

L' eclettico poeta torinese Arrigo Lora Totino già nei primi Anni Sessanta cominciò a interessarsi di poesia concreta, quella strana forma di comunicazione letteraria verbo-visiva nata qualche anno prima per iniziativa di alcuni poeti brasiliani (i fratelli De Campos e Decio Pignatari, fondatori del gruppo *Noigandres*) ed europei di lingua tedesca (Eugen Gomringer , Franz Mon e Gerhard Rühm) con l' aggiunta della voce italiana di Carlo Belloli. Già nel 1961 Lora Totino aveva fondato, con la collaborazione di Armando Novero e Alfredo De Palchi, una rivista dal curioso titolo "Antipiugù", che si proponeva di documentare e analizzare nuovi linguaggi della poesia, lungo un percorso estraneo a quanto sobbolliva in Italia dopo la pubblicazione dell' antologia dei Novissimi. Da parte sua De Palchi, che viveva a New York già da qualche anno, ha fondato e diretto negli States la rivista di poesia "Chelsea", pubblicando anche una serie di libri.

Qualche anno dopo, estendendo la ricerca alle arti visive, il dinamico artista torinese aveva dato vita, con il pittore Sandro De Alexandris e il musicista elettronico Enore Zaffiri, allo "Studio di informazione estetica", che svolgeva attività espositiva ed editoriale, avendo fra i principali collaboratori proprio Carlo Belloli.

Nel 1966, in concomitanza con l' uscita del quarto e ultimo numero di "Antipiugù", Lora Totino progettò una nuova rivista che avrebbe dovuto, nelle ambiziose intenzioni, fornire con una serie di numeri monografici informazioni approfondite e filologiche su quanto avveniva nelle varie discipline estetiche:

dalla poesia alla pittura, dall' architettura alla musica, dal teatro alla fotografia e al design. Il titolo prescelto, forse proprio per suggerire l' idea di uno strumento duttile dai molteplici usi, era "Modulo". Il primo numero, che qui di seguito è riprodotto quasi integralmente vide la luce in quello stesso anno. Monografico, appunto e dedicato alla poesia concreta, della quale si offriva per la prima volta in Italia un panorama internazionale assai vasto, presentando opere di numerosi autori e testi teorici di alcuni dei principali ispiratori delle nuove tendenze artistiche e poetiche: Max Bense, Gillo Dorfles, Heinz Gappmayr, Eugen Gomringer, Decio Pignatari ed i fratelli Augusto e Haroldo De Campos.

La poesia concreta, che si colloca nel più ampio contesto della poesia visuale dagli antichissimi precedenti (poeti alessandrini e medioevali), si distingue dalla quasi contemporanea poesia visiva per obiettivi e tecniche compositive assai diverse. Nella prima "la poesia si trasforma in idea di parole, testo-poema serialistico architettonico... risultante da una scelta ben determinata di materiale linguistico puro antianalogico infradiscorsivo asintattico...con mezzi essenziali" tratti anche dalla pubblicità. La comunicazione avviene dunque tramite un meta – linguaggio. La poesia visiva, invece, costruisce messaggi diretti con l' accostamento di parole e immagini, con un evidente significato ironico, sociale o politico: i maggiori esponenti italiani di questa linea sono stati Vincenzo Accame, Ugo Carrega, Ketty La Rocca, Lucia Marcucci, Eugenio Miccini, Luciano Ori, Lamberto Pignotti e Sarenco.

Per una serie di ragioni della nuova rivista uscì solo il primo numero, oggi catalogabile come un' importante antologia storica il cui titolo nella nostra abituale grafica diventa *Modulo* anzichè "Modulo" : titoli di libri e articoli in corsivo, titoli di riviste tra virgolette.

Il testo è qui riprodotto *quasi* integralmente, si è detto: per ragioni di spazio nei pochi casi in cui di un singolo autore erano presentate opere su più pagine ho effettuato una scelta, dedicando una sola pagina web a ognuno; inoltre non compare il glossario posto al termine della pubblicazione. Mi riservo infine di aggiungere in futuro, quando possibile, la traduzione in inglese (inesistente nell'originale) dei testi teorici proposti.

Maurizio Spatola

modulo

rivista di cultura contemporanea
numero 1
poesia concreta

A h e t r u k t i
t i n n u n n
k r o p u y
A l l s F i a y
i m n u n n
k o r h n u n n
k u k u n n k l o
k e t u s u y
i n t u n n u n n
u k u n n u n n
u n n u n n u n n

Uso camp

Modulo nasce dall'esigenza di ovviare ad una informazione generica e ad un accumulo acritico di dati non sufficientemente selezionati, per verificare filologicamente e per collocare storicamente nell'area del loro sviluppo i singoli eventi all'interno delle varie manifestazioni estetico-scientifiche del nostro tempo.

Consequente a questa necessità è la determinazione di catalogare e di presentare in ogni fascicolo le esperienze di una sola disciplina, prendendo in considerazione in modo particolare quelle più recenti e quelle in fase di divenire. Pertanto questo tipo di operazione, le cui scelte potrebbero rivelarsi anche opinabili, aspira a puntualizzare, in maniera oggettiva, una situazione di fatto attraverso i contributi che di volta in volta la costituiscono.

Nella consapevolezza dell'impossibilità di indicare verità assolute e definitive, per l'evidente stato di relazionalità che condiziona la situazione odierna, ogni qual volta verrà a determinarsi tra le singole proposte uno stato di frizione, la presentazione obbiettiva dei fattori di base delle diverse soluzioni proporrà quella alternativa critica corrispondente ad una assunzione di responsabilità il più possibile univoca.

Il nostro programma contempla pertanto un panorama che va dalla poesia visuale e concreta alle diverse ricerche plastico-visive, dalla tape-music all'architettura industrializzata, dalla grafica sperimentale al disegno industriale, dalla fotografia allo spettacolo.

Stili sperimentali.

La teoria testuale è un campo della moderna estetica. Essa si occupa degli « oggetti d'arte » rappresentati da parole (poesia) e comprende nelle sue indagini anche gli « oggetti di disegno » (grafica pubblicitaria). Il punto di partenza di questa teoria è una concezione molto ampia del concetto « testo », il quale permette poi di far derivare stili letterari tipicamente moderni e i loro testi specifici.

Questa teoria testuale si serve innanzitutto di mezzi matematici. La struttura e la caratteristica dei testi vengono rappresentate con il linguaggio matematico ed in questo modo è facile intuire la loro natura estetica; poichè uno dei fondamenti della moderna estetica è il fatto che una realtà estetica, di qualunque oggetto, può essere descritta in modo obbiettivo ed efficace solo con un linguaggio matematico, proprio come avviene per una realtà fisica. Noi parliamo quindi di una teoria testuale quantitativa, di una statistica testuale e di una topologia testuale, a seconda che applichiamo la teoria quantitativa, la statistica o la topologia a quelle « quantità di vocaboli » che chiamiamo « testi ». Qualche volta usiamo semplicemente il concetto di « algebra testuale », che ha un carattere più sommario. Appartengono all'« algebra testuale » la descrizione semeiotica dei testi, cioè la loro descrizione con i mezzi di una teoria dei testi che classifica per astrazioni, quale quella progettata dall'americano Ch. S. Peirce, ed anche l'uso della « teoria astratta degli automi » e della « teoria delle categorie » sviluppate soprattutto da matematici russi.

Alle finalità analitiche (teoria testuale analitica) si aggiungono gli studi sintetici (teoria testuale sintetica) le cui idee

circa i nuovi tipi di testi e i nuovi stili possono essere verificate naturalmente solo sul piano sperimentale. Per riscontro anche la teoria testuale sperimentale appartiene alla generale teoria testuale e la programmazione di nuovi testi, possibile in certi casi con l'aiuto della lingua programmatica dei calcolatori, è una meta dei propositi costruttivi che la teoria testuale sintetica e sperimentale si è prefissa nel campo di una futura « poesia artistica ».

L'importanza del momento sperimentale nel quadro della teoria testuale e della sua prassi fa apparire necessaria l'introduzione dell'esperimento come di un tipo di principio stilistico. Mi rifaccio per un momento alla poetica classica e alla distinzione di F. Schiller. La distinzione schilleriana, contenuta nel famoso saggio « Sulla poesia ingenua e sentimentale » del 1795, classifica la poesia in riferimento all'oggetto di essa, cioè in riferimento al suo oggetto semantico extratestuale, il quale naturalmente trascende i vocaboli, le immagini, i versi, le espressioni in quanto tali, ed è un mondo non linguistico, bensì reale, cosmos, natura, sentimento, stato d'animo, realtà platonica e non platonica. La distinzione di Schiller si riferisce alla poesia classica, la quale, si può dire, è poesia su un piano oggettivo linguistico. Quindi l'ingenuo appare come quel momento (della poesia), che fa diventare la poesia mondo oggettivo con maggiore immediatezza della poesia sentimentale. Per l'ingenuo quanto esiste è qualcosa di dato, per il sentimentale esso è qualcosa che trascende il dato, l'idea, la rappresentazione più ampia, l'ideale. Nello scrivere ingenuo domina quindi il fatto della rappresentazione, in quello sentimentale invece il fatto dell'espressione, della riflessione e Schiller afferma che la poesia primitiva è sempre ingenua, quella posteriore sempre sentimentale. Ma è chiaro che al giorno d'oggi, in cui la poesia è interessata più al proprio mondo linguistico che non al mondo oggettivo extratestuale, la distinzione schilleriana non è più significativa, al-

meno nello spazio poetico creato da Mallarmé, Gertrude Stein e Arno Holz. Poiché proprio in questo spazio la lingua, ma del resto non essa solamente, ed anche il suo particolare mondo, diventano oggetto essenziale di poesia; qui il testo appare innanzitutto come quantità di parole, e non come quantità di cose, di sentimenti, di stati d'animo ecc.. Ma dal momento che sono le parole gli elementi che esprimono il significato, si può dire che per questa poesia le parole non sono pretesti per oggetti, bensì gli oggetti sono pretesti per parole. In un certo senso si parla rivolti all'indietro, cioè con la schiena volta verso le cose, di vocaboli, di metafore, di contesti, di versi, di suoni, di fonemi e di morfemi. Si tratta qui di una poesia su un piano metalinguistico, di poesia che ha un proprio mondo.

Questa poesia non classica, colmando la coscienza più di vocaboli che di cose, infrange la vecchia distinzione schilleriana e fa valere nei confronti della differenza tra l'ingenuo e il sentimentale, la quale era in stretto rapporto con lo oggetto, la categoria del tentativo, dell'esperimento, riferita al particolare mondo della lingua poetica.

Poesia sperimentale come espressione del fatto che la situazione finale, che si pensa di poter raggiungere attraverso il medium della lingua, non può essere determinata mediante oggetti poetici preesistenti, tanto che resta esclusivamente un avvenimento casuale e distaccabile di parole, un « avvenimento testuale ».

Le ricerche, che non possono prevedere il risultato, devono servirsi per le possibili scoperte di metodi manipolabili, che tengono conto di una quantità di possibilità, quindi passi consapevoli nel campo limitato, almeno per come appare, della libertà più o meno ampia dell'esperimento intuitivo. E mentre la distinzione tra « ingenuo » e « sentimentale » si può comprendere solo sullo sfondo della realtà, nella vita e nel mondo, delle cose e dei sentimenti, si può capire l'espressione « sperimentale » esclusivamente sullo sfondo di quelle ri-

flessioni razionali intimamente connesse tra loro, che in genere sono chiamate teoria, intelletto.

La teoria testuale traccia ora l'orizzonte delle rappresentazioni teoriche e astratte intorno al particolare mondo della lingua e delle sue strutture, sul quale gli esperimenti metodici possono raggiungere nuove possibili strutture di quel particolare mondo nella forma di tipi non classici di testi e dei relativi stili. E qui sulla base del concetto di testo proprio dell'algebra testuale e della teoria quantitativa, il quale introduce il « testo » semplicemente come « quantità arbitraria e materiale di vocaboli », si distinguono soprattutto tre strutture o meglio tre stili: quello « metrico », quello « statistico » e quello « topologico ». La premessa indispensabile per una definizione concettuale (astratta) e matematica più precisa di queste caratteristiche è quindi sempre il fatto algebrico del carattere quantitativo dei testi. Ma alla base si considera anche il fatto che le quantità di vocaboli, i quali formano il testo, sono quantità di vocaboli di un lessico, il quale da parte sua funge da quantità di vocaboli fondamentale per tutti i testi. L'algebra testuale descrive i rapporti algebrici intercorrenti tra i testi, quindi tra quantità di vocaboli e tra i testi e le quantità del lessico. È facile notare allora che il sistema di tutti i testi in genere corrisponde al sistema di tutte le quantità parziali del lessico (premesse che ogni vocabolo compaia solo una volta e che ogni mutamento grammaticale di un vocabolo conti come uno nuovo, la qual cosa corrisponde non a un normale « dizionario », bensì a un cosiddetto lessico « materiale »). In relazione a una tale quantità di lessico materiale, la quale è premessa di ogni testo, si può parlare della distanza di due parole nel testo o di questi due vocaboli nel lessico « materiale », quando si contano i vocaboli che si trovano tra essi. In questo modo si introduce nella quantità lessicale, cioè nei testi, una metrica, ossia si ha:

1) la struttura testuale metrica, cioè

lo stile metrico, che manipola le sue cesure estetiche, lo schema di ripartizione e di suddivisione, nell'accostamento di vocaboli a frasi, contesti, metafore, versi, strofe, periodi ecc. secondo distanze specificabili con numeri (sillabe, arsi, tesi, rime ecc.). Si tratta, è chiaro, del classico caso della metrica, della ritmica e della periodicità.

Tuttavia sulla base dell'osservazione introdotta, basata sull'algebra della quantità, si può ottenere una struttura testuale completamente diversa, cioè uno stile completamente diverso. La quantità lessicale può venir considerata come una quantità di avvenimenti elementari di vocaboli, cioè intendere con la comparsa di un vocabolo un avvenimento linguistico elementare. Testi, come sinonimi di determinati vocaboli scelti, rappresentano avvenimenti testuali non elementari, bensì nella loro totalità, avvenimenti linguistici casuali, avvenimenti testuali-casuali si potrebbe anche dire. La quantità di tutti gli avvenimenti testuali-casuali nella quantità degli avvenimenti elementari di vocaboli (lessico) forma poi la quantità di tutte le parti della quantità lessicale, cioè tutti i testi solamente possibili. Questo tentativo corrisponde al tentativo della moderna teoria della probabilità e della moderna statistica, che introduce i suoi metodi di calcolo come operazioni con avvenimenti casuali. Anche l'osservazione (e quindi anche la costruzione) di un testo sotto l'aspetto statistico della comparsa più o meno frequente di vocaboli di una, due, tre o più sillabe, significa la constatazione di eventi testuali casuali. Ci si può chiedere ad esempio quante volte compaiono vocaboli di un numero pari di sillabe in un testo che mediante una selezione casuale è formato da un lessico composto da vocaboli di una, due, tre, quattro, cinque, sei sillabe. La quantità degli eventi elementari di vocaboli sarebbe quindi di sei, l'avvenimento testuale casuale consisterebbe allora nella comparsa di un vocabolo di due, quattro o sei sillabe. In genere, e si può dimostrare, negli avvenimenti elementari di

vocaboli ci sono 2ⁿ avvenimenti testuali casuali.

Sulla base di questa definizione statistica risulta quindi

2) la struttura testuale statistica, cioè lo stile statistico, che, per quanto riguarda la realizzazione estetica di un testo, si basa non sulle distanze, bensì sulle frequenze, con cui avvengono determinati eventi testuali, cioè sulle frequenze con le quali vengono utilizzati determinati numeri di sillabe nei vocaboli, determinati numeri di vocaboli nelle frasi, gradi di mescolanza (i cosiddetti troppi testuali) di vocaboli di numero differente di sillabe ecc. La struttura testuale statistica, ed anche lo stile statistico, è per es. caratteristico di Arno Holz, che in « Phantastus » divergendo nettamente dal linguaggio comune e dalla lingua poetica tradizionale, rende soggetti di poesia vocaboli di 5, 6, 7 e più sillabe (kokosfasermattenbelegt) e in questo modo, e ciò corrisponde al relativo carattere di improbabilità delle situazioni estetiche, introduce eventi testuali casuali di un alto grado di improbabilità. Ma la struttura e la costruzione di testi possono essere interpretati anche in modo diverso. Si possono considerare i vocaboli di un testo tenendo presente il fatto che essi si trovano circondati da altri vocaboli. I testi quindi possono essere considerati come determinati sistemi di ambientazione di uno o più vocaboli. Si può addirittura dire che i vocaboli, considerati almeno in modo convenzionale, posseggono classi privilegiate di ambientazione. In generale gli stili estetici mutano le consuete classi di ambientazione. Un esempio di ciò è la formazione di metafore. Tuttavia ci sono altri mutamenti. Per esempio comparando in contesto, i vocaboli vengono mutati a causa delle regole grammaticali. Il contesto « meines vaters schönste pferde sprangen » (i bellissimi cavalli di mio padre saltarono) ha mutato ciascun vocabolo rispetto alla sua forma nel vocabolario del lessico, lo ha deformato, si può anche affermare. Ma è possibile annotare, il contesto

meno nello spazio poetico creato da Mallarmé, Gertrude Stein e Arno Holz. Poiché proprio in questo spazio la lingua, ma del resto non essa solamente, ed anche il suo particolare mondo, diventano oggetto essenziale di poesia; qui il testo appare innanzitutto come quantità di parole, e non come quantità di cose, di sentimenti, di stati d'animo ecc.. Ma dal momento che sono le parole gli elementi che esprimono il significato, si può dire che per questa poesia le parole non sono pretesti per oggetti, bensì gli oggetti sono pretesti per parole. In un certo senso si parla rivolti all'indietro, cioè con la schiena volta verso le cose, di vocaboli, di metafore, di contesti, di versi, di suoni, di fonemi e di morfemi. Si tratta qui di una poesia su un piano metalinguistico, di poesia che ha un proprio mondo.

Questa poesia non classica, colmando la coscienza più di vocaboli che di cose, infrange la vecchia distinzione schilleriana e fa valere nei confronti della differenza tra l'ingenuo e il sentimentale, la quale era in stretto rapporto con lo oggetto, la categoria del tentativo, dell'esperimento, riferita al particolare mondo della lingua poetica.

Poesia sperimentale come espressione del fatto che la situazione finale, che si pensa di poter raggiungere attraverso il medium della lingua, non può essere determinata mediante oggetti poetici preesistenti, tanto che resta esclusivamente un avvenimento casuale e distaccabile di parole, un « avvenimento testuale ».

Le ricerche, che non possono prevedere il risultato, devono servirsi per le possibili scoperte di metodi manipolabili, che tengono conto di una quantità di possibilità, quindi passi consapevoli nel campo limitato, almeno per come appare, della libertà più o meno ampia dell'esperimento intuitivo. E mentre la distinzione tra « ingenuo » e « sentimentale » si può comprendere solo sullo sfondo della realtà, nella vita e nel mondo, delle cose e dei sentimenti, si può capire l'espressione « sperimentale » esclusivamente sullo sfondo di quelle ri-

flessioni razionali intimamente connesse tra loro, che in genere sono chiamate teoria, intelletto.

La teoria testuale traccia ora l'orizzonte delle rappresentazioni teoriche e astratte intorno al particolare mondo della lingua e delle sue strutture, sul quale gli esperimenti metodici possono raggiungere nuove possibili strutture di quel particolare mondo nella forma di tipi non classici di testi e dei relativi stili. E qui sulla base del concetto di testo proprio dell'algebra testuale e della teoria quantitativa, il quale introduce il « testo » semplicemente come « quantità arbitraria e materiale di vocaboli », si distinguono soprattutto tre strutture o meglio tre stili: quello « metrico », quello « statistico » e quello « topologico ». La premessa indispensabile per una definizione concettuale (astratta) e matematica più precisa di queste caratteristiche è quindi sempre il fatto algebrico del carattere quantitativo dei testi. Ma alla base si considera anche il fatto che le quantità di vocaboli, i quali formano il testo, sono quantità di vocaboli di un lessico, il quale da parte sua funge da quantità di vocaboli fondamentale per tutti i testi. L'algebra testuale descrive i rapporti algebrici intercorrenti tra i testi, quindi tra quantità di vocaboli e tra i testi e le quantità del lessico. E' facile notare allora che il sistema di tutti i testi in genere corrisponde al sistema di tutte le quantità parziali del lessico (premesse che ogni vocabolo compaia solo una volta e che ogni mutamento grammaticale di un vocabolo conti come uno nuovo, la qual cosa corrisponde non a un normale « dizionario », bensì a un cosiddetto lessico « materiale »). In relazione a una tale quantità di lessico materiale, la quale è premessa di ogni testo, si può parlare della distanza di due parole nel testo o di questi due vocaboli nel lessico « materiale », quando si contano i vocaboli che si trovano tra essi. In questo modo si introduce nella quantità lessicale, cioè nei testi, una metrica, ossia si ha:

1) la struttura testuale metrica, cioè

lo stile metrico, che manipola le sue misure estetiche, lo schema di ripartizione e di suddivisione, nell'accostamento di vocaboli a frasi, contesti, metafore, versi, strofe, periodi ecc. secondo distanze specificabili con numeri (sillabe, arsi, tesi, rime ecc.). Si tratta, è chiaro, del classico caso della metrica, della ritmica e della periodicità.

Tuttavia sulla base dell'osservazione introdotta, basata sull'algebra della quantità, si può ottenere una struttura testuale completamente diversa, cioè uno stile completamente diverso. La quantità lessicale può venir considerata come una quantità di avvenimenti elementari di vocaboli, cioè intendere con la comparsa di un vocabolo un avvenimento linguistico elementare. Testi, come sinonimi di determinati vocaboli scelti, rappresentano avvenimenti testuali non elementari, bensì nella loro totalità, avvenimenti linguistici casuali, avvenimenti testuali-casuali si potrebbe anche dire. La quantità di tutti gli avvenimenti testuali-casuali nella quantità degli avvenimenti elementari di vocaboli (lessico) forma poi la quantità di tutte le parti della quantità lessicale, cioè tutti i testi solamente possibili. Questo tentativo corrisponde al tentativo della moderna teoria della probabilità e della moderna statistica, che introduce i suoi metodi di calcolo come operazioni con avvenimenti casuali. Anche l'osservazione (e quindi anche la costruzione) di un testo sotto l'aspetto statistico della comparsa più o meno frequente di vocaboli di una, due, tre o più sillabe, significa la constatazione di eventi testuali casuali. Ci si può chiedere ad esempio quante volte compaiono vocaboli di un numero pari di sillabe in un testo che mediante una selezione casuale è formato da un lessico composto da vocaboli di una, due, tre, quattro, cinque, sei sillabe. La quantità degli eventi elementari di vocaboli sarebbe quindi di sei, l'avvenimento testuale casuale consisterebbe allora nella comparsa di un vocabolo di due, quattro o sei sillabe. In genere, e si può dimostrare, negli avvenimenti elementari di

vocaboli ci sono 2ⁿ avvenimenti testuali casuali.

Sulla base di questa definizione statistica risulta quindi

2) la struttura testuale statistica, cioè lo stile statistico, che, per quanto riguarda la realizzazione estetica di un testo, si basa non sulle distanze, bensì sulle frequenze, con cui avvengono determinati eventi testuali, cioè sulle frequenze con le quali vengono utilizzati determinati numeri di sillabe nei vocaboli, determinati numeri di vocaboli nelle frasi, gradi di mescolanza (i cosiddetti troppi testuali) di vocaboli di numero differente di sillabe ecc. La struttura testuale statistica, ed anche lo stile statistico, è per es. caratteristico di Arno Holz, che in « Phantastus » divergendo nettamente dal linguaggio comune e dalla lingua poetica tradizionale, rende soggetti di poesia vocaboli di 5, 6, 7 e più sillabe (kokosfasermattenbelegt) e in questo modo, e ciò corrisponde al relativo carattere di improbabilità delle situazioni estetiche, introduce eventi testuali casuali di un alto grado di improbabilità. Ma la struttura e la costruzione di testi possono essere interpretati anche in modo diverso. Si possono considerare i vocaboli di un testo tenendo presente il fatto che essi si trovano circondati da altri vocaboli. I testi quindi possono essere considerati come determinati sistemi di ambientazione di uno o più vocaboli. Si può addirittura dire che i vocaboli, considerati almeno in modo convenzionale, posseggono classi privilegiate di ambientazione. In generale gli stili estetici mutano le consuete classi di ambientazione. Un esempio di ciò è la formazione di metafore. Tuttavia ci sono altri mutamenti. Per esempio comparando in contesto, i vocaboli vengono mutati a causa delle regole grammaticali. Il contesto « meines vaters schönste pferde sprangen » (i bellissimi cavalli di mio padre saltarono) ha mutato ciascun vocabolo rispetto alla sua forma nel vocabolario del lessico, lo ha deformato, si può anche affermare. Ma è possibile annotare, il contesto

anche senza declinazioni, senza deformazioni, e allora si avrebbe « mein vater schön pferd springen » (mio padre bel cavallo saltare). Qui il contesto appare slegato, e noi possiamo parlare soltanto di un « connex » (nesso). Pure qui « connex e contex » (nesso e connesso), per quanto riguarda i rapporti di vicinanza dei vocaboli, sono equivalenti. Sono topologicamente equivalenti. Poichè per topologia si intende un modo matematico di considerare, che studia le figure, cioè le quantità di elementi, dal punto di vista dei rapporti di vicinanza (sistema di ambientazione). Tuttavia una connessione con la considerazione topologica si ha

3) la struttura topologica dei testi, cioè il loro stile topologico. Ad essa non interessano in genere né i rapporti metrici di distanza né le distribuzioni statistiche di frequenza, bensì i rapporti di vicinanza tra i vocaboli, quindi i testi come sistemi di ambiente o come classi di ambiente di tipo convenzionale o non convenzionale. Nessi lineari o piatti di vocaboli, che sono o no deformati; disposizioni di nessi, che hanno in comune o no i vocaboli; metafore, che sono in un lessico le copie di un altro lessico; nessi separati o non separati o testi, quantità aperte (non limitate) o concluse di vocaboli; quantità di vocaboli, alla base delle quali si trovano lessici di una sola sillaba o lessici di una sola parola, catene, grafici di vocaboli o di semplici fonemi, tutto questo appartiene agli elementi costruttivi e ai procedimenti dello stile topologico.

Naturalmente i casi qui descritti esistono solo come possibilità ideali. La prassi sperimentale della moderna poesia, che, come già detto, produce poesie sul piano materiale metalinguistico, sfrutta innanzitutto l'intersecazione delle possibilità, soprattutto di quelle dello stile statistico e topologico, e in particolare quando essa si trasforma in « testi visuali », quindi in « costellazioni » piatte (per dirla con Eugen Gomringer), in forme di testo, che sono diventate popolari attraverso gli scritti pubblicitari.

E' anche chiaro che lo stile topologico è il caso quasi puro dello stile materiale, in quanto le « belle circostanze » dei vocaboli o dei loro nessi vengono prodotte non dal significato oggettivo e pregnante dei vocaboli, bensì esclusivamente dalla funzione materiale di questi, la quale poi è una questione di raggruppamento, di ambientazione, di rapporto di vicinanza. Nella cosiddetta « poesia concreta » in particolare, per esempio nel gruppo dei « noigrandes » in Brasile, vengono sfruttate queste strutture topologiche.

Per « testo materiale » intenderemo in generale quel testo che non fa dipendere l'uso e la posizione dei vocaboli dal suo significato (extratestuale) e non fissa questo significato in un « contesto », bensì fa dipendere tale significato dalle proprie possibilità funzionali estetiche e strutturali come elemento nel particolare mondo linguistico dei « nessi » del testo.

Si spiegano così i concetti di « testo visuale » e di « testo concreto » usati tanto volentieri nella sfera dello stile sperimentale. Un « testo visuale » è « materiale » perchè gli aspetti ottici dei segni linguistici determinano l'uso di questi come « materiale » estetico.

Si parla invece di « testi concreti » (o di « poesia concreta ») quando gli elementi linguistici vengono utilizzati nella loro triadica funzione verbale, visuale e vocale nello stesso tempo e tanto in modo semantico quanto in modo estetico, quando dunque il testo (in parte o del tutto) identifica il proprio mondo linguistico con il suo mondo esteriore linguistico, oppure, si potrebbe dire, quando quello, che i vocaboli esprimono in riferimento al contenuto (con i loro morfemi o con i loro nessi), è rispecchiato nell'adattamento visuale e nella riproduzione vocale.

La poesia sperimentale viene spesso accusata di aridità e di noia. Ma si dovrà ammettere che quello che proviene dalla fantasia razionale e astratta e forse non tanto sullo sfondo della vitale realtà dei sentimenti quanto piuttosto sulla base

spirituale di una teoria, è intaccato e mosso meno di certi decorsi determinati dal punto di vista vitale ed emozionale. Tuttavia la riduzione di poeticità, che si nota nella poesia sperimentale, corrisponde perfettamente a quella riduzione dell'esistenza umana vitale, che è ineluttabilmente presente in ogni civiltà tecnica.

M. Bense

Poesia concreta

Si tratta di una poesia che non riproduce il senso semantico ed il senso estetico dei suoi elementi, ad esempio le parole, con la consueta formazione di contesti ordinati linearmente e grammaticalmente, ma gioca su nessi visivi e nessi di superficie. Non la giustapposizione delle parole nella mente ma il loro intreccio nella percezione è dunque il principio costruttivo di questo genere di poesia. La parola non viene usata principalmente come veicolo intenzionale di significati ma anche come elemento materiale di figurazione, di modo che significato e figurazione si condizionano e si esprimono reciprocamente. Simultaneità della funzione semantica ed estetica delle parole sulla base di una utilizzazione contemporanea di tutte le dimensioni materiali di questi elementi linguistici, i quali possono anche apparire spezzati, in sillabe, suoni, morfemi o lettere, per esprimere le condizioni estetiche della lingua nella sua dipendenza dalle loro possibilità sia analitiche che sintetiche. Solo in questo senso il principio della poesia concreta coincide con la ricchezza materiale della lingua. Ciò che consta di segni può essere trasmesso e dunque soggiace alla emissione, alla percezione e alla appercezione, cioè ha uno schema di comunicazione che può essere tipico di uno speciale tessuto di segni, come viene rappresentato dalla poesia concreta. I testi concreti, per ampliare ora il concetto di tale poesia, si avvicinano spesso, data la loro dipendenza tipografica

e visiva, a testi pubblicitari, cioè il loro schema estetico di comunicazione corrisponde spesso e volentieri ad uno schema di tecnica reclamistica: il segno centrale, per lo più una parola, assume una funzione di slogan. La poesia concreta ha la possibilità di affascinare e la fascinazione è una forma di concentrazione che in misura eguale si estende alla percezione del materiale e alla appercezione del suo significato.

Di conseguenza la poesia concreta non divide le lingue, ma le unisce le fonde. Corrisponde dunque alla sua intenzione linguistica se la poesia concreta ha suscitato per la prima volta una corrente poetica autenticamente internazionale.

M. Bense

Poesia concreta (poesia visuale, poesia trovata, poesia tecnologica, poesia sperimentale)

Allo stesso modo di come — a un certo punto della sua evoluzione — la musica passò dallo stadio monodico a quello polifonico (e — in seguito — a quello stereofonico), così la poesia — la scrittura poetica se vogliamo meglio — tende oggi ad impadronirsi di nuove dimensioni (e intendo qui «dimensioni» non metaforicamente): tende cioè a evadere dalla scarna linearità destrorsa della scrittura occidentale, per ampliare le sue direzionalità sviluppandosi nel piano, verso il basso e verso l'alto, attivando l'intervallo (che corrisponde alla pausa musicale) e valendosi eventualmente di quegli artifici grafico-tipografici (oltre che lessicali e morfologici) che permettano al poeta di aggiungere al valore semantico della parola (*tout court*) e a quello sintattico del rapporto tra i segni (tra le parole) d'un discorso poetico, anche un nuovo genere di rapporto sia sintattico che semantico: quello che deriva da un'articolazione dei segni tra di loro, appunto per il loro valore grafico (ossia visuale oltre che fonetico) e altresì che deriva dall'aggiunta di una semanticità diversa da quella di solito implicita nella parola poetica: un genere di semanticità «figurale», se vogliamo, o, forse addirittura, «iconica», (che significa cioè quello che la figura — in questo caso creata graficamente — esprime ed estrinseca). Non intendo qui ricapitolare storicamente e dottrinarmente tutte le implicazioni che stanno alla base della poesia concreta — e delle altre forme — in parte analoghe in parte diverse — di poesia visiva, trovata, fonetica e tecnologica — voglio soltanto cercar di chiarire come non si tratti in questo caso di novità per la novità, di avanguardismo a poco prezzo, ma d'una presa di co-

scienza di valori poetici che in precedenza o non erano stati sfruttati o lo erano stati accidentalmente, artigianalmente (se preferiamo), senza che si desse un'esatta nozione del perchè e del come del loro verificarsi.

Il fatto, ad es. che la parola sia intesa — in molte di queste poesie — nelle tre dimensioni: vocale, verbale, visuale, è un principio già avvertito sin dai primi esperimenti — prestigiosi esperimenti! — d'un Mallarmé, ma che solo dopo la messa a punto di Max Bense circa un'«informazione tridimensionale» raggiungeva un suo preciso significato. Le analisi dei testi, per fare un altro esempio, vengono eseguite oggi non più secondo desueti criteri stilistici e peggio contenutistici ma secondo una indagine ad un tempo semiotica, topologica e statistica. E, se anche non credo in via assoluta, al valore delle «frequenze», così spesso considerate nelle analisi testuali bensì, tuttavia non posso non tener conto del valore coercitivo — addirittura incantatorio — dell'iterazione programmata.

E' per analoghe ragioni che tutto quanto lo schema sintattico assume un altro valore e un'altra pregnanza: l'asintattismo, da un lato, diventa fonte primaria d'informazione estetica (come ebbi a rilevare sin dal lontano 1952), ma, oltre a ciò, nuovi nessi sintattici vengono a ordirsi per merito dello spazio grafico, col conseguente formarsi di nessi spazio-semantici, o sarebbe meglio dire: «topologico-sintattici».

Non solo, ma certi rapporti etimologici dei vocaboli che di solito sfuggono completamente al lettore non glottologicamente o filologicamente orientato riemergono in molte di queste poesie in seguito allo smembramento delle parole, sventrate e ricomposte attraverso i loro morfemi, fonemi, lessemi. Ne deriva un gioco sottile di «caccia al significato» anche da parte di chi non sia padrone assoluto della lingua usata dall'autore.

Naturalmente i precedenti, illustri e assai noti, della poesia sperimentale o-

dierna non devono essere dimenticati: dal celebre «Coup de dés...» (1897) di Mallarmé ai «Galgenlieder» di Christian Morgenstern (1905) il poeta-antroposofico tedesco, dal *paysage animé* di Apollinaire (1914), alle «parole in libertà» di Marinetti (1913), ai poemi «za-um» di Klebnikov fino ai più recenti testi dadaisti, surrealisti di Picabia, di Tzara, di Breton... i tentativi sono stati numerosissimi e degni d'ogni attenzione. La differenza, però, tra questi precursori e gli attuali poeti concretisti e visuali è notevole ed è forse analoga a quella che intercorre tra la vecchia e rigida *Konkrete Kunst* pittorica (dei Vordemberge e dei Van Doesburgh) e l'attuale arte astratta, programmata e cinetica.

La pittura concreta era, il più delle volte, una frigida esercitazione su basi geometrico-matematiche che non teneva alcun conto dell'atmosfera tumultuosa della civiltà contemporanea; molta di questa nuova poesia (con le debite eccezioni) vuole per contro immergersi in quelle che sono le più vivaci manifestazioni dei nostri tempi. Le differenze tra i diversi gruppi «concreti» (di Stüttgart, di São Paulo, di Zurigo) sono molteplici e ogni gruppo naturalmente ritiene che il suo indirizzo sia il migliore e il più «ortodosso». Non intendo qui prendere posizione piuttosto per le «costellazioni» di Gomringer, che per le analisi testuali dei discepoli di Bense, o per le composizioni *encontradas* di de Campos, Chamie, Azeredo, Grunewald...

Mi preme piuttosto, di sottolineare come uno dei *trait-d'union* tra queste composizioni, più specificamente «concrete», e quelle di molta altra poesia visiva (come ad es. quella tecnologica del gruppo fiorentino di Pignotti, Miccini, Ori, Isgrò, o quella a collage di Balestrini, Porta, Giuliani), quella sperimentale dei portoghesi, De Melo e Castro, Ramos Rosa, Salette Tovaes, quella «encontrada» di Antonio Anagão, stia nell'urgenza avvertita da tutti questi ricercatori di accostarsi ad un tipo di comunicazione attraverso la parola che sia quanto possibile diretta e visual-

mente immediata; che si accosti — se così possiamo sintetizzarne l'indirizzo (senza voler menomamente offendere i partigiani della antica «liricità» del verso) — all'efficacia drammaticamente coercitiva dello slogan pubblicitario; che, dunque, preferisca veder racchiuso in una singola parola o addirittura in un singolo morfema, quel condensato d'immagini che un tempo richiedeva per ordirsi un lungo giro di frasi, di trasposizioni metaforiche e spesso di locuzioni deseute ed usurate.

G. Dorfles

Noi usiamo abitualmente definire «concreto» il dato immediatamente visibile, «astratto» l'universale ricavabile dal particolare. Distinguiamo ciò che è percepibile con i nostri sensi da ciò che è semplicemente pensato, le cose «reali» dal «semplice» concetto. Secondo tale concezione la poesia «concreta» sarebbe una contraddizione in sé. Non si tratta invece — come vedremo in seguito — di una qualsiasi enunciazione relativa ad un oggetto, al di fuori del linguaggio.

Ogni frase ed ogni concetto della lingua parlata presuppongono un oggetto in merito al quale può venire enunciato qualcosa di determinato anche nel caso in cui le singole frasi si riferiscono esclusivamente a se stesse: per esempio, in enunciazioni sulle forme sintattiche e semantiche di una determinata frase. Tutto ciò che rientra nella sfera del linguaggio viene concretizzato. E' evidente funzione del linguaggio riferirsi a qualcosa al di fuori del linguaggio stesso. La ricerca di questo oggetto al di fuori del linguaggio, ci pone di fronte a notevoli difficoltà. A seconda dei diversi punti di vista, esso può essere inteso come oggetto a sé stante, indipendente dall'uomo e raggiungibile soltanto attraverso l'esperienza; oppure come un prodotto del nostro spirito; o come un rapporto reciproco. Questa problematica ha una storia di oltre duemila anni e si rispecchia tanto nella letteratura che nell'arte figurativa. Per ora lasciamo in sospeso se questo aspetto esterno esista o no. Vogliamo invece mettere in dubbio che il concetto abbia la funzione di comunicare qualcosa di diverso dal concetto stesso. Infatti, a ben guardare, non esiste alcun concetto che si riferisca esclusivamente ad un singolo oggetto.

Ogni concetto è un'idea che abbraccia un infinito numero di oggetti possibili: per esempio, il concetto di «casa» rispetto alle tante case che esistono. Non è con una definizione del concetto che si può stabilire a quale oggetto si allude, ma solo con una empirica localizzazione raggiunta grazie a particolari caratteristiche: questo tuttavia non significa che noi non sapremmo dire, per esempio, cos'è una casa. Al contrario, anche se nessuno ha mai visto tutte quante le case esistenti, noi, malgrado le loro diversità individuali, riconosciamo per via deduttiva a quale determinato concetto appartengono.

Diventa così molto chiara la particolarità dei concetti, ovvero — per anticipare il risultato di queste considerazioni — la loro immediatezza, la loro concretezza in concetti composti, come stato o bosco; ad essi non corrisponde nessun oggetto empirico, nettamente circoscritto e chiaramente delimitato. Uno stato può essere composto da centomila abitanti, ma anche da cento milioni. Non si può stabilire con esattezza quanti alberi occorrono per formare un bosco. Ciò che è oscuro non è il concetto, bensì l'oggetto. Tutti sappiamo cos'è un bosco.

La concretezza dei concetti appare chiaramente soprattutto nelle categorie, cioè quei concetti supremi e generalissimi, che — in quanto prime forme del pensiero — non sono determinati dalla percezione, ma anzi rendono possibile questa. Alludiamo a concetti come: sostanza, qualità, grandezza, rapporto, possibilità, identità, eccetera. Non esiste alcun oggetto empirico che possa, per esempio, essere indicato con il concetto di «possibilità». Piuttosto, tutto ciò che è, al tempo stesso è anche possibile, identico, esteso, dipendente eccetera. I concetti categoriali sono forme di pensiero non deducibili una dall'altra, ovvero — se pensiero ed essere sono la stessa cosa — sono forme fenomeniche dell'essere. Vediamo dunque che il contrasto tra concreto ed astratto non corrisponde alla distinzione tra oggetti em-

pirici e concepibilità. L'uno e l'altro sussistono immediatamente: l'oggetto nella esperienza, il concetto nel pensiero. Noi chiamiamo visibile e concreto tutto ciò che esiste e che non si limita solo a trasmettere qualcosa — rinviando a qualcos'altro — senza esserlo esso stesso. La forma linguistica del rinvio, cioè dell'astrazione, è il giudizio. Nella poesia concreta però non abbiamo a che fare con giudizi relativi ad oggetti empirici, bensì con forme categoriali del pensiero il cui purismo e la cui radiosa bellezza ne costituiscono il significato determinante.

La lingua consta di parole, cioè di segni fonici e grafici. Le singole lingue posseggono differenti segni per indicare concetti uguali o affini, per esempio, maison, casa, haus; ma anche segni uguali per esprimere concetti diversi, per esempio, monte in francese (mondo) e mond in tedesco (luna). In questi segni distinguiamo da una parte la percepibilità empirica e dall'altra la rispondenza ad un concetto. La parola scritta non è altro che una serie di linee diritte e curve su una determinata superficie in un determinato spazio; la parola pronunciata è una serie di suoni, cioè di onde sonore con determinate qualità fisiche. Questa ambivalenza diviene visibile nella poesia concreta. Il passaggio dall'empirico fisico al concepibile sensibile è una antinomia, al pari dell'infinito. La poesia concreta è l'apparire della struttura fondamentale ontologica dell'essere nei concetti e nei loro segni. Il linguaggio inteso come unità di segni e concetti, ha qui abbandonato la sua funzione di mediazione; non è più un mezzo astratto per orientare nel mondo delle cose, bensì l'immediatezza del concepibile, nella quale empiria e pensiero si annullano a vicenda. Nella poesia concreta non esistono simboli, non esistono metafore, cioè forme linguistiche astratte che rinvino ad oggetti del mondo della percezione. Anzi, che la transitività sua soppressa, si vede bene nel concetto singolo, proprio perchè apparentemente si rivolge a qualcosa che è al di fuori

della lingua. Il concetto di casa non corrisponde, nella poesia concreta, ad una determinata casa «reale», ma, contemporaneamente al trapasso antinomico del segno nel pensiero, il concetto stesso appare nella sua natura di concetto. Concreto è quindi sia il segno, cioè la unità delle linee e dei suoni con le condizioni del loro apparire, sia il concetto, la sua concepibilità, la sua idealità, la sua appartenenza ad una categoria e la sua funzione ontologica.

Nella poesia concreta la forma dei segni, la superficie su cui stanno, lo spazio che occupano, il loro colore, la loro disposizione e il concetto stesso sono gli elementi più importanti. Nella reciproca dipendenza, segni e concetti si rivelano come una unità inscindibile, come un tutto universale ideografico. Il contrasto a cui abbiamo accennato inizialmente, tra «concreto» e «astratto» si svuota. Nell'identità di segno e concetto entrambe le due denominazioni sono permutabili. Ciò che nel linguaggio convenzionale passa per astratto, vale a dire la generalità delle categorie e dei concetti, nella poesia concreta è immediatamente presente, cioè come realtà concreta. La cosa pensata viene offerta come reale; essa non è un mezzo di trasmissione, ma ci viene incontro come realtà trascendentale generalmente vincolante.

Sia l'aspettativa del lettore che le intenzioni dell'autore devono corrispondere a queste premesse. E' importante riconoscere che nella poesia concreta non si rappresenta qualcosa, ma che in essa appare l'unità ed il limite di spazio e tempo, del visivo, del fonico, del logico sensibile, dell'ideografico e del pensato, la reciproca compenetrazione di parola e concetto, di materia e idea. Tutti i tentativi di attribuire alle pure forme del fenomenico una funzione mediatrice poggiano su un malinteso. Non situazioni psicologiche, conflitti personali, esorcismi istintivi e magici o disposizioni naturali devono essere trasmessi o rappresentati letterariamente. Nella poesia concreta — per usare un paradosso

— la manifestazione di qualcosa, l'identità e insieme la differenza di segno e concetto, il cosmo categoriale dell'essere, la concepibilità e l'ideografia si presentano come il bello stesso.

H. Gappmayr

Dal verso alla costellazione, scopo e forma di una nuova poesia

Le nostre lingue sono sulla via della semplificazione formale. Appaiono forme ridotte, spesso il contenuto di una frase è tradotto in una parola-nozione, spesso esposizioni diffuse sono concentrate in forma di piccoli gruppi di parole. Si sente pure l'esigenza di sostituire il plurilinguismo con poche lingue d'uso comune. Una riduzione e una semplificazione del parlato e della scrittura significano forse la fine della poesia? Certo no: concentrazione e semplicità sono la anima della poesia. Potremmo dedurre che lingua e poesia, oggi, debbano possedere un carattere comune, vale a dire che sia formalmente sia sostanzialmente si alimentino scambievolmente. Ogni giorno si può osservare che righe in grassetto, parole ad effetto, gruppi di suoni e di parole sono alla base di creazioni che possono costituire i modelli di una nuova poesia. Lo scopo della quale si precisa nel suo impiego funzionale e organico entro la società e in questa del compito del poeta. Ne deriva una ricerca di semplificazione formale delle lingue e del carattere semiotico della scrittura e quindi si può parlare di funzione organica della poesia soltanto se essa si imposta sul movimento del linguaggio. Il nuovo poema dunque si presenta nella sua totalità e nelle singole parti come una scrittura semplice e dominabile a prima vista. Diviene oggetto visivo e pratico: pensiero oggettivato — gioco del pensiero. Ci allena alla sintesi e alla concisione. Si imprime come immagine nella memoria. Per il suo peculiare carattere di gioco oggettivo si presta a servire l'uomo di oggi e nel contempo impegna il talento ludico del poeta, la sua tecnica delle regole del gioco e della lingua, il suo lavoro di ricercatore di nuove formule. Modello di

norme di gioco, il nuovo poema può influenzare il linguaggio quotidiano. La costellazione è il più semplice modello visivo di poesia costruita sulla parola: comprende un gruppo di parole come una costellazione un gruppo di stelle. E' un ordinamento e contemporaneamente uno spazio aleatorio di quantità invariabili. La costellazione è costruita dal poeta che determina lo spazio, il campo di forze e allude alle molteplici possibilità. Il lettore, il nuovo lettore, registra il senso del gioco e se ne fa partecipe. Con la costellazione qualcosa è introdotto nel mondo. Essa è una realtà in se stessa e non un poema che tratta di ... La costellazione è un mezzo di pressione.

Poesia concreta

Le figure della poesia concreta si distinguono sotto molti aspetti dal fiume di testi poetici della produzione letteraria odierna.

Aspetto visivo. Le figure concrete possono differire dai modelli della poesia in versi e in righe o possono anche seguire tali modelli ma in forma così ridotta da renderli irrecognoscibili. Il loro assetto formale presuppone uno studio su l'accumulazione, la distribuzione, la analisi, la sintesi e la collocazione dei segni linguistici, delle lettere e delle parole. Si considera una possibilità fra le altre il consueto metodo di disporre i segni, metodo che però si deve collaudare prima di accettarlo e di usarlo. La disposizione dei segni si forma seguendo una propria innata legge di costruzione e siffatto sviluppo può determinare proposte plastiche. Si tratta perciò di nuda struttura del linguaggio: come nell'architettura moderna la forma visibile della poesia concreta corrisponde alla sua struttura.

Contenuto

La questione del contenuto si presenta al poeta concreto strettamente legata a un preciso modo di vivere per il quale anche l'arte ha un impiego razionale. Il suo atteggiamento è positivo, sintetico-

razionalista. Tali sono i suoi poemi, che non servono di scarico di ogni genere di sentimenti e pensieri, ma consistono in spazi plastici di linguaggio in stretto rapporto con i moderni compiti della comunicazione basati sulle scienze naturali e sulla sociologia. Al poeta concreto un contenuto può interessare se e in quanto la sua struttura spirituale e materiale può essere elaborata in una struttura di linguaggio.

Informazione e comunicazione. Le forme concrete del linguaggio sono informazioni o parzialmente irriflesse o parzialmente riflesse. Sono irriflesse quando il carattere del segno è contemporaneamente un segnale al quale — come a un ordine — può reagire solo, o quasi, il senso. Sono informazioni riflesse, o estetiche, se si presentano come schemi di segni. In entrambi i casi si sperimenta un tipo di linguaggio che è una informazione semplificata e immediatamente leggibile. Una buona comunicazione linguistica è basata su di una analogia struttura del pensiero — una struttura pattern-analoga — e su di una analogia struttura materiale, o segno. Le forme della poesia concreta, possedendo strutture di immediata appercezione visiva e di relativa semplicità segnaletica, si adattano molto bene a fungere di legame fra diversi tipi di linguaggio o modi di concepire il linguaggio e fra diverse disponibilità di segni (ad esempio, contaminazioni di lingua madre e di linguaggio scientifico). Fondata sulla odierna ideologia scientifico-tecnica, la poesia concreta troverà il suo sviluppo nella ideologia sintetico-razionalista di domani. Per il suo carattere ascetico di concentrazione e di semplificazione è tuttora estranea alla massa del pubblico probabilmente perchè non si ha una precisa coscienza di una tendenza in sviluppo nella nostra società sia come pensiero che come azione, tendenza comprendente in se stessa una nuova concezione di totalità.

Carattere internazionale. Un sintomo significativo della necessità della poesia concreta si riscontra osservando che si-

mili e analoghe forme sono emerse quasi contemporaneamente in Europa e in America Latina e che una analoga formamentis ha trovato il suo terreno in entrambi gli ambienti. Sono perciò convinto che la poesia concreta comincia a realizzare l'idea di una poesia universale comune. E' forse dunque tempo di rivedere profondamente la concezione, il modo di credere nella poesia e di riesaminare la condizione di una sua funzione nella società moderna.

Max Bill e la poesia concreta

Mi sono occupato degli articoli di Max Bill dopo che mi sono man mano accorto che lo scrivere versi rappresenta una bella disonestà o un bell'anacronismo che si compie nella maggior parte dei casi senza una analisi oggettivante. E' chiaro che la teoria dell'arte concreta di Max Bill non è interamente applicabile alla figura linguistica. Il linguaggio e i suoi elementi, le sue regole di costruzione sono in primo luogo un mezzo di scambio di nozioni. Tuttavia della teoria di Bill ho accettato la concezione moderna dell'oggetto estetico funzionale. Bill parla di « uso ». Per utilizzare una qualsiasi lingua si debbono esaminare e chiarire i suoi strumenti. Il che corrisponde alle intenzioni delle moderne scienze linguistiche. Mi pareva importante dapprima isolare la parola, la parola situata nel contesto di una comunicazione razionale, per metterla in rilievo. In luogo di versi, nacquero le costellazioni. Esse corrispondono al linguaggio: nè più nè meno. L'analisi dell'elemento linguistico, ad esempio della parola indivisa, estesa alle sue possibilità semantiche, sintattiche e pragmatiche, permettendo di trattare in concreto un oggetto utilizzabile per la comunicazione, mi ha indotto ad usare il termine di « poesia concreta ». Il quale non significa tuttavia che ci si debba limitare a distinguere solo l'elemento di concretezza del linguaggio, benchè tale elemento si presti molto bene a determinati scopi pratici. Ho chiamato « poesia concreta » i testi di questo genere di figure linguistiche an-

che perchè numerosi poeti della stessa generazione, sia in Europa sia in America Latina, erano giunti ad analoghi risultati. Le nostre intenzioni, in origine appena intuitive, sono state sostanzialmente promosse dall'opera di Max Bill e soprattutto dal suo pensiero sistematico.

Il poema come oggetto di « uso »

Ho definito precedentemente la nuova poesia come un oggetto di « uso ». Questo termine è stato accettato da alcuni come una ipotesi operativa di sviluppo sperimentale. In America Latina e più precisamente a San Paolo, si costituiva frattanto un gruppo che operava in accordo con la mia concezione della poesia. Più tardi, i miei amici di San Paolo ed io riassumemmo queste prove con il nome di « poesia concreta » anche in omaggio al gruppo di pittori concreti di Zurigo Bill, Graese, Lohse, Vreni Loewensberg — gruppo il quale dal 1940 in poi costituì un centro di impulsi di importanza internazionale e al quale dovevo sin dal 1942 decisivi suggerimenti per la creazione delle mie « costellazioni ». Poesia concreta è oggi una nozione generica che raccoglie numerosi esperimenti poetico-linguistici il cui contrassegno — siano essi costellazioni o ideogrammi o poesia stocastica eccetera — consiste in un attento esame del materiale e della sua struttura: materiale come somma di tutti i segni che servono alla costruzione poetica. Alcuni poeti più giovani considerano già superata la costellazione perchè troppo limitata. Essi lavorano più liberamente con i mezzi tipografici. Certuni criticano la mia aderenza ai contenuti. Ma le mie più semplici e pure costellazioni sono state precedute da svariate prove di logistica, atomistica e grafica che tuttora ritengo utili solo come suggerimenti e mezzi di controllo. Ritengo che sia pur sempre necessario fermarsi alla parola, allo scopo di conservarne il senso medio comune. Il significato di una riduzione delle lingue non si restringe in una mera semplificazione della lingua, ma consiste in un ampliamento della loro mobilità e

libertà di comunicazione, anche se sono costrette nei limiti d'un ordine razionale. Del resto non è necessario un discorso troppo diffuso, come non potrebbero essere troppo diffuse le istruzioni negli aeroporti e le segnalazioni stradali. Giustapposizione immediata di parole, ripetizione e metodo combinatorio, messa in dubbio di una equivalenza di dichiarazioni, esigenza comune d'un tema, analisi e sintesi come oggetto del poema, tensioni minimo-massime entro un minimo spazio eccetera: proprio a causa di questa piccola varietà di procedimenti ritengo che la costellazione può essere un punto di partenza e di collegamento per ulteriori sviluppi, e non un vicolo cieco o un punto finale come è stato detto da molti, ma che al contrario si serve di vicende, pensieri e figure che possono unire l'intuizione artistica alla specializzazione scientifica. Così la poesia concreta, e dunque anche la costellazione, vuol essere un genere legato non tanto al commercio letterario, quanto in stretto contatto con gli sviluppi più avanzati dell'architettura, della pittura e della scultura del design, della organizzazione industriale.

E. Gomringer

Quando lo svizzero Eugen Gomringer pubblicò col titolo di « Costellazioni » un gruppo di testi scritti in dieci anni di lavoro (1953-1962), intendeva con questo nome sottolineare la scelta di un metodo di formare l'informazione estetica ispirato da una estetica strutturalistica. Già nel 1933 il linguista Trubetzkoy in « La phonologie actuelle » (Parigi) scriveva che « l'epoca in cui viviamo è caratterizzata dalla tendenza di tutte le discipline scientifiche a sostituire lo atomismo con lo strutturalismo e l'individualismo con l'universalismo. Questa tendenza è dato osservarla in fisica, in chimica, in biologia, in psicologia, nelle scienze economiche, ecc. ». Ma l'ampliamento della preoccupazione strutturalistica nel campo delle attività artistiche — in stretto rapporto con il contemporaneo risorgere di una analoga esigenza presso il movimento dei pittori concreti di Zurigo — si è potuto attuare soltanto tenendo presente che nei fatti artistici esiste una fondamentale finalità interna, per cui la struttura in questo caso è « significativa ». Il compito dello scienziato consiste nell'adattare le sue teorie alla realtà naturale che non si può supporre evolversi progressivamente verso strutture legali, geometriche o causali, mentre l'ipotesi di una storia dominata da tendenza verso strutture significative sempre più coerenti, fino ad una forma finale trasparente composta da simili strutture, costituisce un elemento insostituibile della operazione estetica. Si ha in tal caso una coincidenza tra la struttura significativa del testo e quella struttura che è una determinata visione del mondo. Il particolare tipo di visione del mondo offerto dai testi della poesia concreta è caratterizzato dalla esigenza di intervenire razionalmente nella dinamica delle realtà umane, riconoscendo i pro-

cedimenti e i risultati delle scienze e il progresso tecnologico. Procedimenti e risultati probabili, mai assoluti: di conseguenza viene accettato un pluralismo degli strumenti di indagine sul linguaggio e nel linguaggio su quel tipo di informazione che è quella estetica e vengono applicate tecniche scientifiche non solo per l'analisi dei testi, ma anche per saggiare nuove possibilità di formare. La poesia concreta è quindi poesia sperimentale strutturale. Non si tratta soltanto della costruzione di frammenti di una natura inventata totalmente da parte di una tecnocrazia di poeti, quanto di moltiplicare all'infinito sperimentazioni rigorosamente disciplinate. Il poema concreto perciò si presenta come una varietà di ipotesi di lavoro e quindi di ricerche operazionali, nelle quali è ovviamente implicita una pars destruens di critica nell'ambito d'un sistema, che tuttavia rimane un momento iniziale di avvio in quanto un ordine nuovo giustifica una distruzione altrimenti oggidì insensata. La poesia concreta appare come una letteratura di « alternative » e non già come una letteratura soltanto di « opposizione, » fondata sul mero scarto del patetico o del banale. Le ipotesi « probabili » si organizzano spesso in programmi, cioè in sviluppi seriali; in questo caso la serie costituisce l'ossatura d'un libro « possibile », dove il richiamo al precedente del « livre » di Mallarmé è preciso e significativo. Ma anche dove il testo si esaurisce immediatamente nel singolo fatto, il programma rimane l'unico metodo di strutturare i materiali della lingua; una lingua considerata oggettivamente come universo autonomo e materia. Il testo concreto è tuttavia un oggetto linguistico solo nel senso di ricerca sperimentale analogamente a quanto può esserlo una proposizione scientifica. L'universo autonomo della lingua definisce pure i limiti entro i quali opera il poeta; non vi è quindi posto per elementi extralinguistici, come invece è il caso della poesia visiva e tecnologica. Il nesso iconico infatti ha nella poesia concreta un preciso significato: l'optofonico e l'optofonia è in realtà

contemporaneamente il punto di partenza e quello finale del concretismo. Punto di partenza che significa uno stretto rapporto con le esperienze delle avanguardie storiche, e in particolare con le intuizioni, tra loro affini, del russo Chlebnikov e di Russolo. L'inventore della macchina intonarumori, osservando in « Arte del rumore » (1913) che la voce umana è in potenza la più ricca produttrice di rumori timbrici e che di conseguenza il linguaggio può essere una inesauribile orchestra, sottolineava la necessità di sviluppare una scrittura spaziale di segni e segnali come metodo di trascrizione ottica dei fonemi. E ancora prima Chlebnikov analizzava la doppia vita della parola, fenomeno sonoro che tende a cristallizzarsi nel « nome » cioè in un elemento di trasmissione semantica e, all'inverso, « nome » che tende a sciogliersi in suono (rumore). Ma lo spazio sonoro, specialmente se polifonico, non può essere tradotto altrimenti che come un insieme visibile di elementi eidetici e semiotici. Il testo optofonico riesce dunque a creare una unità di rumore-suono e di forme tipografiche che concretizza la bipolarità del linguaggio. La poesia concreta si inserisce in questo processo di sviluppo del poema optofonico, come il tentativo di strutturare tale bipolarità sviluppandone i postulati e trova perciò i suoi legittimi precedenti in parte nelle « Parole in libertà » di Marinetti e soprattutto nelle ricerche di una nuova composizione tipografica che diventa il contenuto stesso del testo, come i testi dadaisti « Ledentu le phare » (1923) di Iliadz e i « Poèmes-affiches » (1918) di Raoul Hausmann, il quale deve essere considerato non solo precursore, insieme a Chlebnikov e a Russolo, ma anche il teorico e un infaticabile realizzatore del poema optofonico, per non parlare della sua influenza sul poema visuale di oggi e sulla poesia fonetica. Che la poesia concreta sia una espressione optofonica è inoltre provato dal fatto che la gran parte degli autori fonetici è anche contemporaneamente attiva in poesia concreta: Franz Mon, Ferdinand Kriwet, Ernst Jandl, Ladislav

Novak, Carlfriedrich Claus, Ilse e Pierre Garnier, ecc. Il materiale linguistico considerato dalla poesia concreta — frasi, parole, lettere, sillabe, accenti, articolazioni, fonemi — si configura come una lingua sovranazionale in quanto l'autore si trova nella possibilità di maneggiare oggetti linguistici elementari provenienti da molte lingue, pur avendone una limitata conoscenza, e di esplorare gli infralinguaggi, i segni, i gesti comuni a tutte le lingue; di conseguenza i testi concreti non sono traducibili, ma trasmissibili su di una area linguistica sempre più estesa. Questa tensione verso una letteratura universale, il bisogno di « espatriare le lingue », l'insofferenza per quello che polemicamente si può considerare il « folklore » d'una lingua e di una letteratura nazionale, s'innesta nella dinamica di sviluppo delle singole letterature europee ed extraeuropee in un complesso intreccio che occorre tener presente nell'esame dei singoli autori concreti. Non a caso i primi tentativi sono stati effettuati dallo svizzero Gomringer che era nelle condizioni più idonee per sentire la relatività della lingua rispetto al linguaggio e per avere coscienza della pluralità feconda delle lingue. Condizioni particolarmente sviluppate di progresso tecnologico ed esigenze profondamente sentite di organizzazione sociale hanno permesso l'allargamento dell'interesse per una poesia strutturata nell'area tedesco-austriaca e in quella cecoslovacca. In Brasile e in Giappone l'eredità delle avanguardie storiche viene dilatata — e quindi trasformata — in dimensioni intercontinentali e si incontra, nel primo caso, con l'impaziente attesa d'un prossimo decollo industriale della nazione, e nel secondo caso con una civiltà extraeuropea in piena fioritura nonostante una disastrosa sconfitta precedente. In Germania le idee e le realizzazioni di Gomringer hanno trovato la autorevole adesione del fisico e filosofo Max Bense, il quale nella « Theorie der Texte » e nella « Aesthetica » — che ci auguriamo siano presto pubblicate in traduzione italiana — ha fondato le basi di una teoria della informazione este-

razionalista. Tali sono i suoi poemi, che non servono di scarico di ogni genere di sentimenti e pensieri, ma consistono in spazi plastici di linguaggio in stretto rapporto con i moderni compiti della comunicazione basati sulle scienze naturali e sulla sociologia. Al poeta concreto un contenuto può interessare se e in quanto la sua struttura spirituale e materiale può essere elaborata in una struttura di linguaggio.

Informazione e comunicazione. Le forme concrete del linguaggio sono informazioni o parzialmente irriflesse o parzialmente riflesse. Sono irriflesse quando il carattere del segno è contemporaneamente un segnale al quale — come a un ordine — può reagire solo, o quasi, il senso. Sono informazioni riflesse, o estetiche, se si presentano come schemi di segni. In entrambi i casi si sperimenta un tipo di linguaggio che è una informazione semplificata e immediatamente leggibile. Una buona comunicazione linguistica è basata su di una analoga struttura del pensiero — una struttura pattern-analoga — e su di una analoga struttura materiale, o segno. Le forme della poesia concreta, possedendo strutture di immediata appercezione visiva e di relativa semplicità segnaletica, si adattano molto bene a fungere di legame fra diversi tipi di linguaggio o modi di concepire il linguaggio e fra diverse disponibilità di segni (ad esempio, contaminazioni di lingua madre e di linguaggio scientifico). Fondata sulla odierna ideologia scientifico-tecnica, la poesia concreta troverà il suo sviluppo nella ideologia sintetico-razionalista di domani. Per il suo carattere ascetico di concentrazione e di semplificazione è tuttora estranea alla massa del pubblico probabilmente perchè non si ha una precisa coscienza di una tendenza in sviluppo nella nostra società sia come pensiero che come azione, tendenza comprendente in se stessa una nuova concezione di totalità.

Carattere internazionale. Un sintomo significativo della necessità della poesia concreta si riscontra osservando che si-

mili e analoghe forme sono emerse quasi contemporaneamente in Europa e in America Latina e che una analoga forma mentis ha trovato il suo terreno in entrambi gli ambienti. Sono perciò convinto che la poesia concreta comincia a realizzare l'idea di una poesia universale comune. E' forse dunque tempo di rivedere profondamente la concezione, il modo di credere nella poesia e di riesaminare la condizione di una sua funzione nella società moderna.

Max Bill e la poesia concreta

Mi sono occupato degli articoli di Max Bill dopo che mi sono man mano accorto che lo scrivere versi rappresenta una bella disonestà o un bell'anacronismo che si compie nella maggior parte dei casi senza una analisi oggettivante. E' chiaro che la teoria dell'arte concreta di Max Bill non è interamente applicabile alla figura linguistica. Il linguaggio e i suoi elementi, le sue regole di costruzione sono in primo luogo un mezzo di scambio di nozioni. Tuttavia della teoria di Bill ho accettato la concezione moderna dell'oggetto estetico funzionale. Bill parla di « uso ». Per utilizzare una qualsiasi lingua si debbono esaminare e chiarire i suoi strumenti. Il che corrisponde alle intenzioni delle moderne scienze linguistiche. Mi pareva importante dapprima isolare la parola, la parola situata nel contesto di una comunicazione razionale, per metterla in rilievo. In luogo di versi, nacquero le costellazioni. Esse corrispondono al linguaggio: nè più nè meno. L'analisi dell'elemento linguistico, ad esempio della parola indivisa, estesa alle sue possibilità semantiche, sintattiche e pragmatiche, permettendo di trattare in concreto un oggetto utilizzabile per la comunicazione, mi ha indotto ad usare il termine di « poesia concreta ». Il quale non significa tuttavia che ci si debba limitare a distinguere solo l'elemento di concretezza del linguaggio, benchè tale elemento si presti molto bene a determinati scopi pratici. Ho chiamato « poesia concreta » i testi di questo genere di figure linguistiche an-

che perchè numerosi poeti della stessa generazione, sia in Europa sia in America Latina, erano giunti ad analoghi risultati. Le nostre intenzioni, in origine appena intuitive, sono state sostanzialmente promosse dall'opera di Max Bill e soprattutto dal suo pensiero sistematico.

Il poema come oggetto di « uso »

Ho definito precedentemente la nuova poesia come un oggetto di « uso ». Questo termine è stato accettato da alcuni come una ipotesi operativa di sviluppo sperimentale. In America Latina e più precisamente a San Paolo, si costituiva frattanto un gruppo che operava in accordo con la mia concezione della poesia. Più tardi, i miei amici di San Paolo ed io riassumemmo queste prove con il nome di « poesia concreta » anche in omaggio al gruppo di pittori concreti di Zurigo Bill, Graese, Lohse, Vreni Loewensberg — gruppo il quale dal 1940 in poi costituì un centro di impulsi di importanza internazionale e al quale dovevo sin dal 1942 decisivi suggerimenti per la creazione delle mie « costellazioni ». Poesia concreta è oggi una nozione generica che raccoglie numerosi esperimenti poetico-linguistici il cui contrassegno — siano essi costellazioni o ideogrammi o poesia stocastica eccetera — consiste in un attento esame del materiale e della sua struttura: materiale come somma di tutti i segni che servono alla costruzione poetica. Alcuni poeti più giovani considerano già superata la costellazione perchè troppo limitata. Essi lavorano più liberamente con i mezzi tipografici. Certuni criticano la mia aderenza ai contenuti. Ma le mie più semplici e pure costellazioni sono state precedute da svariate prove di logistica, atomistica e grafica che tuttora ritengo utili solo come suggerimenti e mezzi di controllo. Ritengo che sia pur sempre necessario fermarsi alla parola, allo scopo di conservarne il senso medio comune. Il significato di una riduzione delle lingue non si restringe in una mera semplificazione della lingua, ma consiste in un ampliamento della loro mobilità e

libertà di comunicazione, anche se sono costrette nei limiti d'un ordine razionale. Del resto non è necessario un discorso troppo diffuso, come non potrebbero essere troppo diffuse le istruzioni negli aeroporti e le segnalazioni stradali. Giustapposizione immediata di parole, ripetizione e metodo combinatorio, messa in dubbio di una equivalenza di dichiarazioni, esigenza comune d'un tema, analisi e sintesi come oggetto del poema, tensioni minimo-massime entro un minimo spazio eccetera: proprio a causa di questa piccola varietà di procedimenti ritengo che la costellazione può essere un punto di partenza e di collegamento per ulteriori sviluppi, e non un vicolo cieco o un punto finale come è stato detto da molti, ma che al contrario si serve di vicende, pensieri e figure che possono unire l'intuizione artistica alla specializzazione scientifica. Così la poesia concreta, e dunque anche la costellazione, vuol essere un genere legato non tanto al commercio letterario, quanto in stretto contatto con gli sviluppi più avanzati dell'architettura, della pittura e della scultura del design, della organizzazione industriale.

E. Gomringer

tica di carattere rigorosamente strutturalistico. Il lavoro non solo teorico, ma anche pratico, sul testo, di Bense, al quale si accorda strettamente l'ipotesi d'un'arte permutazionale formulata da Abraham A. Moles, dimostra che lo sperimentalismo è divenuto un corollario della società industrializzata o di società che si avviano ad esserlo, vale a dire la conseguenza d'una realtà umana che vede moltiplicarsi i propri bisogni perchè si moltiplicano le offerte. Rifiutare di accettare questa doppia moltiplicazione, significa scegliere una ipotesi assurda, cioè una utopia contro il mondo. Ma l'accettazione avviene in uno stato di assoluta disponibilità: il possibile eccita ad agire, ma è insufficiente a dare una certezza e perciò l'impegno sociale di una ristrutturazione e parallelamente la ricerca di una costruzione del significato del mondo si trasformano in molteplici indagini, in programmi mai irrigiditi in un dogma, cioè in un atteggiamento favorevole alla creazione d'un nuovo umanesimo, che sia in grado di verificare le pause tra le culture e le specializzazioni. Così l'affermazione di Franz Mon: « trovo molto eccitante il muoversi nelle metamorfosi (permutazioni) del linguaggio: ogni vocabolo rispecchia e trasforma quelli vicini e così trascina con sé tutto l'insieme » è l'espressione d'una volontà di immergersi nella infinita avventura di sempre varie tecniche su di un materiale amorfo perchè oggettivato. Franz Mon è autore di testi seriali, come « sechfache darstellung eines textes » (pubblicato su Antipiugù n. 3) dove la quantità delle versioni non è solo quella pubblicata, ma, in ipotesi, infinita; ogni versione rende un aspetto del materiale e permette di penetrare in esso sotto diversi aspetti. Franz Mon arriva a spezzare, nei « Testi-Figura », il segno tipografico, creando microavventure di eventi non ancora solidificati in parole e in frasi. Un interesse analogo è presente nei lavori alfabetici di Carlfriedrich Claus, i cui titoli sono per se stessi indicativi: « costruzione e distruzione di una figura composta di quattro figure autoriflettenti », « prova in circolo di

una figura ogni volta in due per due direzioni », « passaggio attraverso 52 fasi ». Sarebbe interessante poter seguire di questo autore dalla Germania Orientale i tentativi di raffigurare le retrogiunzioni, le contraddizioni fra il pensiero parlato e quello scritto e le tipiche scritte che, sfruttando la diversa grafia delle mani destra e mancina e la semiopacità dei lucidi per architetti, si organizzano in complessi paesaggi fantastici alla Dürer e alla Altdorfer. In Heinz Gappmayr — come in Claus Bremer — è molto forte la preoccupazione strutturalistica antidecorativa, e per decorativo qui si intendono la semplice casualità e la mancanza di trasparenza e di necessità e intelleggibilità del significato di una operazione.

Ferdinand Kriwet si rivelò alla età di diciotto anni con un libro di prosa meccanica — « rotor » (1960) — che è un vasto campo linguistico nel quale ci si immerge nel liquido amniotico delle ricchissime risorse materiali ed energetiche del tedesco che Kriwet conosce alla perfezione. In « hörtexte » e in « sehtexte » soprattutto, usando i moderni mezzi tipografici, Kriwet costruisce un universo preciso come un orologio col montaggio di fonemi entro uno schema di circoli concentrici, che ricordano esperienze dei calligrafi barocchi tedeschi — I. C. Hiltensperger, ad esempio — o la « divine bouteille » di Rabelais.

L'austriaco Ernst Jandl si occupa di variazioni permutazionali, insistendo su iterazioni di effetto umoristico e satirico; lo stesso carattere hanno le sue poesie fonetiche e altre ricerche come le poesie « silenziose », leggibili cioè soltanto osservando il movimento delle labbra. La secchezza della battuta avvicina questo autore agli scozzesi Ian Hamilton Finlay, Edwin Morgan e Sylvia Plath, abilissimi nella resa iconica dell'umorismo britannico. L'attività di Finlay e di Plath non si limita a questo genere, ma si estende ad esperimenti di poesia cinetica, sfruttando la possibilità che la quantità delle costanti d'un testo può diventare un valore qualitativo di tensione e perciò

un movimento potenziale all'interno della struttura. Esperimenti affini sono attuati presso il centro di Praga e quello della rivista francese « Les Lettres », diretta da Pierre Garnier, autore del Primo e Secondo Manifesto per una Poesia Visuale e Fonica (fine 1962), dei manifesti per una poesia meccanica (maggio 1965) e del Manifesto dello Spazialismo (novembre 1965) steso in collaborazione col giapponese Seiichi Niikuni, nonché di poemi multidimensionali, poemi semantici (in collaborazione con Novak), ecc. In particolare i poemi meccanici utilizzano le possibilità della creazione condizionata dalla macchina da scrivere: modulazioni, alternanze, progressioni linguistiche in continua espansione perchè gli elementi sono disposti secondo istruzioni programmate. Questo tipo di ricerca è analogo a quello spaziale dell'americano Emmet Williams e del tedesco-islandese Diter Rot. Il cecoslovacco Jiri Kolar nei suoi omaggi a Mondrian, Klee, Dubuffet, Duchamp Fontana, Rothko, Brancusi, ecc. realizza effetti spaziali di stupenda resa plastica. L'attività intensissima e proteiforme di questo autore comprende inoltre sette raccolte di poesie edite tra il 1941 e il 1957, opere teatrali, traduzioni, « poesie evidenti » che si richiamano alla disponibilità totale dadaista: Analfabetogrammi, Bullettogrammi, poesie dei ciechi, poesie dei ladri, poesie trasparenti, poesie profonde, sono da Kolar realizzate nella maggior parte dei casi con la tecnica dell'assemblage. Ma occorre notare che queste opere sono prive del solito carattere feticistico del surrealismo ed entrano direttamente nella struttura significativa della poesia oggettiva, vale a dire che la connessione con le recenti manifestazioni del neodadaismo è esteriore; il risultato è la formazione di meccanismi poetici costruiti con una infinità di parole, lettere, statistiche, illustrazioni. Ma anche l'attività degli altri poeti sperimentali praghensi è incredibile, pure se in gran parte inedita. Vaclav Havel è in attesa di pubblicare un libro di calligrammi, « Anticodici », dal quale

traiamo i due testi che qui presentiamo; un libro che è un fuoco d'artificio di trovate, quasi sempre effettuate anatomizzando le parole. Ladislav Novak ha raccolto in « Integrazione X. Y. » nomenclature, cataloghi di sostantivi, liste di vocaboli, ed ha al suo attivo una vasta produzione di poesie onomatopiche, di testi aleatori, plurilingui, di scomposizioni fonetiche. Le sue tecniche corrodono l'impalcatura del linguaggio, sciogliono la sintassi. Kolar, Havel, Novak come anche Josef Hirsal e Bohumila Grögerova — coautori di « Boj-Job » (La lotta di Giobbe) — hanno in comune la vitalità prorompente di chi è appena uscito da un rigido conformismo, una vitalità che attacca il linguaggio-slogan per umiliarlo e per riconsiderarlo al suo più basso livello; la propaganda e la pubblicità hanno scaltrito il poeta che non si fida più di nessuna costruzione più o meno massiccia. Indubbiamente questa reazione è simile all'atteggiamento iconoclasta del dadaismo, ma si ricollega pure alla oggettivazione proposta da Max Bense, oggettivazione che è, prima di tutto, coscienza della precarietà e sostituibilità di qualsiasi strumento che voglia organizzare un materiale informale. Una sottile, fragile costruzione sull'amorfo è pure il tentativo che alcuni poeti giapponesi fanno e pubblicano sulla rivista VOU di Tokio, per uscire dal caotico spazio semantico dell'informale, che ha influenzato profondamente l'arte giapponese del dopoguerra grazie all'incontro con un atteggiamento antiintellettualistico e antimetafisico, teso alla cattura del dato immediato e concreto, tipico della educazione e della cultura dell'estremo oriente. Di Kitasono Katuè, direttore di VOU, pubblichiamo un testo tratto da « Monotonia dello spazio vuoto » (1957); di Seiichi Niikuni, che pure è interessante autore fonetico, un testo « Transmission 9 » che pone elementi linguistici in forma di equazioni. I testi di Yasuo Fujitomi, pioniere della poesia sperimentale in Giappone, sono fondati sui meccanismi linguistici e i loro effetti psichici con un particolare rilievo dato alle sonorità. Il movimento promosso dal gruppo con-

creto « Noigrandes » di S. Paulo, pur essendo strettamente connesso come pratica e teoria ai centri di Zurigo e di Stoccarda, ha origine dal fermento modernista brasiliano degli anni 1920 e seguenti e da esperienze anche anteriori. Fra queste soprattutto importante quella di Joaquim de Souza Andrade — nato nel 1833, ingegnere minerario, professore di greco, morto in miseria nel 1902 — la cui opera, contemporanea a quella di Baudelaire, è caratterizzata da invenzioni folgoranti e da un linguaggio allegorico ed ermetico (« Harpes sauvages », 1857; « Eolies », 1868; il poema epico « Le Guèse errant », 1868; « Le nouvel Eden », 1893). Certi frammenti del poema epico — « L'inferno di Wall Street » ad esempio — richiamano la tecnica a mosaico di diversi idiomi di Ezra Pound; il montaggio del materiale è inoltre influenzato dalla tecnica tipografica dei quotidiani. È caratteristico in questo autore l'uso sistematico della discontinuità, segno d'un massimo di realizzazione possibile in quella determinata situazione e in quella condizione; una discontinuità tuttavia che è fusa in una visione anticipatrice di Joyce. Un altro precursore, del periodo modernista, è Oswald de Andrade, eminenza grigia del modernismo brasiliano, la cui opera è simile in molti aspetti a quella del precedente autore: tecnica del frammento, incapacità a fissare senza soluzioni di continuità un mondo in cambiamento. Ma quello che è implicito in Souza Andrade, diventa lucidamente voluto in de Andrade; il linguaggio si orienta in forme di arte combinatoria tecnicamente idonea alla presentazione, e non alla rappresentazione, del mondo. Questo metodo è stato ripreso e portato al parossismo dal poeta J. Cabral de Melo Neto. È interessante tuttavia osservare come, nutrito da questi fermenti geniali, ma aggressivamente ed espressionisticamente disordinati, il movimento del gruppo Noigrandes — del quale pubblichiamo a parte un manifesto del 1958, « Piano-pilota della poesia concreta » — abbia saputo oggettivare, distanziandola, l'analisi del materiale esistenziale,

pervenendo a risultati di solidissima precisione, strutturale e senza contatti — agli inizi — con le analoghe esperienze europee. Nei testi Noigrandes c'è ben poco dell'esuberanza latino-americana, bensì una calibratissima « semplice enunciazione d'un fatto che è una costruzione del fatto »; una presentazione dunque, non una rappresentazione, della somma lirica dei contrari e perciò un progetto sintetico, teso verso il massimo di semplicità. I testi della Antologia Noigrandes (1962) — benchè di cinque diversi autori: Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünwald — formano nell'insieme un blocco unitario altrettanto come le Costellazioni di Gomringer. Certuni sono veri e propri programmi di azione come quello da noi pubblicato di Grünwald. Questo gruppo, che pubblica la rivista « Invenção », si è recentemente allargato con l'inclusione di Luiz Angelo Pinto, Pedro Xisto, José Paulo Paes. Di Pinto pubblichiamo un interessante esperimento in chiave lessicale di elementi geometrici scomponibili. L'altro gruppo brasiliano, « Praxis », sempre di S. Paulo, è raccolto intorno alla rivista omonima ed è animato dalla instancabile attività di Mario Chamie, autore d'un libro che ha suscitato accisime polemiche « Lavra Lavra » (1961). Questo gruppo, del quale fa parte anche il modernista Cassiano Ricardo, si oppone al precedente per il forte impegno di restituire alla parola la sua energia semantica nel contesto specifico del poema, nel quale si dovrebbe attuare un processo di passaggi mai univoci dei significati, tale da renderlo un tutto dinamico: si tratta di esaminare l'area linguistica del poema in una prospettiva semantica. In Portogallo, la poesia concreta trova una situazione particolarmente favorevole grazie al lavoro di apertura compiuto agli inizi del secolo da Fernando Pessoa che operava con una freddezza ed una impassibilità baudelaيرية sul linguaggio lusitano, e testi sperimentali portoghesi hanno sovente le dimensioni dell'affiche: le isole linguistiche frammentarie sono punti di ener-

gia che si attirano o si respingono. In « Trasparenza » di E. M. de Melo e Castro la variazione della parola « Trasparenza » trasforma il valore semantico in struttura puramente estetica. Il panorama della presente antologia non sarebbe completo se non fosse dato lo spazio che merita al primo esperimento di poesia concreta attuato da un italiano, Belloli, il quale in « Texte poème poème texte » (Gomringer Press, 1961), del quale pubblichiamo la versione finale, ha proposto una struttura seriale realizzata col minimo di elementi lessicali; un esempio di sviluppo rigoroso della poetica concreta e in particolare d'una metrica creata da una modulazione continua di quantità. Questo testo, come in genere quelli concreti, può costituire una indicazione ad agire non già verso dilatazioni neobarocche immaginifiche o gestuali, ma nello sforzo di razionalizzare una materia scelta nel suo stato di informale libertà oggettiva, sforzo che fallisce se ci si lascia sommergere nella soggettività che improvvisa i suoi limiti casualmente in una proliferazione di forme concessive.

A. Lora Totino

VVVVVVVVVVV
VVVVVVVVVE
VVVVVVVVEL
VVVVVVVELO
VVVVVVELO
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

da « Vielleicht zunächst wirklich nur »

die folgenden sind
es folgende sind
die folgenden sind
die folgenden sind

folgende sind
folgende sind
folgende sind
folgende sind

für
ein etwas
dann
ist noch
nur wenn etwas
dies dass
nicht über
wird von
oder als
und wenn

folgende sind
folgende sind
folgende sind
folgende sind
folgende sind
folgende sind
folgende sind
folgende sind

« testo statistico »

es ist, wenn, aber, doch, nicht; es ist, es doch,
es aber, wenn es, wenn ist, es nicht, aber ist, doch
ist, wenn doch, wenn aber, nicht ist, aber doch,
doch nicht, wenn nicht, aber nicht; wenn es ist,
es aber ist, ist es doch, wenn es aber, wenn es doch,
es aber doch, es nicht ist, es doch nicht, wenn doch
ist, wenn aber ist, aber doch ist, es aber nicht,
wenn es nicht, doch nicht ist, wenn aber doch, wenn
nicht ist, ist aber nicht, wenn doch nicht, wenn aber
nicht, aber doch nicht; wenn es aber ist, es aber
doch ist, wenn es doch ist, wenn es aber doch, es
doch nicht ist, wenn es nicht ist, es aber nicht ist,
wenn es aber nicht, wenn aber doch ist, es aber doch
nicht, wenn es doch nicht, wenn doch nicht ist, aber
doch nicht ist, wenn aber nicht ist, wenn aber doch
nicht; wenn es aber doch ist, wenn es aber nicht
ist, wenn es doch nicht ist, es aber doch nicht ist,
wenn es aber doch nicht, wenn aber doch nicht ist;
wenn es aber doch nicht ist.

es ist, wenn, aber, doch, nicht; es ist, es doch,
es aber, wenn es, wenn ist, es nicht, aber ist, doch
ist, wenn doch, wenn aber, nicht ist, aber doch,
doch nicht, wenn nicht, aber nicht; wenn es ist,
es aber ist, ist es doch, wenn es aber, wenn es doch,
es aber doch, es nicht ist, es doch nicht, wenn doch
ist, wenn aber ist, aber doch ist, es aber nicht,
wenn es nicht, doch nicht ist, wenn aber doch, wenn
nicht ist, ist aber nicht, wenn doch nicht, wenn aber
nicht, aber doch nicht; wenn es aber ist, es aber
doch ist, wenn es doch ist, wenn es aber doch, es
doch nicht ist, wenn es nicht ist, es aber nicht ist,
wenn es aber nicht, wenn aber doch ist, es aber doch
nicht, wenn es doch nicht, wenn doch nicht ist, aber
doch nicht ist, wenn aber nicht ist, wenn aber doch
nicht; wenn es aber doch ist, wenn es aber nicht
ist, wenn es doch nicht ist, es aber doch nicht ist,
wenn es aber doch nicht, wenn aber doch nicht ist;
wenn es aber doch nicht ist.

es ist, wenn, aber, doch, nicht; es ist, es doch,
es aber, wenn es, wenn ist, es nicht, aber ist, doch
ist, wenn doch, wenn aber, nicht ist, aber doch,
doch nicht, wenn nicht, aber nicht; wenn es ist,
es aber ist, ist es doch, wenn es aber, wenn es doch,
es aber doch, es nicht ist, es doch nicht, wenn doch
ist, wenn aber ist, aber doch ist, es aber nicht,
wenn es nicht, doch nicht ist, wenn aber doch, wenn
nicht ist, ist aber nicht, wenn doch nicht, wenn aber
nicht, aber doch nicht; wenn es aber ist, es aber
doch ist, wenn es doch ist, wenn es aber doch, es
doch nicht ist, wenn es nicht ist, es aber nicht ist,
wenn es aber nicht, wenn aber doch ist, es aber doch
nicht, wenn es doch nicht, wenn doch nicht ist, aber
doch nicht ist, wenn aber nicht ist, wenn aber doch
nicht; wenn es aber doch ist, wenn es aber nicht
ist, wenn es doch nicht ist, es aber doch nicht ist,
wenn es aber doch nicht, wenn aber doch nicht ist;
wenn es aber doch nicht ist.

« movimento idraulico »

êste estar instalação	=	esta prensa de prensar
essa estaca e o demão	=	ela prensa o patamar
cego bem de produção	=	certa e densa contra o ar
esta base sofre a prensa	=	ponta ou lança quase pinça
dessa base nasce a ponta	=	esta base sofre a prensa
ponta ou lança quase pinça	=	cego bem de produção
dessa base nasce a ponta	=	esta base sofre a prensa
ponta ou lança quase pinça	=	certa e densa contra o ar
certa e fina contra o ar	=	ela prensa o patamar
certa e densa contra o ar	=	ela prensa o patamar
esta prensa de prensar	=	certa e fina contra o ar
cego bem de produção	=	ponta ou lança quase pinça

**esta prensa de prensar
cego bem de produção
essa estaca e o demão**

eis o estar instalação

« costruzione e distruzione di una figura
composta di 4 parti autoriflettentesi »

i e
 e
 r
 e
 l e

i e
 r i
 e
 r
 l e

i e r
 r i
 e a i r e
 r
 i a e r
 l e

i e r e
 r a r
 e a e
 r i
 e e
 e e
 l e
 l o e
 l o e
 r e
 r e
 r e
 e e

quadra
 quadra
 quadra quatro
 quadra quatro
 quadra quatro
 quadra quadro
 d quadro
 quadroquadra
 quadro d
 quadro quarto
 quadro quarto
 quadro quarto
 quadra quadro
 d quadro
 o quadro
 d
 o

ò vo
 novelo
 novo no velho
 o filho em folhos
 na jaula dos joelhos
 infante em fonte
 feito feito
 dentro do
 centro

nu
 des do nada
 ale o hum
 ano mero nu
 mero do zero
 crua criança incru
 stada no carne da
 carne viva en
 fim nada

o
 ponlo
 onde se esconde
 lenda ainda antes
 entreventres
 quando queimando
 os seios são
 peitos nos
 dedos

no
 turna noite
 em tórno em treva
 turva sem contórno
 morte negro nó cego
 sono do morcego nu
 ma sombra que o pren
 dia preta letra que
 se torna
 sol

mais mais

menos mais e menos

mais ou menos sem mais

nem menos nem mais

nem menos me

a rose is everywhere
a rose
as a rose
for ever is
a rose
for ever everywhere
a rose

eve
eve
eve
eve
eve
eve
eve
eve
eve
eve
eve
eve
eve
eve
eve
eve

n

r

all all
 all all
 all all
 all all
 alone
 all all
 all all
 all all
 all all
all all

« Pan »

藤富保男

ふ ラ いばん
 ト
 カん
 ト
 ひ ト
 ト
 う チ わ
 ア り
 ト
 オ ば
 ク るみ
 かなし イ

« poème mécanique »

boot see tree see boot see tree see boot see
tree see boot see tree see boot see tree see
boot see tree see boot see tree see boot see
tree see boot see tree see boot see tree see
boot see tree see boot see tree see tree see
tree see boot see tree see tree see
boot see boot see tree see
tree see

luzuluzuluzuluzuluzuluzulu
uluzuluzuluzuluzuluzuluzuluz
zuluzuluzuluzuluzuluzuluzulu
uzuluzuluzuluzuluzuluzuluzul
luzuluzuluzuluzuluzuluzuluzul
uluzuluzuluzuluzuluzuluzuluz
zuluzuluzuluzuluzuluzuluzuluz
uzuluzuluzuluzuluzuluzuluzul
luzuluzuluzuluzuluzuluzuluzul
uluzuluzuluzuluzuluzuluzuluz
zuluzuluzuluzuluzuluzuluzuluz
uzuluzuluzuluzuluzuluzuluzul
luzuluzuluzuluzuluzuluzuluzul

o
 bo
 blow
 blow blow
 blow blow blow
 blow blow
 blow
 bo

o
 go
 grow
 grow grow
 grow grow grow o
 grow grow
 grow
 go
 o
 lo

o
 so
 show
 show show
 show show show
 show show
 show
 so
 o

lo
 flow
 flow flow
 flow flow flow
 flow flow
 flow
 lo
 o

« alfabeto dell'Odissea »

A A
B oiB
C utíC
D n bleD
E dubovE
F shupl s laF
G Takový AnG
H Měl jsi z něH
Ch hajícím se straCh
I e, že musí za střeli
J čil se své výšiny a J
K na nos. Nová umělecK
L še irské básníky: sopL
M lgy nazývá: sivá, sladká M
N rá šourek. Epi oinopa pontoN
O prasatech. Já jsem jediný, kdO
P krev, jenže injikovanou na nesP
R ti. Vyloupnuté jablko, plněné cukR
S veře. „Máš klíč?“ ptal se nějaký hlaS
T kým hlasem, ukazuje své bílé zuby poT
U měli, „řekla stařena,“ a stydím se, že toU
V l před nimi dolů směrem k čtyřicetistopoV
Y jující odzbrojoval a potíral její heresiarchY
Z ero je pryč,“ zvolal. „Já jsem Ubermensch BcZ

LUCRO TOTAL

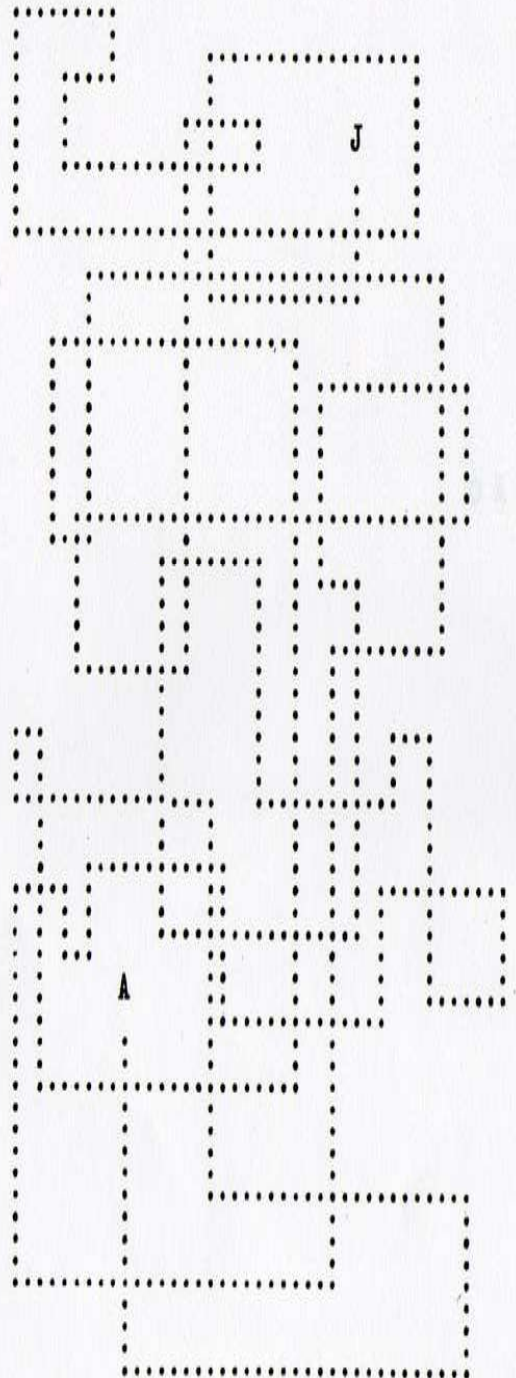
CAOS SOCIAL

« avanti »

X

VPŘED VPŘED VPŘED
 VPŘED VPŘED
 VPŘED VPŘED
 VPŘED VPŘED
 VPŘED VPŘED
 VPŘED VPŘED
 VPŘED VPŘED
 VPŘED VPŘED
 VPŘED VPŘED
 VPŘED VPŘED
 VPŘED VPŘED VPŘED

« estraniamento »



« lite »

já :ty já :ty já :ty já :ty já!

 já :ty já :ty já :ty já tyty !

 já? tyl já? tyl já? tyl tyl

 já! já! já! ty? já! ty? já!

 ty tyl ty tyl ty ty tyl já?

 já! já! já! ty? já? ty? ty?

 já? já? ty ty tyl já :ty já!

 já :ty já :ty já :ty já :ty já!

 já?! já?! tyl tyl tytyty !

 já? tytytytyty !!!!!!!

« egoismo »

JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ

 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ

 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ

 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ

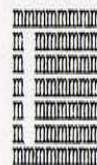
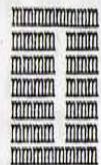
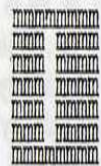
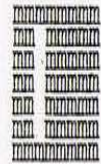
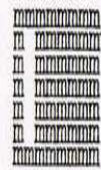
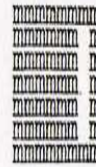
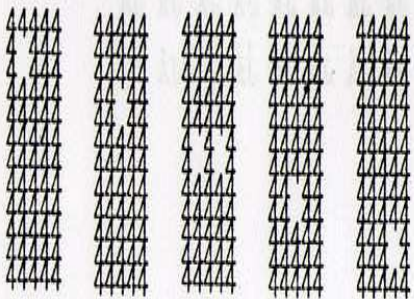
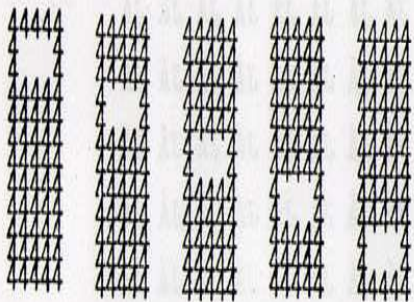
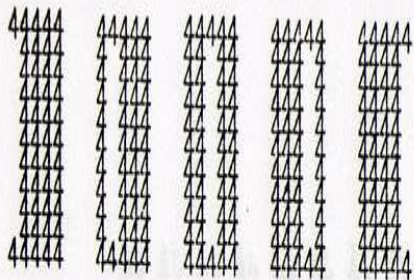
 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ

 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ

 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ

 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ

 JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ ty



X

film
film
film
film
fi m
f im
fi m
f im
f m
fi m
f im
f m
film
film
film
film
f lm
f lm
fl m
f lm
fl m
f m
f lm
fl m
f m
f lm
f m
fl m
f lm
fl m
fl m
fl m
fl m
fl m
fl m
film
film
film
film
film
film
film
film
film
film
film
film
film
film
film
film
film

lustig
luslustigtig
lusluslustigtigtig
luslusluslustigtigtigtig
lusluslusluslustigtigtigtigtig
luslusluslusluslustigtigtigtigtigtig
lusluslusluslusluslustigtigtigtigtigtigtig
lusluslusluslusluslustigtigtigtigtigtigtigtig

白
 の 中 の 白
 の 中 の 黒
 の 中 の 黒
 の 中 の 黄
 の 中 の 黄
 の 中 の 白
 の 中 の 白

1857

« 4 in — versioni »

amorfo awoio
amorfo awoio
amorfo awoio
amorfo awoio
amorfo awoio
amorfo awoio
amorfo awoio
amorfo awoio
amorfo awoio
oiooma oiooma
oiooma oiooma
oiooma oiooma
oiooma oiooma
oiooma oiooma
oiooma oiooma
oiooma oiooma
oiooma oiooma
oiooma oiooma
oiooma oiooma

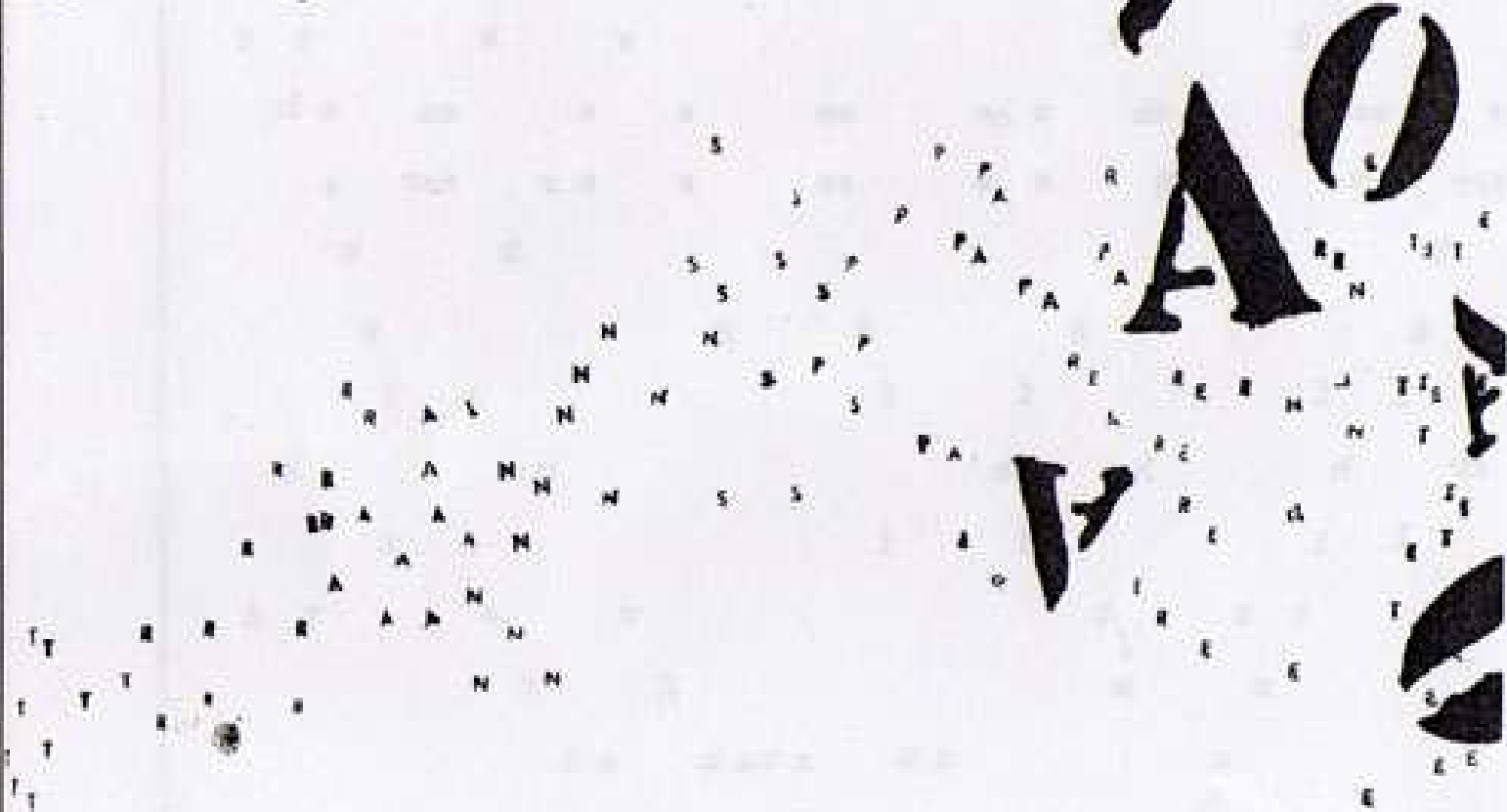
cu. 20

«trasparenza»

Faded, illegible text at the top of the page, possibly bleed-through from the reverse side.



TRANSPARENTE



A PAZ EVITA A EXPLOSAO

« testo figura »

w er geht mach t die aug en auf wer bleibt
 w er bleibt dem geh n die aug en auf w er geht
 w ee rrb glee hit bmt ad e hmt g dei han ad uig ee an uag uefn wae urf wle erig beth t
 ww rrbgl h tbmt dc hmtgd hnd g n g fnw rfbwl r g b th t
 ee ee i a e eie a ui eea ua ue aeu ee i e
 ww t t w w t t
 ee eeh eh e he ee e e ee eh
 eerr ee e e e ee e er eer e
 b b b b
 g g g g g
 l i i i l i
 rr h h h r h
 l i i i l i
 ww t t t w w t t
 m m f f
 a au au au au
 ad d ad a a a
 c n n n
 d d nd n n
 m m u u u
 c f f

« testo striscia »



« siesta di un serpente ungherese »

s sz sz SZ sz SZ sz ZS zS ZS zS zS z

« gatto cinese »

pmrkgniaou
pmrkgniao
pmrkniao
pmrniao
pmriao
pmiao
miao
mao

« trasmissione 9 »

伝達⁹

新国誠一

男 ÷ 女 = 雲 > 海 × 海 × 海

冬 × $\frac{\text{火}}{\text{音}}$ = 齒

空¹⁷ - 毛 + 墓

笑 ÷ 靴

鏡

« gloria »

0

G L R I A

« individualista »

TTTTTTTTTTTT
TTTTTTTTTTTT
TTTTTTTTTTTT
TTTTTTTTTTTT
TTTTTTTTTTTT
TTTTTTTTTTTT
TTTTTTTTTTTT
TTTTTTTTTTTT
TTTTTTTTTTTT
TTTTTTTTTTTT
TTTTTTTTTTTT
TTTTTTTTTTTT

« il suicida ovvero Descartes alla rovescia »

cogito

ergo

y
 ya
 yar
 yari
 yarim
 yari
 yar
 ya
 y
 m
 im
 rim
 arim
 yarim
 arim
 rim
 im
 m

y
 ya
 yar
 yari
 yarim
 yari
 yar
 ya
 y
 m
 mi
 mir
 mira
 miray
 mira
 mir
 mi
 m

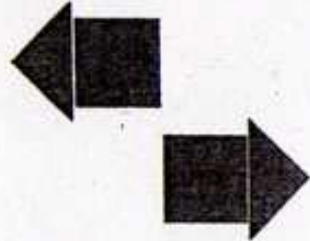
y
 ya
 yar
 yari
 yarim
 yari
 yar
 ya
 y
 m
 im
 rim
 arim
 yarim
 arim
 rim
 im
 m

ra terra ter
 rat erra ter
 rate rra ter
 rater ra ter
 raterr a ter
 raterra terr
 araterra ter
 raraterra te
 rraraterra t
 erraraterra
 terraraterra

hombre
 hambre
 hembra

hombre
 hambre
 hembra

hombre
 hembra
 hambre



chiave lessicale



si



no



prima parte

man hat
was man hat
was man hat
hat man
hat was das
was man hat
hat man das
was

man hat was
man hat was
man hat
hat
man hat
man das
was
man hat
hat
man das
was

seconda parte

man hat was man hat was man hat hat man
hat man das was man hat hat man das was

man
hat
was
man
hat
was
man
hat
hat
man
hat
man
das
was
man
hat
hat
man
das
was

noX **voX** **noX** **voX** **noX**
voX **noX** **voX** **noX** **voX**
noX **voX** **noX** **voX** **noX**
voX **noX** **voX** **noX** **voX**
noX **voX** **noX** **voX** **noX**

Poesia concreta: prodotto di un'evoluzione critica delle forme. Supponendo che il ciclo storico del verso (come uniforme-ritmica) sia chiuso, la poesia concreta inizia dalla coscienza dello spazio grafico come elemento strutturale, spazio qualificato: struttura spazio-tempo invece del mero sviluppo lineare-temporale. Da ciò deriva l'importanza del concetto di ideogramma, sia nel senso generale di sintassi spaziale o visuale, che nel senso specifico (Fenollosa-Pound) di metodo di composizione basato su una giustapposizione di icata-analogica, non logico-discorsiva degli elementi. « Il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthétique-idéographiquement au lieu de analytico-discursivement » (Apollinaire). Einstein: ideogramma e montaggio.

Precursori: Mallarmé (Un coup de dés 1897): il primo accenno: « subdivisions prismatiques de l'idée »; spazio (<<Blancs>>) e stratagemmi tipografici come elementi sostanziali di composizione. Pound (The Cantos): metodo ideogrammatico. Joyce (Ulysses e Finnegans Wake): ideogramma di parole; interpretazione organica di tempo e spazio. Cummings: atomizzazione delle parole, tipografia fisionomica; enfasi espressionistica sullo spazio. Apollinaire (Calligrammes): la visione in luogo della prassi. Futurismo, dadaismo: contributi alla vita del problema. In Brasile: Oswald de Andrade (1890-1954): « In pills, minutes of poetry ». João Cabral de Melo Neto (nato nel 1920) - l'ingegnere e la psicologia della composizione più antide: discorso diretto, economia ed architettura funzionale del verso

Poesia concreta: tensione di cose-parole nello spazio-tempo. Struttura dinamica: molteplicità di movimenti concomitanti. Anche nella musica — arte di tempo (temporale.) per definizione — interviene l'elemento spazio (Webern ed i suoi seguaci: Boulez e Stockhausen; musica concreta ed elettronica); nelle arti visive — spaziali per definizione — interviene l'elemento tempo (Mondrian e le sue serie Boogie-woogie; Max Bill; Albers e l'ambivalenza percettiva; arte concreta in generale). Ideogramma: si ricorre alla comunicazione non-verbale. La poesia concreta comunica la propria struttura: struttura-contenuto. Una poesia concreta è un oggetto a sé stante, non un interprete di oggetti esteriori e/o di sensazioni più o meno soggettive. Il suo materiale: la parola (suono, forma visuale, carica semantica). Il suo problema: un problema di funzioni-relazioni di questo materiale. Fattori di prossimità e similitudine, psicologia gestaltica. Ritmo: forza relazionale. La poesia concreta, utilizzando il sistema fonetico (digits) e la sintesi analogica, crea una specifica area linguistica — « verbivocovisuale » — che ha i vantaggi della comunicazione non-verbale, tenendo presente le virtualità delle parole. Nella poesia concreta si verifica il fenomeno della metacomunicazione; bisogna però tener presente che si riferisce ad una comunicazione di forme, ad un contenuto di struttura, non alla solita comunicazione messaggio.

La poesia concreta mira al minimo comune multiplo della lingua. Da ciò deriva la sua tendenza a nominare e verbificare. « Il mezzo concreto di linguaggio » (Sapir). Da ciò derivano le sue affinità con le cosiddette isolating languages (cinese): « tanto più è limitata la grammatica esterna della lingua cinese, tanto più è sviluppata quella interna » (Humboldt Via Cassirer). Il Cinéese è un esempio di sintassi puramente razionale, basato solo sull'ordine delle parole (vedi Fenóllósa, Sapir e Cassirer).

Chiamiamo isomorfismo il conflitto forma-soggetto che cerca di identificarsi.

Parallelo all'isomorfismo forma-soggetto ve n'è uno di tempo, che crea movimento. In un primo momento, nella prammatica della poesia concreta, l'isomorfismo tende alla fisionomia, è questa, una tendenza che imita l'apparenza naturale (movimento); prevalgono la forma organica e la fenomenologia della composizione. In uno stadio ulteriore, l'isomorfismo tende a risolversi in un puro movimento strutturale (movimento propriamente detto); a questo punto prevalgono la forma geometrica e la matematica della composizione (razionalismo sensibile).

Rinunciando alla lotta per « l'assoluto », la poesia concreta rimane nel campo magnetico della perenne relatività. Cronomicrometraggio del caso. Controllo. Cibernetica. La poesia come meccanismo autoregolantesi: feed-back. La più rapida comunicazione (impliciti i problemi di funzionalità e struttura) accresce la poesia di un valore positivo e guida la sua composizione.

Poesia concreta: responsabilità totale dinanzi alla lingua. Compiuto realismo. Contro una poesia di espressione, soggettiva ed edonistica. Creare problemi precisi e risolverli in termini di linguaggio sensibile. Un'arte generale della parola. Prodotto della poesia: un oggetto utile.

- A. de Campos
- D. Pignatari
- H. de Campos

2- S. Mallarmé: « Un coup de dés », in « Libro » incompiuto, 1873-1898.

3- W. Kandinsky: « Anders », in « Klang » Monaco 1913.

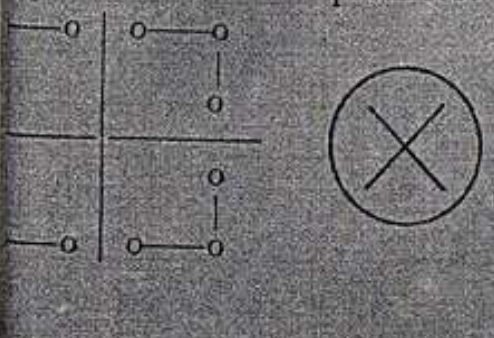
4- C. Morgenstern: « Canto notturno del pesce », in « Galgenlieder », 1905.

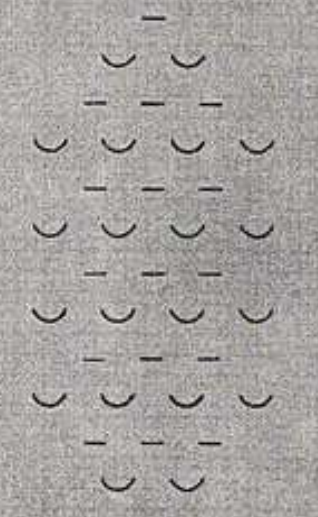
finir
conscience
Et peines +
+
ruc
+
enfance
double
leur
oule +
+
un — crime — égout

ANDERS
Es war eine grosse J... weite auf dunkelbraun für diesen Haken war in der Grösse
dam unteren Buch: So doch ein welt Menschen. Und doch was dieser obere
ETWAS, ETWAS, ETWAS
grösser, als der untere.
Diese J guckte immer nach links — nie nach rechts; Dabei guckte sie auch etwas
nach unten, da die Zahl nie sichtbar vollkommen gerade stand; sie Wuschte
die nicht leicht zu benehmen war — war der obere
ETWAS, ETWAS, ETWAS
grössere Teil nach links geneigt.
So gut wie diese grosse weisse J immer nach links auf den grossen weissen nach unten
Es war viel nicht auch anders.
München 1912

1 3

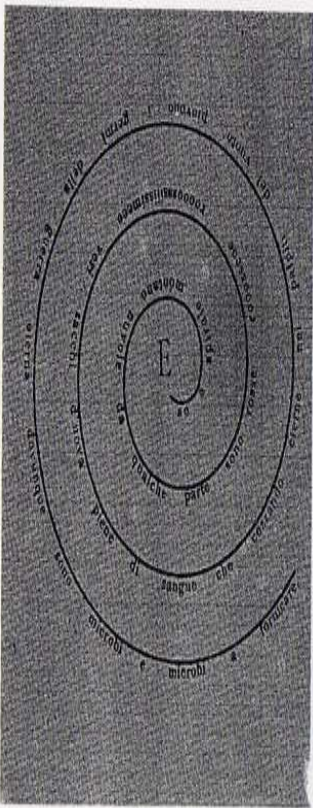
2 4

banquet
* mais à travers
ce qui précède,
ou triplée
chasse yacht
bal feu d'artif
publication prem lect


FISCHES NACHTGESANG


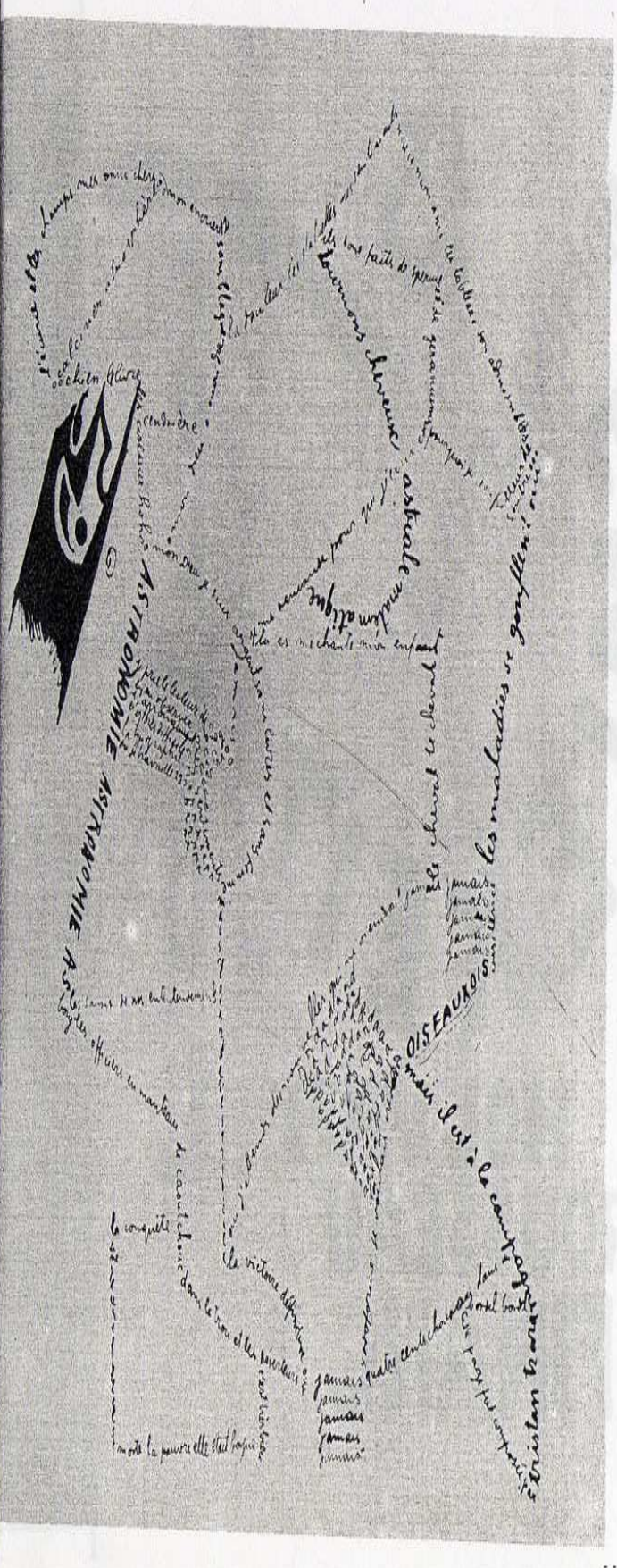
1- P. Buzzi: L'elisse e la spirale.

2- G. Apollinaire: « Visee », ideogramma lirico, in « La case d'Armons », 17 Giugno 1915.



3- G. Apollinaire: « Lettre-ocean », ideogramma lirico, in « Les soirees de Paris », Anno III n. 25, Parigi, 1924.

Tzara: « Astronomie astronomie », ideogramma, Zurigo 1916. (Archivio di Tzara, Parigi).



MINDENKI LENYELI
15
EMLEKEKET
FÖL FÖL
HOL VAN
ROUSSEAU
AFINANC

F. Depero: « Siio Vlummia-Torrente »,
avola parolibera da appendere, in « De-
pero futurista », Edizioni Dinamo Azari,
Milano 1928.
A. Breton: « Le corset Mystère », in
Littérature », Anno I n. 4, Parigi, Giu-
no 1919.

3- P. A. Birot: « Rasoir mécanique », in
« Dada », Anno I n. 2, Zurigo, Dicem-
bre 1917.

SIIO VLUMMIA - Torrente

SGHO SCMO BERLEFIO SLAPPE -
 sssLAP sio - sulu
 sssLAP SLAPASCIA sio - fiti
 sio - lifi

FLOKIPOSCIO ascezia
 KLAMASSA - VLAMMA

SIBISCHA MOZZI	SCRIZI	DLUFELAZIA	cidifildinci diridicolumci tuzicicenci
-------------------	--------	------------	--

ssssRRRIOME
 RRRRRUSCIOTI

SIUGLO - masaradassa
 glo - glu - gio
 gladioli

hava hava hava hava hava

FUSCIO	DLVVO
DUSCIO	VLUGGO
segnascia	DIDLAVVO - VLAGGO

HOVO FLADIVO
 LA FLOSSIA - SLAMMI

SIO FLUG	FLOSCIAFFO - FLESCI
guscio - dloggi	FLASCI cioccolato coccolo
BLAGOLI - sossca	SBUIMESCI cioccolti - dak

SCIUFFO [GLI - BLU - SCIFFO]
 FESCIOFOFO - BL - FESCIOPOFFORI PLAFFE
 SCIAFO [BL - BL - SCIOFOFO]

BLUFFI SCIO	!
scoupe GLO	
guscio PLAFFE	

RASOIR MECANIQUE

Concier vous sur le dos et compier les capils de...
 DANS LA FORTUNE A L'UN
 LES FEUMES PELES OYT PASTI

Splendeur des machines modernes...
 Fais des rêves...
 Vous êtes un homme...
 Un objet d'art...
 Fais... UN NOUVEAU...
 PIGEON TOU
 AFFRONTE
 PLOMB VOIE
 HA HA HA HA HA HA HA HA HA HA

1
3
2

Le Corset Mystère

Mes belles lactrices
 à force d'en voir de toutes les couleurs
 Cartes splendides, à effets de lumière, Venise
 Autrefois les meubles de ma chambre étaient très
 soûdement aux murs et je me faisais attacher pour écrire
 J'ai le pied marin
 nous appartenons à une sorte de Touring Club
 sentimental

UN CHATEAU A LA PLAGE DE LA TÊTE

c'est ouvert le Bazar de la charité
 Jeux très amusants pour tous âges, Jeux poétiques, etc
 Je tiens Paris comme - pour vous de roller l'aventure -
 votre main ouverte
 la taille bien prise

ANDRÉ BRETON

POUR DADA
 AN AN AN AN AN AN AN AN
 W AN AN
 LI I I I
 QU-OOCH LOU POUH GRRA
 dretre
 AN AN AN AN
 aa aaa aai taai
 ut ut ut
 HA HA HA HA HA HA HA HA
 Pierre Albert Birot

