

Dalla materia ai pixel

Note sulla poesia visiva tra analogico e digitale

Silvia Pireddu

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

Abstract

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

Keywords

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

Contents

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

So very difficult, Yeats, beauty so difficult.

Ezra Pound, *Cantos*, 80/ 511

The most beautiful thing in Tokyo is McDonald's.

The most beautiful thing in Stockholm is McDonald's.

The most beautiful thing in Florence is McDonald's.

Peking and Moscow don't have anything beautiful yet.

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

1. Puntualizzazioni

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

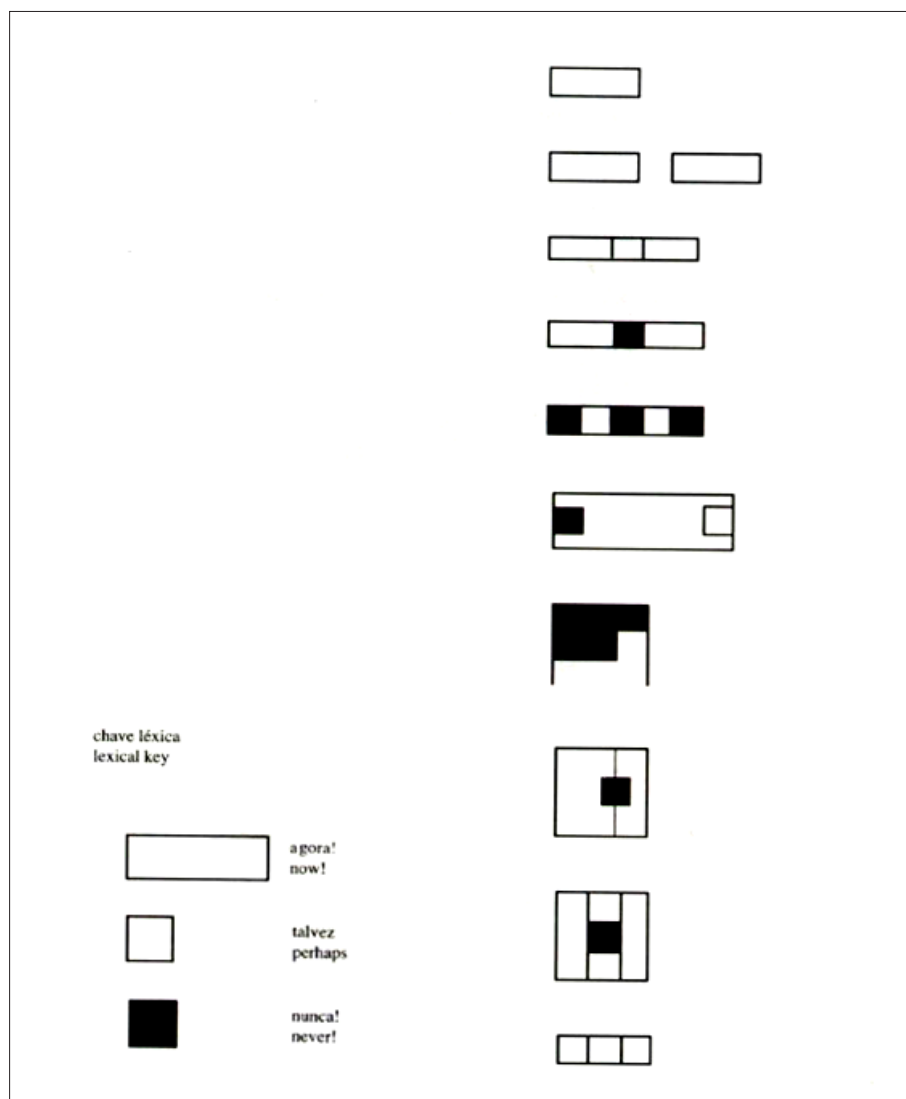


Figura 1. Décio Pignatari, "agora!" (dalla serie "poemas semióticos", 1964), in Archivio di Nuova Scrittura, *Poesia Concreta in Brasile*, Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, *Quaderno 3*, a cura di L. de Barros, P. Mattioli, Milano, marzo 1991, 30.

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

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

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

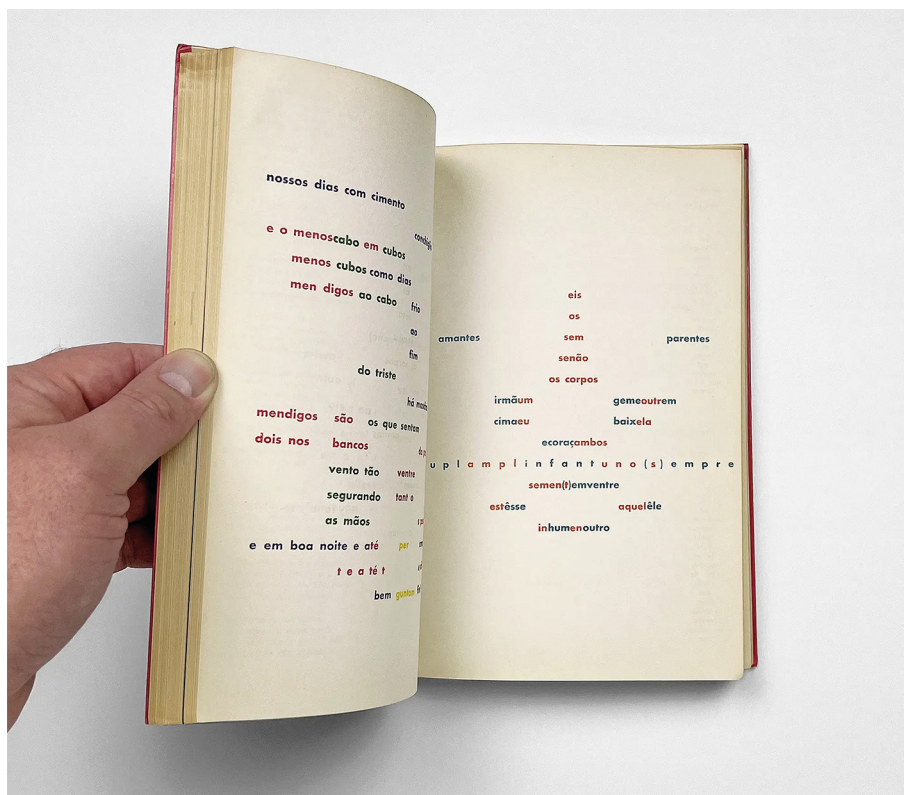


Figura 2. Haroldo de Campos, Augusto De Campos, Décio Pignatari, pagine da *Noigandres 5* (1949-1962).

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

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

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

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

2. Dalle forme al digitale

2.1. Fisicità, libertà e pubblico

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

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

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

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

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

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

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

2.2. Spazio e Materia

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. The Last Vispo Anthology

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

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

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

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

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

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

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

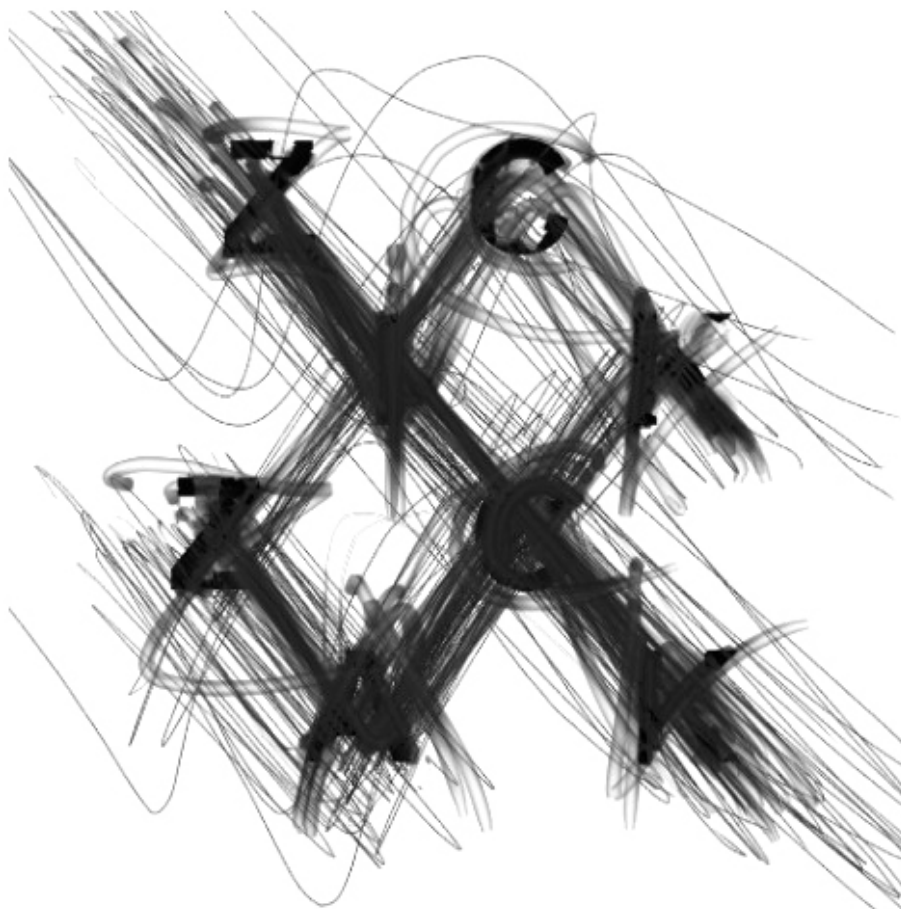


Figura 4. Anatoli Knotek, *zick-zack*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

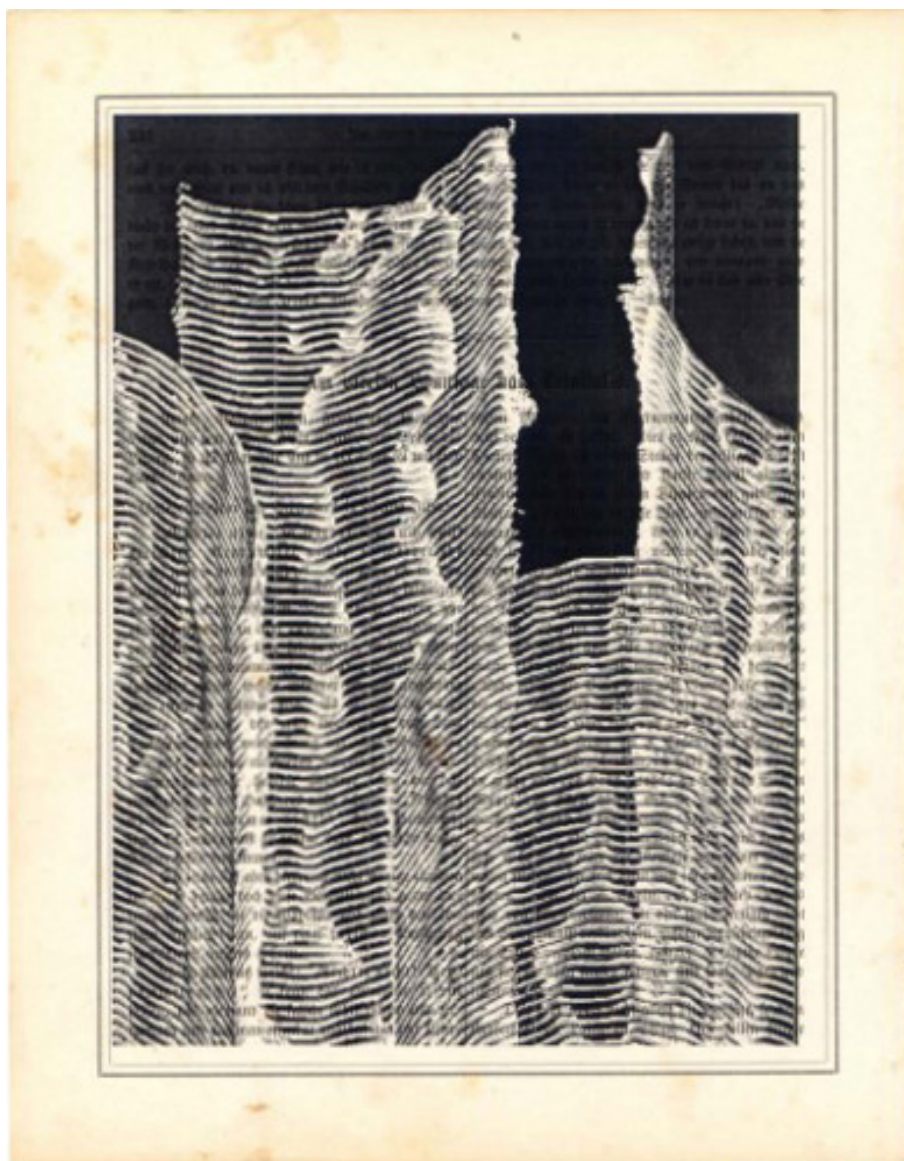


Figura 5. Petra Backonja, *Girl in Pink organza*.

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

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

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

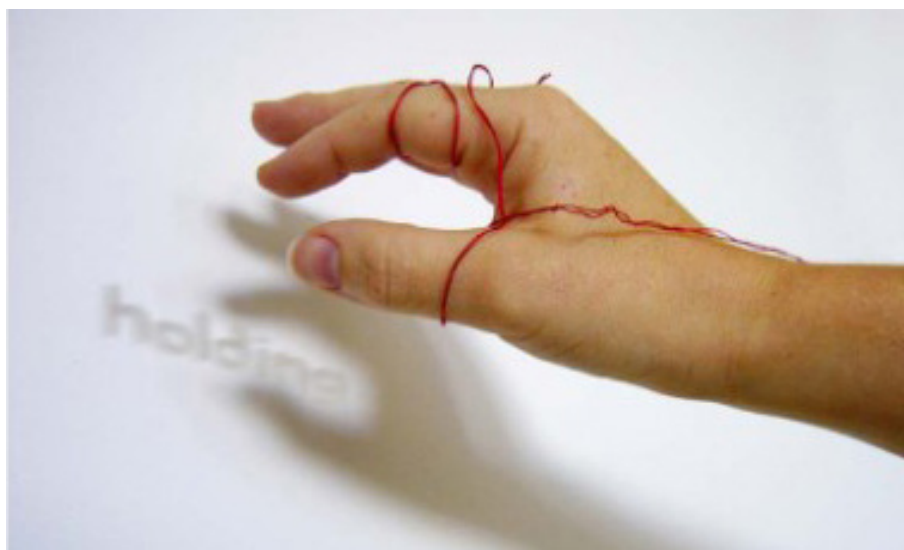


Figura 6. Helen White, *Holding*.



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

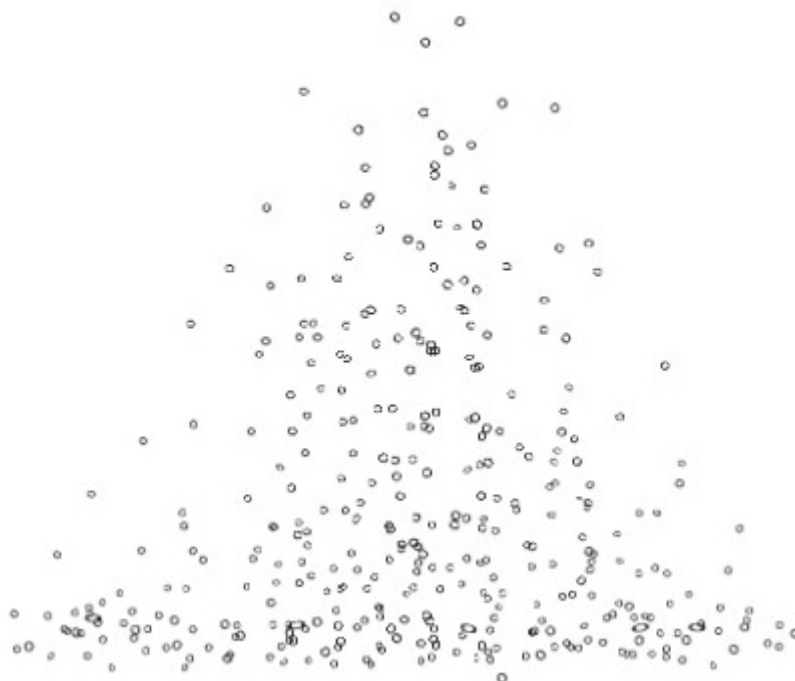


Figura 8. Judith Copithorne, *The letter O*.

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

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

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

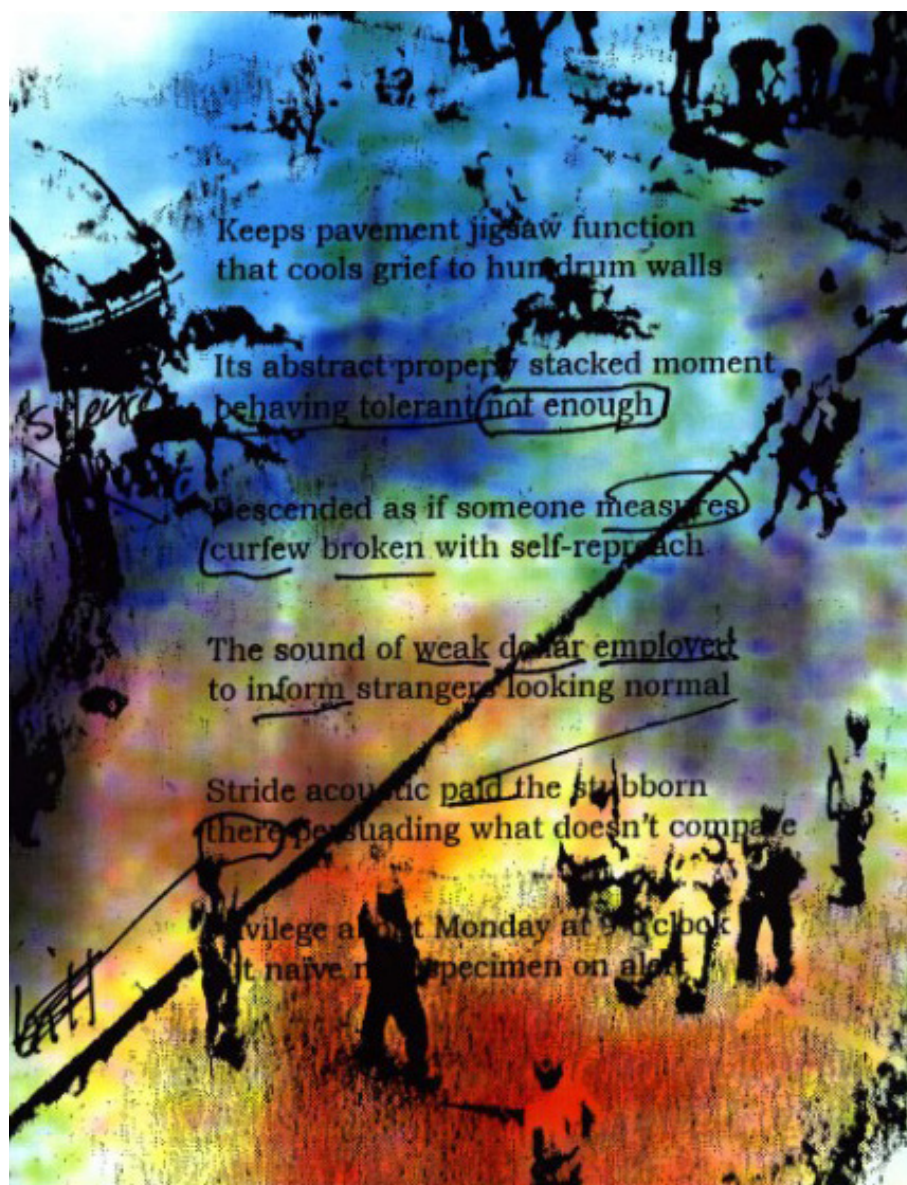


Figura 9. Spenser Selby, *Employed*.

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

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

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

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

4. Lauren Holden: intersezioni visivo-verbali

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Dentro al digitale

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

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

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

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

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

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

¹⁶ <<https://enigman.vispo.com/>>.

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

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

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

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

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

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

6. Osservazioni finali

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

Drucker, Johanna

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

Eco, Umberto

1962 *Opera aperta*, Milano, Bompiani.

Fantuzzi, Arianna

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

Franzini, Elio

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

Forsythe, Alexandra

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

Galimberti, Umberto

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

Gross, Sabine

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

Higgins, Dick

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

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

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

Iosifyan, Marina

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

Kosuch, Carolin

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

La Rocca, Fabio

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

Leder, Helmut, et al.

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

Levine, Stephen K.

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

Melitz, Jacques

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

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

Monte, Steven

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

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

Swiss, Thomas; Morris, Adelaide

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

McMahon, Fiona

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

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

Morin, Edgard

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

Nguyen, C. Thi

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

Perloff, Marjorie

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

Petri, Jakub; Łukaszewicz, Aleksandra

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

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

Petrelli, Miela

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

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

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

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

Prohm, Alan

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

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

Sinclair, John

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

Solt, Mary Ellen

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

Schwenger, Peter

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

Verstegen, Ian

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

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

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