

Introduzione

Variazioni della scrittura

Visualità della scrittura e scritture visuali*

Valentina Manchia

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

Salvatore Zingale

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

Abstract

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

Keywords

Writing; Visibility; Semiotics; Arts; Communication

Contents

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

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

1. Scrittura, scritture

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

2. Quante forme di scrittura esistono?

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

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

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

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

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

3. È possibile una grammatologia semiotica?

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

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

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

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

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

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

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

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

La discussione, va da sé, è inevitabilmente aperta.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Il “tono” della scrittura

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

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

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

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

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

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

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

6. In questo numero

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

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

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

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

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

Bibliografia

Accame, Vincenzo

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

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

Anceschi, Giovanni

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

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

Barbieri, Daniele

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

Barilli, Renato

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

Baroni, Daniele; Vitta, Maurizio

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

Barthes, Roland

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Benincasa, Carmine (a cura di)

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

Bense, Max

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

Bertrand, Denis

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

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

Freedberg, David

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

Frutiger, Adrian

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

Garnier, Pierre

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

Gelb, Ignace J.

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

Glazier, Loss Pequeño

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

Genette, Gérard

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

Goody, Jack

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

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

Goodman, Nelson

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

Greimas, Algirdas J.

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

Greimas, Algirdas J., e Courtès, J.

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

Harris, Roy

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

Hjelmslev, Louis

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

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

Perondi, Luciano

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

Perri, Antonio

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

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

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

Pignotti, Lamberto; Stefanelli, Stefania

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

Pignotti, Lamberto; Modonesi, Margot

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

Polacci, Francesca

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

Pozzi, Giovanni

1981 *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.

Rossi, Paolo

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

Schapiro, Meyer

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

Schmandt-Besserat, Denise

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

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

Sini, Carlo

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

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

Souchier, Emmanuël

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

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

Valle, Andrea

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

Zaganelli, Giovanna

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

Zingale, Salvatore

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

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

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

Zingale, Salvatore; D'Avanzo, Daniela

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

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

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