

CoSMo Comparative Studies in Modernism
n. 18 (Spring) • 2021

COMITATO

Direttore responsabile

DIRETTIVO Maria Teresa GIAVERI, Università di Torino

Direttori editoriali

Giuliana FERRECCIO, Vicedirettore, Università di Torino

Federico BERTONI, Università di Bologna

Franca BRUERA, Università di Torino

Roberto GILODI, Università di Torino

Luigi MARFÈ, Università di Padova

Pier Giuseppe MONATERI, Università di Torino

Viorica PATEA, Universidad de Salamanca

Hubert ROLAND, Université Catholique de Louvain

Diego SAGLIA, Università di Parma

Kristupas SABOLIUS, Vilniaus Universitetas

Émilien SERMIER, Université de Lausanne

COMITATO
SCIENTIFICO

Elena AGAZZI, Università di Bergamo

Ann BANFIELD, University of California, Berkeley

Alessandro BERTINETTO, Università di Torino

Jens BROCKMEIER, The American University of Paris

Laurence CAMPA, Université Paris Nanterre

Nadia CAPRIOGLIO, Università di Torino

Andrea CAROSSO, Università di Torino

Daniela CARPI, Università di Verona

Remo CESERANI[†], Stanford University

Gaetano CHIURAZZI, Università di Torino

Enrico DE ANGELIS, Università di Pisa

Alexander ETKIND, European University Institute, Florence

Daniela FARGIONE, Università di Torino

Elio FRANZINI, Università di Milano

Massimo FUSILLO, Università dell'Aquila

Carlo GINZBURG, Scuola Normale di Pisa/UCLA, Emerito

Sergio GIVONE, Università di Firenze

William MARX, Collège de France

Franco MARENCO, Università di Torino, Emerito

Manfred PFISTER, Freie Universität, Berlin

Peter READ, University of Kent

Marie-Laure RYAN, Independent Scholar

Chiara SIMONIGH, Università di Torino

Massimiliano TORTORA, Università di Torino

Federico VERCELLONE, Università di Torino

COMITATO DI
REDAZIONE

Matteo BAFICO (Università di Torino), Raissa BARONI (Università di Torino), Anna BOCCUTI (Università di Torino), Rachele CINERARI (Università di Pisa), Davide GIANTI (Università di Torino), Alessandro GROSSO (Université Lyon 2), Michela LO FEUDO (Università di Napoli "Federico II"), Chiara LOMBARDI (Università di Torino), Alberto MARTINENGO (Scuola Normale Superiore, Pisa), Roberto MERLO (Università di Torino), Valentina MONATERI (Università di Torino), Benoît MONGINOT (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Francesca QUEY (Université Paris 7).

EDITORE

Università di Torino – Centro Studi "Arti della Modernità"
c/o Dipartimento di Studi Umanistici
Via S. Ottavio 20, 10124 Torino
<http://centroartidellamodernita.it/>

CONTATTI

sito web: <https://www.ojs.unito.it/index.php/CoSMo/>
e-mail: centrostudiartimodernita@gmail.com
© 2012 Centro Studi "Arti della Modernità"
ISSN: 2281-6658

SOMMARIO

MORPHOLOGY AND HISTORICAL SEQUENCE

edited by Roberto Gilodi and Luigi Marfè

- 5 ROBERTO GILODI
Morphology and Diachrony in Cultural Criticism
Introduction

HEADLINES

- 15 CARLO GINZBURG
The Convolvulus and the Lily
A Case-Study in the History of Reception

FOCUS

- 29 ROBERTO GILODI
Morphology and Literature
- 45 FEDERICO VERCELLONE
Sistemi dinamici
Morfologia come concetto storico
- 55 GUIDO MAZZONI
Particulars
Literature Between Morphology and History
- 65 JENS BROCKMEIER
Narrating a Life
Between Diachrony and Synchrony
- 73 EMANUELE ZINATO
La storicità delle forme e dei temi letterari nella teoria di Francesco Orlando

PERCORSI

- History and Fiction**
- 83 PETER J. SCHWARTZ
Rube Stories and Paradigmatic Crimes as Narrative Modulators at Thresholds of Cultural Change
- 95 GIANLUCA CINELLI
Telling History in the Shape of a Myth
The Case of Stalingrad Narratives
- 109 LUIGI MARFÈ
Falling Man and the Intericonicity of 9/11 Pictures
Visualizing Trauma

Myths and Diachrony

- 125 SALVATORE RENNA
Morfologia del mito
Un approccio polisistemico
- 139 CHIARA LOMBARDI
Rapporti di forza e desiderio mimetico alle origini della storia
La novella di Gige e Candaule (Erodoto, Boccaccio, Moravia)
- 153 IRENE KRISTEVA
Diacronia mitica e memoria storica nei saggi di Pascal Quignard
- 165 RACHELE CINERARI
"Ce qui m'intéresse c'est ce qui fait l'œuvre"
Paul Valéry e l'interpretazione letteraria: forma, storia, diacronia

Big Data and the Digital Sphere

- 175 ANASTASIIA DROZDOVA, VLADIMIR PETROV
Narrative Transformations of Alexander Pushkin's *Eugene Onegin* in Transcultural Digital Sphere
- 187 GUIDO BONINO, PAOLO TRIPODI
Distant Reading and the Problem of Operationalization
Goldilockean Considerations
- 197 MARIA GIOVANNA MANCINI
Ripensare l'archivio nell'era dei Big Data

Visual and Material Arts

- 215 ALESSANDRA MASCIA
L'autobiografismo della mano
Da mano d'artista a mano divina
- 231 ALESSANDRO ROSSI
Historical Method and Hermeneutic Creativity
The Risen Christ in Carpaccio's Vision of Saint Augustine
- 243 ALESSANDRA VACCARI
Gli abiti trasformabili
Morfologia e performatività nella moda del XX e XXI secolo
- 257 PASQUALE FAMELI
Callidae iuncturae
Schemi della percezione nella poesia figurata

LETTURE

- 269 RENATO RIZZOLI
Silent Shakespeare
L'Amleto cinematografico di Gade/Nielsen (Germania 1921)

RECENSIONI

- 289 MATTEO SESANA
R. Geybullayeva, C. van Ruymbek (eds.), *The Interpretation of Nizami's Cultural Heritage in the Contemporary Period*

PASQUALE FAMELI

CALLIDAE IUNCTURAE*Schemi della percezione nella poesia figurata*

ABSTRACT: The desire or the need to elaborate poetry in graphic or iconic form has manifested itself in various cultures in different parts of the world and in different periods of history, so much so as to cause genuine semiotic interference. The Alexandrian *technopaegnon*, the medieval pattern poem, calligrams and twentieth-century concrete poetry all share schemes, logics and solutions that seem to exclude any conditioning caused by their cultural context. In his seminal study *La parola dipinta* (1981), Giovanni Pozzi examines the different logo-iconic experiences in a single critical perspective, despite, as he himself points out, there being no relationship of historical or cultural continuity or stylistic derivation among them. A morphological approach is therefore fundamental in order to identify their 'elective affinities' and formulate hypotheses about the reasons for their recurrence. Starting from Pozzi's reflections, this text integrates the theories of Gyorgy Kepes, Rudolf Arnheim and Ernst Gombrich about the schematism of visual perception in order to focus on the logo-iconic configuration that are consistent across various eras and identifies the connections with the perceptual conditions in creative relationships with the written page. In the light of a certain physical connaturality of writing and drawing (also noted by Pozzi) and of the measured nature of poetic text, this paper seeks to demonstrate how, despite the discontinuous and irregular nature of their appearance, logo-iconic instances are not an attempt to force the poetry, but rather are attempts to reveal the deepest nature of the written poetry itself.

KEYWORDS: *Technopaegnon*, *Carmen figuratum*, Concrete Poetry, Gestalt, Visual Studies.

In varie culture lontane nel tempo e nello spazio si è manifestata spesso l'esigenza di elaborare la poesia in forme iconiche, tanto da causare vere e proprie interferenze semiotiche. Uno studio di carattere morfologico può permetterci di avvicinare generi poetici lontani per cronologia, tecnica e cultura quali il *technopaegnon* alessandrino, il carme figurato latino e altomedievale, il calligramma e la poesia concreta al fine di verificare e comprendere la ricorsività di alcuni caratteri. Una tale analisi non può che partire tuttavia dall'individuazione delle più vistose differenze: il *technopaegnon* vede la disposizione dei versi nella forma dell'oggetto trattato nel testo;¹ il calligramma segue lo stesso principio rompendo però la linearità

¹ Gli studi più completi e aggiornati su questo genere di poesia sono Kwapisz 2013 e 2019, ma si vedano anche Simonini, Gualdoni 1978, Palumbo Stracca 2003 e 2007, Maurizio 2013 e Pappas 2013 per altri approfondimenti.

del verso in favore di un senso di lettura pluridirezionale e di una più libera distribuzione delle lettere;² la poesia concreta è invece estranea a ogni ambizione iconico-mimetica e tende a strutturare l'impianto visuale dell'opera a partire dalle proprietà grafiche delle lettere o delle parole impiegate. Rispetto a quelle dei *technopaegnia* e dei calligrammi, inoltre, le parole della poesia concreta sono slegate da nessi sintattici e si costituiscono come pretesti per la definizione di puri rapporti spaziali.³ La ripetizione di una stessa parola è uno dei principali espedienti adottati in poesia concreta, proprio perché "inflazionando il significato verbale, si consente all'attenzione del fruitore di concentrarsi in misura preminente sulla struttura visiva del testo" (Pignotti, Stefanelli 2011, 113). Con la poesia concreta "l'aspetto semantico della parola cessa definitivamente di occupare un posto di privilegio, di essere al centro del discorso poetico" (Accame 1977, 53).

Al di là delle differenze generate dai contesti culturali e dalle intenzioni poetiche di ciascun autore, i *technopaegnia*, i calligrammi e la poesia concreta condividono un principio generale di coesione figurale delle parole o delle lettere. Tale principio si basa probabilmente su alcuni meccanismi percettivi che si innescano nel rapporto tra l'autore e il *medium* impiegato. Si tratta di fattori ricorrenti che dipendono dai problemi pratici del "fare", cioè da dinamiche, logiche e condizioni di lavoro dettate dagli strumenti adoperati. Pur essendo epidermicamente differenti, questi strumenti risultano del tutto omologhi nella funzione: ciò significa che essi esercitano le medesime sollecitazioni sui diversi autori, portandoli a compiere analoghe scelte operative. Queste forme di poesia soddisfano la propensione della percezione visiva all'organizzazione dei dati secondo ordini e schemi immediatamente individuabili. La percezione non è infatti un canale passivo di ricezione, ma un processo attivo che utilizza l'informazione per verificare e selezionare ipotesi sulla realtà allineando i suoi meccanismi predittivi con le nostre aspettative.⁴

La Psicologia della Gestalt ha chiarito che esiste un'osservabile preferenza della nostra percezione visiva per l'individuazione e la formulazione di configurazioni semplici nel rapporto con l'ambiente. I gestaltisti hanno rilevato la ricorrenza di alcuni schemi ordinativi basati sui principi di semplicità, prossimità, somiglianza, buona continuità e pregnanza.⁵ Benché

² Sul calligramma si veda in particolare Peignot 1978. Utile anche la lettura di Orazi 2004. Per una panoramica della poesia figurata più in generale si vedano Pozzi 2002; Higgins 1987; Ernst 1991 e Parmiggiani 2002.

³ Per una comparazione tra le tre tipologie di poesia visuale e le relative proprietà strutturali si vedano Elia 2005 e Domenichelli 2017. Sulla poesia concreta più in generale si vedano invece Solt 1970 e Lora Totino 2002. Restano fondamentali per una comprensione dei presupposti teorici della poesia concreta Bense 1969 e De Campos *et al.* 1965. Per una collocazione della poesia concreta nella cultura visuale novecentesca si veda invece Fastelli 2018.

⁴ Su queste problematiche si vedano Gregory 1966, 1970 e 1974 e Rao, Ballard 1999.

⁵ Per un'introduzione alla disciplina si vedano Köhler 1990 e Katz 1992.

riduttive rispetto alla totalità dell'esperienza, queste leggi si rivelano valide ed efficaci in particolari circostanze di controllo dei percetti.⁶ La raffigurazione costituisce in tal senso il banco di prova ideale: teorici e studiosi come Rudolf Arnheim (2011) o Ernst Gombrich (1984) hanno infatti dimostrato come la sensibilità alle configurazioni ordinate guidi e regoli la costruzione delle immagini artistiche di tutte le epoche a prescindere dalle differenze culturali. L'organizzazione iconica dei grafemi nella poesia figurata asseconda questa stessa sensibilità mettendo a nudo le leggi che la regolano, per via della nettezza e dell'essenzialità grafica propria dei segni alfabetici. L'iconismo poetico possiede infatti la capacità di minimizzare la discrezionalità del tratteggio a tutto vantaggio della coesione figurale, dando ragione al postulato gestaltico secondo cui "il tutto è più della somma delle sue parti". La poesia figurata si basa soprattutto sui principi di somiglianza e di buona continuità, secondo i quali siamo portati a percepire elementi omogenei e vicini come unità coerenti e continue. Il principio della vicinanza prevede inoltre che gli elementi vengano raggruppati in funzione delle reciproche distanze: tale principio costituisce la condizione più semplice per stabilire un criterio organizzativo e gioca un ruolo fondamentale nel funzionamento della scrittura. Come rileva Gyorgy Kepes (1971, 50), infatti, "leggiamo le parole come entità distinte perché le loro lettere sono più vicine tra loro che non l'ultima e la prima lettera di due parole consecutive. [...] la distanza relativamente minore fra unità sensorie offre minor resistenza al loro collegamento reciproco e rende così possibile il principio di cristallizzazione in una forma stabile". Sono dunque i rapporti di vicinanza e distanza fisica tra le lettere a garantire la produzione e l'individuazione di unità dotate di significato così come, a un livello più alto, la loro articolazione frastica.

Sarebbe ingenuo credere, ancora oggi, che i principi gestaltici siano innati: essi infatti poggiano su strutture geneticamente predeterminate soggette alle continue modificazioni indotte dall'esperienza. L'applicazione di questi principi in poesia deve dunque trovare la sua origine in una particolare esperienza percettiva comune a tutti gli autori di poesia figurata. Tale esperienza può essere individuata proprio nella dimensione pratica della scrittura e nelle condizioni percettive dettate dalla pagina scritta. È significativo che le soluzioni del *technopaegnon*, del calligramma o della poesia concreta siano state messe a punto sempre e solo da poeti, mai da

⁶ Maurice Merleau-Ponty (2003, 39) critica aspramente la teoria della Gestalt, accusandola di affidarsi a schemi troppo riduttivi, insufficienti a cogliere la complessità dell'esperienza, da lui intesa come fondamento dell'esistenza. Nel saggio postumo *Il visibile e l'invisibile*, il filosofo precisa tuttavia che gli schemi gestaltici possono funzionare solo "nelle condizioni del laboratorio", ossia in circostanze di estremo controllo dei percetti: da questa prospettiva, la loro applicazione ai prodotti delle arti visive, in larga parte rispondenti a criteri formativi controllati e più o meno codificati, risulterebbe pertanto efficace. Sugli influssi della Gestalt nella filosofia di Merleau-Ponty si vedano Barilli 1964, 211-214; Embree 1980; Petrelli 1994, 79-83; Nilsen 2008 e Montagna 2013.

artisti legati alle arti visive. Questo dato permette di rilevare l'esistenza di un vettore o di una propensione unidirezionale che va dalla scrittura alla figura e non viceversa. L'esigenza dell'iconizzazione nasce quindi in seno a un rapporto diretto con la scrittura poetica e non con l'immagine: l'approdo a una visualizzazione della scrittura diventa perciò un modo di affrontare la scrittura stessa, di indagarla nelle sue proprietà e scoprirne certi aspetti latenti o solitamente trascurati. Si tratta, in sostanza, di esercitare quello che Gérard Genette (1985, 118n) definisce il "potere della messa in condizione poetica", un potere che "dipende dalla disposizione della poesia nel *bianco della pagina*".

Secondo W.J.T. Mitchell (1994, 95) la scrittura costituisce una "sutura" tra il verbale e il visuale: essa è un rappresentante della lingua che funge da intermediario tra questa e il disegno e che basa la definizione delle forme delle singole lettere sul tratteggio (Pozzi 2002, 32). La connaturalità pratica di scrittura e disegno, già attestata dalle origini notoriamente iconiche dell'alfabeto⁷, trova conferma nell'uso del termine *graphêin* nell'antica Grecia: esso infatti era impiegato per indicare sia la pratica della scrittura sia quella del disegno. Se la lingua può "sottoporsi alle esigenze della rappresentazione", afferma Giovanni Pozzi (2002, 25), è perché essa possiede alcune proprietà che "coincidono" con quelle del disegno e sono quelle "messe in luce, sia pure solo parzialmente, dalla scrittura". La restituzione della scrittura all'ordine iconico nei processi della poesia figurata non avviene però attraverso un'elaborazione formale della singola lettera (come nel caso degli alfabeti figurati o delle iniziali miniate) ma disponendo i versi, le parole o le lettere all'interno di uno schema figurale elementare e facilmente riconoscibile. Ciò è favorito dalla sostanziale omogeneità dello spazio visivo della scrittura, condizionato da leggi ordinarie rigorose e severe. Analizzata nei suoi valori visivi, la pagina costituisce infatti una superficie omogenea di dimensioni relativamente contenute preposta ad accogliere un insieme limitato di simboli astratti ed elementari dotati di chiarezza funzionale. A prescindere dagli strumenti adoperati – il calamo, lo stilo, la penna d'oca o la biro – l'obiettivo pratico di chi scrive è il fissaggio delle parole su un piano. La necessità di rendere il messaggio chiaro e decodificabile obbliga chi scrive a disporre i grafemi e i morfemi in righe o in colonne e quindi secondo un ordine facilmente individuabile sul piano visivo.

È proprio nella percezione di questo insieme unitario, stagiato sul bianco della pagina, che emerge la possibilità figurale. A differenza della pagina di prosa, quella di poesia presenta un rapporto di pieni e vuoti immediatamente avvertibile: il testo non invade per intero la superficie ma ne occupa una piccola parte, producendo un raddoppiamento di piani e l'effetto di una

⁷ Utile in proposito la lettura di Castelli Fusconi 2002, studio relativo allo sviluppo dal disegno alla scrittura anche da un punto di vista ontogenetico. Sul potenziale figurale della scrittura si veda anche Bartoli Langeli 1995.

distinzione (gestaltica) tra figura e sfondo. Questo rapporto si rivela molto significativo perché contribuisce a rafforzare l'efficacia estetica (poetica) dei contenuti del brano. Daniele Barbieri (2017, 192-194) spiega infatti che è proprio la rilevanza comunicativa della forma grafica, divenuta presto una discriminante della forma poetica tradizionalmente intesa, a permettere "l'esistenza e lo sviluppo di una poesia che fonda una parte consistente del proprio senso su questa componente visiva". Il testo poetico, basato sulla metrica e quindi su una distribuzione misurata o calcolata delle sillabe, possiede difatti un potenziale iconico plurimo, che va al di là della sua conformazione grafica. Esiste, secondo Pozzi (2002, 49, 52, 53), un "iconismo occulto" o "implicito" della poesia riscontrabile in tutte le figure linguistiche, sintattiche e metriche relative alla collocazione artificiosa delle unità nel corpo del messaggio. Tali figure non sono adeguatamente rappresentate dal tratteggio, pur contenendo "una virtualità iconica rilevante, perché per loro mezzo si costituiscono nel corpo linguistico masse omogenee o calcolatamente eterogenee, posizioni e corrispondenze, simmetrie e correlazioni". Il verso resta comunque il più ovvio e diffuso criterio per segmentare le unità linguistiche in unità differenti dalle unità di senso: "distribuendo elementi in posizioni fisse entro una determinata misura", il regime metrico "crea le condizioni perché la massa verbale sia opportunamente tagliata". Restando al piano dei soli significanti, i processi di segmentazione metrica vengono quindi a generare "rapporti spaziali da cui facilmente emanano fenomeni figurativi".

Il *technopaegnon* alessandrino è un genere lirico notoriamente imparentato con la poesia epigrammatica: la necessità di un adattamento visivo del testo alla forma dell'oggetto cui era destinato ha quindi influito non poco sull'idea di modellare la poesia in icona. Ma Jan Kwapisz (2013, 15) sostiene che sia stata proprio l'invenzione alessandrina della colometria a suggerire ai poeti ellenici la possibilità di organizzare iconicamente il testo. I componimenti attribuiti a Simia di Rodi, Dosiada e Teocrito riproducono infatti la silhouette degli oggetti che trattano e su cui si fingono iscritti, cosicché l'uovo, la scure, le ali o la zampogna siano al contempo forma e contenuto, conformazione grafica e soggetto del testo. L'interferenza semiotica prodotta dalla configurazione iconica dei versi favorisce una maggiore aderenza del testo ai suoi temi, avvicinando quanto più possibile la forma visiva ai suoi significati e rendere la parola immagine. Si tratta di una soluzione operativa perfezionatasi nel tempo, grazie anche ai progressi della tecnologia tipografica. I carmi figurati di età moderna, infatti, basati in molti casi su una diretta imitazione di quelli alessandrini, estenuano sovente la corrispondenza tra scrittura e figura attraverso una disposizione pluridirezionale dei versi e li rettificano sul piano ortografico.⁸ Si tratta di un

⁸ Sulla vicenda critica del calligramma in età moderna si veda Serra 2002.

processo coadiuvato in buona parte dalla combinabilità modulare dei caratteri tipografici, che ne costituisce al contempo il modello costruttivo. La necessità di una maggiore attenzione alle valenze grafico-spaziali del verso poetico è, del resto, alla base di quello che Pozzi reputa il più “clamoroso” trattato sulla poesia figurata in età moderna, la *Metametrica* di Juan Caramuel, pubblicata nel 1663. L'autore ridefinisce infatti la metrica stessa come “metametrica”, ossia come “arte che, fondata sulla matematica, deve identificare schemi prosodici e ritmici astratti, i quali, una volta rivestiti di parole, possano moltiplicarsi in una quantità enorme di versi concreti” (Pozzi 2002, 243).⁹ Il valore semantico della poesia viene perciò subordinato a quello visuale: Caramuel esalta le possibilità schematizzanti e permutative del linguaggio quasi al punto da anticipare la meccanicità costruttiva della poesia concreta.

In molti carmi figurati latini e altomedievali appartenenti al genere dei *versus intexti* i poeti pongono l'accento sulla difficoltà della propria pratica: questo atteggiamento “speculare” li porta a esplicitare e a tematizzare le procedure eseguite, trasformando la realizzazione del testo nel suo stesso contenuto. Secondo Giovanni Polara (1994, 262; 2002, 67) i carmi figurati latini raggiungono alcuni tra i più alti livelli di “autodescrittività” riscontrabili in poesia, perché la figura si pone simultaneamente come contenuto, motivazione e fine del testo. L'affinamento tecnico operato dai letterati carolingi sui *versus intexti* di origine latina conferisce infatti significato a elementi considerati accessori, ma contribuisce anche a evidenziare il significato materiale della scrittura, delle sue logiche di funzionamento e del suo supporto: “sotto il loro calamo – scrive Paul Zumthor (1991, 43, 46) – *carmen figuratum* manifesta l'unità concettuale e simbolica della pagina”. Le interrelazioni tra testo lineare e testo figurato nei *Calligrammes* (1918) di Guillaume Apollinaire rendono ancora più esplicito il potere rivelativo dell'iconismo poetico: si può infatti convenire con Rosario Assunto (1967, 16) che l'inserimento di procedimenti grafico-figurali all'interno di testi lineari da parte di Apollinaire svolga una precisa funzione: “sottolineare l'esistenzialità [...] della poesia come poesia scritta”, rivendicare cioè la poeticità della parola come fenomeno grafico-spaziale.¹⁰ Questa “esistenzialità della poesia come poesia scritta” di cui parla Assunto raggiunge però il suo livello più estremo con la poesia concreta: essa si colloca nel quadro epistemologico di una crisi del linguaggio e del significato, ma proprio per questo risulta in grado di mettere a nudo le struttura funzionale della poesia scritta: la corruzione o la forzatura del codice rivelano le sue logiche e ne dischiudono l'essenza. La poesia concreta è *poesia* in senso stretto perché realizza nel modo più radicale quella che Roman Jakobson (1985, 53) definisce la *funzione poetica* del

⁹ Sulla lettura di Caramuel da parte di Pozzi si veda Bartezzaghi 2012.

¹⁰ Su questo aspetto si veda anche Shingler 2011.

linguaggio: essa, infatti, impone l'autonomia del segno e rompe il rapporto con il proprio referente in virtù di un ripiegamento del messaggio su se stesso. Osservando i poemi dattilografici di Dieter Roth o Emmett Williams, Helmut Heissenbüttel (1964, 56) afferma infatti che "il banale segno della macchina da scrivere, ridotto alla sua essenzialità, serve a rivelare a chi legge od osserva l'esteriorità della superficie stampata". La ripetizione o l'accumulo di una parola o una lettera sul foglio producono un depotenziamento dei valori semantici della scrittura a vantaggio di quelli ottici, rendendo talvolta "impossibile distinguere il segno dal supporto" (Pignotti, Stefanelli 2011, 113). La poesia si manifesta così nella sua più opaca e irriducibile materialità.

BIBLIOGRAFIA

- ACCAME, V. 1977. *Il segno poetico: Riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*. Samedan: Munt Press.
- ARNHEIM, R. 2011 [1954]. *Arte e percezione visiva*. Trad. it. G. Dorflès. Milano: Feltrinelli.
- ASSUNTO, R. 1967. "Scrittura come figura, figura come segno." *Rassegna della Istruzione Artistica* 2: 5-18.
- BALBONI, M.T. 1977. *La pratica visuale del linguaggio: dalla poesia concreta alla nuova scrittura*. Pollenza: La Nuova Foglio.
- BARBIERI, D. 2017 [2011]. *Guardare e leggere: la comunicazione visiva dalla pittura alla tipografia*. Roma: Carocci.
- BARILLI, R. 1964. *Per un'estetica mondana*. Bologna: Il Mulino.
- BARTEZZAGHI, S. 2012. "Metametrica ed enigmistica: Caramuel letto da Padre Pozzi." In *Un'altra modernità. Juan Caramuel y Lobkowitz (1606-1682): enciclopedia e probabilismo*, a cura di D. Sabaino e P. Pissovino, 127-138. Pisa: ETS.
- BARTOLI LANGELI, A. 1995. "Scrittura e figura, scrittura e pittura (con esempi di età medievale)." In *La Ricerca Folklorica* 31: 5-13.
- BENSE, M. 1969 [1962]. *Teoria testuale della poesia*. Roma: Silva.
- CASTELLI FUSCONI, C. 2002. *Dal disegno alla scrittura. Genesi della comunicazione scritta nel bambino*. Milano: Vita & Pensiero.
- DE CAMPOS, A., PIGNATARI, D., DE CAMPOS, H. 1965 *Teoria da poesia concreta. Textos criticos e manifestos 1950-1960*. Sao Paulo: Edicoes Invencao.
- DOMENICHELLI, M. 2017. "Τεχνοπαίγνια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica." In *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, a cura di T. Spignoli, 3-39. Pisa: ETS.
- ELIA, A. 2005. "Carmen figuratum – Calligrams – Concrete Poetry: Shaping the Ad." In *Cross-Cultural Encounters: Literary Perspectives*, a cura di S. Albertazzi e C. Pelliconi, 144-157. Roma: Officina.
- EMBREE, L. 1980. "Merleau-Ponty's Examination of Gestalt Psychology." *Research in Phenomenology* 10: 89-121.
- ERNST, U. 1991. *Carmen Figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*. Koln-Weimar-Wien: Böhlau.

- FASTELLI, F. 2018. "La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale." *LEA. Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 7: 99-117.
- GENETTE, G. 1985 [1969]. *Figure II. La parola letteraria*. Trad. it. F. Madonia. Torino: Einaudi.
- GOMBRICH, E.H. 1984 [1979]. *Il senso dell'ordine. Studio sulla psicologia dell'arte decorativa*. Trad. it. R. Pedio. Torino: Einaudi.
- GREGORY, R. 1966. *Occhio e cervello. La psicologia del vedere*. Trad. it. C. Cavallini. Milano: Il Saggiatore.
- . 1970. *The Intelligent Eye*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- . 1974. *Concepts and Mechanisms of Perception*. London: Encore.
- HEISSENBÜTTEL, H. 1964. "Per una storia della poesia visiva nel XX secolo." *Il Verri* 16: 42-58.
- HIGGINS, D. 1987. *Pattern Poetry. Guide to an unknown literature*. New York: State University of New York Press.
- JAKOBSON, R. 1985 [1934]. "Che cos'è la poesia?" In *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, 42-55. Trad. it. vari. Torino: Einaudi.
- KATZ, D. 1992 [1948]. *La psicologia della forma*. Trad. it. E. Arian. Torino: Bollati Boringhieri.
- KEPES, G. 1971 [1944]. *Il linguaggio della visione*. Trad. it. F. Rossi Chiaia. Bari: Dedalo.
- KÖHLER, W. 1990 [1947]. *La psicologia della Gestalt*. Trad. it. G. De Toni. Milano: Feltrinelli.
- KWAPISZ, J. 2013. *The Greek Figure Poems*. Leuven: Peeters.
- . 2019. *The Paradigm of Simias. Essays on Poetic Eccentricity*. Berlin: de Gruyter.
- LORA TOTINO, A. 2002. *Poesia concreta*. Mantova: Sometti.
- MAURIZIO, L. 2013. "Technopaegnia in Heraclitus and the Delphic Oracles: Shared Composition Techniques." In *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, ed. by J. Kwapisz et al., 100-120. Berlin: de Gruyter.
- MERLEAU-PONTY, M. 2003 [1964]. *Il visibile e l'invisibile*. Trad. it. A. Bonomi. Milano: Bompiani.
- MITCHELL, W.J.T. 1994. *Picture Theory: Essay on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- MONTAGNA, A. 2013. "L'influenza della psicologia della Gestalt sulla teoria della percezione di Merleau-Ponty." *Dialegesthai. Rivista telematica di filosofia* 1. <https://mondodomani.org/dialegesthai/amo01.htm> [Ultimo accesso 3 ottobre 2020].
- NILSEN, H. 2008. "Gestalt and Totality: The Case of Merleau-Ponty and Gestalt Psychology." *Nordicum-Mediterraneum* 2: 72-88.
- ORAZI, V. 2004. *Il calligramma nell'avanguardia spagnola*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- PALUMBO STRACCA, B.M. 2003. "L'Uovo di Simia: metro e figura." In *Studi di filologia e tradizione greca in memoria di Aristide Colonna*, a cura di F. Benedetti e S. Grandolini, vol. 2, 571-591. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- . 2007. "La dedica di 'Paride Simichida' (Syrinx, A.P. XV 21 = XLVII Gallavotti): aspetti metaletterari di un carmen figuratum." In *L'epigramma greco. Problemi e prospettive*, a cura di G. Lozza e S. Martinelli Tempesta, 113-136. Milano: Cisalpino.
- PAPPAS, A. 2013. "The Treachery of Verbal Images: Viewing the Hellenistic Technopaegnia." In *The Muse at Play. Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, ed. by J. Kwapisz et al., 199-224. Berlin: de Gruyter.
- PARMIGGIANI, C. (cura). 2002. *Alfabeto in sogno. Dal carne figurato alla poesia concreta*. Milano: Mazzotta.
- PEIGNOT, J. 1978. *Du Calligramme*. Paris: Chene.
- PETRELLI, M. 1994. *Valori tattili e arte del sensibile*. Firenze: Alinea.
- PIGNOTTI, L., STEFANELLI, S. 2011 [1980]. *Scrittura verbovisiva e sinestetica*. Udine: Campanotto.

- POLARA, G. 2002. "La poesia figurata tardoantica e medievale." In *Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta*, a cura di C. Parmiggiani, 67-78. Milano: Mazzotta.
- POZZI, G. 2002 [1981]. *La parola dipinta*. Milano: Adelphi.
- RAO, R.P.N., BALLARD, D.H. 1999. "Predictive Coding in the Visual Cortex: A Functional Interpretation of Some Extra-classical Receptive-field Effects." *Nature Neuroscience* 2: 79-87.
- SERRA, A. 2002. "La poesia figurata in età moderna: i nodi di una storia." In *Alfabeto in sogno. Dal carme figurato alla poesia concreta*, a cura di C. Parmiggiani, 87-100. Milano: Mazzotta.
- SIMONINI, L., GUALDONI, F. 1978. *Carmi figurati greci e latini*. Pollenza: La Nuova Foglio.
- SOLT, M.E. (ed.). 1970. *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington: Indiana University Press.
- SHINGLER, K. 2011. "Perceiving Text and Image in Apollinaire's Calligrammes." *Paragraph* 1: 66-85.
- ZUMTHOR, P. 1991 [1975]. *Lingua, testo, enigma*. Trad. it. M. Ugolini, C. Gazelli, J.V. Molle, Genova: Il melangolo.