

# APPUNTI:

**La poesia visuale di  
Emilio Isgrò: il discorso  
tra immagine e parola  
nei Mass-media  
di Alessandro Ghignoli**

**“La cancellatura, così come la concepisce Isgrò,  
suppone l'atto di scrivere o di registrare con il  
desiderio di cancellare con piacere, in un atto di  
liberazione che faciliti la unione di diversi codici.”**

**13**



Titolo: *Appunti: La poesia visuale di Emilio Isgrò: il discorso tra immagine e parola nei Mass-media [Alessandro Ghignoli]*

Autore: Alessandro Ghignoli

Traduzione: Luigi Bosco

Fonti: *Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*  
([Qui](#) in nella versione originale in spagnolo)

Il presente documento è da intendersi a scopo illustrativo e senza fini di lucro. Tutti i diritti riservati all'autore.

[Poesia2.0](#)



Alessandro Ghignoli

## **APPUNTI:**

La poesia visuale di Emilio  
Isgrò: il discorso tra immagine  
e parola nei Mass-media



La sperimentazione condotta da Emilio Isgrò, a partire dalla decade dei Sessanta, riflette il desiderio di ripristinare le possibilità del discorso attraverso la composizione verbo-visuale.

A tal fine, l'autore si servirà di processi di eliminazione, sovrapposizione e sostituzione, che rimarranno volontariamente allo scoperto per mettere in discussione il discorso giornalistico, come fa nella sua *Jacqueline*, o per riflettere sul valore di testi autorevoli, come propone intervenendo sulla *Enciclopedia Treccani - la cancellazione di una enciclopedia* -. In entrambe queste due opere, Isgrò invita il lettore, attraverso vari meccanismi, a riparlare inevitabilmente nei processi compositivi che danno forma alla storia del sapere ed alla formazione dell'attualità.

La decade del 1960 segnò, allora, il risveglio di uno sperimentalismo che, lungi dal limitarsi alla parola, propose oltrepassare i suoi limiti; cosa che dette luogo, da una parte, ad opere dove si prescindeva completamente dalle stesse e, dall'altra, a composizioni dove si stabiliva una interdipendenza tra la parola e l'immagine.

Vale la pena sottolineare, prima di procedere, che in Italia, paese in cui emerge con forza tale tendenza, la *poesia visuale* comprende tutte queste pratiche, tra cui la cosiddetta *poesia visiva*, dove la parola è sempre presente, abbandonando però la sua posizione di privilegio a favore di una simbiosi con l'iconico (Accame, V., 1981, p. 63).

Tuttavia, questa precisazione, che fa della *poesia visiva* una delle possibili manifestazioni della *poesia visuale*, svanisce in Spagna a favore di una comune denominazione. Va comunque segnalato che abitualmente i poeti visuali spagnoli corrispondono a quelli visivi italiani.

Detto ciò, bisogna aggiungere che il legame tra immagine e parola che si verifica negli anni sessanta è erede di una lunga tradizione.

"Un cambiamento incredibile ebbe luogo nella storia delle pratiche semiotiche quando si aggiunse, inizialmente nei libri medievali, ma soprattutto a partire dalla stampa, una nuova logica determinata dalla presentazione visuale delle parole, dalla loro distribuzione nello spazio bidimensionale della pagina e dello spazio tridimensionale del volume e dalla combinazione con altri tipi di segni grafici e iconici" (Abril, G., 2003: 107), da cui si deduce che il libro smise di essere unicamente un artefatto linguistico per convertirsi in una complessa macchina visuale.

Così, mentre le condizioni dell'esperienza visuale e della interazione tra diversi registri attraversano il significato linguistico nel contesto della comunicazione stampata, Abril proporrà di chiamare la forma culturale e cognitiva dello spazio tipografico *spazio sinottico* (Abril G., 2003 : 108), poiché attraverso tale concetto - *sinottico* – è possibile alludere sincronicamente ad una visione d'insieme del testo (vedere tutto in una volta, con un colpo d'occhio), cosa che non è possibile nei discorsi temporalizzati della narrazione e della oratoria.

Pertanto, attraverso questa concezione della recinzione, che non è altro che lo spazio sinottico, ci risulta possibile un approccio a forme come i diagrammi, le mappe, i calligrammi, i geroglifici o la poesia concreta. Quest'ultima, per esempio, cercherà di liberare le parole dalla schiavitù della frase attraverso un dinamismo volto a creare forme autonome, dove predominerà la componente visuale, come dichiarato da Jean Weisgerber.

Il rifiuto della sintassi lineare quindi genererà strategie di carattere iconosintattico o toposintattico, che non solo attiveranno la polisemia, ma anche la polifunzionalità della parola (Weisgerber, J., 1984: 919-935). Tuttavia, il nostro interesse per la poesia concreta e, in particolare, per alcuni suoi antecedenti, è dovuto alla possibilità offerta di esplorare la pagina come spazio sinottico.



Mallarmé, nell'elaborazione del suo poema "*Un coup de des*" (1897) con diversi tipi e dimensioni di caratteri, e con le linee volutamente distribuite su tutta la pagina come una sorta di caduta libera tipografica, pretendeva appunto rompere con la linea, spaziare la lettura, rompere con la narrazione, come Walter Ong spiega nel paragrafo *Poetica tipografica*, contenuto in *Oralità e scrittura. Tecnologie della parola* (1987). Allo stesso modo, E. E. Cummings nella sua poesia *num. 276*, dedicata ad una cavalletta, disintegra le parole, perché si uniscano di nuovo con il fine di formare la parola "*grasshoper*". Questo gioco cerca di catturare il volo capriccioso dell'insetto, fino a quando finalmente si posa davanti a noi. In questo modo, lo spazio ricopre una tale rilevanza che non è possibile leggere la poesia ad alta voce, cioè, le lettere evocano suoni presenti solo nella immaginazione, stabilendo una azione reciproca con lo spazio visuale e con il movimento (Ong, W., 1987: 127-128). Tutto questo verrà ampiamente sviluppato a partire dal 1955 dal concretismo brasiliano, per il quale si ricordano i fratelli Augusto e Haroldo de Campos, Decio Pignatari e Lino Grünewald, riuniti attorno alla rivista *Noigandres*, e che avrà anche un notevole seguito in Germania e Svizzera (Accame, V., 1981, p. 63).

Ad ogni modo, le diverse manifestazioni di poesia visuale consentono di riconoscere un triplice fenomeno semiotico e culturale, come indica Abril, che si verifica all'interno di questo spazio sinottico (aprile G., 2003: 109-110) e che sono: il declino della forma temporale della narrazione, e quindi la dilatazione della lettura, oltre al sorgere di una sensorialità predisposta all'interazione sinestetica tra stimoli o segni diversi.

Ci troviamo, dunque, dinanzi ad una interdipendenza di registri, in cui gli elementi iconici, grafici e strutturali sono ugualmente essenziali per la lettura, poiché si produce una sintesi tra gli elementi costitutivi della composizione.

Va sottolineato che già i testi allegorici della epoca barocca, con molti precedenti medievali e rinascimentali, normalizzarono il tipo di spazio visuale attraverso geroglifici, emblemi, lemmi o calligrammi, tra gli altri, che consentirono la nascita di una densa cultura verbovisuale (Rodriguez de la Flor, F., 1995/2002), in cui era nota la "*contaminazione semiotica*" tra registro linguistico e immagine, favorendo in tal modo, progressivamente, tanto la iconizzazione del verbale quanto la verbalizzazione dell'iconico.

Queste espressioni troveranno continuità nelle pagine della stampa, negli annunci pubblicitari, nei *collage*, nelle tecniche di montaggio e soprattutto in quella poesia coltivata dalle prime avanguardie, anche se bisogna precisare che, se le manifestazioni nel corso dei primi tre decenni del XX secolo costituiscono il ponte tra l'alta cultura verbovisuale del barocco e i discorsi di comunicazione di massa (aprile G., 2003: 114), concretamente fu il futurismo italiano che operò volontariamente questo avvicinamento alle masse.

Inoltre, il poeta e ideologo del Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti, esporrà in testi come *Manifesto tecnico della Letteratura* del 1912 o *Distruzione della Sintassi - Immaginazione Senza Fili - Parole in libertà* del 1913, le sue proposte, che avranno una fedele trasposizione nei suoi testi poetici, dimostrando in tal modo una stretta corrispondenza tra i testi programmatici e le sue opere letterarie, dove si offre questa sovrapposizione tra l'iconico e il verbale, il cui studio si rifletterà nella opera *Zang Tumb Tumb* (1914) o in *8 anime in una bomba* (1919), nelle quali si sviluppano i diversi cammini del *paroliberismo*.

Lo scopo di questa tendenza sarà quello di accogliere tecnopragmaticamente segni e testi per espandere la sua comunicabilità e la sua operatività, ovvero sia la possibilità di trasferirli da un contesto all'altro, sia di renderli strumenti efficaci per le più varie operazioni di sapere e di potere. Quindi possiamo concludere che la sperimentazione poetica in questo campo, che ha avuto inizio in Italia nel 1960,

rappresentata da Emilio Isgrò, ha un potente e vicino antecedente temporale, che è la poesia futurista di Ardengo Soffici, Carlo Carrà, Fortunato Depero e, naturalmente, di Marinetti, tra molti altri, che conquisterà la pagina per dare vita alle sue parole in libertà, la comunione tra il verbale e il visuale.

Così, Emilio Isgrò intraprende negli anni sessanta, tra gli altri, uno studio che condurrà al di là del concretismo, abbandonando la poesia lineare che aveva coltivato, in quanto l'autore designerà questa tappa come conclusa.

Il presupposto alla base di questo cambiamento sarà la convinzione che la parola si trovi in crisi, così come esporrà in diversi testi programmatici, e che, dunque, è necessario operare dei cambiamenti per restituire la possibilità del discorso, attraverso pratiche che ne dimostrino la sua costruzione. In tal modo, la delocalizzazione e la cancellazione si trasformeranno in mezzi per affrontare la agognata trasformazione.

In primo luogo, esaminiamo la cancellazione, nella quale la scrittura coesiste con la cancellatura, dando come risultato un lavoro nuovo, che rompe la causalità e impone un nuovo ritmo, retto anche da queste linee intermittenti e irregolari, cioè si offre un nuovo tempo definito dalla alternanza tra la lettera e la cancellazione, come si può osservare nel *Giornale cancellato*, lavoro del 1965.

Se dunque la rimozione della parola segna la nascita di una nuova composizione, in cui si assiste alla fusione dell'iconico con il verbale, dal momento che le linee la nascondono forniscono l'opportunità di essere viste non come un occultamento o rimozione della componente verbale, quanto piuttosto come l'affermazione dell'iconico che, assieme a quei segni tipografici che ancora rimangono nel testo, formano una opera diversa.

Si noti che in *Teoria della Cancellatura* (1988), Isgrò dichiarerà che, durante gli anni sessanta, giocare alla

distruzione assoluta, così come propose l'avanguardia, non è più possibile.

Questa la ragione per cui l'autore persegue nell'uso della cancellazione la nascita di una creazione verbo-visuale. Pertanto, la cancellatura non sarà la pagina bianca o il silenzio, ma l'espressione della tensione tra il segno verbale e il segno iconico che, oltre a fornirci un insieme, ci dà anche la possibilità di osservare il frammento, il residuo.

Bisogna però precisare che, contrariamente a ciò che espone Isgrò, la distruzione proposta dalle avanguardie, in particolare dalla prima avanguardia storica: il futurismo, contemplava anche un processo di creazione; sosteneva, quindi, un gioco continuo di distruzione creatrice, sui cui principi si basa sia la sperimentazione intrapresa durante gli anni sessanta nel campo sinottico, come l'indagine sul linguaggio verbale realizzata dalla Neoavanguardia, con incursioni anche nella coniugazione iconico-verbale, come si può osservare nel lavoro di Antonio Porta o di Nanni Balestrini.

Riprendiamo la opera *Giornale cancellato*, del 1965, dove Isgrò utilizza la cancellazione per ottenere un testo diverso, in una combinazione che mette in evidenza la dimensione iconica della parola e la capacità della cancellazione di fare riferimento al verbale, dato che tutto indica che dietro queste linee ci sono parole stampate. Mentre la scelta del testo su cui vengono apportate tali modifiche indica l'intenzione di mettere in discussione il testo informativo, mettendo in evidenza il suo formato riconoscibile e il suo uso del linguaggio, ridotti ora a forma e significante o rivalutati in una nuova forma e fondo (Isgrò, E., 1987, p. 11):



dicembre del 1969, e che significò il suo rinvio, senza determinare in che momento sarebbe stato ripreso, anche se l'autore dichiarerà anni dopo che non si trattava di una impresa abbandonata ma temporalmente posticipata (Isgrò, E., 1988/1990: 14).

La cancellatura, così come la concepisce Isgrò, suppone l'atto di scrivere o di registrare con il desiderio di cancellare con piacere, in un atto di liberazione che faciliti la unione di diversi codici.

Così in *Dichiarazione 1* (1966), proclamerà la abolizione di un'arte esclusiva della parola, con il fine di raggiungere la coesistenza della immagine e della parola in una manifestazione organica, che dia luogo a una poesia che sia un'arte generale del segno. Questa fusione del verbale e dell'iconico si avverterà, così come la critica verso la costruzione giornalistica dei fatti e della realtà, in diversi lavori in cui Isgrò si avvale di uno dei suoi procedimenti più significativi, assieme alla cancellazione, la delocalizzazione o la presentazione sfocata.

Se ci soffermiamo sulla opera di Emilio Isgrò, firmata nel 1964, conosciuta come *Jaqueline*, dove una freccia situata nel quadrante superiore destro indica una azione che non è possibile contemplare, e che ciò nonostante ci reinvia, anche grazie alla frase che compare nella parte inferiore della composizione, come un piè di pagina, a un fatto determinato e conosciuto: "*Jaqueline (indicata dalla freccia) si china sul marito morente*". È un fatto, la morte di J. F. Kennedy, che pur non essendo raccolto dalla composizione, ci reinvia ad esso. Conosciamo la notizia ed anche la situazione che occuperebbe la scena se potessimo ampliare il campo d'immagine.

Isgrò, però, offre solo la periferia, il fatto sfocato, che nonostante tutto obbedisce alla formula abituale impiegata

dalla stampa quotidiana: la istantanea dell'attualità, il fatto rilevante, accompagnato dalla foto illustrativa. In tal modo, l'assenza di ciò che indica la freccia e racconta la frase fa in modo che ogni elemento mantenga la sua autonomia al di sopra dell'insieme. Si svelano, allora, i processi che rendono effettiva la presentazione del notiziabile, le invenzioni realizzate come protocollo abituale dai mass media (Isgrò, E., in VV.AA., 1976: s.p.):



La composizione, ricreazione dell'immagine sfocata del fatto, mostra la inferenza che aiuta non solo a creare la immagine, ma anche a situare l'azione, attraverso la congiunzione verbo-visuale che lascia allo scoperto il suo assemblaggio.

La delocalizzazione o le immagini sfocate di Isgrò implicano, dunque, la esaltazione dell'elemento sull'insieme, derivato da un gioco che rompe la logica causale, della implantazione e accettazione di un formato nel quale non si ripara per quanto possa risultare comune. Di conseguenza, possiamo concludere che tanto le immagini sfocate quanto le cancellazioni rappresentano per Isgrò due procedimenti che invitano alla riflessione sullo spazio sinottico con composizioni in cui il verbale rimette al visuale e il visuale al verbale.

Isgrò prospetta un esercizio dove gli elementi mantengono una certa autonomia, anche se si presentano in un insieme,

ovvero dove permane e si evidenzia la sua condizione di frammento (Menna, F., in VV. AA., 1976: 9) e per questo si apprezza la costruzione che li rende possibili come totalità.

Perciò, la sperimentazione portata avanti da Isgrò, principalmente durante gli anni sessanta e settanta, decenni durante i quali la congiunzione della immagine e della parola risveglia un interesse considerevole, prenderà forma in due tendenze: la progressiva verbalizzazione dell'iconico e la iconizzazione del verbale, che protenderanno verso il superamento dei limiti tra l'immagine e la parola, dando luogo a formule ibride che non solo rimettono al *collage*, ma anche all'ipertesto informativo o al discorso pubblicitario, con la chiara intenzione, nel caso dell'autore italiano, di contemplare la influenza che esercitano queste costruzioni somministrate dai mass media, fino a giungere a forme di semiosi tra religione e capitalismo, come in quest'ultimo caso:



**Nota:**

[1] Il 12 dicembre 1969 esplose una bomba in una Banca situata in Piazza Fontana, a Milano. Tale fatto, che aprì una tappa durante la quale si succederanno vari attentati in Italia e che giunge sino agli anni ottanta, causò la morte di varie persone e la commozione del Paese.



## Bibliografia

- AA. VV., 1976, Emilio Isgrò, Università di Parma.
- ABRIL, Gonzalo, 2003, Cortar y pegar, Cátedra, Madrid.
- ACCAME, Vincenzo, 1981, Tendenze dell'arte oggi 1960-1980, Fabbri, Milano.
- BALLERINI, Luigi, 1973, Scrittura Visuale in Italia 1912-1972, Galleria d'Arte Moderna, Torino.
- DORFLES, Gillo, 1973, Ultime tendenze dell'arte d'oggi: dall'informale al concettuale, Feltrinelli, Milano.
- GHIGNOLI, Alessandro, 2009, Un diálogo transpoético. Confluencias entre poesía española e italiana (1939-1989), Academia del Hispanismo, Vigo.
- GÓMEZ, Llanos, 2008, Expresiones sintéticas del futurismo, DVD, Barcelona.
- ISGRÒ, Emilio, 1987, Cancellature 1965-1987, Istituto Italiano di Cultura di Madrid.
- \_ 1990, Teoria della Cancellatura - Opere 1964-1990, Fonte d'Abisso, Modena.
- MARINETTI, Filippo Tommaso, 1909-1945, Teoria e invenzione futurista, ed. de Luciano De Maria, Mondadori, Milano, 2001.
- ONG, Walter, 1987, Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra, F.C.E., México.
- PIGNOTTI, Lamberto, 1987, Figure scritte, Campanotto, Udine.
- POZZI, Giovanni, 1981, La parola dipinta, Adelphi, Milano.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando, 1995, Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica, Alianza, Madrid, 2002.
- SPATOLA, Adriano, 1978, Verso la poesia totale, Paravia, Torino.
- WEISBERGER, Jean, 1984, "Les métatextes du poésie concrète", Les avant gardes litteraries au XX° siècle, Akadémiai Kiadó, Budapest, págs. 919-935.

