

Visualità della scrittura nelle arti e nella comunicazione visiva

a cura di Valentina Manchia e Salvatore Zingale



Articoli di Roberto Arista | Daniele Barbieri | Arianna Bellantuono | Andrea Benedetti | María de los Ángeles Briones Rojas | Valeria Bucchetti | Daniele Capo | Giampiero Dalai | Rossana De Angelis | Asha Deshpande | Giacomo Festi | Weihuan Hou | Ben Howell Davis | Simona La Neve | Valentina Manchia | Girish Muzumdar | Luciano Perondi | Antonio Perri | Silvia Pireddu | Ludovica Polo | Leonardo Romei | Marcello Sessa | Davide Tolfo | Mansu Wang | Salvatore Zingale |

www.ocula.it

SSN 1724-7810

Publisher: Associazione Ocula, via Lodovico Berti, 2 40131 - Bologna | email: redazione@ocula.it

Comitato scientifico / Editorial Committee

Giovanni Baule (Politecnico di Milano, Dipartimento di Design)
Anne Beyaert-Geslin (Université Bordeaux- Montaigne, France)
Giovanni Boccia Artieri (Libera Università di Urbino Carlo Bo)
Vanni Codeluppi (Università Iulm, Milano)
Marcel Danesi (University of Toronto, Canada), President from 2014
Bernard Darras (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne, France)
Alessandro Duranti (University of California Los Angeles, USA)
Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano)
Guido Ferraro (Università di Torino)
Roberto Grandi (Università di Bologna)
Gianfranco Marrone (Università di Palermo)
Pino Paioni (1920-2013) (Università di Urbino), President from 2009 to 2013
Guglielmo Pescatore (Università di Bologna)
Susan Petrilli (Università di Bari)
Isabella Pezzini (Università La Sapienza di Roma)
Maria Pia Pozzato (Università di Bologna)
Andrea Semprini (Université de Lille, France; Iulm, Milano)
Junji Tsuchiya (Waseda University, Tokio, Japan)
Alessandro Zinna (Université de Toulouse 2, France)

Redazione / Editorial Board

Andrea Bernardelli (Università di Ferrara)
Cinzia Bianchi (Università di Modena e Reggio Emilia)
Michela Deni (PROJEKT Università di Nîmes, France)
Nicola Dusi (Università di Modena e Reggio Emilia)
Francesco Galofaro (Università IULM, Milano; CUBE Bologna)
Davide Gasperi (Alba Pratalia)
Eduardo Grillo (Università LUMSA Roma)
Valentina Manchia (Politecnico di Milano; Università di Bologna; Isia Urbino)
Antonella Mascio (Università di Bologna)
Federico Montanari (Università di Modena e Reggio Emilia)
Marika Nesi Lammardo (Université Paris Cité, Laboratoire PHILÉPOL; Université de Liège, Laboratoire Traverses)
Valentina Pisanty (Università di Bergamo)
Giampaolo Proni (Università di Bologna)
Ruggero Ragonese (Università di Modena e Reggio Emilia)
Stefano Traini (Università di Teramo)
Salvatore Zingale (Politecnico di Milano; Teheran University)

Coordinatori / Editors in Chief

Francesco Galofaro e Cinzia Bianchi (redazione@ocula.it)

Impaginazione e cura editoriale / Layout and Editing

Salvatore Zingale, Davide Gasperi, Marika Nesi Lammardo, Eduardo Grillo, Arianna Bellantuono

Ocula.it pubblica saggi di ricerca semiotica, in particolare applicata alla comunicazione e alla cultura, è aperta al dialogo con altri campi di ricerca e accoglie contributi che provengono da ogni ambito delle scienze umane e sociali. La gestione editoriale di Ocula è svolta dalla Redazione, che nomina un Coordinatore con funzioni di direzione. La Redazione sceglie i curatori dei numeri tematici tra i propri membri e tra gli esperti dei temi di volta in volta proposti (*guest editors*). Il Comitato scientifico internazionale è garante della qualità scientifica della testata. Se non diversamente specificato, i saggi pubblicati nei numeri tematici sono sottoposti a *double blind peer review*, seguendo le norme scientifiche internazionali.

L'ANVUR (Agenzia Nazionale di Valutazione del Sistema Universitario e della Ricerca) ha riconosciuto a Ocula lo status di Rivista Scientifica di Classe A per le seguenti aree scientifico-disciplinari:

Area 10/C1 - Teatro, musica, televisione e media audiovisivi;
Area 11/C4 - Estetica e Filosofia dei linguaggi.

Ocula è inoltre riconosciuta come Rivista Scientifica nei settori:

Area 08 - Ingegneria civile ed Architettura;
Area 10 - Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche;
Area 11 - Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche;
Area 13 - Scienze economiche e statistiche;
Area 14 - Scienze politiche e sociali.

Per ulteriori informazioni si può consultare il sito della rivista (www.ocula.it)

In copertina: un'opera inedita di Vincenzo Accame del 1992, per gentile concessione di Felice Accame.

Sommario/Contents

Introduzione

Variazioni della scrittura

Visualità della scrittura e scritture visuali 5
Valentina Manchia, Salvatore Zingale

La scrittura come immagine

Writing as Image

Leonardo as a visual communication theorist 23
**Principles of written/graphic/visual communication
in Leonardo da Vinci's Notebooks**
Leonardo Romei

Alternative graphemics 43
**Aztec writing system as a case study towards an integrated,
digitalised model of non-typographic graphemics**
*Antonio Perri, Luciano Perondi, Daniele Capo, Roberto Arista,
Giampiero Dalai*

Contemporary reinventions of Chinese calligraphy 65
A semiotic exploration
Giacomo Festi, Weihuan Hou

Chu Calligraphy on Bamboo Slips 87
The Visual Evolution from Seal Script to Clerical Script and Its Artistic Value
Mansu Wang

Dalla materia ai pixel 104
Note sulla poesia visiva tra analogico e digitale
Silvia Pireddu

Scrittura e arti

Writing and the Arts

Nuove esplorazioni verbosive 133
**Forme e applicazioni di scrittura visuale
negli artefatti contemporanei**
Ludovica Polo

Dattilogrammatica 149
**Il "typewriter poem" come paradigma dell'immagine "informazionale"
sulla scorta di Paul Valéry, Leo Steinberg, Walter Benjamin, Max Bense**
Marcello Sessa

È già politica	175
Protoelementi visivi per l'autodeterminazione <i>Simona La Neve</i>	
La marcia degli alfabeti	195
Indagine semiologica degli Slavs and Tatars <i>Davide Tolfo</i>	
Scrittura per il progetto della comunicazione Writing for Communication Design	
Sistemi di rappresentazione	213
Considerazioni semiotiche sulla <i>Typographische Gestaltung</i> <i>Daniele Barbieri</i>	
Figure di identità	229
La lettera-immagine come espressione dell'identità di prodotto <i>Valeria Bucchetti</i>	
Pictograms as Visual Communication Tools for the Autonomy and Accessibility of Persons with Intellectual Disabilities	244
<i>Girish Muzumdar, Asha Deshpande, Ben Howell Davis</i>	
Algorithmic you	262
Un design-setting per la riappropriazione dei dati personali attraverso narrazioni poetiche e rivisitando modelli di poesia visiva <i>Andrea Benedetti, María de los Ángeles Briones Rojas, Arianna Bellantuono</i>	
Les formats des écrits numériques	287
Une analyse topologique de la mise à l'écran <i>Rossana De Angelis</i>	

Introduzione

Variazioni della scrittura

Visualità della scrittura e scritture visuali*

Valentina Manchia

Dipartimento di Design, Politecnico di Milano, IT
valentina.manchia@polimi.it

Salvatore Zingale

Dipartimento di Design, Politecnico di Milano, IT
salvatore.zingale@polimi.it

Abstract

Writing and visibility are inextricably linked, and not only in non-alphabetic writing systems. How can we look at writing from a semiotic point of view, in order to render its complexity as a multidimensional object between transcription and representation, between notation and image? On the one hand, it may be useful to retrace the path already taken by the history of writing systems and the linguistic, philosophical and anthropological traditions on the subject, trying to reflect on writing as a “semiotic place”; on the other hand, it is possible to draw attention to the constant short-circuits and frequent contaminations that exist between image and writing, in graphics and calligraphy, as well as in poetry and the visual arts, and to try to describe their underlying dynamics.

Keywords

Writing; Visibility; Semiotics; Arts; Communication

Contents

1. Scrittura, scritture
2. Quante forme di scrittura esistono?
3. È possibile una grammatologia semiotica?
4. Cortocircuiti e contaminazioni: la scrittura visuale tra testo e immagine
5. Il “tono” della scrittura
6. In questo numero

* L'introduzione è il risultato di un confronto fra i curatori. Pur essendo un lavoro interamente condiviso, la stesura dei paragrafi 1, 4, 6 è di Valentina Manchia, quella dei paragrafi 2, 3, 5 di Salvatore Zingale.

1. Scrittura, scritture

Di che cosa parliamo quando parliamo di scrittura? Che scrittura si dica in molti modi è evidente sin dalla più schematica voce di dizionario.

Secondo Treccani, per esempio, *scrittura* è prima di tutto la «rappresentazione visiva delle espressioni linguistiche»: il corpo fisico della lingua, intesa come sistema astratto ma allo stesso tempo intrinsecamente legato a un'oralità che resta primigenia, come nel celebre monito di Ferdinand de Saussure (1916: 36 tr. it.): «lingua e scrittura sono due distinti sistemi di segni; l'unica ragion d'essere del secondo è la rappresentazione del primo».

In secondo luogo, è *scrittura* «l'insieme dei segni con cui tale rappresentazione viene realizzata»: ecco che possiamo parlare di scrittura cuneiforme, di scrittura ideografica, ma anche di scrittura minuscola o maiuscola – ovvero di concreti sistemi scritturali, che possono essere normati nelle loro caratteristiche formali, storiche, stilistiche, e possono diventare oggetto tanto di una storia quanto di un'antropologia della scrittura.

A partire da qui, la parola *scrittura* finisce per designare non soltanto un sistema di segni significativi rispetto a un sistema linguistico di riferimento, vassallo della *langue* saussuriana, ma anche, per traslato, «l'atto e il fatto di scrivere con intenti artistici»: la pratica dell'attività letteraria, in cui ogni scelta formale può essere letta come un riverbero del sistema di pensiero del suo autore.

È in questa accezione che Roland Barthes si è soffermato sulla scrittura come «rapporto tra la creazione e la società» (Barthes 1972), così come sulla «scrittura dell'eccesso» di Sade, Fourier, Loyola (Barthes 1971).

Nella visione della semiotica generativa questa concezione barthesiana, che molti punti di contatto ha con il concetto di stile, può tradursi nella capacità di ogni testo di mettere in scena, con i suoi propri mezzi, un suo sistema di valori – e scritture visuali, su questa scia, potrebbero essere definite le scritture capaci di arredare figurativamente il proprio immaginario, come avviene nel romanzo e nel testo letterario in generale (cfr. Bertrand 1985; Lancioni 2009).

Tuttavia, non è di questa accezione di *scrittura* che intendiamo occuparci in queste pagine. Come rimarcava Barthes nella sua omonima definizione per l'*Enciclopedia Einaudi* (1981), è *scrittura* nel suo senso letterale a porre i problemi più scottanti.

Sulla scia di Barthes, anche in questo numero tematico intendiamo parlare di *scriptio* più che di *litteratura*: le scritture visuali che qui ci interessano sono tutte primariamente dipendenti da una dimensione concreta e percettiva, che coniuga un supporto a un mezzo scritturale. In secondo luogo, le scritture visuali attingono alla loro sostanza espressiva non soltanto per discretizzare nel modo più economico ed efficiente possibile i mezzi scritturali come tratti notazionali (Goodman 1968), ma per superare la dimensione funzionale stessa. Questa stratificazione di possibilità espressive, a saperla guardare, diventa evidente tanto nella poesia visiva quanto nella calligrafia cinese, tanto nelle scritture pittogrammatiche quanto nella comunicazione visiva, nelle scritture digitali e nelle forme del packaging design, come i contributi qui raccolti suggeriscono.

La scrittura in senso stretto, infatti, non è da intendersi solo come emanazione di un sistema di norme (che si serva di pance e aste, sui quaderni dei più piccoli, o di ascendenti e discendenti, nella progettazione tipografica) o come adesione a uno stile specifico (quello della minuscola carolina o della scrittura gotica). La scrittura è anche e soprattutto produzione di un artefatto comunicativo concreto, da intendersi in stretta e indissolubile relazione al soggetto che la produce: la scrittura a mano, a opera di un soggetto specifico, è infatti allo stesso tempo figlia di un sistema rigidamente regolato (altrimenti nulla avrebbe di leggibile) e di un afflato personale ineliminabile. Una scrittura può essere bella, brutta, chiara, incerta, «con riferimento al modo col quale [i segni] vengono tracciati dalla mano di chi scrive» (sempre Treccani); poche parole su un documento possono rivelare il nome di chi l'ha tracciata, a un parente stretto così come a un valido perito calligrafico ben istruito, e una manciata di ideogrammi su un foglio possono segnalarsi per la pulizia e la chiarezza dell'esecuzione. E lo stesso percorso, dalla lettera alla voce del suo autore, ci è suggerito da un manoscritto miniato come da un manifesto di Milton Glaser.

«La scrittura, storicamente, è un'attività continuamente contraddittoria», specifica Barthes, tornando sul tema in *Variazioni sulla scrittura*. Contraddittoria – ed è una contraddizione che in questo numero vogliamo esplorare da vicino – perché «articolata su una duplice istanza: per una parte è un oggetto strettamente mercantile [...]; e dall'altra, è una pratica di godimento, legata alle profondità pulsionali del corpo e alle produzioni più sottili e più felicemente riuscite dell'arte» (Barthes 1994: 6 tr. it.).

Se Saussure, sempre nel passo ricordato sopra, specifica, e con dovizia di esempi, come le diverse occorrenze di una lettera siano tutte valide purché – e finché – siano riconducibili alla stessa unità alfabetica minimale, è insomma inevitabile che tali variazioni singolari, pur se insignificanti da un simile punto di vista, esistano e possano acquisire un loro rilievo, sotto altri rispetti.

È Louis Hjelmslev (1943), distinguendo nettamente la lingua scritta dalla lingua parlata, il primo linguista ad accordare alla prima una sua specifica autonomia nella dipendenza dallo schema linguistico e autorizzando, implicitamente, a parlare di dinamiche interne ai singoli usi, parlato e scritto, passibili di manifestazioni diverse in sostanze dell'espressione completamente diverse. A partire da qui, e approfondendo la natura stratificata della sostanza dell'espressione (Hjelmslev 1954), risulta possibile tanto riflettere sulla norma come sistema di regole che marca varianti significative all'interno di una semiotica data (varianti suscettibili, dunque, di essere ricondotte a un'invariante data), quanto ragionare su quelle modulazioni della sostanza che, insignificanti all'interno del campo di possibilità di una specifica norma, e pertanto a essa invisibili, possono però diventare significanti nel contesto di un nuovo sistema semiotico.

Per dirla altrimenti, da un punto di vista puramente notazionale i segni scrittori differiscono tra loro o in modo insignificante (come due varianti dello stesso segno) o in modo significativo (in quanto due segni diversi) e nessun'altra variazione è ammessa, pena l'infrazione della norma stessa e l'illeggibilità. Ma altre possibili variazioni sostanziali restano, in potenza, pertinentizzabili da nuove semiotiche, non scritturali ma, per esempio, visive.

Ecco che, da questa prospettiva, *guardare* la scrittura e non più soltanto *leggerla* può rivelarsi estremamente interessante. Da un lato, si tratta di non perdere di vista la strada già percorsa dalla storia della scrittura, nel suo districarsi tra trascrizione e rappresentazione, tra notazione e immagine. Dall'altro, si tratta di porre l'attenzione ai continui cortocircuiti che esistono tra pittura e scrittura, nella grafica e nella calligrafia, così come nella poesia e nelle arti visive.

2. Quante forme di scrittura esistono?

Indefinite e tutt'altro che finite. Eppure la storia della scrittura viene spesso presentata solo come un lungo percorso di affinamento, dalle rudimentali forme mnemotecniche, alle rappresentazioni approssimative dei petroglifi e dei mitogrammi (Leroi-Gourhan 1964, 1965), fino alla sistematicità e alla funzionalità dell'alfabeto (Gelb 1952/1963; Février 1984; Bocchi e Ceruti 2002). Oppure, la storia della scrittura si dividerebbe in *prima* e *dopo* l'alfabeto; dove il "dopo" non riguarderebbe tanto la varietà dei sistemi alfabetici elaborati (fenicio, greco, latino, cirillico, arabo-persiano, braille, ecc. fino all'alfabeto fonetico internazionale) o le varietà via via introdotte (ogni sorta di diacritici). Il "dopo" in questi casi starebbe a significare il nulla, perché l'alfabeto sarebbe un sistema terminale e insuperabile. Eppure, basterebbe considerare le diverse forme di notazione musicale (o semiografia), e quelle meno note e codificate della danza, per comprendere che c'è "vita semiotica" oltre l'alfabeto.

Ad esempio, tra gli stratagemmi (più che sistemi) mitografici e l'alfabeto fanno la loro comparsa diverse altre forme di scrittura, riconducibili a espressioni pittografiche, ai sistemi geroglifici e ideografici, ai marchi di proprietà, a sistemi sillabici, e altro ancora. A questi vanno aggiunti i diversi sistemi mnemonici come i *Quipu* degli Inca e i *token* studiati da Denise Schmandt-Besserat (1978 e 1996), gettoni di argilla di varie forme usate in Asia occidentale per la registrazione dei beni posseduti (capi di bestiame e altri prodotti agricoli).

Giorgio Raimondo Cardona (1981) osserva infatti che nel considerare le diverse forme di scrittura «non ha senso parlare di forme meno o più evolute», ordinando, come in genere fanno gli storici, i vari sistemi «filogeneticamente lungo un percorso di crescente perfezionamento», la cui ultima tappa "teleologica" sarebbe l'alfabeto (Cardona 1981: 21-22). Al contrario, si può aggiungere, la storia della scrittura può essere vista come un laboratorio di processi segnici progettuali, come tensione verso la ricerca della soluzione di un problema, di cui il sistema alfabetico è solamente uno degli esiti. E nemmeno il migliore o più completo, viste le evoluzioni di alcuni sistemi grafici che procedono proprio dal superamento dei limiti della scrittura fonetica e lineare.

Ciò che è importante notare è che la storia della scrittura – che potrebbe costituire la base per una "grammatologia semiotica" –, vede spesso ogni forma di scrittura trovarsi di fronte a una doppia vocazione: se rappresentare "direttamente" i contenuti di pensiero, o se limitarsi alla trascrizione fonematica. Ma si tratta di un falso dilemma, come ci preme mostrare e dimostrare. In ambedue i casi, intanto, la dimensione grafica e visiva sembra passare in secondo piano, piegandosi alla mera funzione sostitutiva (di ciò che si pensa o

di ciò che si dice, non importa). Infatti, la scrittura non si sviluppa solo come strumento di trascrizione, anche se questo è il ruolo che le viene assegnato, ma può diventare anche, al contempo, portatrice di una *urgenza espressiva* e non svolgere più solo un compito meramente *notazionale*. Nella sua pratica, insomma, la scrittura può imporsi anche come *sistema visivo*, se trova la via per coniugare il leggere e il guardare (Barbieri 2011) a partire da quella dimensione materica e sensoriale alla quale accennavamo e che non può *in nessun caso* venire meno. La scrittura, in qualsiasi sua espressione, è – come sostiene Jacques Derrida (1967) – innanzitutto *traccia sensibile*. Idea suffragata anche dalla più elementare etimologia che vede l'atto di *scrivere* connesso con l'atto di *incidere, graffiare, tagliare*: una corteccia, una pietra, una pergamena (Gelb 1952: 8-9 tr. it.).

3. È possibile una grammatologia semiotica?

Queste riflessioni, ben note a tutti coloro che si sono interessati a questo versante della significazione, ci spinge verso una domanda: che cosa possiamo intendere con *grammatologia semiotica*?

Il termine “grammatologia” è stato proposto dall'archeologo e storico della scrittura Ignace Jay Gelb nel suo *A Study of Writing*, che nella prima edizione del 1952 portava come sottotitolo *The foundations of grammatology* e che nella prefazione dichiara: «The aim of this study is to lay a foundation for a new science of writing which may be called grammatology» (Gelb 1952: V). Non è certo che Gelb sia stato anche il primo ad aver usato il termine, ma ciò è irrilevante. Ciò che invece interessa è che proprio il testo di Gelb ha ispirato nel 1967 il *De la Grammatologie* di Jacques Derrida, il quale riprende il termine da Gelb, ma per farne poi un uso alquanto diverso. Un uso che si è meritato una condivisibile ironia da parte di Giorgio Raimondo Cardona (1981): il nome “Grammatologia” – scrive l'antropologo italiano – sarebbe stato il più indicato a rappresentare tutto il campo di studi sulla scrittura, «se non l'avesse reso impraticabile, per molto tempo a venire, la pubblicazione di un omonimo libro di J. Derrida» (Cardona 1981: 33).

Se l'uso di Gelb è quello di uno storico della scrittura, quello di Derrida è filosofico, polemico con la tradizione metafisica che vede, a suo parere, nella separazione tra significante (la faccia sensibile del segno) e significato (il suo lato intelligibile) la separazione tra la voce (*phoné*) e la scrittura (*graphé*), e da qui l'idea del significato come presenza anteriore e indipendente rispetto a ogni sorta di segno. Derrida attacca infatti le concezioni *logocentriche* e *fonocentriche* della tradizione metafisica, la quale privilegia l'interiorità dell'anima piuttosto che l'esteriorità sensibile, e che esalta la parola viva (il *logos* dell'anima) contro la scrittura. Ma su tale questione, qui, non possiamo dilungarci. La domanda che invece interessa – come ipotesi di ricerca – riguarda se e come potrebbe essere possibile una grammatologia fatta oggetto di studio della semiotica, ossia dalla disciplina che più di ogni altra potrebbe svilupparla.

Anche Antonio Perri (2023), allievo di Cardona, scarta il termine “grammatologia”, appunto perché già «compromess[o] o utilizzat[o] per parlare di aspetti specifici» (Perri 2023, Premessa). Ma a dire il vero, non vi è propria-

mente nulla di compromesso negli aspetti selezionati sia da Gelb (storia) sia da Derrida (filosofia). Se la Linguistica è lo studio delle *lingue* e la Semiotica di tutto ciò che è *semeion*, la Grammatologia non sarà altro che lo studio del *gramma*: il quale andrebbe considerato come un “luogo semiotico” all’interno del quale si trovano numerose dinamiche proprie della complessità della significazione. Bisogna infatti considerare che ogni *gramma*, o espressione parte di un qualsiasi sistema di scrittura, si trova inevitabilmente in una posizione di precario ma fertile equilibrio, al centro di un trivio come nel diagramma dello Scudo della Trinità: non si trova fra Padre, Figlio e Spirito santo, né fra Grammatica, Logica e Retorica; ma fra trascrizione, figurazione e notazione. Il fatto è che il *gramma* non è né mera trascrizione, né autonoma figurazione, né neutra notazione, ma svolge *anche* ognuna di queste funzioni.

Questa posizione, tuttavia, è stata – come fosse un carattere incorporato nell’idea stessa di scrittura – il campo di esplorazione estetica e semiotica di indefinite espressioni poetiche e artistiche, oltre che di tutta la storia del graphic design prima e del design della comunicazione poi. In questi ambiti, le manifestazioni scritte (grammatologiche) hanno da sempre mostrato, nella viva prassi della produzione di artefatti estetici o di comunicazione, la fecondità di questo precario equilibrio.

Per questo, pur ancora in assenza di una risposta, ci si chiede se non sia il caso di riportare a casa il termine *grammatologia*, pur non trascurando le questioni storiche, filosofiche e antropologiche della scrittura. Lo studio semiotico del *gramma* potrebbe infatti far scoprire ambiti di ricerca finora poco esplorati, o indagati a partire da altre categorie scientifiche, certamente non più efficaci di quella che la semiotica tutta è in grado di fornire.

In sintesi, la *grammatologia semiotica* dovrebbe costituire lo studio semioticamente orientato di ogni manifestazione grafico-visuale che fa perno sulla nozione di *gramma*. Diciamo “dovrebbe” sia perché, tranne poche eccezioni (in Italia, soprattutto, Perri 2001, 2016 e 2023, ma anche Valle 2002 e Zaganelli 2008), la semiotica non ha sviluppato un’attenzione specifica alla scrittura, sia perché il termine stesso “grammatologia” non ha mai avuto la fortuna che meriterebbe.

La discussione, va da sé, è inevitabilmente aperta.

4. Cortocircuiti e contaminazioni: la scrittura visuale tra testo e immagine

Tra i contributi teorici che potrebbero contribuire alla causa di una grammatologia semiotica, si potrebbe senz’altro annoverare *Mimologiques* (1976), il saggio che Gérard Genette ha dedicato a un vero e proprio «viaggio nella terra di Cratilo». Qui Genette mostra bene, e con dovizia di esempi, come oltre alla mimesi *fonetica* (modellata sulla somiglianza tra suoni della lingua e mondo significato) ci siano casi, e molti, di mimesi *grafica*, ovvero di scritture non trasparenti ma tutte da vedere in cui gli elementi del linguaggio scritto sono tali perché si propongono di farsi immagine diretta di ciò a cui si riferiscono: della rispettiva emissione vocale, per esempio, come nella *peinture imitative* di de Brosses, o delle porzioni di mondo a cui si riferiscono, senza altre mediazioni. Il tema si intreccia tanto a quello delle lingue universali e

filosofiche, caro anche a Eco (1993), quanto alle dissertazioni filosofico-tipografiche di Geoffroy Tory in *Champ Fleury* (1529), che scoprono correlazioni tra lettere e figure del mondo.

Accanto a queste scritture mimetiche di varia natura, esistono poi numerose altre contaminazioni tra immagine e scrittura che coinvolgono non i singoli elementi, le lettere, ma le loro concatenazioni. In questi casi la natura visiva della scrittura non dipende più da una presunta connessione strutturale e “naturale”, punto a punto, tra mondo e linguaggio, ma emerge dalla possibilità della scrittura di farsi *anche* immagine, trasformando la linearità da principio astratto (e chiave di volta dell’ordine sintagmatico del linguaggio) in organizzazione topologica concreta. Una simile trasformazione è evidente in tutti quei casi in cui sono le lettere alfabetiche a comporsi in forma di figura, come per esempio nei *technopaegnia* alessandrini, o nei carmi figurati medioevali e nella micrografia ebraica, dove la parola-che-diventa-immagine ha uno scopo devozionale (Schapiro 1996; Pozzi 1981; Freedberg 1989).

Con tutt’altri scopi, hanno sfruttato topologicamente lo spazio della pagina bianca per trasformare la parola in immagine anche le parolibere futuriste (Fabbri 2009; Bove 2009; Polacci 2010) così come certe fondamentali sperimentazioni poetiche come i *calligrammes* di Apollinaire e il *Coup des dés* di Mallarmé (Christin 2001) e, nella seconda metà del Novecento, poesia visiva e poesia concreta (Garnier 1968; Bense 1969; Accame 1981 e 1993). Anche nella comunicazione e nella progettazione visiva è stato a più riprese evidenziato il ruolo fondamentale della disposizione non lineare del testo (Lussu 1999 e 2014; Perondi 2012), così come dell’“immagine del testo” che scaturisce dall’“enunciazione editoriale” (Souchier 1998 e 2007).

A questa forma di sincretismo testo-immagine, che potremmo definire *per giustapposizione*, perché caratterizzata dalla costituzione di un “piano di espressione – e precisamente la sostanza di questo – con elementi appartenenti a molte semiotiche eterogenee” (Greimas-Courtès 1986: 320, voce “Semiotica sincretica”), ovvero con la messa in gioco contemporanea di un vedere e di un leggere, potremmo contrapporre una forma, più radicale, di sincretismo che potremmo definire *per innesto* (Manchia 2013), in cui immagine e scrittura finiscono per mescolarsi più intimamente.

Sono tutti quei casi, ci sembra, in cui l’immagine finisce per «infettare» (Elkins 1999) il regime notazionale, mobilitando la sostanza espressiva scritturale per coinvolgerla in pieno sul piano plastico, in una dimensione *altra* che deriva dalla complessità della sua stessa sostanza espressiva.

In questo senso, un primo cenno, breve ma fondamentale, in merito alla scrittura come forma peculiare di semiotica planare è già in *Semiotica figurativa e semiotica plastica* di Greimas (1984), considerazione che ci sembra preziosa anche ai fini di uno studio più ravvicinato sulla scrittura *sub specie semioticae*. Il saggio di Greimas, infatti, che avrebbe dovuto fare da introduzione a un volume collettivo sulla visualità, considera anche le molte nature dei segni scritturali: essi sono passibili di entrare in gioco in specifici sistemi di rappresentazione, come nella scrittura e nei linguaggi formali e simbolici, ma anche di dare accesso a un linguaggio secondo, che si autodetermina ma non sovrverte il primo. Questo avviene, evidenzia Greimas a proposito del testo

tipografico, ogniqualvolta certa scrittura, qualora «già parzialmente deviata dalla sua funzionalità dalle connotazioni che si vogliono gradevoli dei caratteri di stampa» sia «suscettibile di produrre oggetti calligrafici dotati di vita propria» (Greimas 1984: 209 tr. it.).

Anche in questa più stretta contaminazione tra immagine e scrittura si evidenziano gradualità differenti, che mettono in tensione visibile e leggibile: verso il primo estremo si collocano le scritture asemiche, come in Michaux, Réquichot, Twombly (cfr. Barthes 1982a), e nella produzione artistica (scritto-pittorica?) dello stesso Barthes (Benincasa 1981), in cui la forma della scrittura e il suo «senso umano» persistono, anche quando «essa non “dice” niente» (Barthes 1981: 605); all’opposto, invece, c’è tutto il lavoro tipografico – ma anche calligrafico – sulla scrittura, che va dalla cura grafica del testo al type design vero e proprio, fino a vere e proprie sperimentazioni grafiche e tipografiche in cui è evidente il «tragitto circolare» (Barthes 1982b: 100 tr. it.) tra lettera e figura, dalla tradizione degli alfabeti figurati fino ai calembour visivi di illustratori come Folon e Steinberg (Massin 1993), così come nell’opera grafica di Massin stesso (Manchia 2013).

Nelle arti e nella poesia, nel design e nella comunicazione pubblica, sono insomma molti i casi in cui la scrittura, alfabetica o meno, è stata capace di farsi carico di una sua autonoma significazione.

Nel campo artistico e poetico vanno in particolare ricordate la poesia concreta degli anni Cinquanta, la poesia visiva degli anni Sessanta e Settanta (Accame 1981; Pignotti e Stefanelli 2011), oltre alle già menzionate sperimentazioni delle parolibere futuriste. E ricordiamo poi ancora la presenza della scrittura in molte opere pittoriche, nelle “proposizioni” dell’arte concettuale o nelle “documentazioni” della narrative art (Barilli 1984; Fabbri 2020), così come nelle tag e nella street art in generale. E, inevitabilmente, la visualità della scrittura è presente anche nel web e nelle sperimentazioni di letteratura digitale (Glazier 2002; Di Rosario 2009), così come nel fumetto e in altre forme di comunicazione visiva (Barbieri 2011).

Per quanto riguarda l’intreccio sincretico tra raffigurazione e notazione nel campo del progetto grafico (sul tema si veda in particolare Anceschi 1988 e 1992, ma anche Harris 2000) si possono citare le sperimentazioni pop del linguaggio pubblicitario del Dopoguerra e la produzione di graphic designer come David Carson; i sistemi grafici pensati per essere efficaci in contesti comunicativi plurilinguistici, dal primo storico esempio dell’Isotype di Otto Neurath, utopicamente universale, fino ai pittogrammi internazionali nel wayfinding (Zingale 2015; Zingale e D’Avanzo 2022).

5. Il “tono” della scrittura

Lo scopo di questo numero tematico è quindi quello di invitare a indagare la scrittura a partire dalla sua “faccia sensibile”. Abbiamo detto della lunga tradizione artistica e poetica che procede in questo senso. Va tuttavia ribadito che non è certo un caso che sia *innanzitutto* l’universo delle arti e della comunicazione visiva, in particolare editoria e tipografia, a mostrare la feconda semiosi della visualità all’interno delle pratiche di scrittura.

Ricordando una considerazione di Charles Sanders Peirce sul carattere dei segni, possiamo dire che la scrittura comporta, necessariamente, la compresenza di un *Type* (quando il valore segnico deriva da una regola), di un *Token* (quando esso è un fatto singolare, come occorrenza del *Type*) e di un *Tone* (quando a significare è una qualità all'interno di un *Token*). Ogni scrittura è un *Token* che deriva da un *Type* e che prende corpo in un *Tone*. In un altro passo, il *Tone* viene anche chiamato *Tinge*, tinta, sfumatura, sapore.

Non è un caso che tali caratteri della segnicità vengano presi in considerazione a proposito di quella forma di scrittura diagrammatica che sono i Grafi esistenziali, dove un grafo è un *Type* la cui «Occorrenza [viene] scritta, o disegnata, o incisa» (Peirce, CP 4.537).

Questa significazione del *Tone*, che *agisce* anche indipendentemente da una relazione convenzionale – come, per esempio, i tratti della grafia, oggetto delle perizie grafologiche –, può essere un buon argomento per comprendere quanto e come le forme visive della poesia del Novecento abbiano riorientato i valori che accordiamo ai testi scrittori. La poesia visiva – in particolare quella che Ugo Carrega e Vincenzo Accame chiamavano Nuova scrittura – ha per molti versi “ri-materializzato” la scrittura, mettendola in simbiosi tanto con lo spazio che la ospita quanto con ogni sostanza che la rende possibile: cromie, inchiostri, chiazze pittoriche, fino a oggetti legnacei o metallici che la affiancano.

La poesia concreta, da parte sua, in precedenza aveva smantellato la “gabbia gutenberghiana” (Barilli 1984: 16-17) e il suo modello logico-sequenziale. Anche in questo caso è come se la composizione della pagina cercasse di “uscire dalle righe”, per trovare un nuovo corpo, una libertà di movimento.

Queste e altre esperienze artistiche sembrano voler dischiudere la nostra stessa esperienza di “lettori”. Non solo *leggiamo* anche ciò che *vediamo* (Barbieri 2011), ma *vediamo* e *consideriamo* significativa ciò che altrimenti non avremmo mai considerato tale: le relazioni sintattiche topologiche, i percorsi non sequenziali, la spaziatura fra gli elementi, gli stessi spazi vuoti. In questo senso, è interessante la conclusione del paragrafo di Peirce che abbiamo citato, come una riprova della vitalità della significazione grammatologica: «Anche uno spazio vuoto è un'Occorrenza di Grafo, e il Vuoto *per sé* è un Grafo; ma ti chiedo, Lettore, di assumere che il Vuoto abbia la peculiarità di non potere essere abolito da nessuna Area in cui sia iscritto finché l'Area in questione esista» (Peirce, CP 4.537).

L'attenzione al *Tone* di Peirce può essere messa in relazione con una osservazione di Roland Barthes sulla colorazione della scrittura: «Interrogativo: le scritture colorate – quel poco che ne esiste» (Barthes 1994: 56 tr. it.). Il “poco”, ai tempi di Barthes, erano le *affiche* o le copertine editoriali, non certo interi brani di libro o lettere; oggi, nella tipografia digitale, colorare la scrittura è una possibilità in più. In questi casi la parola scritta propone un significato che va oltre la lessicografia: il “significato modale”, che deriva dal modo in cui si scrive. Ma stiamo sulle conclusioni di Barthes: «Il colore dovrebbe far parte di questa grammatica sublime della scrittura, che pur non esiste: grammatica utopica e niente affatto normativa» (*ivi*, 55-56). Nel nostro caso, una grammatica poetica.

6. In questo numero

Per tenere conto della varietà visuale della scrittura e dei diversi (e) possibili dialoghi tra immagine e scrittura che sono analogamente emersi dai contributi qui riuniti, e delle varie prospettive di ricerca a partire dalle quali le scritture visuali possono costituire un interessante oggetto di indagine, la struttura di questo numero si suddivide in tre sezioni: *Scrittura come immagine*, *Scrittura e arti*, *Scrittura per il progetto della comunicazione*.

Nella prima sezione, *Scrittura come immagine*, sono riuniti i contributi che vertono sui modi in cui la scrittura può farsi immagine, a partire dalla riflessione su uno o più oggetti teorici che attingono a diverse tradizioni culturali così come a scritture alfabetiche e non alfabetiche: Leonardo Romei prende le mosse dalle note a mano di Leonardo da Vinci per indagarne le intersezioni tra parola e immagine; Antonio Perri, Luciano Perondi, Daniele Capo, Roberto Arista e Giampiero Dalai indagano estesamente le caratteristiche della scrittura atzeca e la sua natura non lineare. Ben due contributi, poi, prendono le mosse dalla calligrafia cinese: Mansu Wang a partire su una specifica tradizione, considerata anche nella sua evoluzione; Giacomo Festi e Weihuan Hou su alcune declinazioni contemporanee. Silvia Pireddu incentra infine il suo contributo sulla natura materica della poesia visiva, aprendo così al campo delle arti.

La seconda sezione, *Scrittura e arti*, comprende alcuni contributi che esemplificano i complessi rapporti tra scrittura, arte poetica e arti visive, prendendo a esempio alcuni casi in cui forme scritturali di varia natura diventano a tutti gli effetti strumento espressivo e parte integrante del processo di creazione artistica: dal verbo-visivo nell'arte contemporanea, passato in rassegna dal contributo di Ludovica Polo, alla poesia concreta come esempio di estetica "informativa", secondo Marcello Sessa; dal ruolo politico del legame tra corpo e parola nell'arte femminista, per Simona La Neve, ai ready-made di testo e immagini degli Slavs and Tatars analizzati da Davide Tolfo. In questo senso va il nostro omaggio a Vincenzo Accame nell'immagine di copertina del numero.

Nella terza e ultima sezione, *Scrittura per il progetto della comunicazione*, sono invece racchiusi i contributi che riflettono sul ruolo attivo della scrittura nella costruzione del progetto della comunicazione, dove la forma del testo è parte integrante del senso più generale dell'artefatto comunicativo, lungi dall'essere soltanto un puro strumento di notazione.

Daniele Barbieri prende le mosse dalla controversia Tschichold-Bill per riflettere sulla *Typographische Gestaltung* come organizzazione visiva del mondo; Valeria Bucchetti analizza il ruolo del progetto tipografico nel packaging come espressione dell'identità di prodotto; Girish Muzumdar, Asha Deshpande e Ben Howell Davis si concentrano sul ruolo del pittogramma nella facilitazione della comunicazione visiva; Andrea Benedetti, María de los Ángeles Briones Rojas e Arianna Bellantuono riportano un'attività didattica svolta al Politecnico di Milano e incentrata su una riappropriazione dei dati che passa attraverso una loro trasposizione "infopoetica"; Rossana De Angelis analizza l'organizzazione spaziale del testo digitale dalla prospettiva dell'enunciazione editoriale.

Bibliografia

Accame, Vincenzo

1977 *Il segno poetico. Riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Samedan (CH), Munt Press. Seconda edizione illustrata: Milano, Spirali, 1981.

1993 *Quale segno. Arte scrittura comunicazione*, Milano, Archivio di Nuova Scrittura.

Anceschi, Giovanni

1988 *Monogrammi e figure. Teorie e storie della progettazione di artefatti comunicativi*, Firenze, La Casa Usher.

1992 *L'oggetto della raffigurazione*, Milano, Etas.

Barbieri, Daniele

2011 *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma, Carocci.

Barilli, Renato

1984 *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano, Feltrinelli.

Baroni, Daniele; Vitta, Maurizio

2003 *Storia del design grafico*, Milano, Longanesi.

Barthes, Roland

1970 *L'empire des signes*, Genève-Paris, Skira-Flammarion; tr. it. *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984.

1971 *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil; tr. it. *Sade, Fourier, Loyola. La scrittura come eccesso*, Torino, Einaudi, 1977.

1972 *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972; tr. it. *Il grado zero della scrittura seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 2003.

1981 "Scrittura" (voce), in *Enciclopedia*, tomo 13. *Società-Tecnica*, Torino, Einaudi, 1981, 600-627.

1982a *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil; tr. it.: *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985.

1982b « L'esprit et la lettre », in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil; tr. it.: « Lo spirito della lettera », in *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 1985, 99-103.

1994 *Variations sur l'écriture*, in *Oeuvres complètes (1966-75)*, II, Paris, Seuil; tr. it.: *Variazioni sulla scrittura seguite da Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999.

Belpoliti, Marco; Fontana, Claudio (a cura di)

1992 "Leggere e scrivere", *Riga*, 2.

Benincasa, Carmine (a cura di)

1981 *Roland Barthes. Carte Segni*, catalogo della mostra (Roma, febbraio-marzo 1981), Milano, Electa.

Bense, Max

1969 *Teoria testuale della poesia*, Roma, Silva, 1969.

Bertrand, Denis

1985 *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamin, 1985.

- Bocchi, Gianluca e Ceruti, Mauro (a cura di)
2002 *Origine della scrittura. Genealogie di un'invenzione. la rivoluzione tipografica tra scrittura e immagine*, Milano, Bruno Mondadori.
- Bove, Giovanni
2009 *Scrivere futurista. La rivoluzione tipografica tra scrittura e immagine*, Roma, Nuova Cultura.
- Cardona, Giorgio Raimondo
1981 *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher; ora anche UTET, 2009.
1986 *Storia universale della scrittura*, Milano, Mondadori.
- Christin, Anne-Marie
2001 *L'image écrite ou la déraison graphique*, nouvelle édition augmentée, Paris, Flammarion.
- de Saussure, Ferdinand
1916 *Cours de linguistique générale*, publié par Charles Bally, Albert Riedlinger et Albert Sechehaye, Lausanne-Paris, Payot; tr. it.: *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione e commento di Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza, 2005.
- Derrida, Jacques
1967 *De la grammatologie*, Paris, Minuit; tr. it.: *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969.
- Eco, Umberto
1993 *Alla ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Bari, Laterza.
- Di Rosario, Giovanna
2009 «*Digital Poetry: a Naissance of a New Genre?*», in *Carnets* [En ligne], Première Série - 1 Numéro Spécial | 2009, <<http://journals.openedition.org/carnets/3762>>. Online il 26 giugno 2024; <<https://doi.org/10.4000/carnets.3762>>.
- Elkins, James
1999 *The Domain of Images*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Elleström, Lars
2016 *Visual Iconicity in Poetry: Replacing the Notion of "Visual Poetry"*, in *Orbis Litterarum*, 71.
- Fabbri, Paolo
2009 «Futurismi del verso», presentazione a Bove, G., *Scrivere futurista. La rivoluzione tipografica tra scrittura e immagine*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.
2020 *Vedere ad arte. Iconico e icastico*, Milano, Mimesis.
- Fenollosa, Ernest
1960 *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia*, Milano, Scheiwiller; ora anche Milano, Luni, 2014.
- Février, James G.
1984 *Histoire de l'écriture*, Paris, Payot; tr. it. *Storia della scrittura*, Genova, ECIG, 2004.

Freedberg, David

1989 *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989; tr. it.: *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi, 1993.

Frutiger, Adrian

1978 *Des signes et des hommes*, Delta&Spes, Denges (Lausanne); tr. it. *Segni e simboli. Disegno, progetto e significato*, Viterbo, Stampa alternativa&Graffiti Nuovi equilibri.

Garnier, Pierre

1968 *Spatialisme et Poésie Concrète*, Paris, Gallimard.

Gelb, Ignace J.

1952/1963 *A study of writing. The foundations of grammarology*, Chicago IL, The University of Chicago Press; tr. it. *Teoria generale e storia della scrittura. Fondamenti della grammatologia*, Milano, EGEA, 1993.

Glazier, Loss Pequeño

2002 *Digital Poetics. The Making of E-Poetries*, Tuscaloosa, University of Alabama Press.

Genette, Gérard

1976 *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Paris, Seuil.

Goody, Jack

1986 *The logic of writing and the organization of society*, Cambridge-New York, Cambridge University Press; tr. it. *La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988.

1987 *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge University Press; tr. it. *Il suono e i segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*, Milano, il Saggiatore, 1989.

Goodman, Nelson

1968 *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill; tr. it.: *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 1976.

Greimas, Algirdas J.

1984 «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», *Actes sémiotiques. Documents*, VI, 60, 4-24; tr. it. in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce II*, Meltemi, Roma 2001, 196-210.

Greimas, Algirdas J., e Courtès, J.

1986 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Tome II, Paris, Hachette; trad. it. parz.: *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

Harris, Roy

2000 *Rethinking writing*, London, The Athlone Press; tr. it.: *La tirannia dell'alfabeto. Ripensare la scrittura*, Viterbo, Stampa alternativa & Graffiti-Nuovi equilibri, 2003.

Hjelmslev, Louis

1943 *Omkring Sprogteoriens Grundlaeggelse, Festskrift ungiven af Kobenhavns Universitet i anledning af Universitetes Aarfest*, Copenhagen, Ejnar Munksgaard; tr. it.: *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968.

- 1954 «La stratification du langage», *Word*, X, (1954), 2-3, 163-188; tr. it.: «La stratificazione del linguaggio», in *Saggi di linguistica generale*, Parma, Pratiche, 1981, 35-72.
- Ingold, Tim
2007 *Lines. A Brief History*, London, Routledge.
- Isgrò, Emilio
1992 *Teoria della cancellatura 1964-1990*, Modena, Fonte D'Abisso.
- Kallir, Alfred
1961 *Sign and design. The psychogenetic source of the alphabet*, Richmond Surrey, Vernum; tr. it. *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*, Milano, Spirali/Vel, 1994.
- Lancioni, Tarcisio
2009 *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, Mondadori Università.
- Leroi-Gourhan, André
1964 *Le geste et la parole. I. Technique et langage*, Paris, Albin Michel; tr. it.: *Il gesto e la parola. I. Tecnica e linguaggio*, Torino, Einaudi, 1977.
1965 *Le geste et la parole. II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel; tr. it.: *Il gesto e la parola. II. La memoria e i ritmi*, Torino, Einaudi, 1977.
- Lussu, Giovanni
1999 *La lettera uccide. Storie di grafica*, Viterbo, Nuovi Equilibri-Stampa Alternativa & Graffiti.
2014 *Altri fiumi, altri laghi, altre campagne e altre storie di grafica*, Viterbo, Nuovi Equilibri-Stampa Alternativa & Graffiti.
- Manchia, Valentina
2013 «Al posto dell'autore. Modulazioni scritturali e strategie enunciative nelle *interprétations typographiques* di Massin», in M. Leone, I. Pezzini (eds.), *Semiotica della soggettività. Per Omar*, Roma, Aracne, 2013, 319-332.
- Massin
1993 *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du VIIIe siècle à nos jours* [1 ed. 1970], Paris, Gallimard; tr. it. *La lettera e l'immagine: la rappresentazione dell'alfabeto latino dal secolo VIII ai nostri giorni*, Milano, Vallardi, 1995.
- Ong, Walter J.
1982 *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London and New York, Methuen; tr. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.
- Parmiggiani, Claudio (a cura di)
2002 *Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta, catalogo della mostra (Reggio Emilia, Chiostri di San Domenico, 20 gennaio-3 marzo 2002, Milano, Mazzotta.*
- Peirce, Charles Sanders
1931-1935 *Collected Papers*, Cambridge, Mass., Harvard University Press; tr. it. parziale in *Opere*, a cura di M.A. Bonfantini, Milano, Bompiani, 2003.

Perondi, Luciano

2012 *Sinsemie. Scritture nello spazio*, Viterbo, Stampa alternativa & Graffiti-Nuovi equilibri.

Perri, Antonio

2001 «Scrittura», in Duranti, A. (a cura di), *Cultura e discorso*, Roma, Meltemi 2001, 324-328. Ed. or. "Writing", in A. Duranti (ed.), *Key Terms in Language and Culture*, special issue of "Journal of Linguistic Anthropology", 9, June/December 1999, 274-276.

2016 «Quattro tesi sulla scrittura. Dai pregiudizi della linguistica a quelli delle neuroscienze», *Filosofi(e) Semiotiche*, on line, in *Il Sileno / Filosofi(e) Semiotiche*, 3, 1, 2016, 95-108, <www.ilsileno.it/filosofiesemiotiche/>.

2023 *Per una semiotica della scrittura*, Roma, Graphofeel.

Pignotti, Lamberto; Stefanelli, Stefania

2011 *Scrittura verbo-visiva e sinestetica*, Pesian di Prato, Campanotto.

Pignotti, Lamberto; Modonesi, Margot

2020 *La poesia visiva come arte plurisensoriale*, Brescia, Fondazione Berardelli.

Polacci, Francesca

2010 «Dispositivi sincretici: per una semiotica verbo-visiva», in D. Tomasello e F. Polacci, *Bisogno furioso di liberare le parole. Tra verbale e visivo: percorsi analitici delle Tavole parolibere futuriste*, Firenze, Le Lettere. 2010, 83-185.

Pozzi, Giovanni

1981 *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.

Rossi, Paolo

1960 *Clavis universalis. Arti mnemoniche e logica combinatoria da Lullo a Leibniz*, Bologna, il Mulino, 1983.

Schapiro, Meyer

1996 «Script in Pictures: Semiotics of Visual Language», in *Words, Script and Pictures. Semiotics of Visual Language*, New York, Braziller; tr. it. «Scritte in pittura: la semiotica del linguaggio visivo», in M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 2002, 192-236.

Schmandt-Besserat, Denise

1978 «Gli antecedenti della scrittura», *Le Scienze*, XXI, 120, 6-15.

1992 *How Writing Came About*, Austin TX, University of Texas Press.

Sini, Carlo

1996 «Alfred Kallir e la genealogia dell'alfabeto», in Id. *Immagine e conoscenza. Le basi materiali del conoscere e l'iconismo della scrittura*, Milano, CampusCuem.

2012 «L'ideogramma cinese e la sua aura», in Id. *Il sapere dei segni. Filosofia e semiotica*, Milano, Jaca Book.

Souchier, Emmanuël

1998 «L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale», in *Cahiers de médiologie*, 6, 137-145.

2007 «Formes et pouvoir de l'énonciation éditoriale», in *Communication & Langage*, 154, 23-38.

Valle, Andrea

2002 *La notazione musicale contemporanea: aspetti semiotici ed estetici*, Torino, EDT.

Zaganelli, Giovanna

2008 *Itinerari dell'immagine. Per una semiotica della scrittura*, Milano, Lupetti.

Zingale, Salvatore

1979 *Guida alla lettura*, Catalogo mostra "Chopin. Partitura per 15 pianoforti" di Emilio Isgrò, 24 aprile-13 maggio 1979, Rotonda della Besana, Milano.

1982 *Considerazioni su alcuni momenti della scrittura, sulla sua funzione e sulle possibilità della sua significazione*, "Il gioco delle perle di vetro", Editrice Collins, 121-133.

2015 «Per natura e per cultura. Semiotica ecologica e *wayfinding*», in *Dire la natura. Ambiente e significazione*, a cura di G. Ferraro et al., Roma, Aracne.

Zingale, Salvatore; D'Avanzo, Daniela

2022 «Semiotica per aeroporti. I pittogrammi di viaggio tra identità visive e aperture all'alterità», *E|C*, 36, 36-51. <<https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/view/2525>>.

Valentina Manchia insegna presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano, nel corso di laurea magistrale in Design della Comunicazione, e presso l'Università di Bologna, oltre che a ISIA Urbino e ISIA Faenza. Collabora con il Centro Interateneo di Ricerca CROSS. Tra i suoi interessi di ricerca, le intersezioni tra verbale e visivo e i confini tra rappresentazione e visualizzazione, con una particolare attenzione per la comunicazione visiva e il panorama visuale contemporaneo. Tra le sue pubblicazioni *Il discorso dei dati. Note semiotiche sulla visualizzazione delle informazioni* (2020).

Salvatore Zingale, Professore associato al Dipartimento di Design del Politecnico di Milano, insegna Semiotica del progetto alla Scuola del Design. Si interessa di processi inventivi, di forme di visualizzazione poetica, di relazioni di alterità e dialogicità. Fra le sue pubblicazioni: *Interpretazione e progetto. Semiotica dell'inventiva* (2012); *Design e alterità. Conoscere l'Altro, pensare il Possibile* (a cura di, 2022); *Relazioni dialogiche. Un'indagine sulla comunicazione e sulla progettualità* (2023); *Design meets Alterity. Case Studies, Project Experiences, Communication Criticism* (a cura di, 2024).

The background features a large, light gray, stylized figure that resembles a person or a letter 'G' in profile, facing left. This figure is composed of several overlapping circular and semi-circular shapes. The text is centered over the upper part of this figure.

Scrittura come immagine

Writing as Image

Leonardo as a visual communication theorist

Principles of written/graphic/visual communication in Leonardo da Vinci's Notebooks

Leonardo Romei

Independent researcher

leonardoromei@gmail.com

Abstract

This article is devoted to outlining a theory of graphic/written communication in the frame of a visual communication paradigm in Leonardo da Vinci's notebooks. He practiced a continuous integration between different tools of expression and described a printing technique that was able to preserve this complexity. His notes on the relationship between words and images are few, especially when compared with the notes on differences between them. However, with a patient approach, systematizing previous works and thanks to new examples and lexical clarification, it is possible to outline a structured vision that allows us to put Leonardo in the conceptual equipment of any theorist of communication.

Keywords

Leonardo's notebooks; Leonardo's communication theory; Word/image integration; Printing techniques; *Paragone*

Contents

Note on the use of reproduction of Leonardo's manuscripts

1. Introduction
2. The question of the word/image relationship in Leonardo's notebooks
3. Different spatial arrangements of the manuscripts' pages and page layout
4. Printing techniques
5. The implicit theory of written/graphic visual communication in Leonardo's notebooks
6. Conclusion

List of Leonardo da Vinci's manuscripts consulted during the research

References

Acknowledgments

The scholar Antonio Perri generously offered an attentive reading of and commentary on the text and provided suggestions; particularly in the area of the semiotics of writing.

Precious methodological remarks were provided also by the scholar Luciano Perondi.

This research has been conducted during 2019, in the period as Associate Professor at the Faculty of Communication, Media, and Design of RUDN University in Moscow.

Note on the use of reproduction of Leonardo's manuscripts

The number of Leonardo's pages I consider would make it very hard to obtain the authorization to publish all of them; furthermore, it is more effective for the reader to consult them in their context, close to the other pages of a certain manuscript. Luckily, thanks to the project "E-Leo" of the "Biblioteca Leonardiana",¹ all the manuscripts I consider are available freely online, together with the transcription in Italian. In this paper you will find that whenever there is a reference to a *folio* of a manuscript there is a link to the digital version.

1. Introduction

This research project began out of an interest in Leonardo's manner of writing/drawing his various notebooks. The heterogeneity of the forms of communications used in the different manuscripts immediately catches the eye and intrigues anyone interested in visual communication and writing. What is surprising in particular is the plurality of the articulations between letters, numbers and figures together with the different degrees of abstraction of the representations, the use of the space of the pages and the continuity of the passage/shift between characters and drawings.

These elements, seen from the perspective of information visualization, visual communication, and in general, in the frame of the reflections on different semiotic systems, are fascinating and challenging for many methodological and theoretical assumptions. The scholars of Leonardo's notebooks highlight the word/image or writing/drawings correlation, they explore it and document it systematically, but questions remain regarding to what extent they analyze the consequences of their work and what assumptions they approach Leonardo from.

This research aims to prove that it is possible to reformulate the word/image categorization in Leonardo's notebooks advantageously, at least in some respects, if we use a shared frame for them. The hypothesis proposed in this article is that, in Leonardo's notebooks, we can identify and recognize not two but one unique, complex, and original system of expression, that is the written/graphic dimension as opposed to orality. For the sake of this objective the method used will be the following:

- a selective choice, review, and correlation of previous research;
- the re-contextualization of previous research from a different theoretical perspective;
- the identification and analysis of examples taken from the notebooks.

The focus of this research is on the reformulation of Leonardo's concepts. Therefore, for reasons of space and consistency, we cannot dwell on the relationship with related semiotic concepts, except for some tangential remarks used solely for the purpose of a better understanding of Leonardo's work. This

¹ "The Biblioteca Leonardiana of Vinci holds the complete collection of the editions of Leonardo's works published since 1651"; <<https://www.leonardodigitale.com/en/>>.

systematic comparison requires further specific investigation, which is precisely the next step of this research.

2. The question of the word/image relationship in Leonardo's notebooks

The question of the interrelationship between words and drawings in Leonardo's notebooks, and the parallel issue of the theoretical comparison of painting and poetry, have fascinated many scholars. The whole debate is complex and articulated, and to summarize it would be beyond the scope of this paper. Fortunately, several scholars (Brizio 2007; Farago 1992; Keizer 2019; Montani 2022; Scarpati 1981; Vecce 2000b, 2003; Zwijnenberg 1999) have already offered a synthesis of Leonardo's theoretical positions and a selection of the most revealing examples of words/images combination in his manuscripts. One only needs to refer to their works to have a complete perspective; in this paragraph we focus on a specific point: the potential contradiction between the theoretical principles asserted by Leonardo concerning painting vs. poetry on the one hand, and the nature of his manuscripts on the other.

Scholars specialist in Leonardo's work highlight that he devoted a relevant part of his life to writing (and drawing) notebooks, more than the time he spent on painting (Zwijnenberg 1999: 7; Vecce 2003: 59): "He filled thousands of sheets with words, between 5000 and 10000 pages, depending on how you count" (Keizer 2019: 13); "Leonardo's early biographer Giorgio Vasari was right: Leonardo appears to have laboured more by his word—especially words accompanied by sketches—than anything else" (Wells 2008: XIII).

On the other hand, in his notes on painting, Leonardo claims that the latter is superior to poetry in many respects. As Claire Farago specifies, "Leonardo da Vinci argued for the supremacy of painting over the arts of poetry, music, and sculpture in writings that are known today as his *Paragone*" (Farago 1992: 3). *Paragone* is the common name for the first part of the *Libro di Pittura* ("Book on Painting"), a posthumous selection and arrangements of Leonardo's writing on the subject. These are writings that have come down to us only in a small part. However, even in his holograph documents in the France Manuscript A (99r²) (considered an important original nucleus of *Paragone*), Leonardo contrasts not only painting to poetry but, as noted by Claudio Scarpati, more in general painting to writing (Scarpati 1981: 206).

Given this situation many scholars have inevitably detected a margin of contradiction and, more broadly, a space for interpretation. However, seeing as a substantial proportion of the original manuscripts did not survive over the centuries it is not possible to generalize based on the existing notes. Joost Keizer, in a recent book almost entirely devoted to word/image in Leonardo, goes as far as to formulate it as a kind of paradox, of a contradiction between theory and practice (Keizer 2019: 13). In the next paragraphs we will propose a perspective to deal with this contradiction/paradox.

² <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/manuscript-a-in-the-Institut-de-France/0099-r/>>.

3. Different spatial arrangements of the manuscripts' pages and page layout

Ladislao Reti affirms that the inter-relationship between words and figures in Leonardo is univocal: “figures had been drawn first” (Reti 1971: 193). However, it is possible to find many examples where the integration is different and more variegated, as we will see further on. As Vecce (2003: 71) writes as part of his analysis of Leonardo pages: “Headings were often placed at the top center of a sheet, and texts were then handled, in both appearance and execution, as if they were part of a single, intellectual unity (as indeed they were)”.

Concerning these points, even considering only a small portion of Leonardo's notebooks (for instance the Anatomical Drawings at Windsor),³ it is possible to observe several typologies of pages. In particular, going from the more sequential/linear alphabetical pages to the more visual ones:⁴

1. pages completely sequential (48v,⁵ 49r⁶) interrupted only by headings;
2. pages completely sequential with keywords on the column (72r⁷);
3. lists, draft of a table of contents (63v⁸ - RCIN 919040v) (Fig. 1);
4. words enriched by drawings (157r⁹);
5. words and figures organized in such a way that we could read the page alternatively as led by figures or by sentences (29r¹⁰);
6. list of sentences led by figures (25r¹¹);
7. words organized “spatially” around a figure (51v¹²);
8. words that follow a “discourse” created by the succession of figures (137r¹³ - RCIN 919003r) (Fig. 2);
9. words that merely “comment” a figure (68r¹⁴);
10. pages entirely consisting of drawings (138v¹⁵).

Given these examples, it is not possible to state that Leonardo prefers to express himself with words or with drawings, or not even reasoning merely in terms of a sum of them: this dichotomy does not play out. What is interesting to note is that, even focusing on the more “wordy” pages (like the typologies 1, 2, 3), there are many differences: some pages are like the ones

³ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/>>.

⁴ It would be worth to expand this list, conducting a systematic research on this aspect, inspired by the one realized by Enzo Macagno on Fluid Mechanics (Macagno 1986) or on Flow Phenomena (Macagno 1987) and the consequent multichannel tabulations.

⁵ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0048-v/>>.

⁶ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0049-r/>>.

⁷ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0072-r/>>.

⁸ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0063-v/>>.

⁹ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0157-r/>>.

¹⁰ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0029-r/>>.

¹¹ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0025-r/>>.

¹² <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0051-v/>>.

¹³ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0137-r/>>.

¹⁴ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0068-r/>>.

¹⁵ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0138-v/>>.

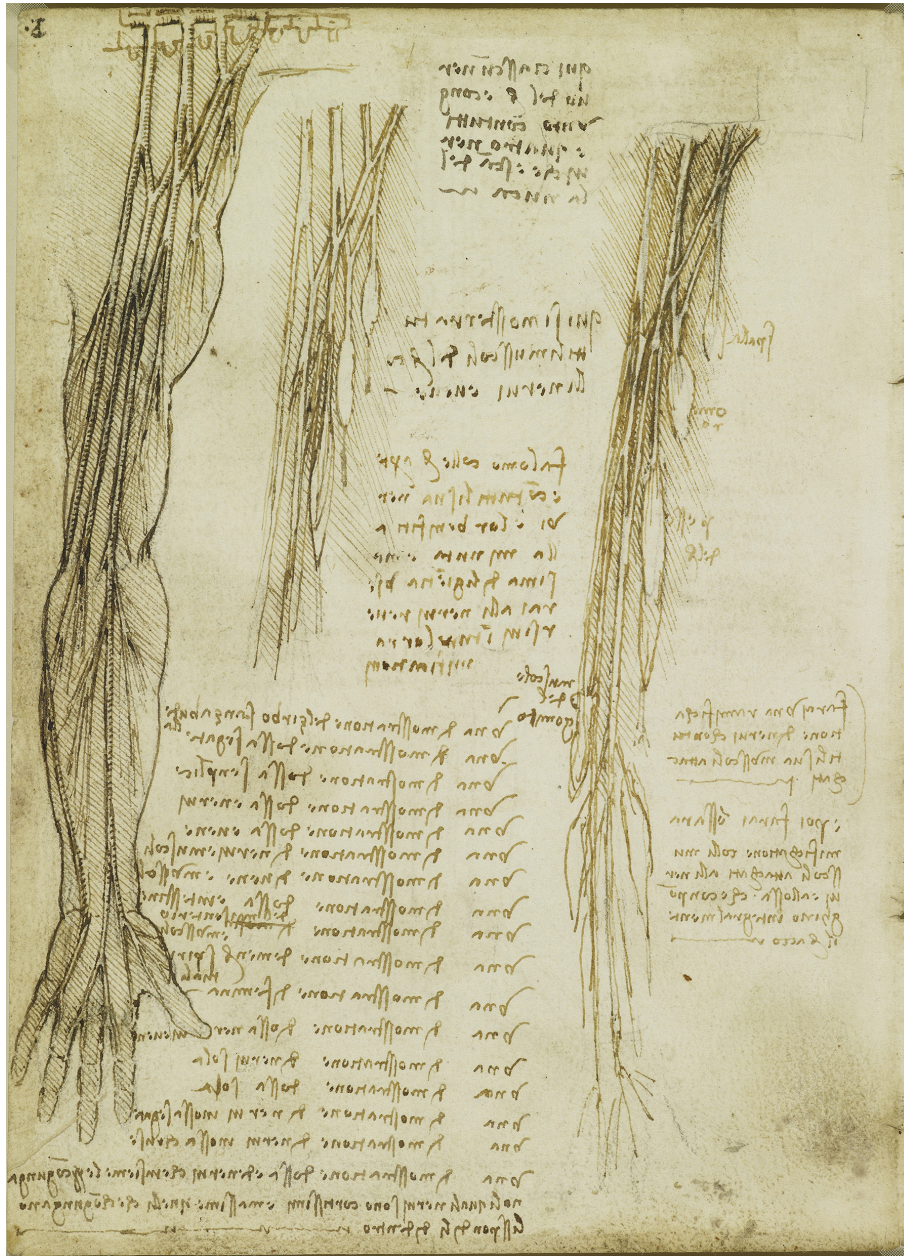


Figure 1. Anatomical Drawings, RCIN 919040 Verso: The brachial plexus and nerves of the arm.
Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2024

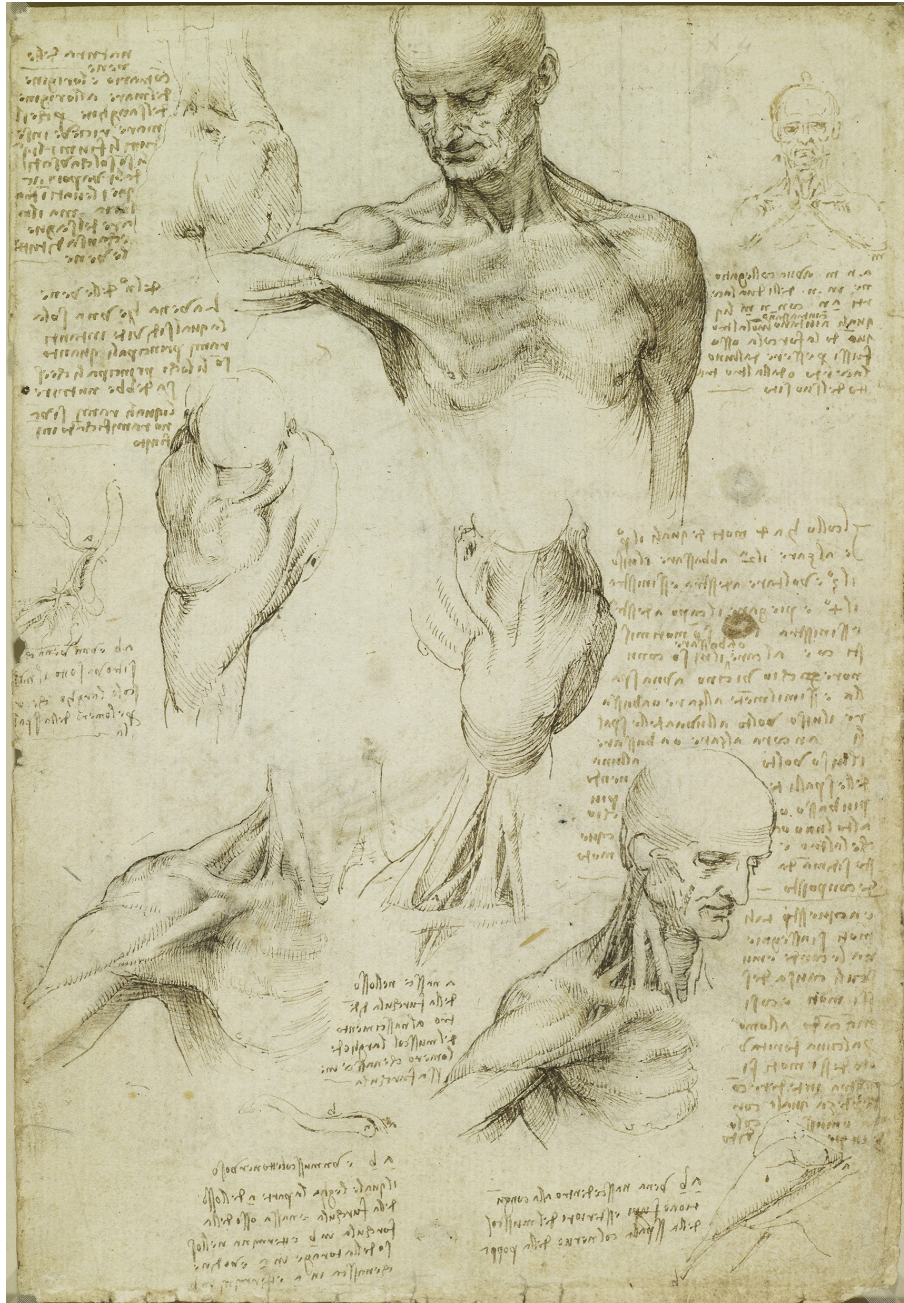


Figure 2. Anatomical Drawings, RCIN 919003 Recto: The superficial anatomy of the shoulder and neck. Royal Collection Trust / © His Majesty King Charles III 2024

described by Reti (just filled with words) others present a spatial articulation of words. In this respect, the expression “writing spaces” used by Vecce (2003: 68) is particularly appropriate and should be taken to its consequences.¹⁶

Quoting Leonardo:

Suppose that you, reader, were to glance rapidly at all this written page, and you will quickly perceive that it is full of various letters, but in this time you could not recognize what letters they are nor what they were meant to convey. Hence you need to proceed word by word, line by line, to be able to understand these letters.¹⁷ (Richter and Wells 2008)

This is precisely what does *not* happen in the pages like 137r (typology 8: discourse created by figures) thanks to the primacy of figures and to the system of notes and reference marks (letters and numbers), used by Leonardo to connect drawing with sentences, that help to have a first immediate perception of the content.

4. Printing techniques

As Claire Farago (2003: 31) points out “The practice of making each folio autonomous in a pre computer age turned Leonardo’s long-standing nonlinear methods of compilation into an advantage”. This non-linearity is reflected, at the micro-level, within the other practice previously highlighted: the heterogeneous spatial articulation of the words and drawings on the paper surface. Interestingly, however, this focus in the composition of the page is not reflected in any printed work: “... for it is indeed true that Leonardo never published a single line” writes Reti (1971: 189).

Different elements converge on the hypothesis that this expressive approach of Leonardo could be the main reason why he did not consider typographic printing as a viable technique.

In his paper on the relationship between Leonardo and the Graphics, Reti (1971) highlights three key points: Leonardo was interested in publishing;¹⁸

¹⁶ The concept could be compared with the notion of “synsemia” (Perondi 2007, 2012; Perri 2007; Lussu 2007, 2010; Perondi and Romei 2010, 2022; Bonora et al. 2020) as they share the focus on spatial articulation of a text. As noted by Emanuela Bonini Lessing (2010), summarized in Bonora (2017: 2), the word describes the visual organization of writing in the space of the text and it explains its visual syntax, but refusing to use the notion of *syntax* for its linguistic background. “Sinsemia means the deliberate and conscious disposition of elements of writing in the space, in order to communicate in a reasonably unambiguous way and in a regular manner, through the space articulation and the other visual variables. These regularities can be valid only for a specific text (but consistent, rigorous and interpreted without the aid of the author), or defined by specific patterns and consolidated habits of use” (Perondi, Romei 2010). Some of the pages of Leonardo could be interpreted as efforts to build a “synsemic text” beyond the limits of linear texts, without rejecting the efficacy of written words.

¹⁷ France Manuscript A – 108r “Poniamo caso. Tu, lettore, guarderai in una occhiata tutta questa carta scritta, e subito giudicherai questa essere piena di varie lettere, ma non conoscerai in questo tempo che lettere si sieno né che vo[g]lin dire, onde ti bisogna fare a parola a parola, verso per verso, a volere avere notizia d’esse lettere. Ancora se vorrai montare all’altezza d’uno edificio, ti converrà salire a grado a grado, altrimenti fia impossibile pervenire alla sua altezza”.

¹⁸ On this point see even Zwijnenberg (1999: 83-84).

however, he considered the existing printing techniques inappropriate and so invented more opportune and applicable printing techniques. The first two points are proved according to Reti by a note in which L. proposes teaching how to print one of his anatomical figures. This is the full quote: and it starts with the fact that Paolo Giovio stated that L. intended to publish his anatomical drawing in copper engravings:

But Giovio's statement finds a remarkable confirmation by Leonardo himself in a note accompanying beautiful drawings of the spinal column (Anat. Fogli A, fol 8 verso – W. 19007 verso¹⁹): "And as regarding this benefit which I give to posterity, I teach the method of printing it in order, and I beseech you who come after me not to let avarice constrain you to make the prints in...". The last word is missing, but I wholeheartedly agree with Clark and Pedretti that the only possible integration would be *legno*, i.e. wood-cut. Leonardo was thus convinced that wood-cuts were unfit for reproducing his drawings where the most delicate designs of form and texture would have had to be taken into account. (Reti 1971: 190²⁰)

Nevertheless, as we discover in the article, there is a passage which is even more revealing and explicit. In Codex Madrid II, in pages devoted to geometrical investigations and demonstration (119r), Leonardo proposes a specific technique that it is based on the point of scratching the surface directly with texts and drawings "written on it left-handedly, scratching the ground" (Reti 1971: 193).

Del gittare in istanpa questa opera. Metti la piastra di ferro di biaca a uovo e poi scrivi a mancina sgraffiando tal campo. Fatto questo e ttu metti di vernice ongni cosa, cioè vernice e giallolino o mmin[i]o. E sseco che è, metti i' molle, e 'l campo delle lettere fondato sulla biaca a uovo fia quello che ssi leverà insieme col minio, il quale, per essere frangibile, si ronperà e llascierà le lettere apicate al rame. E poi cava il campo col modo tuo e tti rimarà le letere di rilievo e 'l campo basso. E poi ancora mistare il minio con pece greca e così calda darla, come di sopra dissi, e sarà più frangibile. E perché meglio si veghino le lettere, tigni la piastra col fumo del zolfo che ss'incorpora col rame.²¹

Of how to cast this work in print. Coat the iron plate with white lead and eggs, and then write on it lefthanded, scratching the ground. This done, you shall cover everything with a coat of varnish, that is, a varnish containing giallolino or red lead. Once dry, leave the plate to soak; the ground of the letters, written on the white lead and eggs, will be removed together with the minium. As the minium is frangible, it will break away, leaving the letters adhering to the copper plate. After this, hollow out the ground in your own way, and the letters will stay in relief on a low ground.

¹⁹ Anatomical Drawings at Windsor 139v, bottom of the page: <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0139-v/>>.

²⁰ "Ma per questo brevissimo modo del fugurarli per diversi aspetti, se ne darà piena e vera notizia e, acciò che tal beneficio ch'io dò all'omini, io insegno il modi di ristamparlo con ordine, e priego voi, o successorì, che l'avarizia non vi costringa a fare le stampe in..." (<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/0139-v/>>).

²¹ <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/madrid-II/0119-r/>>.

You may also blend minium with hard resin and apply it warm, as mentioned before, and it will be more frangible. In order to see the letters more clearly, stain the plate with fumes of sulphur which will incorporate itself with the copper. (Reti 1971: 193; our italics)

Reti (1971: 195) explains that the problem with the existing techniques was that wood-cuts did not render “delicate details”, and engravings were slow and expensive. Joost Keizer (2019) explains the technical necessities of Leonardo in terms of high quality needed and esthetic characteristics: “...was against the way in which printing obscured the look of the handwritten page with its high-quality illustrations” (Keizer 2019: 1. The look of Script). While these explanations are convincing, it is possible to give a stronger role to the fact that the note written by L., as previously seen, is related to the reproduction of a geometrical demonstration and that in the description of the techniques, he focuses on how to render letters. This shows that Leonardo, in this case, is not interested in the level of details of an image or aesthetic characteristics, as geometrical demonstrations are generally not considered to have the same complexity and details of anatomical drawings.

Carlo Vecce (2003: 74) insists on a different aspect: “the reproducibility of prints diminishes the aura resulting from a unique artistic creation, while Leonardo wanted instead to preserve the distinctive character of his work, even of his writing and its textuality”.

Even without the consideration of the “aura” that is expressed by Leonardo but then partially controverted by his interest in printing machines, the “textuality” alone is a sufficient reason. What exactly is this textuality and what can be seen in the anatomical drawings or the geometrical demonstration? Total integration between alphabetical texts, numbers, graphical elements, and figures organized on the space of the page.

Robert Zwijnenberg (1999: 85) points out that we might consider that the printing method proposed by Leonardo “enabled him to write and draw the way he was accustomed to” and “as an indication of his awareness that a typographic reproduction would not do justice to the form and content of his manuscripts”.

Considering this point of view, we can see in Leonardo an example of the fact that the invention of the printing press with moveable types has two different aspects. On the one hand as the same Vecce (2001: 20) notes, it (*my translation*) “... had made written communication triumph over oral communication”, from another angle it establishes a technical separation between words (with moveable types) and images (wood-cut)²² that on the contrary were more integrated previously in the manuscripts; furthermore the use of colors and the organization of space change radically (Smith 1996).

In this regard Zwijnenberg (1999: 85) argues that Leonardo did not mean to improve the art of typography, on the contrary his method “is a proposal for a replacement of typography”.

²² On this perspective see Smith (1996), Lussu (2007), Perondi and Romei (2010), Tufte (2006: 83-85).

As David Lane wrote (Lane 2015: 48, 58): “Another technology that is responsible for increasing cognitive demands is the printing press. Before its invention, graphics and text were integrated in the great works of scientists as Da Vinci and Galileo”; “Following Gutenberg’s invention of moveable type, however, images and text are often separated to expedite the printing process”.

As noted, Leonardo’s writings, in many cases, are organized in the space of the page; thus, they go in the direction of global and immediate perception, the characteristics he praises in painting. Consequently, they need a technique able to render the unity of the page as Leonardo had designed it.

5. The implicit theory of written/graphic visual communication in Leonardo’s notebooks

5.1. Introduction

Leonardo formulated a theory of painting as a system of expression and explored the differences between painting and poetry; and, more generally, between the characteristics of verbal (both oral and written) language and images. However, his main concrete activity was not, as a matter of fact, opposing and contrasting different domains of expressions, but, on the contrary, integrating them.

He wrote and drew in the space of the page, not caring about the boundaries between letters, numbers and figures, articulating heterogeneous elements. Nevertheless, he did not explicitly elaborate, at least in the existing manuscripts, a theory related to this aspect. If he did not formulate this theory, he did manifest some intentions that allow us the faint possibility of defining some principles that were animating his practice. This paragraph is devoted to the emergence of these concepts.

5.2. The primacy of *disegno* and the visual dimension of writing

If we transform into practice the theoretical reflections of Leonardo on the connection of words to hearing (and picture to sight), the attention he paid to the rendering of the page would appear inexplicable, as he refused to leave the page visual layout to someone else. Therefore, there is a need to find in his manuscripts a trace of a different perspective; something that survived his dichotomous opposition.

In the *Libro di Pittura* – 12 v there is an excerpt,²³ highlighted by Vecce (2003) and Keizer (2019), that is illuminating in this respect.

²³ “Ma la Deità della scientia della pittura considera l’opere, così humane come divine, le quali sono terminate dalle loro superfitie, cioè linee de’ termini de’ corpi. Con le quali lui comanda a lo scultore la perfectione delle sue statue. Questa, col suo principio, cioè il disegno, insegna allo architetto fare ch’el suo edificio si renda grato a l’occhio, questa alli componitori de diversi vasi, questa alli orefici, tessitori, recamatori. Questa ha trovato li carateri con li quali s’esprime li diversi linguaggi; questa ha dato le caratte agli arismetici, questa ha insegnato la figuratione alla geometria, questa insegna alli prospettivi et astrologhi et alli maccinatori e ingegneri” (Farago 1992: 226). Original page: *Libro di Pittura* – 12 v, <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/book-on-painting/0012-v/>>.

Let us evaluate it in the translation by Claire Farago:

Yet the deity of the science of painting considers human works as well as divine, [both of] which are bounded by their surfaces, that is the lines at the boundaries of bodies. [The deity] directs the sculptor to perfect his statues by means of these lines. With his principle, that is *dissegno*, [the deity] teaches the architect to render his buildings agreeable to the eye; this is what teaches composers of different vases, goldsmiths, weavers, embroiderers. The characters by which different languages are expressed were discovered by this [principle] and this has given ciphers to the mathematicians, this teaches figurations to geometry, and this teaches perspectivists and astrologers and makers of machines and engineers. (Farago 1992: 227)

Disegno (*dissegno*), which Farago (in a footnote) considers equivalent to “Drawing, or possibly design”, and that in Italian keeps this double semantic framing,²⁴ is considered the principle from whose origins came characters (*caratteri*), ciphers (*caratte*), geometrical figures (and of course paintings and the drawings themselves). As Vecce stresses, L. considers writing as a “form of *disegno*, that is, design or drawing” (2003: 61).

Therefore, it is possible to come to a conclusion: everything that a reader can find in the manuscripts of Leonardo (from the more linear alphabetical texts to the anatomical figures) could go under the categories of forms of expression originated by *disegno*.

The notion of *disegno* expresses the visual dimension of Leonardo’s writing, or as previously specified text as visual object (Zwijnenberg 1999: 96), and provides a perspective consistent with his practice. There are strong similarities between this concept and the idea of *gramma* as formulated by James Elkins:

a word that means picture, written letter, and piece of writing. The verb *graphein* is even more open-ended: It means to write, draw, or scratch. Together, *gramma* and *graphein* preserve a memory of a time when the divisions we are so used to did not exist, and they help us remember, when we need to, that picture and writing are both kinds of “scratching” – that is, marking on and in surfaces. (Elkins 1999: 83)

Disegno and *gramma* both indicate a field that includes figures, writings, and scientific notation (even *caratte*, “ciphers”, derive from it).

The similarities are evident, even in relation to the common origin for writing and drawings. In case of *gramma*, the point of contact is “scratching”, in case of “*disegno*” the origin is the visual dimension, according to Libro di Pittura -12v and if we refer to France Manuscript A – 97v, it is the line; “Come la prima pittura fu sol d’una linia” (“As the first painting was only one line”, *my translation*); so according to Vecce (2003: 60) the common root is “the movement of the pen over the blank surface of the paper”.

Gramma could provide us a precious function: we could give a name to the complex pages of Leonardo that are not drawings and are not writings. L., in

²⁴ For instance: “disegno su un foglio” (drawing), “disegno di legge” (project).

the case of the anatomical drawings, calls the whole page “figure”, but “gramma” could include even geometrical demonstrations.

A further point of contact between *gramma*, *disegno*, and Leonardo’s principles emerges in Claire Farago’s commentaries on Leonardo’s *Paragone*. Although the word *gramma* is not present in the surviving Leonardo’s manuscripts, it was used by relevant humanist writers (Farago 1992: 293).

As a matter of fact, if *gramma* is a neologism in contemporary human sciences and art studies, it is not so if we go back to the era of Leonardo. Farago focusing on the interaction between artists and poets notes:

In the late fifteenth century, a similar unity of poetic and artistic imitation was posited by humanist writers like Poliziano, Giorgio Valla, and Pomponius Gauricus, all of whom named *graphieis* or *gramma*, meaning letter or mark, as the foundation of imitation. In 1504, Pomponius Gauricus, writing on sculpture, even identified *graphieis* with *disegno* as the “unity of art”. (Farago 1992: 293)

Leonardo, in the manuscripts, never refers to the notion of *gramma*, however, this concept helps us to identify a deep and rich root in his writing principles, an aspect that could be further investigated.

Keizer, when describing the previous excerpt from Leonardo about *disegno*, connects them to the question of the hieroglyphics, the Renaissance interest for a quest for a universal visual language, and the invention of “visual scripts” (Keizer 2019: § Hieroglyphs). However, it is legitimate to see the question from a different theoretical point of view: words for Leonardo are already visual, even without the effort of building a visual script, and *disegno* is the principle, and in other terms, even the “platform,” that allows the interaction between elements originating from different systems of expression.

5.3. Theory of reproduction/copy and theory of writing

In the previous paragraphs, the reader encountered several examples of Leonardo’s pages or portions of pages. In all of them, the specific organization of letters and numbers and their relation to figures are a fundamental component of the meaning of the text and of its effectiveness.

These pages are not equivalent to their words arranged linearly, or organized with a consistent justification, and are not comparable to the mere sum of words + drawings. The manuscripts, in other terms, contain unified elements of communication (pages or sections of pages) that need to be considered as a whole.

Unfortunately, if we consider the current examination and the researches consulted and described in the previous paragraphs, Leonardo never explicitly writes about this; he never affirms “the page is a whole,” or the contrary. Nevertheless, he focuses on two concepts that can be considered to be related.

Firstly, he praises painting for the immediacy of perception, in other terms, for the fact that one can grasp the meaning of a painting as a whole. Secondly, and more importantly, he establishes the conditions of technical reproduction of his pages. With regard to the first point, the preference for the visual “re-

ception” of the page as opposed to a reading reception or a hearing reception induces one to think that even for pages that were not painting Leonardo tried to introduce elements which concede some visual hints to the reader. Consequently, he values the page-layout and the letters/figures configurations and he defends the visual consistency of the page.

In relation to the second point, Leonardo elaborates an argument against the ease of technical reproduction of books, and he praises painting for not being replicable in the same way: characters (letters) can be copied (or even more: are replicable): books have infinite copies equivalent to the original.

[...] questa non si coppia, come si fa le lettere, che tanto vale la coppia quanto l’origgine; questa non si impronta, come si fa scultura della quale tal è l’impressa qual è l’origgine in quanto alla virtude l’opera. Questa no’ fa infiniti figlioli, come fa li libri stampati. Questa sola si resta nobile, questa sola onora il suo Autore e resta pretiosa e unica e non partorisce mai figlioli eguali a sè. E tal singularità la fa più eccellente che quelle che per tutto sono pubblicate.²⁵ (Farago 1992: 186, 188)

It cannot be copied, as happens with letters, where the copy is worth as much as the original. It cannot be cast, as happens with sculpture where the impression is like the original as far as the virtue of the work is concerned. It does not produce infinite children, as do printed books. Painting alone remains noble, it alone honors its author and remains precious and unique and never bears children equal to itself. This singularity makes painting more excellent than those [sciences] which are made public everywhere. (Farago 1992: 187, 189)

At the same time he developed new techniques for printing and even suggested ways to print. This corroborates the idea that Leonardo was not *tout-court* against the idea of reproduction, and not even against in general the printing press with moveable types (Pedretti 1957: 110), but he was against typologies of printing that do not keep the original form and structure of the manuscripts.²⁶

Indirectly, we could argue, he elaborates *in nuce* a semiotic of copies and replicas. He makes a distinction between: painting (not reproducible); linear writing as a sequence of discrete characters – not to be confounded with handwriting/ cursive chirography – (highly reproducible, with the current printing techniques); the writings (handwriting/chirography) of the notebooks where there is a margin for reproduction but under certain conditions (both semiotic and technical conditions).

Leonardo on his notes oscillates between two different questions: replicability as related to reproducing the same effect on the reader and as related to the question of “authenticity”.

²⁵ Libro di Pittura – 3r: <<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/book-on-painting/0003-r/>>.

²⁶ In this regard we may notice that Leonardo witnessed the first transformations of the printed book, from a more or less faithful copy of the manuscript text to a product set up on the basis of an autonomous graphic design increasingly distinct from handwriting.

As it emerges from Umberto Eco's work and in particular his notes about "Replicability" in the frame of a "Theory of Sign Production" (Eco 1976: 179-183), the conditions of replicability are related to the awareness of the productive rules of an object (1976: 181), unless we consider the question of authenticity.

Following Eco's perspective, we could say that to replicate something we need to know exactly its pertinent features, and the relationship between expression and content. In the case of our manuscripts, it is difficult to establish which characteristics are pertinent and which are not, that is why Leonardo focuses on reproducing them as they are.

Luis Jorge Prieto's concept of "specific identity" (Prieto 1991) helps to clarify this further. This notion, as opposed to "numerical identity", includes all the characteristics of an "invention" (a work of art, an artifact, a document) that the "inventor" considers essential to achieve the intended purposes. It is clear that Leonardo perceived many visual and spatial characteristics of his texts to be part of their "specific identity".

Following Prieto's footsteps, this time with Paolo Fabbri's clarifications (Fabbri 2016), we can focus on the distinction between "copy", which requires an act of interpretation of the relevant features of the source, and "reproduction", which is free of interpretation and tends to include as many features of the source as possible, with the use of a "matrix". One might ask whether what Leonardo wants to realize are "copies" or "reproductions". In fact, Leonardo dissolves this theoretical distinction by proposing the creation of original manuscripts that are a "matrix" for further copies/reproductions, with the peculiarity that this "matrix" is an act of interpretation of the relevant characteristics of the original text. Moreover, by inventing a specific printing technique, L. aims to guarantee the effectiveness of the whole process: each copy/reproduction will contain all the elements of the "specific identity" of his texts.

Regarding the question of authenticity, a fundamental reference is Nelson Goodman's theory about the differences between *autographic* and *allographic* arts (Goodman 1968: 112-115). In the autographic arts, for instance painting, even an exact duplication is not considered genuine. On the other hand, there are the allographic arts, like music. Let's consider the case of different performances of the same symphony: if they are correct, they are all considered "genuine instances of the work". Goodman considers literature an allographic art because different copies of, let's say, the same novel, are all regarded as genuine versions of the same text if the copy is accurate. He then specifies that the fact of being autographic is not related to the fact of being a one-stage or a two-stage art. Music is a two-stage art, because the end-product of a score is the performance, and it is allographic; but the work of an etcher is autographic: any copy of the original plate is an imitation, even if the end-product is the print.

Goodman's reflections on literature are based on the fact that according to his perspective, what counts in a written text is the "sameness of spelling" (Goodman 1968: 115), or in other words sequence of letters, spaces, punctuation marks. As it would have become evident, we disagree with the idea that the "sameness of spelling" is a sufficient characteristic to state that one text is an accurate copy of the original, because we consider that in many cases the

spatial and visual characteristics of a text are themselves parts of the meaning. But still, even in a text considered for its visual characteristics, it would be theoretically possible to identify a notation, so following Goodman's paradigm we could talk about allographic arts even in this case.

Another fundamental reference on this topic, is the work of Charles S. Peirce who explained his distinction between *type* and *token*, with the example of the differences between words as occurrences and words as, we may say, abstractions. Interestingly, he mentions even the case of the copy of a book in relation with the book as an abstraction (Peirce 1931-1958: 4.537).

Clearly, from the point of view of authenticity, the first edition of a book in a certain year is not equivalent to a second edition, done in a different year, even if the two objects are materially and completely equivalent.

The focus is, on the contrary, on establishing how a certain text can be considered equivalent to another as a sign. And from this point of view, a theory of copy/reproduction/replicas is not separable from a theory of what we consider relevant features of a text or an object. If we think that written words are only vehicles of verbal language, then, as a consequence, every different reproduction or visual replica of the same word is equivalent, and the spatial layout does not matter. Following this perspective, two different editions of the same novel or its original manuscript are the same from the reader's point of view.

If we instead consider, or better if the strategy of the author and of the text itself (*intentio operis* in Eco 1979), considers that written words are part of graphic configurations, then those graphic configurations are relevant, and we need to reproduce them (in Prieto's terms they are included in the "specific identity"). And this is the vision that emerges from Leonardo's manuscripts.

6. Conclusion

Based on the points expressed in the previous pages we can argue that Leonardo elaborated in parts implicitly and in part explicitly, through his practice and some specific remarks, some theoretical and methodological principles of written/graphic communication, or graphic expression, which include writing and drawing and of its functions and role in relation to knowledge.

These are the main points we have identified:

- a written/graphic text is reproducible, but only under certain conditions; that is to say its visual configuration has to be taken into consideration;
- a written/graphic text is not reducible to words, and not even to words + images, if its visual configuration is different then the text is different;
- abstract articulation of thoughts is not confined to the linearity of words but is elaborated, autonomously, also through non-linearity, figures, the interaction between letters/numbers/figures;
- writing (of words) in Leonardo is *expanded*, including space, and it is frequently organized into *units of space*; on the other hand, "drawing" includes letters, ciphers, and other graphical signs.

These principles are part of a broader vision. Leonardo, *de facto*, refuses to stop the process through which all the elements of expression in graphic texts correlate in new ways to content; as pointed out by Zwijnenberg (1999: 83-86) he considers form and content as interrelated.

Leonardo, who described and figured a tremendous number of phenomena, did not care about categorizing his strategy of writing and drawing. We had to look for his notes, found tangential remarks, and only thanks to this and to the previous analysis some notes emerged, but not in a structured form. In fact, if it wasn't for the polemic against poetry, and written verbal language, which we find in the France Manuscript A or in the Libro di Pittura, we could even consider that L. does not *combine different domains*; more radically, it can be said that in practice he does not care about defining different domains. Leonardo is not correlating words and images in the examined page, he is just using different tools, graphic ingredients which in some cases are based on previously existing semiotic correlations (the meaning of words for instance) and in other cases establish new ones, in a continuous process of semiosis.

List of Leonardo's manuscripts consulted during the research

Note

The original manuscripts, except the Rebus page from Royal Library, were read through the authoritative digital archive e-Leo (Biblioteca Leonardiana). In order to have a perception of the original artefacts, one manuscript (Codice sul Volo degli Uccelli) was consulted in a facsimile reproduction by Giunti. The transcriptions in Italian are the ones adopted in e-Leo, except the ones for Libro di Pittura (Book on Painting) which are taken from Claire Farago (1992). In case of any doubts regarding the transcription please note that the author consulted Leonardo's manuscript directly. The English translations are plainly highlighted in the text, where no translation was found the author provided his own translation.

Anatomical Drawings at Windsor

<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/anatomical-drawings/>>

Codex Atlanticus

<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/codex-atlanticus/>>

Codex Leicester (Ex Hammer)

<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/codex-leicester/>>

Codex Madrid I

<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/madrid-I/>>

Codex Madrid II

<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/madrid-II/>>

Codex Trivulzianus

<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/codex-trivulzianus/>>

Codice sul Volo degli Uccelli (Codex on the Flight of Birds)

<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/codice-sul-volo-degli-uccelli/>>

France Manuscript A
<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/manuscript-a-in-the-Institut-de-France/>>

France Manuscript G
<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/manuscript-g-in-the-Institut-de-France/>>.

France Manuscript I
<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/manuscript-I-in-the-Institut-de-France/>>.

Libro di Pittura (Book on Painting)
<<https://www.leonardodigitale.com/en/browse/book-on-painting/>>.

Royal Library, Rebus, RL 12692
<<https://www.rct.uk/collection/912692>>.

References

- Biblioteca Leonardiana
(s.d.) *e-Leo – Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza / Digital archive of history of technology and science*, available at: <<https://www.leonardodigitale.com/>>. Site accessed April 2024.
- Bonini Lessing, Emanuela
2010 “Notazioni sinsemiche di processi interattivi”, *Il Verri*, 43.
- Bonora, Giulia et al.
2017 “The Project “Interactive Topography of Dante’s Inferno”. Transfer of Knowledge and Design of Didactic Tools”, *Proceedings*, 1(9), 875.
- Bonora, Giulia et al.
2020 “Sinsemia as a tool for designing interactive artifacts for teaching. The case study of The topography of Dante’s Inferno and the detailed definition of reference frame”, in Università degli Studi di Sassari, UNISS (Italy), Ceccarelli N., Jiménez-Martínez C., et al. (eds) *2CO Communicating Complexity. Contributions from the 2017 Tenerife Conference*, Vicerrectorado de Docencia, Universidad de La Laguna, servicio de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 94-104.
- Brizio, Anna Maria (a cura di)
2007 [1952] *Scritti scelti di Leonardo Da Vinci*, Kindle Edition, Torino, UTET.
- Eco, Umberto
1976 *A Theory of Semiotics. Advances in semiotics*, Bloomington, IN, Indiana University Press.
1979 *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Advances in semiotics*, Bloomington, IN, Indiana University Press.
- Elkins, James
1999 *The Domain of Images*, Ithaca, NY, Cornell University Press.
- Fabbri, Paolo
2016 “Eseguire originali. Rimediazione e camouflage”, in *Rimediazioni. Immagini interattive*, I, a cura di T. Migliore, Aracne, Roma 2016, 219-230.

Farago, Claire J.

- 1992 *Leonardo Da Vinci's Paragone: A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, in *Brill's studies in intellectual history*, 25, Leiden, New York, E. J. Brill.
- 2003 "How Leonardo da Vinci's editors organized his Treatise on painting and how Leonardo would have done it differently", in Massey L. and National Gallery of Art (U.S.) (eds) *The Treatise on Perspective: Published and Unpublished. Studies in the history of art, Symposium papers / Center for Advanced Study in the Visual Arts*, 59, Washington, D.C., New Haven [Conn.], National Gallery of Art, Distributed by Yale University Press, 21-52.

Goodman, Nelson

- 1968 *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, IN, Hackett.

Keizer, Joost

- 2012 "Leonardo and Allegory", *Oxford Art Journal*, 35(3), 433-455.
- 2019 *Leonardo's Paradox: Word and Image in the Making of Renaissance Culture*, Kindle Edition, London, Reaktion Books Ltd.

Kemp, Martin

- 2011 *Leonardo*, Rev. Ed, Oxford, Oxford University Press.

Lane, David M.

- 2015 "Guidelines for Making Graphs Easy to Perceive, Easy to Understand, and Information Rich", in McCrudden MT, Schraw GJ, and Buckendahl CW (eds) *Use of Visual Displays in Research and Testing: Coding, Interpreting, and Reporting Data. Current perspectives on cognition, learning and instruction*, Charlotte, NC, Information Age Publishing.

Lussu, Giovanni

- 2007 "The form of language", *Typography Papers*, 7, 139-147.
- 2010 "Design della Comunicazione", in *Enciclopedia Treccani - XXI Secolo*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana.

Macagno, Enzo

- 1986 *Leonardian Fluid Mechanics in the Codex Atlanticus, IIHR Monograph*, 100, Iowa City, Iowa Institute of Hydraulic Research - The University of Iowa.
- 1987 "Multichannel Tabulation of the Notes on Flow in the French Manuscripts of Leonardo da Vinci", *Raccolta vinciana*, 22, 213-238.

Marinoni, Augusto

- 1973 "Leonardo: 'Libro di mia vocaboli'", in *Studi in onore di Alberto Chiari*, Brescia, Paideia, 751-766.

Marinoni, Augusto (a cura di)

- 1952 *Leonardo Da Vinci. Scritti letterari. Con i manoscritti di Madrid*, Kindle Edition, Milano, Rizzoli 2012.

Montani, Pietro

- 2022 *Technological Destinies of the Imagination*, Milano-Udine, Mimesis.

Pedretti, Carlo

- 1957 "L'arte della stampa in Leonardo da Vinci", *Studi Vinciani*, Geneva, 109-117.

- Peirce, Charles Sanders
1931-1958 *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- Perondi, Luciano
2007 *Sinsemie*, Master Degree, Politecnico, Milano.
2012 *Sinsemie: scritture nello spazio*, Viterbo, Stampa alternativa & Graffiti.
- Perondi, Luciano; Romei, Leonardo
2010 “Le forme di scrittura penalizzate dalla stampa risorgeranno nei tablet”, *Nova24 - Il Sole 24 Ore*, 28 October.
2022 “Cose che si possono mostrare meglio con le figure. Analisi sinsemica degli anelli trinitari nel Liber Figurarum di Gioacchino da Fiore”, *Giornale di Storia*, 40, numero monografico Scritture. Teoria e prassi della scrittura tra Filosofia, Scienza e Comunicazione.
- Perri, Antonio
2007 “Evento linguistico vs. evento scrittorio: verso un nuovo modello”, *Rivista di psicolinguistica applicata*, 3, 1-21.
- Prieto, Luis Jorge
1991 “Il mito dell’originale: l’originale come oggetto d’arte e come oggetto di collezione”, in *Saggi di Semiotica. Vol. II. Sull’arte e sul soggetto*, Pratiche, Parma, 23-47.
- Reti, Ladislao
1971 “Leonardo da Vinci and the Graphics Arts: The Early Invention of Relief Etching”, *The Burlington Magazine*, 113(817), 188-195.
- Richter, Irma A.; Wells, Thereza
2008 *Notebooks / Leonardo Da Vinci*. New ed. Oxford world’s classics, Kindle Edition, Oxford, New York, Oxford University Press.
- Romei, Leonardo
2013 “Jacques Bertin’s *Sémiologie Graphique*”, *Progetto Grafico – International Graphic Design Magazine*, 24, 140-145.
2014 “Graphic Decisions are Theoretical Decisions: Notes on the Development of a Non-Linear Argument in an Essay by Alberto Mario Cirese”, *Progetto Grafico – International Graphic Design Magazine*, 25, 90-97.
2015 *Progettare la comunicazione: esempi, esperimenti, metodi, modelli*, Roma, Stampa Alternativa & Graffiti.
- Scarpati, Claudio
1981 “Leonardo e i linguaggi”, *Aevum*, 55(2), 199-217.
- Smith, Margaret M.
1996 “The typography of complex texts: how an early printer eliminated the scribes’ red”, *Typography Papers*, 1, 75-92.
- Vecce, Carlo
2000a “Marinoni e le parole di Leonardo. Dagli appunti grammaticali e lessicali ai rebus”, in Marani P.C. (ed.) *Hostinato rigore: Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, Milano, Electa, 96-102.
2000b “Parola e immagine nei manoscritti di Leonardo”, in Guidotti A. and Rossi M. (eds.), *Percorsi tra parole e immagini: 1400-1600*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 19-35.

- 2001 *Scritture. Per un manuale di comunicazione*, Napoli, Dario Morano.
2003 “Word and Image in Leonardo’s Writings”, in Bambach C. (ed.), *Leonardo Da Vinci, Master Draftsman*, New York, New Haven, Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 59-77.

Wells, Thereza

- 2008 “Introduction”, in *Notebooks / Leonardo Da Vinci*, New ed. Oxford world’s classics. Oxford, New York, Oxford University Press.

Zwijnenberg, Robert

- 1999 *The Writings and Drawings of Leonardo Da Vinci: Order and Chaos in Early Modern Thought*, New York, Cambridge University Press.

Leonardo Romei since January 2023 is regional Coordinator for Marche and Umbria of the Italian PNRR project “Roots Tourism” by the Italian Ministry of Foreign Affairs and International Cooperation. He obtained a PhD in Communication Sciences from the Sapienza University of Rome, with a thesis in Semiotics. He was the director of ISIA of Urbino, where he taught Semiotics and Iconography for 8 years. Since 2009 he has been developing communication projects for institutions and publishing houses and holds teaching and directorship positions in Italian and foreign institutes and universities. He works on semiotics, synsemia, information visualization, image analysis, cultural memory, relation between memory and tourism, access to knowledge. He is the author of numerous essays and of the book *Progettare la comunicazione* [Designing Communication] (Stampa Alternativa & Graffiti 2015).

Alternative graphemics

Aztec writing system as a case study towards an integrated, digitalised model of non-typographic graphemics

Antonio Perri

Dipartimento di Scienze umanistiche, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, Napoli, IT
antonio.perri@unisob.na.it

Luciano Perondi

Dipartimento Culture del progetto, Università Iuav di Venezia, IT
lperondi@iuav.it

Daniele Capo

CAST Società Cooperativa
daniele@c-a-s-t.com

Roberto Arista

Typotheque
roberto@typotheque.com

Giampiero Dalai

Alpaca Società Cooperativa
giampiero.dalai@alpacaprospects.com

Abstract

Aztec pictographic writing conveys semantic (and linguistic) contents through conventional patterns of units. We argue that relevant visual values are ordered in subsets (topological, spatial and logical). Each unit is a “character” (in the Unicode vocabulary), either as a positive unit (a graphic sign) or as an “empty” spatial, topo-graphical relation between signs. It is sketched, then, a digital method processing sets of basic graphic features as non-linear combinations of variables; they display an overall structure similar to Unicode encoding of emoji. Finally, more coded variables are set to account for broader compositions, since coding systems available so far are not flexible enough to accommodate the encoding of Aztec units.

Keywords

Aztec writing; Entaxis; Synsemia; Unicode standard; Non-linear digital typography

Contents

1. Aztec writing eludes the constraints of linguistic linearity
2. A new encoding system for Aztec writing
3. Some examples, and discussion of the model
4. Current limitations and additional issues

References

1. Aztec writing eludes the constraints of linguistic linearity

Aztec writing shows an internal structure which is specifically designed to convey semantic (and linguistic) contents via conventional (but sometimes also figurative-analogic) non-linear patterns of units which can be subsumed to a digital encoding.

Indeed, there are several visual variables structured in the textual space, combining logo-syllabic with non-linear and analogic graphic units in an optimal blending of two visual systems or strategies: while names, dates and numbers are conveyed by logograms and syllabograms, further linguistic information is encoded by systematic use of layout and spatial disposition. Writing, unlike speech, does not need to represent phonetically an utterance in order to provide a complete encoding of linguistic content (Zamora Corona 2022). On the contrary, visual elements spatially arranged in a non-linear toposyntax (Klinkenberg & Polis 2018) do indeed signify in an often more effective way than a chrono-sequence of letters.

We used the seven variables by Bertin (1967) to single out entactic units (Vaillant 1999), and synsemic composition. These minimal units, in turn, can be combined in a multirank system giving rise to complex and hierarchically structured graphic units. The arrangement of elements is obtained through (1) associative (visual sets) and dissociative (visual hierarchies) variables; and through (2) topological and/or spatial patterns or set of rules (frames). (1) and (2) are also at stake when broader visual (or textual) arrangements of graphic units are dealt with.

The purpose of the article is to describe in detail the actual working of these principles. We argue that it is possible to show sets of relevant, basic graphic elements in Aztec writing showing a systematic correspondence both with specific visual variables, and with linguistic contents. Each graphic unit, indeed, is thought as a combination of basic elements. The system so conceived displays an overall pattern which has some similarities to the Unicode encoding of Emoji (Unicode Inc. n.d. a), but the latter is not flexible and multifaceted enough to accommodate a proper encoding of Aztec semantic units.

Moreover, some variables can be manipulated in a discrete and finite range of possibilities while others display a continuous (and thus non-finite) range of variability; specific variables – such as Shape – seem to have a virtually infinite variability and a hardly discrete set of variations. Our hypothesis is that at least some of these visual variants can be organized in more or less abstract subsets (topological, spatial, and logical).

We suggest that every semantic unit can be seen as a “character” (as in the Unicode vocabulary), regardless of its being related straight to a glyph (i.e. a graphic sign) or to a (formal, “empty”) spatial or topo-graphical relation between graphic signs. Indeed each character can be composed (and combined) entactically, i.e. non-linearly; as a consequence, the difference between entaxis and synsemia (Perondi 2012) will depend on the levels-ranks of combination between units under analysis, while the overall composition model stays the same.

According to our hypothesis, the internal structure of Aztec writing is specifically devised in order to go further and elude in many ways the constraints

of linguistic linearity (i.e., that of vocal signifiers). While undoubtedly representing Aztec language, indeed, i.e. Classical Nahuatl, it is supposed to convey semantic (and linguistic) contents through codified patterns of units (Fedorova & Perri, in press; Zamora Corona 2022). In this article, we argue that those units and framed assemblages are clearly detectable, while often iconically grounded; moreover, we will show that Aztec pictorial characters or basic units, usually named *glyphs* by Mesoamerican scholars¹ – in spite of their having been often referred to as integrating a dense system (in the sense of Goodman 1968), therefore not possessing the basic quality of linguistic symbols – articulate framed patterns which can be made discrete and, ultimately, digitalized.

We will detail how the system is grounded on several visual variables, which in turn frame the textual space combining logo-syllabic with non-linear and analogic graphic units in an optimal blending of two strategies of linguistic information display – embedded in the same artifact: while names, dates and numbers are conveyed by logograms and syllabograms – articulated mainly in the form of non-linear or entactic emblems (Vaillant 1999; Fedorova 2009), but rooted in segmental linguistic units such as morphemes and syllables – further linguistic information is flexibly encoded by systematic use of layout and spatial disposition of characters. Such a framing practice, in the spatial toposyntax of pictographic texts, is supposed to provide readers with a definite order of information-content processing; but, more important, it makes readers strive to locate a coherent hierarchy of processable contents. Finally, and of the utmost importance in our view, we suggest that layout and non-linear arrangement also encode glottic and textual cues for interpretation and reading of linguistic content: as Roy Harris (1998; 2003) and more recently Zamora Corona aptly noted writing, unlike speech, does not need to represent phonetically an utterance in order to provide a complete encoding of a given linguistic content (Zamora Corona 2022). On the contrary, in this reversal of the longstanding old paradigm seeing writing as visible speech (see e.g. DeFrancis 1989) visual elements spatially arranged in non-linear patterns (Klinkenberg & Polis 2018) can signify in an often more effective way than a linear chrono-sequence of (glottic) letters.

2. A new encoding system for Aztec writing

As stated above, it is possible to feature sets of relevant, basic graphic elements in pictorial writing which show a systematic correspondence both with specific visual variables and with linguistic contents. Each graphic unit, indeed, is thought and articulated as a combination of basic elements (lines,

¹ In this article we will not use, however, such a notion in the technical sense of Americanists and specialists of Mesoamerican iconography: indeed, there is a concrete risk of conflating this term with “glyph” as meant in digital typography, i.e. in Unicode terminology. According to Unicode Consortium (Unicode Inc. n.d. a), a glyph is any token-instantiation (via a definite font) of a coded abstract character. When mentioning the type-units of Aztec pictorial writing and variables as coded in our model, therefore, we will label them as characters (in the sense of Unicode standard terminology), while of course they are still named glyphs in the jargon of Americanists. It is obviously not relevant here to state if we could suppose, in the digital domain, that different Aztec characters-as-types will be materially instantiated by different scripts or notational forms, actually corresponding to one and the same character.

surfaces, colors). The system so conceived displays an overall pattern which has some similarities to the Unicode encoding of Emoji (Unicode Inc. n.d. a); but the latter is not flexible and multifaceted enough in order to accommodate a proper encoding of Aztec pictorial and semantic units.

Moreover, we suggest that while some variables can be segmented in a discrete and finite range of values (hence, of possible manifestations in texts), others – more similar to dense structures in Goodmanian terms, as stated above – display a continuous (thus in principle non-finite) range of variability: therefore specific variables – such as shape – seem to have a virtually non-finite variability, and a hardly discrete set of positive values. Despite this we argue, as stated above, that it is possible to account for at least some of the visual variants involved in terms of more or less abstract and discrete subsets (topological, spatial, and logical).

We posit, then, that any semantic unit is to be seen as a “character” (following the Unicode terminology, see footnote 1), regardless of its being related to a possible, perceptually visual item (i.e. a graphic sign, manifested by a positive token) or to a (formal, thus “empty”, not visually manifested by an individual material feature) spatial or topo-graphical relation *between* graphic signs-units. Indeed, each character can be composed (and combined) entactically, i.e. through a non-linear assemblage of units; as a consequence, the difference between the *entaxis* of a bundle of agglutinated units and the *synsemic display* seen in larger portions of the text will depend on the levels-ranks of combination between specific units under analysis, without affecting the overall compositional pattern.

The coding method we propose is articulated in two main levels (albeit strictly related, and ultimately merging one into the other): elsewhere we have called them *entactic* and *synsemic*. The former, low and bottom-up level is to be seen as coding agglutinated units in order to form logograms, simple phrases or formulas; while the latter, high and top-down level encodes the overall organization of units. It therefore puts in significant relation two, or more, entactic compositions of units – or multiple basic units.

Of course, if we limit our approach to a “classical” typographic strategy – thus coding written entactic units, but only insofar they can be sequentially arranged in clusters of growing complexity, as in the Unicode standard for glottic scripts – then the complete meaning (and reading) of the text will be lost since, as we stated before, characters and groups of agglutinated units are always spatially arranged according to a non-linear toposyntax (Klinkenberg & Polis 2018) whose role is intrinsically linguistic.

In order to provide a solid theoretical background to the choice of visual variables, manipulated to single out both entactic units (Vaillant 1999) and synsemic composition, we resorted to the seven variables devised by Bertin (1967). These variables, in turn, are combined in a multirank system giving rise to complex and hierarchically structured graphic units.

The arrangement of elements is obtained through (1) associative (visual sets) and dissociative (visual hierarchies) variables; and through (2) topological and/or spatial patterns or sets of rules (frames). (1) and (2) are also at stake when any broader visual (or textual) arrangement of graphic units is dealt with.

More specifically, we propose that Bertin’s seven variables are related to both the entactic and synsemic layers of articulation of any text.

Variables and layers set up in order to properly encode Aztec pictorial and semantic units are summarized in Table 1.

Layer	Sub-layer	Operationalization
a. Entaxis		
	a.1 – Shape	Characters meant to create entactic compositions. E.g. “MAN”, “WARRIOR HAIRSTYLE”, “HOUSE”
	a.2 – Color	Discrete sets of chromas and saturation combinations
	a.3 – Texture	Set of samples of textures
	a.4 – Amount	Quantifications of countable or uncountable items (the latter enumerable via their containers)
	a.5 – Position	Set of relative positionings between items
	a.6 – Orientation	Set of relative orientation of items
	a.7 – Value	Discrete set of lightness values
b. Synsemia		
	b.1 – Orientation	Set of relative orientation in entactic compositions of units
	b.2 – Size	Set of hierarchical ranks resulting from relative differences in sizes between entactic composition of units
	b.3 – Position	Set of relative positioning of clusters in layouts with respect to other entactic compositions of units

Table 1. List of visual variables related to both entactic and synsemic layers of articulation in order to code Aztec pictorial writing.

2.1. Description of the layers in the proposed model

Having previously explained the nature of the two topmost layers of the model (a. Entaxis and b. Synsemia), we will sketch in the following pages an illustration of each sub-layer, together with its operationalization.

Layer a – Entaxis

Sub-layer a.1 – Shape

It takes a single character out of a set, purposefully meant to create an entactic composition of units. E.g. MAN, WOMAN, WARRIOR HAIRSTYLE, MINISTER HAIRSTYLE, HILL, HOUSE, HAND, SILO, etc.² Notice that those kinds of basic characters often assume a “default” variable as far as colour (a.2), texture (a.3) and other features are concerned. For example, the standard entactic composition unit for “hill” is coloured in green, but the word corresponding to it in Nahuatl reading of the unit is just TEPETL (i.e. “hill”, not “green hill”). This feature, indeed, is similar to the way emojis are currently depicted.

² Capitalization is used for character names according to Unicode conventions (see Unicode Standard Version 15.0 – Core Specification, Chapter 4.8, page 180 <<https://www.unicode.org/versions/Unicode15.0.0/cho4.pdf>>).

Sub-layer a.2 – Color

This variable is defined as a discrete set of combinations of chromas and saturation values (assuming an LCH type colour space, but it can be any) attested in aztec manuscripts. The value of lightness is expressed by the Sub-layer a.7 – Value.

Sub-layer a.3 – Texture

This variable is defined as a set of samples of custom drawn textures, attested in aztec manuscripts.

Sub-layer a.4 – Amount/Number of items

This variable is defined as quantification by number. Even in the case of uncountable amounts of any given item, the variable is still described as a quantitative value corresponding to the amount of containers, taken as units of measure. E.g. “two *quauhcuexcomatl* [silos] of X”, “one *comitl* [vase] of Y”, “one *caxitl* [bowl] of Z” and so on. This is not considered as an individual variable by Bertin.

Sub-layer a.5 – Position

It is a variable whose values are only defined in relative terms. E.g. OVER, “ON THE SIDE”, ON/ABOVE, “BELOW, BEHIND, IN FRONT of a(nother) unit.

Sub-layer a.6 – Orientation

Such a variable is to be thought up not only as measure of absolute directions in orientation, but rather as a character out of a predefinite set deliberately devised to produce entactic compositions of units (e.g. STANDING, SITTING, LEANING, CROUCHING, LAYING). As a practical example, in the complex unit read in nahuatl *tepehualiztli*, “defeat”, the character ROOF of the temple is leaning and collapsing; or, to obtain the complex, reduplicated character labeled by scholars *othli*, “road”, a series of single footprints is oriented from the starting unit to the end unit in the written space.

Sub-layer a.7 – Value

This variable refers to the amount of lightness, defined as a discrete set of values (depending on the value of colour space, according to Sub-layer a.2). E.g. Grey 20%, Grey 30% etc. This variable, however, is not attested in Aztec writing as such and possibly should be excluded – at least if the purpose is encoding only Aztec pictorial writing. However, we choose to maintain it because it can prove useful for the coding of other notations or scripts.

Layer b – Synsemia*Sub-layer b.1 – Orientation*

Each entactic composition of units is given a value in terms of orientation, defined by its correlation to other entactic compositions of units or to any other basic unit. E.g. LEADING, TRAILING, FOLLOWING ALONG, SIDING, STANDING IN FRONT.

Sub-layer b.2 – Size

Each entactic composition of units is assigned a different rank (higher, same or lower) in the visual and linguistic hierarchy defined by its relative size, compared with other entactic compositions of units or any other basic unit. E.g. MORE PROMINENT, LESS IMPORTANT, EQUALLY IMPORTANT.

Sub-layer b.3 – Position

Each entactic composition of units is labeled by a specific value of relative positioning with respect to other entactic compositions of units or any other basic unit. E.g. ABOVE, BELOW, INSIDE, SURROUNDING. Consider, to illustrate this point, the synsemic frame in fol. 2r of Codex Mendoza where the warriors are INSIDE a specific portion of the landscape sectioned by the water, and they in turn are SURROUNDING Tenochtzin.

2.2. Encoding principles

Even if the complete encoding provided by the model is not yet fully explored and, of course, transposable to a formal Unicode standard in terms of programming, in the following lines we will sketch a tentative proposal whose aim is to logically structure the set of composition variables described in § 2.1.

The starting point for a possible encoding of the model is the idea that each layer includes either a set of n basic characters, e.g. B1, B2, B3 ... B n (e.g. from the layer a.1 – Shape, the character corresponding to a Nahuatl reading as *tepetl*, “hill”, or *chimalli*, “shield”) and a predefined set of n variants working as modifiers for those basic characters (which is suited to collect only specific modifications attested), e.g. C1, C2, C3 ... C m in the sub-layer a.2 – Color). The combinatorial matrix of these B n ×C m characters will form sequences which will “depict” or process the manifested unit of Aztec script by selecting the chosen variables and values. An example of a B1 C2 combination could be the “mountain coloured in red” (instead of maintaining the default value of “green”). We posit, however, that the whole combinatorial matrix of variables isn’t completely manifested, due to the absence (in Nahuatl language, or in agglutinative rules combining units) of some theoretically possible values: this means, then, that the typeset/font will not include the glyph resulting from those combinations – i.e. a fallback method should be determined. As we mentioned in § 2.1., Sub-layer a.1 – Shape, it is possible that specific characters already include multiple variables emerging from different relevant layers by default; in this case it is impossible to find – both in visual notation and in Aztec language, if the proper reading is concerned – any example or depiction of a given character where those intrinsic or default features are missing. A fallback method could be used, then, to display the basic glyphs in a way that they clearly show that the proper visualization can’t be achieved (e.g. instead of showing a red mountain, the text editor will show a HILL – *tepetl*, which by default is green – and a red square). The fallback method requires to be investigated further.

The model for composition and assemblage of units described so far is used primarily to encode basic units in the Layer a – Entaxis. It is conceptually easy

to mix and match one modifier variable to one basic unit, in an analogous way to what emoji already accomplish in the Unicode specification. On the other hand, things become more complex (and problems arising are not solved at present in the current Unicode standard, as mentioned in § 1) when it comes to provide a specific list of the composition rules involved in accounting for Layer b – Synsemia. In order to do this, indeed, we need to add new types of (non-positive or not displayed-as-signs) characters which will function as markers within the sentence, in order to precisely single out and locate each entactic composition of units interested by sinsemic combinations at stake: we suggest to label those special characters an *initial marker of agglutination*, an *end marker of agglutination* and a *counter*.

As a practical example, in Aztec language, we can refer to units-lexemes such as the already mentioned *othli* (“road”): the displayed glyph is seen in most of the cases, when a predicative reading is involved, as a series of footprints going from (a) starting unit to (an) end unit. These, in turn, will be coded as AZTEC CONNECTING CHARACTERS, insofar they require an *initial marker of agglutination* and an *end marker of agglutination* to be properly coded and drawn. Therefore, in order to define the generic read in Nahuatl *othli* (“road”) as C1, the encoding will require a sequence of at least B1 C1 B2, defining B1 and B2 as possible locations connected by the character C1.

A theoretical representation of the overall encoding sequence, which contains every descriptive layer of the entactic composition between units, could work as follows:

| initial marker of agglutination [number/counter] | Unit 1 [layer a.1 – Shape, layer a.2 – Color, layer a.3 – Texture, layer a.4 – Amount, layer a.5 – Position, layer a.6 – Orientation, layer a.7 – Value]; Unit 2 [layer a.1 – Shape, layer a.2 – Color, layer a.3 – Texture, layer a.4 – Amount, layer a.5 – Position, layer a.6 – Orientation, layer a.7 – Value]; ... ; Unit *n-1* [layer a.1 – Shape, layer a.2 – Color, layer a.3 – Texture, layer a.4 – Amount, layer a.5 – Position, layer a.6 – Orientation, layer a.7 – Value]; Unit *n* [layer a.1 – Shape (OTHLI, AZTEC CONNECTING CHARACTER), layer a.2 – Color (-), layer a.3 – Texture (-), layer a.4 – Amount (-), layer a.5 – Position (INBETWEEN), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)] | end marker of agglutination | layer b.1 – Orientation (counter for start unit; counter for end unit; counter for connector unit), layer b.2 – Size (counter for start unit; counter for end unit), layer b.3 – Position (counter for start unit; counter for end unit)

3. Some examples, and discussion of the model

A basic prerequisite for encoding Aztec writing is a knowledge of rules of composition concerning any text; this, however, necessarily involves a linguistic understanding: it is therefore nonsensical to imagine a “typographic” setting of characters-units completely machine-guided, syntactic-grounded but completely non semantic, such as in Searle’s Chinese room argument (Searle 1980). In this paragraph, then, we provide some examples suggesting a rationale for interpreting pictorial units as linguistic elements; also, a coding procedure is devised according to the model of § 2.

The overall premise to the use of an encoding as the one proposed in this article is that the data entry of Unicode characters should consist of a series of basic units composed by a series of sub-elements encoded and linked together (in layer a of the matrix, see Table 1). These units are then arranged in space according to the constraints brought by the variables at the second level of the matrix (Layer b). Each choice of layer/variable is done directly by the writer, through a graphic composition system.

As it happens with writing systems such as the Arabic, the so-called “logical order” is to be distinguished and carefully separated from “visual order”. In the case of Aztec script encoding, several different logical sequences can produce the same visual output; to achieve this, it is therefore necessary to identify classes into which individual characters can be placed and which describe how logical order is to be transformed into visual ordering. A software devised to visualize Aztec script must implement these rules by employing special typefaces which, in turn, must be designed in order to allow patterns of entactic composition between units. The typefaces should enable – and the standard should allow – a kind of organizing principles similar to those involved in composing accented letters of the Latin alphabet, or to choosing correctly between initial, middle and final forms in writing systems such as Arabic (see Chapter 9 of the Unicode Standard; Unicode Inc. 2022).

If we take the example of the glyph HILL, usually read as “tepetl” in Nahuatl, we can argue that it has at least five ways of being combined with other basic units in the script. In terms of encoding, individual elements will be provided as a sequence, and Aztec characters will have to contain anchor-type instructions for instantiating a “correct” graphic composition. The method, indeed, is similar to the one used for diacritics in glottic writings, e.g. classifying characters into five groups (Top, Right, Bottom and Left and Over Joining).

Writing softwares “interpreting” a text encoded in such a way will succeed in producing an appropriate re-arrangement of characters, in order to display their attested agglutinated form.

3.1. Layer a – Entaxis, minimal units and their possible clustering

In Aztec writing, as in every notation, it is possible to detect minimal pictorial units (elsewhere we called them *picto-graphemes*, but the term is somehow misleading since it evokes the linear and segmental structure of purely glottic notations, cfr. Perri 2010). These units occur only in a few cases as isolated items, since they are most of the time assembled with other units in plastic and agglutinating visual clusters, often corresponding to agglutinative morphology of spoken Nahuatl. Of course pictorial minimal units, while identifying a small inventory of words or morphemes, sharply differ from full-fledged autonomous logographic characters (such as the ones of Chinese script, coded in a one-to-one ratio with the corresponding word by the Unicode standard), insofar they engage in multidimensional meaningful arrangements with other units in order to form more complex entactic combinations and visual clusters.

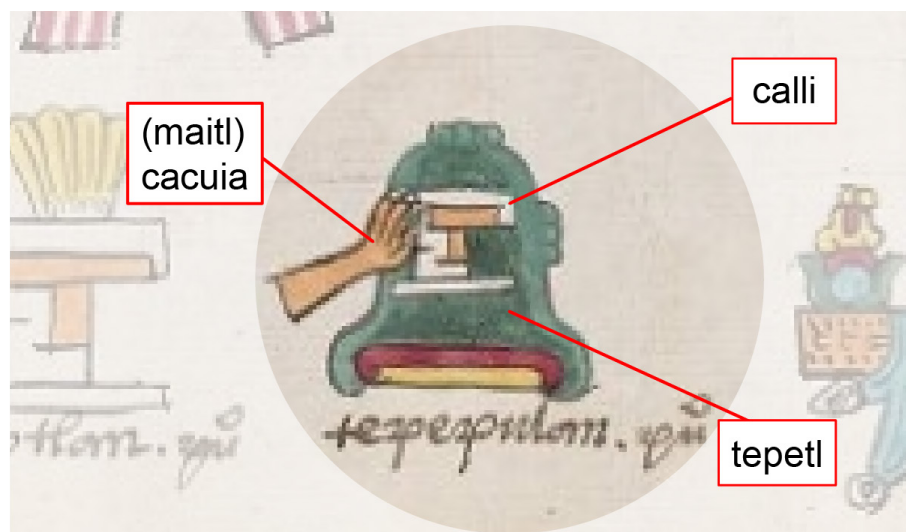


Figure 1. Detail of f. 20r of the Codex Mendoza depicting the Aztec glyph for *Tepecacuilco*, with description of the components of the glyph.

The case of place names (toponyms) best represents the process we alluded to. In the complex place name which we argue should be read as *Tepecacuilco*,³ then, we can see an entactic combination of pictographic units-characters such as *maitl*, “hand”, which actually codes a predicate (*cacua*, “to press”) through its relation with two other units: the character to be read *calli* (“house”) in *Nahuatl* and the character we already know is read as *tepetl* (“hill”). The Nahuatl locative suffix *-co* (“place of”) is not graphically marked in writing, since it is inferred from its relative position in the textual space: indeed it is detected (and coded) at the higher Level b (i.e. synsemic overall articulation of entactic groups).

In order to encode the agglutinative process described so far, it is important to establish in which ways a given sequence of units has to be clustered in a single entactic unit – therefore the order and principles of agglutinative composition, which of course are meaningful for linguistic reading.

In the place name at stake, then, we can appreciate a superposition of layers: the HAND (layer 1) press the HOUSE (layer 2) against the HILL (layer 3), thus this entactic order should be clearly coded in order to properly read the “full” Nahuatl active sentence *in maitl quicacua in calli tepeticpac*, “the hand press the house against the hill”, then “reduced” to the passive form *in te-*

³ In Codex Mendoza, the source we used to pick up pictographic texts under analysis, reading in Nahuatl of pictorial place names is also provided by alphabetic glosses written down by an unknown Spanish “interpreter” before the manuscript left Mexico; indeed, it was sent to Spain as a special gift to Emperor Charles V (however the manuscript didn’t reach the intended destination, and nowadays is preserved in Oxford, at the Bodleian Library). While those alphabetic glosses are at times appropriate, and represent a useful cue in the segmentation and reading of pictographic minimal units, they are often incomplete, misleading or totally wrong: in the case at stake, e.g., the gloss reads as *Tepepulan*, whose suggested interpretation in Nahuatl during XIX century was “site where [houses] are done”, with a verb (*tzoqui*)*poloa* (“prepare mud”) not expressed by the pictographic assemblage. We rejected the suggestion provided by the gloss, trying to infer the correct place name reading straight from the agglutinative cluster of pictorial minimal units.

petl (cal)cacuilo, “the hill is pressed by a house” which is, in turn, read as the place name *Tepecacuilco*, “in the place where hills are pressed”. Notice that in this kind of notation (but the same can be said of visual-gestural systems such as Sign Languages) diathesis of vocal languages is virtually absent, since the assignment of syntactic roles entirely depends on the layer sequencing (or, in other cases, on the path of processing into a single layer): in the place name discussed, ordering minimal units from layer 3 to 1 would automatically change the active process expressed into a passive one.

A tentative encoding in order to account for such a complex unit could read as follows.

Tepecacuilco, “in the place where hills are pressed” (Fig. 1)

| initial marker of agglutination [1] | Unit 1 (HAND, *cacua*) [layer a.1 – Shape (A HAND PRESSING SOMETHING), layer a.2 – Color (YELLOW), layer a.3 – Texture (-), layer a.4 – Amount (1), layer a.5 – Position (ON THE SIDE-LEFT), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)]; Unit 2 (HOUSE, *calli*) [layer a.1 – Shape (A HOUSE), layer a.2 – Color (YELLOW), layer a.3 – Texture (-), layer a.4 – Amount (1), layer a.5 – Position (INSIDE), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)]; Unit 3 (HILL, *tepetl*) [layer a.1 – Shape (A HILL), layer a.2 – Color (GREEN), layer a.3 – Texture (-), layer a.4 – Amount (1), layer a.5 – Position (SURROUNDING), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)] | end marker of agglutination [1] | layer b not present, entaxis only.

The encoding procedure sketched so far, therefore, needs to account for different patterns of composition between units: while in the above example we managed a multiple layering of the overall synsemic space, it is also possible to find other ways of clustering, not necessarily involving superposition of ordered layers: thus the basic unit for HOUSE is placed on the



Figure 2. Detail of f. 16r of the Codex Mendoza depicting the Aztec glyph for *Caltepec*.

top of the minimal unit for HILL in the place name *Caltepec* (“At the hill of the house”, CM fol. 16r), and we should legitimately wonder if any external (i.e. non-linguistic) perceptual constraint would prevent from imagining a reverse combination – in which the HILL over an HOUSE would express the (indeed unattested) Aztec toponym *Tepecalco*, “At the House of the hill” (Perri 2006).

Caltepec, “At the hill of the house” (Fig. 2)

| initial marker of agglutination [1] | Unit 1 (HOUSE, *calli*) [layer a.1 – Shape (A HOUSE), layer a.2 – Color (YELLOW), layer a.3 – Texture (-), layer a.4 – Amount (1), layer a.5 – Position (ABOVE), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)]; Unit 2 (HILL, *tepetl*) [layer a.1 – Shape (A HILL), layer a.2 – Color (GREEN), layer a.3 – Texture (-), layer a.4 – Amount (1), layer a.5 – Position (BELOW), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)] | end marker of agglutination [1] | layer b not present, entaxis only.

But there is more. Any minimal unit could change its meaning and linguistic content according to potentially admissible values of relevant variables listed above: thus the form of a HILL unit is curved (variable Shape) to express the nahuatl sequence *Colhuâ-* (a possessive form interpreted as “having”, *huâ*, “a curve”, *coltic*) attested in the glyph *Colhuacan*; or color and/or texture can change as in *Iztacxaltepec*, “At the white (*iztac*) sandy (*xalli*) hill”.

Iztacxaltepec, “At the white (*iztac*) sandy (*xalli*) hill” (Fig.3)

| initial marker of agglutination [1] | Unit 1 (HILL, *tepetl*) [layer a.1 – Shape (A HILL), layer a.2 – Color (WHITE, *iztac*), layer a.3 – Texture (SANDY, *xalli*), layer a.4 – Amount (1), layer a.5 – Position (-), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)] | end marker of agglutination [1] | layer b – not present, entaxis only.



Figure 3. Detail of f. 20r (left) and 13r (right) of the Codex Mendoza depicting the glyph *Colhuacan* (left) and *Iztacxaltepec* (right).



Figure 4. Detail of f. 2r of the Codex Mendoza showcasing a variety of combinations of layers, while retaining a certain degree of regularity in the composition.

From this analysis of Aztec writing, it comes out that agglutinative processes of entactic combinations of units allow for a series of graphic (and linguistic) features, which are supported by combinations of layers in the proposed model of encoding. The features are:

- *superposition* of one or more units over another (o more than a single one), suggesting a “sequence” of ordered layers “compressed/flattened” on the planar surface of text (e.g. *Tepecacuilco*). Feature supported by a.1 – Shape, a.5 – Position, a.6 – Orientation;
- *relative position* of a pictographic unit on the top, the bottom, to the left or to the right of another identifiable unit(s), thus producing a graphic compound (e.g. *Caltepec*). This is obtained through visual contact between the units, but without a fusion (partial or total)⁴. Feature supported by a.1 – Shape, a.5 – Position, a.6 – Orientation;
- *relevant change* in the *basic form* of the unit-character. Feature supported by a.1 – Shape, a.4 – Amount, a.6 – Orientation;
- *relevant change* in *internal texture* and/or *color* (e.g. *Iztacxaltepec*). Feature supported by a.2 – Color, a.3 – Texture, a.7 – Value.

Any entactic composition of units resulting from those features, however, is always seen as a unique blending of all relevant relationships between layers (see, for example, Fig. 4).

3.2. Layer a – Entaxis, discrete variants and connectors

Assuming that shape, color, texture and number are fundamental variables for the encoding model, it is important to assess if the variants of such variables are discrete or continuous, and if the current available set of variants is enough to cover all possible modifications of the basic units.

⁴ Since Nahuatl is an agglutinative language, we often find complex words formed with two (or even more) lexical roots involved in various semantic relations between them. When pictographic entaxis suggests a sort of “blending” or “hybridization” between two different characters, however, instead of a simple juxtaposition with visual contact this is usually a case in point of a dependency relation between roots, over coordinative or simple relations. Typically, this is expressed by changes affecting the texture.

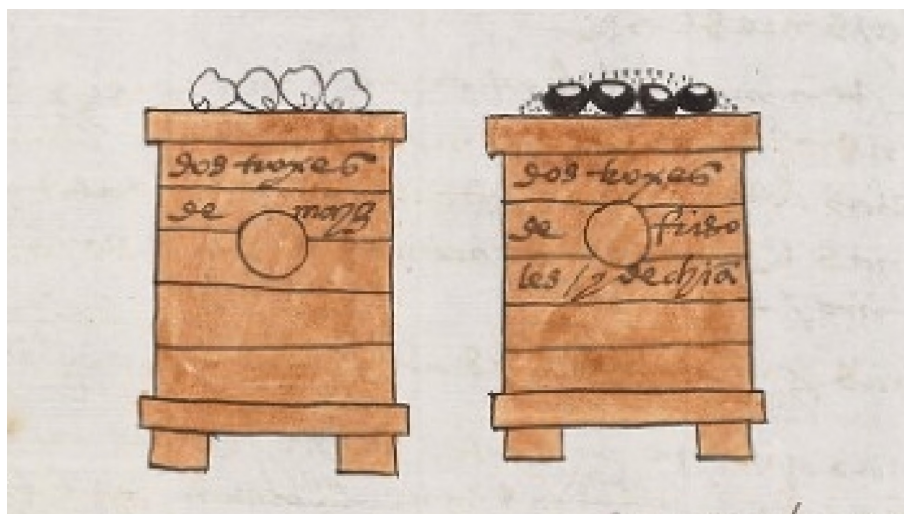


Figure 5. Detail of f. 44r of the Codex Mendoza showcasing a quantifier objects on top of their containers.

Let us consider for example the relevant strategies for numbering of items. In Fig. 5 we see BEANS (read in Nahuatl as *etl*) and CORN grains (read in Nahuatl as *tlaolli*) lying at the top of a SILO, (*quauhcuezcomatl*, “wooden silo”); but their function is to number the amount of units-containers, as well as their content (e.g. 4 silos full of corn and 4 silos full of beans). Beans and corn grains, indeed, are discrete numeric indicators and act as figures. This method of numbering occurs whenever specific quantities are detailed, as was usually the case in a tribute register. But the script could also have recourse to specific “abstract” numerals: for example, in Fig. 6 the FLAGS above (and visually connected to) different containers or products-items are discrete numeric indicators, too (the reading *pantli*, “flag”, corresponds in Nahuatl to a row of “20” units).

This special feature of Aztec writing, indeed, demands a “numerator”, whenever we find entactic compositions involving units used (and read) as figures/quantities.

As far as we know, no entactic compositions of units in Aztec writing denote continuous numbering or quantity; however, in principle it would be possible to provide a specific encoding as well for the latter in our model.

In the model we have sketched, the coding for 4 SILOS CONTAINING BEANS would be as follows:

| initial marker of agglutination [1] | Unit 1 (SILO) [layer a.1 – Shape (A SILO), layer a.2 – Color (BROWN), layer a.3 – Texture (HORIZONTAL LINES STACKED), layer a.4 – Amount (1), layer a.5 – Position (BELOW), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)]; Unit 2 (BEANS) [layer a.1 – Shape (A BEAN), layer a.2 – Color (BLACK), layer a.3 – Texture (-), layer a.4 – Amount (4), layer a.5 – Position (ABOVE), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)] | end marker of agglutination [1] | layer b not present, entaxis only.

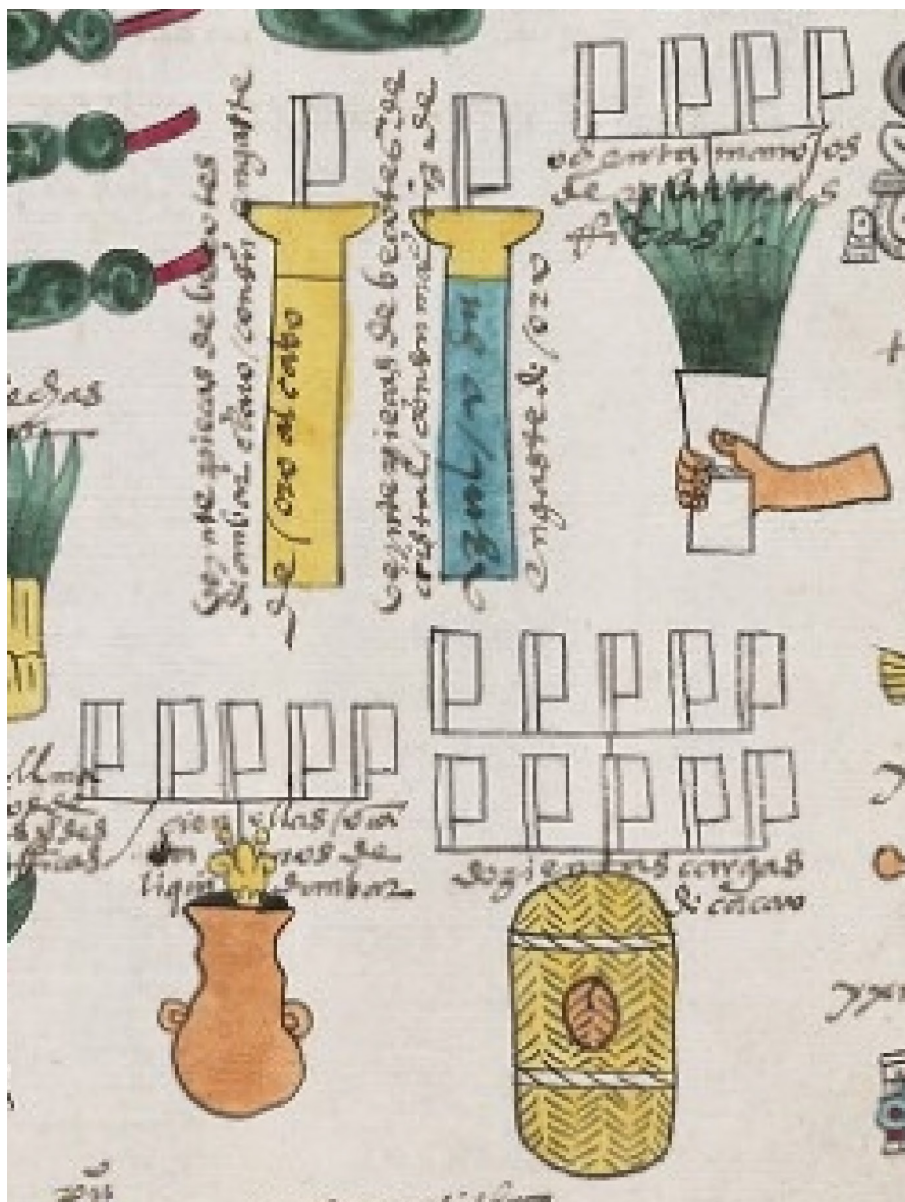


Figure 6. Detail of f. 46r of the Codex Mendoza showcasing a series of numerators connected to their containers.

The coding for a generic BASKET/VESSEL CONTAINING N UNITS OF PRODUCT (as in Figure 6, folio 46r of CM) is slightly different, because it needs to take into account of the (graphic) connector between the figure/number(s) and the (numbered) container.

A graphic device similar to the one used for quantities numbered with “abstract” figures occurs in the case of anthroponyms: indeed, a proper name is usually attached to the human pictorial figure bearing it (usually to his head) by a visible and cognizable stroke. In this case, the coding process is thought to



Figure 7. Detail of f. 2r of the Codex Mendoza depicting the nobleman Ocelopantzin.

appeal to an “invisible” entactic unit of connection and function labeled NAME OF PERSON. The tentative sequence for encoding, then, could be something as BASICUNIT₁ NAME-OF-PERSON BASICUNIT₂, resulting in a display of BASICUNIT₂ attached via a stroke to BASICUNIT₁.

Figure 7 provides an example from CM f. 2r.

| initial marker of agglutination [1] | Unit 1 (BASICUNIT₁ “FLAG”) [layer a.1 – Shape (A FLAG), layer a.2 – Color (YELLOW), layer a.3 – Texture (OCELOT-SKIN), layer a.4 – Amount (1), layer a.5 – Position (ON THE SIDE-LEFT), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)]; Unit 1 (NAME-OF-PERSON CONNECTOR) [layer a.1 – Shape (STROKE, AZTEC CONNECTING CHARACTER), layer a.2 – Color (-), layer a.3 – Texture (.), layer a.4 – Amount (-), layer a.5 – Position (INBETWEEN), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)]; Unit 3 (BASICUNIT₂ WARRIOR) [layer a.1 – Shape (A WARRIOR), layer a.2 – Color (WHITE (dress)), layer a.3 – Texture (-), layer a.4 – Amount (1), layer a.5 – Position (-), layer a.6 – Orientation (SITTING), layer a.7 – Value (100%)]; Unit 4 (WICKER MAT) [layer a.1 – Shape (A WICKER MAT), layer a.2 – Color (GREEN), layer a.3 – Texture (STACKED STICKS), layer a.4 – Amount (1), layer a.5 – Position (BELOW), layer a.6 – Orientation (-), layer a.7 – Value (100%)] | end marker of agglutination [1] | layer b – not present, entaxis only.

3.3. Layer b – Synsemia

Assuming the correct encoding of the entactic composition units at entactic level (see above §§ 3.1 and 3.2), in order to obtain a complete analysis of Aztec writing it is necessary to encode conventional relationships *between* those compositional entactic units. Indeed, the structure and meaning of any Aztec text depends on spatial relations between elements; synsemia (i.e. the macro-layer b) provides suitable conceptual and practical strategies for encoding this higher level of contents.

The main and principal problem we have to face trying to encode Aztec synsemia is that in any spatial synsemic system it is not possible (nor advisable) to “force” relations between entactic compositions of units in order to change them in linearly ordered sequences: every element or graphic cluster is suitable to being connected with many others; therefore it is not possible to restructure this complex network of relations in a sequential and unilinear pattern. For example, in CM f. 2r, the ruler and priest *Tenochtzin* sits in a landscape sectioned by water (rivers), surrounded by others noble Aztec warriors. He is then put in relation by the visual text both to elements-units denoting landscape and to other nobles occurring in the framed space.

There emerges, then, the need to outline an encoding system powerful enough to connect “distant” elements in a (temporalized) sequence of processing, regardless of how distant these units are from one another.

For this reason, we thought it necessary to introduce, in the encoding structure, a counter: it is useful to identify various entactic compositions of units in the text, sequencing them and enabling the reader to bring them together in a logical and sound frame. Such a feature is currently hard to imagine as an integral part of typographic-based systems such as Unicode, since it requires the introduction of specific notations whose function is to “transparently” refer (and point) to other elements-units in the linear flow of the encoded text beyond adjacent items. A possible way to achieve this aim would be to introduce a number/counter, which identifies the relative position of the “linked” character. Needless to say, this number/counter would require to be encoded as a distinct unit from numeric-figures characters.

All the sub-layers of b – Synsemia, thus, are provided of this feature: each layer will show numbers/counters for each entactic composition of units, since they all perform a meaningful relationship between two or more units.

Acknowledging, though, that such encoding system is not yet in place in Unicode standard, and assuming that it will never be included into the standard, then all relationships between entactic compositions of units described by Layer b – Synsemia will have to be handled by the writing software. The latter solution, however, would prevent the “portability” (in terms of compatible encoding) of any text across non-dedicated writing softwares: such a text could not be copied and pasted, because it would turn into linear, sequential sequence of entactic compositions of units without meaning and internal organization. This, in turn, would ultimately miss the purpose of encoding and describing Aztec writing, because relationships between units lose their semantic value which is an integral part of this script.

Our hypothesis is therefore that Aztec will be effectively supported in Unicode only if the standard is set to include also Layer b – Synsemia in the encoding process.

3.4. Layer b.1 – Orientation

In § 2.2 we already mentioned the peculiar case of character FOOTPRINT used in iteration to express *othli* (“road”), whose glyph is displayed as a series of footprints in sequence. Contrary to what we see in almost all glyphs as shown in other scripts, it is not located on a precise site of the written space, but rather it draws a linearly processed path oriented from the starting unit to the end unit (to both of which the *othli* glyph itself is supposed to be visually pinned). *Othli*, therefore, express a relationship: both the denotation of movement and actors and objects involved depend on a “start” and a “destination” position, so they are oriented according to these two pivotal points.

Another example of relevant synsemic role of orientation can be found in the same CM f. 2r: the gazes of noble warriors are oriented so as to point deictically towards the compositional and semantic center of the page (the founding myth of Tenochtitlan). However, graphic conventions make the reader feels that in the upper (east) and lower (west) quadrants of the city’s division by canals the noblemen are looking at each other, and that the same happens with human figures in the north (the quadrant of the priest and chief Tenochtzin) and the south.

3.5. Layer b.2 – Size, hierarchical layers

The Layer b.2 – Size does not have a specific semantic value; rather it specifies, through synsemic relations, both textual syntax and information hierarchy. It also defines the positioning of elements in the writing space: in fact, setting differences in size while composing a text is generally equivalent to overlapping planes or visual “layers”, so that the larger units are “closer” and thus carry information that must be read with priority. Therefore, in each text more than one reading plane/layer can be identified or articulated, suggesting the reader to proceed from the units largest in size (and usually also centrally located) to the layers below (smaller and progressively reduced in size).

3.6. Layer b.3 – Position, topological, inside/outside

A peculiar feature of the Aztec texts is that any unit acts as a sort of synsemic reference point for other units. In particular, in the often mentioned f. 2r, the landscape sectioned by water canals is an entactic unit that acts as a reference frame, in which Aztec noblemen are placed. The relative positioning of each nobleman within each spatial unit has semantic value, and the whole picture constitutes as such a synsemic composition of entactic units. The graphical positioning of each unit, of course, may also change slightly; but topological positions of elements are unique, and significant. Moreover, the positioning of the noblemen is meaningful also because it identifies which portion of the city is ruled by whom.



Figure 8. Folio 2r of the Codex Mendoza.

4. Current limitations and additional issues

Even though the proposed model for the encoding of Aztec writing is made to be flexible within a confined set of few rules, the complexity of the task brings some important limitations to be further explored.

Graphic composition of each basic unit should allow for “deformable” characters, to avoid drawing each and every combination with any of the possible modifiers and interactions with other composition units.

While we devised the matrix of layers in order to minimize the number of characters (and codes), notwithstanding we posited that the overall amount of basic units would have been high; at the same time, however, this figure is not comparable, in terms of “numerousness” and “digital space”, to the space occupied by the over 70.000 codes of Han writing as implemented in the Standard since three decades.

It should be noted, as we said above, that the model for Aztec sketched so far, although coherently designed according to Unicode rules and option of encoding, is in fact going beyond the standard typographic logic to which Unicode Consortium still subscribes.

Commenting on the main features of Western movable type typography, twenty years ago Giovanni Lussu argued that it was “eminently alphabetical: its mechanics based on juxtaposition is perfectly molded on the arbitrary segmentation to which alphabet subsume the speech chain” (Lussu 2003: 46; our translation). While segmental and unilinear principles are completely unfit to provide a suitable analysis of Aztec writing, our proposal is thought to come to terms with the overall (and as such unmodifiable) architecture of Unicode by “softening” some rigid coding principles and, at the same time, increasing the intricacy or complexity of others features.

The introduction of emoji in the Standard has, in part, paved the way for such a work to account for Aztec writing, since emoji “open” system of “symbolic” notational units shows an internal articulation which is best described as a set of combinatorial features non-linear, entactically arranged in a visual frame motivated and iconical.

Finally, we suggest that the specific structure and features of our model devised for Aztec will be useful to face the coding of non-alphabetic devices in use in our texts to envision information such as graphs, statistical flow charts and other non-linear devices grounded on synsemic relations.

References

- Bertin, Jacques
1967 *Sémiologie graphique. Les diagrammes Les réseaux Les cartes*, Paris, Gauthier-Villars. Eng. trans. *Semiology of Graphics: Diagrams, Networks, Maps*, Redlands CA, Esri Press, 2011.
- DeFrancis, John
1989 *Visible Speech: The Diverse Oneness of Writing Systems*, Honolulu, University of Hawaii Press.
- Fedorova, Liudmila
2009 “The Emblematic Script of the Aztec Codices as a Particular Semiotic Type of Writing System”, *Written Language & Literacy*, 12.2, 258-274.
- Fedorova, Liudmila; Antonio Perri
In press “Emblematic Techniques as Textual Strategies in Non-Linear and Linear

Scripts», in *Proceedings of the “Grapholinguistics in the 21st Century 2022 Conference”*, Yannis Haralambous (ed.), Brest, France, Fluxus Editions.

Goodman, Nelson

1968 *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, IN, Bobbs-Merrill.

Haralambous, Yannis

2007 *Fonts & Encodings*, Beijing-Sebastopol CA, O’Reilly Media.

Harris, Roy

1998 *L’origine della scrittura*, Viterbo, Stampa alternativa & Graffiti.

2003 *La tirannia dell’alfabeto. Ripensare la scrittura*, Viterbo, Stampa Alternativa & Graffiti.

Klinkenberg, Jean-Marie; Stéphane Polis

2018 “On Scripturology”, *Signata. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, 9, 57-102.

Korpela, Jukka K.

2006 *Unicode Explained*, Sebastopol, CA, O’Reilly.

Lussu, Giovanni

2003 “La forma del linguaggio”, *Progetto grafico*, 1, 1, luglio, 40-49.

Perri, Antonio

2006 “Dire o mostrare? L’immagine-testo e i paradossi della pittografia come notazione”, in A.-M. Christin, D. Barbieri, A. Catellani, A. Perri, *Immagini del testo. Per una semiotica dell’ideogramma*, Centro internazionale di Semiotica e Linguistica, Università di Urbino, Documenti e Pre-pubblicazioni, 350-351-352, 51-75.

2010 “Il problema delle unità minime nella scrittura azteca. Contributo a una teoria integrata della scrittura”, in *Testo e Senso*, 11, <<https://testoesenso.it/index.php/testoesenso/article/view/35>>. Online June 2, 2023.

Perondi, Luciano

2012 *Sinsemie. Scrittura nello spazio*, Viterbo, Nuovi Equilibri.

Searle, John R.

1980 “Minds, brains, and programs”, *Behavioral and Brain Sciences*, 3, 417-424.

Unicode Inc.

2022 Unicode Standard Version 15.0 – Core Specification, Chapter 4.8, page 180 <<https://www.unicode.org/versions/Unicode15.0.0/cho4.pdf>>. Online June 2, 2023.

2022 “The Unicode® Standard Version 15.0 – Core Specification. Chapter 9 Middle East-1”, <<https://www.unicode.org/versions/Unicode15.0.0/>>. Online June 2, 2023.

n.d. a *Unicode® Emoji*, <<https://unicode.org/emoji/techindex.html>>. Online June 2, 2023.

n.d. b *Glossary of Unicode Terms, Glyph*, <<https://unicode.org/glossary/#glyph>>. Online June 2, 2023.

Vaillant, Pascal

1999 *Sémiotique des langages d’icônes*, Paris, Honoré Champion.

Zamora Corona, Alonso Rodrigo

2022 “Towards a Complex Theory of Writing: The Case of Aztec and Mixtec Codices”, *Signata. Annales des sémiotiques/Annals of Semiotics*, 13, <<https://doi.org/10.4000/signata.3866>>. Online June 2, 2023.

Antonio Perri is associate professor at the University of Naples Suor Orsola Benincasa. His main research interests deal with the anthropological and linguistic features of writing systems and notations (in particular Aztec writing) and translation theory (more specifically, intersemiotic translation). His last book on writing is *Per una semiotica della scrittura* (Graphofeel, 2013).

Luciano Perondi is associate professor at Università IUAV di Venezia. His main fields of interest are reading process and the non linear use of writing (synsemia). His publications include: *Sinsemie: Scritture nello spazio* (Stampa alternativa/Nuovi equilibri, 2012); “Inter-letter spacing, inter-word spacing, and font with dyslexia-friendly features: testing text readability in people with and without dyslexia” (With J. Galliusi, G. Chia, W. Gerbino, P. Bernardis, *Annals of Dyslexia*, 2020).

Daniele Capo is graphic designer and type engineer (Cast Type Foundry). He is lecturer of typography at University La Sapienza, Rome.

Roberto Arista is a typographic designer and a font engineer. He builds tools and fonts at Typotheque, and he takes good care of RoboFont editor documentation. He graduated from ISIA Urbino and KABK type]media master program. In 2017 he published pythonfordesigners.com, an open-source award winning manual to teach designers how to program in Python.

Giampiero Dalai is Usability Expert and Information Designer (Alpaca Società Cooperativa). He does research in the development of interactive communication artifacts, with a focus on design for education and design for all. He published, with G. Bonora, D. De Rosa, A. Imperato, B. Martini, & L. Perondi: “Sinsemia as a tool for designing interactive artifacts for teaching. The case study of The topography of Dante’s Inferno and the detailed definition of *reference frame*”, *2CO Communicating Complexity*, Contributions from the 2017 Tenerife Conference, 2020, 94-104. <<https://doi.org/10.25145/b.2COcommunicating.2020.012>>

Contemporary reinventions of Chinese calligraphy

A semiotic exploration*

Giacomo Festi

Scuola del Design, Politecnico di Milano, IT
giacomo.festi@mail.polimi.it

Weihuan Hou

Scuola del Design, Politecnico di Milano, IT
weihuan.hou@mail.polimi.it

Abstract

Chinese calligraphy can be semiotically approached from its contemporary transformations, in an historical moment of cultural revival and media popularity. After an initial dialogue with recent contributions about the peculiarities of that long lasting tradition, where the sensori-motor dimension of the calligraphic practice will be considered, the contribution will delve into an analytical observation of four contemporary artists, all of them reinventing calligraphy in their own terms. The semiotic analysis will move in between the visible plastic features, the universes of meanings evoked and the way the practice itself is assumed by the artists. Wang Dongling, Xu Bing, Lui Shou Kwan, Wang Tiande will be the authors of a semiotic test. Can we finally map the forms of alteration of the calligraphy? The practice itself is considered as embedding an entire form of life, culturally attached to the values of Daoism or Confucianism and the final proposed mapping is grasping the alterations of that form of life.

Keywords

Chinese calligraphy; Sensorimotricity; Wang Dongling; Xu Bing; Figuration.

Contents

1. Introduction
 2. A critical multidisciplinary background
 3. Wang Dongling and the calligraphic performance
 4. Xu Bing and the creolization of calligraphy
 5. Lui Shou Kwan and the Zen paintings
 6. Wang Tiande, calligraphy on fire
 7. A semiotic comparison
 8. Conclusions and relaunches
- References

* Authors collectively discussed and developed contents of this paper. However, Giacomo Festi wrote section 2, 3, 6, 7. Weihuan Hou wrote sections 4 and 5. Section 1 and 8 were written jointly by the authors.

1. Introduction

This study stems from a confrontation between a semiologist and a Chinese designer, a spontaneous informant and a scholar herself of calligraphic practice (cf. Hou 2022). The research is mainly exploratory, with respect to a field as stratified and complex as Chinese calligraphy (Liu 2000). Precisely for this reason, let us clarify from the outset the theoretical stakes of this research, which will find a case study with a relatively circumscribed and defined corpus. The question that started our journey is that of the role of visibility in Chinese calligraphy. Initially, we will enter into dialogue with a number of reference authors, mainly of linguistic and anthropological background, who partially witness the state of the art of reflections on this multifaceted topic. We will then move on to some experiments in contemporary reinvention (forms of re-appropriation and revival) of the art of Chinese writing, taking a close look at four figures from the artistic domain, all of them already widely recognised at home or internationally, for the value of their work related to the transformations of writing. We will analyse some of their works in more detail in order to finally propose a semiotic model capable of reading the ways in which a tradition revived after the end of the Chinese cultural revolution and proposed today as an identifying element of the Chinese cultural ethos is prolonged in contemporary forms of Chinese writing production. From a methodological point of view, we will see three relevant levels of observation involved: the properly expressive devices of writing – the object of possible plastic readings –, the content level, in variable relation to an inheritance that finds in Confucianism or Daoism, among others, two massive universes of signification, and finally, and above all, a writing practice, a specific modality of use of the body in a situation of textual production.

2. A critical multidisciplinary background

The Western gaze has relatively recently thematised the specific diversity of Chinese calligraphy and its ideograms, starting with Fenollosa's (2008) historical contribution, in a text written at the beginning of the 20th century and celebrated today more for its impact on poetic writing than for the correctness of its claims in the field of sinology. Fenollosa's main argument, let us remember, is that Chinese writing has a "natural" connection with experience, less abstract than the Western approach, writing that resonates with the processuality and becoming of the world. This is witnessed, according to him, by the abundance of transitive verbs in the language, in which subject and object positions coexist against a transfer of properties determined by the predicate. Fenollosa defends, from a poetic theory perspective, the analogical remotivation that would find an effective synthesis in the visibility of the character. The commentary on a verse of three ideograms (人, 见, 马 "Man Sees Horse") is revealing:

But Chinese notation is something much more than arbitrary symbols. It is based upon a vivid shorthand picture of the operations of nature. In the algebraic figure and in the spoken word there is no natural connection between thing and sign: all depends

upon sheer convention. But the Chinese method follows natural suggestion. First stands the man on his two legs. Second, his eye moves through space: a bold figure represented by running legs under an eye, a modified picture of an eye, a modified picture of running legs, but unforgettable once you have seen it. Third stands the horse on his four legs. (*ivi*: 45)

If so, the arbitrariness of the sign would be replaced by a primary iconism that would then supports the metaphorical-poetic possibilities of Chinese writing. It was the sinologist Billeter (1989), who freed us from an iconic-visual pre-eminence, while maintaining the centrality of the idea of dynamism. His now classic text is programmatically entitled *The Chinese art of writing*: the refusal of using the term calligraphy is due to the restricted Western meaning of it, reinforced in the etymology:

[L]a calligraphie chinoise n'est ni une écriture appliquée, ni une écriture enjolivée. Elle bannit la stylisation arbitraire des formes et plus encore le rajout décoratif. L'unique préoccupation du calligraphe chinois est de donner vie aux caractères, de les animer sans les forcer en rien. (Billeter 1989: 11)

Character itself, Billeter largely demonstrates, becomes body. A little further on, he introduces one of the dominant motifs of his interpretation: “Tandis que la calligraphie occidentale produit des formes arrêtées, la calligraphie chinoise est par essence un art du mouvement” (*ibidem*). What kind of fluid movement is it then? The author delves into the theme of the construction of corporeity, and thus of identity, in relation to the practice of writing. It is the regulated gestuality of the body that serves as the key to understanding that writing system. The slow initiation into a gestural mnemotechnics does not play on a figurative similarity at all, but on a regeneration of dynamic profiles, temporal flows and, from a semiotic point of view, sensory-motor configurations. Not by hazard “ils ont pris les corps propre pour paradigme de la réalité tout entière” (*ivi*: 247). This phenomenological rooting has recently been revised by Yen (2005), who moves ethnographically over several semantic terrains. For him too “[T]he graphic accomplishment of calligraphy cannot be explained without bringing to the fore the dexterous motorial achievement that is involved” (Yen 2005: 100). Yen demonstrates the moral dimension of the brush technique, related to the rectification of the body, as well as its “bodybuilding” feature, imbued with values like purity and calmness or meditation. The search for unbalanced balancing in the composition is just one of the different contradictions that inhabit the practice of writing (proceeding backwards, attacking the sign in the opposite direction to conceal the attack itself, etc.) as a reflex of a cosmological model imbued with the coexistence of the opposite polarities.

With respect to the possible contrast between drawing and writing, between autography and allography, between self-expression and notational system (cf. Goodman 1968), a reference author, precisely for approaching Chinese calligraphy, is – curiously enough – Tim Ingold (2007). In his text on the history of lines, he dedicates a study to that oriental way of writing, within a chapter in which he precisely proposes to rethink the drawing-writ-

ing relationship as a polarised continuum that does not oppose in absolute terms the two forms of manifestation but poses writing as a sort of borderline case of drawing, deliberately subjugated to a notational and linearised logic. In practising writing, in fact, the moving hand can always reactivate the drawn qualities of writing. Indeed, calligraphic expertise explores the possibilities of a protosemiotics (Fabbri 2013), in search of forms of self-expression hidden in the trace, beyond the notational recognisability of the letter.

In the Chinese case, however, the drawn aspect of writing has always been part of the field of knowledge of the tradition, and the all-Western polarity between notation and drawing is dropped from the outset. Ingold likewise focuses on the centrality of movement and writing dynamics, insisting more on the *choreographic* model of movement. Calligraphy is a centripetal dance (vs. the centrifugal dance of the body, coupled with music, that occupies the space) which mediates the relationship between the hand, the body and the paper.

François Jullien is a sinologist, carefully dedicated to restoring the Western philosophical gap with the Chinese tradition, who nevertheless has never launched into a monograph on calligraphy,¹ after working on painting (Jullien 2003). However, strong similarities emerge between the role of the brush in painting and in writing, as he is ready to recognize. In that direction, they share: i) a processual conception of form, already at the linguistic level (*ivi*: 197); ii) an importance of gestural expressiveness linked to the “breath” and to an energy profile, according to which “the manipulation of the brush belongs to the same art as the manipulation of ax or knife” (*ivi*: 200); iii) the idea that “painting stems more from a kinetic-energetic apprehension than from an aesthetic perception” (*ivi*: 203); iv) the assimilation between painting and writing, evidenced in the language, with stroke techniques borrowed from the art of writing, such as the single stroke of the brush to concatenate the figurations “without interrupting the rhythmic momentum” (*ivi*: 212).

From a more strictly semiotic point of view, it is well known how Fontanille’s semiotics of the body resumed the embodied dimension of signification into two large, complementary figures: on the one hand the *body-envelope*, and on the other the *body-movement* profile, linked to sensori-motricity. The sensori-motricity, in addition to playing an anthropological role as mediator with respect to semantic assimilations of mythological discourse, had already been brought into the focus of attention of a semiotics of the visible in the analysis of decorations in a corpus of Berber vases (Fontanille 1998), a possible forerunner of local writing systems. In that case, Fontanille, rereading Leroi-Gourhan (1964), posited a rhythmic principle as superordinating, a rhythm of the inscribing hand with respect to the variable morphologies of the support. This rhythmic dimension, in spite of its abstract appearance from a purely visual point of view, is reinterpreted as a sensorimotor trace in an extended framework of practices. The choreutic potential of the image is fully affirmed in *Figure del corpo* (2004), which thus represents a decisive junction to also look at Chinese calligraphy from this angle. In the developments of a

¹ Maybe this is also motivated by the open intellectual conflict with Billeter, exploded after Billeter (2006).

semiotics of the imprint, Fontanille opposes the logic of *burying-unburying* sensory-motor forms to the forms of *cryptions* and *decryptions* typically attributed to writing as happening on a surface of inscription. Yen (2005) shows how learned ideograms resurge from the flesh after having been “buried” through the gestural mnemotechnics. Semiotically, it is about a move from a pure visual semiotics, solely focused on reception and on the dominant perceptual channel of the viewer, to a more organic semiotics of the visible, where the point of view embraces the one related to production.

After sharing these introductory notes about the Chinese art of writing as practice, with a necessary sensori-motor component, we now begin our exploration of four contemporary authors capable of reinventing its mode of presence and as well as its forms of appearance.

3. Wang Dongling and the calligraphic performance

3.1. Critical background

Wang Dongling (b. 1945) is perhaps among the most canonised authors in the recent history of calligraphy in China, covering the prestigious role of Director of the Chinese Academy of Modern Art, Calligraphy Center. Wang, originally from a small village, has traversed those crucial phases of recent Chinese history that revolve around the Cultural Revolution, succeeding not only in safeguarding calligraphic practice from the iconoclastic impetus of the revolution, but also in bringing calligraphy itself back to new heights, promoting an eclectic approach to bring East and West together under new perspectives². Prolific in his productions, Dongling has featured in international exhibitions for the past two decades and was further worldwide celebrated in recent years when Apple asked him to collaborate as a performer for the exterior façade of the brand’s new store in West Lake. Wang Dongling is also the author of writings on the meaning of traditional Chinese calligraphy. Let us take a closer look at the main traits attributed to Dongling by critics.

– His vast production moves between three main directions with respect to calligraphic legibility: more traditional works of script execution, in which a clear scriptural notationality is preserved; works in which the recognisability of the characters is called into question by processes of deformation that undermine legibility itself; forms of expression in which the calligraphic technique generates true pictorial works, more abstract, displayed as paintings.- He is the author who is credited with the most convincing exploration of a sixth mode of calligraphy, called *luanshu* (chaos script), in which legibility is no longer the primary value, as opposed to calligraphic gestures, which remain. For example:

[...] usually there are no decipherable Chinese characters in his works, which have become closer to abstract painting than to calligraphy. Wang Dongling has been enormously influential on the whole development of contemporary calligraphy and ink painting (Kuo 2010: 111).

² For a wider presentation of his long artistic career, cf. Barras (2002).

- It was Wang who explored calligraphy practice on different scales, especially for very large dimensions (the Apple store façade is a case in point). He fully embraced the idea of calligraphy as performance, even using vertical transparent surfaces to make his inscriptive activity filmable, in continuity with what Picasso, his artistic hero, had shown. Wang varied the materials, the media (from magazine collage to Plexiglas) and the drawing tools, namely the paintbrush.
- His institutional role has allowed him to travel to the West and to engage with authors in an indirect or direct manner, inviting us to explore the tangencies between calligraphic art and the tensions of contemporary art on a more cosmopolitan level. Traces of this constant confrontation have flowed into ambitious projects of dialogue between artists, whether American (Brice Marden³) or German (Martin Wehmer⁴). Critics are not indifferent to the even epistemological challenges of such dialogues, interpreting Wang’s eclecticism as an attempt to absorb any form of novelty from the West in order to root it in the millennial history of calligraphy (cf. Xiang and Shiau Gee 2020).
- In terms of content, Dongling embraces a horizon of values that is an integral part of the tradition of Chinese thought, along certain crucial lines of Daoism and Confucianism. On the other hand, the Tang dynasty (618-906 B.C.) offers a poetic-literary quality that lends itself to numerous calligraphic reinterpretations.

3.2. The chaotic script

In his interviews, Wang often repeats that chaotic, illegible writing coexists with the integrity of traditional writing techniques (a reflection, it seems, of a Shaolin fighting monk ethos). What is most challenged, compared to tradition, is the isolation of the single ideogram: Wang superimposes strokes, at each restart of the gesture, creating an effect of saturation and rarefaction, of thickening and emptying. The resumption and control of technique invite one to overlap the performance character of the writing with jazz improvisation (cf. Duranti and Kenny 2004). The iconising or figurative pressure of the gesture, which can easily fall back on formulations or options already known and available, empowered by the praxis, pushes instead to seek that limit towards a point beyond, an extreme, a radical no longer ascribable to the already known and therefore automatically “fresh”, unprecedented. The discipline of the body therefore coexists with a push towards areas where it is possible to escape, plastic loopholes to the figurative pressure of ideograms. The elementary nature of the formants visible in his works, sinuous intersecting lines, find their own viability beyond the beaten track, each time challenging their own consistency and hold. In performing the interpretation of poems that are part of the canon, Wang operates the brush with one hand while holding a sheet of paper with the text of the poem or poem in the other, which suggests the calligraphic reinterpretation precisely as an improvised performance. The

³ Cf. Tancock (2018).

⁴ Cf. Hertel (2019).

ethics of writing requires prior preparation, a placing oneself in the right disposition: organising the inscription surfaces, arranging the basin with the ink, preparing the brush, emptying the space around it. Performance is a ritual renewed each time, a way of inhabiting the body in a space of elementary tensions. Chaotic writing is thus to be understood as an active resistance to the pressure of the already known, in order to re-establish a practicability here and now of writing itself, outside the stringent meshes of tradition.

3.3. An analytical foray

Take his exhibition *Poetry & Painting*, whose catalogue has been published (2018). The works on display are divided into two large blocks: the interpretation of poems from the tradition, executed through his chaotic calligraphy, and individual autonomous paintings, in which the titling evokes Daoist references in various ways. Now, it is precisely the titles that indicate, in this second set, at least three distinct semantic tracks: i) the search for an expression of the moment, more impressionistic or phenomenological; ii) the celebration of a full immanence broaden towards seasonal references, hence detached from a situational rendering, the latter being usually connected to the rendering of an ongoing perception. A third set of titles takes us into more conceptual and abstract terrains, such as the Dao itself or “balance” or “happiness”, and establishes a coherent background from an ideological point of view. This breadth of content, from the abstract to the sensorial, from the situational to the seasonal, coexists with an apparent extreme economy of expressions, lines of ink on paper (strictly Xuan, the most prized paper in China for its ink-absorbing quality), with more or less standard formats (for example, the 180 x 96 cm vertical format is repeated for the more conceptual works). Among the works in the exhibition, we find *Perfume of a Flower*, in which the title already seems to indicate a planned synesthesia of the pictorial-calligraphic practice.

The semiotic stakes are known: what figurative properties of the process of scenting are here brought into shape through the order of the visible (cf. Fontanille 1999 and Basso Fossali 2008, ch. 9)? The brush stroke takes the form of multiple, sometimes overlapping swirls that are particularly thickened in the topologically central area of the image. The black colour is arranged in a continuous tracing, with zones in which two types of ink transformations occur. In one direction, it loses homogeneity and frays, showing the typical effect of an uneven distribution. For a second verse, the ink is absorbed by the paper and takes shape beyond its inscription zone through brush contact. The ink becomes a stain, penetrates its own surroundings and spreads, either signaling its own compromise with the soaked materiality of the paper or doubling the shapes with a halo effect, a shadow of writing. Finally, drops of ink scattered or sprinkled here and there in the inscription space punctuate the paper and establish a counterpoint effect, capable of evoking its own rhythm and thus giving musicality to the whole. The flowers’ fragrance spreads around in different ways – Wang finally seems to tell us –, and they are at least three: diffusive movement and dynamism, impregnation, and the appearance of in-

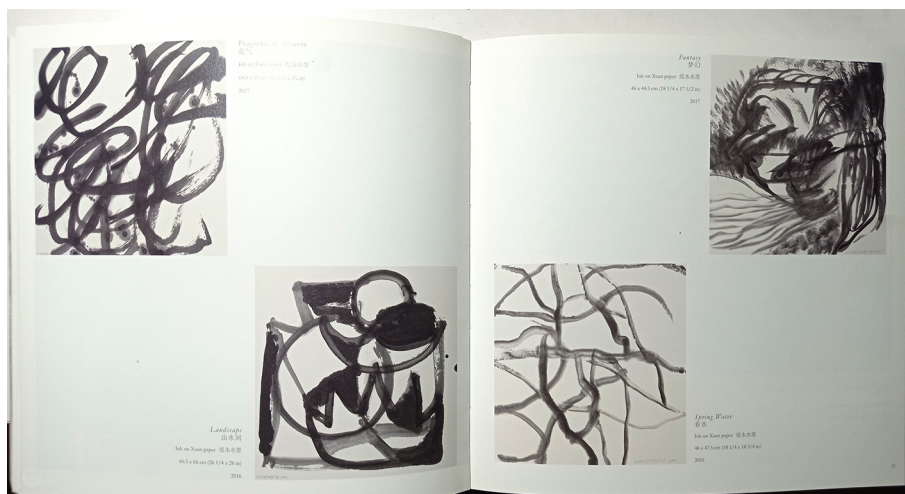


Figure 1. Page from Wang Dongling's Painting & Poetry catalogue.

tensive points. The dramatisation of the polysensorial rendering activates a choreutics of the perfume, which dances on the sheet while tracing secondary lines of becoming, in an increasing complexity.

The corpus of works is in fact traversed by a plural featuring of ink modes, especially oscillating between two extremes: homogeneously saturated, capable of exhibiting perfect blackness, or washed out, absorbed as texture by the inscription surface.

One of the aspects of the art that Wang has developed most productively in his control of brush and ink. Obviously, what he writes exists in two dimensions, but by varying the density of the ink and the speed of this brushstrokes, he is able to create characters that give an impression of depth – indeed, they seem almost sculptural in form, with the strokes weaving in and out of one another. The textures of his ink are fascinating effects that go far beyond what has previously been achieved in Chinese painting, let alone calligraphy. Few can rival the range of tones and effects he manages to achieve. (Barras 2002: 169)

Very interesting in comparison is the work *Spring Water* (Fig. 1, right-hand page), in which we see a branching and criss-crossing of sparse lines, inhabiting the space, lines almost drained of ink. The water as a liquid gushing from the spring finds in the ink another form of liquidity that draws an uncertain grid, leaving the “space between”, the interval, to dominate: there is a desert effect, around those bare springs, given by the absence of figurative references, as if that channeled water were itself a form of thirsty languor. Totally opposite, from a plastic point of view, is the work *Tao* in which the ink is saturated to the utmost degree of blackness. What a Westerner might consider an overfullness, a figure of suffocation, refers back to a maintaining in power every unfolding (cf. Jullien 1991). Chinese black is our white: it contains all chromatic potential. Saturation makes it impossible to still recognise traces and dynamics tracings. The form converges towards an amorphous within which we can meditatively sink, and not be repelled.

Wang Dongling is hence a major case where the tension towards figuration is present in a more figural way, with rather allusive or evocative possibilities hidden in the emerging visual patterns distributed over the surface of inscription. As far as contents are concerned, the reference to Daoism thinking is maintained as a stable horizon of traditional values to be constantly revived.

4. Xu Bing and the creolization of calligraphy

4.1. Critical background

Xu Bing (b. 1955) is the only representative of the authors here discussed who organically combines Chinese and Western texts in a more direct way, as a result of his own journey through two continents, China and America. Celebrated artist, he was awarded the MacArthur Genius Award and the inaugural Artes-Mundi International Prize for Contemporary Art, the world's largest award for visual arts. His works have been exhibited in major art galleries and museums around the world and have been included in many major international exhibitions. In recent years, he has continued to introduce social themes into his Chinese character art, causing to be at the center of a vast critical discourse, in the middle of a controversy as far as the overall interpretation of the relationship between him and the cultural and political world of origin, China. Most of Xu's masterpieces are based on reflections about language and text, exploring the relationship between art and people. "Xu Bing's installations are known for their "meaningless writing", that is to say, for extracting operations from Chinese characters in a way that defies the perceptible and comprehensible conventions of writing" (Lamarre 2019: 79). In 1988, Xu's artistic "pseudo-Chinese characters", which he created through his own design and conception, were exhibited for the first time and received a great response. His subsequent creation in 1994 of an innovative writing system, named Square Word Calligraphy, broke down the cultural barriers between ideograms and the Latin alphabet, and was a reflection on the nature of linguistic communication and whether a rapprochement between East and West could be achieved also through writing systems. From the re-creation of Chinese to the fusion of Chinese and English, he has brought calligraphy to the world as a "universal" concept: "Xu Bing has chosen the "global language", spoken and written all over the world, that today represents the vehicular language for international communication" (Iezzi 2016: 106). The art critics and experts of Chinese writing ways, already noticed the connection between dynamics of the body and the quality of the outcome:

[...] one of the striking features of Xu Bing's use of characters is its avoidance of the more kinetic and gestural possibilities of brushwork, long established in traditions of Chinese calligraphy (...) The fully cursive script pushes this kinesthetic possibility to new limits. Xu Bing's calligraphic style, however, tends to avoid such possibilities: the script for characters in *A Book from the Sky* is that of print rather than calligraphy. It derives from Song dynasty typeface. Two other installations deploying calligraphy, *Square Word Calligraphy* (1994-96) and *Landscript* (2001, 2002) deserve closer at-

tention, for they afford insight into the implications of Xu Bing's avoidance of kinesthetic characters in brushwork. (Lamarre 2019: 92)

4.2. Square Word Calligraphy

Xu has stressed in interviews that no matter what language you speak, whether you are educated or not, words treat everyone in the world equally. This seems to be the reason why he has abandoned the brushwork, gestures and dynamics of traditional Chinese calligraphy, retaining only the most basic square forms as a basis. Although this approach seems to abandon the intrinsic expression of traditional calligraphy, in a sense, it is this “sacrifice” that brings calligraphy closer to everyone, making the “universal language” no longer impractical. Omitting those implicit cultural stigmas (calligraphic techniques, postures, gestures, fonts, etc.) and making them simpler, these abstracted shells of Chinese character forms paired with the English alphabet form a new language system, a set of calligraphy that can belong to all. The Chinese characters are broken down into individual symbols and reassembled with alphabetic symbols in a square configuration to form a new assemblage. And the difficulty of deciphering it is greatly reduced by the joint participation of its two writing systems. This calligraphy, based on Eastern and Western scripts, is therefore a blending of both cultures (*creolization*) and should maybe be seen as part of a wider cultural globalization. As far as the relationship with the original Chinese calligraphy is concerned, a revealing comment comes from Yuedi Liu (2011), who say that “Even if the *qi* of calligraphy is broken, the *yun* [rhythm] of character has survived” (Liu 2011: 107). The *qi* is the term used to focus on the “breath”, the energy component implied in the final written outcome.

4.3. An analytical foray

The Square Word Calligraphy is based on the Tianshu, where the English alphabet is fused into the radicals of the Chinese characters and together, they are framed to form a square character shape. Take Fig. 2, one of Xu's many representations of this genre, *Art for the People*. Morphologically, when we take each Chinese character and disassemble it, we get a series of English letters. For example, the first character can be split into the letters “A”, “R” and “t”. Interestingly, the letter “A” can be recognised morphologically as a combination of the Chinese characters “人” and “一”. Figure 3, for example, can be broken down into “LONG LIFE” and “HAPPInESS” respectively. This shows that English block characters are a new writing system in which English letters are written out in the form of Chinese strokes and combined to form the shape of Chinese characters. Although at a macro level we may not seem to get any meaning, when each of its symbols is simply deciphered, the answer emerges naturally. “His audience is forced to reconsider their assumptions about the value and reliability of the written world” (Erickson 2001: 10-11).

Xu seems to have swapped the roles between ideographic (Chinese) and epigraphic (English) scripts, with the deciphered words doing the ideography and the Chinese characters doing the vocalisation for the calligraphic forms.

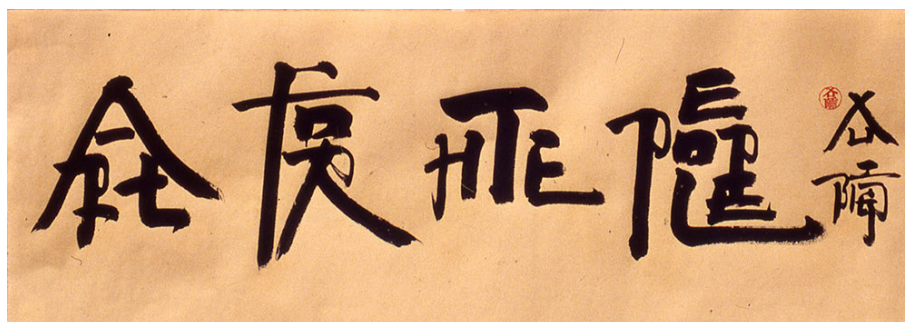


Figure 2. Xu Bing, Art for the people. Ink on paper, 55 x 167.5 cm. Retrieved from: <https://www.christies.com/lot/lot-6078335?&lid=1&sc_lang=en>.



Figure 3. Xu Bing, Square Word Calligraphy – Long Life and Happiness. A pair of scrolls, mounted and framed. Ink on paper. Long Life measures 23.5 x 66.9 cm., Happiness measures 36.9 x 69.2 cm. Retrieved from: <https://www.christies.com/lot/lot-5998409?&lid=1&sc_lang=en>.

4.4. Xu Bing main features and first comparisons

“Simplified” is an effect of meaning in Xu’s Square Word Calligraphy, mainly dependent on two aspects: firstly, he dropped the specialized techniques of brushwork and gestures, and kept only the simplest basic form of the Chinese character, the square shape, so that it would be visually perceived as belonging to Chinese culture; secondly, he simplified the challenge of recognizing semantic meaning in Chinese characters as ideographs by employing the English alphabet to convey meaning, which was attributed to a Western

	Wang Dongling	Xu Bing
Style	Chaotic Script	Square Word Calligraphy
Features – Expressive Devices	Abstract, painting-inclined	Square-shape, Regularity, Follow specific rules
Readability	Low	High
Participation of writing techniques and gestures	High	Low
Meaning horizon	Artistic conception, spiritual resonance	Cultural communication, meaning transmission

Table 1. Comparison between the Chaotic Script of Wang Dongling and the Square Word Calligraphy of Xu Bing.

enunciation. On the other hand, as far as English is concerned, he renounced to one of the key features of written English which is linearity in the sense that you put a letter after the other. In his new proposal, on the contrary, the letters are stretching in a vertical dimension.

In conclusion, he extracted the most approachable and easily decipherable parts of each of the Eastern and Western scripts and reorganized them, so that Chinese and Western cultures could, in a sense, engage in a dialogue which is also a form of reconciliation. Such practicable compromise enables people to readily approach this new language and produce their own sentences, making this kind of “language” meaningful and accessible.

Finally, let’s compare Wang Dongling and Xu Bing. From the point of view of configuration, Wang’s chaotic script consists only of uninterrupted abstract lines; these dancing and waving lines resemble graffiti paintings more than calligraphy, brimming with sensuous artistic ideas; however, all of that calms down and becomes more organized when we return our attention to Xu Bing’s square word calligraphy which presents individuals a sense of control and even offers a set of principles that people may learn, in contrast to Wang Dongling’s wild calligraphy that invites people to engage their imagination indefinitely. Figuratively speaking, the chaotic script is essentially an unrestricted amplification of the essence and charisma (techniques and gestures) of traditional Chinese calligraphy, which has had to give up its readable nature. Xu Bing’s calligraphy is diametrically distinct from Wang’s in that he avoids employing traditional Chinese calligraphy techniques and gestures as the basis. Instead, he takes the simplest outline as the main body and resorts to English as the character to express the meaning, seeking to convey a definitive message and arrange a smooth dialogue between different cultures. Nonetheless, there is a connection between the two calligraphers. Wang’s calligraphic figurativeness can easily be linked to Western abstract art, and it seems that in a sense he is also attempting to complete some kind of dialogue between Chinese and Western cultures in an obscure form through calligraphy; Xu, on the other hand, is trying to create a common language in a more direct way in order to realize the conveyance of meaning in the most superficial sense (Tab.1).

5. Lui Shou Kwan and the Zen paintings

5.1. Critical background

Lui Shou Kwan (b. 1919) is more known as a painter rather than a calligrapher. In 1971 he was awarded an MBE by the Queen, the first Hong Kong painter to receive this honour. He was a pioneer of the new ink and wash movement in Hong Kong, attempting to incorporate both Western art theory and traditional Chinese art into his work, causing a wonderful chemical reaction that allowed the ink and wash movement in Hong Kong to flourish. “Rather than essentializing the tradition of Chinese painting, he is clearly open to a variety of external influences with a view to using them to give Chinese painting resilience” (Lai 2011: 184). By skillfully applying the elements of ink and wash in traditional Chinese painting, he retains its unique artistic flavour and cultural value and presents the versatility and strong expressive power of ink and wash in a new form of composition, taking Chinese painting to another level. Despite Lui’s worldwide reputation as a painter, in his later years he became obsessed with Buddhism, resulting in an even more striking series of Zen paintings. The images in this series differ from previous landscape paintings in that he uses mainly the brushwork and techniques of writing Chinese calligraphy to express them. He attempts to convey a spiritual depth with the simplest of compositions and brushwork.

5.2. Zen Painting

The Zen painting series is one of the few works in which Lui uses calligraphic techniques as a primary means of expression. The vast majority of Lui Shou Kwan’s Zen paintings are created in a non-figurative manner, reminiscent of the immediacy of the abstract works of many Western Expressionist painters (Lai 2011: 229). Still, this series uses the image of the lotus as a Buddhist symbol to carry a thick convergence of emotions and meanings (purity, unmoved stability, unperturbed condition, spiritual transcendence). From a configurational point of view, most of the series consists of two main parts, one with red strokes as a symbol for the lotus flower, the other with the use of large, strong, broad black strokes with different brushwork and inking techniques as a representation of the lotus leaf. He occasionally used text to sign and date his work, or added a stamp to balance the composition. Metaphorically, Lui’s use of these simple geometric and colour combinations, complemented by the uniquely inspired expression of Chinese calligraphy, conveys an understanding of the secular world and the meaning of life as he understands it. In this series of his works, he pays great attention to the use of calligraphic brushwork and ink. We can also feel in the brush strokes the movement of his body and gestures as he works, not far from the Western experiences of action paintings or dripping. In any case, we can shortly recognize a tension toward a representative figuration, the unfolding not only of an isolated icon, but of a scene, with an observer inside. This process of “naturalization” (cf. Fontanille 1998) is another way of altering the scriptural value of the calligraphic technique.



Figure 4 (left). Lui Shou Kwan, *Zen*. Scroll, mounted and framed. Ink and colour on paper. 121 x 60.5 cm, 1970. Retrieved from: <<https://www.christies.com/en/lot/lot-6206098>>.

Figure 5 (right). Lui Shou Kwan, *Purity*. Scroll, mounted and framed. Ink and colour on paper. 180 x 97 cm., 1970. Retrieved from: <https://www.christies.com/lot/lot-6238487?lid=1&sc_lang=en>.

5.3. An analytical foray

First, take an example from the Zen painting series (Fig. 4). This work employs an expressive technique commonly used by Lui in the Zen painting series to depict lotus flowers. From a figurative point of view, we can start recognizing a naturalistic scenario, even if rarefied, close to abstraction: Lui uses abstract blocks of colour to try to recreate the lotus flower at the height of summer bloom through changes in colour and changes in the form of the ink. The red parts represent the lotus flower itself, of course, while the spattered columns of ink in the middle formed by the ink splash technique represent the stem, and the rectangular strokes of varying shades and directions below form an endless array of lotus leaves. From a compositional point of view, the use of white space for much of the upper part of the painting makes the whole image prominent and very “breathing”. At the same time, the text on the left and the seal below it, along with the two lower corners, add to the vitality of the image.

This artwork can be compared to the piece *Purity* (Fig. 5) in terms of style. The second work could appear more abstract in its depiction of a lotus leaf, using a dry ink technique, and the leaf is narrower, yet thicker and more vibrant, more like a budding lotus bun in early summer. The two calligraphic characters at the top of the painting, “Purity”, directly illustrate the central idea of the work, that the lotus is the embodiment of purity.

Lui Shou Kwan’s Zen painting series is distinguished first and foremost by the dimension of chromatic values: the contrast between black and red. The red color here is not merely a representation of the seal in traditional Chinese calligraphy, but it is also part of the most essential statement of the composition’s significance, the lotus flower. To give this abstract hue a concrete image, he employed various brushstrokes and ink techniques in an effort to create another concrete entity, notably lotus leaves, deploying abstract color blocks. More significantly, he leverages the contrast of various inking techniques, such as thick ink and light ink, dry ink, and wet ink, to portray an atmosphere of spatial layering as well as a sense of time and space. For example, the light ink depicts the more youthful grass-green leaves of the lotus in early summer, while the thicker ink suggests the more lush dark green leaves of the lotus in high summer. The lotus flower thrives in the mud, and in such a messy and difficult setting, the lotus flower develops so pure and pristine. From a figurative perspective, the lotus blossom, which features primarily in Lui’s Zen painting, additionally stands in for the ideologies of tranquility, stability, and mental purity that are presented in this series.

As we move from a stand-alone configuration to an overall compositional perspective, the Zen painting continues one of the most iconic techniques in traditional Chinese painting and calligraphy, leaving white space. And this white space complements the imagery represented by the lotus flower in the work. On the other hand, this topological opposition not only illustrates the contiguity in the sense of the physical and spatial closeness between calligraphy and painting in terms of the way of presence but also the continuity in the gestures suggesting that there is a sort of process of transition between the writing and the painting.

6. Wang Tiande, calligraphy on fire

6.1. Critical background

Wang Tiande (b. 1960) is a Chinese contemporary artist known for his research from the very beginning in the field of calligraphy. “I struggled to find creative inspiration from deeply rooted traditions. While my friends turned to oil painting, I redefined ink painting and calligraphy, the most value-laden of China’s art forms” (Wang Tiande 2005: 4).

His long career is marked, it seems, by a chance event (serendipity, he himself would say), a cigarette burn on Xuan paper during a Parisian residency in 2002, the effect of which has become over time the defining characteristic of his calligraphic art.

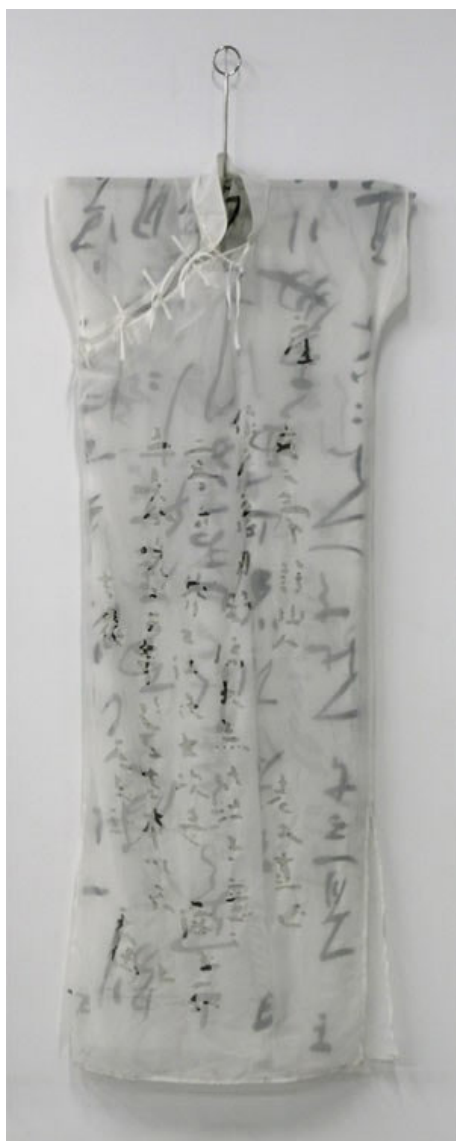


Figure 6. Wang Tiande, *Chinese Clothes No. 04-D01*
中国服装, 2004.

Silk cloth, Chinese ink, burn marks. Dimensions:
163 x 86 cm. Image retrieved from:

<http://www.chambersfineart.com/artists/wang-tiande?view=slider#2>.

Recognizing the chance to develop a unique style, he devoted the next 15 years to evolving and perfecting it by using incense sticks to create silhouettes of calligraphy and paintings, one stroke at a time. His pictorial language, comprising burned marks on bast paper, meticulously layered onto an ink painting he has done on Xuan paper, and sometimes audaciously mounted over an original ancient work, invites reflection on the synthesis of past and present, technicality and spirituality, legacy and potential. (Xin de la Guerrande 2017: 1)

Critics debate about the readability of his calligraphic experiments. Nakatani (2009) talks about a barely legible and comprehensible writing, given by the overlapping of layers. Zhang Cziráková also points out the threshold between figurative and abstract rendering:

[...] he writes calligraphy, which is also on the border of semi abstract motives. His abstract paintings consist of compositions in the form of traditional Chinese fan, which delivers a certain degree of “acceptability” to abstract painting in the Chinese cultural background. (Zhang Cziráková 2017: 167)

6.2. Analytical notes

Tiande’s peculiar mode of writing, through ink burns, begins and finds full expression in the “Digital” series, the title of which should be read in an ironic key (as underlined by Tancock in introducing Tiande 2005) and was later also adopted for more illustrative compositions. The meaning of this treatment of writing can thus be investigated within the framework of a semiotics of practices. The incense stick replaces the paintbrush but allows for an almost precise contact with the paper. Unlike ink, it is evidently no longer a question of impregnation but of controlled burning in its extension. Indeed, the incense manages to contain the burn, enhancing the precision of the contours, for potentially legible writing. The burn reveals the underlying layer, activating a contradictory dynamic of simultaneous addition and subtraction. The layering is precisely the multiplication of the enclosures-surfaces of inscription. Paper as a second skin is confirmed in this analogy with the body in the design of traditional garments containing writing (Fig. 6). Paper dramatises its own overall tightness (*compactness*), protects the traditional core that lies beneath, as memory, pressure of the past, genealogical antecedent, offers the very form of the layer and becomes the surface of inscription, in the double sense of appositive writing and of wound that opens a passage, a breach, towards that remnant of the past that barely transpires. The veiling of the image suggests an aesthetic of superimposition. It intercepts a paradoxical mode of unveiling in the covering. It is only by covering that something is revealed. Tiande often insists in his interviews on the “slow” character of artistic practice. The image emerges from this slow addition of layers, just as, on the single layer, pencil, brush and ink overlap.

Contrary to Lui, the confrontation with the long lasting tradition associated with calligraphy is dramatized in Tiande, maintaining the privilege for the writing effect (vs. the pictorial one) even if pushing the limits of readability. Calligraphy and Daoism are posed as an inevitable reference, like an obsession, for an ongoing inextinguishable dialogue.

7. A semiotic comparison

The four authors we have introduced here represent as many ways of deriving and altering such a complex cultural form as calligraphy. In its most traditional version, precisely thanks to the mediation of practice, calligraphy becomes in itself a *form of life*, capable of holding together textual production, with the variety of related genres, and material objects, including the brush or ink, while the practice of writing, infinitely zoomable in its micro-complexi-

ties,⁵ accommodates a strategic dimension, such as ritual scansion, to ultimately become a translator of the values of Daoism or Confucianism. Calligraphy as a way of actualising “analogists” cosmologies, as Descola (2006) would say. The extension of this particular form thus brings into play, on the one hand, the recognisability of forms of expression, the reference to a precise script of tradition. As we have seen, Xu Bing works on dissimulating effects: what appears to be Chinese can be read as English, despite the different scriptural orientation. This game of veridiction makes the new system open to talk about anything else, including the migration experience itself. No longer bound in a privileged way to certain contents, the system can be part of new practices of experimentation of the self, in a decidedly playful emancipation-oriented perspective. For his part, Wang Dongling, albeit in the case of the chaos script, produces a calligraphy that is unrecognisable, altered and compromised in its notational dimension. Tiande, too, renders burnt characters almost illegible, while preserving traditional forms of content in his horizon. Lui, on the other hand, consigns some characters to a figurative transfiguration: they become allusive images, different iconic suggestions from those possibly concealed in the heart of the ideogram. The four authors show different interests with respect to a horizon of cultural contents. Xu Bing, we might suggest, takes a critical attitude towards the very significance of writing, bringing it to exhaustion. Xu Bing recounts his personal journey within the talkability of a partly dramatic experience (the need to flee China), not unlike many international artists with whom his experience resonates. Wang Dongling, on the other hand, re-proposes a mostly Daoist-inspired philosophy, thus in continuity with tradition, revived. Even Tiande, who began his career by attempting to symbolically get rid of ink, ends up getting caught up in an original re-proposition of a scriptural aesthetic linked to traditional content. Lui, finally, is immersed in a revival of Buddhist way of thinking, so, in line with oriental philosophies of life.

8. Conclusions and relaunches

We propose to think of these four different trajectories as different ways of altering a traditional form of life, inscribed in the renewed tension between writing practice and textual outcomes. Such a form of life is thus fueled by a drive towards scriptural figuration, where figuration is more a way of resonating with the circulation of the breath of life in the world of experience. The legible notation of the character thus represents the outcome of such figuration always ready to reactivate the force inscribed in it. All the investigated cases question this figuration, with different and comparable options in relation to this semantic background. Tiande operates a *critical deconstruction* of writing: his new proposal of writing by burning takes on, on the whole, an argumentative value: the writing in ink becomes opaque, it is barely legible as a background-noise in the overlapping of layers that establish two contradictory movements of covering and unveiling. Wang Dongling, on the other

⁵ Yen (2005), for instance, discusses the refined traditional theories of the single stroke execution, with an aspectualization of the micro-process.

hand, operates an *in-figuration* of calligraphic practice (cf. Basso Fossali 2013 for the concept of infiguration), as he retrieves its figural sense, its embedded component, in order to undermine the figurative stability of a legible handwriting, which is no longer needed. It is calligraphy figurally projected into a purely expressive gestural, hence the link with Western abstract art. Lui, on the other hand, is the protagonist of what we might identify as *transfiguration*, a push towards a return to the figurative image of the painting, an image “other” than the one possibly contained in the ideogram, such as that of the lotus. Such transfiguration in turn seems to bring the processual nature of writing into focus, maintaining a balanced tension between legibility and pictorial feature. Xu Bing, finally, is oriented towards a *reconfiguration*, that is, an assumption of the practice, remodelled without the whole kinetic component, which modifies both the expressive devices (it is no longer Chinese) and the horizon of contents (one can freely displace the content dominances). We will finally have an integrated framework of alternative alterations that we can organise, starting from internal compatibilities and contrasts, as follows:

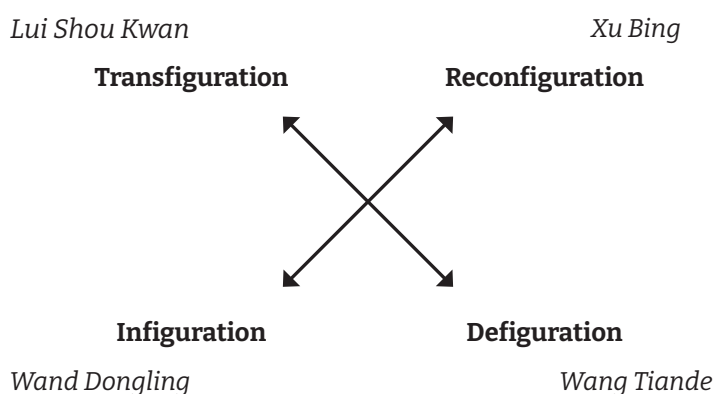


Figure 7. Alteration processes of Chinese calligraphy.

These positions, we argue, represent forms of alteration of a primary figuration, which is the one pertaining to Chinese calligraphy in relation to a traditional form of life. Xu Bing and Lui Shou Kwan are in a position of contrariety, on several featuring traits: relevance and irrelevance of the sensorimotor component, connection or disconnection with the traditional contents, tension towards figuration of an image as opposed to a new legibility that starts from another language, hence another notational system. Tiande and Wang would instead be in intermediary and transitional positions. Wang as being moved by a tension towards para-scriptural figural patterning, in line with fully assumed Daoist contents (hence more complementary to Lui), as opposed to Wang Tiande who is more interested in a critical discourse on calligraphy, denying the dynamic transport of the breath by transforming its meaning through the substitution of ink with fire and maintaining a research

oriented towards a resulting aestheticisation (the skin effect of his works is not surprisingly applied to the domain of clothes).

Several questions around this final modelling remain, starting with a simple one: how much is this model actually heuristic and potentially generalizable? Other tests, within other contemporary Chinese calligraphers are surely welcomed. Our proposal would also benefit from further theoretical investigations, as well as from analysis coming from other anthroposemiotic terrains. We tried to evidence how the semiotics of cultural approaches the lively revival of a long-lasting tradition only through the lenses of changes and alterations, in the greimassian tenant that meaning is graspable only when transformed.

References

- Barras, Gordon S.
2002 *The Art of Calligraphy in Modern China*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press.
- Basso Fossali, Pierluigi
2008 *La promozione dei valori. Semiotica dei consumi e della comunicazione*, Milano, FrancoAngeli.
2013 *Il trittico 1976 di Francis Bacon. Con Note sulla semiotica della pittura*, Pisa, ETS.
- Billeter, Jean-François
1989 *L'art chinois de l'écriture*, Genève, Skira.
2006 *Contre François Jullien*, Paris, Éditions Allia.
- Descola, Philippe
2006 *Par de-là nature et culture*, Paris, Gallimard.
- Duranti, Alessandro and Burrell, Kenny
2004 "Jazz Improvisation: A Search for Hidden Harmonies and a Unique Self", *Ricerche di psicologia*, 27(3), 71-101.
- Erickson, Britta
2001 *Words without meaning, meaning without words. The art of Xu Bing*, Seattle and London, University of Washington Press.
- Fabbri, Paolo
2013 "Grafologia. Una protosemiotica", *Il Verri*, 53, "Scrittura per immagini", 6-12.
- Fenollosa, Ernest F.
2008 "The Chinese Written Character as a Medium for Poetry: An Ars Poetica", in Saussy, H., Stalling, J., Klein, L. (eds.), *The Chinese written character as a medium for poetry: a critical edition / Ernest Fenollosa, Ezra Pound*, New York, Fordham University Press.
- Fontanille, Jacques
1998 "Décoratif, iconicité et écriture. Geste, rythme et figurativité : a propos de la poteries berbère", *VISIO*, vol. 3, n. 2, 33-46.
1999 "Modes du sensible et syntaxe figurative", *Nouveaux Actes Sémiotiques*, 61-63.

- 2004 *Figure del corpo*, Roma, Meltemi.
2008 *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF.

Goodman, Nelson

- 1968 *Languages of Art. An approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, New York, Kansas City, Bobbs-Merrill.

Hertel, Shao-Lan

- 2019 “Deterritorializing Chinese Calligraphy: Wang Dongling and Martin Wehmer’s Visual Dialogue (2010)”, paper presented at the TrACE.

Hou, Weihuan

- 2022 *Chinese Calligraphy and the Semiotic Gaze. A Design-oriented Platform to Valorize Cultural Heritage*, Dissertation Thesis, Master in Design & Engineering, Polimi.

Kuo, Jason

- 2010 *Chinese Ink Painting Now*, New York, Art Publisher.

Jullien, Jean-François

- 1991 *Eloge de la fadeur. A partir de la pensée et de l’esthétique de la Chine*, Paris, Philippe Picquier.
2003 *The Great Image Has No Form, On the Nonobject through Painting*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2009.

Iezzi, Adriana

- 2013 “Contemporary Chinese Calligraphy Between Tradition and Innovation”, *Journal of Literature and Art Studies*, Vol. 3, n. 3, 158-179.
2016 “‘Chinese Modern Calligraphy’ as a Reflection of Chinese Contemporary Culture: a Comparison between Modernism (Wang Dongling) and Avantgarde (Xu Bing)”, *Italian Association for Chinese Studies. Selected Papers*, 1, 75-116.

Ingold, Tim

- 2007 *Lines. A Brief History*, London, Routledge.

Lai, Mei Lin

- 2011 *Lui Shou Kwan & Modern Ink Painting*, Ph.D Thesis, University of Sydney.

Lamarre, Thomas

- 2019 “Nothing Doing: Xu Bing and the Nonsensous Life of Chinese Characters”, in Manning, E., Munster, A., Stavning Thomsen, B.M. (eds.), *Immediation I*, London, Open Humanities Press, 79-107.

Liu, Cary Y.

- 2000 “Embodying Cosmic Patterns: Foundations of an Art of Calligraphy in China”, *Oriental Art*, Vol XLVI, No. 5, 2-9.

Liu, Yuedi

- 2010 “Calligraphic Expression and Contemporary Chinese Art: Xu Bing’s Pioneer Experiment”, in Wiseman, M., Yuedi, L. (eds.), *Subversive Strategies in Contemporary Chinese Art, Laiden*, Brill, 87-108.

Nakatani, Hajime

- 2009 “Imperious Griffonage: Xu Bing and the Graphic Regime”, *Art Journal*, 68, 3, 6-29, <<http://www.jstor.org/stable/25676489>>.

Tancock, John

2018 “Wang Dongling: Poetry and Painting”, in Wang Dongling, *Poetry and Painting*, New York, Chambers Fine Art.

Tiande, Wang

2005 *Made by Tiande: Works by Wang Tiande*, New York, Chambers Fine Art.

Xiang, Liu and Shiao Gee, Lilian L.

2020 “The importance of lines: the modern calligraphy of Wang Dongling and Qiu Zhenzhong”, in *Proceedings of the 2nd International Conference on Interdisciplinary Arts and Humanities*, Yogyakarta.

Xin de la Guerrande

2017 “Wang Tiande: Transforming Art by Collecting”, *Press*, Alisan Fine Arts.

Yen, Yuehping

2005 *Calligraphy and Power in Contemporary Chinese Society*, London, Routledge Curzon.

Zhang Cziráková, Daniela

2017 “Modern Tendencies in Contemporary Ink and Wash Painting in Mainland China since New Wave 85 up to the Present”, *Studia Orientalia Slovaca*, 16, 1,143–174.

Giacomo Festi teaches Semiotics at Naba, Polimi and IED in Milan, plus at Uni-Bz. He also works as a semiotic consultant. His research broadly moves in the field of communication, with a focus on graphic design, gastronomy and new media. Among his recent publications: “Per una semiotica fungina. Strutture miceliari nel discorso micologico, antropologico e nel biodesign”, *Versus*, 2/2022; “Il marmo oltre la vena. Per una semiotica alternativa dei materiali”, *E/C*, 38/2023.

Weihuan Hou, graduated from Politecnico di Milano with the master’s degree majoring in Design & Engineering, where she focused on design for culture and semiotics. Now, she is a Ph.D. candidate in Design at Polimi with a research interest in museum accessibility, multisensory experience, synesthetic translation and communication design. Publication: “Cultural Dynamics of Chinese Calligraphy from a Semiotic Gaze. A Design-Oriented Platform to Valorize Cultural Heritage”, *International Conference on Research into Design*, Singapore: Springer Nature Singapore (2023, with Giacomo Festi).

Chu Calligraphy on Bamboo Slips

The Visual Evolution from Seal Script to Clerical Script and Its Artistic Value

Mansu Wang

Department of Design, Politecnico di Milano, IT
mansu.wang@polimi.it

Abstract

Since the 1950s, the field of Chinese archaeology has seen significant advancements with the unearthing of Chu Calligraphy on Bamboo Slips, hidden underground for over 2,000 years. These discoveries have provided a wealth of data for studying the development of pre-Qin ink writing and its calligraphic impact. The bamboo slips, as a multi-dimensional cultural artifact, hold substantial academic value in calligraphy and have deeply influenced the calligraphic styles of the Warring States period.

Chu Calligraphy on Bamboo Slips is among the earliest ink-written scripts in Chinese archaeology, showcasing the evolution from Seal Script to Clerical Script, which marked early Chinese calligraphy. The use of specific writing tools and techniques not only set the foundational aesthetics of Chinese calligraphy but also played a critical role in the development of calligraphic styles and the establishment of calligraphy as an independent art form.

This paper analyzes the visual and artistic value of Chu Calligraphy on Bamboo Slips, highlighting its role in linking historical and contemporary Chinese calligraphy and its potential influence on artistic and design fields.

Keywords

Calligraphy; Bamboo Slips; Chinese Characters; Evolution

Contents

1. Introduction
 2. Chu Calligraphy on Bamboo Slips - Simplified Seal Script
 3. The Artistic Value of Chu Calligraphy on Bamboo Slips
 4. Conclusion
- References

1. Introduction

As one of the three oldest writing systems in the world, the Chinese character system is the only one that has been in continuous use to this day. Its evolution over the past few thousand years can be traced from the hieroglyphic script of ancient times to the “seal script” of the Warring States period. The evolution of the Chinese character for “fish” (鱼) is depicted in Table 1, where the oracle bone script resembles the actual form of a fish. This pictorial aspect is the most significant distinction between Chinese and Western scripts—each Chinese character resembles a unique figure, rather than a collection of letters. Similar to artistic movements, Chinese characters can be categorized by era and style. Throughout history, each phase of Chinese characters has had a distinct stylistic identity, and even within the same period, regional variations are significant.






				
<i>Oracle bone script</i>	<i>Bronze inscriptions</i>	<i>Seal script</i>	<i>Clerical script</i>	<i>Regular script</i>

Table 1. Evolution of the Chinese character for “fish” (鱼).

Chinese calligraphy is not only a medium for the evolution of Chinese characters but has also transcended the limitations of these characters to become a highly visual and aesthetically compelling art form. The visuality of writing in Chinese calligraphy is akin to the soul in a human being. To detach from this visuality is to disconnect from the essence of Chinese calligraphy (Wang 2018). Chu calligraphy embodies this notion. The term “Jian” (简) refers to characters inscribed on bamboo or wood, while “Chu” (楚) denotes the powerful Chu state during the Warring States period, which was a significant cultural force at that time. Chinese scholars have coined the term “Chu Style” to represent the unique artistic style associated with this state. To paraphrase the French writer Buffon, “Style is the man himself”. The “Chu Style” reflects the artistic ethos of the Chu people.

For millennia, a popular saying has persisted in Chinese folklore: ‘惟楚有材——Only the Chu are talented.’ The surviving documents, materials, and exquisite artifacts of the Chu people to this day all exemplify this assertion; the Chu people did not overstate. Renowned for their intelligence and wisdom, the Chu people embraced an unconventional approach to art, resulting in a rich and diverse artistic style. Chu calligraphy, as a representative art form of the era, embodies the individuality, boldness, and romanticism synonymous with the “Chu Style”.

The article commences with a comprehensive examination of the visual evolution of Chu Calligraphy on Bamboo Slips, tracing its development from

Seal Script to Clerical Script. It meticulously explores the intricate writing characteristics and stylistic nuances inherent in Chu calligraphy. Subsequently, it illustrates the unique qualities of Chu calligraphy through a series of examples, underscoring its pivotal role in the evolution of calligraphic traditions and its enduring inspirational value for contemporary disciplines such as design.

2. Chu Calligraphy on Bamboo Slips - Simplified Seal Script

“笔形——Bixing” is a fundamental concept in Chinese philology, representing the basic unit of seal script writing. Before the Clerical Change, the smallest writing unit in ancient script was commonly referred to as the Bixing, while the post-Clerical Change form, symbolized as Strokes, emerged. It serves as the material basis of ancient characters, denoting the trajectory of the brush from the start to the finish of a character, without lifting the pen from the writing surface. Bixing can be categorized into horizontal, vertical, oblique, and curved forms.

During the Warring States period, there was a shift from limited use of inscriptions to widespread writing on bamboo and silk. This period witnessed changes not only in tools and materials but also in writing practices, notably characterized by “simplification”. Cong Wenjun summarizes this phenomenon as changes in stroke momentum, stroke order, and stroke linkage in ancient texts during this era.

The Bixing in Chu Calligraphy on Bamboo Slips, a cursive style derived from ancient seal script, exemplifies this “simplification”. Examining the changes in the Bixing allows for the identification of patterns in the early stages of the transformation from seal script to clerical script, providing valuable insights into the evolution of Chinese writing.

Comparative analysis between Chinese bronze inscriptions and Chu Calligraphy on Bamboo Slips reveals three main aspects of writing simplification in the latter:

1. Straightening curved Bixing to dissolve hieroglyphic elements;
2. Adjusting Bixing direction to follow stroke momentum;
3. Aligning writing direction with the right hand for smoother handwriting.

The following text will delve into the changes of these three Bixing in the visual evolution process of Chu Calligraphy on Bamboo Slips from Seal Script to Clerical Script.

2.1. Curve to straight, simplify the turn to dissolve hieroglyphic elements

The bronze inscriptions are cast inscriptions, the products of the casting process, still retaining more pictorial elements. According to Duan, “The specific object is represented in the form of a drawing, thus forming the text, and the style of drawing differs according to the object” (Duan 1981: 755). Therefore, bronze inscriptions exhibit more imitative lines, characterized by rounded and coiled strokes, and an abundance of reverse strokes during writing. Subsequently, to facilitate writing on flat surfaces, calligraphers often consciously omitted stroke shapes. A notable example is the distinctive writing of

the Bixing “宀” in Chu Calligraphy on Bamboo Slips, which, following stylistic modifications, was simplified to various forms of the word “人”.

In the Jin script, each curved stroke of the Bixing “宀” contains a turn in the middle, resulting in the entire Bixing “宀” composed of either two straight strokes (a Bixing with a straight square corner in the turn) or zigzag strokes (a Bixing with a rounded turn). However, these two curved Bixing are not very convenient for writing with the right hand. To facilitate writing, calligraphers gradually omitted these curved stroke forms in bronze inscriptions, effectively straightening them and transforming them into the two simple and easy-to-write diagonal stroke forms seen in Chu Calligraphy on Bamboo Slips. This transformation is illustrated in Tables 2 and 3:

Bronze inscriptions										
Regular Script	宀	宣	宝	家	宝	宗	室	宗	宫	家
Chu Calligraphy on Bamboo Slips										
Regular Script	空	宅	室	客	塞	宗	室	定	深	宫

Table 2. The bronze inscriptions for “宀”.

Regular script	Bronze inscription	Chu Calligraphy on Bamboo Slips
		

Table 3. The “室” Bixing transforms from “宀” to “人”.

This indicates that converting curves into straight lines and shortening strokes is a relatively common method of simplifying Chu Calligraphy on Bamboo Slips. The characters of the Shang and Zhou dynasties originated from oracle-bone script. Although breaking away from pictographic characters, the number of phonetic characters increased, with seal script remaining at the core of the writing style. Rounded, coiled, and curved Bixing still retain pictorial elements, as their characteristic is “the style of drawing differs according to the object’s shape”.

During the Bronze Age, when inscriptions and engravings were prevalent, the form of writing largely relied on bronze craftsmanship. Therefore, bronze inscriptions were a stable continuation of seal script, imitating the lines of



Figure 1. Chu calligraphy on Bamboo slips, Zeng Houyi, Suizhou, Hubei 443 B.C.

objects. The emergence of writing on bamboo and silk made holding the ink brush in the right hand the natural choice for convenient writing. Growing awareness of simplification, writing order, and efficiency led to the curved strokes being straightened out first, as they did not align with handwriting habits. Consequently, simplifying strokes by eliminating pictorial elements and straightening and hyphenating them became an inevitable choice in the early days to accommodate handwriting habits. The straightened Bixing, whether horizontal or slanted, marked a significant breakthrough from the vertical style of seal script, allowing later Chinese characters to expand freely from left to right and ultimately transition to horizontal writing.

2.2. Following the momentum of strokes, adjusting the direction of the Bixing (Oblique Bixing)

The concept of stroke momentum is pivotal in calligraphy, encompassing the aerial posture of the ink brush before it touches the surface and the directional trajectory after it makes contact. This dynamic is crucial for imbuing the strokes with power and beauty. Cai Yong emphasized the importance of powerful and uninterrupted brush momentum, stating that weak momentum results in strange and bizarre characters. (Cai 1979: 6)

When holding bamboo slips with the left hand and the ink brush with the right hand, individuals often adjust the strokes to enhance convenience, especially for writing adjacent strokes. This adjustment ensures that the front and back of the strokes dovetail, maintaining the overall balance of the text. In Chu Calligraphy on Bamboo Slips, handwriting often exhibits a low-left, high-right pattern, as illustrated in Figure 1, depicting bamboo slips excavated in 1978 from the tomb of Zeng Houyi in Suizhou, Hubei. This pattern is influenced by the positioning of the slips in the left hand and the ink brush in the right.

Experience has shown that drawing horizontal lines with curves is particularly suitable on a single bamboo slip with narrow space. When the right hand holds the ink brush and draws horizontal lines directly on the surface of the slip, the left side of the horizontal Bixing is often lower than the right side. Consequently, a pattern emerges where the left side of the script is lower and the right side is higher when writing horizontal Bixing. Over time, this pattern becomes a definite trend. The overall shape of Chu Calligraphy on Bamboo Slips tends to be oblique, not only with the originally oblique Bixing but also with horizontally and vertically aligned Bixing, as illustrated in Tables 4 and 5.


Bronze inscriptions											
Regular Script	二	其	王	玉	正	五	言	金	皇	金	义

Table 4. The oblique placement of the horizontal Bixing of Baoshan Bamboo Slips.












Bronze inscriptions											
Regular Script	臣	多	乃	首	言	也	也	月	自	以	也

Table 5. The oblique placement of the U-shaped Bixing of Shangbo Bamboo Slips.

Drawing lines on a single piece of bamboo slip with limited width, diagonal lines exhibit a divergent, outward-looking, and dynamic nature, aiding the calligrapher in expanding brushwork and enhancing the sense of movement. Upon examining various batches of unearthed Chu Calligraphy on Bamboo Slips, the prevalence of oblique Bixing is evident, reflecting the Chu people's preference for this style.

A comparative experiment can be conducted by copying the same character, which is relatively challenging to structure, on a long and narrow bamboo slip using both bronze inscriptions and Chu writing styles. The latter proves to be less fluent in bronze inscriptions but significantly more comfortable in Chu Calligraphy on Bamboo Slips.

However, some bamboo slips, such as one found in the Qinghua Bamboo Slips, exhibit a different style, indicating the work of an unskilled individual. The brushwork appears awkward, resembling a copy of an ancient seal script character. The Bixing is flat and uneven, lacking the spirit and lyricism characteristic of Chu Calligraphy on Bamboo Slips.

The narrow space of a single bamboo slip is unsuitable for writing the slower, heavier lines and more stable characters of bronze inscriptions. Therefore, simplifying the writing of ancient seal script in Chu Calligraphy on Bamboo Slips to accommodate the slips' constraints is an inevitable response to prevailing writing trends.

The phenomenon of oblique Bixing in Chu Calligraphy on Bamboo Slips can be summarized as follows:

One aspect is that the oblique pen forms in Chu Calligraphy on Bamboo Slips originate not only from the text itself but also from the simplification of curved Bixing in ancient seal script. This transformation involves replacing curves with oblique straight lines, rendering them easier to write. In an era of bureaucratic paperwork, simplifying writing would have been the natural choice for every calligrapher.

Another factor is that the oblique placement of Bixing counteracts the adverse effects of overlapping with the vertical fibers of bamboo. The vertical force of the ink brush is mitigated by the direction of the bamboo fibers, resulting in increased utilization of horizontal lines. This enhances friction between the ink brush and the surface of the slip, making writing more robust.

Additionally, writing oblique Bixing on a single, simple form facilitates spreading Bixing from side to side on the limited width of the surface. This expands the character's structure, creating a livelier and more spacious appearance. Over time, this accumulation leads to a gradual shift from the vertical orientation of traditional seal script characters towards a broader and flatter structure. This trend aligns with the later preference for horizontally oriented character forms. Thus, the inclination towards oblique Bixing serves as the precursor to lateralizing the clerical script.

2.3. From Reverse Writing to Forward Writing

Writing is a sequential process that involves following a specific order whenever using a brush. This order, known as writing order, dictates the natural direction of brush movement, aligned with the motion of the right hand and the sequence of strokes. Otherwise, reverse strokes may occur. In his work 'Principles of Right-Hand Writing and Brushwork,' Ping Qifan summarized the physiological mechanism of holding the pen in the right hand and the 'optimal coordination of movement of various parts of the right arm.' This encompasses movements such as left-to-right, top-to-bottom, and both clock-

wise and counterclockwise lines. Additionally, it includes curved lines from top-left to bottom-right and from top-right to bottom-left (Ping 2000). These directions are fundamental to brush writing.

When writing with the right hand, the five directions of line movement—left to right, top to bottom, bottom-left to top-right, top-left to bottom-right, and top-right to bottom-left—are the most natural, habitual, and comfortable directions for moving the brush. Writing in these five directions feels relaxed and enjoyable, constituting forward strokes. Conversely, writing from bottom to top, bottom-right to top-left, top-right to top-left, and top-left to left is strenuous, unnatural, and less smooth, constituting reverse strokes. That’s why modern Chinese writing methods have boldly abandoned the reverse strokes from right to left, top-left strokes, and left-side strokes, while retaining the five most basic forward strokes—left to right, top to bottom, bottom-left to top-right, top-left to bottom-right, and top-right to bottom-left. These five strokes form the foundation of basic strokes in seal script, clerical script, and modern regular script.

In bronze inscriptions, the frequency of reverse strokes is notably high, making them the primary target of simplification in Chu calligraphy on Bamboo Slips. This simplification is evident not only in the transition of writing order from reverse to forward but also at times in their shape and positioning, thus altering the direction or structure of the entire character. In bronze inscriptions, the first stroke of the character “女” (woman) involves a typical reverse stroke, written from right to left. However, in Chu calligraphy, the direction of both the initial and subsequent strokes is changed to a slanted or slant-curved stroke from right to left, which corresponds to one of the five basic directions mentioned earlier. This transition from reverse to forward strokes in bronze inscriptions results in straight lines being replaced by slanted lines for the first stroke, followed by a similar change for the second stroke, tilting the entire character structure, as depicted in Table 6.

<i>“女” in the bronze inscriptions.</i>					<i>“女” in Chu Calligraphy on bamboo slips.</i>				
									
女(大 克鼎)	女(大 克鼎)	女(大 克鼎)	女(大 孟鼎)	女(大 孟鼎)	女(上 博简)	女(上 博简)	女(上 博简)	女(上 博简)	女(上 博简)

Table 6. Comparison of the characters for “女” in the bronze inscriptions and the character for “女” in Chu Calligraphy on bamboo slips.

The characters with a “女” frame, such as “母” (Mother), “毋” (No), and “民” (People), are similarly written in an oblique pattern. While this deviation from writing norms doesn’t align with the later standardized Clerical script’s requirement for horizontal and vertical forms with a smooth center of gravity, the oblique strokes following the character’s momentum become the character’s primary strokes, playing a crucial role in stabilizing its structure. Should these strokes be further adjusted to a horizontal orientation, transitioning into

horizontal strokes, the entire character’s structure would lay the groundwork for its later evolution into the Clerical script writing style, as illustrated in Table 7.

“母” in the Chu Calligraphy on Bamboo Slips.			“毋” in the Chu Calligraphy on Bamboo Slips.			“民” in the Chu Calligraphy on Bamboo Slips.			
									
母 (上博简)	母 (包山简)	母 (上博简)	毋 (新蔡简)	毋 (包山简)	毋 (郭店简)	女 (郭店简)	民 (郭店简)	民 (上博简)	女 (清华简)

Table 7. The strokes of momentum of the characters “母” and “民” in the Chu Calligraphy on Bamboo Slips.

The transition of Bixing direction in Chu Calligraphy on Bamboo Slips from reverse to forward has rendered writing more physiological and convenient. Effectively managing broken or connected Bixing strokes has also been significantly beneficial in breaking away from the rounded shapes characteristic of ancient seal script. This liberation from reliance on objective shapes allows for greater regularity in Bixing and promotes a more disciplined approach to Bixing combinations.

In summary, “After the Warring States period, Chinese characters transitioned from pictorial line structures to strokes that accommodate right-hand brush handling, moving from left to right, top to bottom. Subsequently, they passed through the Qin and Western Han dynasties, ultimately transitioning from seal script to clerical script based on the Qin script” (Zhao 2020: 4). Therefore, the above three points are not only characteristic of Chu Calligraphy on Bamboo Slips but also an indispensable segment of Chinese calligraphy history. With its unique style and writing pattern, Chu Calligraphy on Bamboo Slips serves as a testament to the “evolutionary process” from seal script to clerical script, representing one of the most prominent chapters in the history of calligraphy.

3. The Artistic Value of Chu Calligraphy on Bamboo Slips

As mentioned earlier, the uniqueness of Chu Calligraphy on Bamboo Slips lies in the infusion of romantic subjectivity by the Chu people in contrast to the rigid strokes of traditional seal script. Through their writing, the Chu people vividly expressed their aesthetic views, characterized by the soft and vigorous lines evident in the characters on bamboo slips. Valuing beauty and advocating for a carefree and liberated lifestyle, the Chu people conveyed these ideals through their writing on bamboo slips, influencing the aesthetic perceptions of subsequent generations regarding writing. This persistent pursuit of the beauty of writing laid the groundwork for calligraphy to emerge as an independent discipline in the arts. The pursuit of textual beauty has influenced the aesthetic sensibilities of generations of Chinese people for thousands of years, continuing to the present day, where Chu Calligraphy on Bamboo Slips



Figure 2. The exterior façade of the Changsha Bamboo Slips Museum.

continues to be present in various contexts. The following sections will briefly outline the artistic value of Chu Calligraphy on Bamboo Slips through several case studies.

3.1. Bamboo Slips and Calligraphy as Disciplines (Calligraphy Education)

Calligraphy today transcends mere artistic expression; it encompasses various disciplines, including calligraphy history, appreciation, and education, all of which enjoy widespread popularity. As a quintessential element of traditional Chinese culture, calligraphy has become deeply ingrained in the daily lives of Chinese people. Many primary and secondary schools offer calligraphy education as a mandatory subject, and throughout China, numerous calligraphy-themed museums have been established to promote calligraphy education. One such institution is the Changsha Bamboo Slips Museum, located in Changsha City.

Established in 2002, the Changsha Bamboo Slips Museum stands as China's premier modern institution dedicated to the collection, preservation, research, and exhibition of bamboo slips. Its collection comprises over 140,000 bamboo slips dating back to the Three Kingdoms period of the Southern Wu Dynasty, unearthed at Changsha Zoumalou in 1996, as well as more than 2,000 bamboo slips from the early Western Han Dynasty discovered in 2003. Beyond their significance in calligraphy research, the contents inscribed on these bamboo slips hold profound importance in illuminating the history of Changsha City during the third century, the Wu Kingdom, and Chinese history as a whole (Fig. 2).



Figure 3. The exterior facade of the Shenzhen Library.

Of particular note is the museum's architectural design, which integrates bamboo, the primary material of bamboo slips, as a defining element. Bamboo is seamlessly incorporated into the exterior façade of the building, resembling a canvas, with bamboo plantings thoughtfully integrated throughout the structure. The design of the museum's logo also pays homage to bamboo slips, featuring vertically arranged characters reminiscent of the writing style found on bamboo slips. Positioned on the columns to the right of the building, this design element reflects the ancient practice of writing from right to left and top to bottom.

In addition to the Bamboo Slips Museum, there are many cities in China that have calligraphy museums. One notable example is the Xi'an Chinese Calligraphy Art Museum, established in 1989 as the first specialized museum dedicated to calligraphy art in China. Serving as a crucial component of calligraphy education, calligraphy museums bear the responsibility of showcasing and disseminating calligraphy culture. This has given rise to a new discipline known as Chinese calligraphy exhibition studies.

3.2. Bamboo Slips and Calligraphy as Design Elements

Similar to the architectural façade and logo of the Changsha Bamboo Slips Museum, the shape of bamboo slips and the characters written on them have inspired many designers. Their influence is evident in architectural, decorative, and brand logo designs. As depicted in Figure 3, the exterior design of the Shenzhen Library incorporates the appearance of bamboo slips. Neatly arranged vertical lines form a cohesive pattern reminiscent of an unfolded bamboo slip scroll, perfectly complementing the theme and function of the library.

The emblem of the 2008 Beijing Olympics stands out as a quintessential example of logo design, depicted in Table 8. Its most striking feature is the human-shaped “京” character, representing Beijing, the host city of the 2008 Olympics. The font of this emblem unmistakably draws inspiration from the seal script style of the “京” character. As illustrated in Table 8, the designer condensed the structure of the “京” character into three parts: the head, torso, and legs of a human body. Moreover, the designer skillfully infused dynamism into the typography, imbuing the character “京” with the semblance of a running figure. This dynamic representation symbolizes Beijing’s warm embrace of the Olympics and its athletes. The seamless fusion of the pictographic essence of Chinese characters with modern design principles is executed with exceptional finesse in this emblem.

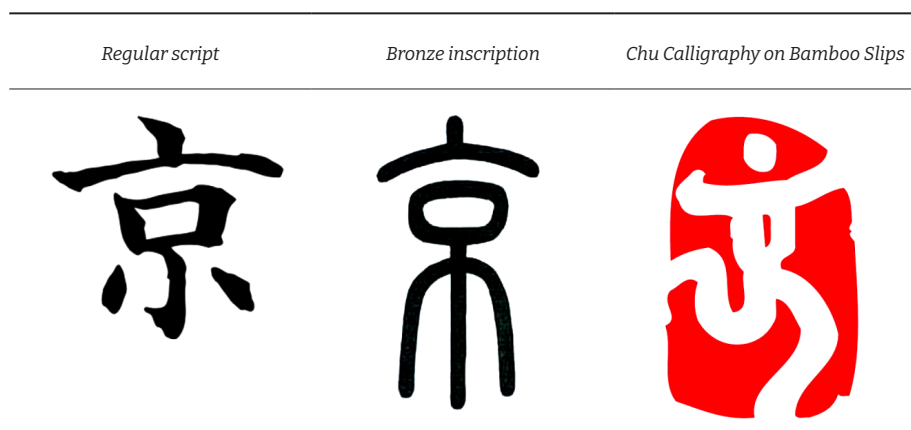


Table 8. From the character “京” to the emblem of the 2008 Beijing Olympics.

Another example is the iconic logo design of Coca-Cola. The four Chinese characters of “可口可乐” not only resemble the original logo in appearance but also closely match the pronunciation of the English version. Furthermore, the meanings of the Chinese words “可口” (tasty) and “可乐” (happy) not only remain intact but also reinforce the brand’s identity. The Chinese logo design of Coca-Cola can be regarded as one of the most successful and representative examples of foreign brands localizing in China (Fig. 4).



Figure 4. The American and Chinese logos of Coca-Cola.

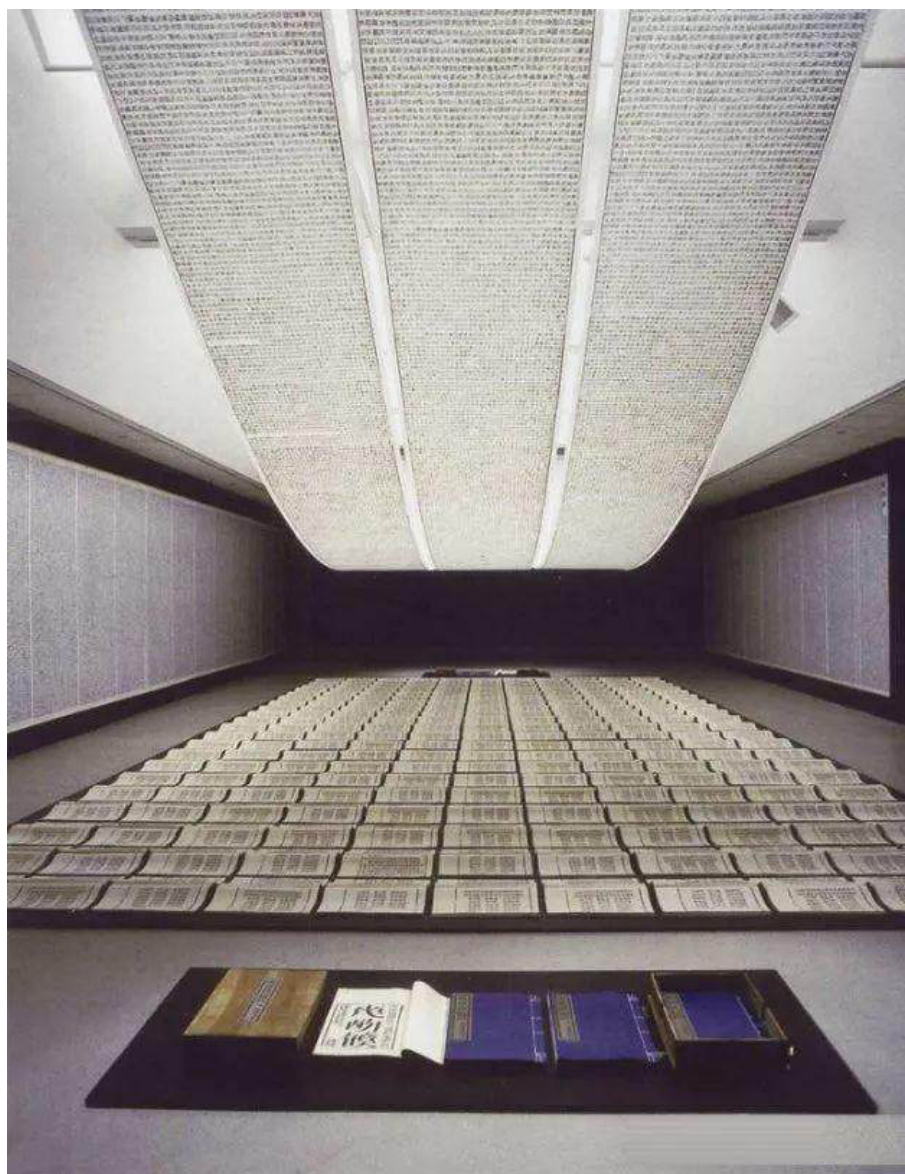


Figure 5. Xu Bing's artwork "A Book from the Sky" created between 1987 and 1991.

3.3. Interweaving of Bamboo Slips and Calligraphy with Art

Toshio Takeuchi pointed out in the "Encyclopedia of Aesthetics" that "calligraphy is a unique art form, particularly in East Asia, notably China and Japan." In the West, "calligraphy" is primarily concerned with the execution of ordinary handwriting, emphasizing clarity and legibility, thus focusing on efficiency and aesthetics. However, Eastern calligraphy differs significantly, extending beyond the choice of tools, such as pens and brushes.

The *Dictionary of Chinese Reverse Words* defines "calligraphy" as "the art of writing characters, specifically referring to the art of writing Chinese char-

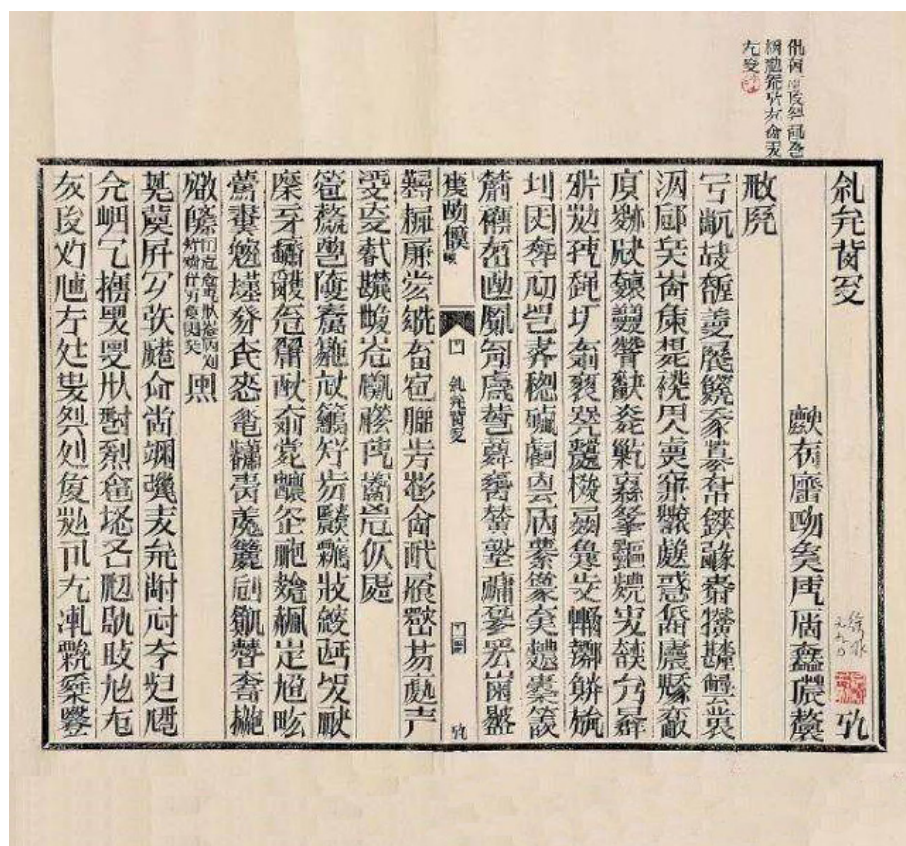


Figure 6. Partial view of Xu Bing's artwork "A Book from the Sky," created between 1987 and 1991.

acters with a brush". Calligraphy established itself as an independent art form millennia ago, maintaining its significance in Chinese art to this day. Nevertheless, in the contemporary art world, where traditional calligraphy is highly valued, many remarkable artworks have emerged that incorporate calligraphy as a central element.

One such example is Xu Bing's artwork *A Book from the Sky*, created between 1987 and 1991. Xu Bing devised over four thousand new Chinese characters based on existing ones and utilized letterpress printing to produce volumes and scrolls spanning several tens of meters (Fig. 5 and 6).

Xu Bing described his work "A Book from the Sky" as follows: "It's a book that attracts you to read but rejects you from entering. It has the most complete appearance of a book, but its completeness lies in the fact that it says nothing, much like a person spending years solemnly and earnestly doing something meaningless. 'A Book from the Sky' is full of contradictions".

These words appear readable but are actually unreadable to anyone, serving no communicative purpose. This piece adopts the traditional display format of calligraphy art, yet it delivers a powerful impact to viewers with its utterly meaningless content and exceptionally striking presentation. It stands not only as a work of calligraphy art but also as a thought-provoking contemporary artwork.

4. Conclusion

By changing curved strokes into straight ones, reverse strokes into forward ones, and flat strokes into slanted ones, the pictographic elements of ancient seal script have been significantly weakened. Particularly, the abandonment of the wrist-twisting writing method in ancient seal script has enhanced the horizontal support sense of the writing form, and the strengthened horizontal support sense of character form has led to a trend towards square characters, facilitating the gradual transition of Chinese characters from vertical to horizontal forms. This simplification holds significant importance in accelerating the evolution from ancient seal script to clerical script. As Zheng (2013) stated, “It freed character forms from the constraints of depicting objective things, initiating a process of symbolization, while laying the groundwork for horizontal, flat, and vertical square Chinese characters”. Therefore, the change in stroke patterns in Chu Calligraphy on Bamboo Slips represents an important step in the comprehensive transformation of ancient calligraphy and a true harbinger of clerical script reform.

However, the clerical reform in Chu Calligraphy on Bamboo Slips remains merely a simplification of writing style rather than an evolution of ancient textual structures. Strictly speaking, the simplification of writing style does not truly break through or liberate the structure of seal script; it remains fundamentally seal script rather than clerical script. The simplification of writing forms reflects phenomena rather than patterns of evolution in writing forms, and the simplification of writing style does not fundamentally shake the essential attributes and patterns of seal script. In summary, there are many factors contributing to the transition from seal script to clerical script, including calligraphers, materials, tools, techniques, writing environments, contemporary writing standards, and modes of text dissemination and communication. These are all crucial factors promoting the transition from seal script to clerical script. During the era when bamboo slips were prevalent, the significance of the simplification of Chu Calligraphy on Bamboo Slips cannot be overlooked. Without the simplification of ancient seal script writing in Chu Calligraphy on Bamboo Slips, the subsequent transition to clerical script in Qin script would not have been as timely and smooth under any circumstances.

For millennia, throughout the transition from pictographic to square characters, the significant impact of writing simplification on the evolution of Chinese characters has been unmistakable. Moreover, the Chu people’s pursuit of beauty, as evidenced by their freehand writing on bamboo slips, profoundly influences the trajectory of character development and, by extension, the aesthetic sensibility of the Chinese populace. Through diverse mediums such as art, design, and culture, this influence enriches the spiritual landscape of modern society.

References

- Barrass, Gordon S.
2002 *The Art of Calligraphy in Modern China*. Cambridge University Press.
- Buffon, Georges Louis
1753 “Discours sur le style”[Speech], Académie Française, Paris, France.
- Cai, Yong
1979 *The nine potentials*, East China Normal University, Research centre for the collation of ancient books. Selected essays on calligraphy through the ages, Shanghai, Shanghai Calligraphy and Painting Press.
- Cong, Wenjun
2002 *History of Chinese calligraphy (Pre-Qin - Qin Dynasty Volume)*, Nanjing, Jiangsu Education Press.
- Cook, Constance A. (ed.)
2004 *Defining Chu: Image and Reality in Ancient China*, University of Hawaii Press.
- Duan, Yucai
1981 *Commentary on the ancient text Shuowen Jiezi*, Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House.
- Erickson, Britta; Xu, Bing
2001 *The Art of Xu Bing: words without meaning, meaning without words*, Arthur M. Sackler Gallery, University of Washington Press.
- Iezzi, Adriana
2015 “What is ‘Chinese Modern Calligraphy’? An Exploration of the Critical Debate on Modern Calligraphy in Contemporary China”, *Journal of Literature and Art Studies*, 5, 3, 206-216.
- Ji, Shufang
2020 *Research on Chinese Calligraphy Exhibition Design from the Perspective of Education: Taking the Chinese Calligraphy Museum of the Shanghai Museum as an Example*, Beijing, Central Academy of Fine Arts.
- Jiang, Xun
2009 *The beauty of Chinese calligraphy*, Guilin, Guangxi Normal University Press.
- Ping, Qifan
2000 “The principle of right-handed writing and the strokes of momentum”, *New Art*, 4, 83-86.
- Qiu, Xigui
1974 “A discussion on the ancient script from the Mawangdui I Han tomb”, *Archaeology*.
- Toshio Takeuch
1987 *Encyclopedia of Aesthetics*, Heilongjiang, The People’s Publishing House of Heilongjiang.

Wang ZL, Wang MS

2023 «From the perspective of writing simplification to the transition of Chu bamboo script to clerical script», *Journal of Yangtze University* (SocialSciencesEdition), 46, 1, 36-42

Wang, Zulong

2016 *History of Chu Calligraphy*, Wuhan, Hubei Fine Arts Publishing House.

Xu, Bing, Collin Bay

2003 *The Art of Xu Bing: words without meaning, meaning without words*, Hong Kong, The University of Hong Kong Libraries.

Xu, Bing

2024 *An Artist's Perspective on Text*. <<https://mp.weixin.qq.com/s/HoUpAzdVNH1Ah6hwg3J7fQ>>.

Zhao, Pingan

2020 *Study of the clerical changes*. Shanghai, Shanghai Ancient Books Publishing House

Zheng ZF, He Ly

2013 “The role of writing consciousness and writing physiology in the clerical change of Chinese characters”, *Language Studies*.

Mansu Wang holds a Bachelor's degree in Art & Design from the Beijing Institute of Fashion Technology (2016) and a Master's degree in Visual Arts from the Accademia di Belle Arti di Brera (2019). She is a PhD student in Design at Politecnico di Milano, with a primary focus on Territorial Museums and Exhibition Narratives. Her doctoral research centers on narrative design and the integration of local culture within territorial museums. Her primary research interests lie in enhancing cultural heritage and exploring the intersection of art and design.

Dalla materia ai pixel

Note sulla poesia visiva tra analogico e digitale

Silvia Pireddu

Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne, Università di Torino, IT
silvia.pireddu@unito.it

Abstract

Visual poetry is a hybrid genre that, by combining images of different natures and texts, triggers a psychic reaction of involvement or estrangement. Typically multimodal, the genre evolves around matter and language. The repositioning in the digital world of many visual poets has introduced an additional, “augmented”, dynamic and performative dimension. The paper describes works with an anglosaxon cultural background attesting to the transition to the digital and the appearance of a further “semantic charge”. In particular *The Last Vispo Anthology of Visual Poetry 1998-2008* (Seattle, 2012), *thingsithought.today* by Lauren Holden and *Enigma2022* by Jim Andrews.

Keywords

Visual poetry; Complexity; Electronic poetry; Multimodal semiotics; Intermediality

Contents

1. Puntualizzazioni
 2. Dalle forme al digitale
 3. The Last Vispo Anthology
 4. Laurene Holden: intersezioni visivo-verbali
 5. Dentro al digitale
 6. Osservazioni finali
- Bibliografia

So very difficult, Yeats, beauty so difficult.

Ezra Pound, *Cantos*, 80/ 511

The most beautiful thing in Tokyo is McDonald's.

The most beautiful thing in Stockholm is McDonald's.

The most beautiful thing in Florence is McDonald's.

Peking and Moscow don't have anything beautiful yet.

Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)*, Ch. 4, 26-27

1. Puntualizzazioni

Le parole di Ezra Pound e Andy Warhol richiamano due visioni opposte del bello che hanno caratterizzato la cultura letteraria e artistica del Novecento. Per Pound la bellezza è difficile, sfidante, enigmatica; per Warhol il bello è pop, antagonista, familiare, godibile, colorato e irriverente. La poesia visiva, asemica e concreta si muove tra le due polarità portando in primo piano la *tecnica*, la dimensione fisica e plurisensoriale del fare estetico.

Del resto, la *techné* del presente ci immerge costantemente in una realtà esperienziale ove i sensi e il sentire sono magnificati, e in cui domina la consapevolezza di essere in un *locus* plurale e ibrido. Sebbene non rappresentino certo l'unica interpretazione possibile, tecnica e pluralità sono un'efficace chiave di lettura delle arti contemporanee (Galimberti 2000; Petri e Łukaszewicz 2022). In questo contesto, la percezione estetica, è solo una tra le abilità cognitive, un costrutto neurobiologico, uno tra i molti epifenomeni culturali che definiscono la complessità delle società umane (Donderi 2006; Verstegen 2016; Iosyfian 2021: 113; Forsythe 2019). Già Morin, del resto, suggeriva una lettura "esperienziale" del bello: la bellezza sarebbe un fatto emozionale, una espressione naturale dell'umano seppur'anche una forma di resistenza in dialogo con la società moderna (Morin 1962; Di Bari, 2021).

Più la cultura si fa massa e diviene complessa, più i concetti circolano sottoforma di segni e icone, legati da connessioni "simpatiche", legami di affezione che nel tempo sostituiscono il concetto stesso. Si perde l'idea e resta l'immagine con il suo carico emotivo. Dopo il concetto vi è solo esperienza. Questo processo di "purificazione" o, se visto in negativo, di "dissoluzione", è però un fenomeno che nasce già con le avanguardie e prende nuove strade nella seconda metà del Novecento. Negli anni stessi in cui si teorizza il concetto di massa, identificandola come nuova portavoce di contro cultura, soggetto di emozione e di pathos, si crea arte complessa concettualmente distante dal pubblico stesso. Le gerarchie formali si frangono; l'arte è appunto esperienza emotiva e soggettiva, l'immaginazione è espressione d'élite che cerca di raggiungere le masse adattandosi alla complessità del contesto sociale senza mai veramente aderirvi. La militanza resta illusione. Detto in altri termini, lo sperimentalismo artistico del Novecento ha mescolato i generi, organizzato arte pubblica, diffusa, aperta ma ha anche creato arte espressa in bolle di creatività autoreferenziale. Dalla rottura delle avanguardie si è passati alla frammentazione postmoderna rine-

goziando la distanza tra arte e pubblico: la poesia visiva, concreta e asemica era e resta ricerca di esperienza, messa in rilievo del concetto e dell'atto creativo, espressione di emozione pura. Costruita attorno all'idea di unicità, la poesia visiva si esplica come arte che necessita dell'interpretazione per generare senso grazie al fruitore: essa vive solo con e per il pubblico ma non è arte per le masse – non lo è mai stata (Perloff 1991; Drucker 1996; Prohm 2005).

In questo suo esistere attraverso l'interpretazione, essa ha aderito all'avanguardia così come alla ribellione culturale degli anni Sessanta, mantenendo la capacità di rigenerarsi nelle forme. La ricerca costante di un pubblico è infine migrata in rete: alcuni autori si limitano a postare immagini dei lavori, mentre altri inglobano il digitale nella struttura del testo poetico. Da un lato, Internet ha *aumentato* alcuni tratti formali del genere: dopo aver aggiunto alla bidimensionalità della pagina altre dimensioni materiche, la poesia visiva, concreta e asemica crea oggetti digitali multisensoriali in cui il suono e il movimento sono integrati nell'esperienza visiva. Il digitale ha dunque sostituito il poeta che nell'*happening* "agiva" il testo e lo rendeva vivo. Dall'altro, la rete ha implementato l'autopubblicazione che è passata da riviste e ciclostili a tiratura limitatissima a un pubblico di per sé infinito. In sostanza, questo tipo di poesia si è rigenerata al seguito degli strumenti mediali ma, allo stesso tempo, si è diffusa in una pleora di siti, blog, piattaforme, riviste e pagine social che disperdono la conoscenza dei testi e rendono difficile l'individuazione degli stessi autori restando insomma una forma espressiva di nicchia (Franzini 2016, 99-113; Fantuzzi 2020, 104; Monte 2007; Belfi 2018: 314; Bolter 2019: 27; Schwenger 2019).¹

È un luogo comune che la rete metta in evidenza il valore estetico del frammento (La Rocca 2023)². La scrittura sperimentale cui possiamo ascrivere la poesia visiva è interpretabile come frammento giacché interrompe la capacità del segno di trasmettere senso: il significato viene parcellizzato e distribuito in microsegni che, in fine, compongono il tracciato poetico – in rete, i pixel o il codice binario di programmazione. La frammentazione stimola un esercizio di ricomposizione che obbliga gli attanti, come avrebbe detto Greimas, cioè i punti nodali che compongono la poesia, a partecipare alla creazione di nuovo senso.³ Questo tipo di espressione trasforma il ricevente in mittente ribaltan-

¹ Tra i numerosi esempi di pagine che rimandano a riviste etc. si vedano i seguenti che rappresentano tipologie diverse di siti vetrina:

<<https://www.monicaong.com/news/2021/4/6/the-hybrid-lit-list-journals-seeking-unconventional-writing>>; <<https://www.facebook.com/groups/181520088856020/>>; <<https://visual-poetry.tumblr.com/>>; <<https://poets.org/text/brief-guide-concrete-poetry>>; <<https://www.typeroom.eu/>>.

² Si vada la struttura delle piattaforme di *net.art* per esempio che attraverso *tiles*, dunque immagini dietro le quali si aprono contenuti, catalogano e informano riguardo i vari fenomeni artistici che utilizzano la rete come medium. La struttura della pagina web addensa frammenti ma fornisce loro, allo stesso tempo, unità. Ne sono esempi: <<https://rhizome.org/>>; <<https://runme.org/>>. Oppure i siti dedicati alla net art da parte di gallerie o istituzioni: <<http://digicult.it/it/section/software-art/>>; <<https://www.tate.org.uk/intermediaart/>>.

³ Utilizzo il concreto di attanti mutuandolo dalla linguistica di Greimas. In particolare, identifico i partecipanti alla creazione di senso come funzioni proprio per sottolineare il fatto che la poesia visiva, asemica o concreta porta l'attenzione sulla materialità del segno e chiama chiunque la osservi ad agire il "testo". Ricordo che l'attante si differenzia dal "personaggio" inteso come

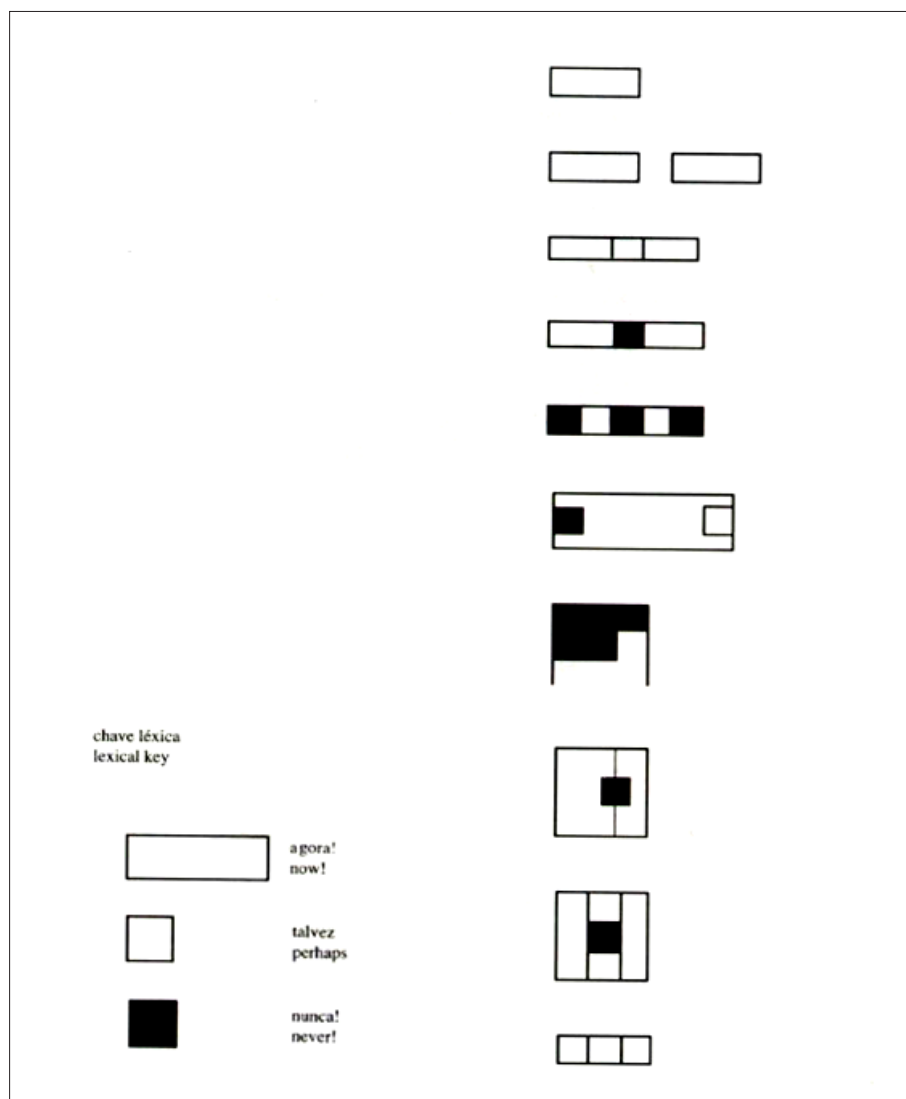


Figura 1. Décio Pignatari, "agora!" (dalla serie "poemas semióticos, 1964), in Archivio di Nuova Scrittura, *Poesia Concreta in Brasile, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Quaderno 3*, a cura di L. de Barros, P. Mattioli, Milano, marzo 1991, 30.

do dunque il processo comunicativo. Non è la pagina a dire ma dice chi la osserva: il segno attiva una lettura che da decodifica diviene codifica potenzialmente infinita (Gross 1997; Beiman 1974, 200-221) (fig. 1).

Nei paragrafi seguenti cercherò di individuare meglio alcune di queste caratteristiche poiché segnano il passaggio tra poesia visiva analogica e digitale. Lo farò, con una valutazione qualitativa e da un punto di vista letterario, con

persona verosimile (nel nostro caso l'autore che crea, che si identifica come reale ma che resta esterno al testo della poesia visiva), così come si differenzia dal "personaggio" come ruolo codificato (nel nostro caso l'osservatore/lettore/ interprete chiamato a "leggere" e valutare il testo). Si tratta insomma di una funzione impersonale, slegata dal medium, e pertanto utile a descrivere una forma espressiva plurale come è il genere di cui ci occupiamo.

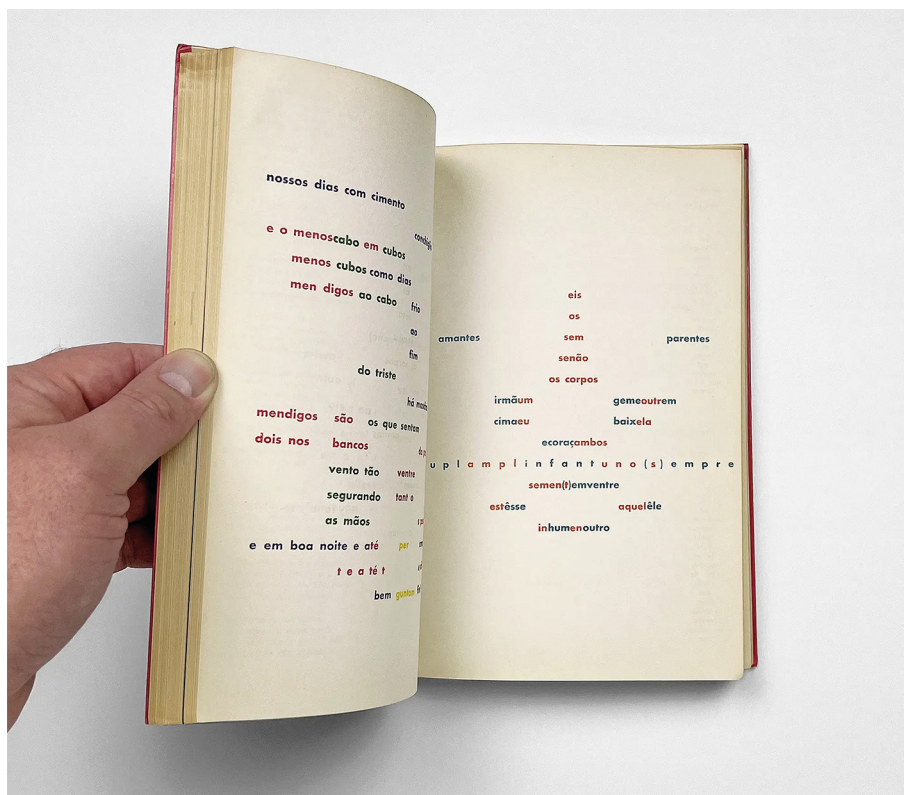


Figura 2. Haroldo de Campos, Augusto De Campos, Décio Pignatari, pagine da *Noigandres 5* (1949-1962).

esempi tratti dal contesto anglosassone, utilizzando *The Last Vispo Anthology of Visual Poetry 1998-2008* (2012) e materiali ospitati da piattaforme di digital publishing e blog personali quali quello degli artisti canadesi Lauren Holden e Jim Andrews.

The Last Vispo Anthology è un'ampia raccolta di poesie visive uscita nel 2012 per i tipi di Fantagraphics, Seattle, casa editrice specializzata in fumetti e *graphic novels*; si tratta di lavori che presentano la poesia visiva come un genere transnazionale di impegno e sperimentazione secondo stilemi ben riconoscibili. Lauren Holden è una nativa digitale che migra il proprio lavoro tra diverse piattaforme integrando espressione poetica e graphic design. Il lavoro di Andrews si focalizza invece sulla performatività realizzata in rete attraverso l'ibridazione del codice linguistico e del codice di programmazione: mettendo in evidenza l'aspetto creativo-ludico del genere, Andrews costruisce nuove espressioni intermediali (Morris e Swiss 2006: 301; Carbone 2019).

Va detto che, nei paesi anglosassoni, la poesia visiva ha avuto una diffusione meno ampia che altrove giacché la poesia più tradizionale, testuale e lirica, continua ad avere ampio spazio e popolarità essendo ben sostenuta da editori e istituzioni. La poesia nelle forme tradizionali ha inoltre assunto un ruolo militante e politico abbracciando comunità definite per etnia, genere o sessualità, in sintonia con il discorso culturale e sociale di lingua inglese che, dagli anni Ottanta in poi si è esteso al mondo occidentale. Non è una questione di competizione ma di convivenza tra forme che abitano luoghi più o meno

visibili al grande pubblico. In altre parole, sebbene difficilmente rintracciabile nel canone letterario, il genere è vivo anche e, nonostante, la rete; esso mantiene la sua singolarità estetica e “letteraria”; talvolta si lascia permeare dalle pressioni culturali del presente.

2. Dalle forme al digitale

2.1. Fisicità, libertà e pubblico

Décio Pignatari, Augusto e Haroldo Campos nel loro *Piano pilota per la poesia concreta* (1958) avevano già individuato le potenzialità trasformative del genere insite nella forma e nel meccanismo di integrazione del “lettore” nel processo di determinazione del significato, immaginando profeticamente un suo innesto nel futuro digitale. La poesia è al di là del tempo

[...] rinunciando alla lotta per l’“assoluto”, la poesia concreta rimane nel campo magnetico della relatività perenne. cromaticrometria del pericolo. controllo. cibernetica. la poesia come meccanismo regolatore di sé stessa: feed-back. una comunicazione più veloce (problemi di funzionalità e struttura impliciti) conferisce alla poesia un valore positivo e guida il suo stesso farsi [...] (De Campos H., Pignatari, De Campos A. 1958)

Per Pignatari e i fratelli De Campos la fisicità dell’oggetto poetico visivo, la dimensione tattile, la *texture*, costruiscono un’esperienza multivalente del mondo di cui lo spettatore/fruitori è appunto il protagonista assoluto (fig. 2). La voce autorale non è dominante, tutto il focus è posto sull’oggetto-messaggio, il soggetto che ne fa esperienza è invece necessario, come se la poesia fosse centrata sul momento in cui il lettore la vede, la decifra, la anima attraverso la sua propria reazione/ interpretazione, come normalmente accade nell’arte concettuale (Catropa e Gilbertto 2018: 35).

Questa intuizione si è sviluppata poi in forme di transizione in cui prevalgono la complessità figurativa dell’oggetto, ovvero i colori, i disegni, il collage di forme che contrastano, rispecchiano oppure distorcono il segno e alterano la semantica delle parole, laddove presenti nell’opera. In sostanza, il genere incapsula l’esperienza e la trasforma in qualcosa di sensoriale e universale: il mondo è *digerito* nell’oggetto e perciò si perde, perde ogni legame.

Una poesia visiva o concreta non può, infatti, essere datata o facilmente contestualizzata. Essa è a-storica, ma nel momento in cui si pone in rete rinuncia a questa sua qualità assoggettandosi all’obsolescenza dei dati e del codice della pagina web. Tuttavia, guadagna visibilità nel tempo in cui vive sulla rete. La poesia si amplifica. Talvolta scompare (Castiglione 2017, 99).

L’emozione che si genera in relazione a un pubblico non è data a priori, né è pianificata ma si forma a discrezione del fruitore calato nella dimensione sociale e culturale che gli è propria. Esistono, certo, diversi momenti e fasi nell’esperienza estetica, e a ogni momento corrispondono diverse forme di comprensione; dunque, il risultato dell’interpretazione non è mai lo stesso. A volte la complessità del segno, tipica del genere testuale qui considerato, è un ostacolo che viene superato; a volte, invece, viene sostituita da un’interpre-

tazione slegata dalle intenzioni dell'autore, se mai, è interamente incentrata sulle impressioni del pubblico, ed è questo un aspetto *augmentato* dalla digitalizzazione (Nguyen 2010).

2.2. Spazio e Materia

Nei testi scritti, gli spazi tra le unità di significato esprimono normalmente gerarchie strutturali e creano raggruppamenti di senso. Gli spazi nei testi delimitano i confini tra parole, intestazioni e sotto-intestazioni, paragrafi e sezioni; essi rafforzano visivamente l'organizzazione concettuale di un dato testo e allo stesso tempo facilitano il processo di percezione, guidando l'occhio e la mente del lettore (Petrelli 2013).

La disposizione lineare della poesia crea sequenze ritmiche e unità di significato nuove all'interno di strutture sintattiche regolari. Quando i poeti utilizzano ampi spazi all'interno dei versi, essi marcano respiri, segnalano i pensieri, segmentano i sintagmi e le frasi come fossero punteggiatura.⁴ Tuttavia, in una poesia disposta visivamente, in modo espanso, si rompono gli schemi sequenziali di organizzazione. La funzione e gli effetti degli spazi tra le unità di significato — siano esse gruppi di frasi, sintagmi, parole o persino singole lettere — creano dinamismo: il digitale aggiunge una dimensione spaziale ulteriore che può essere riempita da movimento, colori o suoni. La natura multidimensionale è un elemento costitutivo della *poiesi* propria del genere e rappresenta uno dei lasciti più importanti dei movimenti d'avanguardia (Petrelli 2012, 249).

Nella ricerca verbo-visiva la scrittura si fa gesto artistico fino a confondere lo status dell'autore che diviene artista del colore, della linea: il poeta è prima di tutto un *crafter*.

Come afferma Ugo Carrega nelle sue *10 proposizioni per la poesia materica* (1999: 221):

tutto è linguaggio
quindi, non vedo perché la poesia debba continuare a fare uso solo di parole
i miei sensi rifiutano una teoria che non è operativa
scrivo quello che penso nel momento stesso in cui lo scrivo e lo penso
abbiamo bisogno dell'arte come scienza dell'arte
quello che scrivo deve presentare il modo in cui lo scrivo
una pietra è una parola
un segno su una pagina è una pietra grafica
non posso scrivere nulla su ciò che faccio perché lo faccio
la lingua è tutto

Carrega immagina la poesia come circolarità di pensiero, lingua e materia (fig. 3). La poesia è una sorta di scrittura per la mente, che scavalca la cultura stessa per esistere senza mediazioni ed essere, in potenziale, tutto, dunque

⁴ <https://www.ntu.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0029/827093/Kim-Knowles,-Anna-Schaffner,-Ulrich-Weger,-Andrew-Roberts-Reading-Space-in-Visual-Poetry-New-Cognitive-Prospective.pdf>.



Figura 3. Ugo Carrega, *ABBIAMO*, Tecnica Mista su tavola di legno, Archivio Carrega (1991).
<https://archiviougocarrega.it/portfolio_page/mlss99100104/>.

libera. Fluidità, riconoscibilità, indipendenza e creatività che la poesia esprime in purezza attraverso una dilatazione del valore semantico delle parole, creando nuove miscele e nuovi composti di realtà: è questo un altro aspetto che trova nel digitale un supporto ideale.

In quest'ottica, Dick Higgins (2001: 49) ha interpretato la multidimensionalità come ibridazione, mappandone i sottogeneri e le intersezioni con altre tipologie testuali e contestuali. Nel suo schema la poesia visiva interseca la poesia concreta, quella sonora e i romanzi visivi, valorizzando così la narrazione come elemento costituente di queste forme.⁵

Gli insiemi indicati come *libri d'artista*, *poesia oggettuale*, *Fluxus* rinviano alla storia editoriale di questi generi, mentre *arte concettuale*, *performance*, *improvvisazione*, *computer* e *arte digitale* sottolineano l'elemento artistico e performativo. Rappresentando l'intersecarsi della poesia visiva con altri generi, il grafico proposto da Higgins definisce la natura ibrida di questi testi e circoscrive le intersezioni con molte altre modalità d'arte. I confini non sono mai del tutto definiti, come fosse possibile transitare in altre arti e la poesia visiva fluisse in tutte le pratiche artistiche come fonte di perenne creatività. Questa condizione ha indubbiamente agevolato la transizione al digitale, facilitando l'innesto sul nuovo canale comunicativo.

⁵ Si veda in particolare la lista degli aggiornamenti al grafico originario disponibile qui: <<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/higginsdick/983.html>> e in particolare la versione di Zuzana Husárová (3.J: 2020) che amplia le tipologie di intermediazione.

Un'ultima osservazione. Questo tipo di poesia espande la parola attraverso la materia potenziando la visione come principale strumento percettivo del senso. Poco si dice però della lingua che si nasconde dietro il segno grafico. Ora, la lingua utilizzata nella costruzione della poesia visiva è un elemento essenziale seppur traslato nei segni che formano il testo: la lingua madre del poeta modella la produzione poetica in quanto rappresenta il terreno culturale e cognitivo in cui egli opera. In altre parole, il poeta può essere monolingue, bilingue o plurilingue e dunque possedere cognitivamente linee di pensiero dedicate (ad esempio la lingua degli affetti e del privato diversa dalla lingua della sfera pubblica); nella poesia verbo-visiva le lingue si intrecciano fino a scomparire nel segno grafico. La lingua c'è ma non esprime una identità sociale, bensì si diluisce in forme differenti dal segno alfabetico. In pratica, la lingua naturale si espande e trasforma.

Ogni volta che si formula e verbalizza linguisticamente una proposizione, il parlante si pone su un continuum di scelte possibili più o meno determinate dal contesto e dalle relazioni che intercorrono con gli attanti (*open choice principle*).⁶ In una poesia testuale questo criterio di scelta è centrale ma grava tutto sulle scelte individuali dell'autore: è ciò che sostanzia la creatività insita nell'atto poetico, mentre è subordinato l'aspetto per cui queste scelte derivano o sono la conseguenza di una risposta al contesto perché non c'è un dialogo o un feedback immediato del pubblico, a meno che la poesia non sia letta o inserita in una performance. Nella poesia verbo-visiva l'idea di *open choice* è ceduta al lettore. Il lettore può condividere la medesima lingua, o codice dell'autore ma anche esservi estraneo. Se le parole sono presenti come grafemi riconoscibili e il lettore non condivide la medesima competenza linguistica nella lingua o nelle lingue dal poeta, l'interpretazione si espande in direzioni non prevedibili in cui il lettore si inserisce creando la propria interpretazione.⁷ Se invece la poesia ha del tutto sublimato e rimodulato la lingua in forma non verbale si aggira il problema del disallineamento tra mittente e ricevente e ciò conferma l'universalità del genere. Ciò vale anche, e soprattutto, in rete.

⁶ Si tratta del principio formulato da Sinclair secondo cui un testo è il risultato di una serie di scelte paradigmatiche che vengono progressivamente messe in atto (Sinclair 1991, 108-109). Poiché il principio caratterizza il linguaggio, esso è stato esteso all'interpretazione di qualunque forma di testualità allargando il campo dalla linguistica alla semiotica in generale (Eco 1962). Tuttavia, con l'arrivo delle nuove tecnologie la traslazione al digitale ha posto in primo piano la dipendenza e la limitazione delle scelte che derivano dal medium. Il codice informatico, le dimensioni spaziali di una pagina web, la manualità della tastiera e del mouse, sono tutti elementi che condizionano la libertà di scelta del fruitore/ creatore del testo web che genera ed espande la propria interpretazione, comunque, all'interno di una cornice definita dal mezzo. La questione è stata individuata agli inizi dell'era digitale sia da un punto di vista tecnico che estetico. Si veda ad esempio il pionieristico lavoro di Chun (2011) ma anche, in anni recenti, da Bolter (2020) che evidenzia la continuità con il passato e la permanenza di schemi noti nella saturazione culturale del contemporaneo.

⁷ Si consideri che l'inglese, la lingua degli autori che andremo a considerare, non è una lingua fonografica: grafia e pronuncia sono distinte e le parole sono altamente polisemiche per cui la manipolazione creativa può esercitarsi a più livelli (Melitz 2016, 583).

3. The Last Vispo Anthology

L'antologia *The Last Vispo Anthology: Visual Poetry 1998-2008*, pubblicata nel novembre 2012 e curata da Crag Hill e Nico Vassilakis, essi stessi poeti visivi, raccoglie un decennio di opere e commenti che documentano la piena vitalità del genere in un'epoca in cui i media digitali riorganizzano con più forza lo spazio comunicativo e la circolazione dei testi. Il volume è diviso in sezioni – *Lettering, Object, Handwritten, Typography* e *Collage* – in cui si alternano commenti teorico-creativi, fotografie di opere originali e lavori di gruppo selezionati in base alla tecnica utilizzata. Scrive Vassilakis:

How to speak about vispo? For one, the relatable denominator is how we see. How language affects us visually, how staring at language is essential to reaping functionality out of vispo. In this case, we'd consider a stare to be an elongated gaze, and staring the hyper-focused verb from which we gain further insight. (Vassilakis 2012: 4)

Dal suo punto di vista la lingua si specchia nella visione ed è centrale anche dove sembra nascosta. Se *to stare* indica il fissare a occhi sbarrati e talvolta con sorpresa, *gaze* è lo sguardo curioso che indaga e osserva; ma è lo sguardo iperfocale il solo in grado di vedere il tutto, dal primissimo piano allo sfondo. La visione in tutte le sue articolazioni, stimolata dalla poesia, permette di amplificare il segno, di estrarre il significato dal linguaggio coinvolgendo il soggetto con maggiore energia.

La materialità acquisita dal linguaggio attraverso il visivo valorizza il *crafting*, cioè il gesto artistico che concentra meglio il senso in questo rapporto particolare tra lingua e visione. Per lo più "anarchiche" nella loro essenza, le poesie raggiungono l'unicità man mano che gli elementi della composizione si accumulano nel montaggio ma anche, caratteristica unica, se vengono de-naturalizzati al punto da essere segni arbitrari. Questa modalità di aggiungere o sottrarre elementi fino a disperdere il significato incarna appunto la complessità concettuale del *vispo* e la differenza da altri generi.

Dunque, ogni poesia è unica, è un oggetto e/o una performance di cui esiste una sola copia; pertanto, un'antologia non può che riprodurre e ri-narrare le singole poesie disponendole in una sequenza che crea analogie interne di forma, materia e colore con le altre opere ivi raccolte. L'antologia valorizza l'aspetto tecnico e fornisce una interpretazione libera dal contenuto delle singole opere. Il lettore può così osservare un costante incrocio tra testi presentati in base a una determinata forma visiva/materica e non in base a un messaggio, alle idee dell'autore o a qualsiasi altro significato che non sia esplicitato dalla forma e dalla tecnica compositiva.

Vassilakis sottolinea, infatti, il piacere dato dalla manipolazione estetica delle lettere e dalla loro capacità di combinarsi come molecole; una condizione biologica comune sia al lettore che allo scrittore:

Letters roll in Kama Sutra induced maneuvers, [...] letters lose their chemical word attraction, their ability to bond to one another, to cohere into words, and they begin to perform mutated experiments on each other and themselves. In the manual, letters are

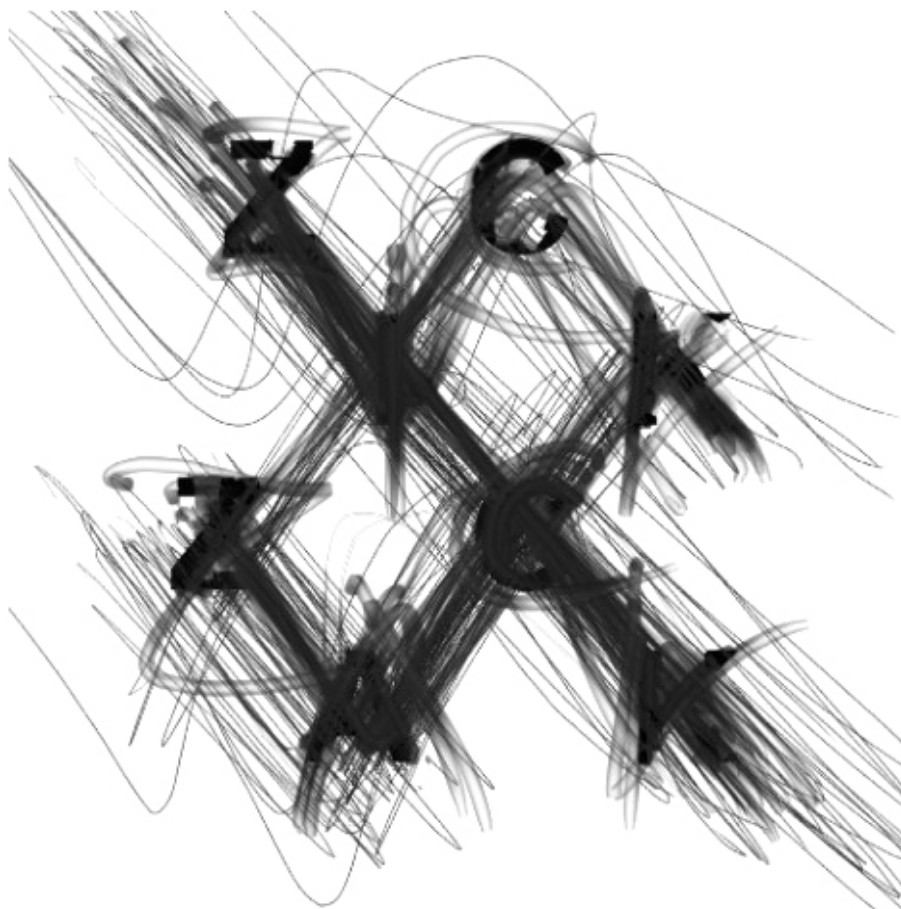


Figura 4. Anatoli Knotek, *zick-zack*.

not monogamous – they don't belong to any particular word, but are free to roam and explore themselves. They form new molecular space (Vassilakis 2012: 8).

Questa separazione dei significati appare nei colori e nel contrasto che essi creano con la grafica e i vettori: si scardinano le lettere e si riassemblano i piani concettuali, si creano dimensioni complesse che stimolano il piacere della decifrazione. Anche Crag Hill affronta la questione della complessità del genere chiamando in causa il cambiamento delle abitudini di lettura e il senso di disagio prodotto dalla poesia visiva che ne è il fulcro. Per quanto possa sembrare banale, la procedura di decodifica mette in evidenza come la lettura sia parte dell'interpretazione. Il lettore deve infatti:

Read the entire page/space at once. The visual poem is designed to first be read whole (unlike most poems on the page chained to left to right, top to bottom regimens).

Read the parts of the whole. Consider their position on the page/in space, their relationship/s to other parts. Much that happens in a visual poem happens here.

Read the full poem again at the same time reading its elements as they combine and re-combine to create the whole (Hill 2012: 12).

In questa prospettiva, il *vispo* si adatta perfettamente al nuovo modo di leggere a schermo: veloce, erratico e gerarchico.⁸

Si noti che quando apparve l'antologia, la dematerializzazione, direi il rifiuto della carta, e la velocità di fruizione erano considerate una promettente, auspicabile condizione futura di fruizione del testo scritto. I percorsi rizomatici dell'ipertesto apparivano perfettamente aderenti alla poesia sperimentale e alle sue modalità di fruizione (Knowles, Schaffner, Weger e Roberts 2012). Infatti, come rileva Peter Frank nella stessa antologia:

The computer will not kill the book, but liberate it. By relieving the book of its lexical responsibility, the computer will do for the book what photography did for painting two centuries ago: allow it to become a self-reflective discipline, an investigation of the medium and format and content and history whose resonance deepens and *complexifies*, spawning experiments and arguments contradictions and unanticipated pathways to entirely new artistic possibilities. And if that's what is going to happen to the horse, imagine what the computer can do for the rider! (Vassilakis 2012: 145).

Altri testi offrono invece interpretazioni più personali, concentrandosi sul ruolo ancora preminente del poeta. Geof Hut rileva l'intensità dell'esperienza e dell'emozione insita nella composizione:

Obsession is a process that guides many visual poets, quite a few of whom are known to produce many hundreds of works every year as they process through their various and similar obsessions with text. Obsession, in some form, is a defining characteristic of the visual poet, the personality trait that pushes the visual poet to create even in the face of a world with only a modest interest in the form. Obsession is what allows the visual poet to become skilled. (Vassilikis 2012: 328)

Anche se le tecniche possono variare ed essere diverse; il bisogno ossessivo del poeta di creare spinge a continue prove, verifiche e cambiamenti che lo rendono idealmente un *work in progress*.

La disposizione tipografica delle linee sulla pagina, con rientri, spaziature e ogni tipo di deformazione della linea, mettono in rilievo il coinvolgimento affettivo, esperienziale e pienamente emotivo.⁹ Nella sezione dedicata al lettering, infatti, ci sono esempi di distorsione della forma che, distesa, diviene proteiforme, creando un'illusione di dinamicità. Lo si vede nei lavori di Jesse Ferguson (n. 15, n. 16), o nella ricostruzione di una matrice in nuovo segno nel lavoro intitolato *zick-zack* di Anatoli Knotek (n. 20) (fig. 4) in cui si creano cambiamenti di stato che costringono a ricreare una forma prototipica o infondendo alla rappresentazione statica un'ombra dinamica e trasformativa.

⁸ In inglese *skimming* e *scanning* come anche osservato dagli studi di *eye-tracking* che mostrano come il movimento oculare segua percorsi definiti in base ai quali è opportuno collocare gli oggetti e le immagini in una pagina web definendo gerarchie alto/ basso; sinistra- destra anche in base al tempo trascorso su un punto della pagina.

⁹ L'antologia è disponibile sulla piattaforma Monoskop. I numeri indicati tra parentesi si riferiscono alla catalogazione delle tavole ivi proposta, a cui si rinvia per la visualizzazione delle immagini.

<https://monoskop.org/File:The_Last_Vispo_Anthology_Visual_Poetry_1998-2008_2012.pdf>.

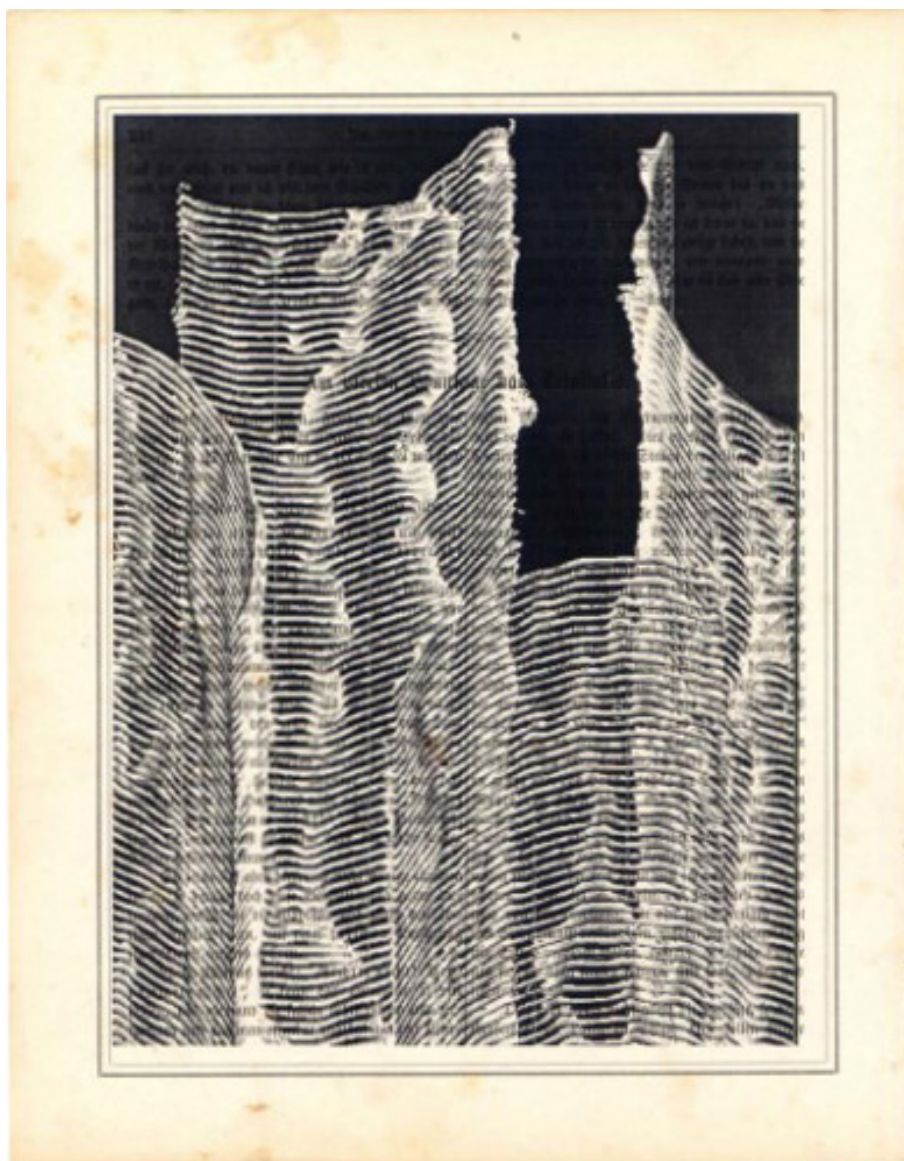


Figura 5. Petra Backonja, *Girl in Pink organza*.

Con le opere visionarie di Petra Backonja, in particolare *Girl in Pink organza* (n. 22) (fig. 5), e Troy Lloyd (n. 31), la luce mette in rilievo la forma proprio a sottolineare l'aspetto onirico. Il bianco, il nero e il colore sono invece utilizzati per rafforzare l'impatto visivo delle lettere nell'opera di Reid Wood (n. 40).

In *Paper Flowers* (n. 34) di Satu Kaikkonen e nel lavoro di Jenny Sampirisi (n. 53) è la fotografia a farsi puro oggetto estetico. Analogamente, nella sezione del libro dedicata agli oggetti, le poesie sono installazioni in cui l'immagine è *nel* segno, come nel lavoro di Helen White (n. 81) (fig. 6), dove una mano avvolta da un filo rosso crea un'ombra che trattiene la parola "holding" tra due dita.

In questi casi i lettori rispondono attraverso la simulazione mentale, improvvisando; cosicché, attraverso il nonsense post-linguistico, si crea un si-

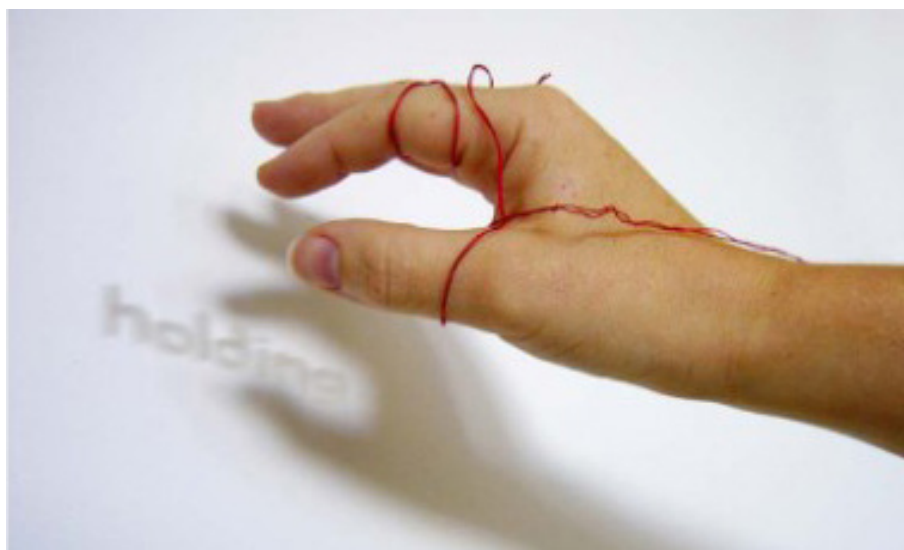


Figura 6. Helen White, *Holding*.



Figura 7. Jesse Glass, *Shout, Scream, Whisper*.

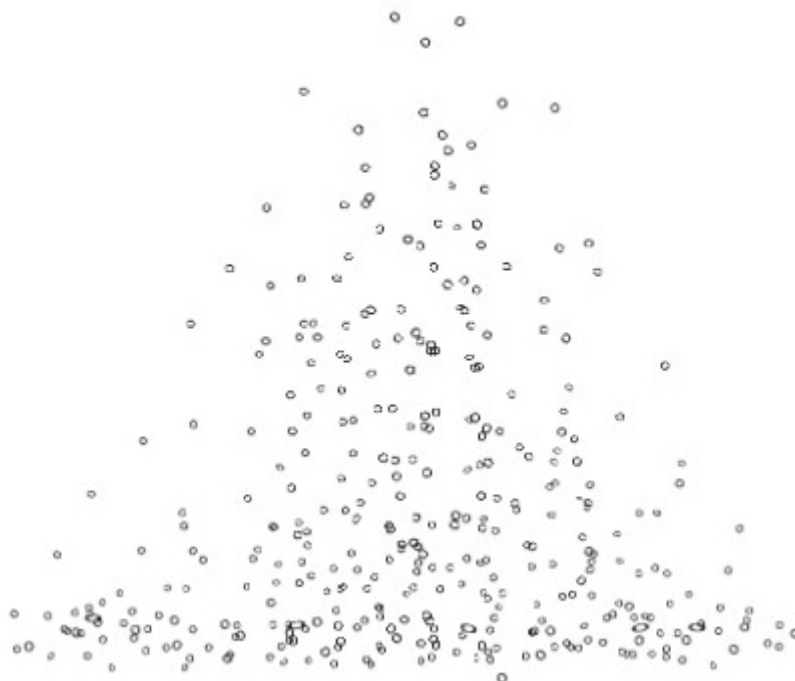


Figura 8. Judith Copithorne, *The letter O*.

gnificato. La creatività sposta insomma il riconoscimento del senso dalla determinatezza linguistica alle sensazioni, dai modelli a proiezioni fittizie basate sulle esperienze dei singoli che il testo fa interagire.

Per quanto riguarda le poesie *handwritten*, la selezione propone lavori che iterano il concetto di ibridazione: Donato Mancini presenta due tavole di pugni e mani che disegnano linee complesse e intricate che ricordano il fumetto con un tocco surrealista (n. 151-152). La sovrapposizione di testi o segmenti testuali crea mappe mentali, linee che collegano punti e forme asemiche che testimoniano il momento creativo, l'esperire una realtà diversa di pura fantasia. Vitalismo e rigenerazione sono richiamate nelle opere di John M. Bennet (n. 174), ma sostanziano anche la sovrascrittura creata da Irvin Weiss, che fonde un testo del poeta romantico Wordsworth, *Intimations of Immortality*, Stanza 4, e *The Wreck of the Deutschland*, Stanza XXXI, di J.M. Hopkins per concentrarsi sul potere della vita/morte come redenzione; analogamente Jesse Glass coltiva parole intorno a linee germoglianti, come in *Shout, Scream, Whisper* (n. 178) (fig. 7).

Nella sezione più propriamente dedicata alla "espansione" della grafia, simboli e lettere suggeriscono una sorta di simbolismo sonoro evocato dal costante flusso di caratteri che mappano lo spazio, come in *Syntaxi* di W.M. Sotherland (n. 246), ed evocano il movimento in *Hareketler* di Serkan Isin (n. 241), *Bild26* di Anatol Knotek (n. 236), e *The Letter O* di Judith Copithorne (n. 232) (fig. 8).

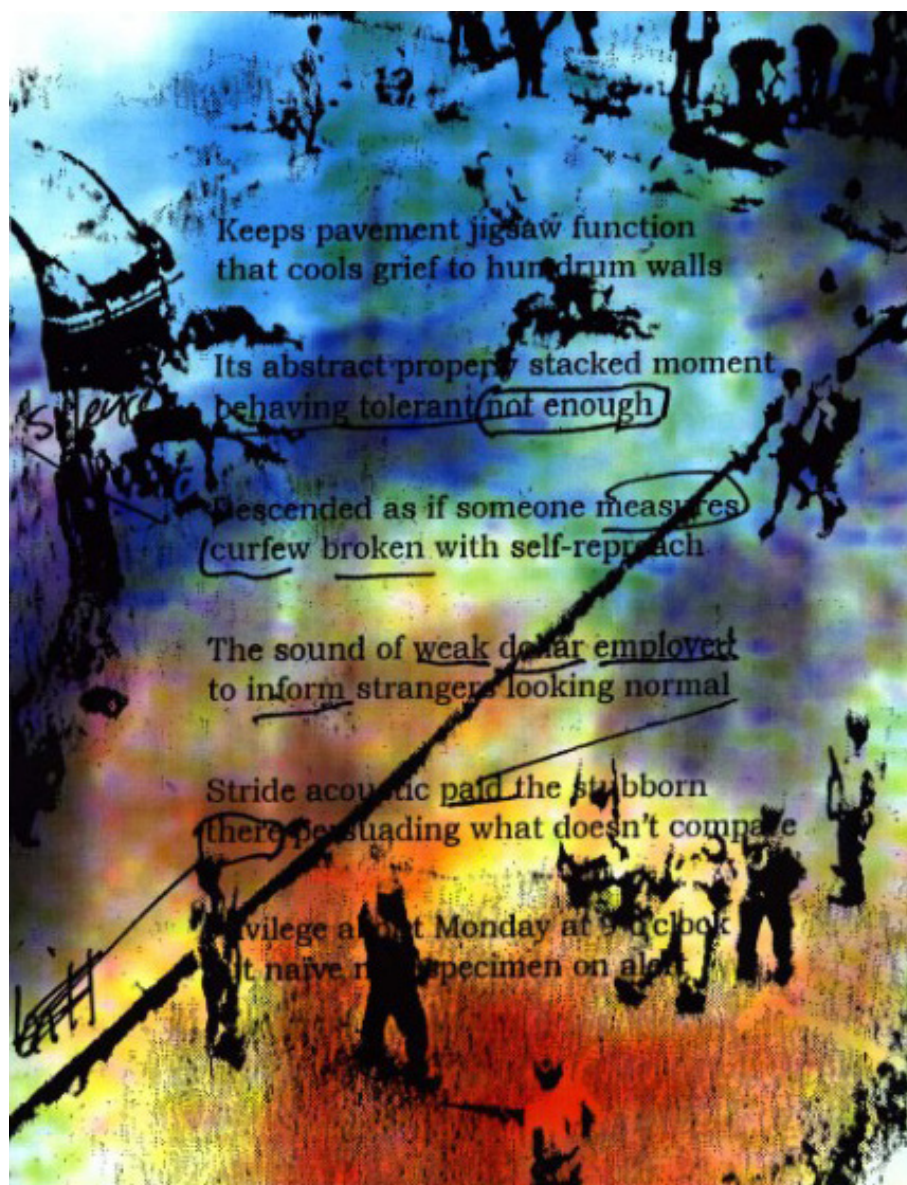


Figura 9. Spenser Selby, *Employed*.

Infine, l'antologia presenta una serie di collage. In generale, i collage conservano un segmento di un'immagine reintegrandolo in una nuova forma, per colore o affinità grafica. I lavori della raccolta mettono in primo piano la forma corporea e il colore creando schemi formali distinti a cui si aggiungono frammenti di parole. I motivi guidano la visione della poesia, a volte puntando verso la cultura pop, a volte creando più piani compositivi intersecanti come in *Employed* di Spenser Selby (n. 322) (fig. 9), e *Untitled* di Thomas Lowe Taylor (n. 318), oppure *freezing briefness* di Guy R. Beining (n. 315).

Questa ricognizione dei contenuti mostra la poliedricità tecnica dei lavori. L'antologia rimanda a una dimensione latente e inconscia nel reale, che si sprigiona grazie allo sguardo. In questa latenza si genera la poesia e si nuclea

la complessità cognitiva di ciascuna unità poetica. Sono lavori che esemplificano le molteplici direzioni del genere fissandone paradigmi riconoscibili in cui si notano gli aspetti che possono integrare il digitale.

Le varie sezioni però evidenziano il limite del supporto fotografico e dello stesso libro a stampa. La maggior parte delle opere sono oggetti materici di cui l'immagine nel libro non mostra le specificità: la pagina patinata castra l'esperienza, né emerge con chiarezza il legame dell'opera con il contesto, il luogo in cui essa è collocata e comunica, specialmente laddove si tratta di un oggetto concreto. Si evidenzia cioè il problema della riproducibilità e della fruizione della poesia visiva "analogica" che viene filtrata dall'immagine fotografica e dalla stampa. Il digitale riesce a superare il problema se si integra nel testo e non funge da mera vetrina: in questo offre un vantaggio espressivo.

4. Lauren Holden: intersezioni visivo-verbali

La principale pagina web della giovane artista e designer canadese Lauren Holden raccoglie poesie visive e brevi contributi riguardanti la sua attività di ricerca come designer.¹⁰ Un primo dato che si osserva è l'assenza di indicazioni temporali esplicite in grado di collocare i lavori. Nel mondo digitale non occorre: il dato cronologico è irrilevante perché la pagina esiste finché esiste lo strumento tecnico.¹¹ Del resto, Lauren Holden si presenta come un soggetto che vive il suo personale presente a-storico e per molti aspetti *self-centered*, una dimensione della psiche *altra*, che alimenta la sua arte ma che, come viene spiegato nelle note biografiche, origina da un disturbo d'ansia e stati depressivi. Emblematica l'immagine di ingresso al sito in cui una figura femminile vintage, un ritaglio fotografico, con il volto oscurato da un cerchio bianco, siede su una palla in costante rotazione. Sul lato destro della pagina, Holden si presenta come «a writer and designer interested in the intersection of visual and verbal authorship».

Dunque, a differenza di quanto osservato rispetto al genere verbo-visivo in cui è il gesto o il testo a essere in primo piano, qui abbiamo il permanere della centralità dell'autore che è l'oggetto chiave che origina senso. Le piattaforme che l'artista utilizza fungono principalmente da vetrina professionale e

¹⁰ <<https://www.laurenholden.ca/>>. Attualmente Holden lavora come docente a contratto presso lo Sheridan College, Ontario, CA. Va ricordato che in Canada la poesia visiva, asemica e concreta emerge molto più tardi rispetto ad altri paesi. Le poesie e i documenti europei e sudamericani sono rimasti a lungo indisponibili vista la loro limitata circolazione. Inoltre il genere non è emerso come fenomeno di gruppo; non c'è stato un centro di attività o un manifesto di fondazione e tutta la teorizzazione (se mai c'è stata) è stata post-fattuale. Come in Europa, però, essa si è saldata alle esigenze di rinnovamento sociale tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento. Tra i nomi più celebri Donato Mancini, Derek Beaulieu, bpNichol, bill bisset, Barbara Carusa, jwcurry, John Ridde. Si vedano McMahon (2019), Betts e Bök (2019).

¹¹ In altre parole, è sempre possibile datare e quindi storicizzare la pagina web, ma il dato cronologico va cercato e individuato, pertanto o "l'autore" lo evidenzia, o il "fruitore" lo cerca, in entrambi i casi si tratta di un atto di volontà. La pagina vive la sua realtà fino a che è cercata, nel momento in cui viene archiviata o non è più fruibile per obsolescenza del dato informatico essa cessa di significare. Holden non mette in evidenza sulla pagina alcun elemento di contesto, non ci parla della sua età anagrafica ma si concentra sulla sua individualità, sulla sua propria condizione esistenziale, qui e ora, sempre.

portfolio.¹² Le sezioni *just visuals* e *case studies* interpretano la scrittura diaristica online, la “confidenza”, la rivelazione, il dialogo unidirezionale con chi voyeuristicamente accede alla pagina visualizzando la vulnerabilità dell’autrice esposta dalla poesia. La pagina statica e in lettura verticale intermezza *screenshots* dei lavori e a finestre che portano in primo piano i testi scritti o frammenti di immagini. Pienamente inseriti nelle dinamiche testuali della scrittura web troviamo la confessione, la *disclosure* dello stato mentale, la diagnosi di disturbo bipolare la resa pubblica del proprio io.

Si circoscrive quindi il rapporto con il mondo esterno alla pagina web, un mondo che è un interlocutore necessario e fornisce una misura diversa allo scrivere, meno intimista, più consapevole del dover dialogare con un pubblico di persone reali. Da ciò deriva lo spostamento dal contenuto al processo, dall’io all’oggetto e la scelta di Holden di mettere più in rilievo l’elemento dinamico e visivo. La creazione di un dialogo con gli “estranei” diviene terapia, e libera espressione di sé con tempi e modalità in grado di distillare le esperienze private in qualcosa di leggibile, visibile e autentico.

Lo spazio e il tempo, il suono e l’immagine, sono il cosmo di mediazione in cui si colloca il *vispo* della Holden. La poesia visiva non ha bisogno dell’*happening* ma utilizza gli strumenti digitali per ottenere il medesimo effetto performativo. Pieni e vuoti, parola e silenzio, si osservano nei primi lavori grafici e di collage mentre altrove la poesia testimonia il vissuto e nuove esperienze trasformandosi in installazione.¹³ È il caso di *A pixel can’t take up space Art Installation, Prose Piece, Interaction Design, Motion Design* una sequenza che esplora l’angoscia creata dal viaggio.¹⁴ La mole di informazioni disponibili in rete riguardante un luogo è tale per cui l’esperienza del viaggio esiste prima e a prescindere dall’esperienza reale e fisica dell’essere in un luogo. La sovrabbondanza di immagini disperde e deforma l’idea di viaggio. La riflessione poetica stessa si diluisce tra i pixel che distanziano le lettere; la grafia delle parole inframezzata da pause visive è l’esito dello scorrere dinamico del mouse: grande e piccolo, il carattere è prigioniero della struttura digitale. La “brochure” di viaggio distorta genera un effetto di ironia e contrasta la realtà del viaggio che è esperienza di straniamento.

Nella pagina <<https://www.thingsithought.today/>>. Holden propone invece una serie di stati di coscienza che rappresentano momenti ispirati in un tempo privato, cose pensate ma offerte al lettore. L’approccio è molto pragmatico: il lettore è invitato a prendere parte all’esperienza visiva, testuale e

¹² Commentando il lavoro di Trevor Jahner la Holden descrive l’interazione poesia-piattaforma come logo di apertura dell’io «... This isn’t a gallery. This isn’t a studio. It’s just a place, and ... there’s nothing sacred about it. ... This liminal space is public and private, in process and presentable, a communal gathering place and where the individual reclusive artist exacts his vision with specificity. Say whatever you want, look at whatever you want, eat food, trip on something, transcend your mundane reality...». <<https://lholden.com/comein/>>.

¹³ Holden racconta di sé anche in questa intervista: <<https://web.archive.org/web/20231211000340/https://www.adjustyourmargins.com/lauren-holden>>. Si vedano inoltre (occorre log in): <<https://vimeo.com/189585455>>; <<https://vimeo.com/201689751>>; <<https://vimeo.com/201690719>>.

¹⁴ <<https://www.laurenholden.ca/studies/cottage.html>>; <<https://www.laurenholden.ca/Hidden/index2.html>>.

auditiva attivando l'audio del PC. Un fruscio di radio, forse di vinile, accoglie il lettore accompagnandolo attraverso l'esperienza di lettura. Sulla pagina bianca compaiono un cerchio in rilievo a sinistra e la parola *these* con una piccola freccia che invita a leggere dall'alto al basso. Il mouse del lettore srotola la pagina a piacere e attiva la sovrapposizione dei piani testuali. Compare il testo «these are the/ things/ i/ thought/ when/ my [...] thoughts...», dove thoughts inizia ad assemblarsi e a sovrasciversi creando una sequenza dinamica che ritorna alla frase iniziale completata da «thoughts without me/ (an anthology of self-indulgence)». L'esperienza va e viene, composta e ricomposta artificialmente dal lettore, secondo il proprio desiderio. Resta fermo il focus sull'io dell'autrice sempre presente e centrale al progetto. L'intera sequenza prosegue con dieci schermate selezionabili liberamente con il tasto *next* a fondo pagina. Ogni schermata segna un momento diverso per contenuto e composizione, esperienza e paesaggi di carta riconducono l'immagine digitale nel passato arricchito attraverso il suono, un rumore bianco, ossessivo, di fondo. Holden si definisce da diverse angolazioni supportata dal rumore che contorna il suo essere. Frammenti e ritagli di immagini sono suddivisi dall'alto al basso con parole dinamiche e caratteri che si intersecano; le dimensioni del carattere stesso si alterano attraverso il dinamismo del digitale giocando tra alto e basso, maiuscolo e minuscolo. Alternandosi a forme geometriche, scorrono figure sovrapposte in un gioco di scoperta e nascondimento di una ipotetica memoria familiare che sa di vintage, di modernariato, in contrasto con i pensieri che evocano la naturale scoperta di sé. Una giovane donna non può che sentirsi in dovere di definirsi secondo i paradigmi della woke culture:

i am a straight white cis
upper middle class physically
able woman with rights
a bed spending money
the freedom not to work
insurance a university
education fillings fresh
vegetable free time a data
plan vacations therapy yoga
teachers new age bullshit
overpriced clothes two
parents of liberal politics no
commute time my own
apartment a stupid number
of candels and a slim figure
and I wish my mind would
get some goddamned¹⁵

¹⁵ <<https://www.thingsithought.today/poems/privilege.html>>.

Il termine *woke* (sveglio) si riferisce è chi è consapevole dell'ingiustizia rappresentata da razzismo, disuguaglianza economica e sociale e da qualunque manifestazione di discriminazione verso i meno protetti. Utilizzato dagli attivisti del movimento *Black Lives Matter* dal 2020, viene anche riferito a chi si sente vicino alle minoranze discriminate ma che provano un senso di colpa poiché

5. Dentro al digitale

Jim Andrews si definisce invece un «artist-programmer, visual poet, essayist, senior technical writer». Canadese e attivo sulla scena poetica dagli anni Ottanta, Andrews è dunque un interprete di *poesia elettronica* grazie al quale gli stilemi del genere verbo-visivo si ibridano con il codice di programmazione. Se la Holden mantiene il legame con la *carta*, cioè con la parola e il segno alfabetico creando dei collage dinamici, Andrews genera oggetti digitali che sono fruibili solo sullo schermo perché originati a partire dal codice di programmazione.

Il lavoro si sviluppa in tre direzioni principali: la poesia visiva in forma cinetica, la poesia sonora interattiva e la poesia in codice; in particolare, i progetti più recenti trasformano il linguaggio di programmazione in performance creativa che mantiene elementi tipici della poesia verbo-visiva quali il colore, ma la dimensione materica è sostituita dall'algoritmo, dalla fisica del suono, e dalla performatività che viene pienamente affidata al fruitore del lavoro.

Si consideri come esempio *Enigma n²⁰²²*,¹⁶ cioè una pagina interattiva in cui l'aspetto ludico e il principio di *co-creation*, appunto, viene utilizzato per creare «a philosophical music & poetry toy for poets, musicians & philosophers from the age of 7». Vengono fornite sia le istruzioni per l'utilizzo sia l'esplorazione del concetto che da idea si trasforma in rivoluzione.

Di recente è comparsa una bandierina ucraina e la raccomandazione «best with headphones and no Putin», per cui l'autore utilizza il tool come pretesto per manifestare la propria posizione politica. Anche in questo caso la visioarietà futuribile del genere non è aliena al presente ma si ha una ripresa degli obiettivi militanti del *vispo* sostenuta dall'utilizzo di forme e colori psichedelici che si rifanno agli anni Sessanta, a partire dalla pagina di ingresso colorata in cerchi concentrici neri su sfondo rosso che evocano stati ipnotici e smarrimento onirico. Al click si è immersi nella generazione di suoni a diverse frequenze; l'audio si trasforma visivamente in una sequenza di due linee di sinusoidi che si illuminano secondo patterns predefiniti da un algoritmo. A ciò si sovrappone il tool per modificare gli effetti di suono, la velocità, il volume, i colori che lo rendono un oggetto in continuo divenire. L'idea di open data e accessibilità del segno digitale si trasmutano quindi in significante estetico:

appartenenti a categorie identitarie di potere quali individui bianchi, maschi, ma non in modo esclusivo, eterosessuali, cisgender (cioè che si riconoscono nel genere associato al sesso di nascita) o ricche. In sostanza, il termine riassume le caratteristiche di "privilegio" proprie delle società contemporanee occidentali, ed è questo il modo in cui viene inteso da Holden.

La destra americana, ma più in generale il conservatorismo anglosassone, identifica con *woke* quell'atteggiamento di dogmatismo intollerante e censorio caratteristico dei movimenti giovanili progressisti che si esprime in rete e nell'attivismo caratterizzante l'ambiente accademico statunitense. In Italia si utilizzano termini come "politically correct", "teoria gender", "cancel culture" per indicare un cluster di concetti e atteggiamenti affini, sebbene in modo non specifico.

¹⁶ <<https://enigman.vispo.com/>>.

Il progetto venne prima sviluppato nel 1998 ed è ancora disponibile qui: <<https://vispo.com/animisms/enigman/enigman.htm#>>. Giocando sul concetto di circolarità, il progetto rimescolava il concetto di significato, *meaning*, appunto. Si veda anche un video di spiegazione che Andrews ha pubblicato nel 2019 su YouTube con l'intento di rilanciare il progetto e preparare la nuova versione <<https://www.youtube.com/watch?v=xF-4Tk8dx3s>>.

semplicemente cliccando sulla pagina si possono creare e modificare sia la tipologia sonora che gli effetti luminosi portando in primo piano una dimensione ludica non sempre visibile nella poesia espressa in supporti fisici. Non a caso una scritta in un carattere tipografico simile al *Jockerman* compare tra le due linee di sinusoidi: «gninaemmeaning meaning». Il significato è speculare, l'idea centrale è lo specchio, la riflessione sul sé a cui il fruitore è chiamato, orientandolo appunto a una visione giocosa e libera del fare poetico.

Il file pdf che accompagna il progetto descrive puntualmente la ricerca compiuta sulla struttura del suono in termini fisici e negli aspetti riguardanti le potenzialità espressive computazionali, cioè di traslazione della poesia in linguaggio di programmazione.¹⁷ Disegnando una sorta di mantra capace di collegare circolarmente parola, musica e immagine, la poesia diviene uno strumento combinatorio di possibilità, di espressione formale e aspirazione alla bellezza:

We construct meaning in an irrational system of language with irrational desires and irrational value systems in irrational societies—but it all kinda makes a weird sort of sense. It's a beautiful mess. Us, I mean. All of us. The whole thing. (Andrews, *Enigma n²⁰²²: 2*)¹⁸

L'elemento grafico delle strisce di colori in cui si dinamizza a un certo punto la pagina è anche uno strumento di segmentazione del significato e allo stesso tempo metafora del potere (bandiere, gradi militari) ma anche un tema ricorrente nell'arte, nel design, e nella moda; la striscia è soprattutto l'elemento di correlazione tra visivo e sonoro che segna il ritmo e individua singoli suoni come unici, come fossero essi stessi pixel, punti di senso sullo schermo. Vi sono poi due ulteriori aspetti interessanti. Il primo è l'idea stessa di poesia che è concepita come un organismo vivente, che si evolve ibridandosi con il codice binario generando un nuovo linguaggio in cui il significato (*meaning*) diviene una lunga rapida stringa di segni a loro volta modificabili dal fruitore stesso. Il fruitore assume dunque una sorta di potere divino, interviene, per così dire, a manipolare l'essenza del segno.

L'altro aspetto è il concetto di interazione e immersione che per Andrews non necessita di tecnologia avanzata (VR) ma dell'attivazione di un *imaginative engagement* che *Enigma n²⁰²²* realizza con una tecnologia semplice e per questo pienamente accessibile. La poesia visiva digitale come un mantra arresta il flusso abituale del pensiero, trasla il significato su oggetti non linguistici quali suono e colore e percezione, agisce fisicamente. La tecnologia è solo un espediente ludico, l'azione poetica è nel corpo percipiente.

6. Osservazioni finali

Sia Holden che Andrews evidenziano la differenza tra chi è nel digitale e chi si fa ospite del digitale. Tra chi utilizza strumenti preformattati (*templates*) di lavoro che facilitano l'ingresso nel digitale ma possono delimitarne le

¹⁷ <<https://vispo.com/writings/essays/Enigman2022.pdf>>.

¹⁸ <<https://vispo.com/writings/essays/Enigman2022.pdf>>.

modalità, la struttura e la creatività stessa, e chi entra nel codice di programmazione “agendolo”.

Se è vero che i lavori della Holden sono mobili, sonori e visivi, essi lo sono restando fermamente entro segni riconoscibili e trasparenti. Il lavoro di Andrews, invece, non può essere stampato né letto ad alta voce, se ne fa esperienza, si partecipa all’idea solo nel digitale, un ambiente che sollecita emozioni, capace di creare un coinvolgimento ipnotico dello spettatore.

Nell’arte concettuale l’oggetto si smaterializza ricomponendosi solo nel concetto; nella poesia visiva, concreta e asemica si assiste a un processo di rimaterializzazione della parola su piani e modalità diverse che rendono il concetto visibile, tattile, sonoro portando in primo piano la tecnica. Questo tipo di poesia istituisce relazioni tra linguaggi e generi diversi, riuscendo a *esibire* i processi cognitivi e operando sugli stati emotivi.

Gli artisti visivi degli anni Sessanta hanno utilizzato il genere per mostrare i limiti dello spazio sociale; si concentravano sui gesti personali e si esprimevano attraverso una nuova forma di scrittura incapsulata nella dimensione materiale dell’oggetto. Nell’*happening* potevano aggiungere performatività. La poesia visiva si presentava come strumento, come modalità interpretativa alternativa, utile a sintetizzare una critica ideologica e sviluppare una teoria artistica alternativa in grado di decifrare la cultura di massa. Questo intreccio tra arte e cultura ha caratterizzato la ricerca verbo-visiva, affermando un diverso valore gnoseologico ed ermeneutico dell’arte che ha interpretato pienamente l’epoca della contestazione. Lavorando sull’oggetto, i poeti visivi hanno trasmesso le loro idee oltrepassando le possibilità comunicative del testo.

In ambito anglosassone, i lavori contenuti in *The Last Vispo Anthology*, composti a cavallo tra il vecchio e il nuovo secolo, offrono uno sguardo d’insieme sugli stilemi che meglio si sono innestati nel digitale lasciando alle spalle le esperienze di frattura, contestazione e performatività della poesia verbo-visiva degli anni Sessanta-Settanta. La forma domina sull’idea, il poeta è il generatore dell’oggetto ma non è visibile, mai vi compare l’attivismo politico, i principi estetici si esprimono in forma indiretta o comunque non in modo dominante.

Il passaggio al nuovo secolo ha portato il genere in una nuova era in cui il digitale ha creato forme di soggettività più orizzontali, diffuse, virtuali e condivise. Si è superato il predominio della scrittura alfabetica e della lettura silenziosa del passato riducendo il tempo, portando in primo piano l’interazione tra testo e immagine. Anche la lettura pubblica, evento unico, è stata superata dalla riproducibilità offerta dai nuovi mezzi. Dall’unico si è passati alla massa.

La poesia, trasladosi nel mondo digitale, ha tuttavia recuperato anche caratteristiche estetiche presenti da secoli, come la citazione, l’imitazione, la collaborazione e la ripetizione di un modello comunicativo che erano caratteristiche comunemente accettate ben prima dell’affermarsi del paradigma romantico con i suoi concetti di originalità, espressività, creatività autoriale e autonomia dell’opera. Come dimostra la poesia visiva di Lauren Holden, abbracciare la complessità significa tornare alle origini, al sé, essere una persona in rete vera o fittizia che indossa maschere coerenti con il proprio tempo. Per Andrews invece è il nuovo umanesimo in cui la macchina ibrida segni e persone in modo nuovo e potenzialmente infinito.

Bibliografia

- Beiman, Abbie W.
1974 «Concrete Poetry: A Study in Metaphor», *Visible Language*, 8, 197-223.
- Betts, Gregory, Bök Christian (a cura di)
2019 *Avant Canada: Poets, Prophets, Revolutionaries*, Waterloo Ontario, Wilfrid Laurier Univ. Press.
- Belfi, Amy M.; Vessel, Edward A.; Starr, G. Gabrielle
2018 «Individual ratings of vividness predict aesthetic appeal in poetry», *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 12, 3, 341-350.
<<https://doi.org/10.1037/aca0000153>>.
- Bolter, Jay David
2019 *The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*, Cambridge, MA, MIT Press; tr. it. *Plenitudine digitale. Il declino della cultura d'élite e lo scenario contemporaneo dei media*, a cura 2020 di L. Martini, Roma, Minimum Fax.
- Carrega, Ugo
1999 «“...di traverso a la Mente, eccetera...”», Colognola Ai Colli (VR), Adriano Parise Editore.
- Carbone, Paola
2019 «Digital Technologies and Concrete Poetry: Word, Algorithm, Body» in *Representations of Science in Twenty-First-Century Fiction: Human and Temporal Connectivities*, a cura di Engelhardt, N. e Hoydis, J., London, Palgrave, 75-91.
- Castiglione, Davide
2017 «Difficult Poetry Processing: Reading Times and the Narrativity Hypothesis», *Language and Literature*, 26, 2, 99-121.
<<https://doi.org/10.1177/0963947017704726>>.
- Catropa, Andrea; Prado, Gilbertto
2018 «Designed Words: Aesthetics of the Future in Brazilian Concrete Poetry», *The International Journal of Visual Design*, 12, 4, 35.
- Chun, Wendy
2011 *Programmed Visions: Software and Memory*, Cambridge, MA, The MIT Press.
- Di Bari, Cosimo
2021 «Lo “spirito del tempo” nel XXI secolo: Edgar Morin e l'educazione per la cultura digitale», *Studi sulla Formazione/Open Journal of Education*, 24, 2, 55-65.
- De Campos, Haroldo; Pignatari, Décio; De Campos, Augusto; Azeredo, Ronaldo
1958 *Noigandres 4. Poesia concreta*, São Paulo, Marco.
- Donderi, Don
2006 «Visual complexity: A review», *Psychological Bulletin*, 132(1), 73-97.
<<https://doi.org/10.1037/0033-2909.132.1.73>>.

Drucker, Johanna

1996 «Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts», in *Experimental—Visual—Concrete: Avant-Garde Poetry Since the 1960s* (a cura di) David K. Jackson, Eric Vos e Johanna Drucker, Atlanta, Rodopi, 39-61.

Eco, Umberto

1962 *Opera aperta*, Milano, Bompiani.

Fantuzzi, Arianna

2020 «Immagine/Parola. La contaminazione tra linguaggi nell'arte italiana degli anni Novanta», *Piano B. Arti e Culture Visive*, 5(2), 104-26.
<<https://doi.org/10.6092/issn.2531-9876/12706>>.

Franzini, Elio

2016 «Moderno e Postmoderno: stili e strategie», *Rivista di estetica*, 61, 99-113.

Forsythe, Alexandra

2009 «Visual complexity: is that all there is?», in *International Conference on Engineering Psychology and Cognitive Ergonomics: 8th International Conference, EPCE 2009, Held as Part of HCI International 2009, San Diego, CA, USA, July 19-24, 2009. Proceedings 8*. Springer, Berlin, 158-166.

Galimberti, Umberto

2008 *Psiche e techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Milano, Feltrinelli.

Gross, Sabine

1997 «The Word Turned Image: Reading Pattern Poems», *Poetics Today*, 18, 1, 15-32.

Higgins, Dick

2001 «Intermedia», *Leonardo*, 34, 1, 49-54.

Hill, Craig; Vassilakis, Nico (a cura di)

2012 *The Last Vispo Anthology: Visual Poetry 1998-2008*, Seattle, Fantagraphics Books.

Iosifyan, Marina

2021 «Theory of Mind Increases Aesthetic Appreciation in Visual Arts», *Art & Perception*, 9, 2, 113-133.
<<https://doi.org/10.1163/22134913-bja10011>>.

Kosuch, Carolin

2019 *Anarchism and the Avant-Garde: Radical Arts and Politics in Perspective*, Leiden, Brill.

La Rocca, Fabio

2023 *Vivere nelle immagini: Frammenti di un immaginario mediale*, Modena, Edizioni Estemporanee.

Leder, Helmut, et al.

2012 «How art is appreciated», *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 6, 1, 2-15.

Levine, Stephen K.

2009 *Trauma, tragedy, therapy: The arts and human suffering*, London, Jessica Kingsley Publisher.

Melitz, Jacques

2016 «English as a Global Language», in *The Palgrave Handbook of Economics and Language* (a cura di) Ginsburgh V., Weber S, London, Palgrave Macmillan.

<https://doi.org/10.1007/978-1-137-32505-1_21>.

Monte, Steven

2007 Difficulty and Modern Poetry, *Literature Compass*, 4, 1133-1157.

<<https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2007.00466.x>>.

Swiss, Thomas; Morris, Adelaide

2006 *New Media Poetics: Contexts/Technotexts/Theories*, Cambridge, The MIT Press.

McMahon, Fiona

2023 «Performative Archives: The Visual Poetry of bpNichol and Derek Beaulieu», *Polysèmes*, 21.

<<https://doi.org/10.4000/polysemes.4831>>.

Morin, Edgard

1962 *L'Esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, vol. 1, 1962 trad. di A. Miconi, *Lo spirito del tempo*, Roma, Meltemi, 2008.

Nguyen, C. Thi

2020 «Autonomy and aesthetic engagement», *Mind*, 129, 516, 1127-1156.

Perloff, Marjorie

1991 *Radical Artifice: Writing Poetry in the Age of Media*, Chicago, University of Chicago Press.

Petri, Jakub; Łukaszewicz, Aleksandra

2022 «Reshaping aesthetics and aesthetic sensibility in a hybrid environment», *Contemporary Aesthetics*, 10.

<<https://contempaesthetics.org/category/special-volumes/special-volume-10-2022/>>.

Petrelli, Miela

2012 «Lo sguardo e la parola. La percezione estetica delle forme visive e verbali», *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 4, 2.

<<https://doi.org/10.13128/Aisthesis-10999>>.

2013 «Visualità e lettura. Dinamiche psicologiche e percettive degli ambienti di lettura (dalla pagina stampata agli ipertesti visivi)», *PsicoArt. Rivista di arte e psicologia*, 3, 3.

<<https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/3451>>.

Prohm, Alan

2005 «Resources for a Poetics of Visual Poetry», in *Orientations*, Leiden, The Netherlands, Brill.

<https://doi.org/10.1163/9789004483606_024>.

Sinclair, John

1991 *Corpus, Concordance and Collocation*, Oxford, OUP, 108-109.

Solt, Mary Ellen

1969 *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington, IN, Indiana University Press.

Schwenger, Peter

2019 *Asemic. The Art of Writing*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press.

Verstegen, Ian

2016 *An Introduction to Neuroaesthetics: The Neuroscientific Approach to Aesthetic Experience, Artistic Creativity, and Arts Appreciation*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.

Silvia Pireddu si è laureata in Lingue e Letterature straniere moderne presso l'Università degli Studi di Pavia con specializzazione in Storia della lingua inglese. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Culture inglesi e americane presso l'Università IULM di Milano e ha lavorato con borse di studio post-dottorato presso l'Università degli Studi di Pavia. Attualmente è professoressa associata di Lingua e linguistica inglese all'Università di Torino. I suoi interessi di ricerca riguardano la storia della cultura e la comunicazione museale, con particolare riferimento all'intersezione tra i principi teorici e i contesti pratici dell'arte, dei media e della storia.

Tra le pubblicazioni recenti: «Quality in translation: as-sessing intermedial and trans-medial mu-seum texts» (*Status Questionis*, 23, 2022); «Ad Limine: Martin Parr's Humans on the Beach. Re-empowering the English Seaside Resorts as Pop Cul-ture» (in *Holiday Poetics: Summer Leisure and the Narrative Art, Imaginaires*, 24, 2022); «Listening whom, Listening what: investigating museum audio guides in translation» (*International Journal of Inclusive Museum*, 2022); «Translating art catalogues: theoretical and practical issues in Visibility and Translation» (edited by Angela Kolling (ed.) *Imaginations*, University of Alberta, Canada, 11, 3, 2020); «Storytelling in Museums: Construing Language, Heritage and Places in the Aftermath of History», 2019); «“Talking pictures”: digital storytelling and performance in Heritage communication» (in *Textus*, 2018).



Scrittura e arti

Writing and the Arts

Nuove esplorazioni verbovisive Forme e applicazioni di scrittura visuale negli artefatti contemporanei

Ludovica Polo

Dipartimento di Culture del progetto, Università IUAV di Venezia, IT

lpolo@iuav.it

www.ludovicapolo.com

Abstract

The urgency of communication has characterized verbo-visibility since its origin, driving artists and designers in pursuit of a supra-linguistic system to overcome the written language. With the beginning of the 21st century and digitalization, verbo-visibility has indeed found fertile ground in the concepts of multimedia, design hybridism, and in the visual potential of digital typefaces. This essay aims to explore and highlight the contemporary directions of the word-image dualism, developed both through the use of analog tools — as for some forms of asemic writing — and, mostly, through the applications of new technologies — including e-poetry, variable fonts, and machine learning applied to typography.

Keywords

Verbo-visibility; Asemic writing; Variable fonts; E-poetry; Social media

Contents

1. Il linguaggio verbovisivo
 2. Direzioni contemporanee
 3. Diffusione
 4. Conclusioni
- Bibliografia

1. Il linguaggio verbovisivo

Se scegliere, catalogare e raccontare le esperienze verbovisive del passato può risultare arduo, ancor più complesso è identificarle nel contesto contemporaneo. Nell'epoca della multimedialità e dell'ibridismo progettuale, siamo infatti sommersi da costruzioni artistiche, grafiche e poetiche che usano le intersezioni fra parola e immagine come fulcro della loro essenza. Basti pensare alle animazioni che vediamo ogni giorno nei social network, ai percorsi interattivi nel web o, più banalmente, alle metamorfosi tipografiche delle sigle televisive. Buona parte degli artefatti visivi che ci circondano potrebbero essere considerati come esempi di verbovisualità. La democratizzazione dei software di grafica e di elaborazione digitale ha permesso infatti ad addetti ai lavori e non di sperimentare distorsioni tipografiche, composizioni sinsemiche¹ inusuali e intersezioni fra immagini e parole già a partire dagli anni Ottanta del Novecento, com'è visibile dalle produzioni editoriali e digitali dell'epoca.²

Questo saggio intende selezionare e raccontare alcune delle attuali tendenze che mettono in luce le diverse possibili direzioni del linguaggio verbovisivo, nella progettazione della comunicazione visiva come nell'arte, oltre ai diversi metodi di diffusione contemporanei che supportano queste sperimentazioni.³

2. Direzioni contemporanee

2.1. Asemic writing

Caratteristica dell'asemic writing è quella di un risultato estetizzante delle forme che richiamano un linguaggio in progress che mai si codifica in significato. Per una più precisa definizione appare necessario collegarsi al termine inglese writing che indica da un lato la scrittura e dall'altro l'azione dello scrivere, dunque il processo, uno scrivere che è sul punto di crearsi, di formarsi, salvo avvenire soltanto in quanto aspetto grafico (Aprile e Caggiola 2016).

Il concetto di scrittura asemica – o meglio, asemantica (Accattino 2015) – include un ampio numero di contesti, ben al di là delle espressioni artistiche a cui viene di fatto correlato negli ultimi decenni. Fra questi, oltre alle esperienze delle avanguardie e delle neoavanguardie (le ricerche della Nuova Scrittura in primis),⁴ anche alcuni esempi di scritture del passato per noi oggi indecifrabili (siano esse pittogrammi, ideogrammi o calligrammi) e ai nostri occhi privi di significato ma, proprio come l'*asemic writing*, universalmente interpretabili, al di là delle barriere linguistiche. Sebbene diversi elementi

¹ Il termine *sinsemia*, coniato da Giovanni Lussu e ampiamente trattato da Luciano Perondi (2012), indica la disposizione deliberata e consapevole di elementi di scrittura nello spazio.

² Fra gli addetti ai lavori più noti ricordiamo, ad esempio, le produzioni editoriali, cartellonistiche e digitali di Neville Brody, David Carson, April Greiman e Muriel Cooper.

³ Molti filoni verbovisivi odierni proseguono in diretta continuità con le attività delle neoavanguardie di poesia visiva e posta concreta (per quanto riguarda la sfera artistica) e della new wave (per quanto riguarda quella progettuale) motivo per cui non saranno prese in considerazione in questo saggio.

⁴ La scrittura asemica è una componente di diversi poeti visivi, fra cui in particolare Vincenzo Accame e Ugo Carrega.

di scomposizione, desementizzazione, destrutturazione del testo e dell'arte fossero fortemente presenti già nell'Ottocento (Aprile e Caggiula 2016), l'etichetta *asemic writing* verrà introdotta solo a partire dagli anni Settanta del secolo scorso.

Questa scrittura, spesso identificata come *oltre-alfabetica*, può essere composta da testi privi di senso nel loro complesso (*nonsense*), da parole singolarmente incomprensibili (*metasemantica*) o, nella maggior parte dei casi, da segni che non raggiungono né lo stadio di parola, né quello di grafema (Perozzi 2021b). Il significato, più profondo, va quindi ricercato oltre la rappresentazione e la referenzialità, proprio come in alcuni aspetti del design della comunicazione. Nella storia della progettazione visiva, infatti, non di rado i designer hanno scelto di attribuire maggior rilevanza al fattore visivo ed evocativo rispetto alla *questione della leggibilità*, proprio per poter trasmettere messaggi che andassero al di là della scrittura e oltre i valori semantici delle parole usate. Nel caso dell'*asemic writing*, così come nelle distorsioni tipografiche, il "lettore" è portato a codificare e interpretare i segni che vede attraverso le esperienze passate (Spencer 1969). Questo dimostra come la lettura non sia una «mechanical skill» ma sia invece strettamente legata al contesto culturale e all'esperienzialità (Betancourt 2023).

Due fra i maggiori 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 l'*asemic writing* con le nuove tecnologie – come nella serie di *poesie glitchate* – e con i linguaggi di programmazione, come nella raccolta *Code poems* (2020). Caggiula, che fa 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 senza titolo del 2015, ad esempio, mette a dialogo l'incomprensibile asemico con la razionalità delle figure geometriche, ottenendo come effetto l'affermazione della parte logo-centrica e matematica del disegno e lasciando invece procedere la scrittura verso l'incomprensibile (Perozzi 2021a). Altri importanti artisti asemici italiani sono poi Andrea Astolfi, Andrea Piccinelli, Italo Carrarini, Giorgio Moio (che sperimenta l'accostamento di diverse tecniche contemporaneamente), Marco Giovenale (che usa i linguaggi propri del mondo digitale, come i glitch) ed Enzo Patti (che gioca attorno alla relazione fra scrittura e spazio tridimensionale).

Ma anche nel resto del mondo troviamo importanti esponenti di quest'espressione poetica. Pensiamo alla finlandese Satu Kaikkonen con le sue sperimentazioni su ogni tipo di mezzo e supporto, all'americana Rosaire Appel (fig. 1), che esplora il rapporto fra vedere-leggere-sentire tramite lo svuotamento della scrittura, all'australiano Tim Gaze, ritenuto l'ideatore del termine *asemic writing* (Schwenger 2019) o, ancora, alle indecifrabili ma affascinanti scritture compulsive del grafomane giapponese Kunizo Matsumoto (Surace 2016).

Quest'espressione artistico-poetica, proprio per la sua capacità di includere e analizzare diversi temi, sembra in costante crescita. Oltre alle riviste

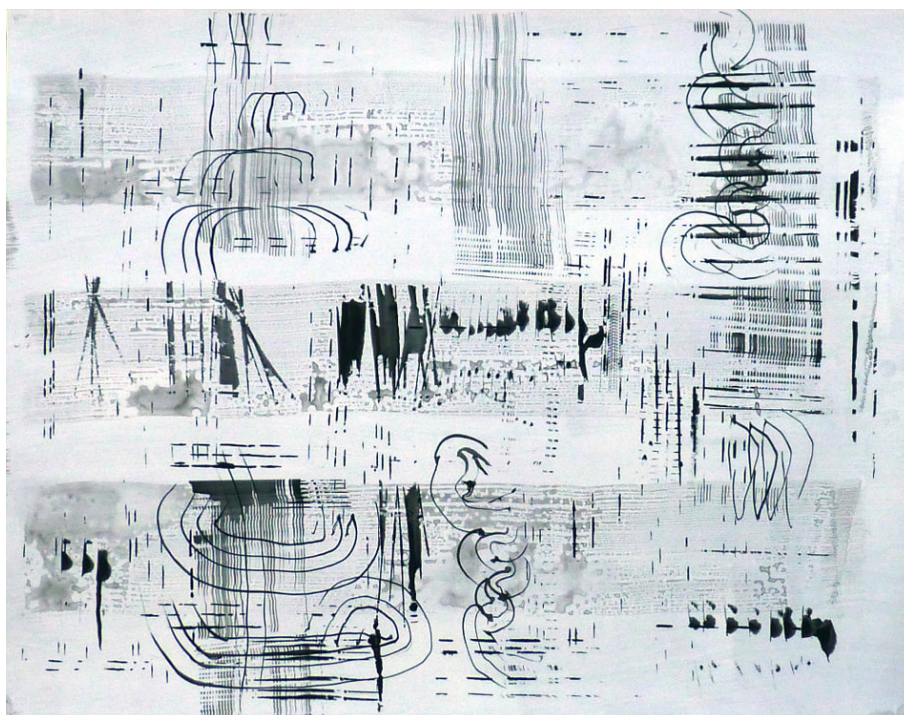


Figura 1. *Listen...*, tavola parte del progetto *Unsettled Scores* dell'artista visiva Rosaire Appel, 2018.

specializzate, fra cui ricordiamo *Asemic Magazine* di Tim Gaze, *Utsanga* di retta da Francesco Aprile e Cristiano Caggiula, e il blog *Asemic Net* di Marco Giovenale, vanta numerosi gruppi sui diversi social network e molte esposizioni in tutto il mondo. Ne è un esempio la serie di dipinti di *pseudo-writing* dell'artista statunitense Cy Twombly a cui è dedicata un'intera sala della collezione permanente del Louvre di Abu Dhabi (fig. 2).



Figura 2. Opere di Cy Twombly al Louvre di Abu Dhabi, 2022.

2.2. Linguaggio tecnologico

L'interesse del mondo dell'arte verso le nuove possibilità tecnologiche era nell'aria già dagli anni Sessanta, prima con le ricerche dell'Arte programmata di Bruno Munari, poi nei convegni nazionali di *Arte e Comunicazione* e *Arte e Tecnologia* nati attorno al Gruppo 70. Abbiamo poi una ripresa negli anni Ottanta con la diffusione dei computer e l'interesse per la *poesia elettronica*. Ma è verso alla fine degli anni Novanta che ci troviamo davanti a nuove dinamiche dettate e accelerate dall'avvento del World Wide Web e dei nuovi linguaggi informatici.

La cosiddetta *poesia elettronica* (detta anche *e-poetry* o *digital poetry*) vede negli anni della digitalizzazione la nascita di alcuni sottogeneri, fra cui i più interessanti dal 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 attivamente al contenuto, alla forma o all'esecuzione della poesia stessa, influenzando quindi di volta in volta il significato e l'esperienza complessiva; la *code poetry*, che usa i linguaggi di programmazione uniti a espedienti poetici; la *generative poetry* che, usando un algoritmo collegato a dei database di testi e/o immagini, permette composizioni di volta in volta differenti.

Un primissimo esempio di poesia ipertestuale è *Penetration*, realizzata nel 2000 da Robert Kendall: questa si apre con l'immagine di un uomo e una donna sopra cui si adagiano una serie di termini. Selezionando una di queste parole, la poesia ha inizio, ponendo successivamente il fruitore davanti a una serie di altre scelte. Il coinvolgimento del lettore è ovviamente anche caratteristica della poesia interattiva, che può avere diverse forme e usare diversi media – non necessariamente digitali – singolarmente o in unione fra loro. Questo genere usa un espediente molto apprezzato anche nel design della comunicazione: la *gamification*.⁵ Come si può vedere in poesie quali *game, game, game, and again game* di Jason Nelson, *In praise of an elevator* di Schroeder e Handplant Studio, o in *A Servant. A Hanging. A Paper House*, di Anderton e Robinson, questi ultimi entrambi traduzioni digitali di poesie interattive precedentemente realizzate analogicamente (Naji 2012). E, più recentemente, in *At Nightfall, the Goldfish* di Melody Mou Peijing del 2021 (fig. 3), dove le parole fluttuano all'interno di uno sfondo fluido e interagiscono con il mouse-over e con i click dell'utente. La caratteristica di tutte queste poesie è quella trasportare il "lettore" all'interno di pagine web dinamiche e portarlo a interagire con la dimensione visiva della scrittura, creando esperienze immersive e coinvolgenti.

Per quanto riguarda la *code poetry* (o *codework*), nella maggioranza dei casi l'immagine non è direttamente presente ma – analogamente a quella che è stata l'esperienza della poesia concreta, di Mallarmè e ancor prima dei carmi figurati – la sfera visuale è evocata grazie alla *sinsemia* delle parole che, in questo caso, appartengono a un linguaggio informatico che spesso bisogna

⁵ Il termine *gamification* è stato coniato nel 2002 da Nick Pelling e definisce l'uso di elementi mutuati dai giochi in contesti originariamente non ludici.

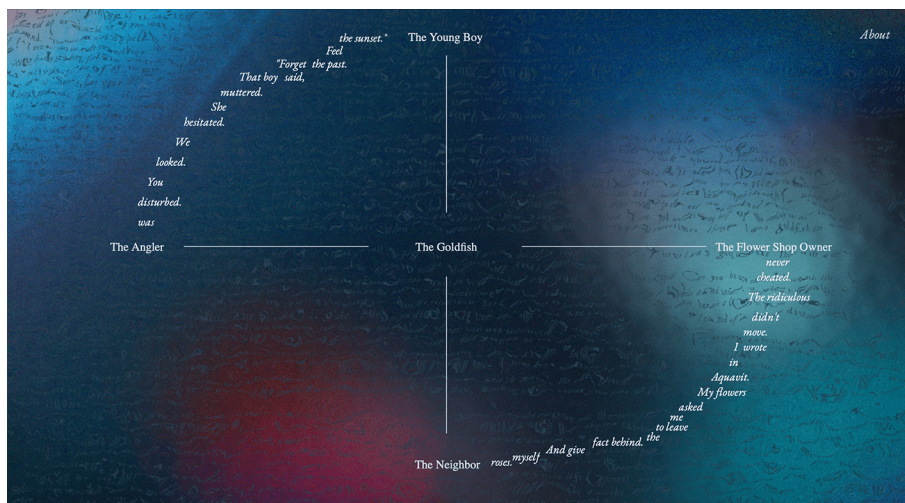


Figura 3. Istantanea tratta da *At Nightfall, the Goldfish* di Melody Mou Peijing, 2021.



Figura 4. *by_conspiracy_or_design.js*, poesia contenuta nella raccolta *./code –poetry* di Daniel Holden e Chris Kerr.

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* (fig. 4). È anche importante notare come alcune poesie in codice, oltre a essere lette dall'uomo, possano anche essere realmente eseguite dalla macchina, come nell'esperienza del duo artistico JODI (Cramer 2005). Della stessa poesia, quindi, possono coesistere due versioni totalmente diverse, come nel caso del

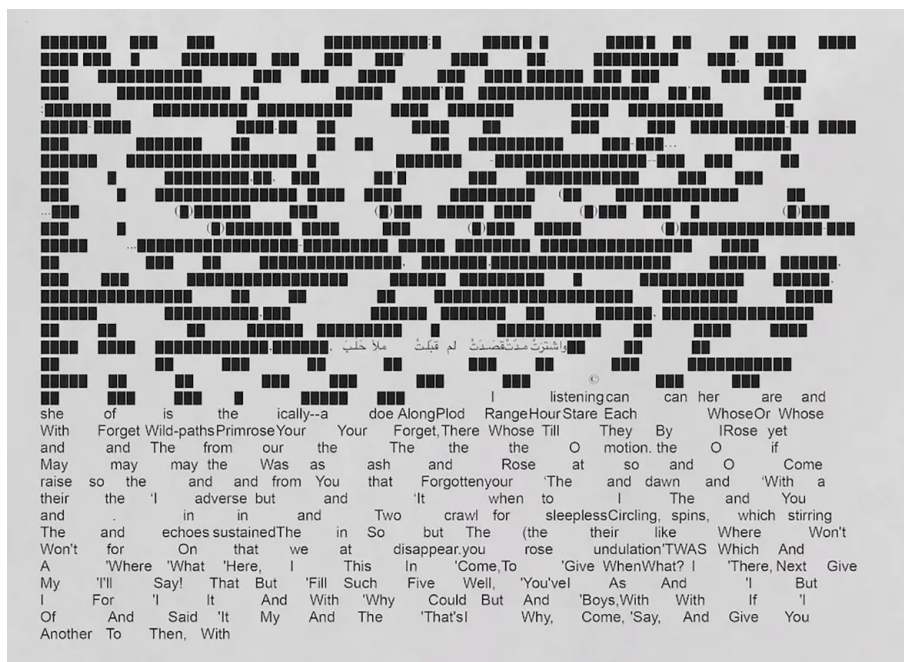


Figura 5. Composizione poetica ottenuta grazie all'uso di *Generative? Poems* di Max Mainio Beidler, 2022.

code poem con cui il duo GreyLau ha vinto il primo premio alla *Source Code Poetry* del 2014.

Vicina alla *code poetry* è poi la cosiddetta *ASCII art*. Questa consiste nella realizzazione di immagini evocative usando come solo mezzo i 95 caratteri del codice ASCII. Sebbene nasca all'inizio degli anni Ottanta 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 notare la portata di questo fenomeno: da copertine di dischi a quadri, da post sui social a infografiche, il linguaggio ASCII permette di realizzare dalle poesie concrete alle semplici *emoticon* che usiamo ogni giorno.

Passando poi alla poesia generativa, ci troviamo davanti a componimenti apparentemente aleatori, che sono però frutto della selezione di contenuti che l'autore ha voluto inserire nel database da cui attinge l'algoritmo. Il ruolo del "lettore" in questa forma poetica non è per forza centrale, può infatti essere passivo e non contribuire allo sviluppo della forma poetica finale. Altre volte, come avviene nella poesia interattiva, è invece proprio il lettore-utente a interagire con l'algoritmo. Pensiamo a *Generative? Poems*, creato da Max Mainio Beidler nel 2022 (fig. 5), dove attraverso il collegamento al database di poemist.com viene richiesto di selezionare da una serie di menù a tendina le parole estrapolate da una data poesia, creandone, tramite la loro ridisposizione, una nuova. Oppure, ancora, pensiamo ai poemi generativi realizzati da María Mencia e Alexander Szekely a partire dal 2008: attivabili attraverso il suono, restituiscono delle composizioni in diversi alfabeti ispirate a *alphabetenquadratbuch* di Hansjörg Mayer (fig. 6).



Figura 6. Poemi generativi di María Mencia e Alexander Szekely, 2008-2010.

La poesia elettronica include molte più varianti oltre alle categorie precedentemente individuate. Dalla fine degli anni Novanta la Electronic Literature Organization ha iniziato a catalogare e organizzare online dei database consultabili liberamente dove è possibile trovarne migliaia di esempi differenti. Altri componimenti che mostrano le numerose possibili combinazioni verbovisive e i forti legami con le esperienze storiche, dai *technopaegnia* alle neoavanguardie, sono visibili anche nell'ebook *Poesie Elettroniche* di Fabrizio Venerandi (2017).

2.3. Tipografia digitale

In diretta continuità con le esperienze verbovisive sviluppatesi nel passato, dalle origini della scrittura ai capilettera miniati, dalle sperimentazioni futuriste alle produzioni di Robert Brownjohn, l'espressività della tipografia resta un elemento centrale sia nella progettazione sia nella sfera artistico-poetica, 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 scrittura e immagini possano in alcuni contesti essere intercambiabili, talvolta giocando con la fonetica, altre volte agendo per sostituzione. Tramite manipolazioni tipografiche e piccoli interventi grafici, coerentemente con le leggi di segmentazione del campo visivo di Max Wertheimer e della psicologia della Gestalt, un testo può essere "letto" anche visualmente, non solo semanticamente. Prendiamo 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 visualizzare un volto in corrispondenza di "OLO". Oppure, ancora, alla freccia invisibile del logo che la Landor Associates progettò per FedEx nel 1994. E pensiamo anche a Philippe Apeloig e a Leonardo Sonnoli, che hanno creato decine di identità visive e artefatti grafici giocando proprio sulle potenzialità visuali della tipografia.⁶ In *Why Fonts Matter*, Sarah Hyndman (2016) tratta ampiamente il tema della "personalità" dei caratteri tipografici, e di come le loro caratteristiche intrinseche e le variazioni nel loro disegno possano influire sulla percezione e in qualche modo

⁶ Per citare solo due progetti, si pensi all'identità per il Cinéma Le Balzac progettata da Apeloig e da quella per Napoli Teatro Festival progettata da Sonnoli e Tassinari.



Figura 7. 'A' training process, applicazioni dell'intelligenza artificiale all'ambito tipografico nelle sperimentazioni di Daniel Wenzel, 2020.

anche sui “valori” che noi attribuiamo a uno specifico font. Analogamente a *Takete e Maluma*,⁷ anche le forme delle lettere vengono infatti percepite come immagini a cui vengono associati suoni, colori ed emozioni.

È poi possibile “leggere” le composizioni di tipografia espressiva anche attraverso l’analisi plastica di Greimas (1984), ponendo particolare attenzione alle componenti topologiche e, soprattutto, a quelle eidetiche. Sebbene queste considerazioni in origine fossero state teorizzate prevalentemente per l’analisi di opere d’arte, negli ultimi anni sono state efficacemente usate per lo studio del design della comunicazione (Manchia 2013; Festi 2019; Skaggs 2023) e rappresentano una preziosa risorsa per osservare la dimensione visiva della scrittura, generalmente caratterizzata da una bassa – talvolta nulla – densità figurativa.

Per quanto concerne poi il digitale, oltre all’aumento delle sperimentazioni di tipografia espressiva e in movimento rese possibili dai software di grafica, un altro importante passo avanti è dato oggi dall’intelligenza artificiale (AI). È infatti possibile allenare l’AI a riconoscere e ricreare i caratteri tipografici (Murphy 2020) come possiamo vedere nei progetti di Daniel Wenzel (fig. 7),

⁷ In riferimento al famoso esperimento percettivo condotto da Wolfgang Köhler nel 1929.

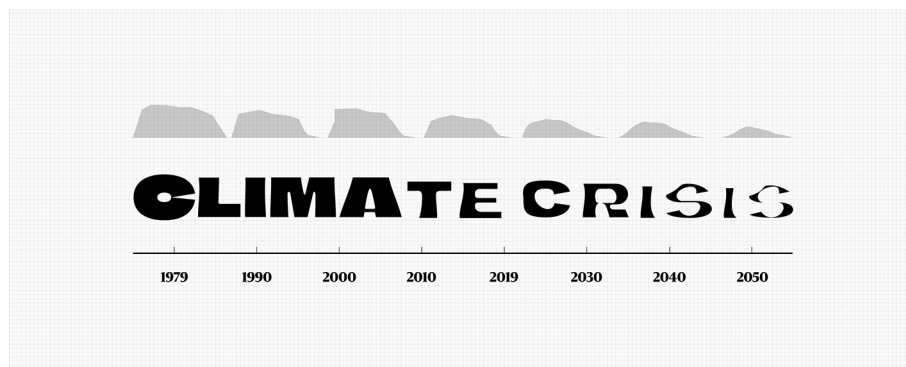


Figura 8. *Climate crisis font*, progettato da Daniel Coull e Eino Korkala per il quotidiano Helsingin Sanomat, 2021.

che unendo type design, AI e coding ha ottenuto delle distorsioni tipografiche di forte impatto che ricordano formalmente alcune esperienze della poesia concreta, come gli *Zeroglifici* di Adriano Spatola.

Simili esperimenti erano già stati portati avanti da Erik Bernhardsson, ex-ingegnere di Spotify, che facendo analizzare circa 50 mila diversi caratteri tipografici a un'intelligenza artificiale dotata di *machine learning*, ha poi fatto in modo che l'AI ricreasse diversi set di caratteri, che potessero poi a loro volta essere interpolati fra loro (Bernhardsson 2016). Altra esperienza, sempre legata all'AI ma dall'impronta visuale più forte, è la raccolta di lettere *Artificial Typography* che Andrea Trabucco-Campos e Martín Azambuja hanno realizzato nel 2022 usando Midjourney. Come in una sorta di abecedario, ogni lettera è associata a un artista (ad esempio, M per Matisse, P per Picasso, ecc.) che rievoca tramite il disegno tipografico e l'uso del colore.

Un altro strumento che può essere considerato un'importante implementazione nella creazione di composizioni verbovisive oggi sono i *variable font*. Questa tecnologia si presta infatti a essere usata come tipografia espressiva in diversi campi, dai siti web – dove variazioni dello stesso font potrebbero fornire, oltre a una gerarchia dell'informazione, delle connotazioni visuali – alla realtà aumentata, dove la disposizione spaziale e le caratteristiche formali del carattere potrebbero creare diversi piani di senso. La loro dimensione visuale li rende ottimi strumenti sia in ambito artistico che, soprattutto, nella progettazione visiva, come ad esempio nella data-visualization. Vi sono infatti già alcuni esempi di applicazioni innovative in questa direzione, come il progetto del 2021 *Climate Crisis Font* (fig. 8) con cui il quotidiano finlandese "Helsingin Sanomat" mostra lo scioglimento dei ghiacciai attraverso un graduale scioglimento del font, collegato a un dataset del NSIDC (National Snow and Ice Data Center). Pensiamo anche al pionieristico logo realizzato nel 2019 per Amsteldock, il campus WPP di Amsterdam, che tramite l'uso di un font variabile collegato a delle mappe di calore, cambia forma e colore in base al momento della giornata e all'interazione con le persone presenti nella hall. Pensiamo poi al progetto del 2020 di Overtone Studio e Set Snail che modifica la tipografia basandosi sulle espressioni facciali o, ancora, al carattere variabile e modulare *Strikt Typeface*, realizzato sempre nel 2020 dalla 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 usato principalmente per alleggerire le pagine web. È uno dei tanti esempi di come uno stesso strumento possa essere sia impiegato per sperimentazioni più artistiche, legate alla video arte o alle installazioni, sia largamente adottato dal design della comunicazione. In ambito digitale sicuramente gli avanzamenti tipografico-espressivi possibili grazie ai VF sono immensi: pensiamo a come il variare dello spessore o dell'ampiezza di uno stesso font possa trasmetterci delle informazioni, ad esempio riguardo al raggiungimento o meno di un obiettivo giornaliero, oppure riguardo alle variazioni del meteo o, ancora, evidenziandoci il tempo trascorso su una specifica app.

3. Diffusione

Gli avanzamenti tecnologici raggiunti negli ultimi decenni, oltre ad aver contribuito allo sviluppo di nuove prospettive per gli artefatti verbovisivi, hanno sicuramente permesso una più rapida e facile diffusione di queste tendenze. Con la nascita dei social network, infatti, cambia anche il modo di comporre e condividere parole e immagini. Proprio al loro interno vede la luce un nuovo genere poetico, la *instapoetry*, inevitabilmente legata alla sfera verbovisiva a causa della natura stessa del mezzo tramite cui viene condivisa, Instagram o Tumblr che sia, fortemente improntato sull'immagine. Una delle prime a usare questo linguaggio è stata Rupī Kaur, poetessa indo-canadese che nelle sue composizioni affronta temi quali misoginia, immigrazione, identità culturale e violenza. Ma ben presto, come spesso avviene nelle dinamiche social, questo genere diventa virale, vedendo esponenti in tutto il mondo sfruttare le potenzialità di questo mezzo di comunicazione. Ricordiamo, fra i numerosi esempi, anche l'account francese Petites Luxures (gestito da Simon Frankart), che tramite dei giochi di parole accostati a illustrazioni sfacciate mette in scena intense storie private.

È poi importante notare come, grazie ai social media, vengano condivisi anche numerosi contributi realizzati da progettisti visivi e da agenzie di graphic design. Un esempio emblematico è rappresentato dalle affascinanti esplorazioni dinamiche di DIA studio, caratterizzate da un massiccio uso di distorsioni e sovrapposizioni tipografiche.

Al di là delle sperimentazioni poetico-visive-progettuali, i social media svolgono anche l'importantissima funzione di archivi – di fatto partecipativi – di questi materiali. Tramite le catalogazioni permesse dagli hashtag è infatti possibile risalire a grandi quantità di artefatti verbovisivi, dai manifesti di stampo concreto alle animazioni di motion graphic che manipolano e trasformano la tipografia.

È altresì molto importante il ruolo di alcune figure che nelle proprie bacheche social “collezionano” e raccontano le interazioni fra immagini e parole, uno fra tutti è Alex Balgiu, che dal suo account instagram *designingwriting* (e dall'omonimo sito web; fig. 9) esplora la relazione fra graphic design e poesia, condividendo artefatti verbovisivi di diverse epoche e provenienze geografiche.

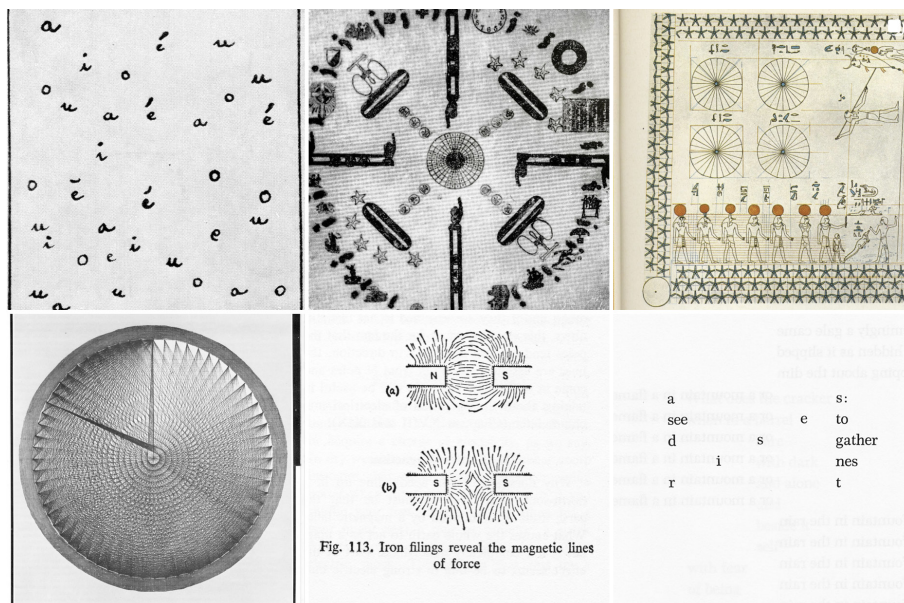


Figura 9. Esempi di interazione fra parola e immagine selezionati e condivisi nella pagina Instagram *designingwriting*, 2024

che. Questa raccolta è profondamente rilevante e permette una visione d'insieme su un fenomeno che, seppur molto dilatato nel tempo, spesso non viene sufficientemente indagato e tenuto in considerazione.

Un altro mezzo di diffusione e scambio permesso dalla tecnologia è quello degli NFT, *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 token, 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 poet society* e *Etherpoetry*, solo per citarne alcuni. Essendo quello degli NFT solo un mezzo, non è insolito trovare fra queste poesie quelle appartenenti ai generi già citati, brillanti esempi di poesia visiva contemporanea, ma anche di poesia elettronica e di video arte, oltre a molti componimenti appartenenti a generi letterari più tradizionali.

Il web ha quindi notevolmente agevolato la condivisione e la creazione di artefatti verbovisivi. Mentre negli anni Sessanta e Settanta poesia concreta e poesia visiva rappresentavano fenomeni artistici tutto sommato contenuti, grazie alla multimedialità queste stesse opere possono incrociare oggi lo sguardo di un più vasto pubblico.

Oltre alla funzione inventaristica dei social media, esistono poi veri e propri archivi digitali legati alla verbovisualità. Uno fra tutti è l'Archivio di Nuova Scrittura, da qualche anno consultabile online dal portale *VerboVisuale Virtuale* (<<http://www.verbovisualevirtuale.org/>>).

4. Conclusioni

Non vi è dubbio che vi possano essere anche altre direzioni del progetto verbovisivo oltre a quelle sufficientemente indagate e tenute in considerazio-

ne in questo saggio. Essendo quello del rapporto parola-immagine un tema molto esteso e prolifico, è poi chiaro che – in una società sempre più connessa e ricca di stimoli visivi multimediali come quella in cui siamo immersi – sia destinato a svilupparsi ed espandersi ulteriormente. Le tendenze descritte rappresentano alcune delle più importanti evoluzioni di questo dualismo, e mettono in luce come la sfera poetico-artistica e quella progettuale usino talvolta gli stessi mezzi e gli stessi linguaggi per arrivare ai propri scopi, siano essi comunicativi, evocativi o emotivi.

Considerando i veloci progressi tecnologici in atto, è facile ipotizzare che nei prossimi decenni la sfera visuale e quella testuale saranno sempre più intrecciate, intercambiabili e connesse, con un conseguente superamento del sistema di scrittura alfabetico così come lo conosciamo. Tecnologie come quelle alla base delle intelligenze artificiali permetteranno poi maggiore integrazione fra parola e immagine in diversi ambiti, sia per scopi comunicativi sia per sperimentazioni artistiche.

Nonostante alcuni filoni verbovisivi stiano proseguendo secondo logiche anticipate già nell'Ottocento, come abbiamo visto negli ultimi anni hanno preso forma anche molteplici nuove riflessioni. Il futuro di queste tendenze è certamente ancora tutto da *scrivere*.

Bibliografia

Accame, Vincenzo

1981 *Il segno poetico*, Milano, Spirali.

Accattino, Adriano

2015 «Dalla scrittura asemica alla scrittura sovrana», *Utsanga*, 6, <<https://www.utsanga.it/accattino-dalla-scrittura-asemica-alla-scrittura-sovrana/>>. Online il 16 aprile 2024.

Accattino, Adriano; Giuranna, Lorena

2016 «Il diritto e il rovescio della poesia visiva in Italia», *Utsanga*, 8, <<https://www.utsanga.it/accattino-giuranna-diritto-rovescio-della-poesia-visiva-italia/>>. Online il 16 aprile 2024.

Aprile, Francesco

2020 *Code poems*, Minneapolis, Post-Asemic Press.

Aprile, Francesco; Caggiula, Cristiano

2015. «Note sull'asemic writing», *Utsanga*, 4, <<https://www.utsanga.it/aprile-caggiula-note-sullasemic-writing/>>. Online il 16 aprile 2024.

Barbieri, Daniele

2010 *Dei caratteri lineari e del razionalismo in tipografia*, <<http://www.guardareleggere.net/wordpress/2010/11/16/dei-caratteri-lineari-e-del-razionalismo>>. Online il 16 aprile 2024.

2011 *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma, Carocci.

Barthes, Roland

1999 *Variazioni sulla scrittura*, Torino, Einaudi.

Bernhardsson, Erik

2016 *Analyzing 50k Fonts Using Deep Neural Networks*, <<https://erikbern.com/2016/01/21/analyzing-50k-fonts-using-deep-neural-networks.html>>. Online il 16 aprile 2024.

Betancourt, Michael

2023 «A Short Introduction to ‘Asemic Poetry’ as Metalanguage», *Utsanga*, 34, <<https://www.utsanga.it/betancourt-a-short-introduction-to-asemic-poetry-as-metalanguage/>>. Online il 16 aprile 2024.

Brath, Richard

2021 *Visualizing with text*, AK Peters visualization series, Boca Raton, CRC Press/Taylor & Francis Group.

Cardona, Giorgio Raimondo

2009 *Antropologia della scrittura*, Torino, UTET.

Correggia, Francesco

2018 «Il linguaggio, il neomoderno e la scrittura verbovisuale», *La Stampa*, 27 gennaio 2018, <<https://www.lastampa.it/blogs/2018/01/27/news/il-linguaggio-il-neomoderno-e-la-scrittura-verbovisuale-1.37172079/>>. Online il 16 aprile 2024.

Cramer, Florian

2005 *Words Made Flesh: Code, Culture, Imagination*, Rotterdam, Piet Zwart Institute.

Eco, Umberto

2014 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.

Elleström, Lars

2016 «Visual Iconicity in Poetry: Replacing the Notion of “Visual Poetry”», *Orbis Litterarum*, 71, 437-472.

Fabbri, Paolo

2020 *Vedere ad arte. Iconico e icastico*, Milano, Mimesis.

Festi, Giacomo

2019 «Il corpo del grafico e il corpus semiotico. Note di metodo sui progetti di Stefan Sagmeister», *E|C*, fascicolo 25, 8-19.

Funkhouser, Chris

2007 *Prehistoric digital poetry: an archaeology of forms, 1959-1995*, Modern and contemporary poetics, Tuscaloosa, University of Alabama Press.

Gaze, Tim

2021 *Glyphs of Uncertain Meaning*, Minneapolis, Post-Asemic Press.

Glazier, Loss Pequeño

2002 *Digital poetics: the making of E-poetries*, Modern and contemporary poetics, Tuscaloosa, University of Alabama Press.

Greimas, Algirdas J.

1984 «Sémiotique figurative et sémiotique plastique», *Actes sémiotiques, Documents*, VI, 60, 4-24; tr. it. in P. Fabbri e G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce II*, Roma, Meltemi, 2001, 196-210.

- Goody, Jack
1989 *Il suono e i segni. L'interfaccia tra scrittura e oralità*, Milano, il Saggiatore.
- Harris, Roy
2003 *La tirannia dell'alfabeto: ripensare la scrittura*, Roma, Stampa Alternativa & Graffiti.
- 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.
- Manchia, Valentina
2013 «Al posto dell'autore. Modulazioni scritturali e strategie enunciative nelle *interprétations typographiques* di Massin», in M. Leone, I. Pezzini (eds.), *Semiotica della soggettività. Per Omar*, Roma, Aracne, 2013, 319-332.
- Murphy, Zoe Loring
2020 *Discovering AI's Elusive Worlds And Coding New Paths With Daniel Wenzel*, Type01, 14 ottobre 2020.
- Perondi, Luciano
2012 *Sinsemie. Scrittura nello spazio*, Viterbo, Stampa alternativa & Graffiti.
- Perozzi, Antonio Francesco
2021a *Alcune tappe storico-intepretative dell'arte asemica e poetico-visiva + un esperimento*, Slowforward, 12 marzo 2021, <https://slowforward.net/wp-content/uploads/2021/03/alcune-tappe-dellarte-asemica_-afperozzi.pdf>. Online il 16 aprile 2024.
2021b «La scrittura asemica e quello che significa», *layout magazine*, 16 aprile 2021, <<https://www.layoutmagazine.it/la-scrittura-asemica-e-quello-che-significa/>>. Online il 16 aprile 2024.
- Pignotti, Lamberto
2001 *De scriptura. Ricerche verbovisive dagli anni '80 ad oggi*, La Spezia, Il Gabbiano.
- Pignotti, Lamberto; Stefanelli, Stefania
2011 *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Polo, Ludovica
2022 *Trasformazioni verbovisive, Parola e immagine fra arti e design: un percorso storico*, Tesi di laurea Magistrale, relatore Salvatore Zingale, Politecnico di Milano.
- Pozzato, Maria Pia
2001 *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci.
- 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*, fascicolo 7, 86-96.
- Rosario, Giovanna di
2009 «Digital Poetry: a Naissance of a New Genre?», *Carnets*, 1, 183-205.

Schapiro, Meyer

1996 «Script in Pictures: Semiotics of Visual Language», in *Words, Script and Pictures, Semiotics of Visual Language*, New York, Braziller; tr. it. «Scritte in pitture: la semiotica del linguaggio visivo», in M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 2002, 192-236.

Schwenger, Peter

2019 *Asemic. The Art of Writing*, University of Minnesota Press.

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.

Skaggs, Steven

2023 «Semiotics in Graphic Design», *Bloomsbury Semiotics Volume 2: Semiotics in the Natural and Technical Sciences*, 2, 297-318.

Spencer, Herbert

1969 *The visible word*, Visual communication books, New York, Hastings House.

Surace, Bruno

2016 «Compulsive Scribblers. A Semiotic Challenge Based on the Works of Kunizo Matsumoto», *Punctum, International Journal of Semiotics*, 2, 1, 47-59.

Venerandi, Fabrizio

2017 *Poesie Elettroniche*, in <<https://www.quintadicopertina.com/fabriziovenerandi/>>.

Volli, Ugo

2014 «Leggere le immagini?», in *Immagini efficaci*, Roma, Aracne, 17-40.

Ludovica Polo è dottoranda in Scienze del Design all'Università IUAV di Venezia. Si è laureata in Design della comunicazione al Politecnico di Milano con una tesi sulla verbovisualità, ottenendo anche una doppia laurea con il Politecnico di Torino grazie a un progetto di ricerca sulle font variabili.

I suoi principali interessi di ricerca riguardano la storia delle comunicazioni visive, la tipografia e le intersezioni fra arte e progettazione. Parallelamente alle attività didattiche e di ricerca, lavora come visual designer, con un focus sulla grafica per la cultura.

Dattilogrammatica

Il “typewriter poem” come paradigma dell’immagine “informazionale” sulla scorta di Paul Valéry, Leo Steinberg, Walter Benjamin, Max Bense

Marcello Sessa

Ricercatore indipendente, IT
marcello.sessa@yahoo.it

Abstract

This paper punctuates some stages of the so-called “informational” theory of the image, which resignifies iconicity as data retention. It would first go to the origin, hypostatizing the horizontal reverse of forms theorized by Paul Valéry, crystallized at the extreme modernist edge of Leo Steinberg’s “flatbed picture plane”. And then to the Walter Benjamin of the reproducible, edited, anti-auratic image; it would also pass through the technological aesthetics of Max Bense, which arose in conjunction with concrete poetry. The essay would trace this itinerary with the analysis of a specific example, the “typewriter poem”, going beyond the usual concretist lesson. It would finally demonstrate, with three case studies, how much the linguistic-typographical display alone can be a “tabula”, on which a variety of functions of representation can act, in the form of data: graphic-pictorial (Eugen Gomringer), plastic (Carl Andre and Minimalism), sonic (Giovanni Fontana).

Keywords

Image Theory; Leo Steinberg; Eugen Gomringer; Carl Andre; Giovanni Fontana

Contents

1. Dalla forma rovesciata all’ontologia dell’immagine orizzontale
 2. Brevi appunti su orizzontalità ed estetica tecnologica
 3. Tre esempi: Eugen Gomringer, Carl Andre, Giovanni Fontana
- Bibliografia

1. Dalla forma rovesciata all'ontologia dell'immagine orizzontale

Con una fortunata intuizione sospesa, come d'abitudine per l'autore, tra semiotica e teoria dell'arte,¹ Hubert Damisch ha individuato incidentalmente – in un saggio del 1962 dedicato a Jean Dubuffet,² poi compreso in *Fenêtre jaune cadmium* (1984) – le origini di un paradigma cosiddetto “informativo”, che risignifica l'iconicità come ritenzione di “dati”. È una concezione, lo si vedrà, che conoscerà piena fama e affermazione in ambito postmodernista americano, con i rilievi capitali di Leo Steinberg intorno all'opera di Robert Rauschenberg riletta in quanto “flatbed picture plane”. Ma Damisch, al di là del lievissimo e inessenziale primato cronologico, ha il merito di avere aperto lo scavo genealogico. Se ne è accorto con anticipo Yve-Alain Bois, che ha addirittura pòsto a eponimo, per un suo volume, il titolo della recensione al libro damischiano: *Painting as Model* (1990). È soprattutto un omaggio al metodo interdisciplinare dello studioso francese e alle sue conquiste; non ultima quella sul rovesciamento della forma e della sua interpretazione:

Anticipating by a few years Leo Steinberg's invention of the concept of the *flatbed* picture plane in connection with Rauschenberg as well as more recent studies – the confusion of the vertical and the horizontal proposed by one side of modern painting was taken for an essential mutation, participating, if you like, in a critique of optics. (Bois 1990: 254)

Il passaggio di Damisch merita di essere trascritto per esteso, poiché identifica, per la “flatbed picture plane” steinberghiana, un padre nobile e inatteso:

C'est encore Valéry qui observait, dans les pages qu'il a consacrées à Degas, que la notion de forme est changée – sinon révoquée en doute – par la projection sur le plan vertical de la toile du plan horizontal du sol, lequel ne joue plus alors à titre de fond neutre et indifférent, mais comme un facteur essentiel de la vision des choses, et peut – à la limite – constituer le sujet même du tableau. Mais l'érection du sol, et la dissolution des formes qu'elle inaugure, n'as pas seulement un sens négatif : le sol doit être mur et le mur être sol, pour qu'à partir d'une surface qui ne propose plus à l'œil qu'une nappe d'égarement ou de sérénité, tout soit à reprendre *par le geste*. (Damisch 1984: 111-112)

¹ Il programma damischiano di “semiologia della pittura” intende sussumere prospettive linguistiche e iconiche, fuor di riduzionismi verso l'una o l'altra: «Alla questione se il sistema “pittura” si lasci ridurre a delle unità, si risponderà dunque negativamente» (Damisch 1974: 129).

² Damisch molto si è diffuso su Dubuffet, paragonando la sua figura e l'*Art brut* a una “robinsonnade”: un «fantasme inverse» (Damisch 1976: 19) che rinegozia il rapporto tra natura e cultura; su tale oggetto teorico, cfr. Soussloff 2016: 179. Non è un caso che l'accostamento avvenga, come per la forma orizzontale, tramite Paul Valéry e la sua *Histoire brisée*, in cui il personaggio di Daniel Defoe è vessillo ulteriore dell'informe; subendo una «amnésie due à un choc», egli «a oublié une partie de ce qu'il savait. Cette partie de forme irrégulière et bizarre comme un continent émergé dont le contour dépend seulement de la hauteur des eaux» (Valéry 1950: 1339). D'altronde, nel dettato originale su di sé sintetizza: «But I that was born to be my own Destroyer» (Defoe 1719: 35).

Le osservazioni frammentarie dell'estetica quasi «scientifique» di Paul Valéry – procedendo ovvero «par l'analyse même des œuvres», ma con la schiettezza di considerare «le sujet à [sa] façon, c'est-à-dire de la manière la plus simple et la plus positive du monde» (Valéry 1935: 872, 873) – avrebbero dunque aperto, al principio del Novecento, una corrente morfologica parallela alle dominanti; la «conception de la forme en est changée» (Valéry 1938: 533). Nella fattispecie, alcune illuminazioni della sua lusingata meditazione degasiana – quelle più scopertamente antivedenti una poetica e una pedagogia dell'informe nell'arte – avrebbero annunciato “criteri altri” per guardare al dato formale: non più frontalmente (come a un *fait accompli* accomodante la postura verticale dell'essere umano), bensì orizzontalmente (come più faticoso «exercice par l'informe» che flette e curva le rigidità strutturali [Valéry 1938: 535]). La versatilità del poligrafo francese ha intercettato, in tempi non sospetti, le più avanzate istanze fenomenologiche contestative dell'antropomorfismo e del verticalismo insito nella simmetria, tanto in campo percettologico (cfr. Straus 1935: 318-323) quanto in campo artistico (cfr. Bois 1990: 187-213).

Damisch risalta le tinte informali dello scritto valéryano, che eleva il non finito e l'incompiuto a dignitosi contrassegni del «perfetto»: dell'opera d'arte che stimola il «descrivere questo non compimento» (Franzini 1987: 14, 15) al fine di interpretare la natura; e che la destituzione dell'otticità operata dalla proiezione del suolo sulla tela abbia valore gestuale, agentivo, coerentemente alla possibilità espressa da Valéry – egli preannuncia persino certa moderna estetica del performativo – che le opere possano essere «des objets au sens matériel du terme, ou bien des enchaînements des actes comme la danse» (Valéry 1935: 874, c.n.). Tuttavia, piuttosto che la comparazione tardo-modernista all'*Informel*, il portato del ribaltamento proiettivo di Edgar Degas che maggiormente lo slancia verso teorie che superano, nientemeno, le conquiste del modernismo è la sua *vis* para-cartesiana, che singolarmente rimodula sulle forme. Il cartesianesimo di Valéry, però, è emancipato, e più di tutto è finalizzato all'informe.

Per eseguire studi di rocce, Degas compie un gesto sì azzardato, ma finalizzato a un calcolo. Prende «pour modèles» dei frammenti di carbone raccolti in una padella; poi «il aurait renversé le seau sur une table et se serait appliqué à dessiner»: ottiene infine delle «formes informes» (Valéry 1938: 534, 535). Non cose senza forma, ma immagini a-referenziali³ prodotte dal “versarsi” di modelli sbriciolati su una tavola ribaltata, che si possono «modifier très librement»; questi non si riconoscono chiaramente ma, grazie al collante dell'iconicità, mantengono «quelque solidarité de leurs parties» (*ibidem*). Proprio perché disposti orizzontalmente, su una sorta di piano cartesiano gettato a terra. Le metafore che associano l'iconico all'orizzontale, in Valéry, sono abbondanti e considerevoli;⁴ quella che più assomiglia all'immaginario anti-mo-

³ «Elles n'ont guère d'autre propriété que d'occuper une région de l'espace» (cfr. Valéry 193 : 534). È pur sempre, si ammonisce, un metodo, tanto che è accostato a quello di Leonardo, altrettanto amato dall'autore: «S'il est vrai, cette idée me semble assez *vinciste*» (*ibidem*); cfr. Franzini (1987: 195-330).

⁴ Cfr. Valéry 1935: 879: «Si vous alignez un régiment, vous obtenez une figure géométrique com-

dernista successivamente elaborato da Steinberg «to describe the characteristic picture plane of the 1960's» (Steinberg 1972: 82), è quella del fazzoletto gettato sul tavolo:

Je suppose que nous voulions dessiner une de ces choses informes. [...] Je jette sur un table un mouchoir que j'ai froissé. Cet objet ne ressemble à rien. Il est d'abord pour l'œil un désordre de plis. Mon problème, cependant, est de faire voir, par mon dessin, un morceau d'étoffe de telle espèce, souple et épaisseur, et d'un sol tenant. Il s'agit donc de rendre *intelligible* une certaine structure d'un objet qui n'en a point déterminée, et il n'y a point de *cliché* ou de souvenir qui permet de diriger le travail. (Valéry 1938: 535)

La "forma informe" è ormai sganciata dall'esperienza visiva della contemplazione fissa che obbliga a stare *debout*; prevede invece «une *série d'operations*» (ivi: 541) sia dal versante creativo sia da quello interpretativo, che ammettono la libertà di chi *se penche*, si inclina e spazia sopra e dentro un banco di prova. L'informe valéryano, "calcolato"⁵ in ragione di una sopravvivenza compositiva⁶ strutturale che ha fatto cadere in orizzontale, è ben simbolizzato dal *croquis* in cui di suo pugno abbozza il disordine del proprio tavolo di lavoro (fig. 1).

Le illuminazioni di Valéry – relativamente isolate, di natura morfologica e legate a una stagione specifica della pittura moderna – vengono ratificate da Steinberg sul piano della teoria dell'arte e dell'immagine, a fronte di sviluppi del fatto artistico che, dalla seconda metà degli anni Cinquanta del Novecento, impongono, se li si vuole comprendere, di formulare "other criteria". Come nel celebre saggio omonimo dedicato al Neodada del 1972, in cui conia la già citata nozione di «flatbed picture plane» (cfr. Steinberg 1972: 82-92); in italiano è stata infelicemente tradotta con «pianale» (cfr. Di Giacomo, Zambianchi 2008: 95-138), perciò ci si rifarà alla lezione originale. Ecco la prima parte, dai toni più descrittivi:

posée d'éléments dont chacun est beaucoup complexe que l'ensemble, d'eux étant un homme»; ancora "dati" complessi riuniti in un insieme orizzontale.

⁵ «Fare quindi del lavoro artistico una sorta di calcolo [...] non significa volerlo "matematizzare" o "obiettivare" bensì sapere tenere nella giusta considerazione tutti i fattori "soggettivi" e "oggettivi" che in esso si incrociano, senza aderire in modo acritico a univoche "interpretazioni"» (Franzini 1987: 245).

⁶ Cfr. Zaccarello 2012. In ambito medio e secondo-novecentesco, specularmente alla riscoperta del versante *informel* in Valéry da parte – tra gli altri – di Damisch, c'è il recupero dell'informale di Georges Bataille con cui Rosalind Krauss si disfa di alcuni dettami dell'ortodossia modernista; redige con lo stesso Bois un abbecedario per rileggere "du côté maudit" istanze cruciali dell'arte del Novecento: cfr. Bois; Krauss (1997). Non è un caso che sia di mano kraussiana la voce «Horizontality» (cfr. ivi: 93-102). È tuttavia opportuno notare che, tra le due tensioni teoriche informali/amorfe, intercorrono differenze importanti. L'informe di Valéry ha – come si è detto – un fondo "cartesiano" e razionale; è adatto all'interpretazione di una forma "rovesciata" che non ha ancora, però, smarrito del tutto le coordinate dello spazio euclideo: si sposa con le necessità liminari del modernismo. L'informe di Bataille è – in sintesi – un brusco "bouleversement" di ogni dato acquisito; è perfetto per avvicinarsi a quell'informale che, almeno intenzionalmente, annega la formalità nel vuoto: quello pienamente postmodernista. Azzardando un paragone a tinte politiche (che il secondo autore tra l'altro convoca): l'informe di Valéry è borghese, poiché anela al raggiungimento dello spirito, mentre quello di Bataille è anarchico, al punto da revocare la metafisica.



Figura 1. Paul Valéry, pagina di quaderno, disegno del suo tavolo di lavoro. Collezione privata. Fotografia di René Jacques.

We can still hang their [of Rauschenberg and Dubuffet] pictures – just as we take up maps and architectural plans, or nail a horseshoe on the wall for good luck. Yet these pictures no longer stimulate vertical fields, but opaque flatbed horizontals. They no more depend on a head-toe correspondence with human posture than a newspaper does. The flatbed picture plane makes its symbolic allusion to hard surfaces such as tabletops, studio floors, charts, bulletin board – any receptor surface on which objects are scattered, *on which data is entered, on which information may be received, printed, impressed.* (Steinberg 1972: 84; c.n.)

Ciò che tale impostazione dell'orizzontalità qui primariamente interessa non è tanto l'intuizione fenomenologica (debitrice di Erwin Straus e cara a Bois), ma un altro aspetto, che ha sfumature quasi semiotiche. Come è stato sottolineato da Claudio Zambianchi, il critico situa l'opera "orizzontale" in una «spazialità polivalente, spesso illusoria e ambigua» (Zambianchi 2022: 171-172); dunque l'orizzonte della "flatbed picture plane" non è puramente plastico. Gli è invece connaturato un altro elemento: «L'orizzontalità e la frammentarietà del "pianale" [...] rinviano [...] a caratteri tipici della civiltà dell'informazione di massa e all'esperienza della modernità» (ivi: 173). Oltre ad avere in mente «the psychic address of the image», a Steinberg preme indicare quanto la sua sia una «flat documentary surface the tabulates information»⁷ (Steinberg 1972: 84, 88). L'immagine postmodernista abbatte quella modernista, in quanto la "flatness" supera i severi caratteri di materiale auto-evidenza che le aveva affibbiato su tutti Clement Greenberg,⁸ per divenire piatta planarità che accoglie ogni tipo di elemento, ora visto artisticamente come dato.

Il merito precipuo dello Steinberg di questa fase è di avere messo da parte i dogmi modernisti più ortodossi, facendo *tabula* ma non *rasa* dell'ontologia dell'immagine: l'ha letteralmente "sdraiata" al fine di consentirne un'autentica "lettura"; una decifrazione di tutte le sue componenti che ora possono in ogni modo riempirla: di «anything reachable-thinkable would adhere»⁹ alla sua superficie. Che, sebbene appesa al modo di «hanging a rug on a wall» (Steinberg 1972: 88, 84), ed è il caso, ad esempio, dei "Lenzuoli" di Rauschenberg (fig. 2), si interpreta come un iconico "discorso" di "dati"; la postura corretta e corrispettiva è, concettualmente, anti-verticalistica. La nuova immagine orizzontale è un dispositivo segnico sovrascritto dopo tutte le conquiste dell'avanguardia, e che teoricamente si approssima – al di là delle concomitanze storiche – ai primi sforzi di semiologia dell'arte. Ritornando circolarmente a Damisch (1976: 129), essa ricorda «l'hypermnésie dont est frappée l'écriture dite hyéroglyphique». La "flatbed picture plane" è "iper-mnestica" nella misura in cui

joue sur le double registre de l'image et du son, en même temps qu'elle n'oublie rien de son passé figuratif, travaille incessamment à produire – sous l'espèce de l'alphabet – le champ supplémentaire de la lettre: travail au regard duquel le présent (le présent de la présence du soi au sens) se réduit à un effet de surface. (ivi: 130)

Il "geroglifico" steinberghiano (preconizzato da Valéry), è tuttavia una "scrittura" postmodernista: parla, nella cornice dell'arte, anche le lingue dei *mass media* e ciò, insieme all'ingiunzione di leggerla stesa, la avvicina pure all'estetica tecnologica e ai suoi antecedenti, più di tutto per l'ambizione innovatrice di estendere una "grammatica" del dato in immagine.

⁷ La tangenza con la "tabular image" di Richard Hamilton, il pioniere dell'autentica nozione di *Pop Art* inglese, non manca in Zambianchi 2022: 173.

⁸ Sulle differenze tra la "flatness" greenberghiana e ciò che di piatto rimane in Steinberg, cfr. Di Cola 2021: 62-63. La concezione della prima emerge dall'apicale Greenberg 1993.

⁹ Sull'aderenza, in Steinberg non più solo proiettiva ma per "impressione", cfr. Coletta 2022. 184.

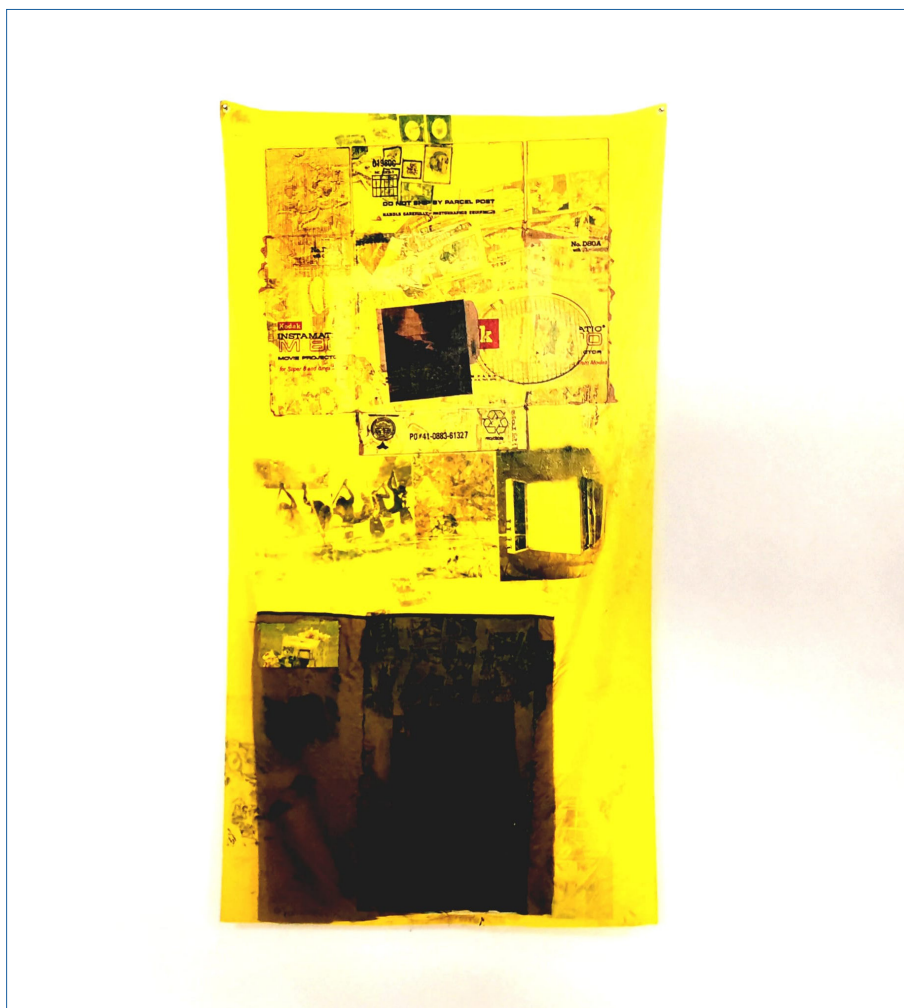


Figura 2. Robert Rauschenberg, *Sulphur Bank (Hoarfrost)*, 1974, solvente su tessuto, cartone e busta di carte, collezione dell'artista.

2. Brevi appunti su orizzontalità ed estetica tecnologica

La circostanza per cui un Damisch assomiglia a uno Steinberg *via* Valéry parlando di una “grammatica” dell’immagine orizzontale si occasiona perché, in quel torno di tempo e in quella temperie postmodernista, lo *Zeigeist* era maturo per discutere consapevolmente di prassi avanguardistiche e tecnologie (non più solo “tecniche”) appena sviluppate. Un esempio su tutti: l’estetica di Max Bense. Pur servendosi «innanzitutto di mezzi matematici» applicati, essa non trascura l’indagine di «oggetti d’arte» e di «oggetti di design», nel nome della comune cornice del “testo”: ombrello concettuale volto a includere, nell’analisi estetologica, qualsivoglia strutturazione di «vocaboli» – di unità linguistiche discrete (Bense 1969: 95, 20). L’estetica tecnologica bensì si scomoda, qui, poiché screziata di appoggi all’orizzontalità, e in quanto coalescente a casi di studio pertinenti (prevalentemente poesia concreta), che

verranno infine pòsti a paradigma di quella che, in questa sede, si chiamerà “dattilogrammatica”: un’ontologia del fenomeno verbo-voco-visuale costruito da unità testuali all’occorrenza risemantizzate.

I precursori, di nuovo, non mancano. Nonostante il poco spazio, è impossibile eludere il più ragguardevole; ci si limiterà perciò a brevissimi cenni a quei lampi teorici di Walter Benjamin che, dalla riproducibilità tecnica dell’arte, irradiano prospettive e orizzonti verso la successiva produzione artistica “tecnologista”.¹⁰ Sprigionano dal paragrafo XIV della prima stesura dattiloscritta del *Saggio sull’opera d’arte*, in cui si manifesta la «diffusione transmediale» del montaggio, «principio costitutivo» (Somaini 2018: 121) dell’immagine cinematografica (dunque anti-auratica), tramite la differenziazione tra l’agire del pittore e quello dell’operatore. Il primo è associato al mago, il secondo al chirurgo; il primo, come un taumaturgo «conserva la distanza naturale tra sé e il paziente» – la sua opera è percepita lontana anche se ci si approssima; il secondo, come un tecnico «riduce la sua distanza dal paziente di molto» – la sua operazione è percepita prossima anche se ci allontana (Benjamin 1935-36: 39).

Quello chirurgico è un operare che «penetra profondamente nel tessuto dei dati», al punto da conficcarli per mezzo di effrazione dentro il fruitore: «nel suo interno operativamente» (*ivi*: 40). L’immagine che, sciogliendo la metafora, si ottiene «è multiformemente frammentata, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova» (*ibidem*): quella del montaggio, giusto appunto, come criterio epistemologico. E precisamente di un montaggio compromesso da una «vivisection» (Albera 2002: 15), che squarta, sviscera e poi risvolta l’intera “pelle” dell’iconico:

Cette topique est celle d’un corps-surface, y compris dans ses “entrailles”, dénué d’intériorité, de psyché: qui fonctionne. L’anatomie a révélé que le dedans n’offrait aucun logement à un principe moteur divin, c’est le rendement de la machine qui est son principe dynamique. “Ça marche”, voilà tout! et il s’agit de savoir comment. (*ivi*: 16)

L’icastica metaforologia benjaminiana ha tinte contrastanti. Il mago tiene a debita distanza dall’immagine lo spettatore, coinvolgendolo nell’aura che effonde senza che ci si avvicini; agisce su un paziente stante o al massimo seduto: gli sta di fronte verticalmente. Il chirurgo avvicina lo spettatore all’immagine, scostandolo dall’aura al punto che quest’ultima si perde infine; reseca un paziente sdraiato orizzontalmente sul tavolo anatomico («sulla base della sua intensa penetrazione mediante l’apparecchiatura» [Benjamin 1935-36: 40]): gli sta sopra e traffica con i suoi organi, nei suoi “tessuti di dati”. In sintesi: risignificata in ottica percettologica l’immagine pittorica (auratica, non riproducibile, magica) è “verticale”; quella cinematografica (anti-auratica, riproducibile, chirurgica) è “orizzontale”.

Per Benjamin, «the structural erosion of the aura through technological media converges with the assault on the institution within by avant-garde movements such as Dada and Surrealism» (Hansen 2004: 4-5); l’orizzontalità è

¹⁰ Benjamin e Bense sono saldati a dittico da Pasqualotto (1971).

precipuaente legata al montaggio e al cinema, ed è motrice di forza politica radicale. Ma non ne sono esenti determinate avanguardie storiche, che presagiscono le esigenze artistiche e ricettive della società di massa e la mutata funzione dell'arte, ma utilizzando ancora strumenti tradizionali (sebbene la stagione modernista, in taluni casi stava, per rivoluzionarli). Quello che in questa piccola e provvisoria genealogia si suggerisce è che – sviluppando il Neodada alcune premesse di Dadaismo e Surrealismo, per collidere con la “flatland” modernista – in ciò che saranno la “flatbed picture plane” e l'immagine concreta-tecnologica degli anni Sessanta si ritroveranno (in immagine orizzontalizzata) componenti della “chirurgia” benjaminiana cinematografica. A condizione di un drastico cambio di forme: da moderniste a postmoderniste.¹¹

Le nuove forme d'arte postmoderniste sono invece in qualche modo la scaturigine dell'«estetica testuale» di Bense, ossia di quella speculazione sull'oggetto artistico, letterario e ibrido che ha «i propri fondamenti nell'ambito di un'estetica statistica e informazionale» (Bense 1965a: 410). Schivando i riduzionismi al mero verbale, essa prende le mosse da un'idea di testo inclusiva: «In linea di principio un testo è un'opera d'arte linguistica nella misura in cui realizza e trasmette informazione estetica» (*ibidem*). L'operazione bensiiana consiste, complessivamente, in un cambio di segno massimalista dell'estetico; dal “qualitativo” si passa al “quantitativo”, affinché si possa finalmente guardarlo «senza l'ausilio di altro giudizio metafisico sull'essenza della bellezza» (Lora Totino 1969: V, VI); si depotenzia l'«ontologia tradizionale» dell'opera in luogo di un'«ontologia scientifica» che abbia come modello l'«osservazione»¹² (Pasqualotto 1971: 31, 33) piuttosto che l'ermeneutica.

L'anti-metafisica di Bense è lungi dall'essere una semplice esaltazione della sola funzione fàtica del linguaggio nel campo dell'arte; è, all'opposto, un esperimento di deliberata mescolazione – indotto dalla cultura della società dei consumi – tra i paradigmi artistico e scientifico. Riportando qualsivoglia fatto d'arte «ai soli segni»,¹³ Bense (1965a: 212) ha il proposito di focalizzarsi sull'unica cosa che secondo lui è possibile valutare con certezza (il dato, l'informazione), depauperando la significazione: superflua, arbitraria, posticcia. L'oggetto estetico è passato al setaccio, e permane in quanto «concrezione» (Bense 1965a: 211): concetto mutuato da Max Bill e conforme alla temperie culturale della neoavanguardia tedesca del periodo (si pensi al solo «comporre statisticamente» in punti, gruppi e masse stimolato addirittura in musica da Karlheinz Stockhausen [1971]).

L'estetica informazionale e la teoria testuale sono largamente ispirate dalle esperienze di poesia concreta contemporanee, praticate in prima persona dal filosofo stesso, e promosse dalle due riviste del Circolo di Stoccarda: *Rot* e

¹¹ Non si confonda il termine “postmodernismo”, tecnicismo della critica e teoria dell'arte americana, con la più ampia e dibattuta categoria di “postmoderno”, problematica in rapporto a Benjamin (cfr. Jameson 2022). Chi scrive, qui, tiene a ringraziare Marina Montanelli per i preziosi consigli; la studiosa ha scritto sul rapporto tra orizzontalità e montaggio benjaminiani nel secondo capitolo di Montanelli (2017).

¹² «Si riferisce costantemente all'essere di qualcosa, non al suo essere così» (Bense 1965a: 411).

¹³ Quando parla di “segno”, Bense è consciamente ancorato alla semiotica, e di preciso alla tradizione peirceana, come dimostra Bense (1974).

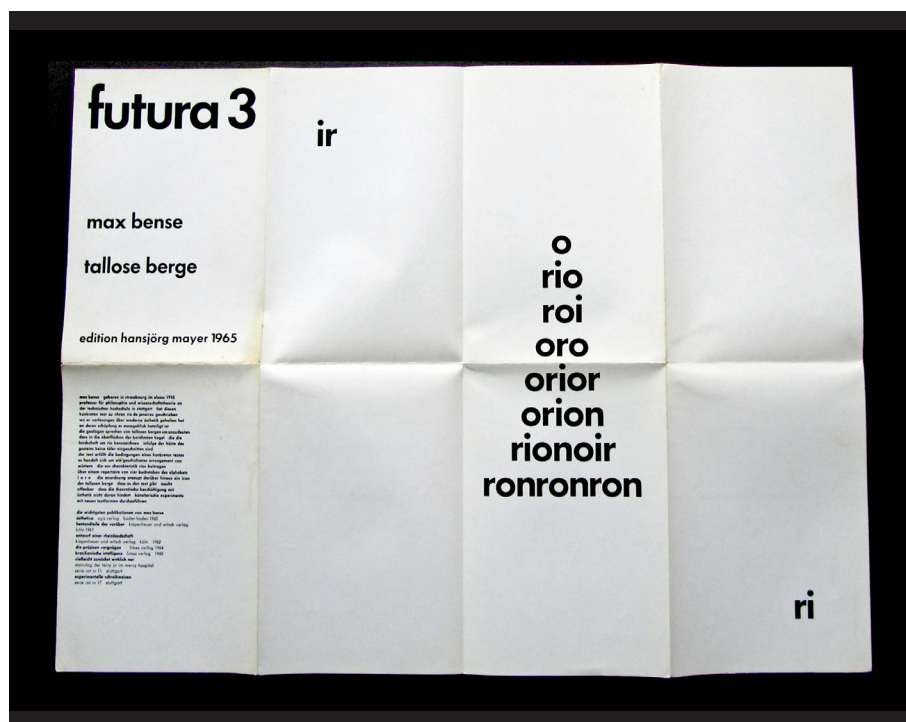


Figura 3. Max Bense, *Futura 3: tallose berge*, Stuttgart, Hansjörg Mayer, 1965.

Futura (cfr. Spignoli 2020: 94, per qualche accenno) (fig. 3). Sono monade di questa forma d'arte scopertamente intermediale, in cui si intravede il modello di un'immagine "informazionale" che coincide con «la scoperta di una Forma comune a due mondi tradizionalmente diversi», l'estetica e la scienza, che «consente di scavalcare qualsiasi diaframma che costruisca questa diversità» (Pasqualotto 1971: 60). Tale immagine, improntata a un "universalismo"¹⁴ statistico-linguistico, è venata da molti dei contrassegni dell'orizzontalità presenti finora, e perdipiù declinati in chiave tecnologica.

Anzitutto, la sequenzialità con cui sempre, secondo Bense, si costruiscono gli insiemi di segni, invita a una fruizione anti-contemplativa, perciò anti-pittorica nel senso comune della *easel painting*; sebbene ci si confronti con una «materialità testuale» esibita ed effettiva, essa «viene identificata soltanto attraverso il calcolo» (Bense 1965a: 411). Le "concrezioni" segniche si decrittano; pertanto, non le si guarda "di fronte": le si soppesa a volo d'uccello, dall'alto; bisogna allora che siano "spianate" di modo che si attivi la loro operatività. La loro struttura a *clusters* veicola senso se gli «stadi» (informazionale ed estetico) del linguaggio «procedono per successione, in modo lineare, monodimensionale» (*ivi*: 424); per percepire, oltre a quelle informazionali, «le condizioni estetiche della lingua» (Bense 1965b: 9), occorre guardare all'icono-testuale in maniera "superficiale". Nell'accezione proiettiva vista in Valéry: la superficie della tela, dal muro è caduta al suolo.

¹⁴ «Ogni esperienza estetica è collegata [nell'*Estetica*] al sistema di segni su cui si basano sia la teoria dell'informazione che la teoria della comunicazione» (Spignoli 2020: 90).

Nella messa in opera di un testo visivo, sono infine in gioco, come nella sua essenza, due tipi di «tipografia»: quella progettuale (squisitamente «tipografica», che veicola statisticamente informazioni) e quella “supertestuale”; essa è

un’altra tipografia che stabilisce il valore informativo estetico della superficie o del complesso testuale bidimensionale attraverso la creazione del supertesto prodotta dalla matrice testuale formata di righe e colonne. (Bense 1965a: 426)

I testi visivi emblematici sono, si è detto, quelli cosiddetti “concreti”, in cui i “vocaboli” sono strutturati con lo scopo di creare «nessi» innestati per principio nel «loro intreccio nella percezione» (Bense 1965b: 9). Hanno, in fin dei conti, una «dipendenza tipografica» (*ibidem*) costitutiva, che li avvicina ontologicamente alla “flatbed picture plane” di Steinberg. In entrambe le concezioni dell’immagine regnano la superficialità orizzontale e l’informatività dei “dati”. Emblema per eccellenza dei “testi visivi” orizzontali è un tipo particolare di poesia concreta: il “typewriter poem” o “dattilogramma”, l’icono-testo “concreto” sostanziato di soli caratteri battuti a macchina su pagine, fogli, lastre, tavole. Questa “nuova scrittura” verbo-visuale, in virtù dell’interazione che programma tra segno (in questa lettura omologo del dato) e supporto (ora “tabula” orizzontale: piano di tabulazione), è un valido esempio di immagine “informativa” per come la si è tratteggiata; e l’analisi di tre differenti casi di studio può essere fruttuosa nel mostrare quanto la “dattilogrammatica” che istituisce sia inclusiva, accogliendo addirittura cifre intermediali: grafico-pittoriche, plastiche, sonore.

3. Tre esempi: Eugen Gomringer, Carl Andre, Giovanni Fontana

Sebbene Vincenzo Accame giustamente riconosca che «proprio a Max Bense si deve la scoperta di una dimensione segnica della letteratura» (Accame 1977: 54), non si deve dimenticare che il “typewriter poem” – e quindi una “dattilogrammatica” *in nuce* – trova le sue premesse quando le avanguardie, all’inizio del Novecento, si interrogano sugli stravolgimenti della tecnica (e le sue pratiche di “Reproduktion”¹⁵) sull’ontologia dell’opera d’arte; in questo cono ristretto, e più semplicemente: quando si problematizza il fatto che il verso sia ticchettato con la macchina per scrivere. La dimensione “segnica” del testo poetico schiusa dal suo *medium* tecnologico è ben presente, per esempio, in una poesia di Blaise Cendrars, scritta nel 1924 e sintomaticamente intitolata *Lettre*.

C’è ancora un io poetante che si rivolge alla persona amata; quest’ultima lo prega – si apprende dal discorso indiretto – di non abbandonare del tutto la scrittura a mano: «Tu m’as dit si tu m’écris | Ne tape pas tout à la machine» (Cendrars 2006: 195). Il poeta però corrisponde emancipando l’amore dalla tradizione, feticizzando la sua Remington e le sue inedite possibilità linguisti-

¹⁵ Benjaminianamente, in confronto alla tradizionale “Nachbildung”, la scossa della riproducibilità tecnica moderna era già stata ratificata da Valéry in *La conquête de l’ubiquité* (1928), che Régis Debray considera finanche più futuristico del saggio di Benjamin. Per la ricostruzione di questo dibattito cfr. Pinotti (1999: 27-35).

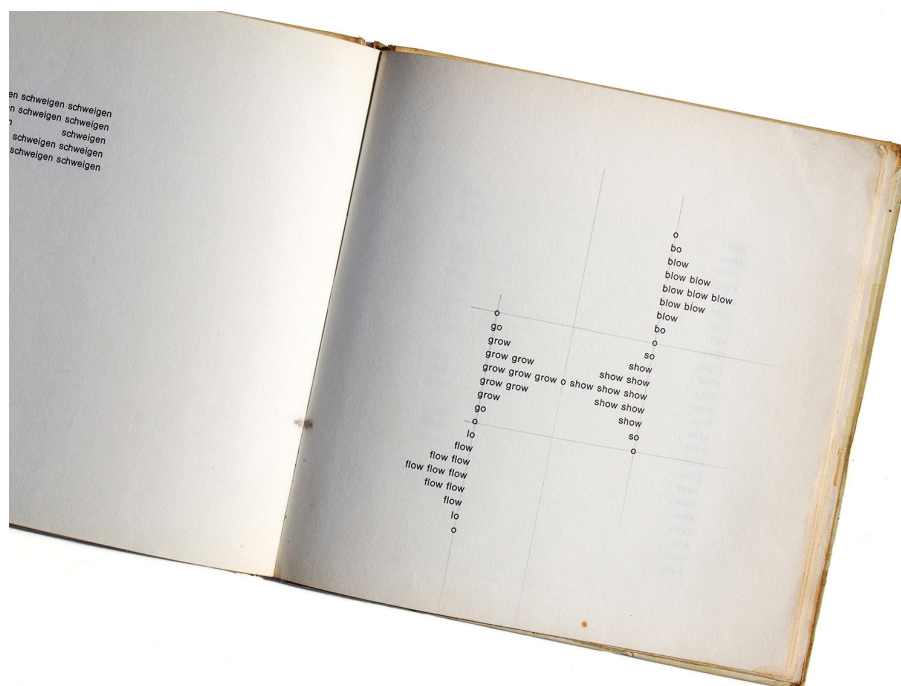


Figura 4. Pagine da 33 *konstellationen* di Eugen Gomringer, San Gallo, Tschudy, 1069.

che («Il y a des blancs que je suis le seul à savoir faire», *ibidem*); e accontentando chi ama con un feroce compromesso, che prima nega e poi afferma la benjaminiana *Verbesserungsfähigkeit*, solo accessoria all'arte unica, autentica, eterna: «Pourtant pour te faire plaisir j'ajoute à l'encre | Deux trois mots | Et une grosse tache d'encre | Pour que tu ne puisses pas les lire» (*ivi*: 195-196). È ormai la logica tipografica che detta sia quella amorosa sia quella poetica: il carattere battuto è sovrano illuminato della pagina, prossima a essere immagine, e quasi a essere “tavola”.

La tipografia, che ha serpeggiato sotterranea nella poesia lineare dopo lo sdoganamento del verso libero – «some kind of end point, an instance of writing degree zero» (Perloff 1998: 87) – tiranneggia definitivamente sulla pagina/tabula nella stagione aurea della poesia concreta: tra la fine degli anni Cinquanta del Novecento. Si sceglie dunque come primo caso di studio di immagine uno dei suoi più eminenti rappresentanti, Eugen Gomringer (1925), scavalcando però volutamente l'ortodossia ermeneutica concretista,¹⁶ al fine di inquadrarlo nella linea “orizzontale” e “informativa” sopra delineata. Anzitutto, le sue tavole non sono “typewriter poems” in senso stretto; egli non le compone agendo iconicamente le lettere battute a macchina: esibisce invece – in libri che divengono a tutti gli effetti libri d'artista, e in cui si innalza «printing as a fine art» (Everson 1976: 50) – i mezzi del *graphic designer*. Se nel lavoro di grafico essi sono soprattutto strumentali, nelle sue opere divengono centrali: la *font* dei caratteri assurge a protagonista del fatto poetico. Gomringer, nel campo visivo, ipostatizza con sicurezza (a tratti parodistica e

¹⁶ Cfr. l'ottima panoramica di Kopfermann (1974).

“manierista”, nel senso profondo di “stylish style” verso cui John Shearman ha orientato la locuzione) l’essenzialità rigorosa dell’Helvetica. Rilocando e isolando la bandiera della Scuola svizzera e dell’*International Typographic Style*, il grafico fa poesia visuale «theorizing typography»: ¹⁷ per “ideogrammi” (concrezioni di lettere e parole che «rappresentano gli impressionanti oggetti visivi [einprägsame Sehgegenstände] della costruzione logica» ¹⁸ [Gomringer 1972: 257]); e poi per *Konstellationen* (figg. 4 e 5).

Con “costellazioni” Gomringer intende «forme ridotte, [...] esposizioni diffuse [...] concentrate in forma di piccoli gruppi di parole» che, in sinergia con il loro supporto, costituiscono un «campo di forze» (Gomringer 1954: 15), centrifughe e centripete, che innesca molteplici relazioni tra testo e fruitore. Rapporti eterodiretti sia quantitativamente sia qualitativamente: “Spiele” para-wittgensteiniani, sono «pensiero oggettivato» (*ibidem*) che “entra in gioco” più per *Vorstellung* (presentazione diretta) che per *Darstellung* (rappresentazione mediata). Lettere e parole, grazie all’esaltazione tipografica, si configurano, e a loro volta configurano «spazi plastici di linguaggio» (Gomringer 1954: 16) molto simili, essenzialmente, all’immagine orizzontale tecnologica. È palmare che così risignifichino, in opera d’arte spuria, la funzione grafico-pittorica in quanto segno. Si prenda ad esempio una “costellazione” volutamente “cromatica” (fig. 5).

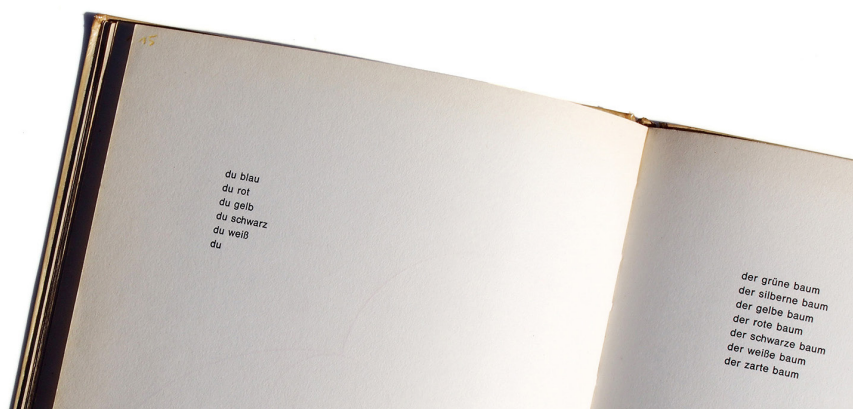


Figura 5. Pagine da 33 *konstellationen* di Eugen Gomringer, San Gallo, Tschudy, 1969.

Letta superficialmente e fermandosi alla dimensione lineare-semantic, questa potrebbe sembrare una variazione stanca della sinestesia rimbaudiana; guardata percependo la dimensione visuale, essa appare come una trasformazione della tavolozza dei colori primari e neutri (l’abc del pittore e del grafico) in chiave tipografica. Nota è infatti la filiazione di Gomringer dal lavoro di Max Bill; egli stesso puntualizza però che «la teoria dell’arte concreta [dell’artista svizzero] non è interamente applicabile alla figura linguistica»:

¹⁷ Cfr. Johnston (2010).

¹⁸ Le traduzioni dal tedesco – che si è deciso di sciogliere – sono di chi scrive, fuorché diversamente indicato.

delle sue conquiste fa davvero «uso», per fare della «poesia [...] un oggetto di “uso”» (Gomringer 1954: 16, 17). L’uso è mirato «in maniera funzionale anziché simbolica», di modo che il nuovo poema sia terreno di soglia, «in cui fatto semantico e fatto estetico si giustificano reciprocamente, anzi si compenetrano simultaneamente» (Accame 1977: 55).

Tomás Maldonado ha affermato che Bill è stato uno dei pochi, nell’alveo del modernismo internazionale, a schivare i pericoli «di quello “stile a-stilistico”» (Maldonado 1955: 48), iper-razionalista e chimerico nel pretendere di ridurre la forma alla sola funzione. Il suo modo di intendere e praticare il concretismo in arte è rivolto «a una vera unità plurale. [...] Detto altrimenti: in Bill il desiderio di uniformare non prevale sul desiderio di formale» (*ivi*: 50). Gomringer perpetua l’insegnamento billiano per esigenze ancora più aperte: dispiegando il libro-oggetto fisico quasi fosse un *fold book* orientale ne aumenta la versatilità, sopprime l’ingiunzione a leggerlo verticalmente, invita a guardarlo squadrato e spianato.¹⁹ Preleva ciò che è grafico-pittorico puro e lo oggettivizza transitivamente in senso visuale-spaziale. Gli elementi che in un manifesto di Bill per una mostra zurighese del 1944 – le forme geometriche colorate, l’indicazione tautologica del contenuto, la *font* Helvetica – sono materia da fissare stanti (fig. 6), nella tavola di Gomringer divengono segni – deprivati del grado più diretto della referenzialità ai colori – da interpretare più liberamente.

Egli ha permutato le tinte in “dati”, e l’opera grafico-pittorica verticale in un “typographic poem” orizzontale. E persino “informazionale”. Scontata è l’adesione a certe istanze di Bense: il «contenuto» del poema tipografico coincide con aree di «informazione e comunicazione», di trasmissioni linguistiche: una nota distintiva è che Gomringer assegna all’estetica tecnologica un «carattere ascetico di concentrazione e di semplificazione» (Gomringer 1954: 15, 16), poiché non ancora diffusa a livello di comunicazione di massa. Tutto ciò non-dimeno avviene in una spazialità che non è propriamente né grafico-pittorica né poetica; le “costellazioni” instaurano – come ha rilevato a caldo Gillo Dorfles – «nessi spazio-semantici, o sarebbe meglio dire: “topologico-sintattici”», centrando appieno la svolta rispetto all’anti-verticalismo freddamente pittorista della «vecchia e rigida Konkrete Kunst pittorica» (Dorfles 1966: 10, 11). La “grammatica” che compongono le tavole di Gomringer è una grammatica in espansione; vuole «evadere dalla scarna linearità destrorsa della scrittura occidentale, per ampliare le sue direzionalità sviluppandosi *nel piano*» (*ivi*: 10, c.n.). Affigge il “dato” grafico-pittorico in una steinberghiana “flatbed picture plane”.

Il secondo caso di studio, invece, pertiene al dominio “typewriter poem” *stricto sensu*.²⁰ Difatti Carl Andre (1935), uno dei massimi esponenti della *Minimal Art* statunitense, ha esordito come poeta: «The sculptor he ultimately became shouldn’t overshadow the fact that his first chosen materials were

¹⁹ Cfr. Smith (2000: 63): «The fold book physically can be a cycle. [...] A cycle does not have the concept of a “beginning” or “end”. [...] I could plan the book without a beginning, or end. The action would start abruptly and continue to the “end” without a rallentando. The “last” picture would be continued by the “first” picture».

²⁰ Cfr. Cherix (2015: 337): «Starting in the late 1950s, Andre composed most of his poetry on a typewriter».



Figura 6. Max Bill, manifesto per la mostra *Die Farbe*, Zürich, Kunstgewerben Museum, 1944.

words and names, not copper wood, and steel» (Cherix 2015: 337). Questo non toglie che i due fenomeni vadano compartimentati; cruciale è il modo in cui l'artista si è servito dei mezzi della poesia: strettamente intrecciato con le specifiche della scultura e dell'architettura. Ha dichiarato fin dal principio di praticare l'*ars poetica* «as a blacksmith» (Andre, cit. in *ibidem*); da poundiano «*miglior fabbro*»: ²¹ «hitting each key as if he were forging a piece of metal» (*ibidem*). Della lettera gli interessa il carattere, e del carattere gli importa più che altro della matrice metallica che lo origina e che lo rende riproducibile.

²¹ Sull'influenza di Ezra Pound (e della «composition» di Gertrude Stein) cfr. Perloff (2015).

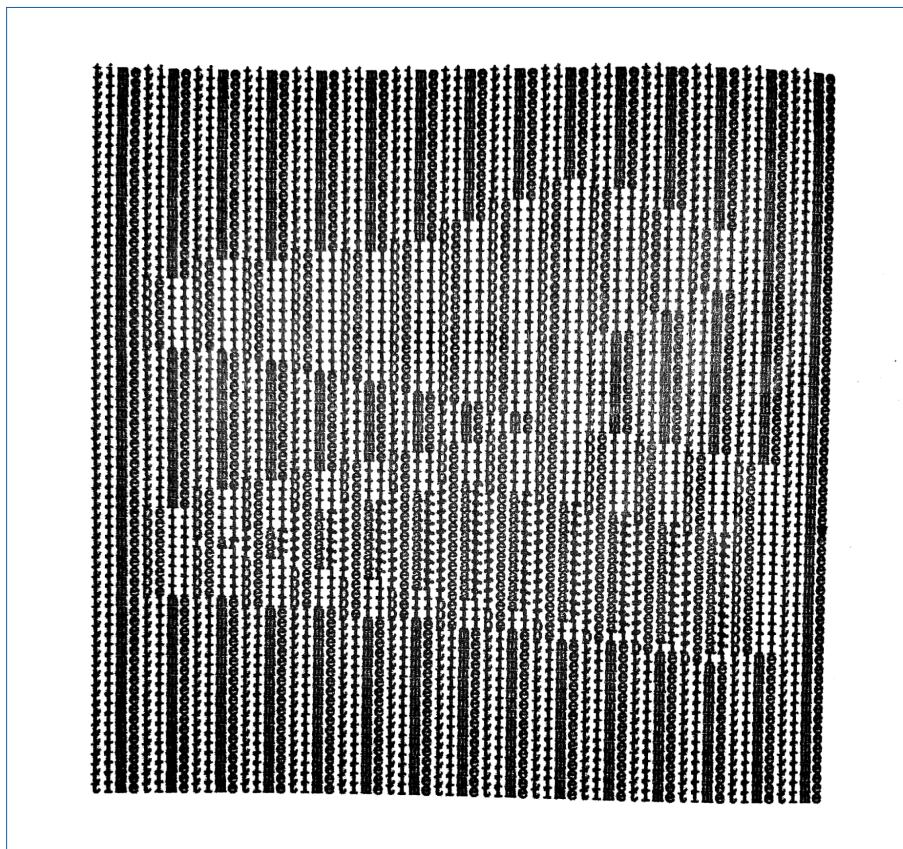


Figura 7. Carl Andre, *timetimetimetimetimetimetimetimetimetimetimetimetimetimetimetime*, foglio battuto a macchina per scrivere, 1963.

Le prove poetiche di Andre sono indubabilmente “scultoree”, per sua stessa ammissione e in parecchi luoghi; per lettera, nel 1962, afferma di avere composto un «*plastic poem about the rose*» a partire da Gertrude Stein, e circa la scelta steiniana: «The word “rose” has a very different *plastic appearance* from the word “violet”. The difference, I think, is worth exploiting» (Andre, cit. in Perloff 2015: 289, c.n.). Si può manipolare l'apparenza plastica delle parole, specie se si ha in mente l'accezione del tedesco “Plastik” (fulcro della notevole meditazione herderiana), che esprime il concetto di un'arte di manifesta spazialità più che la scultura come genere artistico. Il *corpus* andreiano²² è – sfruttando un suo titolo – una “preface to my work itself”: un prodromo “dattilografico” con marche plastiche all'impresa artistica nel complesso (principalmente “scultorea”). A differenza di Gomringer, egli evita la pittura, la grafica e il pittorico: per lui visuale non è visivo; è bensì un “plastico” che ha la schiettezza oggettuale postmodernista (*literal*: effettiva) di tutta la scultura minimalista. Scomoda semmai percezioni di confine: ottico-tattili, aptiche: i *poems* di Andre si guardano toccando.²³ Il “linguistic turn” opera-

²² Raccolto in Andre 2013.

²³ Perloff, a ogni buon conto, precisa che le «palpable, tactile qualities» non erano aliene a «the most sophisticated concretists» (Perloff 2015: 290).

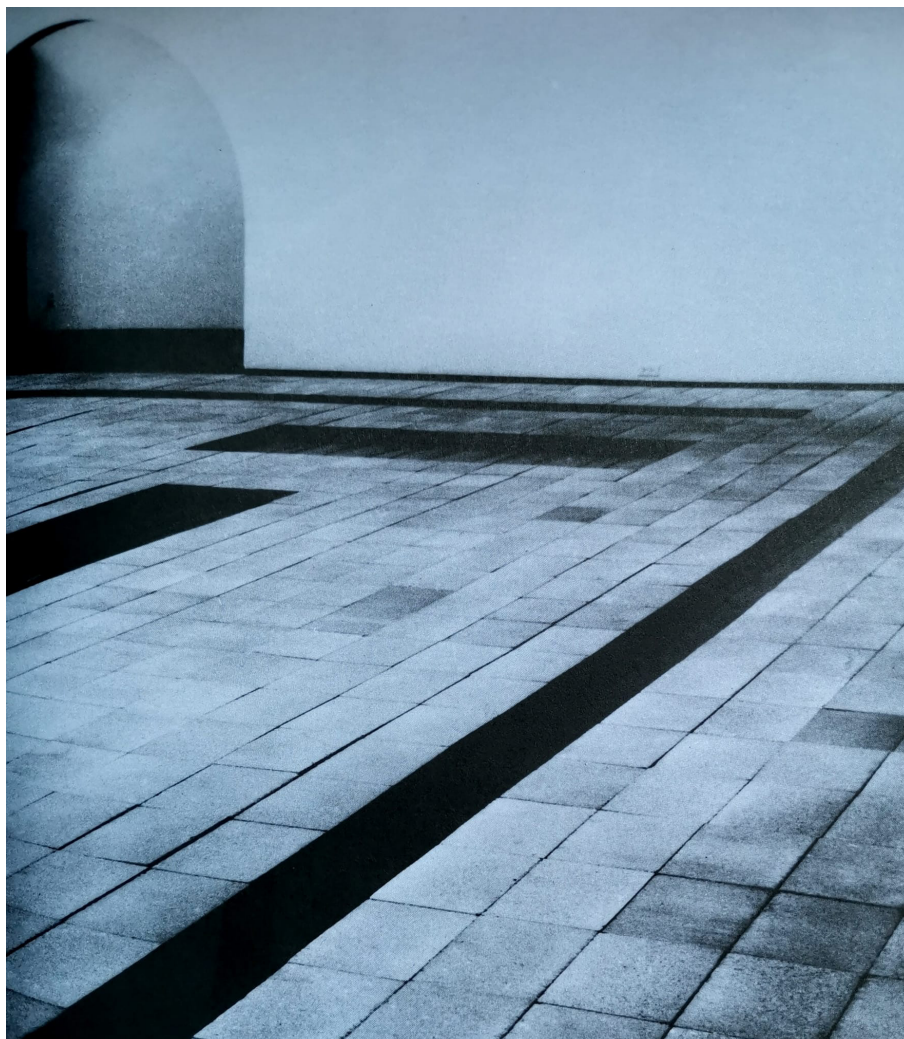


Figura 8. Carl Andre, Cuts, pietre angolari in cemento, veduta dell'istallazione, Los Angeles, 1967.

to da parecchi artisti postmodernisti attraverso i «minimal poems» è stato definito da Paul Stephens (2020: 87) «as “absence of clutter”» mirando allo svuotamento di significato del linguaggio in favore del segno; nel caso di Andre, però, il “clutter” come “ingombro”, come massa che occupa spazio, è ben presente, anzi protagonista. Sempre incorporato nel foglio (che soppianta la pagina classica) in quanto “dato”, e sempre all’insegna dell’orizzontalità. Un esempio è nella figura 7.

Lo si è scelto anzitutto perché la parola di partenza, che Andre itera modulandola “matericamente” – «my vocation is to be a matterist» (Andre cit. in Di Liberti [2019: 135]), abitualmente chiosava – e disponendola in «layouts/ typesetting grids» guidato dall’«automatic treatment» (Di Liberti 2019: 140) del battere a macchina, cela uno *statement* estetologico. “Time” è il carattere discreto con cui si spazializza la scultura in un poema visuale: badando al suo residuo di significato, si può dire che l’artista perverta lo storico *diktat* lessinghiano che suddivideva la *Plastik* come arte dello spazio e la poesia come arte

del tempo; ora è di contro l'elemento temporale a essere configurato sculturalmente in immagine. Di nuovo, poiché è visualizzato in stringhe di "dati". Giuseppe Di Liberti conferma che

Andre's interest is not just in matter in itself but in the very scheme of the periodic table, the modular organization (valid to the point of predicting elements not yet discovered) founded on the atomic mass of the elements. (Di Liberti 2019: 139)

Ovvero alla disposizione iconica orizzontale e "informazionale" qui genealogizzata. Lo avvalorava Christophe Cherix parlando di una mostra delle poesie di Andre (*Words in the Form of Poems*, John Weber Gallery, New York, 1975):

The floor plan and installation views of the exhibition indicate that the poems were hung on an almost continuous horizontal line throughout the space, without any spacing between the pages in a group. (Cherix 2015: 338)

La "dattilogrammatica" delle "sculture poetiche" andreiane è ordinata da caratteri minimi; Barbara Rose (1965: 291-292) ha parlato di «ABC Art» per molta produzione postmodernista: fatta di "dati" tanto elementari quanto principali. In Andre sono validi sia per le poesie visuali sia per le installazioni scultoree (di frequente imbastite su pavimenti, ricoperti da pezzi di metallo e cemento: calpestabili; fig. 8), che corrispondono, si rispecchiano e sono connesse vicendevolmente da tali segni "struttivi". In immagine, tramite i fogli ticchettati, egli appoggia il "dato" scultoreo-spaziale in una steinberghiana "flatbed picture plane".

Nell'ultimo caso di studio, infine, il "typewriter poem" subentra come componente, tra molti linguaggi, di un «"politesto"» fittamente intermediale che, stratificandoli, dà luogo a un «polisenso» (Aprile 2022: 31): *Radio/dramma*²⁴ (1968-70; 1977) di Giovanni Fontana (1946), artista, poeta e performer italiano. Pure per la sua formazione da architetto, egli è stato qualificato «innanzitutto [...] "archi-poeta": un architetto della poesia: ha concepito e strutturato il suo lavoro artistico in modo da rispondere all'esigenza vitale di occupare lo spazio» (Meazzi 2020: 59). Questa affermazione va presa alla larga; la struttura fontaniana non è "materica" come quella di Andre: è più ampia, *environmental* e performativa.²⁵ Muove dalla pagina, ma le è connaturata l'oralità del segno poetico. *Radio/dramma* – fatica iniziale della sua carriera – non ne è avulso; rientra in quelle speciali pubblicazioni Geiger (dirette dai fratelli Adriano e Maurizio Spatola) che licenziavano a un tempo libri (d'autore, d'artista) e registi di tavole.

La sua eccezionalità sta nel ricomprendere la "dattilogrammatica" in un discorso sì poetico eppure fonetico e agentivo, mediante ibridazioni verbo-visuali; così Fontana stesso: «Il poeta della voce e del corpo [...] si libera dal vincolo feticistico del libro, pur continuando a considerarlo un punto di riferimento insostituibile» (Fontana 2020: 157). *Medium* che è però mutato –

²⁴ Cfr. Fontana (1977).

²⁵ La studiosa, nel medesimo saggio, conclude soppesando l'ipertestualità degli esiti di Fontana.

ormai lo si può intuire dalla linea di questa proposta – in insieme di immagini “orizzontali” e “informativi”, che questa volta accolgono le potenzialità sonore e performative dell’atto poetico. Il funzionamento di questo libro – e l’idea che lo presiede – è ben esplicitato da una poesia encomiastica (lineare) che Giulia Niccolai ha scritto in inglese per introdurlo:

someone doodles and draws
non what he can't see
– the action let's lay –
but the signs and traces
[...]
this book is the visual representation
of what someone was listening to
and by looking at it
someone else will be able
to hear
and thus obtain the same or similar
sound his mind associates
with this visible technique.
(Niccolai 1977: s.p.)

Nelle tavole coabitano segni di natura eterogenea (“dattilogramma”, scrittura a mano disegni, immagini montate; fig. 9), che rimandano all’oralità e all’azione; inquadrati quantunque visivamente. Tale compresenza si rischiarifica con l’aiuto delle riflessioni di Dorfles sul *collage* neoavanguardistico: pittorico, verbale, musicale: «fenomeni sincroni» e passibili di «analogie piuttosto formali che strutturali» (Dorfles 1968: 162, 157), à la Étienne Souriau. Secondo il critico, il *collage* è sia il *modus operandi* per eccellenza dell’inter-medium postmodernista sia la sua cifra ontologica; alcune *medium specificities* rimangono, ma si imbastardiscono. In quello pittorico i singoli elementi coesistono e la loro «esistenza [...] continua a essere “leggibile” anche quando, per la loro coalescenza, si è venuta a formare una nuova immagine unitaria» (*ivi*: 163); *idem* per quello letterario.

Nel caso della musica, invece, avviene un fatto del tutto diverso: proprio per la peculiare costituzione di questo linguaggio, non è possibile concepire una *coesistenza verticale* di due o più strutture orizzontali senza che queste vengano, nell’atto esecutivo, a fondersi e a integrarsi tra di loro, così da risultare del tutto alterate nella loro costituzione e nella loro resa sonora. Per questo un *collage* autentico potrà esistere in musica solo attraverso la successione di brani distinti, la cui fusione non potrà che essere assai ridotta. (*ibidem*)

Il *collage* musicale che ha in mente è quello della *Neue Musik*, e ne assorbe ora il *quid* estetologico imperniato su successione e orizzontalità fruitiva (la «possibilità d’una stesura orizzontale», Dorfles 1967: 152), ora i suoi presupposti compositivi per “dati” e aleatorietà: «Al suo stato “chimicamente puro” [...] essa [la Nuova Musica] è ascolto di sonorità “date”, registrazione di eventi, e come un encefalogramma dell’ambito sonoro» (Bortolotto 1969: 53). Dorfles

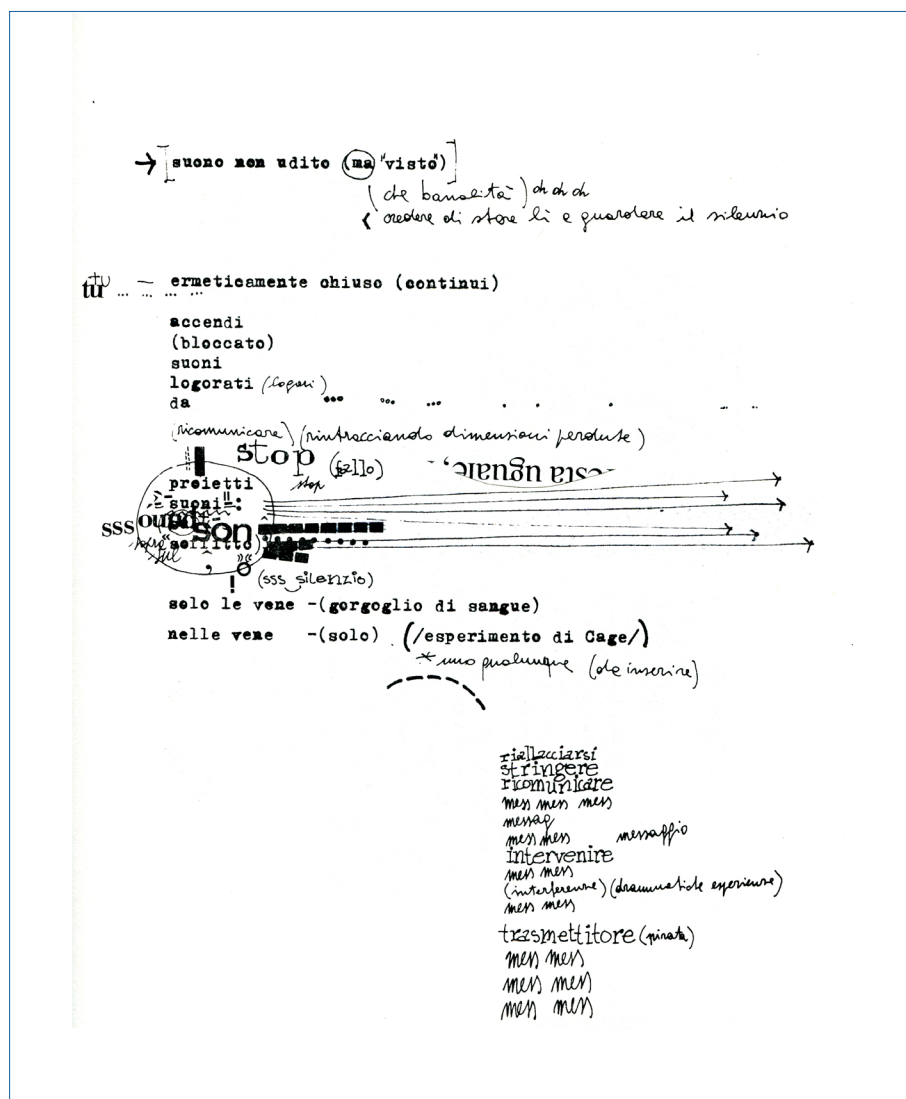


Figura 9. Giovanni Fontana, una pagina da *Radio/dramma*, Torino, Geiger, 1977.

delucida contestualmente tale evento: la «pittorizzazione del messaggio musicale» dalle rotture primonovecentesche in poi, ovvero la presenza – nella musica – di un forte «quoziente visuale» e di «un elemento gestuale, di azione» (Dorfles 1968: 160, 153, 160): di un'appropriazione di grafismi e pittoricismi modernisti. Le partiture della Nuova Musica, insomma, somigliano a tavole verbo-visuali (fig. 10).

Pare che Fontana giochi a scombinare volontariamente tutti questi codici: appronta la pagina-immagine affinché ospiti segni poetici, tracce visive e brani di moderna semiografia musicale, caricandola del potenziale di ciascuno nell'economia di una *performance* possibile.²⁶ Pratica un dorfliesiano

²⁶ Da alcune tavole di *Radio/dramma* Fontana ha poi realmente ricavato alcune registrazioni sonore.

Figura 10. Karlheinz Stockhausen, partitura di *Refrain* (1959), London, Universal, 1961.

collage pittorico-letterario (verticale e “opaco”), per adulterarlo in *collage* sonoro (orizzontale, sequenziale, “informativo”). Gli stessi caratteri della macchina per scrivere, in questa *koinè* linguistica, sembrano nuovi “neumi” di musica post-dodecafonica (fig. 11). Del suo *Radio/dramma*, lascia traccia su carta annotando il “dato” sonoro-musicale in una steinberghiana “flatbed picture plane”.

Si auspica che unire in trittico queste prove sperimentali di ambiti diversi (poesia concreta austriaca, poesia visuale minimalista americana, poesia visuale italiana), con il denominatore comune del “dattilogramma”, non sia stato mero esercizio di parallelismo iconografico. L’intenzione è stata quella di

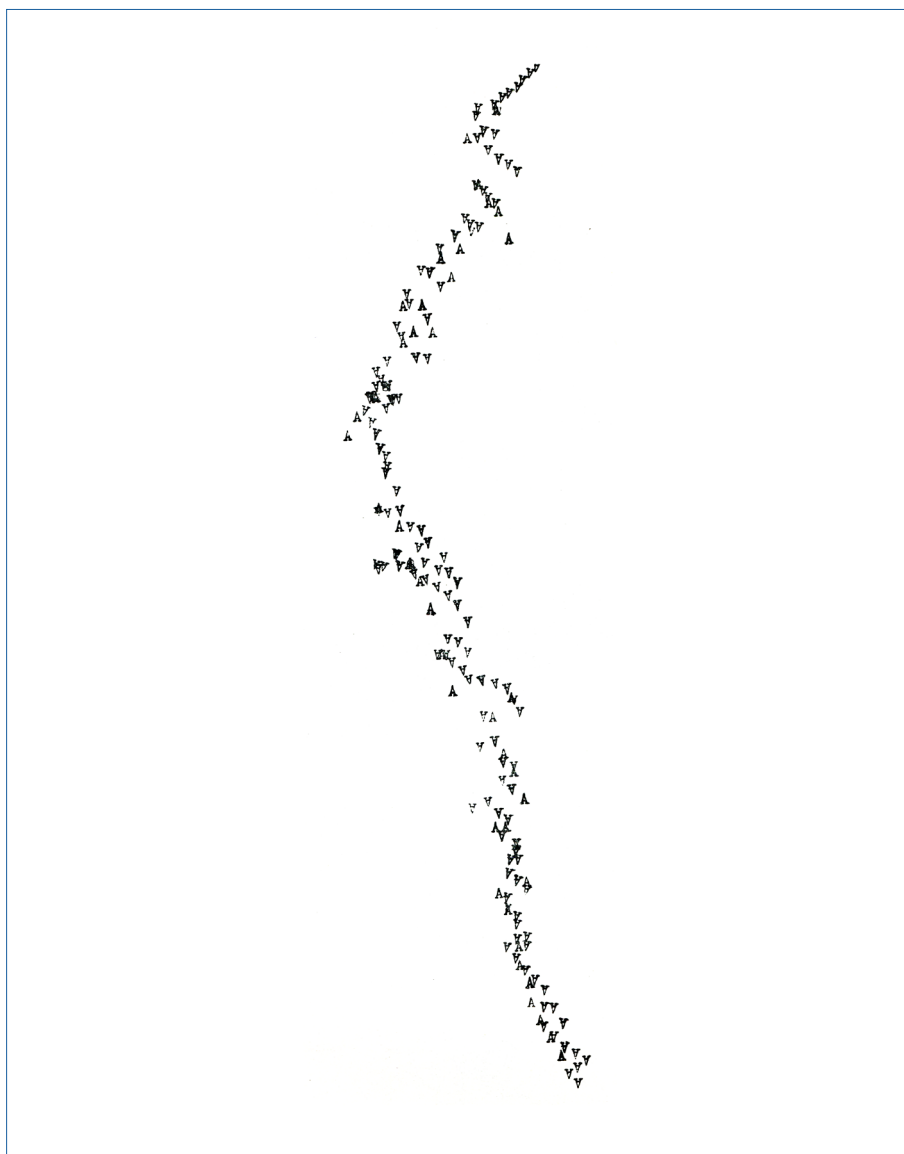


Figura 11. Giovanni Fontana, una pagina da *Radio/dramma*, Torino, Geiger, 1977.

tessere un *fil rouge* trasversale che desse visivamente conto di una genealogia teorica. Uno degli autori più perspicaci tra quelli citati, Valéry, era persuaso che il rovesciamento morfologico orizzontale dell'opera d'arte fosse – in ragione della pervasività crescente delle evoluzioni della modernità – irreversibile, come una rivoluzione. Dismettendo il suo risoluto fatalismo, è quantomeno consentito constatare che le prime testimonianze di estetica tecnologica, le prime teorie postmoderniste dell'arte "informazionale", e le conseguenti proposte anti-verticaliste di ontologia dell'immagine, abbiano propiziato le successive prospettive di lettura semiologica del "dato" visivo.

Bibliografia

Accame, Vincenzo

1977 *Il segno poetico. Riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Samedan (CH), Munt Press. Seconda edizione illustrata: Milano, Spirali, 1981.

Andre, Carl

2013 *Poems*, ed. Kost, L., Zürich, JRP Ringier Kunstverlag.

Albera, François

2002 «Pour une épistémographie du montage: préalables», *Cinemas: revue d'études cinématographiques*, XIII, 1-2, 11-32.

Aprile, Francesco

2022 «Proliferazioni. Oralità del corpo e performance del testo in Giovanni Fontana: il caso di *Radio/dramma*», in Peterlini, P., Voce, L. (a cura di), *Giovanni Fontana. Un classico dell'avanguardia*, Milano, Agenzia X, 27-33.

Benjamin, Walter

1935-36 «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica», in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Pinotti, A., Somaini, A., Torino, Einaudi, 4-74.

Bense, Max

1965a *Eстетica*, Milano, Bompiani, 1974.

1965b «Konkrete Poesie», *Rot*, I, 21, s.p.; tr. it. «Poesia concreta», *Modulo*, I, 1966, 9.

1969 *Teoria testuale della poesia*, Roma, Silva.

1974 «The Abstract Conception of the "Sign"», eng. trans. in Chatman, S., Eco, U., Klinkenberg, J.-M. (ed.), *A Semiotic Landscape. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies Milan, June 1974*, The Hague-Paris-New York, Mouton, 1979, 52-54.

Bois, Yve-Alain

1990 *Painting as Model*, Cambridge-London, The MIT Press, 1993.

Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind (ed.)

1997 *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books.

Bortolotto, Mario

1969 *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Torino, Einaudi, 1976.

Cendrars, Blaise

2006 *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, éd. par Leroy, C., Paris, Gallimard.

Cherix, Christophe

2015 «Cut and Drill: The Poetry of Carl Andre», in Vergne, P., Raymond, Y. (ed.), *Carl Andre: Sculpture as Place, 1958-2010*, New Heaven-London, Yale University Press, 337-342.

Coletta, Elisa

2022 «Riflessione su e a partire dal *Flatbed* di Leo Steinberg», in Cieri Via, C., Cassegrain, G., Di Cola, D., Koering, J., Schwartz, S. (a cura di), *Leo Steinberg Now. Il pensiero attraverso gli occhi*, Roma, Campisano, 2022, 181-192.

Damisch, Hubert

1974 «Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura», in Calabrese, O. (a cura di), *Semiotica della pittura*, Milano, il Saggiatore, 1980, 123-139.

1976 *Ruptures Cultures*, Paris, Minuit.

1984 *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil.

Defoe, Daniel

1719 *Robinson Crusoe*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

Di Cola, Daniele

2021 *Arte come unità del molteplice. I fondamenti critici di Leo Steinberg*, Roma, De Luca.

Di Liberti, Giuseppe

2019 «“Sculpture is Matter Mattering”: Spatialization of Matter and Visual Poetry in Carl Andre», in Baldacci, C., Bertolini, M., Esengrini, S., Pinotti, A. (ed.), *Abstraction Matters: Contemporary Sculptors in Their Own Words*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 135-145.

Di Giacomo, Giuseppe; Zambianchi, Claudio (a cura di)

2008 *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Bari-Roma, Laterza.

Dorfles, Gillo

1966 «Poesia concreta», *Modulo*, I, 10-11.

1968 *Artificio e natura*, Torino, Einaudi, 1977.

1967 *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1975.

Everson, William

1976 «The Poem as Icon – Reflections on Printing as a Fine Art», in Rothenberg, J., Clay, S. (eds.), *A Book of the Book. Some Works and Projections About the Book and Writing*, New York, Granary, 2000, 50-53.

Fontana, Giovanni

1977 *Radio/dramma*, Torino, Geiger.

2020 «Poesia sonora, poesia d'azione: la poesia e lo scarto epigenetico», in Cardilli, L., Lombardi Vallauri, S. (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 151-157.

Franzini, Elio

1987 *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Milano, Unicopli.

Gomringer, Eugen

1954 «vom vers zu konstellation. zweck und form einer neuen dichtung»; tr. it. parziale (insieme a parte di altri testi dell'autore) «dal verso alla costellazione. scopo e forma di una nuova poesia», *Modulo*, I, 15-17.

1972 «definitionen zur visuellen poesie», in Gomringer, E. (hrsg.), *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie*, Stuttgart, Reclam, 2008, 257-259.

Greenberg, Clement

1993 «Modernist Painting» (1960), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance, 1957-1959*, ed. by O'Brian, J., Chicago-London, The University of Chicago Press, 85-93.

Hansen, Miriam

2004 «Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema», *October*, 109, 3-45.

Jameson, Frederic

2022 *Dossier Benjamin*, a cura di Palma, M., Roma, Treccani.

Johnston, Carol Ann

2010 «Theorizing Typography: Printing, Page Design, and the Study of Free Verse»,
The American Poetry Review, 39, III, 45-47.

Kopfermann, Thomas

1974 «Einführung», in Id. (hrsg.), *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*, Tübingen, Niemeyer, IX-LI.

Lora Totino, Arrigo

1969 «Introduzione», in Bense, M., *Teoria testuale della poesia*, Roma, Silva, V-VII.

Maldonado, Tomás

1955 «Max Bill e il tema dello stile», in Id., *Avanguardia e razionalità. Articoli, saggi, pamphlets. 1946-1974*, Torino, Einaudi, 1974, 45-51.

Meazzi, Barbara

2020 «Giovanni Fontana e l'archi-testo. Saggio in un preludio e due movimenti»,
in Peterlini, P. (a cura di), *Giovanni Fontana. Epigenetic Poetry*, Ravenna,
Montanari, 58-90.

Montanelli, Marina

2017 *Il principio ripetizione. Studio su Walter Benjamin*, Milano-Udine, Mimesis.

Niccolai, Giulia

1977 «For Gianni Fontana's Radio Drama», in Fontana, G., *Radio/dramma*,
Torino, Geiger, s.p.

Pasqualotto, Giangiorgio

1971 *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Roma, Officina.

Perloff, Marjorie

1998 «After Free Verse. The New Nonlinear Poetries», in Bernstein, C. (ed.),
Close Listening. Poetry and the Performed Word, New York-Oxford, Oxford
University Press, 86-110.

Perloff, Marjorie

2015 «The Palpable Word: The *one hundred sonnets*», in Vergne, P., Raymond, Y.
(eds.), *Carl Andre: Sculpture as Place, 1958-2010*, New Heaven-London, Yale
University Press, 289-297.

Pinotti, Andrea

1999 *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*,
Milano, Cortina.

Rose, Barbara

1965 «ABC Art», in Battcock, G. (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New
York, Dutton, 1968, 274-297.

Smith, Keith A.

2000 «The Book as Physical Object», in Rothenberg, J., Clay, S. (eds.), *A Book of the
Book. Some Works and Projections About the Book and Writing*, New York,
Granary, 2000, 54-70.

Somaini, Antonio

2018 *ad vocem* «Montaggio», in Pinotti, A. (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, 117-122.

Soussloff, Catherine M.

2016 «Après l'objet théorique et la pensée en peinture», in Careri, G., Didi-Huberman, G. (éd. par), *Hubert Damisch. L'art au travail*, Paris, Mimésis France, 2016, 169-188.

Spignoli, Teresa

2020 *La parola si fa spazio. Poesia concreta e Poesia visiva*, Bologna, Pàtron.

Steinberg, Leo

1972 *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2007.

Stephens, Paul

2020 *Absence of Clutter. Minimal Writing as Art and Literature*, Cambridge-London, The MIT Press.

Stockhausen, Karlheinz

1971 «Comporre statisticamente»; tr. it. in Id., *Sulla musica*, a cura di Maconie, R., Milano, postmediabooks, 61-67.

Straus, Erwin

1935 *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin, Springer; eng. trans. *The Primary World of Senses. A Vindication of Sensory Experience*, Toronto, The Free Press of Glencoe, 1963.

Valéry, Paul

1935 «Réflexions sur l'art», in Id., *Œuvres. Tome 2*, Paris, Le Livre de Poche, 2016, 871-893.

1938 «Degas Danse Dessin», in Id., *Œuvres. Tome 2*, Paris, Le Livre de Poche, 2016, 483-589.

1950 «Histoires brisées: Robinson», in Id., *Œuvres. Tome 3*, Paris, Le Livre de Poche, 2016, 1336-1348.

Zaccarello, Benedetta

2012 «Paul Valéry: per un'estetica della composizione», *Aisthesis*, V, 1, 81-94.

Zambianchi, Claudio

2022 «La pietra focaia e il pianale: Leo Steinberg, Jasper Johns e Robert Rauschenberg», in Cieri Via, C., Cassegrain, G., Di Cola, D., Koering, J., Schwartz, S. (a cura di), *Leo Steinberg Now. Il pensiero attraverso gli occhi*, Roma, Campisano, 2022, 165-179.

Marcello Sessa ha conseguito il dottorato di ricerca in Filosofia (Estetica) presso le Università di Pisa e di Firenze, discutendo una tesi sulle ontologie dell'immagine di Clement Greenberg, Harold Rosenberg e Leo Steinberg. Suo principale campo di studio è il modernismo americano medionovecentesco, affrontato in chiave teorica e in rapporto alle arti visive. Analizza, seguendo un altro binario, anche il fenomeno verbosivo attraverso gli strumenti della teoria dell'arte e dell'immagine. Ha scritto una decina di articoli su rivista e cinque contributi in volume su entrambi gli argomenti.

È già politica

Protoelementi visivi per l'autodeterminazione

Simona La Neve

Machina di Derive-Approdi, Roma, IT

simonalaneve85@gmail.com

www.machina-deriveapprodi.com

Abstract

The visual dimension related to Self realisation in art history, is analyzed as answer to control over the individual. This is verifiable both in the avanguardia and neoavanguardia period where takes place the rewriting of linguistic codes, meaning cultural refusal of oppression. In this essay the visual alphabetical letter is related to the rethinking of the subordinate subject theme, aiming to include postcolonial and extra-artistic reflections.

Keywords

Alphabet; Deculturalization; Feminism; Visual culture; Visual poetry

Contents

1. Introduzione
 2. Forme “parascrittorie” di autocoscienza
 3. Dalla *deculturalizzazione* alla cultura delle desinenze
- Bibliografia

1. Introduzione

«Ma se l'“oggetto” si mettesse a parlare? Intendiamo anche: a “vedere” ecc. A quale disgregazione del “soggetto” assisteremmo?» (Irigaray 1974: 130 tr. it.). Era il 1975 quando la filosofa Luce Irigaray portava sul piano della critica femminista il potere della parola. Esso è inteso come atto primario di liberazione identitaria. È uno dei punti su cui il pensiero femminista ritorna in modo provocatorio dagli anni dei diritti civili della *prima ondata* fino a oggi, con tutta la sua aspra critica al soggetto femminile come univoco.

Possiamo però dire, in realtà, che c'è sempre stata una relazione tra lingua e gruppi subordinati a vario titolo. Posto poi che il comando del dominatore è interiorizzato tanto da produrne obbedienza granitica (cfr. Weber 1922 tr. it.), la “creazione” delle più varieguate condizioni di subordinazione produce sempre un atto privato o pubblico di risposta. In entrambi i casi si tratta di un motore di forza sovversiva seppur talvolta indiretta, proprio come nel processo di combinazione, ad esempio, della lingua creola. In merito, nelle ricerche dell'antropologo e politologo James Scott si parla di “infrapolitica” riferita ai secoli del periodo coloniale che abbiamo alle spalle. È la «risposta di basso profilo» nelle tipologie di comportamenti codificati tra dominati e dominatori (Scott 1990: 36 tr. it.).

Se consideriamo inoltre gli studi di Pierre Bourdieu in cui si individuano in particolare due fondamentali forme di “violenza simbolica” – la dominazione linguistica e la dominazione maschile –, emerge un corto circuito utile ai fini di questo saggio.

Le componenti tipografiche di un testo (lettera alfabetica e punteggiatura come opera d'arte a sé stante) rappresentano, secondo questa linea di ricerca e come mostreremo in seguito, alcune pagine autonome dell'arte *verbovisiva*. Se in esse cerchiamo una forma di “protodeterminazione” del sé, oltre che la potenzialità di tradurre un gesto dell'arte in un baluardo per atti di resistenza, troveremo delle risposte situate innanzitutto nel genere. Ci occuperemo perciò maggiormente di alcune protagoniste delle avanguardie e neoavanguardie, la cui testimonianza in Italia è sostenuta maggiormente dall'opera curatoriale e conoscitiva di Mirella Bentivoglio. Ed è in queste esperienze e in questi elementi scritturali che si individua la definizione di un preciso dispositivo politico.

Ad accompagnare il legame teorico di questo saggio con quello della *deculturizzazione* introdotto da Carla Lonzi è la definizione di un “soggetto” in quanto frammentato. È un sinonimo di elemento singolo, di una complessità, della lettera che fa parte di un insieme più ampio. Il “sapere situato” che non può riguardare soggetti omogenei è parallelo poi, anche a livello cronologico, con quello introdotto in termini di razza dalle attiviste afroamericane del Black Feminism.

2. Forme “parascrittorie” di autocoscienza

A metà anni Sessanta ai concetti più espressamente legati al buonsenso dell'inclusione femminile, si fa rientrare il pensiero della differenza. Questa è intesa come un capovolgimento della prospettiva dello sguardo sull'altro.

«Tutto il mondo dovrà cambiare, perché io possa esservi inclusa» (Lispector 1964: 5 tr. it.). Si tratta di associare all'alternativa dell'ordine patriarcale la necessità, innanzitutto, d'individuare dei luoghi in cui situarsi. Sono i gruppi di autocoscienza. Negli anni si evolvono in vere e proprie realtà femministe indipendenti – centri di documentazione, consultori, librerie delle donne, scuole e spazi di approfondimento delle tematiche del corpo.

Nel 1970 in Italia compaiono diversi gruppi, tra cui il primo è innanzitutto Rivolta Femminile, le cui fondatrici sono anche esperte operatrici dell'arte. In particolare, oltre alla giornalista attivista Elvira Banotti, Carla Lonzi è critica d'arte e promotrice del posizionamento politico delle donne. Carla Accardi è poi artista e insegnante, esperienza che le permette di portare nel dibattito femminista anche la necessità di un ripensamento del sistema istruzione. In merito, alcuni circoli e riviste di sperimentazione creativa attivano un supporto, un metodo di ricerca *verbovisiva* che è strumento di ripensamento dei saperi della società. In particolare, una parte delle riflessioni riguarderanno la contestazione della grammatica e dell'alfabeto che lo produce, intesa come istituzione fondata dalla cultura patriarcale. Negli anni in cui si assiste alle nuove forme di comunicazione di massa e alle teorie del poststrutturalismo, Anna Oberto propone dei seminari come artista e poetessa visuale, in quanto anche fondatrice di riviste di ricerca interlinguistica. Il tema è quello della liberazione della donna tramite una “nuova scrittura femminile calligrafica”, opposta a quella a macchina, intesa come istituzionale e maschile. Come scriveva la critica d'arte Lea Vergine in “Bolaffi Arte”, di nuovo *c'è proprio una «volontà di separatezza nel fare cultura»* (Vergine 1975: 54). Il discorso diviene perciò più complesso. Non si tratta d'individuare un'arte femminile; questo è il punto cardine reiterato più volte nelle operazioni provocatorie degli anni Settanta, così come non esiste una scrittura o un'arte delle donne. La poetessa e saggista Adrienne Rich definisce la necessità di autoindividuarsi con questo bisogno di «dare alla luce se stessa» (cfr. Rich 1976 tr. it). L'artista Agnes Denes, in un'intervista per il giornale “Data Arte”, dichiarava: «*Non c'è sesso in arte, non credo all'arte specifica delle donne. L'arte femminista è arte politica*» (Boetti 1975: 54-59).

In questa specificità che tende a sovvertire i paradigmi, s'inserisce la pratica del “separarsi” (cfr. Curcio 2019) e la diffusione di mostre per sole donne, senza la necessità di confrontarsi con l'altro sesso. Una delle prime esposizioni italiane di sole artiste donne o, comunque, la prima sdoganata come tale, è stata la rassegna *Esposizione internazionale operatrici visuali* curata da Mirella Bentivoglio.¹ Il testo per quest'occasione è assegnato all'artista Anna Oberto e ha un timbro politico: si riferirà alla parola “censimento” per descrivere quell'imbarazzo di una realtà culturale di per sé discriminante. Nell'interesse più generale di quegli anni alle questioni del linguaggio, si trova, anche e soprattutto nelle mostre per sole donne, un'attenzione specifica alla lettera alfabetica come matrice, avvicinamento visivo alla parola, forma parascrittoria di autocoscienza. Si segnala fin da subito che il ricorso a queste forme è poten-

¹ La mostra situata al Centro Tool di Milano nel 1972 è promossa dall'artista Ugo Carrega, fondatore, tra l'altro, della poesia simbiotica.

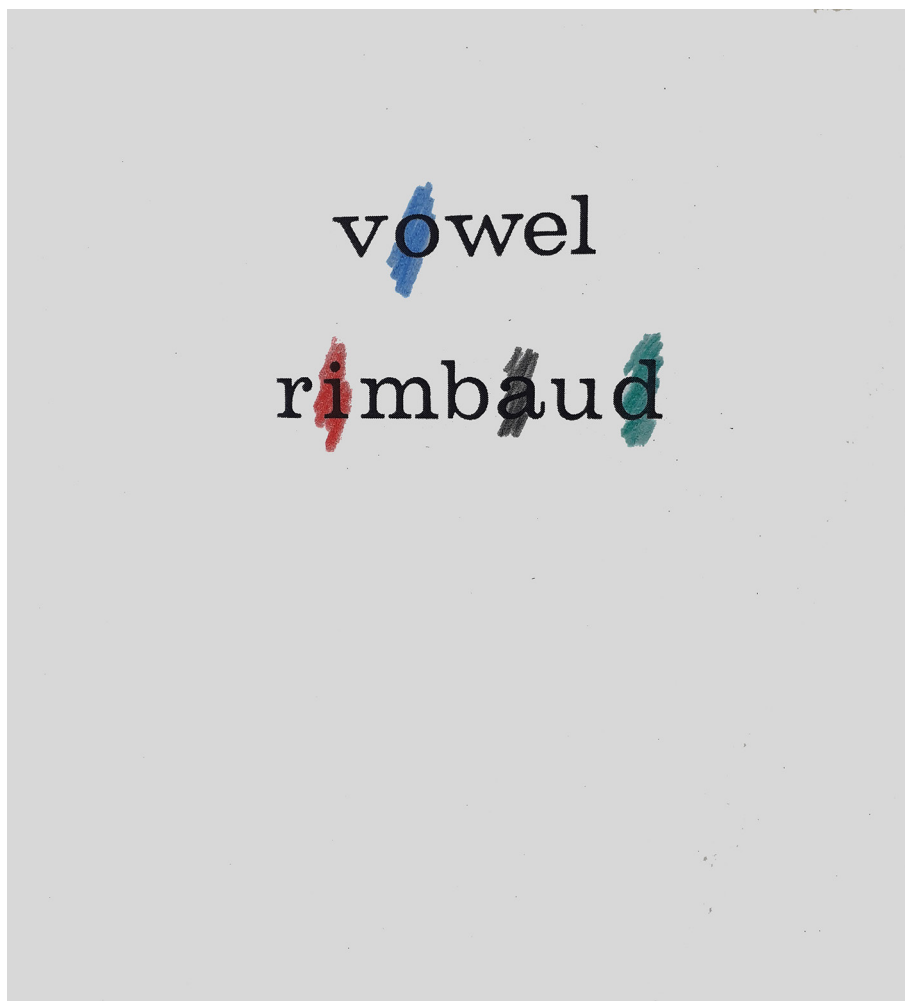


Figura 1. Giulia Niccolai, *Vowel Rimbaud*, 1974, stampa e intervento con pastelli. È tratto da *Poema & Oggetto*, libro oggetto riedito nel 2014 in 400 copie numerate e con 14 oggetti incollati o cuciti, 17x21 cm.

zialmente capace di allontanarsi dall'approccio a un'esistenza con modalità certe e garantite, tipiche del pensiero autocelebrativo figlio del patriarcato. Si amplifica viceversa qui una sperimentazione "iniziativa" al discorso dell'arte. Vediamo alcuni casi. Patrizia Vicinelli, artista attiva negli anni Settanta e Ottanta, dichiara come la sua ricerca sia «limitata dalla mancata invenzione di tutti gli strumenti necessari [poiché] mira a provocare più l'inizio che il fine del discorso poetico» (Lora Totino 1978: s.p.). Un inizio, questo, che è già simbolicamente, se vogliamo, nel significato della parola "alfabeto" come unione delle prime due lettere "alfa" e "beta" e, utilizzate nella storia artistica infinite volte per il suo carattere archetipico.

Mirella Bentivoglio è però l'artista e curatrice della *verbovisualità*, utile a razionalizzare quella che lei chiama una certa «predilezione delle donne» di modellare queste «lettere alfabetiche isolate, staccate» (Ferrari 2011: 20). Nella sua carriera di mediatrice organizza quelle che lei stessa definisce "mostre ghetto". Sono operatrici femminili della levatura internazionale a realiz-

zare le opere *verbovisive* che acquisisce nel tempo e che le consentiranno di donare poi nel 2011 circa trecento opere al museo Mart di Trento e Rovereto. Molte di queste provengono dalla mostra da lei curata, *Materializzazione del linguaggio*, alla Biennale di Venezia del 1978. Bentivoglio includeva lavori arrivati dall'Unione Sovietica e da tutti i continenti, a esclusione della sola produzione artistica dell'Est Europa.²

La risposta delle artiste in questa mostra è evidente, eclatante. Le lettere alfabetiche sono strumento visivo di autoaffermazione. Le artiste accedono a esse con modalità differenti: dai fili intessuti a tracciare codici, alle opere stampate in ricerche grafiche, in un recupero della produzione femminile come «minime unità di misura della scrittura». La disgrafia parziale e incerta, a evocare un certo tono *naïf* dell'alfabeto, viene utilizzata da Lucia Marcucci in alcuni lavori, dove sviluppa la sua radicale presa di posizione.³ È il lavoro *Aa Bb Cc* (1977) a richiamare dal titolo una perfetta rima baciata nella classica struttura di versi tra loro contigui, e che ricompone poi con un'estetica sgraziata. Alcuni lavori di Giulia Niccolai poi evocano un certo tono fanciullesco, proprio di chi produce l'insegnamento dei codici calligrafici nell'alfabetizzazione infantile. Il lavoro del 1975 e dal titolo *Omaggio a Rimbaud*⁴ traduce le vocalità delle lettere "o" "i" "a" e infine "d" (fig. 1).

Il suo intervento a pastelli colorati, fuori e dentro i bordi delle vocali e consonanti, richiama una gioscosità che spesso ha riguardato l'artista nei suoi dispositivi di concatenamenti semiotici. Invero le artiste italiane a cui riferirci per studiare queste peculiarità sono ancora molte: si pensi al noto *alfabetiere* tradotto in corpo di Tomaso Binga, pseudonimo maschile di Bianca Pucciarelli Menna. Negli stessi anni l'artista Annalisa Alloatti associava all'autoritratto di sé il titolo di un suo lavoro visivo che contemplava una lettera "A" in tutto lo spazio dell'opera. Da questi iniziali casi studio degli anni Settanta è già possibile, perciò, tracciare un legame archetipico tra corpo e parola. Proponendone in seguito alcuni casi, si segnala invero, con uno sguardo più analitico, che questo legame è già evidente dal secolo precedente.

2.1. Sul corpo-parola

Il legame "al femminile" corpo-parola emerge come fenomeno evidente già a partire da fine Ottocento. Nel periodo in cui la scrittura non è più un atto velleitario per poche, il diario è ad esempio non solo uno strumento di narrazione di viaggi e scoperte, ma è più spesso metodo di raccolta verso il sé. Si ricorreva perciò già con più agio alla dimensione privata della parola scritta, piuttosto che a quella utile a un'autoaffermazione pubblica. Nonostante ciò, il

² Il motivo è da ricercare nella mostra del 1977 dal titolo *Dissenso* e curata alla Biennale di Venezia da Enrico Crispolti. Questa portò a una protesta congiunta dei vari governi sovietici e a una sospensione temporanea di collaborazioni.

³ Nella scena italiana si segnala la presenza di gruppi di poesia visiva e letteratura che si diffondono in particolare nell'ambiente fiorentino, napoletano, palermitano e milanese e, con figure di richiamo che ruotano intorno al Gruppo 63 e al Gruppo 70, di cui ad esempio Lucia Marcucci fa parte.

⁴ Il riferimento dell'artista Niccolai ad Arthur Rimbaud riguarda il desiderio dello scrittore di far accedere le donne alla creazione d'arte (cfr. Rimbaud 1871).

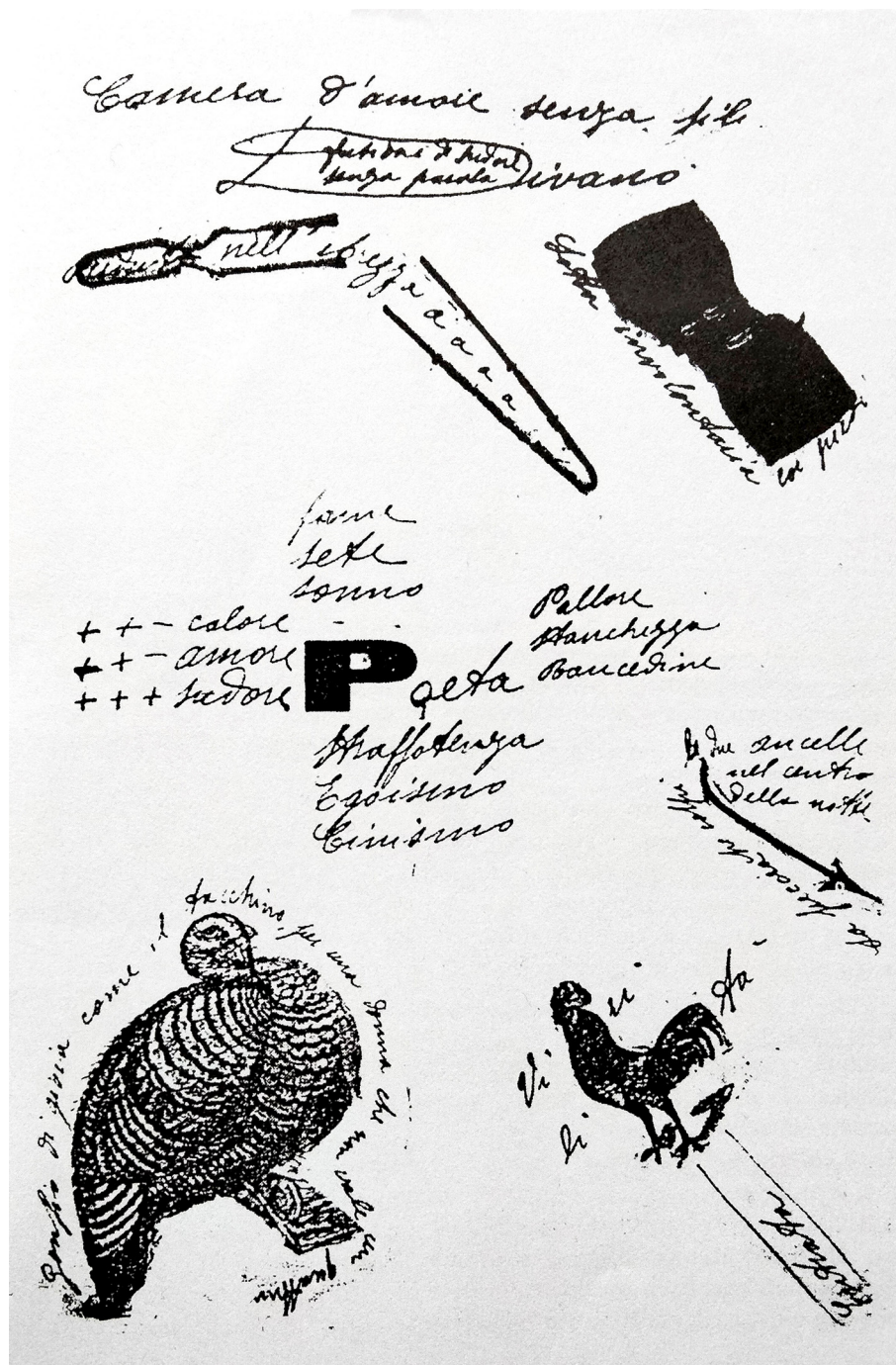


Figura 2. Marietta Angelini, *Camera d'amore senza fili*, 1913. Scrittura, collage di carta e oggetti (spille, nastro, fili) su carta, 51 x 21 cm.

diario è preso a riferimento come passaggio storico di apertura a nuove sperimentazioni. All'interno e segretamente si conservano dei piccoli oggetti come strumento di prolungamento della vita quotidiana: fiori o ciocche di capelli, simbolo di femminilità da accostare all'ortografia.



Figura 3. Milca Mayerova, Karel Teige, *Abeceda*, 1926, poema di Vitezslav Nezval, documentazione performance.

In una lettera di Emily Dickinson dell'estate 1877 si legge: «Cara amica, Le mando un fiore dal mio giardino – anche se morirà nel raggiungerla, lei saprà che viveva, quando lasciò la mia mano» (Dickinson 1877: lettera 512⁵). L'atto di oggettualizzare si tramanda di madre in figlia, fino a inizio Novecento. Ci sono perciò fiori, ciocche di capelli, ma anche ceralacche, biglietti, fotografie o ritagli di libri, che nella loro composizione vengono codificati con il ruolo di anticipatori del *verbocollage* dadaista (Bentivoglio, Zoccoli 2008: 28-29). Nel diario della futurista Marietta Angelini, probabilmente non destinato alla stampa, si trovano alcune tavole *parolibere* – strumento futurista in cui si perde il legame sintattico-grammaticale fra parole, non organizzate in frasi e periodi. Il suo *La camera d'amore senza fili* (1913) è un collage di carta con oggetti come spille, nastri e fili in cui l'artista mostra brevi scritture (fig. 2). Tra queste, a raccontare il sodalizio tra corpo, parola e lettera alfabetica, vi è un evidente capolettera "P" come significato iconico, forse dell'iniziale che è invece trascritta con il suo equivalente "+" (+++ calore; +++ amore; +++ sudore; +++ pallore; +++ stanchezza; +++ raucedine; +++ fame; +++ sete; +++ sonno).

⁵ <<https://www.emilydickinson.it/10511-0540.html>>.

E se in questo lavoro il corpo trionfa sulla scrittura, ci sono poi le tavole *parolibere* di Emma Marpillero, Irma Valeria o Enrica Piubellini in cui si evincano vari supporti concettuali al tema d'indagine. Nello stesso periodo, tra i testi di saggistica, si segnala tra altri quello di Maria Goretti. Si nota come *La mia Aeropoesia* (1941) presenti il carattere alfabetico trascritto in ogni capoverso tramite la lettera "A" (Goretti 1941: 111). Alcuni casi degni di nota provengono poi dalla pratica della danza e del teatro, in cui si evince la più diretta forma di appropriazione della parola nella carne. Questa acquisizione è evidente in vari luoghi in cui si diffondono le avanguardie artistiche, seppur con connotati diversificati (fig. 3).

In Italia Giannina Censi è ad esempio un'iniziatrice della parola nella carne: è colei che darà un corpo e una progettualità a quelle teorie rimaste su carta nel primo manifesto futurista sulla danza. A lei si affianca Valentine Saint Point, artista che si fece notare invece per la pubblicazione del *Manifesto della Donna Futurista* e per quella del *Manifesto futurista della Lussuria*. Qui userà l'ambito del corpo-parola in modo esplicito per rispondere alle discriminazioni dei primi testi di Marinetti. Corporeità e parola recitata si diffondono invero in tutta Europa. Sono testimonianze di artiste occupate in rappresentazioni classificate con termini quali *l'aerodanza*, *l'aeropoesia* e *l'aeroplastica*. Una sorta di punto zero necessario per "imparare a parlare".

Anni dopo, con le neoavanguardie si affrontano tali rapporti in una modalità che stravolge la funzionalità scritturale delle lettere alfabetiche tradizionali. Succede qualcosa di nuovo. Nel disturbare l'ordine del linguaggio degli anni a seguire, teoriche come la filosofa Julia Kristeva evidenziano il nesso scrittura, corpo ed esistenza, intervenendo a più riprese nel decifrare un'indicazione lacaniana. È quella del linguaggio come corpo *sottile*, identificabile comunque come corpo, a cui Kristeva risponde situando una specificità differente: un'antitesi possibile tra maternità e scrittura. Si tratta così di una sfida non soltanto alla cultura, ma al potere d'espressione dello stesso linguaggio (cfr. Kristeva e Racy 1978: introduzione).

L'artista Betty Danon, ad esempio, traduce la scrittura in parole tramite il suono, evocazione di un settore esclusivo d'indagine artistica anche internazionale. Lei, che lavora con il suono e con il segno, parte da una simbologia junghiana e usa un microfono e un pennino insieme. Si evince qui un richiamo teorico innanzitutto alla pratica del "partire da sé" che si struttura anche fuori dal confine italiano. Ad esempio, negli Stati Uniti è veicolata da critiche come Hardin nel 1990 (pratica del posizionamento) o da Haraway nel 1991 (pratica dei saperi situati). La questione che le lega tutte è la consapevolezza della «messa in parola della parzialità, del proprio essere parte e delle relazioni che lo costituiscono» (Curcio 2019: 50).

Specifici contributi artistici femminili – relativi alle componenti tipografiche di un testo come opera d'arte a sé stante – sembrano perciò muoversi di pari passo con queste teorie femministe internazionali, orientate a scuotere ogni granitica verità.

Lenora De Barros, studentessa di linguistica all'Università di São Paulo e che stabilisce la sua pratica artistica negli anni Settanta, usa il dorso della sua lingua per realizzare i suoi "poemi". Si tratta di un'opera performativa docu-



Figura 4. Lenora De Barros, *Poem*, 1979, documentazione performance.

mentata nell'atto della lingua di scivolare tra i vuoti e i pieni delle lettere di una macchina da scrivere (fig. 4).

L'attenzione alla lettera in quanto elemento matrice è per lei una probabile influenza dal Grupo Noigandres,⁶ tre poeti brasiliani che a metà degli anni Cinquanta coniarono la creazione di nuovi orizzonti delle arti visive e della musica tramite la poesia concreta. Sono i fratelli Augusto e Haroldo de Campos con l'amico Décio Pignatari a costituire il gruppo come risposta alla piena dittatura militare. Ricorrono alla scrittura ideogrammatica e alla disgregazione sia della parola sia del puro segno grafico, con il chiaro segnale di una poetica che si diffonderà anche fuori dai confini. Infatti, in Francia già dal 1940 veniva teorizzato un altro movimento artistico che si struttura ancora una volta sulla "questione della lettera alfabetica". È il poeta, scrittore e autore teatrale francese ma di origine rumena Isidore Isou. Egli ha il ruolo di formulare, nel 1946, il manifesto sulle arti visive, la musica e la letteratura, oltre che sul teatro e il cinema. Si tratta dell'Internazionale Lettrista. Nonostante abbia ricevuto una certa diffidenza da parte della critica d'arte – fatta risalire probabilmente a un linguaggio spiazzante e, in taluni casi, megalomane e rabberciato – il lettrismo ha preceduto e influenzato importanti settori della poesia visiva, concreta e sonora. La realizzazione di nuovi alfabeti parziali e talvolta privi di senso immediato mira a suscitare, tramite Isou, tematiche e pratiche artistiche dell'arte concettuale e del cinema sperimentale.⁷ L'arte lettrista si fonde e si avviluppa

⁶ Il termine *noigandres* proviene dall'ispirazione data da *Cantos* di Ezra Pound (1925) e intreccia le esperienze di Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Cummings, De Andrade e De Melo Neto, oltre ai futuristi e ai dadaisti.

⁷ In merito si vedano *Traité de bave et d'éternité* (1951); *Débat sur le cinema* (1952), e la pièce teatrale *La marche des jongleurs* (1954).

con il teatro e la quotidianità. Essa struttura così una proiezione che sublima il visivo verso una tridimensionalità, prossima a quelle che saranno le “situazioni” proposte da Guy Debord (1959). Ci pare qui fondamentale segnalare che l’uso della lettera si fa risalire alla Romania e alle frequentazioni che Isou ebbe da adolescente con i gruppi della Resistenza, all’epoca del conflitto mondiale (Devaux 1992: 47). Lettere perciò capaci di destituire segreti, nuove lingue e anche nuovi immaginari. Ed è per tale motivo che la lettera alfabetica così intesa è in questo saggio codificata, anche tramite il lettrismo, come un atto già politico, oltre che culturale e visivo. La lettrista Micheline Hachette è tra le più note ad aver realizzato uno spartito vocale di sole “O” e, ancor prima che se ne veda ombra in Italia, con la *fonopoetica* (Ferrari 2011: 23).

Dalle “mostre ghetto” alla poesia concreta e fino al lettrismo, si inizia a tratteggiare perciò l’evidenza della potenzialità di questi elementi testuali di rappresentare un seme di resistenza dalla carica creatrice.

2.2. Sul materico

La materia di cui sono fatte le lettere alfabetiche è poi parte antropologica del dibattito. Mentre già la futurista Marietta Angelini utilizzava il tessuto per cucire i ritratti dei due rappresentanti futuristi Cangiullo e Marinetti, l’artista Sveva Lanza nei primi anni Settanta costruisce un libro-oggetto tramite foglie ingabbiate nello spago, nuovo nella storia della poesia come genere. Negli stessi anni in cui l’approdo a scritture materiche è evidente, si segnala, tra le altre, il ricorso a quelle realizzate da Irma Blank con la ripetizione della lettera ics (“X”). Se consideriamo il significato dei geroglifici egizi della “X” a cui l’artista si riferisce, e che significa “tessile”, diventa invero solo apparente il legame con i nascenti modelli di computer.⁸ Il *Libro alfa* di Mirella Bentivoglio realizzato con Maria Lai nel 1978 è inoltre un “oggetto d’arte” simbolico nella sua corporeità, se consideriamo che esso è fatto di pane e spago. È pensato per essere condivisibile con i commensali: un contenitore che è anche contenuto, quell’inizio, quell’approdo simboleggiato da una lettera “A” incisa nel crepiti della superficie. Sarà ancora Bentivoglio, in seguito, a realizzare il progetto iniziale di Marietta Angelini, più materico rispetto all’ufficiale.⁹ «Le parole “sangue che bolle”, “carne di fuoco”, “acciaio rovente” riferite alle suggestioni cromatiche del primo testo e alla persona di Marinetti, tradiscono pur nella trasposizione metaforica improntata al vitalismo futurista, tutto un bagaglio verbale legato a un’esperienza domestica», dichiara Mirella Bentivoglio (Angelini e Bentivoglio 1994). È poi sempre lei, in un suo ambito scultoreo più personale, a istituire una definitiva volontà di mettere in discussione l’ordine *verbovisivo* canonico tramite la pietra. Usa «La “O” come lettera dell’alternativa, segno del tutto vuoto/tutto pieno, della regressione e della potenzialità» (Kersten 2015: 58-62).

⁸ L’utilizzo di questa lettera “X” è da rintracciare anche in Maria Ferrero Gussago, Mira Schendel ed Elisabetta Gut.

⁹ Il progetto venne pubblicato sulla rivista “Vela Latina” d’inizio Novecento in bianco e nero nonostante il suo progetto iniziale fosse differente.



Figura 5. Ketty La Rocca, *J*, 1970, plastica sagomata, 89 x 36,5 cm.

Emerge un'estetica di "ri-scrittura" dei codici linguistici in ambito storico-artistico affine anche agli studi sulla pubblicazione *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto* di Alfred Kallir (cfr. Ferrari 2011: 32). La "J" ad esempio presenta connotazioni femminili come ideogrammi e segni arcaici. L'opera dal titolo *Je suis (l'inconscio androgino)* (1979-1984) di Bentivoglio è un'incisione tramite serigrafia delle lettere "J" e "S" che fungono da iniziali: rispecchiano l'immagine del femminile e del maschile unite. Ed è poi anche l'artista Ketty La Rocca a proporre la medesima lettera tipografica "J" in una forma scultorea in pvc nero (fig. 5).

Il ricorso a tali materie d'indagine è per molte artiste perlopiù rievocazione e messa in discussione del luogo della "casa" e delle sue sigle identitarie, capaci di trasudare narrazioni secolari. La stoffa su cui la lettera può essere cucita è, ad esempio, la materia che primeggia come antico monogramma de-

gli spazi domestici. Questo metodo della fuoriuscita dall'ambito del visivo per diventare pratica concettuale ha spesso un riferimento alla scrittura, anche quando questa non è praticata. Martha Rosler nel 1975 realizza una performance, *Semiotics of the Kitchen*, in cui interpreta il ruolo di una casalinga in grembiule e, inquadrata da una telecamera fissa, recita l'alfabeto dalla "A" alla "Z" mentre impugna canonici attrezzi per cucina. Nello scorrere dei secondi si avverte un valore parodiale delle dimostrazioni che giravano in televisione. Gradualmente però l'azione si trasforma in uno strumento di esalazione della frustrazione secolare delle donne, indicibile dalla parola e che diventa perciò parzialità, sguardi, respiri, alfabeti. A tutta questa sfera di pratiche prese in esame corrisponde quell'intimità ambigua che si radica nella dichiarazione definitiva: «*il personale è politico*» (Friedan 1963 tr. it.). E questo personale non può essere più bisbigliato.

Silvia Federici nel 1975 sceglie, per il testo fondativo della campagna internazionale *Salario al lavoro domestico*, quello che diventerà il vero e proprio slogan: «Lo chiamano amore, noi lo chiamiamo lavoro non pagato». Siamo a metà anni Settanta, tutto viene percepito come mutevole, urgente. E quando si pubblica *Sputiamo su Hegel* di Carla Lonzi diventerà evidente la necessità di una critica militante che si occupi di supportare il dibattito tramite la messa in discussione dell'intero paradigma marxiano.

3. Dalla *deculturalizzazione* alla cultura delle *desinenze*

La necessità d'istituire un nuovo "soggetto" può avviarsi solo come conseguenza di un processo di *deculturalizzazione*, perché «smentire la cultura significa smentire la valutazione dei fatti in base al potere» (Lonzi 1974: 47-48). Iniziare da zero, ma come? Innanzitutto si rammendano i fili del discorso; capitalismo e patriarcato, etnia, lingua e potere sono interpretati insieme, come avviene nei Postcolonial Studies, nei Cultural Studies o nei Translation Studies. La poetessa e saggista statunitense Adrienne Rich elabora in merito una riflessione politico-lessicologica esemplificativa. Quando si parla di "solipsismo bianco" ci si riferisce a quell'espressione linguistica che coniuga "donne" e "neri" e che fa individuare, nelle prime, "l'esclusione delle donne nere" e, nei neri, indirettamente, il solo riferimento al genere maschile (cfr. Rich 1973). Nella scena statunitense – nei medesimi anni in cui la storia viene smossa dal movimento studentesco, da quello pacifista contro la guerra in Vietnam e da quello di contestazione e liberazione dei neri – i collettivi femministi afroamericani alfabetizzano la posizione delle donne nere nella storia. È la dichiarazione di una specifica soggettività che include la razza quanto la classe e l'orientamento sessuale. Si assiste in generale allo sradicamento del pensiero bianco borghese a favore di un soggetto che necessita di essere "situato" e verso quel paradigma definito "intersezionale" solo alla fine degli anni Ottanta. Gli artisti che partecipano alle lotte di liberazione – femminista, anticoloniale e antirazzista – lo fanno attraverso il dissenso come lavoro artistico. Alcune mostre poi portano apparentemente a confrontarsi con le tematiche più urgenti, tra cui quella del 1971 a New York, *Contemporary Black Artists*, al Whitney Museum. A guardar bene questa esposizione, in realtà essa è strutturata tramite lo guar-

do bianco e senza rappresentanti neri tra i vari addetti intervenuti. Una sorta di potenziale ironia della non rappresentanza. Critici e teorici, militanti e collettivi come Art Workers' Coalition (AWC), Guerrilla Art Action Group (GAAG) e Women Artists in Revolution (WAR), di conseguenza devono agire con una critica dentro e fuori le istituzioni. «I musei non considerano l'arte del Terzo Mondo in quanto "Arte", ma come etnografia», scriveva come amara risposta Lucy Lippard in *Color Scheming* (Lippard 1981: 22-28).

3.1. I quilts e la sua eredità verbovisiva

Nella stessa manciata di anni in cui si fa ancora fatica a sradicare questi stereotipi, una mostra in particolare ci fa riflettere su questioni *verbovisive* che in questo saggio ci interessano particolarmente. È il 1971 quando viene presentata *Abstract Design in American Quilts* al Whitney dove lettere alfabetiche cucite si mescolano a trapunte più astratte. Fin da subito si segnala che gli organizzatori, pur specificando il periodo storico di riferimento dei lavori selezionati per la mostra, non prevedono ancora una volta un'analisi autoriale accurata. Ciò è particolarmente rappresentativo in quanto fu proprio questa la mostra che rese quella del *quilts*, negli Stati Uniti, un'arte legittima ufficiale. È una sorta di ammissione d'intenti quella che viene posta nel catalogo della mostra. Si fa riferimento alla volontà di riflettere sul puro contenuto visivo, escludendo per scelta le considerazioni di tecnica, distinzione geografica e significato storico (Holstein 1971: 6). Nonostante in seguito venga citato frettolosamente il concetto dietro alle trapunte, ossia quello figlio della cultura schiavista delle donne nere, anche questa mostra ha un timbro e una portata di natura etnografica. Una parte di questi oggetti conservava messaggi *verbovisivi*, frammenti liberatori della promessa di salvezza. I *quilts* a cui ci riferiamo sono composti da alfabeti che, lettera per lettera, cuciono contenuti di preghiera, desiderio o incitazione. Solo in seguito saranno esposti negli Stati Uniti come elementi chiave di una riflessione postcoloniale.

Attingendo alle genealogie femminili, la pensatrice militante femminista afroamericana bell hooks¹⁰ riconosceva il ruolo della bellezza nelle case delle donne nere. È lì perciò, in oggetti come i *quilts*, che si trovavano presumibilmente risposte utili a preservare quel sé schiavizzato e umiliato. Il ricorso al tessuto con queste peculiarità di rivalsa è ancora oggi uno strumento potente. Tra le artiste degli anni Settanta che scelgono le pratiche più differenti per confutare quegli stereotipi della donna nera, radicati nel razzismo americano – come Betye Saar che realizza nel 1972 *The Liberation of Aunt Jemima* – altre usano ancora la parola scritta e le trapunte. Faith Ringgold e Carrie Mae Weems sono due artiste più note al mercato e al grande pubblico ma altre più datate sono ancora difficilmente storicizzabili. Ciò dimostra la necessità di effettuare ancora delle ricerche mirate. L'esposizione *Talking Quilts* ospitata nel 2004 all'American Folk Art Museum, a cura di Stacy C. Hollander è ad esempio un grande studio: permette di far risalire la questione della marcatura dei tessuti, e cioè l'applicazione di lettere su stoffe, come abilità insegnata

¹⁰ bell hooks è uno pseudonimo che la scrittrice riporta sempre in minuscolo.



Figura 6. Jessie Telfair, *Freedom quilt*, 1980, trapunta con appliqué in cotone e materiale sintetico, 73 x 85 cm.

molto precocemente. Un'altra e forse più controversa questione riguarda la certezza che questi messaggi siano stati utilizzati anche per codificare i percorsi verso la libertà. La trapunta *Freedom quilt* di Jessie Telfair, realizzata nel 1980, ha fatto leva proprio su questa pratica di resistenza femminile per evocare l'era dei diritti civili. L'invocazione è potente tramite una parola cucita: *Freedom* (fig. 6). È formata da lettere maiuscole in grassetto, lungo un asse orizzontale e con i colori delle strisce della bandiera americana, che pare imitare ironicamente.

È quindi quantomeno simbolico che alla necessità di un ripensamento del soggetto – sotto la lente più sfaccettata della classe, del genere e della razza – corrisponda quella motivazione politica insita in molte delle rappresentazioni *verbovisuali* qui finora analizzate.

3.2. Le desinenze “mainstream” e i rischi del padrone

Nel 2021, anno in cui ormai la tecnica della trapunta è un fenomeno culturale e i quilts sono intesi come prodotti d'arte, viene riallestita e rivisitata nello stesso museo degli anni Settanta la mostra *Abstract Design in American*

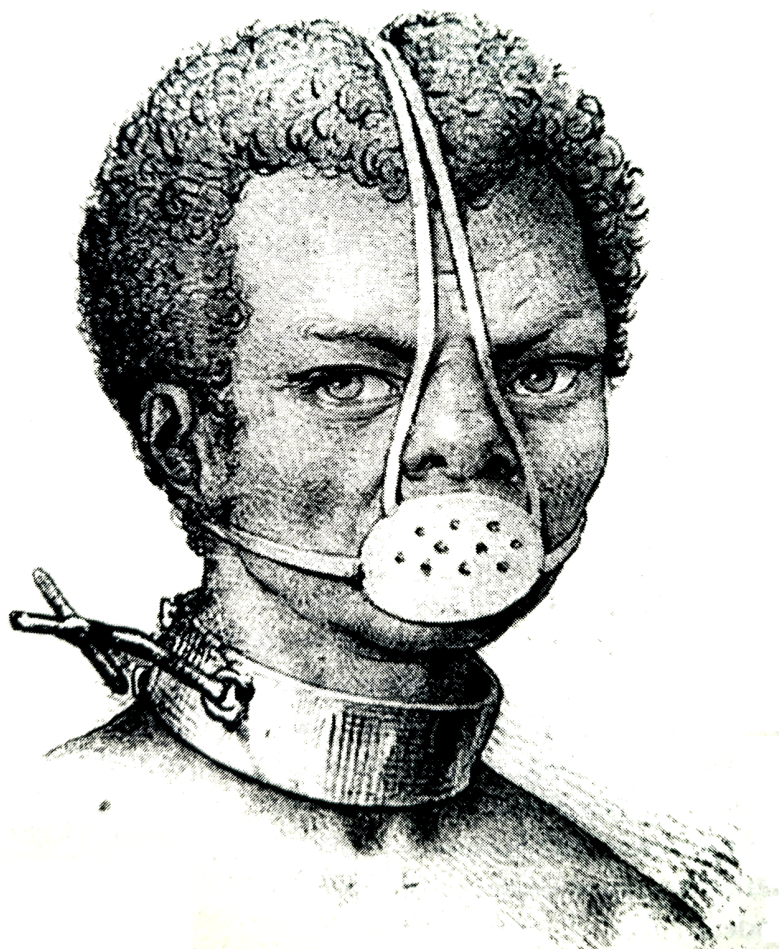


Figura 7. Escrava Anastacia la schiava, disegno tratto da *Memoria della piantagione* di Grada Kilomba (2021: 32).

quilts. Questa mostra venne accolta con un'ottima risposta degli investitori. Se è vero che la macchina capitalistica rende scontata la speculazione nel mercato dell'arte – anche nel suo elemento più piccolo sul discorso della triade classe, razza e sesso – la riflessione su quali siano poi gli strumenti di decolonizzazione è ineluttabile. Si pensi oggi all'uso, ad esempio, di nuovi codici linguistico-visivi nell'ambito della comunicazione. Le scelte stilistiche in nome dell'inclusione sono vagliate come ipotesi valida per siglare l'identità di molte parole. L'artista contemporanea Grada Kilomba, nel trovarsi a tradurre in italiano il suo libro *Memorie della piantagione* (2008), decide di utilizzare la *schwa* nelle desinenze. Questa scelta dimostra la volontà di avviare una radicale trasformazione dei contenuti espressi nel suo libro. Senza tale opzione linguistico-scritturale, dichiara, gli argomenti trattati sarebbero stati settari, in «un ordine neocoloniale che fa vivere il presente come se ci si trovasse nel passato» (Kilomba 2008: 155 tr. it.). Lo strumento così pare duplice e ciò è ancor più vero se prendiamo in considerazione sia l'evoluzione della pratica scrittoria, sia l'iconografia usata da Kilomba. Si tratta della potente immagine della schiava Escrava Anastacia che evoca il discorso delle donne nere schiave (fig. 7).

Nonostante le specifiche motivazioni di Kilomba, queste proposte paiono creare, insieme a quelle di altri autori e autrici di matrice anche differente, un nuovo mercato del politically correct. L'obiettivo è lanciare un messaggio che non sempre si rivela difatti veritiero, in particolar modo poiché espresso da una certa élite. Se consideriamo viceversa quella che viene intesa come "grafica dal basso", notiamo che, accanto agli strumenti di lotta per la graficizzazione del dissenso femminista e queer, si affiancano altre opzioni sempre più fantasiose, esito di un messaggio debole: liste di possibili desinenze come prodotti di consumo pari a un elenco di "differenze". Esse sembrano accavallarsi, fondersi e reclutare, all'interno di un unico contesto discorsivo, persone appartenenti a gruppi diversi tra loro (di provenienza, ideologici, di genere, di preferenza sessuale o alimentare o di appartenenza alle varie fisicità). Il rischio così è di ricorrere alla solita rappresentazione di un unico universale che, all'interno di un discorso o, di un altro, valga sempre e comunque e rappresenti tutto. Nuove verità granitiche come standardi di autodeterminazione o sostituzione di un padrone con un altro? Non è questo un passo che ci porta indietro verso la sovversione dei principi di lotta difficilmente conquistati e ancora da radicare?

Posto che fin dagli esordi della "presa di parola" dei subalterni si è veicolata una risposta strutturata su una ferma lotta di classe, la domanda da porci è se tali strumenti contemporanei di design scritturale sottendano o meno questa peculiarità. Il meccanismo capitalista della produzione del "lavoro cognitivo" ci mostra che sempre più spesso non si attivano intenzioni e gesti che possiamo archiviare agilmente come azioni di una sottocultura di lotta. Viene perciò da chiedersi se esista una reale risposta linguistico-testuale che eviti di farci rimanere intricati sul piano del capitale, senza generare uno o più scarti di genere, classe o razza. Questo dubbio, questa domanda, porta in sé una risposta, un'opportunità? Innanzitutto si pone come strumento per radicare e attenzione lo sguardo verso il rischio inscindibile della modernità: sovrapporre il reale e la sua immagine in una perfetta somiglianza tra le due (Baudrillard 1976). Come consumatori contemporanei di testi e prodotti è perciò difficile orientarsi se non si è messo in discussione anche ciò che ci pare armonioso e glamour. Solo così potremo disegnare delle risposte a difficili domande, mentre l'arte ci pare eterno riferimento di cui siamo debitrice e debitori come cittadini del mondo.

Bibliografia

Accardi, Carla

1972 *Superiore e inferiore. Conversazioni fra le ragazzine delle Scuole Medie*, Roma, Scritti di Rivolta Femminile.

Angelini, Marietta; Bentivoglio, Mariella

1994 *[Vela Latina]*, Trento e Rovereto, Mart, Archivio del '900, fondo librario, Archivio di Nuova Scrittura, ANS.

Arendt, Hannah

1993 *La lingua materna. La condizione umana e il pensiero plurale*, a cura di Alessandro Dal Lago, Milano, Mimesis.

- Austin, John
1962 *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press; tr. it. *Come fare cose con le parole*, Bologna, Marietti, 2019.
- Baudrillard, Jean
1976 *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard; tr. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Bello Minciocchi, Cecilia
2012 *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*, Firenze, Le Lettere.
- Bentivoglio, Mirella (a cura di)
1978 *Materializzazione del linguaggio*, Catalogo della mostra (20 settembre-15 ottobre 1978), Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, Biennale di Venezia arti visive e architettura.
- Bentivoglio, Mirella; Zoccoli, Franca
2008 *Futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca Editori d'Arte.
- Boetti, Anne Maria
1975 «L'altra creatività. Appunti femministi», *Data Arte*, 16-17, giugno-agosto, Milano, 54-59.
- Bonfantini, Massimo; Fabbrichesi, Rossella; Zingale, Salvatore (a cura di)
2015 *Su Peirce. Interpretazioni, ricerche, prospettive*, Milano, Bompiani.
- Bourdieu, Pierre
1998 *La domination masculine*, Paris, Seuil; tr. it. *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- Cozzi, Leslie
2013 «Notes on the Index, Continued: Italian Feminism and the Art of M. Bentivoglio and Ketty La Rocca», *Cahiers d'études italiennes*, 16, 213-234.
- Curcio, Anna (a cura di)
2019 *Introduzione ai femminismi*, Roma, DeriveApprodi.
- De Angelis, Rossana
2014 *Il testo conteso. Semiotiche ed ermeneutiche nella seconda metà del Novecento*, Pisa, Edizioni Ets.
- Debord, Guy
1958 *Internationale situationniste. Bulletin central édité par la section de l'internationale situationniste*, Trento e Rovereto, Mart, Archivio del '900, fondo librario, Archivio di Nuova Scrittura, ANS.
- Derrida, Jacques
1967 *De la grammatologie*, Paris, Minuit; tr. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969.
- Davis, Angela
1981 *Women, Race & Class*, London, Penguin; tr. it. *Donne, razza e classe*, Roma, Alegre, 2018.
- Devaux, Frédérique
1992 *Entretiens avec Isidore Isou*, Charlieu, La Bartavelle Editeur.

Dickinson, Emily

1877 *The Complete Works (Tutte le opere)*, traduzione e note a cura di Giuseppe Ierolli, <<https://www.emilydickinson.it/10511-0540.html>>. Online il 29 maggio 2023.

Federici, Silvia

2014 *Il punto zero della rivoluzione*, Verona, Ombrecorte.

Ferrari, Daniela (a cura di)

2011 *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, Catalogo della mostra al Mart di Trento e Rovereto (19 novembre 2011-22 gennaio 2012), Milano, Silvana Editoriale.

Fioravanti Baraldi, Anna Maria (a cura di)

1998 *Post scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra (18 aprile-28 giugno 1998), Ferrara, VII Biennale Donna.

Foucault, Michel

1966 *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard; tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli.

Friedan, Betty

1963 *The Feminine Mystique*, New York, Norton & Company; tr. it. *La mistica della femminilità*, Ivrea, Edizioni di comunità, 1964.

Gallo, Francesca; Perna, Raffaella (a cura di)

2018 *Ketty La Rocca 80. Gesture, Speech, and word*, Catalogo della mostra (15 aprile-3 giugno 2018), Ferrara, XVII Biennale Donna Padiglione d'arte contemporanea.

Goretti, Maria

1941 *La donna e il futurismo. Collaudo di F.T. Marinetti*, Verona, La Scaligera.

Hollander, Stacy (a cura di)

2004 *Talking quilts*, Exhibition catalogue (February 25- August 1), New York, Folk art Museum.

Holstein, Jonathan (a cura di)

1971 *Abstract Design in American quilts*, Exhibition catalogue (July 1-September 12), New York, Whitney Museum of American Art.

Irigaray, Luce

1974 *Speculum of the Other Woman*, Paris, Éditions de Minuit; tr. it. *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli.

Kersten, Benjamin

2015 «Interview with Mirella Bentivoglio», in Pohl, F. K. et. al., *Pages. Mirella Bentivoglio. Select works 1996-2012*, Claremont CA, Pomona Collage Museum of Art.

Kilomba, Grada

2008 *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, Münster, Unrast Verlag; tr. it. *Memorie della piantagione. Episodi di razzismo quotidiano*, Alessandria, Capovolte, 2021.

Kristeva, Julia; Racy, Elisabetta

1978 *La lingua della nutrice percorsi e tracce dell'espressione femminile*, Roma, Edizioni delle donne.

Lippard, Lucy

1981 «Color Scheming», *The Village Voice*, New York, April, 22-28.

Lispector, Clarice

1964 *A Paixão Segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Editora do Autor; tr. it. *La passione secondo G. H.*, Torino, La Rosa, 1982.

Lonzi, Carla

1981 *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano, Gammalibri.

Lora Totino, Arrigo (a cura di)

1978 *Futura. Poesia sonora. Antologia storico-critica della poesia sonora*, Milano, Cramps Records.

Muraro, Luisa

2006 *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti.

Niccolai Giulia,

1974 *Poema & Oggetto*, Torino, Geiger.

Pozzi, Giovanni

1981 *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.

Rich, Adrienne

1973 *Diving into the Wreck: Poems*, New York, Norton; tr. it. *Esplorando il relitto. Poesie*, Roma, Savelli, 1979.

1976 *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton; tr. it. *Nato di donna. Cosa significa per gli uomini essere nati da un corpo di donna*, Milano, Garzanti, 1979.

Rimbaud, Arthur

1871 *Lettre du voyant*, Genève, Librairie Droz, 1975.

Sanguineti, Edoardo

1965 *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli.

Saussure, Ferdinand de

1916 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot; tr. it. *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Schapiro, Meyer

1996 "Script in Pictures: Semiotics of Visual Language", in *Words, Script and Pictures. Semiotics of Visual Language*, New York, Braziller; tr. it. «Scritte in pittura: la semiotica del linguaggio visivo», in M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 2002.

Scott, James

1990 *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Connecticut, Yale University Press; tr. it. *Il dominio e l'arte della resistenza*, Milano, Elèuthera, 2006.

Scotini, Marco; Perna, Raffaella (a cura di)
2019 *Il Soggetto Imprevisto. 1978. Arte e Femminismo in Italia*, Catalogo della mostra ai Frigoriferi Milanesi (4 aprile-26 maggio 2019), Milano, Flash Art.

Spignoli, Teresa; Corsi, Marco; Fastelli, Federico; Papini, Maria Carla (a cura di)
2014 *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, catalogo della mostra e convegno di studi, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Campanotto.

Vicinelli, Patrizia
2009 *Non sempre ricordano. Poesia, prosa, performance*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Firenze, Le Lettere.

Weber, Max
1922 *Economia e società. Dominio*, Roma, Donzelli, 2018.

Vergine, Lea
1975 «Le Artiste d'assalto», *Bolaffi Arte*, VI, 55, dicembre, Torino, Bolaffi & Mondadori.

Simona La Neve è ricercatrice affiliata a «Machina» di DeriveApprodi e docente alle scuole superiori. Dopo la laurea in architettura presso Università di Ferrara (2012), si è specializzata alla Nuova Accademia di Belle Arti di Milano con una tesi conservata oggi all'archivio del museo Mart di Trento e Rovereto. Ha svolto ricerche teoriche e progetti curatoriali anche in ambito istituzionale (Istituto Nazionale di Urbanistica, Roma; Politecnico di Milano; Bocsart-Residenze artistiche internazionali, Cosenza).

Si occupa principalmente di scrittura nella sezione Forme di Manuela Gandini per «Machina» di DeriveApprodi. In questo contesto è collaboratrice stabile, oltre che referente per ufficio stampa in eventi d'interesse nazionale come per la Biennale di Venezia nel 2022, Padiglione Italia. L'approfondimento della sua collaborazione con la rivista è in particolare segnato da saggi su grandi scrittrici e artiste come Amelia Rosselli, Grazia Varisco, Carlo Vasio, Patrizia Vicinelli.

È autrice del saggio per «il manifesto» nella celebrazione dei cinquant'anni di *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini (19 maggio 2021).

Gli interessi di ricerca attuali vertono sulla scrittura come strumento e pratica di resistenza endogena ed esogena e, con particolare riferimento agli approfondimenti storico-artistici e semiotici, nelle avanguardie e neoavanguardie.

La marcia degli alfabeti

Indagine semiologica degli Slavs and Tatars

Davide Tolfo

Rivercatore indipendente, IT
davide.tolfo@gmail.com

Abstract

Introducing the artistic practice of the collective Slavs and Tatars, this essay aims to analyze the ways in which visual communication and linguistic analysis are integrated in their works within a critical and experimental approach. Expanding on the categorization proposed by art historian David Joselit, it will examine how the collective privileges propositions, documents, and ready-mades as central forms of their operations. In conclusion, the proposed analyses will highlight the departure of Slavs and Tatars from a postmodern artistic approach.

Keywords

Slavs and Tatars; Contemporary art; Semiotics studies; Eurasia; Visual Studies

Contents

1. Introduzione
 2. Dall'ex Muro di Berlino alla Muraglia Cinese
 3. La proposizione, il documento e il ready-made
 4. Conclusioni
- Bibliografia

1. Introduzione

Formati come gruppo di ricerca e lettura nel 2006, gli Slavs and Tatars si presentano come uno degli esempi più significativi di collettivi artistici in grado di coniugare segni verbali e immagini in un processo volto alla scoperta di conoscenze e pratiche minoritarie. Fondati da un duo artistico polacco e iraniano, il collettivo si è arricchito di volta in volta di altri collaboratori, rimanendo tuttavia in gran parte anonimi. Il gruppo ha guadagnato notorietà e ha preso parte a importanti eventi artistici internazionali – come la Biennale Arte 2019, la 32esima Biennale di Arte Grafica a Lubiana e Manifesta 10 – grazie alla sua abilità di combinare letture pubbliche e installazioni, focalizzandosi sulla satira politica e sulle incongruenze di significato tra segni linguistici provenienti da diverse lingue. Nello specifico, la loro ricerca si concentra sul tesoro culturale e storico dell'Eurasia ossia, per usare la loro descrizione, quella zona geografica compresa tra «il vecchio Muro di Berlino e la Grande Muraglia cinese» (Slavs and Tatars 2023).

Usando la tripartizione proposta dallo storico dell'arte David Joselit per analizzare i vari medium impiegati dal collettivo, questo saggio si articolerà in tre parti. Nella prima parte, dedicata all'uso della *proposizione* come strumento di analisi linguistica, si mostrerà in che modo, nei loro lavori, le forme di imperfezione che si creano attraverso le traduzioni siano impiegate positivamente in quanto elementi creativi. Alla *proposizione* seguirà un capitolo dedicato al *documento*. In questo caso, a essere posto al centro è l'uso, da parte degli Slavs and Tatars, di medium di natura eterogenea – vignette comiche, ma anche manifesti pubblicitari e toponimi – come documenti linguistici e visivi di trasformazioni storiche, sociali e politiche. Esaminando alcuni esempi di *ready-made*, nella terza parte, si evidenzierà che essi mostrano la loro importanza per gli Slavs and Tatars in quanto testimoni di divergenze temporali, biforcazioni inespresse della contemporaneità. Riprendendo quanto è emerso nei precedenti paragrafi, si mostrerà come l'ironia degli Slavs and Tatars, pur fornendo una distanza critica rispetto al presente, si differenzi da una lettura postmoderna, ponendosi come un'interrogazione antimoderna del contemporaneo.

2. Dall'ex Muro di Berlino alla Muraglia Cinese

In quanto «archeologi del presente» (Monod-Gayraud 2021) gli Slavs and Tatars recuperano tradizioni, conoscenze, racconti e detti popolari, presentandoli attraverso delle azioni ironiche in grado di rivelarne la complessità sociale, politica e culturale. I vari interventi artistici, così come le diverse letture e conferenze organizzate negli anni, vengono spesso distinti in cicli tematici (Helser 2017: 202-203). Ripercorrere brevemente questi cicli permette di avvicinarsi al metodo di ricerca messo in atto dal collettivo. *Régions d'être* è una raccolta preliminare di lavori, un ciclo zero dal quale si sviluppa l'approccio che si consoliderà successivamente nello stile caratteristico degli Slavs and Tatars. È nelle operazioni contenute in questo ciclo che viene presentata per la prima volta tanto un'indagine transregionale, quanto il loro

interesse per le conoscenze e i conflitti culturali dell'Eurasia. Il secondo ciclo, *Friendship of Nation* (Slavs and Tatars, Goldwyn 2013) era volta a esplorare i punti in comune tra la rivoluzione iraniana del 1979 e le movimentazioni sociali portate dal sindacato autonomo dei lavoratori Solidarność negli anni Ottanta in Polonia. *Kidnapping Mountains* (Slavs and Tatars, Rolo 2009), diversamente, contiene una serie di lavori dedicati ai fenomeni sociali, politici e linguistici che animano le zone di confine tra la Russia e gli ex imperi Ottomani e Persiani.

È in particolare con *Language Arts* che gli Slavs and Tatars pongono al centro delle loro installazioni le correlazioni tra linguaggio, segni grafici e istanze politiche. Nello specifico, *Language Arts* raccoglie due importanti studi linguistici. In primo luogo, il libro *Khhhhhhh* (Slavs and Tatars 2012), il quale analizza la modalità con cui la consonante fricativa *kh* può essere impiegata come sonorità sacra nella lingua ebraica, nel russo e nella lingua araba. Similmente, *Naughty Nasals* (Slavs and Tatars, Szewczyk 2014) è un libro che raccoglie una serie di esempi sui suoni nasali di alcune lingue slave e turciche come forme di resistenza storica all'assimilazione culturale. Come scrivono gli stessi artisti, esplorare queste dinamiche significa collegare l'ascensione, ma anche la disfatta, degli imperi e delle religioni alla marcia degli alfabeti che li hanno accompagnati (Slavs and Tatars, Larios 2017: 32). Nel ciclo *Not Moscow, Not Mecca* (Slavs and Tatars, Pálffy 2012) Slavs and Tatars esplorano visivamente delle forme di sincretismo politico, religioso e linguistico dell'Eurasia che possono porsi come alternativa, come terza strada, rispetto al comunismo e all'Islam politico. Il ciclo *Mirrors for Princes* (Slavs and Tatars, Downey 2015) rimanda, diversamente, agli *speculum principis*, manuali e insegnamenti diffusi nel medioevo, concernenti le modalità ideali di governo delle forze politiche da parte dei sovrani e dei principi. In *Made in Germany* a essere esplorate sono le relazioni poco conosciute che collegano il mondo islamico alla storia della Germania. Ne è un esempio il lavoro che riprende il titolo dello stesso ciclo, nel quale *Made in Germany* viene trascritta in lettere arabe. A venire recuperato è l'accordo militare, sancito nel 1914, fra il Kaiser Guglielmo II e il sultano dell'Impero ottomano Mehmet V. Dichiarando guerra santa alla Triplice Intesa, l'impero Ottomano sancì il suo appoggio agli obiettivi militari tedeschi (Slavs and Tatars, Larios 2017: 181-182). La separazione fra le lettere arabe, riportata graficamente nell'insegna, riprende il modo in cui il generale Ismail Enver scriveva nelle comunicazioni di guerra del 1913 per facilitare la lettura del turco ottomano. Questo cambiamento nella scrittura si pone come un precursore storico delle riforme linguistiche avvenute dopo la fine della prima guerra mondiale. *Pickle Politics* (Slavs and Tatars, Ha 2021), infine, sposta l'interesse del collettivo in direzione delle pratiche di fermentazione di alcuni frutti e verdure dell'Eurasia, ripercorrendo la storia culturale e politica delle loro trasformazioni e della loro diffusione nel resto del mondo.

Come è possibile notare già a una prima lettura, i lavori degli Slavs and Tatars si pongono come forme di ricerca complesse e articolate, nelle quali il movimento regionale e temporale di una conoscenza, o di una pratica, diviene il pretesto per una più ampia indagine sulle politiche di trasmissione del sapere. In questo senso, la rete di conoscenze plurali, attinte spesso da fon-

ti considerate inconciliabili, si pone come una forma di resistenza culturale. Esplorando delle tradizioni locali, gli Slavs and Tatars percorrono la vastità geografica dell'Eurasia da una prospettiva minoritaria. All'unità che potrebbe essere data da una grande narrazione moderna fa eco, nel loro metodo di indagine, una ricerca nella quale a divenire storicamente cruciali sono le frazioni, le discontinuità e la molteplicità delle differenze culturali.

3. La proposizione, il documento e il ready-made

Nel suo saggio dedicato alla pratica degli Slavs and Tatars, lo storico dell'arte David Joselit individua tre differenti forme di espressione che mettono in relazione il collettivo con la storia delle sperimentazioni artistica contemporanea: la *proposizione*, il *documento* e il *ready-made* (Joselit 2017: 107-115).

3.1. La proposizione

Grazie ai lavori di Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Robert Barry e del gruppo Art & Language (Bailey 2016), l'impiego di proposizioni, di sentenze e di enunciati linguistici, entrarono a pieno titolo nel novero dei medium artistici contemporanei (Alberro, Stimson 2000). Per Joselit l'importanza di questo cambiamento risiede nel carattere aperto e potenziale della proposizione: «la proposizione funziona come una partitura, che può generare una profusione di enunciati o rimanere senza emissione, come puro potenziale. Questa dimensione performativa conduce a un'altra caratteristica essenziale della proposizione: essa individua il valore di un'opera nel carattere delle sue enunciazioni, che possono essere molteplici o addirittura infinite» (Joselit 2017: 110; tr. it. nostra).

Riprendendo la distinzione proposta da W.T.J. Mitchell in "Immagine x Testo" (Mitchell 2015: 49 tr. it.), è possibile evidenziare che le immagini e i testi degli Slavs and Tatars si rapportano tra loro sotto forma di *sintesi*, di *relazione* e di *rottura*. Le loro traduzioni, pur essendo filologicamente corrette, espongono nondimeno i visitatori a un senso di imparzialità e di rottura che il passaggio da una lingua a un'altra porta con sé. Usando la paronomasia, creando collegamenti semantici tra le traslitterazioni, o mantenendo aperti i punti di contatto fra le lingue oggetto delle traduzioni, a venire preservata è la loro alterità.

L'ironia implicita nell'atto stesso di tradurre, di tentare di riportare quante più sfumature semantiche possibili da un linguaggio a un altro, è ben evidenziata nel lavoro *To Beer or Not To Beer* (Slavs and Tatars 2018: 78), dove immagine e linguaggio si rapportano tra loro attraverso una *rottura* (fig. 1). Il gioco di parole anglofono viene traslitterato in caratteri arabi su uno sfondo grafico che ricorda un boccale di birra. In modo ironico questa operazione presenta un duplice movimento semantico. Da una parte, infatti, esso impiega una parechesi preesistente che rimanda al celebre dubbio amletico. Dall'altra, ricontestualizzato nel mondo arabo, esso assume delle sfumature religiose, richiamando la proibizione delle bevande alcoliche nell'Islam. L'Amleto, il gioco linguistico e i precetti del Corano formano così un cortocircuito che ri-



Figura 1. Slavs and Tatars, To Beer or Not To Beer, 2014.

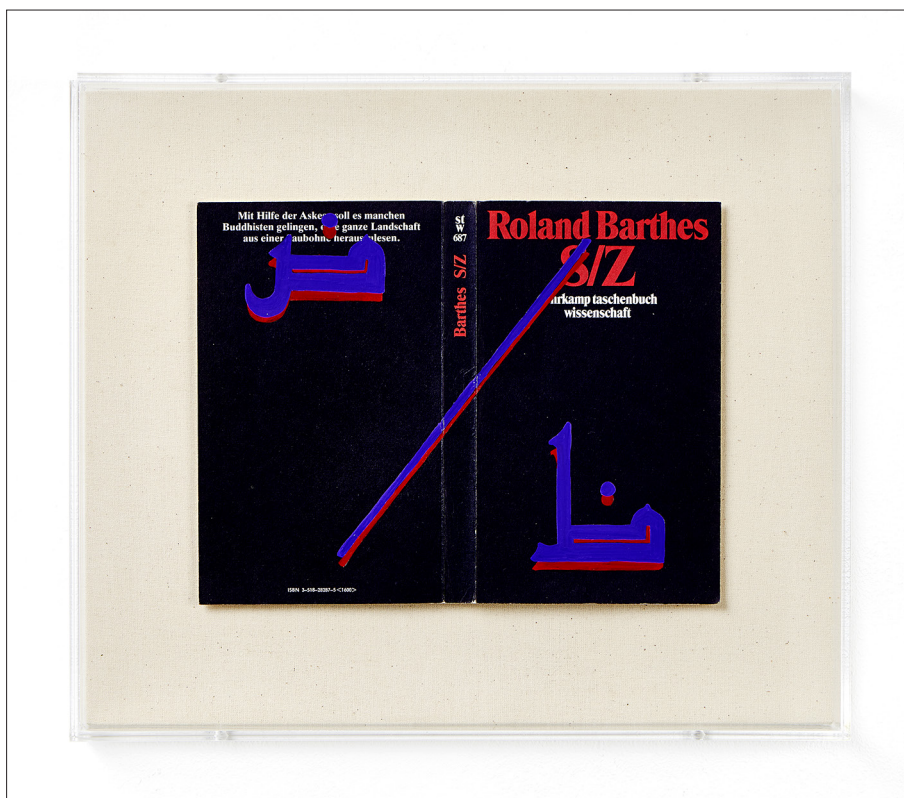


Figura 2. Slavs and Tatars, Both Sides of the Tongue (German), 2016.

Odkryj niepowtarzalny klimat polskiego Orientu! Weź udział w podróży do Bohonik i Kruszynian na Podlasiu.

Poznaj historię i kulturę polskich Tatarów odwiedzając muzea, meczety i muzułmańskie cmentarze.

IDŹ NA WSCHÓD!

Karol Buczyński

DO POLSKIEGO TATARSTANU

Program wycieczki (m.in. tatarska biesiada) i szczegóły na www.tatarskimszlakiem.pl
Zarejestruj się! Do zobaczenia na tatarskim szlaku!

Figura 3. Slavs and Tatars, Idź na Wschód!, 2009.

posiziona semanticamente la traslitterazione. Interpretata come una questione di fede, la proposizione ritorna ad avere l'originale significato esistenziale presente nella tragedia di Shakespeare, ma attraverso una nuova accezione.

In modo simile, in *Both Sides of the Tongue (German)* (fig. 2) il collettivo ha preso come riferimento le copertine di alcune traduzioni del saggio di Roland Barthes intitolato *S/Z* (1970), aggiungendo le lettere arabe ض.ض/ ط (Ḍād) (Slavs and Tatars, Larios 2017: 197). Queste lettere incarnano uno dei suoni più peculiari dell'arabo e presentano una delle sfide fonetiche più ardue da superare al fine di acquisire una pronuncia accurata della lingua. A causa della somiglianza sonora con la consonante ط (Ḍā'), un principiante potrebbe non percepire le differenze e pronunciare erroneamente i versetti del Corano.

Slavs and Tatars hanno enfatizzato visualmente questo contrasto, prendendo spunto dal saggio di Barthes, per mettere in luce la differenza tra il lato secolare e religioso racchiuso nelle diverse modalità di pronuncia delle due lettere arabe.

In questi esempi a essere accentuata è la fragilità dell'atto di traduzione.¹ Nel creare un allineamento ideale fra le due lingue che operano lo scambio di significati si crea un resto semantico astratto, non completamente contenuto nella lingua di destinazione. Rivalutando positivamente queste imperfezioni gli Slavs and Tatars creano uno spazio mediano tra le due lingue prese in considerazione, rendendo visibile l'involontario atto creativo che le traduzioni non smettono di produrre.

3.2. Il documento

La caratteristica principale dell'impiego di documentazioni nell'arte contemporanea, sottolinea Joselit, è di «immagazzinare tempo» (Joselit 2017: 110). Indipendentemente dal medium impiegato – fotografia, testo scritto, film – un oggetto diviene documento dal momento in cui contiene delle storie senza esplicitarle con la sua sola presenza. Questa peculiarità è, probabilmente, l'aspetto più evidente nella pratica artistica degli Slavs and Tatars. Ne è un esempio *Love Me, Love Me Not: Changed Names* (Slavs and Tatars 2010), una serie di lavori nei quali vengono mostrati i cambiamenti di nome di centocinquanta città dell'Eurasia. La stratificazione di nomi rivela il passato e i cambiamenti sociali che hanno subito le città prese in esame. A emergere è la complessità linguistica e multiculturale che si cela dietro l'idea di permanenza derivante dal nome odierno delle città.

Allo stesso scopo documentaristico è dedicata l'opera *Idź na Wschód!* (fig. 3), traducibile con l'esortazione "Go Est!" (Slavs and Tatars, Larios 2017: 19).

Il lavoro si presenta come un cartellone pubblicitario di un film, riportando in primo piano l'attore noto con il soprannome Charles Bronson. Sullo sfondo si vede una raffigurazione di un cavaliere tartaro su cui, nella parte superiore, è riportata una mezzaluna e una stella, simbolo dell'Impero Ottomano, tuttora presente in alcuni stati arabi e dell'Eurasia. Gli elementi grafici mettono in primo piano l'origine tatarica di Bronson, nato con il nome di Karol Buczynski da una famiglia lituana originaria dalla città di Druskininkai. Noto per i suoi ruoli in film come *C'era una volta il West*, *I magnifici sette* e *Quella sporca dozzina*, Bronson è divenuto uno dei volti più iconici dei film western. Per questo motivo, i tratti caratteristici della sua espressione sono spesso stati confusi per messicani o nativi americani. L'invito ad andare ad Ovest, accompagnato dallo slogan «Go West, young man!», celebra l'espandersi dei coloni americani nel Nord America, idealizzato come un luogo ricco di opportunità e risorse. Rovesciando questa prospettiva, *Idź na Wschód!* riscrive il mito e l'ideologia espansionista a cui i film western indirettamente si riferivano partendo, tuttavia, dallo stesso immaginario visivo. Il cambio di direzione non è

¹ Su questo ampio tema si veda Eco (1999, 2010); Benjamin (1972-89: 500-511 tr. it.); Spivak (2000: 13-24) e Jakobson (1959: 233-239).

solo un rimando agli stessi luoghi privilegiati dalla ricerca degli Slavs and Tatars. È anche un invito a riscoprire, attraverso Karol Buczynski, la cultura e le tradizioni dei tatars. Al centro del poster gli Slavs and Tatars hanno inserito alcune strutture architettoniche, tra le quali una moschea in legno, proveniente dai villaggi di Bohoniki e Kruszyniany. Questi villaggi, amministrativamente situati in Polonia, si trovano al confine con la Bielorussia e sono un'importante testimonianza della cultura cosmopolita tartara. Il modo in cui venne assimilata la cultura musulmana in alcune società tatariche li rende dei casi studio molto interessanti. Nei Tatars Lipka, gruppo etnico di origine turche diffuso soprattutto in Lituania, di cui faceva parte la stessa famiglia Buczynski, è infatti diffusa una tolleranza religiosa che riserva gli stessi diritti e lo stesso stato sociale alle donne e agli uomini.

In modo simile a *Love Me, Love Me Not: Changed Names*, i lavori che costituiscono la serie *Love Letters* (Slavs and Tatars, Szewczyk 2014: 23-46) si focalizzano sui mutamenti politici e sociali che accompagnano i cambiamenti avvenuti nel linguaggio e nella toponomastica. Si tratta di un insieme di vignette realizzate sopra a dei tessuti di lana che presentano delle figure e degli avvenimenti stilizzati. In *Love Letters 4* (ivi: 30), ad esempio, è raffigurata una contadina che, in segno di obbedienza, è intenta a baciare il dorso di una mano (fig. 4). Occupando la parte in alto a sinistra della vignetta, il possessore della mano rimane invisibile. Nelle nocche vi sono iscritte alcune lettere arabe. Queste ultime, come spiegano gli artisti, rinviano alla perdita di fonemi che accompagna ogni conversione linguistica. In particolare, questa scena si focalizza sulla duplice transizione che ha coinvolto la lingua turca: la sua scrittura in caratteri arabi e successivamente, a partire dal 1928, la conversione alla scrittura latina grazie alle riforme di Atatürk.

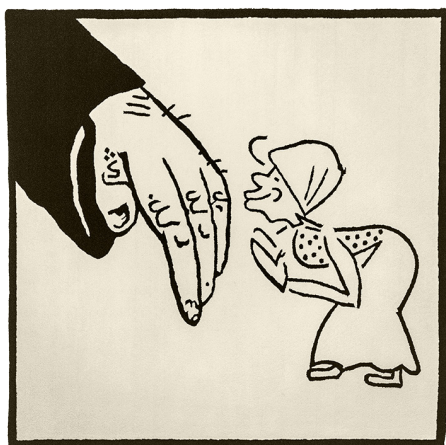


Figura 4. Slavs and Tatars, *Love Letters 4*, 2014.



Figura 5. Slavs and Tatars, *Love Letters 1*, 2013.

Su un versante legato esplicitamente alla resistenza linguistica è dedicata la prima delle *Love Letters* (ivi: 44) (fig. 5). In essa viene ripreso un disegno originario di Mayakovsky raffigurante un uomo, posizionato all'interno di un libro, che proferisce delle parole russe, rappresentate graficamente da alcune lettere cirilliche. I fonemi, tuttavia, sembrano sul punto di cadere, come si

può intuire osservando le lettere che sono poste sul pavimento. Questo lavoro prende spunto dai molteplici tentativi infruttuosi di associare grafemi cirillici a suoni provenienti dalle popolazioni musulmane e turche che sono state incorporate nella Repubblica Socialista Federativa Sovietica Russa dopo la rivoluzione del 1917. Tra gli obiettivi posti da Lenin vi era, infatti, anche la modernizzazione dei popoli musulmani attraverso la traslitterazione dei caratteri arabi.

In questo lavoro e in *Idź na Wschód!* si possono osservare altri due diversi rapporti tra immagine e testo. In quest'ultimo troviamo in atto una *relazione* tra immagine e testo. Se in *To Beer or Not To Beer* era possibile scorgere un conflitto tra i due elementi, in questo caso essi mantengono la loro indipendenza, pur creando assieme un unico universo semantico. Si tratta, in un certo senso, di una collaborazione tra i due piani. Le connotazioni legate all'apparato visuale vengono riprese con un diverso significato grazie alla scritta *Idź na Wschód!*. A sua volta, quest'ultima assume la sua importanza e il suo senso proprio in quanto gioca con il cartellone pubblicitario su cui è collocata. Diversamente, nelle *love letters* il tratto grafico diviene immagine e, viceversa, l'immagine funge da tratto grafico. Non più in rottura né in relazione, qui immagine e testo formano una *sintesi*. È una caratteristica che, come scrive Mitchell (2015: 49 tr. it.), è peculiare dei fumetti, dal momento in cui la narrazione stessa è data dal fondersi di questi due aspetti in un'*immagine-testo*.

Questo insieme di lavori evidenzia inoltre come negli Slavs and Tatars la pratica documentaristica sia centrale. In quanto coefficienti di storie e narrazioni, le opere prese in considerazione si presentano come testimonianze delle modalità con cui le lingue risentono e incarnano le conquiste, le rivendicazioni e le trasformazioni sociali.

Per riprendere una distinzione proposta da Deleuze e Guattari nel loro saggio dedicato ai lavori di Kafka (1975), si potrebbe affermare che ciò che viene privilegiato nei documenti artistici degli Slavs and Tatars è un approccio orientato agli elementi minori di una lingua. Con il termine "minore" Deleuze e Guattari non indicano la lingua di una minoranza linguistica, la quale si contrapporrebbe a una lingua maggioritaria; diversamente, essi impiegano questa distinzione per riferirsi a due diversi impieghi del linguaggio. Un approccio minoritario si differenzia da un uso maggioritario per la capacità di usare sottoinsiemi fonetici e linguistici come variabili creative (ivi: 29 tr. it.). Movimenti differenziali che si distinguono dagli elementi linguistici usati come ordinatori o costanti: «Non ci sono dunque due specie di lingue, ma due trattamenti possibili di una stessa lingua. A volte si trattano le variabili in modo da estrarne costanti e rapporti costanti, altre volte in modo da metterle in stato di variazione continua [...] "Maggiore" e "minore" non qualificano due lingue, ma due usi o funzioni della lingua» (Deleuze e Guattari 1980: 151 tr. it.). Seguire la resistenza dei fonemi a una traslitterazione imposta da un nuovo equilibrio sociale; indagare le modalità con cui i precetti religiosi sono stati rifunzionalizzati; oppure, far emergere il versante politico legato alla stratificazione linguistica della toponomastica: queste forme di indagine sono solo tre dei diversi esempi di come gli Slavs and Tatars impieghino i documenti come indicatori delle variazioni storiche e culturali.

3.3. Il ready-made

Il ready-made rappresenta il mezzo espressivo più noto legato alle avanguardie artistiche del primo decennio del XX secolo.² In quanto «cristallizzazione di lavoro, valore d'uso e desiderio» (Joselit 2017: 111), i ready-made incarnano una complessa serie di significazioni. Per quanto non siano uno dei medium maggiormente impiegati dagli Slavs and Tatars, essi assumono tuttavia un'importanza centrale nelle loro ricerche. Joselit si concentra, in particolare modo, nella frutta presente nell'installazione *Not Moscow Not Mecca* (Slavs and Tatars, Pálffy 2012: 88-89) presentata a Vienna nel 2012. All'interno del lavoro, culminato poi nella pubblicazione dell'omonimo testo, è presentata un'indagine sulle ricadute sociali e politiche delle esportazioni e del consumo di alcuni frutti. Su un imponente tavolo al centro della stanza, alcuni frutti freschi sono mescolati con delle loro riproduzioni in ceramica e in vetro:

[...] l'anguria è un mezzo, un epifenomeno divertente e stupido attraverso cui possiamo raccontare storie molto più complicate. È il frutto della caricatura per eccellenza: sia per il suo disegno molto grafico [...], sia per le sue associazioni con il mondo del lavoro. [...] In Europa, la sua provenienza e la sua modalità di vendita richiamano l'immigrato, il musulmano, il turco, in sostanza tutti coloro che l'Europa teme. In Russia è legata al Caucaso e al rapporto travagliato tra i due paesi. [...] I frutti sono un invito al coinvolgimento con l'esposizione dal punto di vista affettivo e non solo cerebrale. (Slavs and Tatars, Pálffy 2012: 18-19; tr. it. nostra)

Impiegati assieme alle proposizioni, ai testi scritti e ai documenti, i ready-made vengono presentati dal collettivo come altrettanti mezzi di conoscenza trasversale, un metodo di ricerca nel quale gli oggetti e i materiali quotidiani divengono il punto di partenza per una più ampia indagine sociale. Visivamente questo approccio è ben presentato dalla serie *Kitab Kebab* (Slavs and Tatars: 98), nel quale uno spiedino da kebab trafigge una collezione di libri sulla cultura slava e tatarica. La miscela di testimonianze e conoscenze impiegate dagli Slavs and Tatars delineano una prospettiva diagonale, un metodo in grado di combinare il rigore dello studio accademico con una serie di interventi ed elementi provenienti dai saperi locali e popolari.

A differenza di questo esempio, forse fin troppo didascalico, l'installazione *Weeping Window* (Slavs and Tatars, Goldwyn 2013: 38) riesce a mostrare con maggiore chiarezza il modo in cui il ready-made viene ridefinito dal collettivo. In un lunotto posteriore di una Polski Fiat 126, versione polacca della Fiat 126, sono scritte in acrilico le parole "Khajda Khłopaki", traducibili con l'esortazione "Avanti, ragazzi!". Il ready-made richiama la storia dei legami tra la Fiat e la Fabryka Samochodów Małolitrażowych, produttrice del modello auto che è stato maggiormente acquisito nella Repubblica Popolare di Polonia. La scritta posta nel lunotto posteriore diviene, tuttavia, un'allegoria della pratica stessa degli Slavs and Tatars. Come spiegano gli artisti, l'esortazione ad avanzare

² Cfr. a questo proposito Seiz (1961); Banash (2013); Dieter, Nicolai (2019); Vettese (2010) e Baldacci, Bertozzi (2018).

ponendo lo sguardo all'indietro è il tropo antimodernista che incarna il loro metodo di interrogare la storia. Nei loro lavori, le eredità e le tracce culturali vengono analizzate non con l'obiettivo archeologico di conferire legittimità al presente, ma come potenziali divergenze nel corso del tempo, come alternative inesprese dell'attualità.

Il personaggio che meglio rappresenta questo metodo antimoderno è Molla Nasreddin. Presente fin dalle prime esposizioni del collettivo, quest'ultimo – chiamato talvolta Nasreddin Khoja – è un saggio immaginario protagonista di diversi racconti sufi, ma anche di favole, diffuso soprattutto nella cultura turca. Al centro di diverse storie allegoriche e aneddotiche, Nasreddin è un saggio popolare spesso rappresentato mentre cavalca un asino al contrario. Molla Nasreddin è stato, inoltre, il titolo di un'importante rivista satirica azera pubblicata dal 1906 al 1931. Una rivista che, con disegni e testi dall'umorismo pungente, trattava della corruzione sociale, dell'estremismo dei costumi e del fanatismo religioso, rivestendo anche un luogo cruciale per la diffusione della libertà di stampa e di pensiero. È tanto alla rivista, quanto al suo iconico personaggio, che gli Slavs and Tatars si rivolgono nel loro invocare un metodo antimoderno. Così come la rivista, è nell'umorismo che essi trovano lo strumento più importante di trasmissione delle conoscenze e di dialogo con il pubblico. Similmente al saggio, invece, essi contrappongono alla saturazione di immagini e informazioni del presente uno sguardo rivolto ai dettagli, alle fratture e alle tracce della storia. Come il noto angelo di Klee citato da Benjamin (1955), Nasreddin si lascia spingere verso il futuro dal passo lento del proprio asino, volgendo la propria sapienza a ciò che ha lasciato alle sue spalle, in una paradossale commistione di tempi.

4. Conclusioni

Immagini e testo, testimonianze linguistiche e insegne grafiche, ready-made e installazioni visive, l'insieme di questi elementi generano dei rapporti differenti in base alla serie e alla posizione in cui sono collocati. Il ready-made può infatti fungere da documento attraverso cui veicolare una ricerca storica, il documento a sua volta può essere una proposizione, un frammento di testo che richiama un più ampio contesto di conoscenze. Ancora più interessante, tuttavia, è osservare come questi tre mezzi espressivi diano vita a rapporti differenti fra apparato visivo e scritto. Come si è visto, impiegando gli strumenti teorici di Mitchell (2015: 49 tr. it.), i lavori possono essere distinti in base ai diversi rapporti che in essi le immagini e i testi mettono in gioco.

Riprendendo in forma schematica le analisi dei precedenti paragrafi, si può osservare che in *Love Letters* è in atto una *sintesi* tra il tratto grafico e il segno linguistico: le forme delle lettere si mescolano a volte con i disegni stessi, generando un'immagine unica. Oppure è lo stesso tratto grafico, la stessa immagine, a ricalcare i contorni di una parola. Nella sintesi proposta, lettera e testo danno vita a un'unica «narrazione grafica» (*ibid.*).

Diversamente, *Idź na Wschód!* è un lavoro che presenta una *relazione*, più che una sintesi fra le immagini e i testi. Le immagini impiegate come sfondo e il profilo stesso di Bronson richiamano esplicitamente l'immaginario tipi-

co dei cartelloni pubblicitari dei film western. Le scritte, tuttavia, spostano l'attenzione verso un mondo antitetico, dislocando geograficamente l'intera scena. In questo caso, è la relazione che si instaura tra le scritte e il diverso apparato visivo a rendere efficace il gioco linguistico.

Più marcata, invece è l'autonomia tra i due piani che si è riscontrata in *To Beer or Not To Beer*, ma che si può osservare anche in *Both Sides of the Tongue* (German). Qui tutta l'operazione artistica si basa su una discontinuità, su una rottura, tra la semantica del testo e l'immagine scelta. In particolare, *To Beer or Not To Beer* gioca con un camuffamento tra il font impiegato e lo sfondo. Questo travestimento, tuttavia, viene meno già a una prima lettura, dal momento in cui il titolo stesso induce i visitatori a decifrare il testo e notare la discrepanza che nasce fra i due immaginari contrapposti invocati dalle immagini e dalla proposizione.

In conclusione, va osservato che la variabilità di impiego e legame tra apparato visivo e testuale può essere considerato come uno degli strumenti principali che costituiscono l'approccio antimoderno degli Slavs and Tatars. L'ironia impiegata è ciò che maggiormente smarca il collettivo da un atteggiamento postmoderno.³ Inserendosi nel continuo rinvio tra senso e forma (Barthes 1957: 205 tr. it.), l'effetto ironico non si applica agli artisti stessi, come è tipico dell'arte postmoderna, ma avviene a partire dai termini stessi messi in gioco. Anche nell'arte postmoderna, infatti, l'ironia assume un ruolo cruciale (Morawski 1996; Žižek 2012).⁴ Tuttavia, in essa la distanza che si realizza è a favore dei soggetti stessi: si tratta, in altre parole, di una strategia utile a fornire una diversa prospettiva, un allontanamento dall'oggetto in questione, risultante, a volte, in un atteggiamento depersonalizzato e cinico. Al contrario, l'ironia degli Slavs and Tatars si applica alle storie da loro prese in esame per favorire un maggiore coinvolgimento, una comprensione migliore dei diversi livelli di complessità della ricerca. L'ironia, in questo caso, opera una sorta di avvicinamento, un invito a non prendere troppo sul serio i documenti proposti per lasciarsi andare nell'esplorazione delle affinità con altre narrazioni e prospettive. Il ripetersi teorico di questo movimento – allontanarsi con l'ironia, riavvicinarsi per esaminare più approfonditamente – delinea una traiettoria obliqua. Alla fine delle ideologie e al dilungarsi dell'era della post-verità, gli Slavs and Tatars contrappongono un'analisi delle storie come insieme virtuale di avvenimenti improbabili e contingenti. Una lettura allo stesso tempo materialistica, nella quale a essere privilegiati sono i sincretismi fortuiti che avvengono in tempi e spazi divergenti (Slavs and Tatars, Larios 2017: 32):

C'è un po' di sfacciataggine in questo circuito: perché saltare direttamente all'assassino quando si può girarci attorno, stuzzicarlo, spingerlo fuori dalla sua semantica circoscritta? [...] Per capire l'Iran contemporaneo abbiamo guardato alla Polonia e al Sindacato autonomo dei lavoratori "Solidarietà" (*Friendship of Nations: Polish Shi'ite Showbiz*); per comprendere la natura delle forze politiche del XXI secolo, abbiamo

³ Per un'introduzione al postmoderno e, in particolare, al postmoderno nell'arte contemporanea cfr. Foster (2014); Jameson (2005); Harvey (1991); Lyotard (1979) e Foster et al. (2016).

⁴ Ringrazio inoltre Graziano Meneghin per avermi segnalato su questo tema l'importante articolo di Buchloh apparso sul numero sedici di *October* (Buchloh 1981: 39-68).

studiato il Muharram e il rituale sciita di protesta perpetua, risalente a 1300 anni fa (*Reverse Joy*); per demistificare l'Islam, ci siamo rivolti al comunismo (*Not Moscow Not Mecca*, Seccession); ed è attraverso il misticismo che abbiamo [tentato di ridefinire] la modernità (*Beyonsense*, Museum of Modern Art). (Slavs and Tatars, Szewczyk 2014: 74, tr. it. nostra)

Bibliografia:

- Alberro, Alexander; Blake, Stimson (a cura di)
2000 *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge, MA, London, UK, The MIT Press.
- Bailey, Robert
2016 *Art & language international: conceptual art between art worlds*, Durham, Duke University Press.
- Banash, David
2013 *Collage culture: readymades, meaning, and the age of consumption*, New York, Rodopi.
- Barthes, Roland
1970 *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *S/Z. Una lettura di «Sarrasine» di Balzac*, Torino, Einaudi, 1973.
1957 *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil; tr. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.
- Benjamin, Walter
1972-89 *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; tr. it. *Scritti 1906-1922*, Torino, Einaudi, 2008.
1955 *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main; tr. it. *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 2014.
- Buchloh, Benjamin
1981 «Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting», *October*, 16, 39-68.
- Baldacci, Cristina; Bertozzi, Marco (a cura di)
2018 *Montages. Assembling as a Form and Symptom in Contemporary Arts*, Milano, Mimesis.
- Daniels, Dieter; Olaf, Nicolai
2019 *Readymade Century*, Leipzig, Spector Books.
- Deleuze, Gilles; Félix, Guattari
1975 *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit; tr. it. *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet, 2010.
1980 *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, Paris; tr. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvechi, Roma, 2014.
- Eco, Umberto
1993 *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Roma, Laterza.
2000 *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.
- Foster, Hal (a cura di)
2014 *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Milano, Postmedia Books.

- Foster, Hal et al. (a cura di)
2016 *Art Since 1900: Modernism Antimodernism Postmodernism*, London, Thames & Hudson; tr. it. *Arte dal 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Bologna, Zanichelli, 2017.
- Harvey, David
1991 *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Hoboken, NJ, Wiley-Blackwell; tr. it. *La crisi della Modernità*, Milano, il Saggiatore, 2010.
- Jameson, Fredric
2005¹¹ *Postmodernism. Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press; tr. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007.
- Joselit, David
2017 «On Aggregators», in Slavs and Tatars e Larios, P. (a cura di), *Mouth to Mouth*, London, Koenig Books.
- Lyotard, Jean-François
1979 *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit; tr. it. *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli, 2010.
- Mitchell, William John Thomas
2015 *Image Science. Iconology, Visual Culture, and Media Aesthetics*, Chicago, The University of Chicago Press; tr. it. *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale ed estetica dei media*, Milano, Johan & Levi.
- Monod-Gayraud, Agnes
2021 *Slavs and Tatars*, <<https://culture.pl/en/artist/slavs-and-tatars>>. Online il 25 giugno 2024.
- Morawski, Stefan
1996 *The troubles with postmodernism*, London, New York, Routledge, 1996.
- Jakobson, Roman
1959 «On Linguistic Aspects of Translation» in Brower, Reuben Arthur (a cura di), *On Translation*, Cambridge, Harvard University Press, 233-239.
- Seitz, William, Chapin
1961 *The art of assemblage*, New York, The Museum of Modern Art.
- Slavs and Tatars
2010 *Love Me, Love Me Not: Changed Names*, Paris, Onestar Press.
2012 *Khhhhhhh*, Milano, Mousse Publishing.
2018 *Wripped scripped*, Berlin, Hatje Cantz.
2023 *Slavs and Tatars*, <<https://slavsandtatars.com/about>>. Online il 28 maggio 2023.
- Slavs and Tatars; Rolo, Jane (a cura di)
2009 *Kidnapping Mountains*, London, Book Works.
- Slavs and Tatars, Pálffy, András (a cura di)
2012 *Not Moscow Not Mecca*, Berlin, Revolver Publishing.
- Slavs and Tatars, Goldwyn, Mara (a cura di)
2013 *Friendship of Nations*, London, Book Works.

Slavs and Tatars; Szewczyk, Monika (a cura di)

2014 *Niesforne Nosówki: Slavs and Tatars = Naughty Nasals: Slavs and Tatars*.
Białystok, Galerie Arsenal.

Slavs and Tatars; Downey, Anthony (a cura di)

2015 *Mirrors for Princes*, Zürich, JRP Ringier Kunstverlag.

Slavs and Tatars; Larios, Pablo (a cura di)

2017 *Slavs and Tatars*, London, Koenig Books.

Slavs and Tatars, Ha, Guangtian (a cura di)

2021 *The Contest of the Fruits*, Haverford, PA, Haverford College.

Spivak, Gayatri Chakravorty

2000 «Translation as Culture», *Parallax*, 6, 1, 13-24.

Vettese, Angela

2010 *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Roma, Laterza.

Žižek, Slavoj

2012 *The year of dreaming dangerously*, London, Verso; tr. it. *Un anno sognato pericolosamente*, Milano, Ponte alle Grazie, 2013.

Davide Tolfo è un ricercatore indipendente che si occupa, in particolar modo, del *worldbuilding* nell'arte contemporanea e nella fiction teorica. Ha scritto per NOT, La Deleuziana, Il Tascabile, Mimesis e Marsilio Editore. È stato assistente d'artista di Shubigi Rao per il Padiglione Singapore alla 59^a Esposizione Internazionale d'Arte – La Biennale di Venezia del 2022 e attualmente collabora con lo IUAV e Ocean Space.



**Scrittura
per il progetto della
comunicazione**

Writing for
Communication
Design

Sistemi di rappresentazione

Considerazioni semiotiche

sulla *Typographische Gestaltung*

Daniele Barbieri

Accademia di Belle Arti di Bologna, IT
daniele.barbieri@ababo.it

Abstract

By means of words we structure the world, following the principles of syntax. The subject-predicate relationship has undoubtedly proved effective in explaining the world, but the correspondence that underlies the idea that language represents the world is itself based symbolically and conventionally. In fact, the same phenomenon occurs whenever a system of representation such as the visual is used. Here too, in fact, the one-to-one correspondence with the represented is only partial and governed by conventions, therefore subterraneously symbolic. We can therefore think of the visual configuration as a language, endowed with its own rules only partially corresponding to those of the world to which it refers, just as happens with the word. As a consequence of this, we must think of graphic systems as symbolic systems (in the Peircean sense), which organize indexical and iconic meanings within them, just like the word. But if we conceive graphic systems in this way, it will be evident that their communicative potential can complement that of verbal systems, reinforcing and completing them, or, vice versa, hindering them. From this perspective, we will analyze the controversy on *Typographische Gestaltung* between Jan Tschichold and Max Bill in 1946 with its revival at the end of the 1950s between Tschichold and Emil Ruder. Both parties certainly share the opinion that graphics is a language and that its power must be contained in certain situations, however diverging both in the way in which this neutralization can be carried out and on the signification hidden in the emerging residue.

Keywords

Semiotics; Typographic design; Visual semiotics; Representation

Contentes

1. Le polemiche Tschichold-Bill-Ruder
 2. La funzione cognitiva del disegno. Disegno e parola
 3. Immagine, suono e altri percetti
 4. L'attenzione e il neutro. Percezioni salienti e percezioni pregnanti
 5. Perché aveva ragione Tschichold
- Bibliografia

1. Le polemiche Tschichold-Bill-Ruder

È un fatto noto che Jan Tschichold si sia trovato a rappresentare centralmente due posizioni molto diverse sulla tipografia in diverse fasi della sua vita. È infatti lui a pubblicare, nel 1928, *Die neue Typographie*, il saggio che trasporta in campo tipografico i principi del funzionalismo. Ma è poi sempre lui, una ventina di anni dopo, a polemizzare con Max Bill, che lo accusa di apostasia, ergendosi in difesa di una serie di principi della tipografia tradizionale; per poi tornare nuovamente all'attacco in un articolo del 1957, *Zur Typographie der Gegenwart*, contro i caposaldi – di esplicito impianto funzionalista – della grafica svizzera, in una seconda polemica con Emil Ruder.

Il dibattito riguarda insomma, nel complesso, la *Typographische Gestaltung*, la progettazione (o composizione) tipografica, per riprendere il titolo di un successivo libro di Tschichold (1935), in cui si possono già percepire i segni della svolta. La prima fase della polemica ha inizio con una conferenza del dicembre 1945, a Zurigo, dove Tschichold faceva il processo alla nuova tipografia e al sé stesso degli anni Venti, dichiarando il funzionalismo in tipografia non sbagliato in sé, ma adatto solamente a determinate funzioni (come la pubblicità e i cataloghi di architettura che Bill ottimamente realizzava) senza possibilità di generalizzazione. In particolare, per il libro e i lavori letterari in generale, essa si mostrava nel suo insieme decisamente inappropriata.

La risposta di Bill,¹ *Über Typographie*, viene pubblicata sul numero 4 (aprile 1946) della *Schweizer graphische Mitteilungen*. Senza nominare esplicitamente Tschichold (ma facendo riferimento a «uno dei teorici riconosciuti della tipografia»), Bill difende appassionatamente la nuova tipografia, che non sarebbe affatto sorpassata. Anzi, essa esprimerebbe compiutamente lo spirito del tempo, contro qualunque ripiegamento del modernismo, equivalente a una regressione politica e morale, come il parallelo rifugiarsi degli architetti in uno stile “Heimat”.

Tschichold risponde (*Glaube und Wirklichkeit*) sul numero 6 (giugno) della medesima rivista, attaccando duramente Max Bill, pur riconoscendo l'alta qualità dei suoi lavori. Per Tschichold il peccato mortale della nuova tipografia sarebbe il suo atteggiamento intollerante, che corrisponderebbe all'inclinazione tedesca per l'assoluto, e alla sua volontà militare di comandare e di rivendicare il proprio diritto a dominare, quei medesimi terribili aspetti del carattere tedesco che hanno scatenato il ruolo di Hitler e la Seconda Guerra Mondiale. Era naturale che uno come lui, perseguitato dal nazismo, se ne distaccasse, una volta riconosciuta la sua natura.

Se per Bill la nuova tipografia rispecchiava lo spirito del tempo, che era ormai lo spirito della macchina, Tschichold sottolineava ampiamente quanto nefasto fosse questo spirito per la soddisfazione del lavoratore, il compositore tipografico primo tra tutti, e come di nuovo questa adorazione del progresso fosse vicina allo spirito delle dittature. Essere moderni non è un pregio in sé:

¹ I due articoli della polemica Bill-Tschichold sono integralmente riportati in appendice a Boshard (2012). Per quanto riguarda invece la polemica Tschichold-Ruder ci siamo dovuti basare sul resoconto presente in Kinross (2004), non essendo stato possibile accedere agli articoli originali.

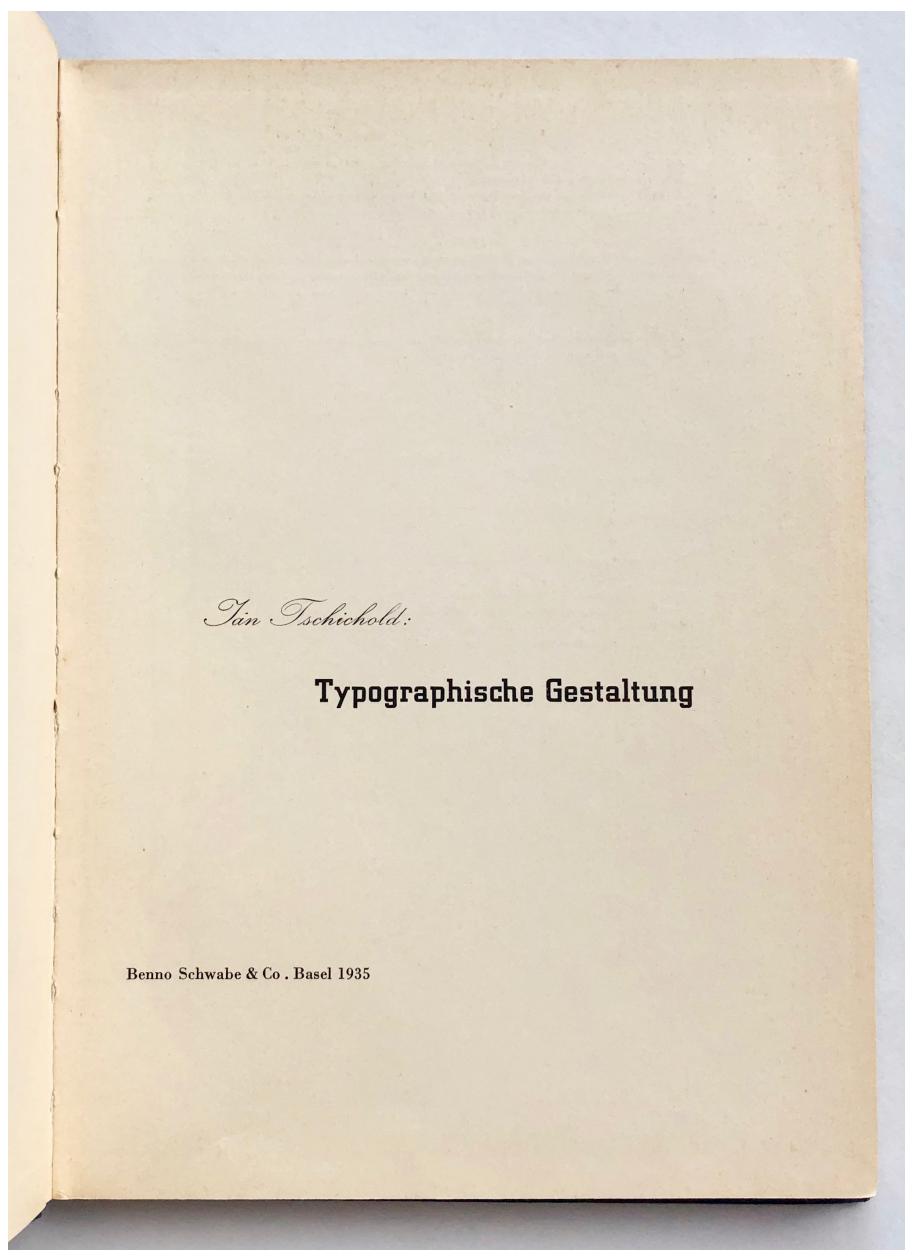


Figura 1. Frontespizio di *Typographische Gestaltung*.

vi sono forme, come quelle dell'automobile e del telefono, che sono inevitabilmente e spesso ottimamente moderne, altre cui la modernità ha certamente giovato, ma il libro era già compiuto nella sua forma quattro secoli fa, e non ha molto senso buttar via la competenza accumulata in quattrocento anni di composizione tipografica in nome di alcuni principi moderni.

Undici anni dopo Tschichold ritorna sul tema con maggiore dettaglio (e non minore vis polemica, in *Zur Typographie der Gegenwart*). Ecco come Robert Kinross descrive la situazione:

L'articolo di Tschichold era stato originariamente pubblicato in Germania nel 1957, e in seguito (1960) sarebbe apparso come opuscolo a cura della Monotype Corporation di Berna. Le sue argomentazioni non erano accompagnate da alcuna illustrazione ed evitavano qualunque riferimento alla tipografia svizzera come fenomeno collettivo, e tantomeno a persone specifiche, ma il suo bersaglio era inequivocabile. Utilizzando liberamente la propria usuale miscela di argomenti tecnici, estetici e morali, Tschichold attaccava a uno a uno tutti i dogmi centrali della tipografia svizzera. Sugeriva che trattare il testo a blocchi portasse alla riduzione delle parole a mero colore sulla pagina e all'annullamento del loro significato. Individuava così una delle caratteristiche più pervasive dell'approccio svizzero, inculcato già nelle scuole a forza di esercizi sulle variazioni di configurazione all'interno di una griglia. In una serie di obiezioni al culto dei caratteri senza grazie, affermava che non era compito delle lettere il corrispondere allo spirito dell'epoca, o ai suoi prodotti materiali più recenti (grattacieli o profili di macchine); piuttosto "la tipografia deve essere sé stessa. Deve essere adattata ai nostri occhi, e al loro benessere (*Zur Typographie der Gegenwart*, pag. 257). I caratteri senza grazie non erano tanto moderni quanto piuttosto ottocenteschi, e l'originaria denominazione, "grotteschi" (ancora usuale in Germania), era quella corretta: "sono veramente mostruosità" (*Zur Typographie der Gegenwart*, pag. 258). Le lettere durevoli erano quelle "romane" ("Antiqua"), sperimentate per secoli e che ancora conservavano la tradizione calligrafica. Venivano aggrediti altri aspetti essenziali della tipografia svizzera: il rifiuto della rientranza all'inizio del paragrafo (un'altra prova di formalismo, a spese del significato); il testo collocato asimmetricamente nel design del libro; i formati di carta DIN (perché mancavano di qualità estetica ed erano poco pratici); il limitarsi a un unico corpo di composizione (che non permetteva di articolare il testo); la predilezione per vaste campiture di colore o per la carta bianca ruvida. Ma soprattutto Tschichold suggeriva che la nuova tipografia mancasse di grazia (*Anmut*). Con ciò non intendeva leziosità, e tanto meno kitsch, ma la qualità che segue da un lavoro fatto con amore e con attenzione ai minimi dettagli. (Kinross 2004: 171-2, traduzione di Giovanni Lussu).

Va sottolineato, credo, come l'obiezione di Tschichold ai caratteri senza grazie non fosse generalizzata, ma diretta a quelli, come l'Akzident Grotesk, particolarmente amati dai grafici svizzeri. È già nell'articolo del 1946 che precisa come, stranamente, la nuova tipografia avesse ignorato i migliori risultati nel campo, come il Gill sans, o il Metroline – riducendosi davvero ai lineari ottocenteschi, tutt'altro che *moderni*, come l'Akzident.

Nelle pagine che seguono vorrei provare a dimostrare, *sub specie semiotica*, perché Tschichold avesse sostanzialmente ragione. Benché io sia propenso a condividerle, non mi interessano tanto le sue argomentazioni etiche, sulla natura autoritaria della nuova tipografia e dell'idea di progresso da lei veicolata. Vorrei piuttosto concentrare il discorso sull'opportunità o meno di certe forme tipografiche, in altre parole sul valore della *Typographische Gestaltung*.



Figura 2. Jan Tschichold.

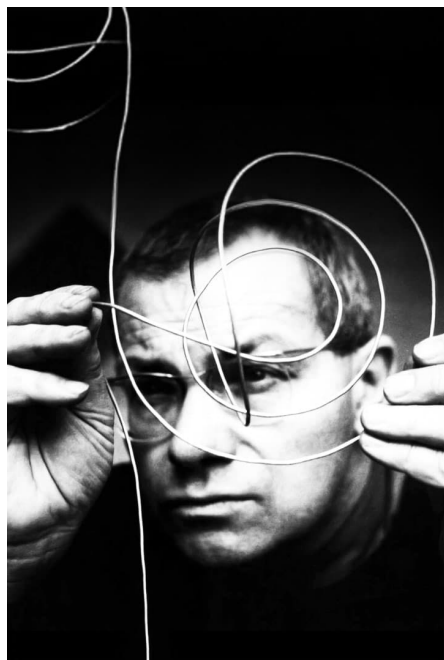


Figura 3. Max Bill.

2. La funzione cognitiva del disegno. Disegno e parola²

Il discorso verbale dà forma al mondo. In altre parole, la parola permette di *representare* il mondo.³ La parola è prodotta dall'uomo e il discorso è prodotto da ciascuno di noi. Viceversa, il mondo è prodotto dall'uomo solo in minima parte.

Il discorso verbale è dunque retto da regole e relazioni interne che non sono quelle del mondo: la relazione predicativa, per esempio, che lega nomi e predicati (nominali o verbali) in una proposizione, che corrispondente ha nel mondo? Potremmo forse rispondere l'*inerenza*, nel senso in cui un'azione o una proprietà *ineriscono* a una sostanza. Ma saremmo già ricaduti all'interno del discorso verbale: *sostanza*, *proprietà*, *azione*, e persino *inerenza*, sono concetti verbali, categorie della nostra concettualizzazione del mondo.

Non si tratta di validare o invalidare il principio tarskiano di verità⁴ («La proposizione “La neve è bianca” è vera se e solo se la neve è bianca»), ma semplicemente riconoscere che il fatto di vedere la neve come bianca è già una proiezione linguistica. Perché non, allora: “La bianca è neve”, “Neve e bianco” (senza predicazione), “Bianchezza invernale e solido che diventa ac-

² Qui si paga un evidente debito nei confronti di Arnheim (1969), in particolare il cap. 13, “Le parole al loro posto”. Non sono però certo di condividere il suo giudizio sulla non creatività del pensiero basato sulla parola, e sull'influsso del pensiero visivo praticamente in ogni forma di inventività.

³ Sarà sufficientemente evidente che la nozione di rappresentazione messa in campo qui è la più ampia possibile, e non si limita né al campo del visivo né a ciò che si relaziona per somiglianza (come peraltro mette in evidenza pure Goodman 1968).

⁴ Cfr. Tarsky (1936). Ma le mie riflessioni sono certamente indebitate più con Wittgenstein (1922) che con lui.



Figura 4. Invito alla conferenza di Jan Tschichold sulla nuova tipografia. La conferenza era accompagnata da oltre cento diapositive a colori.

qua quando scaldato”? Non basta ricorrere al richiamo dell’esperienza, perché già l’esperienza è categorizzata attraverso la parola, e quindi attraverso il suo sistema di regole e relazioni interne. E il metalinguaggio è a sua volta linguaggio, senza uscita.

Quello della parola è tuttavia certamente di un sistema proficuo. Rappresentando verbalmente il mondo, lo possiamo controllare in una misura che sarebbe (letteralmente) impensabile senza il sistema verbale. Poco importa capire quale sia il corrispondente noumenico della relazione predicativa. La sua efficacia non si può misurare attraverso questa ineffabile corrispondenza. In ogni caso, qualunque sia la struttura intrinseca delle cose, ammesso che ci sia, la struttura del linguaggio ci fornisce un accesso pratico al mondo di straordinaria potenza, permettendoci di modellizzarlo e quindi di renderlo nostro, in qualche misura possedendolo. Sarà pure una misura minima, quella in cui possediamo il mondo, ma è sufficiente a farci sentire una sicurezza enormemente maggiore di quella che proveremmo in sua assenza.

Possediamo un altro modo di modellizzare il mondo, ed è il disegno. Può darsi che complessivamente esso sia meno potente e versatile della parola⁵, ma ci sono indubbiamente molti casi in cui, almeno localmente, lo è di più. Le relazioni spaziali iscritte su una mappa sono più facilmente utilizzabili, per orientarci sul territorio, di gran parte delle sue possibili descrizioni verbali. L’immagine di un leone ci informa sulle sue caratteristiche fisiche in maniera più chiara e immediata di qualsiasi descrizione verbale. L’immagine di forma d’onda permette di studiare le caratteristiche di un suono con maggiore preci-

⁵ Arnheim (1969), come già sottolineato sopra, lo ritiene al contrario più potente.

sione del semplice ascolto. E poi ci sono grafi e diagrammi, rappresentazioni schematizzate di una qualche realtà, o di una qualche astrazione.

Le immagini non sono il mondo. Trasmettono informazione nella misura in cui costituiscono un'astrazione nei confronti del mondo, proprio come lo fa la parola, seppur in maniera differente. Per esempio, la forma d'onda rappresenta visivamente un andamento sonoro (o anche d'altro tipo d'onda) attraverso una convenzione, che fa corrispondere l'andamento orizzontale sinistra-destra con l'avanzamento nel tempo e la dimensione verticale con una maggiore o minore intensità. Trattandosi di una convenzione, la potremmo indubbiamente cambiare; ma non è detto che il cambiamento porterebbe a una maggiore efficacia di comprensione e di comunicazione.

La schematizzazione visiva della forma d'onda permette di comprendere qualità del suono (e di altri fenomeni ondulatori) che la percezione diretta non mostra con altrettanta evidenza. Anzi in molti casi non le mostra affatto. Proprio come nel caso della relazione predicativa per la parola, anche qui un sistema di convenzioni di rappresentazione mi fornisce una relazione molto più efficace con il mondo. Come dire che le nostre acquisizioni cognitive, che stanno alla base delle nostre conquiste fattive, dipendono dalla sovrapposizione di un'adeguata griglia convenzionale al mondo percepito; insomma, da un'astrazione (verbale o visiva) che non corrisponde pienamente al mondo, selezionandone piuttosto solo determinati aspetti e focalizzandone determinate relazioni che emergono attraverso la rappresentazione.

Se c'è disegno, c'è comunque convenzione. Questo è particolarmente evidente nei diagrammi o nelle schematizzazioni come le forme d'onda, ma persino il ritratto pittorico (o anche fotografico) di una persona ha selezionato arbitrariamente una serie di aspetti, come la posizione e la distanza di ripresa, il momento, eventualmente lo sfondo... Anche il ritratto più realistico può dirci qualcosa che la realtà non ci direbbe, e lo fa perché le scelte arbitrarie isolano e focalizzano degli aspetti specifici, che inevitabilmente appaiono in relazione tra loro, e non necessariamente nello stesso modo in cui apparirebbero se fossimo di fronte all'oggetto reale.

Il disegno costruisce comunque la realtà secondo una dimensione cognitiva, attraverso convenzioni fertili, che rendono possibili livelli di comprensione altrimenti impossibili. Sfrutta sistemi differenti da quelli della parola, ma non incompatibili, tant'è vero che possiamo proficuamente combinare le due dimensioni, grafica e verbale.

Quando possibile, diamo nomi alle cose. Indichiamo il gatto e diciamo "gatto". Ma già questo indicare è basato su una convenzione. Nella sua critica all'intraducibilità radicale, Willard van Orman Quine poneva il problema di come tradurre *gavagai*, quando il nativo di cui ignoriamo lingua e costumi indica un coniglio che fugge e si nasconde nel bosco.⁶ *Gavagai* andrebbe tradotto come *coniglio*? O magari come *scappa*; oppure come *coniglio che scappa*, o anche *coniglio scappa*; oppure come *qualcosa che scappa*, o *qualcosa che non si vede bene perché corre*; oppure *bosco in cui si nasconde qualcosa*

⁶ Quine (1960: 41).

che scappa; oppure scappa per nascondersi nel bosco; o ancora coniglio nel bosco, stiamo guardando un coniglio che scappa, guarda!, c'è un coniglio, c'è qualcosa che sembra un coniglio, guarda il coniglio!, guarda il bosco, guarda che scappa, che meraviglia il coniglio che corre, bisogna prenderlo ecc. In mancanza di una convenzione, tutte queste e infinite altre sono predicazioni possibili di *gavagai* rispetto al gesto indicale.

In un diagramma, la nostra convenzione è che il nome va predicato dell'oggetto visivo a cui è prossimo. Ma posso dare nome di oggetti (o concetti oggettuali) ai box e nomi di predicati alle frecce che li collegano, in modo da duplicare graficamente delle proposizioni e la loro predicatività. E quindi dire, visivamente, per esempio "A è causa di B". I nomi fungono da ancoraggio rispetto a situazioni che il discorso verbale definisce con maggiore chiarezza; ma l'ancoraggio può anche essere molto meno preciso di così, limitandosi a collegare la struttura del disegno con un contesto del mondo: "Ritratto di Bianca Maria Sforza", "My Favorite Things (forma d'onda dei primi 10 secondi)", "Tessuto cardiaco"... Comunque, le relazioni istituite dal disegno, predicative o meno, riguarderanno il mondo, qualificandolo in maniera che il mondo stesso, in prima persona, non potrebbe fare.

La relazione predicativa, insomma, è indubbiamente di grande importanza, ma è solo un caso importante tra i molti possibili, e non è in nessun modo il termine di paragone degli altri, specie quelli visivi.

L'organizzazione del disegno è planare (o plastica) e non sequenziale, a differenza di quella della parola. Anche per questo, nella comparazione tra le due forme di astrazione, la parola esprime meglio del disegno le relazioni di carattere temporale, e viceversa il disegno se la cava più disinvoltamente con quelle spaziali. Ma sappiamo bene come la parola se la cavi benissimo anche a rappresentare lo spazio e il disegno il tempo. Il privilegio non è un'esclusiva.

Il principio della fertilità della diversa organizzazione, applicato sin qui al mondo, vale in realtà anche tra le sue diverse schematizzazioni. Schematizzare graficamente un ragionamento verbale (e dunque sequenziale) potrebbe mettere in luce metarelazioni che nella versione verbale non sono evidenti; e lo stesso potrebbe accadere per la descrizione verbale di un grafo.

Dovremmo forse aggiungere la matematica tra i sistemi di forme in grado di rappresentare il mondo. Ma la matematica è legata alla visione (e quindi al disegno) in almeno due modi. Intanto, benché virtualmente la matematica sia fatta di processi astratti, di fatto noi la dominiamo soltanto grazie alla sua dimensione scritta, attraverso glifi scrittorii che si comportano secondo principi non molto diversi da quelli dei diagrammi. In secondo luogo, poi, assumiamo, cartesianamente, che quello che viene espresso in forma matematica possa essere riformulato in un corrispondente geometrico, ricadendo di nuovo nel caso del disegno. Assumeremo perciò che la matematica, come sistema di rappresentazione del mondo, non rappresenti che un caso particolare (e certo particolarmente interessante) del disegno.

Poi, indubbiamente, anche la parola si trova a essere scritta attraverso glifi in relazione spaziale tra loro. Tuttavia, la convenzione dell'immediata convertibilità di parola scritta in parola orale (e viceversa) fa sì che anche nella scrittura sottolineiamo la dimensione sequenziale (temporale) che si ottiene

privilegiando l'ordinamento sinistra-destra e, in subordine, alto-basso. Ma già un discorso scritto trasmette qualcosa di diverso dalla sua controparte orale: io lo posso infatti scorrere, o ri-scorrere, anche in maniera differente da quella standard sequenziale, per esempio alla ricerca delle diverse occorrenze della medesima parola, o anche solo di un punto specifico, magari, almeno in parte, ritrovabile per memoria della posizione spaziale sulla pagina. La scrittura aggiunge all'oralità alcuni dei vantaggi del disegno, e non è probabilmente un caso che il pensiero razionale abbia inizio, nella nostra storia, soltanto quando la scrittura è diventata un fatto affermato.

3. Immagine, suono e altri percetti

Attraverso la parola e attraverso il disegno si possono costruire dei *sistemi di rappresentazione*. Ma non ce ne saranno altri? Noi abbiamo altri sensi oltre all'udito e alla vista.

Olfatto e gusto si riconoscono facilmente fuori gioco: sono sensi grossolani, rispetto a vista e udito. Sentiamo un odore per volta, lentamente, e per il gusto è ancora peggio. Se avessimo l'odorato di un cane, con una capacità di distinzione estremamente maggiore, le cose andrebbero forse un po' meglio; ma questo non sarebbe sufficiente a permetterci di produrre dei sistemi di rappresentazione su queste basi. Il fatto è che, mentre *produciamo* disinvoltamente artefatti sonori e visivi, non siamo in grado di produrre artefatti olfattivi o gustativi, se non in maniera mediata (in cucina, per esempio) e a un bassissimo grado di complessità. Posso con facilità descrivere verbalmente un gatto o darne una schematizzazione grafica; ma immaginate di doverne produrre una "descrizione" olfattiva, che rappresenti il gatto e non semplicemente il suo odore (cosa che già non sapremmo fare se non con adeguata dotazione chimica); o di doverne produrre il rappresentante gastronomico. Fatichiamo anche solo a immaginare una possibilità del genere.

Con il tatto le cose stanno diversamente. Possiamo costruire sequenze tattili (per esempio toccando una persona) di notevole complessità. Il tatto, però, richiede il contatto, e il più delle volte quando arriviamo a contatto la forma è già stata colta visivamente. Per questo non facciamo normalmente uso di sistemi di rappresentazione tattili, salvo che per le persone che hanno problemi con la vista. Esiste infatti per non vedenti il corrispondente tattile della scrittura, e di molte immagini è possibile produrlo. Le specificità del tatto che la vista non può cogliere riguardano sostanzialmente la vibrazione e la temperatura, insieme a poco altro, troppo poco per sentire la necessità di sistemi tattili di rappresentazione, per chi non ha problemi a vedere.

Il privilegio della vista è espresso piuttosto chiaramente nell'etimologia indoeuropea,⁷ dove le parole per indicare conoscenza sono legate alle parole per indicare visione. *Idea* è legata a *video* quanto il suo originale greco *eidos* è legata a *oreo* (vedere), e *video* ha la stessa radice di *wissen* (sapere, in tedesco) o di *witness* (il testimone oculare, in inglese), ma anche del sanscrito *vidya*, che esprime la conoscenza intuitiva e diretta. Del resto, parliamo correntemente di

⁷ Cfr. Panikkar (1979: 239).

osservazione scientifica, e mai ci sogneremmo di pensare l'eventuale *ascolto scientifico* con il medesimo senso (ammesso che gliene troviamo uno). Nello stesso Wittgenstein (1922) troviamo le affermazioni (corsivi miei) «2.1. Noi ci facciamo *immagini* dei fatti» e «3. *L'immagine* logica dei fatti è il pensiero».

Eppure la parola è un fenomeno sonoro, presumibilmente per la sua massima facilità – anche rispetto al disegno – di produzione da parte nostra. Ci si potrebbe domandare quanto, prima dell'invenzione della scrittura, questa parola orale si sia prestata al ragionamento, o se non, piuttosto, il logos sia figlio legittimo della sua visualizzazione attraverso la scrittura. Del resto, l'idea che Dio sia il logos, come all'apertura del vangelo di San Giovanni, non può che nascere nell'ambito di qualche religione del libro.

La relazione di *rappresentazione* è un caso particolare (e particolarmente importante) di una relazione semiotica più generale, che potremmo chiamare *allusività*.⁸ Non in tutti i casi in cui l'allusività è presente si può parlare di rappresentazione: un gemello allude (è analogo) all'altro, ma normalmente non lo rappresenta (anche se in casi particolari può certo arrivare a rappresentarlo). Affinché un'allusione possa essere riconosciuta come rappresentazione, è necessario che una delle due parti sia riconoscibile come puro significante e l'altra come significato; essere puro significante vuol dire esistere in funzione del significato, *stare per*. Nell'allusione, anche se una delle due parti viene considerata rimandante all'altra (e potrebbe benissimo non esserlo), essa non si riduce a *puro significante*; essa, infatti, continua a valere anche per sé e a trasmettere eventualmente ancora altri significati allusivi (analogici).

Anche una relazione allusiva si basa comunque su una convenzione. Consideriamo legati da allusione (o analoghi) due andamenti se si somigliano sotto alcuni aspetti (e si differenziano per altri – altrimenti sarebbero uno e un solo andamento), e la scelta di quali aspetti siano pertinenti è convenzionale.

Le parole delle nostre lingue possono essere considerate convenzionali (anche se, chissà, magari pure la loro origine è stata allusiva) ma il modo in cui si combinano a creare proposizioni è analogo agli stati di cose cui rimandano. L'espressione "Il gatto è sul tappeto" si basa su un rapporto di predicazione che fa sì che l'insieme sia analogo allo stare sul tappeto da parte del gatto (per cui l'espressione "Il gatto è sul tappeto" è vera se e solo se il gatto è sul tappeto). Un'allusione che è in verità una rappresentazione perché serve unicamente a veicolare quel significato, e le parole non hanno valore se si prescindono da questo.

⁸ Sarebbe forse più semplice parlare di *analogia*. Ma nella tradizione semiotica *analogia* viene usata, insieme con *motivazione*, per opporsi alla *convenzionalità*; mentre qui, come si spiega appena sotto, la convenzionalità ne è comunque parte. Anche la nozione di *esemplificazione* promossa da Goodman (1968) non individua pienamente il campo di ciò che è allusivo: possiamo probabilmente dire che ogni esempio allude a ciò di cui è esempio, ma vi sono moltissime allusioni che non possono essere intese come esemplificazioni, a meno che alla nozione di *esemplificazione* non si arrivi a dare un valore molto più astratto di quanto non sembri voler fare Goodman. Nell'esempio che segue nel testo, possiamo dire che un gemello *allude* all'altro, ma possiamo davvero dire che lo *esemplifica*? In certe condizioni certamente lo *esemplifica*, ma parrebbero essere le stesse in cui lo *rappresenta*. Nella scelta del termine *allusività* ha certamente pesato il riferimento a Jullien (1985) e Jullien (2015: 155-164).

Salvo che in poesia. La poesia è quel contesto in cui “Il gatto è sul tappeto” non si esaurisce nel suo valore rappresentazionale, ma rimane aperta ad altri rimandi, più squisitamente allusivi, sia per il suono delle parole, sia per il loro senso, sia, in certi casi, per il loro aspetto visivo.

Nel nostro piccolo percorso attraverso i sensi abbiamo parzialmente trascurato l’udito. La nostra facilità a produrre suoni non produce solo le parole. Possiamo produrre analogie sonore, e possiamo piegare i suoni stessi delle parole ad analogie sonore, come quando imitiamo la parlata di qualcuno. Raramente queste analogie/allusioni sonore assurgono al ruolo specifico di rappresentazioni: in un certo senso, c’è già la parola per questo.

Nemmeno la musica è fatta di rappresentazioni, nonostante la sua complessità. Salvo casi davvero sporadici, non utilizziamo la musica come rappresentazione. La sua complessità è indubbiamente sistemica, ma non abbiamo a che fare con un sistema di rappresentazione. Parlerei piuttosto di un *sistema di allusioni*, una complessità organizzata per produrre senso attraverso l’analogia/allusività. Possiamo pensare che certi andamenti musicali rinvino ad andamenti emotivi, ma sarebbe difficile sostenere che li rappresentano, perché sarebbe come dire che noi vediamo soprattutto gli andamenti emotivi (come quando, leggendo un romanzo dove si racconta di emozioni, ci concentriamo su quelle e sostanzialmente trascuriamo le parole che sono servite per esprimerle) mentre la nostra esperienza della musica non cancella affatto gli andamenti musicali, i quali restano disponibili sia direttamente, nella loro natura sonora, sia come propensione ad altre associazioni allusive.

Quello che abbiamo appena detto per la musica caratterizza in vario modo un po’ tutte le arti, contrapponendo il discorso artistico a quello teorico (scientifico, critico...). Produrre un diagramma, una sinsemia, è qualcosa di diverso dal dipingere *Guernica*. Il diagramma *rappresenta* un certo nodo teorico; il dipinto di Picasso magari rappresenta l’effetto del bombardamento della cittadina spagnola, ma la sua efficacia è prodotta soprattutto dalle modalità dell’immagine, dagli insiemi di allusioni rese possibili dal suo modo particolare di tracciare le figure. *Guernica*, come un brano di musica, è sempre disponibile a nuove interpretazioni, su base analogico/allusiva (o, se preferiamo una diversa terminologia, su base semisimbolica). Un diagramma lo è molto meno, idealmente non lo è per niente – salvo per il fatto che un residuo di carattere analogico/allusivo rimane anche nelle comunicazioni più evidentemente rappresentazionali.

Credo che dovremmo comunque distinguere con chiarezza le situazioni sistemiche da quelle in cui il rinvio è più occasionale. Abbiamo parlato di sistemi di rappresentazione come la parola o il disegno, e di sistemi di allusioni come la musica. La musica non si presta a costruire diagrammi sonori, a scopo cognitivo, per il suo debole potere di rappresentazione, ma ugualmente fa sistema, attraverso regole condivise, che cambiano nel tempo come quelle del linguaggio verbale, e organizzano un discorso.

Possiamo trovarci di fronte ad allusioni e rappresentazioni anche al di fuori di sistemi veri e propri. Il mondo attorno a noi ne è pieno. Possiamo incontrare *insiemi* di rappresentazioni o anche *insiemi* di allusioni, senza nessuna organizzazione interna, senza che ci sia un sistema, o, per lo meno, un siste-

ma individuabile. Odori e sapori producono indubbiamente rimandi analogico-allusivi, qualche volta arrivano a essere persino rappresentazioni, formano forse sistemi allusivi (non particolarmente complessi e non rappresentazionali) nella gastronomia e nei profumi. L'universo sonoro al di fuori di parola e musica non è particolarmente sistematico, pur essendo pieno di dettagli allusivi, talvolta persino rappresentazionali.

In generale, i sistemi sono prodotti artificiali, basati su un certo livello di convenzionalità, in altre parole, basati su una grammatica arbitraria. Per l'episteme⁹ occidentale moderno, di carattere naturalista,¹⁰ il mondo in sé, a monte delle sue rappresentazioni verbali o diagrammatiche (quelle matematiche incluse) sarà al più un *insieme* di allusioni, senza alcun carattere sistemico. Un episteme analogista, come quello dominante in Europa sino a tutto il Rinascimento, vede invece anche la natura (il mondo) come un *sistema* di allusioni (e magari, localmente, pure di rappresentazioni). Il mondo viene visto, insomma, come un gran libro, scritto da Dio per la comprensione dell'uomo, con una grammatica in gran parte ignota, ma non per questo inesistente. In altre parole, se Dio c'è e ha disegnato il mondo, questo potrà ben essere un sistema, dotato di una grammatica che potrebbe essere trovata.

Il sistema verbale organizza il suo mondo (o il mondo suo tramite) in termini di oggetti e di proprietà (proprietà dinamiche, espresse dai verbi di azione, o proprietà statiche, espresse dai predicati nominali e dai verbi di stato). L'organizzazione del mondo per oggetti è vicina a quella della percezione visiva, e quindi del disegno; mentre è lontana o incompatibile dalle percezioni sonore e olfattivo/gustative. Probabilmente è questa presupposizione comune a permettere al disegno di rappresentare.

Ma quando la parola arriva a essere scritta, essa stessa può apparire come un oggetto, mentre finché è solamente orale è piuttosto un evento, un evento sonoro. La parola scritta si presta a essere osservata, analizzata nel suo funzionamento. Può nascere la *grammatica*, questa metaconoscenza che inaugura il pensiero razionale, anche in quanto *logica*, disciplina del corretto ragionare, cioè parlare. La filosofia è prodotta dalla diagrammatizzazione della parola, che la scrittura mette in opera: *vedere* è *conoscere* in maniera molto più *chiar*a e *distinta* che non soltanto *udire*.

4. L'attenzione e il neutro. Percezioni salienti e percezioni pregnanti

C'è ancora una questione da mettere in campo, prima di tornare alle ragioni di Tschichold. Si tratta della gestione dell'attenzione, ossia di come accada che la nostra attenzione si concentri su certi aspetti a dispetto di altri, e di come i testi (a differenza del mondo) gestiscano questo direzionamento dell'attenzione.

Riprendiamo la classica opposizione di René Thom (1988) tra *salienza* e *pregnanza*. Sono forme salienti tutte le forme in qualche modo riconoscibili come buone forme, in quanto potenzialmente significative; tra queste, sono

⁹ Cfr. Foucault (1966).

¹⁰ Cfr. Descola (2005: 302 segg.).

pregnanti quelle davvero significative, e tanto più pregnanti quanto più il loro significato appare importante nell'immediato presente. La nostra attenzione nei confronti del mondo è richiamata da tutte le forme salienti ma è trattenuta solo da quelle pregnanti.

Il problema della salienza è che è troppo diffusa. Se la nostra attenzione fosse davvero richiamata da tutte le forme salienti non resterebbe tempo per altro. Probabilmente dovremmo precisare: è *potenzialmente* richiamata. Per passare dalla potenza all'atto (dalla neutralità all'attenzione) bisogna che la forma saliente abbia almeno un minimo di pregnanza.

Ma la significatività, cui la pregnanza è legata, è contestuale. Quello che si presenta a noi in maniera non dissimile dalle nostre aspettative è per noi assai meno significativo (e quindi tendenzialmente neutro) di ciò che non è come ci aspettiamo che sia. Mentre il noto si presenta come già interpretato, già compreso, il nuovo è precisamente quello che richiede di esserlo; di conseguenza, una forma saliente che in quel contesto è nuova, sarà decisamente più pregnante delle altre forme salienti la cui presenza non sorprende.

Le parole, tanto quelle orali quanto quelle scritte, sono forme costruite per essere pregnanti. E tuttavia, sappiamo bene come questa pregnanza possa anche essere neutralizzata, quando c'è un brusio diffuso di conversazioni nell'aria, per esempio, o su una pagina di quotidiano dove ce ne sono troppe. Ma se decidiamo di porre attenzione a una sequenza di parole, la loro pregnanza ben difficilmente smetterà di imporsi.

Analogamente, trattandosi a sua volta di un sistema di rappresentazione, anche i prodotti del disegno costituiranno facilmente forme pregnanti. E lo stesso si potrà dire delle forme musicali, perché pure un sistema di allusioni costruisce dei significati.

Cosa succede dunque quando un testo verbale viene espresso in musica, cioè cantato? Essendo le forme musicali forme pregnanti, esse cattureranno naturalmente parte dell'attenzione, sottraendola alle forme verbali. Chi scrive canzoni sa bene che il livello di complessità del testo verbale non può essere troppo alto. Si provi a mettere in musica un frammento della *Critica della Ragion Pura*, e a sottoporlo a un pubblico interessato al discorso filosofico. Con ogni probabilità, l'andamento musicale sarà percepito come un grave disturbo, un vero e proprio rumore, in termini della teoria dell'informazione, insomma qualcosa che disturba fortemente la ricezione del messaggio – e questo anche se la ricezione fonetica delle parole non fosse affatto compromessa.

5. Perché aveva ragione Tschichold

Ogni buon grafico sa che bisogna limitare al massimo la dilatazione degli spazi bianchi tra le parole di un testo. Se io non uso l'a-capo, e le mie colonne di stampa sono strette e giustificate, il programma di impaginazione allargherà inevitabilmente gli spazi bianchi tra le parole. Queste *isole* bianche così frequenti si collegheranno tra loro all'occhio del lettore, formando fossati e vaghe figure. Emergeranno insomma delle forme salienti proprio là dove l'occhio vuole essere concentrato sulle forme pregnanti delle figure-parola. Questo sospetto di pregnanza delle forme salienti sarà sufficiente a disturba-

re la lettura, con una continua attrazione verso forme sospettabili di portare significazione.

Potrà bastare anche una caratteristica del carattere di stampa a creare il disturbo. Per esempio, i caratteri di tipo bodoniano (e ancora di più quelli romantici) sono molto verticali, persino nell'asse delle lettere tendenzialmente circolari (*o, e, d, b...*). Se l'interlinea impostato è normale o più stretto del normale, la pagina presenta facilmente degli allineamenti verticali casuali, che però si impongono alla visione per ragioni di unificazione figurale. Appaiono, anche qui, insomma, delle forme salienti proprio nel cuore della nostra attenzione, suggerendo una (comunque impossibile) gravidanza, e disturbando perciò una facile lettura¹¹.

Ma se le forme che interferiscono con la lettura della sequenza verbale fossero davvero forme pregnanti, il disturbo sarebbe indubbiamente ancora maggiore. Poiché il disegno è un sistema di rappresentazione, il fruitore è chiamato a interpretare le forme disegnate, e non può lasciarle sullo sfondo delle cose note, o trattarle come semplice (seppur sgradito) disturbo.

Naturalmente i casi possibili sono due. Si può lavorare come si lavora producendo un diagramma, magari un diagramma in cui la parte di testo verbale è maggioritaria, ma dove comunque le relazioni grafiche sono significative. Questo è il caso dei cataloghi di architettura realizzati da Max Bill, che Tschichold mostra di apprezzare. In questi casi, parola e disegno grafico – ciascuno con le proprie specificità di sistema di rappresentazione – cooperano a costruire un senso complessivo, che non si dà nella sua interezza senza entrambe le componenti.

Ma il caso che interessa a Tschichold, e rispetto al quale solleva le sue obiezioni, è ovviamente l'altro. Prendiamo un romanzo, o un saggio critico, o qualsiasi altro caso in cui il senso sia prodotto unicamente dalla sequenza complessiva delle parole, graficamente organizzate sulla pagina secondo l'ordinamento standard della scrittura (come nel caso di ciò che state in questo momento leggendo). In questi casi, evidentemente, l'impostazione grafica ulteriore agisce solamente di servizio. Il suo scopo principale diventa quello di favorire la lettura delle parole al massimo grado, senza disturbi. Percettivamente, insomma, essa dovrebbe scomparire, rendersi trasparente. Ogni sua riapparizione costituirebbe infatti soltanto un disturbo: l'imporsi di una seconda organizzazione grafica (poco pertinente) su quella primaria della sequenza delle parole, l'imporsi – in altre parole – di un'organizzazione visiva del mondo, di una sua rappresentazione alternativa, che il discorso, in verità, non prevede affatto.

Certo bisogna considerare che un libro è anche un oggetto, che deve richiamare l'attenzione per poter essere acquistato, e che deve comunque avere un aspetto complessivo. Tuttavia, la necessaria progettazione grafica per tutto questo non deve interferire con la fluidità della lettura. Il riferimento che Tschichold fa all'arte tradizionale del libro, e alle competenze secolari dei mastri librai, è diretto proprio a questo: comprendere in che misura l'operazione grafica è utile, e dove invece le sue implicite significazioni inizierebbero a essere di disturbo.

¹¹ Cfr. Barbieri (2011: 211-213).

Il giovane Tschichold, e Bill dopo di lui, scoprivano come il potere di significazione del disegno possa essere applicato alla *Typographische Gestaltung*. Ma un eccesso di significazione non è necessariamente un bene. Bisogna distinguere accuratamente i casi in cui l'impostazione grafica fornisce un vantaggio da quelli in cui, se non sufficientemente neutralizzata, produce un disturbo. Questo era il senso profondo degli articoli di Tschichold.

Bibliografia

- Arnheim, Rudolf
1969 *Visual Thinking*, Berkeley, Univ. of California; tr.it. *Il pensiero visivo*, Torino, Einaudi, 1974.
- Barbieri, Daniele
2011 *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*, Roma, Carocci.
- Bill, Max
1946 «Über Typographie», *Schweizer graphische Mitteilungen*, 4, 1-8. Poi in Bosshard (2012).
- Bosshard, Hans Rudolf
2012 *Der Typografiestreit in der Moderne. Max Bill kontra Jan Tschichold*, Salenstein (CH), Niggli.
- Descola, Philippe
2005 *Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard.
- Foucault, Michel
1966 *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- Goodman, Nelson
1968 *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis-New York-Kansas City, The Bobbs-Merrill Company.
- Jullien, François
1985 *La valeur allusive*, Paris, Puf.
2015 *De l'être au vivre. Lexique euro-chinois de la pensée*, Paris, Gallimard.
- Kinross, Robin
2004 *Modern Typography*, London, Hyphen Press; tr. it. *Tipografia moderna. Saggio di storia critica*, Viterbo, Nuovi Equilibri, 2005.
- Panikkar, Raimon
1979 *Myth, Faith and Hermeneutics*, New York, Paulist Press; tr. it. *Mito, fede ed ermeneutica*, Milano, Jaca Books, 2000.
- Perri, Antonio
2016 «Quattro tesi per la scrittura. Dai pregiudizi della linguistica a quelli delle neuroscienze», *Filosofi(e)Semiotiche*, 3, 1 <<http://www.ilsileno.it/wp-content/uploads/2011/04/11-Antonio-Perri.pdf>>.
- Quine, Willard van Orman
1960 *Word and Object*, Cambridge MIT; tr. it. *Parola e oggetto*, Milano, Il Saggiatore, 1970.

Ruder, Emil

1959 «Zur Typographie der Gegenwart», *Typographische Monatsblätter*, 78, 6/7, 363-371.

Tarsky, Alfred

1936 «O ugruntowaniu naukowej semantyki», *Przegląd Filozoficzny*, 39; tr. It. «La fondazione della semantica scientifica», in Bonomi, Andrea (a cura di), *La struttura logica del linguaggio*, Milano, Bompiani, 1973, 425-432.

Thom, René

1988 *Esquisse d'une sémiophysique*; tr. it. parziale *Salienza e gravidanza*, Roma, Aracne, 2014.

Tschichold, Jan

1928 *Die neue Typographie*, Berlin, Verlag des Bildungsverbandes der Deutschen Buchdrucker.

1935 *Typographische Gestaltung*, Basel, Benno Schwabe & Co.

1946 «Glaube und Wirklichkeit», *Schweizer Graphische Mitteilungen*, 6, 234 segg. Poi in Bosshard (2012).

1957 «Zur Typographie der Gegenwart», *Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel*, 13/98, 1487-90. Poi come *Zur Typographie der Gegenwart*, Bern, Monotype Corporation, 1960. Poi in *Schriften 1925-1974*, Berlin, Brinkmann & Bose, 1992, 255-265.

Wittgenstein, Ludwig

1922 *Tractatus Logico-Philosophicus*, London, Kegan Paul.

Daniele Barbieri, semiologo, si occupa di fumetto e comunicazione visiva, ma anche di poesia e di musica. Insegna presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, l'ISIA di Urbino, l'Università di San Marino.

Tra i volumi pubblicati: *Valvoforme valvolori* (Idea Books 1990, trad. franc. Im-schoot 1991); *I linguaggi del fumetto* (Bompiani 1991, trad. spagn. Paidós 1993, trad. portoghese Peirópolis 2017); *Questioni di ritmo. L'analisi tensiva dei testi televisivi* (Eri/Rai 1996); *Nel corso del testo. Una teoria della tensione e del ritmo* (Bompiani 2004); *Tensioni, interpretazione, protonarratività* (a cura di, numero monografico di VS, 98-99, 2004); *La linea inquieta. Emozioni e ironia nel fumetto* (a cura di, Meltemi 2005); *L'ascolto musicale. Condotte, pratiche, grammatiche* (a cura di, Libreria Musicale Italiana 2008); *Breve storia della letteratura a fumetti* (Carocci 2009, nuova ed. 2014); *Il pensiero disegnato. Saggi sulla letteratura a fumetti europea* (Coniglio 2010); *Guardare e leggere. La comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia* (Carocci 2011); *Il linguaggio della poesia* (Bompiani 2011, trad. croata parziale FFPress 2022); *Maestri del fumetto* (Tunuè 2012); *Semiotica del fumetto* (Carocci 2017, trad. greca Jemma Press 2023); *Letteratura a fumetti? Le impreviste avventure del racconto* (ComicOut 2019); *Testo e processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica processuale* (Esculapio 2020).

Figure di identità

La lettera-immagine come espressione dell'identità di prodotto

Valeria Bucchetti

Dipartimento di Design, Politecnico di Milano, IT
valeria.bucchetti@polimi.it

Abstract

Through the analysis of some exemplary cases referred to the field of packaging design, we want to investigate how the typeface generates *identity figures* that modify the status of fonts, making them play the role of images capable of activating processes of meaning and narratives consistent with the reference world of the product. This is what happens in the *primary area* of the packaging, on the *facing* of those packaged products which delegate the construction of their identity to a communication system based solely on the word – on the alphabetic element – thus acting on a *verb-iconic register* in which the two polarities (*verbal* and *iconic*) find a perfect fusion.

Keywords

Packaging; Identity figures; Verbal-iconic texts; Fonts; Lettering

Contents

1. Soglie di accesso
 2. Il valore del carattere
 3. Ricorrenze e modelli
 4. Lettere-immagini, sintesi autorevoli
- Bibliografia

1. Soglie di accesso

Le forme di contaminazione tra scrittura e immagine nella progettazione dell'identità di prodotto veicolata dal packaging costituiscono un terreno inedito di riflessione, sebbene assai frequentato dalla prassi progettuale.

Nota è la funzione svolta dall'artefatto-packaging per consentire al prodotto di staccarsi dal contesto e mostrarsi come unità significativa al fine di entrare in un processo di competizione percettiva con le altre merci. Altrettanto note sono le forme per il raggiungimento della visibilità che si sviluppano attraverso i meccanismi utili a riportare in superficie ciò che la confezione, oggetto frequentemente dal corpo opaco, può celare, in una continua dialettica che pone, in una costante relazione, contenuto e contenitore, interno ed esterno.

In questo processo, far emergere il contenuto non significa limitarsi a progettare l'*icona* del prodotto, quanto sviluppare, a partire da esso, un racconto.

L'operazione di mostrare va quindi al di là del piano della raffigurazione e comporta la progettazione di un processo di narrazione attraverso il quale far emergere anche ciò che non è di dominio della vista, ciò che essa non potrebbe percepire, ciò che l'apparenza del prodotto non svelerebbe. (Bucchetti 1999: 83)

L'emersione del contenuto si attua attraverso l'insieme dei diversi registri espressivi, attraverso l'intero corpo dell'oggetto-imballaggio che costituisce un'articolazione comunicativa in cui agiscono più codici: regole di natura grafica, cromatica, plastica che il processo di *messa in scena* del contenuto governa registicamente (Bucchetti 1999: 84), dando luogo a un apparato scenico progettato per far conoscere il prodotto, per determinarne e veicolarne l'identità,¹ per tradurne i valori.

Muovendo da questo assunto, ampiamente indagato dalle discipline del design (Anceschi e Bucchetti 1998; Bucchetti 1999, 2005, 2007; Ferraresi 1999; Ventura 2014), intendo concentrare l'attenzione sulle forme di narrazione espresse attraverso l'elemento tipografico. Oggetto dell'osservazione sono gli enunciati visuali che hanno scelto di affidare la narrazione unicamente alla tipografia sfruttando la capacità del carattere tipografico di partecipare, all'interno di una configurazione visiva, alla costruzione di effetti di senso. Al centro del discorso c'è la facoltà della componente tipografica di agire, nel packaging, in direzione sinestesica, di farsi soglia accessibile per entrare in contatto con il contenuto, per indirizzare il messaggio, agganciandosi, tramite soluzioni formali e plastiche, a universi semantici che rafforzano il legame con contesti specifici, ai quali il progetto di comunicazione intende, di volta in volta, fare riferimento. E di farlo anche in ragione del fatto che:

[...] la cultura tipografica è matrice storica e disciplinare del design della comunicazione in tutte le sue forme, la sua influenza si estende al progetto di tutti quegli artefatti comunicativi che sono dispositivi di interfacciamento con un contenuto, che si costi-

¹ L'apparato scenico progettato è strettamente correlato alla natura del prodotto e varia in funzione delle qualità strutturali e percettive del prodotto contenuto, determinandone la morfologia o, laddove sia caratterizzante, derivandola da esso.

tuiscono come interfacce dell'accesso. Per questo possiamo iscrivere il type design tra quei sistemi-soglia che sono le forme del *design dell'accesso*. Type design è la messa a sistema del sottile diaframma che conferisce visibilità ai testi, strumento di mediazione che dà identità visibile a un contenuto testuale: che non solo consente di entrare nella sfera del contenuto rendendolo, appunto, accessibile, ma partecipa anche alla definizione del *clima* testuale prefigurando, tramite uno *stile* dell'accesso, i modi di fruizione. (Baule 2011a: 21)

Si tratta di prodotti che articolano l'enunciato attorno al loro stesso nome e a un testo, e che affidano, pertanto, alla configurazione tipografica la propria identità; prodotti che delegano il proprio impianto comunicativo basandolo unicamente sulla parola. Si fa, cioè, riferimento alla categoria definita *epigrafe* (Bucchetti 1999: 120), con la quale vengono descritti l'insieme dei casi in cui il nome del prodotto, la marca e una specifica tecnica di natura didascalica costituiscono le unità minime che compongono una struttura comunicativa che tende a organizzarsi secondo gli schemi più antichi delle etichette dei proto-imballaggi. Con l'*epigrafe* si sceglie di non rappresentare il contenuto attraverso alcun elemento iconico raffigurante il prodotto o le sue proprietà, ma di affidarne la traduzione all'organizzazione della "pagina" e al protagonismo dell'elemento verbale.

Tale impianto diviene, dunque, una scelta che indirizza la produzione degli effetti di senso, e che dà luogo a un racconto che si sviluppa a partire dai valori semantici del lettering, dei cromatismi, degli allineamenti e, più in generale, di ciò che il progetto grafico, riferito al packaging, ha saputo mutuare da ambiti specifici del design della comunicazione come, per esempio, quello dell'editoria.

L'osservazione si concentra su quanto avviene all'interno della *cornice* che delimita l'*area primaria* del packaging² – il *facing* predisposto all'esposizione per la vendita –, cornice che assicura all'oggetto così circoscritto lo statuto di "totalità significativa", all'interno della quale si svolge una precisa funzione comunicativa (Groupe µ 1970; Greimas Courtés 1979; Baule 2011b). Un'area destinata all'ostensione, uno spazio esibito, che ha il compito di far emergere, più o meno esplicitamente, il contenuto: qui si dispongono le immagini per *far vedere*, qui il prodotto mostra il proprio volto, presenta sé stesso, si fa riconoscere e lo fa, in questo caso, attraverso le potenzialità espressive del carattere tipografico.

2. Il valore del carattere

Sappiamo che, nel progetto grafico, da un lato, il carattere viene scelto in base alla propria capacità di rispondere a precisi compiti, a una capacità funzionale, tecnica, di leggibilità (Guida 2018), dall'altro, invece, nella scelta del

² Queste aree possono variare a seconda della tipologia degli imballaggi: possono delinearsi assecondando la forma del contenitore, essere cioè indotte dalla sua struttura. È quanto accade, per esempio, nelle confezioni a forma di parallelepipedo che, tramite la propria forma geometrica, rendono immediatamente percepibile la presenza di un fronte e di un retro, oppure possono determinarsi attraverso l'introduzione di elementi grafici che delimitano i campi o, ancora, grazie alle scelte compositive e all'accorpamento delle informazioni verbali, come per esempio nel caso di imballaggi cilindrici.

carattere prevale un criterio di “coerenza con il messaggio” o con i destinatari a cui è rivolto, con la necessità di attribuire un’identità visibile a un contenuto testuale, nel nostro caso a tradurre l’identità del prodotto.

Giancarlo Iliprandi, Giorgio Lorenzi e Jacopo Pavesi (2004: 8) sottolineano come si parli spesso

di tipi indicati o meno per un titolo o un testo, non solo dal punto di vista della appropriatezza tecnica ma anche da quello dello sfruttamento delle capacità espressive del carattere, cioè del suo aspetto visivo, del suo peso, dello stile del suo linguaggio e di quanto questi elementi possano comunicare, anche allusivamente, al lettore. (Iliprandi, Lorenzi, Pavesi 2004: 8)

La forma del carattere entra a tutti gli effetti nel processo di interpretazione del messaggio e ne amplifica l’efficacia. Si fa *immagine* (Lussu 2007; Guida 2018), così come ci hanno insegnato i modernisti che ridavano alla scrittura il suo ruolo visivo primario di *sistema grafico*. Giovanni Lussu (2007: 250), a questo proposito, ricorda ciò che El Lissitzky, scriveva: «Le parole del foglio stampato vengono guardate, non udite». E così come le immagini, anche il carattere tipografico attiva processi di significazione. Francesco Guida sottolinea che si tratta di:

Un codice utilizzato e utilizzabile prevalentemente in termini funzionali (traduzione di un contenuto in una forma leggibile) che diviene immagine, nel senso che aumenta la sua pura funzione per farsi altro, venendo spostato su un piano che potremmo definire di espressività. (Guida 2018: 162)

E se, da un lato, ogni font, di volta in volta, “parla” una lingua diversa affermando le proprie qualità di universalità che contraddistinguono la comunicazione visuale nel suo complesso, dall’altro, dà luogo a infinite possibili configurazioni visive.

Robert Bringhurst nel suo testo *The Elements of Typographic style* scrive:

Typographic style, in this large and intelligent sense of the word, does not mean any particular style – my style or your style, or Neoclassical or Baroque style – but the power to move freely through the whole domain of typography, and to function at every step in a way that is graceful and vital instead of banal. It means typography that can walk familiar ground without sliding into platitudes, typography that responds to new conditions with innovative solutions, and typography that does not vex the reader with its own originality in a self-conscious search for praise. (Bringhurst 1992: 19)

Le font, dunque, non sono semplicemente rappresentazioni di voci, sono strumenti di comunicazione con qualità percettivo-cognitive specifiche, in funzione delle quali vengono tradotti puntualmente dei significati. Sono strumenti affidati alle capacità dei progettisti e posti al servizio del contenuto del messaggio per indirizzarlo efficacemente.

Un carattere, ci ricordano Steven Heller e Gail Anderson:

è come il pupazzo di un ventriloquo. Non può parlare o pensare da solo. Tuttavia, con un autore esperto a scrivere i testi e un acuto designer a tirare i fili, sembra non ci possano essere limiti alla capacità della tipografia di interpretare emozioni, esprimere, attrarre e, sicuramente, guidare il lettore da un pensiero all'altro. (Heller e Anderson 2017: 5)

Il carattere tipografico si fa dunque interprete delle *figure del mostrare*, dei modi di *far vedere*, dell'esibire, dell'indicare (Bucchetti 1999: 115).

Alla tipografia è riconosciuta una capacità traduttiva che va al di là della relazione fonema-grafema. Basti pensare, come rimarca Dina Riccò (1999; 2007), a come la tipografia si sia data il compito di trascrivere, piegando i propri caratteri, ciò che concerne altri registri sensoriali, dalla sonorità a quelli riferiti alla dimensione gustativa e olfattiva. Ma anche alla sua capacità di tradurre la personalità dei soggetti di cui si parla.

Siamo cioè di fronte a un processo traduttivo che traspone, riformulandole, le qualità del soggetto di cui si parla attraverso le qualità formali delle font e che, simmetricamente, a partire dalle qualità grafiche di una font, è in grado di stimolare specifiche sensazioni nel destinatario, così come messo in pratica dalla designer britannica Sarah Hyndman³ a partire dagli studi nell'ambito delle neuroscienze e sottolineato dalla cosiddetta *psicologia della tipografia* che ha come oggetto l'impatto dei caratteri e delle loro "personalità" sui pensieri e sulle sensazioni percepite dagli utenti.

3. Ricorrenze e modelli

Al centro della riflessione vi sono le qualità formali del "disegno" del carattere e la sua forma espressiva. Ciò su cui mi voglio soffermare non riguarda la *messa in figura* del significato della parola alla quale il carattere dà forma, che tralascierò, quanto il piano espressivo e il comportamento figurale del carattere, dei suoi dettagli compositivi, ma soprattutto della sua messa in pagina. Ossia della configurazione visiva risultante da quelle mosse progettuali che producono un tutt'uno tra carattere tipografico e architettura figurale dell'enunciato visivo, secondo una retorica unitaria che vede la lettera, nella sua forma e nella sua disposizione compositiva, soggetto dell'artefatto comunicativo.

L'osservazione ha portato a riconoscere quattro ambiti di maggiore evidenza rispetto ai quali si intercettano alcune ricorrenze che ci permettono di tracciare delle costanti e di nominarle a partire dalle caratteristiche compositive riscontrate.

Grafica spontanea, formati grafici, astrazioni tipografiche e parole illustrate costituiscono quattro impianti grafici in ciascuno dei quali parola, scrittura, tipografia e organizzazione della "pagina" giocano una partita secondo regole non scritte che rimandano a formati della comunicazione stabili e culturalmente condivisi.

³ Sarah Hyndman ha fondato nel 2013 Type Tasting. Un laboratorio in cui si sperimenta la relazione tra multisensorialità e carattere tipografico attraverso attività progettuali, ricerche, workshop. Vedi: <<https://www.typestasting.com/>>. Online il 27 aprile 2023.

3.1. Grafica spontanea

Il primo raggruppamento si sviluppa intorno alla cosiddetta *grafica spontanea*, ossia a quella forma espressiva che trova i propri riferimenti all'interno del repertorio grafico messo in atto, al di fuori di una competenza progettuale specifica, quando si intende dare visibilità in modo personale, e tramite competenze espressive individuali, a contenuti brevi (cfr. Colonetti 1988).

Al centro sono i caratteri tipografici che richiamano la grafia dello scrivente, caratteri *scritti* che nulla hanno a che vedere con gli scritti calligrafici, con il corsivo inglese; quanto piuttosto caratteri maiuscoli-stampatello che riprendono gli stilemi e le irregolarità del tratto individuale per esprimere la personalità di un soggetto sotteso. I rimandi sono molteplici, dai cartelli di protesta a quelli realizzati a mano dagli ambulanti e dai commercianti per esporre le informazioni sulla merce.

Si tratta di un impianto che, per scelte tipografiche, organizzazione degli elementi e criteri di impaginazione esprime l'enunciato traducendolo in una sorta di testimonianza che si vuole condividere con il destinatario e con il quale lo si vuole coinvolgere emotivamente.⁴ La voce sottesa del soggetto viene tradotta graficamente secondo un impianto comunicativo che, attraverso questa costruzione testuale, sottolinea la volontà di parlare in modo diretto, di accorciare le distanze della mediazione, di ridurre le proprie sovrastrutture.

A partire da questa matrice comune, troviamo, in particolare, tre declinazioni che possiamo isolare e che rappresentano delle ricorrenze che ci aiutano ad articolare in modo puntuale il discorso.

La prima vede gli elementi tipografici occupare l'intera area primaria – in questo caso il fronte a sviluppo verticale di una gamma di bottiglie a base quadrata – secondo il modello delle *iscrizioni*. Il testo, composto da parole-chiave che descrivono le qualità del prodotto, viene scandito: / strengthen / energize / nourish / fuel / hydrate / build. Composto in un carattere maiuscolo, tondo, chiaro, stretto, tracciato con una “punta” che restituisce, attraverso l'irregolarità degli spessori, la pressione impressa dal gesto, è impaginato a pacchetto (giustificato) senza sillabazione (fig. 1). Si gioca compositivamente sul contrasto dei corpi – sulla dimensione delle lettere. In questo modo la parola “fuel”, di quattro battute, assume un corpo maggiore divenendo termine-chiave nell'organizzazione dell'ordine di lettura. E così per tutte le referenze della gamma, arrivando a creare una narrazione che dà evidenza, per ciascun prodotto, all'elemento caratterizzante a supporto di un sistema identitario.⁵

Un diverso impianto compositivo, all'interno di questa stessa categoria, è rappresentato da quelle soluzioni che richiamano il *dazibao*. La configurazione visiva dell'area primaria, così come avviene per l'identità di Señor (fig. 2), viene

⁴ Con la scelta progettuale della *grafica spontanea* si intende contrapporre retoricamente la *spontaneità* alla *progettazione* come se la prima veicolasse la propria estraneità al processo progettuale e fosse pertanto in grado di tradurre con maggiore efficacia valori come la naturalità.

⁵ Secondo lo stesso principio i termini *relax*, *push*, *wake* vengono eletti a parole-chiave per caratterizzare le diverse referenze della gamma.

scandita da una gabbia grafica percepibile attraverso linee “tracciate a mano” che ne definiscono moduli e sottomoduli all’interno dei quali sono organizzate le informazioni.

Il carattere tipografico, stampatello maiuscolo, presenta in questo caso grandi differenze tra un blocco di testo e un altro, a voler sottolineare quei meccanismi di aggiustamento che istintivamente compiamo quando scriviamo imponendoci di stare all’interno di spazi dati. Allarghiamo la lettera (*carattere extended*) laddove abbiamo la necessità di occupare più spazio o la incliniamo leggermente compattandola (*italic condensed*), dove lo spazio è insufficiente. Nel caso citato la configurazione mutua dal modello di riferimento una funzione di denuncia: si tratta, nello specifico, di un progetto i cui profitti vengono utilizzati per finanziare una fondazione statunitense senza scopo di lucro a supporto delle persone senza fissa dimora.⁶



Figura 1-4. Esempi riconducibili alla categoria definita “grafica spontanea”.

⁶ Si fa riferimento alla Fondazione Feeding the Nation’s Homeless.

Un impianto grafico che ritroviamo anche in “Save Me” (fig. 3). Con il modello *dazibao*, in questo secondo esempio, si intende lanciare una richiesta di aiuto attraverso il packaging, che si fa cartello di protesta a sostegno della diffusione del bergamotto, rendendo note le percentuali di frutta e verdura trasformate in rifiuto e mettendo così in atto una denuncia contro lo spreco di risorse.

Una ulteriore ricorrenza, sempre riconducibile alla grafica spontanea, è rappresentata da un terzo modello che possiamo definire *annotazioni su carta*. Se osserviamo, a titolo esemplificativo, le etichette di vino Strait Jacket (Blue Water Wine), vediamo come la configurazione grafica sia facilmente riconducibile alla pagina di un taccuino di *appunti grafici* in cui il testo scritto restituisce la mappa dei pensieri intorno a un tema (fig. 4). Viene infatti riprodotta l’irregolarità della grafia accompagnata da quell’insieme di segni, e di scarabocchi, che si tracciano liberamente quando si riflette tra sé e sé: dall’evidenziazione spontanea del “cerchiare” ciò a cui si vuole dare rilievo, con tanto di greca intorno a effetto flash, alle sottolineature usate per attribuire enfasi alle parole-chiave. L’effetto comunicativo che ne deriva richiama la condivisione di un contenuto privato, il mostrare ciò che c’è dietro, per esempio le fasi di ideazione di un processo che, proprio attraverso il linguaggio che caratterizza le forme di autocomunicazione e il processo euristico della scoperta (Anceschi 1992: 10), sostanzia una dimensione intima.

3.2. Formati grafici

La seconda tipologia si articola a partire dai *formati grafici*, ossia da quei formati della comunicazione che nascono dalla relazione tra impianto grafico, caratteristiche e qualità grafiche degli elementi che lo costituiscono, tipo di contenuto, funzioni comunicative e che mettono al centro qualità formali e plastiche normalizzate nel corso del tempo, in grado di renderli identificabili. Il carattere tipografico, in questo caso, si piega alle esigenze e alle convenzioni del formato comunicativo, così da renderne più immediata la fisionomia.

Possiamo, secondo questa lettura, citare come primo caso, forse il più emblematico, il modello *pagina-libro* esemplificato dall’identità visiva dell’acqua Antipodes. L’area primaria della bottiglia – cristallina e dalle forme essenziali, lineari e morbide – diviene il *campo topologico* entro il quale impaginare il messaggio che ricalca, seguendone le regole tipografiche, l’attacco di un saggio in apertura di capitolo (fig. 5).

Il risultato è, a tutti gli effetti, una pagina-testo nella quale i contenuti da veicolare assumono la configurazione grafica degli elementi peritestiuali secondo le convenzioni della grafica editoriale – titolo, sottotitolo, note al piede – ispirandosi a una struttura epigrafica che gerarchizza il pacchetto di testo.

L’impianto grafico nel suo complesso, la relazione con i “margini”, il “titolo”, composto in un carattere graziato minuscolo, sono volti a riprodurre la sacralità della pagina che, a sua volta, ha il compito di trasferire il valore del contenuto, trasponendo in forma grafica i valori di alta qualità che questa acqua neozelandese vuole comunicare.⁷

⁷ Antipodes viene progettata per competere con le acque europee destinate al mercato della ristorazione. Vedi: <<https://www.antipodes.co.nz/>>. Online il 27 aprile 2023.

Un secondo modello che possiamo intercettare è rappresentato dal *manifesto tipografico*.

L'area primaria della confezione viene sfruttata come campo in cui articolare composizioni libere basate sulle potenzialità espressive del carattere tipografico.

Gli effetti compositivi sono ottenuti, nella quasi totalità dei casi, tramite font bastoni di pesi diversi (regular, bold, extrabold, ecc.), che vengono accostati a partire da una contrapposizione di corpi (fig. 6), come nel caso del cioccolato, o enfatizzati dai contrasti cromatici, come accade per Mc Donald (fig. 7). Evidente risulta il ruolo rivestito dal colore, dal contrasto cromatico nella costruzione della relazione figura-sfondo; ma anche dell'interlinea che ridotta all'essenziale, rende compatta la composizione facendo diventare un unicum le righe di testo e trasformando così la composizione tipografica in *figura*.



Figura 5-8. Esempi riferiti ai modelli “pagina-libro” (5), “manifesto tipografico” (5 e 6), “etichetta informativa” ascritti alla categoria “formati grafici” (8).

Un terzo formato rimanda invece all'*etichetta informativa*. L'area primaria della confezione in si rifà, in questo caso, ai criteri compositivi delle strutture tabellari seguendo il principio ordinatore della schematizzazione. Allineamenti, punti elenco, dati composti in font bastone e scanditi in sequenza da filetti orizzontali che ne determinano il ritmo di lettura, richiamano i principi compositivi delle *Nutrition Facts* statunitensi e il loro sistema grafico, in cui gli elementi trovano la propria formalizzazione al fine di garantire criteri di leggibilità e facilità di accesso alle informazioni. È quanto avviene per esempio nei packaging di Green Press (fig. 8) in cui la lista degli ingredienti è espressa

direttamente sull'area primaria a supporto di una retorica visuale tesa a esprimere essenzialità e trasparenza, privilegiando una informazione che si pone come "oggettiva", sino a preferire, nei casi più estremi, il tono della comunicazione propria dell'ambito scientifico o della "scheda-prodotto".

3.3. Astrazioni tipografiche

Una terza tipologia individuata ci permette di raccogliere le soluzioni in cui il carattere tipografico, seppure a partire da principi generativi differenti, si presenta come la risultante di un processo di semplificazione che intende arrivare all'essenzialità della lettera, alla sua geometrizzazione. La font nasce in questo caso da una sorta di regolarizzazione formale del disegno che rende esplicito l'elemento generativo di base.

È così che, per esempio, l'identità della Hint Water si sviluppa intorno al nome del prodotto, alle quattro lettere, lasciando alla scritta il ruolo di protagonista dell'area primaria. Si è di fronte a una font lineare, bold, disegnata in modo da enfatizzare il modulo su cui è costruita la lettera. Una modularità sottolineata dall'orientamento della scritta che è impaginata in verticale, orientata a novanta gradi lungo il corpo della bottiglia – a eccezione della lettera "n" – dando risalto al ritmo, che risulta percepibile proprio attraverso alcune costanti nel disegno delle lettere, che si coglie dalle curve della "h", della "n", così come da quella alla base della "t", generate tutte a partire da un unico modulo e tracciate su semicirconferenze del medesimo raggio (fig. 9).

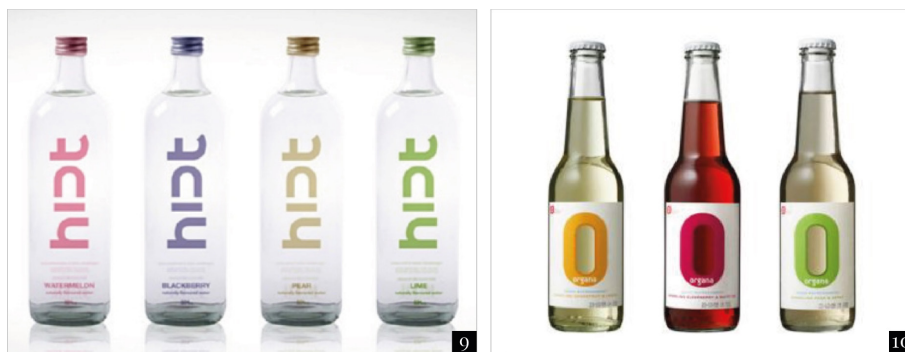


Figura 9-10. Esempi di "astrazioni tipografiche".

Grazie a questa costruzione grafica si manifesta il processo di semplificazione che tende all'astrazione. L'immagine tipografica assume così una funzione di insegna-marchio, sintesi della messa in sequenza di segni che giocano sulla soglia della dimensione ideogrammatica.

Siamo di fronte a un processo di geometrizzazione e astrazione che ritroviamo, seppure basato su un diverso processo generativo, in un altro esempio in cui il segno, elemento portante dell'identità del prodotto, nasce dall'elaborazione di una singola lettera.

È il caso di *Organa Mineral Drinks* (bibita) il cui segno-marchio è costituito dalla "O". Una lettera-monogramma, iniziale nel nome, che funge da perno

visivo. Il disegno della lettera esprime il proprio potente valore grafico facendosi figura. Segno in grado di conferire identità al prodotto, ma anche memorabilità, assurgendo a punctum della composizione.

La lettera, composta in un carattere tipografico bastoni condensati, e portata in dimensioni tali da occupare in altezza la quasi totalità dello spazio, diventa protagonista di un gioco grafico enfatizzato dalla fustellatura che va a elidere l'occhio del carattere, "svuotando" quindi la parte interna della lettera (fig. 10). Un intervento progettuale che permette all'osservatore di vedere al di là dell'etichetta, offrendo la visione diretta del contenuto e consentendo al colore di entrare in relazione percettiva con il segno grafico che ne richiama la cromia.

Tipografia, supporto di stampa, materiale del contenitore e prodotto formano, in questo modo, una concatenazione percettiva che determina l'effetto di senso diventando la cifra identificativa del prodotto.

3.4. Parole illustrate

All'ultima tipologia indagata possiamo ricondurre i casi delle *parole illustrate*. In questa categoria annoveriamo gli enunciati in cui i materiali scrittorii assumono forma e valore illustrativo e concorrono, attraverso di essi, alla costruzione del sistema comunicativo del prodotto. Siamo di fronte a soluzioni in cui *figure scritte* e *lettere figurate* intendono essere un tutt'uno, in cui lo "scrivere" e il "disegnare" si fondono in un'unica traccia.

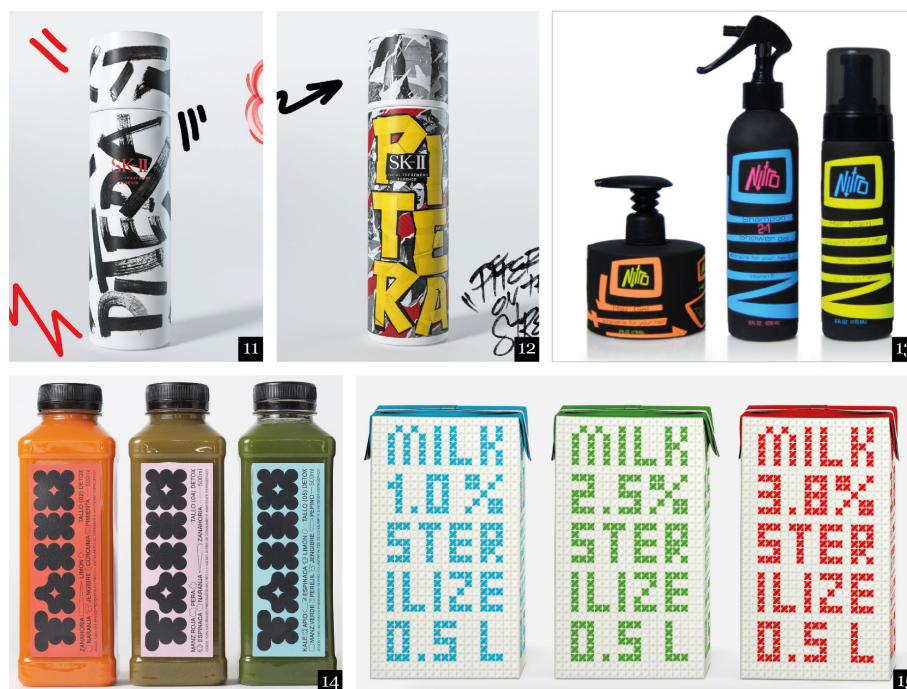


Figura 11-15. Esempi di "parole illustrate".

Tra parola e figura si instaura un'armonica e libera consonanza; una consonanza resa facilmente praticabile, come sottolineato nel saggio *Figure con parole. Mario Pompei nei giorni della scrittura dipinta* (Baule 1993: 71), dal fatto che, attraverso il supporto digitale, si sono fatte della stessa sostanza che le rende commensurabili.

Siamo in un ambito popolato da un ampio ventaglio di esempi distanti dalla cultura tipografica classica che frequentemente non riconosce a essi particolare dignità.

Più in particolare, all'interno di questa categoria, possiamo tracciare due sotto-insiemi. Il primo, in cui i caratteri sono più fortemente incentrati sulla dimensione pittorica, e un secondo marcato da interventi grafici più prossimi a ciò che comunemente definiamo caratteri "fantasia".

Da un lato, lettere disegnate a mano tramite pennelli che permettono di cogliere la pressione del gesto, di vivere l'azione del comporre, restituendo ciò che le setole "scaricano" sul supporto, lasciando così intravedere lo sfondo attraverso la traccia del segno stesso (fig. 11). Ma anche, scritte ottenute con la tecnica del collage, plasmando e sovrapponendo frammenti di carta (fig. 12).⁸ Oppure vettorialmente, con la tavoletta grafica che trasforma in formato elettronico il segno manuale mantenendone le peculiarità (fig. 13):⁹ tecniche diverse grazie alle quali le parole divengono della stessa sostanza dello sfondo unificandosi con gli altri elementi segnici che fanno parte della configurazione complessiva.

Nel secondo sotto-insieme ritroviamo il gruppo dei caratteri "fantasia", altrettanto vasto ed eterogeneo. È il caso di Tallo, in cui l'elemento protagonista dell'etichetta ha come interprete una parola-figura, un disegno geometrico ottenuto attraverso l'affiancamento e la fusione di cerchi di colore nero che formano, così combinati, le singole lettere, producendo un effetto complessivo di testo-illustrazione (fig. 14). Ma anche di Milk,¹⁰ in cui l'intero testo presente sulla confezione diventa un'illustrazione, estesa quanto l'area primaria del *brick-pack*.¹¹ Le parole "milk", "sterilize", così come le informazioni relative alla percentuale e alla quantità, sono disegnate, semplificate, scandite e rese modulari riproducendo, in questo caso, l'effetto di una scritta a punto croce, perfettamente armonizzata con lo sfondo che riproduce la struttura ritmata del canovaccio dando luogo a una configurazione visiva unitaria concepita secondo un'unica traccia (fig. 15).

⁸ Si fa riferimento alla linea di prodotti cosmetici SK-II realizzati in edizione limitata. Rivolta al mercato asiatico e destinata, in particolare, ai giovani millennial, per determinarne l'identità si assumono linguaggi ritenuti prossimi ai destinatari: dall'universo dei graffiti alle tecniche artigianali come la "tapeography" (tecnica sviluppata dal designer turco Ersin Han Ersin), al collage con supporti misti in cui si utilizzano poster di street art.

⁹ Si fa riferimento al concept per la linea di prodotti Nitro. Vedi <http://www.packagingdesignarchive.org/archive/pack_details/1008-nitro>. Online il 27 aprile 2023.

¹⁰ Si fa riferimento alla gamma di packaging per il latte progettati dallo studio Hattomonkey. <<https://www.coroflot.com/hattomonkey/Packages>>. Online il 27 aprile 2023.

¹¹ Si intende la confezione in poliaccoppiato con struttura a parallelepipedo.

4. Lettere-immagini, sintesi autorevoli

Quanto emerge dall'osservazione dei packaging che interpretano l'area primaria come il luogo dell'incontro tra parola e immagine ci porta a sviluppare alcune considerazioni.

Come evidenziato, seppure nella varietà delle soluzioni grafiche, le configurazioni visive esaminate, ponendo in relazione *carattere tipografico* e *architettura figurale* dell'enunciato visivo, determinano un risultato unitario che fa assurgere la lettera al ruolo di soggetto protagonista dell'artefatto comunicativo. A partire dalle narrazioni risultanti, e volendo interpretare le ragioni alla base della rinuncia alla rappresentazione iconica del contenuto o delle sue proprietà, possiamo affermare che gli impianti retorici adottati poggiano sulla volontà di *far sapere* (scelta dell'elemento verbale), anziché *far vedere* (rinuncia alla raffigurazione), lasciando intendere un'attenzione particolare nei confronti dei contenuti veicolabili "a parole" e, più in generale, della funzione informativa. Si sceglie dunque di non sedurre attraverso un'immagine realistica o evocativa, come prevalentemente accade, ma con argomentazioni verbali rivolte alla mente del destinatario.

Viene messa in gioco una chiave narrativa, su cui si costruisce l'identità del prodotto, che non può prescindere da una sorta di autoconsapevolezza del prodotto stesso e che, molto spesso, corrisponde anche a un suo posizionamento elevato. Lo scarto dalla norma e la presa di distanza dalla rappresentazione iconica, a favore dell'elemento tipografico, divengono pertanto il mezzo per esprimere i caratteri distintivi del prodotto.

Tutto ciò dando vita a un interessante paradosso. Si rinuncia alla raffigurazione del contenuto per esprimersi attraverso una diversa forma figurale che coinvolge la parola e la sua sostanza grafica, rimanendo così ancorati a una dimensione iconica della narrazione.

Il carattere disegnato depotenzia la dimensione strettamente verbale della font e diviene, nei casi migliori, un tutt'uno con l'architettura figurale secondo una retorica unitaria che, come evidenziato, vede la lettera, nella sua forma e nella disposizione compositiva, parte integrante dell'artefatto comunicativo.

Siamo cioè di fronte a *lettere-immagini* capaci di evocare universi di senso, che si pongono alle base di una retorica visuale tipografica; lettere-immagini che hanno la funzione di *figure di argomentazione* (Veca 2007)¹² che si offrono per essere interpretate simultaneamente entro i bordi di una circolarità che sul piano del significante possiamo avvicinare alla crisi.

Bibliografia

Abruzzese, Alberto; Colombo, Fausto (a cura di)
1994 *Dizionario della pubblicità. Storia, tecniche, personaggi*, Bologna, Zanichelli.

¹² Cfr. Bonsiepe (1975) e Anceschi (1987); in merito alla relazione tra retorica verbale e retorica visiva si veda la voce "retorica della pubblicità" riportata nel *Dizionario della pubblicità* a cura di Alberto Abruzzese e Fausto Colombo.

Anceschi, Giovanni

1987 «Retorica verbo-figurale e registica visiva», in Eco, U. et al., *Le ragioni della retorica*, Modena, Mucchi, 169-188.

1992 *L'oggetto della raffigurazione*, Milano, EtasLibri.

Anceschi, Giovanni; Bucchetti, Valeria

1998 «Il packaging alimentare», in Capatti, A., De Bernardi, A., Varni, A. (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 13. L'alimentazione*, Torino, Einaudi, 845-886.

Baule, Giovanni

1993 «Figure con parole. Mario Pompei nei giorni della scrittura dipinta», in Pallottino, P. (a cura di), *Mario Pompei. Scenografo, illustratore e cartellonista. 1903-1958*, Milano, Electa, 71-80.

2011 a «Type come design. Il progetto di sistemi-soglia per l'accesso al contenuto testuale», in Guida F. E., Iliprandi G. (a cura di), *Type Design. Esperienze progettuali tra teoria e prassi*, Milano, FrancoAngeli, 17-24.

2011 b «Figure di perigrafia. Sul designer di cornici, autori di forme dell'accesso» in Bucchetti, V. (a cura di), *Altre figure. Intorno alle figure di argomentazione*, Milano FrancoAngeli.

Bringhurst, Robert

1992 *The Elements of Typographic Style*, Vancouver, Hartley & Marks Publishers.

Bonsiepe, Gui

1966 «Rettorica visivo verbale», *Marcatre*, 19 (aprile), 19-22.

Bucchetti, Valeria

1999 *La messa in scena del prodotto. Packaging identità e consumo*, Milano, FrancoAngeli.

2005 *Packaging design. Storia, linguaggi, progetto*, Milano, Poli.Design-FrancoAngeli.

Bucchetti, Valeria (a cura di)

2007 *Packaging Contro.verso*, Milano, Edizioni Dativo.

Colonetti, Aldo

1988 «La grafica spontanea», *LineaGrafica*, 6 (novembre), 32-39.

Ferraresi, Mauro

1999 *Il packaging. Oggetto e comunicazione*, Milano, FrancoAngeli.

Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph,

1979 *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; tr. it. *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher, 1986.

Groupe μ

1970 *Rhétorique générale*, Paris, Librairie Larousse; tr. it. *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano, Bompiani, 1976.

Guida, Francesco E.

2018 «Tipi espressivi: il carattere tipografico come immagine», in Bucchetti V. (a cura di), *Progetto e culture visive. Elementi per il design della comunicazione*, Milano, FrancoAngeli, 159-181.

Iliprandi, Giancarlo; Lorenzi, Giorgio; Pavesi, Jacopo
2004 *Dalla lettera al lettering*, Milano, Lupetti.

Heller, Steven; Anderson, Gail
2017 *Type Tells Tales*, London, Thames & Hudson.

Lancioni, Tarcisio; Lorusso, Anna Maria (a cura di)
2020 «Enunciazione e immagini», *E/C*, Anno XIV, 29.

Lussu, Giovanni
2007 «Tipografia e oltre», in Bucchetti V. (a cura di), *Culture visive. Contributi per il design della comunicazione*, Milano, Edizioni Poli.design, 241-290.

Marsciani, Francesco
2020 «For a formal theory of enunciation and an extended theory of the image», in Lancioni, T. e Lorusso, A.M. (a cura di) «Enunciazione e immagini», *E/C*, Anno XIV, 29, 31-37.

Riccò, Dina
1999 *Sinestesie per il design. Le interazioni sensoriali nell'epoca dei multimedia*, Milano, EtasLibri.
2007 «Sinestesie del visivo», in Bucchetti V. (a cura di), *Culture visive. Contributi per il design della comunicazione*, Milano, Poli.Design, 149-189.

Veca, Alberto
2007 «Figure di argomentazione», in Bucchetti V. (a cura di), *Culture visive. Contributi per il design della comunicazione*, Milano, Poli.Design, 191-240.

Ventura, Ilaria
2014 *Che cos'è il packaging*, Roma, Carocci.

Valeria Bucchetti è professoressa ordinaria presso il Dipartimento di Design del Politecnico di Milano. Insegna Design della comunicazione nel Corso di Laurea in Design della comunicazione, del quale è coordinatrice, e Design della comunicazione e Culture di genere nei corsi di Laurea Magistrale della Scuola del Design. La sua attività di ricerca è orientata in particolare negli ambiti dell'identità visiva e dell'identità di prodotto, dell'identità di genere e degli stereotipi comunicativi e, più in generale, dei sistemi di comunicazione visuali. Ha vinto il premio Compasso d'Oro (1998) come co-autrice del catalogo multimediale per il Museo Poldi Pezzoli. È curatrice di *Altre figure. Intorno alle figure di argomentazione* (2011), *Anticorpi comunicativi* (2012), *Un'interfaccia per il welfare* (2017), *Progetto e culture visive* (2018) e autrice di *La messa in scena del prodotto* (1999), *Cattive immagini. Design della comunicazione, grammatiche e parità di genere* (2021).

Pictograms as Visual Communication Tools for the Autonomy and Accessibility of Persons with Intellectual Disabilities

Girish Muzumdar

Director, Pictolab, Talence, France
Associate researcher, PROJEKT, University of Nimes, FR
girish.muzumdar@gmail.com

Asha Deshpande

Research Director, Kamayani Institute for Research, Training & Rehabilitation for persons with Intellectual Disabilities, Pune, India
deshpande.asha@gmail.com

Ben Howell Davis

Associate researcher at Pictolab, Talence, FR
Formerly Research Associate, Center for Advanced Visual Studies and Center for Educational Computing Initiatives, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, USA
benhowelldavis@eastlink.ca

Abstract

The social inclusion of persons with disabilities is a priority in a growing number of countries. Their level of autonomy, with or without technical aids, is an essential criterion of its success. Pictograms are the technical aids of choice for persons with intellectual disabilities. The coherence of the pictographic tool is essential to the user-friendliness of such aids. Pictogram-based solutions are not only useful for persons with intellectual disabilities. They can be used by all those who have difficulties reading, such as illiterate persons, tourists, senior citizens, children, refugees, asylum-seekers, etc. Taken together, they can represent up to 30% of the population.

Keywords

Pictograms; Autonomy; Accessibility; Intellectual disabilities; Technical aids

Contents

1. Disabilities and rights
 2. Communicating with persons with intellectual disabilities
 3. Pictograms and intellectual disabilities
 4. Pictograms and “visual languages”
 5. Formal Aspects of Visualization
 6. Pictomedia: an example of a pictogram-based visual communication system
 7. An example of a pictographic solution: Pictomedia Access
 8. Adapting pictograms to users’ needs
 9. The Kamayani research project: a cultural challenge
 10. Social impact
 11. Perspectives and scope for additional research
 12. Conclusion
- References

1. Disabilities and rights

The United Nations Convention on the Rights of Persons with Disabilities (CRPD) was adopted in December 2006. 164 countries have signed it and it is being ratified by another 186. The purpose of this Convention is “to promote, protect and ensure the full and equal enjoyment of all human rights and fundamental freedoms by all persons with disabilities, and to promote respect for their inherent dignity”.¹

Full and effective participation and inclusion in society is one of its general principles, the others being “respect for inherent dignity, individual autonomy including the freedom to make one’s own choices, and independence of persons; non-discrimination; respect for difference and acceptance of persons with disabilities as part of human diversity and humanity; equality of opportunity; accessibility; equality between men and women; respect for the evolving capacities of children with disabilities and respect for the right of children with disabilities to preserve their identities”.²

Several countries have passed legislative frameworks and regulations and have taken administrative and other measures. India, for example, set up the Rehabilitation Council of India (RCI) in 1986; it became a statutory body in 1993 following the enactment by parliament of the RCI Act (RCI, 2001). Its mandate was broadened in 2000 to give it the powers to regulate and monitor services given to person with disabilities. The Rights of Persons with Disabilities Act was passed in 2016 to fulfil the obligations of the CRPD, of which India is a signatory. It makes the appropriate governments responsible for taking effective measures to ensure that persons with disabilities enjoy their rights equally with others in terms of education, employment and access to resources.

Full and effective participation and the inclusion of persons with disabilities in mainstream society remains, however, a major challenge for all. Cognitive, physical, intellectual, communicational and emotional challenges constitute major hurdles for navigating the complex environments that persons with disabilities are faced with. The CRPD views disability as an evolving concept that results from the interaction between persons with disabilities, on one hand, and attitudinal and environmental barriers that hinders their full and effective participation in society, on the other.

The social model of disability that this is based on is a significant evolution from the earlier medical model. “The medical model views disability as a problem of the person, directly caused by disease, trauma or other health conditions, which requires medical care provided in the form of individual treatment by professionals”. In such a context, becoming a functioning member of society requires medical care or rehabilitation. This is an extremely normative view as

¹ United Nations 2007 Convention on the Rights of Persons with Disabilities. Art. 1, p. 4. Retrieved from <<https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-persons-disabilities>>.

² United Nations 2007 Convention on the Rights of Persons with Disabilities. Art. 1, p. 4. Retrieved from <<https://www.ohchr.org/en/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-persons-disabilities>>.

it becomes incumbent on the person to adapt to society. Management of the disability is aimed at cure or the individual's adjustment and behaviour change.

The social model of disability, on the other hand, sees the issue mainly as a socially created problem, and basically as a matter of the full integration of individuals into society. Disability is not an attribute of an individual, but rather a complex collection of conditions, many of which are created by the social environment. Hence, the management of the problem requires social action, and it is the collective responsibility of society at large to make the environmental modifications necessary for the full participation of people with disabilities in all areas of social life. (WHO 2001: 20)

Autonomy and accessibility consequently become key issues in achieving the full and equal participation and the social inclusion of persons with disabilities. Technical aids and measures to make key resources such as education, employment, transport, buildings, etc. accessible are necessary but not sufficient. Persons with disabilities themselves need to be prepared in their use, which involves learning.

2. Communicating with persons with intellectual disabilities

Social, academic and occupational learning, however, is a challenge for persons with intellectual disabilities. Learning is a complex process that involves various cognitive skills and abilities such as attention, memory, differentiation, prioritization and understanding. These abilities are essential for acquiring new knowledge, making connections between different concepts, and applying what has been learned in different situations. These skills are interdependent and often overlap, making learning a complex process (Clarke and Clarke 1965). In persons with intellectual disabilities, their cognitive skills and abilities which are essential for learning can be latent. Neither they nor their educators and caregivers are aware they exist and it is up to the latter to seek them out and identify them. Doing so would be of immense importance as it would allow the person to develop their inherent capacities and facilitate their social participation and inclusion (Deshpande 2005).

The interventions designed to detect, develop and strengthen learning among persons with intellectual disabilities require effective communication media in order to succeed. An experimental study on the effectiveness of audio, video and print media (pictures) was conducted as a doctoral programme at a special education institution in Pune, India, to ascertain the relative effectiveness of media that are commonly available and used (Deshpande 2005). The study evaluated the impact of the three media on the following abilities:

- Memory.
- Ability of communication.
- Ability of association.
- Concept formation of colour, size, spatial relations.
- Ability of appreciation.
- Ability of prioritization.
- Ability of differentiation.

- Attention.
- Ability of understanding.

The research revealed that print pictures were the most effective medium of the three for communicating with persons with intellectual disabilities. Although a very simple medium, technically speaking, with static picture frames, clear colours and figures, they scored highest in developing cognitive abilities like memory; concepts of space and colour; the ability to associate and to differentiate; and the abilities of prioritization and appreciation.

Pictures are a cheap medium and can be easily duplicated for reuse. They can be used in remote locations too, such as rural areas, an important criterion in the Indian context. The medium allows special education teachers to understand complex cognitive development and how lower-level skills can be built into higher-order thinking. It could assist educators in developing more effective teaching methods and tools to make the children with intellectual disabilities more self-supportive and autonomous (Deshpande 2005).

Special education teachers and carers often use images to communicate with their students and wards. The images are usually gleaned from magazines, catalogues, books, etc. The manner in which objects, actions or concepts are visually represented can thus vary from picture to picture. These variations can be personal, cultural, or geographic, for example. The images are useful as cues and for communicating simple messages, but it is difficult to base an efficient visual communication system on them, for a number of reasons:

- the diverse origins of the images result in a lack of coherence in the manner in which objects, and particularly the more immaterial items such as action verbs, professions, places, etc., are represented;
- it is difficult to describe tasks in detail using such images. They are useful as cues for action and as keyframes in a sequence, but one rarely finds the images required to create a task sheet that includes details of the subtasks;
- each teacher or carer has their own set of images and their own “grammar”, if at all, for associating them to create messages. As a result, when students change groups they often need to unlearn one system to learn another. Besides, the images are collected as and when required, which makes for a resource that grows organically, and as it has often not been designed as a system, there is an absence of internal coherence;
- the situations in which visual communication can be used is constrained to those in which the required images are available;
- collecting images can be time-consuming and takes away from the primary task of caring for wards and teaching students.

3. Pictograms and intellectual disabilities

Pictograms are stylized figurative drawings used to convey information of an analogical or figurative nature directly, to indicate objects or to express ideas (Tijus et al. 2007). As visual communication tools, they are often used as alternatives to images. Ubiquitous in today’s world, they are used in all sorts

of situations, from road signage to laundry instructions, and infographics to modern technologies.

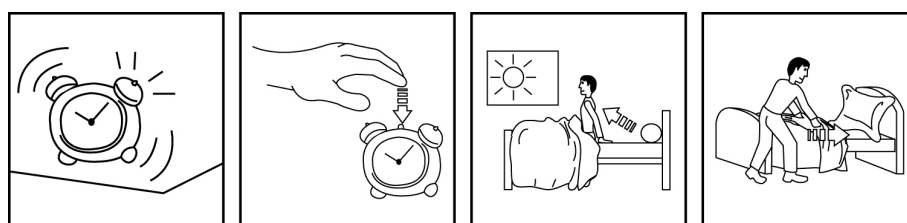
Although simpler than images, they are more effective as elements of a “visual language” than images are, and efficient ways of saying a lot with very little. Pictograms are useful tools when a message needs to be transmitted and understood independently of words, writing, language and culture. They are often instinctively learned and understood by natural means and are easily recognizable as they are stripped of details and the focus is thus solely on the bare message.

Many of the common pictograms transcend cultures to become international symbols, of which road signs are a vivid example. The international standard ISO 7001 (International Organization for Standardization) defined a pictogram set in the 1970’s that has been in continual use since.

There is a difference, however, between pictograms as we commonly know them and their use as visual communication systems for persons with intellectual disabilities. In the real-life situations we are accustomed to, three pictograms placed side-by-side convey three separate and distinct messages.



In a visual communication system, pictograms placed side-by-side together constitute a message.



The sequential organisation of certain professional or daily activities can be an obstacle for people who have difficulty remembering their schedules or organising their time (Courbois and Paour 2007). However, learning is always possible, even if it takes time and requires adequate means. There are three main possibilities for professionals and parents to support the learning of persons with intellectual disabilities (Bussy 2014):

1. modifying the environment to suit the person’s abilities (e.g. providing visual support if the person has difficulty processing verbal information);
2. using preserved cognitive functions (e.g. building on the person’s strengths; using, for example, alternative and augmentative communication if the person has language difficulties);
3. re-educating or stimulating the dysfunctional cognitive function.

Pictograms can be useful in each of these cases. They fulfil roles usually held by the care-giver: encouragement to adopt the behaviour or undertake the task; reminders of the order of the tasks to be carried out; and the means to self-evaluate the accuracy of the execution (Montreuil et al. 1991). However, the technical aid used must be adapted to the situation and the person.

For example, verbal memory disorders in Down's and Fragile X syndromes are obstacles to memorising verbally communicated information and, consequently, to following the instructions for carrying out tasks. Each piece of information given verbally should therefore be accompanied by its pictorial representation (for example, pictograms). The dual modality (visual and verbal) improves the memory trace and thus makes it easier to retrieve this information (Bussy 2014).

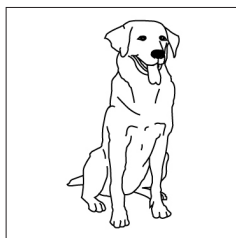
4. Pictograms and “visual languages”

A pictogram-based visual communication system is an artificial construct and can thus be designed to be as efficient as possible. For the system to be effectively efficient, the design needs to focus on the three primary structures of a “visual language”: the modality of the representation, pictograms in this case; the “grammatical structures” used to organise them; and meaning, which must be as comprehensible and unambiguous as possible. The “grammatical structures” apply as much to the construction of the units (pictograms) as to that of the sequence (message) (Cohn 2020).

Pictograms and images can be associated either as sequential images which are juxtaposed images bound by meaningful connections, designed for instruction manuals and signage; or visual narratives which are a type of sequential images, often drawn, which convey a continuous event sequence, typically to tell a story, as in comics and picture stories (Cohn 2020). Pictograms, as used for persons with intellectual disabilities, would fall into the category of sequential images, though it would make the communication richer if it were also to include visual narratives.

It is however important to understand that in associating images to construct messages or narratives, we enter the realm of “visual languages” that use codes and conventions for those messages to be coherent and understood. However, although images, photographs, pictures or pictograms have long been used to communicate with persons with intellectual disabilities, this aspect isn't often taken into account. One of the reasons is the widespread “Visual Ease Assumption” that rests on the premise that visual narratives, given their non-linguistic nature, may alleviate processing difficulties in populations that struggle with language (Coderre 2020).

Visual information correctly presented is effectively easier for persons with intellectual disabilities to process than oral or written information, as images are concrete representations that directly reflect the real world. For example, unless the association is learned, nothing about the sound “dog” or the word “dog” directly evokes the animal. A picture of a dog, however, looks like one and can be directly linked to its semantic representation.



As a result, the visual stimulus (picture “dog”) is more easily processed than the more abstract stimuli, whether acoustical (sound “dog”) or graphical (word “dog”).

The information to be communicated here is simple. In the case of a visual communication system, however, the kind of information to be conveyed can be more complex and representing it requires the use of a “visual grammar” to create the corresponding pictograms and messages. “The messages are thus no longer simplistic and universally transparent and require a certain proficiency that is acquired through exposure to the visual language” (Cohn 2020).

As a result, internal coherence is an essential criterion of an efficient system. The “grammar”, whether for the pictograms or their sequence, needs to be formalised and used in all the instances in which it is applicable. It thus becomes useful to understand the mechanisms and principles underlying the process of visualization.

5. Formal Aspects of Visualization

Visualization refers to the encoding and decoding of information into a graphical/visual/spatial form, whether inside the human imagination, as a mental image, or outside it, as images such as pictograms, diagrams, cinema, photographs, sculpture, and painting. This definition suggests that information varies in its suitability for being visualized.

Some information appears well suited to textual representation but is difficult to represent visually (e.g., a national constitution), some is well suited to visualization but is difficult to represent textually (e.g., Michelangelo’s David), some may be equally suited to either (e.g., the plots of action novels that later appear as successful movies), and, finally, some may be suited to neither (e.g., Beethoven’s Ninth Symphony).

Visualization (and images) can be approached from different angles: the formal aspects of the image itself; the cognitive, perceptual and mnemonic underpinnings; or the interpretive function. Although the applications and the areas mentioned below may not correspond to the experiences or the lives of persons with intellectual disabilities, their conceptual bases provide a foundation for building an effective visual communication system at two levels:

1. The design of the visual communication system itself
2. The creation of user-friendly resources using the system.

The formal aspects of images include (Davis, 2009):

1. Appearance: The recognizable attributes of images (color, shape, edges, contrast, opacity, texture, etc.).
2. Measurement: The scale of images (how large or small something is in relation to something else).
3. Dimension: The temporal constructs embedded in images (showing process with video, time lapse, slow motion, high-cam moving or still images that capture metamorphic processes, temporal axes in graphs).
4. Perspective: The perspectival aspects of an image according to the relative position of the viewer (Vantage point, 1, 2 & 3-point perspective, multiple perspectives).

Taking into account the cognitive inclinations, strengths, and limitations of the human mind in visual matters, provides a way to think about the match between the formal aspects of an image and its effectiveness. These include (Davis 1988):

1. The beneficial effects of external and internal images on memory, and which visual attributes enhance this mnemonic effect.
2. The use of “memory theaters” - mapping images on top of complex visual forms as with the figures of astrology and astronomy, and associating images with words; distinctions between cued and uncued recall and recognition.
3. The automatic interpretive and perceptual processes that help us parse visual input; their implications about images that are likely to be easy or difficult to read; the types of information in an image that we are likely to uncover most quickly.
4. Some exploration of why optical illusions and movies work; seeing the world through the eyes of a fly, spider, or frog; stereo vision, color opposition, capacity limits, and laws of good form applied to the evolution of visual presentation (Davis, Hodges, & Sasnett 1989).
5. Our ability to internally manipulate images through zooms, pans, rotations, transpositions, and juxtapositions and how these maps onto successful visual conventions (Davis 1989).
6. Our ability to make imagistic models as an aid to understanding, reasoning, and design.

6. Pictomedia: an example of a pictogram-based visual communication system

The Pictomedia system was designed for persons with intellectual disabilities who were able to master simple tasks but had problems performing more complex ones. Their memory problems would not allow them to remember all the subtasks of the main task, their sequence, or both. And as their reading skills were extremely limited or absent, they could not use written instructions. Pictograms allowed the tasks to be converted into “comic strips” that they only needed to follow to execute them.

The nature of the relationships between a sign, or a signifier, on one hand and an object or concept, the signified, on the other, leads to distinguishing three types of signs: icons, indices, and symbols (Jakobson 1965). Pictograms can be all three.

The aim is to have pictograms that are iconic, as far as possible. The icon acts chiefly by similarity or resemblance between the signifier and the signified; the picture “tree” that evokes the object “tree”, clearly and unambiguously. However, not everything can be represented as icons; action verbs, professions and comparisons are some examples.

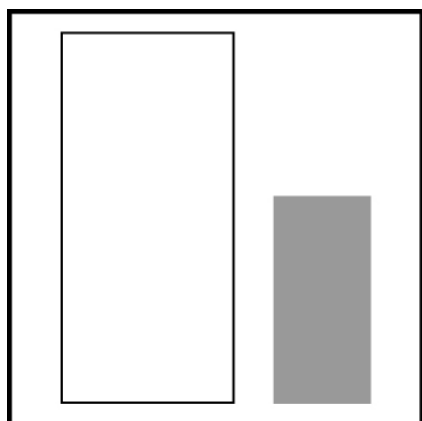
An index can be useful in such cases. It acts on the basis of association by contiguity. Indices establish connections between the signifier and the signified. Smoke is an index of fire, and the footprint an index of human presence. However, in a pictographic system, these relationships must be coherent and consistent. All instances of a category must be represented in the same way to facilitate understanding and to lessen the cognitive load of deciphering the images. Semantic rules play that part in the Pictomedia system.

And finally, symbols act chiefly by learned associations between the signifier and the signified with no similarity or contiguity required between the two. It is merely based on a decision to interpret the sign in that manner. Traffic signs are a good example of symbols. This makes symbols hard to understand and difficult to remember for persons having cognitive and memory issues. As such, they should be avoided in a pictographic system. However, they are impossible to ignore as they are so much part of our everyday lives. If necessary, icons and indices can be used to explain them. “The internal coherence of the Pictomedia system is ensured by a set of visual, semantic, and syntactic rules” (Muzumdar 2009).

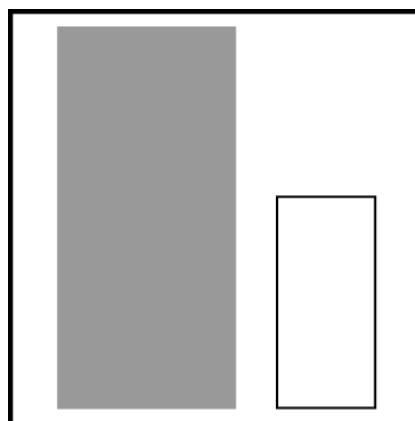
The visual rules give the pictograms a similar look and feel, allowing them to be recognised as belonging to the same set of images.

The semantic rules define the manner in which a concept (action verb, colour, profession, etc.) is represented visually. All instances of a given category must be represented in the same manner.

Examples of semantic rules:

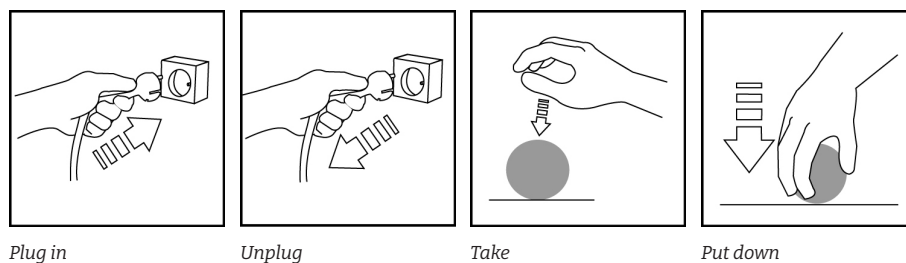


Big



Small

Rule: The information to be communicated is in black, the grey provides context.

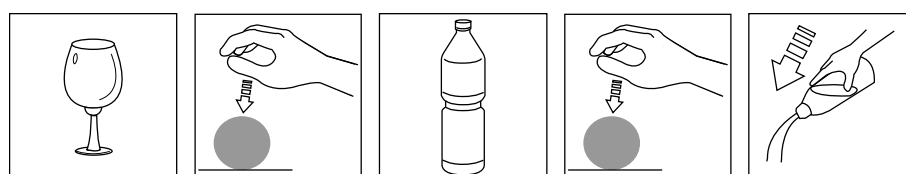


Rule for Action verbs: the part of the body involved in the action, associated objects if any, and an arrow to show the direction of the movement.

Rule: “Take” and “put down” are generic pictograms that are associated with the objects that the action is applied to (see example below).

Syntactic rules: the fundamental choice made for syntax in the Pictomedia system was to sequence the pictograms to follow the progression of the task and not the order of the words in the instruction.

The sequence of the pictograms for the instruction, “Pour water in the glass” will thus be, “Take the glass, take the bottle, pour”, which is how the action is generally performed. Having the pictograms in this sequence makes it easier for the person with intellectual disabilities to execute the task as they just have to follow the pictures. It also makes the pictographic instruction language independent as the pictograms are in the order of the task and not that of the language of the instruction itself.



7. An example of a pictographic solution: Pictomedia Access

The aim of the Pictomedia system is to provide solutions to compensate for the incapacities of the person in all the areas of their life in order to facilitate their social inclusion.

Pictomedia Access is one such solution and is a pictogram-based mobility tool. It was designed for persons who have difficulties in finding their way around geographical spaces and have little or no reading skills, which makes the use of written itineraries difficult or impossible. The basic concept consists in translating the person’s route into pictographic itineraries that include photographs of existing geographical landmarks. The landmarks indicate points at which actions need to be taken, such as “turn”, “cross the road”, etc. This allows the person to move around using the pictographic document alone, with no modifications required to the physical environment.

As a result, Pictomedia Access goes beyond the notion of accessible transport and makes the whole city accessible: buildings, large sites, urban spaces and public transport.

Pictographic itinerary extracts:



At the "St. Seurin" bus-stop, take bus number 16 going to "Gare St. Jean"



Get off at the "Victoire" bus-stop.

The safety of the person is ensured by a mobile phone with the number of a care-giver or a parent on fast-dial.

New functions and technologies can be added to the basic solution, such as smartphones, tablets, GPS, augmented reality, etc. As for remote assistance, it can evolve technologically, with the use of smartphones or tablets, using localisation and video calls, for example, or in organisational terms, going from individual assistance to collective assistance, such as a call centre. As long as the basic concept remains unchanged, these different versions remain compatible with each other.

8. Adapting pictograms to users' needs

For pictograms to be efficient autonomy tools they need to be adapted to the user and their needs, which could involve adapting them:

- to the form of intellectual disability;
- to the individual; or
- to the cultural context.

The form of disability has not been taken into consideration in the design of the Pictomedia system, there being insufficient data available on the relationship between the form and the person's comprehension of a visual language. However, the manner in which the latter is used can be adapted to the type of disability.

Children with Down's and X-Fragile syndromes, for example, have impaired verbal memory, and information given to them orally should be accompanied by its pictorial representation (e.g. pictograms). The dual visual and verbal modality augments the memory trace, making it easier for them to retrieve information. In addition, the use of timetables helps them keep track of time and reduces the anxiety associated with change (Bussy and Kientz 2012).

Children with Williams-Beuren syndrome, however, have difficulties reading and understanding timetables in the form of double-entry tables (Thibault and Fayasse 2009). It is therefore preferable to use verbalization with them, as they do not present the same verbal memory disorders as the two other syndromes.

The other issue is in how far one needs to go in adapting the pictograms to the individual, as the more they are adapted to a single user, the less universal they become.

The question here is the role attributed to the pictograms. Are they "crutches" or communication tools?

If crutches, they can be designed specifically for a given user and their needs, independently of others, thus making them easier to use.

However, these pictograms will probably not be easily understood by others, nor theirs by the person, making it difficult to develop common resources.

Designing pictograms as a communication tool alone, on the other hand, can make for a highly efficient visual language, albeit with a steep learning curve.

The Pictomedia system has used a bottom-up approach to strike a balance between the two options. New pictograms are designed in response to the needs of a particular person and situation. The design process, however, takes into account the larger context and population, applying semantic rules if they exist or creating new ones if necessary. The aim is to arrive at and maintain a system, the coherence of which makes it easier to understand. We believe a common "visual language" is essential for the social inclusion of persons with intellectual disabilities.

Evaluating the appropriateness of the visual representation of an object or a concept presents its own problems:

- The absence of context: as in an oral language, context plays a role in the understanding of an individual word/pictogram, though its importance should be less in the case of pictograms.
- The role of learning: when pictograms are taught, learning makes up for intuitive understanding, as in the case of road signs for the larger population. The visual representations in teacher-built pictographic tools are quite varied, but once taught, they are understood by the students. Learning also plays a role in the use of pictographic systems, notably in the understanding of the semantic rules.

- The abilities of the subject: pictograms are evaluated by asking the subject to name the object or concept that's represented by the pictogram. In some cases, the subject can have understood the pictogram without being able to express themselves.

Pictomedia takes a more pragmatic approach, which could be improved. The instructions of a task are repeated while showing the pictographic version, but without explaining individual pictograms. If difficulties encountered in understanding appear to be related to certain pictograms, their design is reviewed. When the person can describe the complete task with the help of the pictograms, it is assumed that they have been understood.

9. The Kamayani research project: a cultural challenge

The adaptation of pictograms to a cultural context was an important element in the Kamayani project.

The Kamayani Prashikshan and Sanshodhan Society (Kamayani Institute of Training and Research) was established in 1964 in Pune, India. It currently runs 2 special-education schools, 2 sheltered workshops and a farm-based training centre near Pune for around 450 students.

Kamayani established its own research wing in 1989 to develop a corpus of knowledge on intellectual disabilities in the Indian socio-cultural context. It has since developed its own instruments and methodologies for the education and development of intellectually disabled persons.

Since 1989, Kamayani has been recognised as a Scientific & Industrial Research Organization (SIRO) by the Ministry of Scientific and Industrial Research. It has also been an affiliated research institute of the University of Pune since 1996.

The aim of the ongoing research project is to study the impact of pictograms on the autonomy of Kamayani students.

A group of 11 teachers underwent training in the use of pictograms and the design of pictographic resources and task sheets. Each teacher chose a task to test, and together they represent an interesting mix of tasks, including brushing teeth, washing one's face, braiding hair, tying shoe-laces, folding shirts, making a cucumber salad, making dough, and making paper bags.




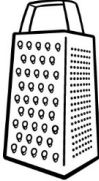


The tasks will be carried out by two groups of two students each, one group using pictographic task sheets and the other oral guidance, the current pedagogical approach. This will also allow the two approaches to be compared, as pedagogical tools for teaching the task on the one hand, and as memory aids in its execution on the other.

The generalisation of the use of pictograms in both Kamayani schools is planned in the next phase, the current group of teachers providing training and assistance to their colleagues.

Pictomedia pictograms were primarily used in the creation of the task sheets. They were however designed, tested and used in France and reflect the specificities of a French context.

The cultural context at Kamayani, significantly different from that of France, created some interesting situations related to the design of the pictograms required for the task sheets. The pictograms fall into four categories:

1. The existing pictograms are understood by the students at Kamayani; this was the case for most of the pictograms.
2. The objects to be represented are found in both contexts but require their representations to be adapted.

	<i>French pictogram</i>	<i>Kamayani version</i>
<p>Sugar</p> <p>The French pictogram shows sugar cubes, the use of which is not widespread in India. The Kamayani version represents sugar as being what is put in beverages.</p>		
<p>Grater</p> <p>The grater the Kamayani students are accustomed to is the box-type grater.</p>		
<p>3. The objects to be represented do not exist in the French context.</p>		
<p>Chapati</p> <p>Indian flat-bread cooked on a smooth, slightly curved griddle.</p>		
<p>Sari</p> <p>Traditional Indian dress for women.</p>		

4. Customs that are different in the two contexts.

Kamayani

Sitting down to eat

Food is generally eaten seated on the floor in traditional and rural settings in India.



Greeting

The traditional greeting is the namaste, palms joined at chest level, fingers pointed upwards.



The use of the pictograms and the task sheets were also adapted to the students at Kamayani. Some of the students have multiple disabilities: speech pathologies, muscular problems, visual deficiencies, etc. The pictograms were thus displayed in a larger size and the task sheets were wall-mounted to make them more visible and to avoid the need to turn pages.

It must be noted that we are referring to a very specific context here, that of a special-ed school in Pune, in the state of Maharashtra. The language spoken there is predominantly Marathi, though many other languages are also spoken, particularly in the cities, like Pune.

We cannot generalise our experience to an “Indian” context. Multiple contexts co-exist within the country, whether western-influenced, national, or regional in nature. We have not, at this stage, aimed at designing a communication system that takes them all into account. Managing such a system would require a computer application, along the lines of a word-processor where one could choose the context in much the same way as one chooses languages. This would allow the appropriate variants of the pictograms to be displayed and used.

10. Social impact

Pictogram-based solutions are generally designed to compensate for users’ cognitive incapacities, their limited or absent reading skills, or both. Persons with intellectual disabilities are not, however, the only beneficiaries. Indeed, many people face such challenges, and for a variety of reasons. Pictograms can be useful to them, too. So in addition to persons with intellectual disabilities, the mobility solution, for example, could also be useful to people who have difficulties reading: illiterate persons, immigrants, refugees, tourists, etc.; elderly persons; children; and people who have difficulty finding their way around public transport networks. Based on the figures of the Bordeaux metropolitan area, together they represent up to 30% of the population of the territory.

11. Perspectives and scope for additional research

There are multiple avenues for developing the efficiency of a pictographic visual communication system and its applications.

Improvements could be made to the systems themselves in improving the visual quality of the pictograms; the morphological rules for designing the pictograms; and the syntactic rules for constructing messages. The better the “visual grammar”, the more efficient the system.

A better understanding of the visualization processes would make for pictograms that are better and more easily understood. This would include the higher level interpretive and comprehension processes which help explain recognition, interpretation, connotative effects, and powerful symbolisms.

In the field of information technology, pictograms could contribute to the development of text-free interfaces, with visual representations that are located halfway between pictograms and icons, already ubiquitous in user interfaces.

The advent of artificial intelligence (AI) agents also presents new opportunities for pictographic development and accessibility. Pictolab has recently collaborated with the Harvard Visualization Research Laboratory at Harvard University. MidJourney, an AI art generator, has begun to be tested for the production of pictograms from text inputs, such as asking MidJourney to create images for simple yet complex activities like “How to brush your teeth” or “How to braid your hair”. ChatGPT was also used to generate task lists for other activities. In the context of the research project currently being conducted in India, Google translator could then be used to translate from English into various Indian languages. Combining the use of different AI tools could allow significant progress to be made in the applications and the manner in which pictograms could be used.

12. Conclusion

An efficient pictogram-based “visual language” can make a significant positive impact on the social inclusion of persons with intellectual disabilities. It could also benefit a much larger population. The current social model of disabilities, in placing the disability in the relationship between a person’s incapacity and a maladapted environment blurs the notion of “person with disabilities”.

On the one hand, if a person with disabilities is in an environment adapted to their incapacities, they are no longer considered to be disabled; on the other hand, every person is confronted by situations where their “incapacities” limit their ability to engage in an activity and consequently limits their participation. By the current definition of disability as a restriction of social participation, this would make them “disabled”.

This should be taken as an opportunity to have a more holistic approach to disabilities along the lines of universal design so products and services are designed, as far as possible, to be accessible to all, whatever their incapacity, and consequently improve the quality of life for all.

References

- Bussy, Gérard
2014 “Déficients Intellectuels: Comment Les Aider Au Quotidien?”, *Bulletin d'Informations du CREA I Bourgogne*, 338, 7-13.
- Bussy, Gérard; Kientz, Caroline
2012 *Syndrome de l'X-Fragile. Guide Ressource pour comprendre et accompagner*, Saint Priest (France), Remediagog Editions.
- Clarke, Ann M.; Clarke, Alan D.B.; Berg, Joseph (eds.)
1965 *Mental Deficiency – The Changing Outlook*, London: Mathew & Co. Ltd.
- Coderre, Emily L.
2020 “Dismantling the “visual ease assumption:” A review of visual narrative processing in clinical populations», *Topics in Cognitive Science*, 12(1), 224-255.
- Cohn, Neil
2020 “Visual narrative comprehension: Universal or not?», *Psychonomic Bulletin & Review*, 27(2), 266-285.
- Courbois, Yannick; Paour, Jean-Louis
2007 “Le Retard Mental”, in Ionescu S & Blanchet A (eds.), *Psychologie du développement et de l'éducation*, Paris, PUF, 377-406.
- Davis, Ben Howell
1988 “Image learning: Higher education and interactive multimedia», *Teachers College Record*, Columbia University, New York, 89, 360-372.
- Davis, Ben Howell
1989 “Visualization and the multimedia workstation», *Electronic Imaging*, 2, 10-15.
- Davis, Ben Howell; Hodges, Matthew; Sasnett, Russell
1989 *Multimedia Computing: Case Studies from MIT Project Athena*, Cambridge (MA), The MIT Press.
- Davis, Ben Howell
2009 *Understanding Visualization: Perceiving, Using, and Communicating Visual Information in the Global Context*, Doctoral Research, Teachers College, Columbia University, New York (NY), Copyright 2009.
- Deshpande Asha
2005 *The effects and usages of communication media for the mentally challenged*, Doctoral Research, Pune (India): University of Pune, Pune, India.
- Jakobson, Roman
1965 “Quest for the essence of language”, *Diogenes*, 13, 51, 21-37.
- Montreuil, Nicole et al.
1991 “Le Livret Générique Pictogramme: Une Aide À L'acquisition D'une Compétence Générale 'Nettoyer Des Surfaces Planes’”, *Revue Francophone de La Déficience Intellectuelle* 2 (2), 127-42.

Muzumdar, Girish

2009 “Pour l’autonomie des personnes handicapées mentales: le projet Pictomédia», *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 5, 53-60.

Rehabilitation Council of India

2001 *Status report of the handicapped 2000*, Rehabilitation Council of India, 31-336.

Thibault, Jean-Pierre; Fayasse, Michèle

2009 “Approche Neuropsychologique du syndrome de Williams-Beuren. Aspects visuo-spatiaux», in M. Poncelet, S. Majerus, M. van der Linden (eds.), *Traité de Neuropsychologie de l’Enfant*, Marseille, Solal, cité dans Bussy, Gérard

Tijus, Charles et al.

2007 “The design, understanding and usage of pictograms», in Alamargot D., Terrier P., Cellier J-M. (eds.), *Written documents in the workplace*, Leiden, Brill, 17-31.

WHO - World Health Organization

2001 *International classification of functioning, disability and health: ICF*, WHO, Geneva.

Girish Muzumdar is director of Pictolab and associate researcher at Projekt, University of Nimes. His interests include the social inclusion of persons with intellectual disabilities, pictograms for autonomy and accessibility, literacy and language learning. His publications include «Pour l’autonomie des personnes handicapées mentales: Le projet Pictomédia» (*Bulletin des bibliothèques de France*, 2009) and «Accompagnement des personnes avec déficience intellectuelle et collaboration professionnelle dans un contexte inclusif» (*Les espaces formatifs et transformatifs. Approche interdisciplinaire*, 2021).

Asha Deshpande is Director of Research at the Kamayani Institution for Training and Research in the field of Intellectual disabilities. Her interests include disability, early interventions, autonomy and advocacy. Her publications include “Sexual abuse of the mentally challenged: Prevention and Protection”. (*Wedh*, 2007); “Community based rehabilitation of the mentally challenged” and “The problems of elderly mentally challenged” (*Manasa*, 2009), and *Effects and Usages of Communication Media for the mentally challenged* (2016).

Ben Howell Davis is a digital visualization consultant, La Have, Nova Scotia, Canada and Associate researcher at Pictolab, Talence, FR. His research interests deal with understanding visualization, visual communications, digital publication, educational computing initiatives, digital continuity, and digital preservation. His last book on digital concerns was *Time and Bits: Managing Digital Continuity* co-authored with Margaret Maclean and Stewart Brand (Getty Trust Publications, 2000). His current work in progress is *Understanding AI Visualization: A Return to the Future*, 2024.

Algorithmic you

Un design-setting per la riappropriazione dei dati personali attraverso narrazioni poetiche e rivisitando modelli di poesia visiva

Andrea Benedetti

Dipartimento di Design, DensityDesign Lab, Politecnico di Milano, IT
andrea.benedetti@polimi.it
www.bndndr.it

María de los Angeles Briones Rojas

Dipartimento di Design, DensityDesign Lab, Politecnico di Milano, IT
mariade.briones@polimi.it

Arianna Bellantuono

Dipartimento di Design, Politecnico di Milano, IT
arianna.bellantuono@polimi.it

Abstract

The article describes an educational activity that uses personal data to create a poetic narrative and reflect on the relationship between humans and technology. “Poetic narratives,” built on the concept of “infopoetry,” transform data into evocative narratives through visual, audiovisual, and material languages. The main goal is to aesthetically represent data as a means of expression and interaction with technology. The activity is part of a Communication Design course at Politecnico di Milano, which focuses on: information design, data visualization, statistics, and semiotics for a critical approach to data and design. “Algorithmic you” explores the design of narrative objects to contemplate data rather than analyze it. Students are invited to collect their personal data from everyday devices and platforms, such as pictures on their phones or data on social media, and concepts such as *mirrors* and *glitches* guide the inquiry to narrate with objects that straddle art and design their own experience and relationship with technology. The activity encourages students to reappropriate and reframe data to design an expressive language that explores the complex relationships between people, data, and algorithms. Student work examples show various data design practices, such as transforming text into images or vice versa.

Keywords

Poetic narratives; Research-led teaching; Personal data; Reappropriation of data; Semiotics

Contents

1. Introduzione
 2. Il Laboratorio di sintesi finale come contesto di riferimento
 3. *Algorithmic you*: le infopoesie come pratica per esplorare la relazione personale con la tecnologia attraverso i dati
 4. Oltre la rappresentazione, verso la mobilitazione
 5. Conclusioni
- Bibliografia

1. Introduzione

La sperimentazione nella rappresentazione visiva, fisica, sonora e multimediale dei dati attraversa percorsi diversi che continuano ad ampliare i confini tradizionali della visualizzazione dell'informazione. Nella trasformazione e traduzione dei dati da un linguaggio a un altro, come quello visivo, occorre porre attenzione alla narritività che amalgama i dati in un racconto comunicativo. Questo articolo presenta l'esperienza di un'attività didattica propeudeutica alla creazione di un setting per l'esplorazione di dati personali (EU Parliament and the EU Council 2018) per riflettere sul rapporto uomo-tecnologia per la creazione di una visualizzazione dei dati narrativa e poetica. Ci riferiamo alla definizione di narrazioni poetiche come racconti espressivi che spostano i dati da una dimensione di notazione e connotazione a una di evocazione (Zingale 2020), al fine di far emergere la componente esperienziale dell'autore attraverso linguaggi visivi, audiovisivi e materici.

In questa prospettiva, i dati possono essere intesi come *tracce di scrittura* che ogni utente, volontariamente o meno, lascia sulle "pagine" del web o dei dispositivi digitali. L'infopoesia può quindi essere definita come una traduzione da un tipo di scrittura a un altro.

La narrazione attraverso i dati non è nuova ed è stata inizialmente formalizzata dalle osservazioni di casi provenienti dal *data journalism* (Segel e Heer 2010). Lo *storytelling* con la visualizzazione dei dati definisce uno spettro tra approcci guidati dall'autore e approcci guidati dal lettore che interagisce con i dati. Questo rapporto tra autore e lettore coinvolto nella storia è uno degli aspetti della comunicazione che le narrazioni poetiche che proponiamo seguono, offrendo però una lettura guidata dalle emozioni piuttosto che da un narratore. La narrazione poetica di cui parliamo è un tipo di progettazione con i dati-scrittura che integra diversi valori e nuovi sguardi sulla ricerca sul rapporto con la tecnologia. La nostra definizione di narrazione poetica è costruita in base a riflessioni provenienti dalla nostra esperienza come insegnanti e ricercatori, così come di altri usi alternativi dei dati per la rappresentazione, i quali posizionano le infopoesie come sperimentazione tra design, arte e traduzione intersemiotica.

La visualizzazione delle informazioni è, per definizione, legata al dominio della rappresentazione simbolica dal momento in cui le informazioni vengono codificate in numeri e lettere. Tuttavia, la visualizzazione può iniziare solo quando i dati esistono già. Ma le definizioni e le tecniche per approcciare la rappresentazione dei dati sono molto ampie e in costante evoluzione: l'accesso a nuovi strumenti per la raccolta, analisi e rappresentazione dei dati, così come gli strumenti di intelligenza artificiale per la creazione generativa di immagine, suono e testo, sono parte della cassetta degli attrezzi per i designer della comunicazione e per coloro che affrontano ogni tipo di progettazione a partire dai dati.

Altri usi alternativi della rappresentazione dei dati, come lo sono la *data art* (Viégas e Wattenberg 2007) e la *casual data visualization* (Pousman, Stasko, e Mateas 2007), favoriscono la lettura "appassionata" di un determinato tema invece di perseguire l'approccio scientifico di rappresentazione universale

(Dörk et al. 2013). La *data art*, o le visualizzazioni artistiche, spesso includono esperienze personali, opinioni individuali e il contesto dell'esperienza visiva nell'interpretazione. La *casual data visualization*, invece, usa strumenti informatici per rappresentare informazioni personalmente significative in forma visiva, concentrandosi sull'esperienza di chi osserva informazioni, sul come le osserva, e su dove esse sono percepite.

Un altro approccio a cui facciamo riferimento si avvicina alla *data physicalization* attraverso la visualizzazione di *indexical data* (Offenhuber e Telhan 2015) che ci riconduce al contempo all'*autographic visualization* (Offenhuber 2019). Questi approcci propongono di comprendere i dati come qualcosa tangibile, concentrandosi sui materiali piuttosto che sui dati codificati in numeri e simboli, e sperimentando gli output fisici come medium per comunicare l'esperienza dei dati. Il concetto di *indexicality*, fondato nella semiotica, descrive le relazioni di contiguità nella rappresentazione di un fenomeno. Charles Peirce ha definito l'*indice* come una traccia o impronta dello spazio fisico, quando è una relazione causale con l'oggetto che l'ha creato. In questo caso la rappresentazione di *indexical data* è molto legata al significato attraverso il contesto in cui si presenta, e alla sua performatività davanti al pubblico, che può trasformarsi da consumatore di informazioni a testimone di un esperimento. L'*autographic visualization* sarà una tecnica che fa emergere la traccia da una materia, progettando e applicando metodi che la rivelano (come, ad esempio, applicare un agente chimico al campione del test rapido SARS-Cov-2). La visualizzazione di *indexical data* attraverso diverse tecniche come l'*autographic visualization* può incoraggiare un'osservazione attenta e una curiosità critica per i modi in cui l'informazione e la conoscenza possono essere collegate ai fenomeni fisici.

2. Il Laboratorio di sintesi finale come contesto di riferimento

Il corso di DensityDesign è un laboratorio di sintesi finale che dal 2004 si propone di rendere visibile, accessibile, comprensibile e gestibile la complessità dei fenomeni sociali attraverso la visualizzazione dati e l'information design (Mauri et al. 2019, 2020; Valsecchi et al. 2010; Zingale 2020). Nel corso degli anni, la struttura, i contenuti e i metodi del corso sono stati adattati per rispecchiare l'evoluzione delle competenze tecniche e critiche necessarie agli studenti di design che si affacciano al mondo professionale. L'obiettivo generale del corso è quello di insegnare agli studenti come progettare in un mondo complesso, facendoli riflettere sulle implicazioni sociali e politiche della creazione di artefatti ad alta intensità di dati e di informazioni. Il corso è un laboratorio di cinque mesi frequentato da studenti dell'ultimo anno del corso di studi di Laurea Magistrale in Design della Comunicazione; di conseguenza, questi studenti hanno già una solida preparazione nella comunicazione visiva. Il corso conta, in genere, circa cinquanta studenti che per svolgere il lavoro creano gruppi da cinque a sette componenti; il lavoro di gruppo è essenziale per sviluppare le competenze richieste dal corso. Il lavoro di gruppo è affiancato da una esercitazione personale che è svolta nell'ambito del modulo riguardante la semiotica progettuale.

Infatti, per affrontare i concetti di complessità sociale attraverso i dati con mezzi progettuali, il corso intreccia altre discipline che forniscono agli studenti conoscenze di statistica e di semiotica. Il corso si basa principalmente su sessioni di laboratorio, in cui gli insegnanti rivedono e discutono il lavoro degli studenti. Le lezioni teoriche servono a introdurre le basi concettuali per la progettazione di dispositivi di comunicazione con i dati. Il corpo docente assegna a ogni gruppo di studenti un tema che sarà esplorato in modi diversi lungo un processo in tre fasi. I temi proposti sono sufficientemente ampi da consentire agli studenti di scegliere la cornice specifica per affrontarli.

2.1. Infopoesia: un'esercitazione per la rappresentazione dei dati

Il lavoro didattico e di ricerca dell'infopoesia si inserisce, integrandosi nel contesto del corso, proponendo la progettazione di una visualizzazione atipica come esercitazione individuale: ogni studente è chiamato ad affrontare la sfida progettuale singolarmente e con la propria soggettività di designer.

Infopoesia è un neologismo che, sul calco della più nota *infografica*, mette in relazione le parole "informazione" e "poesia". In questo contesto si parla di poesia perché uno degli scopi principali del designer non sarà più solo quello di "spiegare" i dati e quindi di farli "conoscere", ma anche quello di tradurli in immagine sensibile e quindi di farli "sentire". Il carattere rilevante e necessario al fine della sua produzione è quindi l'intenzionalità posta dal designer:

Ogni infopoesia contiene infatti una implicita richiesta, che possiamo così formulare: "Con questo artefatto ti mostro i dati relativi a un determinato fenomeno, così come accade con ogni visualizzazione di dati; ma oltre che alla denotazione dei dati ti chiedo di porre attenzione alle possibili evocazioni che derivano dal modo in cui essi vengono presentati". (Zingale 2020: 4)

Nella produzione dell'infopoesia è quindi possibile ritrovare due aspetti prettamente semiotici: da un lato l'indole traduttiva degli artefatti visuali, dall'altro lo spostamento dalla visualizzazione come spiegazione distaccata dal dato (atto enunciativo) al racconto del dato mediato dalla presenza del visualizzatore (atto enunciazione).

Sempre secondo Zingale (2020), la prima fase di progettazione riguarda la «fase della testualizzazione» durante la quale si procede selezionando un dataset visto sia come «intenzione comunicativa» sia come una volontà di trasmissione di alcuni «aspetti trascurati della realtà sociale e culturale». Il dataset può comprendere dati provenienti da differenti fonti, estrapolati e assemblati attraverso il lavoro del designer. La fase successiva, quella della traduzione, riguarda propriamente la «fase della visualizzazione» in cui si procede inizialmente analizzando il dato, scegliendo gli aspetti che si intendono far risaltare e identificando «gli effetti di senso» che ci si è prefissati di produrre durante la fruizione. A seguire, il designer è chiamato prima a scegliere la metafora, la figura retorica o l'espedito che verrà usato per interpretare il dataset; poi, in relazione alle scelte effettuate, individua un medium congeniale a esse, per arrivare infine alla «messa in discorso». Lo spostamento che avviene

dall'*information design* all'*infopoesia* lo troviamo nel passaggio che avviene durante la ricerca della metafora o della figura retorica, che in tal modo mette in evidenza, oltre alla denotazione e alle connotazioni della visualizzazione, la sua capacità di produrre *evocazioni*: le libere interpretazioni del soggetto, i «capricci delle personali associazioni di idee» (Bonfantini 2000: 69). Questo conduce il designer a compiere «un processo di interpretazione» che chiama in causa l'*enciclopedia* (Eco 1984) condivisa dalla comunità degli interpreti e che comprende immagini, eventi e impressioni.

Sulla base dell'esperienza maturata e a partire dalla tesi si laurea magistrale di Giulia Piccoli Trapletti (2017) negli anni è stato formulato un processo in sei punti che definiscono la produzione dell'*infopoesia* e la loro esplorazione narrativa. I sei punti sono aspetti che gli studenti devono definire durante la progettazione dell'*infopoesia*: 1) il dataset, 2) gli elementi pertinenti del dataset, 3) la scelta di una metafora, 4) il medium di espressione, 5) le argomentazioni e le intenzioni del designer, 6) l'effetto desiderato sul fruitore.

Si parte dalla scelta del *dataset*, in cui si seleziona l'argomento di cui parlare e la sorgente da cui trarre i dati; si procede quindi selezionando, descrivendo ed evidenziando le caratteristiche ritenute *pertinenti*. La scelta della *metafora* renderà possibile l'espressione dell'*infopoesia* diventando inoltre un ponte per la traduzione del dataset, subito seguita da quella del *medium* da usare al fine di esprimerla al meglio. Saranno inoltre importanti da considerare le *argomentazioni* e le *intenzioni* da cui l'*infopoesia* prende inizio, per riflettere infine sugli effetti che si vogliono provocare sull'utente/fruitore della stessa. Questi sei punti iniziali sono stati usati come prima traccia chiamata *preparation form*, utile alla presentazione da parte dei singoli studenti della propria idea di progetto, durante le revisioni intermedie con il corpo docente.

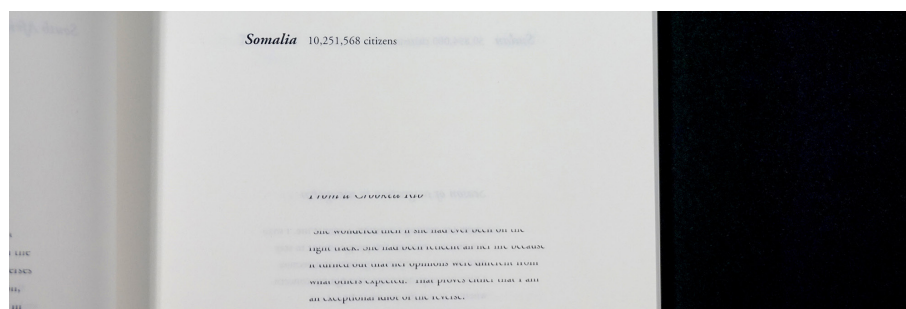


Figura 1. Infopoesia dell'AA 2016-2017 di Simone Costagliola, *Unwritten*. Propone una riflessione sul livello medio di alfabetizzazione di ogni Paese.

Facendo riferimento alle esercitazioni degli anni passati, come anticipato, possiamo ritrovare in esse dei riferimenti a realtà sociali e culturali che secondo il punto di vista del designer vanno evidenziate. Gli artefatti presentati negli anni spaziano dall'oggetto al video, passando per le produzioni audio e prettamente visive come poster, libri e siti web fruibili. Ad esempio, durante il corso del 2016-2017, lo studente Simone Costagliola ha proposto un libro, *Unwritten*, al fine di raccontare la questione sociale dell'alfabetizzazione media nelle diverse nazioni, sottolineando come la possibilità di

leggere il brano letterario implichi anche il libero accesso alla cultura (fig. 1). L'artefatto è diviso in cinque capitoli, in cui ogni pagina rappresenta un Paese. Costagliola spiega inoltre che per evidenziare l'identità di ogni Paese, «la singola pagina contiene un estratto della principale opera letteraria dello scrittore più rappresentativo della nazione».¹ Il testo viene eliminato proporzionalmente al tasso di alfabetizzazione, non permettendo la completa lettura. Un'altra infopoesia racconta come i vari effetti del cambiamento climatico non sono immediati e occupano un lungo arco di tempo che spesso ci impedisce di comprendere il significato del loro impatto. Lo scioglimento dei ghiacciai ha fatto sì che negli ultimi anni si è assistito al distacco di vaste aree di ghiaccio negli oceani, una alla volta. Il progetto *Weeping-Bergs* di Ginevra Terenghi² impiega tecniche di *autographic visualization* in cui lo scioglimento del ghiaccio colorato (che rappresenta diversi ghiacciai) trasferisce la sensazione drammatica dello scioglimento di grandi masse di ghiaccio (fig. 2). La tecnica impiegata da Terenghi consiste nel progettare l'esperimento (dimensione della carta, colore e dimensione di ogni ghiaccio) lasciando aperto il modo in cui il ghiaccio in scioglimento poteva comportarsi.



Figura 2. Infopoesia dell'a.a. 2017-2018 di Ginevra Terenghi, *Weeping-Bergs*. Attraverso la tecnica dell'*autographic visualization*, l'autrice avvicina l'esperienza tangibile del cambiamento climatico rappresentando lo scioglimento del ghiaccio colorato sulla carta.

Come è stato possibile notare da questi due lavori, grazie all'aspetto intenzionale del designer, l'infopoesia comunica con il suo pubblico non solo esponendo i dati visivamente ma conducendo il fruitore verso una riflessione e discussione delle tematiche toccate. Infatti «l'enunciazione poetica dei dati [è vista] non solo come atto di traduzione, ma come attività narrativa e argomentativa» (Zingale 2020).

3. *Algorithmic you*: infopoesie per esplorare la relazione personale con la tecnologia attraverso i dati

Le edizioni dell'infopoesia fino all'anno accademico 2021/2022 si sono concentrate sulla rappresentazione poetica di dati di natura pubblica, come

¹ Costagliola, Simone, *Unwritten*:
<<https://infopoetry.densitydesign.org/infopoetries/unwritten.html>>.

² Terenghi, Ginevra, *Weeping-Bergs*:
<<https://infopoetry.densitydesign.org/infopoetries/weeping-bergs.html>>.

dati disponibili su portali di Open Data, oppure statistiche nazionali, o ancora dati raccolti da attivisti. In questi casi si trattava di dati che riguardavano tematiche di vario genere, dal cambiamento climatico all’impatto che ad esempio una guerra ha su un territorio, dalle statistiche sulle malattie o su problemi sociali.

Nelle edizioni degli anni accademici 2022/2023 e 2023/2024, con il progetto *Algorithmic you* è stato richiesto agli studenti di focalizzarsi sull’esplorazione della propria relazione con la tecnologia attraverso le tracce digitali lasciate su diversi canali digitali: dai social media come Instagram e TikTok, alle statistiche di uso che è possibile reperire dai propri dispositivi mobili.³ Con *Algorithmic you* viene definita una sinergia più solida tra due diversi concetti metodologici di indagine riguardo i dati personali che emergono come fondamentali nell’infopoesia: (i) l’*autoetnografia*, ovvero un metodo di analisi derivante dall’antropologia, legata alla comunicazione di un punto di vista personale del progettista nella rappresentazione dei dati, e (ii) la *rievocazione* di una situazione sociale e culturale per l’indagine etnografica, legata al concetto di enunciazione del dato in un’infopoesia.

In prima battuta, l’esercizio prende ispirazione dall’autoetnografia (Adams, Holman Jones, e Ellis 2022), dove ricercatori di varie discipline analizzano situazioni e contesti sociali attraverso la documentazione e la descrizione delle proprie esperienze dirette: se con altre metodologie il ricercatore mitiga la propria prospettiva personale, qui essa viene quasi celebrata (Dunn e Myers 2020). In un processo autoetnografico, il ricercatore è chiamato a mettere al centro della sua indagine il proprio vissuto, proprio come il designer di un’infopoesia è chiamato a mettere al centro della rappresentazione dei dati il suo punto di vista (Zingale 2020). In secondo luogo, l’esercizio si appoggia al concetto di messa in atto di una situazione quotidiana osservata dai progettisti per renderla esplicita a un pubblico. Pink e Mackley (2014) definiscono il concetto di *rievocazione* come metodo di indagine dei momenti “nascosti” del quotidiano dei partecipanti alla ricerca. Tuttavia, mentre gli autori usano una rievocazione attraverso registrazioni video di performance di azioni quotidiane (2014), nel contesto di *Algorithmic you* ciò che mette in atto la relazione personale con la tecnologia è la rappresentazione delle tracce digitali lasciate dall’interazione con essa, raccolte dalle fonti di dati, ad esempio, da piattaforme online o dagli smartphones.

3.1. Obiettivi dell’esercitazione individuale

L’esercitazione vede tre diversi livelli di obiettivi che si sovrappongono e completano l’uno con l’altro (tab. 1). Con la griglia di valutazione che proponiamo nella tabella è possibile separare considerazioni didattiche da considerazioni progettuali e di ricerca.

³ Una selezione di infopoesie relative ad *Algorithmic you* è stata oggetto di una esposizione alla Biblioteca della Technische Universität di Darmstadt (12 aprile-23 giugno 2024). La mostra era parte di una più ampia rassegna di eventi artistici e poetici dal titolo *Die Poesie der Daten* (La poesia dei dati), organizzata dall’associazione “Kultur einer Digitastadt” <<https://kultur-digitalstadt.de/>>. Per una documentazione vedi: <<https://algorithmicyou.densitydesign.org/>>.

3.1.1. Obiettivi didattici

Il primo livello è quello degli *obiettivi didattici*, i quali riguardano il trasferimento di conoscenze dal corpo docente agli studenti. Questi obiettivi sono duplici: da una parte, si vuole trasferire la conoscenza su come riappropriarsi dei propri dati personali illustrando alcune modalità di download dei dati messi a disposizione sulle piattaforme (Od1); dall'altra, si vuole permettere agli studenti di mettere in pratica alcune nozioni di semiotica (traduzione, metafora, pertinenza, effetti di senso) in un ambiente progettuale (Od2). In questo caso, si valuta la semplice consegna dell'elaborato, come frutto di un lavoro di raccolta dati (Od1) e della sua trasformazione di senso (Od2).

3.1.2. Obiettivi progettuali

Il secondo livello di obiettivi è quello degli *obiettivi progettuali*, legati alla tematica proposta per avviare i lavori con gli studenti. Questi obiettivi ruotano attorno allo sviluppo della capacità di tradurre i dati estratti dalle piattaforme online o dai propri dispositivi in elementi poetico-narrativi, attraverso i quali rendere esplicita la propria relazione con la tecnologia (Op1) e la valutazione dell'efficacia delle modalità comunicative dell'artefatto che conterrà queste narrazioni. In questa fase si valuta la qualità dell'elaborato (Op1): quanto esso sia attinente al tema e quanto nell'artefatto progettato risulti chiaro il messaggio condiviso con gli osservatori e il contenuto che si offre al fruitore.

3.1.3. Obiettivi di ricerca

Il terzo e ultimo livello è quello legato agli *obiettivi di ricerca*, i quali ruotano attorno alla sperimentazione del metodo didattico e alla sua validazione attraverso gli elaborati degli studenti. In particolare, con gli obiettivi di ricerca ci si chiede: (i) in che modo la modalità di esplorazione dei dati personali abbia favorito la riuscita progettuale (Or1), (ii) se questa sia riuscita nel favorire momenti di conoscenza e consapevolezza sulla propria relazione con la tecnologia esplorata durante la progettazione dell'artefatto (Or2).

Obiettivi didattici (coinvolgono docenti e studenti)	Obiettivi progettuali (coinvolgono gli studenti)	Obiettivi di ricerca (coinvolgono i ricercatori)
Od1 Fornire strumenti di riappropriazione ed esplorazione dei propri dati personali su piattaforme digitali e dispositivi mobili.	Op1 Trasformare dati quantitativi e qualitativi in materiali narrativi con cui comunicare la propria relazione con la tecnologia digitale.	Or1 Validare l'analisi attraverso i dati come metodo di esplorazione della propria relazione con la tecnologia.
Od2 Trasferimento di concetti di base di semiotica (traduzione, metafora, pertinenza, effetti di senso).	Op2 Realizzazione di un elaborato in grado di trasferire il messaggio ricercato dallo studente.	Or2 Validare <i>glitches</i> e <i>mirrors</i> come framework per la riflessione progettuale.
Consegnato, non consegnato.	Valutazione in 30simi.	Dati, trasformazione, tecnica.

Tabella 1. Tabella riassuntiva dei tre livelli di obiettivi dell'esercitazione di infopoesia sul tema *Algorithmic you*.

3.2. Mirrors e glitches, due lenti attraverso cui guardare i propri dati

Come già detto, l'esercitazione viene svolta individualmente. Il lavoro è articolato in una serie di aspetti dell'artefatto da definire in autonomia, per poi discuterli in momenti di condivisione e revisione con il corpo docente. La presentazione dell'esercitazione, che mette in pratica ciò che in questo articolo chiamiamo "narrazioni poetiche", ha riguardato da un lato l'introduzione allo scopo dell'esercitazione e alla tipologia di progetto da consegnare, e dall'altro la spiegazione del tema che con essa si sarebbe affrontato.

Il processo di esplorazione narrativa dell'infopoesia (attraverso i sei punti presentati nella sezione 2.1) viene guidata da due concetti che offriamo come spunti di osservazione: *mirrors* e *glitches*, due modalità di indagine che si basano su concetti opposti di osservazione dei dati. I due concetti cercano di invitare gli studenti a riflettere sui dati in base alla loro esperienza e non come elementi da loro distaccati. La narrativa poetica promossa da questa esercitazione ha lo scopo di rappresentare il loro rapporto con la tecnologia rendendo inesorabile la lettura della propria esperienza. I *mirrors* spingono gli studenti a esplorare dei riflessi di sé, degli spaccati che ricalcano perfettamente alcuni aspetti della loro esperienza diretta con piattaforme e tecnologie online. I *glitches* (Meunier, Gray, e Ricci 2021), invece, si concentrano su aspetti problematici o errori nella rappresentazione mediata dai dati dell'identità degli studenti. In questo caso, gli studenti sono spronati a cercare quello che non coincide tra i dati, la loro esperienza o aspettative, e a raccontarlo come momento di disincanto tecnologico, che permette di osservare la tecnologia dall'interno.

Abbiamo osservato che solo una volta che gli studenti comprendono i dati come parte della loro esperienza, in questo caso attraverso i *mirrors* o *glitches*, riescono a riappropriarsene completamente riflettendo sulle dinamiche di potere che esistono tra i dati, le entità/azienda/compagnia che li raccolgono e l'esperienza personale. Ecco dove la vera riflessione riguardo al rapporto con la tecnologia emerge. Il processo di riappropriazione osservato si lega all'idea di *data literacy* che consente alle persone colpite dalla disuguaglianza di porsi domande critiche sul potere, e anche offrendo la più ampia possibilità di ricercare le competenze e la consapevolezza necessarie per dare un senso alle visualizzazioni dei dati (Pinney 2020).

3.3. Elaborazione del concept della narrazione poetica

Le revisioni, con l'aiuto delle riflessioni prodotte tra docenti e studenti, conducono ogni progetto verso la definizione del proprio concept finale. Nel dettaglio, gli aspetti da definire riguardano questioni tecniche di realizzazione (il titolo, il formato del lavoro, il medium più appropriato, la reperibilità dei materiali), ma anche aspetti più complessi di intenzione comunicativa (metafora e struttura). Nella tabella che segue ecco quanto richiesto per la definizione del concept progettuale.

Titolo	<i>Il titolo del lavoro, che può essere modificato in ogni momento, se individuato già all'inizio può avere lo scopo di instradare il processo.</i>
Dataset e argomento	<i>In questa sezione, lo studente presenta il dataset scelto e la motivazione per cui si è optato per tale fonte.</i>
Presentazione	<i>Il concept di design viene espresso come "presentazione": come viene presentato il dataset? in quale forma?</i>
Punto di vista e intenzione	<i>Si chiede di esplicitare l'intenzione progettuale, che cosa si vuole dimostrare attraverso l'infopoesia, sostenuta da valide argomentazioni.</i>
Pertinenza	<i>Vengono selezionati e successivamente evidenziati gli aspetti pertinenti del dataset individuato inizialmente.</i>
Metafora	<i>Viene individuata una metafora, o un'immagine evocativa, nella quale tradurre il dataset e per dare espressione all'infopoesia.</i>
Medium e struttura	<i>La scelta del medium (poster, video, oggetto, installazione, ecc.) è in funzione delle intenzioni e dello scopo comunicativo iniziali.</i>
Descrizione verbale	<i>La scheda si conclude con una descrizione verbale del progetto e della sua struttura.</i>

Tabella 2. Le voci richieste nella consegna del format dei lavori individuali degli studenti.



Figura 3. Mostra finale del lavoro degli studenti durante L'Open Presentations Day del 2023 all'interno del Politecnico di Milano.

La conclusione dell'esercitazione ha portato all'allestimento di una mostra (fig. 3) in cui, insieme alla presentazione del laboratorio DensityDesign, si è raccontato il percorso fatto. La mostra ha visto l'esposizione dei lavori in uno spazio all'interno della Scuola del design del Politecnico di Milano, dove si è

tenuto il corso, con un evento di apertura in cui gli autori dei lavori hanno potuto descrivere il loro progetto ai visitatori, tra cui: personale universitario, professionisti, docenti e studenti di altri corsi di studio.

3.4. Risultati dell'attività didattica

A fronte di una partecipazione di 49 studenti al corso, sono stati consegnati in totale 44 lavori individuali di diverso formato che sono stati esposti durante la mostra finale del laboratorio. Di questi 44, sei non sono stati considerati nell'analisi qualitativa dei lavori, perché in linea con la traccia dell'esercizio.

L'analisi dei lavori, risultato dell'attività didattica, è stata svolta su quattro assi: la modalità di investigazione (*mirror* o *glitch*), i dati di partenza, la traduzione che è stata effettuata su questi dati, e infine la tecnica con cui essa è stata realizzata. Combinando questi quattro assi è possibile ottenere una categorizzazione dei lavori che mette in luce alcuni pattern ricorrenti nella creazione di artefatti discorsivi di design che raccontino momenti problematici nella relazione con la tecnologia (fig. 4).

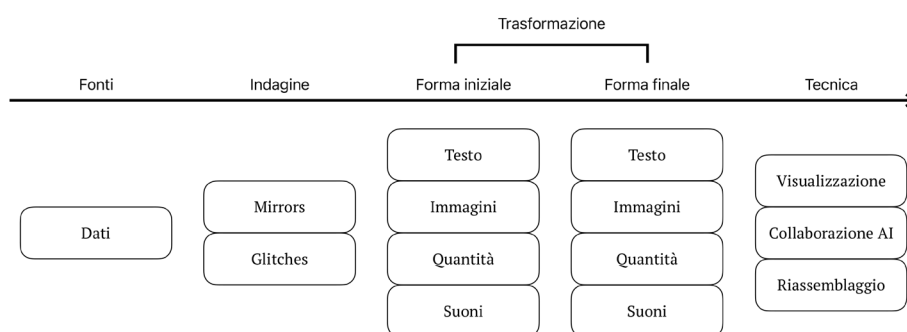


Figura 4. Il processo di costruzione dell'infopoesia che gli studenti hanno seguito. Dalla scelta dei dati provenienti da una fonte è stato scelto un punto di vista di analisi (*mirror* o *glitch*), attraverso cui i dati sono stati trasformati da una forma iniziale a una finale (da testo a testo, da testo a immagine, da immagine a suoni, ecc.) attraverso una tecnica (visualizzazione, collaborazione con AI, riassemblaggio).

Gli studenti hanno usato una grande varietà di dati provenienti da diverse piattaforme per affrontare l'esercitazione. Raggruppando i dataset emergono alcune ricorrenze degne di nota (fig. 5): dieci studenti hanno usato piattaforme social come fonti, estraendo dati da un totale di sei piattaforme (tra cui Spotify è quella che compare con più frequenza). L'altra categoria più ricorrente riguarda i dati che si concentrano sull'uso di alcune tecnologie, tra cui il tempo d'uso dei propri smartphones (tre studenti), gli spostamenti tracciati da Google Maps (due studenti), e infine le chiamate network effettuate durante la navigazione sul web attraverso browser (uno studente). Una parte consistente della classe si è focalizzata invece sull'esplorazione, sotto vari punti di vista, di materiale fotografico proveniente prevalentemente dalla galleria del proprio smartphone. Solo un lavoro si è concentrato sulle immagini pubblicate su Instagram, incrociando così sia un'esplorazione del materiale fotografico sia la sua relazione con la piattaforma di partenza.

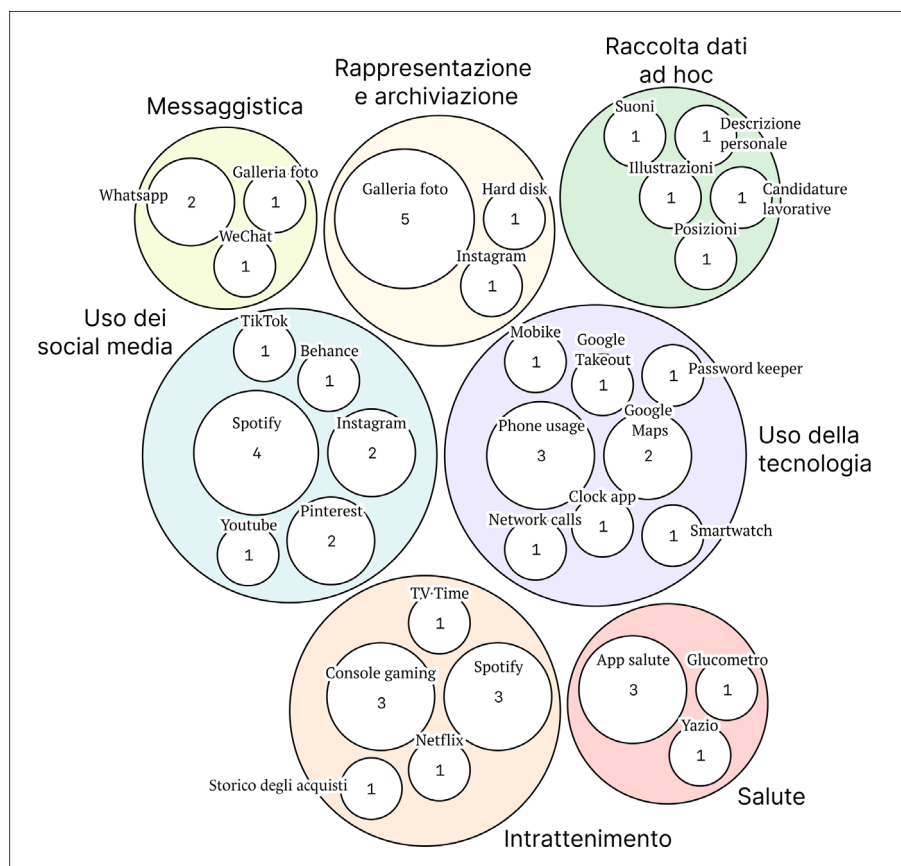


Figura 5. La visualizzazione rappresenta un riassunto delle tematiche e delle fonti dati usate dagli studenti per il loro lavoro personale. Ogni cerchio rappresenta il numero di studenti che hanno usato la stessa fonte dati.

Per quanto l'introduzione dell'esercitazione abbia visto la distinzione tra *mirrors* e *glitches* come modalità di indagine, solo una piccola parte è riuscita a trovare rappresentazioni errate di sé all'interno dei propri dati. Questo è indicativo della precisione delle tecnologie che raccolgono dati dalle piattaforme esplorate, ma è stato anche indicativo della difficoltà che molti studenti hanno avuto nel ricercare questi errori, che forse sono stati introdotti in modo troppo astratto. Dall'altra parte, un esempio di lavoro che è stato in grado di trovare errori di rappresentazione è quello di Giulio Alessandrini,⁴ che ha ripercorso i momenti in cui il suo smartphone associa, attraverso un'App "contapassi", erroneamente una grande quantità di spostamenti alle sue serate in discoteca, dove i passi sono quelli del ballo, tutti in un'area assai limitata. Attraverso una rappresentazione a "diario" (fig. 6), lo studente mostra la discrepanza tra il luogo in cui si trovava e quanti chilometri avrebbe percorso secondo il contapassi del suo telefono, mettendo in evidenza una raccolta dati che riduce l'attività fisica solamente al numero di passi fatti.

⁴ Alessandrini, Giulio, *À la recherche des pas perdus*:
<<https://info poetry.densitydesign.org/info poetry/a-la-recherche-des-pas-perdus.html>>.

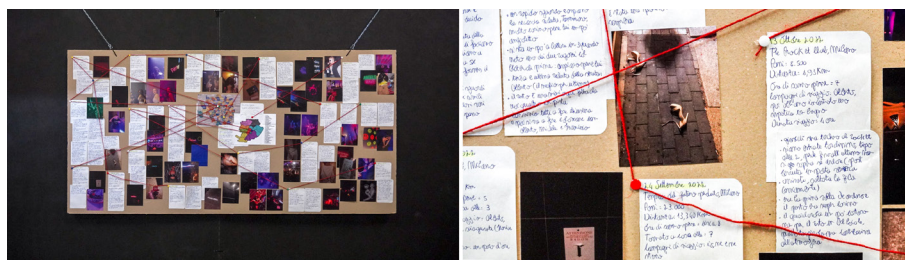


Figura 6. In *À la recherche des pas perdus*, Giulio Alessandrini ha estrapolato i dati dal contapassi e li ha assemblati su un supporto di sughero che contiene pagine di diario (i dati del contapassi) e delle fotografie (la rievocazione dei momenti in cui i dati sono stati raccolti). Il filo rosso collega i dati al luogo specifico dove sono stati raccolti sulla mappa di Milano.

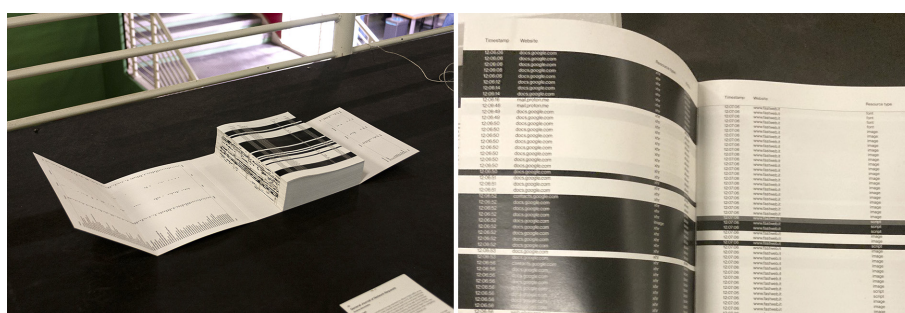


Figura 7. *General Journal of Network Requests* di Andrea Benedetto. Nella forma di un libro contabile, tutte le chiamate network del browser dell'autore sono riportate in forma tabulare. Le righe nere sono le chiamate bloccate dall'*adblock*.

Nella maggior parte dei casi, tuttavia, gli studenti si sono concentrati sul rappresentare i *mirrors* in cui riuscivano a ritrovarsi all'interno dei dati. In questi casi, sono hanno rappresentato alcuni aspetti peculiari o interessanti che rappresentavano un loro rapporto con la tecnologia. Andrea Benedetto⁵ ha pubblicato in un artefatto editoriale (fig. 7) la lista completa di chiamate a network esterne effettuate dal proprio browser, evidenziando quelle bloccate dal proprio *adblock*,⁶ ponendo l'accento sul valore che quei dati apparentemente insignificanti hanno per i *content provider* del web. In questo caso, la forma del dato non è cambiata drasticamente, perché anche l'estensione usata per raccogliere il dataset di partenza usa la tabella come modalità di visualizzazione. Quello che il dataset enuncia in una narrazione poetica sono il proprio formato e la propria fisicità, che gli donano un nuovo contesto e un nuovo spazio di rappresentazione.

Un'altra riflessione permette di osservare le trasformazioni dei dati da un formato a un altro e le tecniche usate per effettuare questa trasformazione. Come visto in precedenza (vedi 2.1.), negli anni precedenti la trasformazione

⁵ Benedetto, Andrea, *General Journal of Network Requests*: <<https://infopoetry.densitydesign.org/infopoetries/general-journal-of-network-requests.html>>.

⁶ Un *adblock* è un programma aggiuntivo che permette di bloccare le pubblicità presenti sui siti internet visitati con un browser. Solitamente viene installato come estensione aggiuntiva, e permette di non essere tracciati e profilati dalle compagnie pubblicitarie online.



Figura 8. A sinistra (8a) *TikTok-Toiletpaper* di Leonardo Puca, cerca di provocare una riflessione sulla quantità e qualità di contenuto che guardiamo e di cui facciamo scroll ogni giorno.

A destra (8b), *This can make the difference* di Stefano Gubiolo, mostra la conversione tra la quantità di carburante e i chilometri che si possono risparmiare usando la bicicletta al posto dell'automobile.

dei dati si era concentrata sul valore metaforico della rappresentazione quantitativa: i vari studenti hanno da sempre sperimentato l'enunciazione del dataset di partenza con materiali e tecniche tra i più vari (Zingale 2020), al fine di generare una risposta emotiva nell'osservatore.

Questa dimensione di materializzazione e visualizzazione è rimasta presente anche nel contesto di *Algorithmic you*. Leonardo Puca⁷ (fig. 8a), ad esempio, ha trasformato il proprio tempo di uso di TikTok in rotoli di carta igienica, a simboleggiare la qualità controversa del tipo di contenuto proposto dalla piattaforma e che lui consuma ossessivamente. O ancora, Stefano Gubiolo⁸ (fig. 8b) ha usato la quantità di chilometri percorsi attraverso il servizio di bike-sharing Mobike per mostrare quanta benzina ha risparmiato (e non bruciato) al posto che spostarsi con un'auto privata.

In altri casi, invece, le trasformazioni hanno abbracciato più tipi di tecniche, non solo relative a una traduzione da valori quantitativi a materiali fisici (e non), bensì concentrandosi anche sugli aspetti qualitativi e narrativi dei dati con cui si stava lavorando. Infatti, come abbiamo visto in precedenza (fig. 5), molti dei dati con cui gli studenti hanno lavorato non erano tabelle, ma fotografie, frammenti di testo, suoni e video, da considerare a tutti gli effetti come dati.

In questo caso, la messa in atto del dataset è stata la metodologia utile per rappresentarlo: vivere nuovamente i dati estrapolati dalle piattaforme, e dare all'osservatore la possibilità di compiere la stessa azione ripercorrendo il data-

⁷ Puca, Leonardo, *TikTok-Toiletpaper*:
<<https://info poetry.densitydesign.org/info poetries/tiktok-toiletpaper.html>>.

⁸ Gubiolo, Stefano, *This Can make the difference*:
<<https://info poetry.densitydesign.org/info poetries/this-can-make-the-difference.html>>.

set nella sua sequenzialità, permette di percepire la dimensione pervasiva del dataset che si sta visualizzando. Per capire meglio questo concetto, il lavoro di Alessandro Pedriali⁹ (fig. 9) ripercorre le tappe che Google Maps ha automaticamente assegnato durante i suoi tragitti quotidiani dalla sua abitazione all'università. I tag associati automaticamente si presentano spesso sbagliati o imprecisi, ma sono la dimostrazione di un'attenzione costante da parte dell'algoritmo della piattaforma. Lo studente, prendendo le parti dell'algoritmo, ripercorre le tappe ponendo l'attenzione sui dettagli che, nella ripetizione quotidiana di un percorso sempre uguale, non vengono percepiti.

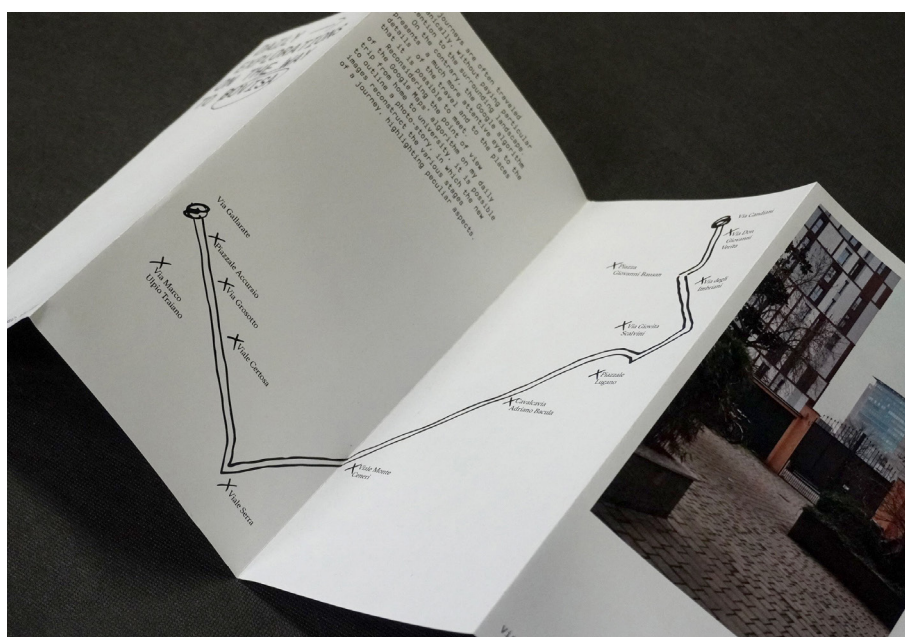


Figura 9. Il lavoro *Daily explorations on the way to Bovisa* di Alessandro Pedriali ha la forma di un taccuino, trasformando l'algoritmo in un investigatore che tiene traccia di tutti gli spostamenti raccolti automaticamente da Google Maps. Le tracce estratte dalla piattaforma (i luoghi georeferenziati e le traiettorie che li collegano) sono accompagnate da fotografie raccolte separatamente ripercorrendo i tragitti.

In questo lavoro i dati non sono trasformati da una forma all'altra, ma vengono effettuate due azioni diverse: (1) i dati vengono rimossi dal proprio contesto di riferimento (l'interfaccia di Google Maps), (2) i dati che descrivono le traiettorie percorse dall'utente e i luoghi taggati sono ri-assemblati, ovvero manipolati nella loro relazione interna e riconfigurati in una nuova narrazione, alternativa rispetto al contesto della piattaforma che li custodisce. Dall'estrazione dei tag ripetuti nel percorso quotidiano sono stati individuati quelli che non sono percepiti dall'algoritmo. Questi tag "non percepiti" sono stati arricchiti con altri dati (foto del luogo) in modo da ricostruire il percorso *glitchato* e confrontarlo con l'esperienza dell'autore.

⁹ Pedriali, Alessandro, *Daily explorations on the way to Bovisa*:
<<https://infopoetry.densitydesign.org/infopoetry/daily-explorations-on-the-way-to-bovisa.html>>

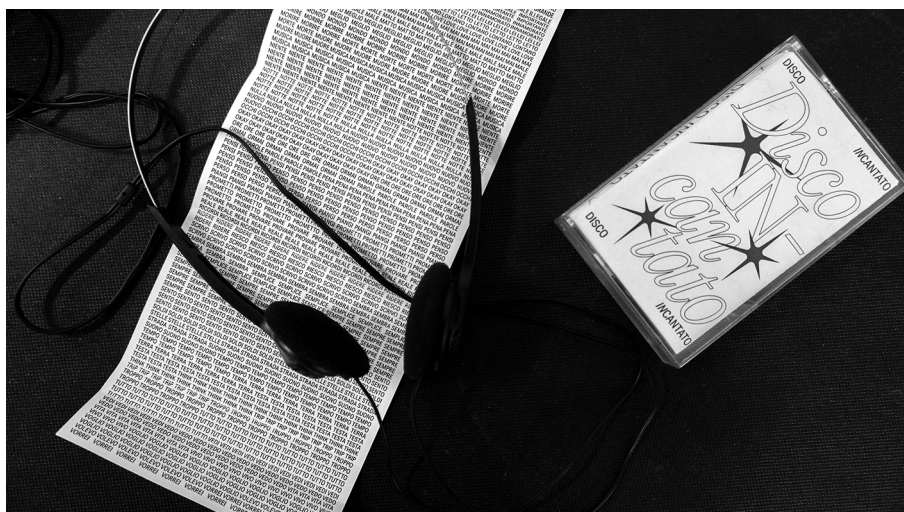


Figura 10. *Disco incantato*, di Alexandra Chiojdeanu. L'autrice ha deciso di incidere la propria infopoesia su una audiocassetta.



Figura 11. Donato Renzulli propone la sua infopoesia *If I were a song* su un iPod.

Riassemblare i dati estrapolati da una piattaforma è una strategia che si è rivelata molto comune tra i lavori raccolti. Alexandra Chiojdeanu (fig 10)¹⁰ e Donato Renzulli (fig. 11)¹¹ hanno sfruttato questa strategia per raccontare le proprie abitudini musicali estrapolando i dati da Spotify. In un'operazione di *data-driven remix* (Briones Rojas 2021), hanno campionato e composto due brani guidati che presentano le tracce che più hanno ascoltato in diversi orizzonti temporali. In questo caso, i due lavori si avvicinano a quello che Adema

¹⁰ Chiojdenau, Alexandra Maria, *Disco incantato*:
<<https://infoetry.densitydesign.org/infoetries/disco-incantato.html>>

¹¹ Renzulli, Donato, *If I were a song*:
<<https://infoetry.densitydesign.org/infoetries/if-i-were-a-song.html>>

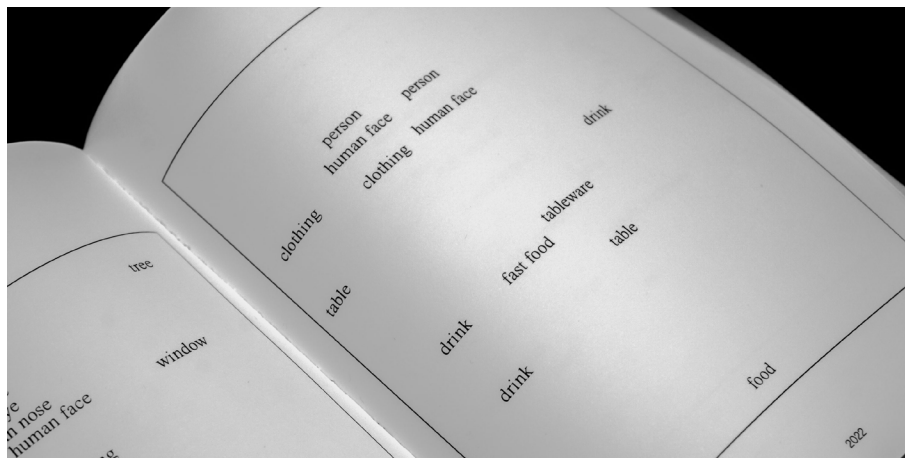


Figura 12. Nel progetto *Human Face*, Silvia Casavola raccoglie all'interno di un libro le fotografie pubblicate sul suo profilo Instagram negli ultimi cinque anni e le usa in un processo collaborativo con un sistema di AI (RunwayML). Questo processo restituisce dei tag di oggetti all'interno delle foto, che sono trattate stilisticamente come "poesie concrete".

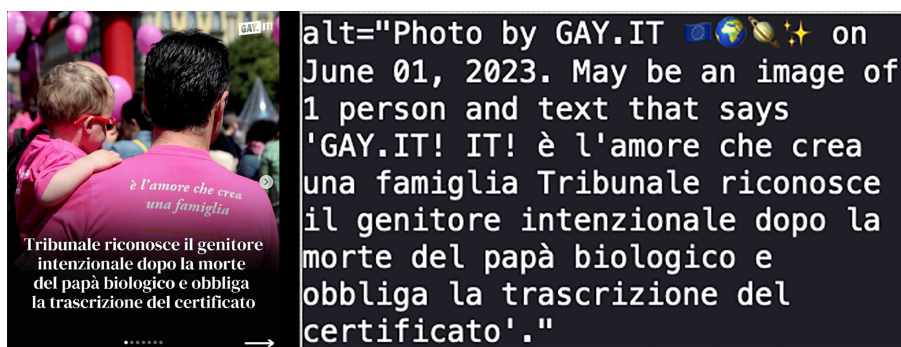


Figura 13. Se si ispeziona il feed di Instagram, è possibile vedere descrizioni del contenuto della foto generate automaticamente dalla piattaforma. In questo esempio, l'algoritmo ipotizza il contenuto dell'immagine ("May be an image of...") ed estrae il testo contenuto al suo interno.

chiama "cut-up"¹² (Navas et al. 2018 Chapter 9), ovvero un'operazione di «taglia, copia e incolla» dove «nuove logiche di senso possono emergere dal testo» (2018: 105): in questo caso, dall'audio. La scelta del supporto, ovvero l'uso di tecnologie obsolete (come audiocassette e riproduttori mp3) sposta, in questo caso come nei precedenti, il *remix* dei dati in un altro ambiente di contesto.

Un'ultima parte di studenti, d'altro canto, ha deciso di collaborare con sistemi di AI per generare nuovi contenuti a partire dai dati estratti. Nel suo lavoro *Human Face*¹³ Silvia Casavola ha usato un algoritmo di *object-content recognition* (OCR) estraendo le entità riconosciute nelle sue fotografie Instagram. Alcuni algoritmi di OCR, oltre a estrarre le entità riconosciute, possono

¹² Il "cut-up" e la successiva riorganizzazione di forme medialità come parte di una pratica creativa o critica ha una lunga storia materiale. Dalle tecniche di collage e assemblaggio del primo Novecento alle tecniche letterarie applicate nel Dadaismo e alla poesia generativa.

¹³ Casavola, Silvia, *Human Face*:
<<https://info poetry.densitydesign.org/info poetries/human-face.html>>.

identificarne la posizione all'interno dell'immagine. Sfruttando questa peculiarità, l'autrice ha ricreato un libro di poesia concreta che racconta come si presenta sulla piattaforma social, ma attraverso gli occhi di un algoritmo (fig. 12). Anche in questo caso la messa in atto del dato passa attraverso la personificazione dell'algoritmo effettuando un'operazione che, di fatto, viene già fatta dalla piattaforma stessa, ad esempio attraverso l'*alternate text* che accompagna le immagini sul web (fig. 13).

Riassumendo, gli studenti hanno lavorato trasformando i formati di dati in otto modalità diverse, ed è possibile identificare tre tecniche adottate, strettamente legate alle trasformazioni (tabb. 3 e 4).

Le trasformazioni più numerose, ovvero “da quantità a immagini” e da “quantità a materiali fisici” hanno per la maggior parte usato la tecnica di *visualizzazione*, dove attraverso la traduzione di quantità in variabili visuali hanno rappresentato il proprio dataset (Bertin 1974). In questo caso, la tecnica della *visualizzazione* si unisce anche alla *data physicalization*, ovvero il processo di visualizzazione dati attraverso la materialità del medium scelto.

In secondo luogo, i due casi precedentemente illustrati di Chiojdeanu e Renzulli (figg. 9a e 9b) sono esemplificativi dei lavori che hanno optato invece per la tecnica del *riasseblaggio*, trasformando immagini in immagini.

Trasformazioni

Da quantità a immagini (12)

Da quantità a materiali fisici (10)

Da immagine a immagine (8)

Da testo a immagine (6)

Da quantità a suoni (4)

Da immagine a testo (2)

Da suoni a immagini (1)

Da testo a testo (1)

Tabella 3. I lavori degli studenti si possono dividere in otto categorie di trasformazioni, qui riportate dalle più alle meno numerose.

La tecnica di *riasseblaggio* prevede il campionamento e il riarrangiamento del materiale di partenza: nei casi illustrati, una selezione curatoriale dei propri dati supporta il messaggio che gli studenti volevano trasmettere attraverso il loro lavoro. È interessante notare come nell'incrocio tra la trasformazione “da immagine a immagine” e la tecnica di *riasseblaggio*, tre studenti abbiano creato tre cataloghi che esplorano tematiche identitarie attraverso una selezione fotografica. In questo caso, il termine catalogo diventa non solo un modo per collezionare «oggetti, ma anche per ri-pubblicarli [...] in dialogo, a fianco, in relazione o in competizione con gli altri elementi del gruppo» (Colombo e Bardelli 2021).

Infine, con la grande diffusione che hanno visto le intelligenze artificiali generative, diversi studenti hanno optato per collaborare con esse per produrre materiali di lavoro derivati dai dati che avevano a loro disposizione usando la tecnica della *collaborazione AI*.

Tecniche	Definizione
Collaborazione con AI (8)	<i>Gli studenti hanno sviluppato il lavoro usando sistemi di intelligenza artificiale generative per produrre nuovi materiali di lavoro.</i>
Riassemblaggio (13)	<i>Gli studenti hanno decostruito e riassemblato i dati di partenza mantenendo la stessa forma.</i>
Visualizzazione (20)	<i>Gli studenti hanno usato metodi e tecniche di visualizzazione per rappresentare i dati di partenza.</i>

Tabella 4. Riassunto delle trasformazioni dei dati e delle tecniche usate dagli studenti. Diverse combinazioni di trasformazioni e tecniche hanno dato origine a diverse famiglie di risultati.

4. Oltre la rappresentazione, verso la mobilitazione

Con la presentazione dei lavori durante del corso, gli studenti hanno avuto modo di presentare al pubblico i propri progetti. Il tema dell'esercitazione ha permesso agli studenti di produrre artefatti coerenti con la narrazione di *Algorithmic you*, creando così uno spazio collettivo di riflessione con il pubblico sulla mediazione algoritmica tra dati personali e individui. Diversi lavori hanno permesso di sollevare e rendere noti alcuni aspetti problematici di questa rappresentazione, facendo scaturire discussioni tra i partecipanti della mostra. Tuttavia, l'esperimento di *Algorithmic you* e il contesto dell'infopoesia si fermano a una parte del processo di messa in discussione dei temi sollevati.

Se il lavoro ha come obiettivo quello di usare esperienze personali per generalizzare la relazione tra dati personali e algoritmi, questo è delegato totalmente alla percezione di chi osserva l'artefatto. In questo modo, si delega all'osservatore un'ulteriore responsabilità, quella di comprendere e confrontare ciò che vede con la propria esperienza personale in un simile contesto. Tuttavia, è evidente che la forma dell'infopoesia favorisca questo tipo di riflessione, dove una simile rappresentazione ed enunciazione del dato permette di astrarre dall'esperienza personale dello studente a una riflessione più esistenziale dei temi affrontati. Infatti, applicando nozioni di semiotica all'interno del loro processo creativo, gli studenti sono stati in grado di sviluppare modalità di enunciazione dei propri dati con messaggi più o meno definiti.

Di conseguenza nasce una domanda per ulteriori tracce di sviluppo del lavoro imbastito attraverso *Algorithmic you*. È necessario riflettere sull'interazione con il pubblico, inteso come un'unione di individui mobilitata intorno a contesti problematici (de Mourat, Ricci, e Latour 2020), dove artefatti di information design possono funzionare da aggregatori e catalizzatori di una collettività attiva (Briones Rojas 2018). Infatti, ad oggi non abbiamo modo di considerare la risposta emotiva e riflessiva di un potenziale osservatore

dell'artefatto, poiché rimane un processo interiore e non condiviso di contemplazione di un oggetto di design che non lascia tracce di nessun tipo. Se nelle precedenti edizioni dell'esercitazione il punto di vista del progettista era legato esclusivamente alla rappresentazione dei dati di fenomeni sociali, in questo caso il progettista diventa l'oggetto di rappresentazione in quanto individuo, seppur attraverso le proprie tracce digitali. Di conseguenza, la centralità di altri individui con le proprie esperienze diventa, evidentemente, un aspetto fondamentale che ancora non è stato affrontato nel contesto delle infopoesie.

Infatti, il tema dell'individualità emerge come centrale quando si parla di dati, soprattutto quando viene contrapposto all'aggregazione effettuata dalle compagnie Big Tech che raccolgono grandi quantità di dati su temi come quelli emersi dai lavori degli studenti (fig. 5). Una volta raccolti, infatti, i dati producono valore attraverso la loro aggregazione e conseguente inferenza attraverso l'uso di algoritmi predittivi (Hankey e Tuszynski 2017) che individuano al loro interno pattern e ripetizioni. Questa analisi viene fatta in un luogo diverso da quello della loro raccolta, ovvero i dispositivi mobili connessi a una rete internet e geolocalizzati. Dal lato dell'esercitazione riportata in questo articolo, gli studenti sono stati spinti a effettuare una riappropriazione¹⁴ delle tracce digitali, con l'obiettivo di trovare un sistema di valore alternativo a quello dell'aggregazione delle compagnie che raccolgono e forniscono i dati usati dagli studenti. La riappropriazione implica uno spostamento di contesto dei dati, che da data center dislocati vengono riportati a una dimensione fisica e locale, dove diventano un materiale narrativo di discussione. Come argomenta Loukissas (2019), i dati sono locali, ovvero prodotti in un contesto definito, e sono tutt'altro che discreti e distanti dal "luogo" (metaforico e non) da cui sono stati raccolti. Procedere a una riappropriazione, e di conseguenza a una riaggregazione locale, può aprire nuove strade di mobilitazione rispetto alla mediazione tra individui e tecnologia attraverso i dati.

Per aggregazione locale intendiamo una raccolta, un confronto e infine una discussione tra individui, a partire dalla rappresentazione dei propri dati personali riappropriati dalle fonti esplorate dagli studenti. Il lavoro delle infopoesie dimostra l'efficacia che la riappropriazione di dati personali può avere attraverso una rappresentazione pubblica. Essa può essere amplificata, in futuro, attraverso momenti collettivi di questo tipo di attività con un pubblico eterogeneo come pratica di resistenza all'inconsapevolezza della raccolta di dati personali da parte delle compagnie che oggi ne monopolizzano la raccolta.

5. Conclusioni

Abbiamo raccontato in questo contributo l'esperienza di sviluppo di uno spazio di design della comunicazione in cui esplorare il rapporto tra persone e tecnologia. Ciò è avvenuto attraverso la riappropriazione e la rimediazione dei propri dati personali, come atto semiotico di traduzione e di enunciazione, e

¹⁴ Le revisioni agli studenti erano spesso accompagnate da alcuni spunti di riflessione e domande provocatorie. La più frequente era: "Qual è il senso di questa riappropriazione?", che voleva spingere gli studenti a riflettere sulla motivazione intrinseca per cui si stavano concentrando su una specifica fonte di dati personali.

attraverso la loro rappresentazione in artefatto comunicativo. Questo processo è stato esplicitato in un'esercitazione progettuale (*Algorithmic you*) che, a cavallo tra semiotica, design e arte applicata, spinge alla rappresentazione metaforica dei dati e alla riflessione sulle sue implicazioni evocative. Unendo i concetti di infografica e poesia visiva, questo tipo di attività è stata chiamata *infopoesia*, una modalità di rappresentazione dei dati che si concentra anche sul far "sentire" i dati, a differenza della loro analisi. Lo scopo di questo articolo è estendere il concetto di infopoesia a quello di narrazione poetica. Le narrazioni poetiche trovano punti di riferimento con altri usi alternativi delle rappresentazioni dei dati come la *data art* e la *casual data visualization*, orientandosi a promuovere la lettura emozionale di un determinato fenomeno. Altri punti di riferimento si orientano verso la *data physicalization*, attraverso la visualizzazione di *indexical data* e le tecniche di *autographic visualization*. Questi ultimi riferimenti si concentrano sui materiali piuttosto che sui dati codificati in numeri e simboli, sperimentando con gli output fisici come medium per comunicare l'esperienza dei dati.

Continuando il lavoro già avviato dell'infopoesia all'interno del Laboratorio della Laurea Magistrale in Design della comunicazione del Politecnico di Milano, è stato presentato a 49 studenti il tema di *Algorithmic you*, un'indagine che vuol far riflettere sul rapporto tra dati, algoritmi e società.

L'esercitazione ha permesso agli studenti di sperimentare con tecniche e formati nella rappresentazione di dati personali per raccontare questo rapporto. L'indagine si è svolta attraverso due spunti di osservazione: *mirrors* e *glitches*, due modalità di indagine che si basano su concetti opposti di osservazione dei dati. Da questa proposizione, gli studenti hanno definito un dataset da rappresentare a scelta tra una serie di suggerimenti del corpo docente (come, ad esempio, i dati estrapolati da Instagram, Whatsapp, le app di salute, ecc.) o scelti in autonomia. Alla conclusione del processo di progettazione, l'attività di didattica ha prodotto 44 artefatti che approcciano il tema *Algorithmic you* in diverse modalità. Tutti i 44 artefatti sono stati esposti alla mostra finale dedicata ai risultati del corso in cui si sono svolte le attività.

Analizzando i progetti è possibile identificare otto modalità di trasformazione usate dagli studenti, che ri-usano, ri-contestualizzano e ri-rappresentano materiali come testi, immagini, tabelle, suoni e video come materiali narrativi all'interno dei loro progetti. In aggiunta a queste trasformazioni, usano tre diverse tecniche di rappresentazione: collaborazione con AI, ri-assemblaggio e visualizzazione. Questi due livelli formali di costruzione dei loro lavori permettono, quando combinati, di veicolare il messaggio comunicativo identificato dagli studenti.

Durante la mostra, gli studenti hanno presentato i loro progetti legati al tema *Algorithmic you*, creando una riflessione collettiva sul tema della mediazione algoritmica tra dati personali e individui. Sebbene il formato dell'infopoesia abbia favorito la riflessione sulle tematiche sollevate, la percezione dell'opera d'arte e la responsabilità di confrontarla con l'esperienza personale sono delegate all'osservatore. È quindi possibile identificare nuove traiettorie di sviluppo del lavoro, in particolare per quanto riguarda l'interazione con il pubblico e la sua risposta emotiva e riflessiva.

L'aspetto centrale che può essere ancora affrontato nell'infopoesia è il ruolo degli altri individui e delle loro esperienze. Il tema dell'individualità diventa essenziale quando si parla di dati, soprattutto quando si contrappone all'aggregazione fatta dalle aziende che monopolizzano la raccolta dei dati personali. Gli studenti sono stati invitati a recuperare le loro tracce digitali come sistema di valore alternativo all'aggregazione delle compagnie Big Tech, spostando i dati da un centro dati remoto a una dimensione fisica e locale.

Il lavoro degli studenti nell'infopoesia dimostra l'efficacia dell'aggregazione locale, in cui i dati personali vengono raccolti, confrontati e discussi tra gli individui, creando nuove modalità di mobilitazione riguardo alla mediazione tra individui e tecnologia attraverso i dati. Il concetto di località dei dati, in cui i dati sono prodotti in un contesto specifico e non sono discreti o distanti dal luogo in cui sono stati raccolti, è fondamentale in questa discussione. L'aggregazione locale può aprire nuove strade di riflessione e discussione sulla rappresentazione dei dati personali e sulla mediazione tra individui e tecnologia.

Bibliografia

- Adams, Tony E.; Holman Jones, Stacy; Ellis, Carolyn (eds.)
2022 *Handbook of autoethnography*, New York, NY, Routledge, Taylor & Francis.
- Bertin, Jacques
1974 *Semiology of Graphics: Diagrams, Networks, Maps*, ESRI Press. <<https://books.google.it/books?id=X5caQwAACAAJ>>.
- Briones Rojas, María De Los Ángeles
2018 «Information Design for empowering citizen activism through the use of data as evidence», in *To get there: designing together*, Cumulus Conference Proceedings Paris 2018.
2021 «Disclose to Tell: A Data Design Framework for Alternative Narratives», in *Computer Supported Cooperative Work (CSCW)*, 30(5-6), 785-809. <<https://link.springer.com/10.1007/s10606-021-09416-1>>. Online il 4 giugno 2023.
- Bonfantini, Massimo A.
2000 *Breve Corso di Semiotica*, Napoli, Esi.
- Colombo, Gabriele; Bardelli, Federica
2021 «Catálogos de video con proceso curatorial basado en datos: republicación de secuencias de video», *Revista Diseña*, 19. <<http://ojs.uc.cl/index.php/Disena/article/view/38799>>. Online il 3 agosto 2022.
- de Mourat, Robin; Ricci, Donato; Latour, Bruno
2020 «How Does a Format Make a Public?», in *Reassembling Scholarly Communications: Histories, Infrastructures, and Global Politics of Open Access*, a cura di Martin Paul Eve e Jonathan Gray, Cambridge, MA, MIT Press, 11.
- Dörk, Marian; Feng, Patrick; Collins, Christopher; Carpendale, Sheelagh
2013 «Critical InfoVis: Exploring the Politics of Visualization», in *CHI '13 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems on - CHI EA '13*, Paris, France: ACM Press, 2189.
<<http://dl.acm.org/citation.cfm?doid=2468356.2468739>>. Online il 20 maggio 2022.

- Dunn, Tasha R., e W. Benjamin Myers
2020 «Contemporary Autoethnography Is Digital Autoethnography», *Journal of Autoethnography*, 1(1), 43-59. <<https://online.ucpress.edu/joae/article/1/1/43/1586/Contemporary-Autoethnography-Is-Digital>>. Online il 28 marzo 2023.
- Eco, Umberto
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- EU Parliament and the EU Council
2018 «The General Data Protection Regulation», 9(2), 54-57. <<https://publishing.rcseng.ac.uk/doi/10.1308/rcsfjdj.2018.54>>. Online il 21 dicembre 2021.
- Hankey, Stephanie; Tuszynski, Marek
2017 *Efficiency and Madness Using Data and Technology to Solve Social, Environmental and Political Problems*, Supported by the Heinrich Böll Foundation.
- Loukissas, Yanni Alexander
2019 *All Data Are Local: Thinking Critically in a Data-Driven Society*, Cambridge, MA, The MIT Press.
<<https://direct.mit.edu/books/book/4323/All-Data-Are-LocalThinking-Critically-in-a-Data>>. Online il 21 febbraio 2022.
- Mauri, Michele; Briones, Maria de los Angeles; Gobbo, Beatrice; Colombo, Gabriele
2020 «Research Protocol Diagrams as Didactic Tools to Act Critically in Dataset Design Processes», *14th International Technology, Education and Development Conference*, Valencia.
<DOI: 10.21125/inted.2020.2470>. Online il 4 aprile 2022.
- Mauri, Michele; Colombo, Gabriele; Briones, Maria de los Angeles; Ciuccarelli, Paolo
2019 «Teaching the Critical Role of Designers in the Data Society: The DensityDesign Approach», *Design Research Society*, Learn X Design.
- Meunier, Axel; Gray, Jonathan; Ricci, Donato
2021 *A New AI Lexicon: Algorithm Trouble: Troublesome Encounters with Algorithms that go Beyond Computational Processes*, A New AI Lexicon, New York, AI Now Institute.
<<https://medium.com/a-new-ai-lexicon/a-new-ai-lexicon-algorithm-trouble-50312d985216>>. Online il 11 ottobre 2022.
- Offenhuber, Dietmar
2019 «Data by Proxy -- Material Traces as Autographic Visualizations», *arXiv:1907.05454*. <<http://arxiv.org/abs/1907.05454>>. Online il 2 giugno 2023.
- Offenhuber, Dietmar, e Orkan Telhan
2015 «Indexical Visualization—The Data-Less Information Display», in *Ubiquitous Computing, Complexity, and Culture*, a cura di Ulrik Ekman et al. Routledge, 288-302. <<https://www.taylorfrancis.com/books/9781317704577/chapters/10.4324/9781315781129-31>>. Online il 2 giugno 2023.
- Piccoli Trapletti, Giulia
2017 *Un coup de Data. Infopoesia: verso un approccio poetico alla visualizzazione*, Tesi di laurea magistrale, Scuola del design, Politecnico di Milano, Relatore Salvatore Zingale.

Pink, Sarah; Leder Mackley, Kerstin

2014 «Re-Enactment Methodologies for Everyday Life Research: Art Therapy Insights for Video Ethnography», *Visual Studies*, 29(2): 146-54.
<<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/1472586X.2014.887266>>.
Online il 24 marzo 2023.

Pinney, Lulu

2020 «Is literacy what we need in an unequal data society?», in *Data Visualization in Society*, a cura di Martin Engebretsen e Helen Kennedy, Amsterdam University Press, 223-38.
<<http://www.jstor.org/stable/j.ctvzgb8c7.20>>. Online il 2 giugno 2023.

Pousman, Zachary; Stasko, John; Mateas, Michael

2007 «Casual Information Visualization: Depictions of Data in Everyday Life», *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 13(6), 1145-52.
<<http://ieeexplore.ieee.org/document/4376134/>>. Online il 2 giugno 2023.

Segel, Edward; Heer, Jeffrey

2010 «Narrative Visualization: Telling Stories with Data», *IEEE Transactions on Visualization and Computer Graphics*, 16(6), 1139-48.
<<http://ieeexplore.ieee.org/document/5613452/>>. Online il 3 agosto 2022.

Valsecchi, Francesca; Ciuccarelli, Paolo; Ricci, Donato; Caviglia, Giorgio

2010 «The DensityDesign lab: communication design experiments among complexity and sustainability», in *Proceedings Cumulus Conference 2010 "Young Creators for Better City and Better Life"*, Shanghai, Tongji University, China.

Viégas, Fernanda B; Wattenberg, Martin

2007 «Artistic Data Visualization: Beyond Visual Analytics», in *Online Communities and Social Computing, Lecture Notes in Computer Science*, a cura di Douglas Schuler, Berlin, Heidelberg, Springer Berlin Heidelberg, 182-91.
<http://link.springer.com/10.1007/978-3-540-73257-0_21>. Online il 2 giugno 2023.

Zingale, Salvatore

2020 «Infopoesia: l'enunciazione poetica dei dati. Una sperimentazione fra arte e design della comunicazione», *E|C Nuova Serie*, Anno XIV, 30, 1-8.

Andrea Benedetti PhD in Design presso il Politecnico di Milano, DensityDesign Lab. La sua ricerca si posiziona all'intersezione tra visualizzazione dei dati, programmazione creativa e design della comunicazione nel formare la consapevolezza di come i dati vengono prodotti online dagli utenti. Fra le sue pubblicazioni: «QUARANTILES. Archiving expressive digital places from Instagram during the COVID-19 pandemic», con Flaim, G. e Gobbo, B., *IEEE VIS Arts Program (VISAP)*, 39-52, 2022: <<https://doi.org/10.1109/VISAP57411.2022.00014>>; «Design for friction. An inquiry to position friction as a method for reflection in design interventions», con Mauri, M., *Convergences - Journal of Research and Arts Education*, 16(31), 2023 <<https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.31.139>>.

María de los Ángeles Briones Rojas è Post-Doc research fellow in Design presso il laboratorio DensityDesign e docente a contratto presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano. I suoi interessi di ricerca riguardano l'intersezione tra design dell'informazione, visualizzazione dei dati e ricerca sull'attivi-

smo dei dati attraverso narrazioni che mediano verso l'alfabetizzazione dei dati. Fra le sue pubblicazioni: «Disclose to Tell: a Data Design Framework for Alternative Narratives», *Comput Supported Coop Work*, 30, 785-809, 2021: <<https://doi.org/10.1007/s10606-021-09416-1>>; «Information design for empowering citizen activism through the use data as evidence», in *Proceedings of the Cumulus Conference 2018: To get there*, Paris, April 11-13, 764-787, 2018, <https://cumulusassociation.org/wp-content/uploads/2021/09/CumulusConferenceProceedings_Paris2018_Pages-compressed.pdf>; «Open Visual Storytelling», con Mauri, M., in A. Luigini & M. Moretti (Eds.), *Visual Storytelling. 12 punti di vista* (ListLab), 2023.

Arianna Bellantuono è designer della comunicazione e degli interni e PhD alla Scuola di Dottorato del Politecnico di Milano. Nel 2021 ha completato gli studi magistrali in Design della Comunicazione presso la Scuola del Design del Politecnico di Milano, con una tesi dal titolo “Cortocircuiti dialogici e generi non conformi nei mondi binari. Riflessioni semiotiche oltre la dicotomia del binarismo”. I suoi interessi principali sono la semiotica dell'alterità applicata agli studi di genere, alle soggettività e alle narrazioni.

Les formats des écrits numériques

Une analyse topologique de la mise à l'écran

Rossana De Angelis

Université Paris-Est Créteil / Céditec, FR

rossana.de-angelis@u-pec.fr

Abstract

Digital writings, like writings in general, are presented visually to the reader through different forms depending on the discourse of circulation and the distribution devices. These visual forms typical of certain discourses and appropriate to certain devices are generally identified as *formats*. The concept of format has long escaped attempts at definition in semiotics and linguistics. However, it is a key concept for the analysis of texts, because it is closely linked, on the one hand, to the writing medium and, on the other, to the genre of discourse. We then propose to analyze the format by observing newspapers on paper and digital media.

Keywords

Format; Medium; Discourse; Device; Digital writing

Contents

1. Analyser le format des écrits numériques
 2. Une analyse topologique du *format*
 3. Application : une analyse topologique des journaux
 4. Conclusion
- Références bibliographiques

1. Analyser le format des écrits numériques

Les écrits numériques, comme les écrits en général, se présentent visuellement au lecteur à travers des formes différentes selon les discours de circulation et les dispositifs de diffusion. Ces formes visuelles typiques de certains discours et appropriées à certains dispositifs sont identifiées généralement comme des *formats*.

Le concept de *format* a longtemps échappé aux tentatives de définition en sémiotique comme en linguistique.¹ Toutefois, il s'agit d'un concept clef pour l'analyse des objets linguistiques – à l'oral comme à l'écrit – et, d'un point de vue communicationnel,² des objets culturels en général, car il est étroitement lié, d'un côté, au *support*³ d'écriture et, de l'autre, au *genre*⁴ de discours.

En effet, ce que nous appelons *format* est le résultat de la jonction entre, d'un côté, les contraintes matérielles du support et du dispositif d'écriture et, de l'autre, les contraintes formelles du contenu et de l'expression des textes. La reproduction de ces contraintes assure la reconnaissance d'un texte comme appartenant à un genre et à un discours.

En ce qui concerne les écrits numériques, le *format* se situe à l'interface entre le support et le dispositif d'écriture, et le producteur ou le lecteur de l'écrit (humain ou machine). Zinna définit « l'interface d'un objet écrit comme un dispositif prédisposant le parcours d'accès aux données. En tant que lieu de *médiation*, l'interface opère concrètement par la mise en relation de l'organisation du support et des écritures à fonction paratextuelle et supratextuelle ».⁵

Le *format* se compose d'éléments *médiationnels*⁶ qui assurent les médiations langagières, techniques et technologiques, institutionnelles, culturelles, reliant des matérialités et des contextes par le biais des supports et des dispositifs dans un espace sémiotique. Il se compose de *formants* (éléments constituant l'ensemble) : dans le cas des articles journalistiques en ligne, la présence de certains formants (titre, chapô, paragraphes, etc.) permet d'identifier un texte comme « article ». Considéré comme le résultat atteint par plusieurs couches

¹ Pour aller plus loin sur l'analyse du format des écrits linguistiques, nous nous permettons de renvoyer au dossier de la revue *Communication & langages*, 219, dirigé par Agathe Cormier et Rossana De Angelis, 2024.

² Voir le dossier « Interroger les supports ? Matières, formes et corps », Mitropoulou Eléni et Pignier Nicole (dir.), *Communication & langages*, 182, 2014. En ligne : <<https://doi.org/10.3917/comla.182.0013>>.

³ Voir le numéro consacré aux supports d'écriture, dirigé par Agathe Cormier et Rossana De Angelis, « Rôle des supports dans l'interprétation des inscriptions graphiques », *Linguistique de l'écrit*, 4, 2023. En ligne : <<https://linguistique-ecrit.org/pub-265974>>. Voir également Arabyan Marc et Klock-Fontanille Isabelle (dir.), *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan, 2005.

⁴ Voir le numéro 78 | 2019 de la revue *Linx*, « La linguistique des genres, en actes et en questions » sous la direction de Julie Glikman et Christophe Gérard.

⁵ Zinna Alessandro, « L'interface : un espace de médiation entre support et écriture », in Aa. Vv., *Sens et médiation*, Association Française de Sémiotique, 351.

⁶ Voir Colas-Blaise Marion, « Pour une sémiotique de la médiation : théories et pratiques », in Aa. Vv. *Sens et médiation*, Association Française de Sémiotique, 7-13.

d'énonciation superposées⁷ (gestuelle, topographique, typographique, linguistique, computationnelle), le format apparaît comme l'instance de médiation qui assure la mise en écran et la mise en discours des écrits numériques.

La fameuse formule de Marshall McLuhan, « the message is the medium », est devenue le référent interne obligé de toute réflexion sur la médiation à ce niveau. Mais plus que le simple renversement de la substance de l'expression en forme du contenu, c'est le fonctionnement semi-symbolique qui caractériserait ce mode de médiation, solidarissant le plan du contenu et celui de l'expression, unissant l'intelligible et le sensible, cette réunion ayant pour effet de spectaculariser le sens et d'en assurer l'efficacité symbolique. (Bertrand 2015 : 26)

Le *format* fonctionne sous la modalité du *semi-symbolique* :⁸ ses propriétés matérielles et formelles deviennent représentatives de l'appartenance d'un texte à un genre ou à un discours. En effet, la modalité du semi-symbolique permet d'accéder à cette dimension intermédiaire liée d'un côté aux contraintes matérielles,⁹ de l'autre aux contraintes discursives : « il s'agit de corrélérer des paires de contrastes au niveau de l'expression avec des paires de contrastes au niveau du contenu » (Migliore et Colas-Blaise 2022). Ceci suppose de penser la textualité numérique, et la textualité en générale, comme le résultat d'une stratification et d'une superposition de couches énonciatives (De Angelis 2018) portant chacune ses propres *marques* (De Angelis 2024).

Les écrits affichent ces *marques énonciatives* dans un *cadre énonciatif* bien précis,¹⁰ établi visuellement par les limites de l'*espace graphique* (Christin 1995) et délimité matériellement par les contraintes du *support graphique* (De Angelis 2023). L'agencement de ces marques énonciatives au sein de ce cadre énonciatif précis constitue le niveau de pertinence que nous appelons *format* pour l'analyse d'un écrit. En ce qui concerne les écrits numériques, l'espace graphique est délimité par l'écran d'affichage (écran d'ordinateur, de tablette, de smartphone, selon les cas). Analyser le format d'affichage des écrits numériques au sein du cadre énonciatif délimité par l'écran permet de prendre en compte les composantes visuelles et les modalités de visualisation des écrits, en convoquant une poétique de « l'image du texte » (Souchier 1998a: 138). « Quelle qu'en soit l'histoire, la situation ou le 'contenu'... il n'est

⁷ Pour une analyse des différentes couches énonciatives dont se compose le format d'un écrit numérique, nous nous permettons de renvoyer à De Angelis Rossana, « Comment saisir le *format* des écrits numériques ? Analyse des couches énonciatives des journaux en ligne », *Communication & langages*, 219, mars 2024, 3-27.

⁸ Voir Lancioni Tarcisio, « Mode semi-symbolique et architectures textuelles », *Actes Sémiotiques*, 113, 2010.

⁹ Pour approfondir cet aspect, nous nous permettons de renvoyer à De Angelis Rossana, « Les supports d'écriture entre matières et usages », *Linguistique de l'écrit Special Issue 4*, 2023, 25-66.

¹⁰ « Greimas (1984 : 14-15) parlait déjà de la surface planaire du texte, et non de la forme du contenu, pour identifier le 'cadre' (contour-bord-limite du tableau et, métaphoriquement, de tout texte), le dispositif topologique et les constituants eidétiques et chromatiques. Ces catégories ne sont pas des *a priori*, mais proviennent de l'étude concrète de la manière dont les significations émergent dans la vie sociale, la sémiotique s'appuyant sur le terrain d'une anthropologie plus large (*ibid.* : 5). Le Groupe μ (1992), associant sémiotique et rhétorique, a souligné l'importance de la textualité et des matériaux » (Migliore et Colas-Blaise 2022).

pas de texte qui, pour advenir aux yeux du lecteur, puisse se départir de sa livrée graphique » (Souchier 1998a: 138).

Premièrement, nous pouvons reconnaître les *différents énonciateurs* dans des éléments graphiques de différentes natures : « le nom et le titre des revues, leur lieu d'édition, le nom de leurs directeurs ainsi que celui des signataires [...] de nouveaux partenaires s'affichent, marquant la polyphonie de l'énonciation éditoriale :¹¹ éditeurs, illustrateurs, typographes ou maquettistes... » (Souchier 1998a: 139). Le texte écrit, édité et publié, se révèle être le *produit d'un travail langagier collectif*, et en tant que tel, il porte les *marques énonciatives* de chacun des participants. Chaque participant devient ainsi un *foyer énonciatif*, ce qui rend le texte écrit un *objet polyphonique*. « Une telle énonciation collective s'exprime à travers des marques, des 'embrayeurs sémiotiques' qui entretiennent un rapport 'dialogique' avec l'histoire, l'histoire de l'art et des arts industriels... sans compter les pratiques sociales qu'ils ne cessent de convoquer » (Souchier 2007: 26-27).

Deuxièmement, les marques énonciatives inscrites par ces différents énonciateurs répondent à des normes, des critères, des contraintes, propres aux pratiques de production, circulation et réception des écrits caractérisant une certaine culture à une certaine époque. Ces marques énonciatives témoignent des *habitudes* linguistiques et graphiques, et plus généralement culturelles, partagées à un moment donné et dans un contexte donné, qui interviennent subrepticement dans les différentes phases du processus d'énonciation éditoriale d'un écrit. Ces processus d'énonciation se trouvent dissimulés dans les habitudes d'écriture et de lecture des écrits : en analysant ces processus, en identifiant les marqueurs énonciatifs, en portant au premier plan les normes de mise à l'écran, nous pouvons ainsi sortir de l'évidence les dynamiques fondamentales de la mise en texte des écrits numériques. Ceci confère au texte écrit le statut d'*objet ordinaire* dont les caractéristiques et les usages relèvent de l'habitude. Conçu comme un objet ordinaire, le texte s'inscrit alors dans une histoire des formes et des usages. Porter l'attention sur la dimension visuelle de l'écrit permet de « comprendre comment la sémiotisation du texte s'opère dans les processus matériels de sa mise en forme » (Jeanneret et Souchier 2005).

Le format représente un agencement d'éléments graphiques selon des valeurs définies par le dispositif éditorial (ex. magazine, ouvrage, forum, blog, réseau social, etc.) permettant la production, circulation et appropriation des écrits par les scripteurs et par les lecteurs, et le genre éditorial* (ex. lettre, journal, article, poème...) permettant la production, circulation et appropriation des écrits au sein des différents discours.

¹¹ Le concept d'énonciation *éditoriale* permet d'envisager l'étude des écrits sous l'angle de leurs conditions matérielles de production, transmission, circulation, réception, appropriation et exploitation, en observant tout particulièrement une couche énonciative qui s'exprime à travers les marques du travail éditorial de *mise en texte* (relation auteur-éditeur) et de *mise en œuvre* (relation éditeur-public) durant le processus de publication des écrits. Dans le cadre de cette étude, nous allons nous pencher plus particulièrement sur les modalités d'énonciation éditoriale des écrits numériques, et plus précisément sur les processus de *mise à l'écran*. Ce concept s'est imposé dans le domaine des sciences du langage et de la communication selon deux approches distinctes, développées notamment par Emmanuël Souchier (1998a, 1998b, 2007 ; Jeanneret, Souchier 2005) et Marc Arabyan (2012, 2016a, 2016b).

Nous pouvons définir le format selon deux points de vue :

l'un *topologique*, concernant la disposition des éléments dans l'espace graphique ;

l'autre *typologique*, concernant les formes par lesquelles les éléments se présentent dans ce même espace graphique ainsi que leurs relations réciproques.

Du point de vue *topologique*, le format suppose d'analyser quatre composantes :

- La *disposition* des éléments dans le cadre qui délimite l'espace graphique (l'écran) ;
- La *direction* de lecture — dans le sens étymologique de « lier », « mettre ensemble » — des éléments ainsi disposés dans l'espace graphique ;
- La *centration* des éléments, c'est-à-dire leur relation par rapport au centre de l'espace graphique ;
- La *proportion* des éléments les uns par rapport aux autres.

Du point de vue *typologique*, le format suppose d'analyser deux composantes :

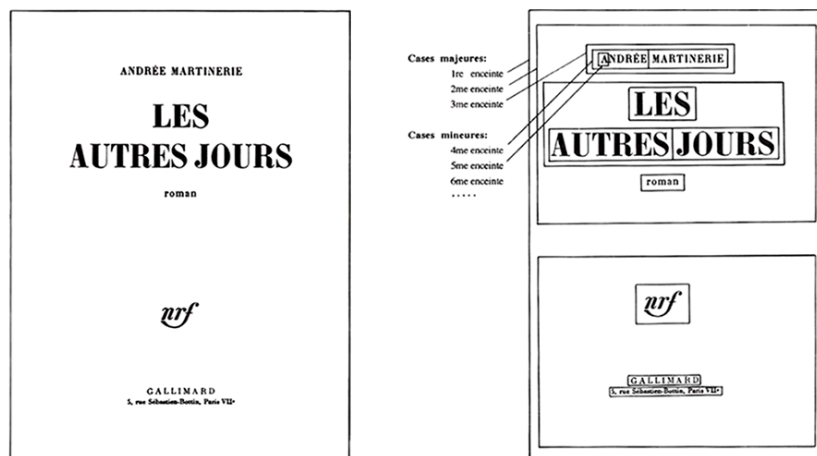
- La *formation* des éléments, c'est-à-dire les catégories d'éléments représentées ainsi que les variations par rapport aux catégories de références que les éléments représentent ;
- La *relation* des éléments par rapport au tout et par rapport aux parties.

L'analyse du format suppose de prendre en compte toutes ces dimensions en même temps. Toutefois, dans les pages qui suivent, nous allons nous concentrer seulement sur sa dimension topologique.

2. Une analyse topologique du format

Le *format éditorial* d'un écrit, produit sur papier ou numérique (*support éditorial*), selon certaines modalités de production et de circulation (*dispositif éditorial*), permet au lecteur de parcourir rapidement l'*espace graphique* de la page ou de l'écran, en repérant des *formes visuelles* dont la présence caractérise une certaine classe d'écrits présentant des caractéristiques régulières (*genre éditorial*). Il ne s'agit pas de constater seulement les caractéristiques métriques du support d'écriture adopté, comme le format A4 d'un support papier (Bordron 2016), ni d'opposer les formes courtes (Pezzini dir. 2002) aux formes longues (Eco 1978), mais d'observer l'agencement des composantes visuelles de l'écrit. En effet, la lecture commence bien avant le repérage des formes linguistiques à travers le repérage des formes visuelles *disposées* sur l'espace graphique de la page et/ou de l'écran selon des *normes éditoriales* propres aux genres éditoriaux, selon les caractéristiques matérielles des supports éditoriaux, et qui dépendent à leur tour des contextes de circulation des écrits définis par les dispositifs éditoriaux. Autrement dit, « le format construit les processus de réception et, réciproquement, la réception contribue à constituer le format, le sémiotisant comme élément pivot du passage entre l'énoncé et l'énonciation » (Migliore et Colas-Blaise 2022).

L'identification et l'interprétation de ces formes visuelles, de leur agencement et de leurs caractéristiques, révèlent des compétences précises dévelop-



Figures 1 et 2. Frontispices. Harris, 1993: 231-232.

pées par le lecteur tout au long de sa vie. Connues sous le terme de *literacy* pour les anglophones (*litéracie* pour les francophones), et de *litéracie numérique* au sein de la culture numérique, ces compétences permettent au lecteur de comprendre immédiatement dans quel contexte communicatif et culturel se situe le texte en question, bien avant de commencer à le lire des mots. En effet, l'espace graphique se compose d'un ensemble d'éléments visuels qui opèrent comme autant de marques énonciatives offrant au lecteur une « pré-sémiose perceptive » (Eco 1997 : 480) de l'écrit. Autrement dit, juste en regardant comment les marques énonciatives adoptées se disposent dans le cadre énonciatif délimité par le support, le lecteur avance des hypothèses sur la pratique de lecture qui s'en suit. Ces formes constituent des unités dans le champ spatio-temporel de perception du texte, c'est-à-dire son *espace-temps graphique*. Elles sont transposables, c'est-à-dire que les propriétés spatio-temporelles dont se caractérisent sont préservées par le changement de support, par exemple, en présentant une articulation interne (propre à chaque forme) et externe (des formes entre elles) qui détermine les différentes manières d'organiser l'ensemble (Guillaume 1979 : 23-27). Ces formes sont présentées comme des structures organisées et complexes, dont les éléments constitutifs ne peuvent être considérés isolément ou indépendamment de l'ensemble dans lequel ils sont inclus. *Nous appelons format d'écriture l'agencement des formes visuelles inscrites dans l'espace graphique, ayant des caractéristiques stables qui persistent au changement de support.*

Considéré d'un point de vue topologique, l'espace graphique se présente comme une véritable structure organisée, constituée d'éléments qui s'identifient grâce à leurs relations réciproques qui définissent, plutôt que des signes précis, des valeurs de position dans lesquelles les signes sont reconnus en raison de leurs relations de dépendance mutuelle. L'interprétation des *valeurs positionnelles* des marques co-présentes dans ce cadre est la toute première action interprétative réalisée par le lecteur dans sa pratique de lecture.

Prenons l'exemple du frontispice d'un livre, comme le propose Roy Harris (1993) dans son ouvrage de sémiologie de l'écriture (fig. 1 et 2).

Les valeurs positionnelles des formes visuelles disposées sur l'espace graphique pré-déterminent leurs valeurs sémantiques : l'habitude de retrouver des marques énonciatives (le titre et l'auteur) dans le même sous-cadre énonciatif (que Harris appelle une « case ») permet d'identifier cet espace graphique comme un frontispice d'un premier coup d'œil.

Bien avant de commencer à interpréter les formes linguistiques, le lecteur avance des hypothèses interprétatives à partir de ses perceptions visuelles, en rappelant à la mémoire les textes évoqués par cette même configuration de formes visuelles. Cette configuration qu'on appelle *format* constitue ce que Souchier (1998a) appelle « l'image du texte », la dimension visuelle dont tout texte écrit est porteur.¹²

La force cognitive dont l'iconicité du texte est porteuse s'affirme à la fois dans la dimension perceptive du texte en lien avec notre système corporel et dans la dimension culturelle dans la mesure où les habitudes sociales conduisent à la construction de genres visuels [les formats] qui sont autant de repères d'identification des textes. (Béguin-Verbrugge 2013 : 114-115)

Les critères qui guident le balayage des écrits à l'écran sont définis par les habitudes de lecture et d'écriture héritées au sein d'une certaine culture linguistique. Par exemple, au sein de la culture graphique alphabétique typique des langues romanes, l'apprentissage, l'usage et la transmission de l'écriture repose sur une organisation de l'espace graphique bi-dimensionnelle allant de la gauche vers la droite (première ligne directionnelle) et du haut vers le bas (deuxième ligne directionnelle). « La dimension anthropologique, permanente et stable, tient à la projection corporelle qui a lieu dans l'écrit, structuré en fonction des deux axes du corps humain : l'axe de la gravité et l'axe des bras étendus » (Béguin-Verbrugge 2013 : 115). Comme le montre Cardona (1985), les langues et les écritures structurent l'espace selon trois axes : haut-bas, gauche-droit, proximité-distance. Or, l'espace graphique bi-dimensionnel¹³ d'affichage des formes sur la page et/ou à l'écran est structuré sur les deux axes haut-bas et gauche-droit, les mêmes axes exploités par le système d'écriture utilisé (alphabétique).

Un autre critère de disposition s'ajoute aux deux précédents : l'attention du lecteur est orientée vers le « dedans » en raison du fait que le centre d'une forme ou d'un cadre a un pouvoir d'attraction plus élevé que les marges. C'est ce qu'Arnheim (1981) appelle « le pouvoir du centre ».

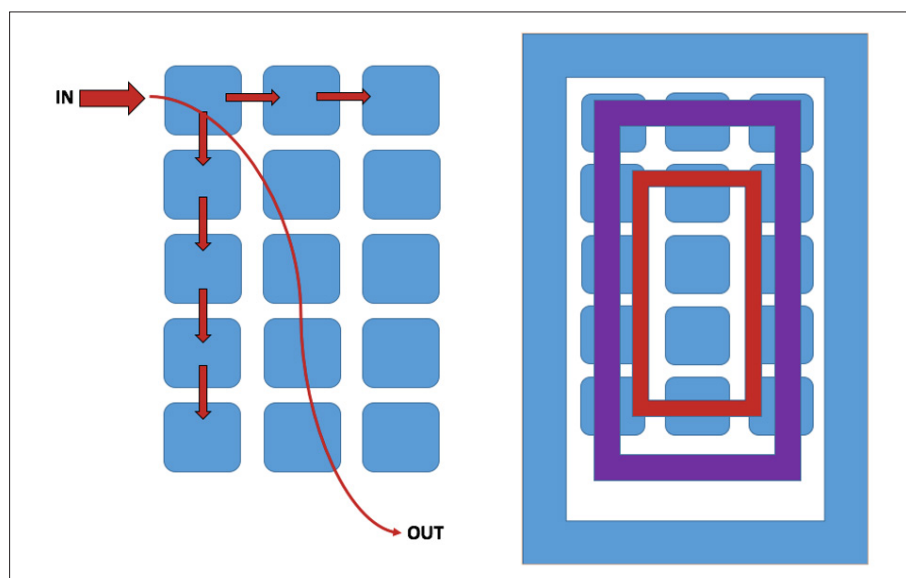
Le croisement de ces deux axes avec le critère d'attraction du centre permet de recouper l'espace graphique en cadres énonciatifs primaires et secondaires, en accord avec le « principe du casier » proposé par Harris (1993) consistant à identifier des « cases » dont la disposition permet d'attribuer une *valeur positionnelle* aux formes qui y ont inscrites.

¹² Voir également Annette Béguin-Verbrugge, *Images en texte, images du texte*, Presses universitaires du Septentrion, 2006, 318 p.

¹³ Il s'agit d'un espace graphique bi-dimensionnel seulement quand on considère l'écran comme un cadre énonciatif fixe, comme c'est le cas de l'espace graphique d'affichage des articles journalistique numérique, mais il y a des exemples qui contredisent facilement cette position.

Appliqués à différents supports, papier comme numérique, ces cases ou *sous-cadres énonciatifs* sont disposées selon deux ordres de lecture :

- 1) *l'ordre de la succession*, identifié par le croisement des deux lignes directionnelles : de la gauche vers la droite *et* du haut vers le bas, qui se transforment dans deux ordres de valeurs positionnelles : de la gauche vers la droite pour ce qui vient avant et ce qui vient après ; du haut vers le bas pour ce qui est plus important par rapport à ce qui est moins important ;
- 2) *l'ordre de l'emboîtement*, selon une direction centripète pour ce qui est plus directement lié au texte (niveau textuel) ; selon une direction centrifuge pour ce qui est moins directement lié au texte (niveau méta-textuel) (fig. 3 et 4).¹⁴

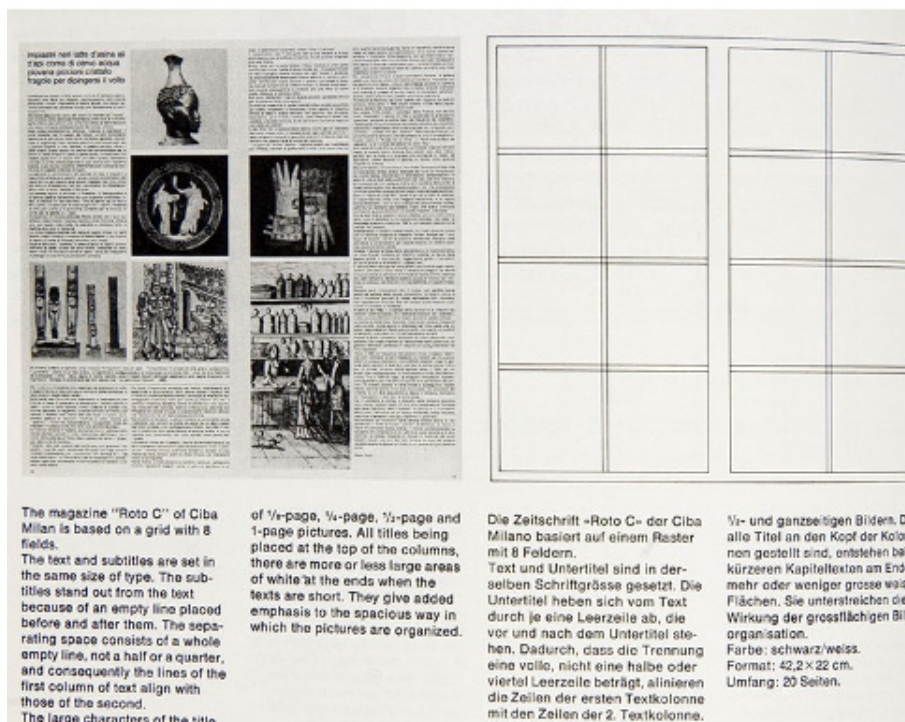
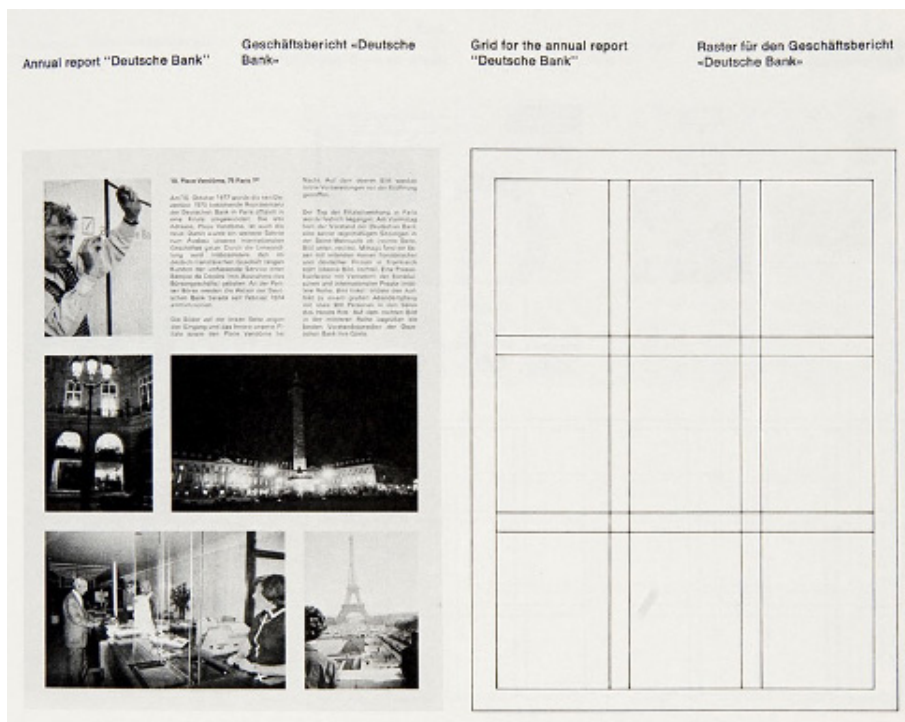


Figures 3 et 4. Organisation de l'espace graphique selon les ordres de succession et d'emboîtement.

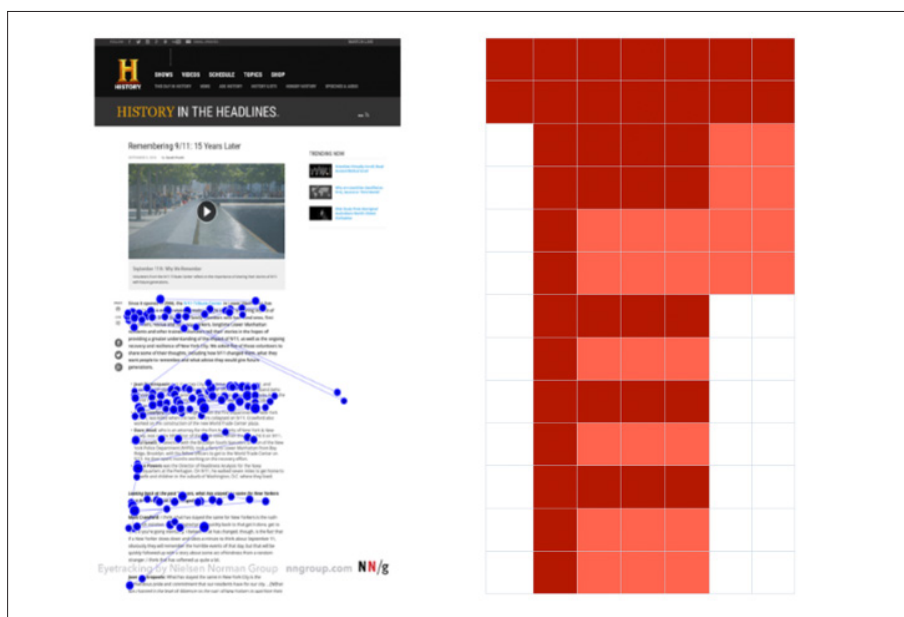
En combinant les deux critères directionnelles (gauche-droite, haut-bas) à la dynamique centripète (niveau textuel) et centrifuge (niveau méta-textuel), il devient facilement repérable le parcours standard suivi par le lecteur pendant l'exploration de l'écrit qu'il a sous les yeux, inscrit dans un espace graphique sur un support d'écriture quelconque (manuscrit, imprimé, numérique).

Ces espaces cadrés et emboîtés sont par ailleurs soumis aux règles d'invariants perceptifs très primitivement ancrés dans notre corporéité (relation partie/tout, comparaison de tailles . . .). Ils sont rangés et calibrés de manière à rendre sensibles des subordinations et des proximités logiques ou à faciliter des comparaisons et des sériations. Les cadres et les pavés de texte mais aussi les dénivelés typographiques servent ainsi d'index permettant d'orienter l'attention. (Béguin-Verbrugge 2013 : 114-115)

¹⁴ « Pour le rédacteur comme pour le lecteur, un papier composé est donc constitué d'éléments ou organes à fonctions complémentaires. [...] Avant d'engager la rédaction, il importe donc de répartir la charge d'informations, d'explications, ou de commentaires entre les diverses composantes de l'ensemble, notamment entre le texte et les auxiliaires. » (De Broucker 1995 : 75).



Figures 5 and 6. Grilles typographiques issues de Tschichold (1930). Source : <http://signes.org/page.php?id=16>



Figures 7 et 8. Superposition entre le « modèle en F » élaboré par Nielsen (2006) et le « modèle en cases » de l'espace graphique. Cette superposition met en évidence les cases prioritaires (rouge), les cases d'appui (rose) et les cases non prioritaires (blanc).

Les sous-cadres énonciatifs dont se compose ce cadre énonciatif de premier niveau se distribuent selon des normes de *visibilité* et de *lisibilité* stabilisées au sein d'une culture sémio-linguistique donnée : « [Les signes graphiques] s'organisent dans le cadre donné d'une grille »¹⁵ (Souchier, Candel, Gomez-Mejia 2019 : 182-183). Ceci est bien compréhensible si on observe les exemples de grilles typographiques proposés par Tschichold (1930), reproduits (fig. 5 et 6).

Cette organisation permet d'identifier des sous-cadres bien définis au sein desquels les contenus sont rangés selon des *valeurs positionnelles* précises : antérieur / postérieur ; primaire / secondaire ; textuel / métatextuel. Cette organisation produit un effet de standardisation des espaces graphiques inscrits sur des supports différents.

Cette topographie des espaces graphiques répond à des critères de visibilité et de lisibilité devenus des *normes* au sein d'une culture sémio-linguistique donnée. La répétition de cet ordre fait qu'on perçoit cette configuration récurrente comme un premier filtre interprétatif : le *format*.

Ces hypothèses concordent avec les observations faites à travers la technique nommée « *eye tracking* ». Les recherches menées par Jakob Nielsen (2006) et son équipe montrent que la lecture à l'écran se fait en suivant un parcours en F : en partant des éléments positionnés en haut à gauche de l'écran, le lecteur procède vers les éléments positionnés sur la même ligne à droite,

¹⁵ « [Les signes graphiques] s'organisent dans le cadre donné d'une grille, qui définit une base, un centre et une zone supérieur pour l'écran ; les contenus sont, de façon très classique en sémiologie du texte, présentés au milieu ; les fonctions sont en quelque sorte rejetées à la périphérie. » (Souchier, Candel, Gomez-Mejia 2019 : 182-183).

tout en descendant au fur et à mesure qu'on fait dérouler le texte à l'écran. En retraçant le parcours suivi par le lecteur, on s'aperçoit que les éléments véritablement regardés sont disposés selon un modèle en F (majuscule) (fig. 7. et 8).

In the F-shaped scanning pattern is characterized by many fixations concentrated at the top and the left side of the page. Specifically:

Users first read in a horizontal movement, usually across the upper part of the content area. This initial element forms the F's top bar.

Next, users move down the page a bit and then read across in a second horizontal movement that typically covers a shorter area than the previous movement. This additional element forms the F's lower bar.

Finally, users scan the content's left side in a vertical movement. Sometimes this is a slow and systematic scan that appears as a solid stripe on an eyetracking heatmap. Other times users move faster, creating a spottier heatmap. This last element forms the F's stem.

The implications of this pattern are:

- First lines of text on a page receive more gazes than subsequent lines of text on the same page.
- First few words on the left of each line of text receive more fixations than subsequent words on the same line. » (Nielsen 2006)

Cette organisation de l'espace graphique justifie l'association entre une *valeur positionnelle* et une *valeur pragmatique* pour les éléments disposés dans les cases prioritaires : la disposition des éléments graphiques attribue la fonction assurée par ces éléments par rapport au parcours de lecture attendu. Par exemple, dans les sites commerciales que nous consultons fréquemment, le symbole des trois lignes superposés qui indique le « menu » des documents ou le « catalogue » des produits est accessible *normalement* par un lien hypertexte situé dans la partie en haut à gauche (car l'offre vient *avant* le choix) ; les produits consultés s'affichent *normalement* dans la partie centrale de l'écran (car ils font l'objet du choix) ; la sélection des produits défile du haut vers le bas selon un critère de pertinence décroissante ; enfin, le « panier », c'est-à-dire le lien hypertexte pour « acheter », se trouve *normalement* sur la partie en haut à droite de l'écran (car l'achat vient *après* le choix). C'est pour cette raison que, dans un site bien conçu, on ne trouvera pas le panier des produits sélectionnés en bas à droite, car il s'agit du lieu *pragmatiquement* invisible à l'écran. La disposition des appels à l'action (les « boutons ») répond à une organisation standard de l'espace graphique héritée au sein d'une culture sémio-linguistique donnée. Celle-ci impose *par habitude* un certain parcours de lecture, et *par conséquent* un certain parcours d'action, car le lecteur devient acteur tout au long de ce parcours.

En reprenant le concept d'« inconscient technologique » proposé par Nigel Thrift (2016), nous pouvons ajouter que les dispositifs techniques attirent l'attention du lecteur — comme dans le cas de ces dispositifs techniques particuliers que sont les supports d'écriture — tout en mettant en place des habitudes de traitement des informations reçues sur la base des modèles dont ils sont eux-mêmes des exemplaires, ce qui fait que certaines actions, attentes ou an-

ticipations devenues habituelles se sont « automatisées », autrement dit elles sont devenues des actions inconscientes, en devenant des habitudes incorporées : « ces connaissances constituent un *inconscient technologique* (...), dont la fonction est de façonner les corps-avec-leurs-environnements selon un ensemble d'adresses spécifiques sans l'intervention d'opérations cognitives : ce qui représente plutôt un substrat pré-personnel de corrélations garanties, de rencontres assurées et par conséquent d'anticipations dépourvues de toute réflexion » (Thrift 2016).

Parmi les expériences qui passent en dessous du seuil de la conscience, il y a celle liées à la gestion et à l'interprétation de l'espace et du temps, expériences filtrées par le corps. Parmi celles-ci, on peut compter également la lecture, car il s'agit d'une expérience entraînant à la fois l'espace (graphique) et le temps (d'exploration).

En d'autres termes, nos conventions d'adressage, de ce qui va apparaître à tel endroit et de ce qui va apparaître ensuite, sont souvent arbitraires, et reposent sur des connaissances de positions et de juxtapositions – parfois tacites, mais de plus en plus systématisées – qui assurent l'infrastructure des sociétés euro-américaines. Lorsque la pratique est solidement établie et se déroule avec fluidité, sans perturbations, les règles d'adressage demeurent en arrière-plan. (Thrift 2016)

L'organisation topologique de la page et de l'écran construit un parcours de lecture bien précis, débutant par les (sous)cadres énonciatifs placés dans les endroits d'exploration prioritaires, selon les habitudes d'exploration de l'espace graphique au sein de la culture graphique héritée. Les cadres principaux, pour reprendre encore une fois le terme proposé par Harris, sont ceux dans lesquels les yeux vont chercher en premier lieu les informations et, par conséquent, tout en anticipant les attentes du lecteur, dans lesquelles les énonciateurs vont positionner les marques énonciatives prioritaires. Ces critères finissent pour constituer une « toposyntaxe » (Groupe μ , 1992) dont la régularisation et la répétition est à l'origine de la notion de *format*, en général, et de l'effet de standardisation des écrits numériques, en particulier.

3. Application : une analyse topologique des journaux

Les écrits se présentent sur la page ou à l'écran selon une organisation topologique précise, qui répond à des *normes* stabilisées au sein d'une culture graphique donnée. Ces normes, issues de la répétition des mêmes modalités d'exploration des écrits, finissent par constituer une toposyntaxe (cf. *supra*) dont la régularisation produit ce que nous appelons généralement un *format*.

La maquette graphique est un artefact cognitif de premier ordre pour orienter l'attention, dans la mesure où elle balise un environnement de lecture au moyen de différents signes-vecteurs (cadres, flèches, dénivelés typographiques...). Elle contribue à stabiliser cet environnement et permet d'économiser de l'énergie intellectuelle pour l'identification des informations pertinentes. Les concepteurs des maquettes de presse, par exemple, savent combien il est risqué, au plan économique, de perturber brutale-



Figure 9. Analyse de l'espace graphique de la Une du journal *Le Monde* sur support numérique.

ment les habitudes d'un lectorat. [...] la maquette graphique est en effet un puissant outil de réglage des lectures. (Béguin-Verbrugge 2013 : 122)

Un des aspects les plus saisissants de l'analyse des formats est ce qu'on appelle la *modularité*. Par exemple, lorsqu'on procède à un découpage de l'architecte « journal » (au sein de Genette), on s'aperçoit que sa composition, sur support papier comme sur support numérique, est *modulaire* (fig. 9).

L'ergonomie du texte visible à l'écran, inscrite sur support numérique, représente l'équivalent de la grille typographique adoptée sur la page, inscrite sur support papier. En effet, la modularité de la composition textuelle du journal reprend l'idée de la grille typographique, adaptée au support numérique.

Une grille typographique est une structure à deux dimensions, composée d'une série d'axes (verticaux et horizontaux) qui permettent de structurer l'espace graphique en *modules*, c'est-à-dire des espaces réguliers, reproductibles à l'identique. Elle est utilisée pour organiser l'espace graphique de la page, donc pour structurer visuellement le texte. Il s'agit d'une structure sur laquelle

un graphiste peut organiser textes et images selon une disposition normalisée, plus ou moins facile à comprendre selon qu'elle s'approche ou s'éloigne des standards. Cette standardisation de l'espace graphique concerne à la fois les écrits sur support papier et les écrits sur support numérique.

La normalisation des habitudes d'exploration de l'espace graphique numérique a un effet de normalisation des écrits qui s'affichent à l'écran : la zone péri-textuelle, délimitée par la dynamique centrifuge allant du texte vers le métatexte, construit cette « zone indécise » au sein de laquelle le texte devient objet de manipulation de la part du lecteur (De Angelis 2018), en circulation ainsi dans un environnement numérique à la fois comme objet d'information et comme objet d'échange.

Dans l'exemple montré par la capture d'écran du journal *Le Monde* (cf. *supra*) nous avons bloqué l'affichage des publicités, ce qui permet la visualisation de la page d'accueil du journal sans péri-texte publicitaire. Toutefois, quand les publicités s'affichent, elles sont situées normalement dans la zone péri-textuelle, là où le texte passe d'objet d'information à objet d'échange.

Revenons maintenant à la relation entre modularité et format. En prenant en considération la relation entre supports et formats, on peut organiser les journaux en deux grandes catégories :

Les *grands formats* (en. *broadsheet*), imprimés sur un support papier mesurant environ 40x55 cm. Ce format peut accueillir beaucoup d'informations sur l'espace graphique de la page, organisées visuellement de manière régulière, selon une grille qui se répète à l'identique, une organisation topologique modulaire et cartésienne, composée de blocs de textes disposés selon des lignes régulières (verticales et horizontales). Jacques Mouriquand, dans *L'écriture journalistique*, souligne à ce propos « l'habileté des journaux à éclater leurs textes en de multiples petits modules » (Mouriquand 1997 : 109).

Les *formats tabloïds* (en. *tabloid*), imprimés sur un support papier mesurant environ 30x45 cm. Ils sont différemment réguliers, fondés sur une organisation topologique souvent aléatoire, composée de blocs de textes importants et emphatiques, disposés normalement sur la page selon une dynamique centrifuge, à travers des lignes qui cassent continuellement la direction de lecture pour créer une impression de dynamisme, rapidité, expressivité. « De manière générale, topographie, typographie et illustrations s'allient sur l'aire scripturale » de la page pour permettre la mise en spectacle de l'information. Les journaux en format tabloïd sont symptomatiques de cette tendance. » (Adam et Lugin 2000 : 7)

La toposyntaxe qui se met en place n'est pas la même : dans un premier cas, la régularité est rassurante ; dans un deuxième cas, le dynamisme est excitant. Le geste de lecture n'est pas le même : dans un cas, les yeux sont habitués à chercher les mêmes informations dans les mêmes endroits d'une édition à l'autre (haut-bas, gauche-droite) ; dans l'autre, les yeux sont habitués à chercher les informations dans des endroits différents (centre-périphérie) attirés par des images. Des habitudes de lecture s'installent. Un certain modèle énonciatif s'impose : ce qu'on appelle un *format*.

En analysant les différents formats, nous pouvons identifier trois modèles qui se répètent régulièrement dans la mise en page des journaux.

Le modèle cartésien : dominé par la direction gauche-droite / haut-bas, ce modèle suppose une mise en page régulière, répétitive, une dynamique de lecture rassurante suivant l'ordre auquel le lecteur est habitué au sein de sa propre communauté sémio-linguistique. Cette mise en page repose notamment sur l'axe haut-bas qui dirige la disposition de ce qui est plus important à ce qui moins important, en imposant visuellement l'idée que les instances d'énonciation n'ont pas toutes la même autorité sur le même sujet : les plus autoritaires sont placées en haut de la page pour être lues en premières. Ci-dessous, la Une du premier numéro de *Le Monde*, le 19 décembre 1944, sur le traité d'alliance entre la France et l'URSS, et la Une du Figaro du 4 août 1914, montrent la mise en page du modèle cartésien (fig. 10 et 11).



Figures 10 et 11. Exemples de journaux construits selon un modèle cartésien.

Le modèle centrifuge : dominé par la direction centre-périphérie, ce modèle suppose une mise en page qui privilégie l'attraction perceptible du centre par rapport aux bords à travers la collocation d'une image comme cible sur laquelle attirer l'attention du lecteur. Ce mode concerne à la fois l'espace graphique de la page entière et l'espace graphique des cadres qui la composent, au sein desquels l'unité textuelle principale est placée au centre et les unités textuelles secondaires tout autour. Cette mise en page centrifuge introduit visuellement l'idée qu'il y a plusieurs instances énonciatives de plus en plus éloignées du sujet principal (fig. 12).

Le modèle hélicoïdale : constitué par la combinaison des deux directions haut-bas et centre-périphérie, ce modèle est typique de la mise en écran des journaux numériques. En effet, tout en combinant les contraintes visuelles relatives à la perception des journaux à l'écran — données issues des observations faites par les logiciels de *eye tracking* (cf. *supra*) — avec les contraintes visuelles relatives aux habitudes du lecteur des journaux sur papier, les unités textuelles sont placées à l'écran selon un modèle qui suit la



Figure 12. Exemples de journaux construits selon un modèle centrifuge.

priorité centre-périphérie dans un mouvement continu de déroulement du haut vers le bas. Les unités textuelles les plus importantes sont placées en haut de l'écran et occupent la partie centrale de l'espace graphique ; tout au long de son parcours, le lecteur fait dérouler l'écran (direction haut-bas) en observant le centre de l'espace graphique (direction centre-périphérie), et en sortant de la page-écran à travers des liens hypertextes placés aux périphéries de l'espace graphique (haut-gauche pour revenir en arrière ; bas-droite pour passer à autre chose) (fig. 13 et 14).

Le *format* identifie ainsi la manière dont les écrits se présentent : qu'ils soient longs ou courts, mono-sémiotiques (i.e. exclusivement linguistiques) ou poly-sémiotiques (i.e. mots, images, sons, vidéos), les écrits s'organisent visuellement selon des *formats* dont la dénomination générique « journal », « revue », « livre » ou autre, résume les caractéristiques visuelles. L'espace graphique visible s'organise par rapport aux *contraintes normalisées* par les habitudes de lecture, selon une organisation plus ou moins complexe.

4. Conclusion

Une théorie des formats d'écriture repose sur l'idée que tout investissement sémiotique d'un espace graphique est une énonciation. Si nous considérons le texte écrit — et tout texte en général — comme un objet stratifié (De Angelis 2018) et produit par des couches énonciatives superposées (De Angelis 2024), nous pouvons comprendre comment le format participe à ce



Figures 13 et 14. Exemples de journaux construits selon un modèle hélicoïdale.

processus de textualisation, en agissant d'interface entre les contraintes matérielles et les contraintes culturelles qui interviennent dans la production et la réception de tout texte. Et dans le cas des textes écrits, cette couche énonciative propre au format est tout d'abord visuelle. En effet, toute inscription de traces sur un *support*, selon un agencement stabilisé que nous appelons *format*, et qui découle d'une toposyntaxe précise, offre au lecteur une première interprétation du texte. La mise en forme du texte selon un certain format permet d'articuler les pratiques de manipulation et les pratiques d'interprétation

des textes au sein d'un même parcours de lecture, en cherchant des régularités qui répondent (ou pas) aux attentes des lecteurs. *L'articulation visible/lisible qui se met en place au sein du format assure la transition entre usager (du support) et interprète (du texte).*

Références bibliographiques

- Adam, Jean-Michel et Lugrin, Gilles
2000 «L'hyperstructure : un mode privilégié de présentation des événements scientifiques ?», *Les Carnets du Cediscor* [En ligne], 6 | 2000, mis en ligne le 30 novembre 2009, consulté le 01 mai 2019, <<http://journals.openedition.org/cediscor/327>>.
- Arabyan, Marc
2012 *Des lettres de l'alphabet à l'image du texte. Recherches sur l'énonciation écrite*, Limoges, Lambert-Lucas.
- Arabyan, Marc
2016a «Présentation», in *Semen* [en ligne], 41, "L'Énonciation éditoriale", 7-25, <<http://journals.openedition.org/semem/10571>>.
- Arabyan, Marc
2016b «Épilogue. Un apprentissage éditorial», in *Semen* [en ligne], 41, 135-148, <<http://journals.openedition.org/semem/10588>>.
- Arabyan, Marc et Klock-Fontanille, Isabelle (dirs.)
2005 *L'écriture entre support et surface*, Paris, L'Harmattan.
- Arnheim, Rudolf
1981 *The Power of the Center*, Berkeley, University of California Press.
- Béguin-Verbrugge, Annette
2006 *Images en texte, images du texte*, Lille, Presses universitaires du Septentrion.
- Béguin-Verbrugge, Annette
2013 «Visualité et Littérature : Le cas des "leurrés" publicitaires», *Communication & langages*, 2013/2, 176, 113-126, <<https://www.cairn.info/revue-communication-et-langages1-2013-2-page-113.htm>>.
- Bertrand, Denis
2015 « La médiation : fortune d'un concept », in Aa. Vv. *Sens et médiation. Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique Université du Luxembourg, 1-4 juillet 2015*, 21-34.
- Bordron, Jean-François
2016 «L'énonciation en image : quelques points de repère», dans M. Colas-Blaise, L. Perrin et G. M. Tore (dir.), *L'énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*, Limoges, Lambert-Lucas, 227-239.
- Cardona, Giorgio R.
1985 *I sei lati del mondo. Linguaggio ed esperienza*, Roma-Bari, Laterza.

Christin, Anne-Marie

1995 *L'Image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion ; réédition augmentée «Champsarts», 2009.

Cola-Blaise, Marion

2015 « Pour une sémiotique de la médiation : théories et pratiques », Aa. Vv., *Sens et médiation. Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique Université du Luxembourg, 1-4 juillet 2015*, 7-13.

Cormier, Agathe et De Angelis, Rossana (dir.)

2023 *Linguistique de l'écrit Special Issue 4*, « Rôle des supports dans l'interprétation des inscriptions graphiques », <<https://linguistique-ecrit.org/pub-265974>>.

De Angelis, Rossana

2018 « *Textes et textures numériques* », *Signata*, <<http://journals.openedition.org/signata/1675>>; DOI : <<https://doi.org/10.4000/signata.1675>>, consulté le 07 janvier 2022.

De Angelis, Rossana

2020 « L'énonciation éditoriale. Une analyse des articles journalistiques numériques », *E/C Rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici*, XIV, 30, <<https://mimesisjournals.com/ojs/index.php/ec/article/view/762/614>>.

2023 « Les supports d'écriture entre matières et usages », *Linguistique de l'écrit Special Issue 4*, 2023, 25-66, <<https://linguistique-ecrit.org/pub-265976>>.

2024 « Comment saisir le format des écrits numériques ? Analyse des couches énonciatives des journaux en ligne », *Communication & langages*, 219, mars 2024, 3-27.

De Broucker, José

1995 *Pratique de l'information et écritures journalistiques. Pour des journaux de journalistes*, Paris, Éditeur CFPJ.

Duchet, Claude,

1971 « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1, 1971, 5-14.

Eco, Umberto

1978 *Il Superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani.

Eco, Umberto

1997 *Kant et l'ornithorynque*, Paris, Grasset.

Glikman, Julie et Gérard, Christophe (dirs.)

2019 « La linguistique des genres, en actes et en questions », *Linx*, 78.

Guillaume, Paul

1979 *Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion.

Greimas, Algirdas J.

1984 « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Actes sémiotiques. Documents*, 60, 5-24.

Groupe μ

1992 *Traité du signe visuel : Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Seuil.

Hayles, N. Katherine

2016 *Lire et penser en milieux numériques : Attention, récits, technogenèse*, Ellug, Grenoble ; trad. de l'anglais (américain) par Christophe Degoutin, *We Think: Digital Media and Contemporary Technogenesis*, Chicago, The University of Chicago Press, 2012.

Harris, Roy

1993 *La Sémiologie de l'écriture*, Paris, Éditions du CNRS.

Herman, Thierry et Lugin, Gilles

1999 «La hiérarchie des rubriques: un outil de description de la presse», in *Communication & Langage*, 122, 72-85, <http://www.persee.fr/doc/colan_0336-1500_1999_num_122_1_2967>.

Jeanneret, Yves et Souchier, Emmanuël

2005 «L'énonciation éditoriale dans les écrits d'écran», *Communication & langages*, 145, 3-15.

Lane, Philippe

1992 *La Périphérie du texte*, Paris, Nathan.

Lancioni, Tarcisio

2010 « Mode semi-symbolique et architectures textuelles », *Actes Sémiotiques*, 113, <<https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1733>>.

Migliore, Tiziana; Colas-Blaise, Marion

2022 «Les catégories métriques en sémiotique», *Actes Sémiotiques*, 126, <<https://doi.org/10.25965/as.7523>>.

Migliore, Tiziana; Colas-Blaise, Marion (dirs.)

2022 *Semiotica del formato. Misure, peso, volume, proporzioni, scala*, Milano, Mimesis.

Mitropoulou, Eléni; Pignier, Nicole (dirs.)

2014 « Interroger les supports ? Matières, formes et corps », *Communication & langages*, 182, <<https://doi.org/10.3917/compla.182.0013>>.

Mouriquand, Jacques

1997 *L'écriture journalistique*, coll. Que sais-je ?, Paris, PUF.

Nielsen, Jakob

2006 «F-Shaped Pattern for Reading Web Content», *Alertbox : Current Issues in Web Usage*, <http://www.useit.com/alertbox/reading_pattern.html>.

Pezzini, Isabella (dir.)

2002 *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi.

Sosnoski, James

1999 «Hyper-Readings and Their Reading Engines», in G. E. Hawisher et C. L. Sale (dir.), *Passions, Pedagogies, and Twenty-First Century Technologies*, Lugan, UT, Utah State University Press ; Urban, IL, National council of Teachers of English.

Souchier, Emmanuël

1998a «L'image du texte, pour une théorie de l'énonciation éditoriale», *Cahiers de médiologie*, 6, 137-145.

Souchier, Emmanuël

1998b *Lire et écrire : éditer. Des manuscrits aux écrans, autour de l'œuvre de Raymond Queneau*. HDR, Paris VII.

Souchier, Emmanuël

2007 « Formes et pouvoir de l'énonciation éditoriale », *Communication & Langage*, 154, 23-38.

Souchier, Emmanuël, Candel, Etienne, Gomez-Mejia, Gustavo

2019 *Le numérique comme écriture. Théories et méthodes d'analyse*, Paris, Armand Colin.

Thrift, Nigel

2016 « L'inconscient technologique », *Multitudes*, 62, printemps, <<https://www.multitudes.net/inconscient-technologique-et-connaissances-positionnelles/>>.

Tschichold, Jan

1930 *Qu'est ce que la Nouvelle Typographie et que veut-elle ?*, AMG, 19, septembre 1930, <<http://indexgrafik.fr/quest-ce-que-la-nouvelle-typographie-et-que-veut-elle/>>.

Zinna, Alessandro

2015 « L'interface : un espace de médiation entre support et écriture », in Aa. Vv., *Sens et médiation. Actes du congrès de l'Association Française de Sémiotique Université du Luxembourg, 1-4 juillet 2015*, 351-362.

Rossana De Angelis est MCF en Sciences du Langage à l'Université Paris-Est Créteil. Membre du Centre d'étude des discours, images, textes, écrits, communications (Céditec), ses recherches portent sur la relation entre les écrits, les supports, les formats et les pratiques de l'écriture et de l'édition, traditionnelles et numériques.

Récemment, elle a co-dirigé un numéro thématique de *Linguistique de l'écrit* (4/2023) portant sur les propriétés matérielles des supports d'écriture à travers l'analyse de différents types d'objets écrits et un dossier de *Communication & Langages* sur les formats d'écriture, en cours de publication.

Elle a également co-dirigé l'ouvrage *Les Écritures confinées* (Hermann 2022) qui offre à la fois un panorama et une réflexion sur les écrits produits lors d'un confinement mondial extraordinaire. Elle s'intéresse à l'histoire et à l'épistémologie des sciences du langage, notamment de la sémiotique et de la linguistique de l'écrit, comme le montre l'entrée « Textuality » rédigée pour la *Oxford Research Encyclopedia of Literature* (2020).