



Sofia Garzotto

Tesi di Laurea

I Caratteri oltre la Tipografia
Applicazioni e Sperimentazioni dei Caratteri
Fuori dalla Bottega Tipografica

Relatore
Cristian Campagnaro



Politecnico
di Torino

Collegio di Design
Progetto Grafico e Virtuale



**Politecnico
di Torino**

POLITECNICO DI TORINO

Collegio di Design

Corso di Laurea in:
Progetto Grafico e Virtuale

Tesi di Laurea

I Caratteri oltre la Tipografia
Applicazioni e Sperimentazioni dei Caratteri
fuori dalla Bottega Tipografica

Relatore:
Cristian Campagnaro

Candidata:
Sofia Garzotto

Dicembre 2024

*Alla mia famiglia,
a mia mamma,
a mia nonna...*

Ringraziamenti

Ho sempre avuto una passione innata per tutto ciò che riguarda la carta, la stampa e gli articoli di cancelleria. Materiali stampati come libri, riviste, adesivi, *flyer*, *freecard* e persino gli imballaggi di alcuni prodotti hanno sempre catturato la mia attenzione, tanto da collezionarli per anni. Alcune volte, con creatività e curiosità, ritagliavo immagini e lettere per comporre qualcosa di nuovo che finiva in uno dei miei numerosi diari, come quelli di viaggio, dove annotavo storie, informazioni e pensieri corredati da disegni e schizzi. Conservo ancora buona parte di quei “tesori”: alcune scatole e ripiani custodiscono gelosamente cimeli che, ogni tanto, rispolvero (letteralmente!).

Senza rendermene conto, seppur indirettamente e solo in parte, questa passione mi ha portato a cambiare direzione, lasciando il percorso di studi linguistici per immergermi in quello del design grafico. Di quegli anni ricordo lucidamente la “gita di classe” alla fiera di Grafitalia, alla quale un gruppetto di fans dello stampato ed io correvamo come matti da uno stand all’altro, raccogliendo campioni e materiali promozionali; o quella volta che abbiamo visitato uno stabilimento tipografico rotocalcografico, un’altra a Londra in visita ad un’agenzia di comunicazione e grafica, o, ancora, quando sono stata a Parigi alla fiera “Emballage”. Queste esperienze, insieme a tante altre, rimarranno per sempre impresse nella mia memoria, come momenti di divertimento, ma anche di crescita e ispirazione.

Anche se attualmente ho molto ridotto la raccolta per ragioni, diciamo, “logistiche”, tutto ciò che ruota attorno al mondo della stampa non ha mai smesso di affascinarci. Riprendendo gli studi, il corso di Sistemi di Produzione in Campo Grafico ha riaccessato in me la scintilla: la tipografia mi si è presentata in tutto il suo splendore, rinnovando la mia passione e arricchendola di nuove prospettive. Questo percorso mi ha permesso di tornare, con entusiasmo e maturità, a quel mondo che, per un po’, avevo accantonato.

Per questo desidero esprimere la mia sincera gratitudine al Professor Naretto, che, con le sue spiegazioni coinvolgenti, ha saputo illuminarmi e ispirarmi, ponendo le basi per il ragionamento che ha dato forma a questa tesi. Un ringraziamento speciale va anche al Professor Molinar, che mi ha finalmente permesso di comprendere con chiarezza alcuni tecnicismi dei programmi di produzione e impaginazione grafica, che in precedenza mi erano rimasti poco accessibili.

Un pensiero di profonda riconoscenza va al Professor Campagnaro, mio relatore, la cui disponibilità, pazienza e prontezza mi hanno sostenuta in questo percorso. Anche senza aver seguito un suo corso, ha fatto per me più di quanto potessi aspettarmi, e più di quanto lui possa immaginare, e non lo dimenticherò.

Un ringraziamento particolare ad Alessandro Litrico, della Segreteria Didattica dell’area di Architettura presso il Castello del Valentino, che è stato la prima persona con la quale sono entrata in contatto quando ho deciso di ri-iscrivermi. Il suo aiuto è stato essenziale per la riuscita di tutto il percorso: è stato lui a innescare il meccanismo che mi ha permesso di riprendere gli studi, spingendosi ben oltre i suoi compiti istituzionali. Non dimenticherò mai la sua disponibilità, il suo aiuto e il suo sostegno.

È stato un percorso lungo, a tratti infinito, e non privo di ostacoli... Ci ho messo del tempo, ma alla fine sono arrivata anch’io. Credo però che sia giusto così: forse prima non era il momento, ora sì. Se è vero che nella vita c’è un tempo per ogni cosa, questo era il mio.

Un grazie di cuore alla mia famiglia, che mi ha permesso di intraprendere questo percorso universitario, di vivere a Torino e di poter fare molte esperienze differenti. In particolare, grazie

a mia mamma e mia nonna, per la loro insistenza “fastidiosa” e ripetitiva negli anni, per non aver mai gettato la spugna e aver continuato senza tregua affinché portassi a termine tutto questo, perché «ne vale la pena». Ora lo penso anch’io. Grazie anche a mio papà e a mia sorella, che, pur senza molte parole, sono riusciti a trasmettermi il valore di questo traguardo e il loro sincero desiderio che lo raggiungessi. Vi devo tutto.

Un grazie speciale va anche ai miei straordinari amici, la mia seconda famiglia, molti dei quali hanno camminato al mio fianco lungo questa strada impervia e piena di ostacoli. Mi hanno sempre capita, accettata e sostenuta, e so che mi avrebbero voluto bene anche se non fossi mai diventata “Dottoressa”. Grazie a chi è entrato nel mio mondo lungo il percorso e a chi c’era agli inizi, ma con il tempo ci siamo persi. Grazie a chi ha sempre creduto in me e a chi mi ha incoraggiata a concludere questo percorso. Ogni incontro e ogni legame mi hanno arricchita molto e continuano a farlo. Ognuno di voi è nel mio cuore.

Conseguire la laurea in un momento più maturo della vita assume un significato diverso; non rappresenta un punto di arrivo definitivo, ma piuttosto una tappa in un percorso continuo, un modo per arricchire il proprio bagaglio di strumenti e competenze mentre, come diceva Eraclito, “tutto scorre”. È un’occasione di gioia autentica, un momento per fermarsi e riflettere sulle sfide e i sacrifici affrontati lungo il cammino. È una soddisfazione personale che desidero condividere con chi mi è stato accanto, godendo dei loro sorrisi, capaci di riscattare ogni difficoltà vissuta e di dare ulteriore forza per ciò che verrà.

0.0 Abstract

Questa tesi affronta il tema dei caratteri tipografici, esplorandoli oltre i confini della loro funzione tradizionale, e analizza come essi si trasformino da strumenti di comunicazione verbale a elementi artistici autonomi. L'obiettivo principale è investigare il momento in cui un carattere tipografico perde la propria funzione originaria per diventare altro, interrogandosi sul suo potenziale come segno, immagine e veicolo espressivo. Questo lavoro propone un'indagine interdisciplinare che intreccia storia dell'arte, cultura visiva, semiotica e scienze della comunicazione, per costruire una riflessione unica su un tema mai approfondito in modo così ampio e sistematico (che io sappia).

Attraverso un'accurata analisi teorica e un'indagine comparativa, la ricerca si sviluppa in capitoli tematici che tracciano un percorso che parte dalle radici storiche della tipografia, dalle origini della scrittura, ai caratteri mobili di Gutenberg, fino alle sperimentazioni contemporanee. L'analisi si sofferma su artisti e designer che hanno esplorato le infinite possibilità dei caratteri, trasformandoli in materia artistica. Si passa dall'arte verbo-visiva al lettering, dalla poesia concreta alla scrittura asemica, includendo anche i calligrammi, le composizioni sperimentali con caratteri mobili, il neon typography, le opere murali calligrafiche e persino le sperimentazioni sensoriali, come l'associazione tra caratteri e profumi.

Questa ricerca sottolinea come i caratteri tipografici siano sempre stati radicati nella tradizione, ma, al contempo, reinventati come strumenti per nuove narrazioni visive e artistiche. Questo viaggio esplorativo dimostra che i caratteri possono perdere la loro funzione semantica per acquisire una dimensione estetica, simbolica e concettuale, trasformandosi in segni che comunicano emozioni, identità e critiche sociali.

I risultati del lavoro evidenziano non solo l'ampiezza e la varietà delle pratiche artistiche che coinvolgono i caratteri, ma anche il potenziale del carattere tipografico come ponte tra passato e futuro. La ricerca dimostra che l'utilizzo dei caratteri in ambito artistico rappresenta un campo ancora poco indagato, capace di offrire spunti innovativi sia per l'arte che per il design contemporaneo. Questa tesi ambisce a fornire una base per ulteriori indagini sul ruolo dei caratteri tipografici come medium creativo e culturale.



I Caratteri oltre la Tipografia
Applicazioni e Sperimentazioni dei Caratteri
fuori dalla Bottega Tipografica

Indice

CAPITOLO 1 - Parole, arti e cultura visuale

1.1	Introduzione	1
1.2	Il carattere	5
1.3	Parole e immagini: un'affinità antica	7
1.3.1	La relazione tra le arti dall' <i>Ut Pictura Poesis</i> a oggi	8
1.4	Parentesi sulla teoria del visuale nell'arte	11

CAPITOLO 2 - Analisi storica dell'espressione verbo-visiva

2.1	Le sfide della rappresentazione artistica tra testo e immagine	18
2.2	Le parole nella pittura	21
2.3	Il XX secolo: l'opera d'arte totale	24
2.4	Le neoavanguardie: il boom delle opere verbo-visuali e il libro d'artista	31
2.5	Il linguaggio iconico degli anni <i>Pop</i>	37
2.6	<i>Girl power</i>	40
2.7	Espressioni luminose e alfabeti "vivi"	42
2.8	Arte di "frontiera"	46
2.9	Oltre il significato: esplorazioni nelle scritture asemiche e pseudoscritte	53

CAPITOLO 3 - Strategie artistiche nell'uso del testo: indagine comparativa

3.1	Criteri di selezione e tipologie di approccio	66
3.2	Il carattere come strumento artistico: una classificazione	71
3.2.1	Caratteri Bodoniani	74

3.2.1.1	Enrico Benedetta	76
3.2.1.2	Robert Indiana	80
3.2.2	Caratteri fuori scala	86
3.2.2.1	Renato Spagnoli	88
3.2.3	Critica sociale e "scritture pubbliche"	94
3.2.3.1	Sister Corita Kent	101
3.2.4	Caratteri mobili tipografici	106
3.2.4.1	Giorgio Milani	108
3.2.4.2	Alessandra Spigai	114
3.2.5	Caratteri brillanti	117
3.2.5.1	Jenny Holzer	123
3.2.5.2	Arthur Duff	124
3.2.5.3	Hyun Cho	127
3.2.6	Calligrafia	130
3.2.6.1	Sulekha Rajkumar	137
3.2.7	Altre sperimentazioni	145

CAPITOLO 4 - Conclusione

4.1	Un Nuovo Linguaggio del Segno	158
-----	-------------------------------	-----

Bibliografia	162
---------------------	-----

Sitografia	168
-------------------	-----

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a



CAPITOLO 1

Parole, arti e cultura visuale

1.1 Introduzione

“Addio Gutenberg. Finiva in quella notte d'autunno ed in altre notti di quegli anni nelle tipografie di ogni tipo - giornali o libri - l'era della composizione a caldo e dei caratteri mobili, iniziava quella della composizione a freddo e della fotocomposizione, regolata dal nuovo protagonista principe della produzione, il computer. Stavamo entrando nell'era dell'informatica, ed al di là di giornali e libri e carta stampata di qualsiasi genere, il travolgente sviluppo e l'incontro di computer, telecomunicazioni e televisione, dava inizio ad una trasformazione senza precedenti e nel modo di vivere, di comunicare tra gli uomini.

Addio Gutenberg, sfortunato, geniale artefice di Magonza: non basterebbero tutte le sue bibbie a riempire un solo cd-rom, un compact disc di una diecina di centimetri. Eppure, quando tentiamo, e dobbiamo farlo, di capire che cosa oggi sta avvenendo attorno a noi, e il perché, e quale sarà il futuro, è anche a lui, soprattutto a lui, che dobbiamo tornare”.

S.Ruffolo, introduzione della biografia “Gutenberg”, Milano, Gutenberg 2000, 1990

In un'epoca di transizione e cambiamenti, un tipografo manifesta la sua tristezza mentre si confronta con un periodo nuovo, in cui la tecnologia segna la fine di un'era e l'inizio di un'altra. Nelle sue parole, emerge un'accettazione dell'avanzamento, un adattarsi alla venuta di un nuovo mondo che non è più permeato di artigianalità e profumi di legno, inchiostro e solventi, bensì di rapidità e norme sterili. Questo addio sembrava definitivo e pieno di struggimento, accompagnato dalla paura che nulla sarebbe stato più come prima, e su questo non c'è dubbio.

Tuttavia, ciò che si pensava perduto per sempre iniziò a rinascere nelle abili mani di nuovi artigiani, non solo per documentare una tecnica che sembrava obsoleta, ma anche per molteplici altre finalità e obiettivi. La tecnologia ha reso l'accesso, la creazione e la condivisione dei contenuti più veloci e facili che mai, consentendo la comunicazione simultanea attraverso l'uso di diversi linguaggi (grafico, visuale, linguistico, audio) e attraverso i mezzi multimediali. Ma proprio a causa dell'avvento dell'era del digitale, si assiste a un graduale e rapido abbandono delle tecniche artigianali e artistiche che per molti anni hanno contribuito alla divulgazione del sapere, fra queste, la stampa tipografica. Essa è



Johannes Gutenberg (Magonza, 1400-1468), ritratto
Fonte: Dreamstime.com, ID 141316161 © Naci Yavuz



Johannes Gutenberg, Bibbia a 42 linee.
Antico Testamento, epistole di San Girolamo, 1455

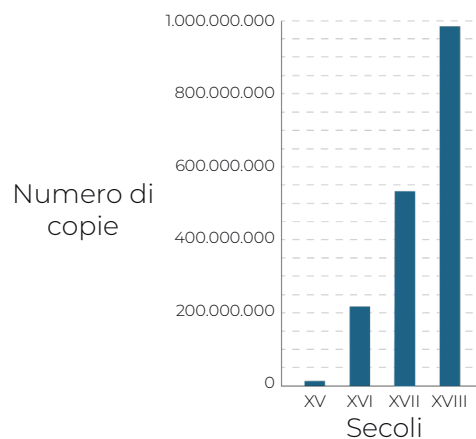
stata uno strumento indispensabile per lo sviluppo dell'editoria e per il diffondersi delle conoscenze.

La xilografia (utilizzata inizialmente per stampare stoffe o riprodurre disegni) fu la tecnica dalla quale la tipografia trasse la sua ispirazione. Per quanto riguarda la stampa di testi, aveva delle gravi limitazioni, in particolare il fatto che ogni pagina che si volesse stampare doveva essere incisa in ogni sua lettera, senza alcuna possibilità di correggere o di riutilizzare ciò che era stato inciso[1]. Non è facile definire con esattezza di quanto gli stampatori di xilografie precedettero i tipografi, poiché quel tipo di stampa a larga diffusione e a buon mercato venne sempre disprezzata dalle persone colte e abbienti, e non fu conservata.[2]



Albrecht Dürer, xilografia della serie *Apocalisse*, 1496-1498

Produzione di libri stampati dal 1450 al 1800*



*Senza tenere conto di Russia e Impero Ottomano

Grafico che mostra la vertiginosa crescita della produzione libraria, dall'invenzione della stampa a caratteri mobili all'800

Con l'invenzione dei caratteri mobili la tecnica non è cambiata, è l'utente ad avere necessità differenti.

A mio avviso, tutto ciò non rappresenta quindi assolutamente una separazione definitiva da Gutenberg, piuttosto un tentativo audace e spesso riuscito di riportare in vita le sue invenzioni con un approccio innovativo rispetto al passato.

Il mio lavoro si concentra soprattutto sull'uso dei caratteri stessi in abito artistico e sul loro significato in un determinato contesto: quand'è che un carattere può ancora chiamarsi tale? Quand'è che invece perde completamente la sua funzione originale, la sua essenza, per trasformarsi in qualcos'altro?

Gutenberg e la stampa dei primi libri, innescano un meccanismo grazie al quale questa nuova arte si diffonde in Europa con grande rapidità, ed è destinata a segnare profondamente la diffusione della cultura e delle idee (si veda l'immagine in alto a destra).

Per lunghi secoli, abili artigiani hanno unito caratteri mobili, matrici xilografiche, cliché e righe di testo fuse in piombo, in un processo evolutivo progressivo che ha visto un'interazione costante tra le conquiste tecniche e le esigenze del mercato, influenzandosi reciprocamente.

Fortunatamente oggi alcune realtà degne di merito conservano ancora macchine da stampa, rulli, punzoni, margini e caratteri,

salvati da una fine sicura. Non si tratta solo di musei o associazioni, ma di vere e proprie botteghe tipografiche aperte da alcuni professionisti e appassionati. Certo, di davvero autentiche (e cioè contenenti esclusivamente gli strumenti tipografici del passato) ve ne sono davvero poche, ma coloro che sanno di che cosa si tratta, cosa sia la stampa tipografica analogica, non preferirebbero mai il prodotto ottenuto da macchine digitali moderne.

Il pregio della tipografia classica viene colto, per esempio, dalle scuole internazionali, che affiancano al *letter press* corsi di incisione con tecniche classiche e innovative; lo coglie l'artista che magari si è costruito il proprio laboratorio personale per confezionare libri d'artista destinati ad un mercato di nicchia da estimatori; lo colgono fondazioni o musei che conservano una tradizione familiare, territoriale o nazionale e al contempo aprono i propri laboratori non solo ai giovani studenti a fini didattici, ma anche ad artisti e stampatori per collaborazioni editoriali con i media della carta stampata o addirittura con il web. Si tratta quindi semplicemente di qualità.

Qualità per chi sa riconoscere la differenza fra un'edizione di pregio ed una commerciale e per chi apprezza l'imperfezione del "fatto a mano", stampato con più o meno pressione su un foglio di carta; qualità per chi sa riconoscere un font progettato da artisti o architetti del secolo scorso, magari scolpito

manualmente realizzando caratteri di legno e, contestualmente, trasferito e fatto rivivere attraverso un programma di grafica del nostro computer. Qualità per chi impara questo antico mestiere acquisendo delle abilità intellettuali, manuali ed artistiche spendibili in diversi settori della comunicazione o dell'artigianato. Insomma nei laboratori tipografici che sono ancora in funzione non si percepisce quella nostalgia, anche se si può rimanere affascinati da strumenti antichi e da



cassaforma e caratteri in metallo



Gutenberg nel suo laboratorio alle prese con la prima macchina da stampa. Fonte: Adobe Stock

una lenta laboriosità nella produzione che ci porta indietro nel tempo.

La tecnica non è cambiata, è l'utente ad avere necessità differenti.

A mio avviso, tutto ciò non rappresenta quindi assolutamente una separazione definitiva da Gutenberg, piuttosto un tentativo audace e spesso riuscito di riportare in vita le sue invenzioni con un approccio innovativo rispetto al passato. La mia ricerca mira alla dimostrazione di discorsi che sono stati affrontati varie volte nella corso della storia, ma soprattutto in epoca moderna e contemporanea; tali analisi corrispondono ad ambiti differenti e a vari studiosi, teorici e artisti, che hanno intrapreso parte dello stesso

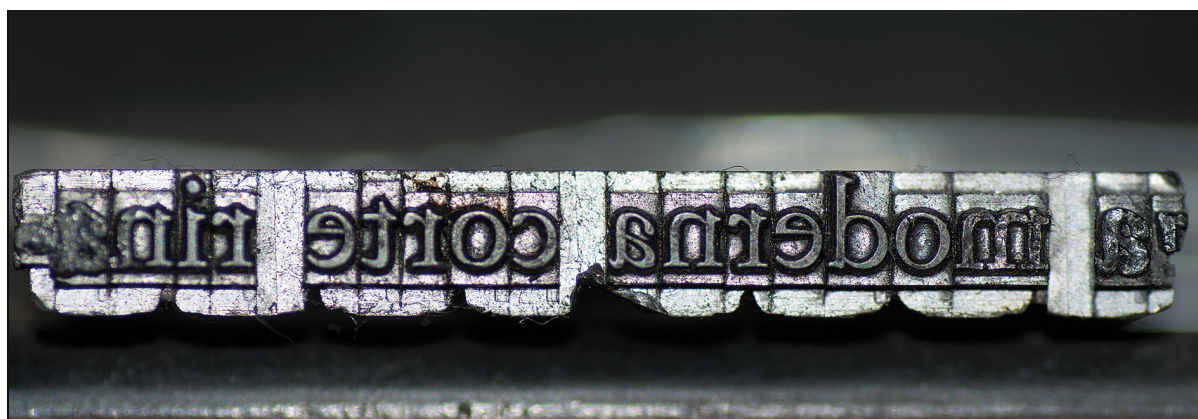


Sister Mary Corita Kent, *Power up*, serie di quattro serigrafie, 1965.

cammino percorrendolo con differenti modalità e osservandolo da diversi punti di vista. Il mio approccio mira ad analizzare ed unire tutti questi discorsi in una riflessione unica che passa per la storia dell'arte, attraverso la cultura visiva, la semiotica e tocca le scienze della comunicazione. Al di fuori degli ambienti tipografici, i caratteri mobili intraprendono molteplici altre strade, sorprendenti e originali. Il carattere, la parola, il segno, sono diventati oggetto di studio e rielaborazione non solo per gli studiosi, ma anche per gli artisti che ne hanno esplorato le potenzialità e la capacità di affermare una filosofia dell'arte fondata sull'intreccio e sullo sconfinamento, con altre forme e in altri linguaggi. Così i caratteri mobili, soprattutto di legno, sono diventati oggetti di modernariato, oggetti di culto, opere d'arte. Alcuni artisti che prima utilizzavano le parole sotto forma di calligrafia, collage, stampa su

carta, hanno spostato la loro attenzione dal risultato (la parola stampata) all'oggetto utilizzato per ottenerlo (il carattere).

L'inaspettata rinascita dei caratteri di cui parlo, sta offrendo nuove prospettive commerciali ai professionisti e una fresca identità agli artisti che ci si dilettono. Ho constatato che ci troviamo di fronte a un fenomeno che non ha ricevuto un'approfondita esplorazione nel corso del tempo, o meglio, come dicevo, è avvenuta a più riprese e da diversi punti di vista, senza mai giungere ad una vera e propria conclusione, neppure adesso che sta guadagnando sempre più slancio. Credo fermamente che tutto ciò meriti una riflessione. L'utilizzo dei caratteri in tutte le loro forme, sta fornendo nuovo materiale da analizzare e vale la pena porvi un'attenzione particolare e contemplarlo con estrema cura.



Linea di matrice, Linotype

1.2 Il carattere

Il termine "carattere" può essere definito come un segno di scrittura che rappresenta un singolo elemento all'interno di un sistema più ampio. Può riferirsi sia a caratteri tipografici che a caratteri calligrafici, nonché ai diversi stili e varianti di un carattere specifico, conosciuti come "font".



Trasferelli o trasferibili a secco (Action Transfer o Kalkitos all'estero). utilizzati dagli anni '60 per trasferire testo o immagini su varie superfici, sfregando il retro di un foglio di polimero adesivizzato e termosensibile

I caratteri tipografici sono simboli grafici progettati per essere utilizzati nella stampa o nella visualizzazione digitale. Essi includono lettere, numeri, segni di interpunzione e simboli speciali, ognuno dei quali ha una forma e un aspetto distinti. I caratteri tipografici sono inoltre classificati in categorie come *serif*, *sans-serif*, scrittura a mano o *display*, che riflettono le loro caratteristiche stilistiche e di design.

I caratteri calligrafici, d'altra parte, sono creati a mano attraverso la scrittura calligrafica, un'arte che si concentra sull'aspetto estetico e sull'eleganza della scrittura. Questi caratteri si distinguono per via da tratti decorativi, variazioni di spessore e stili distintivi, che vengono prodotti utilizzando strumenti tradizionali come penne, pennini o pennelli.

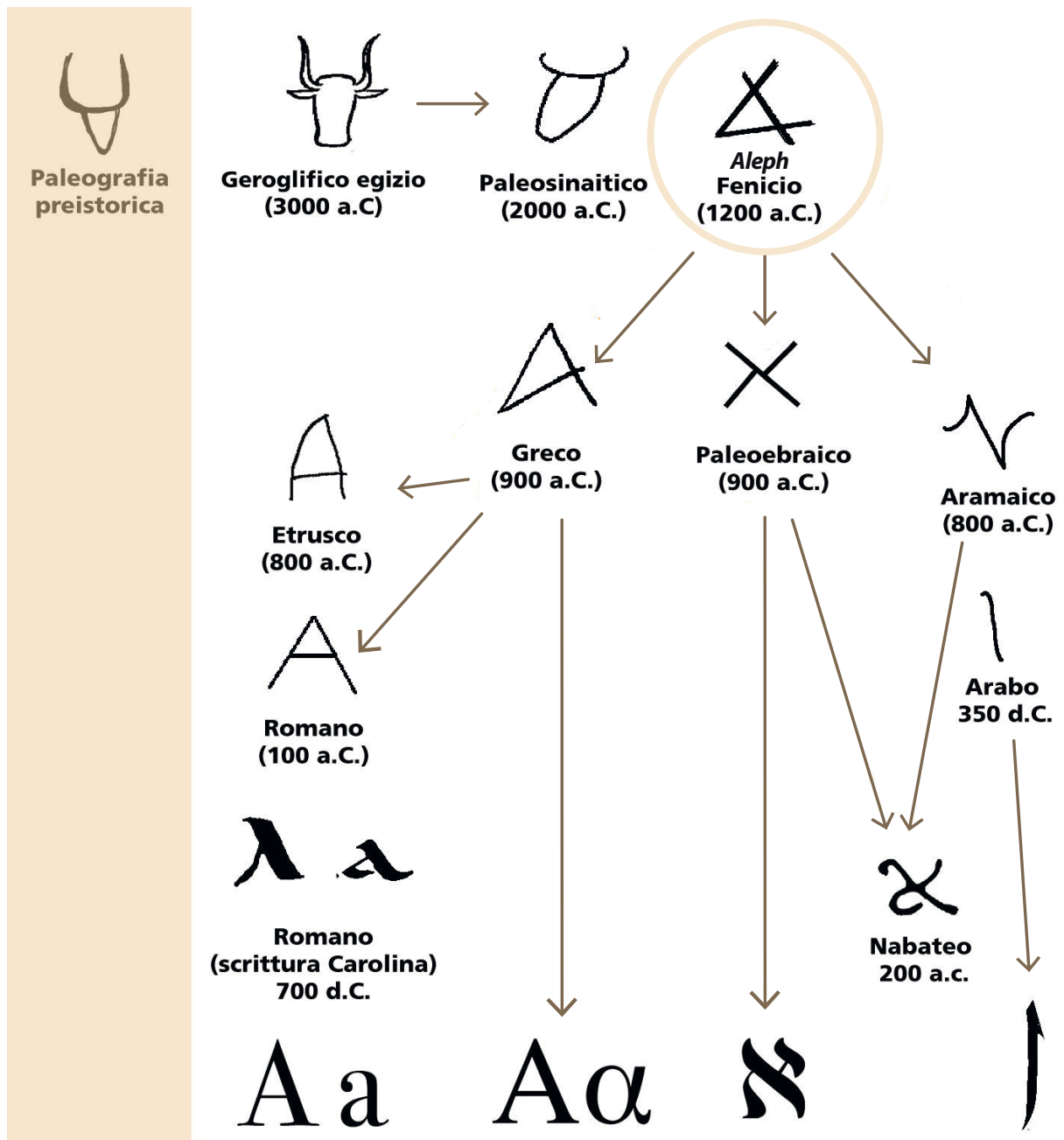
I font, infine, sono insiemi di caratteri che condividono uno stile e un design coerenti; possono comprendere diverse varianti di uno stesso carattere, come grassetto, corsivo o

sottolineato, che consentono di enfatizzare parti del testo. I font sono utilizzati per definire l'aspetto di un testo sia nella stampa che nel design digitale, consentendo di creare una varietà di effetti visivi e di comunicare un'atmosfera o un tono specifico.

In definitiva, il concetto di "carattere" unifica i diversi segni di scrittura, sia tipografici che calligrafici, e le loro varianti stilistiche, come "font", offrendo una vasta gamma di opzioni per esprimere idee, comunicare, e dare forma visiva alla scrittura.



strumenti calligrafici



Evoluzione e declinazioni della lettera "A" nei vari alfabeti dalla sua origine preistorica. L'Aleph dei Fenici, discendente dall'antico pittogramma della testa di toro e "raddrizzata" dai Romani, è l'antenata diretta della nostra "A"

Le lettere, i grafemi, oltre ad avere un senso e un suono legato alle convenzioni linguistiche, sono anche segni tracciati sul foglio. Essi derivano infatti dalle immagini, come dimostrano i ritrovamenti delle antiche pitture rupestri: la lettera "A" per esempio, si è ispirata alla testa di toro subendo un'evoluzione nel corso dei millenni, senza allontanarsi troppo dalle sue origini (si veda la figura in alto).

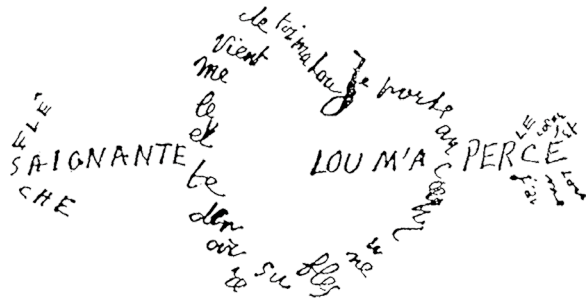
Essendo segni, sono leggibili anche come immagini, al di là del significato semantico che

possiedono. Consci di ciò, infatti, i miniatori medievali, trasformavano i capoleggera in vere e proprie opere d'arte figurativa in miniatura, basandosi sulle forme geometriche delle iniziali.

Alcuni tipi di scrittura poi, si prestano particolarmente ad essere osservati per le loro caratteristiche estetiche, come per esempio quella cinese, giapponese o araba. Scrivere con queste calligrafie è già di per sé una forma d'arte, e, più avanti, si vedrà come certi artisti abbiano lavorato proprio in quest'ottica

sfruttando il potere e l'impatto della gestualità di tale scrittura.

Il nostro alfabeto, se da un lato proviene dagli ideogrammi, non ha la stessa immediatezza visiva delle grafie orientali. Tuttavia, nella disposizione delle lettere si può realizzare una composizione figurativa. Questo avveniva fin dall'epoca classica con i cosiddetti Carmina figurata e poi, nel XX secolo con i calligrammi e le poesie visuali[S1].



Primo Calligramma spedito da Guillaume Apollinaire all'amata Louise de Coligny-Châtillon, 1914

1.3 Parole e immagini: un'affinità antica

“Dipinta e messa in cornice oppure stampata ed affissa in città, un'immagine è sempre un'immagine; cambiano solo il luogo, la durata e le circostanze della presentazione, l'intento di chi trasmette e la disposizione psicologica di chi riceve”

Giulio Carlo Argan, *Occasioni di critica*, a cura di Bruno Contardi, Roma, Editori riuniti, 1981

Parlando di tipografia si pensa immediatamente all'editoria o alle varie tecniche di stampa, allontanandosi dal tema trattato. Allo stesso tempo, quando ci si riferisce all'utilizzo di parole in arte, non si pensa a un'opera letteraria, bensì ai quadri esposti nei musei, alle pale d'altare o ancora a certi affreschi.

L'intuizione del grande critico d'arte Argan in apertura, mette in dubbio l'apparente diversificazione dei due ambiti ed è assolutamente adatta per darne una visione unitaria e porli sullo stesso piano.

Anche l'artista Irma Blank, citando un collega, tende a dare una prospettiva unitaria e non a separare le diverse discipline «...termini come 'scrittura' 'pittura', 'disegno' francamente mi sembrano vecchi. Un artista crea senza pensare alla storia degli strumenti, lavora, sperimenta, fino a trovare un mezzo che gli corrisponda, anche se magari non appartiene alla tradizione artistica. Come diceva Beyus, cito a memoria, arte è tutto, e tutto può essere arte. La tecnica non è decisa a priori, deve piegarsi e adattarsi a quello che interessa l'artista. La creazione artistica sta nel fare. E tutto questo non s'insegna, ognuno deve trovare la propria strada» e continua «La scrittura nasce nel presente, porta con sé il

passato e rimanda al futuro. Praticamente è un andare con il tempo»[3] ed è proprio nel corso del tempo che le due discipline, arte e scrittura, si sono più volte scontrate e riappacificate. Arti affini per alcuni, ben distinte per altri, certo è, che per giungere a tali affermazioni, sono dovuti passare addirittura quasi due millenni e ne ho voluto ricercare le prove.



Giovanni Bellini, Pala di San Giobbe (particolare), 1478

1.3.1 la relazione tra le arti dall'Ut Pictura Poesis a oggi



Statua di Orazio Flacco, attrib. Achille D'Orsi, XIX sec., Venosa, Basilicata, 1478 ca.

«..L'accostamento analogico tra letteratura e pittura è una costante della cultura occidentale, variamente interpretato da ogni epoca e tradizione nazionale in relazione ai diversi contesti artistici e letterari, ma sempre così evocativo delle ragioni ultime della creazione artistica da accettare, nell'epoca contemporanea, di esser definitivamente messo in discussione, pur in un continuo rinvio alle sue origini.»[4]

«Il greco Simonide di Ceo definisce la pittura poesia muta e la poesia pittura che parla, aveva quindi definito la pittura per ciò che manca alla poesia e la poesia per ciò che aggiunge alla pittura, un concetto su cui insistono tanto il pensiero estetico che la trattatistica retorica di Grecia e Roma, e che poi verrà rielaborato da Orazio, il quale lo fissa nella fortunata formula Ut Pictura Poesis

(Ars poetica, 361), da cui si dipaneranno le riflessioni di molti artisti e pensatori¹».

La locuzione latina “*Ut pictura poesis*”, formulata dal poeta Quinto Orazio Flacco, tradotta letteralmente significa “come nella pittura così nella poesia” (Orazio A. Pisone, 361), come dire quindi “la poesia è come un quadro” o “un quadro è come una poesia”.

Secondo Orazio esiste un tipo di poesia che piace maggiormente se vista da vicino, e un'altra che piace solamente se guardata da lontano, o riosservata una seconda volta, o analizzata con un occhio critico, come avviene per la pittura. Fin dagli antichi il legame fra la poesia e la pittura è sempre stato dibattuto. Con la sua “*Ars Poetica*” (“*L'Epistola ai Pisoni*” è uno dei testi di riferimento fondamentali per tutto il discorso filosofico e storico dell'Estetica fino ai giorni nostri) vuole mettere in risalto come in poesia e in arte esistano opere immediatamente comprensibili, lampanti, ed altre meno [S2].

Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes, 361
te capit magis, et quaedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce videri,
iudicis argutum quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit. 365

Il noto passo dell'*Ars Poetica* contiene il famoso confronto tra la poesia e la pittura che, nonostante sia stato utilizzato e commentato da più parti, rimane, ancora oggi, di difficile interpretazione.

La poesia, dice Orazio, è come la pittura: una ti colpisce da vicino, l'altra da lontano; una ama la penombra, l'altra vuol esser vista in piena luce e non teme l'occhio del critico; una piace una volta, l'altra piacerà per sempre. Orazio dunque illustra alcune caratteristiche della poesia e il suo rapporto con i propri

1 La testimonianza di Simonide (VI-V sec. a.C.) ci arriva indirettamente da Plutarco, “*De Gloria Atheniensium*” (346f-347a), il quale, nel suo resoconto, associa pittura e poesia in virtù della loro stessa vocazione mimetica, seppur resa con strumenti diversi e da una diversa prospettiva temporale. Infatti, afferma Plutarco, i pittori rappresentano le azioni come se stessero avvenendo, mentre nelle opere letterarie le stesse azioni sono esposte una volta avvenute. Lo stesso Plutarco torna sul parallelo tra le due arti mimetiche nella “*Vita di Alessandro*”, 1, 3, 665 a.C.

fruttori, ricorrendo al paragone con la pittura. In particolare le prime due coppie in antitesi tra loro, si riferiscono precisamente alla pittura, il cui giudizio è condizionato dal differente modo di approcciarsi ad essa, dipendendo dalla distanza dal quadro e dalla sua diversa esposizione alla luce.

Il dibattito continua e, in epoca rinascimentale, si accende particolarmente assumendo diverse posizioni. Leonardo, nel suo “Trattato della Pittura” nel 1498 ca., Fu sostenitore della superiorità ‘impressiva’ della pittura. Durante questo periodo, malgrado la spiccata tendenza a stabilire il predominio della scultura o della pittura, Si intensifica il confronto tra pittura e poesia come arti affini, con la stessa aspirazione di rappresentazione osservata già nell’antichità.



Particolare de L'Annunciazione, attrib. Leonardo Da Vinci
Firenze, 1472-75 ca.

Nel XV secolo, Giambattista Marino tenta un’assimilazione più profonda nelle sue “Dicerie Sacre”, con l’obiettivo di dimostrare che le due arti (pur mantenendo un punto di vista elitario, sostenendo che solo le persone colte possono comprendere) condividono delle somiglianze che a volte si scambiano. Infatti, la poesia viene talvolta paragonata al dipingere, mentre la pittura è associata al descrivere (“Diceria prima: La Pittura”)².

Anche la ricerca archeologica e, in particolare, il ritrovamento di statue antiche, hanno contribuito a mettere in contatto il linguaggio critico letterario e poetico con le straordinarie qualità scultoree dei reperti venuti alla luce. Il caso più eclatante e conosciuto è quello della scoperta del gruppo del Laocoonte, nel 1506, (foto nella pagina successiva) il cui impatto nelle lettere e nell’arte del Rinascimento è stato studiato da Salvatore Settis (archeologo e storico dell’arte italiano, direttore della Scuola Normale superiore di Pisa dal 1999 al 2010) e rappresenta il perfetto esempio di un’arte con la quale la poesia entra in evidente competizione efrastica ed espressiva nel cogliere la dinamicità e la narratività del gruppo scultoreo, che, a sua volta, non fa che raccontare il famoso episodio virgiliano³.

Al clamore che il complesso marmoreo suscitò nel mondo artistico-letterario si deve il fatto che, nel corso del tempo, quell’antica analogia incontri il pensiero di Gotthold Ephraim Lessing (ritenuto il massimo esponente dell’illuminismo letterario e filosofico tedesco), secondo il quale la pittura,

2 Le “Dicerie Sacre” di Giovan Battista Marino sono un ciclo di poesie scritte in onore del Papa Paolo V (pontificato dal 1605 al 1621), al suo vero nome Camillo Borghese. Queste poesie furono scritte per celebrare il pontificato e lodare la figura del Papa. furono pubblicate la prima volta a Torino nel 1614. Il testo contiene tre prose, ciascuna con i seguenti titoli: 1) La Pittura - Diceria prima sulla Santa Sindone. 2) La Musica - Diceria sulle sette parole pronunciate da Cristo in croce. 3) Il Cielo - Diceria terza. Quest’opera si caratterizza per la sua concezione originale, che fonde l’oratoria sacra, evocata dal titolo e supportata da una lunga serie di citazioni delle scritture, con la saggistica artistica (pittura e musica), l’astronomia, l’erudizione e la poesia. Marino, adotta uno stile di prosa variegato, mutevole, labirintico, ricco di allegorie, simmetrie e variazioni sintattiche, insieme a preziosismi lessicali. Un esempio sorprendente di prosa che si colloca tra il Manierismo e il Barocco.

3 Nell’Eneide si narra che, quando i greci portarono nella città il celebre cavallo di Troia, il protagonista corse verso di esso scagliandogli contro una lancia che ne fece risonare il ventre pieno; proferì quindi la celebre frase «*Timeo Danaos et dona ferentes*» («Temo i greci, anche quando portano doni»). Pallade Atena, che parteggiava per i Greci, punì Laocoonte mandando Porcete e Caribea, due enormi serpenti marini, che uscendo dal mare avvinghiarono i suoi due figli, Antifate e Tymbreus stritolandoli. Laocoonte cercò di accorrere in loro aiuto ma subì la stessa sorte. Secondo un’altra versione i due serpenti furono inviati da Poseidone, che punì Laocoonte per essersi sposato contro la volontà divina. I Troiani presero questo come un segno, tenendo così il cavallo tra le loro mura. (*Eneide, II, vv. 214ss.*).

per le sue imitazioni, utilizza mezzi o segni completamente diversi da quelli della poesia, in opposizione alla coeva teoria unificante delle arti, vivacemente sostenuta da Charles Batteux nel suo “Les Beaux-Arts réduits à un même principe” (1746). In questa teoria Batteux cerca di definire i principi fondamentali che sono comuni a tutte le



Atenodoro di Rodi, *Gruppo del Laocoonte*, Polidoro e Agesandro, tra il I secolo a.C. e II secolo d.C. ca.

diverse forme d’arte. L’opera è considerata uno dei primi tentativi di stabilire una filosofia estetica sistematica⁴.

Nell’epoca dei Lumi la diatriba non si limita a seguire o ribaltare le diverse prospettive rinascimentali e barocche, ma pone l’una di fronte all’altra una visione “filosofica”, da un lato, che Lessing riconosce a Batteux che, come detto in precedenza, riconduce tutte le arti a un unico principio; dall’altro, una posizione “critica”, quella dell’autore del

Laocoonte, appunto, che tende ad attribuire a ogni arte mezzi o segni specifici, che fanno sì che la pittura sia arte che imita la simultaneità nello spazio e la poesia sia arte che imita articolando suoni disposti in successione lungo una linea temporale.

L’indagine sulla relazione tra le due arti si è dunque arricchita nel corso dei secoli di argomentazioni estetiche e teorico-letterarie fondamentali, rielaborate nella riflessione estetica romantica, nella rivoluzione sinestetica delle Avanguardie primo-novecentesche, nonché nel peculiare rapporto che lega pittura prima e fotografia poi nella definizione del modo realistico.[5] Ancora nel Novecento, Modernismo e Postmodernismo, il rapporto tra immagine e testo continua ad avere un ruolo centrale. Superata, dunque, la dialettica della presunta competizione tra le due arti, la riflessione più recente della critica sui legami tra letteratura e iconografia, seguendo istanze estetiche del periodo romantico, analizza piuttosto i modi attraverso i quale l’una rimanda all’altra, individuata e indagata sulla base della loro comune discendenza dalla medesima materia del “*poiein*”, in quanto creazione artistica: molti poeti e artisti contemporanei hanno sondato questo spazio “originario” condiviso dalle arti, allargando spesso il loro sguardo verso poetiche ed estetiche che superano i confini dell’Occidente e guardano con interesse alla coincidenza di sistema ideografico e sistema sillabico dell’estremo Oriente.

Oggi, soprattutto grazie al contributo di diversi studiosi, le dinamiche compositive

⁴ Charles Batteux (1713-1780) è stato un filosofo, scrittore e teorico dell’arte francese. È noto soprattutto per la sua opera “Les Beaux-Arts réduits à un même principe” (tradotto come “Le Belle Arti ridotte ad un solo principio”), pubblicata nel 1746. La sua teoria unificante delle arti si basa principalmente sulla concezione di esse, suddivise in tre categorie principali:

- a) Arti imitative: Comprendono la pittura, la scultura e la danza, e il loro principale obiettivo è di imitare la natura attraverso la riproduzione di oggetti e azioni reali.
- b) Arti espressive: Include la poesia, la musica e il teatro. Queste arti mirano a esprimere le emozioni umane attraverso suoni, parole e gesti.
- c) Arti miste: Rientrano in questa categoria l’architettura e la retorica. Le arti miste combinano elementi delle arti imitative e espressive per creare un impatto estetico e persuasivo.

Batteux attribuisce la bellezza a un principio di “piacere sensibile”, affermando che il fine ultimo dell’arte è di suscitare emozioni. La sua opera ebbe una notevole influenza sul pensiero estetico del XVIII secolo e oltre. Tuttavia, è stato anche oggetto di critiche e dibattiti, soprattutto riguardo alla sua definizione delle arti e al tentativo di ricondurre tutte le forme d’arte a un unico principio. Nonostante ciò, “Les Beaux-Arts réduits à un même principe” rimane un testo importante nello sviluppo della teoria estetica e nella riflessione sul significato.

attraverso le quali letteratura e pittura rivelano le loro mutue interferenze sono più comprensibili. Da un lato, la letteratura sonda nuove strategie per ampliare le sue possibilità figurative e plastiche, dalle scritture esposte medievali fino alla poesia visiva contemporanea e qualunque forma di scrittura efrastica. Dall'altro, per dirla con le parole di Dante Alighieri, troviamo la poetica del "visibile parlare", cioè un discorso temporale che la figurazione tenta di intraprendere, una sorta di *paratassi metanarrativa*. Ciò è lampante nella sequenzialità dei retablos e dei cicli di affreschi, nonché nel gioco prospettico tra primo piano e sfondo. Questo spazio creativo, caratterizzato da una dinamicità scambievole e reciproca dei due linguaggi presi in analisi (quello pittorico e quello narrativo), proprio per questo, soggetto a interpretazioni sempre nuove, oggi in particolar modo, è un vasto e ricco terreno d'incontro, nel quale si sviluppano nuove teorie e studi da sviluppare tramite l'utilizzo degli strumenti più recenti della critica.

1.4 Parentesi sulla teoria del visuale nell'arte

Nel corso della storia, quindi, le varie arti sono state spesso accostate e paragonate l'una



Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (dettaglio), 11.05.1912

⁵ Martin Kemp (1942), professore di Storia dell'arte a Oxford, è un'autorità riconosciuta a livello internazionale. È stato Professore Ricercatore alla British Academy dal 1993 al 1998, e per più di 25 anni ha insegnato in Scozia presso diverse importanti università (tra cui St. Andrews e Glasgow).

È stato professore ospite a Princeton, New York, North Carolina, Los Angeles e Montreal.

Nel 1989, ha curato la famosa mostra Leonardo da Vinci a Londra, ed è l'ideatore del progetto "Universal Leonardo".

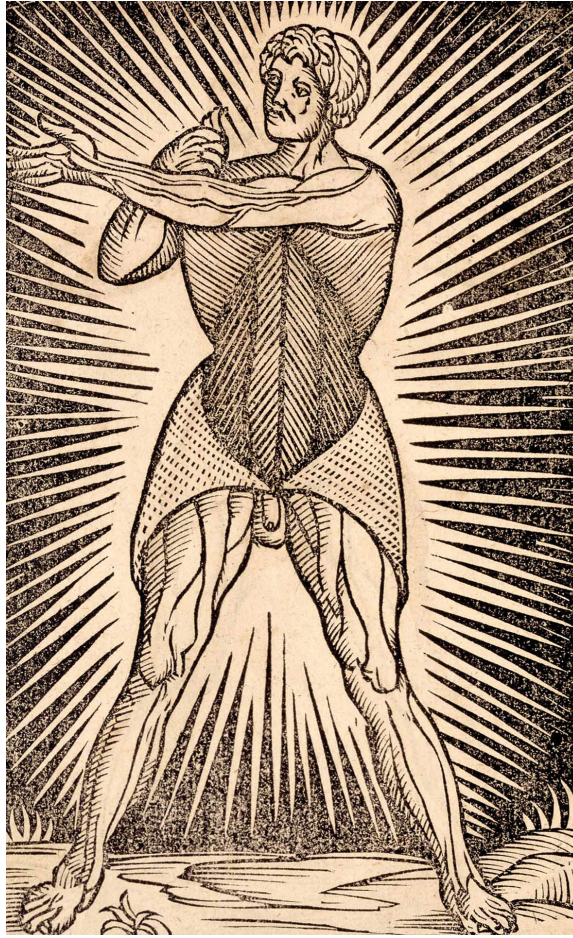
Nel suo libro, "Immagine e Verità" [8] analizza le relazioni tra arte e scienza attraverso una sequenza storica ricca di affascinanti similitudini. La base del ragionamento di Kemp, sviluppato con un'argomentazione chiara e persuasiva, si basa sul ruolo conoscitivo delle immagini e sulla potenza illustrativa del disegno.



Armando Testa, manifesto originale del vermouth *Carpano Punt e més*, 1952-1959

all'altra, seguendo differenti filoni critici. Quando si parla di arte, però, si tende a pensare alla pittura, alla scultura, alla musica... senza rendersi conto che ve ne siano certe che si trovano al confine con altri ambiti o discipline, e che, solamente a partire dal XX secolo, sono state osservate con gli stessi criteri con cui si osserva un quadro di Claude Monet.

La pagina di un libro o di una rivista, un manifesto, un cartellone pubblicitario, possono essere analizzati e discussi esattamente come una qualunque opera d'arte figurativa. Tutto ciò si deve alla "teoria del visuale nell'arte" che si è fatta largo nella seconda metà del '900, sostenuta da personalità influenti come, per esempio, il britannico Martin Kemp⁵: servendosi di strumenti propri della critica artistica per analizzare oggetti non ritenuti appartenenti a tale categoria, formula una tesi sulla «fluidità



Jacopo Berengario da Carpi, *Anatomia Carpi*
Bologna, 1535

dell'oggetto visuale», che sarebbe, secondo lui, inseribile «in differenti gruppi tassonomici».

Ciò è dovuto all'interdisciplinarietà della *visual culture*, che per essere studiata, come dice l'illustro semiologo francese Roland Barthes, necessita addirittura di «creare un nuovo oggetto che non appartiene a nessuno». [6]

Dopo aver chiarito la differenza tra “studi visuali” e “cultura visuale”, rispettivamente ambito di studio e soggetto di tali studi, W. J. Thomas Mitchell (accademico americano ritenuto il padre fondatore degli studi visuali), afferma che «se l'oggetto dei

visual studies è ciò che Hal Foster chiama “visualità”, allora si tratta di una questione davvero ampia, che può risultare impossibile delimitare in modo sistematico⁶. [7] [8]

Durante la sua ricerca sul potere delle immagini, Kemp, fa subito riferimento a Ernst H. Gombrich⁷, il quale sottolinea una certa devalorizzazione delle immagini come strumento di conoscenza, arrivando a considerare le illustrazioni come prive di interesse scientifico.

Secondo il famoso storico dell'arte, l'accuratezza del disegno non è sufficiente, poiché la scienza si basa su affermazioni veritiere. Le illustrazioni possono essere classificate come vere o false e senza questa distinzione, la scienza non può esistere⁸.

Dall'altra parte, William Hunter, medico ostetrico di corte e possessore di una vasta raccolta storica e scientifica, esalta la semplicità del disegno che riesce a illustrare in maniera eccellente sia alle persone meno istruite che a quelle più colte. Egli sottolinea la maggiore responsabilità dell'immagine figurativa rispetto al testo⁹.

«Simulazione e rappresentazioni errate» dice Hunter «sono ancora più imperdonabili se realizzate attraverso il disegno, poiché, avendo più credito, provocano danni maggiori, una volta che si presume che esse siano state copiate dal vero».

Il potere visuale dell'immagine è stato, ed è tuttora, un argomento di discussione incessante nel corso della storia dell'arte e della scienza. Lo stesso Leonardo da Vinci si domandava in che modo uno scrittore possa descrivere un'immagine «O scrittore, con quali lettere scriverai tu con tal perfezione la intera figurazione, qual fa qui il disegno?». Questa frase proviene da uno dei quaderni di

6 Hal Foster, *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press, 1988.

Hal Foster è un critico d'arte e storico statunitense, uno dei fondatori della casa editrice Bay Press di Seattle.

7 Sir Ernst H. Gombrich (1909-2001), è stato uno dei maggiori storici delle arti figurative e studioso della percezione visiva austriaco, naturalizzato britannico.

8 *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1965, (ed. orig. *Art and Illusion*, 1960).

9 *Lecture to the Royal Academy of Art*, 1770.

Leonardo da Vinci, noto come “Codice Atlantico”¹⁰ e riflette inoltre l’ammirazione di Leonardo per il potere espressivo del disegno rispetto alla parola scritta; egli considerava infatti il disegno come un mezzo per catturare la realtà in modo più preciso e dettagliato rispetto alla parola scritta. Il suo genio artistico e scientifico si manifesta chiaramente nei suoi schizzi e disegni, che spesso erano accompagnati da annotazioni e appunti.

Dunque immagini e caratteri insieme, l’uno a supporto dell’altro: «e tu, che vogli con



Leonardo Da Vinci, *Codice Atlantico*, 1478-1518
Biblioteca Ambrosiana, Milano

parole dimostrare la figura dell’omo con tutti li aspetti della sua membrificazione, removi da te tale oppenione, perché, quanto più minutamente descriverai, tanto più confonderai la mente del lettore e più lo removerai dalla cognizione della cosa descritta. Adunque è necessario figurare e descrivere»[9]

Un altro esempio significativo, secondo Kemp, è sicuramente quello dell’illustrazione anatomica, dove l’immagine è considerata come base scientifica. Durante il Rinascimento, l’illustrazione anatomica raggiunge un livello di precisione mai visto prima: è “la retorica della realtà”, dove le immagini, realistiche e dettagliate, spiegano in modo chiaro e immediato senza sedurre l’osservatore con effetti pittorici.

Al contrario, con uguale rigore

matematico, gli astronomi del Rinascimento comunicano attraverso schemi matematici completamente estranei all’esperienza sensoriale diretta. Questo perché una semplice descrizione dei cieli avrebbe prodotto disegni approssimativi e privi di autentico valore scientifico. Di conseguenza, tra tabelle di dati e diagrammi geometrici bidimensionali, si evidenzia un attento ricorso alla precisione sistematica della geometria, seguendo ciò che è noto come

NICOLAI COPERNICI TORINENSIS
DE REVOLVTIONIBVS ORBI-
um cœlestium, Libri vi.

.Habes in hoc opere iam recens nato, & ædito, studiose lector, Motus stellarum, tam fixarum, quàm erraticarum, cum ex ueteribus, tum etiam ex recentibus obseruationibus restitutos: & nouis insuper ac admirabilibus hypothesibus ornatos. Habes etiam Tabulas expeditissimas, ex quibus eisdem ad quoduis tempus quàm facillime calculare poteris. Igitur eme, lege, fructe.

Ἀγαμέμνων ἕδεις ἐσίτω.

Norimbergæ apud Ioh. Petreium,
Anno M. D. XLII.

Niccolò Copernico, *De Revolutionibus Orbium Coelestium* (frontespizio), 1543

“precisione”. Ecco che infatti Copernico, nell’introduzione di una delle opere più importanti della storia della scienza, sosteneva che certe cose sono «tali da aver bisogno di essere sottoposte agli occhi, piuttosto che essere dette¹¹». Sulla stessa linea Keplero asserisce che «la macchina celeste non assomiglia a un animale divino, quanto piuttosto a un orologio».

¹⁰ *Codice Atlantico*, Leonardo Da Vinci, foglio 382 recto, 1478-1518.

Si tratta di una vasta raccolta di appunti, schizzi e disegni, che copre un’ampia gamma di argomenti, dall’arte e la scienza all’ingegneria e l’anatomia. Prende il nome dalla sua grande dimensione e dalle dimensioni delle pagine che ricordano un atlante

In realtà, continua Kemp, non serve tornare così indietro per imbatteci in ragionamenti fondati sul potere delle immagini. Albert Einstein (cit. in J. Hadamard, “The Psychology of Invention in the Mathematical Field”, Princeton University Press, 1945), considerava l’immagine come intrinseca alla natura stessa del pensiero umano: «Non mi sembra che le parole o il linguaggio, scritto o parlato, abbiano alcun ruolo nel meccanismo del mio pensiero. Le entità psichiche che sembrano servire da elementi del pensiero sono piuttosto alcuni segni e immagini più o meno chiare che possono essere riprodotti e combinati “volontariamente”. [...] Gli elementi sopra menzionati sono, nel mio caso, di tipo visivo, e a volte muscolare. Bisogna cercare laboriosamente le parole convenzionali e gli altri segni solo in uno stadio secondario».[10]

A mio avviso, è proprio così. Se ci si sofferma a pensare un momento a qualsiasi cosa, sarà la sua immagine a comparire nella nostra mente e non la relativa descrizione. A supporto di questa tesi vi è un curioso esperimento volto a dimostrare che le capacità figurative di ognuno dipendono in gran parte dalla conoscenza e dalla conseguente rappresentazione mentale che si ha del soggetto preso in considerazione. L’esperimento avviene in questo modo: si stabilisce un soggetto da riprodurre attraverso il disegno su di un supporto cartaceo e si procede. Una volta terminato, lo si rifà davanti ad una foto dello stesso. Si potrà notare come nel secondo caso l’immagine risulterà più verosimile e dettagliata. Questo esercizio Ritengo che questa affermazione sia

particolarmente valida. Riflettendo su qualsiasi cosa, è la sua immagine a emergere nella nostra mente, piuttosto che una descrizione verbale. A sostegno di questa idea, un interessante esperimento dimostra come le capacità figurative di ciascuno siano strettamente legate alla conoscenza e alla rappresentazione mentale del soggetto osservato. L’esperimento si svolge in due fasi: prima si chiede di disegnare un soggetto scelto senza alcun riferimento visivo, basandosi esclusivamente sulla memoria; successivamente, si ripete l’esercizio con una fotografia del soggetto come modello. Il confronto tra i due risultati rivela come il disegno realizzato con l’ausilio della foto sia generalmente più accurato e dettagliato. Questo dimostra che, pur esistendo una naturale predisposizione individuale, spesso



Bambino che pratica degli esercizi di disegno, (studio delle ombre)

11 Nicolaus Copernicus, in italiano noto come Niccolò Copernico, “*De Revolutionibus Orbium Coelestium*” (Sulle rivoluzioni delle sfere celesti), 1543. Questo libro, pubblicato poco prima della sua morte, rappresenta una delle opere più importanti della storia della scienza, in quanto introduceva un modello eliocentrico dell’universo, sostenendo che la Terra e gli altri pianeti orbitavano intorno al Sole.

La frase specifica si trova nell’introduzione del libro, dove Copernico esprime la sua preoccupazione riguardo la comunicazione delle sue scoperte astronomiche: «C’è infatti una grande differenza tra il trattare delle questioni matematiche, che consistono unicamente in numeri, figure e misurazioni, e il trattare delle questioni naturali, che consistono in enti puri e movimenti.

Le prime possono essere dimostrate e dedotte con certezza dal calcolo, mentre le seconde, soprattutto se sono nuove, certe cose sono tali da aver bisogno di essere sottoposte agli occhi, piuttosto che essere dette».

In questa citazione, Copernico sottolinea che le sue teorie astronomiche non possono essere esclusivamente dimostrate attraverso calcoli matematici, ma richiedono anche l’osservazione diretta della natura per essere comprese appieno. Egli riconosce la necessità di sottoporre le sue idee all’esame delle osservazioni e degli strumenti astronomici del suo tempo per confermare le sue affermazioni. La rivoluzione copernicana apre la strada a una visione completamente nuova dell’universo e ha avuto un impatto significativo sulla scienza e la filosofia.

l'incapacità di rappresentare qualcosa con precisione dipende più dalla mancanza di un'immagine chiara nella mente del soggetto che da un'assenza di abilità tecnica. Infatti, chi non riesce a tradurre efficacemente ciò che immagina in una rappresentazione concreta, spesso non ha ancora sviluppato una consapevolezza visiva dettagliata o fatica a mettere a fuoco le caratteristiche specifiche dell'oggetto.

Tornando a Kemp, un'altro tema trattato e affine alla mia analisi, è la concezione dell'arte come sottocategoria della comunicazione visiva: «L'arte nelle sue manifestazioni consuete farà parte di un contesto molto più ampio, nel quale essa diviene quasi una sottocategoria appartenente a una enorme varietà di manufatti creati per fornire stimoli visuali».[11]

In passato, l'arte era intrisa di scopi e significati a tutti i livelli, offrendo un ampio

panorama di riferimenti. Oggi, il ruolo dell'arte, insieme ad altri mezzi di comunicazione, non è più quello di essere una nicchia autoreferenziale e spirituale della bellezza, ma piuttosto si configura come una dimensione più leggera e mutevole, della novità.

Come detto all'inizio del sottoparagrafo, un manifesto pubblicitario può dunque e assolutamente diventare arte: «i cartelloni pubblicitari sono stati utilizzati come medium dagli artisti – così come i graffiti sono passati dai muri delle strade alle gallerie d'arte».

Secondo Argan, in riferimento a ciò e alla nozione di “morte dell'arte” (Hegel, “Estetica”), «l'arte trapassa nella comunicazione di massa ma, come arte, è morta» (Intervista sulla fabbrica dell'arte, 1980). Sul piano della comunicazione di massa, è evidente che le nuove tecnologie, «cause necessarie, ma non sufficienti», nelle mani di operatori innovativi,



Inflammatory Essays, Jenny Holzer, 1979-82
Londra, Tate Modern

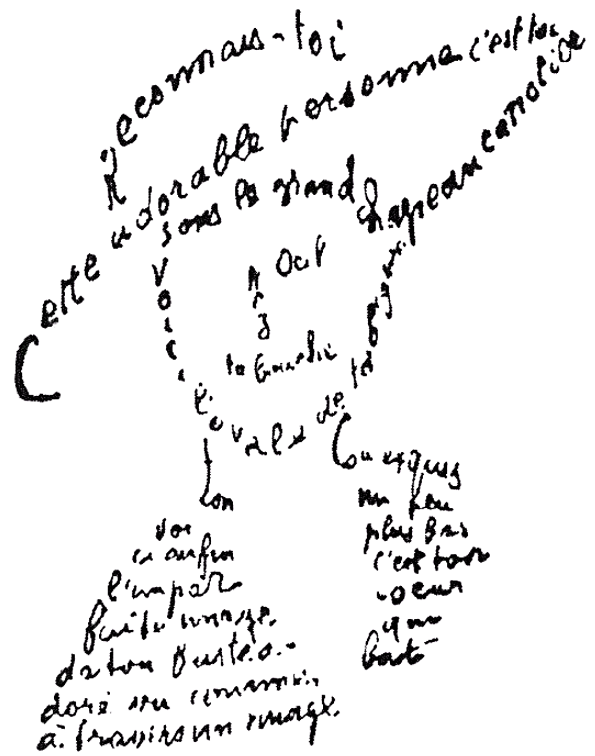
stiano trasformando radicalmente il mondo, dando luogo a «un attacco rivolto ai confini tradizionali».

Tornando al tema generale sul rapporto immagine/testo, visuale e verbale sono quindi saldamente legati senza eccessive connotazioni gerarchiche. Se per esempio si prende in analisi l'insieme dei segni e segnaletica degli aeroporti, a primo impatto si potrebbe pensare che si tratti esclusivamente di veicoli grafici, senza alcun contenuto verbale. Nonostante ciò, per comprenderne il significato «v'è bisogno di una gran quantità di conoscenza relativa a istruzioni implicite di natura verbale», perché ci troviamo di fronte a «una assai complessa mescolanza di codici: visuali, verbali, oltre a quelli che non sono né l'una né l'altra cosa». In realtà, quei segnali «non sono puramente verbali o visuali: essi appartengono a un'area della nostra mente dove il verbale e il visuale non sono separati». [11]

Tutto questo non sorprende, poiché l'uso di lettere nel contesto delle opere d'arte figurative è una pratica antichissima che ha continuato a persistere nel corso della storia, dalla presenza di iscrizioni egizie fino ai dipinti cubisti e dadaisti. Si consideri l'*Ut Pictura Poesis*, l'antico motto già citato da Orazio che, nel Rinascimento, spingeva il pittore a conformare il quadro seguendo i



Segnaletica stradale orizzontale dell'area di manovra di un aeroporto



Guillaume Apollinaire, *Calligramme*, 1915 (dedicato a Louise de Coligny-Châtillon)

canoni della poesia e della retorica. Oppure si pensi alle “Parole in Libertà” di Marinetti, alla Poesia Visiva di Apollinaire, oltre alla Pop Art, all’Arte Concettuale, alla Poesia Concreta e così via. Ma si pensi in maniera più generale anche al lettering, ossia «l’impiego di lettere del comune alfabeto in uso in un determinato paese, che, pur conservando la loro efficacia semantica (anzi: spesso accrescendola) ne traggono o ne evidenziano una particolare efficacia formale¹²». Nel suo saggio “L’Immagine Visiva come Forma di Comunicazione” Gombrich dice: «viviamo in un’epoca visiva... è della massima importanza chiarire le potenzialità dell’immagine rispetto alle altre forme di comunicazione, cosa può e cosa non può fare meglio del linguaggio scritto o parlato». [12]

Anche Nicholas Mirzoeff¹³ ragiona in questo senso e afferma con fermezza che oggi, la forma primaria di approccio e

12 Gillo Dorfles *Design, percorsi e trascorsi, Cinquant’anni di riflessioni sul progetto contemporaneo*, a cura di F. Carmagnola, 2010

13 Nicholas Mirzoeff insegna Media, Culture and Communication alla New York University, ed è considerato tra gli esperti di cultura visuale più inventivi e sicuramente più poliedrici.



*Geroglifici in una tomba dell Valle dei Re, XVI-XV
Secolo a.C., Luxor, Egitto*

comprensione del mondo, non è più testuale come lo è stata per secoli, bensì visuale «la cultura disarticolata e frammentata che chiamiamo post-modernismo, è immaginata e compresa al meglio visivamente, proprio come il diciannovesimo secolo è stato tradizionalmente rappresentato dalla stampa e dal romanzo». [13] Nonostante ciò non si è in grado di trovare il confine, il momento esatto del passaggio dall'epoca postmoderna e quelle che la precedono, bensì si può affermare che le nuove conquiste tecnologiche, alcune in particolare, hanno influenzato un nuovo modo di “vedere” che, a sua volta, definisce la contemporaneità stessa.



Georges Braque, La Bouteille de Rhum, 1912

2.1 Le sfide della rappresentazione artistica tra testo e immagine

“Le parole hanno il potere di cambiare il nostro punto di vista sull'immagine visiva. Possono diventare parte dell'opera, creando un nuovo strato di significato.”

Barbara Kruger, artista

Nel capitolo precedente si è visto come, fin dall'antichità e durante i secoli, le varie arti siano state più volte paragonate l'una all'altra, contrapposte o unite, messe in discussione o esaltate; in particolare si è potuto notare come poesia (quindi testo) e pittura (figurazione) hanno avuto in diverse occasioni un rapporto di tipo interdisciplinare.

Tutto ciò si presenta a noi come un vasto spazio ancora abbastanza inesplorato, non perchè non sia mai stato preso in considerazione, ma semplicemente perchè è un ambito che comprende molte discipline e modalità d'approccio, talmente ampio che è difficile per la critica anche solo inserirlo in un preciso filone di studio¹.

La mia analisi prende in considerazione l'utilizzo di caratteri, quindi lettere e parole, numeri e segni nell'ambito delle arti visive e del design, ma è importante sottolineare che, anche in ambito letterario, vi sono molti casi in cui le immagini e il testo si intrecciano, grazie alle capacità pittoriche e figurative, meno note, di molti autori di famose opere. Se si guarda infatti all'emblematico caso di quello che viene chiamato il “doppio talento”² (*doppelgebung*), saltano fuori i nomi di famosi scrittori come William Blake, Günter Grass, Dante Gabriele Rossetti ecc. dei quali sono stati sempre ignorati gli schizzi e le illustrazioni ampiamente presenti invece



Barbara Kruger, mostra *Empatía*
stazione metro Città del Messico, 2016

nei loro manoscritti (o comunque esclusi dal loro lavoro e analizzati a parte, come se non fossero un elemento con la stessa importanza del testo) e attualmente non esistono studi complessivi a riguardo. [15]

Autorevoli personalità dell'ambito letterario come René Wellek³, si sono dimostrati scettici di fronte alla formulazione di una possibile teoria letteraria che possa in qualche modo definire e classificare questo tipo di comportamento; ciò avviene poichè sembra impossibile trattare l'argomento senza sconfinare nell'ambito della “psicologia della creatività”. Nonostante esista una produzione di libri sui disegni e sulle pitture degli scrittori e sui marginalia figurativi (schizzi e appunti ai lati della narrazione) dei manoscritti

¹ Anche il termine stesso di “cultura visuale” risulta piuttosto riduttivo per definire questa *indisciplina* che, come accennato, spazia tra ambiti e ambienti decisamente differenti (secondo la critica classica e gli schemi che ci sono stati insegnati).

² Per approfondire, si veda il testo di Michele Cometa “Al di là dei limiti della rappresentazione”, in cui l'autore spiega che il doppio talento si riferisce a tutti quegli autori (e in questo caso mi riferisco in particolar modo alla letteratura) che nei loro manoscritti affiancano disegni, schizzi e immagini alla scrittura. Quindi “si può parlare di doppio talento in senso stretto solo quando l'autore della parte testuale e di quella figurativa coincidono completamente” [15].

³ René Wellek è stato un critico letterario di grande rilievo nel XX secolo, noto per il suo impegno nella teoria letteraria, la critica comparata e l'esplorazione delle diverse dimensioni dell'analisi dei testi letterari.



William Blake, *London*
Da *Songs of innocence and experience*, 1826

di autori celebri, che vanno dagli schizzi più occasionali a vere e proprie illustrazioni che interagiscono con il testo, «raramente s'interrogano sul problema che il "doppio talento" pone alla questione della

rappresentazione».

Secondo Michele Cometa⁴, che da molti anni studia e analizza questo tipo di fenomeno «si tratta di una sfida che la teoria letteraria non può più rimandare». D'altronde, tornando addirittura all'antica Grecia, Il verbo “γράφειν” (*graphein*) è alla base del termine “γραφή” (*graphē*), che significa “scrittura” o “disegno” in greco antico. Questo verbo ha una vasta portata di significati collegati alla scrittura, all'arte di scrivere o disegnare, e può essere applicato sia alla scrittura con caratteri che al disegno o alla rappresentazione di immagini. Inoltre, “*graphein*” è alla radice di molte parole e concetti legati alla scrittura e alla rappresentazione visiva in diversi ambiti, tra cui la letteratura, l'arte, la comunicazione visiva e persino la matematica. Questa parola ha inoltre un'importante connessione con concetti come la rappresentazione, la comunicazione e la trasmissione di informazioni attraverso mezzi visivi o scritti. La sua influenza, infine, si riflette anche nell'uso moderno di parole come “grafica”, “autografo” e altre che hanno origine dalla radice “*graphein*” nella lingua greca antica⁵.

Michel Butor⁶, autore innovativo e influente che ha esplorato nuove forme di narrativa e ha esaminato le intersezioni tra il linguaggio e altre arti, si è occupato della varietà di termini e concetti utilizzati nel campo della pittura, analizzando opere

4 Michele Cometa è professore ordinario di Storia della cultura e Cultura visuale presso l'università degli studi di Palermo, è un esperto di germanistica e filosofia che ha studiato nelle Università di Palermo e di Colonia; ha insegnato nelle Università di Düsseldorf, Catania, Cosenza e Cagliari. Impossibile non imbattersi nel suo nome quando si parla di visual studies in Italia. e ha scritto numerosi libri riguardanti la letteratura, la narrazione e, appunto, la cultura visuale, uno in particolare riferito all'Ekfrasis, (quindi alle parole che descrivono le immagini) spingendoci a riconsiderare il doppio regime testo/immagini tanto dibattuto dai vari studiosi della visual culture.

5 In relazione al tema si veda il Capitolo 2.

6 Michel Butor (1926–2016) è stato uno scrittore, critico letterario e saggista francese (nonché insegnante e critico d'arte), noto per le sue opere innovative e sperimentali. È considerato una figura chiave del movimento letterario conosciuto come *Nouveau Roman* (Nuovo Romanzo), che emerge in Francia negli anni '50 e '60. Il Nuovo Romanzo cercava di sfidare le convenzioni narrative tradizionali, esplorando nuove forme narrative e sperimentando con la struttura del romanzo. Il suo lavoro più famoso, “La Modification” (1957), è spesso considerato uno dei capolavori del *Nouveau Roman*. In questo scritto, Butor esplora la coscienza e i pensieri del protagonista mentre viaggia in treno da Parigi a Roma. Il testo è noto per la sua focalizzazione sui dettagli sensoriali e per la rappresentazione dell'interiorità del protagonista.

La sua attività critica abbraccia anche il campo dell'arte visiva e nel 1987, pubblicò il testo “Le parole nella pittura” (“*Les Mots dans la peinture*”), che esplora l'intersezione tra il linguaggio e l'arte visiva, analizzando come le parole possono essere utilizzate per descrivere e interpretare le opere, in particolare nella pittura. Butor sembra riconoscere la complessità e l'arbitrarietà del linguaggio usato nell'analisi artistica, evidenziando come le parole possono influenzare la percezione delle opere e la loro comprensione.

artistiche famose provenienti da diverse epoche della storia dell'arte occidentale [15]. L'autore, riconosce che la selezione di parole e concetti legati alla pittura è arbitraria e soggetta a scelte soggettive. Egli segue un metodo basato sull'utilizzo di esempi che sono pertinenti al suo argomento o ragionamento personale.

Tuttavia, riconosce che l'ampiezza di questo discorso è così vasta che, per poter coprire tutti gli aspetti in modo esaustivo, sarebbe necessario scrivere un libro estremamente ampio e dedicarvi una vita.

Michel Butor sottolinea l'importanza e la complessità del linguaggio utilizzato nel contesto artistico, in particolare nel campo

variare notevolmente da un contesto storico all'altro. La selezione di tali parole e l'uso di termini specifici possono inoltre influenzare notevolmente la comprensione e l'interpretazione di ciò che si sta osservando.

Tutto ciò riflette la natura profonda e ricca dell'arte stessa e la sfida di catturare completamente la sua diversità e evoluzione nel linguaggio scritto.

Meyer Schapiro⁷, importante pioniere dello studio dell'arte moderna e contemporanea del XX secolo, sostiene che le immagini possono amplificare, enfatizzare o talvolta modificare il significato del testo con cui sono associate. Le illustrazioni possono agire come supporto



Gunter Grass, *Il Rombo (Der Butt)*, 1979

della pittura. Le parole e i concetti usati per descrivere le opere d'arte possono essere soggetti a interpretazioni personali e possono

visivo per le parole, ma allo stesso tempo possono anche aggiungere strati di significato autonomi. Schapiro riconosce che il rapporto tra parole

⁷ Meyer Schapiro (1904-1996) è stato un influente storico dell'arte americano, noto per la sua vasta gamma di interessi accademici e per la sua capacità di analizzare opere d'arte con profondità e sensibilità; ha contribuito al dibattito critico sul ruolo dell'arte nell'ambito sociale e politico.

e immagini può essere complesso e soggetto a varie interpretazioni, affermando che «una pittura illustrata è un enigma che ha bisogno della parola, ma può anche avere un significato senza di essa».[16]

Secondo Schapiro, sebbene sia possibile tentare una classificazione generale delle varie formule di associazione tra parole e immagini nell'arte, questa classificazione non può essere troppo rigida o esaustiva, poiché le combinazioni possibili sono così diverse e mutevoli che non possono essere confinate a categorie fisse. Egli sembra riconoscere che molte opere artistiche sfuggono a qualsiasi tentativo di classificazione esaustiva e che ogni opera d'arte può presentare un approccio unico e personale alla combinazione di parole e immagini.

2.2 Le parole nella pittura

Schapiro suggerisce una suddivisione delle tipologie di iscrizioni pittoriche basata sulla forma e sulla disposizione delle iscrizioni all'interno di opere d'arte visive. Questa classificazione può variare a seconda dell'approccio e del contesto e, in questa sede, se ne dà una panoramica generale:

- i “Tituli” sono iscrizioni che compaiono spesso nelle rappresentazioni artistiche antiche, come quelle dell'arte romana o medievale. Sono delle “etichette” o delle “didascalie” collocate all'interno dell'opera stessa (come ad esempio nelle aureole di santi) che accompagnano personaggi o oggetti raffigurati per identificarli o per fornire informazioni aggiuntive. Di solito si trovano sopra la figura o l'oggetto a cui si riferiscono e, alle volte, contengono addirittura il nome dell'artista e/o la data.
- La categoria “Rotuli” o “Libri” comprende le iscrizioni presenti all'interno di veri e propri rotoli o libri nelle rappresentazioni artistiche. Questi rotoli possono assomigliare a pergamene o papiri arrotolati e spesso contengono testo che può essere rappresentato come segni stilizzati o forme astratte per simulare la scrittura. Questo tipo di iscrizioni si trova comunemente nelle rappresentazioni di scene religiose o di studio.
- I “Cartigli” sono invece forme decorative o ornamentali contenenti iscrizioni, spesso a forma di cartiglio arrotolato o con contorni elaborati. Sono solitamente posti vicino al soggetto raffigurato, e possono contenere testo che fornisce informazioni sul soggetto stesso, sul contesto o su aspetti simbolici dell'opera.
- Infine la tipologia dei “Fumetti”, sebbene abbia origini addirittura nell'antica Roma, è più rilevante nell'arte moderna e contemporanea, in particolare nei fumetti e nelle opere a fumetti. Qui, il testo, poiché trattasi di messaggio orale, è spesso separato in “balloon” o “bubble” (letteralmente



Giovanni Del Biondo
S. Giovanni Battista e storie della sua vita, 1365-1370



Affresco nel Santuario del Sacro Speco, Subiaco (RM)
Ultima cena, 1300 ca.

palloncino, bolla, insomma la nostra nuvoletta) e collocato vicino ai personaggi per rappresentare il dialogo o il pensiero dei personaggi stessi. Questo stile è molto interconnesso con la narrazione visiva e viene spesso utilizzato per comunicare il testo in un contesto di sequenza visuale.



Affresco con fumetto, Basilica di S. Clemente in Laterano
 Roma, *Passione di S. Clemente*, 1300 ca.

Queste categorie riflettono il modo in cui le iscrizioni vengono incorporate nelle opere d'arte e come esse interagiscono con gli elementi visivi circostanti. Oltre a quelle menzionate, ci possono essere ulteriori varianti e sottocategorie che si sviluppano a seconda dello stile artistico, dell'epoca e della cultura, ma qui ci fermiamo.

È importante sottolineare come la categorizzazione di Schapiro si riferisca maggiormente all'arte antecedente il XX secolo, quando, durante un periodo di profonda trasformazione culturale e artistica, si è verificata un'importante evoluzione nella concezione delle arti e nella loro interazione reciproca. Gli artisti, i poeti e i musicisti di questo periodo hanno intrapreso un'audace esplorazione delle frontiere tradizionali che separavano le diverse forme d'arte, dando vita a riflessioni critiche che avrebbero

rivoluzionato il modo in cui percepiamo e interpretiamo l'arte. Attraverso innovative sperimentazioni, questi creativi hanno gradualmente sfidato il rigido concetto di compartimentazione delle arti e si sono mossi verso l'ibridazione, cercando di superare i confini convenzionali che separavano la pittura, la poesia, la musica e altre espressioni artistiche.

Questo processo di ibridazione è emerso attraverso l'uso coraggioso e non convenzionale dei codici comunicativi propri di ciascuna forma d'arte. Gli artisti hanno spesso mescolato elementi provenienti da diverse discipline, sovvertendo le aspettative convenzionali e creando opere che sfidano le norme estetiche e concettuali del passato. Le opere risultanti sono diventate sintesi straordinarie di stimoli visivi, testuali e sonori, dando vita a nuovi linguaggi artistici che sfidano addirittura la stessa definizione tradizionale di cosa possa essere considerata "arte".

Questa sfida alle convenzioni artistiche non ha solo portato a un'interessante mescolanza di elementi, ma ha anche influenzato profondamente il modo in cui osserviamo e interpretiamo le opere d'arte. Lo spettatore è stato chiamato a impegnarsi in un processo di osservazione più interattivo e coinvolgente, poiché le opere ora richiedevano una comprensione più ampia e una sensibilità trasversale per cogliere appieno i molteplici strati di significato.

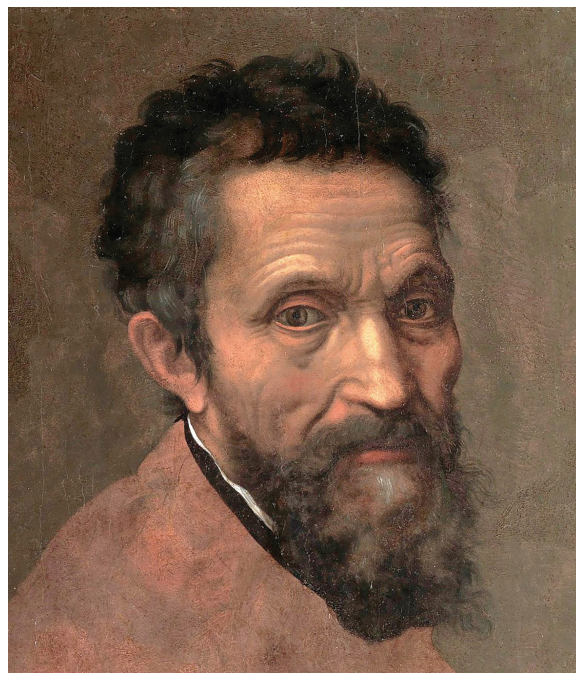
Tutto ciò ha ridefinito il paesaggio artistico, gettando le basi per un'interazione più profonda e sinergica tra le diverse forme d'arte; questa rivoluzione ha infranto le barriere che separavano le discipline e ha aperto la strada a nuove modalità di espressione creativa, trasformando radicalmente la nostra comprensione dell'arte e del suo impatto sulla nostra percezione del mondo. [17]

La pratica di includere parole in un'opera pittorica si è diffusa, come detto in precedenza, fino al '500, quando artisti come Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello e altri maestri rinascimentali incarnarono

un'approccio "purista"; le loro opere riflettevano l'obiettivo di catturare l'essenza dell'armonia e della perfezione attraverso un'integrazione di studi scientifici, proporzioni matematiche e ispirazione umanistica⁸.

Che la pittura basti a se stessa e che non abbia bisogno di altri media per esprimere i propri contenuti e la propria compiutezza estetica, ne parla anche il Vasari⁹, soprattutto all'interno del secondo volume della sua più prestigiosa opera letteraria "Le vite", una raccolta di dettagliate biografie di artisti rinascimentali, scritte da Vasari in vari periodi tra il 1550 e il 1572. In essa esamina le vite di vari artisti e le loro opere, esprimendo il suo punto di vista sull'autonomia dell'arte pittorica e enfatizza la potenza intrinseca del mezzo pittorico nell'esprimere l'immaginazione, la visione dell'artista e il suo approccio personale all'arte [18].

Vasari è anche colui che, riferendosi al periodo antecedente il purismo dell'arte, identifica Cimabue come primo artista noto a mescolare parola e immagini, riferendosi ad una sua piccola opera a tempera in una chiesa di Pisa (ahimè andata perduta), in cui avrebbe inserito delle parole per dar voce ai personaggi e rendere più chiara la figurazione.



Daniele da Volterra
Ritratto di Michelangelo Buonarroti, 1545

In generale, questa visione dell'arte ha contribuito a ridefinire il concetto di bellezza, di estetica e di rappresentazione artistica, ponendo le basi per lo sviluppo dell'arte occidentale nei secoli successivi.

8 La visione purista dell'arte nel 1500 era fortemente influenzata dai cambiamenti culturali e intellettuali che si stavano verificando durante il Rinascimento italiano. Questo periodo storico è noto per il rinnovato interesse verso le opere d'arte dell'antica Grecia e Roma e per l'adozione di un approccio più razionale e umanistico alla conoscenza. Nel contesto artistico, la visione purista si concentrava sulla ricerca della bellezza ideale, dell'armonia e dell'equilibrio nelle opere d'arte.

Caratteristiche chiave:

- a. Studio dell'antichità: gli artisti rinascimentali cercarono di emulare l'arte dell'antica Grecia e Roma, considerata un modello di perfezione estetica e di proporzione. Gli scultori e i pittori del periodo si ispirarono a opere come le sculture greche classiche e le rappresentazioni ideali dei corpi umani.
- b. Armonia e proporzione: gli artisti miravano a creare opere d'arte che rispecchiassero l'armonia matematica e le proporzioni ideali. La scoperta delle proporzioni umane ideali, ad esempio, era un obiettivo chiave nella scultura e nella pittura.
- c. Ricerca della bellezza ideale: la visione purista si concentrava sulla rappresentazione della bellezza ideale piuttosto che sulla pura imitazione della natura. Gli artisti spesso cercavano di migliorare e perfezionare la realtà attraverso l'arte, creando figure umane e paesaggi esteticamente armoniosi.
- d. Culto dell'Umanesimo: un movimento intellettuale che valorizzava l'uomo, la ragione e l'arte, influenzò profondamente la visione purista. Gli artisti vedevano il loro lavoro come una celebrazione delle capacità umane di creare, ragionare e comprendere il mondo.
- e. Rifiuto dell'arte medievale: la visione purista segnò una rottura con le convenzioni artistiche medievali che erano spesso legate a un simbolismo religioso e a un'interpretazione astratta del mondo. Invece, l'arte rinascimentale tendeva a concentrarsi sulla rappresentazione accurata e razionale del mondo naturale.

9 Giorgio Vasari (1511-1574), artista poliedrico, uomo di lettere e storico dell'arte aretino, al servizio dei Medici e dei papi, perfetta incarnazione della figura dell'artista colto e versatile del periodo tardo-rinascimentale. Pittore di spiccato gusto manierista, fu a capo di importanti cantieri per i Medici e per altre committenze in quanto importante architetto. [S3]

2.3 Il XX secolo: l'opera d'arte totale

“Un'idea wagneriana attraversa tutta l'arte contemporanea, in particolare quella delle avanguardie storiche e parte delle neo-avanguardie riguardante la possibilità di un evento creativo capace di totalizzare dentro di sé tutti i linguaggi e le forme, in modo da affermare una filosofia dell' arte fondata sull'intreccio e sullo sconfinamento”.

Achille Bonito Oliva, *La parola totale, una tradizione futurista*, Galleria Fonte D'abisso Edizioni, Modena, 1986

Il XIX secolo rappresentò il momento in cui si superarono le tradizionali divisioni tra le differenti discipline e si gettarono i fondamenti per un'integrazione più profonda tra le arti. Questa relazione interdisciplinare (che va ben oltre la semplice relazione immagine-parola) tende a una sintesi che coinvolge tutti i sensi dello spettatore e fa

riferimento a tre principali filoni di pensiero ottocenteschi.

Il Primo è l'approccio che è stato influenzato dalle teorizzazioni di John Ruskin¹⁰ e William Morris¹¹ (note in fondo alla pagina seguente). Questi pensatori hanno sottolineato l'importanza dell'aspetto artigianale nella creazione artistica, cercando di abbattere le



Quarta di copertina della rivista MA, Vienna, 1922



William Morris
Disegno di tappeto con fiori e uccelli, 1889

barriere tra le cosiddette “arti maggiori” (come la pittura e la scultura) e le “arti minori” (come l’artigianato). Ciò ha contribuito a rivalutare le arti applicate, come la ceramica, la tessitura e la lavorazione del legno, portando alla creazione di oggetti artistici funzionali e prestando attenzione al dettaglio artigianale.

Il secondo filone di pensiero fa riferimento alla visione influenzata dalle teorie di Richard Wagner, che ha proposto l’idea di fusione fra le arti in quello che viene definita un’*opera d’arte totale*. In particolare, la musica è stata vista come il principio unificatore in grado di collegare diverse forme d’arte.

L’opera wagneriana, ad esempio, ha cercato di integrare musica, canto, scenografia e narrativa in un’unica esperienza spettacolare, in cui ogni elemento contribuisce all’effetto totale¹² (nota nella pagina seguente). Wagner ha lasciato un’impronta indelebile sulla storia dell’opera attraverso la sua visione radicale in cui la fusione delle arti ha portato alla

10 John Ruskin (1819-1900), noto critico d’arte e scrittore vittoriano, ha sottolineato l’importanza dell’aspetto artigianale nella creazione artistica in diversi dei suoi scritti. Due dei suoi lavori più rilevanti in cui affronta questo argomento sono:

“The stones of venice” (1849-1853), quest’opera è una serie di tre volumi in cui Ruskin esplora l’architettura gotica veneziana. In questo testo, egli discute ampiamente l’importanza dell’artigianato e dell’abilità artigianale nell’architettura e nell’arte in generale; critica l’industrializzazione e la perdita delle competenze artigianali tradizionali, sottolineando come queste competenze siano essenziali per la creazione di opere d’arte autentiche e significative.

“The seven lamps of architecture” (1849), saggio in cui Ruskin identifica sette “lumi” o principi fondamentali dell’architettura, e l’artigianato è uno di questi. Egli mette in evidenza che esso non dovrebbe essere considerato solo come un mezzo per realizzare opere d’arte, ma come una componente essenziale dell’opera stessa. Ruskin sottolinea l’importanza di un lavoro artigianale di alta qualità per preservare la dignità e l’integrità delle opere d’arte.

Entrambi questi scritti, insieme ad altri lavori di Ruskin, riflettono la sua profonda preoccupazione per il declino dell’artigianato tradizionale e l’ascesa dell’industrializzazione.

11 William Morris (1834-1896), rinomato artista, designer e scrittore britannico del XIX secolo, ha anch’egli fortemente sottolineato l’importanza dell’aspetto artigianale nella creazione artistica e nella vita delle persone attraverso vari dei suoi scritti. Alcuni dei suoi lavori più rilevanti che trattano questa tematica includono:

“The nature of gothic” (1890), in questo saggio, Morris esplora l’architettura gotica e l’artigianato che ne è parte integrante. Egli sostiene che l’artigianato è essenziale per la creazione di opere d’arte significative e che le produzioni industriali prive di valore artistico impoveriscono la vita e la cultura; promuove l’idea che il lavoro artigianale debba essere in armonia con la natura e con i bisogni umani.

“News from nowhere” (1890), è un romanzo utopico in cui immagina una società futura basata su principi socialisti e artigianali. Nel libro, Morris esplora l’importanza del lavoro manuale e dell’artigianato come parte essenziale della vita e della comunità, contrastando la visione industrializzata del suo tempo.

“Hopes and fears for art” (1882), una serie di conferenze, in cui affronta varie tematiche legate all’arte, tra cui l’importanza dell’artigianato autentico e del design significativo. Egli critica la produzione industriale di oggetti privi di valore artistico e promuove l’idea che l’artigianato debba essere parte integrante della vita quotidiana.

“The beauty of life” (1880), altre conferenze in cui riflette sulla bellezza e sull’arte nella vita quotidiana; sostiene che l’artigianato e il design dovrebbero permeare ogni aspetto dell’esistenza umana, creando un ambiente più bello e significativo.

creazione di opere di straordinaria profondità emotiva e ricche di significato artistico.

Basandosi sul concetto di “Corrispondenze” di Charles Baudelaire¹³, il terzo filone suggerisce l’idea di un’affinità tra i sensi umani e i linguaggi espressivi delle diverse arti. Questo concetto ha dato origine alla nozione di sinestesia, che implica la capacità di unire sensazioni provenienti da sensi diversi; ad esempio, un’opera d’arte potrebbe cercare di evocare sensazioni visive attraverso l’uso di suoni o viceversa. Egli credeva infatti che ci fosse un legame misterioso e poetico tra i sensi, in cui le percezioni sensoriali potevano richiamare e risuonare tra loro, creando un’armonia sinestetica¹⁴.



Étienne Carjat
ritratto fotografico di Charles Baudelaire, 1878

12 Richard Wagner (1813-1883) è stato uno dei compositori più influenti e innovativi del XIX secolo, noto soprattutto per la sua concezione di opera totale o *Gesamtkunstwerk*, che letteralmente significa ‘opera d’arte totale’. Wagner credeva che la fusione di tutte le arti, musica, teatro, poesia, coreografia, scenografia e così via, potesse creare un’esperienza artistica superiore, in cui ogni elemento contribuiva in modo sinergico alla creazione di un’opera complessiva.

La sua idea di *Gesamtkunstwerk* è stata realizzata principalmente attraverso il genere operistico, in cui Wagner ha scritto una serie di opere monumentali che sono diventate punti di riferimento nella storia dell’opera. Tra le sue opere più famose ci sono il ciclo di quattro opere “L’Anello del Nibelungo”, “Tannhäuser”, “Lohengrin” e “Tristano e Isotta”.

Wagner non era solo un compositore, ma anche un librettista, e questo gli ha permesso di integrare la sua musica con la poesia e la narrativa in modo molto stretto. La sua musica era spesso strutturata in modo da riflettere il contenuto emotivo e drammatico del testo, creando un’intensa simbiosi tra parola e suono.

Ha inoltre rivoluzionato l’uso dell’orchestra nell’opera, ampliando e sviluppando il concetto di leitmotiv, che sono brevi motivi musicali associati a specifici personaggi, luoghi, oggetti o idee all’interno dell’opera. Questi leitmotiv sono stati utilizzati in modo innovativo per sottolineare e sviluppare il dramma e la narrazione, offrendo un ulteriore livello di profondità e coesione alla sua musica.

Nella sua visione dell’opera totale, Wagner considerava anche l’importanza della scenografia e della messa in scena, cercando di integrare gli elementi visivi con la musica e la narrazione per creare un’esperienza teatrale completa e coinvolgente.

13 Charles Baudelaire (1821-1867) è stato un importante poeta e critico d’arte francese del XIX secolo, noto soprattutto per la sua raccolta di poesie “I fiori del male” e per il suo ruolo nel definire il concetto di modernità nella letteratura e nelle arti visive. Baudelaire è stato una figura chiave nel movimento del simbolismo, che ha enfatizzato l’uso del simbolismo e dell’immaginazione per esplorare l’interiorità umana e il mondo dei sensi.

Una delle sue idee più influenti è quella delle “Corrispondenze”, espressa nella sua opera “Lo Spleen di Parigi”. Questo concetto suggerisce che esista un’interconnessione profonda tra i sensi umani e i diversi linguaggi espressivi delle arti.

14 Tutto ciò ha influenzato la nozione di “sinestesia”, che è la capacità di unire sensazioni provenienti da sensi diversi. Questo concetto suggerisce che le esperienze sensoriali non sono isolate, ma possono interagire e sovrapporsi in modi sorprendenti e ricchi di significato. In questo contesto, l’opera d’arte diventa un mezzo attraverso il quale l’artista può esplorare e sfruttare le corrispondenze sensoriali, cercando di evocare sensazioni visive attraverso l’uso di suoni, sensazioni tattili attraverso immagini o emozioni attraverso forme e colori. Questa interconnessione tra i sensi e le arti suggerisce una profonda interdipendenza tra di loro, ampliando il potenziale espressivo delle opere d’arte e offrendo al fruitore un’esperienza estetica più ricca e coinvolgente.

Dunque Arts and Crafts, simbolismo e il concetto di *opera d'arte totale*, intaccano le fondamenta l'idea di opera d'arte tradizionale e pongono le basi per la realizzazione di opere d'arte collettive, frutto della collaborazione di diversi artisti; un lavoro di squadra nel quale ognuno mette in campo le proprie competenze per la realizzazione di un progetto comune. Un chiaro esempio di quanto appena descritto è il palazzo della Secessione di Vienna, progettato da Hoffmann, decorato da Klimt e, con al suo interno, le sculture di Klinger e la musica di Mahler.



Secessionsgebäude, palazzo della Secessione
Vienna, 1897

Tornando per un momento alla mera tipografia, Carlo Argan ci fa notare che lo stesso avviene al principio del processo grafico di un'opera a stampa che «si compie nell'officina con con l'associazione operativa dell'artista e dello stampatore. Non è un rapporto gerarchico, da ideatore ad esecutore: è una ricerca comune, che porta ad isolare un nuovo tipo di qualità artistica mediante tecniche più moderne e raffinate».[19]

Nell'Europa degli anni Venti del novecento, le riviste prodotte dai movimenti d'avanguardia erano manifesti di discorsi rivoluzionari legati alla politica radicale della sinistra. Trasmettevano inoltre programmi estetici o metodi di creazione di immagini, che teorizzavano l'arte proletaria, o ciò che avrebbe significato per l'arte essere integrata nella nuova organizzazione della vita all'interno delle proposte comuniste o socialiste. Tali riviste erano centrate su una connessione inestricabile tra arte, cultura e politica che poteva essere rintracciata dalle idee che uscivano dai circoli artistici moscoviti dei costruttivisti, dei suprematisti, ecc. e che trovarono un grande emissario nella figura di El Lissitzky¹⁵. In questo contesto, il design della pagina stampata, la sua struttura mutevole e le nuove possibilità della tipografia facevano parte di questo progetto rivoluzionario e si caricavano di una promessa utopica del Nuovo in questo momento storico particolarmente specifico.[S4]

Sono state le Avanguardie storiche ad assumersi il compito di ritrarre il mondo emergente utilizzando approcci e linguaggi

15 Lazar Markovich Lissitzky (1890-1941) è stato un importante artista, designer, fotografo e teorico dell'avanguardia russa del XX secolo. È noto soprattutto per il suo contributo pionieristico nel campo del design grafico e della propaganda visuale ed è stato uno dei principali esponenti del movimento costruttivista russo, che enfatizzava l'importanza della costruzione e della struttura nelle arti visive e nel design. Lissitzky divenne famoso per le sue innovative composizioni tipografiche e per il suo approccio all'arte come strumento per promuovere ideali politici e sociali. Fu un sostenitore convinto della rivoluzione bolscevica e delle idee comuniste, e credeva che l'arte dovesse servire la società e contribuire alla costruzione di un nuovo mondo socialista.

Tra le sue opere più celebri vi sono i suoi progetti di libri, come il celebre "Libro degli Ebrei" (o "Had Gadya") del 1919-1920, in cui combinava abilmente testo e immagini per creare una narrazione visiva coinvolgente. Inoltre, lavorò attivamente alla produzione di manifesti e opuscoli propagandistici per sostenere il regime bolscevico e promuovere l'alfabetizzazione e l'istruzione nelle masse. La sua influenza nel campo del design grafico e della tipografia è ancora evidente oggi, e il suo lavoro continua a essere studiato e apprezzato come esempio di innovazione artistica e impegno politico attraverso l'arte.

idonei a catturare l'energia frenetica della modernità, delle metropoli contemporanee e della tecnologia, e, partendo da quel preciso momento storico, «come la pittura tenta le vie dello scardinamento delle grammatiche visive tipiche della sua storia, così la poesia si pone il problema di un superamento della sua tradizione puramente letteraria e fonda la possibilità di dare rappresentazione figurativa alla parola». [20]



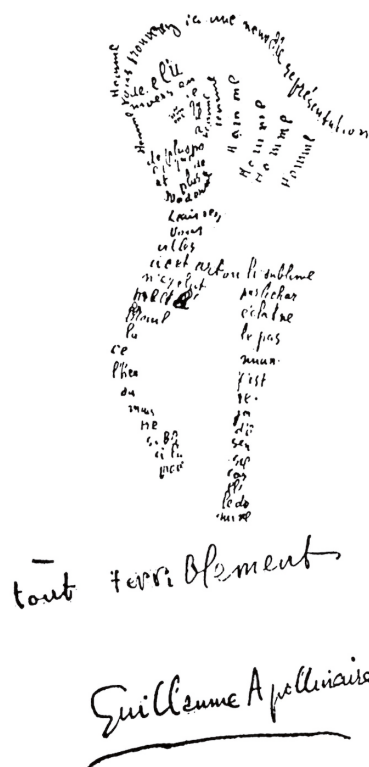
Filippo Tommaso Marinetti
Poesia: rassegna internazionale, 5:3-6, Milano, 1897

Insomma, quando il carattere tipografico lascia la scena come strumento di produzione industriale di massa, viene accolto dal mondo dell'arte come oggetto d'interesse. Insieme al segno alfanumerico e alla lettera, viene rielaborato dagli artisti che indagano le sue potenzialità evocative e creative, dando origine alle prime opere verbo-visive.

Nonostante non abbia le caratteristiche delle grafie orientali, il nostro alfabeto può essere utilizzato all'interno di una composizione visiva giocando per esempio con l'ordine delle lettere. Ciò avveniva già in tempi antichi nei *Carmina figurata* e, alla fine del XIX e nel XX secolo, le parole trovano nuove applicazioni: partendo da Mallarmé con le sue prove tipografiche e passando per i famosi *Calligrammi* di Apollinaire, si giunge alle sperimentazioni dei futuristi che rompono schemi a dir poco granitici e danno

un importante contributo alla grafica e alla sua evoluzione. In particolare mi riferisco a invenzioni grafiche e di font che permisero per esempio la creazione delle note “tavole parolibere” di Marinetti, una forma di testo visivo con l'utilizzo simultaneo di più caratteri tipografici in corpi diversi, al quale prende parte anche l'aspetto onomatopeico con incredibili effetti sinestetici; o i “Libri Imbullonati” di Depero, le cui pagine erano tenute insieme da bulloni, smontabili e rimontabili a piacimento, permettendo ai lettori di interagire fisicamente con l'opera. «Dall'inizio del ventesimo secolo lo sviluppo dei nuovi media ha contribuito a cancellare l'articolazione in generi e a far confluire in un unico ambito arte e letteratura». [21]

La parola scritta entra dunque nell'opera d'arte da vera protagonista e non soltanto come appendice didascalica; da questo momento in poi, comparando sotto varie forme, essa subisce differenti manipolazioni: disegnata, dipinta, cancellata, storpiata, incollata, assemblata, declamata, ricalcata, evocata, diventando qualcosa di più.



Guillaume Apollinaire
Cheval, da *Le Bestiaire, ou Cortège d'Orphée*, 1911

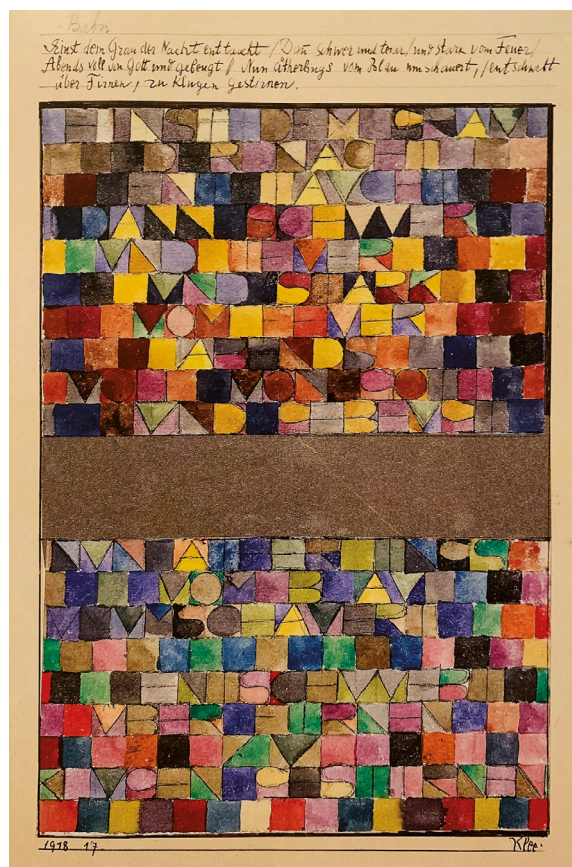
Un'altro personaggio emblematico di inizio XIX secolo con un approccio unico all'arte, è Paul Klee¹⁷. Partendo dalla pittura, giunse alla scrittura creando un rapporto particolare tra testo, forme e colori, offrendo all'osservatore un'esperienza visiva complessa e stimolante.

Il dipinto del 1918 "Zuerst stieg er aus dem Grau der Nacht" (in italiano "Dapprima innalzatosi dal grigiore della notte"), mostra proprio le caratteristiche distintive del suo lavoro, l'integrazione di testo, forma e colore per creare un'esperienza visiva unica. In questa opera, Klee utilizza un linguaggio testuale per aggiungere un livello aggiuntivo di significato alla composizione. Il titolo stesso, suggerisce un senso di emersione o di transizione da uno stato di oscurità verso la luce. Trasformazione e transizione sono temi ricorrenti nel suo lavoro, riflettendo anche il clima di incertezza e cambiamento dell'epoca in cui viveva.

Dal punto di vista visivo, usa forme geometriche e linee sinuose per creare una composizione astratta che sembra vibrare di energia. I colori sono intensi e contrastanti, con tonalità vivaci che si mescolano a sfumature più scure e terrene. Questa gamma cromatica ricca e variata contribuisce a creare un senso di profondità e movimento nell'opera.

l'integrazione del testo nella composizione, aggiunge un elemento narrativo e concettuale; esso può essere interpretato come una sorta di poesia visiva, che arricchisce ulteriormente il significato dell'opera. Il modo in cui si sovrappone alle forme e ai colori suggerisce un dialogo tra parola e immagine, invitando lo spettatore a riflettere sulla relazione tra questi elementi e sul significato più ampio dell'opera stessa.

Durante gli anni Trenta, Klee spinge fino ai limiti estremi la relazione tra testo e



Paul Klee
Zuerst stieg er aus dem Grau der Nacht, 1918

immagine attraverso l'invenzione dei cosiddetti *pseudo-grafemi* o *pseudo-gliptici*, piccoli segni di un alfabeto primitivo emergente, non contaminato ma estremamente eloquente (non a caso richiama le scritture orientali), un concetto chiave nell'opera di Paul Klee. Si tratta di segni grafici inventati dall'artista che combinano elementi di scrittura e disegno. Klee li utilizzava per creare un linguaggio visivo simbolico e espressivo, che andava oltre la mera rappresentazione figurativa.

Questi *pseudo-grafemi* sono caratterizzati da una sorta di primitivismo stilizzato e astratto, che ricorda spesso le scritture non occidentali, come quelle orientali o tribali. Klee li considerava come elementi di un nuovo

¹⁷ Paul Klee (1879-1940) è stato un influente artista svizzero-tedesco attivo soprattutto durante la prima metà del XX secolo. È noto per la sua vasta produzione artistica che abbraccia diverse tecniche, tra cui pittura, disegno e incisione. La sua opera è spesso caratterizzata da un'interpretazione poetica e simbolica della realtà, con influenze provenienti dall'espressionismo, dal surrealismo e dall'arte primitiva. Klee è stato anche un insegnante molto rispettato presso la scuola di design del Bauhaus, dove ha influenzato molti artisti contemporanei. La sua produzione artistica è caratterizzata dalla combinazione di forme geometriche, dall'uso di colori vibranti e profonda una esplorazione dell'immaginazione.

alfabeto visivo, che poteva comunicare concetti e emozioni in modo non verbale. Attraverso di essi, l'artista esplora la relazione tra segno e significato, sfidando le convenzioni linguistiche e visive classiche. La loro presenza nelle sue opere testimonia la sua ricerca costante di nuove forme espressive e il suo interesse per il potenziale comunicativo dell'arte oltre le parole. Questi segni sono diventati uno degli aspetti più distintivi dell'opera di Paul Klee e hanno influenzato numerosi artisti successivi nell'esplorazione della dimensione simbolica e linguistica dell'arte visiva.



Paul Klee
alcuni dettagli di opere contenenti *pseudo-grafemi*

2.4 Le neoavanguardie: il boom delle opere verbo-visuali e il libro d'artista

A partire dagli anni Cinquanta, la continuità delle avanguardie storiche si rinverdisce nell'ambito delle esplorazioni verbo-visive, concentrate sull'interconnessione tra parola e rappresentazione visiva. Nello specifico, gli esercizi verbo-visuali delle seconde avanguardie, si basano sul montaggio, cioè sull'accostamento spesso coraggioso di concetti e spunti diversi, e giocano molto con la connessione di elementi linguistici presi da differenti contesti.

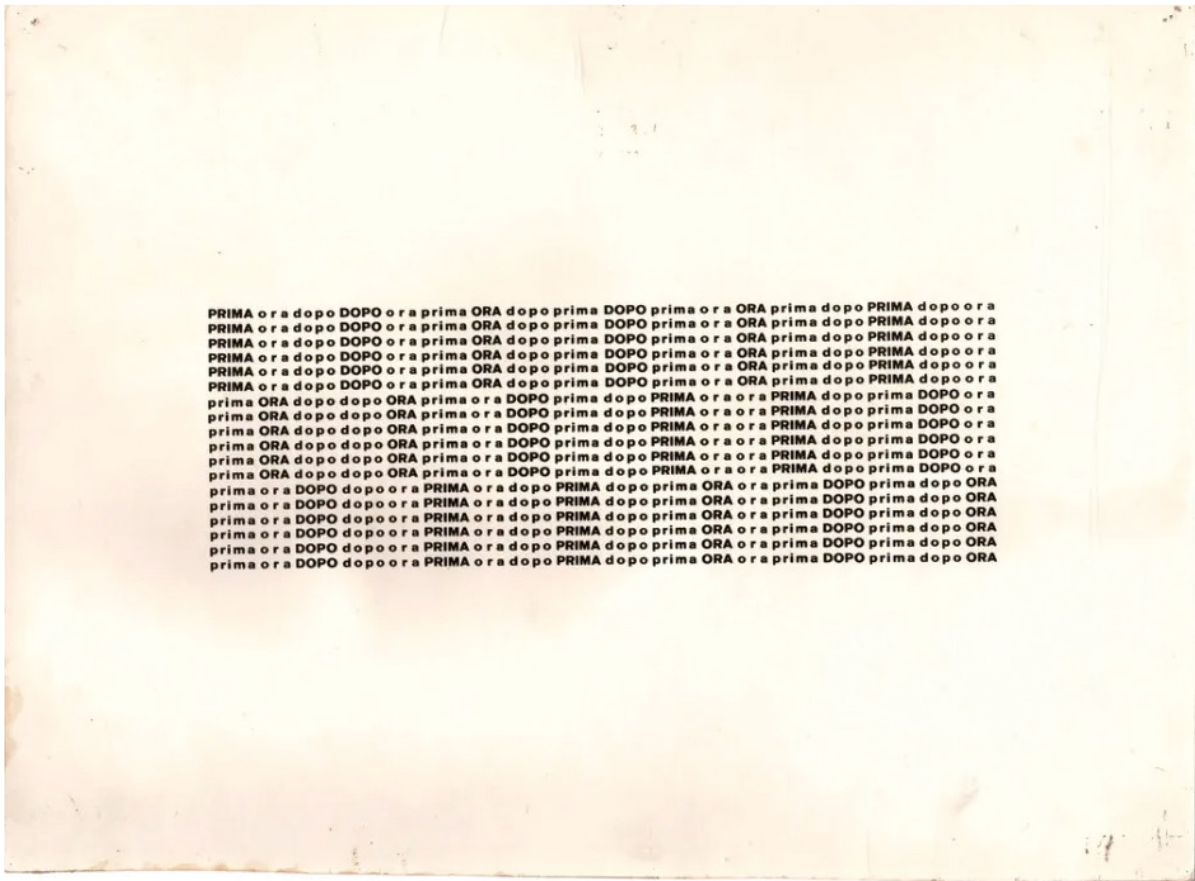
In questa sfera si collocano movimenti artistici come la Poesia concreta, esemplificata tra gli altri da Carlo Belloli (giovane futurista prima, precursore della Poesia concreta poi) e dal collettivo brasiliano Noigandres, la Poesia visiva, con gli esponenti del Gruppo 70, Fluxus e l'Arte concettuale¹⁸.

**cerchio cerchio cerchio cerchio
cerchio cerchio cerchio cerchio
cerchio cerchio cerchio cerchio
cerchio cerchio
cerchio cerchio sfera cerchio
cerchio cerchio cerchio cerchio
cerchio cerchio cerchio cerchio**

Carlo Belloli, *Cerchio*, 1951

Il periodo a cavallo con gli anni Sessanta è stato infatti il più prolifico dal punto di vista dello studio del rapporto tra immagine e parola. Molti artisti esplorano l'innovazione

¹⁸ I movimenti artistici menzionati nel testo rappresentano alcuni degli esempi più significativi di esplorazioni verbo-visive e sperimentazioni interdisciplinari degli anni Cinquanta e Sessanta. La Poesia concreta, incarnata da artisti come Carlo Belloli e il collettivo Noigandres, si caratterizza per l'utilizzo innovativo del linguaggio verbale e visivo, esplorando la materialità delle parole e la loro disposizione nello spazio visivo. La Poesia visiva, promossa dal Gruppo 70, si concentra sull'interazione tra testo e immagine, esplorando nuove forme di comunicazione attraverso l'uso creativo del linguaggio e della grafica. Fluxus invece è un movimento multidisciplinare che abbraccia diverse forme di espressione artistica, inclusi eventi, performance e opere concettuali, sfidando le convenzioni artistiche convenzionali e promuovendo l'interazione diretta con il pubblico. L'Arte concettuale, d'altra parte, mette in primo piano l'idea o il concetto dietro l'opera d'arte, spesso utilizzando mezzi non convenzionali e concetti astratti per trasmettere un messaggio o un'idea. Questi movimenti artistici riflettono il fervore creativo e l'innovazione dell'epoca, contribuendo a ridefinire i confini dell'arte e a esplorare nuove forme di espressione artistica.



Arrigo Lora Totino, *Prima ora dopo*, 1964 ca.

di un nuovo metodo di espressione impegnandosi nei Libri d'artista (anche se alcuni di loro si spingono quasi subito "al di là del libro" con opere che fin dal principio avevano scarsa relazione con i caratteri tipografici). Questo ramo artistico attirava notevole interesse durante quel periodo, tanto da meritare uno spazio nel cuore del padiglione principale della Biennale di Venezia del 1972 (*Il libro come luogo di ricerca*, curata da Renato Barilli e Daniela Palazzoli).

Il movimento italiano della Poesia Visiva (Firenze, 1963), attraverso la scrittura verbovisiva, è quello che più di tutti ha raggiunto il limite estremo della ricerca del rapporto parola-immagine. Si tratta di un atto artistico che fonde parole e immagini in un'unica espressione visiva; seguendo la scia del lavoro dei precursori Apollinaire e Mallarmé e prendendo spunto dai futuristi, in questo processo le parole non sono solo veicoli di significato, ma diventano elementi visivi essi stessi, soggetti a manipolazione e

sperimentazione grafica. Questo può avvenire attraverso la deformazione delle lettere, la loro disposizione spaziale, l'uso di colori e materiali diversi e la combinazione con elementi grafici o figurativi.

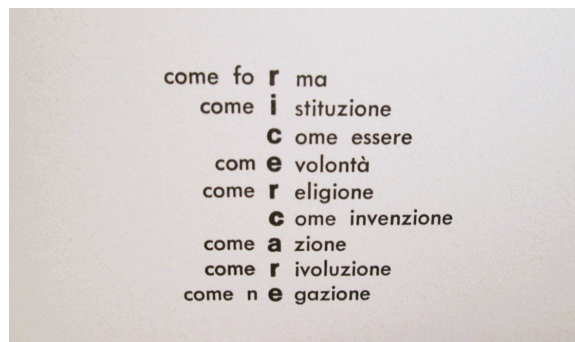
La scrittura verbovisiva si può ritenere una forma d'arte che ha spinto alla comprensione «sia [di] quelle forme di comunicazione verbale che intendono anche farsi vedere [...], che quelle forme di comunicazione visiva che intendono anche farsi leggere [nella] consapevolezza che fra letteratura e arti visive, fra pagina e quadro, fra parola e immagine, non ci sono frontiere precise e neppure occasionali sconfinamenti, ma piuttosto sistematiche sovrapposizioni e integrazioni nel segno della continuità». [23]

Quindi, questo tipo di scrittura, rappresenta una forma d'arte ibrida che sfida i confini tradizionali tra testo e immagine, invitando gli spettatori a esplorare nuove modalità di percezione e comprensione del linguaggio; essa può assumere molte forme

diverse, dalle composizioni astratte e geometriche, a quelle più figurative e narrative, offrendo così un ampio spettro di possibilità creative per gli artisti.

Il Libro d'artista degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta rappresenta un importante sviluppo nell'ambito dell'arte concettuale e sperimentale. Questi libri non sono semplicemente cataloghi, ma piuttosto vere e proprie opere d'arte concettuali, in cui testo, immagini e materialità del supporto stesso sono integrati per creare un'esperienza unica e nei quali l'artista può esprimere le proprie idee e i propri concetti.

Tra i principali esponenti di questa forma d'arte vi è lo statunitense Ed Ruscha¹⁹, noto



Vincenzo Accame
pagina del libro *Ricerca*, Edizioni Tool Milano, 1968

per opere come “Twenty Six Gasoline Stations” (1963), in cui fotografa 26 stazioni di servizio lungo la famosa Route 66 e le presenta in un libro d'artista dall'aspetto essenziale e diretto. Ruscha ha innovato nel



Lamberto Pignotti, *Il mare scacciò la sirena*, 1964.

¹⁹ Edward Joseph Ruscha IV, (1937 -) è uno dei principali esponenti dell'arte concettuale statunitense. La sua opera “Twenty Six Gasoline Stations” (1963) ha segnato un punto di svolta nell'uso della fotografia e del libro d'artista come mezzi espressivi, trasformando oggetti comuni in soggetti di riflessione artistica attraverso un approccio essenziale e diretto. Altri suoi progetti significativi e che esplorano temi simili includono per esempio “Every Building on the Sunset Strip” (1966), in cui fotografa ogni edificio lungo una strada, e “Various Small Fires and Milk” (1964), che combina immagini di piccoli incendi con il testo scritto. La sua ricerca sull'uso della tipografia e del testo nelle opere d'arte è evidente in molti dei suoi lavori, dove le parole stesse diventano parte integrante della narrazione visiva.



Ed Ruscha, *26 gasoline stations*, 1963.

modo di utilizzare la fotografia e il libro come mezzi espressivi, trasformando oggetti comuni in soggetti di riflessione artistica.

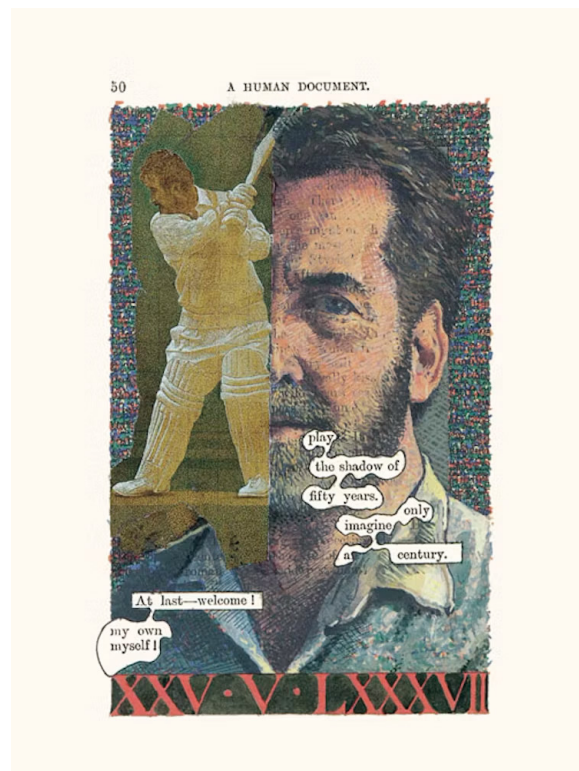
Un'altra figura chiave è Sol LeWitt²⁰, famoso per il suo lavoro nel campo dell'arte concettuale. Anche se è più noto per le sue

opere murali e scultoree, LeWitt ha anche realizzato numerosi libri d'artista, tra cui "Sentences on Conceptual Art" (1969), in cui esprime i suoi principi artistici attraverso brevi enunciati.

Nel 1966 Tom Phillips²¹ da inizio al

20 Solomon "Sol" LeWitt (1928 - 2007) è una figura centrale nell'arte concettuale nonchè vero e proprio precursore dei suoi principi fondamentali. La sua pratica artistica si basava fortemente sull'idea e sul concetto piuttosto che sull'esecuzione materiale; spesso, infatti, affidava l'attuazione dei suoi progetti ad altri artisti ai quali forniva istruzioni dettagliate sulla loro esecuzione e fu anche uno dei primi artisti a formulare principi espliciti che guidavano la sua pratica. La sua insistenza sulla dematerializzazione dell'opera d'arte e sulla centralità del concetto, ha aperto nuove strade per l'arte contemporanea e ha contribuito a ridefinire i confini dell'esperienza estetica. Celebrato soprattutto per le sue opere murali e scultoree, la sua influenza si estende anche al campo dei libri d'artista. Oltre a "Sentences on Conceptual Art" (1969), in cui espone i suoi principi artistici attraverso enunciati brevi e incisivi, LeWitt ha realizzato altri progetti significativi che esplorano l'uso della tipografia e del testo nelle opere d'arte. Tra questi spicca "Paragraphs on Conceptual Art" (1967), una raccolta di brevi scritti che approfondiscono ulteriormente i concetti alla base della sua pratica artistica e offrono un'ulteriore prospettiva sul suo pensiero artistico e la sua innovazione concettuale.

21 Thomas Godfrey Phillips (1937 -) è un artista britannico noto soprattutto per il suo progetto in corso "A Humument" (1966-), un'opera unica che combina visivamente e testualmente pagine di un libro trovato, un'opera oscura vittoriana del 1892 "A Human Document" di W.H. Mallock e Phillips. In questo lavoro, egli esplora la trasformazione delle parole preesistenti attraverso sovrapposizioni e modifiche, creando così nuovi strati di significato e trasformando il materiale di partenza in opere d'arte visive e testuali di grande impatto. Phillips ha realizzato altri progetti che esplorano temi simili. Tra questi spicca "The Heart of a Humument" (1973), un'edizione speciale di "A Humument" che si concentra sul cuore del lavoro originale, offrendo una nuova prospettiva sulla sua creazione e significato. La pratica di Phillips si distingue per l'uso creativo della tipografia e delle parole preesistenti, che trasforma in strumenti per esprimere nuovi concetti e emozioni attraverso il trattamento testuale.



Tom Phillips
A Humument, a treated Victorian novel, p. 50
 Thames & Hudson, London 1980

progetto (tutt'ora in corso) “A Humument” in cui sovrappone e modifica, attraverso differenti modalità, pagine di un libro trovato di epoca vittoriana, trasformandole in opere d'arte visive e testuali. Utilizzando la tecnica del *trattamento testuale*, Phillips crea un nuovo strato di significato attraverso l'uso creativo della tipografia e delle parole preesistenti.

Questi e molti altri personaggi hanno contribuito a innovare il concetto di libro

d'artista, sperimentando con materiali, forme e contenuti per creare opere che sfidano le convenzioni della rappresentazione artistica e invitano lo spettatore a riflettere sul ruolo e sulla natura dell'arte stessa.

Il libro d'artista ha dunque subito una trasformazione nel corso del XX secolo per via dell'avvento delle nuove tecnologie elettroniche, ma gli artisti hanno acquisito sempre più interesse nel considerare il libro come un progetto artistico autonomo e completo. Questo processo ha avuto due tappe principali: la prima, influenzata dalle avanguardie storiche, come il Futurismo, ha portato alla produzione di raffinati libri-oggetto. La seconda tappa si è sviluppata dopo la Seconda Guerra Mondiale con le neoavanguardie, che hanno superato il concetto tradizionale di libro, trasformandolo in quello che si potrebbe definire una citazione simbolica, un ricordo della storia collettiva ormai in via di cambiamento.

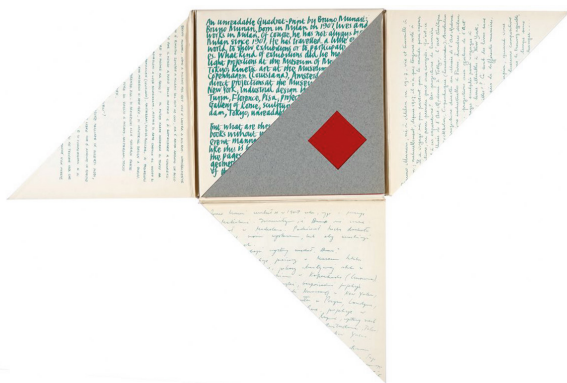
Il concetto di “libro d'artista” non è sempre stato facilmente classificabile, poiché spesso confonde le distinzioni tra “libro illustrato”, “libro d'artista” e “libro-oggetto”. Tuttavia, la critica tende a collocare l'inizio del genere negli anni Settanta, con artisti come Lucy Lippard²² (in America) e Maurizio Nannucci²³ (in Italia) che ne hanno riconosciuto l'importanza [24].

Il contributo del futurismo è stato

22 Lucy Lippard (1937–2021) critica d'arte, scrittrice e curatrice americana, è stata una figura chiave nell'ambito dell'arte concettuale e del movimento femminista. La sua ricerca e il suo lavoro hanno influenzato profondamente la teoria e la pratica dell'arte contemporanea. Per quanto riguarda i libri d'artista ne è stata una grande sostenitrice e ha contribuito notevolmente alla loro valorizzazione e diffusione. Li considerava infatti un mezzo potente e significativo, in grado di esplorare nuove forme espressive e di sfidare le convenzioni dell'arte tradizionale; ne ha riconosciuto il potenziale innovativo nel contesto dell'arte concettuale e ha promosso il loro ruolo nell'arte contemporanea, contribuendo così alla consacrazione di questo medium come una forma d'arte autonoma e influente.

23 Maurizio Nannucci (1939–) artista concettuale italiano, è noto per il suo lavoro nel campo dell'arte visiva e della poesia visiva. Ha lavorato attivamente per integrare il concetto di libro d'artista nell'ambito dell'arte contemporanea italiana, promuovendo la produzione e la diffusione di opere in questo formato. Ha anche collaborato con altri artisti, curatori e istituzioni per organizzare mostre, eventi e pubblicazioni che mettessero in luce il potenziale creativo e concettuale dei libri d'artista. Attraverso il suo lavoro e il suo impegno nel campo dell'arte visiva e della poesia visiva, Nannucci ha contribuito a sensibilizzare il pubblico italiano e internazionale sull'importanza e la rilevanza dei libri d'artista come forma d'arte contemporanea. Il suo ruolo come promotore e innovatore ha aiutato a consolidare la posizione del libro d'artista all'interno del panorama artistico italiano e a favorire la sua diffusione a livello globale.

significativo, soprattutto attraverso la rivoluzione tipografica proposta da Marinetti, che ha rotto con gli schemi tradizionali della composizione della pagina. Come accennato nello scorso paragrafo, ciò ha aperto la strada a sperimentazioni grafiche e concettuali più audaci, influenzando anche movimenti successivi come la Bauhaus e il Costruttivismo. Dopo la Seconda Guerra Mondiale, il concetto di libro d'artista è stato ulteriormente ridefinito dalle neoavanguardie, che hanno sperimentato con nuovi materiali e tecniche di stampa, cercando un'arte più accessibile e autonoma. Negli anni a venire, artisti come Bruno Munari sono stati precursori di questa tendenza, creando opere come i "Libri illeggibili"²⁴ che sfidano le convenzioni tradizionali della lettura.



Bruno Munari, *An unreadable quadrat-print* (libro illeggibile), 1953

Oggi, il libro d'artista ha preso una direzione ancora più sperimentale, con artisti che utilizzano una varietà di materiali e tecniche per esprimere i propri concetti. Alcuni preferiscono creare "libri-oggetto",



Sonia Delaunay e Blaise Cendrars, *La Prose du Trans-Siberien et de la Petite Jehanne de France*, 1913

che possono essere esposti come sculture, mentre altri si concentrano sulla tridimensionalità e sulla materialità del volume stesso. Inoltre, ci sono artisti che, pur mantenendo la tradizione tipografica, esplorano nuove forme di espressione artistica all'interno del libro.

24 Bruno Munari (1907-1998), celebre artista e designer italiano, ha lasciato un'impronta indelebile nel campo dell'arte visiva, della grafica e della letteratura. Pioniere del design moderno, ha dedicato una parte significativa della sua carriera allo studio delle parole e dei libri d'artista, contribuendo in modo sostanziale alla loro evoluzione e diffusione.

La sua ricerca sull'alfabeto visivo e sul linguaggio ha portato a opere innovative che sfidano le convenzioni tradizionali della comunicazione scritta. Munari ha esplorato la relazione tra testo e immagine, creando libri in cui la forma visiva delle parole è essenziale per la comprensione del contenuto. I suoi esperimenti tipografici e visivi hanno influenzato generazioni di artisti e designer, aprendo nuove prospettive nel campo della comunicazione visiva.

I suoi "Libri illeggibili" sono caratterizzati da composizioni grafiche astratte e forme insolite, sfidano lo spettatore a riconsiderare il modo in cui interagisce con il testo e l'immagine. Attraverso la sua pratica artistica e la sua ricerca teorica, Munari ha contribuito a ampliare il concetto di libro d'artista, trasformandolo da semplice supporto di contenuti artistici a opera d'arte autonoma e compiuta.

2.5 il linguaggio iconico degli anni Pop

Nel decennio degli anni Sessanta, un periodo cruciale caratterizzato da profondi cambiamenti sociali, politici e culturali, la Popular Art emerge come una risposta creativa alla società di massa dominata dal consumismo e dall'influenza pervasiva dei mass media. Questo movimento artistico, sia in America che in Europa, abbraccia l'uso estensivo delle parole come elemento essenziale di comunicazione, equiparando il loro impatto a quello delle immagini. La parola è dunque uno strumento vero e proprio, diretto e immediato.

Molti artisti, dal New Dada al Pop, giocano con la società consumistica sfidando i mezzi di comunicazione di massa e l'universo dei marchi [25]; utilizzano parole e frasi tratte dalla pubblicità, dai fumetti, dalla televisione e dalla cultura popolare in generale, trasferendole nel contesto dell'arte. Questo approccio mira a evidenziare la pervasività del linguaggio mediatico nella vita quotidiana e a sfidare le distinzioni tradizionali tra alta e bassa cultura. In questo caso l'uso delle parole funge dunque da veicolo per esplorare e criticare la cultura di massa, offrendo uno specchio della società contemporanea attraverso l'arte: a differenza degli altri movimenti coevi, la Pop Art «si allontana da ogni forma di critica e si sofferma solo sul mostrare la realtà.» [26]

«Possiamo definire questa corrente artistica come arte realistica, dove l'artista cerca di riprodurre un realismo moderno tenendo conto delle trasformazioni dell'ambiente. Negli anni cinquanta del Novecento, lo studioso francese Roland Barthes²⁵ afferma

che la stampa e la società, attraverso la comunicazione dei mass-media, attribuiscono un valore rassicurante nella coscienza collettiva tramite oggetti che trasmettono serenità e che sono sottoposti a un processo di venerazione e sostiene che tutto ciò che crea insicurezza vada allontanato».[27]

Barthes sottolinea il potere dei segni e dei codici culturali nel plasmare la nostra comprensione del mondo e nel riflettere i valori e le strutture di potere presenti nella società contemporanea: analizzando la natura ideologica dei miti culturali e osservando come certi oggetti e concetti vengano



Un Paperboy americano vendendo quotidiani
Milwaukee, USA, 1960
Fonte: Vintage Images, fineartamerica.com

25 Roland Barthes (1915-1980) è stato uno dei più influenti saggisti, critici letterari, linguisti e semiologi del XX secolo, noto soprattutto per il suo ruolo fondamentale nello sviluppo della teoria letteraria strutturalista e nella diffusione della Semiotica come disciplina accademica. La sua vasta produzione spazia dalla critica letteraria alla filosofia, dalla semiologia alla cultura di massa. È stato uno dei principali teorici della *Nouvelle Critique* francese, che ha rivoluzionato il modo in cui la letteratura veniva interpretata e compresa. Attraverso opere seminali come "S/Z" e "Il piacere del testo", ha introdotto nuovi approcci all'analisi testuale, concentrandosi sulla struttura interna dei testi e sull'interpretazione dei loro significati impliciti.

La sua teoria della "morte dell'autore", espressa nell'omonimo saggio, ha avuto un impatto duraturo sull'interpretazione letteraria, spostando l'attenzione dall'intenzione dell'autore al processo di lettura e interpretazione del testo da parte del lettore. Barthes ha inoltre contribuito significativamente allo sviluppo della semiotica (la disciplina che studia i segni e i loro significati) applicandola a una vasta gamma di fenomeni culturali, dalle immagini pubblicitarie ai gesti corporei.

idealizzati e trasformati in simboli di conforto e sicurezza, mentre altri vengano emarginati o demonizzati²⁶.

«Parallelamente si sviluppa il pensiero di Marshall McLuhan²⁷ il quale sosteneva che nell'evoluzione della comunicazione proprio i mass-media sarebbero stati fondamentali e afferma che siano proprio gli artisti che debbano concepirne i cambiamenti»[28] ed è proprio ciò che molti hanno fatto.

Nelle sue opere Andy Warhol, ad esempio, utilizza testi e loghi di prodotti, come nel celebre dipinto "Campbell's soup cans" o nelle sue installazioni con le scatole di pagliette saponate per pulire le stoviglie "Brillo"; ma utilizza anche slogan pubblicitari e testi tratti dai media di massa. Questo non solo conferisce alle sue opere un'aura di familiarità e accessibilità, ma solleva anche domande sul ruolo della comunicazione nella società contemporanea. Warhol trasforma l'ordinario in straordinario, sfidando le convenzioni tradizionali dell'arte e mettendo in discussione il concetto stesso di autenticità artistica. Roy Lichtenstein, d'altra parte, si distingue per il suo uso delle tecniche

artistiche dei fumetti, ricreando immagini in stile fumettistico e amplificando il loro impatto visivo attraverso l'uso di colori primari e tratti distintivi. Le sue opere, come



Andy Warhol, *Brillo Boxes*, 1964

26 come dicevamo, Roland Barthes è noto per il suo lavoro pionieristico nel campo della semiotica, che è lo studio dei segni e dei loro significati. Due concetti chiave che ha sviluppato sono il concetto di "Mito" e quello di "Sistema di Segni". Il primo non è semplicemente una storia antica o una leggenda, ma piuttosto un sistema di significati culturali e sociali che sono attribuiti a oggetti, persone o concetti nella società contemporanea; questi miti possono essere veicolati attraverso testi, immagini, pubblicità o altri mezzi di comunicazione di massa. Egli analizza come siano costruiti attraverso l'uso di segni e simboli culturali, e come possano riflettere e perpetuare ideologie dominanti all'interno di una cultura.

Barthes considera la cultura come un vasto sistema di segni, in cui le cose assumono significati attraverso la loro relazione con altri segni all'interno del sistema. Questi segni possono essere linguistici (come parole e frasi), visivi (come immagini e simboli) o comportamentali (come gesti e azioni) e egli analizza come questi vengano utilizzati per creare significati e costruire narrazioni all'interno di una cultura, e, ancora, come possano essere interpretati e decostruiti per rivelare i processi ideologici sottostanti.

27 Marshall McLuhan (1911-1980), teorico dei media e sociologo canadese, emerge come una figura centrale nel contesto della società contemporanea e dei suoi rapporti con i mezzi di comunicazione di massa. Il suo lavoro pionieristico ha influenzato profondamente il modo in cui comprendiamo l'impatto dei media sulla cultura e sulla società.

Con la sua prospettiva visionaria, anticipò il ruolo cruciale che i media avrebbero giocato nell'evoluzione della comunicazione umana. La sua celebre affermazione "Il mezzo è il messaggio" sottolinea l'idea che la forma e il contenuto dei media stessi influenzano in modo significativo il modo in cui percepiamo il mondo e ci rapportiamo ad esso.

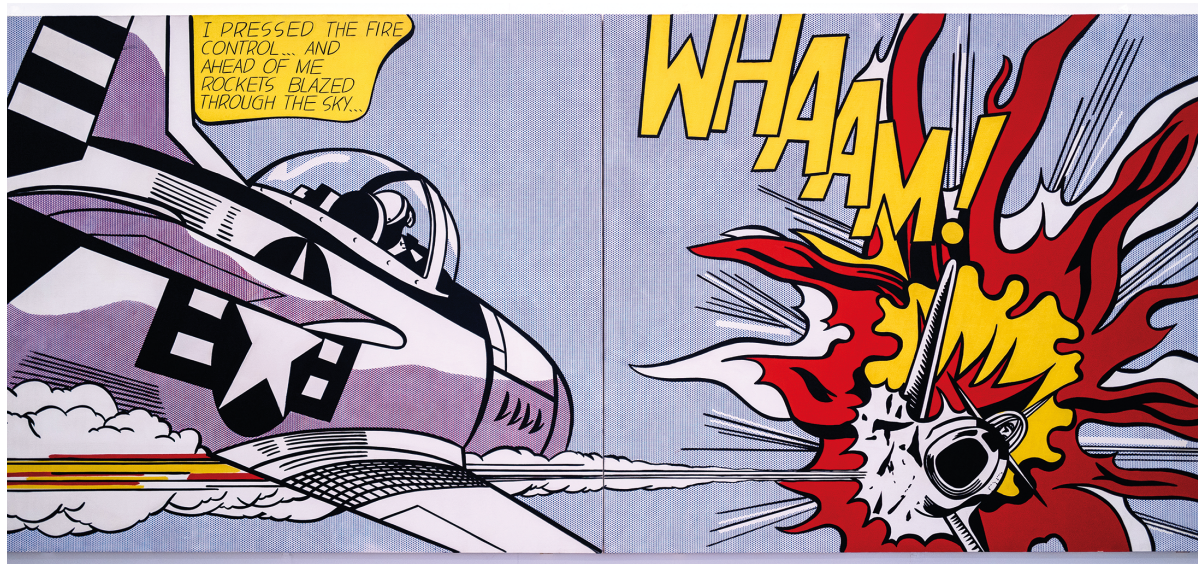
Nel testo, la citazione di McLuhan sulla comunicazione di massa come catalizzatore di cambiamento assume una particolare rilevanza: egli sosteneva che i media non sono semplici strumenti di trasmissione di informazioni, ma piuttosto ambienti che modellano le nostre percezioni e le nostre interazioni sociali. Pertanto, la sua visione incoraggiava gli artisti a essere consapevoli dei cambiamenti nel panorama mediatico e a esplorare nuove modalità di espressione artistica che riflettesero la natura mutante della cultura contemporanea.

McLuhan ha contribuito a gettare le basi concettuali per una comprensione più profonda dei legami tra media, tecnologia e società. La sua analisi critica ha stimolato un ampio dibattito intellettuale che continua a essere rilevante nel contesto dell'era digitale odierna, dove la tecnologia e i media giocano un ruolo sempre più centrale nella vita quotidiana e nell'esperienza umana.

“Whaam!” e “Drowning Girl”, sono emblematiche della sua capacità di giocare con la nozione di alta e bassa cultura, e di trasformare l’effimero in opere d’arte durature. Lichtenstein, quindi, si appropria delle caratteristiche linguistiche dei fumetti, con l’uso di *balloon* di testo e onomatopee, per creare opere d’arte che imitano lo stile visivo

e narrativo dei fumetti stessi. Attraverso l’uso delle parole, l’artista esplora la natura artificiale e stereotipata della comunicazione di massa, mettendo in evidenza il suo impatto sulla percezione della realtà.

Oltre a Warhol e Lichtenstein, molti altri artisti del periodo, come Claes Oldenburg²⁸ con le sue gigantesche riproduzioni di oggetti



Roy Lichtenstein, *Whaam!*, 1962

28 Claes Oldenburg (1929–2022) è un artista particolarmente significativo nel contesto della Pop Art degli anni Sessanta. La sua opera si distingue per la sua rappresentazione di oggetti quotidiani ingigantiti e deformati, che sfidano le convenzioni tradizionali dell’arte e sottolineano l’importanza della cultura materiale nella società di consumo. Oldenburg crea sculture monumentali che rappresentano oggetti comuni come hamburger, telefoni, e cosmetici, trasformandoli in simboli iconici della cultura popolare. Le sue opere, spesso realizzate in materiali morbidi e flessibili come il vinile o la gommapiuma, invitano gli spettatori a riconsiderare la familiarità degli oggetti quotidiani e a interrogarsi sul loro significato all’interno della società di massa.

La sua opera illustra il ruolo dell’oggetto materiale e del suo significato simbolico nella cultura di massa. Le sue gigantesche riproduzioni di oggetti comuni possono essere interpretate come una riflessione sulla natura effimera e consumistica della società moderna, evidenziando il potere dell’immaginario collettivo e il suo impatto sulla percezione individuale.

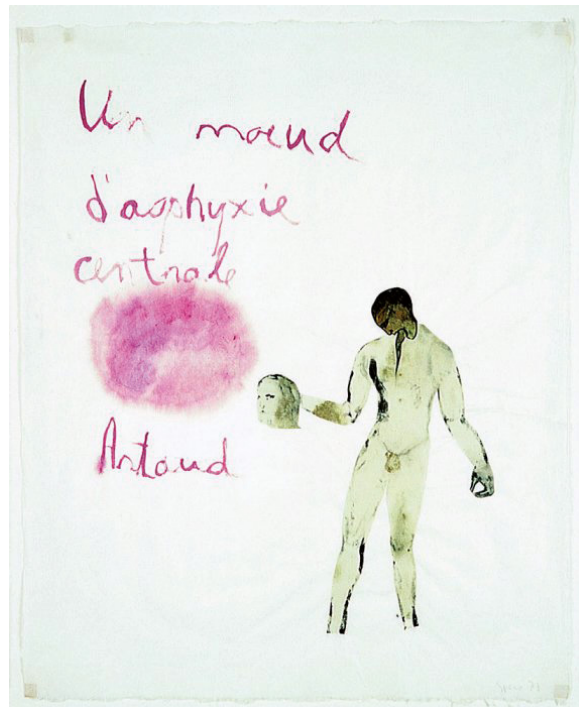
Inoltre, le sue sculture spesso incorporano elementi testuali, come il nome del prodotto o il marchio dell’oggetto rappresentato; questi elementi linguistici aggiungono un ulteriore strato di significato alle sue opere, integrando la dimensione verbale con quella visiva e amplificando così il messaggio artistico complessivo.

29 James Rosenquist (1933–2017), noto per le sue composizioni murali di immagini pubblicitarie e iconografia della cultura di massa, la sua opera si distingue per la sua capacità di creare collage visivi complessi che riflettono la natura frammentata e frenetica della società contemporanea.

Rosenquist inizia la sua carriera come pittore di manifesti pubblicitari, esperienza che influenzerà profondamente il suo stile artistico. Le sue opere spesso combinano immagini di prodotti di consumo, ritratti di celebrità, e elementi di architettura urbana in composizioni audaci e caleidoscopiche. Attraverso la sovrapposizione e l’accostamento di queste immagini, Rosenquist crea opere d’arte che sfidano le convenzioni tradizionali della pittura e invitano gli spettatori a riflettere sulla natura effimera e spesso ingannevole della cultura di massa. Come i colleghi, nella sua opera egli evidenzia l’importanza delle immagini pubblicitarie e della comunicazione visiva nella società di massa. I suoi lavori sono infatti spesso arricchiti da elementi testuali come slogan pubblicitari o frammenti di testi, sottolineando il ruolo centrale della parola e del carattere nell’ambito della comunicazione visiva. Un esempio significativo dell’uso delle parole nelle opere di Rosenquist è rappresentato dalla celebre “F-111” (1964–1965), un’enorme installazione murale che integra immagini di un caccia da combattimento americano con immagini di prodotti di consumo e testi tratti dalla pubblicità. Questa opera complessa e multi-strato offre una visione critica della cultura di massa e del militarismo americano, mentre evidenzia l’importanza del linguaggio visivo e testuale nella trasmissione di messaggi complessi e poliedrici.

quotidiani, o James Rosenquist²⁹ (nota in fondo alla pagina precedente) con le sue composizioni, murali e non, di immagini pubblicitarie, contribuiscono al panorama diversificato della Pop Art, evidenziando l'ampia gamma di approcci e tecniche utilizzate all'interno del movimento.

Nell'analizzare l'impatto della Pop Art sulla società, emerge la consapevolezza del potenziale educativo del linguaggio visivo e della sua capacità di trasmettere messaggi complessi in modo accessibile e immediato. Come sottolineato da Douglas Crimp³⁰, critico d'arte contemporanea, «Il messaggio di Warhol è che c'è una grande quantità di significato nella cultura commerciale e che la cultura commerciale è di grande importanza.»[29] Crimp evidenzia che Warhol ha riconosciuto e valorizzato il significato profondo presente in questo tipo di cultura, dimostrando che non solo esiste un valore estetico nelle immagini, negli slogan e nei

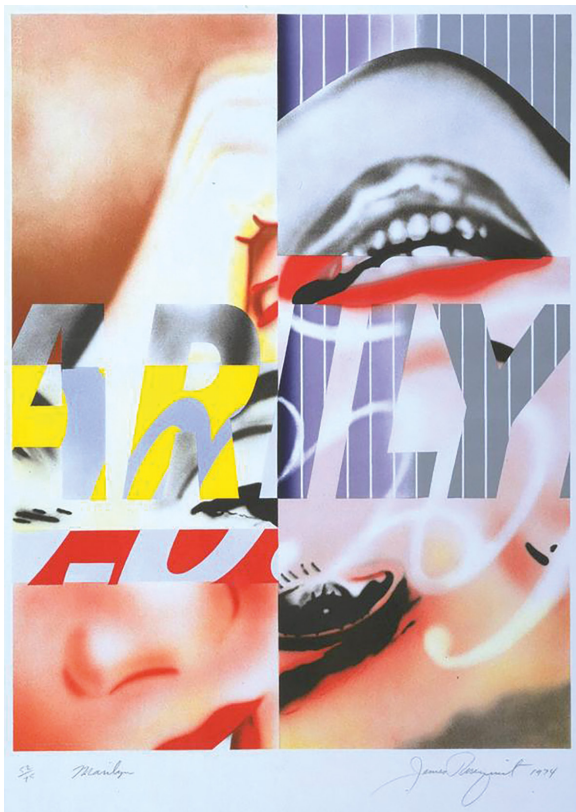


Nancy Spero, *Artaud Painting A Central Suffocation Knot*, 1970

prodotti della cultura di massa, ma che questa è di grande importanza e merita di essere esaminata e compresa. Con le sue parole, dunque, sottolinea l'importanza della cultura commerciale e del suo significato nella società contemporanea, offrendo uno sguardo critico e provocatorio sulla relazione tra arte, commercio e cultura di massa.

2.6 Girl power

«Le rivendicazioni politiche femministe degli anni Settanta trovano espressione in vario modo nelle pratiche artistiche: dall'uso del corpo nella performance (con frequenti aspetti autolesionistici che alludono al corpo oggetto), al ricorso a modalità di produzione volutamente riferibili alle pratiche [ritenute] femminili»[30] e quello a immagini e slogan tratti dalla pubblicità. Oltre alla rivendicazione della “differenza” del femminile, in un secondo tempo «gioca un forte ruolo la partica post moderna di



James Rosenquist, *Marilyn Monroe, I*, 1962

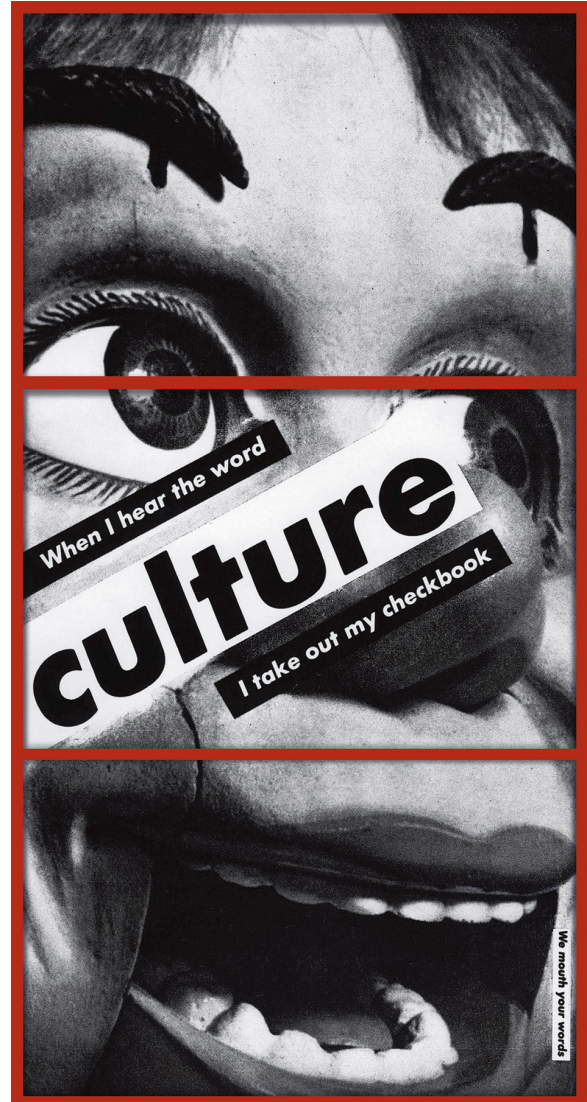
30 Douglas Crimp (1944–2019), è stato un importante critico d'arte e teorico culturale americano, attivo soprattutto negli anni Settanta e Ottanta. Il suo lavoro ha influenzato profondamente il campo degli studi culturali e la critica d'arte contemporanea, in particolare per il suo approccio critico e interdisciplinare alla cultura visiva e ai media di massa.

decostruzione del linguaggio. [...]Dal soggetto autonomo, unitario e razionale (maschile) che ha connotato la modernità, si giunge all'idea di una soggettività molteplice e in costruzione, in cui gioca un ruolo centrale l'idea dell'*altro*. [...] “Riprendere la parola” incrinando quindi l'ordine del discorso e del linguaggio in quanto espressioni del potere patriarcale sarà quindi tra i principali obiettivi delle attiviste attive tra la fine degli anni '70 e gli anni '80, quali Cindy Sherman, Barbara Kruger, Sherrie Levine e Jenny Holzer».[31]

Sulla scia dell'arte Pop e del grande fervore sociale dell'epoca, un certo numero di donne artiste hanno utilizzato parole o lettere nelle loro opere come forma espressiva e strumento per trasmettere messaggi politici, personali e sociali. Questa pratica è emersa come una forma di espressione artistica e di critica culturale, consentendo alle artiste di sfidare il potere patriarcale e di rivendicare la propria identità e autonomia. Come sottolinea Rosalind Krauss³¹, critica d'arte e teorica, in un articolo pubblicato sul mensile internazionale specializzato in arte contemporanea “Artforum”, «l'uso delle parole nelle opere delle artiste femministe è una forma di ribellione linguistica che sfida il dominio maschile nel mondo dell'arte, creando spazi per nuove narrazioni e significati.»[32]

Alcune delle protagoniste di questa lotta hanno lavorato principalmente con la tipografia, utilizzando caratteri stampati, scritte a mano o collage di lettere e parole per creare opere che esplorano il potere del

linguaggio e della comunicazione. Questa pratica ha consentito loro di esplorare il significato e il potenziale ambiguo delle parole e dei simboli, mettendo in discussione le narrazioni dominanti e creando spazi per



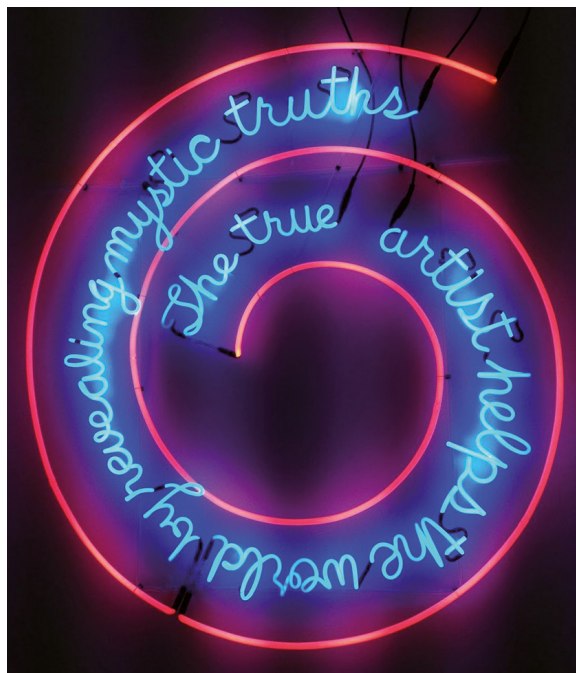
Barbara Kruger, *Untitled*
(When I hear the word culture I take out my checkbook) 1970

31 Rosalind Krauss (1941–2021), americana, è stata una figura significativa nel campo della critica d'arte e della teoria dell'arte che ha contribuito in modo sostanziale allo sviluppo del pensiero critico nel mondo dell'arte contemporanea. Una delle sue opere più influenti è il libro “Passages in Modern Sculpture” (1977), nel quale esplora il significato e lo sviluppo della scultura moderna attraverso un'analisi critica dei suoi principali movimenti e figure.

Krauss è anche nota per il suo coinvolgimento con le riviste di critica d'arte “Artforum” e “October”, nata nel 1976, di cui è stata una delle fondatrici e redattrici. La rivista è diventata una piattaforma importante per la discussione critica e teorica sull'arte contemporanea, pubblicando saggi di autori di spicco.

Le sue idee hanno influenzato profondamente la teoria dell'arte, in particolare attraverso concetti come la “scultura espansa” (la scultura non dev'essere limitata alla produzione di oggetti tangibili, ma può estendersi a concetti e pratiche che coinvolgono lo spazio, il tempo e l'ambiente circostante) e il “campo esteso” (che abbraccia una pluralità di medium e approcci artistici, consentendo una maggiore libertà e fluidità nella pratica artistica contemporanea) che ha sviluppato insieme al suo collega Yve-Alain Bois. Questi concetti hanno aiutato a ridefinire il modo in cui pensiamo e comprendiamo le pratiche artistiche contemporanee, sfidando le definizioni tradizionali di medium e forma.

nuove interpretazioni e prospettive. Queste artiste, insieme ad altre, hanno sfruttato l'uso delle parole e della tipografia nelle loro opere per sfidare le convenzioni culturali e politiche, offrendo nuove prospettive sulle questioni di genere, potere e identità. La loro pratica ha contribuito a ridefinire il ruolo dell'arte nell'attivismo femminista e nell'esplorazione delle complessità della condizione umana. artiste, insieme ad altre, hanno sfruttato l'uso delle parole e della tipografia nelle loro opere per sfidare le convenzioni culturali e politiche, offrendo nuove prospettive sulle questioni di genere, potere e identità. La loro pratica ha contribuito a ridefinire il ruolo dell'arte nell'attivismo femminista e nell'esplorazione delle complessità della condizione umana.



Bruce Nauman, *The true artist helps the world by revealing mystic truths*, 1967

2.7 Espressioni luminose e alfabeti vivi

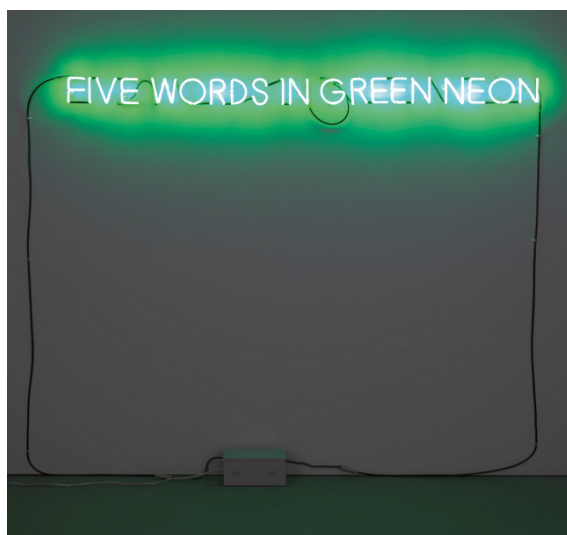
Nel 1910, tale Georges Claude, fisico e imprenditore francese, inventa il Neon. Subito utilizzato da pubblicitari e industriali per via della sua potenza visiva e, soprattutto per questa sua caratteristica, oltre alla sua maneggevolezza e versatilità, in poco tempo fa la sua comparsa anche nel mondo dell'arte.

Nel 1930 Lucio Fontana lo utilizza insieme alla luce nera in alcune delle sue "Ambientazioni", ma bisognerà attendere gli anni Cinquanta-Sessanta e in particolare il filone dell'Arte Concettuale per vedere lo sviluppo e il consolidamento di questo nuovo straordinario medium nel mondo artistico.

L'uso del neon nell'arte si radica così profondamente nel corso del tempo che persiste ancora oggi ed è sempre attuale e molto utilizzato. Fin dal principio, questa tecnica è accolta con grande entusiasmo dal pubblico, forse per via dei suoi colori vividi e fluorescenti o per il suo impatto visivo; ad ogni modo molti artisti moderni incorporano

il famoso "tubo fluo"³² nelle loro opere, talvolta reinterpretando il concetto di trasposizione di parole e frasi, altre volte sfruttando la sua potenza luminosa e altre ancora affiancandolo e combinandolo con elementi contrastanti.

Ecco perchè artisti concettuali come Joseph Kosuth³³, Mario Merz³⁴, Maurizio



Joseph Kosuth, *Five words in green neon*, 1965

32 Così chiamato dal grande critico d'arte genovese Germano Celant (1940-2020), "creatore" dell'Arte Povera, movimento artistico basato sulla riappropriazione del rapporto Uomo-Natura, sull'immanenza, sull'importanza del gesto artistico, in opposizione a un'arte patinata e consumista che stava prendendo piede alla fine degli anni '60, quando si affermò.

Nannucci³⁵ e Bruce Nauman³⁶ creano numerosi testi al neon, frasi che in molteplici occasioni descrivono se stesse, frasi spesso crude e ciniche dall'apparenza festosa e scintillante di un luna park, parole che con la loro luce si trasformano quasi in oggetti astratti, immagini che fluttuano nello spazio, insomma, delle opere visive a tutti gli effetti: «La parola, in neon, diventa un oggetto visivo che è sia una poesia che una scultura»[S6] sostiene Bruce Nauman.

Restando focalizzati per un momento sull'aspetto giocoso delle opere, negli anni Sessanta e nuovamente a fine anni Ottanta inizio Novanta, Alighiero Boetti³⁷ crea una serie di "Arazzi" variopinti che somigliano quasi a dei *crucipuzzle*, con molte lettere (alcune volte numeri) in Helvetica stampatello grassetto, un carattere lineare e *sans serif*, scelto per la sua semplicità e chiarezza. Le lettere sono allineate secondo

griglie geometriche rigorose e alle volte compongono parole leggibili in diverse direzioni; questo carattere consente alle sue combinazioni di lettere di essere leggibili senza distrazioni, mentre, allo stesso tempo, permette di sperimentare con la disposizione e la ripetizione delle stesse. I colori sono brillanti, accesi e osservandoli qualcosa richiama alla mente la poetica dell'acquarello di Klee (di cui si è parlato alla fine del paragrafo 2.3).



Mario Merz, *Che fare?*, 1967

33 Joseph Kosuth (1945-) è un artista concettuale americano noto per le sue opere che esplorano il significato del linguaggio e il ruolo dell'arte concettuale. Utilizza il neon nelle sue opere per trasmettere messaggi linguistici e concetti, spesso attraverso scritte luminose che esplorano il significato delle parole e la loro relazione con l'esperienza e il pensiero.

34 Mario Merz (1925-2003), un importante artista italiano associato al movimento dell'Arte Povera. Le sue opere spaziano dalla scultura alla pittura e all'installazione, spesso influenzate da temi come la natura, la matematica e la società. Utilizzava il neon nelle sue opere per creare enigmatiche scritte luminose, che riflettono la sua esplorazione dei sistemi e dei processi naturali, così come la sua critica delle strutture sociali e politiche.

35 Maurizio Nannucci (1939-) è un artista concettuale italiano noto per le sue opere che esplorano il potere del linguaggio e della comunicazione visiva. Il suo lavoro spazia dalla fotografia all'installazione e al neon, concentrandosi, come i colleghi, sulle relazioni tra testo, immagine e spazio. Utilizza il neon nelle sue installazioni luminose per trasmettere brevi frasi o parole, invitando lo spettatore a riflettere sul significato dei testi presentati.

36 Bruce Nauman (1941-), un influente artista concettuale e multimediale americano noto per le sue opere che esplorano il linguaggio, il corpo e la percezione. Anche lui utilizza il neon in molte delle sue opere per creare enigmatiche scritte luminose, che spesso incorporano giochi di parole o frasi ambigue. Le sue opere al neon studiano la natura del linguaggio e della comunicazione, e sfidano lo spettatore a riflettere sul loro significato.

37 Alighiero Boetti (1940-1994) è stato un artista italiano che ha lasciato un'impronta significativa nel panorama dell'arte contemporanea. Noto per la sua vasta produzione che spaziava tra diverse forme e media, Boetti è particolarmente celebre per le sue opere concettuali che esplorano temi come l'ordine e la casualità, l'identità nazionale e la globalizzazione; spesso combinano precisione concettuale con una sensibilità poetica, sfidando le convenzioni artistiche e invitando gli spettatori a riflettere sulle complesse dinamiche del mondo contemporaneo.

Boetti è anche noto per il suo approccio collaborativo all'arte, lavorando con artigiani e artisti in diversi paesi per realizzare le sue opere. Questo approccio rifletteva la sua visione dell'arte come un processo aperto e in continua evoluzione, in cui il dialogo e lo scambio culturale giocavano un ruolo fondamentale.

La sua influenza sull'arte contemporanea continua a essere rilevante, con le sue opere esposte in importanti musei e collezioni di tutto il mondo. Alighiero Boetti rimane una figura di spicco nell'arte concettuale e un punto di riferimento per tutti coloro che cercano di esplorare le complessità della condizione umana attraverso l'arte.

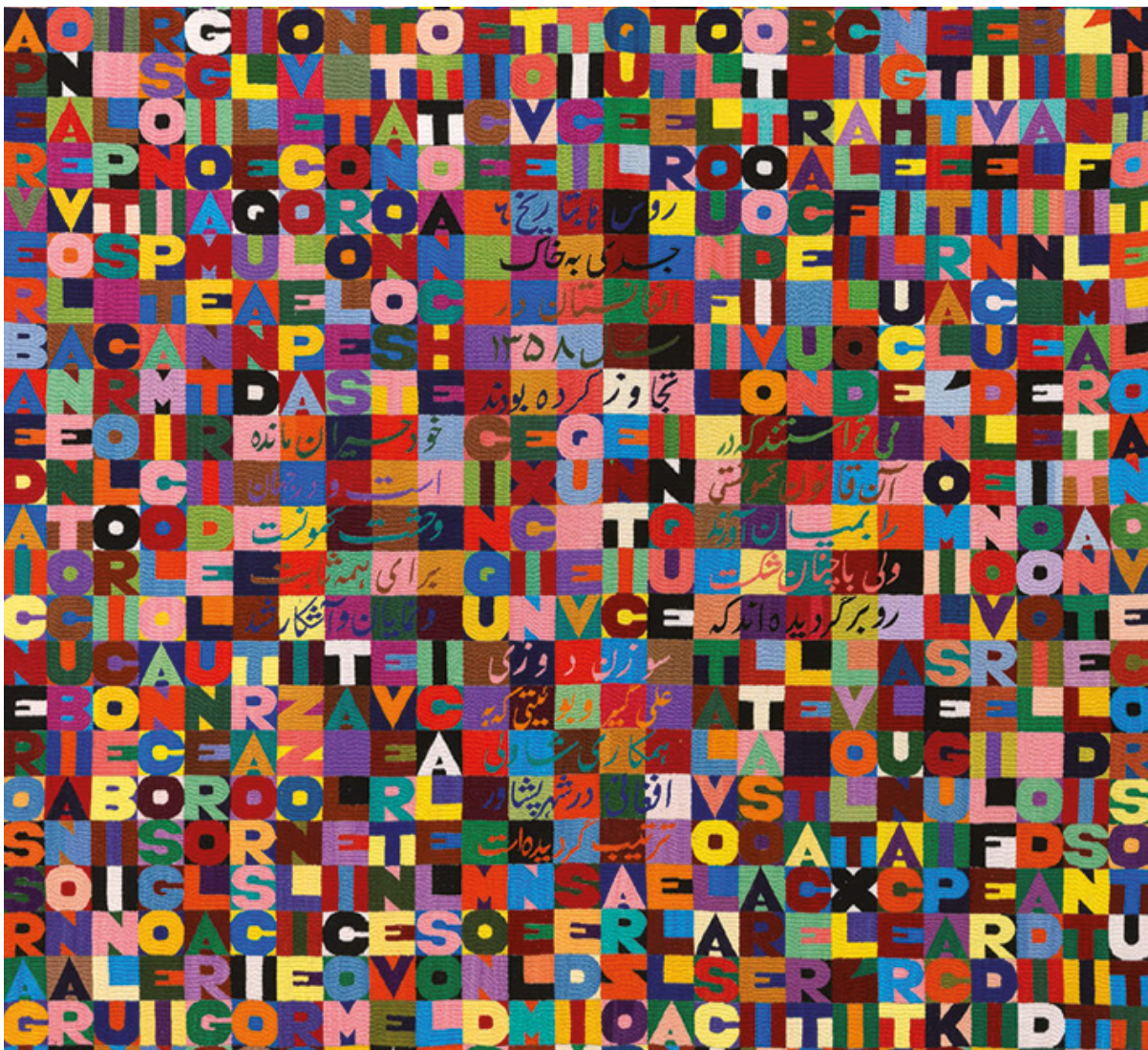
L'artista ha deciso di non essere lui stesso il creatore fisico dell'opera, ma la commissiona a terzi, in modo da non avere mai veramente il controllo di ciò che accade, facendo sì che nasca una storia nella storia: i piccoli errori di cucitura delle mani artigiane diventano parte dell'intreccio e creano un nuovo livello nell'opera, un nuovo strato di significato³⁸.

Affascinato dalla ripetizione, dalla dualità, dall'ordine e dalla casualità, dalle possibilità alcune volte infinite di combinazioni degli elementi che compongono i suoi lavori, numeri, lettere, glifi in lingua Farsi (persiano) o pallini che siano, Boetti parla in un'intervista a Torino, nel 1984 e dice «sono

un creatore di regole, e poi, create queste regole, creati questi giochi, creati questi meccanismi, poi posso giocare io, posso far giocare gli altri.»[S7]

Le parole composte dalle lettere nelle opere di Boetti spesso non seguono un significato convenzionale, ma sono piuttosto frutto di una combinazione casuale o di un processo di ordinamento basato su qualche regola predefinita. Tuttavia, talvolta inserisce intenzionalmente parole o frasi specifiche, aggiungendo al lavoro, come già accennato, un livello di significato o di critica sociale.

Le combinazioni di lettere nelle opere di Boetti sono dunque ricche di significato

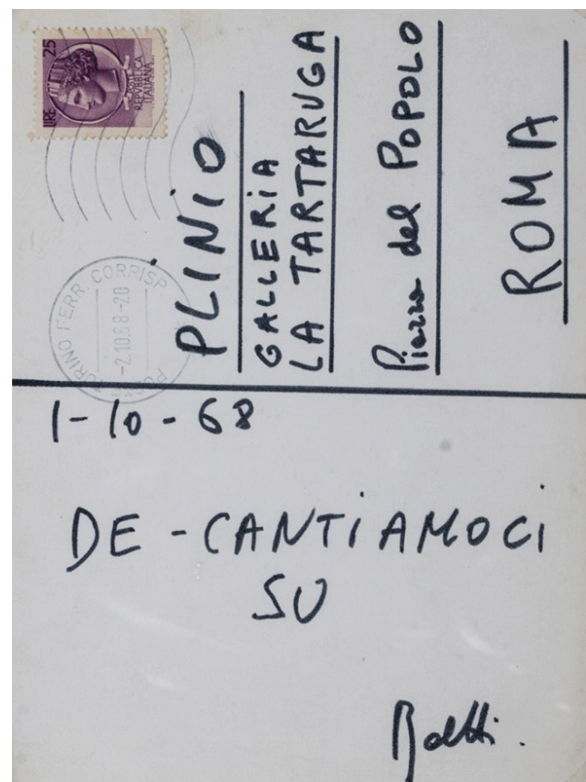


Alighiero Boetti, *Seicentocinquante lettere dai cento colori del mondo nel mese di marzo dell'anno mille*, 1989

38 In un'intervista del 1984 l'artista racconta che, in un'occasione, ha spedito dall'Afghanistan una grossa serie di lettere, e all'interno di esse, ha fatto scrivere 720 storie scritte da un ragazzo del luogo.

simbolico, e riflettono la complessità dell'organizzazione sociale, delle lingue e delle culture umane. Queste opere invitano gli spettatori a riflettere sulla natura dell'ordine e del caos, sottolineando la bellezza e l'armonia che possono emergere anche da elementi apparentemente casuali o disordinati. L'opera di Boetti conta numerosi lavori, realizzati con differenti tecniche e con/su i materiali più eterogenei. Tra le sue creazioni più iconiche ci sono anche le "Mappe", in cui l'artista rappresenta, delle mappe geografiche del mondo nelle quali ogni paese è "riempito" con l'immagine della propria bandiera³⁹; l'intera composizione è contenuta in una cornice di lettere. Un'altra serie popolare è "Gemelli", che esplora i concetti di dualità e simmetria⁴⁰ e in cui l'artista si firma come Alighiero e Boetti:

proprio in merito al ragionamento sulla dualità, secondo lui, la sua identità artistica era composta da due parti complementari, opposte ma in dialogo l'una con l'altra, che insieme creavano un'unica visione. «Come una visione a posteriori delle cose che ho fatto, mi rendo conto che ho sempre lavorato sulla metà e il doppio, e l'unità mancante, quella non c'è mai. C'è la metà o il doppio» [88] diceva Boetti, e anche: «ci sono cinque sensi e il sesto è il pensiero ovvero la cosa più straordinaria che l'uomo possieda».[33]



Alighiero Boetti, i *Gemelli*, (fronte e retro della cartolina) 1968

39 Questa scelta artistica aggiunge ulteriore complessità visiva e concettuale alla rappresentazione geografica, invitando gli spettatori a riflettere sul concetto di identità nazionale, sovranità e interconnessione globale attraverso i simboli delle bandiere. Le "Mappe" di Boetti rimangono opere iconiche nel panorama dell'arte contemporanea, celebri per la loro combinazione unica di estetica visiva e significato concettuale.

40 ...e sfida le convenzioni artistiche tradizionali attraverso l'uso innovativo della ripetizione e dello specchio. Queste opere creano nuove prospettive sulla percezione visiva e concettuale, e ci invitano a riflettere sulla dualità e sull'equilibrio nella vita e nell'arte.

2.8 Arte di “frontiera”

“Il graffiti è il più eloquente tentativo nel nostro tempo di combinare parola e immagine.”

Norman Mailer⁴¹, scrittore e giornalista americano
dall'articolo *The Faith of Graffiti*, *Esquire Magazine*, vol.243, #3, New York, Maggio 1974



Jim Pickerell, graffiti su un vagone della subway della linea Lexington Avenue, New York, 1973

Nel contesto dell'esplorazione dell'uso dei caratteri tipografici, parole o più genericamente lettere nell'arte, credo sia essenziale dedicare uno sguardo alla forma più ribelle e *urban* di espressione visiva: il graffiti. Questa manifestazione artistica, emersa nelle strade e nelle metropolitane delle grandi città, rappresenta una vera e propria “arte di frontiera”, poichè si colloca ai confini convenzionali tra arte e vandalismo, tra parola e immagine. Pur essendo spesso etichettata come una forma di disturbo dell'ordine pubblico, il graffiti ha trovato un suo legittimo spazio nel panorama artistico contemporaneo, influenzando la cultura visiva e urbana in modi sorprendenti: la maniera in cui i graffitisti manipolano e trasformano le parole e le lettere in strumenti di espressione creativa, getta infatti nuova luce

sul rapporto dinamico tra testo e contesto urbano. «il fenomeno del graffitismo nasce e raggiunge un successo immediato, in una New York stanca di un'arte nata dalla cultura artistica, creata e portata avanti dal mondo dei “bianchi”. [...] Rappresenta, come già il jazz, una rivincita culturale dei negri e degli emarginati, un soffio di nuova energia, di nuova creatività».[34]

Nel 1972, nella metropolitana della Grande Mela, i nuovi *kids* negri e portoricani armati di bombolette a vernice spray, coprono le *tag* e le scritte politiche e oscene che già infestavano i vagoni dei treni con una nuova espressione grafica in arrivo dai ghetti. «una sorta di violenta risposta spray alla produzione capitalistica, una risposta selvaggia che cancella, travolge, tutti i messaggi della comunicazione di massa.»[35]

Ci vuole qualche anno prima che questa forma di espressione artistica venga pienamente riconosciuta come tale dalla critica, ma soprattutto dal pubblico; il 15 settembre 1973 si apre la prima mostra dell'U.G.A. (*United Graffiti Artists*), il fenomeno comincia ad entrare nel mercato acclamato dalla stampa. La prima galleria che si occupa di graffitismo nel 1979 è la “Fashion moda” di Stefan Eins, nel South Bronx, New York. Nello stesso anno fecero la loro apparizione a Roma, presso la Galleria La Medusa di Claudio Bruni, che aveva

41 Norman Mailer (1923–2007), uno dei più influenti scrittori e giornalisti americani del XX secolo. Nell'articolo “The Faith of Graffiti” esplora il fenomeno del graffiti urbano, riconoscendolo come un tentativo eloquente di combinare parole e immagini. L'articolo, accompagnato dalle fotografie di Jon Naar, ha costituito la base per il libro “The Faith of Graffiti”, pubblicato nello stesso anno. Questa pubblicazione è stata acclamata da molti come il primo libro completo sull'argomento, in particolare, Martha Cooper, coautrice con Henry Chalfant (entrambi fotografi) del libro “Subway Art” pubblicato per la prima volta nel 1984, ha descritto “The Faith of Graffiti” come la “Bibbia” dell'argomento, sottolineando l'importanza e l'influenza di quest'opera nel contesto del mondo dell'arte. Il libro rappresenta un punto di vista significativo sull'importanza culturale e artistica del graffiti, offrendo una prospettiva unica sull'evoluzione della street art e sulla sua relazione con l'ambiente urbano.

particolarmente apprezzato i disegni scorti in viaggio sulla metro newyorkese: «vedendo sfrecciare davanti agli occhi le carrozze dipinte, non possono non [...] [venire] in mente quadri come “Stati d’animo”, “Gli addii” del 1911 di Boccioni, “Plasticità di luci + velocità” del 1913 di Balla, [...] opere che per di più [...] si trovano proprio a New York.»[36] Bruni presenta, per la prima volta in Italia, alcune opere della *crew*⁴² The Faboulous Five, gruppo artistico formatosi intorno ai personaggi di Frederick Brathwaite e George Lee Quinones⁴³, che, con la loro abilità distintiva nel manipolare lettere e forme, hanno dato vita a murales audaci e innovativi che, negli anni Settanta, hanno trasformato gli spazi grigi e anonimi della metropolitana di New York in opere d’arte pulsanti e straordinarie.



FAB.5 LEE & FRED, *FAB 5*, New York, 1979

Come la Pop Art, anche questo movimento si basa dunque su una critica

profonda della società e “fa di tutto per essere notato”, ma, a differenza di essa, nasce «dall’esigenza di una minoranza, relegata ai margini della vita nella metropoli, di lanciare un messaggio per richiamare l’attenzione su di sé e sui suoi problemi»[37]... e ha assolutamente assolutamente funzionato.



Deborah Feingold, *FAB 5 Freddy*, New York, 1979

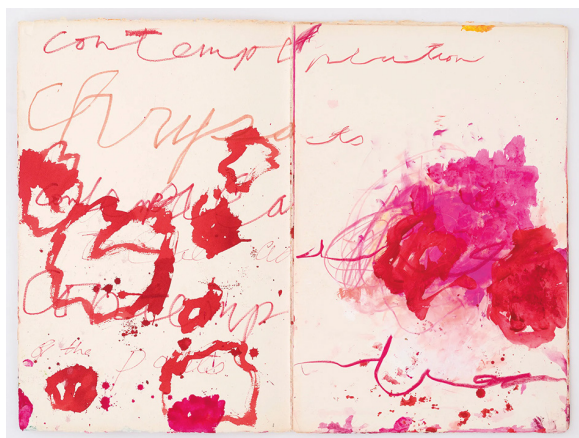
I rapporti tra i due filoni artistici sono più stretti di quanto si possa pensare. Fino dai suoi esordi infatti, Cy Twombly, per esempio, utilizza proprio il graffito (nella connotazione più letterale del termine) come mezzo d’espressione: «Ecco, dunque, i gesti attraverso i quali Twombly enuncia (dovremmo dire sillaba?) la materia nella traccia: 1) Graffiare [...] Twombly graffia la tela scarabocchiando linee su di essa. [...] ma ci sono altri eventi nell’opera di Twombly: eventi scritti, nomi. Anch’essi sono eventi: stanno sul palcoscenico, senza scenografie o oggetti di scena [...] Twombly sa che il nome ha un potere di evocazione assoluto (e

42 Così ci si riferisce a un gruppo di artisti che lavorano insieme per creare opere di graffiti o altre forme di arte urbana. Le crew offrono agli artisti un senso di comunità, supporto e collaborazione, e spesso condividono uno stile comune o la stessa visione artistica, lavorando insieme per portare avanti un’identità collettiva. Le crew hanno anche un ruolo importante nel fornire opportunità di apprendimento e crescita per gli artisti emergenti, attraverso la condivisione di tecniche, risorse e esperienze; . possono inoltre lavorare insieme per realizzare opere più grandi e complesse, che richiedono la collaborazione di più artisti per essere completate.

43 *Alias* Fab 5 Freddy e Lee, due artisti che hanno giocato un ruolo significativo nell’evoluzione della cultura urbana e della street art, contribuendo a rendere i graffiti una forma d’arte rispettata e influente a livello globale. Fab 5 Freddy è un’icona della cultura hip-hop, riconosciuto sia per il suo ruolo di primo piano nel movimento dei graffiti che nella scena musicale; oltre al suo lavoro come graffitista, è diventato famoso anche come regista, musicista ma, soprattutto, per essere stato il primo conduttore del programma di MTV “Yo! MTV Raps”, che ha contribuito a rendere *mainstream* la cultura hip-hop.

Lee Quinones è particolarmente famoso per i suoi murales colorati e le sue opere d’arte audaci, che hanno contribuito a definire lo stile e l’estetica del movimento dei graffiti; ha esposto le sue opere in varie gallerie in giro per il mondo ed è considerato uno dei pionieri della street art contemporanea.

sufficiente)» scrive Roland Barthes nel catalogo della mostra “Cy Twombly: Fifty Days at Iliam”, tenutasi al Whitney Museum of American Art di New York nel 1979.



Cy Twombly, *Untitled (Contemplation of the Chrysanthemum)*, 1984-2002

La parola “graffiti”, secondo il dizionario Treccani, deriva infatti dal verbo “graffiare” e storicamente, è legata alle incisioni ritrovate sui muri di Pompei (e non solo...) ⁴⁴. Pertanto, ben prima delle celebri scritte sulla metropolitana di New York, i graffiti erano già presenti in Italia e nel mondo sotto altre forme. I graffiti hanno anche un’estetica legata al primordiale, al tribale, che richiama forme di espressione ancestrali e collettive. Questa connessione con le radici artistiche dell’umanità si riflette nell’opera di artisti come Jean-Michel Basquiat, uno degli esponenti più influenti del movimento neoespressionista degli anni Ottanta, ha saputo unire nei suoi lavori elementi dei graffiti, dell’arte tribale e della cultura pop.

«Se Cy Twombly e Jean Dubuffet avessero

un bambino, questi sarebbe Jean-Michel», scriveva il critico René Ricard su “Artforum” nell’articolo “The radiant child”.[38]

Nato a Brooklyn nel 1960, Basquiat ha iniziato la sua carriera come *writer* per le strade di New York, firmando i suoi lavori con lo pseudonimo “SAMO”: insieme al compagno di scuola Al Diaz cominciarono a dipingere con lo spray sugli edifici del Lower East Side. Le loro opere, caratterizzate da scritte e testi enigmatici sui muri della città, trasmettevano messaggi critici e provocatori ed esploravano temi complessi e d’attualità come l’identità, la razza, e la politica ⁴⁵.

L’influenza del linguaggio visivo dei graffiti è evidente anche nei suoi dipinti, nei quali riporta sulla tela esperienze legate al graffitismo metropolitano di carattere astratto-figurativo; l’uso di colori vivaci e forme stilizzate si fonde con simboli e figure che evocano culture antiche e rituali tribali.

I suoi punti di riferimento erano artisti raffinati, come Cy Twombly e Jean Dubuffet, citati poco fa, scrittori come Jack Kerouac, Alan Ginsberg, William Burroughs e musicisti come David Bowie e Miles Davis. Basquiat osservava come i primi rapper dell’epoca utilizzavano i “campioni” (*samples*) e li applicava alle sue opere d’arte: allo stesso modo in cui i musicisti prendevano in prestito da James Brown, lui prende in prestito da Rauschenberg, Picasso, dall’arte africana e fa riferimento alle sue origini haitiane e portoricane. I suoi punti di riferimento eclettici come l’anatomia, la poesia, il jazz, la *trash TV*, la storia dell’arte, ma anche la tipografia, gli permettono di creare collage

44 Nello specifico, il termine “graffiti” indica disegni, scritte o segni incisi, dipinti o graffiati su superfici pubbliche o private. Queste opere possono essere realizzate con vari materiali come vernici spray, pennarelli, oppure incidendo direttamente la superficie. I graffiti hanno origini antiche e si trovano in molte culture, spesso risalenti a civiltà come gli antichi Egizi e i Romani.

45 Mentre i graffiti dell’epoca consistevano nel *taggare* (firmare), nel marcare il territorio, SAMO scriveva più di un semplice nome: erano poeti e provocatori, scrivevano messaggi misteriosi e di sfida sui muri accanto alle gallerie d’arte. Per Basquiat era solo un mezzo per raggiungere popolarità e ricchezza e SAMO era un modo per farsi notare dalla stampa e dal pubblico. SAMO era l’acronimo di “SAMe Old shit” (la solita vecchia merda, scatologico appellativo all’epoca attribuito al fumo). Nel 1980, all’apice della loro fama, Basquiat si ritirò e si mise in proprio. Non ha mai considerato le opere di SAMO come graffiti, per lui erano dichiarazioni e poesie. Tuttavia, anche dopo l’enorme successo, Basquiat veniva descritto come “un artista di graffiti” o un “ex artista di graffiti”, un termine che, secondo lui, legava il suo lavoro a persone non istruite e non sofisticate, un termine che trovava semplicistico e razzista.

visivi profondamente originali e allo stesso tempo radicati in una ricca storia linguistica. Fonde parole e testi insieme istintivamente, come un musicista ed è inoltre un vero maestro del colore, l'elemento principale che tiene insieme le sue opere⁴⁶.

In molti lavori l'artista dipinge, cancella e sovrascrive delle parole, prendendo in prestito una tecnica dei vecchi maestri nota come "Pentimento". «Cancello le parole, così le vedrai di più: il fatto che siano oscurate ti fa venire voglia di leggerle» diceva Basquiat. [S9] Nelle sue opere figurano poi alcuni simboli ricorrenti, come per esempio la doppia "A", il simbolo della corona e la lettera "C", segno del copyright, tutti utilizzati con finalità ben precise⁴⁷. Inoltre, le linee ruvide e spigolose che si vedono nelle sue opere e che sembrano filo spinato (una vista comune nella New York degradata degli anni Ottanta) sono state interpretate anche come linee della metropolitana; ma è il teschio l'elemento che viene maggiormente associato a Basquiat⁴⁸.

La carriera di Basquiat, durata appena sette anni (per via della sua morte nel 1988, a soli 27 anni), coincide con l'arrivo del movimento Neoespressionista, un ritorno alla pittura e al riemergere della figura umana e le sue immagini dure e potenti affermano il giovane artista, all'epoca praticamente sconosciuto, come una delle figure di spicco del movimento. Le sue opere, crude e brutali, che si rifanno ai problemi degli afroamericani negli Stati Uniti, sono attuali oggi come lo erano 40 anni fa.



Jean-Michel Basquiat, *Untitled*, 1982



Jean-Michel Basquiat, *The Guilt of Gold Teeth*, 1982

46 Basquiat utilizzava stick ad olio con vernice spray, pastelli e acrilici con colori primari non diluiti e stratificati in rapida successione e costruiva le sue figure rafforzando e sovradisegnando ogni linea e forma.

47 L'artista usava le sue opere per mettere in risalto gli eroi neri. La "doppia A" che si vede in opere come "Untitled" del 1982, potrebbe rappresentare "Aaron", un riferimento a Hank Aaron, il celebre giocatore di baseball afroamericano, idolo d'infanzia di Basquiat e il primo dei suoi eroi a essere incoronato o "santificato" nei suoi dipinti.

Le corone nell'arte occidentale sono cariche di un bagaglio storico e Basquiat usava questo simbolo per sfidare le nozioni di "razza" e "potere", incoronava gli eroi neri. Per lui la corona a tre punte che utilizzava rappresentava soprattutto atleti, musicisti e scrittori: la corona innalza gli sconosciuti allo status di reali, persino di santi.

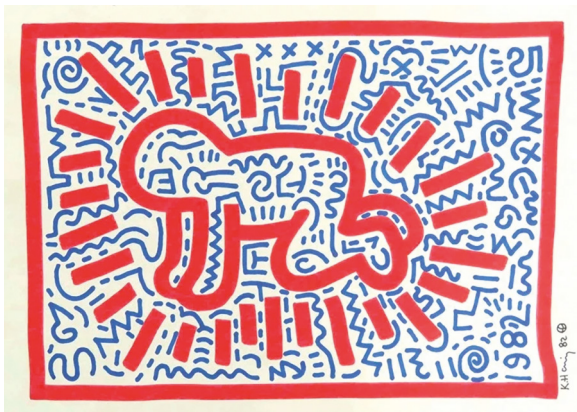
48 Nel 1968, all'età di sette anni, Basquiat fu investito da un'auto mentre giocava per strada e dovette subire l'asportazione della milza. Mentre si riprendeva, sua madre gli comprò il libro di testo "Gray's Anatomy", che imparò a memoria. L'anatomia diventerà un tema centrale nella pratica dell'artista e questa ossessione si manifesta in modo indimenticabile nelle sue rappresentazioni di teschi umani: si tratta di teschi che derivano da generazioni di schiavi, dai teschi voodoo di Haiti e dalle maschere primitive africane, utilizzate a lungo nell'arte occidentale.

Partito da ricerche sul linguaggio, Keith Haring è approdato ad «una calligrafia pittorica totale... ha iniziato studiando Burroughs⁴⁹, e applicando il metodo del *cut-up*⁵⁰ e della metamorfosi segnica⁵¹ alle lettere trovate sui posters commerciali di Canal Street. La lettera, per Keith, diventa uno degli elementi più concreti e reali dell'esperienza. E bisogna dire che la lettera, dissociata dal significato concettuale che è chiamata a rappresentare, è prima di tutto un'immagine fisica, fatta di linee e di materia.»[39] Così, Francesca Alinovi, grande studiosa e massima esperta italiana dell'«arte di frontiera», parla del lavoro di colui che è stato un artista e attivista statunitense noto per i suoi disegni vivaci e

pieni di vita, spesso caratterizzati da linee semplici e figure stilizzate, che ha iniziato a farsi conoscere a New York negli anni Ottanta soprattutto grazie ai suoi graffiti nelle stazioni della metropolitana.

Nato nel 1958 e cresciuto guardando la TV, leggendo giornali, riviste, i fumetti di Walt Disney e «bombardato dalle notizie sull'energia atomica»[40] Keith Haring si definisce «un perfetto prodotto dell'era spaziale»[41] e sviluppa una sua peculiare forma di calligrafia dinamica, che inizia con la scrittura corsiva delle lettere alfabetiche per evolversi in un gesto fluido e rapido, dove le lettere, ormai segni, si intrecciano e si confondono, ruotando spesso intorno al suo simbolo ricorrente, il «Radiant Baby». Questo personaggio che appare in molte sue opere (su tela e nei graffiti), simile a un pupazzo-omuncolo, una figura umana stilizzata, con un'aureola di raggi «appare contorto e «mutante» in un'era spaziale che sembra portare l'umanità verso una sorta di «de-evoluzione»»[42]; esso riflette l'idea di trasformazione e cambiamento che è centrale nella visione dell'umanità di Haring.

Egli credeva che la tecnologia e l'industrializzazione stavano alterando la



Keith Haring, *Radiant Baby*, 1982

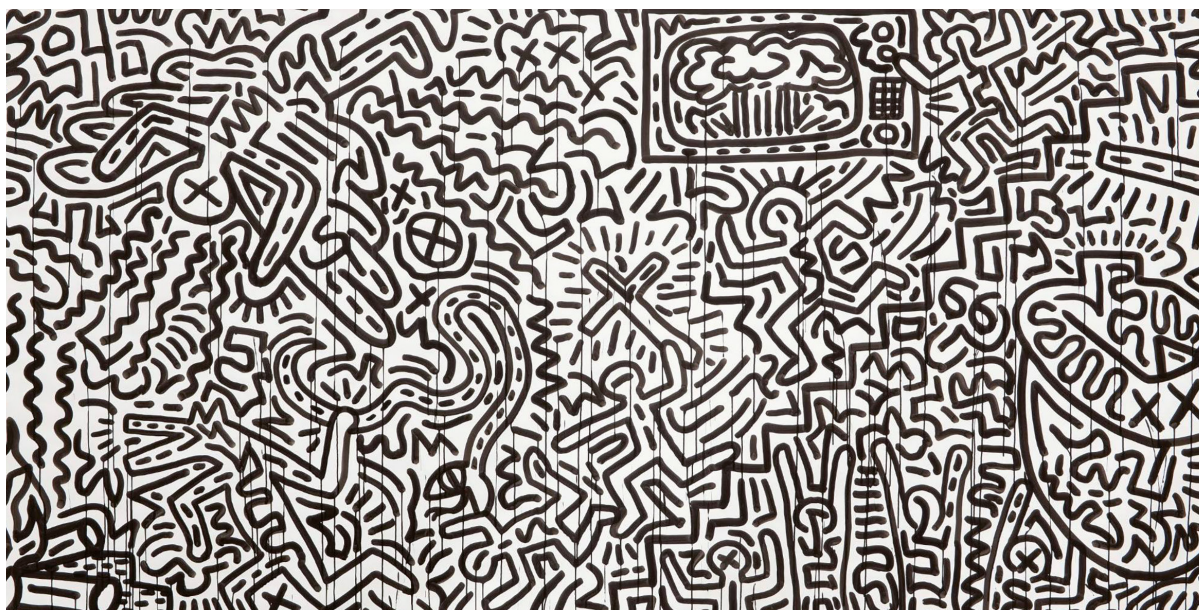
49 William Seward Burroughs (1914-1997) è stato uno degli scrittori più influenti del XX secolo, noto per il suo stile sperimentale, i suoi temi controversi e figura centrale della Beat Generation. Il suo romanzo più famoso, «Il pasto nudo» (1959) è un'opera avanguardistica che esplora temi di alienazione, dipendenza e controllo. La struttura non lineare e il linguaggio frammentato di Burroughs hanno avuto un impatto significativo sulla letteratura e sull'arte contemporanea.

Keith Haring, è stato profondamente influenzato da Burroughs: durante gli anni della sua formazione, ha studiato attentamente la sua opera, trovandovi una fonte di ispirazione per la sua arte. Haring era attratto dalla capacità di Burroughs di rompere le convenzioni narrative e linguistiche, un approccio che risuonava con il suo desiderio di sfidare le norme artistiche e sociali. Ha integrato così, nella sua arte, l'idea di una narrazione non lineare e di una comunicazione visiva immediata e diretta, caratteristiche che riflettono l'influenza di Burroughs. Inoltre, l'interesse dell'artista per i temi della libertà personale, della sessualità e dell'opposizione ai sistemi di controllo è in parte derivato dalla lettura di Burroughs. Le sue opere spesso affrontano questioni politiche e sociali, usando un linguaggio visivo che, come quello dello scrittore, cerca di scuotere e provocare il pubblico.

50 Haring ha anche sperimentato con questa tecnica, utilizzata anche da Burroughs, un metodo di scrittura già in uso dai dadaisti, che consiste nel tagliare e riorganizzare il testo per creare nuovi significati.

Anche se Haring applicava questo principio soprattutto al contesto visivo piuttosto che a quello testuale, la sua influenza è evidente nel modo in cui costruiva le sue composizioni grafiche, con elementi ricorrenti e frammentati che insieme creano un linguaggio visivo coeso ma complesso.

51 si tratta di un concetto che si riferisce alla trasformazione e reinterpretazione dei segni grafici, come lettere e simboli, al di là del loro significato convenzionale. Nel contesto dell'arte di Keith Haring, questo processo implica l'uso creativo e innovativo di elementi visivi presi dalla comunicazione quotidiana, come, appunto, le lettere trovate sui poster commerciali di Canal Street, per creare nuove forme d'arte.



Keith Haring, *Untitled* (particolare), 1982

natura umana, portando, per l'appunto, a una sorta di processo inverso. Questo concetto è rappresentato nel modo in cui il Radiant Baby spesso sembra in una sorta di metamorfosi, simboleggiando la tensione tra progresso e regressione. È uno dei simboli più iconici di Haring che lo utilizza per esplorare idee sulla vitalità umana e sul potere della luce, come metafora di conoscenza e illuminazione: l'aura di raggi emanati dalla testa esprime energia, speranza e spiritualità.

Keith Haring ha creato una forma di espressione visiva unica che combina elementi di grafica, pittura e disegno. La sua calligrafia è caratterizzata da linee semplici e sicure, che spesso assumono una qualità quasi coreografica. Questo approccio riflette il suo interesse per la spontaneità e il movimento, elementi che sono centrali nella sua arte: «lo scorrimento fluido del gesto elementare che traccia circonvoluzioni e sinuosità veloci sulla carta come in un movimento di *scrittura panica*⁵². Le linee, originariamente associate alle forme delle lettere corsive, si incrociano, si intersecano, si confondono, tessono dei

patterns fitti di parole che riempiono, così come le onde del suono lo spazio delle comunicazioni planetarie, la superficie candida del foglio. Keith scrive le sue calligrafie onnivore e inestricabili su qualsiasi superficie materiale disponibile».[43]

Haring si ispirava alle tecniche dei graffiti, che aveva osservato nelle strade di New York, e le combinava con influenze provenienti dall'arte moderna e dalla cultura popolare. Le sue linee fluide e continue, simili a una scrittura in corsivo, creano un senso di immediato dinamismo e vitalità; «la calligrafia si trasforma in ideogramma e segue, soprattutto nei disegni in gesso bianco scanditi sui cartelloni neri della affissione pubblicitaria della *Subway*, il metodo di trasmissione tipico dei fotogrammi dei fumetti⁵³»[44]. Haring stesso ha descritto il suo processo creativo come una sorta di danza, un flusso continuo di energia che si traduce sulla superficie del dipinto. Questo è evidente nei suoi murales, che spesso coprono intere pareti con un intreccio di figure e simboli che sembrano muoversi e interagire tra loro.

52 Probabilmente Francesca Alinovi definisce così la pittura/scrittura di Haring per il fatto che si tratta di una manifestazione del suo approccio artistico spontaneo, energetico e universale, capace di trasformare qualsiasi superficie in una tela per la sua espressione creativa.

53 All'epoca in cui risale il testo citato, con "fumetti" si intendeva anche "cartoni animati", proprio come in questo caso.

Prima di chiudere il paragrafo sul movimento dei graffitisti, credo che ci sia ancora un artista degno di nota soprattutto per il tema trattato: Rammellzee⁵⁴, ideatore della teoria delle “lettere armate”, appartenenti alla sfera di ciò che chiamava “Panzerismo Iconoclasta” (termine che coniò per descrivere il suo stile e la sua filosofia) o “Futurismo Gotico”, un complesso sistema di scrittura inventato da lui «che intende rifondare la scienza del linguaggio su basi visive»[45]. Questo sistema di scrittura è stato influenzato dalla sua visione della linguistica come arma e strumento di potere: le sue opere spesso integrano lettere, formule e parole che sembrano trasformarsi in macchine da guerra, sottolineando appunto il concetto che il linguaggio poteva essere utilizzato come mezzo di resistenza e sovversione.

Nei suoi dipinti, Rammellzee trasforma le lettere dell’alfabeto in forme tridimensionali e dinamiche, che ricordavano armature e strutture futuristiche. Questo approccio non solo sfidava le convenzioni della scrittura, ma cercava anche di liberare le lettere dal loro significato tradizionale, rendendole strumenti di espressione visiva e politica. Il suo obiettivo era quello di recuperare il potere delle lettere, sottraendole all’uso quotidiano e restituendo loro una carica simbolica e rivoluzionaria. Come afferma lo stesso artista «la lettera è armata per fermare tutte le formazioni fasulle, le bugie e le conoscenze ingannevoli applicate alla sua struttura» e ancora «pensi che la guerra sia sempre sparare e sconfiggere tutti, ma no, le lettere hanno combattuto per noi».[S10]

Le sue opere esplorano temi di controllo, potere e identità, spesso ispirandosi alla cultura dei graffiti e al movimento hip-hop, di cui faceva parte integrante. Rammellzee credeva che le lettere, come elementi fondamentali del linguaggio, potessero essere utilizzate per combattere l’oppressione e



Rammellzee, opere varie in mostra a Los Angeles, Jeffrey Deitch Art Gallery, 5.11.2022–14.1.2023

l’ingiustizia. Le sue creazioni, che combinano arte visiva, performance e teoria, sono state una forma di resistenza culturale e una sfida alle norme stabilite.

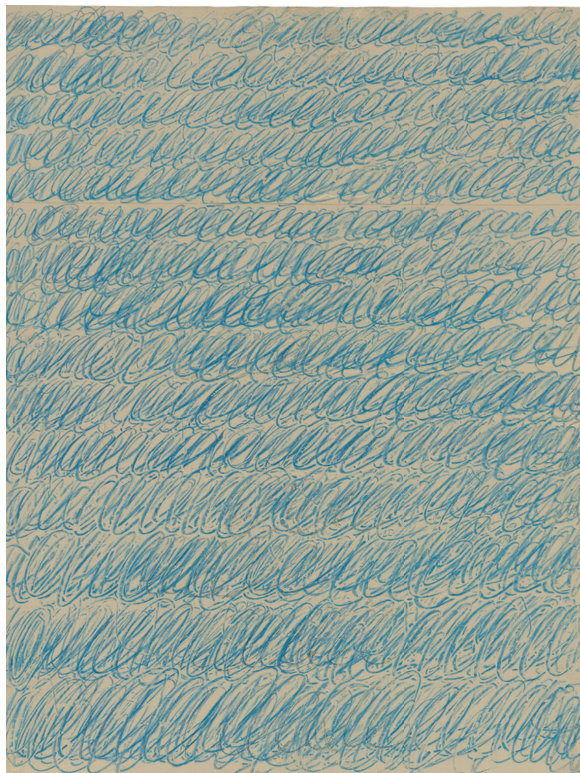
Attraverso le sue sperimentazioni, questo artista ha ottenuto un riconoscimento significativo nel mondo dell’arte contemporanea. Le sue opere sono state esposte in importanti musei e gallerie, e ha lasciato un’eredità duratura come innovatore e visionario. Il suo lavoro ha influenzato numerosi artisti successivi, sia nel campo dei graffiti che in quello dell’arte contemporanea, e continua a essere studiato e apprezzato per la sua profondità concettuale e la sua originalità.

54 Stephen Francis alias Rammellzee (1960–2010), è stato un graffitista, artista visivo, scultore e performer americano (nonché musicista hip-hop) di origine afroamericana e italiana, vissuto a New York e noto per il suo lavoro innovativo e influente nel campo dell’arte urbana. Il suo pseudonimo riflette il suo approccio multidisciplinare e la sua filosofia artistica unica. Divenne anche amico e collaboratore di Jean Michel Basquiat e la sua influenza nel mondo musicale si può sentire in artisti come i Beastie Boys e i Cypress Hill.

2.9 Oltre il significato: esplorazioni nelle scritture asemiche e pseudoscritture

Nell'evoluzione dell'arte moderna e contemporanea, l'uso del testo come elemento visivo ha subito una trasformazione significativa. Come visto nel lavoro di Paul Klee (paragrafo 2.3), la fusione di testo, forma e colore ha creato nuove modalità di espressione: attraverso opere come "Zuerst stieg er aus dem Grau der Nacht" del 1918, ha dimostrato come il linguaggio testuale possa aggiungere profondità concettuale e narrativa alla composizione visiva. Inoltre, i suoi pseudo-grafemi, rappresentano una delle prime esplorazioni di un alfabeto visivo simbolico e primitivo, sfidando le convenzioni tradizionali della scrittura e aprendo la strada a nuove forme di espressione.

Questa ricerca di una comunicazione visiva che trascende il significato verbale ha trovato ulteriore sviluppo nei movimenti di neo avanguardia a partire dagli anni '50. La Poesia Concreta e, in particolare, la Poesia



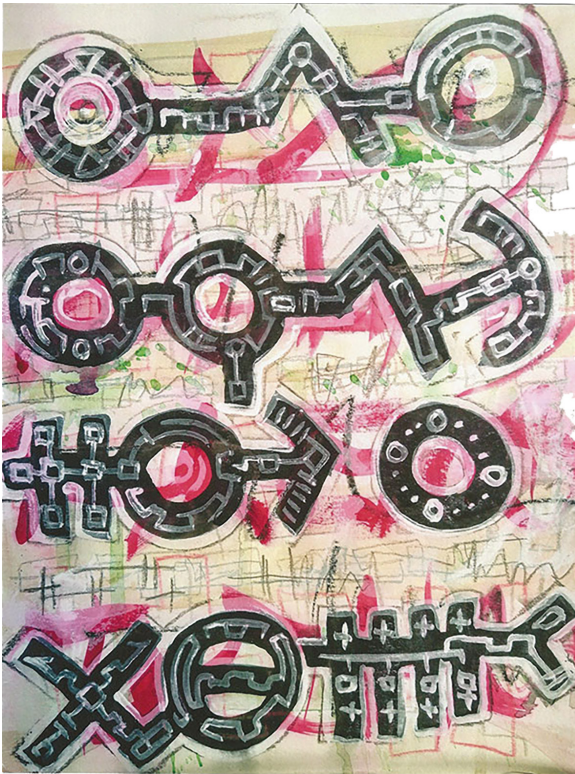
Cy Twombly, *Untitled* (particolare), 1969

Visiva, hanno contribuito a ridefinire l'uso delle parole nell'arte enfatizzando l'aspetto, per l'appunto, visivo delle parole, disponendole sulla pagina in modi che trascendono il loro significato letterale e creano composizioni grafiche astratte ma dense di significato. Artisti (e designer) come Bruno Munari e Carlo Belloli, hanno esplorato le potenzialità della parola, rompendo con la struttura tradizionale della poesia per creare opere che sono al contempo testi e immagini. La poesia visiva, sviluppatasi principalmente negli anni Sessanta, prosegue in quella direzione, integrando elementi visivi e testuali per sfidare le convenzioni linguistiche e invitare lo spettatore a una lettura più interattiva e interpretativa.

Nella sfera *Pop*, altri artisti hanno continuato questa esplorazione: Cy Twombly, con i suoi famosi *scribbles*, per esempio, che sembrano catturare il flusso del pensiero e l'energia del gesto; o attraverso la sua scrittura apparentemente casuale e infantile, con la quale crea invece opere che oscillano tra il riconoscibile e il misterioso, invitando lo spettatore a trovare senso in ciò che è apparentemente indecifrabile.

In parallelo, la cultura dei graffiti ha visto artisti come Jean-Michel Basquiat, Rammellzee e Keith Haring utilizzare il testo in modi innovativi e sovversivi. Basquiat, ad esempio, ha integrato parole e simboli nei suoi dipinti per commentare tematiche sociali e personali, mentre Rammellzee ha sviluppato un complesso sistema di scrittura fittizia come parte della sua mitologia personale. Haring, con i suoi iconici disegni e segni, ha creato un linguaggio visivo accessibile e immediatamente riconoscibile, pur mantenendo una profondità concettuale.

Le scritture asemiche (Dal greco : asemos, "ἄσημος" cioè senza segno, non contrassegnato, oscuro o ignobile; che si fondano sulla sottrazione del "sema", cioè della sfera del linguaggio che riguarda il significato) e le pseudoscritture si inseriscono in questo contesto di sperimentazione



Michael Jacobson, pagina del manoscritto *Id est: neo scribalist asemic expressionism*, Post-Asemic Press, 2023

verbo-visiva. Prive di significato linguistico specifico, offrono un campo di interpretazione aperto, permettendo allo spettatore di interagire con l'opera in modo più intuitivo e personale.

«La scrittura asemica indaga gli aspetti inerenti il significato della scrittura al di là del

contenuto semantico legato alla parola e fonda la sua ricerca sulle possibilità interpretative che il segno attua nelle sue molteplici declinazioni.»[46] In generale Entrambi gli approcci⁵⁵ riflettono una continua esplorazione delle potenzialità espressive del segno, del testo e dell'immagine senza confini definiti. «Quando ho realizzato un volantino a 4 facciate e l'ho chiamato "Volume asemico~1", mi sono chiesto se meritasse il nome di "Arte". Sapevo solo che mi piaceva questo tipo di lavoro e che era più lontano rispetto ad altre poesie visive che avevo visto»[S11] dice Tim Gaze, poeta e artista australiano, uno dei maggiori esponenti del "movimento" asemico⁵⁶, se così si può definire, visto che non è mai stato del tutto riconosciuto in questi termini dalla critica, per via dei suoi confini labili e delle sue molteplici declinazioni. Come afferma Michael Jacobson⁵⁷ (che ha collaborato e collabora tutt'ora con Gaze) «la scrittura asemica è una forma di scrittura senza parole, semantica aperta e internazionale nella sua missione. [...] È un'ombra, un'impressione e un'astrazione della scrittura convenzionale. Utilizza i vincoli dei gesti scrittori e i pieni sviluppi dell'arte astratta per divulgare il suo scopo principale: la totale libertà al di là dell'espressione letteraria. [...] Il movimento

55 Mi riferisco alle scritture asemiche e alle pseudoscritture, che fanno parte dello stesso ambito, ma che differiscono le une dalle altre per alcuni aspetti. Per chiarire, le scritture asemiche sono principalmente un'espressione artistica che esplora la forma della scrittura senza significato, non cercano di trasmettere un significato linguistico e sono spesso utilizzate in arte per stimolare interpretazioni soggettive. Le pseudoscritture invece, imitano il testo per scopi decorativi o per creare un'illusione di autenticità, possono essere progettate per sembrare come se avessero un significato pur non avendolo e possono apparire in contesti come film, libri, videogiochi e design grafico (come per esempio J.R.R. Tolkien che ha creato diverse lingue e scritture fittizie per il suo mondo immaginario, tra cui il Tengwar e il Cirth; o Shigeru Miyamoto, creatore di videogiochi come "The Legend of Zelda", che contiene pseudoscritture nel design degli oggetti e ambientazioni).

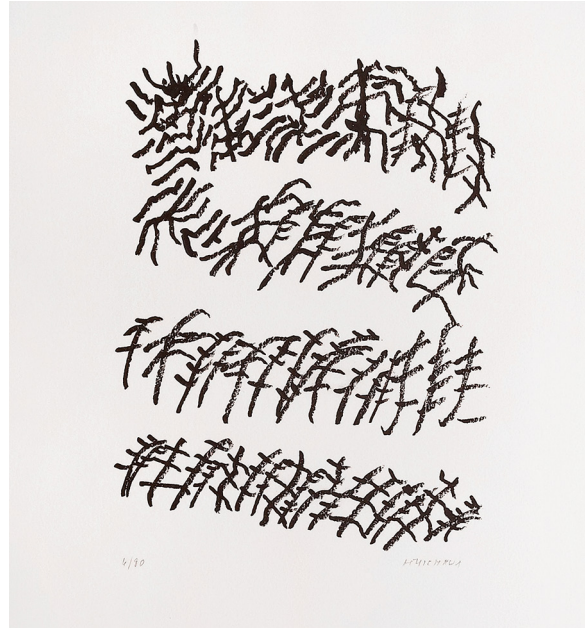
56 Tim Gaze (1965-) è anche un poeta, scrittore, editore e performer. Nel 1997, insieme al collega artista Jim Leftwich, applicò il termine "asemico" alle opere quasi calligrafiche che stavano creando e inviando a varie riviste di poesia dell'epoca e definendo così questo filone di ricerca a cavallo tra scrittura e arte. Ma sarà solo dal 2018 in poi che assumerà il significato attuale e lo sviluppo successivo. Il primo modo in cui ha diffuso la scrittura asemica è stato nel 1998 attraverso la pubblicazione dell'opuscolo di 4 pagine intitolato asemic volume ~ 1, contenente i lavori di alcuni amici e collaboratori oltre al suo. La cosa ebbe abbastanza successo e la risultante rivista "Asemic" è diventata in breve tempo internazionale: in 6 numeri e mezzo, sono stati inclusi collaboratori da tutti i continenti (tranne l'Antartide).

57 Michael Jacobson è uno scrittore di libri senza parole (per dirlo come lui) e artista contemporaneo di Minneapolis, Minnesota, USA. Ha scritto "Il recinto del gigante", "Action Figures", "Mynd Eraser" e "The Paranoia Machine". Cura inoltre una galleria di scrittura asemica chiamata "The New Post-Literate" e fa parte del comitato editoriale del sito "SCRIPTjr.nl". Nel 2013 è stato pubblicato nell'antologia "The Last Vispo" (Fantagraphics) e ha partecipato alla mostra "Directed" tenutasi presso il Minnesota Center for Book Arts.

subculturale che circonda la scrittura asemica è internazionale, perché i creatori di opere asemiche vivono in tutto il mondo.»[S12]

L'etereogenità e la multidisciplinarietà dell'ambiente asemico influiscono particolarmente sulla sua "inclassificabilità". I suoi protagonisti sono infatti artisti, poeti, poeti visivi, autori di scritture asemantiche o libri d'artista, teorici dell'arte e della letteratura, performer, poeti sonori e molti altri... «navigati stregoni dei linguaggi umani e giovani arrembanti in un mix di opere e autori [...] rappresentando un termometro, uno spaccato significativo della storia e dell'evoluzione di queste pratiche sempre terra di confine.»[S13] "L'internazionalità" di questo tipo di scrittura a cui fa riferimento Jakobson, sottolinea inoltre che possa essere "letta" e compresa (anche se forse sarebbe meglio dire "interpretata") da tutti: «senza parole, la scrittura asemica è in grado di relazionarsi con tutte le parole, i colori e persino la musica, indipendentemente dalle lingue originali dell'autore o del lettore; non tutte le emozioni possono essere espresse con le parole, e quindi la scrittura asemica cerca di riempire il vuoto.»[S14] Il lettore diventa una sorta di co-autore, in quanto decide come interpretare e indagare questo tipo di testo.

La scrittura asemica fa il giro del mondo, ha una storia frammentata che parte dall'antichità⁵⁸ e arriva ai giorni nostri (attraverso una serie di esercizi, pratiche e sperimentazioni) grazie all'apporto di numerosi personaggi come Man Ray, che nel Maggio del 1924 creò una poesia composta esclusivamente da linee e trattini che sembrano delle cancellature⁵⁹; Henri Michaux⁶⁰, che, più o meno nello stesso



Henri Michaux, litografia estratta dal libro
Par la voie des rythmes, 1974

58 Nella Cina della dinastia Tang, intorno all'800, due uomini spinsero la calligrafia corsiva a pennello fino a renderla illeggibile. Il "pazzo" Zhang Xu che dopo aver bevuto del vino scriveva un corsivo esuberante ma illeggibile e il più giovane "monaco buddista pazzo" Huai Su che ha trovato fama come scrittore di calligrafia corsiva sciolta.

Per alcuni la storia della scrittura asemica comincia dall'indecifrabile monoscritto Voynich, un codice di 240 pagine del XV secolo scritto su pergamena di capretto che prende il nome dal mercante di antichità che lo acquistò nel 1912. Esso contiene centinaia di disegni, 37.919 parole con 25 lettere o caratteri distinti, non ha autore, titolo, data né capitoli.

59 Man Ray (1890-1976), artista statunitense di origine ebraica, noto per il suo approccio innovativo e sperimentale all'arte e per il suo contributo in vari campi artistici, tra cui la fotografia, il cinema e le arti visive. Nel maggio del 1924 creò una poesia senza parole intitolata "Paris". Essa rappresenta un perfetto esempio di scrittura asemica e, attraverso la sua stesura, l'artista esplora nuovi modi di esprimere significati e emozioni tramite l'utilizzo di segni grafici privi di un significato linguistico diretto, sottolineando il loro potenziale artistico e quello delle forme visive al di là delle parole. Questo lavoro è una dimostrazione del suo approccio innovativo e sperimentale all'arte, che ha influenzato e arricchito il panorama artistico contemporaneo.

60 Henri Michaux (1899-1984) è stato un poeta, scrittore e pittore francese di origine belga, noto per il suo approccio innovativo e sperimentale all'arte e alla letteratura. Esplorò molteplici forme espressive dalla poesia alla pittura, capaci di comunicare stati interiori complessi e sfuggenti, sempre spinto da un forte desiderio di superare i limiti tradizionali delle discipline artistiche, anche attraverso la sperimentazione di psichedelici come mescalina e LSD. Celebre per i suoi libri di critica d'arte e i suoi stravaganti diari di viaggio, fu profondamente ispirato dalla scrittura automatica, dalle culture orientali e in particolare dalla calligrafia asiatica. Iniziò così a creare opere calligrafiche senza parole, che descriveva come "gesti interiori". Questi pezzi calligrafici rappresentano un tentativo di esprimere l'ineffabile e l'inconscio attraverso segni grafici, distillando emozioni e pensieri in forme visive astratte.

periodo, fu ispirato dalla scrittura automatica e dalla calligrafia asiatica, iniziò a scrivere pezzi calligrafici senza parole che definì “gesti interiori”; lo scrittore e artista Wassily Kandinsky, che è stato sicuramente un precursore della scrittura asemica, con le sue opere lineari “Storia indiana” (1931) e “Successione” (1935) che esemplificano la completa astrazione testuale⁶¹.

A metà degli anni Quaranta nasce il Lettrismo, movimento d'avanguardia francese fondato a Parigi dal rumeno Isidore Isou, con una produzione che ammonta a centinaia di volumi⁶². «Il *Lettrisme* (da pronunciare alla francese)» dice Tim Gaze «ci ha dato la nozione di ipergrafia: creare composizioni che utilizzano lettere, simboli (compresi quelli di nuova invenzione), immagini e qualsiasi altra cosa. Le ipergrafie possono appartenere a qualsiasi genere e a qualsiasi



Wassily Kandinsky, *Succession*, 1935

ambito della cultura: arte visiva, calligrafia, poesia, animazioni, magliette, pubblicità su carta stampata, graffiti o altro. La scrittura asemica [...] fa parte dell'universo di possibilità delle ipergrafie.»[S15]

Negli anni Cinquanta, Brion Gysin⁶³ ha

61 Wassily Kandinsky (1866-1944) famosissimo pittore e teorico dell'arte russo, considerato uno dei pionieri dell'arte astratta e fondatore del gruppo “Der Blaue Reiter”. La sua ricerca artistica lo ha portato a esplorare nuove forme di espressione, che hanno avuto un'influenza significativa su vari movimenti artistici del XX secolo. Nei primi anni Trenta, Kandinsky creò le due opere citate nel testo (comparse tra l'altro nel blog dello stesso Jacobson “The New Post-literate: A Gallery Of Asemic Writing” nella sezione “il 26.11.2014), un perfetto esempio di scrittura asemica che esemplifica la completa astrazione testuale. Si tratta di opere lineari, composte da segni e tratti privi di significato linguistico che fanno di lui un precursore significativo della scrittura asemica. Attraverso di esse, Kandinsky cercava di trasmettere emozioni e concetti attraverso una forma visiva pura, liberata da qualsiasi riferimento diretto alla realtà linguistica. Questo approccio rifletteva la sua convinzione che l'arte dovesse andare oltre la semplice rappresentazione del mondo visibile per esplorare invece il regno dell'interiorità e della spiritualità. “Indian Story” e “Succession” dimostrano la sua capacità di trasformare l'arte in un mezzo di comunicazione universale, capace di parlare direttamente all'anima attraverso forme e colori astratti.

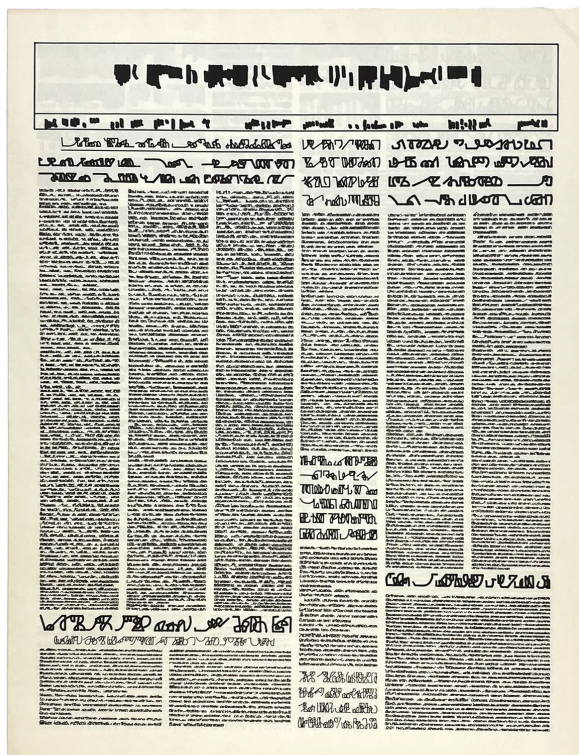
62 Isou e i lettristi hanno applicato le loro teorie a vari ambiti dell'arte e della cultura, in particolare poesia, cinema, pittura e teoria politica. Le radici teoriche del movimento affondano nel Dadaismo e nel Surrealismo. Isou considerava il suo connazionale Tristan Tzara come il più grande creatore e legittimo leader del Dadaismo, disprezzando la maggior parte degli altri come plagiatori e falsari. Tra i surrealisti, André Breton ebbe una notevole influenza, ma Isou era insoddisfatto di ciò che percepiva come la stagnazione e il fallimento teorico del movimento negli anni Quaranta.

In francese, il movimento è chiamato *Lettrisme*, dal termine francese per lettera, poiché molte delle loro prime opere erano incentrate su lettere e altri simboli visivi o parlati. Gli stessi lettristi preferiscono la grafia *Lettrism* per il termine anglicizzato, e questa è la forma usata in quelle rare occasioni in cui producono o supervisionano traduzioni in inglese dei loro scritti. Il termine, essendo il nome originale dato al gruppo, è rimasto come termine ombrello per coprire tutte le loro attività, anche se molte di queste si sono allontanate da qualsiasi connessione con le lettere. Sono stati introdotti anche altri nomi, sia per il gruppo nel suo complesso che per le sue attività in domini specifici, come “Movimento Isouiano”, “Rivolta Giovanile”, “Iper-grafica”, “Creatica”, “Arte Infinitesimale” ed “excoördismo”.

63 Brion Gysin (1916-1986), pittore, scrittore, poeta sonoro, artista performativo e inventore di dispositivi sperimentali di origine britannico-canadese. Figura poliedrica e innovativa, Gysin ha esplorato diverse forme artistiche e ha avuto una grande influenza sulla cultura underground e sulla Beat Generation. È noto per i suoi esperimenti con la scrittura asemica, ispirato dalla calligrafia orientale e dalle pratiche mistiche, che lo portarono a creare opere che combinavano elementi visivi e sonori. Una delle sue innovazioni più significative fu la già citata tecnica del *cut-up*, che sviluppò insieme a William S. Burroughs. Con l'aiuto del tecnico elettronico Ian Sommerville, nel 1959 inventò la “Dreamachine”, un dispositivo stroboscopico da osservare ad occhi chiusi, progettato per indurre visioni *ipnagogiche*, che si riferiscono a uno stato di coscienza tipico del passaggio tra la veglia e il sonno, stimolando la corteccia visiva del cervello umano. Questo strumento riflette il suo interesse per gli stati alterati di coscienza e il potenziale della mente umana.

dedicato i suoi sforzi più grandi, alla creazione di opere calligrafiche ispirate alla scrittura corsiva giapponese detta *Caoshu/Sōsho* (maldestramente tradotta dagli occidentali come “Scrittura Erba”, per il carattere “Cao”, il cui primo significato in cinese è proprio “erba”) e alla scrittura araba. Anche l’artista argentina Mirtha Dermisache⁶⁴ è un’altra “scrittrice asemica” che ha sperimentato con il segno e la scrittura sostenendo che i suoi lavori, seppur privi di significato, hanno comunque mantenuto i pieni diritti di un’opera autonoma[S16] (fu infatti Roland Barthes a inserirla nella categoria delle

“scritture illeggibili”[47])⁶⁵. Nel 1967 pubblica il suo primo libro di 500 pagine e senza una sola parola. «Ho iniziato a scrivere», ha detto in un’intervista del 2011 con Cecilia Pavón⁶⁶, «e il risultato è stato qualcosa di illeggibile». La sua abilità consiste nel distrarre l’impulso dello spettatore a leggere. Davanti alle sue opere, da una certa distanza, sembrerebbe proprio di guardare un testo, forse una pagina di giornale. Prestando una certa attenzione, si nota che non si tratta né di stampa né di scrittura, ma di tratti liberi, una sorta di disegno che imita un “formato di comunicazione” e limita in modo esaustivo i



Mirtha Dermisache, *Diario n°1: Año 1* (fronte/retro), 1972

64 Mirtha Dermisache (1940–2012) un’artista argentina pioniera nel campo delle scritture asemiche. Nata a Buenos Aires, ha iniziato a esplorare le potenzialità espressive della scrittura fin dagli anni Sessanta, sfidando le convenzioni linguistiche tradizionali. Le sue opere sono state apprezzate per la loro capacità di evocare forme di comunicazione visiva che trascendono il linguaggio scritto. Il semiologo Roland Barthes ha riconosciuto in Dermisache una capacità unica di trasformare la scrittura in un’esperienza visiva autonoma, priva di significato ma carica di potenzialità espressive. Le sue opere continuano a influenzare artisti contemporanei e teorici dell’arte, sottolineando l’importanza della sperimentazione e dell’espressione creativa senza limiti.

65 Lo stesso Barthes, oltre a dilettersi con la pittura, sperimentò con il gesto e la scrittura: la sua attenzione «per il gesto pittorico va sicuramente messa in relazione anche all’idea di scrittura, intesa in senso fisico, e su cui Barthes si è a lungo soffermato. La pittura sembra divenire quasi una continuazione della scrittura, una forma espressiva che dà libertà al gesto ma che si dispone sempre con una certa regolarità e impaginazione nel foglio» (François Wahl in “Carte Segni” di Roland Barthes, Electa, Milano, 1981, p. 22). I pensieri di Barthes sulla scrittura, così come i disegni simili a logogrammi che ha creato nel corso della sua carriera, sono al centro di “Asemic: The Art of Writing”, libro di Peter Schwenger.

66 Cecilia Pavón poetessa, scrittrice e performer argentina nata a Buenos Aires, figura prominente nella scena letteraria contemporanea argentina, nota per il suo stile innovativo e la sua capacità di mescolare diverse forme artistiche

modelli alfabetici.

Per Mirtha Dermisache, scrivere non era solo un atto di comunicazione, ma un processo di esplorazione personale e di espressione creativa senza limiti. Le sue opere, spesso caratterizzate da una profusione di tratti e segni, invitano lo spettatore a immergersi in un mondo di pura forma e gesto, liberato dalle restrizioni del linguaggio convenzionale.

Nel suo gesto dello scrivere, Dermisache ha rivelato la bellezza intrinseca delle linee e delle forme, trasformando la pagina bianca in uno spazio di possibilità infinita. Attraverso la sua arte, ci ha invitato a riflettere sul potere dell'atto creativo e sulla sua capacità di trasgredire le barriere linguistiche per comunicare in modi nuovi e sorprendenti.

Grazie all'*asemic writing* è l'aspetto visivo della scrittura ad essere preso per la prima volta in esame e viene sfidata la nozione tradizionale di scrittura, in quanto non più destinata a essere letta nel senso convenzionale, ma piuttosto



Brion Gysin, *no 10*, 1961



Bruno Munari, *Scritture illeggibili di popoli sconosciuti*, 1970-1979

osservata e interpretata come una forma estetica autonoma.

Anche in Italia sono molti coloro che hanno sperimentato con questo tipo di pratica, addirittura prima ancora che fosse riconosciuta con tale nome. Tra gli anni Quaranta e Cinquanta, l'aspetto gestuale della scrittura si manifesta pienamente nelle indagini estetiche del tempo. Risalgono al 1947 le "Scritture illeggibili di popoli sconosciuti" con le quali Bruno Munari, tramite alterazioni del segno, evoca nuove condizioni il cui carattere indecifrabile non fa che presentare al lettore il segno e il suo mistero. Alla fine degli anni Cinquanta, questa pratica "senza nome" si diffonde ampiamente nel Belpaese, soprattutto grazie all'influenza delle ricerche verbo-visive e all'uso della calligrafia, che permette alla sfera del soggettivo e del privato di entrare nel testo e alla mano di riaffermare i propri diritti [48].

Tra i vari sperimentatori di scritture, molti dei quali, come anticipato, erano già



Irma Blank, *Germinazioni blu-oro n.1*, 1982

conosciuti per le loro ricerche eclettiche in ambito artistico-poetico, ricordiamo per

esempio l'ex giornalista, poeta e artista siciliano Emilio Isgrò e le sue cancellature, che negano per affermare sfuggendo dal suo controllo e la teoria del Seme, che ingigantisce per rendere visibile[S17]⁶⁷; Irma Blank⁶⁸, che «ricerca la conoscenza del sé e del mondo in senso ontologico e antropologico»[49] attratta dall'aspetto ambiguo e al contempo controllato del segno pseudo-grafico (o pseudo-ideografico), con il quale sperimenta con un approccio quasi monastico come suggerito da Gillo Dorfles⁶⁹[50]. «Irma Blank arriva al paradosso di riflettere nella scrittura l'immagine della non-riflessione, di scrivere la traccia del

67 Emilio Isgrò (1937-) è un artista concettuale e poeta visivo italiano. Ha iniziato la sua carriera artistica negli anni Sessanta, periodo in cui le avanguardie storiche e neoavanguardie stavano cambiando radicalmente l'arte. La sua pratica si è sempre mossa tra distruzione e costruzione, in una continua rielaborazione della parola e del segno visivo. Nel 1964, ha realizzato la sua prima cancellatura su una pagina del Corriere della Sera, inaugurando una tecnica che avrebbe poi sviluppato e affinato negli anni successivi. Isgrò ha introdotto anche la "teoria del Seme", con cui rappresenta ciò che è piccolo e apparentemente insignificante in modo monumentale. Un esempio di questo approccio è "Il sogno di Empedocle", una serie di sculture in pietra lavica esposte a Giarre, in Sicilia (sua terra natale), che unisce riferimenti alla mitologia e alla letteratura siciliana.

Isgrò ha avuto un rapporto complesso con le avanguardie artistiche e con il movimento della poesia visiva, di cui è stato uno dei protagonisti, ma dal quale ha preso le distanze per sviluppare una ricerca più personale e autonoma. Ha teorizzato la sua arte in diverse pubblicazioni, tra cui "La cancellatura e altre soluzioni" (2007), ed è stato spesso considerato un "cane sciolto" nel panorama artistico italiano. Le sue formiche, altro elemento iconico della sua opera, sono interpretate come una continuazione della cancellatura, coprendo e accumulandosi nello spazio come segni minimi ma potenti. La sua arte è una riflessione critica e poetica sulla realtà, capace di attraversare epoche e contesti culturali, sempre con un occhio rivolto alla possibile catarsi e rigenerazione.

68 Irma Blank (1934-2023) è stata un'artista nota per la sua dedizione appartata e intensa nel creare grandi cicli di opere caratterizzati da una forte tensione introspettiva. Il suo lavoro si distingue per una maestosità silenziosa, dove i segni non-scritturali aprono percezioni su dimensioni spirituali non-verbali. La critica ha spesso associato la sua opera alla scrittura e alla poesia visiva, ma potrebbe essere interpretata anche in termini musicali, come una ricerca costante di ritmo, in linea con la riflessione di Friedrich Hölderlin (poeta e filosofo tedesco XVII secolo) sulla poesia come forma ritmica di espressione del pensiero.

Fin dall'infanzia, Irma Blank ha mostrato una predilezione per la scrittura, imparando a utilizzare la forma gotica delle lettere durante la sua istruzione in Germania. Tuttavia, lei stessa vede i termini tradizionali come "scrittura", "pittura" e "disegno" come limitativi, preferendo una concezione dell'arte come processo di sperimentazione continua, senza vincoli predeterminati. Nel 1955, si trasferì a Siracusa, in Sicilia, dove trovò una cultura profondamente diversa dalla sua. Nonostante abbia descritto quegli anni come tra i più belli della sua vita, artisticamente sentiva una mancanza di condivisione e sostegno. Negli anni Sessanta, Blank entrò in contatto con la poesia visiva, pur mantenendo una certa distanza critica da quel movimento. Il trasferimento a Milano nei primi anni Settanta fu fondamentale per la sua crescita artistica, permettendole di entrare in una scena culturale più vivace e stimolante. Negli ultimi anni, il lavoro di Blank si era concentrato sul tema del movimento, sintetizzato nel ciclo intitolato "Gehen" (andare). Un evento personale significativo, una malattia che le ha impedito di camminare, ha trasformato il suo approccio creativo. Attraverso la serie "Gehen. Second Life", Blank esprime un nuovo movimento, simbolico e artistico, che riflette il suo continuo andare, nonostante le limitazioni fisiche.

69 Angelo Eugenio "Gillo" Dorfles (1910-2018) è stato un critico d'arte, pittore e filosofo italiano. Nato a Trieste, Dorfles ha studiato medicina, specializzandosi in psichiatria, ma è diventato famoso per i suoi contributi al campo della critica d'arte. Ha insegnato estetica presso diverse università italiane e ha scritto numerosi saggi sulla teoria dell'arte, la percezione estetica e la critica culturale. Dorfles è stato uno dei fondatori del Movimento Arte Concreta (MAC) nel 1948, un gruppo che promuoveva l'arte astratta e concreta. Il suo approccio interdisciplinare ha influenzato profondamente la critica d'arte italiana del XX secolo, e ha spesso esplorato il rapporto tra arte, design e società. Tra le sue opere principali si trovano "Il divenire delle arti" e "L'intervallo perduto". Dorfles ha anche avuto una carriera prolifica come pittore, e il suo lavoro è stato esposto in numerose mostre internazionali.

pensiero del vuoto»[51].

Quindi, dal boom tecnologico del secondo dopoguerra e dalla cultura dei mass media, passando per la poesia concreta, lo sviluppo del graphic design e della linguistica come ambito di studio, le pratiche asemiche hanno potuto svilupparsi e differenziarsi per diventare un vero e proprio movimento nascente.

Ma è solo negli anni Ottanta che *L'asemic writing* ha iniziato a farsi strada come forma d'arte contemporanea e ha visto una significativa crescita e sviluppo. Questo periodo può essere considerato uno dei momenti più prolifici per questo tipo di espressione artistica, grazie a una serie di artisti e teorici che hanno esplorato e ampliato il concetto. Esso ha guadagnato un'attenzione crescente grazie a numerosi artisti che, proprio in quegli anni, hanno esplorato nuove forme di espressione visiva e concettuale, e hanno cominciato a dar vita ad un vero e proprio movimento, che cominciava a incuriosire la critica.

Sebbene all'epoca non fosse direttamente coinvolto nell'*asemic writing*, già nel suo influente libro del 1953, "Il Grado Zero della Scrittura", Roland Barthes⁷⁰, esaminando le sfumature e le innovazioni della poesia di Stéphane Mallarmé (il quale fu pioniere nell'esplorazione delle possibilità estetiche del linguaggio, spingendo i confini della poesia e aprendo nuove strade per l'espressione artistica)⁷¹, osserva che «la parola, dissociata

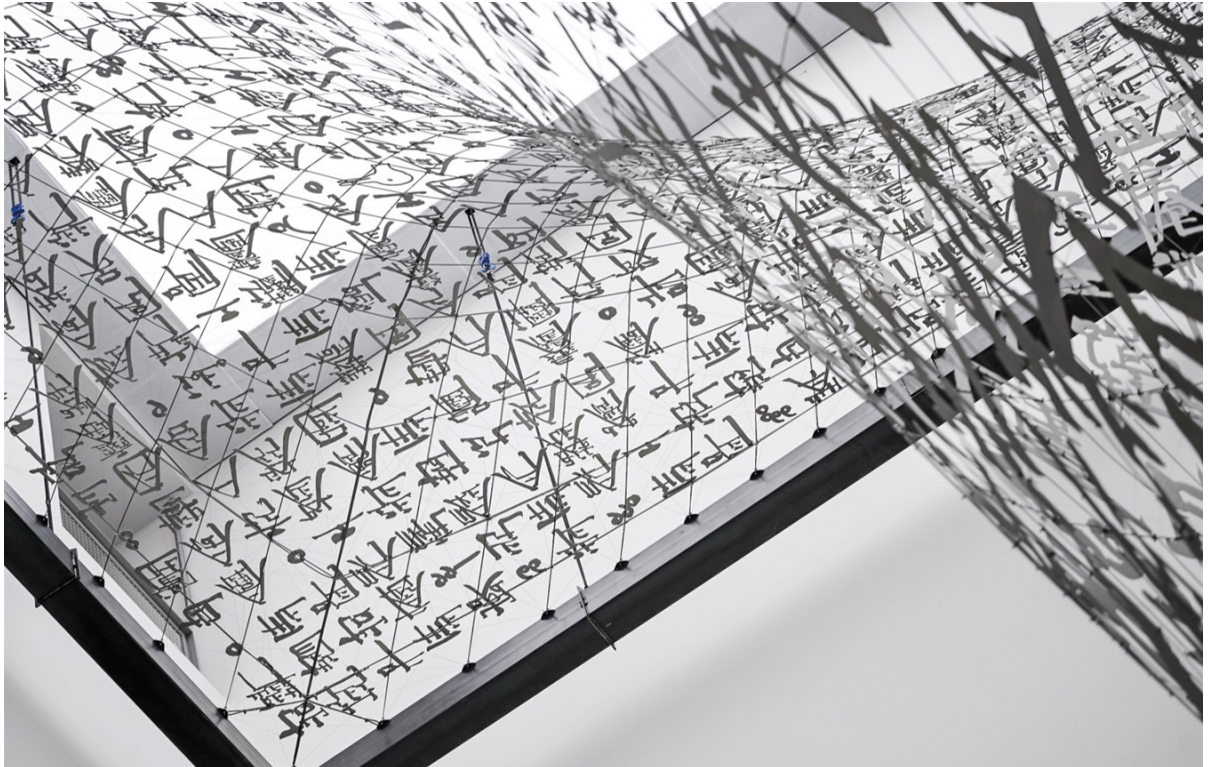
dal guscio dei cliché abituali e dai riflessi tecnici dello scrittore, è allora liberata dalla responsabilità in relazione a tutti i possibili contesti; appare in un breve atto che, essendo privo di riflessioni, dichiara la sua solitudine e quindi la sua innocenza».[52] Nel 1984 in un'intervista per Artforum Barthes definì l'*asemic writing* come una scrittura in definitiva illeggibile, ma assolutamente coinvolgente, esprimendo chiaramente il suo profondo interesse a riguardo.



Roland Barthes, progetto copertina libro *Roland Barthes*, 1974 ca.

70 Ricordiamo che in seguito Barthes stesso produsse un certo numero di "disegni asemici" da lui chiamati *contre-écritures* (contro-scritture) e nel 1976 ne pubblicò un certo numero nella rivista "Luna-Park", insieme alle opere degli artisti che la pensavano come lui, Dermisache e Brion Gysin. Ispirato dai "Mouvements" di Michaux, che ha avuto un'influenza diretta sui suoi dipinti e sui suoi disegni. Secondo Peter Schwenger, professore e studioso americano, Barthes aveva imparato da Michaux come «aggirare il significato per liberare il potere dell'illeggibile» (dall'articolo di David Ebony "A Recent Book Explores What It Means to Write without Meaning" pubblicato sul sito Art in America, il 20 Maggio 2020).

71 Stéphane Mallarmé (1842-1898) è stato uno dei più influenti poeti simbolisti francesi, noto per il suo innovativo utilizzo delle parole, per la sua esplorazione del linguaggio e per il suo approccio sperimentale alla poesia. Nato a Parigi, Mallarmé ha trascorso gran parte della sua vita come insegnante di inglese, ma è nella sua produzione letteraria che ha lasciato un'impronta indelebile. Convinto che la poesia potesse evocare esperienze ed emozioni in modo più profondo e complesso rispetto alla prosa ordinaria, sviluppò una poetica basata sull'idea che le parole non fossero semplici strumenti di comunicazione, ma piuttosto entità autonome in grado di creare un universo di significati attraverso le loro interazioni. La sua scrittura è spesso caratterizzata da una sintassi complessa e da un uso deliberato dell'ambiguità, invitando i lettori a partecipare attivamente alla costruzione del senso delle sue poesie.



Xu Bing, *Gravitational Arena*, 2021-2022

Come dicevamo, l'*asemic writing* è internazionale e si è parlato di presunte origini riconducibili alla dinastia Tang, nella Cina antica. Oggi, le elaborate e talvolta monumentali installazioni degli artisti cinesi Gu Wenda e Xu Bing, realizzate a partire dagli anni Ottanta, hanno portato il concetto di asemicità a un nuovo livello. Per il suo "Libro dal cielo" (1987-91), Xu Bing ha inventato circa quattromila caratteri indecifrabili, ognuno dei

quali aderisce strettamente alle convenzioni della formazione delle parole e della pratica calligrafica cinese⁷². Gu Wenda, nelle sue numerose e vaste installazioni, incorpora scritture in pseudo-lingue (dall'aspetto sia orientale che occidentale), realizzate con capelli umani raccolti dai barbieri di tutto il mondo. Le lettere dei capelli, sottolinea Schwenger, esprimono una "tensione tra il naturale e il culturale"⁷³. Sebbene l'uso della lingua sia

72 Xu Bing (1955-) è un importante artista cinese il cui lavoro si concentra sulle scritture asemiche e sui caratteri inventati. Una delle sue opere più celebri è "A Book from the Sky", una vasta installazione di libri e rotoli stampati con migliaia di caratteri cinesi inventati che, pur essendo esteticamente simili ai caratteri reali, non hanno alcun significato. Questo progetto, inizialmente creato in Cina, ha ricevuto consensi a livello internazionale per la sua capacità di comunicare in modi diversi a pubblici differenti. I visitatori cinesi e occidentali, infatti, perdono parti diverse del significato dell'opera, ma ciascun gruppo coglie aspetti che l'altro non percepisce. Xu Bing utilizza elementi della cultura cinese per affrontare questioni globali, dimostrando che l'uso di questi elementi non è un tentativo di esotizzare la propria cultura, ma piuttosto un modo di partecipare al dibattito culturale globale. Egli sostiene che il vero problema non risieda nei materiali o negli elementi culturali utilizzati, ma nel livello di riflessione che si apporta al proprio lavoro.

73 Gu Wenda (1955-) è un artista cinese noto per il suo lavoro innovativo nel campo delle scritture asemiche e per l'utilizzo di caratteri inventati. Durante gli anni Ottanta, Gu ha iniziato a esplorare la scrittura a sigilli, una delle prime forme di scrittura unificata in Cina, ispirandosi ai filosofi del linguaggio come Ludwig Wittgenstein e Bertrand Russell. In questo periodo, ha iniziato a creare una serie di dipinti a inchiostro con script di sigilli fittizi, liberandosi dal significato convenzionale delle parole. Gu si interessa a come integrare la conoscenza nel corpo umano, andando oltre la calligrafia e la stampa tradizionali. Le sue opere recenti, eseguite in tutto il mondo, sono rivolte a un pubblico internazionale. Attraverso l'uso di linguaggi pseudo-inventati, Gu esplora la fusione delle culture globali, ponendo il pubblico di fronte alla sfida di interpretare un linguaggio inesistente che simboleggia la comprensione errata come essenza della nostra conoscenza del mondo materiale



Gu Wenda, *United Nations - Babel of the Millennium*, 1999

prevalente in molta arte contemporanea, l'apparizione della lingua cinese in questo momento storico è degna di particolare attenzione: in Occidente, dove la lingua cinese viene spesso considerata solo come un segno esotico, i modi in cui gli artisti cinesi utilizzano tatticamente il linguaggio possono talvolta andare persi.[53]

Le opere di Xu Bing e Gu Wenda sono straordinariamente eterogenee, utilizzando una grandissima varietà di materiali e supporti per esplorare le loro idee sulla scrittura e il linguaggio. Questi artisti sperimentano con diverse tecniche, dai dipinti a inchiostro ai grandi progetti di installazione, dagli schermi dei computer agli animali vivi negli spazi espositivi (lavoro che esplora il significato e la comunicazione attraverso l'uso di creature viventi, sottolineando l'interazione tra natura e linguaggio). Tutto ciò riflette una ricerca artistica che spinge verso l'esplorazione di nuovi orizzonti creativi, rompendo con le convenzioni tradizionali e aprendo nuove vie di espressione. «Connaturate alle scritture

asemiche, loro necessarie e pressoché ovvie identità, la ricerca e la sperimentazione spingono verso e aprono orizzonti immensi di libertà che non significa però casualità [...] ma itinerario attraverso un numero potenzialmente infinito di possibilità realizzative. Ecco allora che le scritture asemiche possono abbandonarsi proprio al gioco (serissimo) della contestazione di schemi concettuali e formali molto spesso autoritari e precostituiti, violare gli spazi della pagina tradizionale (e dello schermo), contaminarsi con altri elementi, e materiali, ospitarli per moto naturale (immagini, ritagli, disegni, *flarf*, *googlisme*, *glitch*, ecc.), ché le scritture asemiche, pur in evidente e profondo rapporto con l'universo digitale, consentono la riscoperta e la valorizzazione della scrittura quale manufatto»[S18]



Xu Bing, *A Case Study of Transference*, 1992-1994

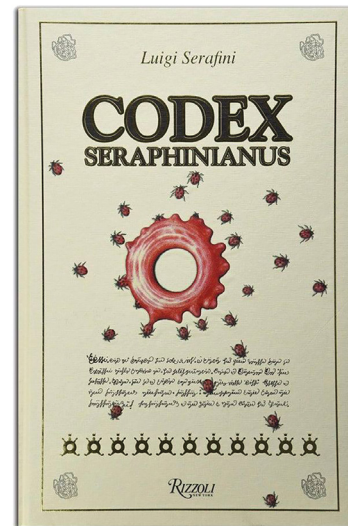
la giocosità che scaturisce da queste sperimentazioni risiede dunque anche nella facoltà di selezionare vari supporti scrittori, di manipolarli, tagliarli, sagomarli, incollarli, assemblarli. La *mescidanza* e la *contaminazione*

implicano che sia possibile impiegare materiali di diversa origine⁷⁴ (fotografie analogiche e digitali, diversi tipi di inchiostri, matite, pennarelli, ecc.) e che i segni stessi sono capaci di evocare (senza mai limitare la libertà dell'osservatore) le più diverse tradizioni culturali.⁷⁴

Tornando in Italia, è del 1981 uno dei capolavori di *asemic writing* che in questa sede è impossibile non citare: si tratta dell'enciclopedico "Codex Seraphinianus" di Luigi Serafini⁷⁵, che, come afferma l'artista stesso, gli ha permesso di aggirare il rigido sistema dell'arte, immaginando di poter realizzare una mostra all'interno di una libreria, "un museo senza pareti"[S19].

Il "Codice Serafino" è un'opera enigmatica e straordinaria divisa in due volumi, creata negli anni Settanta e pubblicato solo nel 1981 a Milano; paragonato all'"Enciclopedia Cinese" di cui

parla Jorge Luis Borges⁷⁶ e al "Manoscritto Voynich", si tratta a tutti gli effetti di un'enciclopedia di un mondo fantastico, con la propria flora, fauna e principi scientifici. Il secondo volume esplora l'anatomia, l'antropologia, la geografia, la storia e altre



Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, 1981

74 Antonio Devicienti, nell'articolo della rivista liminale Utsanga.it, discute i concetti di *mescidanza* e *contaminazione* in relazione alle scritture asemiche. In questo contesto, il primo si riferisce alla fusione e mescolanza di elementi diversi in un'opera d'arte. Nelle scritture asemiche, questo concetto si manifesta attraverso l'uso di vari materiali e tecniche che provengono da tradizioni culturali diverse, creando ibridi che superano le categorizzazioni convenzionali. Ciò permette all'artista di esplorare e sperimentare con infinite combinazioni, rompendo con gli schemi rigidi e aprendo nuove possibilità espressive. Il concetto di *contaminazione* invece, implica l'integrazione di elementi estranei in un'opera, creando un'interazione tra diverse forme di espressione artistica che non seguono un significato lineare o tradizionale. Tutto ciò permette alle scritture asemiche di andare oltre la pagina tradizionale, ospitando vari elementi e materiali che arricchiscono e ampliano il significato dell'opera.

L'*asemic writing* attraverso una serie di approcci differenti, non solo sfida le forme tradizionali di scrittura, ma permette anche che essa venga riscoperta come manufatto artistico. Questo approccio interdisciplinare e ludico apre un «numero potenzialmente infinito di possibilità realizzative», dove ogni segno e ogni materiale possono suggerire nuove tradizioni culturali e modi di vedere il mondo. Questi concetti enfatizzano come la libertà espressiva non sia sinonimo di casualità, ma piuttosto un percorso ricco di sperimentazioni e contaminazioni creative, che valorizzano la complessità e la ricchezza della comunicazione visiva e culturale.

75 Luigi Serafini (1949-) artista, architetto e designer italiano. Oltre al "Codex Seraphinianus" ha sperimentato in vari campi dell'arte e della cultura visiva contemporanea. Ha lavorato come designer e illustratore per libri, riviste e progetti editoriali, contribuendo con un approccio unico che mescola immaginazione fantastica e dettagliate capacità tecniche. La sua carriera include anche lavori nel campo dell'architettura e del design, con progetti che riflettono un interesse continuo per l'estetica surreale e la sperimentazione formale. Serafini ha mantenuto un profilo relativamente riservato, permettendo alle sue opere di parlare principalmente per sé stesse, suscitando interrogativi e stimolando l'immaginazione dei suoi lettori e spettatori.

76 Jorge Luis Borges (1899-1986) è stato un famoso scrittore argentino, celebre per i suoi racconti e saggi che esplorano temi come la metafisica, il tempo, la memoria e il labirinto della conoscenza. Nel suo scritto "El idioma analítico de John Wilkins", Borges menziona l'"Enciclopedia Cinese" di John Wilkins (filosofo e teologo inglese del XVII secolo, noto per il suo lavoro nel campo della logica, della linguistica e della classificazione) come esempio di una classificazione del mondo basata su categorie arbitrarie e bizzarre. Questa enciclopedia ipotetica attribuisce categorie a tutto, compresi oggetti inconcepibili o assurdi. Borges utilizza questo esempio per discutere delle limitazioni del linguaggio e della conoscenza umana; inoltre lo menziona perché Wilkins è stato uno dei primi a tentare di creare un'enciclopedia universale ordinata razionalmente, una sorta di tentativo di catalogare tutto il sapere umano in una struttura sistematica. Borges, tuttavia, utilizza il suo nome per introdurre un esempio paradossale di classificazione che sfida la nostra comprensione e le nostre convenzioni linguistiche.

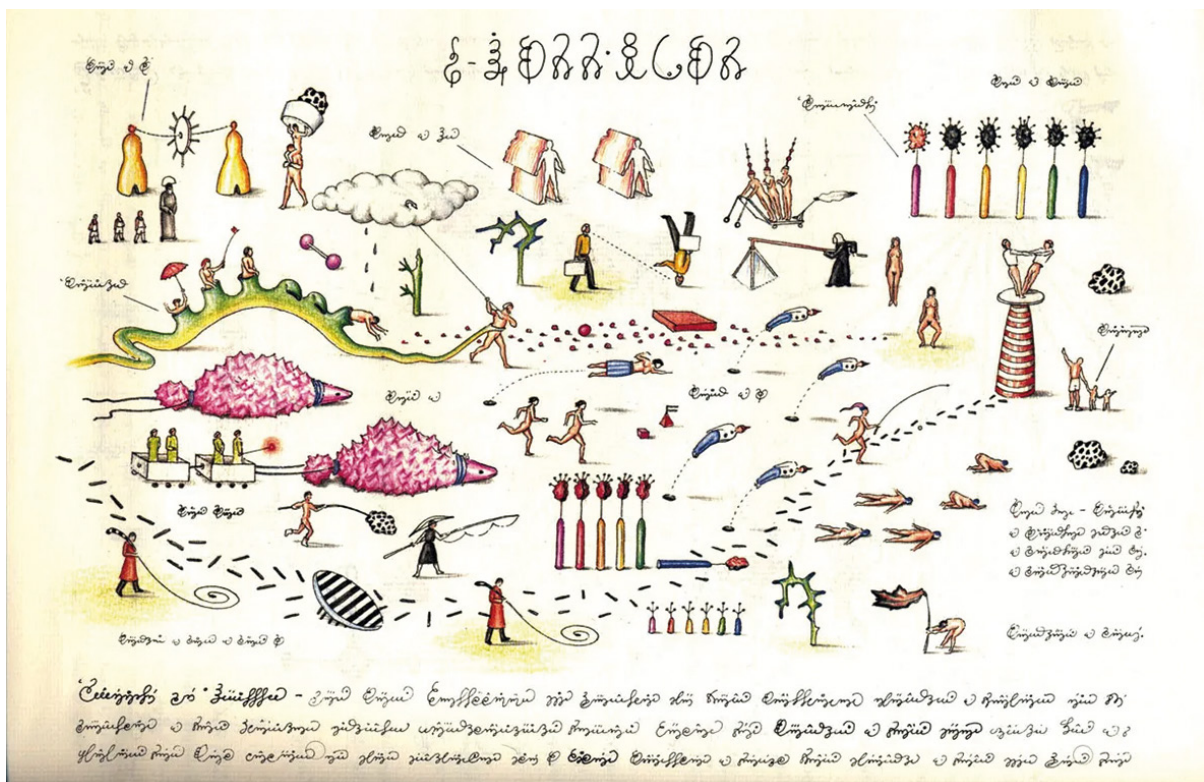
discipline di questa realtà alternativa.

Il Codice è scritto in una lingua inventata che pare imitare una scrittura persiana, rendendo il testo indecifrabile. Anche e soprattutto per questo motivo, ha attratto un certo numero di appassionati che discutono se sia traducibile o semplicemente un elaborato inganno. La scrittura segue schemi che suggeriscono un metodo, con immagini che potrebbero fornire indizi interpretativi. Si ipotizza infatti che il Codice potrebbe essere decifrabile, con tre possibili chiavi: le immagini, gli schemi grammaticali e il codice numerico; stabilire una cifra numerica potrebbe fornire una chiave linguistica per interpretare il testo, con le immagini che servirebbero come indici per verificare le traduzioni, ma non è così⁷⁷.

Il libro è organizzato in maniera simile a

un erbario medievale o un'enciclopedia illuminata, seguendo una struttura gerarchica dalla microflora alle forme di vita più complesse. Il colore è un elemento ricorrente che unisce gli elementi del libro, rappresentato in vari modi, dall'arcobaleno ai capi d'abbigliamento. Le sue illustrazioni mescolano elementi botanici, zoologici, meccanici e umani in combinazioni inedite e fantasiose. Il "Codex Seraphinianus" è dunque un'opera che sfida la comprensione e invita alla contemplazione, mescolando realtà e fantasia in un modo unico e suggestivo.[S20]

Negli anni Novanta, il fervore intorno a tale costellazione di esperimenti verbo-visivi più o meno slegati aumenta ed è solo nella seconda metà di quel decennio che ne viene confermata ufficialmente l'esistenza. In vari



Luigi Serafini, *Codex Seraphinianus*, pagine interne, 1981

77 In realtà, anche Serafini stesso (che, tra l'altro, ha deciso di "uscire allo scoperto" per presentare la sua opera appena una decina di anni fa), ammette di non avere idea di ciò che vi è scritto. Qualche anno fa, insieme ad alcuni colleghi e collaboratori, ha fatto una ricerca online e ha scoperto che la pseudoscrittura con cui ha sviluppato il "Codex" contiene delle similitudini grafiche con circa una quarantina di lingue di tutto il mondo, di alfabeti, alcuni dei quali molto rari e quasi sconosciuti.

78 Jim Leftwich è un poeta visivo americano, noto per il suo ruolo fondamentale nello sviluppo del movimento asemico. Come molti suoi colleghi, oltre al suo lavoro sull'*asemic writing*, Leftwich è un prolifico poeta e artista, impegnato in una continua esplorazione delle intersezioni tra linguaggio, visione e significato.

scambi online del 1997, Jim Leftwich⁷⁸ e Tim Gaze hanno applicato il termine “*asemic*” ai loro scritti, disegni e collage quasi calligrafici. Peter Schwenger considera questo atto di denominazione come il vero e proprio lancio dell’”Asemico” come movimento internazionale in continuo sviluppo ed è solo dal 2018 che il termine ha assunto il significato attuale. Oggi comprende un’ampia gamma di pubblicazioni, mostre e soprattutto attività online, che devono comunque lottare per ottenere il riconoscimento che meritano. Ecco perchè quando ci si riferisce a quest’ambito si pensa più a un movimento culturale, a un cambiamento visibile nella società, piuttosto che a un particolare gruppo di artisti.[S21] È stato proprio Gaze a lavorare da anni in questo senso con opere e disegni numerosissimi, ed è stato tra i primi ad attivarsi per promuovere questa linea di ricerca (che egli stesso vedeva praticata da centinaia di artisti e autori in tutto il mondo) attraverso mostre, iniziative, siti, edizioni, riviste, fascicoli su carta e online (tra cui “Asemic magazine” di cui è direttore e “Asemic movement”), che nel primo decennio del nuovo secolo si sono

moltiplicati ulteriormente grazie all’apporto di una vera e propria collettività di artisti (e curatori, in rete e fuori [54]

La scrittura asemica ormai esiste come stile internazionale, grazie a poeti, scrittori, filosofi e artisti (ma anche molti appassionati) che la creano e la diffondono in molti paesi di tutto il mondo.[55] Dal dialogo tra Quimby Melton⁷⁹ e la poetessa visiva finlandese contemporanea Satu Kaikkonen⁸⁰: «Poiché la scrittura asemica enfatizza la qualità visiva e rappresentativa del linguaggio, crea un dialogo unico tra lo scrittore/lettore e il mondo dei segni, che consente atti di decodifica multipli e soggettivi. Questa qualità paradossale, cosmopolita e allo stesso tempo personale, credo che conferisca alla scrittura asemica un senso iper-contemporaneo di essere e la rende molto più che arte. La leggo, infatti, come un linguaggio archetipico, come una (ri)figurazione delle parole pronunciate dai costruttori di Babele. I testi asemici, per così dire, fungono da proiezione del desiderio dell’umanità di ricollegarsi alla radice mitologica di tutte le lingue e, per estensione, gli uni agli altri.»[56]



Martina Stella, *Parole al Vento* (alcuni fotogrammi del video), 2020

79 Quimby Melton è uno degli editori di “SCRIPTjr.nl”. Grande appassionato e fruitore di narrativa, vive nel sud della California, dove dirige le operazioni della sua azienda di design ipermediale “Studio Hyperset”. Quimby ha studiato letteratura anglo-americana, arte e musica del XX secolo e varie tecnologie dei nuovi media. Ha pubblicato lavori su “Bright Lights Film Journal”, “SCRIPTjr.nl”, “Zouch” e altre pubblicazioni e ha scritto molte sceneggiature “nascoste”, che, per sua stessa ammissione, rimangono tali «non tanto per necessità quanto per conseguenza».

80 Satu Kaikkonen è una poetessa (visiva) finlandese che lavora nella sua lingua madre e in altre lingue. Compone frasi, *unilingua*, asemici, arte dei colori, fumetti astratti, poesie *marquee*, fumetti astratti animati, strisce poetiche, canzoni e lettere/poesia visiva animata. Il lavoro di Satu è apparso nelle pubblicazioni di Paper Kite Press, nelle riviste finlandesi “Parnasso” e “Tuli&Savu” e sui siti web “nokturno.org” e “The New Post-literate”.

a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a
a a a a



CAPITOLO 3
**Strategie artistiche nell'uso
del testo: indagine comparativa**

3.1 Criteri di selezione e tipologie di approccio

“Le parole hanno una loro vita visiva; le loro lettere sono oggetti con una propria esistenza.”

Ed Ruscha, intervista per Interview Magazine, 2010



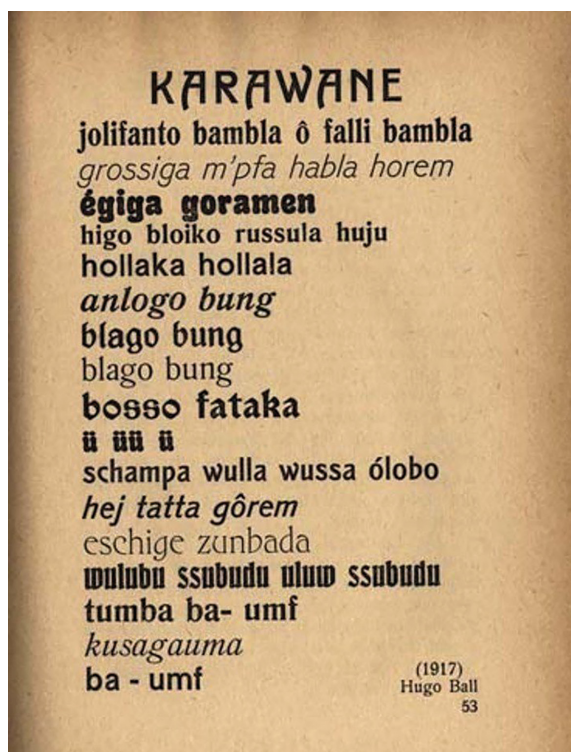
Kurt Schwitters, *Difficult*, 1943

Dopo aver analizzato a fondo il fenomeno delle “interferenze” e “incursioni” tra parole e arti dall’antichità fino ad oggi, e ripercorrendo per brevi tratti i diversi filoni di studio che, in maniera intermittente e discontinua, hanno preso in oggetto tali fenomeni, emerge chiaramente l’importanza del carattere inteso come segno di scrittura all’interno del contesto artistico. Questa esplorazione storica mi ha permesso di selezionare una serie di figure significative del mondo dell’arte, raggruppandole in base al loro atteggiamento artistico verso l’uso di caratteri e parole che diventano parte integrante delle loro opere in modalità diverse e innovative.

Il carattere, comunemente inteso come elemento della scrittura, trova in arte una nuova dimensione, divenendo un veicolo espressivo che va oltre la semplice funzioni di

comunicazione testuale. Mirando ad una sintesi analitica e comparativa del lavoro dei protagonisti della ricerca verbo-visiva, principalmente contemporanei, ma anche del secolo scorso, questo capitolo si propone di interrogarsi sulla perdita o meno delle funzioni del carattere come segno di scrittura, di analizzare i supporti e i materiali scelti dagli artisti, indagando le strade percorse e la possibile novità o continuità rispetto agli approcci di alcuni artisti del passato.

Uno degli aspetti più affascinanti di questo studio è la varietà di atteggiamenti artistici verso l’uso dei caratteri e delle parole. Alcuni artisti sembrano quasi concorrenti nel loro fervore innovativo, mentre altri mostrano sorprendenti somiglianze nei loro approcci. Questa pluralità di visioni e tecniche offre un panorama ricco e diversificato, che permette di esplorare in profondità il ruolo del carattere



Hugo Ball, *Karawane*, 1917 (da *Dada Almanach*, 1920)

nel conteso artistico contemporaneo.

Le interferenze tra parole e arti di cui si è parlato, hanno una lunga storia che risale all'antichità. Ricordiamo che già nei manoscritti medievali, le parole erano spesso adornate con miniature e decorazioni che trasformavano il testo scritto in un'opera d'arte visiva. Questo dialogo tra testo e immagine ha continuato a evolversi nel tempo, trovando nuove forme espressive con l'avvento della stampa e, successivamente, con le avanguardie artistiche del XX secolo.

L'ascesa della tipografia modernista ha segnato un cambiamento significativo nel modo in cui gli artisti e i primi grafici si sono avvicinati al design e al layout dei caratteri. Rifiutando gli stili ornamentali tradizionali, figure influenti come Herbert Bayer e Jan Tschichold¹ sostennero un approccio più funzionale e minimalista alla tipografia che enfatizzava la

chiarezza e la semplicità.

Come si è visto, Il Futurismo, ad esempio, ha giocato un ruolo cruciale nell'innovazione del rapporto tra testo e arte visiva. Filippo Tommaso Marinetti, nel suo manifesto del 1909, proclamava la necessità di una "rivoluzione tipografica" che rompesse con le convenzioni del passato. Le "parole in libertà" futuriste esploravano la potenzialità visiva del testo, usando caratteri di diverse dimensioni e stili, per creare composizioni dinamiche che trascendessero la mera comunicazione verbale.

Allo stesso modo, il Dadaismo ha sperimentato con la tipografia in modo sovversivo e giocoso. Artisti come Tristan Tzara e Kurt Schwitters, hanno utilizzato ritagli di giornale e tipografie dissonanti per creare collage testuali che sfidavano le nozioni tradizionali di senso e coerenza. La poesia visiva di Schwitters, in particolare, ha dimostrato come il carattere potesse essere decontestualizzato e ricontestualizzato in modi radicalmente nuovi.

Nel panorama contemporaneo, l'arte verbo-visiva ha continuato a evolversi, con artisti che utilizzano i caratteri e le parole come elementi centrali delle loro opere. Questo capitolo esamina il lavoro di alcuni di questi artisti, osservando come ciascuno di essi integri il testo nelle proprie pratiche artistiche.

Una di questi artisti è Jenny Holzer, nota per i suoi "Truisms", brevi frasi lapidarie che espone su pannelli LED, proiezioni luminose e installazioni pubbliche. Le sue opere utilizzano il testo come mezzo per provocare riflessione e dibattito pubblico. Come molti già citati che con la loro arte criticano per esempio la società della cultura di massa, Holzer sfrutta il potere delle parole per attirare



Joost Schmidt, poster dell'expo della Bauhaus, 1923

¹ Herbert Bayer (1900-1985) e Jan Tschichold (1902-1974), entrambi gli artisti hanno avuto un impatto significativo sul design grafico e tipografico. Bayer, con il suo legame al Bauhaus, ha contribuito a stabilire i principi del design modernista che enfatizzano funzionalità e semplicità. Tschichold, attraverso la sua *Neue Typographie* ("Nuova Tipografia"), ha ridefinito il layout tipografico e l'uso dello spazio bianco, influenzando generazioni di tipografi e designer.

Sebbene i due artisti/designer fossero contemporanei e condivisero alcune influenze moderniste, le loro carriere presero strade diverse. Bayer rimase più strettamente legato ai principi del Bauhaus per tutta la sua carriera, mentre Tschichold, pur partendo da una posizione modernista, finì per abbracciare una visione più flessibile e meno dogmatica del design.

l'attenzione su temi sociali e politici, trasformando il carattere tipografico in un'arma di attivismo artistico. La sua serie di "Truisms", iniziata alla fine degli anni '70, continua a essere rilevante nel contesto contemporaneo, dimostrando la potenza del testo come strumento di comunicazione visiva.

Barbara Kruger, è un'altra figura chiave del panorama verbo-visivo: le sue opere iconiche combinano immagini fotografiche in bianco e nero con testi sovrapposti in caratteri bianchi su sfondo solitamente rosso, spesso utilizzando il carattere Futura Bold. Kruger affronta temi di potere, identità e consumo, interrogando lo spettatore attraverso domande dirette e affermazioni provocatorie. Il suo lavoro mette in discussione le dinamiche di autorità e controllo, sfruttando il carattere tipografico come mezzo per destabilizzare le convenzioni visive e semantiche.

Anche Lawrence Weiner, uno dei pionieri dell'arte concettuale, utilizza il testo come principale mezzo espressivo nelle sue opere. Egli considera le parole come sculture linguistiche, capaci di evocare immagini e concetti senza la necessità di rappresentazione visiva. La sua pratica artistica sfida la distinzione tra arte visiva e letteratura, proponendo il testo come esperienza estetica autonoma. Al punto terzo della sua "Statement of intent" (Dichiarazione di intenti) del 1968, Weiner affermò: «The piece need not be built»^[56], ovvero che non è necessario costruire l'opera, sottolineando come l'arte possa esistere semplicemente attraverso il linguaggio.² Un aspetto fondamentale della mia analisi è l'esplorazione dei materiali e dei supporti



Ed Ruscha, *OOF*, 1962

utilizzati dagli artisti. Mentre le parole e i caratteri tipografici sono stati tradizionalmente associati alla carta e alla stampa, molti artisti contemporanei hanno sperimentato con una vasta gamma di media, trasformando il testo in una componente tangibile e tridimensionale delle loro opere.

Ed Ruscha³, ad esempio, ha utilizzato materiali inusuali come il sale, la polvere di diamante e l'acqua di mare per creare opere testuali. I suoi famosi "Word Paintings" spesso presentano parole singole o brevi frasi isolate su sfondi monocromi, enfatizzando la materialità del testo. Ruscha gioca con le associazioni e le connotazioni delle parole, esplorando il loro potenziale evocativo in contesti visivi non convenzionali.

Christopher Wool (1955-) invece, che è noto per le sue grandi tele su cui dipinge frasi

2 di entrambi questi artisti si parlerà in maniera più approfondita più avanti.

3 Edward Joseph Ruscha IV, noto come Ed Ruscha (1937-) è uno degli artisti più influenti della Pop Art e del movimento concettuale, noto per il suo uso innovativo di parole e testi nelle sue opere. La sua arte esplora l'intersezione tra linguaggio e immagine, spesso giocando con la materialità e il significato delle parole. Ruscha ha iniziato a guadagnare notorietà negli anni Sessanta con i suoi "Word Paintings", nei quali le parole diventano soggetti principali, disposte su sfondi spesso monocromatici o leggermente sfumati, esse sono spesso semplici e quotidiane, ma il contesto visivo in cui le inserisce conferisce loro un potere evocativo e meditativo. Il lavoro di Ruscha esplora spesso temi legati alla cultura americana, alla pubblicità, e alla banalità del linguaggio quotidiano. Le sue opere riflettono una sensibilità pop e un'attenzione ai dettagli visivi del paesaggio urbano americano. Ruscha gioca con le associazioni e le connotazioni delle parole, esplorando il loro potenziale evocativo in contesti visivi non convenzionali.

frammentate o parole sovrapposte con stencil industriali, utilizza vernici spray e rulli creando superfici testuali che richiamano i graffiti urbani. Il suo lavoro esplora la tensione tra leggibilità e astrazione, interessato al modo in cui il linguaggio può essere sia un'esperienza semantica che una visuale e sfidando lo spettatore a decifrare il significato dietro le sue composizioni testuali. In un articolo del "The New Yorker" del 2013, il critico d'arte Peter Schjeldahl sostiene che «Barbara Kruger e Jenny Holzer hanno lavorato principalmente con il linguaggio; Lawrence Weiner lo fa esclusivamente. Ma Wool lo ha reso nuovo. Ha unito l'aggressività anonima dei graffiti con la maestosità della pittura astratta formale. Selezionando parole e frasi che gli piacevano, le privava di personalità, utilizzando degli stencil, e di leggibilità, eliminando la spaziatura, la punteggiatura e, in un caso, le vocali.»[57] Una delle questioni chiave che questo capitolo intende esplorare è se gli artisti

esiste, in effetti, una chiara continuità con le pratiche storiche che hanno esplorato l'intersezione tra testo e arte.

L'artista concettuale giapponese On Kawara (1932-2014) per esempio, ha esplorato il tema del tempo e della memoria attraverso l'uso del testo e di numeri nelle sue opere. È noto per i suoi "Date Paintings", una serie iniziata nel 1966, in cui dipinge la data del giorno in bianco su sfondi monocromi⁴. Egli rappresenta una nuova via nell'uso del testo nell'arte contemporanea, ma la sua pratica meticolosa e ripetitiva trova continuità con diverse tradizioni artistiche del passato. Ad esempio, l'aspetto rituale e sistematico del suo lavoro, può essere paragonato alle pratiche di Sol LeWitt, che utilizzava istruzioni e regole per creare le sue opere. Egli trasforma un elemento semplice come la data, in un potente strumento di riflessione esistenziale, continuando la tradizione concettuale e minimalista di esplorare il significato attraverso processi metodici e ripetitivi. In questo modo,

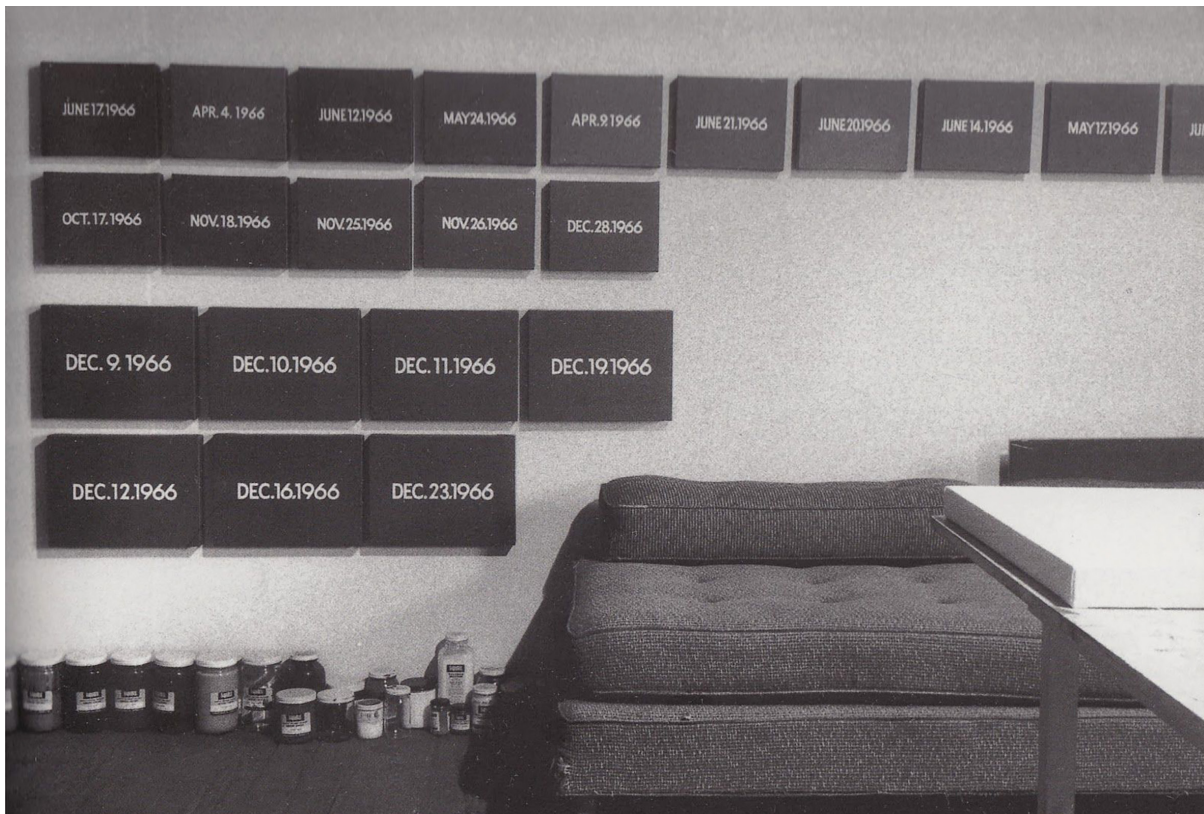


Christopher Wool, *Untitled*, 1990

contemporanei stiano percorrendo nuove vie o se stiano continuando le tradizioni stabilite dai loro predecessori. Mentre molti artisti innovano con nuovi materiali e tecniche,

offre una prospettiva innovativa sul ruolo del tempo nella nostra vita, percorrendo una strada che, pur essendo nuova, è profondamente radicata nelle pratiche storiche

⁴ Ogni dipinto è realizzato nel corso di un solo giorno; se non completato, viene distrutto. Le date sono dipinte in un formato standardizzato, utilizzando il linguaggio e la tipografia del luogo in cui si trova l'artista al momento. Il lavoro di Kawara sfida le nozioni tradizionali di pittura, utilizzando il testo per segnare il passare del tempo in modo sistematico e quasi rituale. Le sue opere invitano lo spettatore a riflettere sul concetto di tempo, memoria e presenza. Ogni "Date Painting" è accompagnato da un giornale del giorno, che serve come contesto storico e sociale, collegando la pratica artistica a eventi reali e quotidiani.



Studio di On Kawana con alcuni dei suoi *Date Paintings*, 1966

del movimento artistico al quale appartiene.

Durante la mia ricerca mi sono imbattuta anche in Glenn Ligon, classe 1960, che è un altro artista che mantiene la continuità con il passato attraverso l'uso del testo nelle sue opere che spesso incorporano citazioni di autori afroamericani e testi letterari, trasformando il carattere tipografico in una meditazione sulla storia e l'identità razziale. Ligon utilizza il testo per interrogare il presente attraverso il prisma del passato, creando opere che sono al contempo contemporanee e storicamente radicate.

Dunque, attraverso l'analisi dei lavori di questi artisti e di altri, che ho accuratamente selezionato e categorizzato facendoli rientrare in gruppi ben definiti e dei quali si parlerà più avanti, emerge una pluralità di approcci e tecniche che testimoniano la vitalità e la versatilità del testo come elemento artistico. Ho potuto osservare come tali artisti, pur innovando con nuovi materiali e media, spesso mantengono una connessione con le tradizioni storiche e, al contempo, il loro

lavoro continua a sfidare la prassi, offrendo nuove prospettive sul ruolo del carattere e della scrittura nell'arte. La varietà di atteggiamenti artistici verso l'uso di essi, dalle provocazioni politiche come quelle della Holzer e della Kruger, alle meditazioni concettuali di Weiner e Ligon, si nota come il testo continui ad essere un potente strumento di espressione visiva, anche al di fuori dell'ambito letterario, e anche quando perde leggibilità secondo gli standard comuni.

La scelta dei supporti e dei materiali adottati dagli artisti rivela una continua ricerca di innovazione e originalità, suggerendo che il percorso del carattere come segno di scrittura (e non solo) nell'arte è in costante evoluzione. La domanda se si tratti di una nuova via o di una continuità con il passato rimane aperta, ma è chiaro che il testo, nelle mani degli artisti contemporanei, continua a reinventarsi, offrendo nuove possibilità espressive e significative all'interno del panorama artistico.

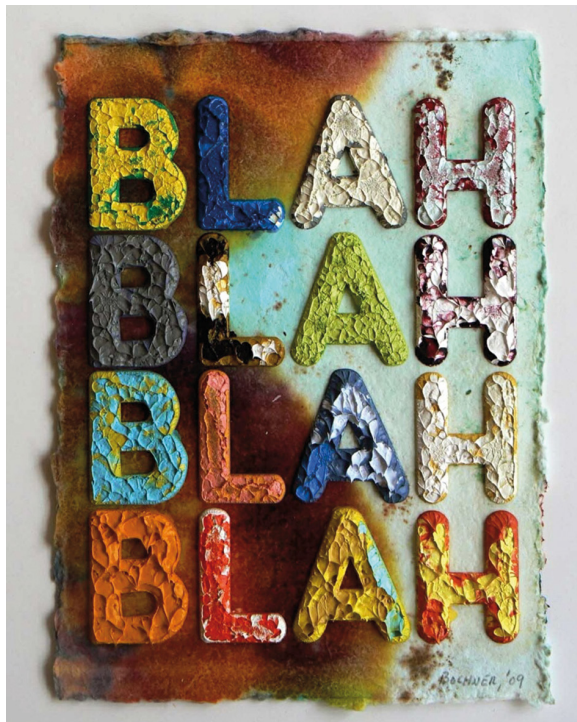
3.2 Il carattere come strumento artistico: una classificazione

Nel proseguire il mio studio sull'uso del carattere inteso come segno di scrittura all'interno dell'arte contemporanea, con qualche riferimento ad artisti della seconda metà del secolo scorso, ho sviluppato un approccio metodico per identificare e categorizzare le diverse strategie artistiche. Il mio obiettivo principale è stato quello di delineare un panorama coerente e significativo delle pratiche verbo-visive attuali, evidenziando tanto la varietà quanto le possibili continuità con le tradizioni storiche. A tal fine, ho individuato sette gruppi principali, ognuno rappresentante una specifica tipologia di opera d'arte, un particolare comportamento, un certo approccio concettuale relativo all'uso del testo.

La selezione degli artisti è stata guidata da una rigorosa analisi delle loro opere, delle tecniche impiegate e delle tematiche affrontate. Ho scelto di focalizzarmi su alcuni artisti per ciascun gruppo, ritenendoli i più rappresentativi e significativi per l'ambito di studio in oggetto. Questi artisti non solo



Shirin Neshat, *Rebellious Silence*, Women of Allah series, 1994



Mel Bochner, *Blah, Blah, Blah*, 2009

condividono un approccio comune nei confronti dei caratteri e del testo, ma esibiscono anche una distintiva originalità che arricchisce ulteriormente il panorama complessivo.

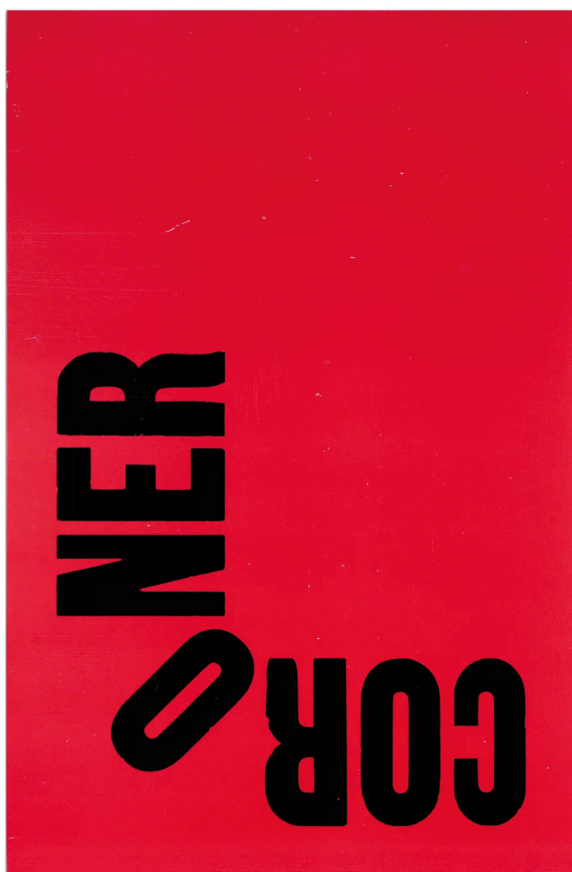
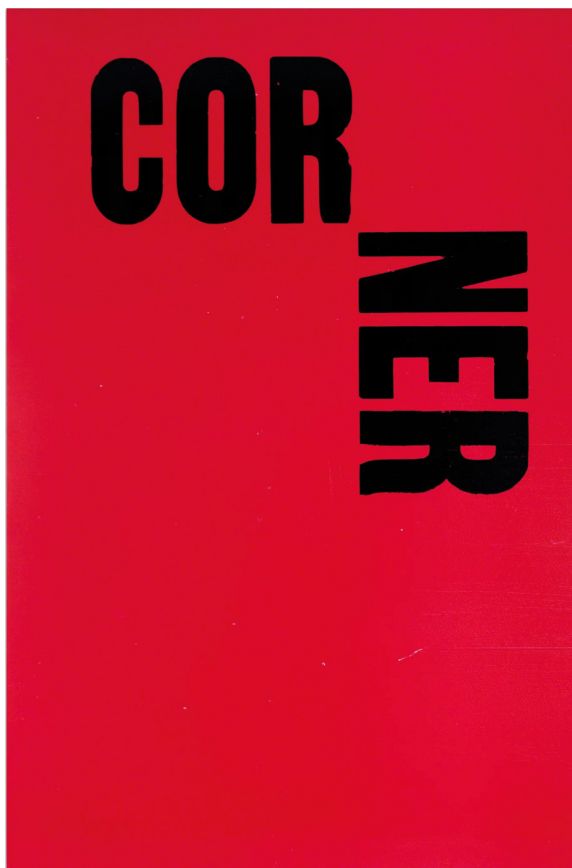
Per garantire un'analisi accurata e approfondita, ho adottato una metodologia comparativa che integra la valutazione visiva delle opere con l'interpretazione critica dei loro contenuti. Questo approccio mi ha permesso di cogliere le sfumature e le complessità del lavoro di ciascun artista, nonché di individuare le connessioni tematiche e stilistiche tra le diverse pratiche.

L'interesse per l'utilizzo dei segni di scrittura al di fuori del loro contesto tradizionale emerge chiaramente nei lavori degli artisti selezionati. Le loro opere, infatti, trascendono la funzione puramente

comunicativa del testo per esplorare nuove possibilità espressive e concettuali. Questa ricerca costante di innovazione riflette un dialogo continuo tra passato e presente, evidenziando come le pratiche storiche possano essere reinterpretate e rinnovate alla luce delle esigenze contemporanee.

Nel corso della mia ricerca, mi sono avvalsa di una vasta gamma di fonti teoriche e critiche, che mi hanno fornito gli strumenti necessari per contestualizzare e comprendere appieno il lavoro degli artisti analizzati. Come afferma Roland Barthes, «Le texte est un tissu de signes, avec d'innombrables fils de signification entrelacés, une tapisserie d'images et d'idées» («Il testo è un tessuto di segni, con innumerevoli fili di significato intrecciati, un arazzo di immagini e di idee»).[58] La citazione enfatizza il concetto del testo come un tessuto intricato di segni e significati, che può essere interpretato e manipolato in modi diversi dagli artisti nel loro processo creativo. La concezione del testo come entità plastica e malleabile è stata una guida fondamentale nel mio processo di selezione e analisi.

In sintesi, l'indagine comparativa che segue, si propone di esplorare come il carattere e il testo siano stati integrati nelle opere d'arte moderna e contemporanea, attraverso la configurazione di sette filoni distinti. Ogni gruppo, rappresentato generalmente da vari artisti selezionati, offrirà una visione approfondita delle diverse modalità con cui i segni di scrittura sono stati utilizzati per creare significato e innovazione nel contesto artistico attuale. Questa analisi non solo metterà in luce la varietà e la complessità delle pratiche verbo-visive contemporanee, ma cercherà anche di rispondere alla domanda se tali pratiche rappresentino una continuità o una rottura rispetto alle tradizioni storiche, se ciò che si vede sia ancora chiamabile “testo”, “scrittura”, “carattere”, oppure se di essi rimane solo una traccia, che perde le sue caratteristiche fisiche, ma, come si è visto, mantiene comunque le sue capacità evocative.



Kay Rosen, *Something Happened*, 2017

Come dicevo, nel mio studio sull'utilizzo dei caratteri e del testo nell'arte moderna e contemporanea, ho individuato sette categorie espressive principali che rappresentano diverse tipologie di opere e approcci concettuali. Ognuna di esse offre una prospettiva unica su come gli artisti contemporanei sperimentano con il testo e i caratteri, riflettendo una vasta gamma di tecniche e tematiche. Di seguito sono delineati i sette gruppi principali:

e l'estetica dei caratteri bodoniani per creare opere che coniugano tradizione e modernità, spesso esplorando il rapporto tra forma tipografica e significato.

2. Caratteri fuori scala

In questo gruppo, i caratteri tipografici vengono rappresentati in dimensioni eccezionalmente grandi, trasformando il testo in un elemento scultoreo e dominante nello spazio espositivo. Questa tecnica amplifica il



Kendell Geers, *OrnAmenTum'EtKriMen*, 2020

1. Caratteri bodoniani
2. Caratteri fuori scala
3. Critica sociale e "scritture pubbliche"
4. Caratteri mobili
5. Caratteri brillanti
6. Calligrafia
7. Altre sperimentazioni

1. Caratteri bodoniani

Questo gruppo si concentra sull'uso dei caratteri derivanti dal lavoro di Giambattista Bodoni (fine XVIII secolo), caratterizzati dalla loro eleganza e precisione tipografica. Gli artisti in questo filone sfruttano la classicità

suo potere visivo, creando un impatto immediato e immersivo sullo spettatore.

3. Critica sociale e scritture pubbliche

In questo caso, il testo viene utilizzato come strumento di critica sociale, spesso impiegando scritture pubbliche e messaggi diretti per affrontare tematiche politiche e sociali. Le loro opere sono interventi nello spazio pubblico che mirano a sensibilizzare e provocare riflessioni nel pubblico.

4. Caratteri mobili

Gli artisti di questo filone, lavorano con

caratteri mobili tipografici, reperendo materiali che arrivano dalle botteghe tipografiche. Utilizzano antiche matrici e caratteri mobili delle macchine da stampa in maniera non convenzionale per creare opere che esplorano soprattutto la tangibilità e la materialità del testo, installazioni che portano i caratteri ben oltre la bidimensionalità della pagina.

5. Caratteri brillanti

Questo gruppo si distingue per l'uso di caratteri luminosi, sfruttando la luce e l'effetto visivo di questo potente medium per creare opere che catturano l'attenzione e dialogano con l'ambiente circostante. Le scritte luminose diventano così veicoli di messaggi appariscenti e vibranti.



Jaume Plensa, *House of Knowledge*, 2008

6. Calligrafia

Gli artisti in questo filone rivisitano la tradizione calligrafica, sperimentando con forme e stili di scrittura manuale. Le loro opere esaltano la bellezza del gesto calligrafico, trasformando la scrittura in un'esperienza visiva ed estetica che celebra la manualità e la personalizzazione del testo.

7. Altre sperimentazioni

Questo gruppo raccoglie artisti che sperimentano con varie tecniche e approcci ai caratteri, spesso al confine tra grafica e arte.

Le loro opere sono caratterizzate da una grande varietà di stili e materiali, riflettendo un'incessante ricerca di nuove modalità espressive attraverso il testo.

L'analisi di questi sette filoni concettuali e quella dei relativi artisti individuati, rivela ancora una volta la ricchezza e la diversità delle pratiche verbo-visive contemporanee e non smette mai di sorprendere. Ogni gruppo offre un'interpretazione unica dell'uso dei caratteri e del testo, mostrando come gli artisti siano in grado di innovare e sperimentare pur mantenendo un dialogo costante con le tradizioni storiche. Questo studio non solo evidenzia la varietà delle tecniche e delle tematiche esplorate, ma pone anche interrogativi su come queste pratiche si collocano nel contesto artistico contemporaneo, offrendo nuove prospettive su come queste modalità operative possano essere considerate nell'arte di oggi.

3.2.1 Caratteri bodoniani

I caratteri Bodoniani, nati dalla visione e dall'abilità del tipografo e incisore italiano Giambattista Bodoni nel 1700, rappresentano uno dei più importanti sviluppi nella storia della tipografia. Bodoni, originario di Saluzzo e attivo principalmente a Parma, rivoluzionò l'arte della stampa introducendo caratteri tipografici che combinavano eleganza e leggibilità. La sua estetica si basava su un forte contrasto tra linee sottili e spesse, curve aggraziate e terminali delicati. Questo stile, noto come "Didone", in auge anche grazie al lavoro dell'incisore, stampatore e fonditore di caratteri francese Firmin Didot, divenne sinonimo di "stile moderno", di raffinatezza e precisione.[S22] [S23] [S24]

Nel contesto di questo scritto, dove i caratteri sono visti non solo come strumenti di comunicazione ma anche come mezzi espressivi e artistici, è interessante confrontare questa visione con quella di Massimo Vignelli (1931-2014), designer italiano noto per il suo lavoro in vari campi del design, compresi

grafica, architettura e design industriale. Vignelli ha spesso espresso la sua ammirazione per la bellezza e la precisione dei caratteri bodoniani. Nel suo libro “The Vignelli Canon”[59] egli descrive la tipografia come una disciplina fondamentale per organizzare le informazioni in modo oggettivo e chiaro. Egli afferma: «Non mi piace la tipografia intesa come espressione di sé, come pretesto per esercizi pittorici. So che c’è spazio anche per questo, ma non è il mio linguaggio e non mi interessa. Non credo che quando si scrive “cane” il carattere debba abbaiare! Preferisco un approccio più oggettivo: Cerco di rendere il più possibile chiare le diverse parti di un messaggio utilizzando lo spazio, il peso e gli allineamenti tipografici».

Pur non condividendo l’idea della tipografia come espressione personale, Vignelli ammira il rigore e la precisione dei caratteri bodoniani, che egli considera esempi di eccellenza tipografica. Questo rigore, tipico dei caratteri disegnati da Giambattista Bodoni, è valorizzato dal designer per la sua capacità di trasmettere messaggi in modo efficace e leggibile. La sua preferenza per un design tipografico essenziale e funzionale si affianca alla mia esplorazione delle possibilità espressive dei caratteri, dimostrando come diverse interpretazioni della tipografia possano coesistere e arricchire il panorama artistico contemporaneo.

In ambito odierno, i caratteri bodoniani continuano a essere una fonte d’ispirazione per artisti e designer. Essi sono utilizzati non solo nella grafica tradizionale ma anche in opere d’arte che esplorano la natura del testo e della scrittura. Il fascino dei caratteri bodoniani risiede nella loro capacità di trasmettere una sensazione di autorità e bellezza formale, rendendoli ideali per progetti che richiedono una presenza visiva forte e distintiva.

Gli artisti contemporanei che utilizzano questo tipo di caratteri nei loro lavori, spesso lo fanno per evocare una sensazione di classicismo e tradizione, ma anche per sperimentare con le forme tipografiche in modi nuovi e innovativi. Le loro opere

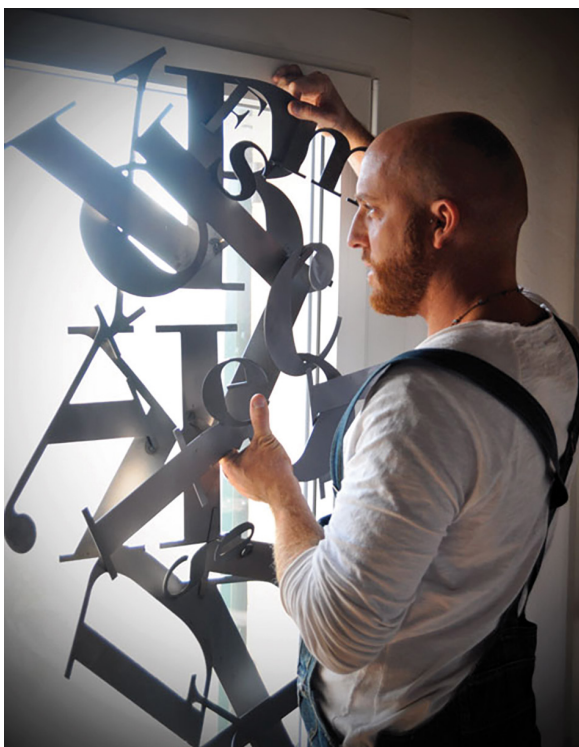
spaziano dalle installazioni alle sculture, alle composizioni visive, dimostrando la versatilità e l’impatto duraturo di questi caratteri.

I due artisti selezionati per rappresentare questo gruppo mostrano come i caratteri bodoniani possano essere reinterpretati e adattati in contesti artistici moderni, mantenendo intatta la loro eleganza e forza visiva. Questi artisti esplorano le potenzialità dei caratteri bodoniani, spingendo i limiti della tipografia e integrandoli in modi innovativi nelle loro opere.



Giambattista Bodoni, alcune pagine del *Manuale tipografico*, 1818

3.2.1.1 Enrico Benedetta



Enrico Benedetta

Enrico Benetta, nato nel 1977 a Montebelluna, è un artista poliedrico che ha saputo fondere la tradizione tipografica con un approccio contemporaneo e innovativo, profondamente segnato dall'incontro con il carattere Bodoni, a tal punto da farne il fulcro del suo lavoro e della sua poetica. La sua formazione all'Accademia di Belle Arti di Venezia e l'influenza della tipografia storica, in particolare quella di Giambattista Bodoni, hanno profondamente segnato la sua carriera. Benetta utilizza il questo carattere non solo come un elemento grafico, ma come un mezzo espressivo capace di evocare emozioni e riflessioni.

Nel contesto delle sue opere, Benetta non si limita a riprodurre il carattere Bodoni in modo tradizionale. Piuttosto, lo esplora attraverso diverse modalità artistiche che spaziano dalla pittura all'installazione, alla scultura, tutte permeate dall'influenza dei caratteri. Il suo approccio è caratterizzato da una ricerca continua di nuove forme di espressione e significato. Nelle sue

installazioni, il Bodoni diventa una sorta di "anima" che rafforza l'opera, rendendola viva e pulsante di significati. In molti suoi lavori, l'artista crea un gioco di luci e ombre che mette in risalto le linee eleganti e armoniose del Bodoni, trasformando i caratteri in elementi di pura estetica e contemplazione.

Il carattere Bodoni nelle opere di Benetta è spesso associato a materiali e tecniche non convenzionali, che ne esaltano le potenzialità espressive. Questo innamoramento per il carattere tipografico lo ha condotto a esplorare un linguaggio artistico che fonde scrittura e pittura, utilizzando il Bodoni non solo come mezzo espressivo ma come elemento costitutivo delle sue opere. L'artista sperimenta con metalli, vetri e altri materiali riflettenti e non, integrando il carattere tipografico in un contesto tridimensionale che interagisce con lo spazio e la luce, ma anche con cemento, garze, polvere, in questo modo, il Bodoni, non è solo un carattere stampato su carta, ma diventa parte integrante della struttura dell'opera, un elemento che dialoga con l'ambiente circostante e con lo spettatore.

La scelta del Bodoni da parte di Benetta è motivata non solo dalla sua bellezza formale, ma anche dal suo significato storico e culturale. Questo carattere rappresenta per l'artista un legame con la tradizione tipografica italiana e un simbolo di eccellenza artigianale; non è semplicemente un carattere



Enrico Benedetta, *Dandelion 12 (dettaglio)*, 2014

tipografico, ma un elemento di armonia e bellezza che affonda le radici nelle usanze classiche. Tuttavia, egli va oltre la semplice celebrazione della tradizione cercando di reinterpretare il Bodoni in chiave contemporanea, esplorandone le potenzialità espressive in modi nuovi e inaspettati. Come ha affermato egli stesso: «E poi quel giorno in cui ho incontrato il carattere tipografico ho avuto un colpo di fulmine, mi sono innamorato di quella armonia classica e ho scoperto un fuoco dentro di me che si alimenta tutt'ora di inchiostro nero su carta bianca, grazie ed aste, spazi vuoti e pieni, equilibri sottili che creano armonia pura.»[S25] Le opere di Benetta non si limitano a reinterpretare il Bodoni in chiave moderna, ma lo utilizzano per creare un dialogo tra passato e presente. Nei suoi lavori, le lettere sono manipolate in modo da creare nuove composizioni visive che richiamano l'estetica dei grandi volumi del passato, ma che si presentano con una freschezza e originalità contemporanea. Questo approccio è evidente per esempio nella mostra “Questione di carattere” al Museo Bodoniano di Parma, dove Benetta ha esposto una serie di sculture e installazioni che reinterpretano il celebre alfabeto. Qui, le sue opere si dispongono su un percorso ascensionale che culmina con il busto del tipografo, temporaneamente avvolto da un vortice di lettere arrugginite che rappresentano il suo pensiero.[S26] L'artista vede le lettere non come semplici unità linguistiche, ma come elementi visivi che possiedono una propria vita e significato. In questa visione, le lettere “cadono” dalle pagine creando nuove storie e avventure che l'immaginazione dello spettatore può rielaborare e concludere. Come osserva nel suo comunicato stampa Matteo Tosi, curatore della mostra personale di Benedetta “Verba manent scripta volant”, «la scelta quasi inconsapevole del Bodoni come segno primigenio di tutta la sua arte, questa fascinazione istintiva e irrinunciabile per quell'armonioso alternarsi di vuoti e di pieni, peso e leggerezza, linee sottili e campi

marcati, evoca sorprendentemente bene l'irrefrenabile libertà del suo sguardo sul mondo e il suo caleidoscopico approccio all'arte e alla vita»[60].

Un altro aspetto significativo del lavoro di Benetta è il modo in cui egli integra il carattere nei suoi dipinti. In queste opere, esso diventa parte stessa della composizione, un elemento che contribuisce a creare un dialogo visivo tra forma e contenuto. «Ho fuso scrittura e pittura perché per me sono un'unica cosa, il segno tangibile di un'esperienza totale.»[S27] Benetta utilizza il Bodoni per esplorare temi come l'equilibrio, l'armonia e il contrasto, creando opere che



Enrico Benedetta, *Clessidra Thempo 1*, 2017

sono al tempo stesso esteticamente affascinanti e concettualmente profonde. Nei suoi dipinti, le lettere emergono come simboli di un

linguaggio universale, capace di comunicare emozioni e pensieri in modo immediato e diretto.[S28]

Le creazioni di Benetta sono note soprattutto per l'uso distintivo dell'acciaio corten, un materiale naturale che conferisce alle sue sculture una patina di antico senza effetti corrosivi. Questo materiale, arricchito di atomi di rame, evoca il passare del tempo attraverso la coloritura della ruggine, che l'artista manipola per creare opere che, anche in questo caso, sembrano dialogare con la storia e il presente contemporaneamente. Le sue installazioni, come "Tempo sospeso", rappresentano metafore visive del tempo stesso, con lettere in acciaio corten che gocciolano dall'alto e si accumulano in basso, formando una clessidra senza vetro né sabbia, ma riempita di caratteri bodoniani.[S29]

«L'opera di Benetta nella sua totalità rimanda all'illustre predecessore anche nel processo di produzione che non risparmia fatica e sudore, manipolazione di metalli pesanti, forgiatura e pratica quasi alchemica di assoluto fascino e suggestione.»[S30]

Come alcuni artisti di cui si parlerà più avanti,



Enrico Benedetta, *Arco Onirico*, particolare, 2012



Enrico Benedetta, *Sostizi*, 2012

Benetta è noto anche per le sue installazioni in spazi pubblici e privati, in cui il Bodoni assume una dimensione monumentale. Queste opere, collocate in spazi urbani, trasformano il carattere tipografico in un elemento architettonico che interagisce con l'ambiente e con le persone che lo vivono. I caratteri, spesso realizzati in metallo lucido, riflettono la luce del sole e l'architettura circostante, creando un dialogo visivo tra l'opera e l'ambiente che la contiene. In queste installazioni, il Bodoni diventa un simbolo di connessione tra passato e presente, tra tradizione e innovazione.[S31] [S32]

L'integrazione di elementi storici e contemporanei rende l'opera di Benetta unica e significativa, capace di attrarre un pubblico eterogeneo e di far rivivere l'eleganza classica in un contesto moderno.

Le installazioni di Benetta, come quelle presenti sulle acque del fiume Cagnan a Treviso, per citarne altre, dimostrano la sua capacità di integrare arte e ambiente, creando opere che interagiscono con il loro contesto in modi sorprendenti e poetici. Queste opere, che includono elementi come una matita e un libro, evocano storie di poesia e, ancora una volta, riflessioni sul flusso del tempo e della vita, portando l'arte fuori dagli spazi tradizionali delle gallerie e nei luoghi pubblici dove possono essere fruite da un pubblico più

ampio. Questo approccio riflette il desiderio di Benetta di rendere l'arte accessibile e di far dialogare la tradizione tipografica con le esperienze contemporanee. «Sono le lettere ad individuare l'inconfondibile cifra stilistica di Benetta. "Le lettere scorrono tra le installazioni in ordine sparso: lo spettatore può costruire messaggi sempre nuovi secondo il suo stato d'animo" racconta» l'artista in un'intervista sulla mostra di Treviso. «Parole che danno vita ad una poesia: "Nell'acqua, fonte di vita, le parole si disperdono, mosse dal vento. Così la poesia composta da ogni spettatore può scorrere, trasportata dal flusso del fiume, per essere raccontata in ogni luogo in cui il fiume arriva".»[S33]

La sua tecnica è caratterizzata da una precisione e una cura dei dettagli che riflettono la sua formazione artigianale e il suo amore per la tipografia. Egli lavora con una varietà di strumenti e materiali, sperimentando costantemente nuove tecniche per esaltare le caratteristiche del carattere scelto. L'uso della luce e dei materiali riflettenti è particolarmente significativo nelle sue opere, poiché permette di mettere in risalto le forme eleganti e le linee precise del

carattere, creando effetti visivi che catturano l'attenzione dello spettatore e lo invitano a una contemplazione più profonda.

Il lavoro di Enrico Benetta rappresenta una sintesi affascinante tra tradizione tipografica e innovazione artistica. La sua capacità di reinterpretare il carattere Bodoni in modi nuovi e creativi dimostra non solo il suo talento artistico, ma anche la sua profonda comprensione della tipografia come forma d'arte. Benetta ci invita a vedere i caratteri tipografici non solo come strumenti di comunicazione, ma come veri e propri elementi artistici, capaci di evocare emozioni e riflessioni. Le sue opere, attraverso l'uso sapiente dei materiali e la manipolazione dei caratteri tipografici, offrono una riflessione sul tempo, sulla storia e sulla potenza della parola scritta, invitando lo spettatore a immergersi in un mondo dove passato e presente si incontrano e si fondono in un'armonia visiva e concettuale unica e ci ricordano che la tipografia, con le sue forme eleganti e i suoi significati profondi, è una parte essenziale del nostro patrimonio culturale e artistico, un linguaggio universale che continua a ispirare e affascinare.[61]



Enrico Benetta, *Impagino3*, 2009

3.2.1.2 Robert Indiana

«Robert Indiana, l'artista Pop la cui audace resa della parola "amore" è diventata una delle opere d'arte più riconoscibili del XX secolo, che ha abbellito centinaia di stampe, dipinti e sculture, circa 330 milioni di francobolli che ha autorizzato e innumerevoli oggetti che non ha autorizzato.»[62]

Nato come Robert Clark (1928-2018), decide di adottare il nome del suo stato natale dopo il servizio militare nell'esercito statunitense. Dopo la laurea in Belle Arti presso la School of Art Institute di Chicago, su suggerimento dell'amico Ellsworth Kelly⁵, si trasferisce a New York, a Coenties Slip (Lower Manhattan), e vi stabilisce il suo studio, dove entra a far parte del vivace movimento artistico della Pop Art, pur affermando più volte di considerarsi l'artista meno pop di tutto il movimento.

Indiana si distingue per il suo forte legame con la cultura visiva americana del ventesimo secolo, a metà tra arte e grafica, influenzato tanto quanto altri grandi esponenti della Pop Art, come Andy Warhol e Roy Lichtenstein. Si autodefinisce "pittore americano dei segni" e ottiene un riconoscimento internazionale già nei primi anni '60. Le sue opere traggono ispirazione dall'ambiente urbano, inclusi cartelli stradali, insegne di negozi e loghi commerciali, che l'artista rielabora con un



Robert Indiana, 1962

approccio concettuale e formale sofisticato. «Gli stencil in ottone che ho trovato nel loft - numeri, nomi di barche e compagnie del XIX secolo - sono diventati le matrici e i materiali per il mio lavoro...»[63] scrive l'artista. Da questi elementi noti, Indiana crea un linguaggio visivo innovativo, caratterizzato da

⁵ Ellsworth Kelly (1923-2015) è stato un influente pittore, scultore e incisore americano, noto per il suo ruolo di pioniere nel campo dell'arte astratta e minimalista. Nato a Newburgh, New York, Kelly ha sviluppato un interesse per l'arte sin da giovane, continuando i suoi studi presso la School of the Museum of Fine Arts di Boston. Dopo aver servito nell'esercito durante la Seconda Guerra Mondiale, si trasferì a Parigi, dove fu profondamente influenzato dal movimento dell'arte astratta europea e dagli artisti modernisti come Pablo Picasso e Henri Matisse.

Rientrato negli Stati Uniti nel 1954, Kelly si stabilì a New York, diventando una figura chiave del movimento minimalista e influenzando la scena artistica della città. Il suo lavoro si caratterizza per l'uso di colori vivaci e campiture di colore nette, nonché per la semplicità delle forme geometriche, spesso astratte. A differenza di molti artisti contemporanei, Kelly evitava le rappresentazioni figurative, preferendo esplorare il potenziale espressivo delle linee, delle forme e dei colori puri.

Kelly e Robert Indiana hanno condiviso una profonda amicizia e un legame artistico che si è sviluppato proprio in quegli anni, un periodo cruciale per entrambi nella scena artistica di New York. Entrambi facevano parte della comunità artistica di Coenties Slip, un quartiere di Lower Manhattan che ospitava molti artisti emergenti dell'epoca. In questo contesto, Kelly e Indiana, insieme ad altri artisti come Agnes Martin e Jack Youngerman, svilupparono uno stile distintivo che contribuì a plasmare il movimento dell'arte minimalista e della Pop Art. Kelly, già noto per il suo approccio minimalista all'uso del colore e delle forme geometriche, influenzò Indiana, che stava cominciando a esplorare l'uso di numeri, parole e segni nel suo lavoro. L'amicizia tra i due artisti non solo rafforzò il loro legame personale, ma contribuì anche alla crescita reciproca delle loro pratiche artistiche: fu infatti proprio l'uso di colori netti e forme semplici di Kelly a influenzare Indiana che sviluppò poi il suo iconico stile basato su immagini semplici ma audaci e testi.



Robert Indiana, *LOVE*, New York, 1971

immagini semplici e audaci, spesso focalizzate su numeri e parole brevi come “EAT” (mangia), “HOPE” (spera) e “LOVE” (ama), che lui stesso descrive come “poesie scultoree”[S34]. Tra le sue opere più famose, “LOVE” emerge come emblema iconico, «l’opera d’arte più plagiata del XX secolo» diceva Indiana che, per dimostrarlo, aveva conservato una collezione di imitazioni nella sua casa (un edificio storico vittoriano, “the Star of Hope”, nella remota isola di Vinalhaven nel Maine dove si trasferì per sfuggire alla scena artistica di New York nel 1978).

Originariamente creata nel 1964 come immagine per una cartolina natalizia del Museum of Modern Art e composta in Clarendon, un pesante e preciso carattere egizio[S35], acquista rapidamente popolarità, diventando anche un francobollo ufficiale degli Stati Uniti da 8 centesimi, emesso il giorno di San Valentino del 1973. Per chiarire, Clarendon è il nome di un carattere tipografico graziato squadrato rilasciato nel 1845 da Thorowgood and Co. (o Thorowgood and Besley) di Londra, una fonderia di lettere spesso nota come Fann Street Foundry. Il disegno originale di Clarendon è accreditato a Robert Besley, socio della fonderia, ed è stato originariamente inciso dal punzonatore Benjamin Fox, che potrebbe anche aver

contribuito al suo design. Sono state realizzate molte copie, adattamenti e rivisitazioni, diventando quasi un intero genere di design tipografico. Clarendon non è quindi il Bodoni, ma come esso ha una struttura solida e audace, simile nella forma delle lettere ai caratteri graziati moderni, chiamati anche meccanici, graziati squadrati, antichi, esattamente come il carattere utilizzato da Benedetta, ma visivamente più pesante. Questi caratteri furono molto popolari nel XIX secolo per il corpo del testo, ma più audaci e con meno contrasto nel peso del tratto. I disegni di Clarendon hanno in genere una struttura con grazie a parentesi, che diventano più grandi man mano che raggiungono il tratto principale della lettera.[S36]

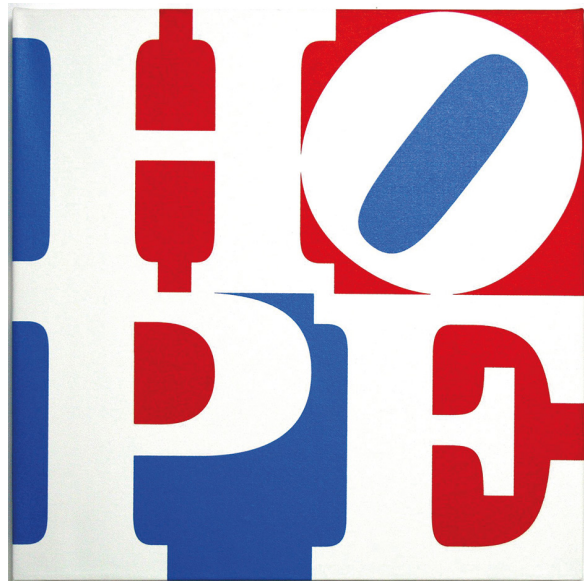
Indiana esplora differenti declinazioni dell’opera, fino a raggiungere la terza dimensione ponendosi così a cavallo tra i primi due filoni d’analisi che ho definito. La scultura originale, realizzata nel 1970 in acciaio, alta più di tre metri e mezzo ed esposta per la prima volta all’Indianapolis Museum of Art, è ricca di riferimenti erotici, religiosi, autobiografici e politici, divenendo un simbolo del movimento degli anni ‘60. Da



Robert Indiana, *LOVE*, 1968

allora, sono state prodotte molte versioni di essa in diverse lingue, tra cui ebraico, cinese, italiano e spagnolo. «la parola L-O-V-E resa in lettere maiuscole colorate, con le prime due lettere impilate sopra le altre due e la lettera “O” inclinata come se venisse spazzata via dai piedi. In questo caso si può notare come l’uso del corsivo all’interno di una griglia romana alteri il concetto di “carattere”, trasformando una lettera dell’alfabeto in una figura animata, un’entità vivente. Da quando ha disegnato le prime versioni, negli anni ‘60, il logo ha acquisito una vita propria, aparendo su tutto, dai poster alle copertine degli album, dalle magliette ai gioielli.»[63]

Purtroppo, soprattutto per non aver mai sottoscritto un copyright, l’opera fu motivo di parecchie vicende legali e di profondo stress per l’artista, che «ha spesso sottolineato di aver ricevuto un compenso forfettario di soli 1.000 dollari per il design del suo francobollo e si è spesso lamentato del fatto che il successo inarrestabile di “Love” ha rovinato la sua reputazione nel mondo dell’arte di New York. “Era un artista di rilievo che venne



Robert Indiana, *HOPE*, 2008

scambiato per un artista da una botta e via”, ha detto Maxwell Anderson, ex direttore del Museo d’Arte di Indianapolis e del Museo d’Arte di Dallas, in un’intervista nel 2008.»[64]

Nel 2008, Indiana reinventa il concetto di “LOVE” con l’opera “HOPE”, creata per sostenere la campagna presidenziale di Barack Obama. La serigrafia del 2009, che presenta una “O” inclinata per indicare movimento e progresso, riprende l’uso di colori accesi e contorni netti, tipici del suo stile, stimolando il pubblico a riflettere su tematiche politiche e sociali. Il suo stile, caratterizzato da colori brillanti e forme semplici, lo colloca tra i pittori “*hard-edge*” della sua generazione. L’uso di parole e numeri nel suo lavoro riflette l’idealismo della generazione del dopoguerra, con un’estetica semplice e lirica. La signora Barbara Haskell, curatrice del Whitney Museum di New York, ha descritto il suo uso del linguaggio come uno dei suoi contributi più importanti, anticipando i molti artisti che manipolano le parole oggi. «È molto diverso rispetto, ad esempio, a Johns, che incorporava le parole in pennellate gestuali», ha detto, riferendosi all’artista Jasper Johns. «Qui le parole sono il contenuto.»[65]



Robert Indiana, *The American Gas Works*, 1962

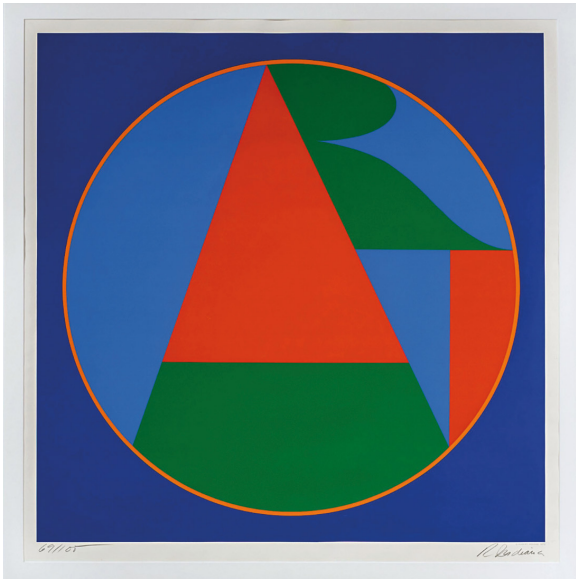


Robert Indiana, opere varie, 1960-62

Molti dei dipinti del signor Indiana ruotano intorno a parole d'azione monosillabiche, in lettere cubitali monumentali, all'interno di cerchi in grassetto come "EAT" (mangiare), "HUG" (abbracciare) o "DIE" (morire), che integra in composizioni geometriche centrate, che sono «straordinariamente incisive, sia graficamente che semanticamente. Molte sono anche moralmente inquietanti»[66]. Queste opere si presentarono come un'alternativa piuttosto diretta e scarna alle sofisticate esortazioni di Madison Avenue. Tuttavia, in origine, le forme delle lettere di Robert Indiana utilizzava, richiamavano la storia del florido commercio marittimo del complesso abbandonato di Coenties Slip dove viveva: un carattere lineare, senza grazie, forte e netto, da cui scaturirono le lettere che avrebbero definito la sua identità artistica. Tracciando le aperture delle lettere in tali oggetti, l'artista iniziò a inscrivere titoli compatti e risonanti "ZIG, SOUL, AHAB, HUB, PAIR" nelle sue sculture totemiche in legno, le cosiddette "Herms", che nel 1960 iniziò a modellare da travi di legno danneggiate, dotandole di ruote

arrugginite e altri pezzi di ferramenta recuperati. In "Zig" per esempio, non solo ha utilizzato grandi forme a stencil in semplici lettere maiuscole *sans-serif*, ma è tornato a utilizzare bordi bianchi contro il corpo nero del carattere, il che implica che le lettere spiccano come forme applicate in rilievo o che rappresentano aree depresse affondate nel legno.[67] A differenza di molti artisti che utilizzano stencil usa e getta, Indiana ne usava una varietà antica e permanente e solamente per tracciare le lettere sulle superfici, «Non dipingo mai con gli stencil», affermava, «ma disegno con gli stencil, stencil di ottone del XIX secolo»[68]. Il suo uso di questi modelli rende ancora più enfatica la sua scelta di lasciare che le rotture interne del carattere rimangano. Vero è che la disciplina di Indiana nasce proprio da un regime generale di creazione di modelli del tipo imposto dalla tipografia a stencil.

Indiana combina inoltre le lettere con la geometria, ampiamente adottata nelle sue opere degli anni Sessanta. Come moltissimi artisti, cerca una cifra stilistica personale procedendo con numerose sperimentazioni,



Robert Indiana, *ART*, 1973

dalle tecniche artistiche tradizionali su materiali industriali, dalla tela e dalla carta, all'acciaio e l'alluminio, dalle figure geometriche con colori uniformi ai tubi d'illuminazione al neon[37], fino ad arrivare a composizioni più complesse che giocano sul design di flipper, jukebox e dispositivi per il gioco d'azzardo[69].

Oltre alle lettere, nei lavori di questo artista compaiono anche i numeri: Il dipinto "The Red Diamond American Dream #3" (1962) per esempio, presenta la parola "TILT" circondata su un lato da un cerchio di numeri della roulette, mentre sull'altro lato



Robert Indiana, *The Red Diamond American Dream*, 1962

la parola "TAKE" (prendere) è circondata dalla ripetizione della parola "ALL" (tutto/i), tutte in lettere maiuscole. Questo lavoro, che riflette sull'etica americana di raggiungere il successo a qualsiasi costo, rimane altrettanto significativo oggi come lo era allora.

"The Sixth American Deram" (1964-66) invece è un'installazione composta da cinque tele quadrate disposte a formare una grande X. Realizzato interamente in giallo e grigio antracite, evoca l'aspetto di un segnale di avvertimento ferroviario degli anni Cinquanta. I testi che lo accompagnano ne intensificano l'effetto di inquietudine. Su ciascun pannello esterno appaiono le lettere



Robert Indiana, *The Sixth American Dream*, 1964-66

U, S, e A, sovrastanti parole diverse: "EAT", "DIE", "HUG" e "ERR", tutte in maiuscolo. Al centro, "USA" è posizionato sopra "666", il numero della bestia del mare menzionato nel Libro dell'Apocalisse. Sebbene non sia esplicitamente legato agli eventi contemporanei, come ad esempio l'"F-111" di James Rosenquist o i dipinti di Andy Warhol sulle tensioni razziali nel Sud, questo lavoro cattura in modo profetico l'atmosfera quasi apocalittica che gravava sugli Stati Uniti in quel decennio di crisi sociopolitica e spirituale.

3.2.2 Caratteri fuori scala

Come si è visto, nell'ambito dell'arte contemporanea, l'uso dei caratteri tipografici ha superato i limiti della semplice scrittura per diventare un elemento centrale in una vasta gamma di pratiche artistiche. Questo filone si distingue per la trasformazione dei caratteri in installazioni e sculture monumentali, che non solo rappresentano parole e numeri, ma anche idee, emozioni e concetti. Artisti come Robert Indiana, Renato Spagnoli e Ketty La Rocca hanno esplorato le potenzialità visive e simboliche dei caratteri, ampliando il loro significato attraverso l'uso di dimensioni fuori scala e inserendoli in contesti architettonici, museali e pubblici.

Questi artisti hanno operato una trasformazione semantica e fisica dei caratteri, conferendo loro una dimensione scultorea che li rende protagonisti nello spazio e non semplici segni su una superficie bidimensionale. Questo approccio ha radici profonde nel dialogo tra arte e linguaggio, un tema centrale nell'arte del XX e XXI secolo. I caratteri, che nascono come strumenti di comunicazione scritta, vengono elevati a simboli tridimensionali capaci di dialogare con l'ambiente circostante, sia esso urbano o naturale, privato o pubblico.

Robert Indiana, noto principalmente per la sua iconica serie "LOVE", ha utilizzato caratteri tipografici per creare opere che trascendono la loro funzione originaria, trasformandole in emblemi di una cultura popolare ma anche profondamente riflessiva. Inoltre Indiana, dichiarandosi l'artista meno pop del movimento, sottolinea come le sue opere siano spesso mal interpretate come semplici rappresentazioni di slogan. In realtà, l'uso di caratteri come il Clarendon in "LOVE" e "HOPE" rivela un intento di esplorazione concettuale, in cui il carattere tipografico diventa il veicolo per trasmettere messaggi complessi, che spaziano dal personale al politico. Le sue opere si collocano spesso a cavallo tra il primo e il secondo filone di ricerca, evidenziando come



Robert Indiana, *AMOR*, Red Blue, 1998

i caratteri tipografici possano essere trasformati in elementi architettonici monumentali. Indiana ha utilizzato questi caratteri in installazioni pubbliche, dove la loro scala e il loro inserimento nello spazio urbano li fanno diventare simboli di connessione tra passato e presente, tra tradizione e innovazione. Un esempio emblematico è per l'appunto la scultura "LOVE", all'Indianapolis Museum of Art, dove i caratteri, non solo occupano lo spazio fisico, ma lo ridefiniscono, creando un dialogo tra l'opera e l'ambiente che la ospita.

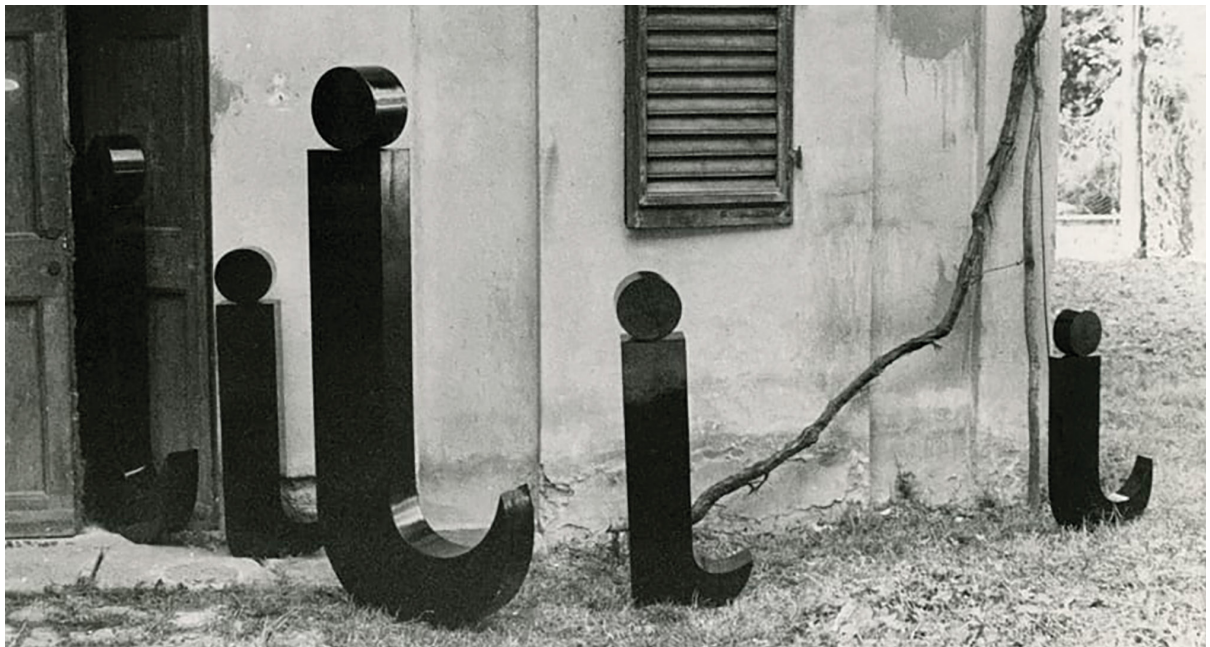
Renato Spagnoli, di cui si parlerà nel prossimo paragrafo, ha portato avanti un discorso simile, ma con un approccio maggiormente legato all'architettura e all'interazione con lo spazio fisico. Spagnoli ha esplorato la potenza espressiva dei caratteri tipografici attraverso la loro monumentalizzazione in contesti sia chiusi che aperti. Le sue opere, che hanno preso la forma di sculture di grandi dimensioni, sono state concepite per dialogare con lo spazio circostante, sfruttando la forza visiva e simbolica dei caratteri.

In questo contesto, i caratteri non sono solo veicoli di comunicazione, ma diventano vere e proprie strutture architettoniche. Un esempio significativo del lavoro di Spagnoli è la sua chiacchieratissima installazione in uno spazio pubblico, dove il carattere viene trasformato in un elemento di definizione e strutturazione dello spazio, creando un'interazione diretta con il pubblico. Queste installazioni, attraverso la loro scala e la loro collocazione, sovvertono la percezione tradizionale dei caratteri, trasformandoli in veri e propri protagonisti dall'ambiente.

Ketty La Rocca ha portato il concetto di caratteri fuori scala in una direzione diversa,

combinano testo e immagine, pongono i caratteri tipografici al centro di una riflessione sul linguaggio come atto performativo. L'enfaticizzazione dei caratteri nelle sue opere non è solo una questione di scala fisica, ma anche di intensità emotiva e concettuale.

La monumentalizzazione dei segni di scrittura, come visto in Indiana, Spagnoli e La Rocca, è un processo che non si limita a ingrandire semplicemente le lettere, ma le trasforma in elementi autonomi che interagiscono con lo spazio e con lo spettatore. Questa pratica si inserisce in una tradizione più ampia di esplorazione del linguaggio come forma d'arte, che ha visto il



Ketty La Rocca, *Photograph with Js* (particolare), 1969-70

legandolo strettamente al corpo e alla performance. Il suo lavoro si distingue per l'uso di parole e frasi in contesti performativi, dove il carattere tipografico assume una dimensione temporale oltre che spaziale. Le sue opere esplorano la relazione tra linguaggio, corpo e spazio, utilizzando i caratteri come estensione del corpo stesso e come mezzo per esplorare la comunicazione non verbale. Questa straordinaria artista ha utilizzato i caratteri tipografici per indagare temi di identità e memoria, spesso inserendoli in contesti che ne enfatizzano la fisicità e la presenza nello spazio. Le sue installazioni, che

coinvolgimento di numerosi altri artisti; ad esempio la già citata Jenny Holzer, che ha utilizzato i caratteri tipografici in proiezioni su edifici e spazi pubblici, trasformando il testo in un'esperienza visiva e spaziale. Holzer, attraverso la sua serie "Truisms", ha utilizzato il linguaggio per creare opere che sono sia visive che concettuali, sfruttando la monumentalità dell'opera (che in questo caso è bidimensionale, ma occupa una superficie molto ampia che le dona grandiosità) per amplificare il messaggio e coinvolgere lo spettatore in un dialogo critico. Un altro esempio significativo è il lavoro di Lawrence Weiner, che ha esplorato il

potenziale scultoreo del testo attraverso installazioni in cui i caratteri tipografici diventano essi stessi la scultura. L'uso dei caratteri tipografici in scala monumentale è dunque strettamente legato alla loro capacità di trasformarsi in elementi strutturali che ridefiniscono lo spazio che li contiene.

A mio avviso, il filone dei caratteri fuori scala rappresenta una delle espressioni più affascinanti dell'arte contemporanea, dove il linguaggio e la scrittura raggiungono dimensioni fuori dal comune, non solo intensificando il loro potere comunicativo, ma andando addirittura ad avere un impatto influente sullo spazio in cui si collocano, arricchendolo di significato o alterandone l'esistente. I caratteri diventano così protagonisti di un dialogo tra arte e architettura, dove il segno grafico diventa una struttura portante. L'uso dei caratteri tipografici in scala monumentale non è solo una questione di estetica, ma un modo per esplorare e ridefinire il rapporto tra linguaggio, spazio e società.

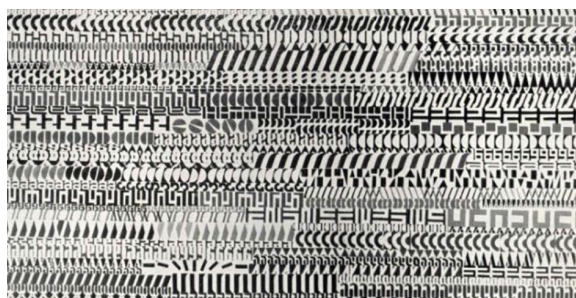
Con la loro fisicità, le opere appartenenti a questo filone di ricerca, sono al tempo stesso e indubbiamente visivamente potenti e concettualmente profonde.

3.2.2.1 Renato Spagnoli

Renato Spagnoli, nato a Livorno nel 1928 e deceduto nel 2019, è un artista italiano noto sia per il suo percorso artistico, che ha attraversato diverse fasi e movimenti, che per la sua ricerca pittorica e scultorea, lontana dalla figurazione e vicina alla tendenza dell'Action painting e dell'Astrattismo classico. Fondò il Gruppo Atoma nel 1963 e fino agli anni Novanta fu vicino alla poesia visiva tangibile, in linea con la ricerca ottica e cinetica. Ripetendo la lettera "A", ha creato un codice di pittura e scultura che ha contraddistinto gran parte di questo lavoro, contribuendo in modo significativo all'arte contemporanea italiana, seppur conducendo una vita riservata.

Cofondatore del Gruppo Atoma nel 1964 con Bartoli, Graziani e Lacquaniti, con cui ha esposto in diverse gallerie d'arte e collezioni nazionali e segnalato in importanti cataloghi d'arte, Spagnoli con la sua arte è presente nel contesto urbano di Livorno: autore del grande progetto "A" in Piazza Attias, trasformata dopo i lavori di riqualificazione, ha lasciato una traccia della sua cifra stilistica anche in Piazza Grande con la scultura "Grido Rosso", un'opera di forte impatto visivo, realizzata in metallo rosso e alta circa 2 metri, che cattura l'attenzione dei passanti e migliora l'aspetto della piazza.

I suoi esordi artistici risalgono alla fine degli anni Cinquante, periodo in cui si avvicina alla pittura figurativa. Tra il 1956 e il 1957, Spagnoli inizia a esporre le sue prime opere, caratterizzate da una forte influenza dell'ambiente culturale livornese. È subito dopo questo periodo che entra a far parte del gruppo Atoma, un collettivo artistico nato



Renato Spagnoli (Gruppo Atoma), *Continuo n°2*, 1964

con l'intento di esplorare nuove possibilità espressive e di rompere con le convenzioni artistiche tradizionali.

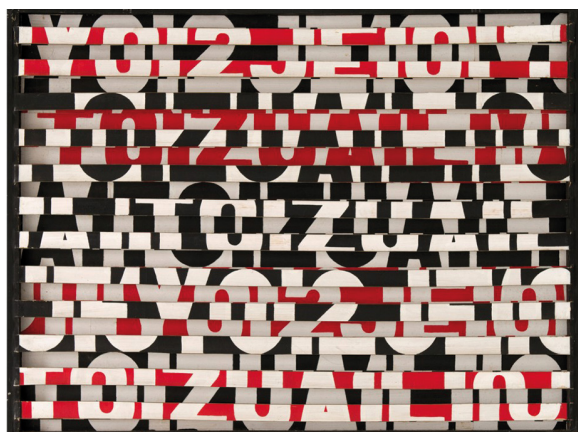
Gli Atoma, erano orientati verso una ricerca che utilizzava la tecnologia come strumento; nelle loro opere ritmo, movimento, vibrazione e ondulazione si intrecciano in una rappresentazione che viene costantemente messa in discussione.

Questo gruppo, seppur di breve durata, ha avuto un impatto significativo sulla formazione artistica di Spagnoli, stimolandolo a sperimentare e a sviluppare un linguaggio visivo personale: «nessuna lingua pone le facoltà preverbal, trans-logiche e aconcettuali alla base delle sue capacità informative come il

linguaggio artistico. Da qui la legittimità di aspirare a un sistema ipercomunicativo di linguaggio (comunicazione immediata interindividuale) che possa essere esteso all'intera razza umana»[70]

Spagnoli attraversa una “svolta” decisiva nella sua carriera artistica nel 1960, quando visita la Biennale di Venezia. Questa esperienza lo porta ad abbandonare la pittura figurativa per dedicarsi a un approccio più concettuale e astratto. Nella sua intervista con Roberto Peccolo, per la rivista locale mensile “Livornosanitaria” nel 1977, Spagnoli racconta come la visione delle opere di artisti come Franz Klein, Emilio Vedova, Hans Hartung, e la mostra sul Futurismo alla Biennale, abbiano avuto un impatto profondo su di lui, convincendolo della necessità di un cambiamento radicale nel suo lavoro.[71] Dopo questo evento, Spagnoli inizia a esplorare nuovi orizzonti artistici, concentrandosi sulla ricerca formale e sulla sperimentazione di tecniche e materiali.

La transizione dal figurativo al concettuale non è stata solo un cambiamento di stile per Spagnoli, ma una vera e propria ridefinizione del suo approccio all'arte. Nelle sue parole, la pittura figurativa «non poteva più dargli spazi



Renato Spagnoli, 3D6, 1966

sufficienti» per esplorare le sue idee.[72]

Questo cambio di direzione si riflette nel suo crescente interesse per la geometria e per la rappresentazione astratta di forme e simboli, in particolare la lettera “A”. «La scelta della “A” è paragonabile alla pittura dei Target di

Jasper Johns o alle “fasce” definitorie di Frank Stella, ed ancor più alle “croci” di quest'ultimo: esposizione di un simbolo, denuncia dell'illusorietà del “segno”, dando per acquisita l'ovvia impossibilità per il linguaggio visivo di una doppia articolazione, distintiva del linguaggio verbale.»[73] Questa lettera, diventa un elemento caratteristico e ricorrente nelle sue opere, un simbolo che Spagnoli declina in modi differenti, esplorando le sue potenzialità espressive,



Renato Spagnoli, Serigrafia, 1971

anche attraverso sculture e installazioni.

I suoi lavori con la “A” rappresentano uno degli aspetti più distintivi del suo lavoro. Spagnoli trasforma questa semplice lettera in un simbolo complesso, carico di significati. Le sue opere spaziano dalla bidimensionalità della tela alla tridimensionalità delle sculture, giocando con la forma, la scala e i materiali. La lettera “A” diventa così un mezzo attraverso il quale l'artista esplora temi legati alla comunicazione, alla forma e alla percezione, in linea con la sua visione dell'arte come strumento di indagine e sperimentazione continua. L'«ALFAbeto di un'unica lettera (di Spagnoli) - prima reiterata in fitte sequenze, poi variata in anamorfofi e liberata nello spazio - riconosciuto



Renato Spagnoli, Serigrafie, 1977

protagonista del linguaggio contemporaneo in alcuni testi critici»[74] non trasmette chiaramente un messaggio specifico, ma rimane comunque un simbolo. Non comunica attraverso un linguaggio verbale, bensì afferma e nega simultaneamente a livello visivo e concettuale: riconosce l'esistenza di un alfabeto e, soprattutto, di un codice, ma ne mette in discussione la funzionalità mediante il disegno e la pittura. Si può adottare una lettura linguistica o antropologica. Limitarsi al solo significato simbolico delle lettere rappresentate e analizzate (frammentate, ripetute, decostruite e risemantizzate), o negarlo completamente, rischia di farci perdere una parte della verità che l'artista tenta di trasmettere.

«A come alfabeto, A come archetipo.»[75]

La "A", la prima lettera dell'alfabeto, polisemica e protagonista delle origini della scrittura. Viene assunta dall'artista come archetipo dei segni e simbolo della comunicazione su tutti i livelli.

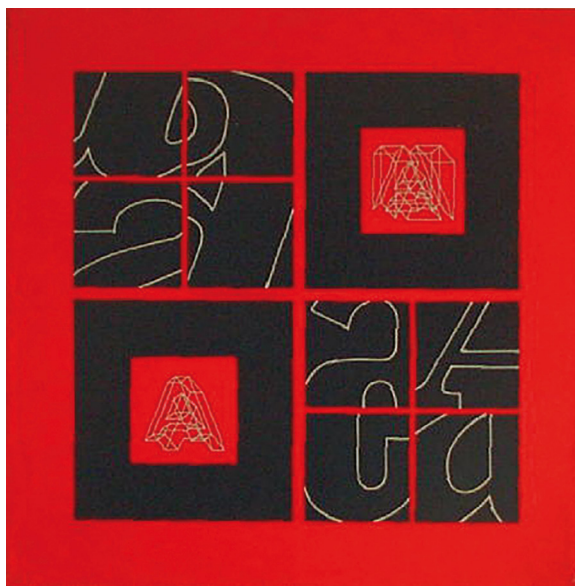
«Il mio lavoro nasce come verifica di cose conosciute. Verifica dei segni che vado muovendo, trasformando quasi distruggendo. Da certe forme altre ne nascono (scaturiscono) forse (certamente) con significati poco

comprensibili, certo diversi dagli originali.»[76] La scelta di ciò che viene raffigurato è quindi basata su un alto livello di oggettività e impersonalità, poiché il segno scelto fa parte di un sistema codificato, standardizzato, intenzionalmente privato di qualsiasi carica emotiva. In molti dei suoi lavori, come ad esempio in "Misty" del 1984, la lettera "A", riprodotta in un font lineare, in stampatello minuscolo (Spagnoli utilizza molto anche il maiuscolo, a seconda delle occasioni) si distacca dal piano infrangendo le regole tradizionali della composizione: si percepisce, se ne hanno alcuni "scorci", ma non si rende mai completamente visibile. L'opera va oltre i limiti della tela, e allo stesso tempo, spinge chi osserva a superare le barriere del pensiero, aprendo la mente a nuove prospettive.[77] Come raccontava Spagnoli stesso, «Le superfici ottenute permettevano di verificare il valore di ogni segno e quando esso entrava in relazione con altri segni, diversi nel colore e nella forma e in ambedue i casi, oppure con segni di uguale valor(forma-colore)».[78] «La reale conquista di questi quadri è di essersi totalmente immersi nel significato e di aver reso il significato stesso una funzione della superficie.»[79]



Renato Spagnoli, *Jhon Bleu-s*, 1986

Il suo interesse per l'arte concettuale e per la geometria si riflette anche nell'esplorazione della lettera "A" come elemento modulare e componibile. «Il suo lavoro è orientato a far slittare l'asse geometrico della visione nel suo dispiegarsi: procede per sottrazione di certezze, somministrando praticamente ancora oggi visivi provvisori, piani sovrapposti e frammentati che si moltiplicano e sembrano scivolare inabissandosi in una



Renato Spagnoli, *8103*, 1981

nuova (talvolta solo ipotetica o illusoria) superficie».[80] Le sue installazioni spesso sfruttano lo spazio in modo innovativo, interagendo con l'ambiente circostante e coinvolgendo lo spettatore in un dialogo visivo e concettuale. Queste opere dimostrano la capacità di Spagnoli di trasformare un semplice segno grafico in una struttura complessa, capace di veicolare significati profondi.

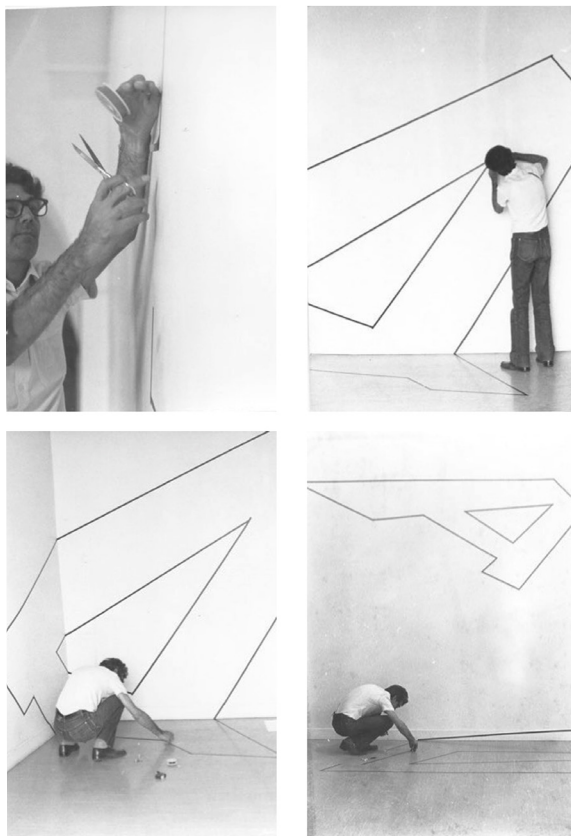
Nel 2011 la "A" di Spagnoli raggiunge la terza dimensione: durante i lavori di restauro e di riqualificazione di una piazza, il Comune di Livorno gli commissiona la realizzazione di un arredo urbano a forma di lettera "A" di Attias, nome della piazza in cui si trova, derivante da quello della villa seicentesca che sorgeva proprio in quel luogo, e che nel Settecento fu abitata dalla famiglia del mercante ebreo Jasach Attias, fino alla demolizione nel 1968. L'installazione contemporanea, inizialmente progettata da Spagnoli con una maggiore inclinazione di quella che si vede oggi, di colore rosso corallo, si staglia imponente nella piazza, visitata ogni giorno dai cittadini e ricordando ai passanti i grandi temi della vita come



Renato Spagnoli, *La Grande A*, 2011

Amicizia, Amore, Arte, e sotto le feste... «Auguri!». Essa comunica su differenti livelli, ognuno vi interagisce a suo modo e piano piano assume sempre nuovi significati; c'è chi vi ha lasciato la propria *tag*, o un tentativo di graffito e c'è chi ci si arrampica e ci gioca usandola come scivolo.[81] La scultura “ideogramma” di Spagnoli fa sì che la lettera si sia così trasformata da segno di scrittura a “segno urbano”, un *landmark* per dirla come gli anglosassoni, e sembra proprio aver raggiunto il suo scopo.

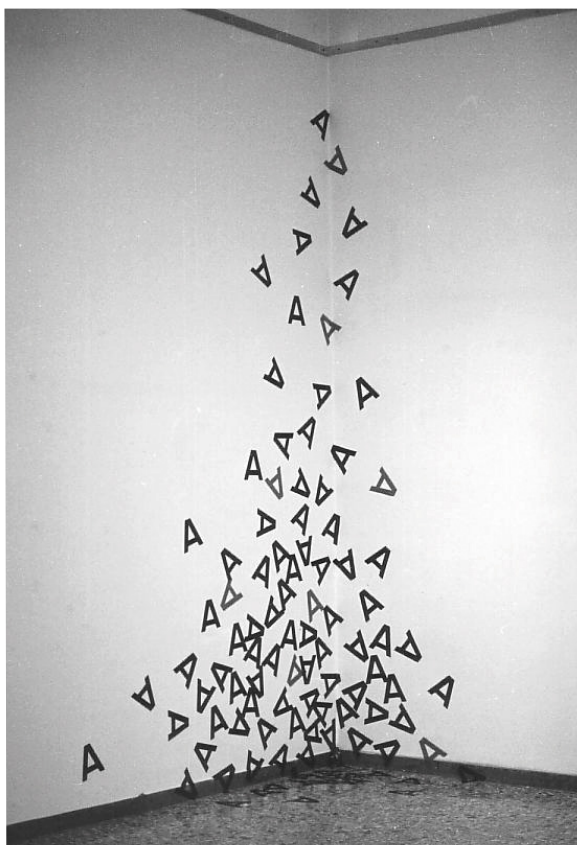
Un'altro esempio che evidenzia il potere comunicativo di un'opera in larga scala, ma inserita questa volta in ambito museale, è la performance ed esposizione di Renato Spagnoli in “Complessità - Nel segno degli altri, propriamentealtrui”, tenutasi al MART, Museo d'Arte Moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, nel giugno del 2007. In questa occasione l'artista ha riproposto, applicando sulle pareti della corte del museo, due installazioni che ha realizzato per la prima volta negli anni Sessanta e Settanta: “Cento A” e “Anamorfofi”.



Renato Spagnoli, AP8, APR9, 1979

Lavorando col nastro adesivo, il livornese ha presentato la sua decostruzione della lettera “A”, con lo scopo di eliminare nella mente di ognuno il concetto che si ha di un segno, per ricrearne tanti altri, ognuno il proprio.[S38] In questo caso ha utilizzato un carattere lineare sans serif come l'”Arial” stampatello, come nella sua scultura di quattro anni dopo. Un lavoro bidimensionale nella pratica, ma che si espande visivamente nello spazio, ingannando le architetture sulle quali è applicato il nastro e l'occhio dello spettatore.

Un'altro esempio è la mostra che propone un'unica installazione intitolata “Ambiente 68”, realizzata da Spagnoli nel 1968. Quest'opera è composta da dodici pannelli di materiale plastico trasparente, ciascuno con dimensioni di 105x120 cm, organizzati in modo da creare superfici parallele e non, evocando una specie di “capanna-labirinto”. Questa volta, le lettere Y, O, X, I, M, U, lineari, dalle aste spesse e regolari, formate o sagomate con nastro adesivo colorato sulle superfici in metacrilato, sono suddivise in



Renato Spagnoli, Cento A, 1981

negativo-positivo da bande orizzontali. Questo effetto genera un'immagine generale particolarmente suggestiva e d'impatto, creando altre configurazioni visive che variano a seconda della prospettiva dello spettatore. Le lettere assumono forme simboliche simili a ideogrammi, suggerendo la concezione di nuovi segni, nuovi caratteri per un alfabeto che va oltre il suo ruolo comune e diventa di tipo "trans-linguistico".

Parallelamente alla sua attività artistica, Spagnoli ha sempre mantenuto un forte

si limitano a rappresentare criticamente la realtà sociale e politica senza comprendere a fondo i problemi che stanno alla base. Per Spagnoli, l'arte deve andare oltre la semplice rappresentazione, deve tentare di indagare, sperimentare e contribuire così a una comprensione più profonda della realtà.[82]

Il lavoro di Renato Spagnoli si caratterizza per la sua continua ricerca e sperimentazione, che lo ha portato a evolvere dal figurativo al concettuale. La lettera "A", al centro delle sue sculture e installazioni, rappresenta il fulcro della sua esplorazione artistica, un simbolo



Renato Spagnoli, *Ambiente 68*, 1968

interesse per la politica e per il ruolo dell'arte nella società. Egli afferma infatti che l'arte deve essere impegnata, non solo dal punto di vista ideologico, ma anche culturale e tecnico. Critica il "falso impegno" di molti artisti che

che Spagnoli ha saputo assolutamente trasformare in un elemento architettonico e scultoreo, capace di interagire con lo spazio e con lo spettatore, in un gioco continuo di forme e significati.



Barbara Kruger, *Untitled (Who owns what?)*, 1991/2012

3.2.3 Critica sociale e “scritture pubbliche”

Il connubio tra arte e linguaggio ha radici profonde nella storia culturale e artistica, trovando una particolare efficacia nella critica sociale contemporanea. Da sempre, l'arte si presta a comunicare contenuti oltre il mero aspetto estetico, in quanto è pensata per essere vista e recepita, ed è dunque naturale che diventi un mezzo potente per trasmettere messaggi critici e sociali. L'accostamento di immagini, segni e parole amplifica il potenziale comunicativo, trasformando il messaggio artistico in un atto di intervento pubblico, che non solo esprime un contenuto ma invita lo spettatore alla riflessione e successivamente lo spinge all'azione.

Questa relazione tra linguaggio visivo e scritto ha origini nel passato, con precedenti illustri nella poesia concreta, dove il testo non solo veicolava significato, ma assumeva anche una forma visiva specifica, contribuendo all'impatto emotivo complessivo. Come si è visto, i futuristi italiani e i dadaisti, per esempio, utilizzarono parole e caratteri tipografici in modo sperimentale per rompere con le convenzioni della società borghese e denunciare la crisi culturale ed esistenziale del loro tempo. In questo senso, la parola in ambito artistico si trasforma da mero strumento di comunicazione a un dispositivo estetico autonomo, capace di generare interpretazioni ambivalenti e attivare nuove modalità di pensiero.

Con il consolidarsi della coscienza politica e l'affermazione di una reale libertà di espressione (pilastro fondamentale di ogni società democratica e imprescindibile per l'attività creativa di qualsiasi artista) anche l'arte ha iniziato a includere in modo naturale temi di forte rilevanza sociale e politica. Gli artisti hanno progressivamente impiegato il proprio linguaggio visivo per denunciare i problemi collettivi e trasmettere il loro dissenso attraverso l'espressione estetica, con l'obiettivo di generare una maggiore consapevolezza sociale. Oggi, in un contesto in cui la sensibilizzazione di massa è parte integrante della comunicazione pubblica, i confini tra pratica artistica e attivismo si sono fatti sempre più labili. Esiste, infatti, un termine specifico in inglese che descrive questo intreccio tra arte e impegno politico-sociale: *artivism*⁶.

⁶ Non esiste una versione universalmente condivisa sull'origine del termine. Tra i possibili promotori figurano la teorica italiana Tatiana Bazzichelli, che nel 2001 ha avviato il progetto “AHA: Activism-Hacking-Artivism”, e l'accademico sloveno Aldo Milohnic, il quale nel 2005 ha utilizzato il termine descrivendo un “interventismo politico” basato su pratiche culturali e manifestazioni come strumenti per intervenire nel campo politico.[82]

Tuttavia, si ritiene che l'*artivism*, inteso sia come concetto che come pratica, abbia preso forma già negli anni '90. Un momento cruciale per la sua nascita è stato individuato nel 1997, grazie alla collaborazione tra artisti e attivisti chicanos di Los Angeles e membri del movimento zapatista in Chiapas, Messico.[83] Questa alleanza transnazionale si opponeva all'espansione del capitalismo e alle politiche neoliberali, ritenute responsabili di disuguaglianze sociali, razzismo verso immigrati e popolazioni indigene, ingiustizia sistemica e degrado ambientale. L'*artivism* ha poi acquisito risonanza globale nel contesto del movimento antiglobalizzazione alla fine degli anni '90 e agli inizi del XXI secolo. Durante le proteste contro istituzioni come il Fondo Monetario Internazionale, la Banca Mondiale e l'Organizzazione Mondiale del Commercio, gruppi di attivisti hanno combinato performance artistiche e disobbedienza civile come forma di resistenza.[84]

«Secondo uno studio (2023) di “ArtNews”, la percentuale di coloro che hanno declinato la loro arte in senso politico-sociale è aumentata sempre di più. Attualmente, in corrispondenza con l’inasprirsi dei conflitti geopolitici e sociali, dalle discriminazioni alle violenze e alle sperequazioni del benessere, sfiora il 91%. L’arte come strumento politico, però, non è una novità degli ultimi mesi: il panorama, infatti, è più ampio che mai [...] a guidare le fila è la street art».[S39]

Come sappiamo, l’invenzione della stampa e l’avvento della Rivoluzione Industriale hanno segnato una svolta epocale nella diffusione dei messaggi, introducendo una capacità di riproduzione e circolazione dell’informazione senza precedenti. Se la stampa a caratteri mobili di Gutenberg nel XV secolo aveva già rivoluzionato la comunicazione rendendo possibile la riproduzione su larga scala di libri e testi, fu però nel XIX e XX secolo, con lo sviluppo delle tecnologie industriali, che questa dinamica crebbe esponenzialmente. Con l’avvento della globalizzazione, il flusso di immagini e contenuti ha assunto una



Rirkrit Tiravanija, *Senzatitolo (il domani è la questione)*, 2019

portata mondiale, amplificando la possibilità di connettere culture e persone lontane. La rapida circolazione di opere artistiche e messaggi visivi ha quindi favorito la contaminazione tra diverse tradizioni culturali, dando vita a un linguaggio artistico sempre più interconnesso.

L’era digitale ha ulteriormente esteso questi processi, potenziando la comunicazione istantanea e la condivisione senza confini. Internet e i social media, in particolare, hanno democratizzato l’accesso all’arte e all’informazione, consentendo a chiunque di diventare creatore e spettatore. Oggi, un’opera d’arte può essere diffusa e vista in tempo reale in ogni angolo del mondo, rendendo l’arte uno strumento di comunicazione e partecipazione collettiva ancora più potente.

In tempi moderni, molti artisti hanno portato questa fusione tra linguaggio e immagine a un livello ancora più potente. Operando in spazi pubblici e fuori dai contesti tradizionali, essi riescono a trasformare le loro opere in strumenti di dialogo critico, in grado di sfidare non solo le istituzioni artistiche ma anche le strutture politiche e sociali dominanti. L’arte visiva, quando associata a un linguaggio diretto, si fa veicolo di protesta e resistenza: in essa il testo non è più confinato a pagine di libri o giornali, ma si materializza negli spazi quotidiani, entrando a far parte del paesaggio urbano. Questo processo rende il messaggio artistico accessibile e ineludibile, poiché l’arte



Jenny Holzer, *Gstaad*, Svizzera, 2019

pubblica si impone agli occhi del passante, coinvolgendolo direttamente. È proprio in questo contesto che la “scrittura pubblica” acquisisce una dimensione di critica sociale ancora più incisiva. L’esposizione pubblica del testo porta le persone a confrontarsi con realtà scomode, rompendo il flusso distratto della vita quotidiana e obbligando lo spettatore a interrogarsi su temi fondamentali come il potere, la libertà, l’identità, e le disuguaglianze sociali. Inoltre, l’arte pubblica

l’arte è politica - lo status quo viene rafforzato, rifiutato o reso invisibile. Ma, il denaro pubblico, dovrebbe essere utilizzato per sostenere gli artisti con un messaggio palesemente politico, soprattutto se offende e allontana un ampio settore della comunità?»[85] così Gabriella Coslovich, giornalista australiana specializzata in critica d’arte, intitolava un suo articolo per il tabloid australiano “The Age”. In esso Coslovich esplora il ruolo dell’arte nelle politiche



Santiago Sierra, *NO*, 2009

basata sul testo riesce a comunicare su più livelli. Da un lato, l’immediatezza del linguaggio scritto attira l’attenzione e rende il messaggio rapidamente comprensibile. Dall’altro lato, l’integrazione tra parola e immagine o forma scultorea permette una stratificazione di significati che va oltre la semplice lettura. Ogni opera diventa un’esperienza unica per chi la osserva, poiché il contesto, la prospettiva e l’interpretazione soggettiva trasformano il modo in cui il messaggio viene recepito.

«Artisti, curatori e critici sostengono che tutta

pubbliche, interrogandosi sull’uso di fondi statali per sostenere artisti con messaggi apertamente politici. La discussione sembra inserirsi in un più ampio contesto di riflessione sulla tensione tra libertà creativa, politica, e il sostegno istituzionale alle arti. Coslovich non fornisce una risposta definitiva, ma riflette sulla complessità dell’arte come intrinsecamente politica: ogni opera rafforza, sfida o ignora lo status quo della società. Come si evince, i fondi pubblici a sostegno dell’arte controversa sollevano questioni etiche e pratiche, come il

bilanciamento tra la libera espressione artistica e la sensibilità della comunità. La posizione della giornalista appare sfumata, riconoscendo sia la necessità della critica politica attraverso l'arte, sia il dilemma che gli enti finanziatori devono affrontare quando le opere d'arte offendono alcuni settori della società. La questione di fondo è come mantenere la libertà artistica senza alienare il sentimento pubblico, soprattutto quando si tratta di denaro pubblico.

meccanismi di potere invisibili. L'artista sfrutta i codici della suddetta comunicazione per denunciare la manipolazione ideologica veicolata dai media. I suoi lavori, spesso installati in spazi urbani e su pannelli comunemente destinati alla pubblicità, della quale ne assumono l'estetica per ribaltarne il contenuto, svelando così le dinamiche di potere e controllo nascosto che agiscono sulla società contemporanea. Il linguaggio visivo di Kruger è tanto diretto quanto ambiguo:



Barbara Kruger, *Untitled*, 1994-1995

Artiste come Barbara Kruger e Jenny Holzer, utilizzano i testi nei loro lavori, per sfidare le convenzioni sociali e portare alla luce tematiche di potere e controllo; entrambe adottano un linguaggio visivo incisivo, sebbene le loro modalità e i loro intenti differiscano leggermente.

Nel dibattito sul ruolo politico dell'arte e sul delicato equilibrio tra provocazione e consenso, il lavoro di Barbara Kruger si inserisce come un esempio emblematico di come l'arte possa utilizzare i linguaggi della comunicazione di massa per smascherare i

costringe il pubblico a confrontarsi con domande esistenziali e sociali, lasciando spazio a interpretazioni personali e a riflessioni profonde. Jenny Holzer invece, nota per i suoi "Truisms" (brevi frasi provocatorie che toccano temi di politica, femminismo e cultura pop), utilizza spesso il carattere Arial Bold, scelto per la sua semplicità e leggibilità, in modo da far emergere il contenuto senza distrazioni stilistiche. Questo font le consente di raggiungere un ampio pubblico, poiché è comunemente associato al linguaggio pubblicitario e quindi facilmente

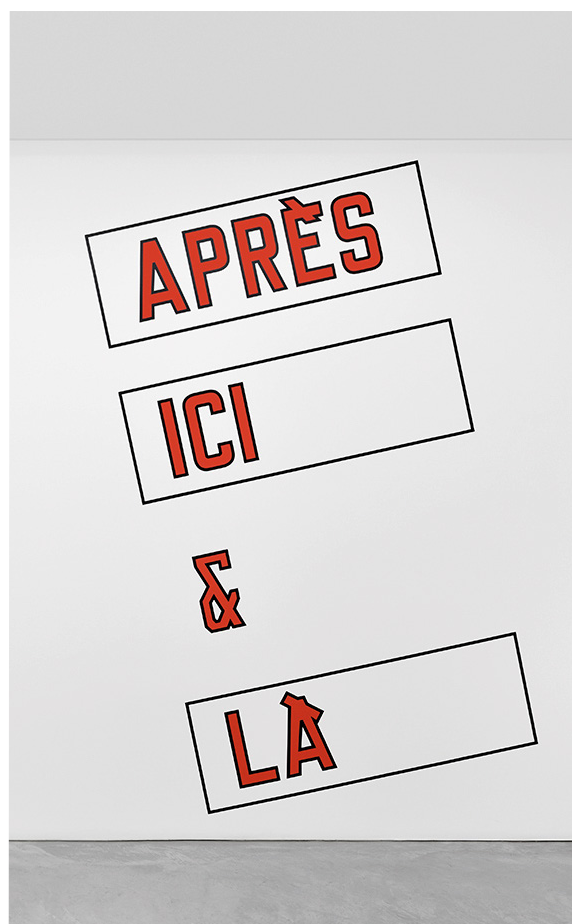
riconoscibile da chiunque. Le sue frasi vengono collocate su schermi LED, proiezioni e altri spazi pubblici, come Times Square, per enfatizzare il messaggio e renderlo accessibile a tutti. Con questa scelta, Holzer mira a trasformare lo spazio pubblico in un'area di dialogo e riflessione critica.

Lawrence Weiner, dal canto suo, riduce l'opera d'arte al linguaggio stesso, proponendo frasi che possono essere lette come istruzioni o semplici constatazioni. Egli sovverte l'idea che l'arte debba necessariamente essere un oggetto tangibile, sostenendo che essa esiste anche solo nel momento in cui viene letta e interpretata. Weiner «è stato fondamentale nel disaccoppiare l'arte dall'oggettualità, affermando che l'idea era sufficiente».[S40] La sua pratica riflette un approccio minimalista e concettuale, in cui il linguaggio diventa un materiale da manipolare e plasmare come se fosse una scultura.[86] La scelta di collocare questi messaggi direttamente nello spazio pubblico, consente di superare le barriere tra arte e vita quotidiana, rendendo ogni spettatore parte integrante delle sue opere. «Sebbene il loro contenuto sia generale e astratto, rimangono inseparabili dalla loro presentazione e contesto. Queste opere potrebbero essere definite come correlate al sito; sono concepite in relazione al luogo e alle circostanze. Che le lettere siano stampate a stencil, dipinte o montate in rilievo, la scelta del carattere, delle dimensioni, del posizionamento e del colore varia a seconda del sito. Il contesto funge da fattore vitale per le opere di Weiner»[S41]

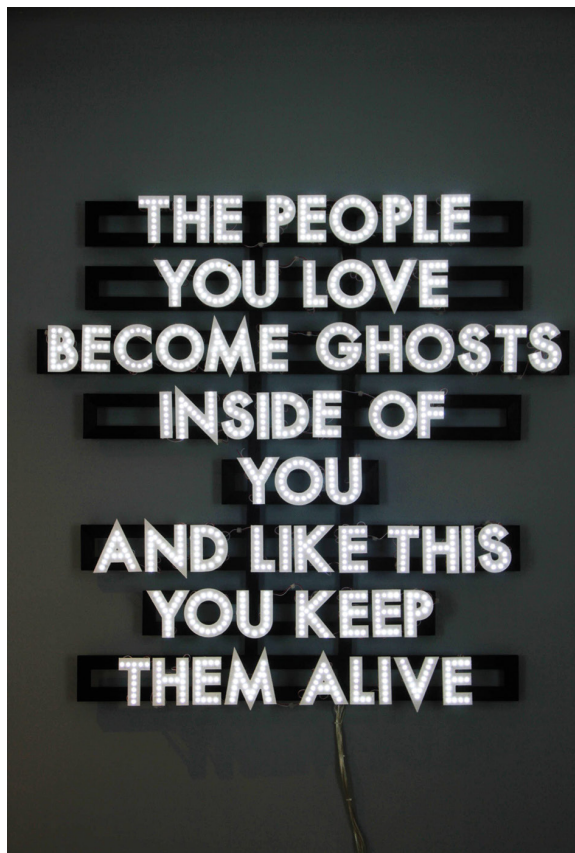
Come la Holzer, Lawrence Weiner preferiva utilizzare il carattere Franklin Gothic Condensed per la sua estetica neutrale, priva di connotazioni culturali specifiche. L'artista cercava di evitare font che potessero veicolare ideologie o mode, come ad esempio Helvetica, che associava agli eccessi della modernità borghese e alla cultura *middle-class*. Il suo obiettivo era garantire che il testo fosse leggibile e diretto, lasciando spazio all'interpretazione personale senza



Lawrence Weiner
AFTER HERE & THERE, APRÈS ICI & LÀ, 2014



sovraccaricarlo di implicazioni stilistiche o culturali. Nonostante la sua iniziale ricerca di neutralità, l'uso del Franklin Gothic Condensed è diventato un marchio di fabbrica del suo lavoro, rendendolo facilmente riconoscibile. Per alcuni progetti, Weiner ha anche creato e modificato i propri caratteri, come nel caso del Margaret Seaworthy Gothic e di stencil adattati per le installazioni all'aperto.[87] Questa pratica gli ha permesso di personalizzare ulteriormente il linguaggio visivo e di allontanarsi dalle limitazioni imposte dai font standardizzati.

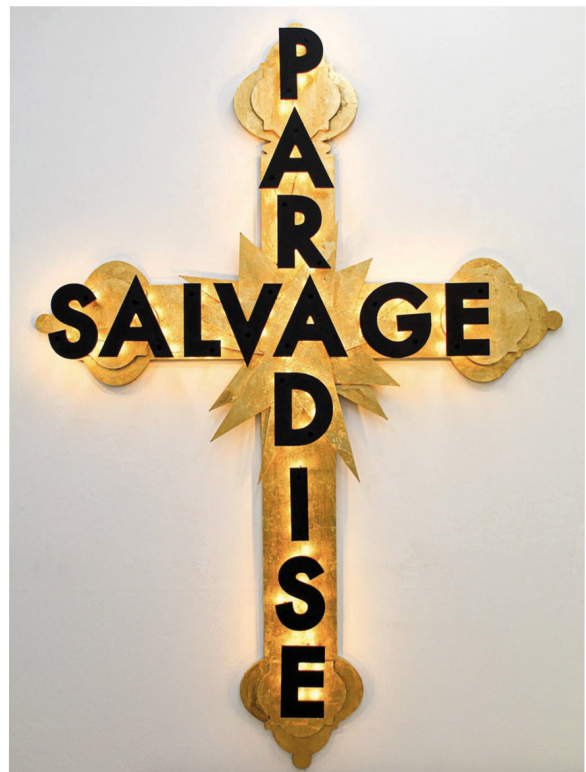


Robert Montgomery, *People You Love*, 2013

Robert Montgomery, artista concettuale scozzese contemporaneo, porta questa integrazione tra testo e spazio pubblico a un livello più poetico. Le sue installazioni di testi luminosi e poesie temporanee sfidano la comunicazione pubblicitaria tradizionale, proponendo momenti di riflessione e introspezione nel cuore delle città. Montgomery utilizza il linguaggio per opporsi alla logica frenetica della metropoli contemporanea, trasformando gli spazi

pubblici in luoghi di contemplazione. L'artista «mette le parole in posti che non ci si aspetterebbe: alle fermate dell'autobus, sul lungomare, contro le montagne ecc. riconoscibili subito per la loro tipografia bianca e spoglia. Sia che parli di consumismo o di bellezza, la sua arte vibra di un lirismo particolarmente dolente».[S42] Le sue opere non offrono risposte definitive, ma piuttosto suggeriscono domande aperte, invitando il pubblico a esplorare nuovi modi di pensare e sentire. «Spinta dalla malinconia, ma animata dagli effetti di azione della sua pratica, l'opera di Montgomery risponde a stimoli socio-politici, ma propone anche un momento di tranquillità per i pensieri. Oscillando tra lirismo e politica, Montgomery offre una manifestazione tangibile della poesia».[S43]

Nelle sue opere Montgomery utilizza una versione modificata del carattere Futura. Questo font, particolarmente adatto alla sua pratica di "poesia pubblica", si presta a essere letto da diverse angolazioni e risulta immediatamente riconoscibile per il suo stile nitido e lineare. Montgomery sceglie il Futura perché la sua estetica si allinea con i valori



Robert Montgomery, *Salvage Paradise*, 2021



Tim Etchells, *We Wanted*, 2018

modernisti, rendendo omaggio agli ideali progressisti come l'uguaglianza sociale e l'educazione pubblica, temi centrali nelle sue opere. Il suo uso di questo carattere evidenzia un approccio concettuale che intreccia l'arte e la vita quotidiana, rendendo il linguaggio stesso un mezzo scultoreo.[S44]

Il legame tra arte, linguaggio e critica sociale emerge anche e con particolare intensità nel lavoro di Corita Kent, che verrà approfondita nel prossimo paragrafo, dedicato a colei che ha utilizzato le tecniche della serigrafia per oltre tre decenni, per creare opere in cui parole e immagini si fondono in messaggi di

speranza e cambiamento sociale. Come gli artisti citati poco fa, anche la Kent ha cercato di portare l'arte fuori dai contesti elitari, rendendola accessibile a un pubblico più ampio e utilizzandola come strumento di trasformazione sociale. Il suo approccio si colloca perfettamente all'interno di questo filone, in cui il testo diventa una forma d'arte autonoma e una voce di critica sociale, capace di risuonare oltre le barriere linguistiche e culturali dei fruitori.[S45]



Mel Bochner, *Blah, Blah, Blah*, 2015

3.2.3.1 Corita Kent



Corita Kent, insegnando al Cuore Immacolato, 1953

Conosciuta come la “suora Pop”[88], ma più semplicemente come Corita, Corita Kent, nata come Frances Elizabeth Kent nel 1918 a Fort Dodge (Iowa, Stati Uniti) è stata un’artista e insegnante che ha ridefinito il rapporto tra arte, spiritualità e attivismo sociale. Entrata a far parte delle suore cattoliche romane del Cuore Immacolato di Maria, a diciotto anni, ha iniziato la sua carriera come educatrice nel dipartimento artistico dell’omonimo College a Los Angeles. Qui, per oltre vent’anni, ha utilizzato la tecnica serigrafica non solo come medium artistico, ma anche come veicolo di comunicazione e critica sociale. Le sue opere, vibranti di colori e di un’iconografia audace ispirata alla Pop Art, traggono elementi sia dalla cultura popolare sia dalla sua profonda fede cattolica.[S46] Le influenze maggiori includono artisti come Andy Warhol⁷ e Ed Ruscha, ma «prende spunto anche da E.E. Cummings, Kierkegaard, Gertrude Stein, citando senza distinzioni i Beatles e la Bibbia».[89] Il suo stile venne riconosciuto come un’espressione unica che mischiava

7 In particolare fu nel 1962, quando la Kent, in veste di insegnante, portò un gruppo di studenti a vedere una mostra di Andy Warhol alla Ferus Gallery, «cambiò davvero il modo in cui lei si avvicinava alla creazione della sua arte [...]. In precedenza, il lavoro di Kent si era concentrato principalmente sulla vita interiore e spirituale. L’appropriazione rivoluzionaria delle lattine di zuppa Campbell da parte di Warhol la ispirò a iniziare a trarre spunto dalla cultura pop per il materiale di partenza nelle sue opere serigrafiche»[S47]

pubblicità, testi biblici e immagini di consumo per affrontare temi di giustizia sociale, come la povertà e la pace.

In particolare, il risultato dell’incontro con l’arte di Warhol, è un’opera piuttosto stilizzata e concettuale chiamata “Wonderbread”, ma è nel 1964 che sviluppò l’idea realizzando “That They May Have Life (Enriched Bread)”. Quest’opera trae ispirazione dalla confezione del pane “Wonder Bread”, caratterizzata da forme circolari colorate che la Kent reinterpretò per simboleggiare il pane dell’Eucaristia, l’ostia consumata dai cattolici durante la Comunione. La sua intenzione era di rappresentare la presenza di Cristo nella quotidianità moderna, ma allo stesso tempo di portare l’attenzione sulla problematica sociale



Corita Kent, *That They May Have Life*, 1964

della fame. Sul lato sinistro, inserì una frase della moglie di un minatore del Kentucky, che esprimeva le difficoltà nel nutrire i suoi cinque figli affamati. Tra i cerchi rossi, incluse una citazione di Gandhi: “Ci sono così tante persone affamate che Dio non può apparire loro se non sotto forma di pane”. Questa composizione accosta le parole di una donna impoverita e di un noto attivista, dando uguale peso alla loro prospettiva. Ed è proprio combinando parole e immagini, che Corita riprendeva la grafica pubblicitaria americana

di quegli anni, attribuendole un significato sociale e spirituale profondo.[S48]

«Negli anni '50 le sue serigrafie erano molto più simili a dipinti astratti espressionisti, erano stratificate e multicolori», afferma Cynthia Burlingham, vicedirettore degli Affari Curatoriali dell'Hammer Museum, Los Angeles. “I suoi primi lavori erano principalmente figurativi”, spiega Ray Smith, Direttrice del Corita Art Center, ma ha presto cominciato ad inserirvi parole e testi, che ne sono poi diventati i veri protagonisti.[S49]



Corita Kent, *Figures of The Morning of Time*, 1955

L'approccio di Corita alla tipografia e al testo è stato rivoluzionario. Come accennato, ha estrapolato parole e immagini da annunci e cartelloni pubblicitari, testi di canzoni, scritture religiose e opere letterarie, rielaborandoli in composizioni che mettevano in discussione il consumismo e le



Corita Kent, *Mary's Heart*, 1960

disuguaglianze sociali. I suoi lavori più famosi degli anni Sessanta, come il manifesto “For Emergency Use Soft Shoulder”, rispecchiano l'estetica della cultura popolare americana, ma mirano a provocare una riflessione profonda su temi di attualità come i diritti civili e la guerra in Vietnam.[S50] «Una selezione di sue serigrafie degli anni '60, mette in mostra il suo occhio per la forma e il colore, la facilità con cui ha incorporato loghi e testi di marchi nel suo lavoro e il suo acuto senso di giustizia sociale. Profondamente interessata a questioni di povertà, razzismo e guerra, l'opera della Kent ha toccato una corda che continua a risuonare fino ai giorni nostri».[S51]

La sua serigrafia divenne così un linguaggio simbolico e visivo, capace di comunicare sia a un pubblico religioso che laico. Come notato dai critici, Corita era abile nel trasformare elementi comuni in veicoli di speranza e risveglio spirituale, fondendo sacro e profano in modo accessibile e universale. [...] «Una cosa che è sempre stata importante per il suo lavoro è il suo aspetto democratico, sia nel modo in cui è assemblato, sia nel modo in



Corita Kent, *For Emergency Use Soft Shoulder*, 1966

cui è valutato e distribuito nel mondo”, ha spiegato Fitzgerald⁸, notando che a un certo punto, le stampe erano in vendita tramite l’Immaculate Heart Community per soli \$ 50. “Nessuna delle sue edizioni è numerata individualmente perché non voleva creare una gerarchia tra diverse versioni della stessa stampa o tra le diverse stampe”». [S52]

Il messaggio di Corita, intriso di un linguaggio visivo che parlava alla società del suo tempo, venne accolto con entusiasmo, ma anche con un certo scetticismo. Ispirandosi ai cambiamenti apportati dal Concilio Vaticano II, l’artista cercava di stimolare una “lenta osservazione” del quotidiano, incoraggiando i suoi studenti a esplorare il mondo con occhi nuovi attraverso strumenti semplici, come il “Viewfinder” (letteralmente “mirino”), un attrezzo di cartone autoprodotta, con ritagliata un’apertura in modo che incornici i dettagli e attraverso la quale osservare il mondo ordinario che ci circonda. Questo strumento, noto anche solo come “Finder”, era una parte cruciale del suo insegnamento all’Immaculate Heart College, dove incoraggiava gli studenti a impegnarsi in uno “sguardo lento”. Questo dispositivo era spesso un semplice supporto per diapositive da 35 mm o un ritaglio rettangolare in un pezzo di carta o cartone spesso, destinato a replicare la capacità di inquadratura

dell’obiettivo di una macchina fotografica. Corita lo usava appunto per guidare i suoi studenti a isolare e apprezzare i piccoli dettagli del mondo che li circondava, incoraggiandoli a esplorare questi frammenti senza la distrazione del contesto. Questa pratica li aiutava a “vedere per il gusto di vedere”, promuovendo il processo decisionale visivo e permettendo loro di scoprire la bellezza e la complessità di aspetti normalmente trascurati. [S53]

Nel suo approccio, la Kent ha valorizzato l’idea di osservare la vita “un pezzo alla volta”, una pratica meditativa e riflessiva che insegna a notare e apprezzare le sfumature. La sua enfasi sul rallentamento e sull’osservazione ravvicinata divenne una forma di *mindfulness* visiva che molti dei suoi studenti trovarono trasformativa. La tecnica ha inoltre favorito un apprezzamento più profondo per l’ambiente quotidiano, collegandosi anche alla filosofia artistica più ampia di Corita, che consiste nello scoprire il significato spirituale negli aspetti banali della vita. [S54] [S55]

«I fondamenti religiosi dell’arte di Corita sono spesso accusati della sua negligenza negli annali della storia dell’arte e il nuovo pubblico spesso si meraviglia che una suora potesse produrre un’opera così attuale e provocatoria. Tuttavia, se esaminata nel contesto più ampio della sua vita, della sua fede e dei suoi tempi, diventa chiaro che essa si è sviluppata come



Corita Kent, *Mary Does Laugh*, 1964

⁸ Alex Fitzgerald, direttore associato di Andrew Kreps, nell’omonima galleria d’arte newyorkese.

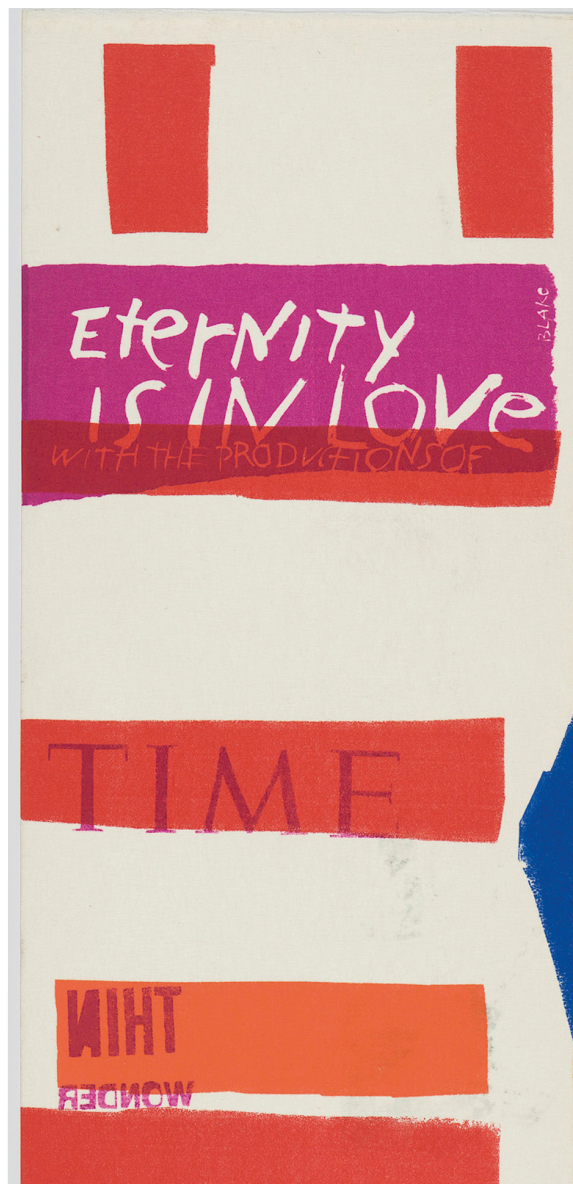
un sottoprodotto diretto e dipendente della sua vita di religiosa. L'arte di Corita è il risultato della sua vita di suora, non nonostante essa».[S56]

«Nel 1967, la Kent era sulla copertina della rivista Newsweek con il titolo “The Nun: Going Modern” (“La Suora: sta diventando Moderna”), ma riducendola alla religione e all'estetica si trascura il suo ruolo di educatrice desiderosa di cambiare il modo in cui le persone vedono il mondo».[S57]



Corita Kent, *Someday is Now*, 1964

Corita Kent ha esplorato a fondo l'uso dei caratteri tipografici nelle sue serigrafie, con una preferenza per quelli di stile sans-serif e bold, poiché le consentivano di trasmettere messaggi chiari e potenti, adattandosi all'estetica pop e alla leggibilità immediata tipica delle pubblicità e delle insegne stradali. Uno dei suoi caratteri prediletti era l'Helvetica, scelto per la sua neutralità e accessibilità visiva; il carattere trasmetteva un senso di modernità e universalità, in linea con l'estetica contemporanea del periodo e la sua inclinazione per una comunicazione democratica e inclusiva. Le lettere e le parole nelle sue opere spesso si presentano in una disposizione dinamica e quasi “giocosa” che sfida i confini tradizionali della leggibilità lineare. Le sue composizioni mostrano un accostamento di testi sovrapposti, parole spezzate, e frasi che si intrecciano, come in un gioco visuale che induce il pubblico a rallentare per decifrare il significato. Questa modalità di presentazione, che può apparire



Corita Kent, *Time* (particolare), 1965

caotica a prima vista, è deliberata: l'artista intendeva infatti che lo spettatore partecipasse attivamente alla lettura dell'opera, interpretando i messaggi in modo personale.[S58] Il perché dell'uso di tali caratteri è legato al desiderio di Corita di utilizzare elementi di comunicazione commerciale e trasformarli in messaggi di speranza, pace, e riflessione spirituale e sociale. Il contrasto tra la tipografia ordinaria, neutrale, e i messaggi profondi o provocatori invitava a reinterpretare il linguaggio visivo popolare in un contesto che spingeva verso la consapevolezza critica e l'autenticità nell'intimo del singolo individuo.

Dopo aver lasciato l'ordine nel 1968, Corita continuò a creare arte fino alla sua morte nel 1986, mantenendo un forte legame con il suo attivismo e con la sua fede. La sua eredità artistica e il suo contributo alla Pop Art e all'arte religiosa restano iconici, ricordando al pubblico l'importanza di riscoprire significati nuovi nel quotidiano e nel comune.[S59]

A metà degli anni Settanta, quando Corita Kent si avvicinava alla soglia dei sessant'anni e stava affrontando la sua prima diagnosi di cancro, il suo lavoro subì un cambiamento significativo. Allontanata dalle tematiche più fortemente politiche e dalle proteste vigorose, il suo approccio divenne più meditativo e focalizzato su riflessioni esistenziali e spirituali. Le sue opere iniziarono a riflettere un interesse crescente per la natura e per la comprensione del proprio tempo sulla Terra.

L'opera "Life is a Succession" incarna perfettamente questo nuovo orientamento. Essa presenta pennellate ampie e ruvide di colori arancione, blu e giallo, poste su fiori stilizzati e foglie delicate, con una citazione significativa su una superficie gialla: «La vita è una successione di momenti. Vivere ciascuno di essi significa avere successo». Questo



Corita Kent, *Love is Hard Work*, 1985

messaggio, che unisce saggezza universale e introspezione personale, invita il lettore a trovare speranza, fede e gioia in ogni attimo, celebrando ogni momento come un dono prezioso.[S60] [S61]



Celebrazione per il Mary's Day dell'Istituto del Sacro Cuore, organizzate da Corita, 1964

3.2.4 Caratteri mobili

Il gruppo degli artisti che lavorano con i caratteri mobili tipografici rappresenta un approccio distintivo e fisico alla tipografia, uno che esplora la tridimensionalità e la materialità del testo attraverso il recupero di antiche matrici e caratteri tipografici in legno e metallo. Questa corrente, in bilico tra arte contemporanea e *ready-made*, si fonda sull'idea di trasformare oggetti funzionali, usati per secoli esclusivamente come strumenti di stampa, in opere d'arte autonome. Gli artisti che ne fanno parte danno nuova vita ai caratteri tipografici, decontestualizzandoli e facendoli passare dall'ambito strumentale a quello espressivo. I caratteri diventano sculture, installazioni e composizioni artistiche in cui il valore simbolico delle lettere trascende la pura funzione linguistica per concentrarsi su una riflessione più profonda sulla memoria, la tangibilità, e la storia della stampa e della comunicazione.

L'utilizzo dei caratteri mobili fisici nelle opere d'arte può essere interpretato come un omaggio all'arte tipografica, una disciplina che, pur essendo tecnologicamente superata, racchiude una tradizione secolare che ha influenzato la cultura e la comunicazione visiva. Molti di questi artisti ricercano caratteri tipografici nei mercati dell'antiquariato, nelle botteghe in chiusura o in vendita e in archivi tipografici, trovando in essi un significato storico e culturale che intendono conservare ed elevare. Queste opere non sono solo visive, ma tattili e



Caratteri mobili



Giorgio Milani, *Amore Mio ho Sognato di Te (Nuovi Poetari)*, 2015

multidimensionali: ciascun carattere mostra i segni dell'usura, i graffi e le venature del legno o l'opacità del metallo, portando con sé le tracce del tempo e della sua funzione originaria. Così, l'oggetto non è più semplice mezzo per fare arte, ma arte in sé.

Gli artisti che lavorano con caratteri mobili scelgono spesso materiali di recupero per l'impronta di autenticità che conferiscono al messaggio visivo e per la volontà di riutilizzare materiali che altrimenti rischierebbero di essere persi o dimenticati. I caratteri mobili, nati come strumenti per stampare testi in serie, diventano dunque simboli di un'era passata ma allo stesso tempo riaffermano la loro rilevanza nell'arte contemporanea. Il dialogo tra la parola e l'immagine diventa tangibile e invita l'osservatore a riflettere sul valore intrinseco delle lettere, non più come mere unità linguistiche ma come testimoni di epoche e stili di vita differenti.

Sebbene durante le mie ricerche e in generale nella vita abbia incontrato diverse opere che richiamano il concetto di *l'objet trouvé*, risulta evidente che il numero di artisti che operano esattamente all'interno di questa dimensione specifica dell'uso dei caratteri mobili tipografici fisici sia limitato. Questo potrebbe essere dovuto al carattere

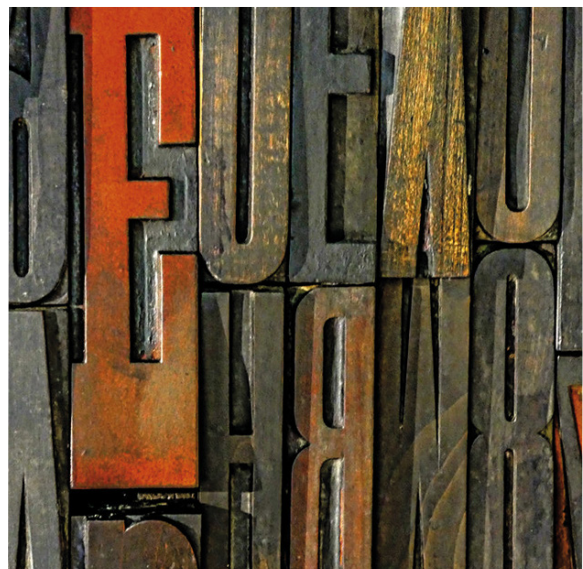
particolarmente di nicchia della pratica, che si colloca tra l'arte contemporanea e la tradizione tipografica artigianale, portando questi artisti a lavorare in un ambito quasi isolato. La scarsità di materiale disponibile e di riferimenti consolidati evidenzia però l'originalità e la potenza espressiva di questa pratica, confermandone il valore come espressione unica di fusione tra passato e presente, dove i caratteri tipografici non sono semplici strumenti di stampa, ma diventano il fulcro di una nuova estetica scultorea e concettuale. Questa particolarità rende il gruppo degno di nota, anche se poco documentato, proprio per il contributo che offre alla riflessione sull'arte tipografica e sull'oggetto stesso del carattere tipografico, come elemento storico e artistico da rinnovare e reinterpretare.

In questo contesto, in Italia, emergono in modo particolare due figure: Giorgio Milani e Alessandra Spigai. Il primo, famoso «poeta visivo-oggettuale dei caratteri mobili tipografici»^[S62], ha esplorato in profondità la materialità dei caratteri mobili, utilizzandoli per creare opere che celebrano l'estetica e il significato delle parole attraverso composizioni complesse e stratificate.

Alessandra Spigai, artista e designer triestina, ha invece combinato l'arte tipografica con il design contemporaneo, trovando nei caratteri mobili un mezzo per riflettere sull'intersezione tra funzione e forma, tra passato e presente. Questi due artisti dimostrano come il riuso creativo dei caratteri mobili possa portare a nuovi sviluppi concettuali, ampliando la portata della tipografia e trasformandola in un vero e proprio mezzo di espressione scultorea e installativa.

I lavori di Milani e Spigai, trovano un predecessore di rilievo in un'opera esposta al "Centre Pompidou" di Parigi: "La Grande

Momie" di Paul-Armand Gette (1927-2024). Infatti, già nei primi anni Sessanta, Gette aveva realizzato questa struttura verticale simile a un sarcofago, che imita la forma di un corpo o il guscio di un grande insetto, utilizzando esclusivamente caratteri tipografici in legno^{[S63][S64][S65]}. Nato a Lione, noto per la sua pratica interdisciplinare che abbraccia scultura, fotografia, poesia e installazioni. Dopo studi scientifici, decise di dedicarsi completamente all'arte, sviluppando un approccio che mescola scienze naturali, letteratura, mitologia e storia dell'arte.^[S66] Influenzato dalla poesia *Dada* e dai "Cadavres Exquis" surrealisti⁹, Gette crea sculture che riflettono la sua pratica poetica, giocando sulla libera associazione di idee, liberando i personaggi dalle costrizioni del linguaggio.^[S67] Gette ha anche partecipato a pubblicazioni del movimento lettrista, mostrando un interesse particolare per la tipografia e la poesia visiva. La sua opera sfida le distinzioni tra arte e scienza, esplorando temi come la natura, il corpo umano e la percezione.^[S68]



Paul-Armand Gette, *La Grande Momie (dettaglio)*, 1963-64

9 I "Cadaveri Squisiti" (tradotto letteralmente), sono un metodo creativo sviluppato dai surrealisti negli anni Venti come un gioco collettivo per stimolare l'immaginazione e l'inconscio. Nel gioco, ciascun partecipante aggiunge una parola o un'immagine su un foglio, piegato in modo che i contributi precedenti non siano visibili, fino a completare un'opera inaspettata e spontanea (tate.org.uk/art/art-terms). Il risultato è una composizione sorprendente, che rispecchia i temi cari al movimento surrealista, come il caso, l'automatismo psichico, e l'incontro casuale tra elementi apparentemente disconnessi. Questo metodo era usato per generare sia testi che immagini, facendo emergere associazioni libere e visioni oniriche, considerate uno sguardo più autentico nella mente e nei desideri nascosti. (André Breton, *Manifeste du surréalisme*, Éditions du Sagittaire, Paris, 15.10.1924)

3.2.4.1 Giorgio Milani



Giorgio Milani, 2020

Giorgio Milani (1947-), artista originario di Piacenza, ha iniziato il suo percorso negli anni Settanta, sviluppando una carriera che intreccia l'arte visiva con la parola scritta. Intraprese la carriera nella pubblicità, attirato da una proposta economica ricevuta da un professionista del settore che, entrando nel suo studio, gli chiese di realizzare un disegno per una campagna pubblicitaria. Questo incontro segnò l'inizio di una lunga carriera parallela tra l'arte e la grafica pubblicitaria, durante la quale Milani lavorò come direttore creativo, alimentando la sua vena artistica con l'esperienza nel mondo delle immagini e delle parole, contesto che nutrì la sua creatività e affinò la sua sensibilità per l'unione tra linguaggio visivo e verbale. «Come l'alfabeto è la più grande invenzione dell'uomo, credo che l'invenzione della stampa a caratteri mobili sia la più grande invenzione del millennio scorso».[S70]

Il contesto lavorativo nel campo

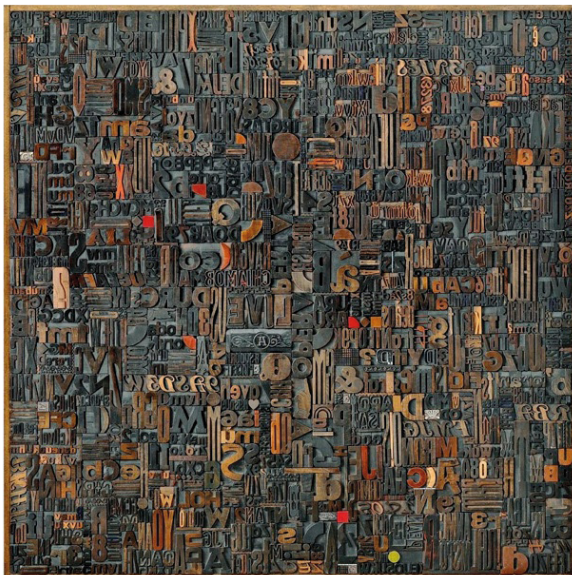
pubblicitario fece sì che Milani maturasse un particolare interesse per la combinazione tra immagine e scrittura, uno stimolo che avrebbe poi influenzato profondamente la sua arte. La scoperta dei caratteri mobili tipografici segnò una svolta nel suo percorso artistico: questi strumenti del passato, utilizzati fino all'avvento delle tecnologie di stampa moderne, venivano abbandonati o buttati. Milani si trovava spesso in contatto con l'ambiente tipografico e, per lui, quei caratteri mobili avevano un fascino misterioso ed evocativo, che lo spingeva a considerare le possibilità di utilizzo nell'arte. La svolta avvenne quando un amico lo informò di un'intera collezione di caratteri in legno destinata alla discarica. Milani, incapace di lasciare che questi strumenti di grande valore



Giorgio Milani, *White Manhattan (Sublimazioni)*, 2015

storico e simbolico venissero persi per sempre, li raccolse e li conservò, senza ancora sapere come li avrebbe utilizzati. Questa raccolta divenne la base per le sue prime opere, dando inizio a una lunga fase di sperimentazione e scoperta, che Milani descrisse come un viaggio in un mondo nuovo e inesplorato.[S71]

«Le vecchie tipografie chiudevano, lui iniziava. Prima i “Poetari”, poi le “Babele” e poi ancora le “Torri di Gutenberg”, Perché è a lui che rivolge la sua ammirazione, come inventore della stampa a caratteri mobili, che dal 1450 ha permesso la diffusione della cultura in tutto il mondo.» [S72]



Giorgio Milani, *Opera Aperta*
Poetario di fine Gutenberg, 2005

Nel suo processo creativo, l'artista si è dedicato alla composizione di opere tridimensionali a partire da questi caratteri mobili, che disponeva in modo tale da esplorarne non solo il significato linguistico, ma anche la dimensione fisica e la presenza materiale. L'artista ha iniziato a riciclare i caratteri, originariamente pensati come strumenti per la stampa, come elementi artistici. Come affermato dalla curatrice Elena Pontiggia, «Sono caratteri che, idealmente, conservano la memoria di tutto quello che hanno stampato, la memoria di tutto il sapere umano.»[91] Questa frase coglie pienamente la poetica di Milani, il quale considera ogni

carattere tipografico non solo come uno strumento di trasmissione linguistica, ma anche come un oggetto carico di storia e memoria. Attraverso l'assemblaggio dei caratteri mobili, Milani evoca il concetto di “memoria collettiva”, trasformando i caratteri stessi in elementi scultorei che rappresentano frammenti di conoscenza e storia umana, stratificati nelle opere.

Il suo approccio rievoca indubbiamente le origini dell'*objet trouvé* duchampiano, ma, in questo caso, i caratteri mobili non vengono semplicemente decontestualizzati, bensì assurgono a una dimensione superiore grazie all'assemblaggio e alla reinterpretazione concettuale. Milani stesso considera questo processo un modo per restituire una nuova vita a questi strumenti del passato, rendendoli non più strumenti di produzione ma essi stessi oggetti artistici. Con l'evoluzione della sua carriera, Milani è stato riconosciuto per questa particolare capacità di fondere parola e immagine in un'unica espressione visiva.

Luciano Caramel l'ha definito l'artista un “poeta visivo-oggettuale”[92], proprio per la sua abilità di creare poesia visiva attraverso questi caratteri mobili. La sua partecipazione alla XIV Quadriennale di Roma nel 2005, ha rappresentato una tappa importante, che ha contribuito a consolidare il suo ruolo nell'ambito dell'arte italiana contemporanea. In quell'occasione Milani ha infatti esposto “Opera aperta”, un grande “Poetario” costituito da circa 1.800 fregi e caratteri tipografici. I “Poetari,” nucleo distintivo della produzione di Giorgio Milani, sono il risultato di un lungo processo iniziato a metà degli anni Sessanta, volto a esplorare la connessione tra immagine e scrittura. Queste opere, nate dalla fusione tra elementi visivi e testo, dei veri e propri «assemblaggi in cui interagiscono scultura e poesia, pittura e immaginazione»[S73], prendono forma come installazioni e sculture che utilizzano caratteri tipografici fisici, trasformati in arte.

I primi “Poetari” risalgono alla fine degli anni Ottanta e, solo nel 1997, vengono esposti al pubblico per la prima volta a Milano

nella mostra intitolata “Poetari di fine Gutenberg”, sancendo così l’importanza di questo ciclo di opere all’interno della scena artistica contemporanea.[S74]

L’artista affronta anche il tema del dialogo interculturale, esplorato nella serie “Oriente e Occidente”, in cui ogni “Poetario” incorpora simboli e riferimenti sia della cultura occidentale che orientale. Questa serie nasce dall’esperienza di un viaggio a Istanbul, città-simbolo di unione tra Asia ed Europa, dove la chiesa di Santa Sofia rappresenta un esempio di convivenza di simboli cristiani e islamici. Con questa serie, Milani esprime la possibilità di una coesistenza e di un dialogo armonioso tra mondi apparentemente lontani, un richiamo alla comprensione e alla tolleranza in un contesto sempre più globalizzato.[S75]

«Il suo utilizzo dei caratteri tipografici crea una sorta di connessione tra il passato e il presente della parola scritta, rendendola un “fossile da salvare” dalla dimenticanza», scrive il critico d’arte Tommaso Trini.[93]

Come Milani sottolinea, la “Galassia Gutenberg”, il mondo della parola stampata e del libro fisico, oggi appare buia e chiusa, quasi un frammento di una cultura in via di sparizione. I suoi Poetari rinnovano questo mondo antico attraverso un linguaggio tridimensionale che esalta le lettere tipografiche come sculture, riportando alla luce “le punzonature scultoree” e il colore delle vocali e delle consonanti. Inoltre, l’uso che Milani fa delle lettere e delle composizioni visive richiama anche l’antico “dialogo epistolare” delle dediche, delle iscrizioni che conferivano un’aura di memoria e di intimità ai libri antichi e alle statue.[94]

All’inizio del nuovo millennio, Giorgio Milani si trova a confrontarsi con l’evoluzione della cultura digitale e con l’impatto del web sulla percezione della realtà e della comunicazione. Questo cambiamento epocale si riflette nella serie delle “Sublimazioni”, in cui i suoi “Poetari” appaiono completamente bianchi, evocando

un senso di dissoluzione delle lettere, delle parole e del testo. È come se la concretezza dei caratteri mobili, che nelle opere precedenti avevano incarnato un valore sia pratico sia poetico, si stesse smaterializzando. La trasformazione simboleggia la progressiva perdita di fisicità, di quel significato tangibile che Milani attribuisce alle lettere.[S76]

«I Poetari di Giorgio Milani sono qualcosa da toccare, oltre che da vedere. Lettere e parole non come calco, ombra di una matrice



Giorgio Milani, *Sindone di Primavera*, 2020

altra, ma lettere-oggetto, parole-oggetto. Ed è, lo si può capire facilmente, un fatto veramente nuovo nella storia della scrittura visiva. Conseguenza estrema della oggettività del quadro proclamata dai Cubisti».[95]

Con l’affermarsi di questo tipo di opere, l’interesse di Giorgio Milani per la dimensione tridimensionale prende sempre più corpo, portandolo a sperimentare nuove forme espressive e ad utilizzare non solo i caratteri mobili, ma ad imprimerli, inserirli, e/o accorparli in materiali differenti, come ad



Giorgio Milani, *Poetari*, da sinistra: *Babele*, *Torre Poetario* (2004), *Torri di Gutenberg* (2002-2005)

esempio il metallo, l'acciaio Corten, il marmo, il granito ecc.. Finisce poi per ritornare al loro scopo iniziale, utilizzandoli come "calchi", come matrici per le sue "Sindoni", nelle quali, dopo aver cosperso la tela con una colata di bianco, interviene con la spatola, togliendo il colore e facendo risaltare i segni delle lettere (poste al di sotto della tela), in una sorta di incisione a rovescio, ottenuta per via di levare».[96] «la tela qui è come il sudario che salva le tracce della nostra cultura, e su cui affiorano i caratteri che sono serviti a stampare tutto il nostro sapere»[97] afferma Marco Senaldi, curatore della personale di Giorgio Milani "Nuovi Poetari. Sublimazioni Sindoni Intagli" del 2016 in provincia di Prato. «Finito il tempo dei caratteri mobili Milani cambia tecnica, ma stavolta si affida alla poesia. Dopo tanti quadri e sculture dove le lettere si affollavano senza saper dire più niente, nasce questa rinnovata alleanza tra dire e fare, tra scrivere e disegnare,

tra tagliare e comporre».[98]

Tornando ai lavori con i caratteri mobili, Il percorso di Milani culmina nella creazione di sculture piramidali, colonne e maestose spirali, opere che amplificano il dialogo tra testo e volume, integrando il dinamismo della parola con una struttura imponente e scenografica. In relazione a ciò, in'altro tema molto caro al maestro è quello della "Babele", simbolo della confusione e della disconnessione tra culture e popoli che oggi, nell'era della comunicazione di massa, sembra manifestarsi in una forma più complessa e diffusa. Viviamo in una Babele moderna, immersi in un flusso incessante e indistinto di notizie e immagini, un caos in cui la distinzione tra il sacro e il profano, tra il vero e il falso è sfumata e appiattita.[99] Come osserva l'artista: «Siamo immersi in milioni di notizie, informazioni, immagini che si susseguono in una chiacchiera indifferenziata. Tutto si mescola: il sacro e il profano, il bello

e il brutto, il vero e il falso, con una uniformità che svuota di significato i fatti e le cose».[100]

Tra le opere più iconiche di Giorgio Milani vi sono le “Torri di Gutenberg” e i “Libri Poetari”. Le prime sono una serie di sculture realizzate con caratteri mobili che omaggiano Johann Gutenberg. Queste Torri rappresentano un progetto ambizioso, destinato a culminare in una struttura di otto metri prevista per la Biblioteca Nazionale di Berlino. Il simbolismo dietro ad esse è profondo: l’idea della torre, con le lettere che progressivamente si rimpiccioliscono verso l’alto, simboleggia l’infinito potenziale della conoscenza umana. La struttura, infatti, mira a evocare una progressione verso un sapere illimitato, in cui le lettere, come unità costitutive del linguaggio, si fondono in una scala ascendente, trasmettendo il concetto di un sapere che si allarga e si eleva in una

traiettoria senza fine.[S76]

I “Libri Poetari” invece, non sono altro che degli assemblaggi di caratteri tipografici di legno su struttura metallica che assumono proprio le sembianze di un libro, che però non può essere sfogliato. Ognuno di essi rappresenta parte di un discorso o un omaggio ad un determinato autore o evento storico. Per esempio, il “Libro Poetario Carbonizzato”, che forse è anche l’opera più drammatica della serie, è stato letteralmente incendiato da Milani in un atto performativo di grande suggestione (Berlino, 2013), ricordando tristemente i roghi dei libri da parte dei Nazisti.[S77]

Milani si è inoltre più volte prestato alla realizzazione di grandi opere pubbliche come la fontana di Salsomaggiore Terme, “Opera aperta fra Oriente e Occidente” (nella pagina precedente) 2010, scenografica scultura-fontana in bronzo e acciaio, collocata nel contesto di



Giorgio Milani, *Opera Aperta fra Oriente e Occidente*, 2010



Studio di Giorgio Milani con alcune sue opere, 2020

riqualificazione urbanistica; o quella precedente di Brera a Milano intitolata "Dove Mormori Eterna l'Acqua di Giovinezza", 2007, grande fontana in marmo bianco di Carrara. Nel 2011 inaugura la sua più grande opera-poetario, "Eco di Passi nella Memoria", nel contesto del restauro e recupero del Campiello di Vigonovo (VE), installando sull'intera facciata dello storico edificio 190 pannelli di corten lavorati al laser con versi scelti insieme a Philippe Daverio.

Di recente, Il 19 Settembre 2024, in occasione della kermesse bocconiana dedicata all'arte contemporanea per il cinquantesimo anniversario dalla nascita di SDA Bocconi, Giorgio Milani ha inaugurato l'installazione di un'opera pavimentale, che ricorda il manifesto di fondazione della scuola di Milano, donata dai docenti e collocata nella nuova sede del Campus.[S78]

I lavori di Milani spesso rivelano un'attenzione quasi ossessiva per l'oggetto tipografico, un interesse non solo per il suo significato semantico, ma anche per la sua fisicità, per i segni di usura lasciati dal tempo e dal lavoro. Ogni carattere, con le sue imperfezioni e i segni di deterioramento, diventa una testimonianza della lunga storia della stampa e della trasmissione culturale.

Questa attenzione per il dettaglio consente all'artista di esplorare il carattere mobile come una sorta di reliquia del passato, conferendo alle sue opere un'aura di sacralità e una profondità di significato che va oltre il mero utilizzo estetico.

3.2.4.2 Alessandra Spigai

Alessandra Spigai (1967-) è un'artista contemporanea eclettica, autodidatta e di formazione diversificata, che ha sviluppato una passione viscerale per la sperimentazione e l'espressione artistica attraverso materiali insoliti e tecniche innovative. «Sono una donna nata ai piedi di una montagna. Il mio destino di ricerca artistica è tutto racchiuso lì. C'è la terra, c'è la salita, c'è l'evoluzione».[S78] Dopo vent'anni trascorsi tra pubblicità e grafica, trova la sua vera vocazione nell'arte, scegliendo di esplorare una gamma di mezzi espressivi che spazia dalla scultura alla pittura, dalla fotografia alla scrittura. «Sperimenta continuamente utilizzi e tecniche nuovi, spazia dal legno antico alle resine moderne, dalla carta fatta a mano all'argilla. Ogni suo cammino è ispirato dalla storia o dal futuro, i suoi passi sempre dalle parole ed emozioni. È così che racconta visivamente di sentimenti.».[S79]

Ogni sua opera, è il risultato di un dialogo profondo tra materiali di diversa origine e un'ispirazione interiore, che nasce dal desiderio di trovare un significato alla propria esistenza e alla condizione umana. Nel suo lavoro, infatti, utilizza oggetti ricchi di storia e caratteri tipografici recuperati da antiche botteghe per dar loro nuova vita e risonanza.

«Il suo lavoro, poetico ma materico e intenso, rappresenta il travaglio del vivere,



Alessandra Spigai, 2014



Alessandra Spigai, *Type Object*, tavolo, 2015

nella consapevolezza dei propri limiti e pulsioni, nella pienezza dei desideri, delle paure e delle spinte verso l'evoluzione interiore. E' questa la sua poetica».[S80]

Particolarmente distintivi in questo senso sono i suoi "Type Objects" e i lavori legati alla serie "Type Tarots" e "Streams." Questi pezzi rivelano un'estetica che unisce vecchi caratteri tipografici con elementi contemporanei, portando il testo e la parola a una dimensione tridimensionale e tattile. Come nei lavori di Milani, anche qui, ogni carattere, ricco di imperfezioni dovute al tempo e all'uso, diventa il tramite di un dialogo tra passato e presente, tra linguaggio verbale e materiale.

«Antiche incisioni e caratteri tipografici si fondono a oggetti usati per secoli e forme nuove, in un incedere visionario e simbolico guidato dal susseguirsi degli Arcani Maggiori».[S81] Nelle serie "Type Objects" e "Type Tarots" emerge la progettista che è in lei, che, in questo caso, crea delle opere a cavallo tra arte e design; degli elementi antichi, ricchi di storia (i caratteri e gli altri oggetti) che si combinano con diversi materiali e supporti eterogenei, "evolvendosi", per dirlo come l'artista, in qualcosa di nuovo. «Il mio profondo amore per le parole e per caratteri tipografici mi porta a usarli come un linguaggio, in cui il

primo significato alfabetico è enfatizzato dalla scelta di forme e ingombri, da materiali e prospettive».[S82]

In questi lavori, troviamo differenti forme plastiche composte da oggetti peculiari e caratteri mobili di differenti dimensioni e stili. Questi caratteri appaiono disposti in maniera casuale, o meglio, sembrerebbero essere stati posizionati dall'artista mantenendo il focus più su un discorso di ingombri e peso visivo, ma in realtà, se osservati con attenzione, compongono anche parole e frasi di senso compiuto, espressioni romantiche del

fine, che muove da una profonda passione per le parole e i vecchi caratteri tipografici. Utilizza i caratteri tipografici per incastonare parole e citazioni, scoprendo una nuova funzione concettuale della scrittura. Alessandra Spigai ricerca in ogni lettera sia il significato letterale che la solidità dell'oggetto, le imperfezioni del tempo e dell'uso, il segno grafico fatto di bordi e archi.»[S83]

«Con i Type Tarots Alessandra inizia ad affiancare la produzione di unici oggetti quotidiani a vere e proprie opere d'arte»[S84]. I titoli dei suoi "Tarocchi" contengono



Alessandra Spigai, *Type Tarots, n° 8 La Giustizia*, 2016



Alessandra Spigai, *Type Tarots, L'imperatore*, 2015

pensiero dell'artista, che tira fuori il suo lato poetico e amante della scrittura. «La fascinazione dei caratteri tipografici di legno per comporre un testo, che appartengono ad un mondo scomparso [...] all'improvviso sente il bisogno di dover costruire qualcosa che si impianta nello spazio»[101]. «"Type Objects" è stato il suo contenitore iniziale di opere e progetti, una sorta di recinto immaginario dove anima un'evoluzione senza

sempre il nome della carta a cui fanno riferimento, e una breve frase o un aforisma che ne accresce il significato; le opere di questa serie fungono quasi da spiegazione dell'intuizione dalla quale derivano, e ci dicono "da che parte andare"; sembrerebbe che, alcune di esse, lo facciano anche con una leggera ironia: la numero 14 per esempio, composta da un base in legno quadrata con applicati dei caratteri, una pentola di ghisa

collocata al di sopra della base, in centro e riempita d'acqua, si intitola: "La Temperanza (Controllare l'Acqua)". I titoli non sono altro che ciò che è riportato sulle opere, ma in alcuni casi, esse celano ulteriori messaggi, che emergono solo dopo averle osservate con più

scrivere, dove testi, versi e flussi di pensiero si liberano attraverso immagini e collage, dando vita a narrazioni oniriche, spontanee e sospese tra il conscio e l'inconscio[S85]. Il lavoro dell'artista, ancora una volta, consiste nel radicare la scrittura a materiali storici e naturali, scolpiti dall'uomo non solo per stampare ma anche per raccontare e immortalare eventi del passato. In questa cornice, i collage e i frammenti di scrittura si amalgamano con l'essenza fisica dei caratteri, generando un flusso di coscienza che si svela gradualmente, lasciando emergere la profondità e le innumerevoli sfaccettature di queste opere.[S86]

«Sono le varie sfaccettature dell'essere, i compromessi e le vergogne, ciò che ci rende orgogliosi e ciò che rifuggiamo, parti di noi che sono uomo e donna, adulto e bambino, guerriero e custode. Sono le parti delicate e quelle intense, nascoste e conviventi di noi stessi, e il riconoscerle e celebrarle è il fine della ricerca di Alessandra Spigai».[S87]



Alessandra Spigai, *Type Tarots*, 2016
dall'alto:

n° 21 *Il Mondo* (*L'universo è perfetto*)

n° 20 *Il Giudizio* (*Abbandona ciò che ti limita e rinasci*)



Alessandra Spigai, *Streams*, 2015
da sinistra: *Stream n° B1*, *Stream n° 81*

attenzione. Questa lettura quasi giocosa dell'opera, fa parte della natura stessa dell'artista e del suo *modus operandi* dal sapore ludico. Nella serie "Streams", degli antichi caratteri tipografici, in questo caso di grandi dimensioni, diventano supporti su cui

3.2.5 Caratteri brillanti

A questo punto, l'attenzione si sposta sui caratteri tipografici resi luminosi, che si inscrivono in un'estetica contemporanea di sperimentazione con la luce e il colore. Partendo dalle innovazioni tecnologiche e artistiche esplorate nel capitolo precedente (pag. 42), possiamo notare come l'invenzione del neon abbia influenzato significativamente sia il mondo dell'arte che quello della comunicazione visiva. Georges Claude, con la sua scoperta del 1910, ha dato impulso a un'intera generazione di artisti e pubblicitari, che hanno subito colto la versatilità di questo medium, abbracciandone l'effetto visivo di grande impatto. A partire dagli anni Trenta e poi con una diffusione molto più ampia negli anni Sessanta, il neon ha assunto un ruolo centrale non solo nell'industria pubblicitaria, ma anche nella ricerca artistica, diventando simbolo di un linguaggio visivo che combina parola, luce e scultura.



Lucio Fontana, *Struttura al Neon*, 1951/2017

La luce stessa ha sempre avuto una dimensione simbolica e metaforica nell'arte, ma con l'introduzione del neon, questo significato si arricchisce ulteriormente. L'arte concettuale degli anni Sessanta e Settanta, in particolare, adotta il neon per portare messaggi diretti, spesso ironici o provocatori, sfruttando il contrasto tra la freddezza del tubo



Bruce Naumann, *None Sign Neon Sign*, 1970

di vetro e il calore della luce emessa. Artisti come Lucio Fontana utilizzano il neon per creare "ambientazioni" che immergono l'osservatore in un'esperienza multisensoriale, mentre altri artisti concettuali come Bruce Nauman e Joseph Kosuth, attraverso la parola luminosa, esplorano il concetto di linguaggio e comunicazione visiva. Nauman, ad esempio, osserva che «la parola, in neon, diventa un oggetto visivo che è sia una poesia che una scultura»[88], volendo sottolineare l'ambivalenza dell'opera luminosa, che può essere percepita sia come testo che come pura immagine.

Il neon, come i LED e qualsiasi tipo di fonte luminosa, con i loro colori intensi e fluorescenti, diventano così una tela splendente su cui gli artisti contemporanei scrivono, disegnano, e trasmettono messaggi. L'uso della luce nell'arte, che affonda le radici nelle esperienze delle avanguardie e nella loro volontà di scardinare le convenzioni, si trasforma in un linguaggio indipendente e autonomo, capace di catalizzare l'attenzione dell'osservatore. Le scritte luminose, spesso realizzate con colori accesi e forme audaci, riescono a fondere l'aspetto giocoso e attrattivo del neon con messaggi talvolta drammatici o esistenziali. Questo contrasto tra estetica festosa e contenuto riflessivo è una delle chiavi di lettura più importanti delle opere che fanno uso di questi medium.

Inoltre, la luce permette di esplorare una dimensione spaziale inedita: le parole

luminose non restano piatte, ma si stagliano nel buio o si riflettono negli ambienti, creando giochi di luce che amplificano l'impatto visivo del messaggio. In questo modo, i “caratteri brillanti” escono anch'essi dai limiti della bidimensionalità e si trasformano in installazioni, in opere d'arte tridimensionali che dialogano con l'architettura e lo spazio circostante.

Negli ultimi decenni, l'uso di “testi di luce” è diventato una pratica distintiva nell'arte contemporanea, spingendosi ben oltre i pionieri del neon e abbracciando un'ampia gamma di sperimentazioni. Gli artisti contemporanei hanno adottato questo mezzo per creare opere che spaziano tra critica sociale, espressione intima e dialogo politico, trasformando il linguaggio visivo in un veicolo di comunicazione immediata e accessibile. L'impiego di caratteri luminosi rappresenta oggi un modo efficace per generare un impatto visivo e simbolico, mantenendo un'estetica moderna e universale. Lo stesso Giorgio Milani ha integrato recentemente l'elemento luminoso in alcune sue opere. Un esempio è “Pensiero d'Arrivo” presso la stazione di Milano Lambrate, un'opera in acciaio corten con versi di poeti lombardi, che crea un “muro parlante” per evocare l'identità della città come luogo di incontro e trasformazione sociale. Un'altra opera simile è “Poesie di Luce” a Cerignale, Piacenza, dove le parole incise sulla facciata in ferro Corten del municipio si illuminano di notte grazie ai LED interni, creando un effetto suggestivo che unisce parola e luce in un omaggio alla poesia.[S89]

In questa prospettiva, questo tipo di arte ha trovato nuove direzioni che rispondono a una crescente esigenza di nuovi punti di vista dai quali osservare. Attraverso un linguaggio di forme e colori intensi, questo tipo di opere invita il pubblico a confrontarsi con messaggi non più esclusivamente estetici, ma anche interrogativi e provocatori, con un effetto straniante che richiama l'attenzione sul messaggio e sul contesto. Un numero crescente di artisti contemporanei utilizza

questo mezzo per esaminare l'esperienza umana nella società digitale e postmoderna, sovvertendo il linguaggio commerciale e pubblicitario che permea l'ambiente urbano. Tra questi artisti si distingue Robert Montgomery, un artista concettuale scozzese

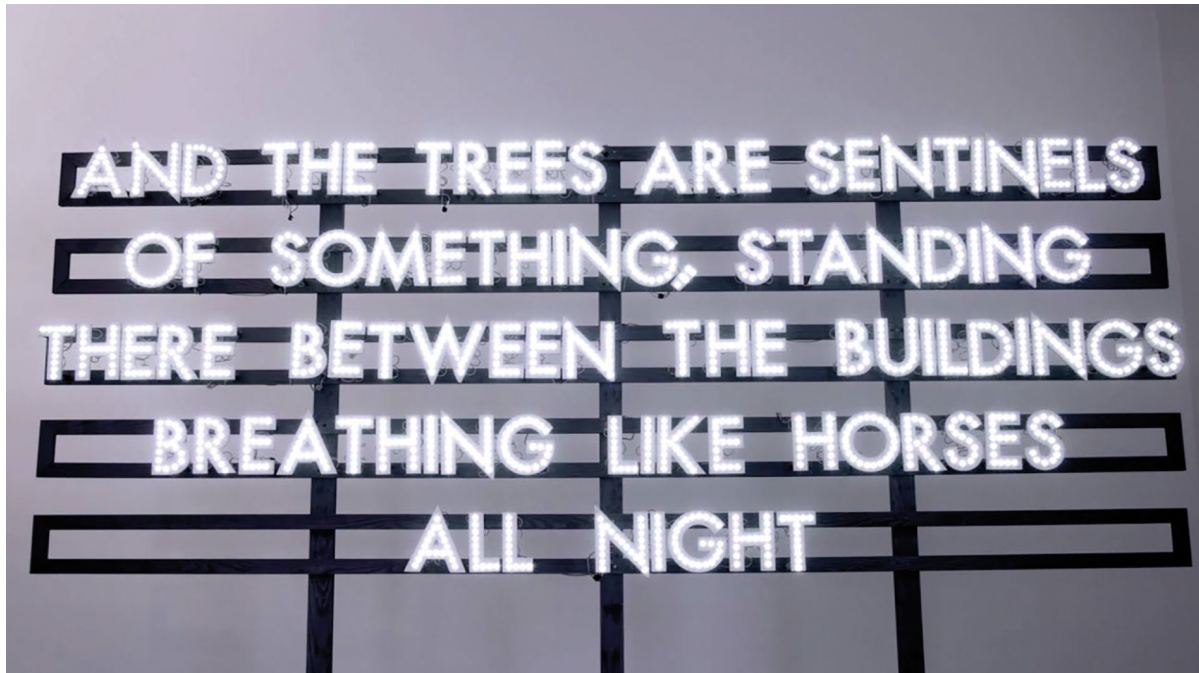


Giorgio Milani, *Poesie di Luce*, 2020

che ha già trovato spazio nel paragrafo 3.2.3 Critica sociale e ‘scritture pubbliche’ (vedere pag. 101). Montgomery esplora la “poesia pubblica” attraverso installazioni di testi, spesso luminosi, che interrompono la monotonia visiva degli spazi urbani, invitando a una riflessione che sfugge alla logica veloce e consumistica delle città. Egli pone le parole in luoghi inaspettati creando un contrasto immediato tra la loro semplicità e il loro impatto. La tipografia bianca e minimale, che utilizza una versione modificata del carattere “Futura”, permette di integrare il testo nell'ambiente senza sopraffarlo, mantenendo uno stile sobrio che risuona con i valori modernisti. Questo font rende il messaggio leggibile da molteplici angolazioni e, per Montgomery, rappresenta un tributo agli

ideali di uguaglianza e accessibilità.[S90] La sua scelta di caratteri e materiali sottolinea l'intenzione di fondere poesia e vita quotidiana, includendo il testo nello spazio. Montgomery è noto per l'intenso lirismo delle sue opere, che si bilanciano tra introspezione personale e commento politico.

Montgomery sperimenta con i "Fire Poems", sculture realizzate con lettere montate su strutture, il tutto di legno. In un gesto performativo, l'artista dà poi fuoco a queste lettere, trasformando il testo in una breve apparizione. L'atto di bruciare le parole rappresenta per Montgomery una riflessione



Robert Montgomery, *Sentinels*, 2012

L'artista mira a stimolare un confronto interiore, permettendo al testo di assumere una valenza scultorea e poetica.[S91] Il lavoro di Montgomery si pone però a cavallo tra due filoni di ricerca: le sue installazioni chiamate "Light Poems" sono opere in cui utilizza lampadine e strisce LED per illuminare frasi e parole in modo da creare un effetto di sospensione e leggerezza. I caratteri, spesso incorniciati da sottili linee luminose, o da vistose lampadine che gli conferiscono l'aspetto ludico delle insegne da circo e di Las Vegas; o, ancora, i caratteri vengono retroilluminati e appaiono quasi fluttuare contro la superficie su cui sono installati, accentuando l'impatto visivo e il potenziale poetico delle parole. Questo stile aggiunge una dimensione intima e avvolgente alle sue opere, invitando lo spettatore a una riflessione calma e profonda, anche negli spazi urbani più frenetici. Oltre ai "Light Poems",

sulla caducità della comunicazione e sulla forza delle parole che, come il fuoco, possono illuminare ma anche scomparire velocemente. Questi "Fire Poems" incarnano un contrasto potente tra effimero e duraturo, suggerendo che anche i messaggi più profondi, in un mondo in costante cambiamento, sono destinati a svanire. Dane Weatherman giornalista del Black & Blue Journal asserisce: «Incontrare l'opera di Robert Montgomery significa fare un incontro tenero, la cui tenerezza è rafforzata dalla qualità pubblica e comunitaria del suo lavoro. Incontrare il suo lavoro significa avere il corpo pieno di un tuono triste e la testa piena di una luce triste. È un artista completo e lavora con il linguaggio, la luce, la carta, lo spazio. Si impegna completamente con il mondo urbano con una poesia traslucida. Il suo lavoro ci arriva attraverso una sorta di lucida violenza sociale. Nessuno ha mescolato

linguaggio, forma e luce in modo così diretto».[S92]



Tim Etchells, *We wanted*, 2011

Molto affine a Montgomery, è il lavoro di Tim Etchells, un artista e scrittore britannico il cui lavoro attraversa vari media, dalla performance all'arte visiva, dalla narrativa alla video installazione. Fondatore e leader del gruppo sovversivo di performance "Forced Entertainment", Etchells ha collaborato con

artisti visivi, coreografi e fotografi, portando avanti una pratica che riflette sul linguaggio e sui sistemi comunicativi, esplorando la loro capacità di rivelare e nascondere al tempo stesso.[S93] Questo artista è noto per le sue installazioni al neon e LED, collocate in spazi pubblici e angoli inaspettati delle città, come strade, vetrine o tetti. «credo di essere attratto da spazi che il linguaggio trova difficili da abitare, o almeno da spazi in cui posso prevedere una particolare serie di difficoltà o complessità per il linguaggio».[S94] Attraverso semplici frasi e messaggi diretti, queste opere giocano sul contrasto tra la comunicazione immediata e la creazione di spazi di riflessione più intimi, invitando lo spettatore a interrogarsi su temi di identità, narrativa e limiti del linguaggio.

«La grande differenza per me è tra tutto ciò che coinvolge la parola o la voce e tutto ciò che coinvolge una manifestazione fisica del testo - che si tratti di un'insegna al neon o di un libro. Quando si parla, è temporaneo, provvisorio e socialmente triangolato. Mentre quando si crea un libro, un'insegna al neon o un disegno, l'oggetto persiste in assenza di qualcuno. Naturalmente è ancora una cosa fluida - gli oggetti sono ancora nel tempo, anche se in modo diverso - ma non hanno la stessa effimerità che ha il discorso».[S95]



Robert Montgomery, *The Sea Has No Name For America (Fire Poems)*, 2018

L'approccio di Etchells non è solo visivo ma esperienziale: le sue opere stimolano un'interazione dinamica, quasi performativa, con chi le osserva, creando un dialogo tra spazio pubblico e dimensione privata.[S96]

Sulla stessa linea si posiziona l'artista di origini americane Arthur Duff, che lavora con luce e linguaggio in modo da amplificare la percezione dello spazio attraverso opere che comprendono, non solo proiezioni laser, ma anche installazioni al neon e composizioni luminose con un forte impatto visivo. Nei suoi lavori, Duff predilige caratteri semplici e

Un'altra artista giovane e molto peculiare che si approfondirà a breve è Hyun Cho (1982-), artista sudcoreana (Seoul) residente a Milano, esplora nelle sue opere la relazione tra luce e spazio attraverso installazioni tipografiche. La sua pratica artistica si concentra sull'uso della luce, in particolare con scritte luminose e strutture che evocano atmosfere meditative. L'artista attinge spesso alle tradizioni culturali coreane e alle sue esperienze internazionali, conferendo un senso di dualità alle sue creazioni. La luce, nelle sue opere, diventa un mezzo per amplificare il messaggio delle parole, che si fanno veicolo di riflessione



Tim Etchells, *More Noise*, 2016 e *Nothing Happens*, 2018

lineari, adattabili a molteplici superfici, che riescono a conservare leggibilità e chiarezza anche in contesti complessi o distorti. Dai laser che disegnano scritte in movimento su pareti e oggetti, alle lettere al neon che sembrano fluttuare nello spazio, l'artista utilizza il testo per creare una narrazione visiva che si fonde con l'ambiente circostante. Ogni opera si propone di evocare una risposta sensoriale, trasformando le parole in elementi tangibili che invitano il pubblico a riflettere sulle connessioni tra linguaggio, fisicità e memoria culturale. Di Arthur Duff si parlerà in maniera più approfondita nel prossimo paragrafo.

personale e collettiva, creando un ponte tra culture e dimensioni espressive.[S97]

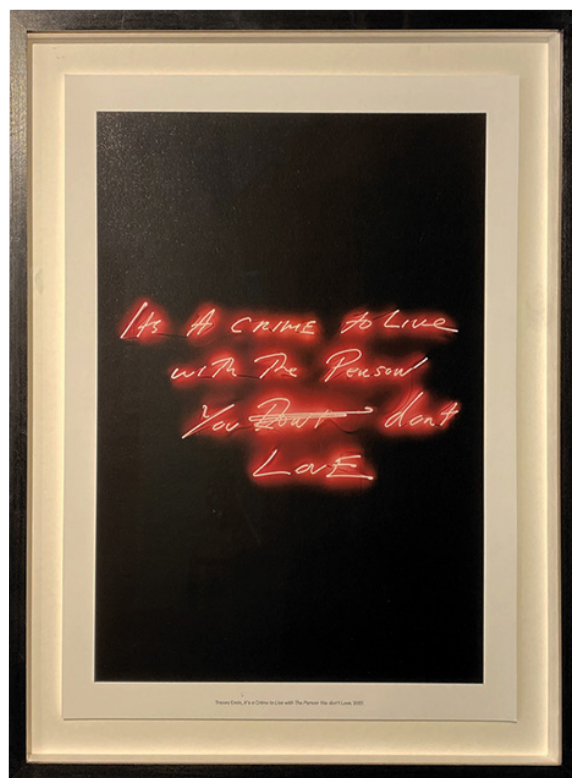
Anche in questo paragrafo, come nel 3.2.3 a pagina 96, si è parlato di artisti che con le loro opere mandano messaggi di critica sociale, è inevitabile non volgere il pensiero ad un personaggio che emerge come figura centrale nella sperimentazione tipografica luminosa: Jenny Holzer (1950-), che, come vedremo, impiega schermi LED e proiezioni per dare voce a temi complessi, come il potere e la vulnerabilità umana. Dalla fine degli anni '70, le sue opere testuali, come i suoi famosi

“Truisms”, sono apparse sia nelle gallerie che negli spazi pubblici, trasformando frasi e dichiarazioni provocatorie in esperienze visive che sfidano le convenzioni sociali. Holzer riesce a intrecciare parole e luce per trasmettere messaggi incisivi, capaci di toccare profondamente il pubblico[S98].

Giunti a questo punto, è inevitabile non aprire una breve parentesi su Tracey Emin (1963-), artista britannica femminista e figura di spicco del movimento Young British Artists, utilizza il neon per trasformare pensieri intimi in opere d'arte luminose. Dal 1995, ha creato sculture al neon che riproducono la sua calligrafia, esprimendo emozioni profonde attraverso frasi come “I Promise To Love You” e “You Touch My Soul”. Queste opere, spesso installate in spazi pubblici, mirano a creare connessioni emotive con il pubblico, rendendo universali esperienze personali. L'uso del neon conferisce alle sue parole una presenza fisica e visiva, trasformando il linguaggio in scultura luminosa.[S99] Nel corso dei decenni, il lavoro di Tracey Emin è stato ampio e diversificato, attraversando installazioni, trapunte, stampe, film, fotografie e neon, fino a concentrarsi più recentemente sulla pittura e sulla scultura, sempre con una forte intensità emotiva.[S100]

Con un approccio crudo, confessionale, intimo, Emin ha arricchito in modo provocatorio il dibattito femminista. «L'arte dovrebbe avere qualcosa di rivelatorio», sostiene l'artista, «Dovrebbe essere totalmente creativa e aprire le porte a nuovi pensieri ed esperienze».[S101]

Le opere al neon di Tracey Emin sono realizzate utilizzando la sua stessa calligrafia, simili a note personali o a scarabocchi tracciati ai margini di un taccuino. Tradotti in segni luminosi, questi messaggi acquisiscono una nuova rilevanza, quasi come fossero mantra o promemoria psicologici.[S102] In particolare, i suoi neon, modellati ad imitazione della propria calligrafia distintiva, portano un elemento unico nel panorama dell'arte



Tracey Emin, *It's a Crime*, 2021

contemporanea. Trasformando testi semplici e intensi in luci brillanti, Emin conferisce alle sue parole una presenza che va oltre il messaggio: diventano installazioni fisiche e luminose, capaci di dominare lo spazio circostante. Le sue frasi brevi e dirette, acquistano un significato amplificato grazie alla luminosità dei neon, che evoca uno stile quasi diaristico, incisivo e immediato, come se l'atto della scrittura fosse avvenuto da poco; le sue parole appaiono infatti come segni luminosi che catturano il tempo, e proiettano lo spettatore ad una dimensione privata ma, allo stesso tempo, condivisa.

Come si evince da quanto detto finora, soprattutto in epoca contemporanea numerosi artisti hanno integrato la luce nelle loro opere, e, sebbene mi sia concentrata solo su alcuni di essi, questo filone si è rivelato una delle aree di ricerca più ricche di spunti interessanti. La vasta varietà di approcci dimostra come il “linguaggio luminoso” continui a stimolare creatività e innovazione, spingendo il confine tra testo e installazione



Jenny Holzer, *Truisms, UNEX Signs*, 1983

verso nuove dimensioni esperienziali e concettuali.

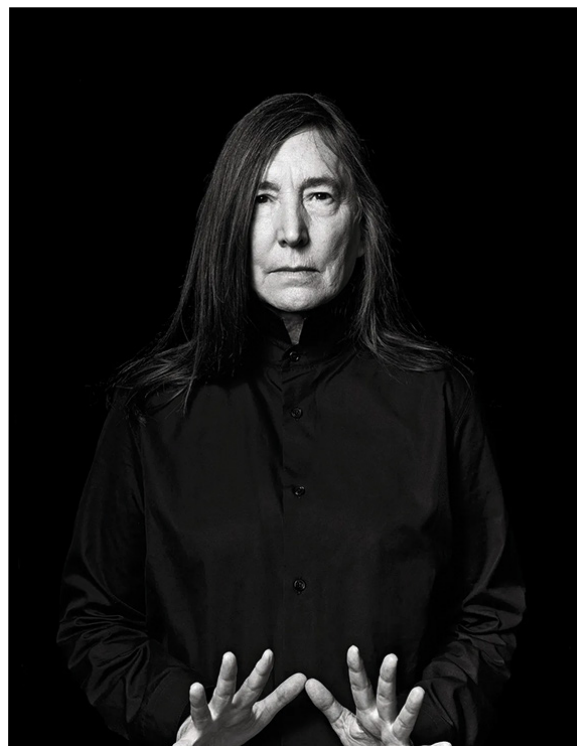
3.2.5.1 Jenny Holzer

Questa artista dalla produzione molto prolifica ed eterogenea, esplora e integra frequentemente la tecnologia nelle sue installazioni, utilizzando luci LED, proiezioni e cartelli elettronici per creare un punto di contatto affascinante tra arte e innovazione tecnologica. Le sue opere coinvolgono il pubblico, stimolando riflessioni critiche e avviando dialoghi. Tra le sue creazioni più celebri, dagli anni Ottanta in poi, ci sono le iconiche insegne LED, con i suoi, già più volte citati, “Truisms”, in questo caso sotto forma di messaggi lampeggianti che animano gli spazi pubblici con riflessioni provocatorie e filosofiche.[S103][S104]

Alla Biennale di Venezia del 1990, Holzer rappresentò gli Stati Uniti con un’installazione che alternava messaggi incisi

nel marmo a luci LED, esplorando il contrasto tra tradizione e modernità. Opere recenti come “It’s Guns” (2018-2019) e “Expose” (2020) trattano temi sociali attuali, come le sparatorie di massa negli Stati Uniti e la gestione da parte del Governo della pandemia COVID-19, proiettando messaggi su camion LED nelle principali città.[S101]

La mostra “Jenny Holzer: PROTECT PROTECT”, tenutasi al Whitney Museum di New York nella primavera del 2009, ha raccolto opere realizzate dall’artista dagli anni Novanta, incorporando selezioni di testi scritti tra il 1977 e il 2001, oltre a pagine declassificate di documenti governativi statunitensi. Questi testi sono presentati in vari media, tra cui insegne elettroniche,



Jenny Holzer, 2018

panchine, dipinti (“Redaction Paintings”) e la serie “Lustmord”. [S105]

Holzer collabora con esperti di diversi settori per le sue opere, anche con ingegneri elettronici e tecnici delle proiezioni per le installazioni a LED. Nella stessa mostra, le insegne elettroniche sono composte da schermi, anch’essi a LED. Il contenuto

proviene sia da documenti governativi declassificati, sia dai testi di Holzer stessa. L'artista cura ogni dettaglio di queste opere, considerando attentamente aspetti come forma, dimensioni, carattere, colore, movimento e velocità del testo scorrevole, oltre al modo in cui ogni insegna è installata.[106] Il lavoro di Jenny Holzer nel contesto dei "Caratteri brillanti" dimostra come il testo possa trascendere la semplice funzione comunicativa, diventando un'esperienza visiva e sociale. Attraverso l'uso di LED e proiezioni, Holzer integra parole e messaggi in spazi pubblici e privati, creando connessioni potenti e offrendo nuove prospettive sulla realtà contemporanea.

«Il suo lavoro incanta e provoca, cullandoci con luci e azioni anche se veniamo spiazzati dalle parole che illuminano».[S107]



Jenny Holzer, *Blue Purple Tilt*, 2007

3.2.5.2 Arthur Duff

Arthur Duff (1973-), nato in Germania, da genitori statunitensi, ha vissuto in diversi paesi, tra cui Stati Uniti, Corea, Germania e Giappone, prima di stabilirsi definitivamente in Italia. Attualmente lavora nel suo studio a Vicenza e insegna Pittura all'Accademia di



Arthur Duff, 2023

Belle Arti di Venezia. Duff ha sviluppato un linguaggio artistico innovativo, arricchito da un continuo processo di ricerca e sperimentazione. Le sue creazioni spaziano tra disegno, pittura, scultura, ricamo, composizioni tessili, proiezioni laser e installazioni al neon, mostrando una profonda integrazione tra tecnologia e arte. Con il suo lavoro, Duff esplora il legame tra scienza e corpo umano, cercando di colmare la distanza tra l'incessante flusso informativo della società contemporanea e l'esperienza interpretativa personale[S108].

Il suo obiettivo è quello di creare ambienti immersivi, capaci di stimolare sia la percezione visiva sia quella fisica. Attraverso l'uso di una gamma diversificata di mezzi, Duff costruisce configurazioni inaspettate che



Arthur Duff, opere varie, 2018

riflettono il valore simbolico degli oggetti nell'era digitale. Il suo intento è ricollegare la dimensione tecnologica alla fisicità, e la scienza al corpo umano, colmando la distanza tra il costante flusso di dati e le interpretazioni personali. Tra i media che impiega figurano disegno, pittura, scultura, ricamo, intrecci tessili, proiezioni laser e installazioni luminose al neon.[S109] «Le sue proiezioni laser, tecnologicamente arcaiche, sono pulsazioni dell'immagine, tessiture di parole che si alternano, si sovrappongono con ritmo a volte ipnotico, velocità, circolarità e pause imprevedibili»[S110], spiega Valentina

Materiale potenzialmente infinito, fisico e dinamico».[S111]

Le sue proiezioni laser testuali utilizzano principalmente caratteri essenziali e lineari, alle volte anche in grassetto e dei quali toglie il riempimento, lasciandone solo il contorno e rendendoli così leggeri e ariosi. Questi caratteri, una volta proiettati su diverse superfici architettoniche, subiscono distorsioni e alterazioni dovute alle irregolarità e peculiarità della struttura. Le deformazioni trasformano il testo in un elemento visivo dinamico che, comenel caso di molti degli artisti trattati, si integra con



Arthur Duff, *Adaptation*, 2016

Ciarallo, curatrice della mostra itinerante "Light Cycles". «Ruotano su un asse immaginario che corrisponde ad un punto d'incontro in cui tutto confluisce e si amplifica. Il raggio invade lo spazio circostante che diventa virtuale e digitale, creando una suggestiva tensione dimensionale. La luce per Duff è la metaforica possibilità di un transito, di un viaggio nel mondo della conoscenza, dell'informazione come movimento di energia conoscitiva.

l'architettura circostante, pur mantenendo una presenza visiva marcata. Il carattere, in questo contesto, assume una doppia funzione: non solo veicola il messaggio verbale, ma diventa parte della struttura fisica, fondendo testo e spazio in un tutt'uno.

Questo processo riflette la ricerca di Duff sull'idea di "presenza effimera" e la sua volontà di mettere in discussione la rigidità del linguaggio, rendendolo flessibile e adattabile alla mutevolezza dell'ambiente in



Arthur Duff, *Scatter*, 2016

cui viene inserito. Infatti, in un'intervista per "Artribune" nel 2013, in occasione della Biennale di Venezia, Duff descrive la sua opera come un "evento" piuttosto che un'installazione permanente, sottolineando l'importanza del momento e della percezione istantanea. Per lui, l'opera assume significato proprio attraverso la sua natura fugace, come avviene con la visione delle sue proiezioni sugli edifici lungo il Canal Grande, dove il tempo di osservazione è brevissimo. L'opera si presenta appunto come un'esperienza di breve durata, progettata per avere un impatto immediato e folgorante, offrendo una riflessione intensa e non superficiale, che trascende il mero effetto spettacolare[S113].

Il distorcere i caratteri è una tecnica esplorata da vari artisti incontrati durante la mia ricerca. Questo approccio, ricorda in un certo senso altri tipi di sperimentazioni con i caratteri ai quali farò riferimento più avanti. In particolare richiama il lavoro della designer grafica contemporanea Juliane Nöst, che li manipola costringendoli entro griglie predefinite,

alterandone così forma e percezione[102]. Facendo invece un passo indietro, è impossibile non pensare agli esperimenti con la lettera "A" di Renato Spagnoli, dove la forma del carattere viene modificata e interpretata per creare nuovi significati.



Arthur Duff, *Glowing Loss*, 2016



Hyun Cho, 2024

3.2.5.3 Hyun Cho

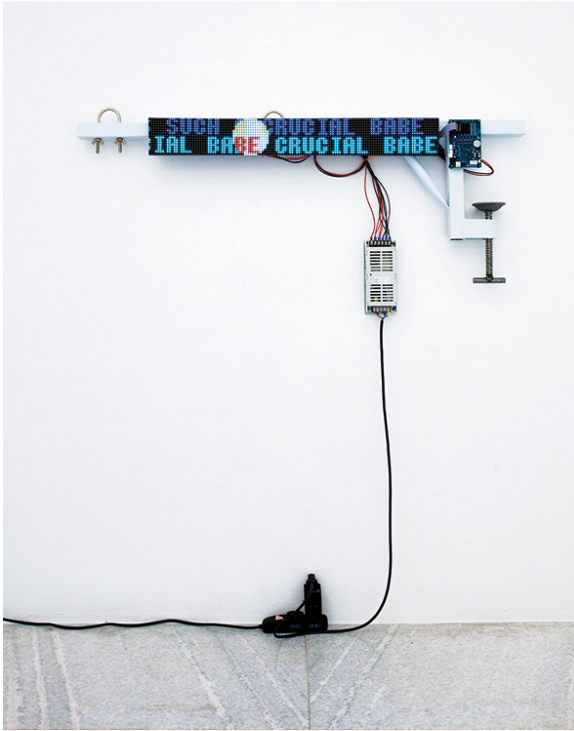
Hyun Cho, giovane artista sudcoreana di Seoul, si distingue per le sue opere che spaziano tra sculture, pannelli LED e installazioni luminose. Con un approccio che mescola ironia e rigore concettuale, la sua arte

esplora «temi legati al linguaggio comune, ai simboli ambigui e all'influenza culturale delle iconografie urbane»[S114]. I suoi lavori più recenti indagano le immagini e il linguaggio effimero che si manifesta nelle metropoli, riflettendo sull'eredità punk con uno sguardo ribelle e provocatorio. Secondo l'artista, «Il punk è oggi un esempio archetipico del modo in cui una sottocultura può essere mercificata, neutralizzata e incorporata nel mainstream». [103] Per Hyun Cho, esso non è solo un movimento controcorrente, ma anche un mezzo espressivo di riflessione politica e culturale, che si collega alle sue creazioni attraverso un'estetica che mira a stimolare il pensiero critico.

Il suo lavoro punta a creare un nuovo genere artistico attraverso l'uso del testo, unendo il lirismo punk con la sensibilità pop. «Con le parole, mi propongo di creare un nuovo genere d'arte. Mescolo lo stile lirico della musica punk con la sensibilità pop per creare frasi che esprimano la mia esperienza e che servano agli spettatori per allegare la propria», spiega l'artista, riflettendo sulle ripetizioni e l'immediatezza dei testi punk, che diventano quasi inni personali per chi li osserva. Tra le sue opere più recenti, troviamo la serie di tre pezzi "RIP #Blue",



Hyun Cho, *Hitchhicker*, 2023



Hyun Cho, *Crucial Babe No.1*, 2023

“RIP #Orange” e “Hitchhiker”, che richiama la forma di monoliti o lapidi e porta l’osservatore a riflettere sul concetto di “auto-memoria”. Questi pezzi, esposti recentemente a Venezia, utilizzano LED e tonalità fredde, giocando con messaggi che sono tanto illogici quanto evocativi, creando un ambiente ludico e di introspezione per meditare sull’“agentività” umana, ovvero sulla capacità di influenzare il proprio comportamento consapevolmente.

«Secondo il filosofo contemporaneo Byung-Chul Han, le non-cose sono ridotte a informazioni e svuotate di ogni valore affettivo», spiega Ilaria Sponda nel testo critico redatto per la mostra “Electric Supermoon” (Blue Gallery, Venezia, Luglio 2024). «La conseguenza è l’“infomania”, un vero e proprio feticismo per le informazioni e i dati, che Cho realizza nelle sue opere scultoree.»[S115] I lavori “Fucking Urgent” e “Ask My Daddy”, si configurano «come simulacri»[S116], secondo la definizione della curatrice. In queste sculture, Cho sostituisce la realtà con rappresentazioni simboliche, facendo delle sue creazioni dei riflessi della nostra epoca, dove simboli e realtà si



Hyun Cho, *Fury & Moon*, 2019

sovrappongono.[S117] «Gli slogan che Cho usa» scrive Richard Kean nel testo di accompagnamento alla mostra personale “Hurracaine Billy”(2023, Galleria Ramo, Como) «sono usati in modo autoreferenziale nelle sue opere nel tempo, simulando così la referenzialità della cultura pop pur mantenendo allo stesso tempo un’agenzia individuale in tutti i gesti creativi».[104] «Cho crea intuitivamente forme ibride in cui gli oggetti prodotti in serie vengono trasformati in oggetti su misura»[105] combinati poi, in maniera referenziale, appunto, con gli pseudo-*ready-made* «funzionalmente inutili» creati dall’artista, per esempio le ruote da skateboard in resina colata, inutilizzabili.



Hyun Cho, *Up To 200% Off*, 2021

Questi assemblaggi vengono poi fissati ad altri elementi a seconda del caso. «i riferimenti [degli elementi presenti] nel lavoro di Cho, sono quindi effimeri, è come se ci venisse data l'esperienza di qualcosa di reale che in realtà non è presente, mentre si sperimenta qualcosa di reale che forse non può essere».[106]

Nei lavori della mostra “Electric Supermoon” le lapidi simboliche, poste sotto i pannelli LED, trasformano i segni fisici in memoriali digitali, enfatizzando la natura fragile e fugace dell'informazione digitale. La continua ripetizione priva le parole del loro significato iniziale, attribuendo loro una



Hyun Cho, *Ask My Daddy*, 2016

nuova rilevanza interpretativa per lo spettatore. La sua arte reinventa simboli comuni in intense espressioni visive, invitandoci a rivalutare la nostra percezione della realtà e il nostro ruolo in essa, in un mondo sempre più assuefatto dal flusso incessante delle informazioni.[107]

Come altri degli artisti trattati, Hyun Cho utilizza testi caratterizzati da un'estetica minimalista e diretta, spesso realizzati con caratteri tipografici lineari e puliti. Questa scelta stilistica enfatizza la chiarezza del messaggio, rendendolo immediatamente

percepibile allo spettatore. I testi sono generalmente brevi, ripetibili e orecchiabili, riflettendo l'influenza della musica punk e della sensibilità pop nell'arte di Cho. L'artista mira a creare frasi che esprimano la propria esperienza e che possano risuonare con quella del pubblico, utilizzando parole accattivanti e



Hyun Cho, *Ask My Daddy*, 2024



Hyun Cho, *Fucking Urgency*, 2024

talvolta provocatorie per catturare l'attenzione e stimolare la riflessione. L'uso di display a LED e luci nelle sue installazioni conferisce ai testi una dimensione brillante e dinamica, trasformando simboli banali in potenti espressioni artistiche che interrogano la natura della realtà e il nostro rapporto con l'informazione nell'era digitale.[S118][S119]

3.2.6 Calligrafia



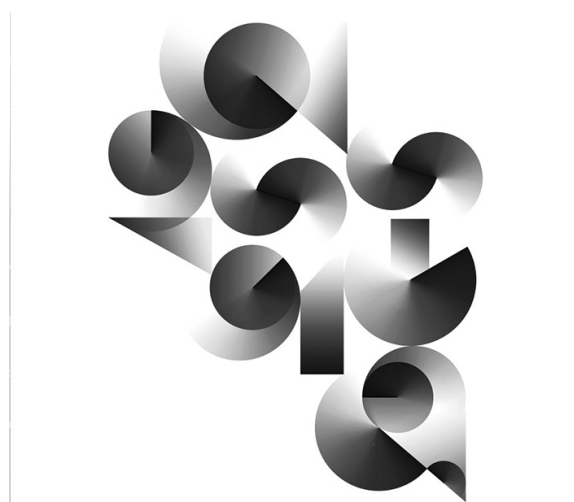
eL Seed, *Lores* (dettaglio), 2016

Dopo aver analizzato diverse categorie di applicazioni dei caratteri tipografici e della scrittura in ambito artistico, credo sia inevitabile un'plorazione più specifica della calligrafia, che diventa protagonista nella pratica di molti artisti contemporanei. Questo filone si concentra soprattutto sull'interazione tra tradizione e innovazione, mostrando come il gesto calligrafico, ancor più dei caratteri tipografici e dei font, non sia solo un mezzo per trasmettere messaggi, ma una forma di espressione visiva con un proprio valore estetico e simbolico.

La calligrafia, tradizionalmente legata alla scrittura formale e alla trasmissione di significati verbali, ha assunto un ruolo sempre più sperimentale nell'arte contemporanea. Attraverso essa si spinge oltre i confini della leggibilità: i segni diventano contenuto visivo in cui forma e significato si sovrappongono. Il valore di queste opere risiede nella qualità del gesto e dell'atto pittorico, un'azione che

rimanda a una tradizione antica e altamente codificata, ma che oggi si evolve per incorporare elementi di sperimentazione e astrazione. Nel contesto contemporaneo, infatti, il gesto della scrittura assume una dimensione fisica che può trascendere il significato letterale del testo. L'atto di tracciare una linea calligrafica diventa una "coreografia del segno" che, per molti artisti, è un'esperienza performativa.

Questo approccio, che rilegge il segno come evento e la scrittura come azione, affonda le radici in alcune esperienze del Novecento. La Poesia Visiva e i calligrammi di Apollinaire, ad esempio, hanno posto l'accento sulla disposizione grafica delle parole come parte integrante del loro significato. Nella Poesia Visiva, parole e lettere sono costruite come immagini, rendendo la scrittura e il testo un'entità visiva autonoma, capace di trasmettere messaggi attraverso l'aspetto grafico e non solo per il contenuto verbale. In un certo senso, le opere calligrafiche degli artisti contemporanei



Sulekha Rajkumar, esperimenti calligrafici, 2017

possono essere considerate come "pseudoscritture," cioè rappresentazioni grafiche che evocano la scrittura senza necessariamente mantenere la funzione di trasmissione semantica. L'atto stesso dello scrivere, l'energia del gesto, assume maggiore rilevanza, divenendo un'esperienza pittorica. Questa dinamica ricorda per esempio le sperimentazioni di artisti come Cy Twombly,

che con i suoi segni fluidi e destrutturati creava un dialogo tra pittura e scrittura, esplorando i limiti del segno (pp. 48, 53).

La versatilità della calligrafia consente agli artisti di utilizzarla per una vasta gamma di espressioni, dallo studio dei segni di scrittura e dei font, alle opere murarie, alle installazioni tridimensionali, includendo supporti digitali e performance. La calligrafia diventa in questo modo segno di identità culturale, in cui ogni gesto riflette un'interazione tra storia, emozione e personalità dell'artista. In altri casi, coloro che lavorano in questo senso, esplorano la combinazione di segno e spazio, utilizzando i caratteri per costruire opere che trasformano la calligrafia in elementi scultorei tridimensionali. Queste opere non solo parlano attraverso i caratteri, ma diventano strutture architettoniche che richiedono una partecipazione attiva del pubblico, stimolando una percezione multisensoriale.

Questo tipo di esplorazione assume forme anche nell'arte pubblica. Per esempio, l'artista franco-tunisino eL Seed (1981-), trasforma la



eL Seed, *The Bridge*, 2017



Said Dokins, *Sacred Places (serie Hidden Words)*, 2021

calligrafia araba in murali di grande formato e non solo, che dialogano con l'ambiente urbano e con il pubblico. Il suo stile, definito "calligraffiti", fonde la calligrafia tradizionale con l'arte di strada, comunicando messaggi di speranza e dialogo culturale[S120]. Lo stesso fa Said Dokins, artista e *writer* messicano di cui si parlerà in seguito. In questi casi, la calligrafia si fa strumento di inclusione, spingendo chi osserva a interagire con la bellezza del segno, anche senza necessariamente comprenderne il significato verbale. Attraverso queste forme, la calligrafia assume un ruolo di mediazione culturale, in cui le parole non sono più soltanto significati, ma diventano vere e proprie immagini a sé stanti.

EL Seed è un artista contemporaneo la cui pratica collega pittura e scultura, sviluppando un linguaggio visivo unico ispirato alla tradizione della calligrafia araba e alla forza e potenza espressiva del *writing*. Il suo lavoro è caratterizzato da intricati strati di colore, simboli e lettere che trasmettono messaggi

universali sulla coesistenza, la pace e la libertà. «...le scritture arabe parlano alla tua anima prima che ai tuoi occhi, e anche se le persone non capiscono cosa significhi o cosa abbia scritto, hanno sempre questa sensazione e la apprezzano comunque... vedono una bellezza nella scrittura, nella forma della lettera, e questa poesia, perchè credo che questa sia poesia, e la dinamica della lettera, parlino a ogni anima»[S121]. Le opere di El Seed, comunicano su livelli diversi a seconda della comprensione linguistica dell'osservatore.

Consapevole che non tutti siano in grado di leggere l'arabo, l'artista crea opere che trasmettono emozioni e significati attraverso il solo impatto visivo, fatto di colori intensi e

particolare attenzione per amplificare il messaggio che cerco di trasmettere.»[108]

Attraverso la sua arte, che non riguarda solo la pittura murale ma anche quadri, installazioni, architettura, moda ecc., eL Seed amplifica le voci delle comunità, utilizzando il linguaggio come strumento per creare connessioni e ispirare idee di unità. «Le sue opere hanno abbellito gli spazi pubblici di tutto il mondo: dalle favelas di Rio e le baraccopoli di Città del Capo, passando per Parigi e New York, fino al centro di Dubai»[S123]. L'artista celebra la bellezza e l'unicità del patrimonio culturale traendo ispirazione dagli scrittori, poeti e filosofi locali che incontra durante i suoi viaggi. Conduce ricerche approfondite per



eL Seed, *Perception*, 2015

forme calligrafiche fluide. Anche senza comprendere le parole, lo spettatore può percepire l'essenza del messaggio e il sentimento che lo anima, anche attraverso la disposizione degli elementi. Infatti, come afferma l'artista stesso, il valore del suo lavoro va oltre la lettura letterale, puntando a una connessione emotiva universale[S122]. «Nelle mie opere, l'impressione visiva iniziale deve dare un indizio sul significato della parola o della frase e deve risvegliare la curiosità dello spettatore. Manipolo ogni lettera con

comprendere l'essenza di ogni comunità e incorporare la loro saggezza e le loro storie nel suo lavoro. «In ogni lavoro che ho fatto, ho scritto messaggi con il mio stile di calligrafia araba. Mi accerto che i messaggi siano rilevanti per il posto dove dipingo ma abbiano una dimensione universale, così che chiunque nel mondo possa capirli».[S124]

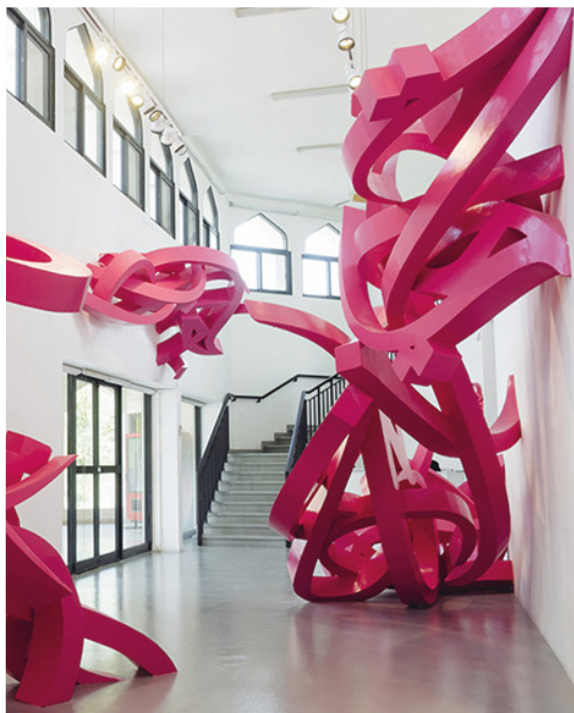
La maggior parte dei murali di eL Seed viene realizzata a mano libera, con spray o pennello, insieme l'uso di una gru. Ogni progetto è guidato da un processo di



eL Seed, *The House of Uncle Braheem (ZARAEEB)*, 2016

riflessione attento: il testo scelto viene accuratamente tradotto in arabo, e il suo significato è centrale quanto l'impatto visivo. Talvolta, eL Seed ha in mente un tema da affrontare e cerca il luogo più adatto; altre volte, è una comunità che lo invita a intervenire, a cui lui risponde con un messaggio mirato. Per opere complesse, come il murale su 50 edifici al Cairo, o per sculture, realizza schizzi preliminari essenziali.[S125]

Un tema ricorrente nella sua arte è l'esplorazione dell'identità, dell'eredità culturale e del desiderio universale di connessione e appartenenza. Le sue opere sono state esposte in prestigiose gallerie e spazi pubblici in tutto il mondo. Oltre ad essere esposto in alcuni tra i più importanti musei al mondo, El Seed ha creato opere iconiche davanti alle piramidi di Giza, sulla facciata dell'Institut du Monde Arabe di Parigi, nelle favelas di Rio de Janeiro, nel Duomo di Milano, nella DMZ tra la Corea del Nord e la Corea del Sud e nel quartiere di raccolta dei rifiuti del Cairo, solo per citarne alcuni.[S126]



eL Seed, *Declaration*, 2014

Un'altro artista che ha sperimentato a lungo con l'arte calligrafica è Said Dokins, un'artista messicano della scrittura, elemento con cui interpreta la cultura e dà vita agli spazi urbani. Egli ha «sempre lavorato con il testo, che è alla base del graffito»[S127]. Il suo lavoro mescola la disciplina calligrafica con la dirompente gestualità dei graffiti, con la tradizione e le nuove tecnologie. Possiamo trovare il suo alfabeto su carta o su tela, così come in installazioni o enormi interventi murali nelle città di tutto il mondo. «La scrittura è un atto. La scrittura è un gesto; è un atto che genera significato e allo stesso tempo è una forma di interpretazione. La dimensione performativa della scrittura è un

significato nel momento in cui accade ma, come tutte le azioni, è evanescente e impossibile da catturare.» [S128]

Il lavoro di questo premiato artista, verte su uno studio profondo del linguaggio, per scoprire i meccanismi che si celano nella costruzione del significato. Secondo lui la scrittura è una forma di interpretazione dell'esistenza nella quale convergono molteplici discorsi culturali, è un atto politico che sottolinea le relazioni di potere che modellano lo spazio urbano, la storia e il modo in cui l'arte viene intesa. Con abilità trasforma un testo filosofico in azione performativa, passando dalla frase all'evento in

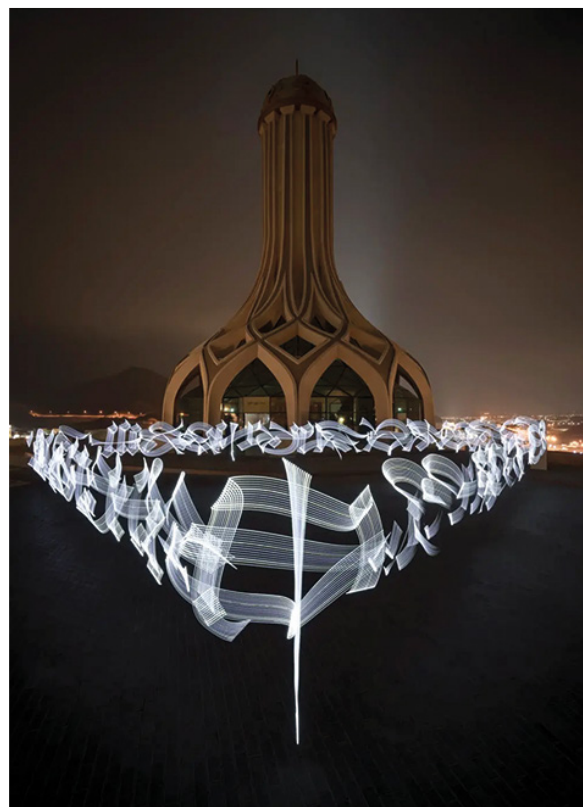


Said Dokins, *Babel*, 2021

uno specifico spazio e tempo. «Credo che la pratica artistica, in quanto tale, non conosca limiti; può essere legata alla filosofia, come alla cultura popolare, come alla pratica o tecnica».[S129] Il suo stile è profondamente influenzato da una combinazione di diverse tradizioni calligrafiche che ha studiato. Ad esempio, nella scrittura asiatica esiste lo “*shodo*”, che si traduce come «il cammino della scrittura», mentre in quella occidentale la calligrafia si concentra sull'arte della “bella scrittura,” spesso associata a un'estetica aristocratica. Dokins ama reinterpretare la calligrafia come massima espressione aristocratica e portarla in un contesto

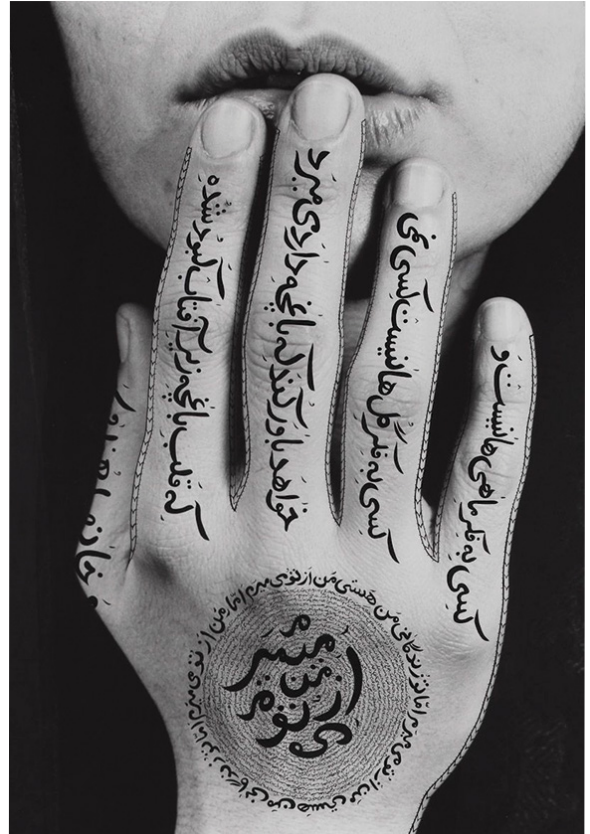
popolare, nel cuore del *barrio*. Della calligrafia giapponese apprezza l'energia, che consente di spingere il pennello in ogni direzione, e cerca di amplificare questa componente. Per quanto riguarda la struttura della lettera, si ispira invece alle forme medievali, soprattutto gotiche; mentre per tratti più liberi sceglie il corsivo, poiché è versatile, espandibile, facile da ridimensionare. Insomma, Dokins adatta il suo stile in base al progetto, creando ogni volta un equilibrio unico tra le varie influenze calligrafiche[S130]. L'artista indaga inoltre il potere simbolico del testo, recuperando simboli e storie dimenticate o censurate. La sua pratica invita a considerare la calligrafia come un veicolo di resistenza contro l'oblio, portando alla luce le tracce nascoste della storia. In particolare «indaga il movimento dei corpi e le tracce che lasciano in transito.»[S131]

Nel caso di Dokins, come per eL Seed, la leggibilità dei caratteri non è dunque essenziale alla comprensione dell'opera. L'artista consente ai gesti calligrafici di comunicare oltre il significato letterale, lasciando che siano le tracce dinamiche e



Said Dokins e Leandro Luna
Resistance Cracks Open The Future, 2024

fluide dei suoi movimenti a esprimere il contenuto emotivo e concettuale. La potenza dell'opera risiede nell'impatto visivo e nell'energia dei segni, trasformando il linguaggio scritto in una forma che trasmette sensazioni profonde. In questo modo, Dokins, invita lo spettatore a interpretare l'opera attraverso l'emozione e l'intuizione, rendendo il gesto stesso veicolo di significato: «Le mie opere sono spesso in costante tensione tra la scrittura selvaggia e organica e l'ordine della struttura, tra il leggibile e l'indecifrabile, tra il visibile e il nascosto, tra l'iscrizione e la sua cancellazione».[S132] Combinando tutti questi elementi, Dokins ha sviluppato il suo “Alfabeto Primitivo”, un linguaggio visivo che prende forma su superfici tradizionali come carta e tela, ma anche in installazioni, light painting e grandi interventi murali nello spazio pubblico, che hanno attirato l'attenzione internazionale. Il suo lavoro è profondamente connesso agli ambienti che occupa, ma ancor più alle questioni sociali che li attraversano, frutto di un'attenta ricerca e ascolto delle narrazioni comunitarie. Tra le sue sperimentazioni, la luce gioca un ruolo fondamentale, come testimoniano le sue opere in video, installazioni, realtà virtuale e fotografia, in particolare nella serie “Heliografias de la Memoria” (2015-2019).



Shirin Neshat, *Untitled (Women of Allah)*, 1996

La calligrafia si evolve quindi in una pratica artistica che combina gesto e identità, creando una narrazione viva che esplora il confine tra immagine e parola. Artisti come Shirin Neshat, altra perfetta rappresentante del filone

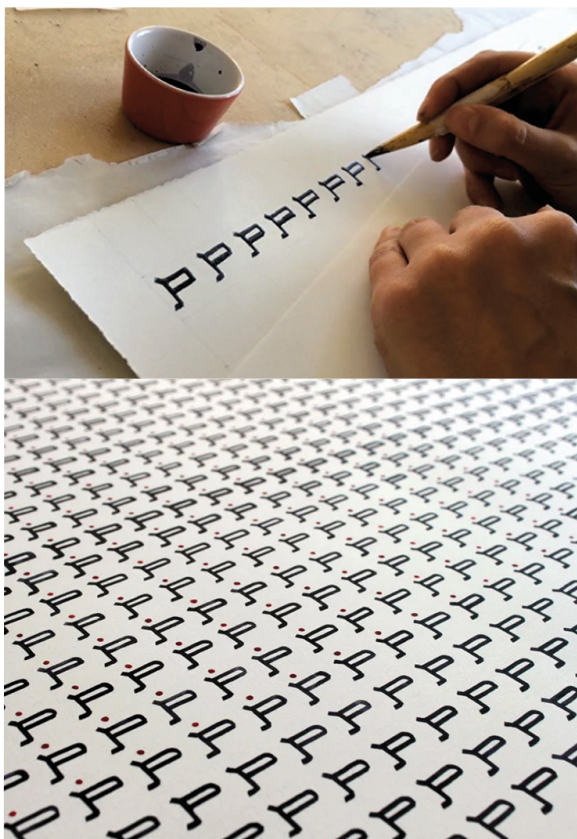


Said Dokins, *Winter Language*, 2021

di ricerca trattato, hanno portato questa integrazione di testo e immagine a un livello profondamente concettuale: i ritratti calligrafici di Neshat, sovrappongono scrittura persiana ai volti, raccontando storie di identità culturale e politica. Questo dialogo tra parola e immagine rafforza il potenziale espressivo della calligrafia, rendendola un mezzo di comunicazione complesso e stratificato.

Sulla stessa linea, Sulekha Rajkumar, rappresenta invece un esempio straordinario di come la calligrafia possa incarnare un linguaggio universale e trasmettere significati complessi attraverso forme geometriche e astratte. La ricerca dell'artista e designer di caratteri indiana, si concentra sul lettering bengalese, uno stile di scrittura diffuso in India e Bangladesh, che si manifesta nei poster, nelle copertine di libri, nei graffiti e in altri elementi del paesaggio visivo urbano.

Rajkumar vede nella lettera non solo un simbolo linguistico, ma un'entità visuale che comunica il proprio significato anche e soprattutto attraverso la forma, sulla quale basa

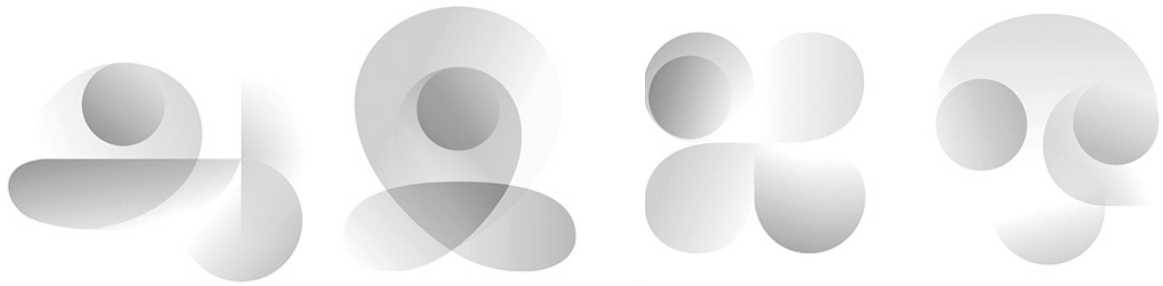


Joumana Medlej, *Eight Hundred* (داهل داغ), 1993

il suo studio. I suoi progetti mostrano come il carattere tipografico possa diventare immagine pura, un segno che, pur mantenendo la propria funzione comunicativa, si trasforma in simbolo e in oggetto artistico. Di lei si parlerà in maniera più completa nel prossimo paragrafo.

La lingua araba è nota come “داهل داغ”, “la lingua di Dad”, una lettera unica che non trova equivalente in altre lingue. Questo suono profondo, simile a una “D” emessa dalla gola, ha un valore numerico di 800. Partendo da ciò, Joumana Medlej ha sviluppato un'opera che riproduce 800 volte il grafema, realizzandolo a mano con canna di bambù e inchiostro, senza alcuna possibilità di errore. Contrariamente alla calligrafia tradizionale, che punta alla perfetta ripetizione di un carattere, Medlej ha infuso attenzione e intenzione in ogni segno, esplorando l'essenza della lettera attraverso variazioni quasi impercettibili: allungando tratti, restringendo lo spazio interno o arrotondando gli angoli. Le linee, in spessori variabili, rivelano il naturale consumo della canna di bambù e i suoi dettagli di taglio. Il risultato è un insieme in cui ogni segno è simile, ma al contempo irripetibile, creando una texture simile a un tessuto lavorato a mano con fili spessi. Prima di aggiungere il punto distintivo di “Dad”, sotto le lettere “D”, Medlej l'ha dovuto scrivere ottocento volte senza, ripetendo così la stessa iniziale di “Sad” (“sabr”), che ironicamente significa “pazienza.”[S133]

La calligrafia nell'arte contemporanea rappresenta quindi una modalità di espressione che trascende la funzione pratica della scrittura, offrendo nuove prospettive sulla comunicazione e sulla percezione visiva. Attraverso questo linguaggio, gli artisti indagano il rapporto tra simbolo e significato, invitando lo spettatore a esplorare un mondo di segni che si intrecciano tra estetica, cultura e riflessione personale.



Sulekha Rajkumar, *Vocali Tamil in Chiaroscuro*, 2017

3.2.6.1 Sulekha Rajkumar

La designer di font e artista indiana Sulekha Rajkumar ha svolto uno studio approfondito sul lettering bengali (utilizzato in India nel Bengala occidentale, Assam e Tripura, e in Bangladesh), in particolare sulla scrittura Bengalese-Assamese, parlata da più di 250 milioni di persone e presente nei poster cinematografici, sulle copertine dei libri e degli album musicali, nelle insegne, sui muri e sui mezzi sotto forma di graffiti.

Il ventesimo secolo ha visto un'ampia diffusione di questo tipo di messaggi, riprodotti in maniera espressiva e fantasiosa; si tratta di vera e propria tipografia che, ancora oggi, diventa inevitabilmente una parte consistente del paesaggio visivo di quelle zone. Gli artisti/designer locali, servendosi di differenti strumenti, hanno letteralmente ricoperto di scritte i più svariati tipi di supporto. In tutta questa varietà, ciò che li accomuna, è il fatto che il testo non si limiti a completare l'illustrazione, ma esso stesso è immagine.[S133] Il carattere, utilizzato in isolamento, è in questo caso rappresentativo del significato che trasmette e dell'immagine che scaturisce da esso. Gli artisti bengalesi sembrano avere una visione più astratta della scrittura e dei caratteri stessi, non cercano una rappresentazione letterale dei concetti ma lasciano che la forma incorpori il significato.

Analizzando alcune copertine di libri indiani della prima metà del Novecento, si può notare come i caratteri dei titoli non svolgano solamente una funzione prettamente comunicativa e non solo si integrano

nell'illustrazione, ma, come anticipato, sono essi stessi illustrazione.

Tra i testi a cui fa riferimento Sulekha, spiccano i lavori di Satyajit Ray (1921-1992), illustratore indiano ma soprattutto grande regista, sceneggiatore, compositore, scrittore, critico cinematografico. La sua poliedricità fu esemplare, e ha sicuramente un ruolo



Sulekha Rajkumar

rilevante sulla sua progettazione grafica. La sua principale fonte d'ispirazione fu la pittura *Kalighat*, o *Kalighat Pat*, nata nel XIX secolo nel Bengala occidentale (India). Si trattava in origine di dipinti souvenir che i visitatori portavano al tempio di Kalì e che si tramutarono in vera e propria scuola di pittura

indiana. Disegni molto semplici, facilmente riproducibili tramite la litografia e successivamente dipinti a mano con tratti decisi, netti, colori brillanti e uniformi. Da qui il designer prende spunto e disegna alcune copertine contenenti illustrazioni che derivano direttamente dalla pittura *Kalighat*: le proporzioni sono le stesse, la pennellata è energica e ben definita, e anche il volti, disegnati da Satyajit Ray, richiamano inequivocabilmente quelli dei tipici quadretti induisti. Osservando i suoi lavori, è inequivocabile che illustrazioni e testi siano direttamente collegati, facenti parte della stessa area figurativa e assolutamente inscindibili: l'immagine sola non basterebbe a trasmettere il significato, il testo la completa come parte integrante del visual stesso.



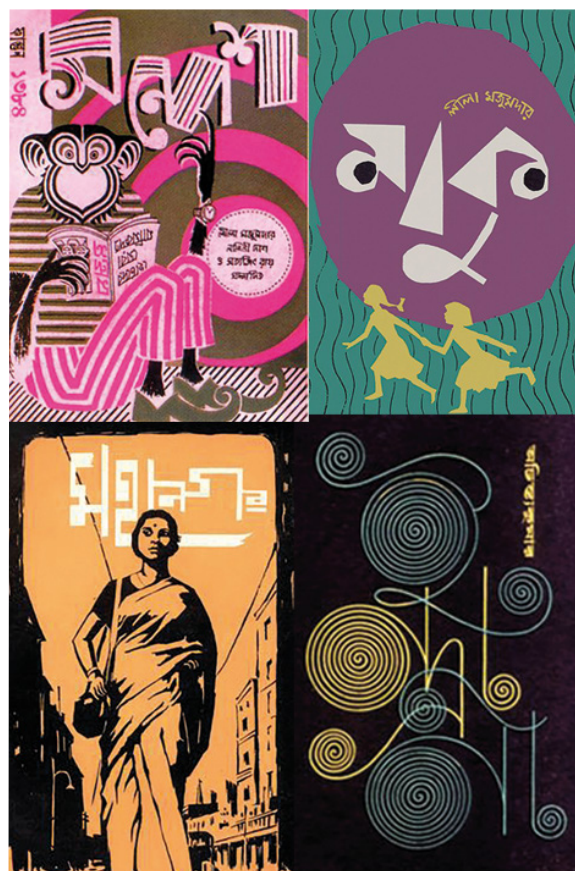
Esempi di lettering Bengalese

Un aspetto molto interessante, è la maniera in cui, i vari artisti nel corso di un secolo di tradizione tipografica indiana, abbiano preso spunto l'uno dall'altro; seppur ognuno abbia il proprio campo d'azione, il proprio stile e la propria mano, una volta raggruppati e posti uno accanto all'altro sembrano dialogare tra loro. Questo metodo illustrativo, del testo utilizzato come immagine, è parte del sistema metodologico di Sulekha, che studia e progetta i suoi font attraverso due approcci: l'astrazione della lettera e la materialità dello strumento. Il primo riduce la lettera alla sua essenza, il secondo crea fisicamente la forma. L'interazione tra le due metodologie produce molteplici possibilità grafiche.

Il lettering astratto è, per definizione, un tipo di approccio al disegno di caratteri

attraverso forme astratte o geometriche, estrapolate e scardinate dalla tradizione calligrafica. L'artista ne è affascinata e la intriga il modo in cui ogni singola lettera possa essere scomposta e ridotta in forme basiche e semplici[S134].

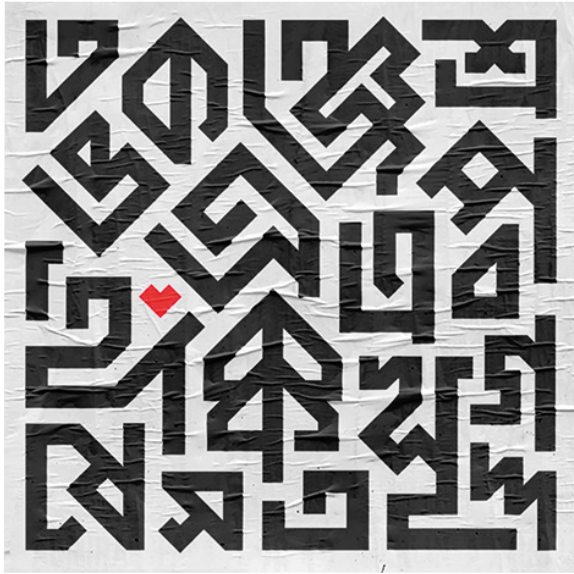
Questa sua passione per la geometria deriva probabilmente dal suo paese natale, l'India, nel quale, fa notare, come essa sia un po' ovunque, specialmente sotto forma di ornamenti sugli edifici, ringhiere, parapetti, griglie ecc., risaltando in maniera prominente



Alcune grafiche di Satyajit Ray

su distinti supporti. Ciò non si vede solo lì, ma anche e soprattutto nella cultura medio orientale e nel mondo islamico: triangoli, quadrati, stelle e rombi vengono utilizzati per rappresentare la flora e la fauna e così in molti altri paesi.

Tornando alla creazione di caratteri, anche Satyajit Ray si ispirò al lettering astratto per la realizzazione di alcune copertine di pubblicazioni per bambini, sulle quali le forme sinuose dell'alfabeto, vengono stilizzate



Sulekha Rajkumar, astrazione grafico-geometrica di lettering Bengalese, 2020



Sulekha Rajkumar, *Shakti*, studio di lettering Bengalese, 2020

e ridotte quasi all'estremo della loro leggibilità, per lasciare spazio al disegno del carattere stesso, che cattura quasi completamente l'attenzione di chi la osserva. Una scelta interessante, soprattutto data la natura dell'oggetto in questione e il target di riferimento.

Quando parliamo di lettering astratto, dobbiamo tenere conto che, costruendo i caratteri con la geometria, non sempre il risultato è bilanciato, anzi, spesso le

proporzioni (in riferimento alle proporzioni standard dei testi) vengono distorte, e le lettere acquisiscono pesi differenti rispetto a ciò a cui siamo abituati. Tutto questo avviene presumibilmente a discapito della leggibilità del testo, normalmente concepita come una delle sue caratteristiche basilari ma, in questo caso, lasciata in secondo piano.

Nelle opere di stampa artistico di Sulekha Rajkumar, l'impatto visivo avviene con un qualcosa di assolutamente astratto, di cui possiamo apprezzare l'armonia della forma e



Sulekha Rajkumar, *Glitches*, 2020



Sulekha Rajkumar, *Dahi*, 2020

della semplicità, anche se è tutt'altro che semplice. Se sapessimo leggere i caratteri della lingua che figurano in questi lavori, riusciremmo comunque, con un leggero sforzo, a capirne il significato. L'artista lavora molto sulle proporzioni delle lettere stesse che, come già detto, vengono distorte. Se ogni lettera venisse isolata, estrapolata dall'opera e affiancata alle altre, con l'intento di comporre un testo in maniera classica, ciò non permetterebbe alle parole di formarsi né tantomeno al testo di essere compreso, proprio per il fatto di aver subito una deformazione che funziona solo all'interno della composizione stessa.[S135]

Questo è lampante specialmente nella seconda delle due opere che Sulekha Rajkumar mostra durante la conferenza del festival di tipografia "Typographics 2021": L'artista ha rielaborato il nome di sua nipote in ogni suo carattere, stilizzandoli singolarmente, sintetizzandoli e riducendoli a forma primordiale, per poi raggrupparli in modo che formino un uovo; positivo e negativo, uno nell'altro, all'interno di due spazi chiaramente delimitati e ben distinti.



Sulekha Rajkumar, *Noor* (নূর), 2017

ঈদ মোবারক

ম · ম · ম · ম · ম · ম · ম · ম

ব · ব · ... ▽ ▽ ▽

Sulekha Rajkumar, *Neelakash Kshetrimayum* (in Adobe Bengali). processo di stilizzazione del carattere cerchiato in rosso, 2021

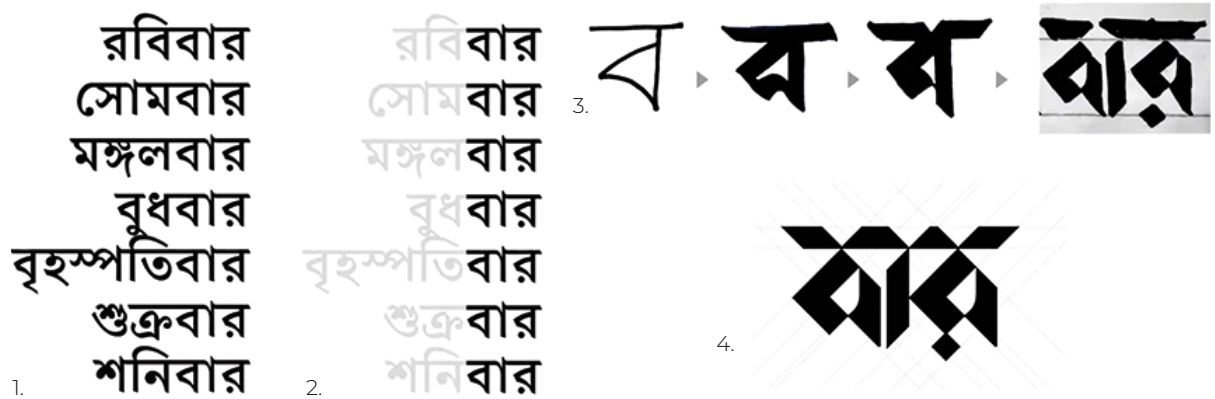


Sulekha Rajkumar, *ঈদ মোবারক! Eid Mubarak!* (risultato del processo di stilizzazione del testo)

L'opposto di ciò che un testo tradizionale è di solito, oltre alla linearità, manca completamente la spaziatura, altro elemento essenziale per la leggibilità. Eppure, anche in questo caso, se conoscessimo il codice linguistico a cui si fa riferimento, riusciremmo a scorgere le lettere e a coglierne il significato. Dunque un carattere che cambia destinazione d'uso, diventa arte concettuale contemporanea, un carattere che comunica e trasmette un messaggio all'osservatore che può comprenderlo più o meno a pieno, ma che riesce a scorgere comunque degli elementi distinti all'interno del "pieno" nel "vuoto" e probabilmente gli verrà spontaneo interrogarsi sul loro significato.[S136][S137]

Il processo con cui Sulekha Rajkumar crea ogni singola lettera di questi caratteri geometrici è molto interessante: ognuna di esse viene ridisegnata (servendosi anche della calligrafia) esagerando le proporzioni di qualche parte, sintetizzata e ridotta all'estremo

della semplicità e del minimalismo. Questa forma è composta da una o poche forme basiche, per esempio cerchi e triangoli a cui tronca gli angoli, come se fossero inseriti all'interno di un quadrato che ne costituisce il corpo. Una volta rielaborate tutte le lettere nel modo descritto, esse vengono riassembleate nel testo d'origine e il risultato è stupefacente (immagini a sinistra, nella pagina precedente). Visivamente, dopo la semplificazione, del carattere "classico" non rimane che un lontano richiamo, ma è comunque leggibile.



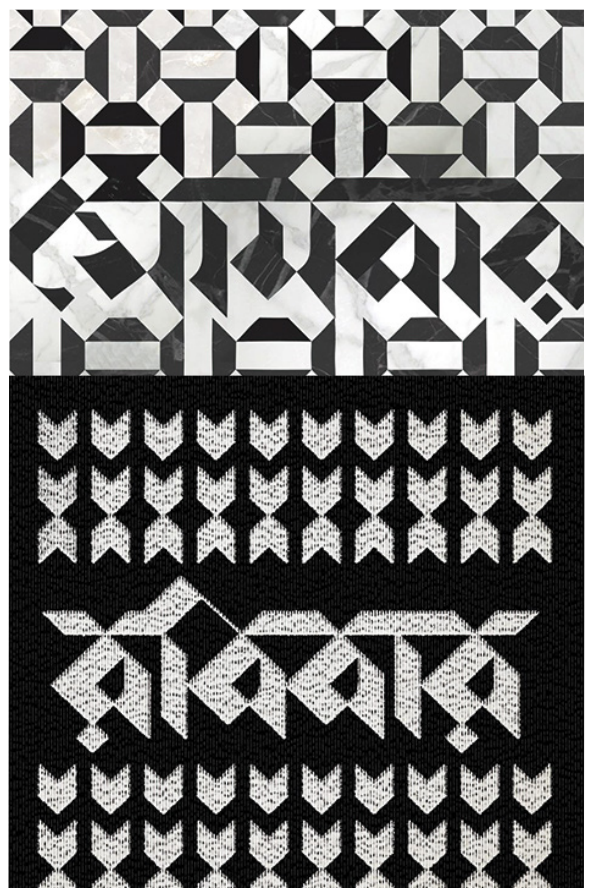
Sulekha Rajkumar, studio di caratteri, astrazione: i giorni della settimana, *Neelakash Kshetrimayum*, 2017

Acquisisce un temperamento forte e sembra addirittura in un'altra lingua.

Un'altro progetto degno di nota è sui giorni della settimana (immagine in centro, orizzontale), dai quali, sempre partendo dal font Adobe Bengali [fig.1], ha isolato il suffisso "-bara" che corrisponde al nostro "-di" ed è diventato il punto di partenza per questo esercizio [fig.2]. In seguito ha stilizzato e rielaborato lettera per lettera [fig.3] e ha poi digitalizzato il risultato ottenuto dal processo di astrazione [fig.4].

Il lavoro ha poi preso forma su differenti supporti, traendo ispirazione da estetiche non tipografiche (come ad esempio dalle tipiche piastrelle che ricoprono e decorano i pavimenti indiani o dai tappeti), mutando il suo aspetto, integrandosi e mescolandosi con la grafica che lo arricchisce (colonna a destra, verticale).

Andando avanti con gli esperimenti sull'astrazione dei caratteri, Sulekha



1.

2.

3.

4.

Rajkumar describe il suo approccio diretto con lo strumento di cui si serve per disegnare ogni lettera, che alle volte risponde indipendentemente dalla sua mano.

In un'altro dei suoi lavori, il tool di Adobe Illustrator che ha utilizzato ha dato dei risultati inaspettati, derivanti da un problema dello strumento stesso, un limite delle impostazioni del software stesso, che ha creato qualcosa di nuovo e stimolante. In questo particolare studio sulle vocali dell'alfabeto bengali (*Neelakash Kshetrimayum*), font Adobe Bengali [fig.1], svolge nuovamente il processo di astrazione delle vocali, (esempio dell'astrazione applicata ad una sola lettera [fig.2]). Come in precedenza, la lettera è stata ridisegnata più volte cercando di esagerarne le proporzioni, per poi cominciare a costruire partendo dal risultato ottenuto; così si ha un'opera che deriva dalla rielaborazione delle vocali [fig.3]. Infine ha utilizzato un particolare tool di Adobe Illustrator per creare vettori conici, con il quale l'artista dice di essersi fissata per un certo periodo, osservando la moltitudine di cerchi e linee presenti nell'immagine. Ciò non ha solo chiaramente cambiato l'estetica del risultato precedente, ma ne ha stravolto la struttura senza volerlo. In questo caso è stato dunque lo strumento a svolgere molto del lavoro per la designer ed è proprio questo ad averla spinta verso il suo secondo tipo di approccio, quello dato dall'estetica dello strumento stesso [fig.4].

Secondo Rajkumar «il design è nella nostra testa, e lo strumento è qualcosa che utilizziamo per realizzare quel design», ma, andando avanti con la sperimentazione, ha capito che lo strumento «non è solamente un oggetto che ci aiuta nella realizzazione delle nostre idee, ma è un equo collaboratore nell'atto stesso che spesso determina l'estetica del risultato.»[S138]

Ecco perché ha cominciato a sperimentare mescolando i due approcci precedentemente descritti e attraverso l'utilizzo congiunto di tecniche analogiche e digitali, proprio per dimostrare quanto lo strumento, il *tool*, sia

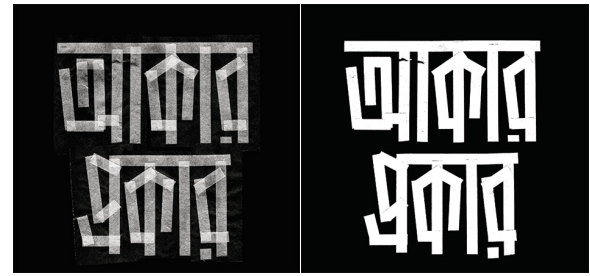
importante nel determinare l'estetica.

Rajkumar ha poi intrapreso una serie di esperimenti di riscrittura della frase “*Akar trokar*” (che significa letteralmente “differenti tipologie di forme/figure/tipi”), con l’obiettivo di esplorare l’effetto degli strumenti, dei mezzi e dei processi digitali sull’estetica del testo. Nel primo esperimento, la frase è stata realizzata con nastro adesivo e successivamente scannerizzata. Il risultato è un’immagine in cui le curve delle lettere sono completamente trasformate in linee rette, leggermente inclinate, e gli spessori delle aste appaiono totalmente appiattiti, dimostrando come anche scanner e stampanti possano fungere da mezzo per determinare l’estetica dell’opera [fig.1].

Nel secondo esperimento, la frase è stata ricreata in “Adobe Illustrator” con un effetto pixelato, che conferisce alle lettere un aspetto minimale e lineare. Aumentando la risoluzione e aggiungendo pixel, si introducono nuovi elementi grafici, come l’inclinazione e il contrasto delle lettere, che creano varianti interessanti dello stesso testo [fig.2].

Il terzo esperimento si ispira ai ciottoli trovati nelle strade o sulle spiagge: qui, la frase è stata schizzata a pennarello e, successivamente, il designer ha rimosso lo “*Shiro*” (la linea superiore presente nella rappresentazione classica delle parole di questo alfabeto) per ottenere una nuova astrazione delle lettere. Successivamente, ha provato a ritagliare le lettere con grosse forbici, adatte per linee rette ma non per curve, generando un risultato ulteriormente stilizzato, accentuando l’originalità e le qualità dinamiche del testo [fig.3].

Nell’ultimo esperimento, la frase viene riscritta con un *marker* a punta ampia e consumata, poi digitalizzata con Adobe Illustrator. Durante il processo, il testo è stato alterato per recuperare la leggibilità persa nel passaggio alla digitalizzazione, eliminando nuovamente lo *shiro*. Poiché le lettere risultavano con minore contrasto tra gli spessori, è stato aggiunto ulteriore spessore per evidenziarne le caratteristiche. In una fase



1.



2.



3.



4.

finale, la frase viene nuovamente riscritta ed estesa alle illustrazioni circostanti, in modo che le parti terminali delle lettere richiamino la forma delle figure in cui sono incorporate, suggerendo una fusione tra testo e immagine e richiamando le applicazioni del lettering bangla già osservate nelle copertine di prodotti editoriali e nelle elaborazioni grafiche di Satyajit Ray [fig.4, pagina precedente].

Attraverso queste sperimentazioni, Sulekha Rajkumar, è in grado di creare differenti declinazioni della frase e delle parole che ha scelto, rappresentandole sotto differenti forme. Quello che ha mostrato durante la

una tendenza sempre più diffusa: artisti e designer integrano elementi grafici nelle loro opere artistiche e viceversa, spingendo il linguaggio visivo verso nuove possibilità espressive. Ritengo significativo evidenziare come questa tendenza arricchisca il panorama dell'arte contemporanea, contribuendo a creare forme di comunicazione visiva che parlano al pubblico in modi sempre più diversificati.

Concludendo questa vasta ricerca, appare evidente quanto sia ampio e articolato il panorama degli artisti che sperimentano con il testo, ben oltre le mie aspettative iniziali.



Said Dokins, *Escrituras en Fuga*, 2019

conferenza, è un progetto breve che per il momento termina qui, ma sottolinea come, andando avanti a lavorare in questa maniera e seguendo questo tipo di approccio, le possibilità siano in realtà infinite, o quasi.

Il lavoro dell'artista e designer indiana Sulekha Rajkumar rappresenta un esempio emblematico di quanto sia sottile il confine tra arte e grafica. La sua pratica si colloca esattamente a metà tra le due discipline, dimostrando quanto oggi, esse siano interconnesse e talvolta intercambiabili. Questa mescolanza di linguaggi visivi riflette

Infine, si presenteranno alcune ulteriori sperimentazioni con i caratteri, altre categorie di artisti che, pur non rientrando pienamente nei gruppi già esplorati, condividono un utilizzo innovativo e significativo del testo nelle loro opere, che credo valga la pena menzionare.

3.2.7 Altre sperimentazioni

Questo paragrafo rappresenta una panoramica finale, dedicata a quegli artisti che, pur non rientrando nei gruppi principali, mi hanno colpito per la loro originale interpretazione dei caratteri tipografici. Questi artisti spaziano attraverso stili e tecniche diverse, e il loro lavoro riflette un utilizzo non convenzionale delle lettere e delle parole, talvolta difficilmente classificabile. Alcuni di loro possono essere accomunati per l'approccio con cui impiegano il testo, mentre altri restano unici per l'uso personale e innovativo dei caratteri all'interno delle loro opere. Con questo capitolo, desidero celebrare l'ampiezza e la ricchezza dell'espressione contemporanea, offrendo uno sguardo alle sperimentazioni che conferiscono al testo un'inedita dimensione visiva.

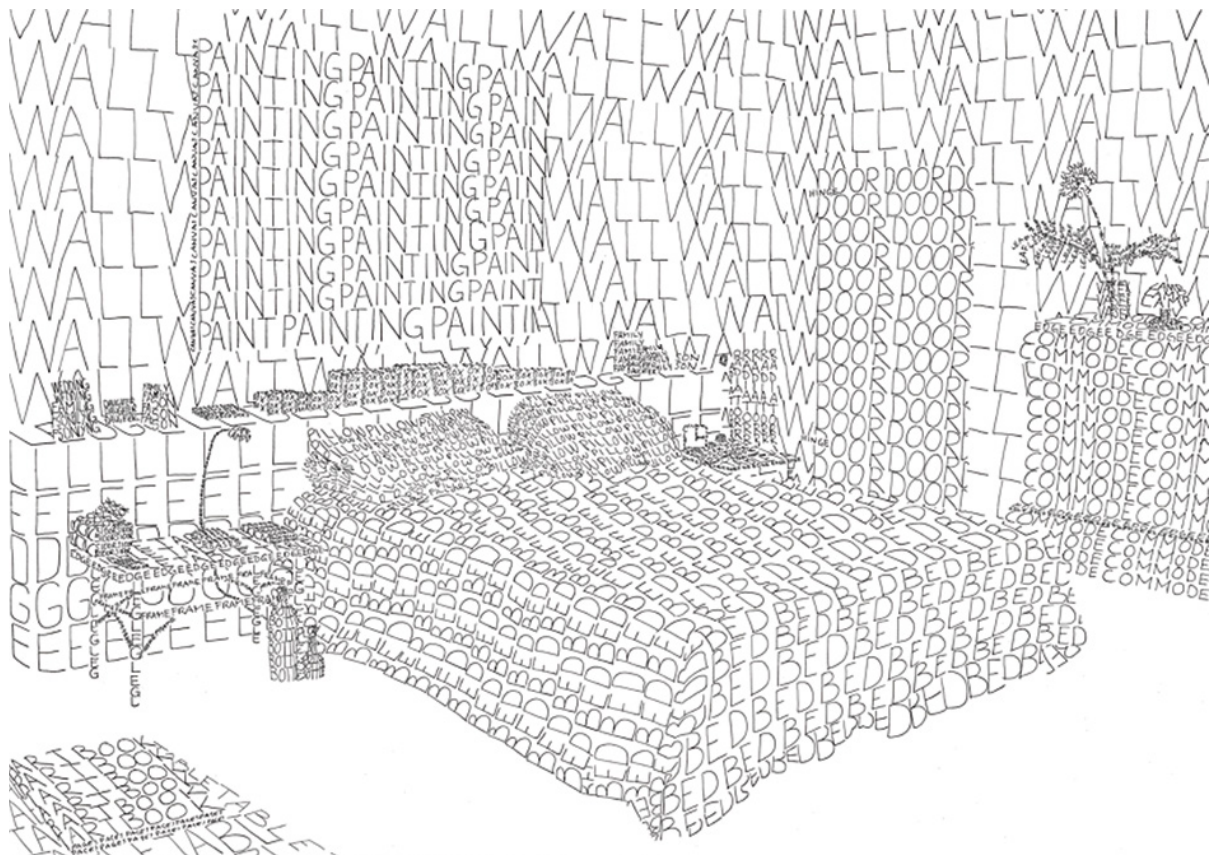
Proseguendo con i risultati della mia ricerca, emergono altri artisti degni di nota, che utilizzano i caratteri e le parole in modi



Thomas Broomé, *Eaten While Eating (III)*, 2019

inaspettati e innovativi, esplorando il potenziale del linguaggio visivo sotto molteplici prospettive. Thomas Broomé (1971-), per esempio, è un artista svedese noto per la sua serie "Modern Mantra", in cui "disegna con le lettere", utilizzando il testo come elemento visivo per creare intricati disegni e ambienti tridimensionali.[S139]

L'artista rappresenta interni, oggetti e scene di vita quotidiana unicamente con parole, spesso ripetendo il nome dell'oggetto



Thomas Broomé, *Modern Mantras*, 2006



Thomas Broomé, Maison Hermès, 2015

stesso: ad esempio, una lampada è disegnata dalla parola “lampada” ripetuta in una disposizione tale da richiamare l’aspetto reale dell’oggetto. Questo stile conferisce alle sue opere un doppio significato, in cui il testo diventa immagine, sfumando i confini tra linguaggio e rappresentazione. La tecnica di Broomé invita l’osservatore a riflettere su come il linguaggio possa modellare la nostra percezione degli oggetti e dello spazio. La scelta dei caratteri è accurata e funzionale alla trasmissione di un senso di profondità e

tridimensionalità, rendendo il linguaggio stesso parte del design visivo. Le lettere delle sue opere appaiono come linee sottili e ripetute che formano le strutture di vari oggetti e spazi. Ogni lettera e parola è attentamente disposta in modo che, insieme, costituiscano il contorno e il volume dell’immagine.

Le parole, pur mantenendo la loro funzione tipografica, assumono una qualità pittorica, contribuendo alla texture dell’opera e giocando con prospettive e proporzioni. Questo effetto grafico complesso e dinamico dà alle sue opere un carattere minimalista ma potente, in cui la tipografia diventa un mezzo per esplorare e costruire mondi visivi, creando un connubio tra linguaggio e immagine.

Broomé paragona la sua pratica artistica alla preparazione di un brodo o sugo di carne, in cui frammenti di idee vengono raccolti,



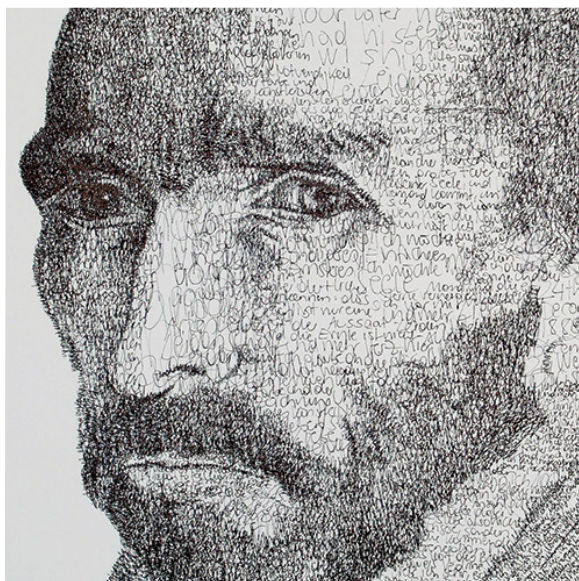
Thomas Broomé, Bittersweet, 2019

10 Il concetto di “Magia Simpatica” descritto da James G. Frazer, si basa su due principi fondamentali: il “contagio” e la “somiglianza”. In particolare, il principio di somiglianza si riferisce all’idea che «il simile produce il simile», cioè che imitando o replicando una caratteristica di un oggetto o di una persona, se ne può acquisire una proprietà o un effetto. È la stessa idea per cui, ad esempio, si credeva che mangiando la carne di un animale forte come l’orso, una persona potesse acquisirne la forza. James George Frazer (1854–1941) è stato un antropologo e storico delle religioni scozzese, noto per il suo lavoro pionieristico nello studio dei miti e delle pratiche magico-religiose di diverse culture. La sua opera più celebre, “The Golden Bough” (“Il Ramo D’Oro”), esplora i temi del mito, della magia e della religione, esaminando le credenze arcaiche e il loro impatto sulle società umane. È riconosciuto come uno dei fondatori dell’antropologia moderna, e il suo concetto di “Magia Simpatica” ha influenzato profondamente il modo in cui le pratiche rituali e la religione vengono comprese.

Broomé usa questa idea per spiegare il suo processo creativo: le opere d’arte, grazie ai loro significati e alle emozioni che incorporano, riescono a “trasferire” simbolicamente queste qualità al pubblico che le osserva, facendo sì che gli spettatori si immergano nelle loro storie e significati proprio come se “assorbissero” parte della loro essenza.

ridotti e intensificati nel tempo fino a ottenere un'essenza densa e complessa. Parla del concetto di “mangiare con gli occhi” riferendosi all'idea di “consumare” arte non solo visivamente ma anche attraverso un'esperienza interiore e personale. Richiama il concetto di “magia simpatica” di Frazer, dove «il simile produce il simile»¹⁰ (nota in fondo alla pagina precedente) per descrivere come le opere d'arte siano intrise di significati e storie che influenzano lo spettatore, quasi come se la loro essenza e potenza passassero a chi le osserva e le “consuma”. [109]

Broomé descrive il suo metodo artistico unico come nato “per caso” e nega che sia una svolta rivoluzionaria. L'idea, in realtà, risale ai tempi della scuola d'arte, quando una notte, lavorando fino a tardi, ebbe l'intuizione di usare le lettere per creare immagini. Questa idea ha continuato a fluttuare nella sua mente



Anatol Knotek, *Vincent van Gogh*, 2008

per quindici anni, fino al 2006, quando iniziò a realizzare concretamente il concetto con la sua prima opera della serie “Modern Mantras”. In queste opere in bianco e nero,

Broomé utilizza lettere e parole ripetute per delineare forme, come se fossero linee calligrafiche, adattandole alle proporzioni e prospettive degli oggetti rappresentati. [110]

«In realtà, si tratta di una sorta di calligrafia artistica. È come vedere una cartolina di Natale con scritto “Buon Natale” con le campanelle. In realtà sto solo usando i nomi di diversi oggetti per costruire questi oggetti» afferma Broomé, chiarendo il suo approccio. [111]

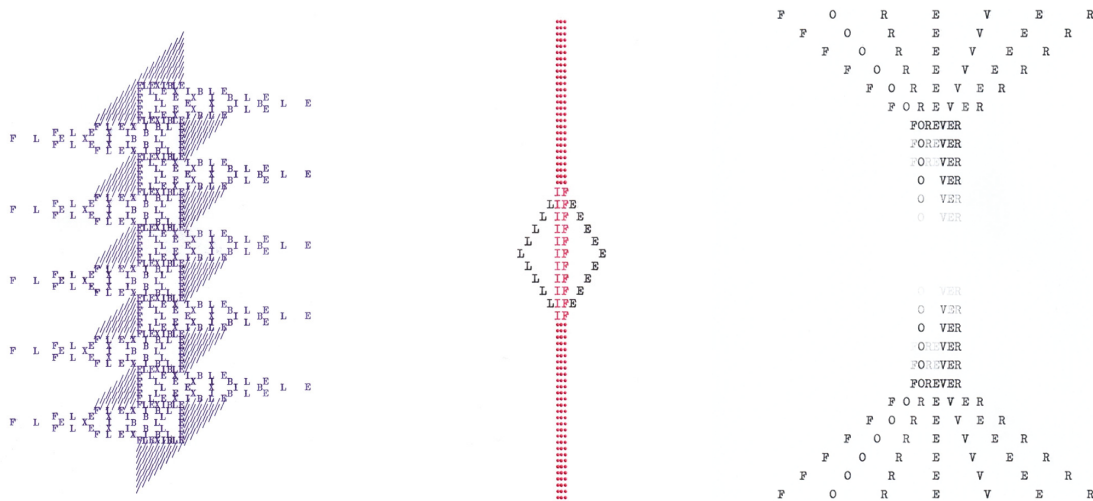
Nonostante la modestia con cui lo descrive, il suo stile è originale e senza precedenti. Attraverso questa tecnica, Broomé mira a utilizzare le parole non solo per rappresentare visivamente gli oggetti, ma anche per evocare un'impressione più complessa e sensoriale. Vuole trasformare il linguaggio e i suoni in forme tridimensionali, proponendo un'esperienza visiva che evoca anche una sensazione uditiva, come se le parole stesse dessero vita agli oggetti.

«Mi piace sempre pensare al mio lavoro come a più strati, come una cipolla, solo che non credo che ci sia un vero centro all'interno di questa cipolla, ma solo altre cipolle più piccole! Quindi in ogni opera c'è, tra gli altri strati, uno strato filosofico.» [S140]

Con questo approccio multilivello, Broomé trasforma parole comuni in un mezzo artistico per esplorare la relazione tra linguaggio, identità e materialità, offrendo un'interpretazione unica di come la parola possa esistere simultaneamente come segno e come immagine.

Sulla stessa linea di Broomé troviamo Anatol Knotek, artista viennese che si definisce un «Poeta Visivo» e sottolinea l'importanza dell'equilibrio tra estetica e contenuto nel suo lavoro, [S141] affermando di sentirsi più

11 Dom Pierre-Sylvester Houédard (1924-1992), noto anche come DSH, fu un frate benedettino, poeta visivo e critico letterario inglese di origini francesi. Attivo negli anni Sessanta e Settanta. Ricordato per la sua produzione di “*Typestracts*”, ossia opere di poesia concreta e visiva realizzate con la macchina da scrivere. Questi lavori non si limitano alla sperimentazione grafica, ma esplorano concetti di spiritualità, linguaggio e semiotica, ponendosi al confine tra poesia e arte visuale. Houédard è considerato uno degli innovatori della poesia concreta, e la sua opera ha influenzato numerosi artisti contemporanei interessati alle intersezioni tra parola, immagine e significato.



Anatol Knotek, *typewriter art*, 2024

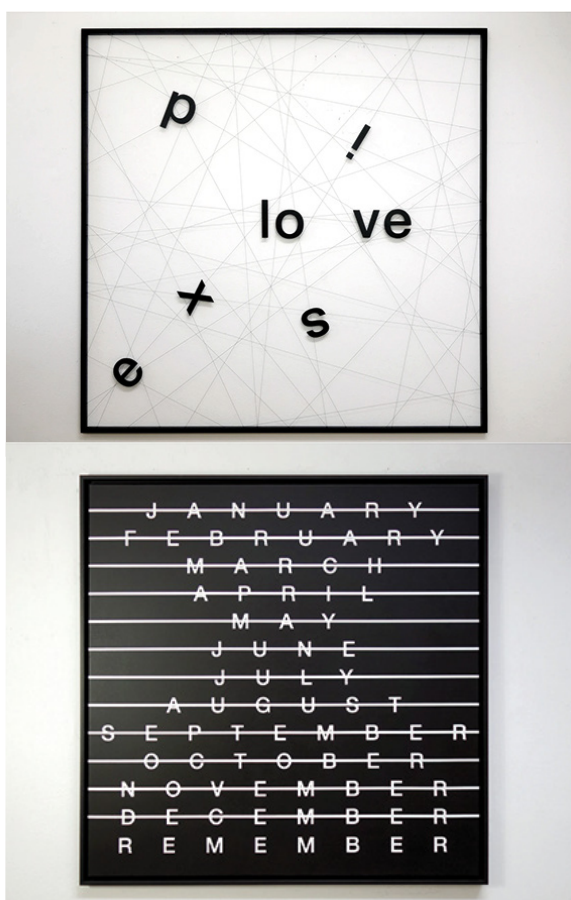
soddisfatto quando entrambi gli aspetti sono in armonia, poiché per lui sono di pari valore.[S142]

Nel suo lavoro, fonde poesia concreta e arte testuale, esplorando le potenzialità visive della parola. Rifacendosi in particolar modo alla Poesia Concreta degli anni '50 e '60 e con un attuale interesse per la *Typewriter Art*, in particolare il lavoro di Dom Sylvester Houéard¹¹ (nota in fondo alla pagina precedente), poeta concreto e frate benedettino, Knotek rielabora questo stile in chiave contemporanea, giocando con le parole per rivelarne i significati nascosti e le sfumature inaspettate.

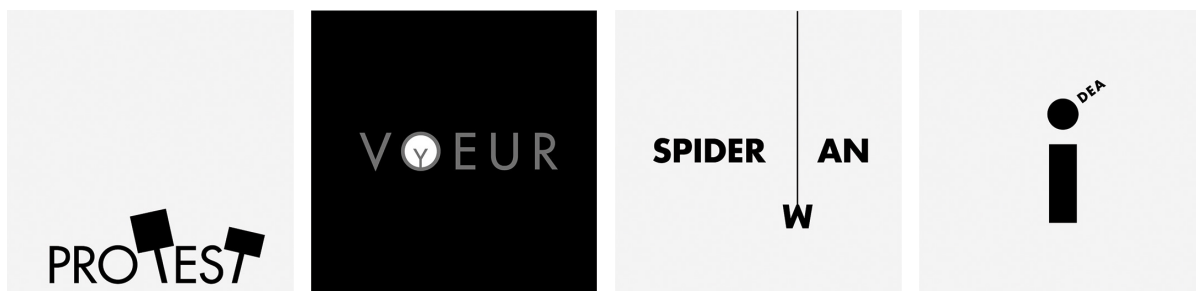
La scelta dei materiali e delle superfici è essenziale e legata strettamente al contenuto, influenzando il significato finale del lavoro.[143] Con un approccio minimalista, le sue opere invitano lo spettatore a riflettere su come i linguaggi quotidiani influenzino le nostre percezioni e interpretazioni della realtà. Knotek descrive il proprio lavoro come un'indagine visiva della parola, puntando a suscitare una risposta emotiva attraverso la semplicità e la profondità del testo. «Per me è fondamentale creare qualcosa di esteticamente piacevole, utilizzando il minor numero possibile di parole, presentate nel modo più estetico possibile, per evocare molte associazioni nello spettatore o nel

lettore.»[S144][S145]

Dopo aver esaminato artisti che utilizzano lettere e numeri per creare immagini o decostruiscono singole parole per esaltarne il significato visivo, troviamo alcuni che hanno letteralmente dato vita alle parole, attraverso



Anatol Knotek, dall'alto: *Explosive*, *Remember*, 2021-2024



Ji Lee, *Word As Image*, 2011

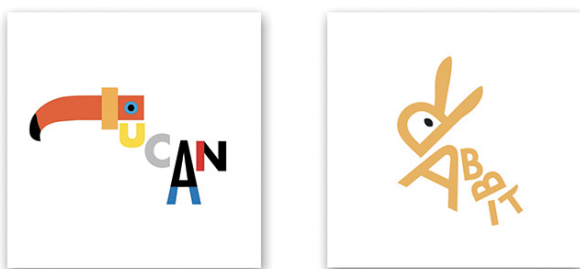
animazioni video. Un esempio emblematico è il progetto “Words As Image” del designer grafico e artista coreano Ji Lee (1975-). Il progetto preso in considerazione, è nato quasi vent’anni fa come esercizio durante un corso di tipografia. Agli studenti veniva richiesto di guardare le lettere oltre la loro funzione pratica e ordinaria, esplorandone il potenziale espressivo. La sfida consisteva nel rappresentare il significato di una parola utilizzando esclusivamente gli elementi grafici delle lettere che la compongono, senza l’aggiunta di elementi esterni.

Pur essendo un compito complesso, la soddisfazione di “decifrare” graficamente una parola era straordinaria, trasformando l’esercizio in un progetto che Lee ha poi continuato a sviluppare per tutta la vita. Nel 2011 ha pubblicato un libro intitolato appunto “Words As Image” (“Le Parole Come Immagine”), contenente quasi 100 parole! Inoltre, è stata realizzata una breve animazione su YouTube, in cui le parole non solo prendono vita, ma agiscono in sintonia con il loro significato semantico, creando un’esperienza visiva e dinamica che amplifica l’interpretazione del termine stesso.[S146] Nel proseguire le sue sperimentazioni tra grafica e arte, Ji Lee continua a sviluppare una pratica

distintiva, in cui le lettere stesse assumono la forma dell’oggetto che rappresentano. Nel 2022, ha pubblicato un libro per bambini intitolato “Word Animals”, che incarna appieno questa metodologia. Come suggerisce il titolo, le lettere che compongono i nomi degli animali vengono trasformate visivamente, dando vita a immagini che evocano le creature rappresentate. Questo approccio non solo stimola l’immaginazione dei piccoli lettori, ma mette in luce il potenziale evocativo della tipografia come mezzo artistico e narrativo.

Inserendosi in un percorso di sperimentazioni che uniscono grafica e arti visive tramite l’uso dei caratteri, Jaume Plensa (1955-) sviluppa un linguaggio unico che pone la parola, il simbolo e la lettera al centro di gran parte della sua pratica artistica. Nelle sue opere, la lettera non è soltanto un elemento grafico, ma acquisisce volume diventando un mezzo espressivo, un veicolo di significato che si trasforma in scultura. In alcune sue opere, l’uso delle lettere richiama, per certi aspetti, il lavoro di Benedetta. Sebbene i caratteri impiegati dall’artista Catalano non siano necessariamente Bodoniani, si possono riscontrare analogie nell’estetica tipografica, nella concezione delle installazioni e nella scelta dei materiali. Questi elementi condivisi creano un’affinità visiva e concettuale che accomuna entrambi gli artisti nella loro esplorazione delle potenzialità simboliche e narrative dei caratteri.

Plensa «Si definisce scultore, ma ha sempre coltivato molteplici discipline (dall’incisione al video)»[S147]. è noto per la creazione di



Ji Lee, *Word Animals*, 2022

teste e figure umane monumentali formate da lettere di alfabeti diversi, “Hombres Letras”, un tratto che sottolinea la sua visione della diversità culturale e dell’universalità del linguaggio come strumento di connessione umana.[112] In opere come “Iris” e “Glückauf?”, Plensa esplora il valore delle parole e delle lettere attraverso installazioni in cui il visitatore è fisicamente avvolto dai caratteri. In “Glückauf?” (2004), ad esempio,

le lettere sospese ricreano la Dichiarazione Universale dei Diritti Umani, trasformando un testo dal significato astratto in un’esperienza tattile e immersiva. Il linguaggio diventa tangibile, un’esperienza sensoriale che permette al pubblico di attraversare fisicamente le parole e riflettere sul loro significato, mentre il coinvolgimento fisico del visitatore invita a una partecipazione attiva e riflessiva. Questo stesso approccio si ritrova in



Jaume Plensa, *Glückauf?* (dettaglio), 2005



Jaume Plensa, *Tempesta*, 2022

“El Sonido de la Sangre Habla la Misma Lengua” (2004), dove la giustapposizione di alfabeti diversi e di una nube di lettere proiettate evoca la fusione di culture e identità, in un atto poetico che celebra la pluralità.[113]

La “testa” è un elemento iconico nel lavoro di Plensa, simbolo dell’intelletto e della conoscenza, come lui stesso dichiara: “è il palazzo della conoscenza” [S148]. Spesso le sue teste hanno gli occhi chiusi, suggerendo un viaggio interiore, un dialogo con il proprio io più profondo, al riparo dalla frenesia del mondo esterno. Questa ricerca interiore si riflette anche nella scelta dei materiali e nella scala delle sue opere: dal ferro alla resina, dalla trasparenza dell’acciaio alla luce proiettata, ogni componente suggerisce sia la fisicità che



Jaume Plensa, *Iris*, 2024

la leggerezza, come a rappresentare il dualismo tra corpo e spirito[S149]. In “Lilliput” (2012-2020), Plensa usa lettere di alfabeti diversi (tra cui l’alfabeto latino, greco, arabo, ebraico, cinese e cirillico) per comporre figure umane che, immerse nel caos visivo e ripetitivo, invitano il pubblico a trovare significato e ordine. La scelta di includere più sistemi di scrittura sottolinea il concetto di universalità e la connessione tra culture. Plensa non si limita a un carattere o font specifico ma adotta simboli che rappresentano la diversità linguistica e culturale, formando un linguaggio visivo globale. Le lettere, solitamente scolpite in materiali solidi, vengono unite per comporre figure umane, volti o teste; il carattere non è scelto per la sua tipicità stilistica, ma piuttosto per il suo potenziale simbolico.

Una delle caratteristiche distintive di Plensa è la capacità di trascendere la pura estetica, arricchendo il suo lavoro con un’esperienza sensoriale completa. Le sue installazioni non solo catturano l’occhio, ma stimolano anche tatto, udito e, in un certo

senso, l’anima. Le lettere, spesso forgiate in materiali come il ferro, non sono pensate solo per essere guardate: producono suoni, evocano sensazioni tattili e rimandano a una musicalità implicita, influenzata dai ricordi d’infanzia dell’artista, come quando ascoltava



Jaume Plensa, *Ainsa VI*, 2017

il padre suonare il pianoforte[S150]. Plensa, ispirato da maestri come William Blake, si colloca tra passato e futuro, senza vincolarsi a movimenti artistici definiti, il che lo rende un “ponte” tra generazioni e culture.[S151]

Attraverso l'uso delle lettere, simboli di diversità e coesione, Plensa materializza una riflessione poetica sull'identità e sulla pluralità. Ogni lettera nelle sue opere rappresenta un frammento di cultura, un atomo del linguaggio universale che, assemblato, forma corpi e volti. «Credo che le parole siano un contenitore perfetto, perché contengono fisicamente l'esatta misura del loro contenuto. La parola fornisce un registro fisico comune, un luogo astratto condiviso a cui ognuno può accedere con la propria memoria. [...] le parole sono un materiale. Il mio approccio al testo è fisico»[114]. Le sue opere invitano lo spettatore a riconoscersi come parte di un tutto, in un equilibrio tra individualità e collettività che celebra il valore della comunicazione e dell'umanità condivisa.[S152]

Come Jaume Plensa, anche Rabarama (1969-), pseudonimo di Paola Epifani, utilizza spesso lettere (ma anche simboli e numeri) per rivestire le sue sculture, rappresentazioni del corpo umano, cariche di significati concettuali. Tra le figure di spicco dell'arte italiana contemporanea, Rabarama esplora temi come la predestinazione, il libero arbitrio negato e la condizione dell'uomo attuale come entità programmata.[S153]

La sua carriera internazionale, costellata di mostre in Europa, Asia e America, è accompagnata da un dialogo continuo tra tradizione scultorea e sperimentazione multimediale, rafforzando il suo ruolo di protagonista nel panorama artistico contemporaneo. In particolare, nel 2007, ha collaborato con il celebre orologiaio Frank Muller a un evento a Ginevra, dove il suo lavoro si è intrecciato con i numeri che contraddistinguono i suoi orologi. Questi numeri, stilizzati e di grande eleganza, evocano un senso di eternità e ordine, perfettamente in linea con le riflessioni di Rabarama sulla

complessità dell'esistenza. [S154]

Rabarama descrive l'essere umano come composto da piccole parti, come le cellule, che insieme formano un tutto. Ogni elemento contribuisce a definire l'identità e la personalità di ciascun individuo, distinguendo una persona dall'altra. Secondo l'artista, questa matrice, che ci rende parte integrante di un insieme più ampio, permette l'interazione con il mondo circostante e consente agli eventi di accadere grazie all'energia intrinseca che ciascuno porta dentro di sé.[S155]

Rabarama vede dunque il proprio lavoro



Rabarama, *Plus-Azione (Bianco)*, 2007

come un'esplorazione della complessità dell'essere umano, rappresentata attraverso elementi semplici, come tasselli di puzzle o caselle con lettere. Questi frammenti, arricchiti da simbologie, diventano veicoli per esprimere le sue riflessioni personali, in cui il corpo umano rimane protagonista. L'artista utilizza questo linguaggio visivo per esplorare l'evoluzione della conoscenza e della consapevolezza, trasformando le sue esperienze personali in messaggi universali rivolti al grande pubblico.[S156]

«Ognuno di noi nasce come il figlio della genetica, ragion per cui ogni piccola parte che

ci compone ci rende simili a dei computer biologici: ogni singolo pezzo deve essere lì con precisione, il che ci garantisce un'identità. L'uomo, in sostanza, si trasforma in una macchina in grado di muoversi soltanto in base alla determinazione».[S157]

Rabarama esprime il suo crescente interesse per gli alfabeti e le filosofie a essi legate, approfondendo la ricerca di simbologie arcaiche che, nel tempo, rivelano radici comuni. Questa connessione tra i simboli antichi e le loro origini condivise affascina profondamente l'artista, offrendole



Rabarama, *Viaggio*, 2005

ulteriori stimoli creativi. Particolarmente significativo per lei è l'alfabeto runico, in cui ogni simbolo sembra condensare risposte universali sul senso della vita e sul percorso personale di ciascuno, adattandosi al momento esistenziale di chi lo interpreta.[S158]

Attraverso i simboli, Rabarama attribuisce molteplici significati alle sue opere, intrecciandoli con diverse culture e tradizioni. Questa stratificazione simbolica invita a un'apertura mentale e a un viaggio interiore, incoraggiando una ricerca della consapevolezza. Per l'artista, questo percorso rappresenta una forma di "nuovo Umanesimo", che unisce riflessione personale



Rabarama, *Mater*, 2015

e connessione universale, favorendo una maggiore comprensione di sé e del mondo. [S159]

Rabarama interpreta ogni simbolo inciso nelle sue opere come una sorta di mappa geografica del nostro percorso personale, in cui le difficoltà incontrate assumono il ruolo di messaggi da comprendere e assimilare. Questo processo di decodifica, secondo l'artista, porta a un significato positivo, rivolto sia alla vita in generale che alle relazioni con gli altri. Tuttavia, sottolinea come l'accettazione e l'amore per sé stessi siano il punto di partenza indispensabile per qualsiasi evoluzione e connessione con il mondo esterno.[S160] Attraverso la sua arte, Rabarama, trasferisce una visione profonda del senso della vita, identificandolo nell'amore, inteso come un atto di libertà. Amare significa accogliere completamente ogni aspetto di sé, comprese quelle parti che possono risultare più difficili da accettare. Partendo da una ricerca personale di risoluzione interiore, l'artista trasforma questa consapevolezza in un messaggio universale, invitando il pubblico a riflettere sull'importanza di un amore autentico e incondizionato verso sé stessi come



Flaconi di profumo della serie *Glyphs*, 2021

fondamento per un'esistenza armoniosa e significativa.[S161]

Nell'ultimo paragrafo di questa analisi, si esplorano due progetti paralleli e di design che, pur non rientrando pienamente nel contesto delle "opere d'arte" tradizionali, sfidano i confini stessi del linguaggio visivo e della scrittura, e credo valga la pena menzionarli. I protagonisti di questa sezione sono designer che con approcci distinti, reinterpretano il segno di scrittura portandolo su altri livelli e in altri ambiti. Questi lavori riflettono una visione innovativa che fonde grafica, concettualità e sperimentazione, aprendo nuove prospettive sul ruolo della scrittura nella comunicazione visiva contemporanea.

Il primo progetto preso in considerazione, è quello dello studio creativo olandese Autobahn, che ha ridefinito il modo in cui percepiamo le lettere attraverso un progetto unico nel suo genere, intitolato "Glyphs – The Alphabetic Perfume Collection". L'idea è nata dalla domanda: «Possiamo vedere,

ascoltare e addirittura "sentire" le lettere, ma che odore avrebbero, se il nostro alfabeto fosse disponibile in forma di profumo?». [S162] Questo interrogativo ha portato Rob Stolte, co-fondatore dell'agenzia, a collaborare con il maestro profumiere Mark Buxton per creare una collezione di profumi che unisse design, storia e olfatto.

L'ispirazione di Stolte deriva dalla sua infanzia: superando le difficoltà con l'alfabeto, ha scoperto che le lettere, come la A, non sono altro che immagini astratte con radici profonde nella natura e nella storia. Stolte fa riferimento all'Aleph (l'antica testa di toro dei pittogrammi rupestri di cui si è parlato all'inizio di questa analisi) e il concetto ha preso forma nel libro "A is van Os" (2018)[S163], in cui Autobahn esplora le origini delle lettere, dal proto-sinaitico al fenicio e al greco antico, collegandole agli elementi naturali delle terre in cui sono nate: argilla, ferro, canneti, gelsomino, bergamotto, zafferano.

Da queste basi, Buxton ha creato tre fragranze unisex dedicate alle lettere A, B e C,

ognuna ispirata alla rappresentazione storica della lettera: un bue, una casa e un boomerang. I profumi, moderni e complessi, sono contenuti in flaconi progettati con una forma allungata e un applicatore sferico, che ricorda una penna, pensati per «scrivere direttamente sulla pelle»[S164]. Ogni bottiglia è custodita in un supporto di pietra inciso a mano, un richiamo alle prime lettere scolpite nel deserto del Sinai. “Glyphs” non è solo un progetto olfattivo, ma un racconto multisensoriale che intreccia passato e



Glyphs, 2021

presente, invitandoci a riscoprire le lettere, i glifi, come simboli vivi e portatori di storie ancestrali.

Concludendo il paragrafo sulle “altre sperimentazioni” con i caratteri, è essenziale osservare come i confini tra arte, design e tipografia continuino a dissolversi in modi sempre più audaci. Se progetti come “Glyphs” ci hanno mostrato come il senso dell’olfatto possa connettersi al nostro alfabeto, il lavoro della graphic designer Juliane Nöst esplora un territorio altrettanto stimolante, dove la tipografia non è più semplice veicolo di comunicazione, ma diventa protagonista di un’esperienza visiva autonoma. Con il suo libro “Teasing Typography”[115], Nöst ridefinisce le

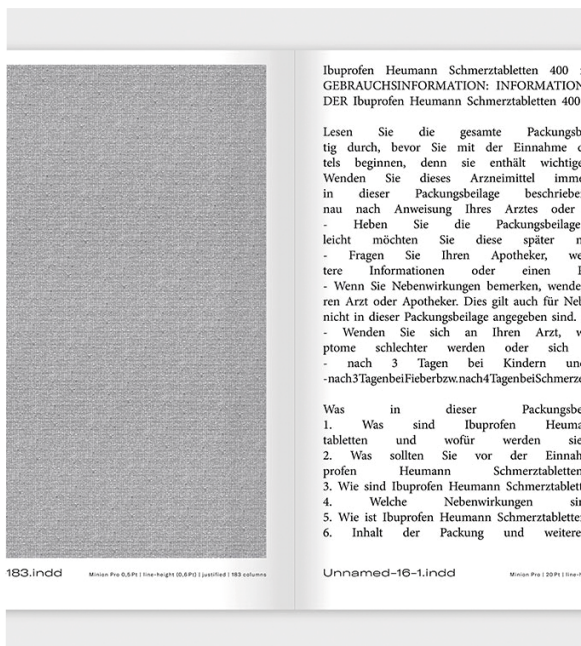
possibilità creative del testo di un bugiardino di Ibuprofene, trasformando lettere e caratteri in forme astratte e dinamiche che superano il loro scopo originario[S165]. In “Teasing Typography”, Nöst utilizza il carattere tipografico come un pennello, spingendolo oltre i confini della leggibilità. Il progetto nasce da un’esigenza di libertà creativa, durante un periodo stressante della sua vita accademica, e si sviluppa in una serie di esperimenti che esplorano il comportamento del testo sotto condizioni estreme. Partendo dalle impostazioni tipografiche predefinite di InDesign, come il carattere Minion Pro e l’allineamento standard, Nöst manipola dimensioni, griglie, colonne e sovrapposizioni, fino a ottenere composizioni



Juliane Nöst, *Teasing Typography*, 2021

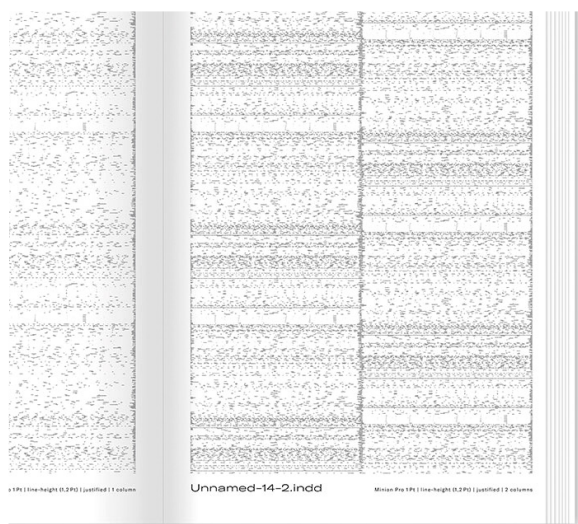
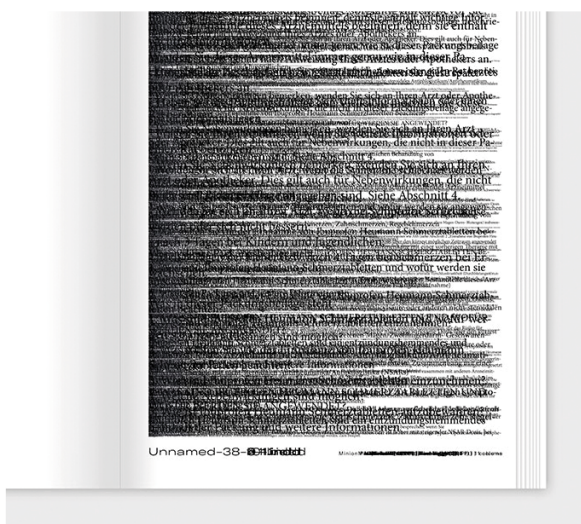


Juliane Nöst, *Teasing Typography* (interno), 2021



che ricordano vere e proprie opere d'arte astratte. Questo approccio sperimentale si avvicina alla pittura: «Il processo, in particolare la stratificazione dei risultati, a volte sembrava un dipinto su una grande tela», afferma l'artista[S166]. Le 500 pagine di questo libro non raccontano storie né trasmettono informazioni: ogni layout diventa una sorta di poster o arte visiva indipendente. Le lettere si muovono, si fondono, si frantumano, assumendo nuove identità visive. Attraverso questi processi, Nöst dimostra come la tipografia possa diventare uno strumento per creare interesse estetico, svincolandosi dalla semantica e abbracciando l'astrazione pura «la pubblicazione del libro, è la testimonianza di

come la tipografia, non sia solo uno strumento per trasmettere informazioni a un lettore, ma può essere essa stessa uno strumento per creare un interesse visivo che non riguarda solo la trasmissione di significato o informazioni».[S167] Questo progetto si è evoluto in una testimonianza della trasformazione del testo da strumento di informazione a linguaggio artistico. Juliane Nöst invita così il lettore a osservare il comportamento mutevole della tipografia e a lasciarsi ispirare dalle sue infinite possibilità. «Nella maggior parte dei casi, la tipografia è sfruttata per uno scopo o un'intenzione, ma in questo libro le è permesso di fare ciò che vuole».[S168]



a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a

a a a a



CAPITOLO 4
Conclusione

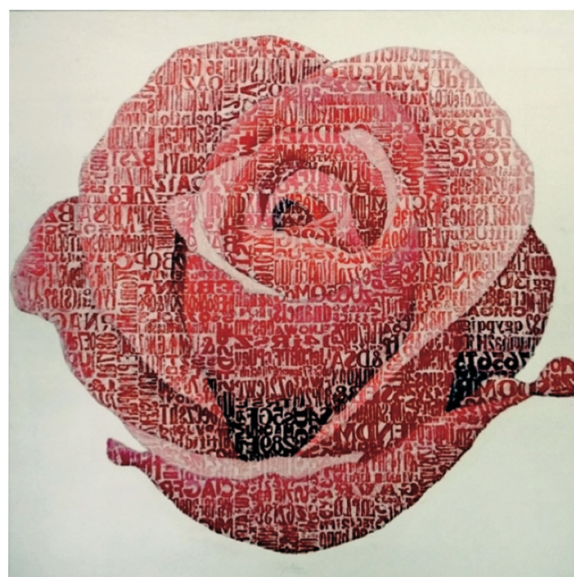
4.1 Un nuovo linguaggio del Segno

Il lungo viaggio intrapreso per esplorare l'uso dei caratteri, intesi come segni di scrittura in ambito artistico, mi ha portato a scoprire un panorama estremamente ricco e complesso, un territorio in cui segni, lettere e parole si trasformano continuamente, assumendo nuove forme e significati. Sin dall'inizio, mi sono chiesta: quand'è che un carattere può ancora chiamarsi tale? Quand'è che invece perde completamente la sua funzione originale per trasformarsi in qualcos'altro? Attraverso un lavoro approfondito e interdisciplinare, ho trovato risposte che vanno oltre le definizioni tradizionali. Le risposte a queste domande si sono rivelate più sfumate di quanto immaginassi, delineando un percorso che intreccia arte, cultura visiva, design e semiotica, attraversando secoli di innovazione e riflessione.

L'analisi è partita dall'antichità, arrivando presto al punto di svolta rappresentato da Gutenberg, la cui invenzione dei caratteri mobili, non solo ha rivoluzionato la comunicazione scritta, ma ha aperto la strada



Jaume Plensa, *Sin Fin III*, 2017



Giorgio Milani, *Una rosa sola è tutte le rose*, 2011

a infinite reinterpretazioni. Oggi, i caratteri, non si limitano più al loro ruolo originario di veicoli del linguaggio, ma si caricano di valori artistici, simbolici e concettuali. Questo fenomeno, che ho analizzato attraverso la suddivisione in molteplici filoni di ricerca, dimostra come i caratteri possano abbandonare la leggibilità per diventare immagini, forme astratte, strumenti di riflessione estetica e culturale, fino a trasformarsi in vere e proprie esperienze sensoriali. Il mio lavoro ha mostrato come gli artisti, da pionieri della poesia visiva a sperimentatori contemporanei, abbiano reinterpretato lettere e segni per trasformarli in strumenti di riflessione estetica e culturale. Lavori come quelli di Apollinaire, Marinetti, Klee, Corita Kent, Munari, Naumann, Spigai per citarne solo alcuni, testimoniano la straordinaria vitalità di questo ambito. La mia ricerca dimostra che i caratteri non sono più soltanto veicoli di significati linguistici, ma si caricano di nuovi valori, diventando oggetti tridimensionali, superfici tattili, narrazioni grafiche o componenti di ambienti immersivi.

Come Schapiro ha sottolineato (vedere pp. 20-21), le combinazioni tra parole e immagini



Corita Kent, *I Wanna Hold Your Hand*, 1965

nell'arte sfuggono a qualsiasi classificazione rigida, e questa tesi ha voluto abbracciare proprio questa mutevolezza, questa complessità, organizzando il vasto universo delle sperimentazioni artistiche con i caratteri, in filoni di ricerca ben definiti. Queste macro-categorie di ricerca, mi hanno permesso di tracciare un quadro coerente, ma senza rinunciare a evidenziare le similitudini, le peculiarità e l'unicità di ogni approccio artistico. Il carattere si rivela così un elemento fluido, capace di adattarsi a contesti visivi sempre nuovi, arricchendosi di significati e potenzialità inedite.

Una delle scoperte più significative è stata rendermi conto di quanto questo campo di studio, pur affondando le sue radici nella storia dell'arte e della cultura visiva, sia ancora

poco esplorato in modo sistematico, benché incredibilmente vivace. Questa tesi, nel suo piccolo, rappresenta un contributo a un ambito in cui resta molto da indagare, e che si presenta quindi come un territorio fertile per future ricerche. Ho dunque scoperto un fenomeno che sfida le tradizionali categorizzazioni accademiche, ponendo nuove domande sulla funzione e sul significato della tipografia nell'arte contemporanea.

Ciò che emerge chiaramente è come la tipografia non sia più soltanto un mezzo per trasmettere informazioni, ma un linguaggio artistico a sé stante, capace di veicolare emozioni, memorie e riflessioni. Artisti come Giorgio Milani e Jaume Plensa ci mostrano che il carattere può essere un ponte tra culture diverse, un veicolo di connessione universale. Altri, come Said Dokins o Sulekha Rajkumar, esplorano l'estetica e la gestualità delle lettere, trasformandole in esperienze visive e tattili. Infine, Juliane Nöst e Renato Spagnoli dimostrano come persino le strutture più estreme e astratte della tipografia possano diventare opere d'arte autonome, capaci di affascinare e ispirare.

Il carattere si rivela quindi come un elemento che va ben oltre la sua funzione comunicativa originaria. È un mezzo per indagare il rapporto tra testo e immagine, tra lettere e spazio, tra significato e forma. Gli esperimenti



Mel Bochner, *Counting-0-10(L1)*, 2002

analizzati in questa tesi dimostrano che il carattere, quando estrapolato dal suo contesto funzionale, diventa un oggetto di esplorazione artistica, un simbolo capace di suscitare interrogativi sulla nostra percezione visiva e sul modo in cui vediamo e interpretiamo il mondo.

Questo lavoro non rappresenta un punto di arrivo, ma un invito a proseguire l'esplorazione. Credo di aver intrapreso un cammino che apre nuove prospettive su un fenomeno ricco e in continua evoluzione. La tipografia, come la cultura stessa, si reinventa costantemente, mescolando tradizione e innovazione, tecnica e creatività. In questo senso, i caratteri diventano testimoni del nostro tempo, portatori di storie e significati che vanno ben oltre le parole.

Attraverso questa tesi, ho scoperto che la tipografia è molto più di uno strumento di comunicazione verbale: è una forma di pensiero, un atto di creazione che abbraccia passato e futuro. Le lettere, da semplici segni alfabetici, si trasformano in immagini, ambienti, spazi e dimensioni, perdendo la loro natura originaria per assumere nuove identità. Questo processo di trasformazione è il cuore pulsante della ricerca artistica contemporanea, che continua a spingersi oltre i confini del visibile e del comprensibile.



Gunter Grass, *Tango*, 1990 ca.

Concludo quindi con la consapevolezza che la tipografia non smetterà mai di stupirci. È un linguaggio universale e mutevole, capace di parlare al nostro presente e, al tempo stesso, di proiettarci verso un futuro di infinite possibilità.



Robert Indiana, opere varie

Bibliografia [#]

(In ordine di apparizione nel testo)

- [1] Michele Spera *Abecedario del Grafico, la progettazione tra creatività e scienza*, Milano, Gangemi Editore, marzo 2005
- [2] Marshall McLuhan *Understanding media*, New York, Mc Grew-Hill Book Company, 1964
- [3] Intervista a Irma Blank di Luca Arnaudo, in *Artribune*, numero 45, Roma, 11.10.2018
- [4] Pietro Taravacci, in *Ut pictura poesis, intersezioni di arte e letteratura*, Dipartimento di Lettere e Filosofia Università di Trento, collana *Labirinti*, 2016
- [5] Pietro Taravacci, *ibidem*
- [6] Roland Barthes, *Giovani ricercatori, Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi, 1984, p. 20
- [7] Hal Foster, *Vision and visuality*, Seattle, Bay Press, 1988
- [8] W. J. T. Mitchell, *What do pictures want? The lives and loves of images*, University of Chicago Press, 2005
- [9] Martin Kemp, *Immagine e verità*, (ed. orig. *To-wards a new history of the visual*), Milano, il Saggiatore, 1999
- [10] J. Hadamard, *The Psychology of Invention in the Mathematical Field*, Princeton University Press, 1945
- [11] Martin Kemp, *ibidem* [9]
- [12] E. H. Gombrich, *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (ed. orig. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, 1982) trad. di Andrea Cane, Collana Saggi n.676, Torino Einaudi, 1985
- [13] Nicholas Mirzoeff, *Introduzione alla cultura visuale* (ed. orig. *An Introduction to Visual Culture* Routledge, London, 1999), trad. di Federica Fontana Meltemi, Roma, 2005 Universale 14
- [14] Michele Cometa, *Al di là dei limiti della rappresentazione: letteratura e cultura visuale*, Roma, Quodlibet, 2014
- [15] Michele Cometa, *ibidem*
- [16] Meyer Schapiro, *Parole e immagini. La lettera e il simbolo nell'illustrazione di un testo* (ed. orig. *Words and pictures. On the literal and the symbolic in the illustration of a text* De Gruyter, Mouton, Berlin, 1973), trad. di Boschi S., Pratiche Editrice, Parma, 1985
- [17] Michel Butor, *Le parole nella pittura* (ed. orig. *Les mots dans la peinture* Albert Skira, Genève, 1969), trad. di Rosanna Albertini, Arsenale Editrice, Roma, 1987
- [18] Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori / scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino, con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi* Firenze, G.C. Sansoni, 1878-1885
- [19] Giulio Carlo Argan, *Occasioni di critica*, a cura di Bruno Contardi, Roma, Editori Riuniti, 1981

- [20] Achille Bonito Oliva *la parola totale, una tradizione futurista*, Modena, Galleria Fonte D'abisso Edizioni, 1986
- [21] Comunicato stampa della mostra *A, b, c...: lettere in libertà*, MUSEION, museo d'arte moderna e contemporanea di Bolzano, 2009
- [22] Dall'articolo di Laura Larcan *L'arte della parola* su *Repubblica, Arte-Recensioni*. Citazione di di Giorgio Zanchetti, curatore della mostra *La parola nell'arte. Ricerche d'avanguardia nel '900. Dal Futurismo ad oggi attraverso le collezioni del Mart*, Rovereto Novembre 2007-Aprile 2008.
- [23] Lamberto Pignotti e Stefania Stefanelli, *La scrittura verbo-visiva*, Roma, Edizioni l'Espresso, 1980
- [24] Marianonietta Picone Petrusa, *La pittura napoletana del '900*, Napoli, Di Mauro Franco Editore, 2005
- [25] Lara Larcan, *ibidem* [22]
- [26] Gillo Dorfles, Marcello Ragazzi, Cristina Dalla Costa, *Protagonisti e forme dell'arte Vol. 3 - Dal postimpressionismo ad oggi*, Bergamo, ATLAS, 2013, p. 248
- [27] Gillo Dorfles, Marcello Ragazzi, Cristina Dalla Costa, *ibidem*
- [28] Gillo Dorfles, Marcello Ragazzi, Cristina Dalla Costa, *ibidem*
- [29] Douglas Crimp, *On the museum's ruins*, in *October*, vol. 13, Cambridge Massachussets, London England, The MIT Press, 1980, pp 41-57
- [30] Francesca Comisso, *Arte al femminile*, dispensa del corso di Storia dell'arte contemporanea II, lezione 11
- [31] Francesca Comisso, *ibidem*
- [32] Rosalind Krauss, *Reclaiming language: feminist art and the challenge to traditional representation* in *Artforum*, vol. 35, #5, New York, 1996
- [33] Alighiero Boetti, *Insicuro Noncurante, Portfolio*, 81 tavole, Genova, Tipografia 2R Genova, 1975
- [34] Lara Vinca Masini, *L'arte del Novecento. dall'Espressionismo Astratto al multimediale*, vol. 7 Firenze, Giunti, 1989, p. 1129
- [35] Lara Vinca Masini, *ibidem*
- [36] Claudio Bruni Sakraischik, *The Fabulous Five* (catalogo della mostra omonima) Studio Tipografico, La Medusa, Roma, 1979
- [37] Claudio Bruni Sakraischik, *ibidem*
- [38] René Ricard, *The radiant child*, in *Artforum*, vol. 20, #4, New York, 1981
- [39] Francesca Alinovi, *Lo Slang del Duemila*, in *Flash Art*, #114, Milano, Gea Politi editore, 1983
- [40] Francesca Alinovi, *ibidem*
- [41] Dall'intervista di David Shaff a Keith Haring, *Keith Haring, An Intimate Conversation*, in *Rolling Stone*, #559, Rolling Stone LLC./Penske Media Corporation, 1983

- [42] Francesca Alinovi, *ibidem* [39]
- [43] Francesca Alinovi, *ibidem* [39]
- [44] Francesca Alinovi, *ibidem* [39]
- [45] Lara Vinca Masini, *ibidem* [34] *ivi*, p. 1131
- [46] Francesco Aprile, dalla presentazione della “giornata di studi” dell’Università degli studi di Palermo *La scrittura asemica*, a cura di Giovanna Filippello e Toni Romanelli, Accademia di Belle Arti di Palermo, 5.12.2019
- [47] Roland Barthes, *Variazioni sulla scrittura*, trad. di Giuseppe Zuccarino, Graphos 1996
- [48] Lamberto Pignotti e Stefania Stefanelli, *La scrittura verbo-visiva. Le avanguardie del Novecento tra parola e immagine*, *Espresso Strumenti*, Roma, 1980
- [49] Gillo Dorfles, *Le scritture asemantiche di Irma Blank*, in Irma Blank, Galleria Cenobio-Visualità, Milano, 1974
- [50] Gillo Dorfles, *ibidem*
- [51] Giulia Lamoni, *Linea Mentis, Irma Blank – Eva Sørensen – Gaspare*, Raffaella De Chirico Galleria d’Arte, Torino, 1974
- [52] Roland Barthes, *Il Grado Zero della Scrittura*, (ed. orig. *Le Degré Zéro de l’écriture*), Lerici Milano, 1960
- [53] Leung, Simon, et al. *Pseudo-Languages: A Conversation with Wenda Gu, Xu Bing, and Jonathan Hay* Art Journal, vol. 58, # 3, College Art Association, New York 1999, pp. 86–99
- [54] Marco Giovenale, *Scrittura asemantica / asemic writing*, *L’immaginazione*, n. 274 Manni Editori, Lecce, mar.-apr. 2013, p. 41
- [55] Estratto dal testo del catalogo della mostra *A Qualcuno Piace Asemic*, a cura di Enzo Patti e Nicolò D’Alessandro, Museo del Disegno, Palermo, 2023
- [56] Lawrence Weiner, *Statement of Intent*, estratto dal testo del catalogo della mostra *January 5–31, 1969*, a cura di Seth Siegelaub, New York, 1969, p. 23
- [57] Peter Schjeldahl, *Writing on the wall*, *The New Yorker*, New York, 4.11.2013
- [58] Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris, 1973
- [59] Massimo Vignelli, *The Vignelli Canon*, Postmedia Books, New York, 2012, p. 49-50
- [60] Matteo Tosi, comunicato stampa della mostra *Verba manent, scripta volant*, galleria Russo Asso di Quadri, Milano, 2010
- [61] Beatrice Buscaroli e Isabella De Stefano, *Enrico Benedetta, Lettere, Alfabeti, Grafie*, Palombi Editori, Roma, 2012
- [62] Jori Finkel, *Robert Indiana, Whose ‘Love’ Is an Art Icon of the 20th Century, Dies at 89*, *The New York Times*, New York, 2018, sezione A, p. 28
- [63] Robert Indiana, Allison Unruh, Thomas Crow, *The Insistence of the Letter in the Art of Robert Indiana*, Hatje Cantz, Ostfildern, 2012
- [64] Robert Indiana, Allison Unruh, Thomas Crow, *ibidem*

- [65] Jori Finkel, *ibidem* [62]
- [66] Ken Johnson, *It Wasn't All He Needed, or All He Did*, *The New York Times*, New York 27.09.2013, sezione C, p. 31
- [67] Robert Indiana, Allison Unruh, Thomas Crow, *ibidem* [63]
- [68] Robert Indiana, Allison Unruh, Thomas Crow, *ibidem*
- [69] Ken Johnson, *ibidem* [66]
- [70] Jacques Kermoal, estratto dal testo di presentazione in catalogo della mostra *Gruppo Atoma* (1965), Galleria Numero, Firenze, Gennaio 1965
- [71] Roberto Peccolo, *Renato Spagnoli: il rapporto tra un artista e la sua città*, *Livornosanitaria*, Anno III, n. 10, Livorno, 04-06.1977, pp. 17-19
- [72] Roberto Peccolo, *ibidem*
- [73] Rosalind Krauss, *La Linea come Linguaggio*, in *A Renato Spagnoli*, Milano, Bruno Mondadori, 2011, p. 245
- [74] M.F.Pepi, *A come Archetipo*, in *Inventario Perpetuo*, Milano, Felici, Pisa, 2006
- [75] Renato Spagnoli, autopresentazione per la mostra personale presso la Galleria Giraldi, Livorno, 10.1973
- [76] Francesca Menchetti, *Renato Spagnoli*, in *Itinerari da Collezione, Quaderni d'Arte di Fondazione Livorno, Vol. II*, a cura di Giorgio Bacci e Cristiano Giometti, Bandecchi & Vivaldi, Pontedera, 1.2024, p. 27
- [77] Renato Spagnoli, citato in *Renato Spagnoli mostra antologica*, a cura di Antonella Capitanio, FLAC (Fondazione Livorno Arte e Cultura) 2016, p. 12.
- [78] Rosalind Krauss, *ibidem* [72]
- [79] Roberto Peccolo, *ibidem*
- [80] Intervista a Gian Marco Casini, Annalisa Gemmi, *La grande "A" di Renato Spagnoli*, *Livorno Nonstop*, Livorno, 12.2023
- [81] Rosalind Krauss, *ibidem* [72]
- [82] Aldo Milohnić, *Artivism*, *Transversal 3, EIPCP Multilingual Webjournal*, trad. di Olga Vuković, 2005
- [83] Elvira Pulitano, *Mediterranean ARTivism: ART, Activism, and Migration Europe*, Palgrave Macmillan, Cham, 2022
- [84] Chella Sandoval e Guisela Latorre, *Chicana/o activism: Judy Baca's digital work with youth of color*, in *Learning Race and Ethnicity: Youth and Digital Media*, Anna Everett Editore, *The John D. and Catherine T. MacArthur Foundation Series on Digital Media and Learning*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2008
- [85] Gabriella Coslovich, *The Politics of Art, The Age*, Melbourne, 2004
- [86] Russell Holmes, *The work must be read*, *Eye*, #29, vol. 8, autunno 1998
- [87] Russell Holmes, *ibidem*

- [88] *Corita Kent: Nun, Graphic Designer and Political Activist*, *Forward Magazine* #3, Forward Creatives GmbH, Vienna, 22.06.2020
- [89] Alessia Delisi, *Corita Kent, la suora della Pop Art*, *Rivista Studio*, #46, Studio Editoriale S.r.l., Milano, 04.2021, pp. 46-47
- [90] Mimi Zeiger, *aperture.org*, *The Nun Who Became a Pop Art Activist*, *Essays*, 15.10.2020
- [91] Elena Pontiggia, Matteo Galbiati, Eugenio Gazzola, *Giorgio Milani, La Scrittura Come enigma*, catalogo della mostra omonima, Gli Ori Editori Contemporanei, Pistoia, 2020
- [92] Luciano Caramel, Giorgio Milani, *Poetari di Cielo*, 2000 & Novecento Edizioni d'Arte, Reggio Emilia, 2000
- [93] Tommaso Trini ed Eugenio Gazzola, Giorgio Milani, catalogo della mostra *Poetari di Fine Gutenberg*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano, 1997
- [94] Giorgio Milani, Tommaso Trini, *ibidem*
- [95] Luciano Caramel, *ibidem* [92]
- [96] Marco Senaldi, *Giorgio Milani, Nuovi Poetari. Sublimazioni, Sindoni, Intagli*, catalogo della mostra omonima con testi di Marco Senaldi, Luciano Caramel, Tommaso Trini, Philippe Daverio; 2000 & Novecento Edizioni d'Arte, Reggio Emilia, 2016
- [97] Marco Senaldi, *ibidem*
- [98] Marco Senaldi, *ibidem*
- [99] Elena Pontiggia, *ibidem* [91]
- [100] Giorgio Milani, conferenza stampa della mostra *La Scrittura Come Enigma*, 27.10.2020, Elena Pontiggia, *ibidem* [91]
- [101] Maria Campitelli, *Alessandra Spigai, Muse Interiori*, catalogo della mostra, 2013
- [102] Juliane Nöst, *Teasing Typography*, Slanted Publishers, Karlsruhe, 03.2021
- [103] Ilaria Sponda, *Hyun CHO, ELECTRIC SUPERMOON*, catalogo della mostra, 06.2024
- [104] Richard Kean, *Hyun CHO, Hurricane Billy*, testo della mostra, 18.02 - 30.04.2023
- [105] Richard Kean, *Ibidem*
- [106] Richard Kean, *Ibidem*
- [107] Ilaria Sponda, *Ibidem* [103]
- [108] eL Seed, *The Eaters*, catalogo della mostra, Fontegrafica, Milano, 03.2017
- [109] Thomas Broomé, *Tradizione Proverbiale*, foglio di sala della mostra, Stockholm, 2019
- [110] Thomas Broomé, *House of Characters*, La MaisonHermès, Shanghai, 2015
- [111] Thomas Broomé, *Ibidem*
- [112] *Espacio Fundación Telefónica Presenta La Retrospectiva "Jaume Plensa, Materia interior", Una Reflexión Sobre La Condición Humana*, pdf della mostra, Espacio Fundación Telefónica, Madrid, 2024

[113] *Espacio Fundación Telefónica, Ibidem*

[114] César Rendueles, *Jaume Plensa, La Poesía de la Materia, Minerva, #5, Madrid, 05.2007, pp. 42-45*

[115] Juliane Nöst, *Teasing Typography, Slanted Publishers, Karlsruhe, 03.2021*

Sitografia [S#]

(In ordine di apparizione nel testo)

- [S1] Estratto dall'articolo *Se il testo diventa immagine* di Emanuela Pulvirenti, marzo 2014
- [S2] Estratto da *Wikipedia, l'enciclopedia libera*
- [S3] *Wikipedia, l'enciclopedia libera Ibidem*
- [S4] PRINT, *Introducing The Electro-Library* (sezione *The daily Heller*) intervista a David Senior (bibliografo del MOMA di New York) a cura di Steven Heller, aprile 2016
- [S5] *Wikipedia, l'enciclopedia libera Ibidem*
- [S6] Estratto dal video su *You Tube Bruce Nauman and Meredith Monk in conversation* della mostra *His Mark* di Nauman (presso l'expo *Site Santa Fe*), moderato dalla curatrice Siri Engberg, ottobre 2023
- [S7] Estratto dal video su *Vimeo In Prima Persona - intervista con Alighiero Boetti*, Torino, 1984
- [S8] *collezionemaramotti.org*, Collezione Maramotti, Reggio Emilia
- [S9] Estratto dal video su *You Tube Jean-Michel Basquiat: great art explained* del canale *Great Art Explained* gennaio 2021
- [S10] In *Gothic Futurism, Hundreds of Rammellzee's Works Populate a Mythic, Intergalactic Universe* di Grace Ebert *thisiscolossal.com*, Christopher Jobson editore, Chicago, dicembre 2022
- [S11] Estratto dall'intervista di Michael Jacobson a Tim Gaze sul sito *The Guild of Outsider Writers* 2008
- [S12] Estratto dall'intervista a Michael Jacobson *On Asemic Writing* per *Asymptote*, 2024
- [S13] *Womb: Opere dall'archivio Utsanga*, Francesco Aprile e Cristiano Caggiula, Lecce, 2022
- [S14] *Asymptote, ibidem [S12]*
- [S15] Michael Jacobson, *ibidem [S11]*
- [S16] *Asemic Writing, Wikipedia, l'enciclopedia libera*
- [S17] *Exibart, L'intervista / Emilio Isgrò, Personaggi - Cancellando e ingigantendo. Incontro con l'artista di origine siciliana in occasione del suo nuovo intervento a Giarre. Lanciando semi di teorie*, Carmelo Cipriani, Firenze, 2017
- [S18] Antonio Devicienti, *Breve nota sui concetti di giocosità, gioia, mescidanza e contaminazione in riferimento alla scrittura asemica, Utsanga*, Francesco Aprile e Cristiano Caggiula, Lecce, 2022
- [S19] *youtube.com, Rizzoli libri, Luigi Serafini parla del suo "Codex Seraphinianus" c/o Rizzoli Galleria, 4.12.2014*
- [S20] Kane X. Faucher, *On the Codex Seraphinianus*, parte della sezione speciale *Cryptotexts*, Dicembre 2012
- [S21] Antonio Devicienti, *ibidem [S18]*
- [S22] *Giambattista Bodoni Wikipedia, l'enciclopedia libera*
- [S23] *museobodoniano.it*
- [S24] Damiano Falchetti, *draft.it, Firmin Didot, uno dei padri della tipografia 'moderna'*, Luglio 2020
- [S25] *enicobenedetta.com/monography*
- [S26] *artribune.com*, Marta Santacatterina, *Bodoni, il tipografo che ispira i contemporanei*, 29.11.2012
- [S27] Enrico Benedetta, *artein.it/interviste*, nel comunicato stampa della mostra *Le Parole del Tempo*, a cura di Lorenzo Canova, Galleria Russo, Roma, 2014
- [S28] *artein.it/interviste*, Lorenzo Canova, *ibidem*
- [S29] Antonella Sbrilli, *diconodioggi.it*, nell'articolo *Enrico Benedetta fra Lettere e Tempo*, Novembre 2012

- [S30] Marta Santacatterina, *artribune.com*, *Ibidem* [S26]
- [S31] Marta Santacatterina, *artribune.com*, *Ibidem* [S26]
- [S32] Chiara Casarin, *artribune.com*, *Enrico Benetta, l'artista della materia*, 20.03.2016
- [S33] *ilgazzettino.it*, *La matita scrive sull'acqua omaggio d'arte a Comisso*, 15.07.2014
- [S34] *artsail.art*
- [S35] Ariel Brandolini, *linkedin.com/pulse*, *Lettering e politica: propaganda, pubblicità e persuasione - Parte 2*, 15.05.2024
- [S36] *wikipedia.org*
- [S37] Deodato Salafia, *deodato-arte.com*
- [S38] *cultura.trentino.it/Appuntamenti/Renato-Spagnoli.-Esposizione*
- [S39] Giulia Mariani, *magazine.kuriu.it/arte-cultura*, *Artivism, quando l'arte si fa critica sociale - Il mezzo artistico come strumento di diffusione del raziocinio umano*, 2023
- [S40] Elizabeth Fullerton, *artfund.org*, *Long Reads, Lawrence Weiner and the poetic language of sculpture*, 3.12.2021
- [S41] *diaart.org*, *Fifty years of Dia, Lawrence Weiner, Visione a lungo termine, Dia Beacon*, 2022
- [S42] *theartssociety.org*, *Five reasons we love the work of Robert Montgomery*, 14.06.2018
- [S43] *mtart.agency/robert-montgomery/*
- [S44] *mtart.agency/robert-montgomery/*, *Ibidem*
- [S45] *theartstory.org/artist/kent-corita*
- [S46] *wikipedia.org*
- [S47] Sarah Cascone, *news.artnet.com*, *Art World, Sister Corita Kent, the Pop Art Nun Who Combined Warhol With Social Justice, is Now Getting Her Own Dedicated Art Center in LA*, 2019
- [S48] *theartstory.org/artist/kent-corita*
- [S49] *youtube.com*, *Corita Art Center, Corita Kent Biography*, 2019
- [S50] *theartstory.org*, *Ibidem* [S48]
- [S51] *news.artnet.com*, *Ibidem* [S47]
- [S52] *news.artnet.com*, *Ibidem* [S47]
- [S53] *treehousefiberarts.com/blackwing/volume-93-the-corita-kent-pencil*
- [S54] *youtube.com*, *aaronrose*, *BECOME A MICROSCOPE (EXCERPT)*, 2010
- [S55] Austin Kleon, *austinkleon.com*, *Learning to see by looking at the world one piece at a time*, 5.11.2018
- [S56] Sarah Carrera, *lareviewofbooks.org*, *Corita Kent: The Big G Stands for Goodness, Nun, activist, artist Corita Kent at the Pasadena Museum of California Art*, 24.08.2015
- [S57] Mimi Zeiger, *aperture.org*, *The Nun Who Became a Pop Art Activist, Essays*, 15.10.2020
- [S58] *corita.org*
- [S59] *corita.org*, *Ibidem*
- [S60] *theartstory.org*, *Ibidem* [S48]
- [S61] Barbara Glauber, *vimeo.com*, *Type@Cooper, Power Up: The Work of Sister Corita with Barbara Glauber The Herb Lubalin Lectures*, Cooper Union, New York, 19.11.2018
- [S62] *youtube.com*, *Giorgio Milani, La scrittura come enigma, Volumnia; Giorgio Milani Arte*, 17.12.2020

- [S63] cairncentredart.org (*Le Cairn, foyer d'art contemporain*), Paul-Armand Gette, 2017
- [S64] i-ac.eu/fr (*Institut d'art contemporain, Villeurbanne, Rhône-Alpes*), Paul-Armand Gette
- [S65] centrepompidou.fr, Paul-Armand Gette (1927, France - 2024) - *La grande momie*
- [S66] cairncentredart.org, *Ibidem* [S63]
- [S67] centrepompidou.fr, *Ibidem* [S65]
- [S68] collection.centrepompidou.fr
- [S69] youtube.com, *Ibidem*
- [S70] giorgiomilani.com, *Giorgio Milani, La scrittura come enigma, Volumnia, Ibidem*
- [S71] Ilaria Chiodi, artslife.com, *Giorgio Milani a Piacenza. Il poeta visivo-oggettuale dei caratteri mobili tipografici*, 10.2020
- [S72] Livia Montagnoli, arribune.com, *Giorgio Milani, l'artista della poesia visiva con lo studio in una chiesa affrescata del Settecento*, 18.08.2024
- [S73] Livia Montagnoli, arribune.com, *Ibidem*
- [S74] Ilaria Chiodi, artslife.com, *Ibidem* [S64]
- [S75] Ilaria Chiodi, artslife.com, *Ibidem* [S64]
- [S76] museartecontemporanea.it
- [S77] Saul Stucchi, alibionline.it, *Giorgio Milani, La scrittura come Enigma, in Mostra a Piacenza*, 4.11.2020
- [S78] giorgiomilani.com
- [S79] Alessandra Spigai, spigai.eu/bio
- [S80] spigai.eu/bio, *Ibidem*
- [S81] arribune.com, *Alessandra Spigai – Muse interiori*, 02.2014
- [S82] Alessandra Spigai, spigai.eu/type-tarots
- [S83] spigai.eu/type-tarots, *Ibidem*
- [S84] behance.net/alessandraspigai
- [S85] Alessandra Spigai, spigai.eu/streams
- [S86] mostra-mi.it/artisti/alessandra-spigai, *Ibidem* [S72]
- [S87] Maria Campitelli, undo.net, *Press Release*, 19.02.2014
- [S88] wikipedia.org
- [S89] giorgiomilani.com
- [S90] robertmontgomery.org
- [S91] mtart.agency/robert-montgomery/, *Ibidem* [S43]
- [S92] mtart.agency/robert-montgomery/, *Ibidem* [S43]
- [S93] timetchells.com
- [S94] Tim Etchells, intervista di Sophie Risner per whitehotmagazine.com, *Interview Whith Tim Etchells*, 05.2010
- [S95] Tim Etchells, intervista di Susie Pentelow per corridor8.co.uk, *Swimming Against the Tide: an interview with Tim Etchells*, BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead VITRINE, London, 15.08.2018
- [S96] timetchells.com, *Ibidem* [S93]
- [S97] Redazione di insideart.eu, *Le iconografie urbane di Hyun Cho in mostra da Blue Gallery a Venezia*, 06.06.2024
- [S98] p55.art, *Por qué es tan famosa la artista Jenny Holzer?*, 13.09.2023
- [S99] artsy.net

- [S100] Gloria Vergani, *artribune.com*, *Tracey Emin compie 60 anni e va in mostra da White Cube a New York*, 08.11.2023
- [S101] *wikipedia.org*
- [S102] *twoxtwo.org*, *Tracey Emin, Trust Yourself, Catalogue Archive*
- [S103] *p55.art*, *Ibidem*
- [S104] Emma Latham Phillips, *itsnicethat.com*, *The Tate is displaying rarely seen work by Jenny Holzer, and it's free to the public*, 24.07.2018
- [S105] *p55.art*, *Ibidem* [S102]
- [S106] *whitney.org*, *Jenny Holzer: PROTECT PROTECT, Mar 12-May 31, 2009, What's on, Exhibitions*, 02.2009
- [S107] *whitney.org*, *Jenny Holzer: PROTECT PROTECT, Pre- and Post-Visit Materials for Teachers, Whitney Education* 03.2009
- [S108] Nick Obourn, *artnews.com*, *Jenny Holzer, Art in America*, 04.05.2009
- [S109] *accademiavenezia.it/docenti*
- [S110] *arthurduff.org*
- [S111] Valentina Ciarallo, *artribune.com*, *"Light Cycles", il progetto a tappe dell'artista Arthur Duff che omaggia il Giro d'Italia* 17.05.2022
- [S112] Valentina Ciarallo, *artribune.com*, *Ibidem*
- [S113] Simone Rebora, *artribune.com*, *Arthur Duff e la Sostanza della Luce. Sul Canal Grande*, 26.05.2013
- [S114] *juliet-artmagazine.com*, *ELECTRIC SUPERMOON personale di Hyun CHO a cura di Quadro Zero* 9.06.2024
- [S115] Giorgia Massari, *collateral.al*, *Siamo tutti degli "infomani"*, 06.2024
- [S116] Giorgia Massari, *collateral.al*, *Ibidem*
- [S117] Giorgia Massari, *collateral.al*, *Ibidem*
- [S118] *insideart.eu*, *Le iconografie urbane di Hyun Cho in mostra da Blue Gallery a Venezia*, 06.06.2024
- [S119] Francesca De Zotti e Tommaso Pagani, *atpdiary.com*, *Staging the Residency | Hyun Cho*, 11.07.2021
- [S120] *elseed-art.com*, *Artist*
- [S121] eL Seed, *youtube.com*, *TED, A project of peace, painted across 50 buildings | eL Seed*, 25.08.2016
- [S122] Cedar Pastori, *complex.com*, *Complex TV Captures Street Artist eL Seed and Jeffrey Deitch In Conversation eL Seed discusses his new book "Lost Walls" with renowned curator Jeffrey Deitch at last month's Art Dubai*, 17.04.2014
- [S123] *gqmiddleeast.com*, *eL Seed's Words Spreading Around The World*, 19.02.2019
- [S124] *elseed-art.com*, *Ibidem* [120]
- [S125] *elseed-art.com*, *Ibidem* [120]
- [S126] *gqmiddleeast.com*, *Ibidem* [S123]
- [S127] *youtube.com*, *2021 Typographys Conference Day 1, The Cooper Union, New York*, 01.06.2021
- [S128] *youtube.com*, *Ibidem*
- [S129] Elisa Zanetti, *wumagazine.com*, *Said Dokins - Voci della Città*, 09.04.2019
- [S130] *saidokins.com*
- [S131] *saidokins.com*, *Ibidem*
- [S132] Elisa Zanetti, *wumagazine.com*, *Ibidem* [S127]
- [S133] Sulekha Rajkumar, *youtube.com*, *2021 Typographys Conference Day 2, Text As Image | Studying Bangla Lettering Traditions Through Practice, The Cooper Union, New York*, 03.06.2021
- [S134] Sulekha Rajkumar, *youtube.com*, *Ibidem*
- [S135] Sulekha Rajkumar, *youtube.com*, *Ibidem*
- [S136] Ritupriya Basu, *ritupriyabasu.com*, *Sulekha Rajkumar's abstract and textured letterforms give Indic typefaces a contemporary facelift*, 02.11.2018
- [S137] Sulekha Rajkumar, *youtube.com*, *Ibidem* [S133]

- [S138] Sulekha Rajkumar, *youtube.com*, *Ibidem* [S133]
- [S139] *thomasbroome.se*
- [S140] *etage.kz*, *Thomas Broomé, ModernMantra, The Swedish Artist Talks Thomas Broomé Talks About his Installation*, *Étage Magazine*, Almaty, Kazakhstan, 2015
- [S141] Kristi Zaragoza, *avantgarde.org*, *Anatol Knotek's Fusion of Art and Poetry*, 11.03.2020
- [S142] *artwort.com*, *Il potere della parola – Intervista al poeta visivo Anatol Knotek*, 02.03.2020
- [S143] A. Moret, *installationmag.com*, *Anatol Knotek: Play With Your Words*
- [S144] Kristi Zaragoza, *avantgarde.org*, *Ibidem* [S141]
- [S145] *anatolknotek.com*
- [S146] *pleaseenjoy.com*
- [S147] *artikabooks.com*, *Conoce a Jaime Plensa a través de 6 obras emblemáticas*
- [S148] *youtube.com*, *Jaime Plensa. Materia Interior #EspacioPlensaFT, Espacio Fundación Telefónica*, Madrid, 16.10.2024
- [S149] *youtube.com*, *Ibidem*
- [S150] *lamanzanadeladiscordiararte.blogspot.com*
- [S151] *lamanzanadeladiscordiararte.blogspot.com*, *Ibidem*
- [S152] *jaumeplensa.com*
- [S153] *rabarama.com*
- [S154] *rabarama.com*, *Ibidem*
- [S155] *youtube.com*, *A Cena Con... RABARAMA, Channel X, Ada Channel*, Padova, 15.06.2012
- [S156] *youtube.com*, *Intervista a Rabarama, la scultrice che esplora il genere umano, AB Style Magazine*, Milano, 12.10.2024
- [S157] *exibart.com*, *Comunicato stampa della mostra personale presso la Galleria Luigi Proietti*, Roma, 03.2010
- [S158] *youtube.com*, *Ibidem* [S155]
- [S159] *youtube.com*, *Ibidem* [S156]
- [S160] *youtube.com*, *Ibidem* [S156]
- [S161] *youtube.com*, *Ibidem* [S156]
- [S162] Simone Sbarbati, *frizzifrizzi.it*, *Glyphs, il profumo delle lettere*, 04.05.2021
- [S163] *autobahn.nl*, *Redefining the way we use letters, by designing an archaic luxury perfume brand*, 03.2021
- [S164] Simone Sbarbati, *frizzifrizzi.it*, *Ibidem* [S162]
- [S165] Jynann Ong, *itsnicethat.com*, *How does typography behave under extreme conditions? New book Teasing Typography explores*, 20.04.2021
- [S166] *slanted.de*, *Teasing Typography*, 03.2021
- [S167] Jynann Ong, *itsnicethat.com*, *Ibidem* [S165]
- [S168] Jynann Ong, *itsnicethat.com*, *Ibidem* [S165]



*«Le lettere non servono più a stampare, ma servono a generare
la memoria di quello che la lettera contiene»*

Philippe Daverio, dall'intervista del critico a Giorgio Milani, all'inaugurazione dell'Opera Aperta tra
Oriente e Occidente, in piazza Lorenzo Berzieri a Salsomaggiore, 2010



A

A

E

A

Dicembre 2024