito dalla pop art americana, ma con scopi diversi, riproduce l'immagine dell'attrice Monica Vitti nell'opera *Monica* del 1964 in serie, come fosse un oggetto d'uso comune, arrivando a svuotarla della sua bellezza, rendendola un'icona tramite cui mette in luce le difficoltà dell'essere donna nella società contemporanea (Cappellesso, 2012). Questa combinazione critica verso consumismo e ruolo femminile, come abbiamo visto, è molto forte anche nell'opera di Ketty la Rocca, come in *Eletto... addomesticati* e in *Sana come il pane quotidiano*, dove è interessante vedere,

ancora una volta, la stratificazione di significati: da un lato vi è un chiaro riferimento alle colpe della Chiesa cattolica nel frenare l'emancipazione della donna, dall'altro, tramite l'associazione del corpo femminile e del cibo, fortemente frequente in ambito pubblicitario già da fine Ottocento (pensiamo alle personificazioni di Leonetto Cappiello e Marcello Dudovich), il corpo femminile viene equiparato a un bene di consumo. Analogamente Mirella Bentivoglio in *Il cuore della consumatrice ubbidiente* del 1975 denuncia la sottomissione intellettuale della donna del tempo, eliminando la C di "Coca", duplicandola e disponendola a cuore, e lasciando quindi in evidenza la parola "oca". Anche Emilio Isgrò nel 1964 mette in gioco le dinamiche del consumismo: con *Volkswagen*, Dio, nella sua perfezione, viene paragonato a "una Volkswagen che va... e va... e va...", utilizzando le stesse dinamiche della pubblicità, ma compiendo un'affermazione decisamente più provocatoria.

In questa fase, come abbiamo visto, anche se il bel paese resta il centro di diffusione e sperimentazione principale, la poesia visiva prende piede anche in altri paesi, fra cui Francia, Belgio, Sudamerica e Giappone. Si arriva quindi nel 1974 a fondare il Gruppo internazionale di poesia visiva, tappa fondamentale che dà forza e alimenta una nuova ondata di sperimentazioni. È in questa fase, infatti, che la fotografia, già enormemente utilizzata nei collage, inizia a essere un elemento imprescindibile delle composizioni di poesia visiva. Pensiamo ad esempio alle opere di Jiří Valoch, che sovraimprime singole parole a immagini fotografiche nella serie *Interpretazioni*, con alcune delle immagini che racchiudono già al loro interno una componente testuale, quindi tridimensionale, come la scritta sulla neve in *Mons*. Oppure pensiamo al già citato Sarenco che compie un'operazione quasi didascalica, accostando a delle foto di guerra e di manifestazioni delle brevi e ironiche affermazioni. O, ancora una volta, pensiamo alla vasta produzione di Lamberto Pignotti, che interviene spesso direttamente su francobolli, santini, piccole fotografie (*Thrilling*, *Zero*, *Living Theatre*, *Vissero come se niente fosse*, e molte altre).



133. Lucia Marcucci,
La signora Italia, 1966



134. Lamberto Pignotti,
La biennale poliziotto contro studenti ed artisti, 1968



A MADRID - Un gran Public Poem en Espagnol. Comme un poema canonico, l'ai écrit en 7 lettres de A MADRID - 2 Madrid - moi en lieu de mon de pays. J'ai mis en scène, chaque nuit sur la ville. ARTA dans le Public Poem en MADRID. 1969. Une grande Cité, une grande ARIZA, une grande DABA en Castille. Les lettres.

135. Alain Arias-Misson, *The A Madrid Public Poem*, 1969



136. Paul De Vree, *Pacem in terris*, 1973



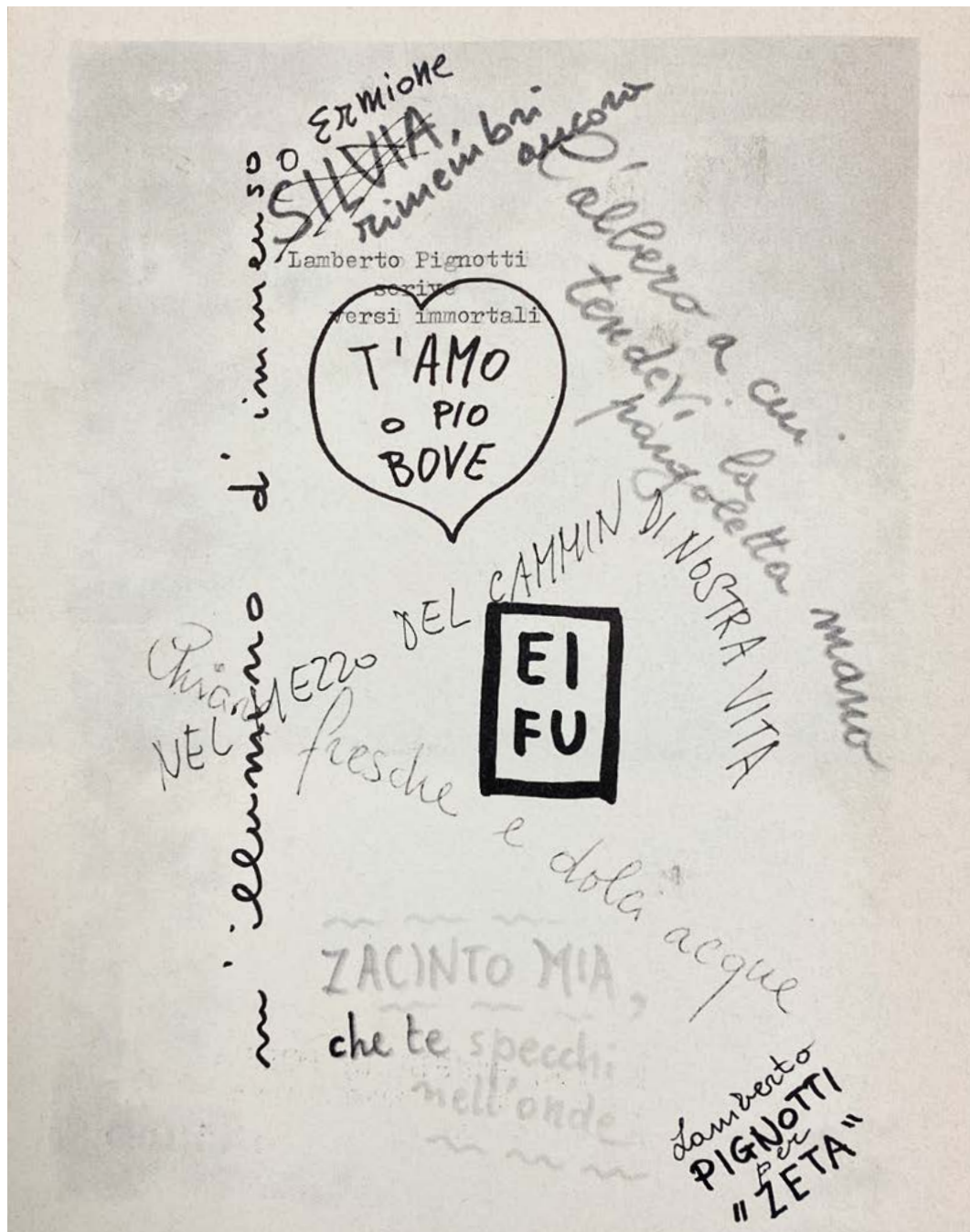
137. Ketty La Rocca, *Bianco Napalm*, 1967



138. Ketty La Rocca, *Signora, lei che ama cucinare*, 1964



139. Mirella Bentivoglio, *Il cuore della consumatrice ubbidiente*, 1975



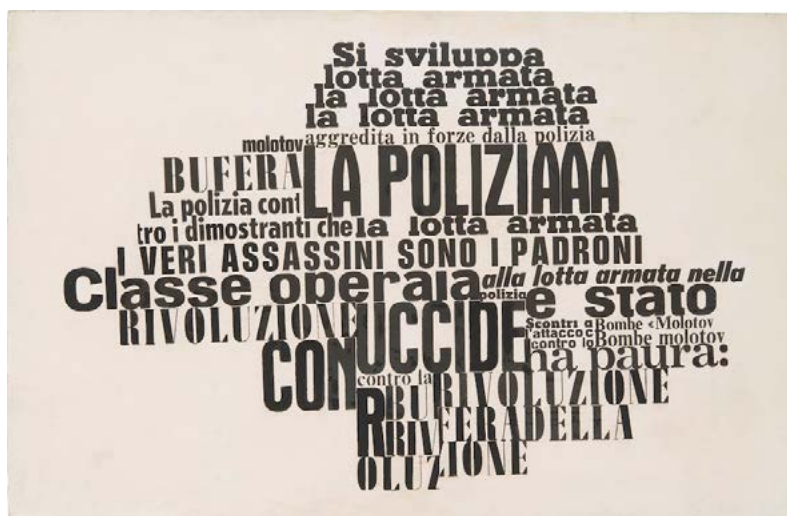
140. Lamberto Pignotti, *Lamberto Pignotti scrive versi immortali* nel catalogo della mostra *Città e poesia*, 1980 (Archivio Zingale)

La non linearità è una caratteristica delle opere della Poesia Visiva, che richiedono un'indagine da parte dell'osservatore che non può seguire una direzione univoca e determinata, ma necessariamente deve farsi a scarti, passando attraverso vari livelli di visione, lettura e comprensione, in una modalità che assomiglia da vicino alla cyber-navigazione della contemporaneità.

Stefano Perrini, 2017



141. Emilio Isgrò, *Dio è un essere perfettissimo come una Volkswagen che...*, 1964



142. Nanni Balestrini, *La polizia*, 1972.

Nuova Scrittura

Durante gli anni Settanta, alcuni poeti che avevano gravitato attorno alle sperimentazioni della poesia concreta e della poesia visiva si riuniscono attorno al centro culturale *Mercato del sale*.

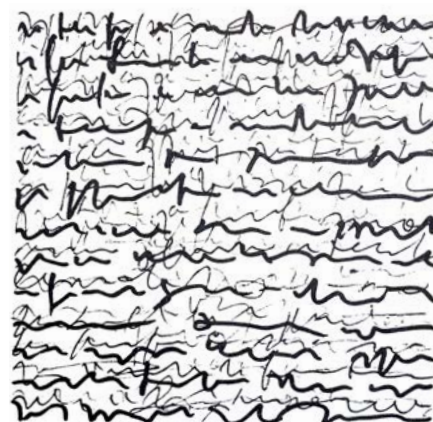
Qualche anno dopo, nel 1975, in occasione di una mostra tenutasi al Collegio Cairoli dell'Università di Pavia, Vincenzo Accame, Ugo Carrega, Anna e Martino Oberto, Corrado D'Ottavi, Rolando Mignani, Liliana Landi e Vincenzo Ferrari, presentano il *Manifesto di Nuova Scrittura*. Questa esperienza, precedentemente chiamata *Scrittura Simbiotica* e nata anche grazie alle ricerche delle riviste *Ana Ecce-tera* e *Tool*, che vedremo nel prossimo capitolo, si propone di scardinare i dogmi della comunicazione lineare tradizionale, tramite la creazione di un linguaggio interdisciplinare che possa restituire una totalità espressiva.

Partendo dalle considerazioni di Saussure, di Hjelmslev e Derrida, i poeti del gruppo di Nuova Scrittura ragionano sul rapporto fra significante e significato, creando delle opere che permettano al fruitore di arrivare alla mente di chi le ha realizzate, senza filtri (Barilli, 1975). La presenza femminile del gruppo, in particolare quella di Anna Oberto, diventa il punto di partenza per ulteriori ragionamenti sull'identità femminile: con le sue opere e le sue ricerche mette in evidenza l'urgenza di arrivare a un processo emancipatorio della donna attraverso la modificazione linguaggio maschile.

Uno degli spunti di riflessione più presente nel movimento è quindi proprio costituito dalla ricerca verso un nuovo linguaggio e un nuovo modo di comunicare. Questo tema è fortemente presente sia nelle opere di Vincenzo Accame – anche nei contributi teorici, come ne *Il segno poetico* – sia nella produzione di Ugo Carrega, specialmente in quella degli anni Settanta, dove il poeta mette a nudo il rapporto fra parola e immagine, esplicitandolo il più possibile. Ci appare immediato comprenderlo se guardia-



143. Anna Oberto, *Manifesto di Nuova Scrittura al femminile*, 1975



144. Vincenzo Accame, tavola in *La pratica del segno*, 1974 (Archivio Zingale)



145. Ugo Carrega, *Pensiero*, 1971

Accettata la metafora per cui
 significante e significato sono
 le due facce di una stessa moneta,
 proviamo a lanciare per aria la nostra
 moneta: le probabilità di estrarre
 significante e significato sono uguali;
 ma quante sono le probabilità
 che la moneta rimanga ritta di taglio?
 La Nuova Scrittura si occupa
 del taglio della moneta.

Ugo Carrega, 1974

mo opere come *Pensiero* (“che la cosa si faccia pensiero”), *Forma* (“ogni forma ha la sua forma”) o *Idee perdute* (“lenta compagine di idee perdute”).

Contemporaneamente

Sebbene, come vedremo fra poco, il movimento della poesia viva continuerà durante gli anni Ottanta fino all’inizio del nuovo millennio, mutando e ampliando la casistica delle sue sperimentazioni, è importante notare come poesia concreta e poesia viva non siano stati gli unici gruppi ad aver operato col linguaggio verbovisivo in quegli anni. Ho scelto quindi di raccontare alcune esperienze che, a mio avviso, risultano importanti specialmente in virtù della loro connessione – più o meno palese – con il design della comunicazione.

La prima esperienza fondamentale cui intendo accennare gravita attorno alla figura di Robert Massin, e in particolare è legata all’opera *La cantatrice chauve* di Eugène Ionesco per cui egli cura l’aspetto grafico e tipografico. Come Massin stesso afferma, si tratta di una *messa in pagina di una messa in scena*, dove la doppia pagina del libro viene trasformata in uno spazio aperto, dotato di profondità, in cui agiscono sia i personaggi che, soprattutto, il testo stesso (Manchia, 2020). È forse tra i più forti esempi di tipografia espressiva perché le parole, a volte urlate, a volte sussurrate, a volte confuse, appartengono ai personaggi della commedia e ne restituiscono quella forza che Massin aveva colto assistendo a decine di prove di scena al Théâtre de la Huchette. I dialoghi, inoltre, si combinano perfettamente con la sfera prettamente visiva, costituita dalle fotografie – trattate a silhouette – di Henry Cohen. Sebbene *La cantatrice chauve* costituisca l’esperienza che sintetizza al meglio la ricerca verbovisiva del progettista francese, questa traspare fortemente anche da altri suoi progetti, come il saggio *La Lettre et l’image* che tratta specificatamente il tema della rappresentazione visuale dell’alfabeto latino dal VIII secolo al 1970, quando viene pubblicato. Oppure, ancora, a

La lettera non ha, sulla carta, altro spessore che quello dell'inchiostro. Pertanto, bisogna arrestare, nella sua corsa, la dinamica un po' folle della lettura, smantellare la combinatoria della frase e slacciare appena il corsetto della parola, per arrivare alla lettera.

Robert Massin,
La lettre et l'image, 1993



146



147

146-147
Robert Massin, doppie pagine
da *La cantatrice chauve*, 1964



148. Raymond Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes*,
progetto editoriale di Robert Massin 1961

I caratteri devono parlare da soli, come le immagini. Da oltre 500 anni siamo abituati a considerare i caratteri semplicemente per il loro contenuto semantico e ne trascuriamo quello grafico. Bisogna abbandonare questa mentalità e iniziare a trattare i caratteri come elementi dotati di vita propria.

Herbert Lubalin



149. Atelier Populaire, Parigi, Maggio 1968

Le cose mostrate hanno molto poco a che fare con il design, eppure ottengono un risultato simile.

Esse mostrano quello che l'arguzia, il caso, la mancanza di giudizio, il cattivo gusto, gli errori ortografici, le necessità pratiche e la sonora ripetizione possono fare nell'immettere una sorta di musica nelle strade in cui camminiamo.

Robert Brownjohn,
Street Level in "Typographica",
4 Dicembre 1961

lui va il merito di aver progettato l'opera *Cent Mille Millions de Poèmes* di Raymond Queneau del 1961, un librettino che

Permette a chiunque di comporre a piacimento centomila miliardi di sonetti; tutti regolari, s'intende. Perché questa è, dopo tutto, nient'altro che una sorta di macchina per la produzione di poesie; e queste sono sì in numero limitato; ma abbastanza da poter permettere in teoria una lettura lunga quasi duecento milioni di anni (leggendo ventiquattro ore su ventiquattro).

(Raymond Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes*, 1961)

Un'altra figura emblematica che svolse diverse ricerche sulla tipografia espressiva e sul rapporto fra lettera e immagine è l'americano Herbert Lubalin. Anche in questo caso ci spostiamo dalle avanguardie artistico-poetiche per analizzare un'esperienza prettamente progettuale. Lubalin è stato infatti un art director e graphic designer particolarmente attento all'uso della tipografia ma, nonostante disegnasse caratteri, egli stesso preferì non definirsi mai tipografo, termine a suo avviso troppo legato a una sfera meccanica (Maciocchi, 2020). Notò fin da giovane come l'uso di un particolare carattere influenzasse l'interpretazione di un testo e, durante tutta la sua carriera, dalle doppie pagine dalle riviste ai loghi che disegnò, cercò sempre di far sì che i testi comunicassero oltre la sfera semantica, su un livello più grafico, più iconico. Si occupò del re-design del logo per *The Saturday Evening Post*, fu direttore artistico e progettò in pochi anni i loghi per *Eros* (1962), *Fact* (1964) e *Avand Gard* (1967) e *U&lc* (1970). Lubalin è una figura di estrema importanza perché fu il primo a importare nella pubblicità e nell'editoria le sperimentazioni di tipografia espressiva.

La terza esperienza che mi preme ricordare non è legata a una specifica personalità, bensì gravita attorno a una data: il 1968. Il sessantotto, com'è noto, fu un anno denso di proteste e manifestazioni a opera di gruppi sociali (studenti e lavoratori in primis) in diversi stati del mondo. Proprio

quest'urgenza comunicativa spinse i manifestanti verso la ricerca di un linguaggio immediato, impattante, e spesso portò alla nascita di espressioni di scrittura spontanea. Un esempio che ben racconta queste dinamiche nasce durante il maggio di quell'anno, in una Parigi fortemente scossa dalle proteste e dagli scioperi della popolazione sempre più insofferente alla situazione politica del paese. È proprio in questa fase che da docenti e studenti dell'*Ecole des Beaux Arts* riunitisi nel laboratorio di "litografiche" nacque l'Atelier Populaire. Il gruppo iniziò una produzione di manifesti, realizzati con tecnica serigrafica e con i materiali – poveri – che avevano a disposizione, e li mette gratuitamente a disposizione dei manifestanti. La produzione, proprio per la sua semplicità, gode di una forza e di un'immediatezza unica nel suo genere. Poche e semplici frasi, come slogan pubblicitari, si uniscono alle forme colorate e ai disegni, a cui sono uniformate anche grazie all'uso di un singolo colore (generalmente rosso o nero).

Contemporaneamente anche altri intellettuali, artisti e progettisti si occuparono del rapporto fra parola e immagine. Dan Friedman sperimentò con le sue *Permutazioni tipografiche* del 1970 e affermò che "*legibility is often in conflict with readability*".⁸ Negli stessi anni si diffuse anche la cosiddetta grafica psichedelica, apprezzabile dal lavoro di Wes Wilson, dove la scrittura, disegnata, si deforma e crea delle immagini. Ci sono poi le brillanti ricerche sull'espressività della tipografia di Robert Brownjohn, che gioca con essa cercando ancora una volta di andar oltre al significato semantico delle parole. E, ancora, i suoi reportage fotografici sulle distorsioni della tipografia urbana in cui ci imbattiamo ogni giorno e i nuovi livelli di significato che acquisisce.

Oppure, spostandosi nuovamente sul piano artistico, le riflessioni di Joseph Kosuth sul rapporto fra oggetto, definizione e rappresentazione, come in *One and Three Chairs*, o quelle che includono la disposizione tipografica nello spazio tridimensionale, come le installazioni neon *Insomnia: assorted, illuminated, fixed*.

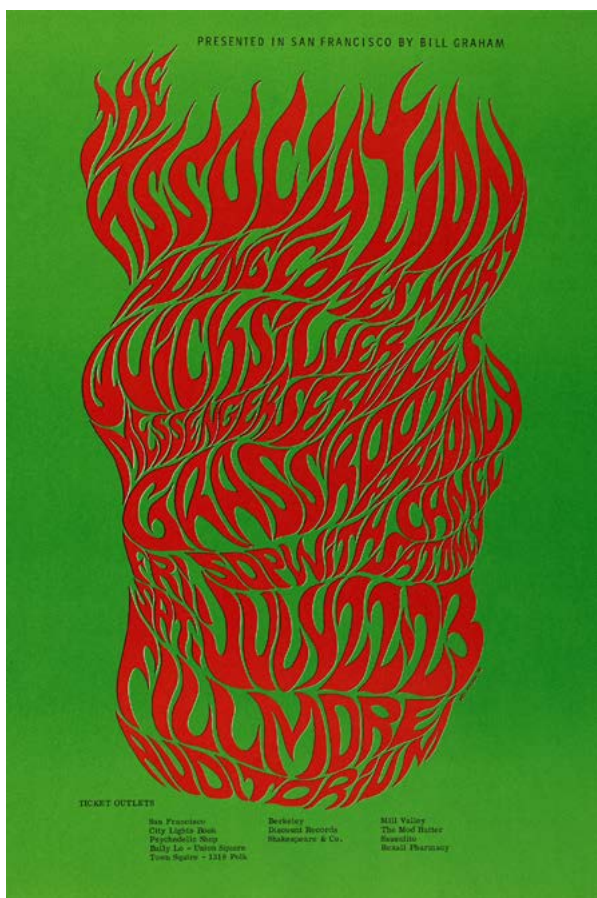
8 La *legibility* è quella caratteristica che in italiano potremmo definire come "leggibilità di un carattere" e dipende dalla morfologia del singolo carattere, mentre la *readability* è la leggibilità di un testo ed è legata alla facilità di lettura e al grado di affaticamento



150. Atelier Populaire, Manifesto, 1968



151. Atelier Populaire, Parigi, Maggio 1968



152. Wes Wilson, *The Association*, 1966



153. Herb Lubalin, *Fact* n.1 vol.1, copertina, gennaio-febbraio 1964



154. Herb Lubalin, *The Saturday Evening Post*, doppia pagina, 1961

MARRIAGE

MOTHER

Families

A READER'S DIGEST PUBLICATION

155. Herb Lubalin, *Logotipi espressivi, 1965 (Marriage e Mother and Child), 1980 (Families)*

Tornando alla poesia visiva

Come abbiamo detto, la poesia visiva non si estingue alla fine degli anni Settanta, ma continua le sue sperimentazioni cercando, alle volte, nuove direzioni di senso. Nelle composizioni vengono introdotti il fattore tempo e l'uso delle nuove tecnologie, che portano quindi alla nascita di ulteriori movimenti affini. In particolare, la *poesia sonora* (o fonetica) e la *video poesia* che sfruttano il medium del nastro elettromagnetico per essere registrate e poi riprodotte; la *performance* e la *poesia in azione* (di Pignotti e Miccini), la *mail art* e la *computer poetry*. Tra gli esponenti ritroviamo molti nomi già attivi dagli anni Sessanta, come Lamberto Pignotti, Adriano Spatola, Giulia Niccolai, Arrigo Lora Totino, Eugenio Miccini, ma anche esponenti entrati successivamente, come Giovanni Fontana e Gianni Toti.

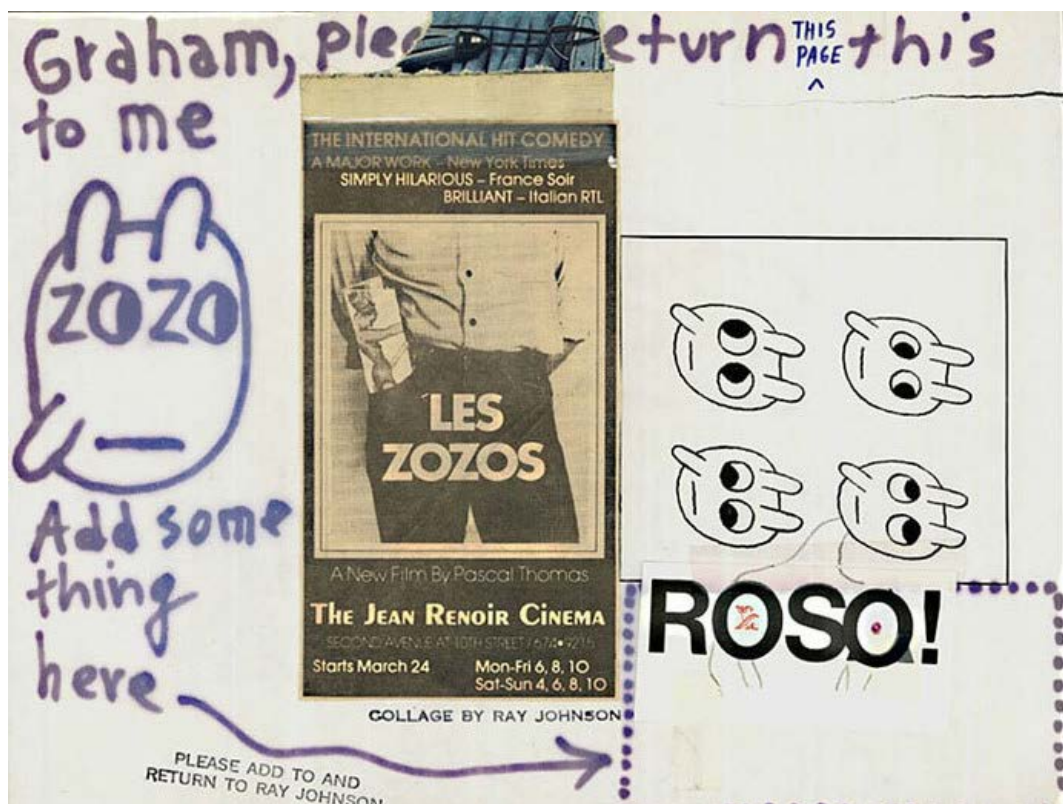
La poesia sonora, pur intrecciandosi con la poesia visiva e assorbendo da essa la struttura multimediale data dall'uso di linguaggi sovrapposti, sposta inevitabilmente il focus sul rapporto fra oralità e scrittura, mettendo da parte la sfera visiva. Al contrario, la *poesia elettronica* (di cui fanno parte la video poesia e la computer poetry) mantiene saldi i presupposti della ricerca verbovisiva spostando l'attenzione anche sul cinema e, soprattutto, sulla televisione che, per Toti, consente un nuovo e specifico processo di visualizzazione e sonorizzazione della scrittura poetica che implica la transizione dalla lettura lineare gutenberghiana a quella spaziale e simultanea (Moretti, 2020). E, talvolta, il "poeta elettronico" per arrivare a quest'obiettivo si serve di software e tecnologie digitali, come già Nanni Balestrini e Augusto De Campos avevano iniziato fare, rispettivamente con *Tape Mark I*, una "poesia combinatoria composta con l'ausilio di un calcolatore elettronico IBM" (Vannini, 2019) e con i poemi olografici, multimediali e video-testuali che il brasiliano compone dall'inizio degli anni Ottanta.

Installazioni e performance sono invece una caratteristica fortemente presente nella poetica dagli anni Ottanta

in poi, e Pignotti ne è uno dei maggiori esponenti, includendo in queste ricerche anche il tema della plurisensorialità tramite "poesie in azione" legate a gusto, tatto e olfatto – oltre a vista e udito – come in *Sweet Poem*, *Touch Poem* e *Parfum Poem* (Pignotti, 2002). "Poesie in azione" che sono espressione anche dell'evoluzione artistica di Miccini, che già anticipa con *Poesia no*, poesia-spettacolo che "contiene, appunto, poesie e altro materiale di provenienza extra letteraria: notizie giornalistiche, poesie visive, canzoni di largo consumo, azioni quotidiane, gesti comuni, partiture registrate su nastro, suoni concreti, ecc". Ma anche Mirella Bentivoglio e Patrizia Vicinelli sperimentano con performance difficilmente etichettabili come teatrali, artistiche, poetiche o visuali, e sono due fra le artiste presentate alla mostra al femminile *Materializzazione del linguaggio* della Biennale di Venezia del 1978 (Subirzi, 2020). E poi, Arrigo Lora Totino, con le sue *Poesia liquida* e *Poesia ginnica*, e Giovanni Fontana, con le numerosissime performance che ancora oggi mette in scena ai festival di tutto il mondo.

Anche la *mail art*, nonostante fosse un genere già presente e diffuso fin dai *collaggi postali* futuristi, viene rinnovata dall'introduzione delle nuove tecnologie e dalla maggior connessione fra le diverse aree del mondo, specialmente a partire dagli anni Sessanta grazie al movimento Fluxus. Nelle diverse aree del mondo, la mail art assunse diversi significati: in Sud America divenne un atto rivoluzionario, nell'Europa dell'est un'arma contro la Cortina di Ferro, in Africa un elemento di unione e lotta all'apartheid, in Nord America e Europa Occidentale una denuncia verso le discriminazioni del mercato dell'arte, e così via fino a spingersi fino al digitale tramite l'uso di Internet.

Le sperimentazioni verbovisive, come abbiamo visto, non si arrestano, anzi assorbono dalle situazioni socioculturali e dai mutamenti tecnologici degli ultimi decenni del XIX secolo, andando a toccare diversi ambiti – poetico e artistico in primis – ma fondendosi anche con la comunicazione visiva, dando il via a una nuova fase di continua contaminazione reciproca fra queste tre aree.



156. Ray Johnson,
Mail Art collage, anni
Sessanta



157. Patrizia Vicinelli al
festival *Parole sui muri*,
Fiumalbo, agosto 1967



158. Lamberto Pignotti,
Dolce poesia, febbraio 1982,
Galleria Il Luogo, Roma

07.

LE

RIVISTE

1 Così definito per la prima volta da Luisa Man-
goni in *L'Interventismo
della cultura. Intellettuali
e riviste del fascismo*,
nel 1974

2 Sarà scelto per anti-
frasi e con ironia, senza
effettivi riferimenti alla
poetica di Verlaine.

Una sintesi fra queste forme ibride – arte, poesia e design della comunicazione – che si sono rincorse per secoli contaminandosi a vicenda, separandosi per poi ritrovarsi, si può ritrovare nelle riviste. Non è un caso se il Novecento viene spesso identificato come “il secolo delle riviste”¹: in primis per la vastità di produzioni di questo periodo, in secondo luogo per la particolare natura di questo mezzo. Tra i vari strumenti a disposizione di intellettuali e artisti, infatti, la rivista ricopre un ruolo peculiare: si tratta di un artefatto collettivo che, a differenza del libro normalmente frutto di un singolo autore, non è pensabile senza la presenza di un gruppo alle spalle che abbia l'intento di diffondere delle idee o di stimolare delle riflessioni su uno specifico ambito, dando vita a un rapporto dialettico di scambio e di discussione con il pubblico.

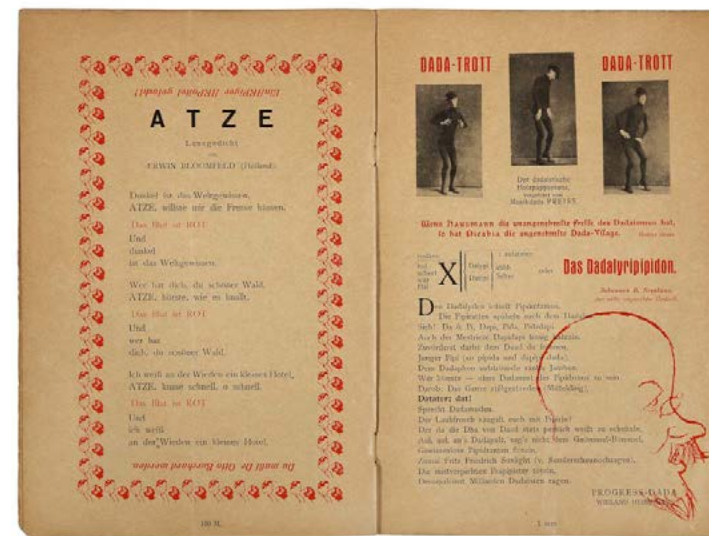
Per questa ragione già a inizio secolo i movimenti artistici iniziano a sintetizzare le loro idee e le loro ricerche espressive in riviste che fungono anche da manifesto di un dato movimento culturale. Pensiamo già nel 1898 alla nascita di *Ver Sacrum*, che accompagnerà e racconterà la Secessione viennese, e pochi anni dopo la nascita di riviste legate al futurismo, prima fra tutte *Lacerba*, che pubblicò molte tavole parolibere di diversi autori.

È però nel primo dopoguerra che la produzione delle riviste diventa più intensa, specialmente fra le avanguardie. Nell'ambiente surrealista ne nascono diverse: dalla collaborazione fra Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault nel 1919 prende vita *Littérature*, che deve il nome alla poesia di Paul Verlaine *Art poétique* del 1874 che l'autore aveva concluso con l'affermazione “tutto il resto è letteratura”²; nel 1924 nascono poi sia *La Révolution surrealiste*, fondata da André Breton, Louis Aragon, Pierre Naville e Benjamin Péret e riguardante i principali temi del movimento, sia *Surréalisme*, diretta da Ivan Goll, che vide numerosi collaboratori fra cui, già dal primo numero, Guillaume Apollinaire.

Pressoché nello stesso momento, vedono la luce anche riviste legate al movimento dadaista, forse più significa-

tive delle precedenti sia da un punto di vista verbosivo, sia anche per i legami col design della comunicazione. Nel 1917, un anno dopo la nascita del movimento, esce *Dada*, fondata e diretta da Tristan Tzara che, a partire dal terzo numero, assume un aspetto grafico non tradizionale. La copertina ci mostra il titolo in rosso affiancato da una citazione di Cartesio scritta in diagonale. Nelle pagine interne, invece, le gerarchie vengono abolite e rivoluzionate: illustrazioni, testi e poesie si mischiano, gli spazi riservati ai testi accolgono invece le pubblicità e, nel *bulletin* finale, Tzara sperimenta composizioni con differenti caratteri e dimensioni tipografiche (Pignotti e Stefanelli, 2011). L'anno seguente a Berlino nasce un'altra rivista *Der Dada*, che esordisce con una copertina caratterizzata da una composizione tipografica con caratteri alternati e piccole figure disposti secondo uno schema geometrico. Per quanto riguarda l'impaginazione interna, vediamo ancora sperimentazioni tipografiche, testi talvolta in verticale, immagini che si inseriscono – letteralmente – nei blocchi di testo scavandoli. In contemporanea, anche a New York, nascono le prime riviste d'avanguardia, fra queste *291* fondata da Alfred Stieglitz che, grazie anche alla collaborazione con Francis Picabia, Marius de Zayas e Agnes E. Meyer si fa riconoscere per le sue particolarità grafiche. Fra calligrammi, illustrazioni, vezzi tipografici e disegni tecnici, le pagine che spiccano maggiormente sono quelle che usano la tecnica ribattezzata *psychotype*, che De Zayas descrive come “un'arte che consiste nel far partecipare i caratteri tipografici all'espressione dei pensieri e alla pittura degli stati d'animo, non più come simboli convenzionali, ma come segni aventi significato in sé” (Nauermann, 2009).

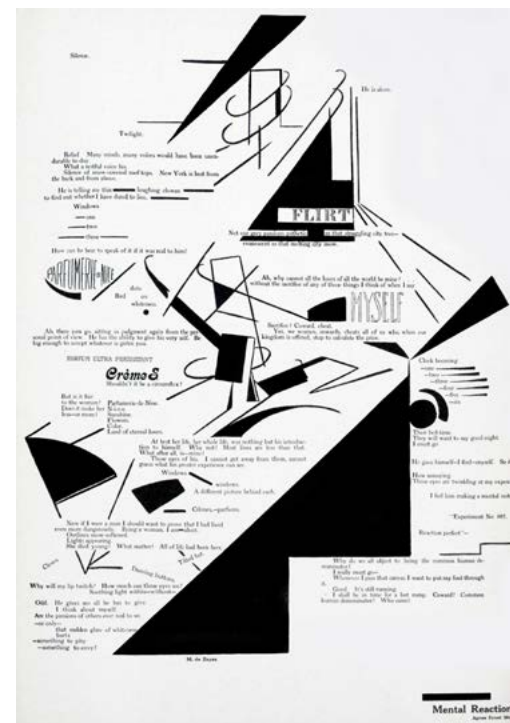
Nel 1923 il dadaista Kurt Schwitters fonda ad Hannover la rivista *Merz*, il cui nome – che sarà anche quello del genere artistico da lui creato – deriva da *Commerzbank*, termine che apparse in uno dei suoi collage. Questa rivista, proprio per la natura del suo fondatore e per l'assidua collaborazione con Jan Tschicold, ricopre un ruolo importante per la storia della grafica. È in questa sede che El Lissitzky



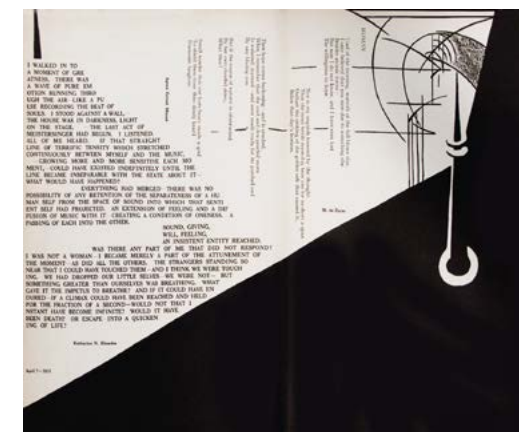
159. *Der Dada* n.3, doppia pagina, Berlino, 1920



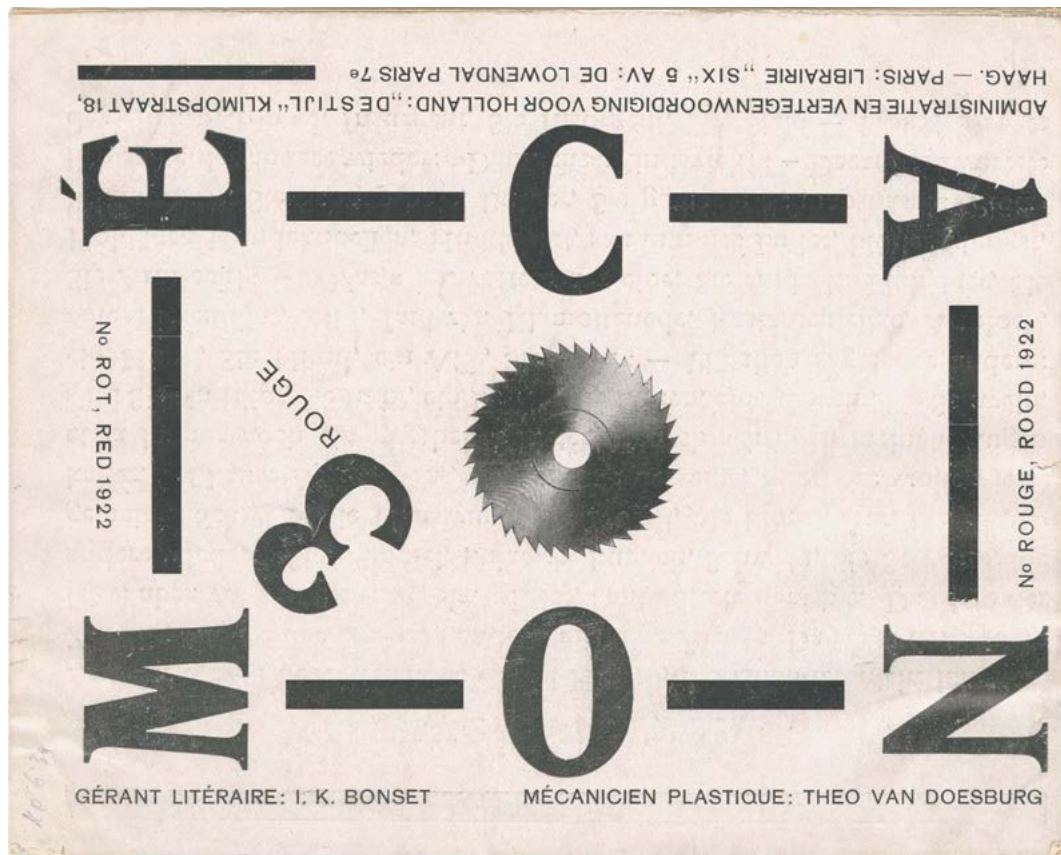
160. Raoul Hausman, *Der Dada*, copertina n.1, Berlino, 1919



161. Marius de Zayas e Agnes Ernst Meyer, *Mental Reactions*, 1915



162. Katharine Rhoades, *I Walked in Greatness* e Agnes Ernst Meyer *Woman*, progetto grafico di Marius de Zayas



163. Theo van Doesburg, copertina di *Méciano* n.3 *Rood*, 1922



164



166

164. El lissisky, *Broom*, Vol.5, n.4, novembre 1923

165. Fernand Leger, *Broom*, vol.2 n.4 luglio 1922

166. Ladiseaw Medges, *Broom* vol.2 n.3 giugno 1922

167. Ladislav Medgyes, *Broom*, vol.3 n.4 novembre 1922



165



167



168. Piet Zwart
Filmreclame Piet Zwart,
Monografieën over Filmkunst
 n.12, 1930-31



169. Piet Zwart
Monografieën
over Filmkunst,
 copertine, anni Trenta

pubblicò il suo saggio *Topografia della tipografia*, ed è fra le pagine di *Merz* che Schwitters sperimenta le composizioni tipografiche geometriche direttamente ispirate all'esperienza di Theo van Doesburg nelle riviste *De Stijl* e *Mécane* (Baroni e Vitta, 2003).

Nel 1922, questa volta in veste costruttivista, El Lissitzky pubblica a Berlino il primo (doppio) numero della rivista *Vešč'-Gegenstand-Objet*. Nei soli tre numeri che saranno pubblicati, l'avanguardista russo si serve dei classici elementi grafici (tipografia, filetti, immagini) riorganizzandoli e creando composizioni sinsemiche inconsuete che trasformano le pagine interne della rivista rendendo il fruitore coinvolto attivamente nel processo di lettura (Bravin, 2016). In apertura al primo numero l'autore scrive:

Il blocco della Russia sta per finire. La comparsa di Vešč' è un esempio degli scambi che si stanno avviando di esperienze, conquiste, oggetti, tra i giovani artisti della Russia e dell'Occidente. [...] Oggi l'arte internazionale, nonostante il carattere profondamente locale dei singoli sintomi e aspetti. (Erenburg e Lissitzky, 1922)

A dimostrazione di quanto affermato la rivista sarà infatti pubblicata in tre lingue (russo, francese e tedesco) e vedrà collaboratori provenienti da diverse nazioni e con diversi background artistici.

L'internazionalità anche è la prerogativa di un'altra interessante rivista di quegli anni: *Broom*, fondata dagli americani Harold Loeb and Alfred Kreymborg. Tra il 1921 e il 1924 furono stampati 21 numeri, pubblicati fra Roma, Berlino e New York e riguardanti diversi spunti artistici. Nonostante l'importazione grafica sia prevalentemente tradizionale, le copertine di *Broom*, commissionate a ogni numero a un artista o progettista diverso.

Parentesi grafica

Nella prima metà del secolo scorso, in questo clima di fermento e sperimentazioni, vedono la luce anche riviste dichiaratamente centrate sul tema della progettazione grafica.

Già nel 1902 era nata *Il Risorgimento Grafico. Rivista tecnica illustrata delle industrie grafiche e affini* curata da Raffaello Bertieri, che mirava a recuperare e rivalutare la tradizione tipografica italiana. La rivista, infatti, in linea con lo slogan *Nova ex antiquis*, si rivolge ai tecnici grafici e ai tipografi, raccontando le nuove tecnologie di stampa, facendo pubblicità a marchi di inchiostro, raccontando le esperienze all'interno delle officine italiane, il tutto tramite un linguaggio grafico che guarda ovviamente al passato, nonostante venga modificato nel corso dei decenni.

Ma il vero momento di rottura arriva nel 1933, anno cruciale per la storia del design della comunicazione in Italia. A Milano viene inaugurato il Palazzo dell'Arte, che ospiterà da quell'anno la Triennale, e nasce anche lo studio Boggeri, che darà un'enorme spinta alla modernizzazione della grafica pubblicitaria, mentre a Roma viene fondato l'IRI (Istituto per la ricostruzione), che aiuterà l'industrializzazione del paese e il progresso tecnico.

In questo contesto nasce *Campografico. Rivista di estetica e di tecnica grafica*, fondata dal pittore Attilio Rossi e dal grafico Carlo Dradi³, e in chiara opposizione alla classicità de *Il risorgimento grafico*. *Campografico* si pose da subito in continuità con l'esperienza del Bauhaus⁴, dove tipografia, fotografia, stampa e progettazione grafica mantenevano un costante contatto con le arti visive: i fondatori credevano infatti che questa contaminazione fosse l'unico modo di rinnovare davvero il design della comunicazione.

Nel clima di censura fascista, l'operazione svolta dalla rivista è eccezionale: nonostante i pochi mezzi a disposizione, riesce a coinvolgere un gran numero di progettisti e artisti, riuscendo a produrre ogni numero durante ore non lavorative in cui operai e tecnici provenienti da diverse tipo-

grafie si incontrano nell'officina dove si stampa la rivista collaborando gratuitamente.

L'importanza di *Campografico* è legata principalmente a tre fattori: in primis a come cerca di definire l'identità e il ruolo della nuova figura professionale del progettista grafico, contribuendo con articoli quali *La necessità dello schizozo*⁵ e *Del progettista grafico*⁶, e con rubriche come *La pagina delle notizie utili* alla diffusione di metodologie e curiosità. Secondo, stimola delle riflessioni legate alla nuova estetica grafica, raccontando le tendenze più in voga (*Cronaca dei caratteri d'oggi*⁸) ma anche condividendo progetti contemporanei. Terzo, la rivista assume un importante ruolo pedagogico, sia nei confronti del pubblico di progettisti – che in questo modo contribuisce a formare – sia dei non addetti ai lavori, cercando di mostrar loro la differenza fra un progetto ben riuscito e uno caotico. Quest'ultima funzione è esplicitata nella *Rassegna del brutto*, rubrica lanciata nell'aprile 1933, dove vengono analizzati artefatti visivi della quotidianità, dai biglietti del tram alle inserzioni pubblicitarie con lo scopo di mettere in evidenza gli errori di progettazione (*o di non progettazione*), contribuendo così alla creazione di un gusto estetico grafico.

Per quanto riguarda le pagine interne, ogni numero si caratterizza per un'impaginazione differente, che porta avanti un'incessante sperimentazione tecnica: dai caratteri tipografici alle immagini, dai fotomontaggi alla disposizione degli annunci pubblicitari, dalla griglia all'aspetto della doppia pagina ogni numero risulta profondamente differente da quello precedente.

L'esperienza di *Campografico* si conclude nel maggio 1939 con la pubblicazione di un numero dedicato, non a caso, alla figura di Filippo Tommaso Marinetti e al Futurismo e curato da Enrico Bona che, però, non ottiene il successo sperato e costringe la redazione a sciogliersi. Ciò nonostante, grazie ai 66 numeri pubblicati fra il '33 e il '39, *Campografico* si è guadagnato di diritto un ruolo fondamentale nella storia della comunicazione visiva, contribuendo a rinnovare e modernizzare la grafica italiana.

5 Giovanni Peviani, Anno I / Nr. 1 / Gennaio 1933, pagine 4/5

6 Enrico Bona, Anno VII / Nr. 1 / Gennaio 1939, pagine 3/5

7 A cura di Giuseppe Pizzuto

8 Guido Modiano, Anno V / Nr. 1 / Gennaio 1937, pagine 3/4

3 La sua importanza è dovuta, fra le varie cose, a questo connubio: l'incontro fra la sfera estetica e quella progettuale.

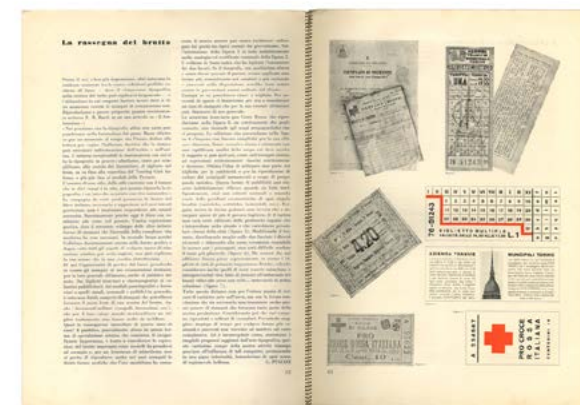
4 Attilio Rossi (in Carlo Dradi, *Millenovecentotrentatré: nasce a Milano la grafica moderna*, Comune di Milano, 1973, pag. 13) affermò che erano le esperienze e «gli insegnamenti della Bauhaus, le stimolanti lezioni de *L'Esprit Nouveau*, di Ozenfant e Jeanneret, e di *Ornamento e delitto*, il famoso saggio di Adolf Loos, nonché l'architettura di Gropius, Le Corbusier e il movimento razionalista, i maestri dell'arte (Klee, Kandinskij, Picasso, ecc.), senza dimenticare le nuove frontiere della musica moderna (Malipiero, Stravinskij)» a ispirare i «campisti».



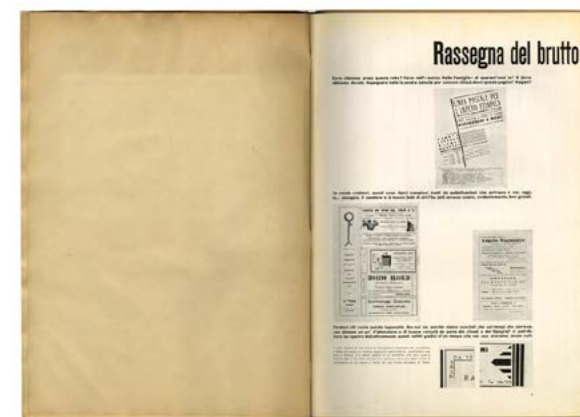
170. Campografico, copertine, 1933-39



171. Giovanni Peviani, *La necessità dello schizzo* in Campografico, n.1 gennaio 1933



172. Prima Rassegna del brutto in Campografico aprile 1933



173. Rassegna del brutto in Campografico febbraio 1939

Nel secondo dopoguerra

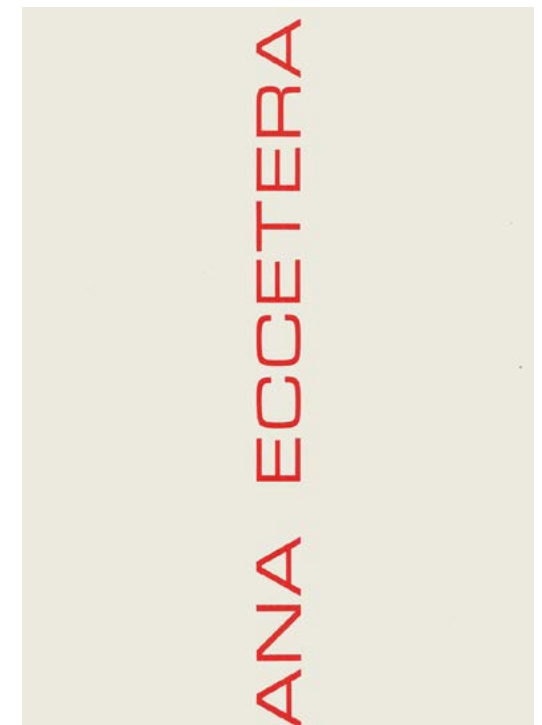
Nel fecondo clima delle neoavanguardie legate alla poesia visuale, a partire dagli anni Cinquanta nascono numerose riviste dislocate in varie città, esempi di quella che verrà successivamente definita col neologismo “esoeditoria”, ovvero “tutta quella produzione editoriale *esterna* (dal prefisso greco *eso*) ai canali commerciali usuali e quindi non condizionata dal mercato e non controllabile dai detentori, più o meno occulti, del potere economico e politico” (Spatola, 2013b).

A Genova, nel 1958, Martino Oberto, Anna Oberto e Gabriele Stocchi fondano *Ana eccetera* (che dal 1963 diventerà *Ana Etcetera* e poi *Ana Excetera*). La rivista si muove attorno al concetto di “anaphilosophia”, dove il prefisso *ana-* suggerisce contemporaneamente sia un’applicazione analitica sia una metodologia anarchica con cui, per gli Oberto, bisogna affrontare qualsiasi forma di indagine o ricerca. “Eccetera” indicava invece gli altri contributi teorici o artistici raccolti nella rivista, spesso sotto forma di fascicoli, brochure e volantini stampati singolarmente e inclusi fra le pagine. Contributi teorici su temi legati alla filosofia e al linguaggio vengono affiancati da opere di autori internazionali eterogenei, offrendo un ampio sguardo sulla poesia verbovisiva. Anche l’impaginazione riflette il rinnovamento linguistico ricercato nei testi: l’uso del minuscolo, gli allineamenti sfasati, la scelta tipografica e la presenza di diverse appendici la rendono un raccoglitore di idee e riflessioni. Nonostante la diffusione ristretta, la rivista diventa subito un punto di riferimento fra i poeti e gli artisti d’avanguardia italiani e non, facendosi modello per altre produzioni di esoeditoria di quegli anni.

Nel 1960 in Germania Max Bense ed Elisabeth Walther danno vita a *Rot*, una rivista sulle sperimentazioni della poesia concreta progettata graficamente da Walter Faigle. Nei vari numeri, alcuni monografici altri invece con uno sguardo più ampio sul panorama internazionale, è possi-



174. Hansjörg Mayer,
Rot n.26, edito da Max
Bense e Elisabeth Walther,
1966



175. *Ana eccetera* n.1, 1959
(a cura di Martino Oberto,
Anna Oberto
e Gabriele Stocchi)

9 Computer che fra l'altro sarà inserito nell'indice dei nomi al pari degli artisti veri a propri.

bile trovare sia esempi di poesie verbosive sia riflessioni riguardanti le sperimentazioni più tecnologiche, come le poesie generate dai computer⁹.

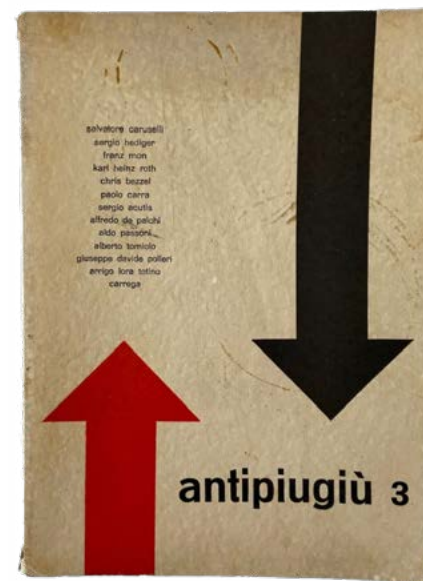
Un anno dopo, nel 1961, a Torino nasce *antipiugù*, rivista plasmata da Arrigo Lora-Totino che esprime fin da subito il clima di insofferenza nei confronti del contesto letterario degli anni Cinquanta. Parallelamente alle ricerche portate avanti dai *Novissimi*, *antipiugù* si propone inoltre di sgretolare il concetto di autorialità, e lo fa con un'escalation, passando da una prima fase ancora legata al testo in versi in versi fino a un'ultima fase, corrispondente al quarto e ultimo numero in cui la presenza dell'autore si dissolve nel montaggio dei diversi scritti in una "poesia collettiva".

Nel 1963, con l'esplosione della poesia visiva prendono vita *Ex* (Roma), *Linea Sud* (Napoli) e *Marcatré* (Genova).

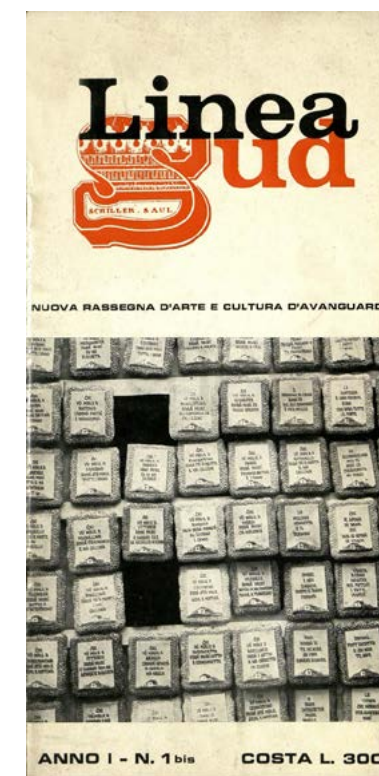
Ex, fondata e diretta da Emilio Villa e Mario Diacono, vede il coinvolgimento di moltissimi poeti, fra cui Patrizia Vicinelli, Haroldo De Campos, Stelio Maria Martini e contributi in diverse lingue. L'obiettivo di Villa e Diacono sembra essere quello di liberare la scrittura verbosiva da schemi e limitazioni dovuti ai supporti e ai materiali. *Linea Sud*, diretta da Luca (Luigi Castellano, si pone in diretta continuità con la precedente esperienza di *Documento-Sud*, facendosi portavoce delle sperimentazioni del Gruppo 63. *Marcatré. Notiziario di cultura contemporanea* analizza profondamente il rapporto fra poesia e società trattando temi di attualità (il primo numero si apre parlando del Gruppo 63), facendo "pubblicità" ad altre pubblicazioni (*Ana Eccetera* nel primo numero, *Il Verri* nel secondo) e stimolando riflessioni su diversi temi legati alla letteratura.

Tool

Altra pubblicazione di estrema importanza è *Tool. Quaderni di scrittura simbiotica* fondata a Genova nel 1965 da Ugo Carrega. Fra i principali collaboratori vanno ricordati Lino Matti, Rodolfo Vitone, Rolando Mignani, Liliana Landi e Vincenzo Accame. La rivista, uscita in sei numeri, è un



176. Arrigo Lora Totino, *Antipiugù*, n.3, giugno 1964



177. Linea Sud, a. I n.1 bis, giugno 1964

178. Marcatré 34-35-36, dicembre 1967



179. Emilio Villa, *Ex*, n.5, 1968



180. Emilio Villa, *Ex*, n.2, 1964

percorso di riflessione sulla possibilità di inventare un nuovo linguaggio che possa fondere la scrittura con elementi grafici di altra natura: per Carrega, infatti, tutto ciò che è steso sulla pagina è capace di comunicare, e lo fa tramite un'interdipendenza dei segni e delle parole (*scrittura simbiotica*). Per questo motivo in ognuno dei *quaderni* si dedica ad analizzare un elemento della pagina:

- 1) Elemento proposizionale (ossia le parole come contenuto);
- 2) Elemento fonetico (ossia le parole in quanto suono);
- 3) Elemento lettering (ossia le parole come segni grafici);
- 4) Elemento segno (ossia tutti quei segni non convenzionati, inventati dall'operatore);
- 5) Elemento forma (ossia le forme geometriche che assumono gli elementi sulla pagina);
- 6) Elemento colore.

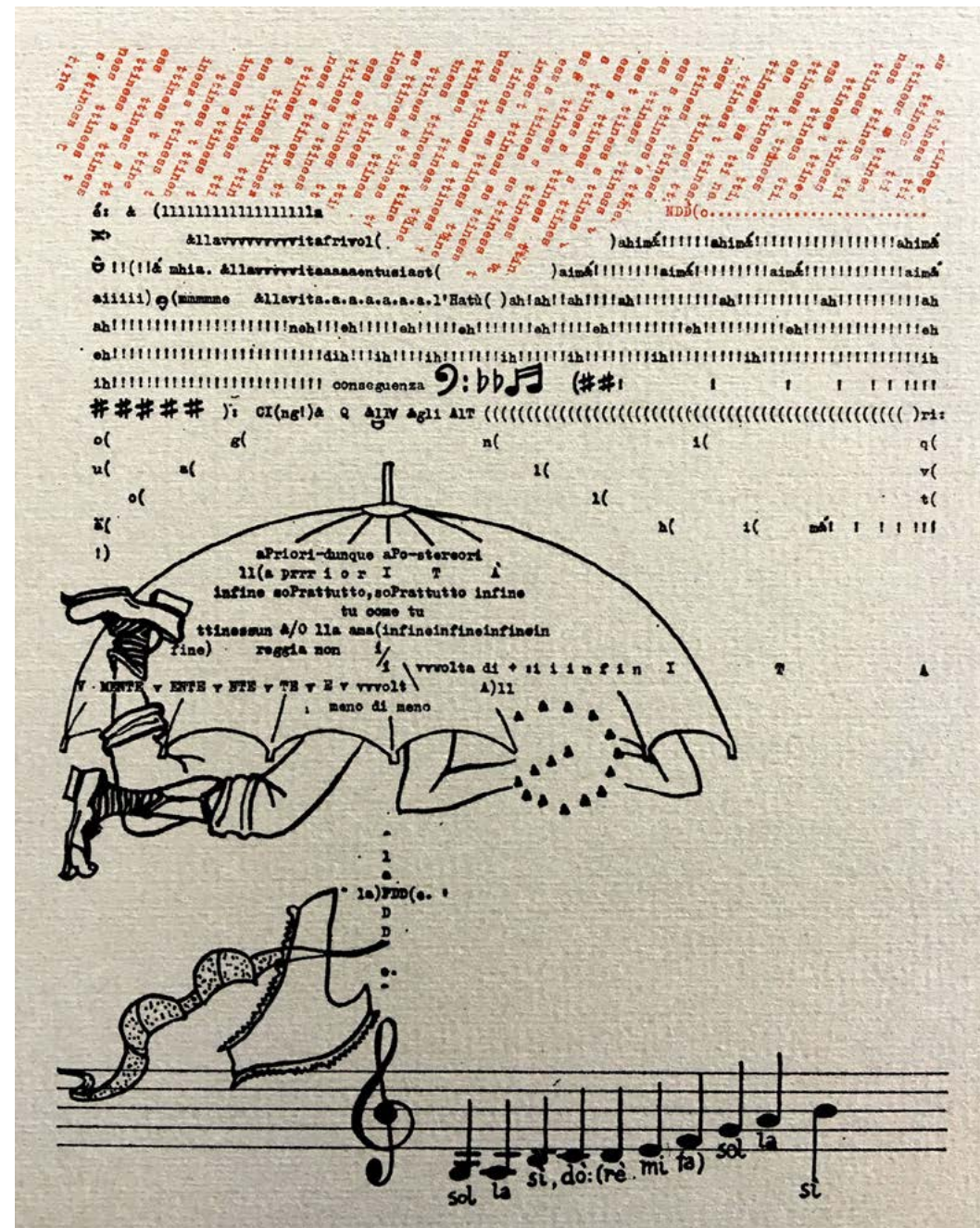
(Lucio Vetri in *Letteratura e caos, Poetiche della "neo-avanguardia" italiana degli anni Sessanta*, Mursia 1992)

Stilisticamente, i sei numeri sono effettivamente dei quaderni, in cui sono presenti schemi, appunti e scarabocchi aggiunti a mano, riflessioni teoriche ma anche poesie verbosive legate al tema di ogni numero. Nonostante la ricerca di *Tool* sia incentrata sull'ambito poetico, molte delle riflessioni affrontate sono valide anche per la composizione di un artefatto comunicativo, essendo gli elementi compositivi sopracitati i medesimi. Nella scrittura simbiotica infatti, spiegò Spatola, si viene coinvolti in tre letture, (i) ostensione grafica, (ii) ostensione fonetica e (iii) semantica verbale: l'ordine con cui queste intervengono può essere o non essere simultaneo (Pignotti e Stefanell, 2011) ma quando lo è, permette di raggiungere l'apice della comunicazione poetica.

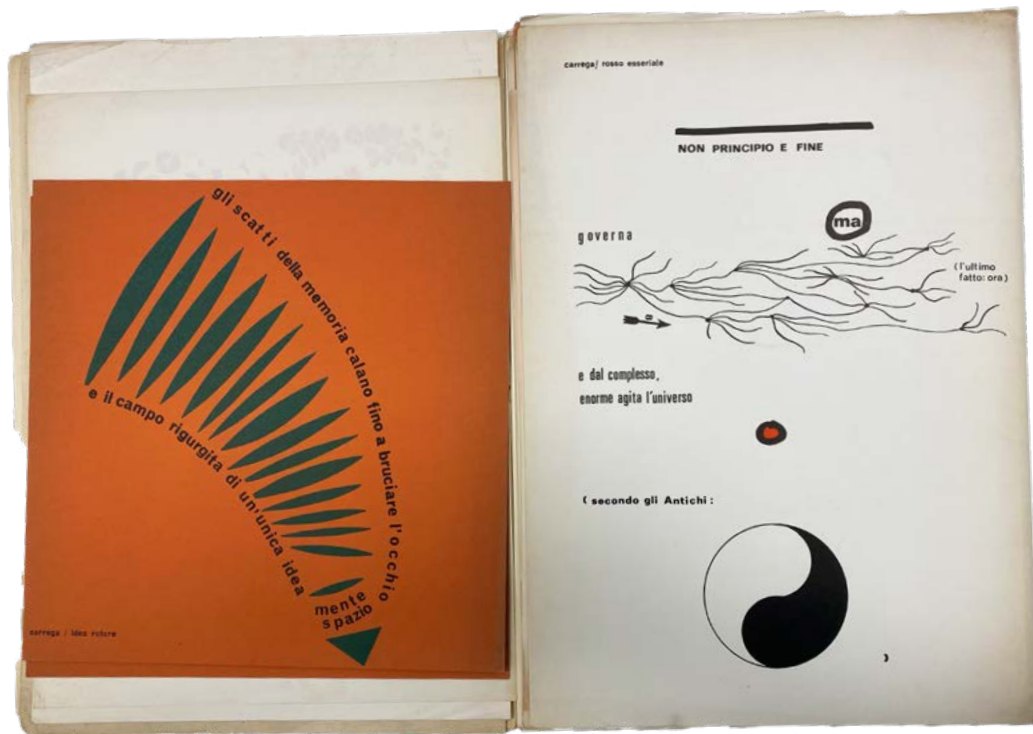
Tool, con i suoi sei numeri, è stata un'esperienza importantissima per la ricerca e per le sperimentazioni verbosive, diventando un modello – assieme ad *Ana Eccetera* – per le pubblicazioni successive.

Con scrittura simbiotica si intendono tutte le operazioni poetiche che tengono presente l'interazione fra segni verbali e grafici. [Too/] ha cercato di portare un contributo particolare alla poesia indicando la necessità (da parte degli operatori) di uno studio sistematico dei nuovi strumenti linguistici che sono a disposizione del poeta. [...] Too/ ha tentato cioè di capovolgere la soglia di "poesia sperimentale" (molto spesso usata a copertura di esperienze caotiche e individualistiche) in "esperimenti di poesia".

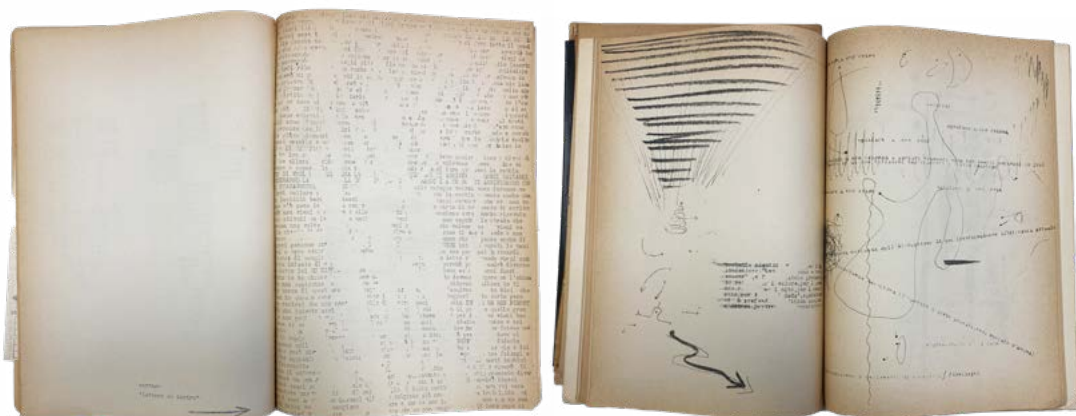
Ugo Carrega, *Tool. Quaderni di scrittura simbiotica*, n.6, 1967



181. Rolando Mignani, *Tuttinessuno* in *Tool. Quaderni di scrittura simbiotica* n.6, 1967



182. Ugo Carrega, *Idea rotore e Rosso esseriale* in *Tool. Quaderni di scrittura simbiotica* n.6, 1967 (Archivio Zingale)



183. Ugo Carrega, *Lettera da dentro* in *Tool. Quaderni di scrittura simbiotica* n.3, 1966 (Archivio Zingale)

184. Rolando Mignani, *Uomo crocefisso dall'alto in basso e da sinistra a destra* in *Tool. Quaderni di scrittura simbiotica* n.4, 1966 (Archivio Zingale)

10 *Geiger* prende il nome dallo strumento che misura la contaminazione radioattiva e la sua intensità

Altri contributi

Nel 1967 a Torino Adriano Spatola, assieme ai fratelli Maurizio e Tiziano, fonda *Geiger*¹⁰. La rivista, che conterà 10 numeri con periodicità irregolare, riunisce e racconta diverse esperienze, a volte anche apparentemente sconnesse fra loro, alla ricerca costante di un'arte totale, come si evince da questa riflessione dei fondatori:

Il poeta-pittore-musicista-architetto-scultore-attore-grafico-regista [...] non può più accettare le rigide delimitazioni culturali del passato, né accontentarsi di un'esperienza dell'arte che non sia quotidiana, in ogni gesto-parola-segno-vibrazione-suono, che non sia intervento concreto sull'ambiente che lo circonda, strumento di modificazione "continua" della realtà, per un linguaggio universale non codificato inventato giorno per giorno: un'arte totale. (Riportato nella banca dati *Verba Picta*, dell'Università degli Studi di Firenze)

Geiger, che oltre alle riviste, si sdoppiò anche in *Edizioni Geiger*, rappresentò per anni un centro di sperimentazione permanente, alla costante ricerca di un linguaggio intermediatico. Dal punto di vista grafico, le copertine furono realizzate da progettisti e pittori importanti, fra cui Franco Grignani e Maurizio Nannucci, mentre le pagine interne costituivano delle vere e proprie antologie, con materiali selezionati e accostati fra loro come in un mosaico.

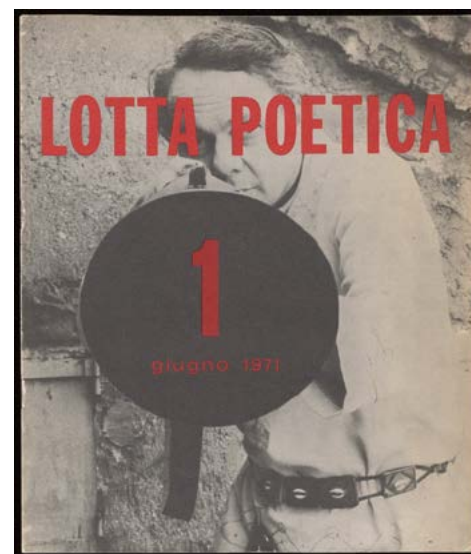
Solo due anni dopo, nel 1969, a Firenze Eugenio Miccini dà vita a *Tèchne*, rivista che si affianca alle ricerche portate avanti presso il *Centro Tèchne* fondato lo stesso anno. Fra le pagine dei diciannove numeri (ognuno diviso in nove fascicoli) è possibile ritrovare contributi, soprattutto teorici, di poeti sperimentali di varie zone del mondo. La rivista, che viene poi affiancata da circa cinquanta *Quaderni*, si presenta con copertine sempre uguali in cui varia solo il colore, e ha nel complesso un aspetto "artigianale" – tipico dell'e-

soeditoria – con un “assemblage” di fogli, volantini, testi, manifesti, opere poesia di visiva e altri materiali eterogenei pinzati tra loro. Nonostante la prima serie si esaurisca nel 1976, a partire dagli anni Ottanta la pubblicazione viene ripresa, cambiando dal 2014 nome in *Nuova Tèchne*.

Nel 1971 a Brescia, da Paul De Vree e Sarenco nasce invece *Lotta poetica*. Come spiega lo stesso Sarenco nell'editoriale del primo numero, l'intento di *Lotta poetica* è quello superare le esperienze editoriali precedenti riguardanti temi affini alla poesia visiva, perché queste, se pur valide e ben realizzate, non erano state abbastanza d'impatto a causa della loro scarsa distribuzione al di fuori degli ambienti intellettuali¹¹. Nello stesso editoriale Sarenco mette in luce anche gli intenti politici della rivista che, tramite l'impegno degli artisti e dei poeti coinvolti, vuole “impostare una battaglia continua a due livelli: a) a livello linguistico per la distruzione delle strutture culturali della società borghese; b) a livello politico a fianco dell'avanguardia della classe operaia e del movimento degli studenti”. Nello stesso numero, nel suo intervento, De Vree rimarcherà anche l'importanza di coinvolgere direttamente e più profondamente in tutte le classi sociali, e non solo gli addetti ai lavori, sostenendo l'importanza della “partecipazione” del lettore. *Lotta poetica* tratterà spesso anche temi di attualità e critiche verso il mondo dell'arte, come si può vedere ad esempio nel numero 11 del 1972 nel testo *No alla Biennale di Venezia*, dove i poeti visivi motivano il loro rifiuto all'invito della Biennale di quell'anno.

Nel 1973 a Napoli viene stampato l'unico numero di *Continuazione A-Z*, una rivista – come si legge in quarta di copertina – “formata da 25 fogli di comportamenti, azioni, antiscrittura, gesti, ecc ritualizzati”. A Torino, invece, Giulia Niccolai e Adriano Spatola danno vita a *Tam Tam*, rivista il cui logo sarà progettato da Giovanni Anceschi e che, come si legge nell'editoriale del secondo numero, racconta le “tecniche di poesia non vincolate alla linearità della scrittura” che comprendono “impulsi extra-letterari, di atteggiamenti reperibili nel campo delle arti figurative, della musica, del teatro, o del cinema underground”. Nel 1977 nasce in-

11 In questa critica include anche *Amodulo* e *De Tafelronde*, dirette rispettivamente da lui stesso e da De Vree.



185. Paul de Vree e Sarenco, *Lotta poetica* n.1, 1971



186. Sarenco e Carlfriedrich Claus, pagina di *Lotta poetica* n.1, 1971

187. Luciano Caruso, doppia pagina in *Continuazione A/Z*, 1973



fine *Visual*, rivista d'arte che racchiude un gran numero di intellettuali e poeti visivi e che segna in qualche modo la fine di un capitolo della poesia visiva.

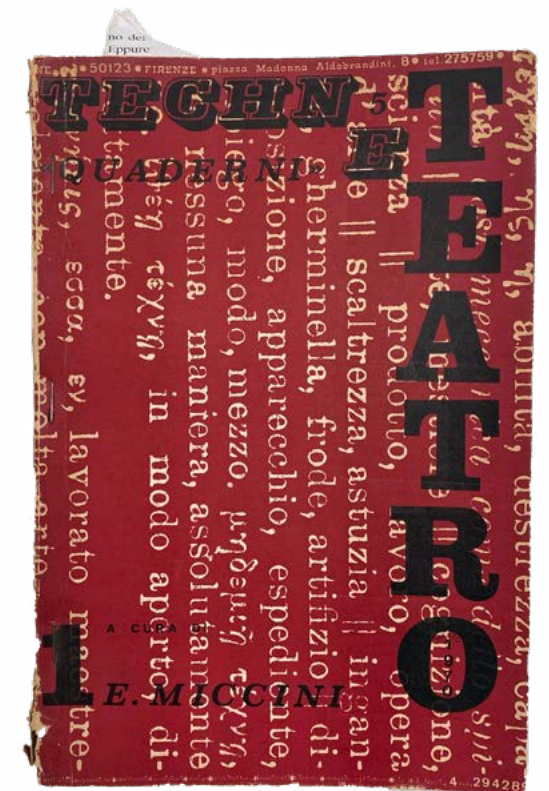
L'eredità di queste esperienze editoriali, per quanto sicuramente oggi scemata, è comunque stata raccolta da alcune recenti esperienze. Una di queste è *Utsanga*, curata da Francesco Aprile e Cristiano Caggiula che, come riportato nella homepage, è una "rivista [online] di analisi liminale che guarda alle forme che la parola poetica assume nell'extraletterario allargando i confini di ciò che chiamiamo scrittura, alle diverse declinazioni dei linguaggi di ricerca." L'altra è *Arabeschi*, esperienza promossa da un gruppo di ricercatori e docenti di diversi atenei, dedicata allo studio dei rapporti e delle interferenze tra scrittura e visualità.

Questa carrellata di riviste racchiude sicuramente solo una parte delle numerose esperienze di eseditoria ed editoria italiana legata alla verbo-visualità, tra le quali ricordo anche (in ordine alfabetico) *Bab II*, *Bollettino TOOL*, *Continuum*. Foglio a redazione continua, *Dettagli*, *E/mana/azione*, *Estra*, *La botte e il violino*, *Malebolge*, *Quaderno e Trerosso*. Anche nella sfera prettamente legata al progetto vi sono importanti esperienze che hanno contribuito a diffondere cultura e tendenze, *Domus* e *Casabella* in primis, che, nonostante siano di fatto più legate all'architettura e al design del prodotto, vantano fra i loro direttori e collaboratori storici anche figure legate al mondo del design della comunicazione, come Bruno Munari e Tomás Maldonado, ma anche *Stile Industria* e *Linea grafica*.

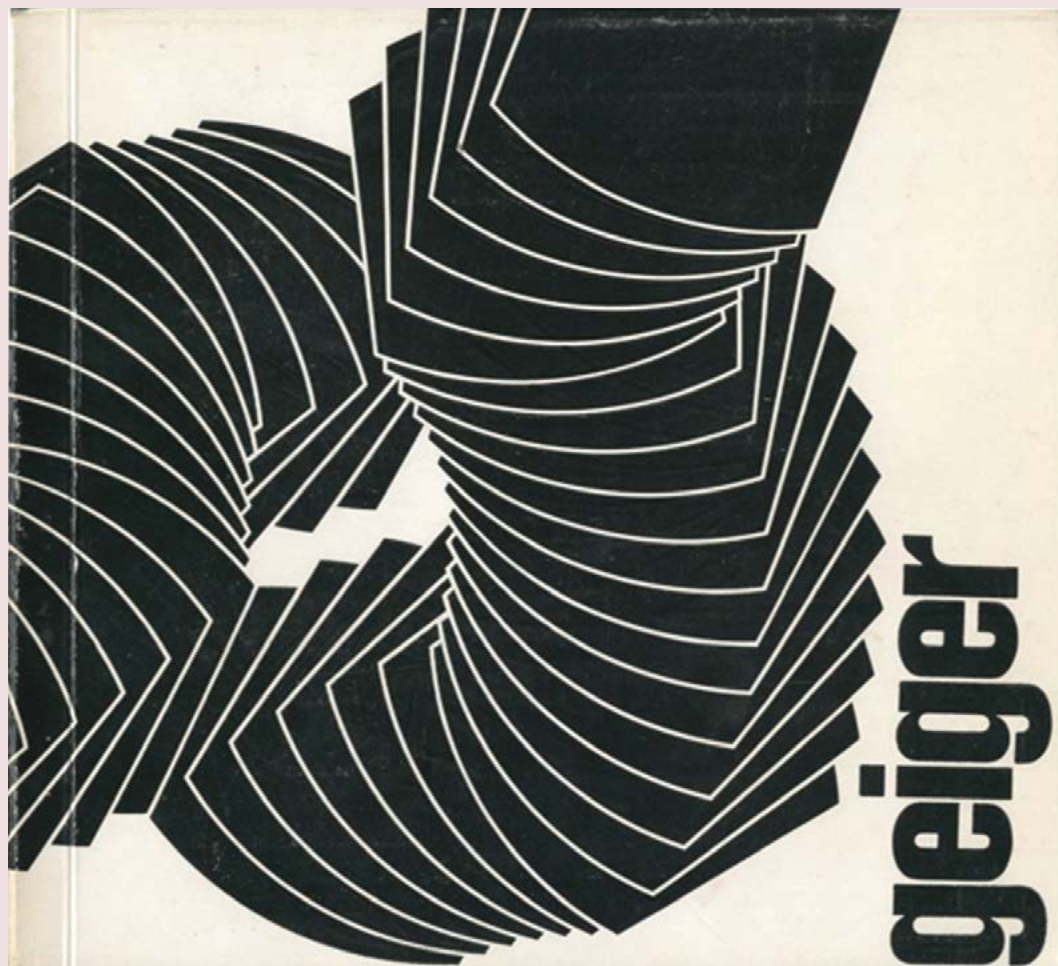
In conclusione, credo che i contributi delle esperienze citate in questo capitolo siano evidenti, non solo per la diffusione di idee poetiche, ma anche e soprattutto per la ricerca linguistica e stilistica condotta, che sconfinava dalle singole sfere artistica-poetica-progettuale riuscendo a coinvolgere e rinnovare ambiti diversi.



188. Eugenio Miccini, *Tèchne* n. 5-6, 1970 (Archivio Zingale)



189. Eugenio Miccini, *Quaderni di Tèchne*, n.5, Teatro 1, marzo 1970. (Archivio Zingale)



190. Maurizio Spatola, *Geiger* n.2
antologia sperimentale, edizioni Geiger, Torino 1968

08.
SPERIMEN-
TAZIONI
RECENTI

Sebbene tutt'oggi alcuni degli esponenti più giovani delle neoavanguardie siano ancora attivi nei movimenti di poesia visiva, poesia sonora e performance, con la diffusione di internet e dei progressi tecnologici le esperienze verbosive si sono moltiplicate e hanno fatto propri questi nuovi mezzi di comunicazione assumendo forme e obiettivi differenti.

La nascita di archivi incentrati su specifici autori (Pignotti, M. Spatola, Carrega, A. De Campos, Finlay, ecc) ma anche fondazioni nate grazie a collezionisti e appassionati (Paolo Berardelli, Tullia Denza, Luigi Bonotto), centri di ricerca sulla verbovisualità (Archivio di Nuova Scrittura, Verba Picta) e congressi (International Colloquium of Visual Poetry) hanno contribuito enormemente, assieme alle riviste specializzate, alla diffusione di queste sperimentazioni, tutelando e divulgando. È indubbiamente grazie a queste realtà, in molti casi digitalizzate e facilmente accessibili, che mi è stato possibile ricostruire una storia – certamente molto sintetica – delle esperienze verbosive della seconda metà del secolo scorso.

Per quanto riguarda però le esperienze più recenti, ho deciso di esplorare diversi temi, alcuni direttamente legati alla progettazione, altri ancora legati a una sfera artistica.

Scrittura asemica

La scrittura asemantica opera a un livello più superficiale sulle parole e sul senso loro: modifica le parole, le contamina con altre, insomma applica alla scrittura forti procedimenti che la variano decisamente e possono determinare confusione, malintesi e altri effetti. [...] La pratica asemica invece opera a livelli di maggiore profondità: le parole non lasciano neppure più un segno riconoscibile e talvolta nemmeno un segno qualsiasi. L'asemic writing porta lo sconvolgimento fin dentro il linguaggio e disfa le fondamenta stesse della lingua e dello scrivere. (Accattino, 2015)

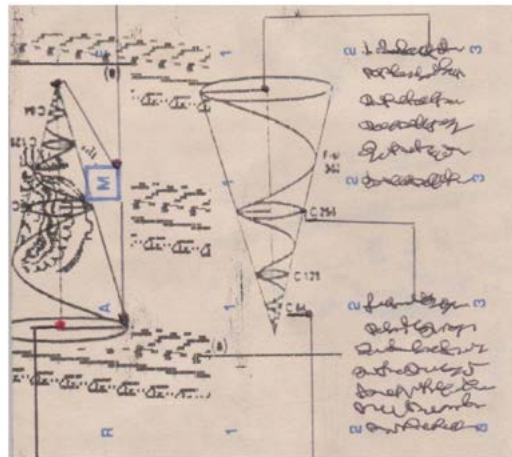
Potenzialmente, il concetto di scrittura asemica potrebbe includere molte più delle espressioni artistiche a cui viene di fatto correlata negli ultimi decenni, includendo anche certe esperienze delle avanguardie e neoavanguardie. Anche alcuni esempi di scrittura del passato a noi oggi indecifrabili (siano essi pittogrammi, ideogrammi o calligrammi) si pongono ai nostri occhi come privi di significato ma, proprio come l'arte asemica, ottengono il risultato di diventare universalmente interpretabili.

Questa scrittura, spesso identificata come *oltre-alfabetica*, si manifesta con testi privi di senso nel loro complesso (*nonsense*), con parole singolarmente incomprensibili (*metasemantica*), ma soprattutto con segni che non raggiungono né lo stadio di parola, né tantomeno quello di grafema (Perozzi, 2021b). Il significato va quindi ricercato oltre la rappresentazione e la referenzialità, e ciò è a mio avviso la ragione che avvicina questa esperienza estetica al design della comunicazione. Nella storia progettazione visiva, infatti, non di rado i designer hanno scelto di dare più rilevanza al fattore iconico rispetto a quello della leggibilità, proprio per trasmettere significati che andassero al di là della scrittura.

Due esponenti italiani di questa forma poetica sono Francesco Aprile e Cristiano Caggiula, che svolgono al contempo l'attività di critici e ricercatori attorno al tema del linguaggio poetico. Aprile vanta una vastissima produzione, con sperimentazioni che uniscono la *asemic writing* con le nuove tecnologie – come nella serie di *poesie glitchate* – e con i linguaggi di programmazione, come nella raccolta *Code poems*. Caggiula, parte del gruppo di ricerca poetica “Contrabbando Poetico”, attraverso la distruzione del piano segnico e simbolico, cerca di ottenere un sovvertimento totale dell'aspetto evocativo dell'asemic writing. In un'opera del 2015, a esempio, mette a dialogo l'incomprensibile asemico con la razionalità geometrica, ottenendo come effetto l'affermazione della parte logo-centrica e matematica del disegno e lasciando invece procedere la scrittura verso l'incomprensibile (Perozzi, 2021a). Ma anche nel resto del



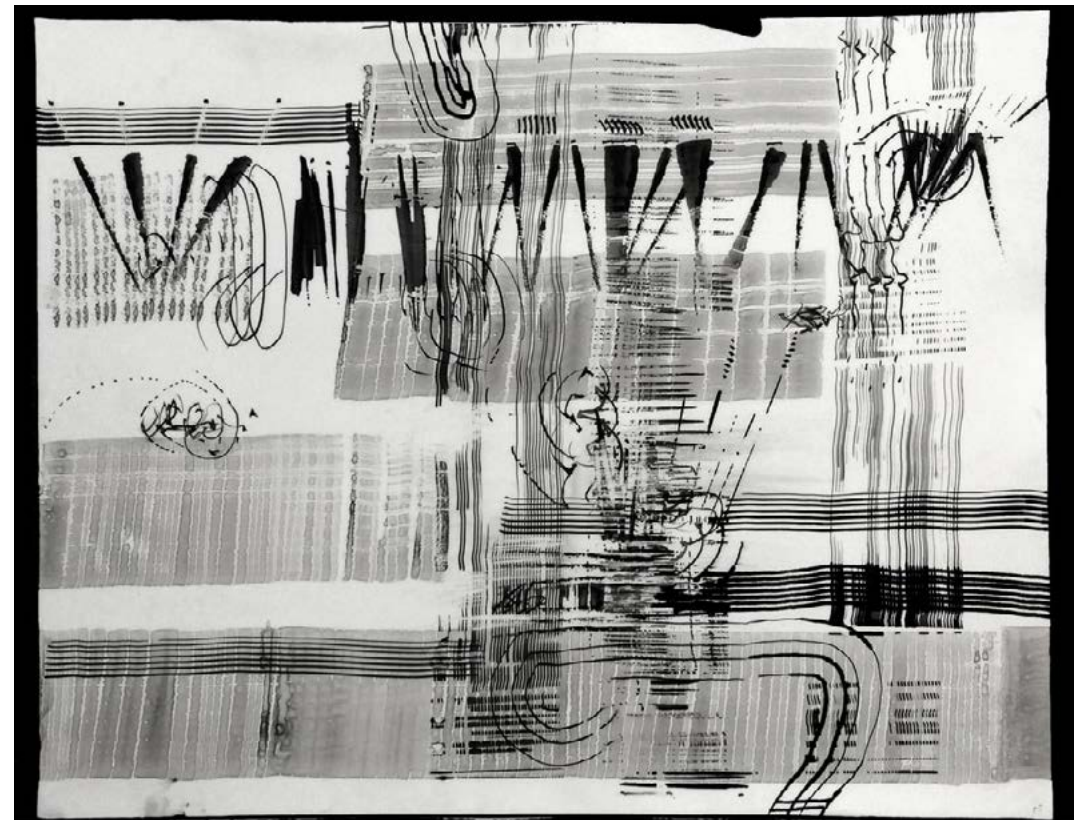
191. Cristiano Caggiula, *Asemic*, 2014



192. Cristiano Caggiula, *L'incomprensibile asemico dialoga con la razionalità geometrica*, 2015



193. Francesco Aprile, *asemic + glitch*, 2016



194. Rosaire Appel, *Reoccurring glitch*, 2018

195. Satu Kaikkonen, *Asemic*, 2014



196. Satu Kaikkonen, *Library cards collage*, 2020

mondo troviamo importanti esponenti di quest'espressione poetica, per citarne solo un paio pensiamo alla finlandese Satu Kaikkonen con le sue sperimentazioni su ogni tipo di mezzo e supporto, o all'americana Rosaire Appel, che esplora il rapporto fra vedere-leggere-sentire tramite la scrittura asemica.

Quest'espressione artistica, proprio per la sua capacità di includere e analizzare diversi temi, sembra in costante crescita. Oltre alle riviste specializzate, fra cui ricordiamo *Asemic Magazine* di Tim Gaze, *Utsanga* di Francesco Aprile e Cristiano Caggiula, e il blog *Asemic Net* di Marco Giovenale, vanta numerosi gruppi su diversi *social network* e molte esposizioni in tutto il mondo.

Social Network

Con la diffusione dei social network, cambia anche il modo di fare, e condividere, parole e immagini. Nasce infatti un nuovo genere, la *insta-poetry*, inevitabilmente legata alla sfera verbovisiva proprio a causa della natura del mezzo tramite cui viene condivisa, Instagram o Tumblr che sia, che è fortemente improntato sull'immagine. La prima a utilizzare questo linguaggio è stata Rupri Kaur, poetessa indo-canadese che nelle sue poesie affronta temi quali misoginia, sofferenze amorose e violenza. Ma ben presto, com'è facile nelle dinamiche social, questo genere diventa virale, vedendo esponenti in tutto il mondo far proprio il nuovo mezzo di comunicazione. Pensiamo al francese Petites Luxures (Simon Frankart), che tramite dei giochi di parole, accostati a immagini sfacciate, mette in scena delle storie intime e private. O pensiamo alle poesie di Sadzylła (Giulia Corona) che fra visione e riflessione dà vita a situazioni di quotidianità dove la sinsemia assume un ruolo fondamentale. Anche alcuni *meme* potrebbero essere considerati espressioni verbovisive.

Ma i social, oltre ad aver dato vita a una loro sottogenerazione poetica, restano anche archivi estremamente importanti che raccolgono le sperimentazioni poetico visuali d'oggi.

Una scrittura non ha bisogno di essere leggibile per essere, a pieno titolo, scrittura.

Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, 1999

Sebbene non sempre sia facile, per colpa della vastità di contenuti presenti in rete, tramite gli *hashtag* è possibile risalire a numerosi artisti e poeti e conoscerne le produzioni. Inoltre, è possibile trovare pagine e gruppi specializzati che si occupano di divulgazione e promozione di questi generi poetici.

Linguaggio tecnologico

Abbiamo già parlato di *poesia elettronica*, ma è importante notare come, a partire dagli anni Novanta, molte delle dinamiche all'interno di questo genere siano inevitabilmente state modificate e accelerate dall'avvento di nuove tecnologie e di nuovi linguaggi informatici.

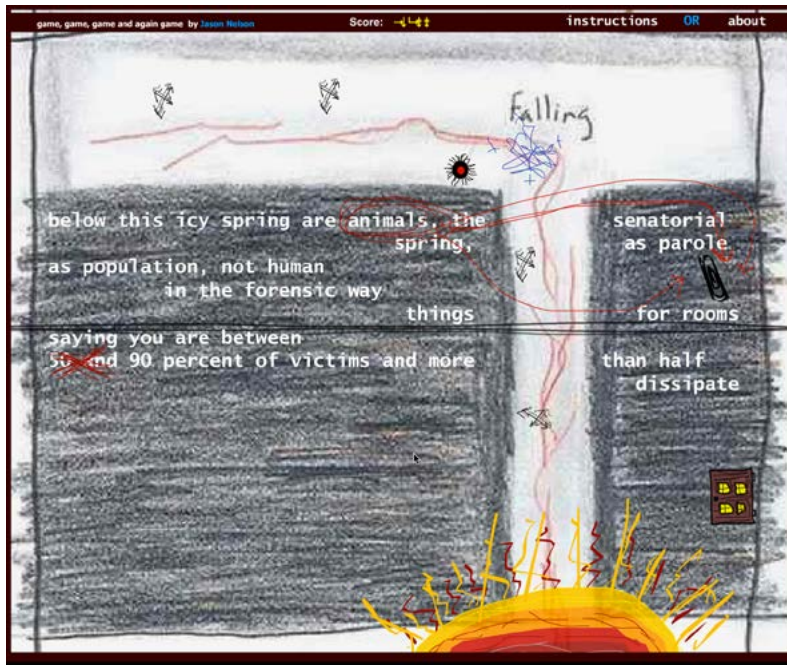
La cosiddetta poesia elettronica (o digital poetry) vede la nascita di molti sottogeneri, fra cui i più interessanti da un punto di vista verbovisivo sono: la *poesia ipertestuale*, che si concentra sulle potenzialità della navigazione non lineare del testo; la *poesia interattiva*, che spinge il lettore a contribuire al contenuto, alla forma o all'esecuzione della poesia stessa, influenzando quindi di volta in volta il significato e l'esperienza; la *code poetry* che utilizza i linguaggi di programmazione uniti a espedienti poetici.

Un primissimo esempio di poesia ipertestuale è *Penetration*, realizzata nel 2000 Robert Kendall: questa si apre con un'immagine di un uomo e una donna sopra cui si distendono una serie di parole, scegliendo una di queste la poesia ha inizio, ponendo successivamente il fruitore davanti ad altre scelte. Il coinvolgimento del lettore è ovviamente anche caratteristica della poesia interattiva, che può avere diverse forme e utilizzare diversi media – non necessariamente digitali – singolarmente o in unione fra loro. Questo genere utilizza un espediente molto apprezzato anche nel design della comunicazione: la *gamification*. Come si può vedere in poesie quali *game, game, game, and again game* di Jason Nelson, *In praise of an elevator* di Schroeder & Handplant Studio, o in *A Servant. A Hanging. A Paper House* di Anderton & Robinson, questi ultimi entrambi tra-

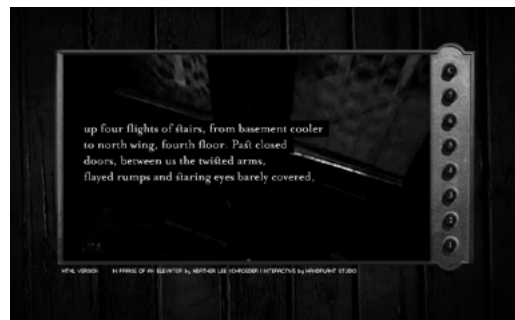
duzioni digitali di poesie interattive precedentemente realizzate analogicamente (Naji, 2012). Per quanto riguarda la code poetry, invece, l'immagine generalmente non è direttamente presente, ma – analogamente a quanto abbiamo visto per la poesia concreta, per Mallarmé e ancora prima coi carmi figurati – la sfera visuale è evocata grazie alla sinsemia delle parole che, in questo caso, appartengono a un linguaggio informatico che bisogna conoscere per poter interpretare la poesia. Oltre al già citato Francesco Aprile, vanno nominati anche Ishac Bertran, che nel 2012 pubblica i suoi *code {poems}* e Daniel Holden e Chris Kerre che realizzano *.code -poetry*. È anche importante notare come alcune poesie in codice, come afferma Florian Cramer, oltre a essere lette dall'uomo possono anche essere eseguite dalla macchina. Dalla stessa poesia, quindi, possono aprirsi due versioni totalmente diverse, come per il code poem con cui il duo GreyLau ha vinto il primo premio alla *Source Code Poetry* del 2014.

Dalla semplificazione della code poetry nasce invece la cosiddetta *ASCII art*. Questa consiste nella realizzazione di immagini evocative usando come mezzo i 95 caratteri del codice ASCII. Sebbene nasca per sopperire alle scarse possibilità grafiche dei primi computer e delle prime stampanti, diventa ben presto un linguaggio comunicativo molto diffuso, proprio per la sua accessibilità e semplicità estrema, diventando anche una risorsa per i progettisti grafici. Basta una breve ricerca su bacheche online come Pinterest per vedere la portata di questo fenomeno: da copertine di dischi a quadri, da post sui social alle infografiche, il linguaggio ASCII permette di realizzare dalle poesie concrete alle semplici emoticons.

Un'altra assoluta novità in ambito tecnologico è costituita dagli NFT, ovvero i non-fungible token, gettoni crittografici che rappresentano l'atto di proprietà di un'opera digitale. Nei marketplace che si occupano di promuovere e vendere questi NFT, fra i numerosissimi generi, è possibile trovare quello poetico, che vede al suo interno molti gruppi, fra cui *The center of the NFT literary metaverse*, *NFT*



197. Jason Nelson, *Game, game, game, and again game*, 2007



198. Heather Lee Schroeder e handplant studio, *In praise of an elevator*, 2008



199. Robert Kendall, *Penetration*, 2000

Il poeta non si è limitato a trascrivere le proprie emozioni: ha piuttosto creato un oggetto comunicativo, una sorta di macchina per produrre nel lettore delle specifiche emozioni

Daniele Barbieri,
Guardare e leggere: la comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia, 2011

poet society e *Etherpoetry*, solo per citarne alcuni. Essendo quello degli NFT solo un *mezzo*, non è strano trovare fra queste poesie quelle appartenenti ai generi già citati o anche poesie tradizionali. È infatti possibile trovare brillanti esempi di poesia visiva contemporanea, ma anche di poesia elettronica e di video arte. Ma nella moltitudine di tipologie di *crypto poetry* è senza dubbio possibile identificare anche nuovi sottogeneri, come la poesia *cryptopunk* di Paolo Gambi, che utilizza a pieno il linguaggio visivo di questa tecnologia, usando immagini da 24x24 pixel di volti di personaggi famosi della storia della letteratura, dando loro connotati “punk” e accostandoli a improbabili citazioni.

Guardando alla progettazione tipografica

In diretta continuità con le esperienze che abbiamo visto, dall'origine della scrittura ai capilettera miniati, dalle sperimentazioni futuriste alle produzioni di Robert Brownjohn, l'espressività della tipografia resta un elemento importante, e lo diventa ancor più grazie alla facilità di manipolazione delle lettere data dai mezzi tecnologici, confermando quanto teorizzato da Barthes (1999), ovvero che sia il supporto a determinare il tipo di scrittura.

Dall'iconico *Eye Bee M* di Paul Rand all'*I love NY* Milton Glaser il design della comunicazione ci mostra come la tipografia e le immagini possano in alcuni contesti essere intercambiabili, talvolta giocando con la fonetica, altre volte agendo per sostituzione. Ci insegna poi come la tipografia, agendo su alcuni parametri delle lettere, e tramite piccoli interventi grafici, coerentemente con le leggi di segmentazione del campo visivo di Wertheimer¹, possa essere “letta” anche visualmente, non solo semanticamente. Vediamo ad esempio il logo di *Colors magazine*, rivista fondata nel 1991 da Oliviero Toscani e Tibor Kalman, dove i due puntini interni alle lettere O permettono di creare un volto in corrispondenza di “OLO”. O, ancora, alla freccia invisibile del logo che la Landor Associates progettò per FedEx nel 1994. Ma pensiamo anche a Philippe Apeloig e a Leonardo Son-

¹ Le leggi di segmentazione del campo visivo sono alla base della psicologia della Gestalt.

2 In riferimento al famoso esperimento percettivo condotto da Wolfgang Köhler nel 1929



noli, che hanno creato centinaia di identità visive e artefatti grafici giocando sulle potenzialità visive della tipografia. In *Why Fonts Matter*, Sarah Hyndman tratta ampiamente il tema della “personalità” dei caratteri tipografici, e di come le loro caratteristiche intrinseche e le variazioni del disegno possano influire sulla percezione e in qualche modo anche sui “valori” che noi attribuiamo a uno specifico font. Analogamente a Takete e Maluma², anche le forme delle lettere vengono infatti percepite come immagini e associate a suoni e colori.

Partendo da queste premesse, vorrei citare un progetto in cui, assieme a Riccardo Chianella, Sofia Cretaio, Luca Desogus e Lorenzo Serra Bellini, ho avuto il piacere di far parte. L’ambito di ricerca, svolta in collaborazione con Alta Scuola Politecnica e CAST foundry, ha riguardato le possibilità innovative legate ai *variable font* e i nuovi ambiti di diffusione di questa tecnologia. Abbiamo progettato quindi un carattere che variasse in base alle emozioni (rabbia, ansia, felicità, sorpresa e noia) precedente tradotte in valori numerici da un algoritmo. Il font, che abbiamo chiamato *Synestype*, può quindi essere applicato a diversi ambiti, in primis quello della sottotitolazione, ma è importante perché esplicita il rapporto sinestetico fra la forma e le emozioni di cui parla Hyndman.

Ecco, quindi, l’ultimo tema a mio avviso estremamente importante per la creazione di composizioni verbovisive oggi: i *variable font*. Questa tecnologia si presta infatti a essere utilizzata come tipografia espressiva in diversi campi, dai siti web – dove variazioni dello stesso font potrebbero fornire, oltre alla gerarchia dell’informazione, connotazioni visuali – alla realtà aumentata, dove la disposizione spaziale e le caratteristiche formali del carattere potrebbero creare diversi piani di senso. Vi sono infatti numerosi esempi di applicazioni innovative di questi caratteri, come il loro uso per la data-visualization nel progetto *Climate Crisis Font* con cui il quotidiano finlandese Helsingin Sanomat mostra lo scioglimento dei ghiacciai tramite un graduale scioglimento del font, collegato a un dataset. Oppure il progetto di

Overtone Studio e Set Snail che modifica la tipografia basandosi sulle espressioni facciali o, ancora, il carattere variabile e modulare *Skirt Typeface* della NaumType foundry che permette di creare composizioni di scrittura cinetica.

Le potenzialità di questo mezzo sono ancora sicuramente tutte da scoprire, essendo esso relativamente recente e finora utilizzato principalmente per alleggerire le pagine web. È infatti l’ennesimo esempio di come uno stesso mezzo possa essere impiegato sia per sperimentazioni più artistiche, legate alla video arte o alle installazioni, sia come possa venir largamente adoperato nel design della comunicazione.

Non vi è dubbio che vi possano essere altri ambiti interessanti da un punto di vista verbovisivo che non ho preso in considerazione – essendo questo un campo molto vasto – ed è chiaro che questo tema, in una società sempre più connessa e fitta di stimoli visivi, sia destinato a svilupparsi nei prossimi anni in diverse direzioni. Credo comunque che le esperienze che ho nominato siano al momento le più interessanti e che mettano ben in evidenza come sperimentazioni poetico-artistiche e di progetto utilizzino talvolta gli stessi mezzi e gli stessi linguaggi per arrivare ai propri scopi.

broken

giraffe

200. Koning, *Type Play*, 2012

COLOURS

82

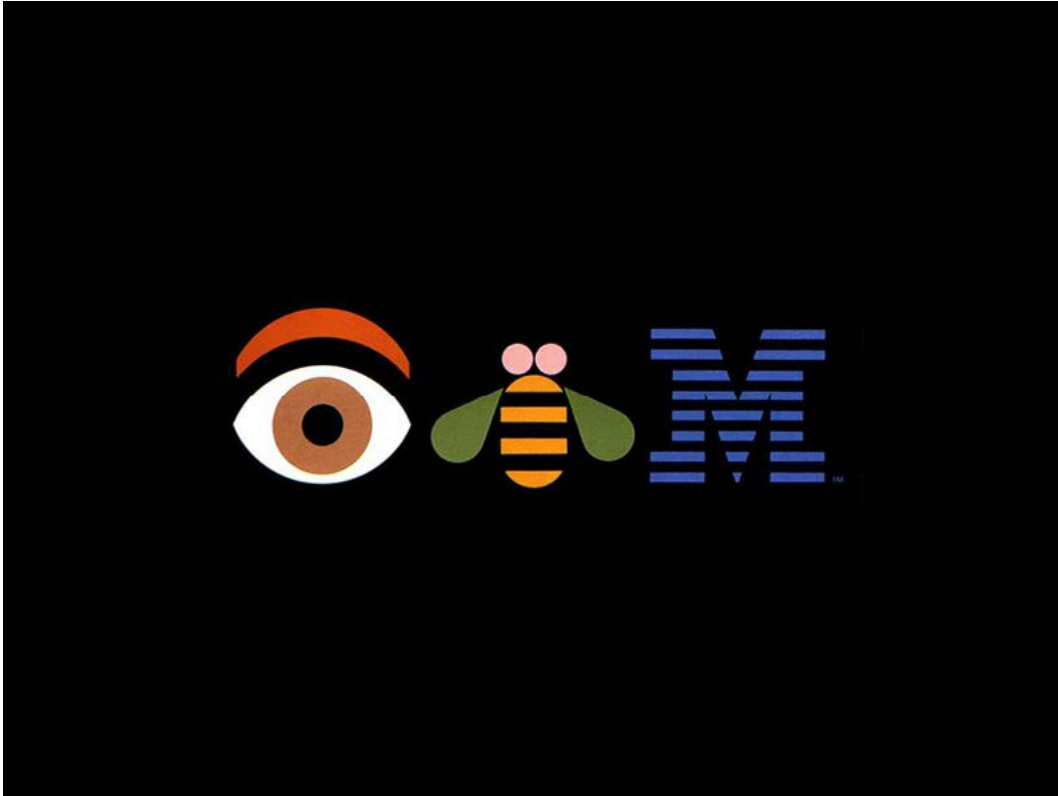
SHIT: A SURVIVAL GUIDE – MERDA: UN MANUALE DI SOPRAVVIVENZA



FALL 2011 – Quarterly edition / AUTUNNO 2011 – Pubblicazione trimestrale
Pavia Italiana Spa: Sped. in abb. post. D.L. 333/03 (norma art. 1, c. 1, DCB Milano. Belgique € 6/ Canada \$10.95 CA/ Deutschland € 7/ España € 6/ France € 9/ Italia € 4,90
Korea 23.000 KRW/ Luxembourg € 8/ Nederland € 7,50/ Österreich 7,99 €/ Portugal Cent. € 6/ Schweiz 9,50 CHF/ USA & 8.95 US/ UK & 6.50 WWW.COLORSMAGAZINE.COM

Il carattere tipografico è del tutto in grado di mostrare il carattere e la personalità di un volto umano.

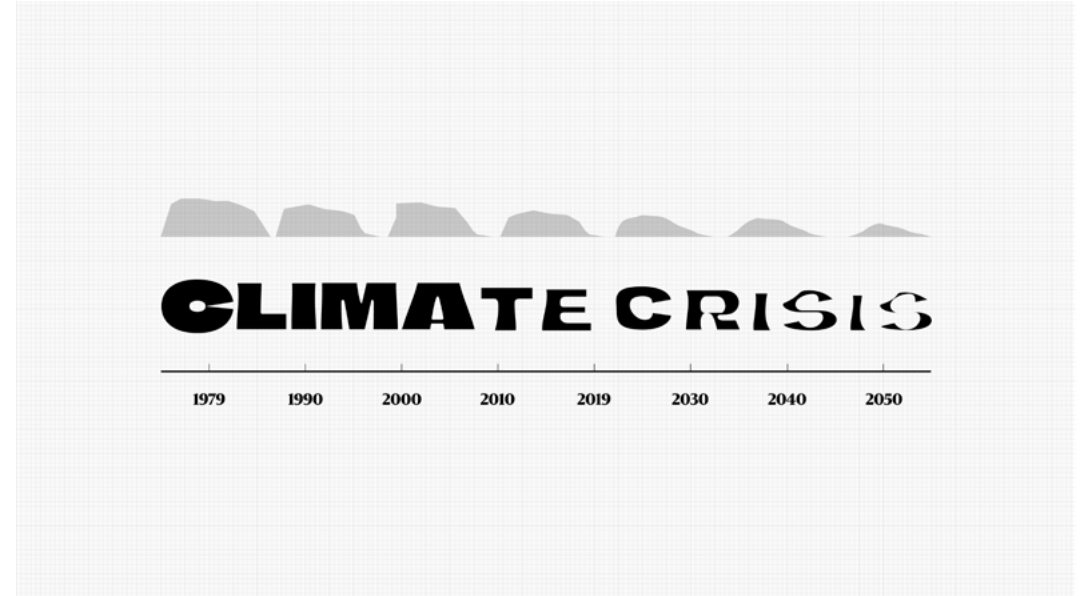
Deyan Sudjic, *Il linguaggio delle cose*, 2009



202. Paul Rand, Eye Bee M, logo, 1981

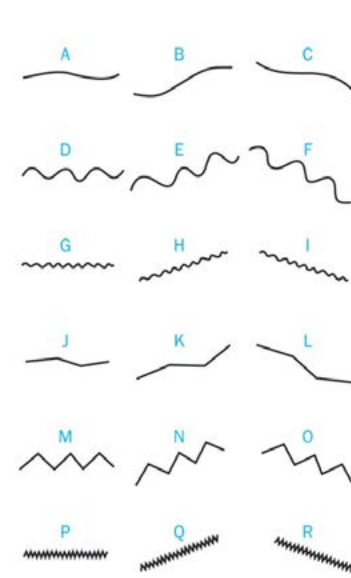


203. Milton Glaser, *I Love New York*, logo, 1976



204. Helsingin Sanomat, *The Climate Crisis Font*, 2019

Simple lines can convey emotions



Emotion	Feeling value of lines	Suggested typeface equivalent
Angry, agitating, furious	Angles, sloping forwards	<i>angry</i> (Cinema italic), angry (Klute)
Harsh	Sharp angles, either direction	harsh (Klute), harsh (Modified Klute)
Playful, merry	Tighter curves, sloping forwards	<i>playful</i> (Modified Bodoni Poster italic)
Sad, weak	Gentle curves, sloping down	sad (Modified Cooper Black)
Happy, friendly	Gentle curves, balanced	happy (Cooper Black)
Calm, gentle	Gentle curves, balanced	calm (VAG Rounded)

205. Tabella tratta da *Why Fonts Matter* di Sarah Hyndman, 2016

10. Conclusioni

Sono sempre stata estremamente affascinata dalla storia delle comunicazioni visive, fin dal mio primissimo giorno di università. Ho sempre cercato di trovare delle connessioni fra gli avvenimenti che studiavo, di scoprire aneddoti storici, di *capire i perché* e in generale di “essere curiosa”¹. Probabilmente per questo motivo ho scelto di affrontare un tema storico così ampio (sia a livello temporale che a livello di materiale disponibile), perché volevo osservare un fenomeno nel corso dei secoli, per capirne le mutazioni, gli sviluppi e le contaminazioni. L’idea era quella di attingere dalla storia per poter trovare spiegazioni a ciò che vedo attorno a me, comprendere perché i progettisti compiono delle scelte compositive piuttosto che altre e capire meglio il rapporto fra arte, scrittura e progettazione.

Al contrario di altri ambiti, il design della comunicazione non ha una data d’inizio fissata, ma in origine era

¹ In riferimento alla celeberrima frase di Achille Castiglioni “Se non siete curiosi, lasciate perdere. Se non vi interessano gli altri, ciò che fanno e come agiscono, allora quello del designer non è un mestiere per voi”

inseparabile dalle prime forme di “scrittura”, che fossero le pitture rupestri delle Grotte di Lascaux o, successivamente, i geroglifici egizi. Ho cercato quindi di indagare le caratteristiche del legame fra progettazione e arti, dapprima così vicine, e di come questo rapporto sia proseguito negli anni, separandosi per poi riunirsi nuovamente grazie alle avanguardie. Sebbene questo dualismo sia già stato trattato in passato, si rivela allo stesso tempo essere molto fecondo e inesauribile, con ancora molto da insegnare ai progettisti della comunicazione.

Credo infatti che conoscere la storia delle esperienze verbosive nel corso dei secoli possa aiutare il designer della comunicazione a fare delle scelte più consapevoli, capendo più nel profondo il *perché* delle proprie scelte. Proprio come nelle situazioni analizzate in questa ricerca, così la progettazione visiva utilizza parola e immagine per comunicare. Conoscere e comprendere le potenzialità delle possibili combinazioni di questi due fattori è senza dubbio un arricchimento per il progettista, che in questa maniera può veicolare nel miglior modo il suo messaggio, anche quando si sviluppa su più piani di senso.

Date queste premesse teoriche, è interessante andare a osservare nella pratica quali siano state le influenze artistiche e poetiche nel design della comuni-

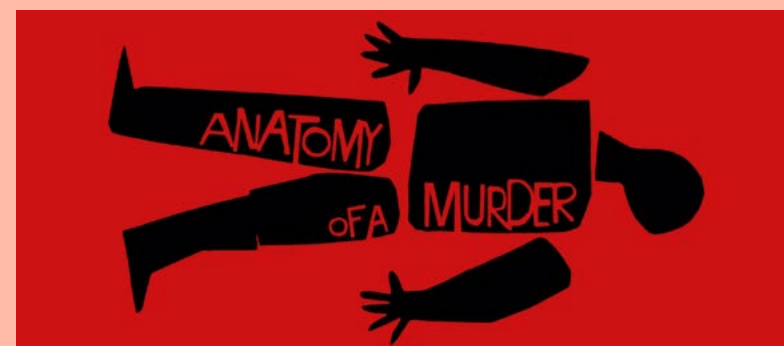
cazione. Già Eberto Carboni tra il 1954 e il 1955 realizza per la RAI una serie di doppie pagine e manifesti con composizioni sinsemiche particolari, testi dislocati in tutta la pagina e composizioni dinamiche che ricordano sia l'esperienza del Bauhaus che le esperienze delle prime avanguardie. Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, poi, Franco Grignani, che non a caso aveva gravitato attorno al secondo futurismo e aveva collaborato ad alcune riviste di eseditoria, realizza la comunicazione visiva per la Alfieri & Lacroix, con distorsioni tipografiche che ricordano alcune esperienze delle neoavanguardie (Franz Mon e Adriano Spatola in primis). Nello stesso periodo, anche nel cinema, come nei titoli di testa di Saul Bass per *Anatomy of a Murder*, è possibile notare delle interazioni fra tipografia e immagine. Successivamente, nel 1975, anche Walter Ballmer realizza una serie di manifesti per Olivetti che sembrano aver assorbito molto bene gli insegnamenti e i linguaggi della poesia concreta. Ma non dimentichiamo le forti influenze futuriste e dadaiste presenti poi in alcune riviste simbolo degli anni Ottanta e Novanta, come *The Face* di Neville Brody, *Interview* di Tibor Kalman e *Beach Culture* di David Carson. Infine, guardiamo alle sperimentazioni tipografiche di Leonardo Sonnoli, come per il logo di *Napoli Teatro Festival Italia*, o alla produzione di AG Fronzoni, estrema-



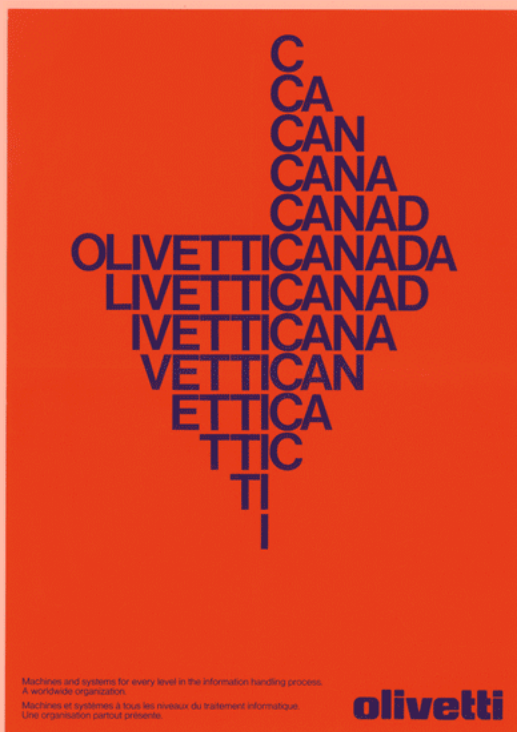
206. Eberto Carboni, pubblicità *La TV al servizio dello sport* per RAI radiotelevisione italiana, 1954-55



207. Franco Grignani, pubblicità per Alfieri & Lacroix, 1958



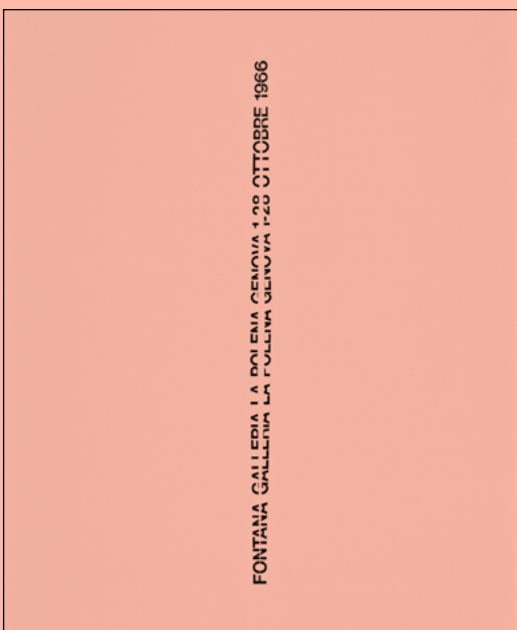
208. Saul Bass, *Anatomy of a Murder*, 1959



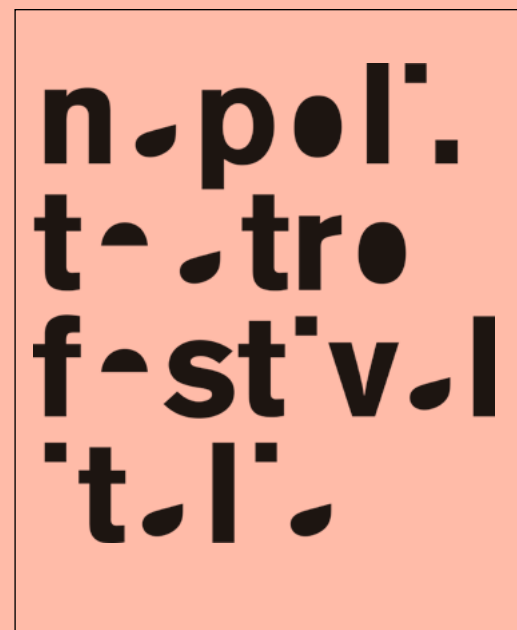
209. Walter Ballmer for Olivetti Canada, 1975



210. Walter Ballmer for Olivetti France, 1975



211. AG Fronzoni, Fontana Galleria La Polena Genova, litografia, 1966



212. Leonardo Sonnoli e Paolo Tassinari (Studio Tassinari/Vetta), Napoli Teatro Festival, 2008

mente vicina alle sperimentazioni di cui si è parlato nel sesto capitolo. Sono così innumerevoli le connessioni e le contaminazioni fra arti e design, che meriterebbero un saggio a parte.

Facendo un passo indietro, questa ricerca mi ha aperto gli occhi su una massiccia produzione di sperimentazioni medievali e rinascimentali che mai avrei immaginato. Secoli prima del concetto di *poesia visiva*, uomini di fede e intellettuali sperimentavano nuove forme del linguaggio, combinazioni di parole e immagini, rebus e opere realizzate su più piani di senso che a vederle oggi sembrano incredibilmente attuali.

Incredibilmente attuali come mi appaiono anche alcune delle tematiche trattate nel corso del secolo scorso. Se, per quanto riguarda le prime avanguardie, già conoscevo lo spirito dirompente e modernizzatore, non avrei mai immaginato la profondità di alcuni dei temi trattati dalle neoavanguardie già dagli anni Sessanta. Dalle critiche sociali, alla denuncia delle ingiustizie nel mondo dell'arte, la tematica che mi ha sicuramente più colpita è legata al ruolo della donna. Alcune brillanti neoavanguardiste come Ketty La Rocca, Lucia Marcucci e Mirella Bentivoglio hanno fortemente criticato l'immagine della donna-casalinga restituita dai mass media del tempo, realizzando collage che ironicamente mettevano in luce le contraddizioni della

società maschilista e cattolica in cui erano immerse. Hanno, di fatto, affiancato con la loro poetica di denuncia i nascenti movimenti femministi (pensiamo che nel 1966 viene fondato il gruppo femminista milanese DE-MAU e nel 1970 Rivolta Femminile).

Forse è proprio per questi motivi che questa ricerca, oltre ad avermi dato molte risposte, mi ha anche posto altre domande che vorrei, in futuro, approfondire.



213. Kety La Rocca,
*Sana come il pane
quotidiano*, 1965



214. Kety La Rocca,
Belle e dolci, 1965

Bibliografia

Accame, Vincenzo. 1981. *Il segno poetico*. Milano: L'alingua. Spirali.

Accattino, Adriano. 2015. *Dalla scrittura asemica alla scrittura sovrana*. Utsanga, 31 dicembre 2015.

Accattino, Adriano, e Lorena Giuranna. 2016. *Il diritto e il rovescio della poesia visiva in Italia*. Utsanga, 2016.

Anati, Emmanuel. 2013. *Origini della scrittura*. Atelier.

Arduini, Massimo. 2013. *Le pratiche visuali del linguaggio*. Dispense editoria d'arte.

Barbieri, Daniele. 2010. *Dei caratteri lineari e del razionalismo in tipografia*. Guardare e Leggere.

Barbieri, Daniele. 2011. *Guardare e leggere: la comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*. 1. ed. Quality paperbacks 341. Roma: Carocci.

Barilli, Renato. 1975. *La nuova scrittura. Il riscatto del significante*. DATA, 1975.

Baroni, Daniele, e Maurizio Vitta. 2003. *Storia del design grafico*. La vostra via 249. Milano: Longanesi.

Barthes, Roland. 1999. *Variazioni sulla scrittura*. Torino: Einaudi.

Bienaimé, Dora. 2007. *Il sogno e la scrittura automatica nella "Révolution Surréaliste" (1925)*. Studi Francesi, n. 151 (LI | I) (aprile): 128-39.

Bocchi, Gianluca, Mauro Ceruti, e Jack Goody. 2002. *Origini della scrittura: genealogie di un'invenzione*. Sintesi. Milano: B. Mondadori.

Bowen, Barbara C. 1979. *Geofroy Tory's "Champ Fleury" and Its Major Sources*. Studies in Philology 76 (1): 13-27.

Bravin, Alice. 2016. *El' Lisickij Constructivist Graphic Designer. The Journal "Vešč'-Gegenstand-Objet"*. Studi Slavistici 12 (0): 79-98.

Bringhurst, Robert. 2019. *The elements of typographic style*. Fourth Edition. Vancouver: Hartley & Marks, Publishers.

Cadioli, Alberto. 2012. *Immagini del libro tra tardo Medioevo e contemporaneità*. Doctor Virtualis, No 11 (giugno).

Cappellesso, Martina. 2012. *Arte e contestazione. Arte in Italia tra gli anni Sessanta e Settanta*. Tesi di Laurea, Università Ca' Foscari di Venezia.

Caputo, Cosimo. 2016. *Semiotica della scrittura*. Filosofi(e)Semiotiche, 3 (1): 12.

Cardona, Giorgio Raimondo. 2009. *Antropologia della scrittura*. Torino: UTET università.

Ciotti, Fabio. 2002. *Le sperimentazioni verbovisive nella neo-avanguardia italiana degli anni Sessanta*. AVANGUARDIA, 7 (21): 65-81.

Correggia, Francesco. 2018. *Il linguaggio, il neomoderno e la scrittura verbovisuale*. La Stampa, 27 gennaio 2018.

Craig, James, e Bruce **Barton**. 1987. *Thirty centuries of graphic design: an illustrated survey*. New York: Watson-Guption Publications.

Cristofani, Mauro. 1969. *Appunti di epigrafia etrusca arcaica*. Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Lettere, Storia e Filosofia 38 (1/2): 99–113.

Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*; trad. it. di R. Balzarotti, F. Bonicalzi, G. Contri, G. Dalmaso, A.C. Loaldi, *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano 1968/2006.

Dondi, Cristina. 2018. *Printing Revolution 1450-1500: I Cinquant'anni Che Hanno Cambiato l'Europa*. Venezia: Marsilio Editori.

Draper, Ronald P. 1971. *Concrete Poetry*. New Literary History, 2 (2): 329.

Eco, Umberto. 1993. *Cercavano gli unicorni*. Intervento all'Università di Pechino.

Eco, Umberto. 2014. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. 8. rist, Einaudi

Elleström, Lars. 2016. *Visual Iconicity in Poetry: Replacing the Notion of "Visual Poetry"*. Orbis Litterarum, 71 (6): 437–72.

Falcinelli, Riccardo. 2014. *Critica portatile al visual design: da Gutenberg ai social network*. Einaudi Stile libero. Extra. Torino: Einaudi.

Fardella, Francesca Maria. 2019. *La poesia concreta e i suoi interpreti scozzesi: Ian Hamilton Finlay ed Edwin Morgan*. Tesi di laurea Magistrale, Università di Pisa.

Faschi, Viviana. 2019. *Solo una scrittura automatica è vera scrittura, cioè poesia*. ENTHYMEMA, dicembre, N. 24 (2019).

Fastelli, Federico. 2018. *La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale*. LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente, 7 (dicembre): 99–117.

Fontana, Giovanni. 2013. *Scrittura verbovisiva in Francia*. Bérénice, XVII (45).

Frutiger, Adrian. 1998. *Segni e simboli. Disegno, progetto e significato*. Roma: Stampa Alternativa & Graffiti.

Giammei, Alessandro. 2014. *Poesia visiva e fotopoema*. Smerilliana.

Greco, Clementina. 2020. *La scommessa verbo-visuale di Adriano Spatola*. LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente, 9: 14.

Gualco, Caterina. 1991. *Le Stanze d'Agorà*. Catalogo della mostra. Genova.

Harris, Roy. 2003. *La tirannia dell'alfabeto: ripensare la scrittura*. Roma: Stampa Alternativa & Graffiti.

Heller, Steven, e Gail **Anderson**. 2016. *The Typography Idea Book: Inspiration from 50 Masters*. London: Laurence King publishing.

Higgins, Dick. 1987. *Pattern poetry: guide to an unknown literature*. Albany: State University of New York Press.

Hyndman, Sarah. 2016. *Why Fonts Matter*. London: Virgin Books.

Innocenti, Loretta. 2013. *Parola e immagine nel Rinascimento*, Università Ca' Foscari di Venezia.

Goody, Jack. 1989. *Il suono e i segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*. Milano: Il saggiaatore.

Janus, Ale. 2009. *Calligrammi: poesie in cui le lettere "disegnano" la pagina*. Iconografia e Simboli.

Kanizsa, Gaetano. 1999. *Grammatica del vedere*. Biblioteca. Bologna: Il Mulino.

Khrais, Sura M. 2013. *Art and poetry: the power of form*. Journal of Language and Literature, 4 (2): 106–14.

Kitae, Kim. 2000. *TYPOPHOTO: The Visual Dimensionality*. Rochester Institute of Technology.

Klinkenberg, Jean-Marie e Stéphane **Polis**. 2018. *On Scripturology*. Signata. Signatures: (Essais en) sémiotique de l'écriture, n. 9 (dicembre): 57–102.

Lupton, Ellen, Marco **Brazzali**, e Remigio **Decarli**. 2010. *Caratteri, testo, gabbia: guida pratica alla progettazione grafica*. Bologna: Zanichelli.

Malvezzi, Franco. 2017. *Parola e immagine*, ACME Novara

Manchia, Valentina. 2020. *Massin, uomo di Lettera*. Doppiozero. 21 febbraio 2020.

Menchetelli, Valeria. 2019. *L'uomo Riflesso: Proporzioni Umane e Simmetria Del Segno Nei Caratteri Tipografici Di Geoffroy Tory*. UID per Il Disegno: 2019.

Migliore, Tiziana. 2011. *Miroglifici: figura e scrittura in Joan Miró*. 1. ed. Stella variabile. Milano: Et al.

Migliore, Tiziana. 2014. *Pars construens della teoria della scrittura*. In *Saussure e i suoi segni*. Riflessi. ARACNE editrice.

Moretti, Silvia. 2020. *Gianni Toti. Occorrenze minimali per la Videopoesia*. Sciami 8 (ottobre).

Munari, Bruno. 1998. *Fantasia*. 28° ed. Universale Laterza. Roma: Laterza.

Munari, Bruno. 2019. *Da cosa nasce cosa: appunti per una metodologia progettuale*. Edizione 29. Economica Laterza 808. Bari Roma: Editori Laterza.

Naji, Jeneen. 2012. *Poetic Machines: an investigation into the impact of the characteristics of the digital apparatus on poetic expression*. Tesi di Dottorato, Dublin: Dublin City University, School of Communications.

Naumann, Francis M. 2009. *Marius de Zayas and Alfred Stieglitz Part Ways: The Publication of 291 and Formation of the Modern Gallery*. In *Marius de Zayas: Un Destierro Moderno*, Museo Nacional De Arte, 17.

Orilia, Francesco. 2008. *Goodman e i segni iconici*. Rivista di estetica, n. 38: 165–80.

Pagliai, Nicoletta. 2015. *La decifrazione dei geroglifici (I parte)*.

Historiae Antiquae, 22 aprile 2015.

Pancieria, Silvio. 2012. *Epigrafi*. Università degli Studi «La Sapienza».

Pautassi, Vincenzo. 1883. *I codici miniati*. Loescher.

Pedrazzi, Aline. 2016. *Poesia visiva*. SUPSI.

Perna, Raffaella. 2010. *Il corpo della parola. Ketty La Rocca*. Flash Art, 5 settembre 2010.

Perondi, Luciano. 2012. *Sinsemie: scrittura nello spazio*. Viterbo: Stampa alternativa & Graffiti.

Perozzi, Antonio Francesco. 2021a. *Alcune tappe storico-interpretative dell'arte asemica e poetico-visiva + un esperimento*. Slowforward.

Perozzi, Antonio Francesco. 2021b. *La scrittura asemica e quello che significa*. layOut magazine, 16 aprile 2021.

Perri, Antonio. 2007. *Spunti per una tipologia dei sistemi grafici in chiave antropologica*. In *Re-lab : immagini parole: seminario sulle scritture*. Morlacchi Editore

Perri, Antonio. 2013. *Tra spazio bianco e horror vacui*. In *Scritture per immagini*. Milano: Edizioni del Verrì, ottobre 2013.

Petrelli, Micla. 2011. *Lo sguardo e la parola*. Aisthesis, pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico (febbraio).

Pignotti, Lamberto. 2001. *De scriptura. Ricerche verbosive dagli anni '80 ad oggi*. La Spezia: Il Gabbiano.

Pignotti, Lamberto. 2002. *Arte in transito*. In , 42-44. Roma: Centro Nazionale di Drammaturgia.

Pignotti, Lamberto, e Stefania **Stefanelli**. 2011. *Scrittura verbosiva e sinestetica*. Zeta rifili 266. Pasion di Prato (UD) Italia: Campanotto.

Polano, Sergio, e Pierpaolo **Vetta**. 2002. *Abecedario: la grafica del Novecento*. Design & grafica 1. Milano: Electa.

Porticelli, Franca. 2015. *Il Poliphilo di Manuzio, capolavoro della tipografia italiana*. I tascabili di Palazzo Lascaris. Consiglio regionale del Piemonte.

Pozzi, Giovanni. 1981. *La parola dipinta*. Vol. Vol. 7. Adelphi.

Pozzi, Leonardo, e Debora Veschi. 2015. *Capilettera miniati: l'arte degli amanuensi*. Politecnico di Milano

Raffo, Nicoletta. 2016. *Tipografia, culture e immaginari. Il ruolo della forma delle lettere nella percezione di identità e contesti*. Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'Immaginario, n. 7: 86-96.

Reynolds, Dan. 2018. From the Collection: The Alphabet Lithographs of Jean Midolle. Letterform Archive.

Riccioni, Stefano. 2008. *L'Epiconografia: l'opera d'arte come sintesi visiva di scrittura e*

immagine. In *Medioevo: arte e storia: atti del convegno internazionale di studi, Parma, 18-22 settembre 2007*, a cura di Arturo Carlo Quintavalle, Università di Parma, e Fondazione Cassa di risparmio di Parma. I convegni di Parma 10. Milano: Electa.

Romani, Luca. 2016. *Visualità e suono nei poemi di Noigandres*. A cura di Giacomo Raccis. In *Scrivere, vedere, dipingere prospettive transmediali per lo studio della letteratura*, Elephant & Castle, laboratorio dell'immaginario, .

Rosario, Giovanna di. 2009. *Digital Poetry: a Naissance of a New Genre?* Carnets, n. Première Série-1 Numéro (giugno): 183-205.

Rousseau, Jean-Jacques. 1984. *Saggio sull'origine delle lingue*. A cura di Giulio Gentile. Napoli: Guida.

Saussure, Ferdinand de. 2005. *Corso di linguistica generale*. Laterza.

Simanowski, Roberto. 2011. *Digital art and meaning: reading kinetic poetry, text machines, mapping art, and interactive installations*. Electronic mediations 35. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Solt, Mary Ellen. 1982. *Charles Sanders Peirce and Eugen Gomringer: The Concrete Poem as a Sign*. Poetics Today 3 (3): 197.

Spatola, Adriano. 1975. *Zeroglifico*. Series Poesia 20. Torino: Geiger. a c. di. 1977. *La forma della scrittura*. Catalogo della mostra. Bologna.

Spatola, Maurizio. 2013a. *Adriano Spatola e la poesia concreta: Zeroglifico*. Archivio Maurizio Spatola

Spatola, Maurizio. 2013b. *Esoeditoria, il primo e unico convegno (Trento, 1971)*. Archivio Maurizio Spatola

Subrizi, Carla. 2020. *Patrizia Vicinelli. Ritmo, corpo e parola tra performance e poesia*. Sciami, 7 (1).

Toschi, Caterina. 2017. *Dalla Pagina Alla Parete: Tipografia Futurista e Fotomontaggio Dada*. Firenze University Press.

Totino, Arrigo Lora. n.d. *La parola espone il suo corpo, le alterne vicende nello sviluppo storico della componente visuale in poesia dal periodo alessandrino allo sperimentalismo contemporaneo*. ULU-LATE.

Vallora, Marco, a c. di. 2018. *Dada e Surrealismo dalla collezione del museo Boijmans Van Beuningen: dal nulla al sogno*. Cinisello Balsamo, Milano: Silvana editoriale.

Vannini, Elvira. 2019. *Nanni Balestrini, cercando di afferrare mentre la moltitudine delle cose accade*. hotpotatoes (blog). 20 maggio 2019.

Volli, Ugo. 2014. *Leggere le immagini?* In *Immagini efficaci*. Aracne.

White, John J. 1976. *The Argument for a Semiotic Approach to Shaped Writing: the Case of Italian Futurist Typography*. Visible Language, X (1 Winter).

Williams, Emmett, a c. di. 2013. *An Anthology of Concrete Poetry*. New York: Primary Information.

Wing, Nathaniel, e A. J. Greimas. 1974.

Semiotics of Poetry: The Meaning of Form. Diacritics, 4 (3): 20.

Zanchetti, Giorgio. 1995. *Emorragia dell'io. L'esperimento di poesia di Ugo Carrega*. Scritture 3. Milano: Archivio di Nuova Scrittura.

Riviste consultate

(Oberto, Martino, Anna Oberto e Gabriele Stocchi a c. di.)
Ana Eceter, a n.1, 1959

Broom, Volume 1, n.1, novembre 1921
Broom, Volume 2, n. 2, maggio 1922
Continuazione A-Z, a. n., 1973

Dada, Volume 1, Number 1, July 1917
Dada, Number 3, December 1918

EX, a. I n.1, giugno 1963
Ex, a. II n.2, aprile 1964
Ex, a. III n.3, marzo-dicembre 1965
Ex, a. n.4, Aprile 1968
EX, a. n.5, senza data

Linea Sud, a. I n.0, 1963
Linea Sud, a. I n.1, 14 aprile 1964
Linea Sud, a. I n.1 bis, giugno 1964

Lotta Poetica, a. I n.1, giugno 1971
Lotta Poetica, a. I n.2, luglio 1971
Lotta Poetica, a. I n.3, agosto 1971
Lotta Poetica, a. II n.11, aprile 1972
Lotta Poetica, a. V n.45, febbraio 1975

Marcatrè, a. I n.1, novembre 1963
Marcatrè, a. IV n.19-20-21-22, aprile 1966
Marcatrè, a. VI n.37/38/39/40, Maggio 1968

Scritture per immagini, n.53, ottobre 2013

Surréalisme, Number 1, 1 October 1924

(Carrega, Ugo, a c. di)
TOOL, a. n.1, 1 agosto, 1965
TOOL, a. n.2, 12 dicembre, 1965
TOOL, a. n.3, 20 aprile, 1966
TOOL, a. n.4, 15 ottobre, 1966
TOOL, a. III n.5, 15 febbraio, 1967
TOOL, a. III n.6, 11 novembre, 1967

Veshch, Volume 1, n.2, marzo 1922
Veshch, Volume 1, n.3, maggio 1922

Ringrazio i miei
genitori, che ci sono
in ogni momento e hanno sempre
messo i miei bisogni davanti ai loro.

Ringrazio Fedè,
che dice poche cose
ma sempre giuste.

Ringrazio la
nonna Maria,
che ha la capacità
di strapparmi
sempre un sorriso.

Ringrazio Joyce,
che c'è sempre
stata,
anche quando
non c'era ancora.

Ringrazio
Matteo,
che ha
rivoluzionato la
sua vita per far parte
della mia.

Ringrazio il mio relatore,
il professor Zingale, e tutti gli altri
docenti che in questi ultimi cinque anni mi
hanno trasmesso l'amore per le materie che
insegnano e hanno riempito di curiosità
e interessi i cassetti della mia mente.

Ringrazio
Eleonora, Giovanni,
Marianna, Ester, Stefania,
Irene e tutti gli amici – di vecchia
o nuova data – su cui so di
poter contare.

