



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAMERINO

SCUOLA DI ARCHITETTURA E DESIGN "E. VITTORIA"

CORSO DI LAUREA IN
.....DISEGNO INDUSTRIALE E AMBIENTALE.....

TITOLO DELLA TESI
...DAL GEROGLIFICO AL PITTOGRAMMA:.....
...Un'analisi visiva dei simboli.....
.....

Laureando/a
Nome. BENTIVOGLIO BENEDETTA STEFANIA

Firma. *Benedetta Bentivoglio*

Relatore
Nome.... CARLO VINTI.....

Firma.... *Carlo Vinti*.....

Se presente eventuale Correlatore indicarne nominativo/i

.....
.....

ANNO ACCADEMICO
.....2024-2025.....

ABSTRACT DAL GEROGLIFICO AL PITTOGRAMMA: UN'ANALISI VISIVA DEI SIMBOLI

Tesi di laurea triennale in Disegno Industriale e Ambientale

Studente: Benedetta Stefania Bentivoglio

Relatore: Carlo Vinti

Wordless è un artefatto editoriale che mira a incuriosire e informare il lettore sui simboli contemporanei e a proporre una riflessione sulla loro somiglianza con i geroglifici egizi. Il progetto si sviluppa in un percorso visivo e teorico sul significato, la forma e i contesti d'uso dei due sistemi visivi mettendoli a confronto, con lo scopo di evidenziare l'evoluzione della loro componente simbolica.

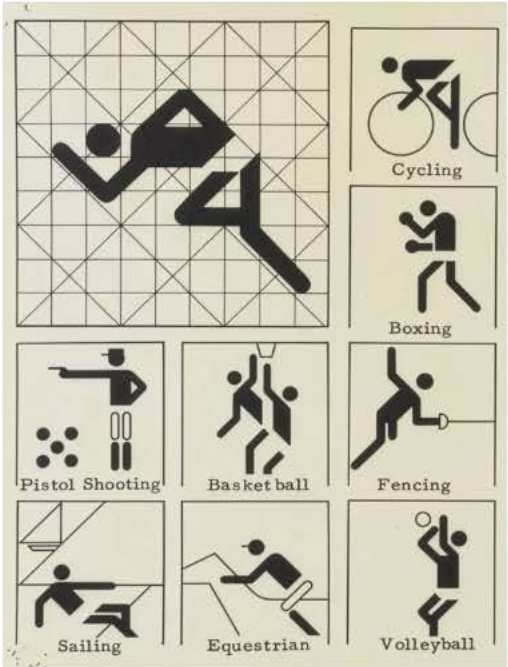
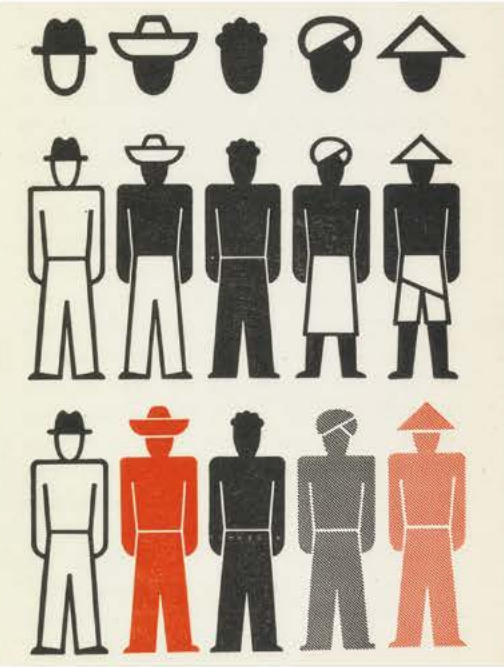
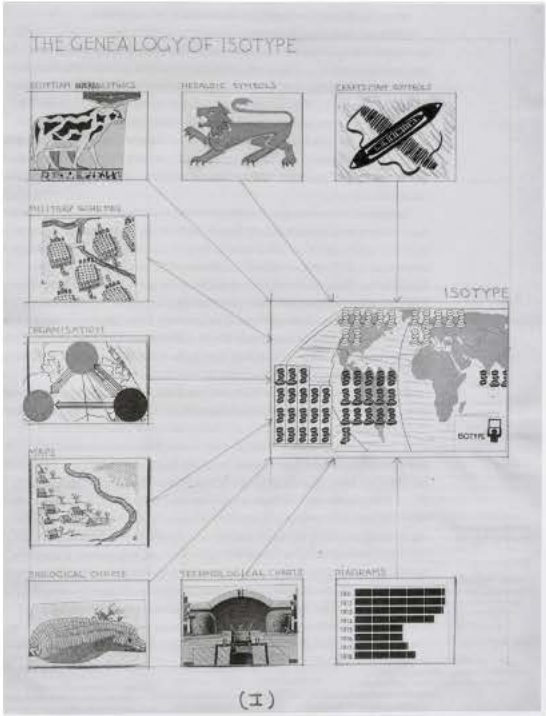
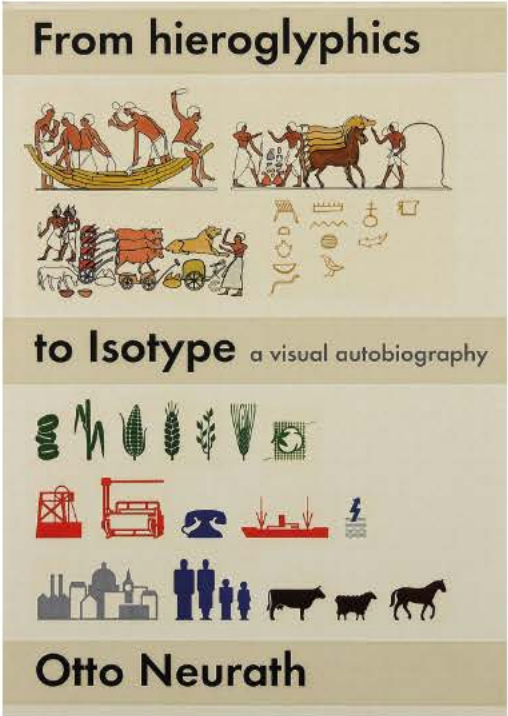
La scelta di mettere in relazione i pittogrammi moderni con la scrittura egizia deriva da motivazioni culturali e morfologiche. A differenza delle altre scritture figurative, che hanno subito un processo di astrazione del segno, i geroglifici hanno mantenuto la loro natura d'immagine per tutto il corso della loro storia, sia per rappresentare ideogrammi, che suoni fonetici. Questa caratteristica ha sempre suscitato una profonda fascinazione nella cultura occidentale, influenzando il pensiero degli intellettuali del Rinascimento e del Barocco, sino al Novecento. L'esempio più pertinente al tema è Otto Neurath, il padre dell'infografica, che è stato il primo a utilizzare i pittogrammi per costruire un linguaggio visivo universale.

Il legame tra geroglifici e pittogrammi moderni, sebbene non immediato, emerge quindi grazie al confronto: al di là delle differenze di contesto e di forma, il linguaggio visivo rappresenta un elemento persistente nella comunicazione umana, il cui utilizzo risulta fondamentale nella cultura contemporanea.

RICERCA

I geroglifici egizi sono un'antica scrittura figurativa che nel corso della storia ha suscitato un'enorme fascinazione nella cultura occidentale. Le motivazioni sono riconducibili alla loro natura di immagine e di rappresentazione del reale, applicata sia con valenza ideografica che fonetica. Le varie conquiste del territorio egiziano portarono però alla progressiva scomparsa della loro comprensione, sino alla scoperta della Stele di Rosetta nel 1799, grazie alla quale Champollion riconobbe i geroglifici come una scrittura a tutti gli effetti. Fino a quel momento, era stata alimentata l'idea che si trattasse di un linguaggio simbolico capace di nascondere verità mistiche e universali e numerosi intellettuali del Rinascimento e Barocco cercarono di elaborarne un'interpretazione.

L'aspirazione a un sistema visivo universale riemerge anche nella cultura moderna, sebbene in risposta a necessità diverse: il sistema Isotype di Otto Neurath, ideato agli inizi del XX secolo, si basava sull'uso di immagini standardizzate per rappresentare dati e informazioni in modo immediatamente comprensibile, prendendo a modello anche i geroglifici egizi. L'esperienza di Isotype ha contribuito a diffondere la cultura del pittogramma come strumento di comunicazione universale, che nel corso del Novecento si è esteso dalla segnaletica stradale ai pittogrammi olimpici, fino alle icone digitali e alle emoji.



PROGETTO

Wordless è un artefatto editoriale che mira a incuriosire e informare il lettore sui simboli contemporanei, proponendo una riflessione sulla loro somiglianza con i geroglifici egizi. Il progetto si sviluppa in un percorso visivo e teorico che mette a confronto i due sistemi simbolici evidenziando come il linguaggio visivo rappresenti un elemento persistente nella comunicazione umana. Il confronto non si limita all'aspetto formale, ma ambisce a stimolare una riflessione più ampia sul significato, la forma e i contesti d'uso dei due sistemi visivi, mettendone in luce non solo le differenze ma anche le analogie.

Fruitore: persone appassionate di grafica, egittologia o semiotica, ma anche a chi si avvicina a questi temi per la prima volta.

Elementi cromatici:

	#63B7B7 C: 46% M: 0% Y: 0% K: 28%		#FC696D C: 0% M: 58% Y: 57% K: 1%		#807DD8 C: 42% M: 43% Y: 0% K: 14%
	#82C5C5 C: 34% M: 0% Y: 0% K: 23%		#FD878A C: 0% M: 47% Y: 45% K: 1%		
	#92CDCD C: 29% M: 0% Y: 0% K: 20%		#FD9699 C: 46% M: 41% Y: 40% K: 1%		

Tipografia:

Montserrat Bold
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890.,:;’?!

Montserrat SemiBold
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890.,:;’?!

Source Serif Pro SemiBold
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890.,:;’?!

Source Serif Pro Light
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890.,:;’?!

Formato e layout

Layout 1

148 mm

210 mm

Margini
Superiore: 15 mm
Interno: 15 mm
Inferiore: 18 mm
Esterno: 13 mm

Griglia
Righe: 10
Colonne: 8
Gutter: 4 mm

Layout 2

148 mm

210 mm

Margini
Superiore: 6 mm
Interno: 6 mm
Inferiore: 6 mm
Esterno: 6 mm

Griglia
Righe: 9
Colonne: 7
Gutter: 6 mm

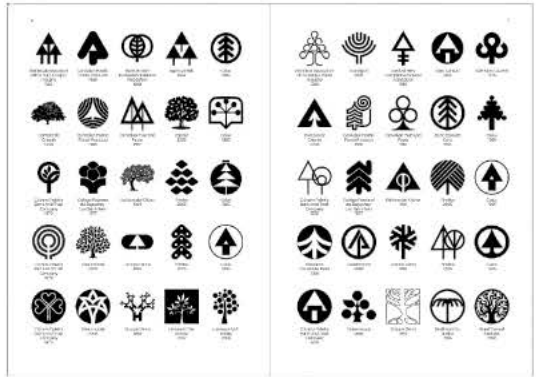
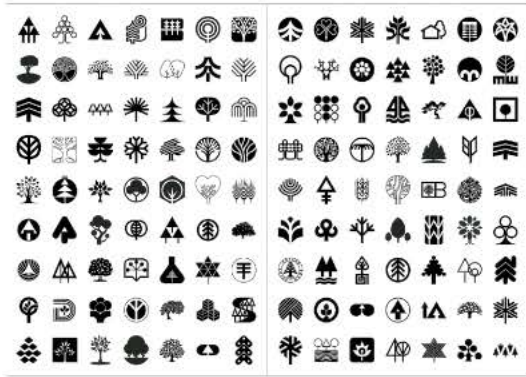
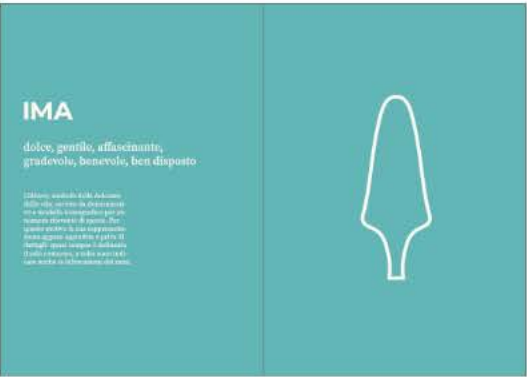
Layout 3

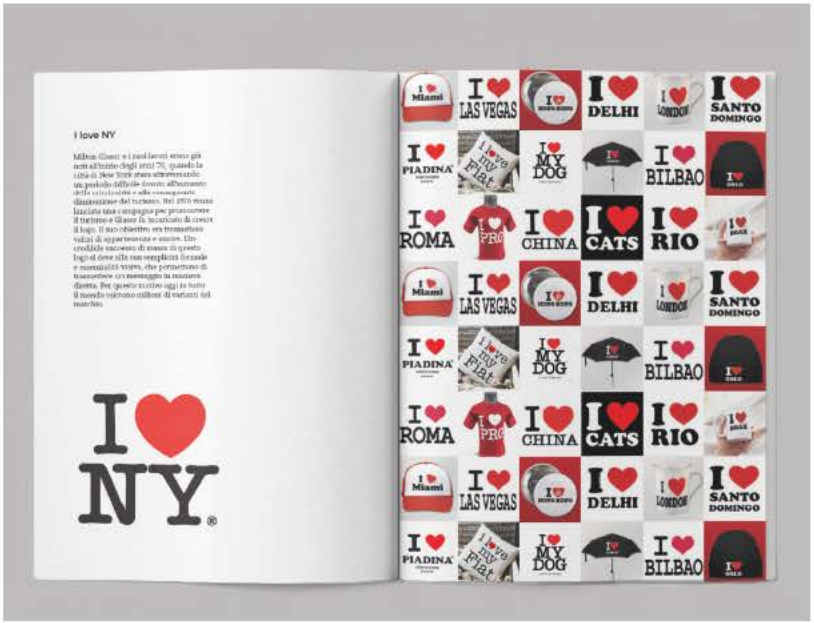
148 mm

210 mm

Margini
Superiore: 15 mm
Interno: 15 mm
Inferiore: 18 mm
Esterno: 13 mm

Griglia
Righe: 5
Colonne: 5
Gutter: 5 mm





Dal Geroglifico al Pittogramma

Un'analisi visiva del simbolo

DOSSIER DI RICERCA

A Massimo

*“Non esiste vento favorevole
per il marinaio che non sa dove andare”
Seneca*



Università degli studi di Camerino
SAAD Scuola di Ateneo Architettura e Design “E. Vittoria”
Scuola di Architettura e design
Corso di laurea triennale in Disegno Industriale e Ambientale
A.A. 2024/2025
Tesi di laurea progettuale
Studente: Benedetta Stefania Bentivoglio
Relatore: Carlo Vinti

INDICE

RICERCA E ANALISI

Introduzione

1 La decifrazione del sistema geroglifico

- 1.1 Sistemi di scrittura dell'Antico Egitto
- 1.2 I geroglifici dopo l'Antico Egitto: dalla conquista greco-romana al Rinascimento
- 1.3 I geroglifici nel Seicento e l'interpretazione di Athanasius Kircher

2 Il pittogramma come sistema di comunicazione visiva

- 2.1 Definizione e contesto d'uso
- 2.2 Otto Neurath e il linguaggio universale

3 Casi studio di applicazione del pittogramma

- 3.1 Pittogrammi olimpici di Monaco 1972
- 3.2 I Love NY e Eye-Bee-M: il pittogramma come rebus visivo
- 3.3 Le icone di interfaccia di Susan Kare
- 3.4 Il linguaggio visivo delle emoji

IL PROGETTO

1 Presentazione e obiettivi di progetto

2 Fruitore

3 Scelte progettuali

- 3.1 Struttura del contenuto
- 3.2 Tipografia
- 3.3 Elementi cromatici
- 3.4 Formato e layout
- 3.5 Rilegatura
- 3.6 Risultati del progetto

Bibliografia e sitografia

**RICERCA
E ANALISI**

Introduzione

L'origine e lo sviluppo delle prime forme di linguaggio pittografico avvengono con la comparsa delle prime pitture parietali intorno al 35.000 a.C., sotto forma di segni graffiti, intagliati e dipinti su pareti. Queste testimonianze rispondevano già a un'esigenza di comunicazione, in cui disegni e segni descrivevano oggetti ed eventi.

Le figure divennero però scrittura nel momento in cui cominciarono a essere associate ai suoni e alle parole. Il processo portò progressivamente a una maggiore astrazione del segno, in cui non veniva più rappresentato l'oggetto o l'azione, bensì le sillabe, le parole e le frasi.

Le prime attestazioni note di scrittura risalgono al 3300 a.C. in Mesopotamia: qui gli scribi della civiltà sumerica realizzavano rappresentazioni pittografiche altamente stilizzate di oggetti, date e azioni, ma già intorno al 3000 a.C. avviene un passaggio definitivo a segni fonetici.

La comparsa della scrittura in Egitto è di poco posteriore, intorno al 3150 a.C. Allo stato attuale della ricerca, si può presumere che l'idea della scrittura fosse giunta dalla cultura mesopotamica, ma a differenza delle tavolette sumeriche, i testi egizi possedevano le caratteristiche di un codice già fissato, ovvero il sistema geroglifico.

Il geroglifico però non era solamente un codice, un simbolo convenzionale associato a un significato linguistico. A differenza dei segni sumerici o cinesi, dove avvenne un processo di astrazione del segno, i geroglifici, per tutto il corso della loro storia, conservarono la loro natura di immagine e di rappresentazione del reale, essendo impiegati non solo come ideogrammi, ma anche come segni a funzione puramente fonetica.

Questo forte carattere figurativo contribuì a creare ambiguità tra immagine e scrittura, rendendo i geroglifici uno dei sistemi grafici più affascinanti della storia.

Infatti, prima della loro decifrazione nel XIX secolo, resa possibile grazie alla scoperta della Stele di Rosetta, vennero interpretati in Europa non come un sistema linguistico, ma come un linguaggio simbolico capace di racchiudere conoscenze mistiche e universali.

Tra Rinascimento e Barocco furono pubblicate numerose opere, come gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano o gli *Oedipus Aegyptiacus* di Athanasius Kircher, che elaborarono una reinterpretazione dei geroglifici, contribuendo a costruire nell'immaginario occidentale l'idea dei geroglifici come sistema simbolico universale.

L'aspirazione a un sistema simbolico universale riemerge anche nella cultura visiva moderna, sebbene in risposta a necessità diverse.

L'esempio chiave è il sistema Isotype di Otto Neurath, ideato nel XX secolo come metodo di comunicazione visuale basato sull'uso di pittogrammi e simboli standardizzati per rappresentare dati e informazioni complessi in modo tale da essere comprensibili a livello universale e immediato. Per la realizzazione del sistema, il filosofo viennese prese a modello vari sistemi grafici del passato, tra i quali anche i geroglifici egizi.

L'esperienza di Isotype ha contribuito a diffondere la cultura del pittogramma standardizzato come strumento di comunicazione universale e per questo motivo, nel corso del Novecento, fino alla contemporaneità, il linguaggio simbolico visivo si è diffuso in ambiti molto diversi, dalla segnaletica stradale ai pittogrammi olimpici, fino alle icone digitali e alle emoji.

I pittogrammi sono quindi stati all'origine di tutte le scritture, attraverso uno sviluppo naturale di semplificazione di figure, ma se ancora oggi è possibile identificare un linguaggio visivo pittografico, è riconducibile anche alla forza espressiva dell'immagine geroglifica, che ha suscitato fascinazione e ha ispirato la cultura occidentale, fino all'emergere dei nuovi sistemi di comunicazione visiva.

1 La decifrazione del sistema geroglifico

1.1 Sistemi di scrittura dell'Antico Egitto

La lingua egizia appartiene alla famiglia linguistica afroasiatica, o camito-semitica, infatti è strettamente connessa sia alle lingue nordafricane che a quelle asiatiche.

Le prime attestazioni scritte di questa lingua risalgono a intorno il 3150 a.C., mentre quelle più tarde al VI secolo d.C., a testimonianza di una lunga evoluzione.

Per convenzione, gli studiosi suddividono le fasi della lingua egiziana in due macro-fasi: l'antico egiziano e il tardo egiziano, che a loro volta si articolano in ulteriori fasi.

La fase più antica è l'egiziano arcaico, documentato nelle prime iscrizioni reali e nei monumenti dell'Antico Regno. In questo periodo la lingua appare strettamente legata alla scrittura geroglifica e mostra una struttura grammaticale piuttosto complessa. A questa fase segue l'egiziano antico, utilizzato soprattutto nei testi monumentali e religiosi, come le iscrizioni funerarie e i Testi delle Piramidi. A differenza dell'egiziano arcaico, più rigido e formulare, l'egiziano antico mostra una maggiore elaborazione stilistica, soprattutto nei testi religiosi. Con il Medio Regno, si sviluppa l'egiziano medio, che per molti secoli verrà utilizzato come modello letterario e amministrativo, anche quando la lingua parlata aveva già iniziato ad evolversi.

Nel corso del Nuovo Regno emerge il tardo egiziano, che riflette più direttamente la lingua parlata dell'epoca. Questa fase mostra semplificazioni grammaticali e nuove strutture sintattiche ed è attestata in numerosi documenti amministrativi, lettere e testi letterari. Parallelamente evolvono anche nuovi sistemi di scrittura: accanto ai geroglifici monumentali si diffondono forme più rapide come lo ieratico, utilizzato soprattutto per i testi della vita quotidiana.

Dallo ieratico si sviluppò successivamente il demotico, un'ulteriore forma di scrittura che veniva utilizzata nei documenti legali e amministrativi. Con il termine demotico non si intende solo una nuova fase della lingua parlata, ma anche una forma di scrittura completamente diversa rispetto al passato: il demotico è infatti una scrittura molto semplificata e con meno segni, al punto da aver perso il legame diretto coi geroglifici, che invece lo ieratico aveva mantenuto.

L'ultima fase della lingua egizia è rappresentata dalla lingua copta, sviluppatasi a partire dal III-IV secolo d.C. Il copto utilizza un

alfabeto che fonde alcuni segni della lingua demotica con quella greca ed è l'ultima evoluzione della lingua egizia.

Dopo la conquista islamica dell'Egitto avvenuta nel 641 d.C., la lingua araba soppiantò quella egizia fino alla sua scomparsa. Solo la lingua copta sopravvisse e ancora oggi viene usata dai cristiani copti durante le celebrazioni liturgiche.

Delineata l'evoluzione della scrittura egizia, è importante comprendere anche il funzionamento dei geroglifici e le modalità con cui questi segni venivano letti e interpretati. Per il loro studio, l'egittologia prende come riferimento la forma di scrittura corrispondente al periodo medio egiziano o periodo classico. Questa scelta è legata al fatto che i segni geroglifici si evolsero nel tempo e subirono variazioni a seconda del periodo storico: laddove nella fase antica si contavano almeno mille segni diversi, durante la fase classica il numero di geroglifici si ridusse a settecentocinquanta, mentre tra il periodo tolemaico e quello romano, vennero conati un consistente numero di nuovi segni.

Il termine geroglifico deriva dall'espressione greca *hieroglyphica grammata*, che significa "segni sacri incisi". Gli Egizi, invece, definivano la loro scrittura con il termine *medu netjer*, ossia, "la parola del dio".

Entrambe le definizioni, sottolineano la sacralità della lingua, che richiamava credenze magico religiose e mitologiche. Fu proprio questa connotazione a conferire un'aura misteriosa, a tal punto che fin dai tempi degli antichi Greci, si riteneva che la scrittura geroglifica fosse un sistema mistico, celato per custodire una saggezza antica.

Il sistema di scrittura geroglifico si basa sulle raffigurazioni pittoriche della realtà circostante: uomini, animali, piante e oggetti inanimati della vita quotidiana dell'Antico Egitto.

La sola arte pittorica non era però sufficiente come forma di scrittura, perché rendeva complessa la raffigurazione di concetti astratti come la vita e la morte.

Questa necessità di comunicare concetti più astratti portò dunque gli Egizi a sviluppare un codice ben definito rispetto alla semplice rappresentazione visiva.

I segni potevano quindi avere valenza ideografica, dove l'immagine rappresentava il suo significato o un concetto legato a esso, oppure fonetica, quindi come rappresentazione di un suono. Ad esempio, il geroglifico per la parola "acqua" non rappresentava solo l'acqua in senso letterale, ma anche concetti come "fiume" o "corrente". Allo stesso tempo, poteva indicare la lettera "n".

Poiché alcuni geroglifici potevano essere utilizzati in entrambi i modi, quando un segno doveva essere interpretato come ideogramma, veniva affiancato da un trattino verticale, detto diacritico; quando invece aveva funzione fonetica, nella composizione della parola veniva utilizzato il complemento fonetico, un rafforzativo che chiariva la pronuncia del segno precedente.

I segni fonetici venivano classificati in monolitteri, biletteri e trilitteri in base al numero di lettere che rappresentavano. Le vocali venivano omesse nella forma scritta della parola, motivo per cui la pronuncia convenzionale prevede l'inserimento della lettera "e" tra una consonante e l'altra.

Infine, alcuni segni sono definiti determinativi e venivano posti alla fine delle parole e non venivano letti. La loro funzione non consisteva soltanto nel segnare la fine di una parola, ma soprat-



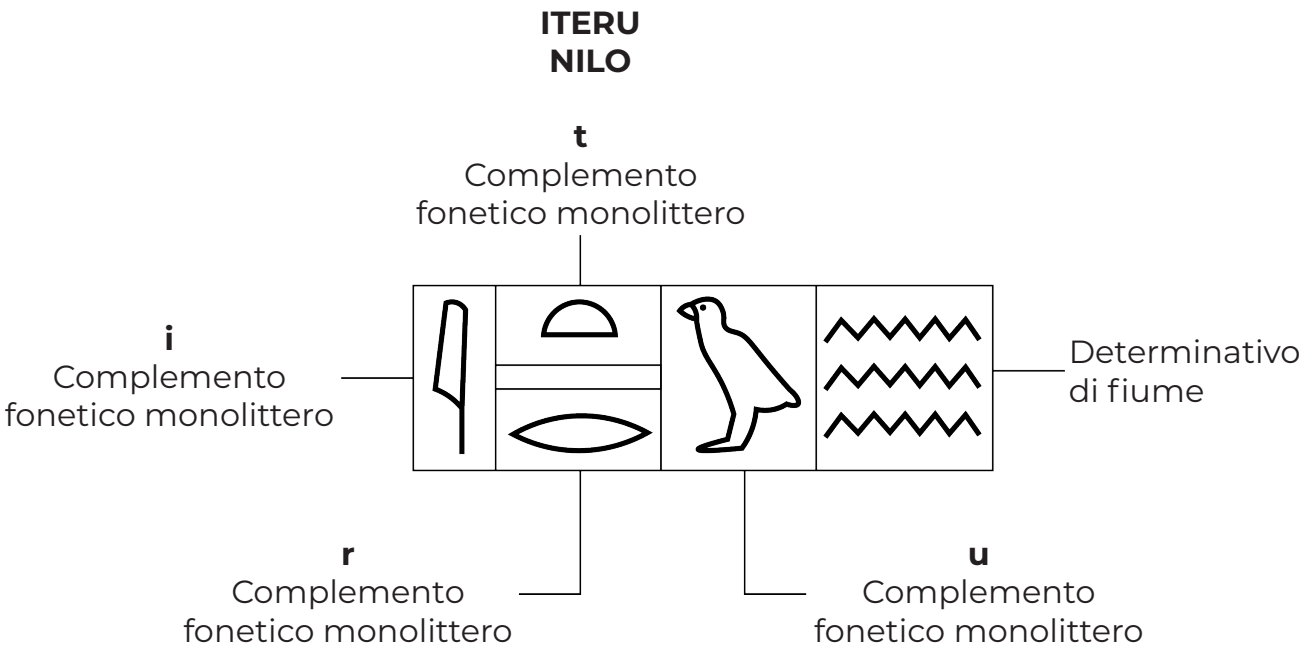
Illustrazione sull'evoluzione della lingua egizia

tutto di chiarirne il significato nel contesto in cui veniva utilizzata. Ad esempio, il disco solare si trova come determinativo sia nella parola “giorno” sia nella parola “estate”.

I geroglifici fungevano anche da ornamento a templi, statue e papiri. A differenza della maggior parte delle scritture moderne, quella geroglifica non ha un unico verso di lettura, ma può essere orientata in quattro direzioni diverse: esistono iscrizioni disposte in linea orizzontale o verticale, con un senso di lettura che può variare da destra a sinistra o viceversa. Per riconoscere il senso di lettura bisogna osservare la direzione verso cui i geroglifici sono rivolti: se le figure hanno la faccia rivolta verso destra, allora i geroglifici vanno letti da destra verso sinistra, e viceversa. Questa flessibilità permetteva agli scribi di organizzare al meglio lo spazio a loro disposizione, creando composizioni visivamente armoniose.

I segni venivano quindi raggruppati all'interno di quadrati ideali, seguendo le loro specifiche proporzioni. Di norma alcuni segni riempivano un quadrato, altri la metà e altri ancora un quarto e non erano mai separati da segni di punteggiatura.

Per creare composizioni più equilibrate talvolta venivano anche rimpiccioliti o ingranditi, o disposti in modo non convenzionale.



Composizione della parola geroglifica che indica il fiume Nilo



Stele falsa-porta di Harbes
Rappresentazione reale delle direzioni possibili per la lettura della scrittura egizia

1.2 I geroglifici dopo l’Antico Egitto: dalla conquista greco-romana al Rinascimento

Già in epoca ellenistica la tradizione dei geroglifici iniziò a subire profonde trasformazioni. Con la conquista dell’Egitto da parte di Alessandro Magno nel 332 a.C e la successiva instaurazione della dinastia tolemaica, il contesto culturale e linguistico del paese cambiò radicalmente: il greco divenne la lingua dell’amministrazione e della vita intellettuale, mentre la scrittura geroglifica rimase vincolata all’ambito religioso e monumentale, utilizzata nei templi e nelle iscrizioni sacre.

Con la morte di Cleopatra, si estinse la dinastia tolemaica e finì l’età ellenistica e si instaurò il dominio romano. Anche in questo periodo, i geroglifici continuarono ad essere usati solamente nei contesti sacri.

È probabile che la scrittura geroglifica tarda sia divenuta più complessa, almeno in parte, come risposta al cambiamento della situazione politica. Alcuni ipotizzano che i geroglifici avessero la funzione di distinguere i ‘veri egiziani’ dai conquistatori stranieri.

Questo aspetto potrebbe spiegare il travisamento che si evidenzia nei commenti superstiti degli scrittori greci e romani riguardo all’interpretazione dei geroglifici. Infatti, gli autori greco-romani furono i primi a interpretare la scrittura geroglifica come un sistema allegorico e di trasmissione di conoscenze segrete e mistiche.

Già durante il IV secolo d.C., solo pochi sacerdoti erano capaci di leggere i geroglifici e dopo la chiusura di tutti i templi non cristiani, voluta nel 391 dall’imperatore Teodosio I, terminò l’utilizzo monumentale dei geroglifici. L’ultimo testo fu scritto nel Tempio di Iside a File nel 394 d.C., in occasione del natale di Osiride. L’Egitto quindi fu gradualmente convertito al Cristianesimo, e poiché i cristiani egiziani scrivevano con l’alfabeto copto di origine greca, quest’ultimo soppiantò il demotico.

La lingua copta, l’ultima forma della lingua egiziana, continuò a essere parlata dalla maggior parte degli egiziani ben dopo la conquista araba dell’Egitto nel 642 d.C., ma venne progressivamente soppiantata dall’arabo e dal XII secolo sopravvisse esclusivamente come lingua liturgica della Chiesa copta.

L’Europa del Medioevo aveva una conoscenza dell’antico Egitto derivata dalle testimonianze degli autori classici e della Bibbia. Accanto all’immagine di terra misteriosa e dalla cultura millenaria, la civiltà faraonica si trovò così attribuita una valenza negativa che la voleva dispotica e persecutrice del Popolo Eletto. Dei geroglifici si hanno quindi scarse tracce fino all’inizio del XV secolo quando fu scoperto sull’Isola di Andros da Cristoforo Buondelmonti il manoscritto degli *Hieroglyphica* di Orapollo di Nilopoli. Secondo quanto affermato nell’introduzione, l’opera era

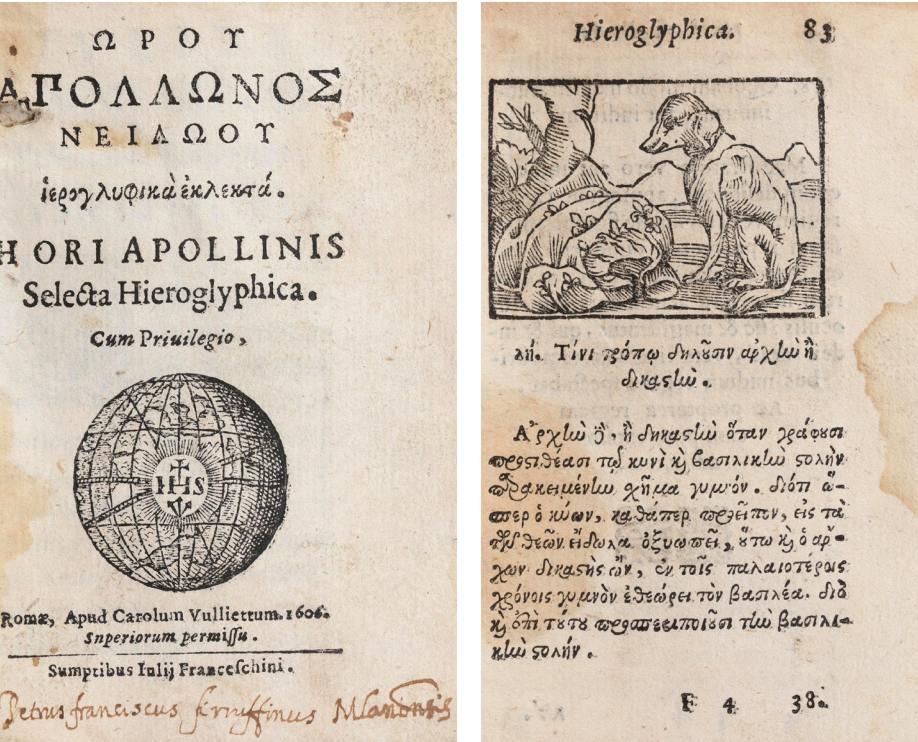
stata composta originariamente in lingua egiziana e poi tradotta in greco da un certo Filippo.

L’opera si compone di due libri suddivisi in capitoli, ognuno dei quali descrive e spiega un particolare geroglifico. La correttezza delle interpretazioni nel primo libro induce a ritenerlo originale, così come le fantasiose spiegazioni del secondo lo fanno ritenere un’aggiunta posteriore.

Il manoscritto ebbe un’enorme influenza sulle arti e sulla letteratura rinascimentali. Le interpretazioni simbolico-allegoriche di derivazione platonica dei segni, ritenuti corrispondere a idee e nozioni astratte, ebbe così ampio successo che alcuni studiosi la ritengono ancora oggi responsabile del ritardo con cui si giunse alla decifrazione dei geroglifici.

Alcune opere che si ispirarono agli *Hieroglyphica* di Orapollo sono gli *Hypnerotomachia Poliphili*, un romanzo allegorico, composto da Francesco Colonna e pubblicato da Aldo Manuzio nel 1499, in cui l’antico Egitto è molto presente. Si tratta con tutta probabilità di una delle opere letterarie più note e celebrate del Rinascimento e riflette bene lo spirito neoplatonico, riportato in vita dall’Accademia di Marsilio Ficino (1433-99) a Firenze. Il romanzo narra le vicissitudini del giovane Polifilo alla ricerca dell’amata Polia. Nel corso delle vicende il protagonista si imbatte in un’iscrizione geroglifica i cui segni sono tratti dai fregi funerari romani e la cui traduzione sembrerebbe di pura fantasia.

Tratti dall’*Hypnerotomachia Poliphili* sono cinque dei sette emblemi che decorano l’interno del cortile delle *Escuelas Mayores* dell’Università di Salamanca. Concepiti dal cattedratico Hernán Pérez de Oliva, sviluppano un discorso allegorico sull’amore.



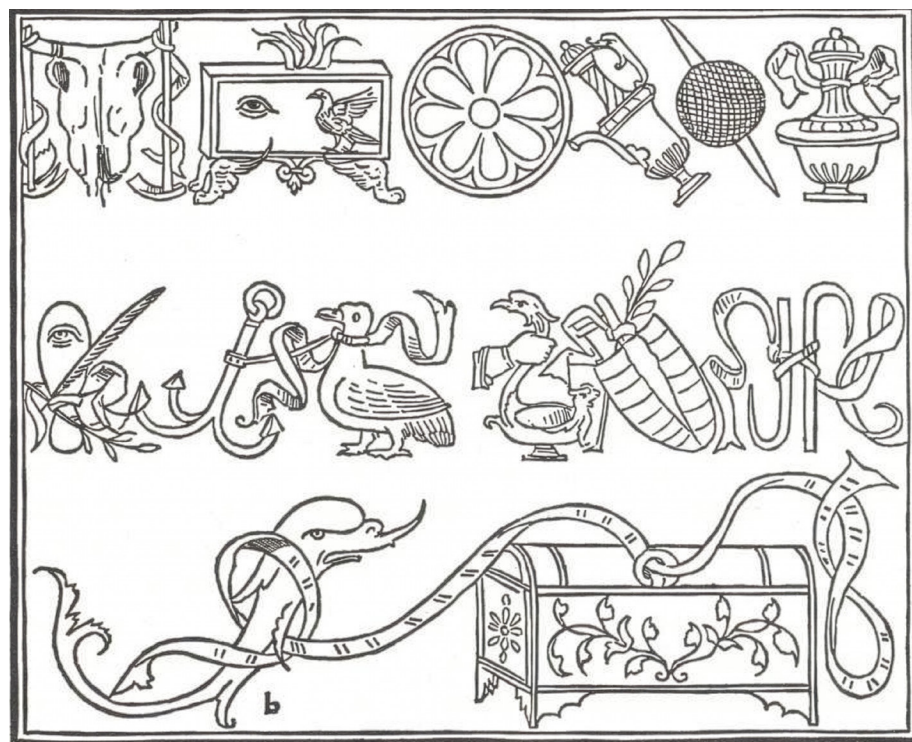
Frontespizio e pagina degli *Hieroglyphica* di Orapollo

Derivati da Orapollo sono anche gli *Hieroglyphica* di Pierio Valeriano, un'opera dove la tradizione egizia si fonde con quella greca e romana e attinge ai bestiari e ai lapidari medievali dando vita a un catalogo di segni che diviene ben presto fonte di ispirazione per molti artisti.

Questi esempi riportano alla concezione umanista, secondo la quale gli intellettuali pubblicavano i risultati delle proprie ricerche utilizzando la scrittura geroglifica, in modo tale che soltanto chi ne avesse avuto conoscenza avrebbe potuto comprenderli. Anche Leon Battista Alberti dedica un passo ai geroglifici nella sua opera *De re aedificatoria* (1452), in cui avanza l'ipotesi che la scrittura egizia, esprimendosi attraverso le immagini, sarebbe sempre rimasta comprensibile, mentre gli altri alfabeti, composti da segni astratti, una volta perduto il loro codice interpretativo, sarebbero diventati incomprensibili e di conseguenza sarebbero svaniti.

Il suo interesse nel rapporto tra segno linguistico e immagine pittorica può essere osservato anche nel suo emblema personale dell'occhio alato, ispirato all'iconografia egizia dell'occhio di Horus. Anche se ha ricevuto molte interpretazioni nel corso della storia, il suo significato rimane tutt'oggi un mistero.

Questa prospettiva umanista, profondamente radicata nella tradizione neoplatonica, che vedeva nei geroglifici un linguaggio universale, raggiunse il suo apice nel corso del XVI secolo, per poi essere messa in discussione e sostituita durante il secolo successivo da un approccio più analitico e sistematico.



Xilografia dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna



1.



2.



3.

1. Quinto emblema del cortile delle *Escuelas Mayores* dell'Università di Salamanca;
2. Illustrazioni negli *Hieroglyphica* di Valeriano;
3. Confronto tra l'emblema dell'Occhio Alato di L.B. Alberti e il geroglifico dell'Occhio *Udjat* alato

1.3 I geroglifici nel Seicento e l'interpretazione di Athanasius Kircher

L'inizio del XVII secolo vide un reale cambiamento di atteggiamento verso i geroglifici, che da segni emblematici e misteriosi cominciarono a essere considerati possibili oggetti di uso scientifico.

In questo contesto si inserisce Athanasius Kircher, docente del Collegio Romano, influente gesuita, scienziato e intellettuale tedesco del XVII secolo, noto come una delle ultime grandi figure enciclopediche del Barocco. Ad oggi, viene considerato il padre dell'egittologia.

Il vero interesse di Kircher infatti era l'antichità e dopo otto anni lasciò l'insegnamento per occuparsene completamente. Numerose sono le sue opere dedicate all'Egitto e allo studio dei geroglifici, ma allo stato delle conoscenze di quei tempi, egli commise l'errore di credere che tutti i segni geroglifici avessero valore ideografico, e di conseguenza la sua ricostruzione risulta essere totalmente erronea.

Kircher però non lavorò sulle ricostruzioni fantasiose di Orapolo, bensì studiò direttamente dalle iscrizioni e dagli obelischi geroglifici presenti a Roma: il ritrovamento e lo studio realizzati sull'Obelisco della Minerva, gli permisero di osservare che le quattro facce dell'obelisco, prese a due a due, presentavano le stesse sequenze di geroglifici. La ragione di questa similarità proviene dal fatto che le iscrizioni di tali monumenti avevano quasi sempre funzioni celebrative e per questo motivo, sono pieni di formule ricorrenti che venivano ripetute su tutti i loro lati.

Nonostante questa deduzione non permise a Kircher di tradurre i geroglifici, gli permise la scoperta del legame tra copto e antico egizio, che fu il suo più vero e importante contributo all'egittologia. Inoltre, Kircher intuì anche che alcuni geroglifici principali potessero essere collegati a valori fonetici, ma impiegò il suo ragionamento per spiegare la generazione degli alfabeti fonetici successivi e non per capire la natura fonetica dei geroglifici.

In quegli anni, infatti, mancavano ancora i presupposti necessari — la Stele di Rosetta non era stata ancora scoperta — affinché Kircher potesse applicare le sue scoperte allo studio dei geroglifici. Per questa ragione, egli continuò a interpretarli in prospettiva simbolica e non linguistica, secondo la tradizione neoplatonica e rinascimentale.

Al termine dei restauri a Roma, Kircher pubblicò tra il 1652 e il 1654 l'*Oedipus Aegyptiacus*, che si presenta come un'indagine a tutto tondo sulla storia, la religione, l'arte, la società, e la cultura dell'Egitto antico, comparate con altre lingue orientali, come gli ideogrammi cinesi e i caratteri amerindi.

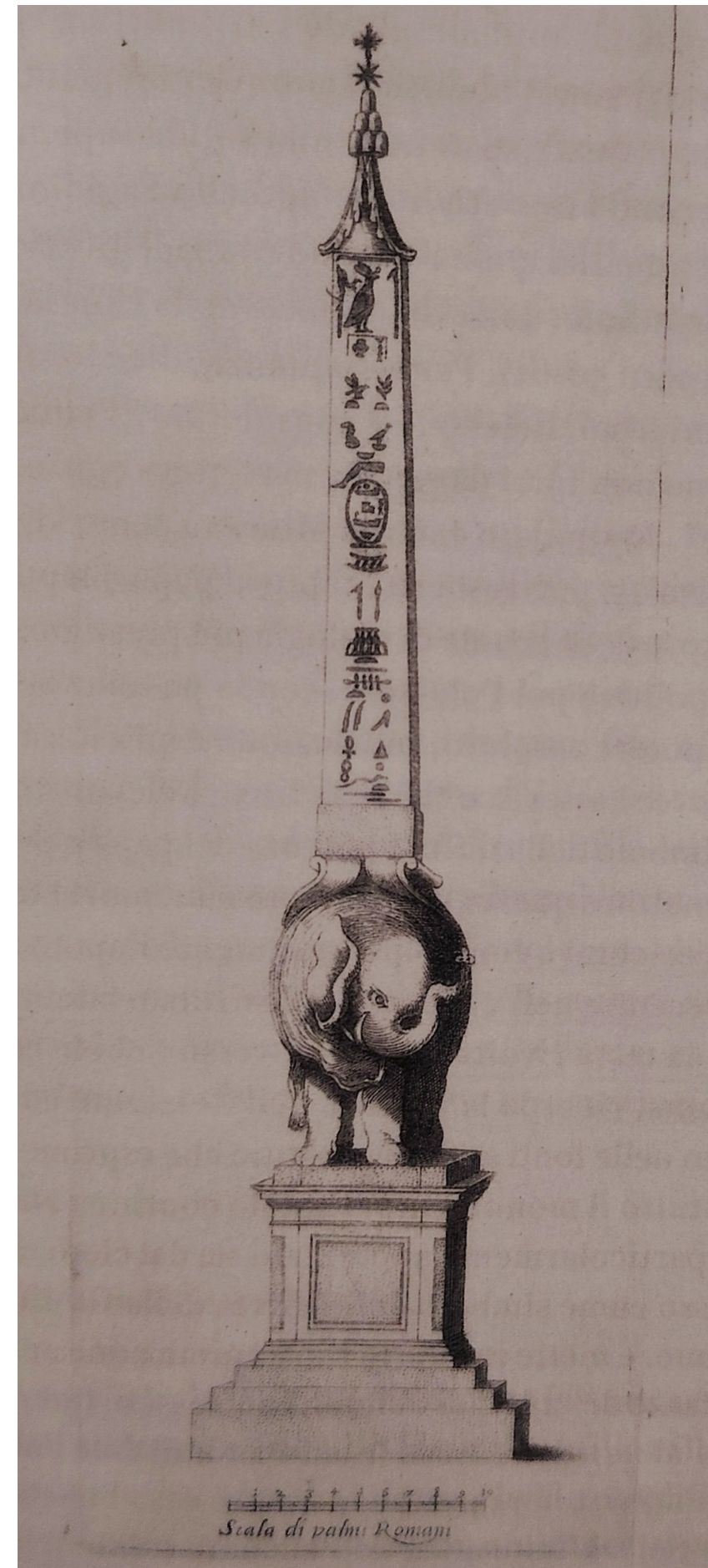


Illustrazione dell'Obelisco della Minerva, posto sul basamento a forma di elefante del Bernini

La scrittura cinese, però, non costituiva per lui un mistero da risolvere come i geroglifici egiziani, perché si trattava di una scrittura ancora praticata ai suoi tempi, che era già stata ampiamente tradotta ed era strumento di comunicazione ordinaria. Inoltre, la Cina era considerata una potenza politica rispettabile, con la quale bisognava trattare.

Di conseguenza, non poteva essere giudicata né sacra, né portatrice di verità universali.

Kircher dedusse anche che i caratteri cinesi avessero un fondamento iconico, ma molto stilizzato, dove si stava perdendo la traccia con i segni originari. Notò inoltre che ogni ideogramma corrispondesse a un concetto intero, non a una lettera o una sillaba, a differenza dei geroglifici, il cui significato, secondo Kircher, si rivelava in modo immediato, senza bisogno di decodifica. Questa immediatezza, non corrispondeva però a una corrispondenza diretta e intuitiva tra un'immagine e la cosa che rappresenta, come nel caso dei pittogrammi, bensì il geroglifico non rimandava a qualcosa di concreto, ma a un concetto ideale e universale che si rivelava per via allegorica e metaforica.

Per quanto riguarda i caratteri amerindi, per Kircher, erano ancora più limitati e referenziali di quelli cinesi, che rivelavano la natura di un popolo che aveva perduto ogni traccia di sapienza arcaica. Questa svalutazione della scrittura amerinda forniva una giustificazione linguistica e culturale: le Americhe erano considerate terre di conquista, da convertire, cancellando così ogni traccia della loro cultura originaria.

Per l'Europa, invece, l'Egitto, anche se come civiltà non esisteva più, non era da considerare come terra di conquista, vista la sua irrilevanza geopolitica. Per questo motivo, nella cultura occidentale, la scrittura geroglifica rimase associata a una dimensione mistica e simbolica, piuttosto che linguistica.

Nonostante i limiti del suo approccio, che come si è potuto osservare, derivavano dalla visione culturale dell'epoca, Kircher aprì la strada a una riflessione più sistematica sulla scrittura geroglifica, che nel secolo successivo avrebbe finalmente portato alla sua decifrazione. La scoperta della Stele di Rosetta nel 1799, durante la campagna napoleonica in Egitto, fornì per la prima volta la chiave per confrontare lo stesso testo in geroglifico, demotico e greco antico. Furono necessari ancora vent'anni di studi prima che Jean-François Champollion, nel 1822, riuscisse a dimostrare definitivamente la natura fonetica della scrittura egizia, smontando secoli di interpretazioni simboliche e allegoriche. Con la decifrazione, i geroglifici cessarono di essere un sistema misterioso e simbolico per diventare oggetto di studio linguistico e storico.

Eppure l'idea di un'immagine capace di comunicare un concetto universalmente, al di là delle barriere linguistiche, non scomparve, ma trovò nel XX secolo nuove forme d'uso, non più come risposta a una sapienza mistica e universale, bensì come forma di comunicazione accessibile a tutti.



Frontespizio dell'*Oedipus Aegyptiacus*

2 Il pittogramma come sistema di comunicazione visiva

2.1 Definizione e contesto d'uso

Prima di analizzare l'utilizzo del pittogramma nella comunicazione visiva, è utile ricapitarne brevemente la definizione e le origini.

Il pittogramma è un'immagine stilizzata che rappresenta per analogia visiva un oggetto, un'azione o un concetto, con l'obiettivo di comunicare in modo immediato e universale, al di là delle barriere linguistiche e culturali. Le sue radici affondano nelle pitture rupestri del Paleolitico e del Neolitico, in cui gli uomini raffiguravano animali e scene di caccia sulle pareti delle caverne. Esse sono considerate le prime forme di comunicazione pittografica.

Con le grandi civiltà antiche questo sistema si perfezionò, dando vita a scritture pittografiche in cui ogni segno rappresentava un oggetto o un concetto concreto. Le successive evoluzioni di questi sistemi comunicativi si mossero verso la codifica di segni fonetici, perdendo il legame diretto tra immagine e significato e dando origine ai precursori degli alfabeti moderni. La scrittura geroglifica rappresenta un'eccezione: pur incorporando elementi fonetici, mantiene per tutta la sua storia la sua natura d'immagine.

Il pittogramma moderno, invece, pur conservando il legame diretto tra segno e significato, si distingue dai geroglifici per l'assenza di valori fonetici. Questa distinzione permette di comprendere le sue caratteristiche, che si rifanno alla classificazione del filosofo Charles Sanders Peirce. I segni sono suddivisi in tre categorie essenziali:

- icone: un segno che trasmette un messaggio, un'idea o una funzionalità possedendo proprietà simili all'oggetto che raffigura. Ad esempio, l'icona dell'estintore indica l'apparecchio stesso, oppure, l'icona della fiamma significa che un determinato materiale può essere facilmente infiammabile;
- indice: un segno che indica un oggetto per associazione diretta, fisica o causale, senza necessariamente assomigliargli, pur essendone influenzato o connesso. Alcuni esempi sono il fumo che indica il fuoco o le impronte che indicano il passaggio di qualcuno;
- simbolo: è un segno che si apprende senza alcun collegamento visivo, ma per mezzo di una convenzione, regola, abitudine

sociale o stereotipo. Un caso può essere il teschio con le tibie incrociate: il suo significato di pericolo non deriva da alcuna somiglianza visiva con il concetto che rappresenta, ma da una convenzione culturalmente consolidata. Un altro esempio è il simbolo delle radiazioni, che anche se ne è una rappresentazione molto astratta, la sua interpretazione è diventata parte del pensiero comune.

La maggior parte dei pittogrammi si colloca all'interno di questa classificazione, che non è rigida o permanente. Infatti, alcuni nascono come icone, per poi evolvere nel tempo in simboli, quando il contesto originario scompare o si trasforma e il significato diventa convenzionale. Un esempio è l'icona della lampadina, che oggi è universalmente associata all'idea, alla creatività e all'intuizione, indipendentemente dall'oggetto fisico che raffigura. Questo slittamento semantico dimostra come il pittogramma non sia un segno statico, ma soggetto di evoluzione a seconda dell'influenza del contesto culturale e dell'uso nel tempo.

C'è un momento della storia in cui i pittogrammi smisero di evolversi organicamente, come riflesso della cultura e iniziarono ad essere progettati, per essere uno strumento in grado di influenzarla. Questo periodo è il XX secolo, dove l'utilizzo del pittogramma si diffuse in risposta alla crescente necessità di una comunicazione internazionale standardizzata, capace di orientare e informare persone di lingue e culture diverse. I suoi principi formali sono chiari e ben definiti: a ogni oggetto o concetto deve corrispondere un simbolo univoco; la rappresentazione deve essere bidimensionale, priva di prospettiva, ombre o chiaroscuro e il segno deve avere un significato essenziale. Questa sintesi visiva è ciò che garantisce la sua leggibilità universale e la sua efficacia in contesti multiculturali.

Oggi i suoi contesti d'uso principali sono quelli legati alla mobilità e agli spazi pubblici (aeroporti, stazioni, ospedali, eventi internazionali), ambienti in cui la rapidità e la chiarezza del messaggio sono essenziali per garantire un orientamento autonomo. Nel corso del Novecento il pittogramma si è poi progressivamente esteso ad altri ambiti, dal branding alla comunicazione istituzionale, fino alle interfacce digitali, diventando uno degli strumenti fondamentali del linguaggio visivo contemporaneo.



ICONA



INDICE



SIMBOLO

2.2 Otto Neurath e il linguaggio universale

Il panorama del XX secolo si apre su un clima caratterizzato da cambiamenti sociali, economici e culturali. In ambito grafico si formano nuovi ideali e correnti di pensiero, in linea con i movimenti d'avanguardia del tempo. In particolare, si sviluppa la necessità di rappresentare idee e concetti con chiarezza e non più come attività artistica.

Questa sperimentazione nell'interpretazione del reale, unita al periodo di fermento sociale, influenzò fortemente gli intellettuali dell'epoca, tra cui Otto Neurath, sociologo, economista e filosofo austriaco, membro del Circolo di Vienna (*Wiener Kreis*). Il Circolo di Vienna fu un circolo filosofico e culturale animato da numerosi filosofi e scienziati del tempo. Il loro approccio filosofico, noto come positivismo logico, o neopositivismo, sosteneva che ogni disciplina, non solo quelle scientifiche, dovesse essere sviluppata sull'esperienza empirica e sulla logica. Occorreva quindi ideare un linguaggio universale che si adattasse all'illustrazione di ogni singola disciplina.

Il contesto nel quale Neurath iniziò a sviluppare la sua ricerca è quindi quello della cosiddetta “Vienna Rossa”, durante il periodo della Prima Repubblica Austriaca, amministrata da un governo socialdemocratico che investì molte risorse nell’ambito sociale. Neurath era mosso dall’intento di favorire l’emancipazione e la trasmissione di informazioni alle classi sociali, per stimolare una maggiore consapevolezza collettiva. Era anche convinto che un linguaggio figurativo, affiancato al normale linguaggio verbale, potesse essere compreso da un numero molto maggiore di persone, indipendentemente dal grado di istruzione, dalla classe sociale o dalla cultura di appartenenza, fino a superare le barriere linguistiche e culturali che dividono i popoli. Questa convinzione si riassume nella celebre frase che divenne il manifesto del suo pensiero: “le parole dividono, le immagini uniscono”.

All'interno del piano di investimenti proposto dal governo, fu inclusa la fondazione nel 1925 e il finanziamento del museo *Gesellschafts und Wirtschaftsmuseum* (Museo Sociale ed Economico), ideato e gestito dallo stesso Neurath, con l'obiettivo di aiutare i cittadini a comprendere meglio i dati statistici e la realtà del proprio paese.

Insieme a un'articolata équipe di lavoratori, tra cui sua moglie Marie Neurath e l'artista Gerd Arntz, Neurath mise a punto un sistema di comunicazione visiva, con cui rappresentare quantità, misure, dati statistici, archi cronologici, linee dello spazio e del tempo e confronti sociali in rappresentazioni comprensibili al pubblico di massa.

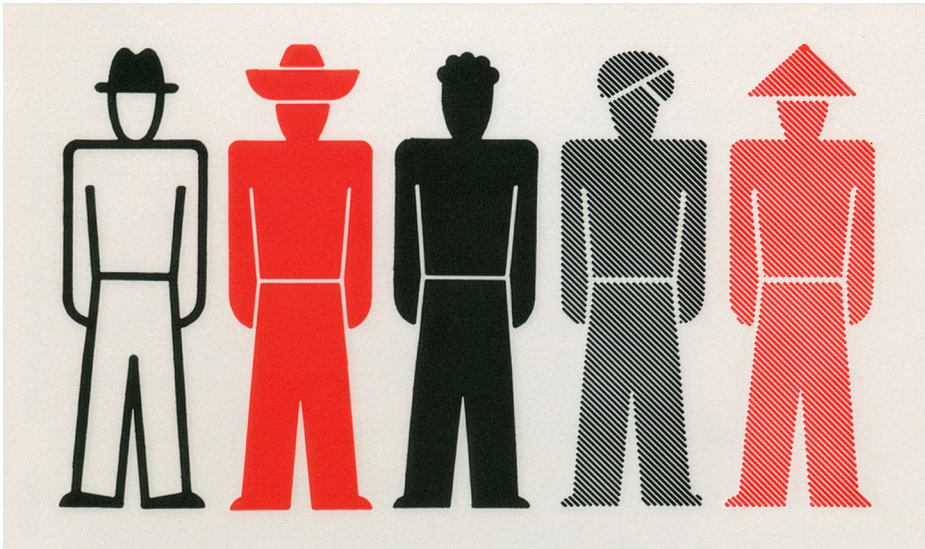
In questo scenario nacque quindi il *Wiener Methode der Bildstatistik* (metodo viennese di immagini statistiche), che avrebbe



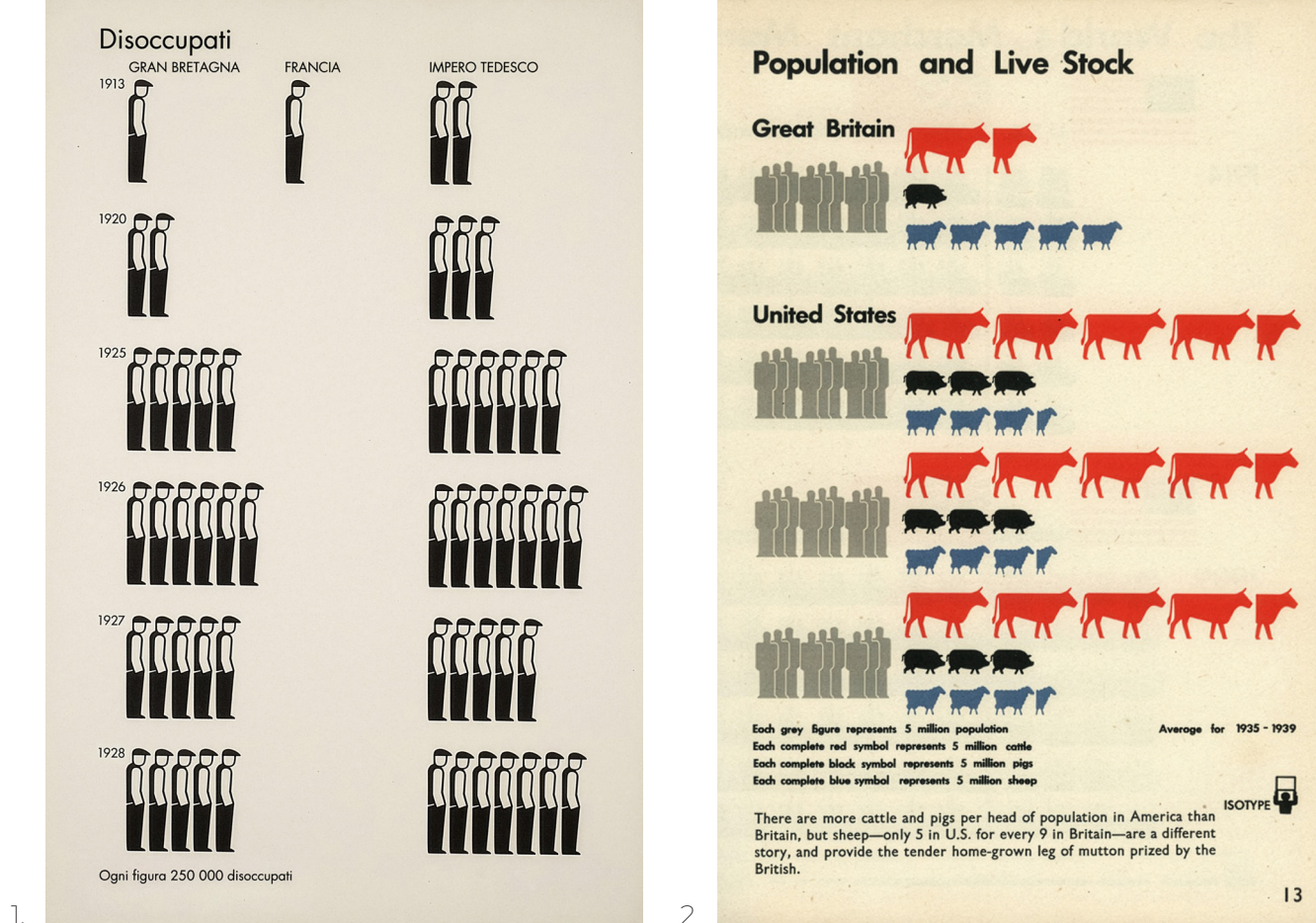
Segnaletica dell'aeroporto di Bonn-Colonia. I pittogrammi non solo orientano il viaggiatore, ma rafforzano anche l'identità visiva della struttura

in seguito preso il nome di Isotype (*International System of Typographic Picture Education*).
Arntz fu una figura determinante nella definizione estetica del sistema: Neurath lo scelse per il suo stile pulito ed essenziale, adatto alla realizzazione di pittogrammi capaci di trasmettere immediatamente un concetto preciso. Durante la sua carriera all'interno del team, realizzò circa quattromila pittogrammi, contribuendo a dare all'Isotype la sua forma visiva definitiva.

Il sistema Isotype si basava su due principi fondamentali: la standardizzazione e la semplificazione. I pittogrammi dovevano essere quindi caratterizzati da un'uniformità stilistica con forme essenziali, che ne permettessero la leggibilità e la comprensione universale. Inoltre, le figure dovevano sempre essere rappresentate frontalmente e mai in prospettiva e la dimensione era sempre definita in maniera arbitraria. Tuttavia, i pittogrammi dovevano avere dei tratti peculiari per distinguersi chiaramente tra loro ed evitare qualsiasi eventualità di confusione. Infatti, ogni dettaglio non era inserito a scopo decorativo, ma serviva ad enfatizzare le caratteristiche dell'oggetto per rendere immediata la sua identificazione. Anche i colori non erano una rappresentazione realistica dell'oggetto, bensì uno strumento per distinguere i diversi pittogrammi.
I pittogrammi avevano anche la funzione di sostituire i dati numerici, facilmente dimenticabili, per rappresentare unità di misura precise, a favore di una maggiore memorabilità e riconoscibilità, anche a coloro che non sapevano né leggere né scrivere. Ad esempio, in una statistica sull'occupazione, se il pittogramma di un uomo indicava un certo numero di disoccupati, una quantità maggiore non era raffigurata con un pittogramma più grande, ma con più pittogrammi identici affiancati. In questo modo, i pittogrammi assumevano la funzione di veri e propri standard grafici, senza però sostituire il linguaggio verbale.

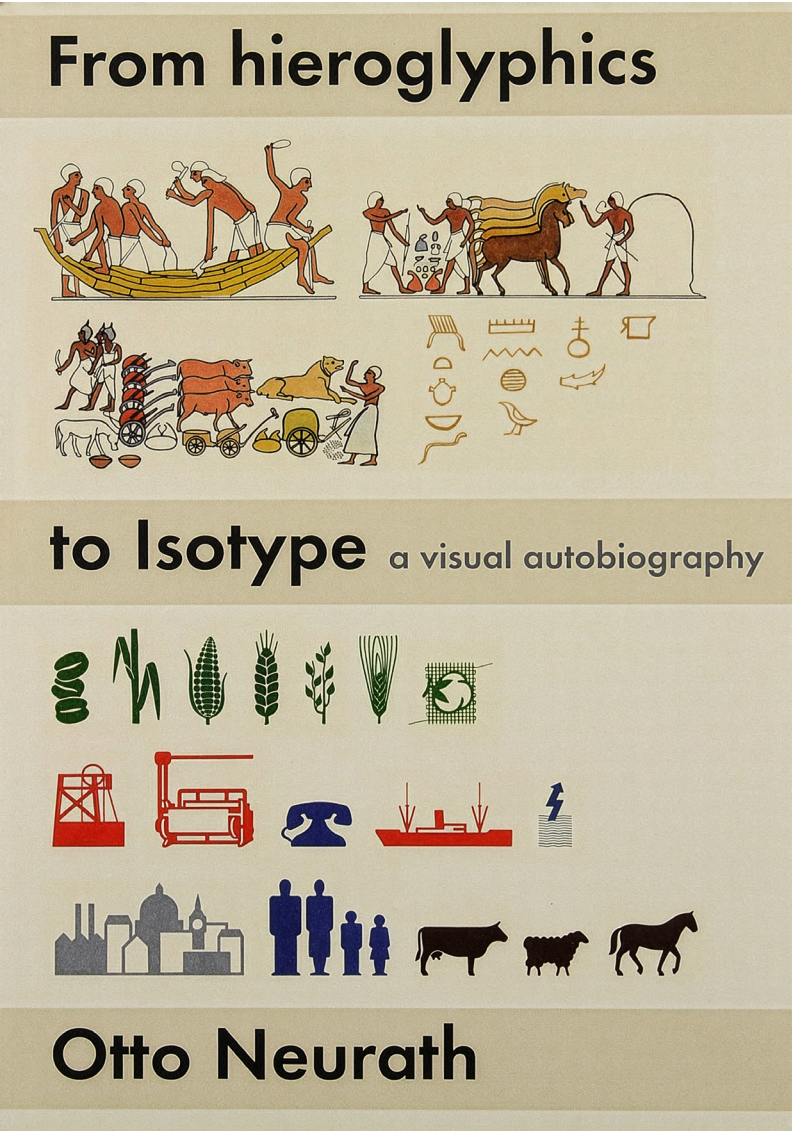


Rappresentazione di persone di diversa nazionalità nel sistema Isotype



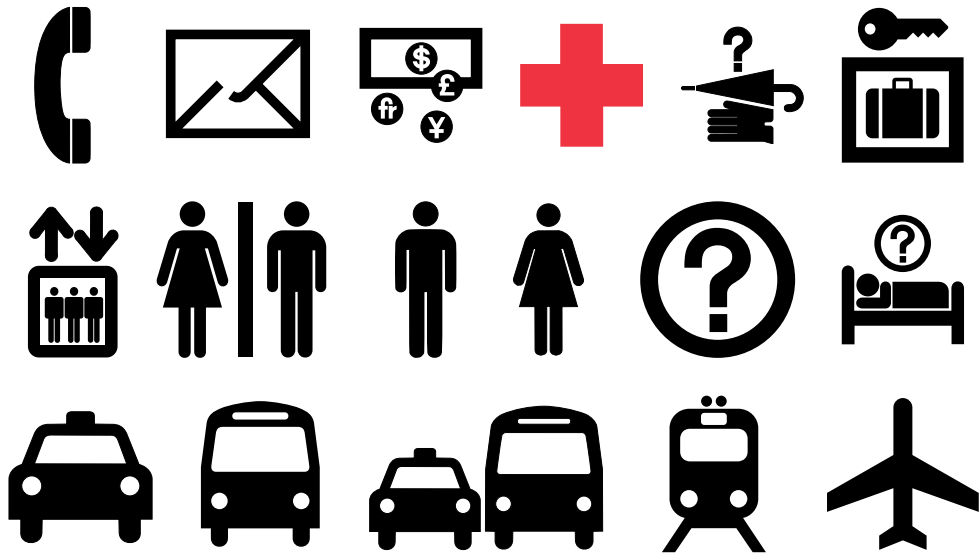
Tre esempi di infografiche del sistema Isotype su differenti tematiche e archi temporali:
1. livello di disoccupazione in diversi paesi europei;
2. rapporto tra popolazione e bestiame tra Gran Bretagna e USA
3. statistica sugli uomini sposati in Germania

L'Isotype conobbe ben presto un successo che andò oltre i confini austriaci, ma con l'ascesa del fascismo in Austria, nel 1934 Neurath fu costretto a lasciare Vienna e a rifugiarsi nei Paesi Bassi, dove continuò a lavorare al sistema. Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale e l'invasione tedesca dei Paesi Bassi nel 1940, Neurath e Marie dovettero nuovamente fuggire, questa volta in Inghilterra, dove fondarono l'Isotype Institute. Durante gli ultimi anni della sua vita, tra il 1943 e il 1945, si dedicò alla stesura del testo *From Hieroglyphics to Isotype*, in cui elaborò una ricostruzione storica e teorica di come nacque il sistema Isotype, delle persone che ne fecero parte e soprattutto, delle aspirazioni che lo animarono. Per l'autore doveva essere un'enciclopedia visiva di come gli uomini, in tempi e azioni diversi, avevano rappresentato visivamente dati e fatti, attraverso cartografie, geroglifici, ideogrammi e mappe. Ricostruire la storia dell'informazione in forma visiva significava, perciò, mostrare quali fossero state le fonti di ispirazione per la nascita di Isotype.



Copertina di *From Hieroglyphics to Isotype* di Otto Neurath

Neurath morì improvvisamente nel 1945, lasciando incompiuti molti dei suoi progetti. Il lavoro fu portato avanti da Marie, che continuò a sviluppare il sistema principalmente attraverso la creazione di libri educativi per bambini e attraverso iniziative della sua diffusione in contesti internazionali. Nonostante l'Isotype nella sua forma originale sia progressivamente caduto in disuso, in parte per il suo carattere fortemente legato agli ideali socialisti, in parte per l'affermarsi di strumenti di elaborazione dati più semplici e automatizzati, la sua influenza sulla comunicazione visiva del Novecento fu profonda e duratura. Nonostante le variazioni di tema, i pittogrammi contemporanei mantengono infatti gli stessi criteri del sistema di Neurath, ovvero, semplicità, frontalità, rigidità e staticità. Ad esempio, lo sviluppo dell'economia globale dal secondo dopoguerra, portò a una collaborazione negli anni '70 tra l'AIGA (*American Institute of Graphic Arts*) e il DOT (*U.S. Department of Transportation*), dove venne ideato un sistema composto da trentaquattro pittogrammi per orientare passeggeri e pedoni, o per segnalare i servizi pubblici. Per la sua realizzazione vennero presi in analisi pittogrammi stradali già in uso e alcuni simboli utilizzati negli eventi internazionali, come i Giochi Olimpici. I pittogrammi del sistema Dot sono tuttora utilizzati e nel corso degli anni i simboli non sono solo rimasti uno standard dell'orientamento quotidiano stradale, ma hanno trovato applicazione anche in altri ambiti, come i loghi delle identità visive per evocare i valori di un marchio, le interfacce digitali per facilitare le azioni di un utente, o le emoji per esprimere le emozioni dell'interlocutore nella comunicazione testuale. Si può quindi affermare che l'Isotype abbia posto le basi culturali e formali per l'affermazione del pittogramma come strumento di comunicazione internazionale, rendendo Neurath il padre della moderna infografica.



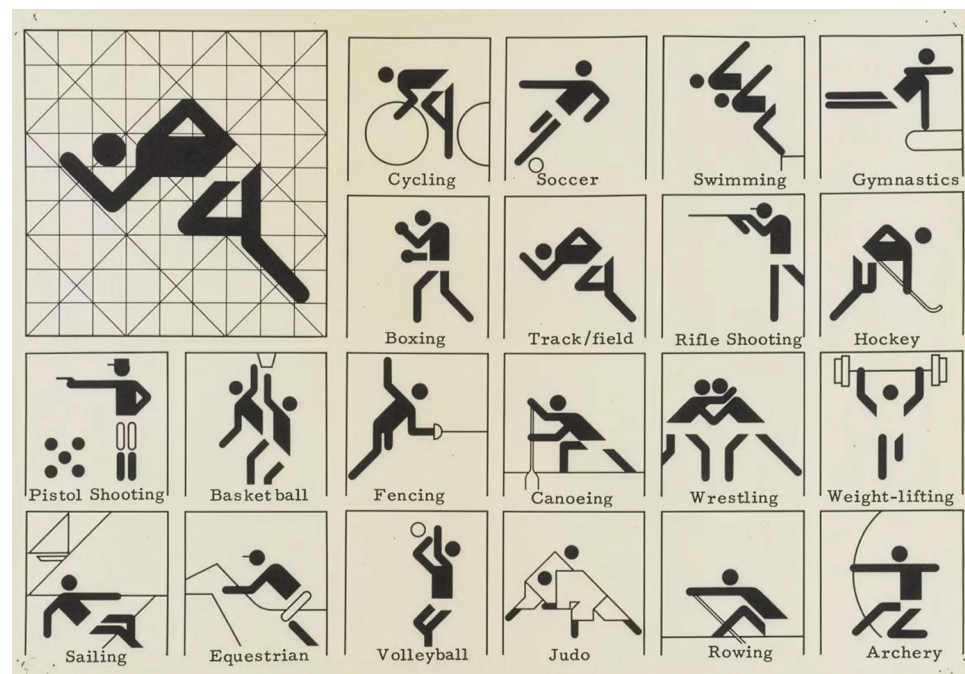
Esempi di DOT pictograms

3 Casi studio di applicazione del pittogramma

3.1 Pittogrammi olimpici di Monaco 1972

In linea con il metodo Isotype sviluppato da Neurath, i pittogrammi dei Giochi Olimpici di Monaco del 1972 rappresentano uno dei contributi più rilevanti alla costruzione di un linguaggio visivo internazionale, applicabile tanto alla segnaletica stradale quanto agli eventi di portata globale. Raffigurando il movimento dell'atleta e l'equipaggiamento specifico di ogni disciplina, ciascun simbolo identifica immediatamente lo sport cui si riferisce, senza bisogno di alcun supporto testuale.

Il tratto distintivo della serie di Monaco è la sua essenzialità geometrica, che si traduce in una notevole pulizia formale. Ogni elemento è costruito su una griglia modulare 20×20, suddivisa in linee orizzontali, verticali e diagonali. Questo sistema, anziché limitare le scelte dei designer, permette un ampio numero di variazioni formali mantenendo al tempo stesso quella coerenza visiva che è alla base di qualsiasi sistema di comunicazione coordinato. Grazie a questa struttura, i pittogrammi risultano chiari e leggibili su supporti e dimensioni molto diversi tra loro.



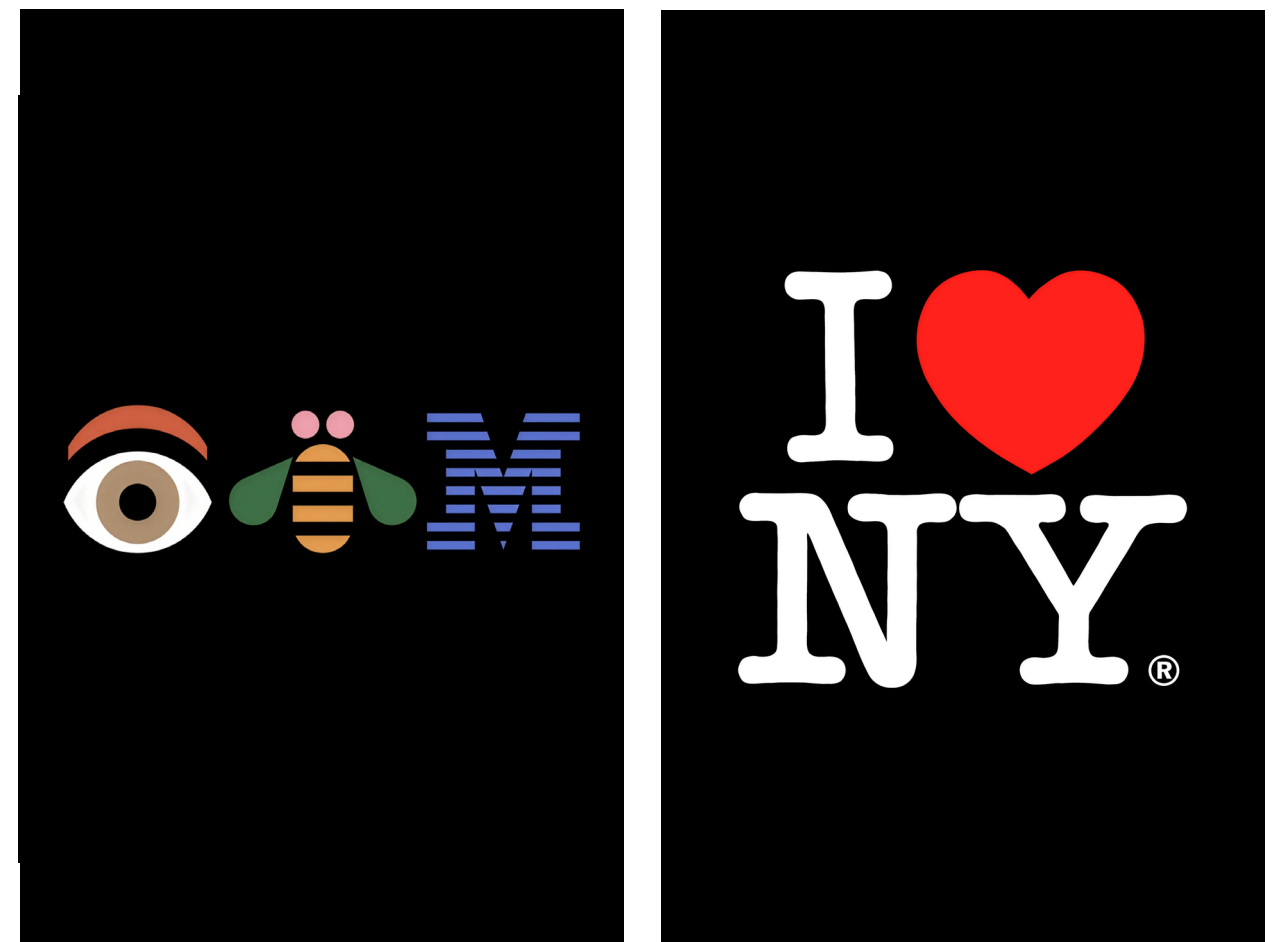
Pittogrammi per le Olimpiadi di Monaco '72.

3.2 I love NY e Eye-Bee-M: il pittogramma come rebus visivo

I due casi che seguono, pur appartenendo ad ambiti diversi, condividono un principio comune che li rende particolarmente significativi: entrambi dimostrano come la combinazione di simboli visivi e testo possa generare un messaggio efficace. La stessa impostazione, come è stato illustrato nel primo capitolo, era alla base anche della scrittura geroglifica.

Nel logo di I love NY, progettato da Milton Glaser nel 1977, la parola "love" viene sostituita con il simbolo del cuore. La sua semplicità formale ed essenzialità visiva, lo hanno portato a un incredibile successo di massa.

Il poster di Eye-Bee-M di Paul Rand del 1981, lavora sul principio del rebus, sostituendo le lettere del logo con tre immagini - l'occhio (in inglese eye = "I"), l'ape (bee = "B") e la M a otto strisce - invitando il lettore a decodificare il messaggio. Il coinvolgimento attivo dello spettatore rende il logo memorabile, contribuendo alla riconoscibilità del brand.

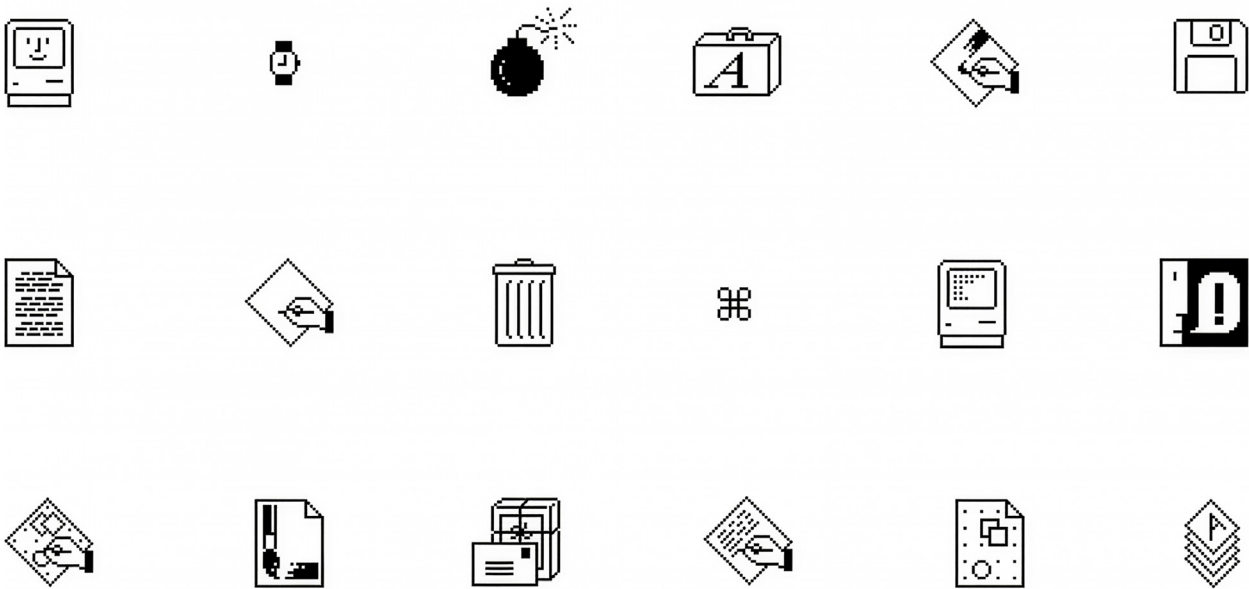


Poster IBM e Logo I love NY

3.3 Le icone di interfaccia di Susan Kare

In linea con il metodo Isotype sviluppato da Neurath, i pittogrammi dei Giochi Olimpici di Monaco del 1972 rappresentano uno dei contributi più rilevanti alla costruzione di un linguaggio visivo internazionale, applicabile tanto alla segnaletica stradale quanto agli eventi di portata globale. Raffigurando il movimento dell'atleta e l'equipaggiamento specifico di ogni disciplina, ciascun simbolo identifica immediatamente lo sport cui si riferisce, senza bisogno di alcun supporto testuale.

Il tratto distintivo della serie di Monaco è la sua essenzialità geometrica, che si traduce in una notevole pulizia formale. Ogni elemento è costruito su una griglia modulare 20×20, suddivisa in linee orizzontali, verticali e diagonali. Questo sistema, anziché limitare le scelte dei designer, permette un ampio numero di variazioni formali mantenendo al tempo stesso quella coerenza visiva che è alla base di qualsiasi sistema di comunicazione coordinato. Grazie a questa struttura, i pittogrammi risultano chiari e leggibili su supporti e dimensioni molto diversi tra loro.



Set di icone per il primo Macintosh

3.4 Il linguaggio visivo delle emoji

Le emoji rappresentano uno degli esempi d'uso del pittogramma più recenti e diffusi. La parola deriva dal giapponese, dove *e* significa “immagine” e *moji* “carattere”.

Il primo set fu realizzato da Shigetaka Kurita nel 1999, con l'obiettivo di incorporare le immagini nei messaggi di testo digitali. Anche questi simboli sono stati realizzati su una griglia, in questo caso di 12×12 pixel, e sono rappresentazioni essenziali di espressioni, fenomeni meteorologici e oggetti d'uso quotidiano, ispirati alla cultura giapponese. Nel 2010 avvenne la loro diffusione globale, grazie al sistema di standardizzazione Unicode, che li rese adoperabili in qualsiasi dispositivo. A differenza degli altri sistemi, il significato delle emoji muta nel tempo a seconda della piattaforma, della generazione e della cultura dell'utente.



Emoji di Shigetaka Kurita

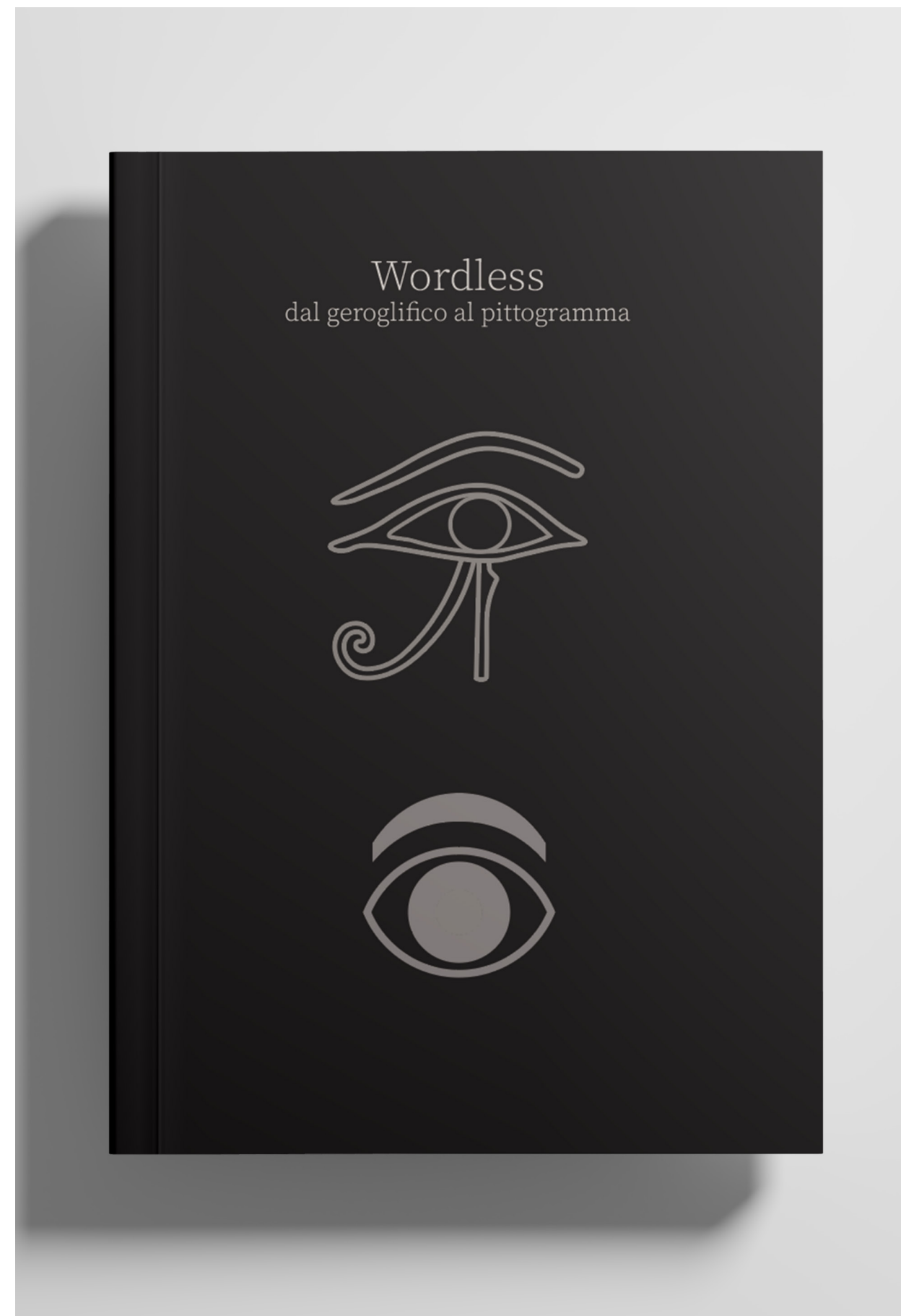
IL PROGETTO

1 Presentazione e obiettivi di progetto

Wordless è un artefatto editoriale che mira a incuriosire e informare il lettore sui simboli contemporanei, proponendo una riflessione sulla loro somiglianza con i geroglifici egizi. Il progetto si sviluppa in un percorso visivo e teorico che mette a confronto i due sistemi simbolici evidenziando come il linguaggio visivo rappresenti un elemento persistente nella comunicazione umana. Il confronto non si limita all'aspetto formale, ma ambisce a stimolare una riflessione più ampia sul significato, la forma e i contesti d'uso dei due sistemi visivi, mettendone in luce non solo le differenze quanto le analogie.

2 Fruitore

La scelta di un linguaggio semplice, accompagnato da un ricco apparato visivo, permette di ampliare il pubblico di riferimento non solo a persone appassionate di grafica, egittologia o semiotica, ma anche a chi si avvicina a questi temi per la prima volta. Il prodotto si rivolge quindi a un pubblico ampio e si immagina distribuito in contesti come i bookshop museali o le librerie di design.



3 Scelte progettuali

3.1 Struttura del contenuto

Il prodotto editoriale si presenta come un repertorio di simboli suddivisi per categorie semantiche:
Elementi naturali, che comprendono l'analisi dei simboli dell'albero, del fiore e della stella;
Figure umane: uomo, donna e generi non binari;
Parti del corpo: cuore, occhio e viso.
La sequenza con cui vengono presentate le categorie risponde a una logica: il primo e l'ultimo capitolo sono più simili tra loro. Entrambi presentano simboli diffusi in ogni ambito, che assumono significati diversi a seconda del contesto d'uso ed è proprio questa variazione che viene analizzata. Il capitolo sulle figure umane è invece quello strutturalmente e concettualmente più articolato: l'analisi non si basa tanto sui significati che il simbolo assume, quanto su come la rappresentazione della figura umana e di genere si sia evoluta, riflettendo la mentalità e i cambiamenti della società. Per garantire la massima neutralità rispetto all'argomento, il geroglifico dell'uomo e della donna sono trattati insieme così da non stabilire nessuna gerarchia tra le figure. Anche la struttura interna di ciascun capitolo è stata pensata per garantire una migliore comprensione e analisi del singolo simbolo, mantenendo allo stesso tempo coerenza visiva per tutti gli argomenti. Ogni sezione, infatti, si apre con la presentazione della forma geroglifica e del suo significato, accompagnato dalla sua traduzione letterale e dal contesto in cui veniva utilizzato. A seguire, viene proposta una pagina al vivo che raccoglie una serie di pittogrammi contemporanei, simboli e icone, per mostrare l'evoluzione della forma nelle rappresentazioni moderne, mentre la pagina successiva mostra un approfondimento dei simboli più emblematici. Infine, vengono presentate le applicazioni e i significati nei contesti odierni, attraverso immagini di riferimento e paragrafi esplicativi.

3.2 Tipografia

Per la tipografia sono stati abbinati il Source Serif Pro, elegante e raffinato, nelle sue varianti Light per il corpo di testo e il SemiBold per i sottotitoli, per garantire un'ottima scorrevolezza di lettura, al Montserrat Bold e SemiBold per i titoli, geometrico e versatile, scelto per la sua capacità di essere immediato e d'impatto senza appesantire la composizione.

Montserrat Bold

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890.,;:'?!**

Montserrat SemiBold

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890.,;:'?!**

Progettista: Julieta Ulanovsky
Anno: 2011
Fonderia: Google Fonts

Source Serif Pro SemiBold

**ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890.,;:'?!**

Source Serif Pro Light

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890.,;:'?!

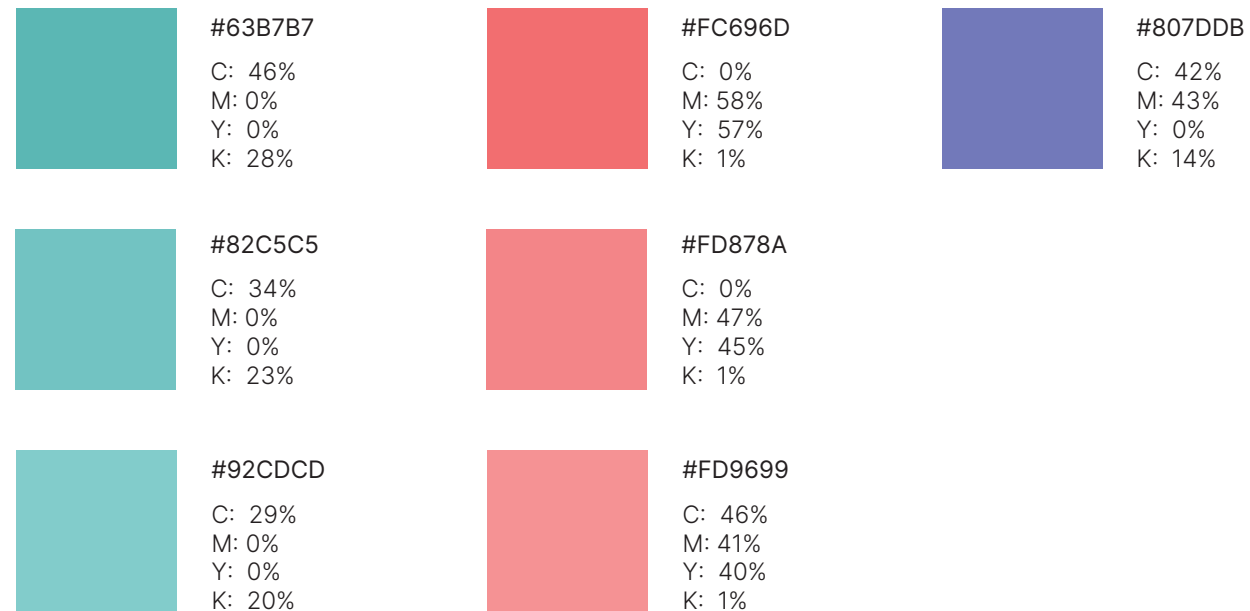
Progettista: Frank Griesshammer
Anno: 2014
Fonderia: Adobe

3.3 Elementi cromatici

Per guidare la lettura e garantire coerenza visiva, è stato assegnato un codice cromatico alle pagine relative ai geroglifici di ciascuna categoria, scelto in base alla sua valenza semantica. Ogni colore è stato poi declinato in tonalità differenti per i singoli simboli, in modo da distinguerli all'interno della categoria pur mantenendone l'appartenenza visiva.

La scelta è ricaduta su tonalità pastello, per non appesantire la composizione e mantenerla visivamente leggera.

Per gli elementi della natura è stato scelto un turchese pastello, una tonalità morbida che equilibra il blu e il verde, richiamando così sia i toni del cielo che della natura. Per le figure umane è stato scelto il pervinca chiaro, una sfumatura più raffinata e delicata di viola, colore tradizionalmente associato alle identità non binarie e fluide in quanto rappresenta la fusione tra il blu, convenzionalmente maschile e il rosa, convenzionalmente femminile. Come già accennato, poiché i geroglifici dell'uomo e della donna sono trattati insieme, il capitolo sulle figure umane non prevede variazioni di tonalità. Infine, per le parti del corpo, è stato scelto lo scarlatto in una tonalità sempre pastello, che si abbina al cuore, primo simbolo della categoria, per poi essere declinato verso il rosa, adatta all'ultimo simbolo, ovvero, il viso.

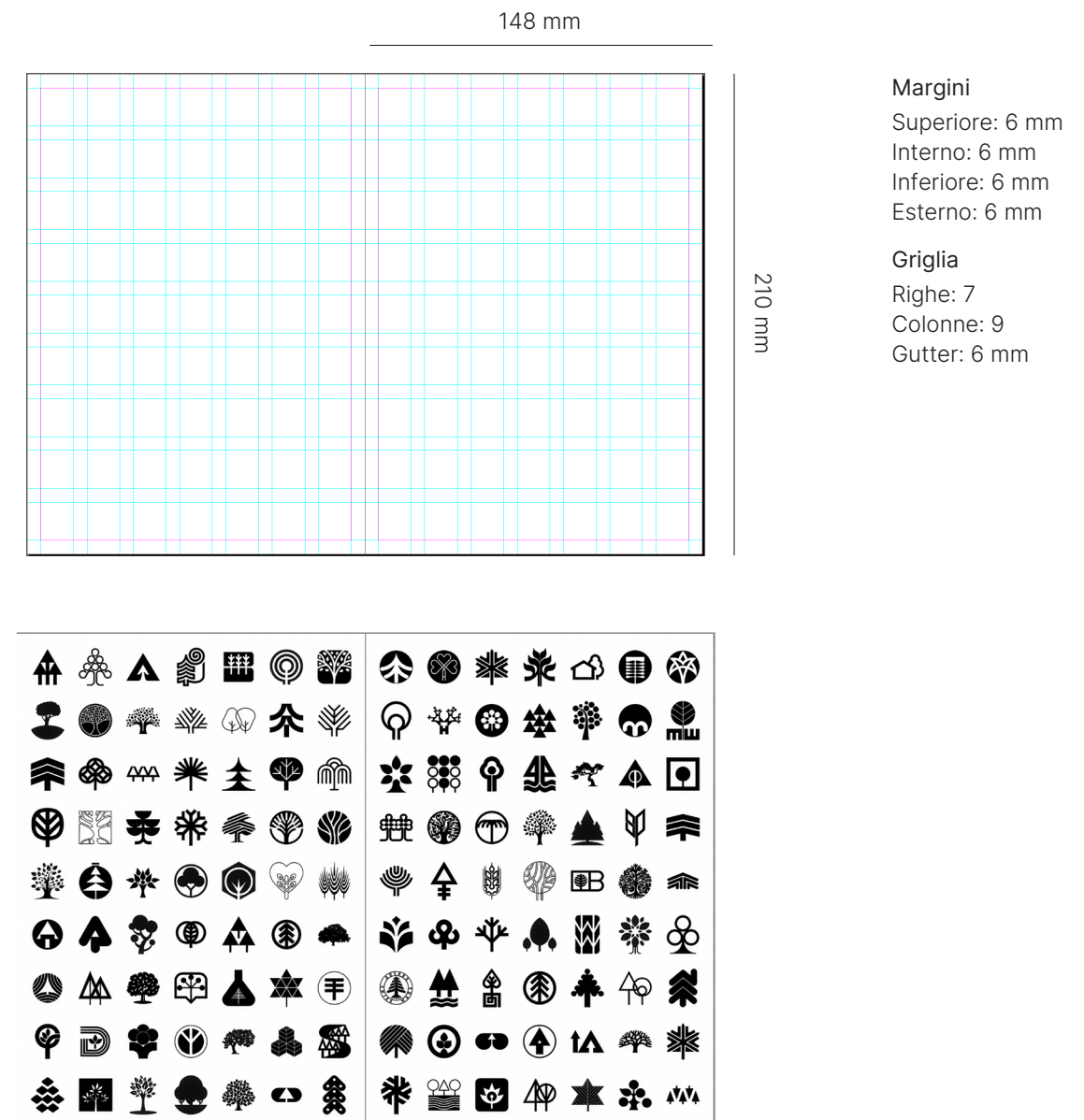


3.4 Formato e layout

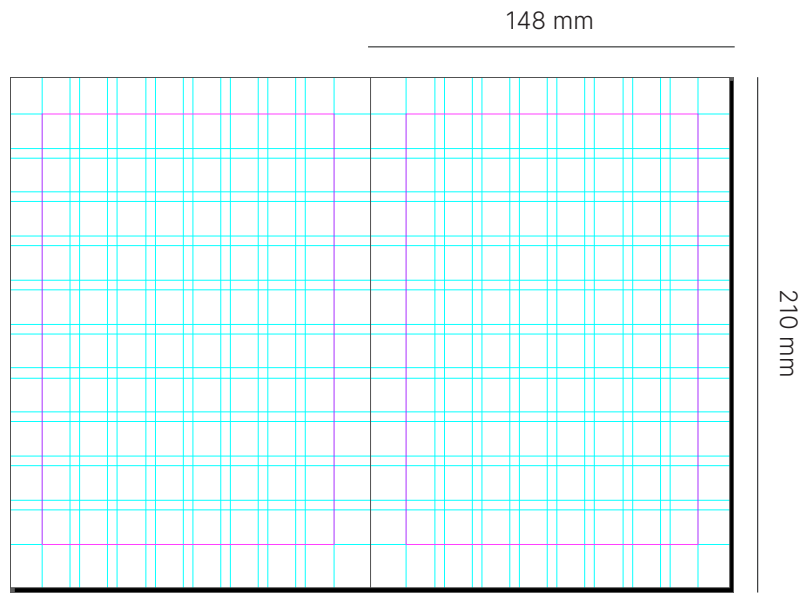
Il formato utilizzato è un A5 scelto per le sue dimensioni compatte e maneggevoli, adatte a un prodotto concepito per essere consultato più che letto in modo lineare.

All'interno sono stati realizzati tre layout differenti, ciascuno adattato in base alla densità e alla scala del contenuto presentato. Nelle pagine al vivo i margini sono più stretti per presentare una selezione densa di simboli, mentre nelle altre pagine sono più larghi per incorniciare il contenuto e rendere la composizione più ariosa senza però creare spazi vuoti.

Layout 1



Layout 2



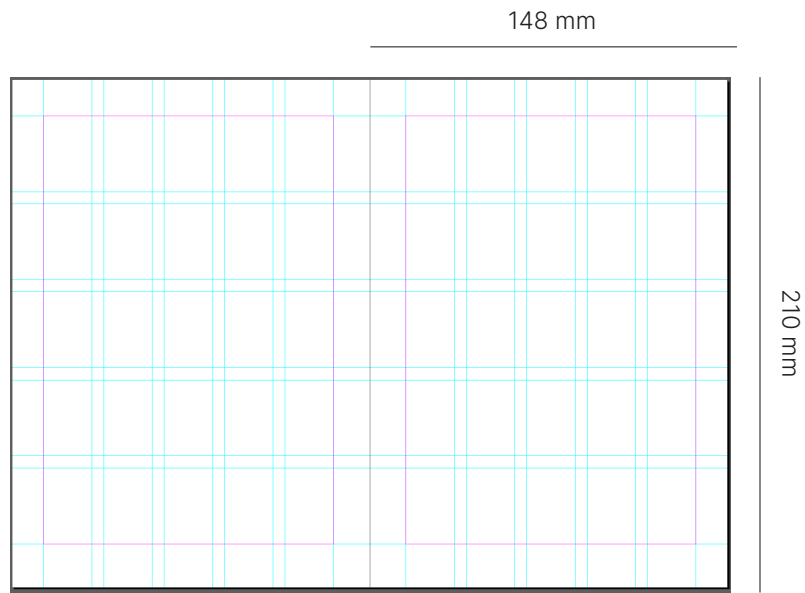
Margini

Superiore: 15 mm
Interno: 15 mm
Inferiore: 18 mm
Esterno: 13 mm

Griglia

Righe: 10
Colonne: 8
Gutter: 4 mm

Layout 3

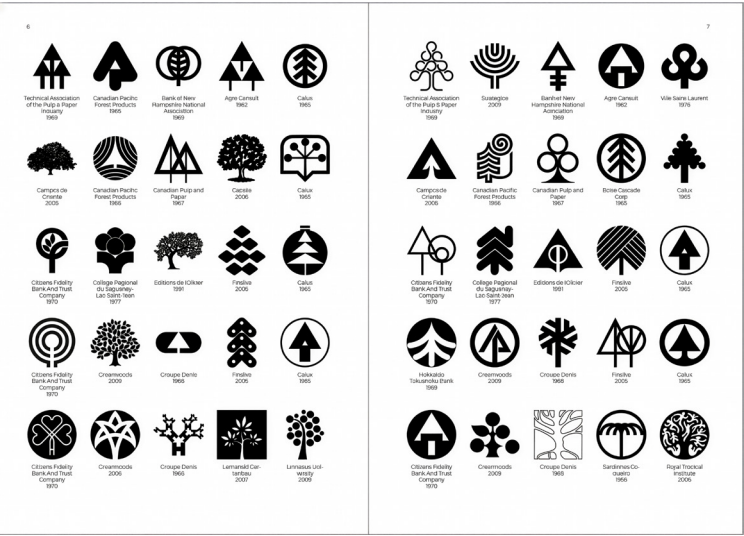


Margini

Superiore: 15 mm
Interno: 15 mm
Inferiore: 18 mm
Esterno: 13 mm

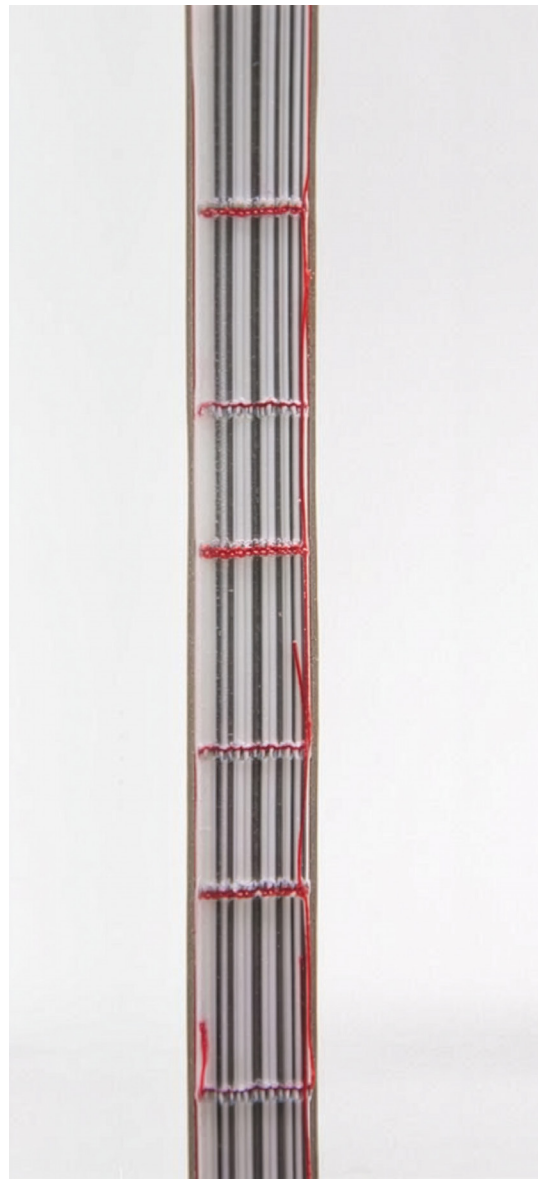
Griglia

Righe: 5
Colonne: 5
Gutter: 5 mm



3.5 Rilegatura

Per la rilegatura è stata scelta quella a filo refe principalmente per il suo impatto visivo. Il filo a vista, infatti, conferisce al prodotto un carattere distintivo, capace di differenziarlo dagli altri prodotti presenti in un bookshop museale e di catturare immediatamente l'attenzione di chi lo sfoglia. Allo stesso tempo, si tratta di una rilegatura riproducibile industrialmente, che permette di mantenere una produzione scalabile senza rinunciare a una percezione di qualità e cura. Ciò non significa che si tratti di un'edizione limitata o da collezione, bensì un prodotto editoriale curato, che si distingue per la qualità della sua realizzazione oltre che per il contenuto.



3.6 Risultati del progetto





Bibliografia

- Betrò M.C., *Geroglifici. 580 segni per capire l'Antico Egitto*. Arnoldo Mondadori Editore, 1998
- Cantatore P., *Geroglifici. Guida definitiva alla scrittura egizi*. Franco Cosimo Panini Editore, 2024
- Eco U., *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Editori Laterza, 1993
- Elli A., *Il geroglifico elementare. Storia, mistero e fascino della madre delle scritture*. Edizioni Terra Santa, 2021
- Falcinelli R., *Filosofia del Graphic Design*. Giulio Einaudi Editore, 2022
- Fanolla A., Giambuzzi L., Gugliersi F., *Isotype e Genere. Analisi critica dei pittogrammi di Neurath nel contesto contemporaneo*. Tesi di laurea, Politecnico di Torino, 2022
- Frutiger A., *Segni & simboli*. Stampa alternativa e Graffiti Editore. 1998
- Jack C., *Il segreto dei Geroglifici. Come entrare nel magico mondo degli antichi Egizi*. Edizioni Piemme, 1995
- Marrone C., *Dizionari figurativi del secolo XVI: 'lessici' di emblemi e 'lessici' geroglifici*. Cuadernos de filologia italiana, vol. 19, 2012, pp. 213-220
- Marrone C., *I geroglifici fantastici di Athanasius Kircher*. Scritture & Zabar, 2023
- Pasca V. & Russo D., *Corporate Image. Un secolo d'immagine coordinata dall'AEG alla Nike*. Lupetti - Editori di Comunicazione, 2005
- Riva A., *La dimensione semiotica del pittogramma. Dalla rappresentazione al sistema*. Tesi di Laurea, Politecnico di Milano. 2018
- Samoyault T., *Give me a Sign!: What Pictograms Tell Us Without Words*. Rockport Publisher, 1997

Sitografia

- Arkeoplayers. “Evoluzione della lingua egizia: 4000 anni spiegati in breve”. Youtube, 2023. https://youtu.be/BGnTVpfpz7E?si=xMTU2rDKubeC_2ji
- Arkeoplayers. “Geroglifici egizi - Cosa sono e come si leggono”. Youtube, 2023. <https://youtu.be/7sPzQbPD4Rs?si=qWNqYjy2501LNTzO>
- Arkeoplayers. “Composizione e ordine di lettura di un testo geroglifico”. Youtube, 2023. <https://youtu.be/lqBXiulhtBk?si=hIFLk9zkm6S4M-kG>
- Ciaponi F. “La vera storia del Flying Eyeball (pt.1)”. Edizioni del Frisco, 2019. <https://edizionidelfrisco.com/2019/03/05/la-vera-storia-del-flying-eyeball-pt-1/>
- Design Globetrotter - by Joatan. “You Understand Icons Without Reading a Word (Pictograms)”, 2025. <https://youtu.be/dlsJtv0KZ9w?si=1lfygl2c4PRRQmFX>
- Maiolino R. “Grandi storie: Il logo “I love ...”. Biografik, 2025. <https://www.robertomaiolino.it/biografik/2022/07/02/i-love-new-york/>
- MoMa. “Shigetaka Kurita. Emoji. 1998-1999”. Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/196070>
- Stauder R.S. “A Handful of Pixels”. Studio Over. <https://www.studio-over.net/en/stories/susan-kare-grid-book>
- Tiraditti F. “Aspettando Champollion. Il sogno geroglifico del Rinascimento”. Il Giornale dell'Arte, 2022. <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Aspettando-Champollion-%7C-Il-sogno-geroglifico-del-Rinascimento>

