

FRANCESCO MUZZIOLI

PERCHÉ LA POESIA VISIVA È SPERIMENTALE DI SUO

La questione si pone in questi termini: la poesia può essere sperimentale oppure no. Anzi è molto più facile che non lo sia. Provare per credere: il termine stesso “poesia” evoca un atteggiamento di espressione profonda, in massima parte spontanea ed emotiva, quanto mai lontano da un esperimento progettato. Al contrario la poesia visiva è molto difficile che sperimentale non lo sia, operare in essa prevede a monte una scelta di campo e una competenza tecnica prevedibilmente non casuale. Per interrogarsi su questa differenza di base occorre rivolgersi a motivi sia storici che teorici.

Ripercorrendo la storia si può partire dall’uso iconico della scrittura con i calligrammi, ma si tratta tutt’al più di bizzarrie episodiche: i *carmina figurata*, la *bouteille* di Rabelais, certe pagine dell’*Hypnerotomachia Poliphili*, più avanti Mallarmé fino ad Apollinaire, restano comunque operazioni interne al genere, dove l’aspetto visivo è in qualche modo secondario. Per dire: leggiamo Mallarmé prima di tutto ragionando sul *colpo di dadi* e sul *caso*, prima di andarci a interrogare sugli spazi bianchi della pagina... Così come nei libri accompagnati da illustrazioni queste ultime restano *a latere* nel paratesto, sono spesso soltanto un supporto immaginativo, il testo può essere ripubblicato anche senza.

È solo con l’avanguardia novecentesca che la commistione con il visivo comporta lo strappo della linearità. Tuttavia ancora con dei limiti. Le tavole parolibere di Marinetti e dei Futuristi rientrano per lo più nei mezzi di animazione tipografica del testo (fig. 1). L’uso dell’immagine è sommario, vedi le *Rarefazioni* di Govoni, dove quello spiritoso palombaro vale più per le metafore che lo contornano che come disegno (fig. 2). Con il fotomontaggio dei dadaisti, sì, comincia ad apparire un apporto paritario del verbale accanto al materiale prevalentemente visivo (fig. 3).

Ma è nel clima delle nuove avanguardie degli anni Sessanta che la poesia visiva diventa, per così dire, autonoma e consapevole della propria particolarità. In Italia si segnala il Gruppo 70 che nasce insieme (anzi, un poco prima, come ricorda Pignotti) del Gruppo 63 e porta avanti una “azione parallela” di mostre, eventi e interventi. Non si tratta più dell’idolatria del nuovo a tutti i costi, ma dell’individuazione di uno scenario completamente cambiato dall’avvento dei mass media e delle teorie della comunicazione. Ora la poesia ha da confrontarsi con una inopinata “svolta tecnologica”.

Vediamo intanto la definizione data da Lamberto Pignotti:

Si può dare una definizione della poesia visiva? In linea di massima si può affermare che essa è una forma di espressione che sperimenta a vari livelli dei rapporti fra parole e immagini figurali, perseguendo

finalità e fondendo risultati in un contesto unico. Almeno da un punto di vista teorico essa rappresenta un'estensione delle possibilità della poesia, che istituzionalmente si affida solo al materiale verbale e alle sue proprietà combinatorie, significative e comunicative (cioè: sintattiche, semantiche, e pragmatiche), poiché si pone anche dei problemi che fino ad oggi sono stati affrontati dalle arti visive e specialmente dalla pittura. Tuttavia la poesia visiva non è né una pittura con le parole, né una poesia con le figure. In altri termini (e quando essa sia veramente riuscita) le parole non devono fare da commento a delle autosufficienti immagini visive, né queste ultime devono risultare l'illustrazione di un testo che basta a se stesso. La poesia visiva, per essere tale, pretende un effettivo rapporto, una vera interazione, fra parole e immagini visive in un unico contesto (che in genere assume l'aspetto del collage e più raramente si affida a elementi dipinti o disegnati), e non la loro semplice convivenza. Le componenti verbali e quelle visive non dovrebbero essere proposte né dovrebbero poter essere fruite separatamente, a meno di fraintendere, o voler fraintendere il senso di una tale esperienza¹.

A parte l'uso del verbo "sperimentale", adottato in chiave non tanto scientifica, ma di apertura impregiudicata, mi pare chiara l'indicazione dell'"inscindibilità": poesia visiva si dà dove parole e immagini non siano separabili e proponibili a parte. Si esclude allora la poesia illustrata e anche eventuali collaborazioni tra pittori e scrittori sono guardate con un certo sospetto, è meglio che l'autore sia in ogni caso lo stesso.

Si potrebbe obiettare che questo atteggiamento di avanguardia non sia poi tanto nuovo, ma sia l'equivalente, *mutatis mutandis*, del gesto futurista a inizio Novecento: come in quel caso la poesia veniva chiamata all'aggiornamento sulla scorta delle «macchine che corrono e volano», così ora avviene di fronte alle tecniche comunicative della società dei consumi. Vista così, la poesia visiva sarebbe soltanto la rifrazione artistica delle modalità pubblicitarie della società dell'immagine... Tuttavia, c'è una fondamentale differenza che ha sottolineato Fredric Jameson ricordando che

Queste macchine sono mezzi di riproduzione più che di produzione, e alla nostra facoltà di rappresentazione estetica pongono esigenze molto diverse rispetto a quanto faceva l'idolatria relativamente mimetica dei futuristi per la macchina, o una qualche vecchia scultura tutta velocità ed energia. Qui, più che con l'energia cinetica, abbiamo a che fare con tutti i nuovi tipi di processi riproduttivi [...]².

In parole povere, ciò che qui viene recepito dall'attualità non è un contenuto (come nel Futurismo), ma sono un linguaggio e un materiale. Proprio l'ipotesi di potersi infilare tra il linguaggio e il

¹ L. PIGNOTTI, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Roma, Lerici, 1968, p. 124

² F. JAMESON, *Postmodernismo, ovvero La logica culturale del tardo capitalismo*, Roma, Fazi, 2007, p. 53.

materiale della produzione di massa apre una prospettiva critica, evidente fin dall'inizio di queste operazioni. Nel mentre l'assunzione del linguaggio verbovisivo consente di smarcarsi dalla vecchia nozione di poesia, narcisisticamente votata alla contemplazione del proprio ombelico, la distanza operativa dal materiale consente di rovesciare qualsiasi ottimismo trionfalistico nei confronti del progresso. Ancora Pignotti ha confutato in partenza l'accusa di acquiescenza, parlando, invece, di «ritorsione». Solo apparentemente la poesia visiva segue la corrente:

Eppure contesta, critica e tende a capovolgere gli aspetti più negativi proprio della società tecnologica e della civiltà dell'immagine: [...]. Si può dire in un certo senso che la poesia visiva raffigura proprio la migliore ritorsione contro l'abuso delle immagini; una ritorsione per di più operata nel rispetto della legge del contrappasso: quel che è fatto è reso. La poesia visiva, è stato argutamente detto, rappresenta in ultima analisi una merce respinta al mittente: dalla comunicazione del fumetto, della pubblicità e del rotocalco nasce la poesia contro-fumetto, la poesia contro-pubblicità, la poesia contro-rotocalco³.

Si può discutere se questa funzione “controculturale” sia stata assolta e in quale misura, ma si deve riconoscere che la poesia visiva si è attestata nel tempo come spazio eminentemente sperimentale. Ancora Pignotti, una trentina di anni dopo, dichiara che «la poesia visiva ha del resto la consapevolezza di aver funzionato, e di funzionare ancora, alla stregua di un ufficio progetti o di un laboratorio di sperimentazioni artistiche»⁴. Un circuito separato, a sé stante, con propri spazi, il che ha garantito una evoluzione diversa da quella della poesia senza aggettivi, la quale, anno dopo anno, è sprofondata sempre di più nel lirismo dilettantesco. Lo svantaggio: che la critica accademica ha ancora difficoltà ad avvicinarsi, forse intimorita dalla necessità di una doppia competenza, fatto sta che una certa comparatistica, mentre si muove a suo agio tra le mode televisive e i social network, ha difficoltà con le opere verbovisive, lasciandole semmai ai docenti più avvertiti delle cattedre di arte...

Un'ottica teorica può aiutarci a comprendere le peculiarità di quest'area. Innanzitutto la poesia visiva ha sempre un risvolto tecnico (questo è vero per ogni arte, ma la poesia spesso se lo dimentica). Una tecnica intermodale, di natura bifida, che la situa al confine, nell'intersezione tra discorso e figura. Si potrebbe definire un chiasma: la scrittura è presa come immagine e viceversa l'immagine come scrittura. Ciò comporta l'attivarsi di livelli secondari della scrittura (un aumento di percezione) e al contempo di livelli semiotici, non rappresentativi, dell'immagine (un aumento di riflessione) e sottintende un progetto che determini il rapporto non scontato tra le due.

Vengo alle linee sviluppate dalla ricerca tuttora in corso:

³ L. PIGNOTTI, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, cit., p. 126.

⁴ L. PIGNOTTI, *Sine æsthetica, sinestetica*, Roma, Empiria, 1990, p. 8.

1) lo sviluppo del grafema. Le lettere vengono utilizzate come elemento figurale. In questo caso il significante è come se rimanesse muto e non a caso lo Spatola versato in questi esercizi li ha intitolati, con un bellissimo gioco di parole, *Zeroglifici* (fig. 4). Spesso la lettera viene *sfigurata*, cioè percorsa da tagli e abrasioni, come mero materiale per lo sguardo. È una regressione all'origine? In certo senso sì: si torna a prima della codifica, alla fase nascente di segni in cerca di significato;

2) il collage e l'interferenza. Lacerti verbali e immagini possono essere gli uni e gli altri ripresi dalla comunicazione di massa (giornali, riviste, ecc.). Questo ripescaggio mette la poesia visiva nei dintorni del citazionismo. Non però quello di un postmodernismo moderato e di un gioco indifferenziato: piuttosto parole e immagini si demistificano a turno, invadendo il terreno di una certa pratica rassicurante: c'è un particolare (verbale o figurale, a seconda) che immette negli orizzonti dell'ideologia pacificatrice una realtà inquietante (guerra, repressione o altro ancora). Non c'è bisogno di alcuna dimostrazione o perorazione, basta l'*ostensione*. Ancora Pignotti: «Nel proporre i suoi materiali – i suoi ritagli i suoi titoli di giornale, le sue foto, la sua varia segnaletica... – essa [la poesia visiva] li indica come campioni. Li esemplifica, li ostenta»⁵.

La frammentarietà e il ritaglio fanno parte di entrambe le direzioni. I sezionamenti, anche molto acuti, danno l'idea di un riuso irrispettoso, della ripresa non pietosa e per niente culturale, come del resto è già nella riduzione dell'immagine umana a mero materiale. Nella prima linea di ricerca, come abbiamo visto, la scrittura funziona *come* figura, nella seconda funziona *nella* figura. Volendo si potrebbero distribuire le valenze di creatività e di negatività, scoprendo però che le cose non sono affatto semplici. Infatti, la prima linea, chiamiamola *grafematica*, appare più creativa (è in qualche modo astratta), ma nello stesso tempo più negativa (togliendo significazione al linguaggio); dal canto suo, la seconda linea di ricerca, chiamiamola *collagistica*, appare meno creativa (la parola è conservata nel suo significato), ma in certo senso recupera creatività sul lato dell'immagine che, come abbiamo visto, diventa emblematica e anzi aggiunge valore e senso rispetto all'uso quotidiano. La faccenda, insomma, è alquanto dialettica. Del resto, non avendo canone, quest'arte giovane è proiettata in un "ricerca infinita".

Vorrei proporre adesso alcuni esempi.

Il primo è Nanni Balestrini. È Balestrini perché dei *Novissimi* è quello che ha più praticato la poesia visiva (Giuliani e Porta abbastanza episodici) e soprattutto perché nella sua stessa, copiosa e costante, produzione lineare si è mosso in direzioni tecniche vicine a quelle che abbiamo ora esposte. Balestrini è sempre un autore del ritaglio, arriva al troncamento fin dentro lo stesso corpo della parola, proprio perché vede il linguaggio come un prodotto dell'alienazione che, quindi, non può essere rivitalizzato se non con terapie d'urto perentorie. Non a caso l'irriverenza della resecazione

⁵ Ivi, p. 38.

tocca il suo culmine, avvicinandosi gli anni caldi della contestazione, in *Ma noi facciamone un'altra* (1968), in alcuni componimenti nei quali sembra che l'autore abbia assunto un brano preconfezionato per il gusto di resecarlo in modo da ottenere in tipografia – ecco il lato visivo – una precisa forma geometrica. Vediamo ad esempio la prima strofa (ma strofa non può più dirsi: il primo ritaglio di sette righe...) di *Sequenza*:

costituito com'era da un grande basamento qua
ad esempio costretta a vivere in paese secco
prima parte di essa non ci si era presentata
orpo a uno in cui fa riferimento al fluido si
è continuamente collegato sia al pensiero che
niva fatto affluire nella cavità più interna
è noto che le sezioni iniziale e finale della⁶

Se confrontiamo questa operazione con la poesia visiva dell'autore vediamo che ci sono casi molto simili, in cui la pratica di prelievo e disposizione è analoga (fig. 5). La differenza è che, mentre nella scrittura lineare noi possiamo trasferire il brano in altri caratteri ed è ancora lo stesso, però a patto di conservarne la forma, nelle poesie visive non è possibile, ovviamente, alterare alcunché, quindi le fonti e il corpo diventano parte organica dell'opera. Inoltre il collage consente all'autore di sovrapporre le stringhe creando un insieme di scarsa o complessa leggibilità. Vi sono poi varie altre opere visuali nelle quali Balestrini utilizza spostamenti diagonali e verticali dei suoi ritagli (fig. 6), cosa che distrugge la residua linearità e che non sarebbe possibile nella normale stampa del libro. E magari aggiunge spezzoni di immagini, facendo a brandelli la comunicazione ufficiale dei quotidiani.

Passando a Lamberto Pignotti, capofila della poesia visiva, fondatore del Gruppo 70 e diffusamente presente come lucido e competentissimo teorico della tendenza⁷, proprio le sue opere, a partire dagli anni Sessanta, insieme a quelle dei sodali Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori, hanno indicato quei caratteri della linea *collagistica* che ho suggeriti poco sopra. In Pignotti la doppia demistificazione funziona alla grande. Sia il linguaggio politico che quello pubblicitario sono per lor natura encomiastici e autopromozionali, tesi a costruire un clima da *vie en rose*, promettente

⁶ N. BALESTRINI, *Ma noi facciamone un'altra*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 45.

⁷ Tra le altre cose e oltre i testi già citati, ricordo le interviste raccolte in *Identikit di un'idea*, Pasian di Prato, Campanotto, 2003, e la "summa", scritta in collaborazione con Stefania Stefanelli, *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato, Campanotto, 2011.

e fautore del soddisfacimento a rassicurazione delle classi medie e di quanti stanno accedendo al regno dei consumi (e vanno bene del pari le immagini della casalinga felice, della donna elegante, del nudo offerto allo sguardo del desiderio). Squarciare questo velo con la realtà sgradevole del conflitto è il compito della poesia visiva e si attua attraverso lo scontro tra parola e immagine che, messe a confronto e incollate le une sopra le altre mostrano una fondamentale “discordanza”. Vedi, ad esempio *Salvano il patrimonio* del 1966 (fig. 7). L’autore stesso ne ha sottolineato la «portata insieme estetica e ideologica»⁸. E sarebbe legittimo parlare di straniamento o anche di allegoria, ch  questa   per l’appunto la sorte sia delle parole che delle immagini, le quali una volta estratte dai loro contesti originari alludono e significano qualcosa d’altro. Ci sono nel lavoro visivo di Pignotti l’ironia ostensiva e il citazionismo, rintracciabili anche nei suoi testi lineari⁹.

Un’altra serie fortemente straniata   quella dei francobolli parlanti (fig. 8), che   anche il riconoscimento della cultura del fumetto (acquisizione del basso, escluso dall’estetica accademica, ma anche ripresa di quella che   ormai la reale *base culturale*). Un’ulteriore direzione ha condotto Pignotti a lavorare attorno alle foto di moda: penso alle serie *de composizione* (formula ironicamente ambigua) e *visibile / invisibile*. Entra qui in questione l’immagine attraente che viene, non gi  intaccata da tagli o altri oltraggi, ma soltanto cancellata localmente da un velo di bianco vaporoso (fig. 99) con l’esito di una evanescenza del corpo femminile che, mentre sembra sublimarla, cancella buona parte della suggestione del fascino, mentre per la scritta che viene a imprimersi (talora si tratta di citazioni di classici)   sottomessa all’intervento di un’“altra mano”. Una *sfigurazione soft*, certamente, e del resto Pignotti apprezza la litote. E anche il ludico; una sua formula eccellente   proprio quella che sfrutta la parola “gioco”, a proposito di questa tattica che opera dall’interno al modo di un “cavallo di Troia”: «Possiamo giocare il sistema che ci sta giocando laddove e finch  esso non ha ancora capito che stiamo giocando a un altro gioco»¹⁰.

Il pi  importante prosecutore di questa linea di ricerca   sicuramente Giovanni Fontana, che   stato anche uno storico e un teorico delle tendenze verbovisive¹¹ e ha portato avanti l’eredit  dell’avanguardia¹² (in anni in cui era assai in ribasso) su tutti i vari terreni, compresa la poesia sonora e quindi la performance in cui il poeta fa di tutto il suo corpo un segno. L’aspetto sonoro finisce per proiettarsi anche nelle opere visive dell’autore, che spesso presentano come sfondo o elemento le righe di uno spartito. Solo che questi “righi” sovente vengono arcuati e curvati in modalit 

⁸ PIGNOTTI, *Identikit di un’idea*, cit., p. 36.

⁹ Cfr. ad esempio L. PIGNOTTI, *Parola per parola, diversamente*, Venezia, Marsilio, 1976.

¹⁰ PIGNOTTI, *Identikit di un’idea*, cit., p. 152.

¹¹ Cfr. G. FONTANA, *La voce in movimento*, Monza, Harta Performing & Momo, 2003.

¹² Una recente antologia di testi dedicati a Fontana, a cura di P. Peterlini e L. Voce s’intitola significativamente *Giovanni Fontana, un classico dell’avanguardia* (Milano, Agenzia X, 2022).

decisamente inusuali, come a mimare l'onda musicale oppure a indicare la missione deformatrice dell'arte sperimentale (fig. 10). L'uso performativo del corpo chiama sulla scena l'eros e le sue immagini titillanti (come già avveniva, lo abbiamo visto, in Pignotti); in Fontana l'esibizione del corpo femminile, vuoi nel porno direttamente eccitante, vuoi nella pubblicità che se ne giova per promuovere la merce, questa immagine che "prende" l'occhio dello spettatore viene ritagliata dal frammento e ripristinata in modalità deformate nella proporzione. Così bocche enormi, occhi o altri arti vanno a comporre dei mostri compositi, straniando per questa via l'attrazione consumistica (fig. 11). Lo stesso Fontana, in una raccolta recente di poesia visiva, ha concluso un testo sulle contraddizioni del corpo, nel mondo odierno, tra virtualità, sfruttamento e rimozione:

Qui il corpo. Qui i luoghi del corpo. Qui gli sguardi e le attese. Qui le forme. Spesso contorte. Talvolta nascoste. Disgregate. O riorganizzate in viluppi plastici che implicano enigmi. Qui i grumi di parole che questi corpi pronunciano o subiscono. Parole-rumore talora avvolgenti. Talora disperse nelle pieghe. Qui un viaggio del corpo. Un viaggio sul corpo. Dentro gli umori del corpo. Qui. Alcuni corpi si dissolvono. Altri piombano duri e pesanti. Qui le metamorfosi. Qui l'incubo erotico di Circe. Qui sirene e angosce. Offerte deludenti. Cosce tornite e labbra frementi. E ci sono corpi di scarto. Placcati dall'ingiuria del mercato. Qui c'è il corpo erotico delle merci. Corpi che vanno. Corpi che vengono. Corpi esposti. Corpi nascosti. E ci sono corpi che non tornano. Corpi di scarto. Corpi-oggetto. Corpi affabulanti. Fascinosi o disperati. Corpi sconvolti. Stravolti. In risvolti subumani. Corpi senza nome. Ma qui. Come sempre accade. L'immagine del corpo è luogo di relazione tra mente e mondo. E il gradiente delle pulsazioni aumenta man mano che le fitte sinestetiche affondano verso il centro di gravità. Verso un cuore nero d'inchiostro dove confluiscono tutti i vettori di relazione. Un cuore gonfio. Pronto a far esplodere brandelli verbali e lacerti sonori in controcanti visivi¹³.

Tra gli esiti recenti vorrei citare *Testo al fronte* di Giorgio Moio¹⁴ che fin dal titolo, oltre a suggerire una aperta belligeranza contro la cultura omologante, indica l'affrontamento delle due pratiche, quella della poesia visiva e quella della poesia lineare, effettivamente disposte una davanti all'altra, una a pagina pari, l'altra alla dispari (l'esempio di due pagine prese a caso è alla fig. 12), e portate a incentivarsi a vicenda nei procedimenti sperimentali di alterazione del linguaggio. Da un lato la poesia visiva di Moio utilizza parole e lettere rilevandone il valore grafico e magari ritagliandole come materiali tra gli altri da assemblare in collage; dall'altro lato la poesia lineare può non esserlo poi tanto – lineare, dico – e tende a spostare le sue righe in modo da occupare diverse posizioni, lasciare

¹³ G. FONTANA, *Hic*, s. l., Bertoni, 2009, p. 71.

¹⁴ G. MOIO, *Testo al fronte*, s. l., Bertoni, 2022.

spazi bianchi, operare sui caratteri, e così via. Entrambe le operazioni sono unite dall'intenzione di strappare il lettore dalla consueta e abitudinaria percezione comunicativa.

Attraversati sommariamente i principali esponenti, sarà utile ora tornare a riflettere sullo sperimentalismo costitutivo della poesia visiva. La sua valenza operativa necessita di abilità manuali (forbici e colla; oggi magari con programmi di computer) e si applica a *materiali*, che non riguardano assolutamente la biografia dell'autore e l'espressione narcisistica dell'io (proprio il contrario della voga odierna della poesia senza aggettivo). Questo lavoro tecnico tuttavia apre, come abbiamo visto, due versanti tendenziosi che sono la critica della fascinazione, da un lato, e dall'altro l'innervazione dei sensi: *pars destruens* e *pars construens*. La sinestesia, strappata al suo significato retorico, diventa la spinta per un ampliamento della sfera estetica, dilatata oltre i confini delle singole arti, verso la *totalità* ("poesia totale" è formula cara a Spatola); ma tale estetica, proprio a causa della sua intermedialità, sarà una estetica della complessità, senza valori o canoni predefiniti. Mentre l'implicazione dei sensi richiama l'utopia, l'uso dissacrante dei materiali (il fatto stesso che le immagini e le parole siano ridotte a materiali) comporta il distacco dell'ironia e quindi connota un'opera artistica senza aureola, non vaticinante, non innalzantesi nel Senso con la maiuscola, ma dispersa nella molteplicità del sensibile (per una nuova "partizione del sensibile", direbbe Rancière). Al contempo, la riflessività che si è notata apre il capitolo del confronto con l'allegoria: allo stesso modo dell'allegoria, la poesia visiva può colpirci immediatamente con le sue forme e i suoi colori, ma subito dopo ci invita a ragionare sul suo significato, sul perché quei ritagli sono stati prelevati e perché in un certo modo montati (ecco il montaggio, questo sinonimo di modernità radicale, secondo Sanguineti). Insomma, la poesia visiva subito si fa guardare e però non si ha finito con lei finché non si è terminato di leggerla.

Certo, il suo principale segnale, lo si è indicato subito, è la "duplicità". In questo senso la poesia visiva si pone *d'emblée* contro l'uomo "a una dimensione" (per usare la formula di Marcuse). Mentre il postmoderno, accettando così com'è il valore di scambio, riadatta i materiali riabilitandoli al consumo (riscrittura indifferenziata e senza interferenze), la poesia visiva ritorna al valore d'uso, anche nella sua pratica artigianale, ma evitando la trappola del finto autentico (il privato interiore di tanta poesia consolatoria): piuttosto, il materiale "artificiale" viene esibito nella sua inautenticità senza salvarlo, ma in qualche modo obbligandolo, in una aperta contraddizione, a funzionare al di là della sua propria tendenza ideologica. Così la poesia visiva rappresenta una rara zona di resistenza dell'avanguardia al giorno d'oggi.

Uno strano impegno. Ne ha parlato Marcello Carlino, un critico da tempo attivo sui rapporti tra discorso e figura:

Una poesia visiva cosiffatta, di scambio alla pari e di collaborazione di immagini e tratti verbali, ha inoltre una ben marcata rilevanza, e una propensione per dir così educativa, in rapporto ai modelli ipertestuali e multimediali che oggi si offrono numerosi e perfino prevalenti nel campo dell'informazione e della comunicazione sociale: essa allena a decrittarne e a interpretarne meglio le applicazioni e pone le premesse, in contemporanea, per un uso più avvertito e consapevole, conoscitivamente più ricco (più ricco di consapevolezza e di pensiero), dei linguaggi e dei loro intrecci, delle loro potenzialità d'uso¹⁵.

Una funzione “educativa” davvero singolare e felice, che accoppia creatività e spirito critico.

FIGURE



Fig. 1

¹⁵ M. CARLINO, *Gli scrittori italiani e la pittura*, Formia, Ghenomena, 2011, p. 168.

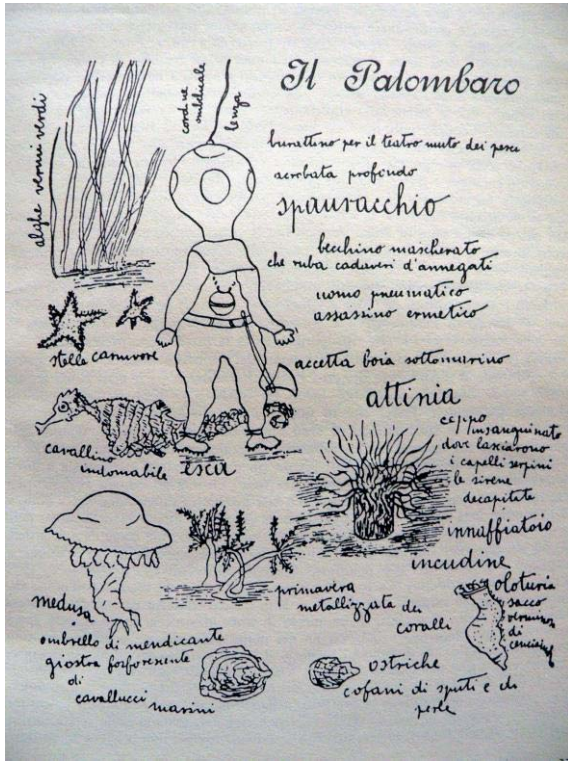


Fig. 2

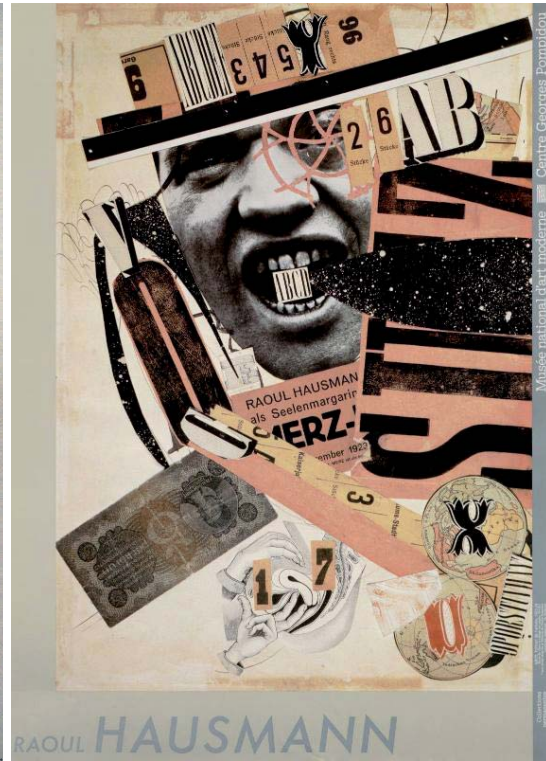


Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

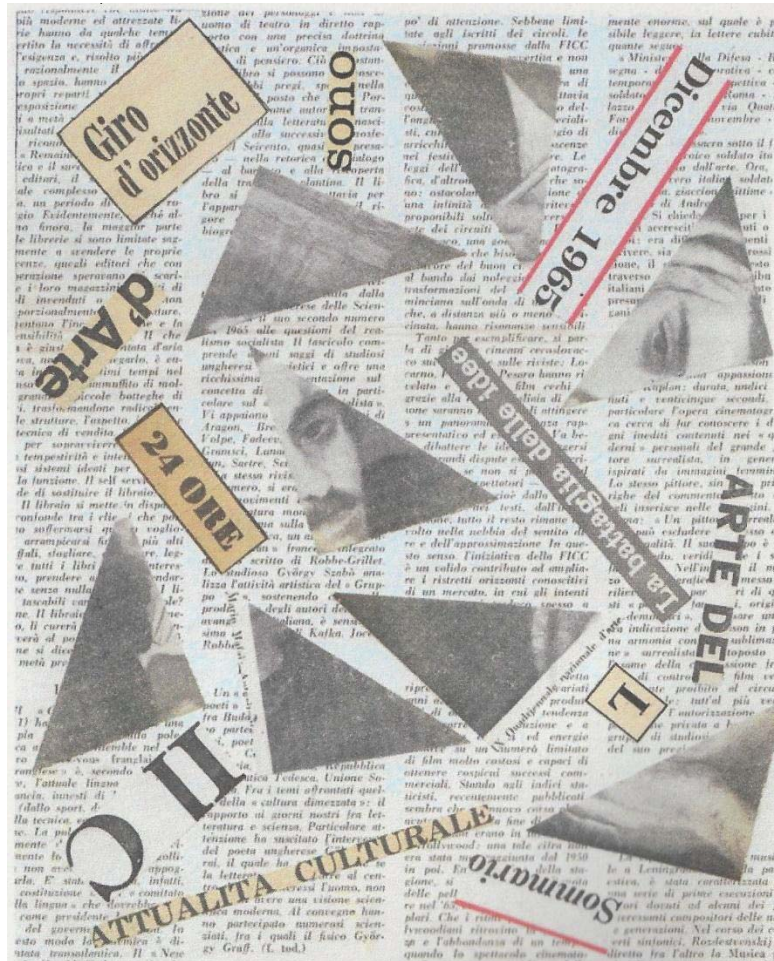


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

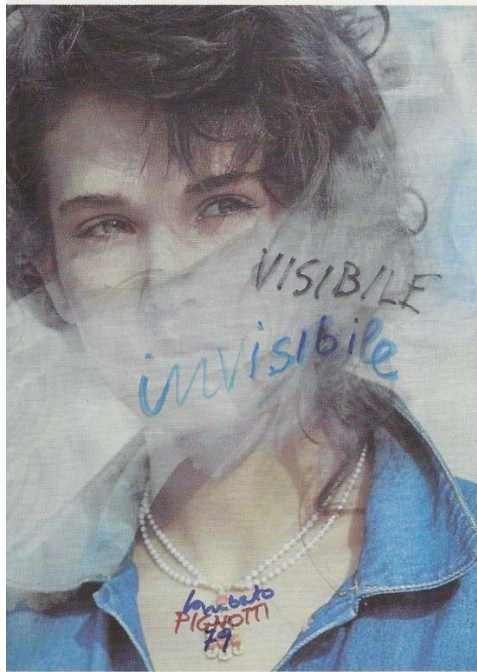


Fig. 9



Fig. 10

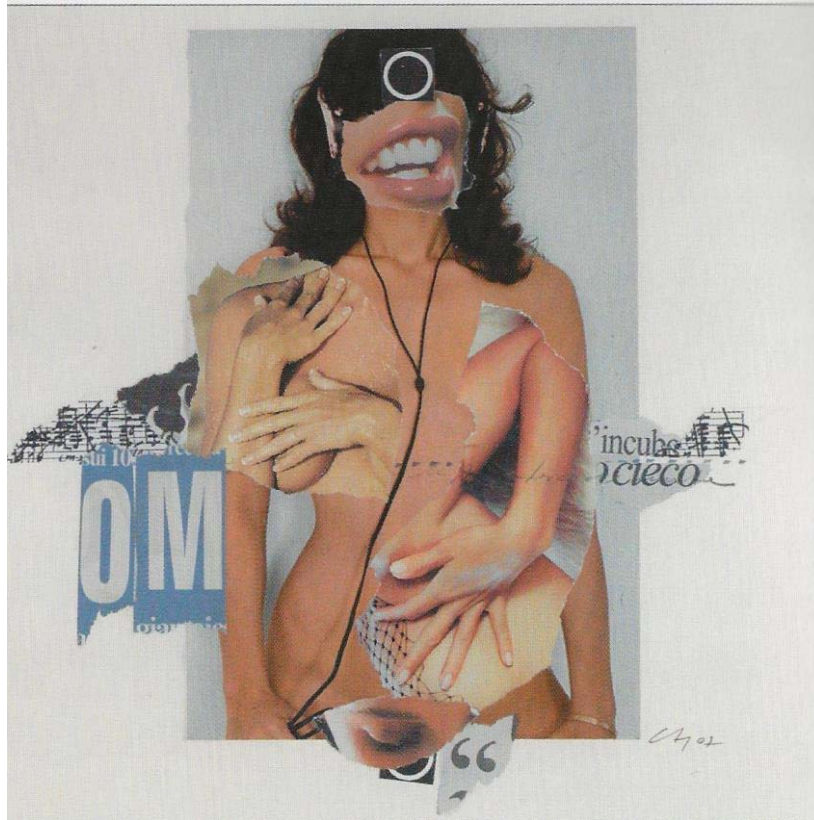


Fig. 11



Fig. 12