

Adriano Spatola, *Verso la poesia totale* (Paravia, Torino 1978)

L'occasione, un po' scontata, è costituita dal 26° anniversario della scomparsa di Adriano Spatola, avvenuta il 23 novembre 1988, ma in realtà avevo già deciso da tempo di riprodurre qui integralmente questo saggio di mio fratello, di difficile reperibilità e da molti ritenuto fondamentale. Come sottolinea l'autore nella nota introduttiva, si tratta di un'esegesi, e non di una semplice schematizzazione, delle ricerche (da lui definite *posizioni*) sulle nuove forme di comunicazione poetica in atto dai primi anni del Novecento, con precursori quali Rimbaud con le sue *Voyelles*, Mallarmé con il suo *Coup de dès* e Apollinaire con i suoi *Calligrammes*: partendo da un'analisi delle variegata esperienze di futuristi italiani e russi, dadaisti e surrealisti, il testo si ramifica poi seguendo i percorsi, talora apparentemente solo provocatori dei poeti visuali e sonori fra gli Anni 50 e la prima metà degli Anni 70.

Le pagine qui riprodotte sono quelle della seconda edizione aggiornata del libro, che aveva già visto la luce nel 1969 per i tipi dell'editore Rumma di Salerno, cui Adriano era giunto tramite Corrado Piancastelli direttore della rivista letteraria napoletana "Uomini e idee" che aveva mio fratello tra i suoi più assidui collaboratori. La seconda edizione fu fortemente voluta dal Professor Luciano Anceschi, mallevadore sia dell'Adriano Spatola critico e teorico sia del poeta e che presso Paravia dirigeva la collana "La tradizione del nuovo". Mi è parso opportuno riprodurre questa in quanto riveduta, corretta e ampliata rispetto alla prima, della quale comunque è visibile qui la copertina, al pari di quelle delle traduzioni francese e inglese, pubblicate postume: la prima, voluta dal fraterno amico Julien Blaine, venne pubblicata a Marsiglia nel gennaio 1993, con traduzione di Philippe Castellin; la seconda, resa possibile dall'impegno di un altro caro amico di Adriano, Paul Vangelisti, è stata pubblicata nel 2008 dalla Otis Books e Seismicity di Los Angeles con la traduzione di Brendan W. Hennessey e Guy Bennett, il secondo autore anche di una postfazione.

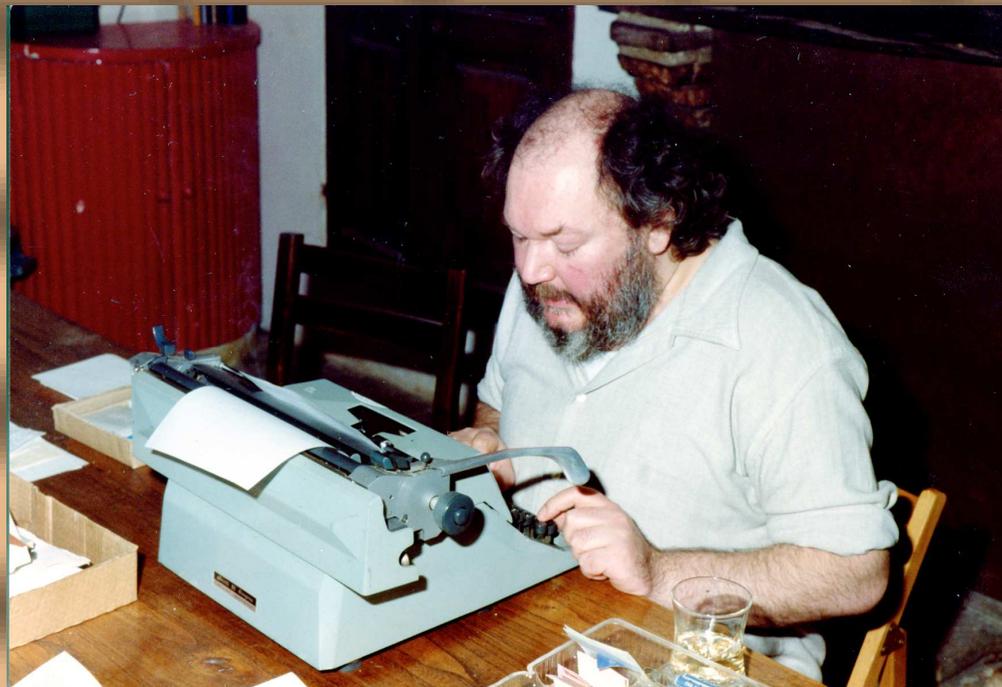
Gli obiettivi che l'autore si prefiggeva con questo saggio sono perfettamente inquadrati nella recensione di Lucio Vetri a *Verso la poesia totale* apparsa sul numero 10 de "il verri" del 1978, subito dopo la pubblicazione del libro da parte di Paravia. Ne riporto qui la parte essenziale: *«Negli anni sessanta... , Spatola fu tra i primi e tra i pochi, in Italia, ad impostare criticamente il "problema" di una "trasfigurazione" della poesia: egli ricostruiva la lunga storia del definirsi di tale "problema", tanto sul piano teorico che tecnico-operativo; interpretava e sosteneva in modo convincente, le ragioni del suo riproporsi contemporaneo; ne elaborava – di contro alle molte correnti, approssimative ed equivocate – una formulazione finalmente precisa e di grande chiarezza; ne censiva ed inventariava – sulla base di una indagine assai accurata e allargata ai paesi europei ed extraeuropei – una molteplicità di 'soluzioni': dal "poema visuale" ('concreto' e 'visivo') al "poema-oggetto" al "poema fonetico" al "poema gestuale". Verso la poesia totale: titolo appropriato per un volume che concerneva una pratica artistica ancora in gestazione; ma più ancora, definizione pertinente e felicissima di quella pratica stessa, che era tesa infatti ad uno sfruttamento totale del linguaggio verbale (in tutte le sue dimensioni: semantica, grafica, sonora) e ad un paritario impiego della totalità dei segni*

linguistici ed extra-linguistici (verbali, iconici, acustici, mimici, materici), mediante l'utilizzo della totalità dei mezzi (naturali, tecnologici, elettronici) di produzione, registrazione e trasmissione del linguaggio.

A dieci anni di distanza dal suo primo apparire, il saggio-antologia di Spatola torna in libreria, in un'edizione fittamente aggiornata, notevolmente ampliata ed arricchita, e – ben a ragione – con lo stesso titolo: le ricerche condotte all'insegna della "poesia totale" si sono, nell'arco del trascorso decennio, moltiplicate ed intensificate; esse hanno convalidato e confermato la definizione di "poesia totale" e le altre risonanze critiche della primitiva indagine spatoliana; esse si dimostrano tuttora vivacissime e in progress. Ancora dunque... verso la poesia totale».

Il ruolo e il "disagio" del poeta (sospeso tra le figure dello sciamano e del clown), la crisi e la "trasfigurazione" della poesia, insomma il "problema della poesia" furono al centro di tutta l'opera poetica di Adriano Spatola, come testimoniano, oltre a questo libro e alla sua produzione poetica vera e propria, numerosi scritti teorici e critici, tra i quali merita segnalazione, in questo contesto, l'articolo intitolato *Poesia apoesia e poesia totale* comparso per la prima volta nel 1969 sul numero 16 di "Quindici", la nota rivista del Gruppo 63, pochi mesi prima della pubblicazione del saggio presso Rumma editore. Articolo intenso e manifestamente sofferto che ripropongo qui in apertura. Rimando inoltre ai numerosi documenti riguardanti il lavoro poetico di mio fratello già presenti nel sito, in quasi tutte le sezioni.

Maurizio Spatola



Quando deve parlare di poesia, il poeta oggi si sente a disagio. È un disagio profondo, radicale. Ma questa sensazione di disagio non è legata agli strumenti di cui il poeta dispone per fare il proprio lavoro, ma sorge dalla natura stessa del problema. Solo che il problema non è più quello classico — che cos'è la poesia? che cosa sta diventando la poesia? — ma un altro, essenziale: esiste ancora la poesia?

Oggi infatti per il poeta la poesia è nello stesso tempo qualcosa di troppo complicato e di troppo elementare: sia nel primo che nel secondo caso, comunque, si tratta di qualcosa che sembra rifiutare ogni interpretazione. Ma, quando parla della poesia, il poeta si sente ancora costretto a proporre un'interpretazione (a questo punto, il poeta e il critico di poesia sono la stessa cosa: se si parla dell'uno, si parla anche dell'altro — ma se non esiste più la poesia, esiste ancora il poeta? esiste ancora il critico di poesia?).¹

Il poeta quando fa il suo lavoro è a conoscenza del fatto che le interpretazioni più affinate sono sempre quelle più interessate, quelle più legate a un momento particolare, comprensibile soltanto se analizzato considerando come stelle fisse un certo numero di personalità dominanti. Come l'esistenza dei poeti garantisce al poeta la propria esistenza, così la concorrenza tra i poeti rassicura i poeti della sopravvivenza della poesia. Un certo numero di personalità dominanti (delle quali vanno prese in considerazione l'ascendenza, l'età, le malattie, ecc.) costituisce il modello su cui si struttura l'interpretazione, positivamente o negativamente. Finora il club dei poeti non ha fatto altro che realizzarsi come clan privilegiato all'interno della società cittadina, regionale, nazionale o internazionale (fino al risultato supremo, il premio Nobel).

Tuttavia il poeta fa fatica a rendersi conto del fatto che le garanzie e le soddisfazioni costituzionali di cui egli gode in quanto membro del clan sono dovute a un equivoco spaventoso. La società (che si fonda sul principio "tutto è vietato tranne quello che è permesso") conferisce al poeta, indipendentemente dalla volontà iniziale del poeta, un ruolo che rimanda in maniera ambigua al "sacro" (ma il "sacro" non ha purtroppo a che fare soltanto con lo sciamano, ma anche con la famiglia, con dio, con la patria, con il denaro, con il potere, ecc.). E mentre il poeta annusa con sospetto quell'osso spolpato che per lui è il "sacro," la società proclama di essere ancora civile per il fatto che dà ancora da mangiare ai poeti.²

Il poeta fa fatica a rendersi conto di essere un parassita. Quando scopre questa semplicissima verità, il poeta parla della poesia come se fosse una cosa che non lo riguarda, e si presenta al "suo" pubblico come clown.³ Tuttavia, così facendo, si sente a disagio. Questa sen-

¹ N. BALESTRINI, *Ma noi facciamo un'altra*, Feltrinelli, Milano 1968.

² E. PAGLIARANI, *Lezione di fisica e Fecoloro*, Feltrinelli, Milano 1968.

³ E. VILLA, *Brunt H.*, Forlìo Editrice d'Arte, Macerata-Roma 1968.

szazione di disagio non è legata agli strumenti di cui il poeta dispone per fare il proprio lavoro, ma sorge dalla natura stessa del problema. Ma il problema è un problema essenziale: esiste ancora la poesia?

Il poeta sa che la poesia è qualcosa che lo riguarda sempre di meno. È stanco di ondeggiare quotidianamente tra la figura rossa dello sciamano e quella nera del funzionario. Per il critico di poesia, a questo punto, è forse più facile far parte di questa seconda categoria: il critico di poesia può esistere senza la poesia, ma il poeta può esistere senza la poesia? Il problema è che la poesia è stanca di riflettere se stessa come uno specchio.⁴ Il poeta e il critico di poesia sono la stessa persona, ma proclamano il proprio diritto ad avere una posizione asociale proprio perché la società vuole fare dell'uno il parassita dell'altro. È il momento della liberazione della poesia da se stessa, e quindi il momento dello sganciamento del poeta e del critico dal cerimoniale culturale.

Sarebbe estremamente ingenuo chiedere alla poesia di sopravvivere mediante esercizi quotidiani di autolesionismo. Per il poeta, la fine della poesia come poesia è un fatto accertato.⁵ L'autolesionismo è un atto quotidiano di umiltà, e l'umiltà della poesia costringe il poeta a offrirsi inerme alla dimensione mentale che cerca di fare di ogni uomo di cultura un funzionario.

Allora perché parlare di "pudore" o di "rispetto" nei riguardi della poesia? Possiamo invece parlare tranquillamente di un certo "imbarazzo" del poeta nei riguardi della poesia... Il poeta non riesce a rendersi conto che le garanzie costituzionali di cui egli gode in quanto membro del clan sono dovute a questo imbarazzo. E mentre il poeta annusa con rancore quel dente cariato che per lui è l'imbarazzo, la società proclama di essere ancora civile per il fatto che dà per scontata nel suo seno l'esistenza della poesia.⁶

Esiste ancora la poesia? Esiste ancora il poeta? Esiste ancora il critico di poesia? Esiste ancora il lettore di poesia? La società fa a meno della poesia proprio nella misura in cui ne garantisce l'esistenza: il poeta si rende conto che il suo lavoro è assolutamente inutile soltanto nel momento in cui percepisce lo strumento che usa come inesistente. Ma già in questa coscienza della poesia come strumento c'è un equivoco che rimanda alla nozione di poesia come poesia pedagogica⁷: la società sa che un poeta è un "buon" poeta nel momento in cui si rende conto che la pedagogia del poeta coincide — o finirà per coincidere — con la propria pedagogia (perfino a livello di scuola media, liceo o università).

Che cosa può fare un poeta quando diventa un poeta? Forse il poeta non sa che finora il club dei poeti non ha fatto altro che realizzarsi come clan privilegiato a livello di scuola media, di liceo e di università, all'interno della società cittadina, regionale, nazionale o internazionale (fino al premio Nobel). Se lo sa, deve sapere anche che la società nella quale vive si proclama sempre più civile per il fatto che gli dà sempre più da mangiare. Ma la sopravvivenza (economica) del poeta e la sopravvivenza (culturale) della poesia non sono forse la stessa cosa? Perché esistono ancora i poeti?

⁴ M. MUSSIO, *In pratica*, Lerici, Roma 1968.

⁵ P. GARNIER, *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, Paris 1968.

⁶ G. BISINGER, *7 Gedichte zum Vorlesen*, Literarisches Colloquium, Berlin 1968.

⁷ L. PIGNOTTI, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, Roma 1968.

La funzione sociale del poeta si è ridotta a quella di un manipolatore di una presenza assurda, insituabile nella realtà, come è insituabile nella realtà la presenza dei fantasmi.⁸ E tuttavia il poeta vive di diritto in una dimensione mentale che collabora alla creazione e alla feticizzazione della realtà.⁹ La fine della poesia come poesia è un fatto accertato, e tuttavia la scontata legittimità del poeta impedisce alla poesia di trasformarsi in "apoesia," e la costringe a morire come poesia. Ma lo spostamento di contesto (dal fantasma alla realtà) può diventare un rifiuto: è il momento della liberazione della poesia da se stessa (il passaggio dalla poesia alla apoesia) e quindi il momento dello sganciamento del poeta e del critico di poesia dal cerimoniale culturale come fondazione e garanzia di una società basata sul prestigio (sul prestigio economico, culturale, ecc.).

Il poeta scrive delle poesie perché sa (o finge di sapere) di non saper fare altro. Rifiuta l'inquadramento sindacale, ma non rifiuta la specializzazione... Non è ancora riuscito a diventare una disponibilità pura per le forze che tendono al capovolgimento della situazione nella quale si trova costretto a lavorare. Se avesse la forza, il coraggio, l'opportunità di compiere questo salto nel vuoto, la sua esperienza dell'uso del linguaggio cesserebbe di essere fine a se stessa, e si trasformerebbe in una disponibilità totale verso la tensione rivoluzionaria.¹⁰ Tuttavia la sua disponibilità totale, pura, è il marchio che lo contraddistingue nel panorama culturale. Ma questa disponibilità, adesso, è soltanto passiva: che cosa può diventare? quando il poeta avrà il diritto di essere giudicato "immediatamente" per il suo lavoro? che cosa può fare del proprio "mestiere" in una situazione inedita, che mette in questione la sopravvivenza della poesia come poesia?

La società accetta la poesia perché ha bisogno della poesia per giustificare la propria esistenza agli occhi di tutti i miserabili che non riescono nemmeno a immaginare che possa esistere qualcuno che dice di se stesso "io sono un poeta"... La poesia, quindi, è già morta: eppure, è ancora viva... Il "mestiere" del poeta adesso è quello di negare — mediante il proprio lavoro — quella situazione di privilegio che i poeti di ieri, facendo testamento, hanno lasciato in eredità ai poeti di oggi.¹¹

Per il poeta, l'eredità è un fatto scontato. Bisogna anche avere il buon senso di capire, che il poeta è diventato un animale asociale per puro amore verso la società.¹² Il poeta capisce sempre di più che la poesia è qualcosa che lo riguarda sempre di meno. È ingenuo chiedere al poeta di sopravvivere mediante quotidiani esercizi di autolesionismo. Può sí rifiutare l'inquadramento sindacale, ma non può rifiutare la specializzazione. Il poeta si sente in dovere di assumere su di sé a tutti i costi (clown, pseudosciama, scemo del villaggio, folle di Dio, ecc.) il ruolo di manipolatore del fantasma.¹³ Questo fantasma

⁸ J. MOINEAU, *Roman*, Agenzia, Paris 1969.

⁹ D. ROT, *Die Blaue Flur*, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart 1968.

¹⁰ J. BORY, *Logorinthe*, Agenzia, Paris 1968.

¹¹ M. RAMOUS, *Interventi*, Geiger, Torino 1968.

¹² E. PAGLIARANI, *op. cit.*

¹³ E. VILLA, *op. cit.*

in apparenza così innocuo, così fragile, così idiota, è l'unico spaventapasseri che possa ridicolizzare il ribrezzo (borghese) per ogni negazione sostanziale dei "valori." L'eredità del poeta è una dote che il poeta adopera contro se stesso.

Dunque il poeta si sente a disagio. Un disagio profondo, radicale. Un disagio che non nasce dagli strumenti di cui il poeta dispone per fare il proprio lavoro, ma dalla sostanza stessa del problema. Che cos'è la poesia. Che cosa sta diventando la poesia. Che cosa può voler dire il fatto che la poesia ha tutte le intenzioni di continuare a esistere.¹⁴ Troppo complicato? Troppo elementare, forse: si tratta di capire che il poeta è quella persona (clown, ecc.) che il critico di poesia — quando è un inviato dell'azienda — cerca di individuare come possibile funzionario. Con lo Stato, o contro lo Stato? Il poeta deve bestemmiare, il poeta deve schiamazzare. A questo punto, il poeta lavora già con qualcosa che si "chiamava" poesia...

Il poeta si sente in dovere di assumere su di sé a tutti i costi il ruolo di manipolatore del fantasma. In questo senso, possiamo cercare di eliminare il senso di colpa che nasce nel poeta dalla legittimità sociale della sua situazione. Come fantasma, la poesia è "fuori"... Se la cultura è un ente parastatale, il poeta è un funzionario di modeste ambizioni e senza grande avvenire. E per di più oggi lavora con qualcosa che non si chiama più poesia.¹⁵ Il suo orizzonte è ormai vastissimo, quasi sconfinato: ma la perdita di un incarico specifico all'interno della società cittadina, regionale, nazionale o internazionale coincide per lui con un calo di peso burocratico, che è direttamente proporzionale alla scomparsa progressiva dell'aura che circondava la sua figura.

Per chi è stato abituato a giocare dentro la zona franca del genere letterario (o dell'interazione fra i generi letterari) questa assenza di coordinate precise diventa motivo di sconforto. Forse il critico lavora ancora "su" qualcosa che si chiama poesia, ma il poeta non lavora più "dentro" qualcosa che si chiama poesia. Quando scopre di essere un parassita, il poeta parla della poesia come se fosse una cosa che non lo riguarda, si sente imbarazzato, si vergogna. La scomparsa dell'aura è avvertita dal poeta con un notevole anticipo sul "suo" pubblico. Il poeta si presenta al "suo" pubblico come clown nel tentativo di renderlo complice di questa sua situazione. Ma per il pubblico l'abolizione dell'aura coincide con la scomparsa della pseudosacralità del poeta, e quindi con una crisi totale dei valori che ha imparato a venerare e ad accettare passivamente a livello di scuola media, di liceo e di università.¹⁶ Il pubblico non può far altro che restare al di fuori di questa crisi, in quanto, accettandone l'esistenza, vedrebbe compromessa la stabilità del proprio sistema di vita a causa di qualcosa (la poesia) che ha sempre considerato priva di un peso effettivo sulla realtà.¹⁷

La critica ufficiale si rifiuta di informare il suo pubblico di questa situazione. Se lo fa, lo fa in termini ambigui: offre la crisi su un piatto d'argento alla borghesia per aumentare la proprie *chances* e per

¹⁴ L. FERRO, *Moltiplicazione*, Geiger, Torino 1968.

¹⁵ A. FAIETTI, *Una metafora esistenziale*, Milano 1968.

¹⁶ J. BLAINE, *Paragenesi*, Sampietro, Bologna 1969.

¹⁷ G. D. BONINO, *Somnia*, C.D.E., Novara 1968.

trasferire su di sé l'aura rifiutata dal poeta (perché il "sacro" non ha purtroppo a che fare soltanto con lo sciamano, ma anche con la famiglia, con dio, con la patria, con il denaro, con il potere, ecc.). L'informazione diviene lamentazione e celebrazione dei poeti che la borghesia ha imparato ad amare a livellò di scuola media, di liceo e di università. Ogni anno, a Natale, Carlo Bo constata con le lacrime agli occhi che non esistono più i poeti di una volta.

Ma per il poeta la critica ufficiale è lo specchio nel quale la poesia è stanca di guardarsi. La critica ufficiale (ma forse la critica ha sempre un'inconscia tendenza a diventare ufficiale) cerca di sistemare le cose prima che la situazione diventi esplosiva. Qui gioca un ruolo fondamentale la nozione di umiltà della poesia, che è una nozione indissolubilmente legata a quella di mecenatismo. La critica ufficiale accetta e richiede il mecenatismo come luogo culturale ideale per il proprio lavoro. Questo lavoro è sempre apologia dello *status quo* (per il poeta, l'imbarazzo diventa allora cattiva coscienza, accettazione dello *status quo* legata a un preciso sentimento di impotenza sociale).¹⁸

Il poeta oscilla quindi tra un'azione culturale a lunga scadenza e una serie di gesti terroristici.¹⁹ Tuttavia è ingenuo chiedere al poeta di sopravvivere mediante quotidiani esercizi di autolesionismo. La dimensione mentale nella quale il poeta può oggi tentare di lavorare è quella dell'invenzione assoluta. La poesia può diventare una tensione pura, decisamente sganciata dalla memoria,²⁰ che è sempre anche feticizzazione della realtà, e quindi celebrazione dello *status quo*. Il passaggio dalla poesia come poesia a una forma di poesia totale è l'unica maniera di usare positivamente e concretamente, nella direzione di una utopia anarchicamente garantita, quell'esperienza del linguaggio che il poeta è finora abituato a fare come fine a se stessa.

¹⁸ G. CELLI, *Il pesce gotico*, Geiger, Torino 1968.

¹⁹ G. P. TORRICELLI, *Coazione a contare*, Lerici, Roma 1968; A. MALAVASI, *O Babel*, Geiger, Torino 1968.

²⁰ R. PEDIO, *Bricolages*, Einaudi, Torino 1968.

«Quindici», n. 16, Roma, 1969. Poi ripubblicato in «Gruppo 63. Critica e teoria», a cura di Renato Barilli e Angelo Guglielmi, Feltrinelli, Milano, 1976.

rumma editore

verso la poesia totale

adriano spatola

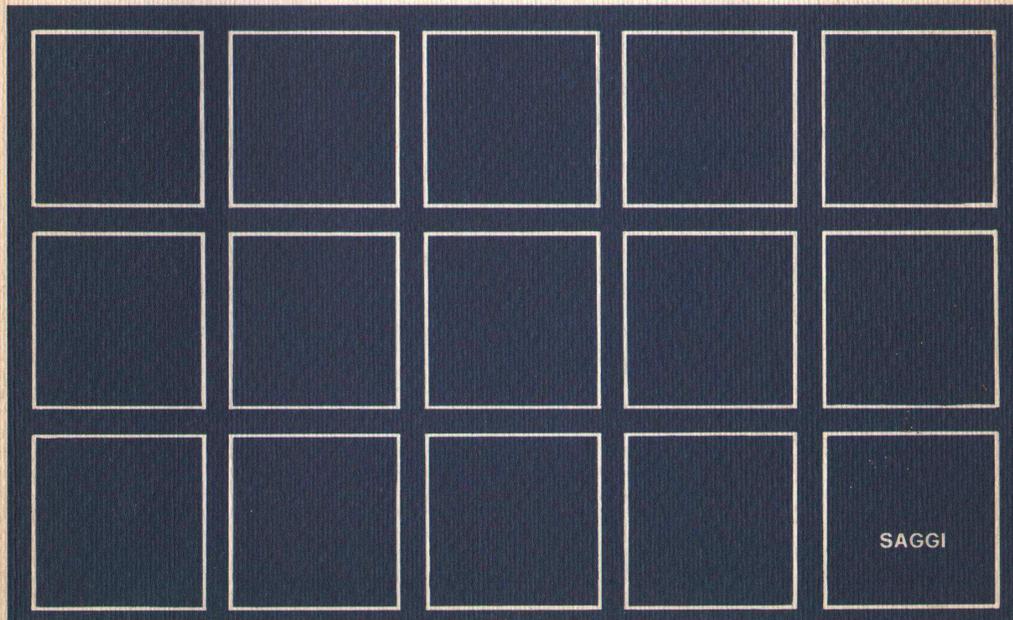




Adriano Spatola

PARAVIA

**VERSO
LA POESIA
TOTALE**



Adriano Spatola è nato a Sapljane (Yugoslavia) nel 1941. Ha risieduto a lungo a Bologna e in tale periodo ha collaborato a numerose riviste della neo-avanguardia italiana, tra le quali "Il Verri" e "Malebolge". Trasferitosi a Roma, ha lavorato come redattore del periodico "Quindici". Da vari anni vive in campagna, a Mulino di Bazzano (Parma), dove ha fondato e cura, con Giulia Niccolai, la rivista di poesia "Tam Tam". Fin dall'inizio degli anni sessanta è stato promotore di alcune fra le più importanti rassegne internazionali di "poesia visuale".

È autore del romanzo *L'Obliò* (Milano, Feltrinelli, 1964), del "puzzle poem" *Poesia da montare* (Bologna, Sampietro, 1965), del poema concreto *Zeroglifico* (ivi, 1966 e poi Torino, Geiger, 1975), della raccolta di poesie concrete *Algoritmo* (ivi, 1973) e di numerose raccolte di poesie verbali: *L'ebreo negro* (Milano, Scheiwiller, 1966) *Majakovskiililij* (Torino, Geiger, 1969), *Diversi accorgimenti* (ivi, 1975).

Un'ampia e significativa scelta dei suoi testi verbali, rappresentativa del periodo che va dal 1961 al 1977, si può leggere nel recente *La composizione del testo* (Roma, Cooperativa Scrittori, 1978).

17 3 79

per Maurizio
in una volta sola
c'è il vizio
che manca la parola
se non andremo a Pisa
per la poesia viva
o almeno a Torino
per un poco di vino
però è meglio Verona
dove la favorita è buona

A.

LA TRADIZIONE DEL NUOVO

COLLANA DI CULTURA

DIRETTORE: LUCIANO ANCeschi

REDATTORE: MARIO ARTIOLI

SAGGI
N. 11

VERSO
LA POESIA TOTALE

EDIZIONE B. PARAVIA & C.

via ...
...
...

ADRIANO SPATOLA

VERSO
LA POESIA TOTALE



G. B. PARAVIA & C.

TORINO MILANO GENOVA PADOVA BOLOGNA FIRENZE PESCARA ROMA
NAPOLI BARI TROPEA CATANIA PALERMO

PRIMA EDIZIONE

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
non potuti reperire, nonché per eventuali, non volute omissioni
o errori di attribuzione.

Proprietà artistica e letteraria

Printed in Italy

© 1978, Paravia, Torino

Si ritengono contraffatte le copie non firmate
o non munite del contrassegno della S.I.A.E.

Società per Azioni G. B. Paravia & C.
10139 Torino - Corso Racconigi, 16

1978 (e B) 17746 [9167]

Indice

Nota dell'autore, 1

Dalla "categoria" alla "continuità", 3

Poesia sperimentale ed esperimenti di poesia, 11

Stili tecnologici e poesia totale, 31

Alfabeto e calligrafia, 43

Stili tipografici, 59

Dal silenzio al movimento, 73

Dalla "costellazione" al nero negativo, 83

Dal testo "in superficie" al "collage largo", 97

Solipsismo o comportamento?, 111

Bibliografia, 123

Indice dei nomi, 131

Nota dell'autore

Di fronte al vitale "disordine" con cui si presentano agli occhi dello studioso le varie posizioni che oggi compongono il panorama delle nuove ricerche, e prima di qualsiasi tentativo di schematizzazione, un atteggiamento di tipo fenomenologico appare non soltanto utile ma quasi necessario. Quando parliamo di "posizioni" intendiamo "poetiche", secondo una definizione dell'Aneschi che a proposito di *Verso la poesia totale* appare conseguente: «ogni poetica pretende di essere l'unica poetica, e le poetiche sono infinite» (1). Naturalmente non è qui il caso di disputare su tale apertura davvero totale, che molto del rapporto poetica-poesia può abbandonare, con una lieve forzatura, perfino al caso; né in fondo c'interessa stabilire come possa funzionare il binomio poetica & estetica, che Aneschi gioca a un altro livello, meno disponibile, nonostante tutto, a certe forme di assoluta negazione o dissoluzione. Il fatto è che un *metodo* dimostra di funzionare quando funziona, e non in altri casi; e qui il discorso fenomenologico di Aneschi funziona perfettamente, proprio perché non appena uno cerca di considerare queste poetiche secondo un'ottica basata sul materiale esistente, o preesistente, allora si trova nella situazione di poter affermare che quanto «sta per accadere» ha lo stesso diritto di esistenza. A quanto sembra le poetiche, non appena identificate (ed è quanto abbiamo cercato di fare), sfuggono a se stesse: «precettistiche, normative, idealizzanti» non si riconoscono nella dimensione che esse stesse hanno elaborato.

S'intende che tale modo di rinnegarsi ha un significato positivo, sul quale gli avvenimenti "accaduti" acquistano il senso, anche tecnico, di rielaborazione; rispetto all'idea di poetica elaborata da Aneschi la poesia totale si consuma a una velocità non più commensurabile: ciò dipende per molti aspetti da evidenti tentativi di aggirare il problema stesso della poetica (a volte non recepitata come tale, ma piuttosto come meccanismo "dipendente"). Basterebbe affermare che il materiale sul quale si sofferma *Verso la poesia totale* comincia a essere strutturato per trovare già pronte un certo numero di strutture: l'elenco di tali strutture è disponibile nel libro, ed è chiaro che ripeterlo qui significherebbe suggerire che il libro è nato da una rete preconstituita di riferimenti. Il che è assurdo: la distinzione di Aneschi tra «orizzonte di comprensione» e «orizzonte pragmatico» ha qui modo di dimostrare la sua validità, e in questa nota non posso fare a meno di affermare che soltanto l'accettazione delle poetiche in atto mi ha permesso di scrivere un libro *sulla* poesia piuttosto che un libro *di* poesia.

A. S.

(1) LUCIANO ANESCHI, *Progetto di una sistematica dell'arte*, Mursia, 1962.

I. Dalla "categoria,, alla "continuità,,

L'atteggiamento sperimentale costituisce uno dei punti di riferimento fondamentali nell'attuale situazione della poesia, e parte dal presupposto della illegittimità della permanenza di un surplus immaginativo dalla parte dell'operatore e ai danni del fruitore; lo stabilirsi di una equivalenza controllabile tra livello di trasmissione e livello di ascolto ne è l'obiettivo: si tratta di una richiesta di interdipendenza (orizzontale e verticale) e tale interdipendenza non si struttura più come tentazione di sintesi tra fruitore e operatore, come un «andare verso», essa trova nel metodo la sua giustificazione, si esaurisce e si continua in esso, secondo il modello di Husserl della idea «sorprendente» galileiana, di una ipotesi che «nonostante la verificazione, rimane un'ipotesi, e lo rimane per sempre; la verificazione (l'unica possibile) è un seguito infinito di verificazioni» (1). L'interlinguaggio che ne risulta per la poesia è apparentemente in dispersione, centrifugo: non è sovrapposizione di un sistema linguistico dato alla realtà, ma invenzione, nella realtà, di un sistema linguistico elementare-totale disponibile a qualsiasi tipo di comunicazione; l'ipotesi non può essere insomma anteriore alla presa di contatto con la realtà, né l'interlinguaggio può essere ottenuto mediante una schematizzazione artificiosa del problema di una immaginazione sociologicamente libera (aperta). L'iperlinguaggio centripeto di tipo surrealista, ad esempio, dimostra che l'immaginazione può consumarsi proprio su tale questione. Per Tzara, invece, e per i dadaisti, il problema poteva facilmente esaurirsi nella «anti-filosofia delle acrobazie spontanee». Così l'atteggiamento sperimentale porta a fare del testo poetico un oggetto che sfugge alla nozione di stile e alla corrispondente categoria mentale (l'ordine, la catalogazione); l'interlinguaggio della poesia sperimentale pretende di presentarsi sia all'operatore che al fruitore come metodo dell'avventura, come sistema del disordine, e, poiché la ricerca è impossibile senza progettazione, questa contraddizione risulta «creativa». Sappiamo che il bisogno di contatto fra i ricercatori che lavorano

(1) E. HUSSERL, *La crisi delle scienze europee*, Il Saggiatore, 1961.

nei più diversi campi della cultura sperimentale (in quelli che potremmo definire i *media sperimentali*) appare come il sintomo di una situazione per certi aspetti completamente inedita e per altri ricollegabile alla protostoria dell'avanguardia. Il concetto stesso di «intermedia», introdotto recentemente da Dick Higgins, non è più soltanto una definizione di tipo tecnico, come ad esempio «mixed media», ma sviluppa un atteggiamento mentale per il quale è essenziale che scompaia ogni distinzione fra le varie forme culturali. Higgins sostiene che l'idea di *categoria* deve essere sostituita con l'idea di *continuità*. Tale continuità è l'unico rapporto possibile tra le diverse attività artistiche, che sfumano così l'una nell'altra. Anche per Heissenbüttel le arti del nostro secolo sono caratterizzate dalla tendenza a spingersi verso *zone-limite* nelle quali ogni arte sfiora i confini delle altre, e spesso ne invade il territorio. Fino al primo decennio di questo secolo, insomma, era del tutto normale stabilire con una certa esattezza le differenze tecniche e formali tra un quadro e un testo letterario, tra un testo letterario e un'opera musicale; ma in seguito nel processo artistico sono subentrati stimoli che hanno reso difficili, o comunque superflue, queste distinzioni. Nella poesia fonetica di Hugo Ball, Raoul Hausmann e Kurt Schwitters, ad esempio, musica e letteratura sono perfettamente fuse insieme, per non parlare degli elementi teatrali che giocavano un ruolo essenziale nelle letture pubbliche di tale poesia. Secondo Heissenbüttel, le zone-limite «favoriscono le mescolanze e producono nuovi tipi di arte», siamo cioè di fronte a un risultato che eccede la semplice somma dei fattori e che presenta caratteristiche imprevedibili rispetto ai dati di partenza. Anche per Kandinsky le varie arti si scambiano tecniche e nozioni: «Si può affermare che, nella musica, la linea offre la più grande provvista di mezzi espressivi. In questo campo essa svolge un'attività spaziale e temporale proprio come nella pittura. Un problema a parte è la diversa funzione del tempo e dello spazio nelle due arti: problema che, per le sue differenziazioni, ha forse prodotto un'esagerata preoccupazione e ha fatto sì che i concetti tempo-spazio, spazio-tempo fossero separati eccessivamente fra di loro» (2).

Il teatro si fonde con la scultura, la poesia diventa azione, la musica si fa gesto e nello stesso tempo usa, nella notazione, procedimenti di tipo pittorico: termini come «happening», «environ-

(2) WASSILY KANDINSKY, *Punto linea superficie*, Adelphi, 1968, p. 107. Contro la triade punto-linea-superficie vedi l'atteggiamento negativo dei letteristi.

ment», «mixed media», «assemblage» sono indicativi di questa situazione culturale; la musica di John Cage ne è un esempio notevole, perché raccoglie e unifica molte di queste indicazioni, e ha certamente ragione Michael Kirby a parlare della profonda influenza delle idee di Cage su tutte le arti, dall'inizio degli anni cinquanta. Secondo Kirby (3), Cage ha integrato nel suo lavoro alcuni aspetti dominanti della tradizione futurista-dada: nelle «conferenze simultanee» (sovrapposizione di discorsi diretti a discorsi registrati su nastro) e nella proposta di una «rappresentazione simultanea di eventi privi di interrelazione», tale integrazione appare evidente. Ma ai fini del nostro discorso sono forse più interessanti le indicazioni che da Cage sono venute per il superamento delle modificazioni estetiche in favore di modificazioni globali relative all'esistenza quotidiana: «Così da metterci in grado (in qualunque luogo viviamo) di costruire la musica da noi stessi. Non sto parlando di niente in particolare, ma soltanto di un orecchio aperto e di una mente altrettanto aperta e del piacere dei rumori quotidiani» (4). Molte sue altre pagine «teoriche» possono essere prese come campioni del senso di questo atteggiamento (5). L'ipotesi è soprattutto mentale, soprattutto inafferrabile secondo la logica di un'unica dimensione culturale, di un unico genere, in quanto spazia dalla musica alla barzelletta, dall'aneddoto alla pura gestualità linguistica, dalla micologia alle tecniche compositive. Su questa tastiera illimitata e indosabile Cage batte il suo tentativo di costruire una serie di domande sul perché del rapporto fra passato, presente e futuro in un mondo in cui la contemporaneità è data già come assenza dell'arte, o come arte totale, con in più forse qualche cedimento alla mitologia della possibile modernità delle *trouvailles* tecnologiche. Ne risulta il ritratto di un personaggio dalla vitalità sconcertante, sorprendentemente anarchico e *jongleur*, che approda a risultati di altissima precisione.

Le nuove arti rivelano dunque una condizione critica della sensibilità, dei costumi, dell'espressione, del pensiero, insomma di tutta la configurazione sociale che le produce. E ciò deriva da un mutamento della nostra visione del mondo: ci stiamo abituando a considerare gli oggetti con occhio diverso, e a collocarli sotto una luce che dovrebbe essere loro estranea, sfruttando relazioni e con-

(3) MICHAEL KIRBY, *Happening*, De Donato, 1968, p. 45.

(4) JOHN CAGE, *Buone orecchie!*, in *Il Verri*, n. 30, 1969.

(5) JOHN CAGE, *Silenzio*, a cura di Renato Pedio, Feltrinelli, 1971.

nessioni finora impensate. « In questo modo di vedere, noi agiamo seguendo la spinta di un pensiero che ci viene imposto dalla storia esitante e insensata della nostra esistenza in questo secolo », scrive Franz Mon. Le arti si presentano come risposta al mondo, come riproposta critica di questa « esitazione ». Si è di fronte a una tesi che investe direttamente il mandato sociale del poeta sperimentale e che fa coincidere il testo visuale con le sue motivazioni in rapporto a una situazione determinata, indipendentemente, anche, dalla realizzazione oggettiva o « prevedibile » del testo visuale stesso, anzi a volte in opposizione a quella che Germano Celant ha definito, in un contesto analogo, « apologia oggettuale ». Se consideriamo dunque gli intermedia come una teoria generale dell'evoluzione dalla categoria alla continuità, teoria applicabile senz'altro alla formazione del testo visuale, possiamo affermare che il contrasto fra libertà mentale e applicazione standardizzata dei media fa sì che la poesia sperimentale, una volta scopertasi in contraddizione con se stessa, renda funzionale tale contraddizione, assumendola infine come struttura della comunicazione. Secondo Jochen Gerz, « la società fa parte del museo, il lettore non sfugge alla tautologia », e questa asserzione suona convincente proprio per il rovesciamento di un dato reale (è il museo, il libro, il poema ad appartenere alla società) nel momento in cui il valore estetico del testo visuale viene sostituito dalla valutazione della sua potenzialità di messaggio, e spesso di *messaggio negativo*.

È noto che il mondo supersviluppato vede periodicamente in crisi le basi ideologico-estetiche della produzione culturale; ma se la musica, la pittura, la poesia, il teatro hanno perso i supporti consolidati dall'uso sarebbe ingenuo affermare che tali termini non sono più pronunciabili, per quanto la loro fisionomia sia stravolta. D'altra parte, pur nell'applicazione costante di tecniche collaudate d'inglobamento del messaggio, il rapporto cultura-società non può non uscire modificato dal sovvertimento dei modelli preesistenti, indipendentemente dal fatto che questo sovvertimento sia a breve o a lunga scadenza, casuale o pianificato. « In un periodo come l'attuale di continuo e dinamico divenire », scrive Gillo Dorfles, « non c'è più tempo per la staticità dell'ascolto e la reverenzialità della contemplazione. Occorre immagazzinare presto e bene — o magari presto e male — le immagini che il mondo ci offre e farle nostre in qualche modo prima che abbiano perso il mordente e si siano dileguate nel nulla ». E Franz Mon: « L'ambiguità è la concretezza. Tutto ciò che viene identificato è ormai già quasi scomparso ».

Il fatto è che un'arte negativa viene proposta a intervalli regolari

dagli inizi del novecento, e che in questo periodo parole come « rivoluzione » e « rivolta » sono state pronunciate con i più diversi e opposti significati ma sempre per designare o provocare uno stato di crisi della nozione di arte. Certo la « rivolta permanente » richiesta dall'irrazionalismo surrealista non ha niente in comune con i « pezzi di sana giovane rozza arte » prodotti dal binomio *rivoluzione del contenuto - rivoluzione della forma* proclamato da Majakovskij. La negazione a volte è diretta contro obiettivi locali e contingenti, a volte si fa assoluta, provocando una reazione a catena nella quale il punto di partenza — la poesia, la letteratura — finisce con l'essere perso di vista. Così come viene persa di vista la realtà, con il suo peso di luoghi comuni, in nome di varie alchimie estetiche. Eppure il panorama dell'avanguardia storica offre autentiche sorprese proprio nel campo dei progetti più « scandalosamente » concepiti a livello di irrealizzabilità. È in questo campo che i programmi si confondono e intrecciano in opere la cui sostanza sembra sfuggire a ogni definizione oggettiva, opere non collocabili in questo o quel settore ma valutabili soltanto in termini di possibilità-impossibilità non più di un determinato fenomeno culturale ma della società stessa nella sua totalità. È una responsabilità globale a doppio taglio dell'immaginazione. Una dissoluzione — fino a che punto volontaria? — dell'arte (della non arte) nella problematica dell'esistenza, della ritualità sociale. Se la coscienza di questa dissoluzione percorre l'avanguardia storica con la doppia valenza dell'entusiasmo e della disperazione, soltanto recentemente una ventata di lucidità mentale ha fissato l'ago della bussola sulla irreversibilità del fenomeno. Allora il discorso si rivela monodirezionale: l'arte è oggettivamente « non arte », oggettivamente « merce », oggettivamente « inutile ». La speranza di un'arte proletaria-collettivistica del futuro russo si dissolve nella industrializzazione planetaria, nello spazio-tempo delle leggi di mercato, nella pseudodemocratizzazione attuata dalla televisione, dall'alfabetismo, dalla pubblicità, dalla catena di montaggio, dalla produzione in serie. All'interno di questo processo di dissoluzione abbiamo la presenza costante, in certe forme visuali della poesia, di un tentativo di « riumanizzazione » dei segni, di « rivendicazione » dell'iconografia. Dunque la poesia (l'arte) può sopravvivere? Si può rispondere che il problema non ha più alcuna importanza, che la risposta ad esso è ormai affidata a decisioni individuali, impulsi biologici, scelte non catalogabili né spiegabili secondo la logica (o le logiche) dei sistemi sociali, o comunque della sopravvivenza stessa su cui ci s'interroga. Ma si può anche rispondere, ad esempio, che la perdita o annulla-

mento delle referenze ideologico-estetiche in questione è coinvolgibile nell'equivoco vissuto da Marinetti: «La filosofia, le scienze esatte, la politica, il giornalismo, l'insegnamento, gli affari, pur ricercando forme sintetiche di espressione, dovranno ancora valersi della sintassi e della punteggiatura. Sono costretto, infatti, a servirvi di tutto ciò per potervi esporre la mia concezione». Le righe che seguono questa affermazione — «il futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche» — hanno in effetti l'aria di una dimostrazione coatta, il che è significativo in quanto siamo di fronte all'accettazione di una dicotomia estetica realizzata a livello di linguaggio in termini semplicemente a-ideologici. Il passaggio dal «linguaggio come strumento» alla «strumentalizzazione del linguaggio» non è lontano, e subito dopo Marinetti può scrivere (1913): «L'abitante pusillanime e sedentario di una qualsiasi città di provincia può concedersi l'ebrietà del pericolo seguendo in uno spettacolo di cinematografo una caccia grossa».

L'attacco non può essere condotto con i metodi tradizionali, si tratta allora di opporre all'apparato culturale una imprevedibile e sfuggente farsa, con risvolti spesso tragici e mistici: ma «senza sensibilità religiosa è impossibile fare buffonate», ha affermato Hugo Ball. Queste «azioni» si rifanno a un retroterra più vasto di quello dell'happening, qualcosa di definibile soltanto con la formula *non arte*, che comprende tutto ciò che in un modo o nell'altro, coscientemente o no, può essere considerato negativo rispetto all'arte; tale negazione va intesa nel suo significato più ampio e completo, ivi compresi i gesti abituali, gli eventi naturali, i comportamenti quotidiani, gli oggetti di uso comune (questi ultimi sia lasciati nel loro contesto sia «salvati» da esso sull'esempio del ready-made di Duchamp). Anche in questo senso il passaggio dall'idea di categoria all'idea di continuità rilevato da Higgins appare incontrovertibile: comunque, se da un punto di vista storico è facile (come abbiamo visto) trovare agganci con il dadaismo o il futurismo, è forse opportuno chiarire che oggi non si tratta più di gruppi organizzati sulla base di una poetica comune, ma di una spinta generale che chiama in causa artisti operanti indipendentemente l'uno dall'altro, e i cui contatti sono più la conseguenza che non l'avvio di una comune visione della realtà. L'ultimo esempio di gruppo organizzato secondo il modello dell'avanguardia storica potrebbe essere *Fluxus*, che ha certamente preparato il terreno ai successivi tentativi di abolire lo status professionale dell'artista: come ha detto George Maciunas, infatti, «l'artista deve dimostrare che tutto può essere arte e che chiun-

que è in grado di fare dell'arte». I festival di *Fluxus* sono stati forse i momenti più convincenti della fusione esplicita degli elementi che costituiscono la risposta al disagio dell'operatore artistico nella società contemporanea, disagio che possiamo vedere come «esperienza» di tipo husserliano, e cioè come «interpretazione» di tale esperienza. La richiesta di un'arte «semplice» e «divertente» nasce sia da un moto di anti-intellettualismo che potremmo definire, con Tzara, «spontaneo», sia dall'esigenza di tagliare il cordone ombelicale che lega l'opera d'arte «rara», «preziosa», «seria» (polemicamente questi aggettivi si equivalgono) a un discorso sempre più specialistico e settoriale.

LXXI.

Partendo per la Stella.

.
.
.
.
.
.
. ?

Caro Adriano, ho trovato, scartabellando tra i vecchi libri, questo testo di Nievo (Ippolito Nievo, *Gli amori garibaldini*, Tipografia di P. Agnelli, Milano 1860) che non conoscevo e credo che pochi conoscano: è a pag. 93. A parte il riferimento ideologico e formale che qui mi pare propriamente romantico, è sorprendente l'analogia «visiva» con la poesia concreta. Mi pare degno di essere trasmesso attraverso «Tam Tam». In ogni caso te lo invio come informazione. A presto, Claudio Parmiggiani

9/10/74

Claudio Parmiggiani: *Poesia trovata*.

II. Poesia sperimentale ed esperimenti di poesia

Le considerazioni precedenti, come si è già accennato, hanno un significato particolare in relazione alla problematica della poesia totale, che si presenta come un'area vastissima di ricerca creativa che vive e si sviluppa mediante una fitta e complessa trama di rapporti fra tutti i suoi punti di riferimento, tanto «interni» che «esterni». Se l'impulso a uscire dai confini del proprio territorio è un carattere accertato delle varie arti, l'arte della parola ne rimane forse coinvolta a un livello più profondo e definitivo, in quanto tenta una metamorfosi così radicale che è la natura stessa dell'immaginazione a essere messa in discussione. In effetti ancora sopravvive, e con radici ben salde, un culto della poesia come creazione pura, chiusa, privilegiata, se non addirittura «sacra»; e, benché abbia a che fare con settori culturali sempre meno ascoltati, questo pregiudizio è tutt'altro che in procinto di scomparire. La nuova poesia invece prende l'avvio, nel suo processo di formazione, dai linguaggi tipici di altre arti, in particolare delle arti plastiche, per farsi «oggetto» che rifiuta la lettura: la lingua, secondo Garnier, non è più infatti un codice per comunicare, ma una materia cui bisogna dar vita. Con la sua *poesia evidente* Jíří Kolár va più a fondo nella realizzazione di questo postulato, stabilendo una effettiva oggettività del «testo». Nel 1961 (data della formulazione del «primo manifesto della poesia evidente») Kolár abbandona la poesia verbale e comincia a muoversi con tecniche mai prima sperimentate in uno spazio di relazioni esistenti o da creare tra il testo poetico, il collage e l'oggetto. I lavori di poesia evidente, nati allo scopo di essere universalmente «leggibili» (da ciò la definizione, per alcuni di essi, di «analfabetogrammi») partono dai primordi della comunicazione visuale. Di questi esperimenti fanno parte i ciottoli coperti da segni enigmatici, «lunogrammi» o «scritture della follia», e le poesie-oggetto, nelle quali le parole vengono sostituite da piccoli oggetti disposti una riga dopo l'altra. Secondo Smejkal, una simile forma di poesia visuale era stata tentata negli anni cinquanta, a Parigi, dal poeta surrealista cecoslovacco Jindřich Heisler. Kolár è dominato dall'ossessione del particolare: macchie d'inchiostro, frammenti di partiture musicali, fiammiferi, indumenti, mappe e innumerevoli altri reperti

portati alla luce dal mondo sotterraneo della quotidianità costituiscono un inventario inesauribile. Ma ha ragione Arrigo Lora-Totino quando sostiene che in questo caso un inventario non può non essere in nuce una empirica riorganizzazione «capovolta» da gag assurde in una specie di «geometria omeopatica», che è proposta antiromantica di scelte minime, di moduli: nulla viene tralasciato o rifiutato del campo entro il quale la materia entra «in rapporto di attrazione-repulsione» con l'uomo.

Comunque il primo nome della poesia moderna che va fatto in relazione alle ricerche per una trasformazione in direzione visiva della composizione poetica è, direi, quello di Rimbaud, anche se a molti Rimbaud può apparire come il principale responsabile dell'atteggiamento mistagogico presente in tanta produzione poetica del nostro secolo. In realtà tale responsabilità va piuttosto attribuita a un certo tipo di lettura critica rivolta più verso il mito che verso una rilevazione attenta delle novità non tanto «formali» quanto «tecniche». Nel famoso sonetto *Voyelles* Rimbaud attribuisce determinate risposdenze cromatiche alle vocali, seguendo, come dice Carlo Belloli, «un istintivo desiderio di creare una sintesi di poesia e pittura». Nel 1915, Robert Delaunay cercherà di interpretare in chiave visuale il sonetto di Rimbaud, con un acquarello ancora oggi utile per comprendere non solo le intenzioni più o meno coscienti del più grande dei poeti maledetti, ma anche gli sviluppi ulteriori dell'interesse dei pittori per una forma di «scrittura» astratta. All'esempio di Delaunay, infatti, possiamo riferirci — senza però dimenticare l'introduzione di caratteri tipografici nel quadro operata sia dai cubisti che da Schwitters, da Picabia, da Severini e da altri — per valutare il significato della composizione pittorica basata esclusivamente sull'uso di lettere alfabetiche o no (spesso simili a ideogrammi o geroglifici) in Klee, in Miró, in Tobey, in Novelli, in Cy Twombly e così via. Del resto, come avremo modo di notare più volte, la pittura costituisce un punto di riferimento costante per i poeti visuali, e non soltanto su un piano di analisi dei rapporti teorici e pratici possibili, come ad esempio nel caso di Gomringer e Max Bill, ma anche su un piano schiettamente visivo: così in una ormai notissima serie di «omaggi» a vari pittori (tra i quali Albers, Brancusi, Burri, Dubuffet, Fontana) Jiri Kolár compone testi dattiloscritti ognuno dei quali contiene esclusivamente le lettere del nome del pittore, con ripetizioni, variazioni, sovrapposizioni che fanno corrispondere il risultato finale allo stile dell'autore citato, dal dadaismo all'informale, dall'astrazione a Duchamp.

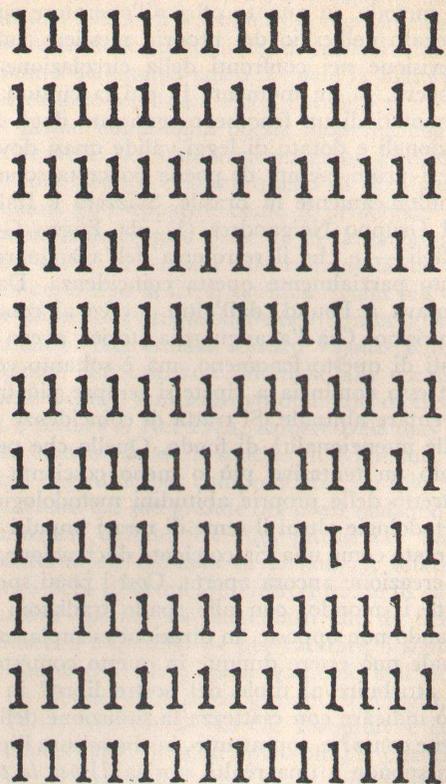
La problematica della nuova poesia acquista evidentemente signi-

ficato soltanto se messa in stretta attinenza con la problematica degli altri settori: non si tratta quindi di una semplice convergenza di risultati, ma di una vera e propria identità sostanziale di comportamento metodologico. E questa apertura totale è essa stessa un metodo, in quanto offre all'operatore culturale, troppo spesso relegato nell'esilio del proprio mestiere, una larga possibilità di previsione nei confronti della circolazione e dello scambio dei progetti, in un momento in cui la cultura assume sempre più i connotati di un fenomeno sganciato dagli ambienti strettamente nazionali e dotato di leggi valide quasi dovunque. È noto infatti che i primi esempi di poesia concreta sono stati realizzati quasi simultaneamente in Brasile, Svizzera e Italia — rispettivamente dal Gruppo Noigandres (1), da Eugen Gomringer e da Carlo Belloli — e che il retroterra dell'avanguardia storica spiega soltanto parzialmente questa coincidenza. Da una parte infatti si pensava a Pound, dall'altra invece al concretismo plastico o al futurismo. Già l'avanguardia storica aveva dato esempi sconceranti di questo fenomeno, ma è soltanto con questo dopoguerra che esso comincia a ripetersi sempre più frequentemente, sino a diventare abituale. Si tratta di coincidenze che rivelano l'identità delle intenzionalità di fondo. Quello che per decenni è stato soltanto un tentativo più o meno cosciente di uscire dall'ambito ristretto delle proprie abitudini metodologiche per scoprire nelle metodologie altrui il seme di nuovi impulsi può essere ormai considerato come una via cosciente di creazione, anzi come l'unica via di creazione ancora aperta. Così i poeti sperimentali lavorano in tutto il mondo, con alle spalle tradizioni culturali diversissime quando non opposte, in direzioni esemplarmente coincidenti.

Quale può essere dunque in questo contesto il significato preciso da attribuire al titolo del nostro libro? in che modo tale titolo può indicare con esattezza la situazione della nuova poesia e renderne conto? e, soprattutto, in che misura l'ipotesi in esso contenuta corrisponde a una realtà storica? *Verso la poesia totale* vuol essere in primo luogo una formula in grado di stabilire la necessità di vedere nel campo della poesia sperimentale non tanto una confusa e frammentaria area in dispersione, quanto la coesistenza di varie direttrici di marcia legate da una fitta rete di rapporti e di scambi: «La poesia concreta non divide le lingue — scrive Max

(1) La parola «noigandres», di significato incerto, è presa da una canzone del trovatore provenzale Arnaut Daniel, reperibile nel *Canto XX* di Ezra Pound: «Noigandres, eh noigandres, / Now what the DEFFIL can that mean».

Bense — ma le unisce e le fonde. Corrisponde dunque alla sua intenzione linguistica l'aver suscitato per la prima volta una corrente poetica autenticamente internazionale».



Ladislav Novak: *Individualista*.

Le numerose forme in cui si attua la poesia sperimentale non sono altro che le varie facce di uno stesso problema: secondo un «inventario» redatto da Anna e Martino Oberto, la poesia sperimentale può proporsi come: visiva, concreta, aleatoria, evidente, fonetica, grafica, elementare, elettronica, automatica, gestuale, cinetica, simbiotica, ideografica, multidimensionale, spaziale, artificiale, permutazionale, trovata, simultanea, casuale, statistica,

programmata, cibernetica, semiotica, e l'elenco si è ancora arricchito, come si vedrà in seguito. Tuttavia molte di queste definizioni si riferiscono a tentativi isolati o al lavoro di gruppi che hanno avuto breve durata. Inoltre è tipica dei poeti sperimentali la «trasmigrazione» da un gruppo all'altro, da una ricerca alla ricerca opposta, o complementare. Su molti di questi aspetti torneremo quindi diffusamente, mentre altri saranno soltanto sfiorati. È chiaro comunque che siamo di fronte a una estetica «sostitutiva» rispetto a un'estetica in cui le poetiche possano trovare una sistemazione critica basata sulle differenze oggettive tra l'una e l'altra, in quanto nel nostro caso, come vedremo, spesso definizioni diverse indicano grosso modo idee simili, se non altro negli sviluppi. E si veda quanto afferma a questo proposito Luciano Nanni: «Sul piano strutturale tutte le definizioni date sembrano accordarsi su una comune distrazione dalla mente, mentre sul piano più propriamente semiotico-comunicativo rivelano una comune tendenza verso processi evidenti di rapide, per quanto stranianti, operazioni di codice».

Il problema quindi non è più soltanto quello di trasformare la poesia in qualcosa di nuovo rispetto alla tradizione della poesia ma soprattutto quello di far sì che la poesia, attraverso questa trasformazione, si proponga come arte totale. La nuova poesia sperimentale, infatti, non è più interpretabile esclusivamente come sforzo di modificazione degli strumenti consuetudinari del fare poetico, o come necessità di un superamento delle barriere linguistiche nazionali per una poesia esplicitamente internazionale: essa cerca oggi di farsi medium totale, di sfuggire a ogni limitazione, di inglobare teatro, fotografia, musica, pittura, arte tipografica, tecniche cinematografiche e ogni altro aspetto della cultura, in un'aspirazione utopistica al ritorno alle origini. Questa aspirazione si realizza nel tempo per mezzo di una serie non ancora esaurita di metamorfosi del «genere» poesia, indicato da Gomringer come il luogo precipuo della soluzione del problema della «relazione perturbata oggi esistente tra la lingua e la sua società e tra la società e la sua lingua». Il compito della nuova poesia sembra dunque essere quello di rendere sociologicamente attiva una realtà linguistica che rischia di rimanere «privata», senza contatti con il mondo. Il trionfo dei mezzi di comunicazione di massa coincide forse con un aumento dell'impotenza delle arti, ma può anche rappresentare il banco di prova della loro capacità di rinnovamento. La famosa «ricetta» di Tristan Tzara per fare un poema dadaista (ritagliare le parole di un articolo di giornale, metterle in un cappello, agitare leggermente, estrarre le parole, ecc.) può

essere interpretata, oltre che come invito all'assurdo, anche come tentativo di sottrarre ai giornali, per farlo rinascere in poesia con vesti completamente diverse, il comune linguaggio parlato: l'assurdo può quindi costituire un mezzo, e non soltanto un fine.



Timm Ulrichs: *Montage*.

Del resto, la manipolazione non convenzionale di un convenzionissimo materiale di partenza è oggi una tecnica abituale non soltanto in poesia, ma anche in teatro, in musica o nelle arti plastiche (benché questi termini settoriali stiano modificando il proprio significato, è conveniente continuare a farne uso). Possiamo quindi decisamente parlare di una poesia totale, all'interno della quale le varie distinzioni di scuola o di tendenza saranno sì ancora valide, e insostituibili, ma da un punto di vista esclusivamente sto-

rico e pragmatico. La «totale poesie» di Timm Ulrichs, ad esempio, copre una vastissima zona di esperienze, dagli esercizi di tipo dadaista alla poesia visuale, dalla poesia trovata all'happening. E i poemi di Carl Fernbach-Flarsheim sono strutture convertibili, mediante un computer, in un altro medium: architettura, musica, disegno, teatro.

EEEEEEEE440OPO55E4E23BAEEEE8855HP
 EE8EENE3E4OEEE008HOEEE5OEE6EOE554I
 EMMEEWOOE4EOEEEEEEEE5HGPPPBEEEOEOE
 ES8H8OEEEOEGGEE5555E8EPPP5OEOI9
 N9G80002EOOSR6E5E2084EEPEE6E98PE
 N00440OP187798GEEGEEP252GEIE3E998
 PPS5EPP11DIO8EXE7GOPGEE44GOOEE956
 EEMMEEEPOGDGE68EE88EEEEE4GGPI1O98H
 T3OEEIEP33E5D8HHBBBBAGPPE888EIEIZ
 TOOPEPEMPP306PEGBABBHGG9988706P6I
 TIAEQIMMN558QOO8OGDDGG6EEEOEQE666
 QBAHNNNNMDE2APBHPDEHEGEEOOE6EP66P
 25E1110EPEG1BE66QDDHGQ5EOOEOEE99
 1PE411PPAS12EE5X5QKWEEOHYYPPOQ6YP
 DE54AAD44TS258E5TEHGQXGIEEOOEEPP
 EO54AA54WNM2EAQE5UPA1XEOYPEOOQ36Z
 XXEEA756NNM5BBOE22221E66EP33OEP0Z
 AA4W55WPAXXXAOE5552OOE6OP33EEP9E
 PETEOUUXAA5556OEO55EOOYEP333PEYP
 PEEEE274111656EPE5O5OYEIQE6PPPPPPP
 PFEEU11EOOG2PPPE666OOEIE5P6PPEEOE
 TUWXRX44AEG2PPEEE6E6FE2PEP6OXHPY
 WRWUERUAEA2KUV66E6EE4EEPPXGGPPP
 YUEUREAAE55DEN58HO11Y55PPP5PPPPPP
 PE6WV4A4PP4O51EE8OO51655PPPPPPPP
 PEXX24APO54QKIEEMEOEOEOEEPPPPPPPP
 TX47DPPE5QPP8JM2EEY9E5PPPPPPPP
 O55ENPEPE88EOO29EEEEEPEE5PZPPPPPP
 EETCETPEE2E8OEE6EEEOEEEEZZPPPPPP
 P5AEET55E2PP5PEEEEO3OO669EP5PPPPPP
 PPCUYE55Y2EOTY636OO3P3999PPPPPPPP
 PPERTPP222K855EHPPP2VEPPPPPPPP
 PPEV9PEP22EE8EEV2EZPPPP3PPPPPPPP

Carl Fernbach-Flarsheim: *Poema-struttura*.

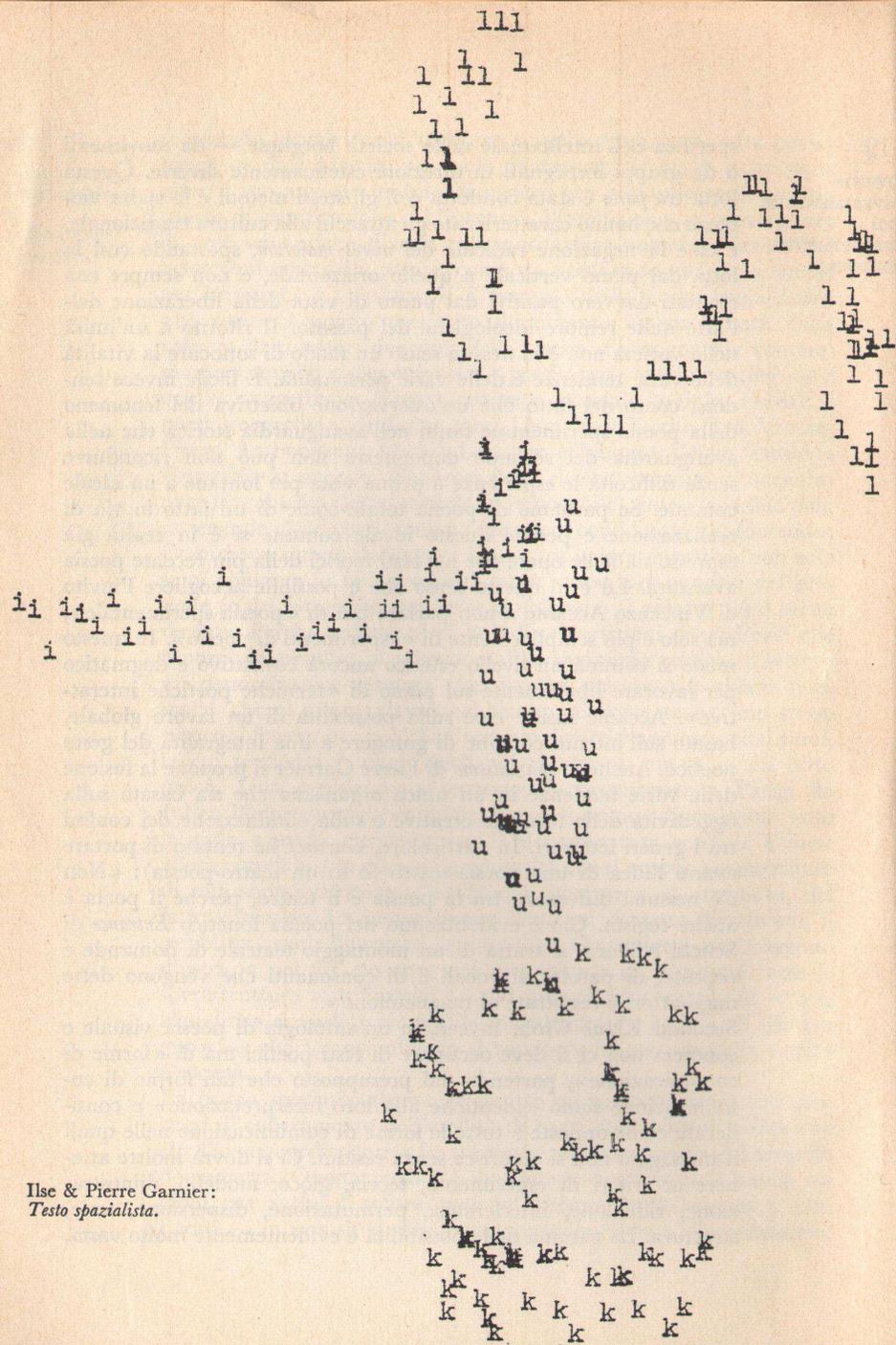
In effetti, accade qui quello che è accaduto ai generi letterari in questo dopoguerra, e non soltanto, naturalmente, nella situazione italiana: ogni polemica su di essi è diventata superflua, il loro

significato attuale è nell'incontro e nell'integrazione. «La poesia visiva — dice Miccini — vuole dilatare il campo di espressione oltre il suo angusto ambito di genere per moltiplicare il proprio potere di significazione... L'incontro, l'interazione, la convergenza di aree semantiche diverse potranno aprire numerose brecce nel geloso universo della poesia, come sta accadendo, del resto, anche per la musica e la pittura». L'esempio della rivista belga *Labris* può essere a questo proposito illuminante. *Labris* è nata dalla volontà di riunire i due poli della poesia d'avanguardia contemporanea, quello «soggettivo» — poesia-jazz, action writing — e quello «oggettivo» (poesia concreta, spaziale, seriale, visiva): i poeti «oggettivi» di *Labris* sono Leon Van Essche, Ivo Vroom, Pierre Anthonissen, Michel Le Clerc e Laurent Veydt. Tuttavia Hugo Neefs, uno dei fondatori della rivista, propone di accantonare il problema della possibile (o impossibile) sintesi tra i due poli, sostenendo che il testo poetico deve essere considerato «autonomo». Comunque queste distinzioni hanno un valore operativo non solo se ci poniamo in una prospettiva più ampia nei riguardi del presente (o del futuro) ma anche se ci volgiamo al passato più o meno recente. Perché, infatti, al di là delle ripartizioni di territorio che è possibile eseguire in relazione all'avanguardia storica, troviamo un denominatore comune che diventa sempre più chiaro man mano che ci allontaniamo nel tempo. È come se da uno stesso tronco si fossero per qualche decennio dipartiti numerosissimi rami, la cui tendenza è, oggi, quella di riunirsi di nuovo in un tutto unico. Una esposizione internazionale organizzata a Parigi da Julien Blaine raccoglieva infatti opere di origine diversissima sotto la sigla «poesia elementare». Il denominatore comune è forse allora ritrovabile in questa elementarità che si propone come rifiuto di una sopravvalutazione artificiosa, intrinseca ed estrinseca, del fatto letterario. La nuova poesia cerca un contatto diretto con il pubblico, vuol diventare, come dice Gomringer, un «oggetto d'uso», e nel far ciò non può che tentare di eliminare tutte le sovrastrutture mistificatrici — dal grossolano concetto di «eccezionalità» a quello, più sottile ma altrettanto fittizio, di «impegno» — che hanno inficiato il rapporto fra avanguardia storica e società.

La poesia sperimentale svolge inoltre un ruolo di punta nel processo di superamento dell'eredità di particolarismi e di polemiche che l'avanguardia storica ha trasmesso all'avanguardia del secondo dopoguerra. Questa eredità è intessuta non soltanto di buone ragioni, ma anche di sofismi nati dal bisogno di distinguersi a tutti i costi — in una situazione concorrenziale dovuta alla condizione

specificata dell'intellettuale nella società borghese — da movimenti o da gruppi impegnati in direzioni esteticamente diverse. Questa lotta tra *pares* è stata condotta con gli stessi metodi e la stessa violenza che hanno caratterizzato gli attacchi alla cultura tradizionale, e cioè la negazione radicale dei *mores maiorum*, spostando così la lotta dal piano verticale a quello orizzontale, e non sempre con risultati davvero positivi dal punto di vista della liberazione dell'arte dalle remore ideologiche del passato. Il ritorno a un'unità nella varietà non è in nessun senso un modo di soffocare la vitalità delle varie tendenze e delle varie personalità. È facile invece rendersi conto del fatto che un'osservazione obiettiva del fenomeno della poesia sperimentale tanto nell'avanguardia storica che nella avanguardia del secondo dopoguerra non può non ricondurre senza difficoltà le esperienze a prima vista più lontane a un ideale comune. Se parliamo di poesia totale come di un fatto in via di realizzazione è perché questo ideale comune si è in realtà già espresso sia nelle opere che nei testi teorici della più recente poesia avanzata. Ed è in questo senso che è possibile accogliere l'invito di Vincenzo Accame a non parlare più di «poesia sperimentale», ma solo e più semplicemente di «esperimenti di poesia». In questo modo si elimina un livello estetico ancora costrittivo e dogmatico per lavorare liberamente sul piano di «tecniche poetiche interattive». Accame insiste cioè sulla possibilità di un lavoro globale, basato sull'intento comune di giungere a una integralità del gesto poetico. Anche lo *spazialismo* di Pierre Garnier si propone la fusione delle varie tendenze in un unico organismo che sia basato sulla oggettività delle tecniche creative e sulla eliminazione dei confini tra i generi letterari. In particolare, Garnier ha tentato di portare avanti l'idea di una poesia-teatro (o di un teatro-poesia): «Non c'è nessuna differenza tra la poesia e il teatro, perché il poeta è anche regista. Ciò è evidentissimo nel poema fonetico *Entrance* di Seiichi Niikuni: si tratta di un montaggio teatrale di domande e risposte, di parole, di vocali e di consonanti che vengono dette dagli attori e registrate al magnetofono».

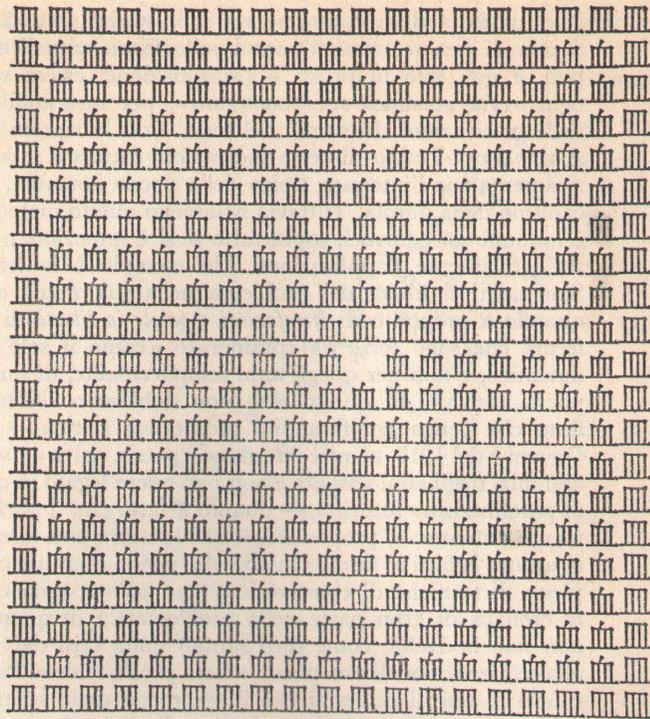
Secondo Klaus Groh, invece, in un'antologia di poesia visuale e concreta non ci si deve occupare di testi poetici ma di «forme di comunicazione», partendo dal presupposto che tali forme di comunicazione siano «identiche alla loro interpretazione» e considerate come opposte a tutte le forme di comunicazione nelle quali il messaggio non si esaurisce senza residui. Ci si dovrà inoltre attenere ai criteri di esperimento, teoria, gioco, modello, dimostrazione, riduzione, interferenza, permutazione, dispersione, serie, struttura. La gamma delle possibilità è evidentemente molto vasta,



Ilse & Pierre Garnier:
Testo spazialista.

e comprende in pratica tutte o quasi tutte le varianti relative al testo inteso come ricerca autonoma sui rapporti tra il materiale linguistico e i meccanismi anche extralinguistici, purché tali rapporti non subiscano in nessun caso alterazioni di tipo metaforico. Nell'introduzione a *The word as image* Berjouhi Bowler sostiene che le forme visuali della scrittura vanno considerate in un'ottica che tenga presenti anche le civiltà più antiche, occidentali e orientali; poiché nella maggior parte dei casi i testi antichi presentano collegamenti espliciti con la magia, i riti religiosi o la superstizione, ci rendiamo conto che in essi affiora spesso l'esigenza di un rapporto con il Logos, «la parola incarnata». La ricerca di Bowler parte dall'Estremo Oriente per giungere al movimento internazionale della poesia concreta: la base dell'antologia resta geografica, ma all'interno di questo criterio c'è una progressione dall'amuleto alla preghiera alla poesia, e questa progressione non è disgiunta dalla consapevolezza dell'apparizione del desiderio di «fare risorgere il Dio Padre ucciso da Nietzsche», in un bisogno di unità, integrazione e sintesi onnicomprensiva. Così la poesia concreta sembra nascere non soltanto dalla necessità di riabilitare la parola ma anche dall'impulso di fornire nuove garanzie all'individualità (non a caso Garnier sostiene che l'uomo sta divenendo un essere cosmico e che la sua poesia dovrà perciò essere a livello universale). In *The word as image* l'internazionalismo recente della poesia concreta viene considerato quasi una ripetizione, su scala più vasta, dello stesso fenomeno verificatosi ad esempio per i testi-immagine scritti in arabo nel momento di maggiore espansione dell'islamismo, dal Nord Africa alla Turchia, dall'India alla Persia. Allo stesso modo i testi masoretici ebraici provengono sia dall'Europa che dal Medio Oriente.

Secondo Emmett Williams, per gli addetti ai lavori la sua antologia di poesia concreta non avrebbe alcun bisogno di essere presentata o giustificata, in quanto, se «la poesia è ciò che fanno i poeti», allora la poesia concreta è ciò che fanno i poeti concreti; in ogni caso l'accento andrebbe posto più sulla parola «poesia» che sull'aggettivo «concreta», in quanto l'opposizione tra «concreto» e «astratto», secondo un'analogia conseguente con le arti visive, finirebbe con l'evidenziare soprattutto gli aspetti iconografici del fenomeno, a detrimento di quelli più specificamente linguistici. Per Williams non è opportuno imporre al lettore il «preconcetto» che la poesia concreta costituisca esclusivamente un ritorno al testo poetico come immagine. I punti di riferimento storici (dai carmina figurata ai poemi cabalistici di tipo permutazionale) non sono altro che la conferma di una realtà sempre esistita,

Seiichi Niikuni: *Testo concreto*.* m-dish
a-blo9d

samente la strada di un paralinguaggio acategoriale. Eccentrica qui può apparire la posizione di Chiari, che avendo abolito lo spartito e dunque qualsiasi problema di notazione va considerato piuttosto nell'ambito del discorso di *Fluxus*, insieme a Simonetti, la cui *mutica* (musica muta) diventa questione di esercizio mentale più che visivo. Si può comunque proporre uno spartiacque non tanto cronologico quanto enunciativo, stabilendo il momento in cui una operazione di «sventramento del linguaggio» (si pensi allo «sventramento della storia» di Balestrini) può risultare di una evidenza non compromessa, o snaturata, da condizionamenti di ordine «pratico» nei confronti di codici «comuni», quello vesatorio della pubblicità in primo luogo. E s'intende che alcune

tendenze vistosamente «figurative» non sopportano che in minima parte il peso di tale ricerca, limitandosi a una riedizione «commentata» di certa pop art. Sono indubbiamente più «impegnati» gli esperimenti di oggettualità astratta predicati da un Diacono, soprattutto per l'adesione del segno grafico al gioco semantico elaborato in parte secondo le indicazioni del Joyce di *Finnegans Wake* e in parte, ultimamente, con un'accentuata tendenza all'ideogramma. D'altra parte non è solo in questo caso che la distruzione del modello lineare non coincide con quella «rinuncia... a un compito di demistificazione ideologica» dei «mezzi di comunicazione pluridimensionale di massa» che Fausto Curi considera invece inevitabile. Una posizione di questo genere dimentica che le forme visuali della poesia possono essere valutate come un permanente elemento di crisi nel passaggio a fenomeni totalmente extraletterari, alla pittura (naturalmente), all'happening, e ora al comportamentismo o al videotape, piuttosto che come deviazioni dalla norma letteraria, la deviazione costituendosi come momento polemico di fondazione di un'alternativa, non come dato di fatto persistente. Ecco come *An International Cyclopedia of Plans and Occurrences*, organizzata da Davi Det Hompson, è stata resa possibile solo grazie ai canali d'informazione alternativa di organizzazioni «fantasma» slegate da qualsiasi circuito d'informazione ufficiale: Fluxus West, New York Correspondence School, Image Bank e soprattutto la International Artist's Co-op.

Se l'interesse di Ballerini è soprattutto rivolto a una scrittura visuale «organica», dall'idea di una «écriture déchirée» nasce invece *Hors Langage*, una esposizione che Jacques Lepage ha organizzato come esemplificazione di quanto è oggi in movimento in quel territorio (ch'egli considera ancora da «inventare») situato oltre i confini delle lingue nazionali. Sappiamo che uno dei primi obiettivi della poesia sperimentale — concreta, visuale o fonetica — è stato ed è quello di superare le dogane linguistiche per creare strumenti di comunicazione «universali». È un'utopia perseguita rigorosamente da poeti impegnati nella creazione di «codici aperti» che presentano problemi inediti anche per la terminologia della linguistica. L'*hors* di *Hors Langage* è dunque molto di più di un semplice invito a «espatriare», in quanto mette l'accento sulla situazione di un linguaggio «brisé par l'exploitation de ses virtualités». Nel testo introduttivo al catalogo Lepage condensa un certo numero di indicazioni che servono a collocare l'esposizione nella prospettiva di questa problematica. Uno dei casi estremi, ad esempio, è l'apparente inarticolabilità di testi costruiti con lettere isolate: ma «anche le lettere isolate — scrive Lepage — s'inseriscono

in un corpus la cui semiologia è ancora da fare». A conforto di questa tesi Lepage cita uno studio di Yvan Fonagy — *Le langage phonétique: forme et fonction* — in cui vengono analizzate le metafore fonetiche: Fonagy ha dimostrato che lo stimolo dell'articolazione fa distinguere, anche ai ciechi e ai sordi, certe «particolarità» delle lettere alfabetiche: la *r* e la *k* hanno un suono più duro che la *l* e la *m*, e la *r* viene immaginata come un uomo, la *l* come una donna; la *i* ha un timbro femminile, la *u* maschile. È un modo di oggettivare i segni in rapporto diretto con l'inconscio, e *Hors Langage* fa sua questa tesi per proporre alla poesia una strada che sfocia nel gesto (puro o concettualizzato), ed è chiaro che dal gesto (puro o concettualizzato) ci si può facilmente spostare verso la poesia-spettacolo, come è avvenuto a *Experimeta 2*, una manifestazione curata qualche anno fa da Francisco J. de Zabala a Madrid. Per quanto riguarda in generale questa problematica, si può ora facilmente consultare *ccV TRE*: si tratta del *reprint* della famosa rivista del gruppo *Fluxus*, pubblicata a New York dal 1964 al 1970 da George Brecht e George Maciunas. *ccV TRE* (il formato originale, qui naturalmente mantenuto, è di 43 x 57) può essere letta e apprezzata, a prima vista, come catalogo della Sears & Roebuck (la centrale americana delle vendite per posta), come bollettino parrocchiale, come album delle foto di famiglia, come guida pratica al *do-it-yourself*, o più in generale come affiche «fin de siècle» rovinata dalla polvere e dall'umidità.

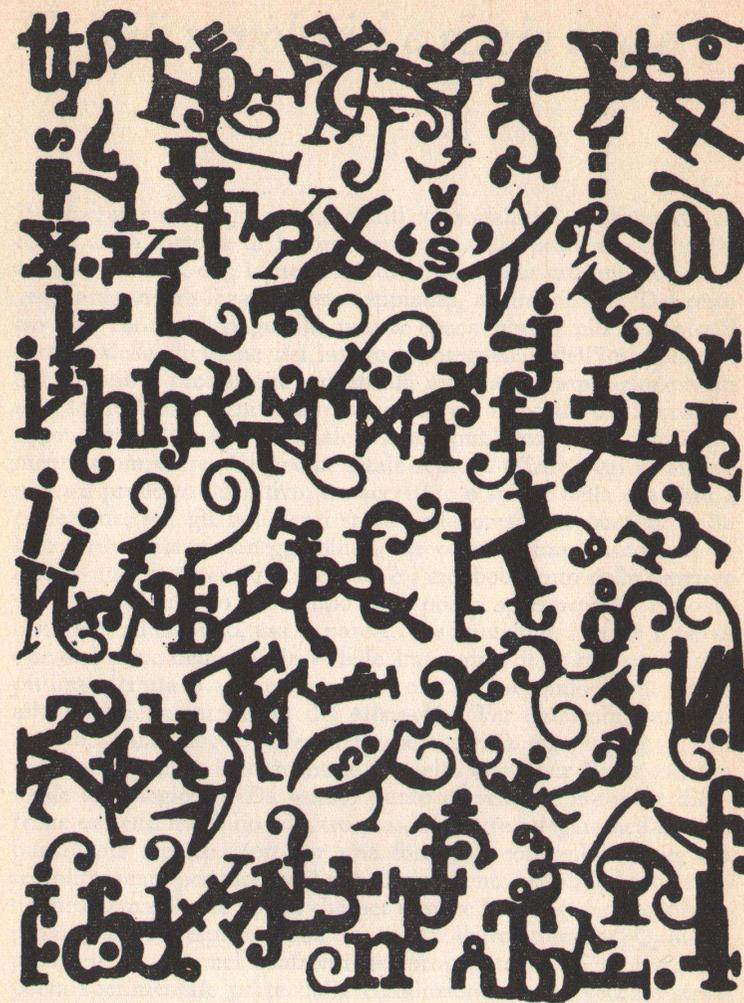
Il motivo tecnico conduttore è il collage, un collage «freddo» ma non «sistematico» di elementi apparentemente discordanti (e spesso con una certa violenza) che si fondono poi in un modello di linguaggio che si pone come modello oltre il linguaggio stesso. La *non arte* e l'*arte totale* sono gli opposti ma complementari estremi del discorso di *Fluxus*, se per «arte» si intende un medium dotato di regole interne e adatte al proprio funzionamento, una circolarità di proposizioni autosufficienti. In questo senso dire che *Fluxus* parte da un rifiuto di un certo dadaismo — quello in cui l'opera d'arte mantiene le sue caratteristiche di oggetto fisico misurabile e commerciabile — per sceglierne il versante «assoluto» o «mentale» serve indubbiamente a leggere *ccV TRE* senza il paradossale equivoco di tentarne non dico una storia ma nemmeno un semplice riassunto. Certo un elenco di nomi — Ben Vautier, Higgins, La Monte Young, Filliou, Cage ecc. — può se non altro invitare il lettore a un approfondimento del problema *Fluxus*, se vogliamo considerare *Fluxus* un problema da risolvere e non, come mi pare più giusto, *una soluzione senza problema*. Dunque se l'arte come circolarità di proposizioni autosufficienti è «inutile» (Ben Vautier)

restano a nostra disposizione soltanto i gesti, e subito dopo «l'idea allo stato puro». Ma diamo per scontato che «autosufficiente» equivale a «tautologico»? Lascieremmo così aperto il problema della tautologia come problema dell'equiparabilità tra tautologia e discorso logico; e proviamo a chiederci fino a che punto, oggi, nella disponibilità del discorso logico e delle sue acquisizioni, si possano recuperare certezze pragmatiche: voglio dire certezze che abbiano, anche nel senso dato da Husserl alla immediatezza, una risposta nell'esistente. E il collage è in *ccV TRE* diacronico e sincronico, e inoltre sottoposto alla prova della «idea allo stato puro», proprio perché questa immediatezza non ha bisogno di spiegazioni, è la realtà che scivola via da se stessa non appena alcuni mezzi meccanici di uso comune, la macchina tipografica o la macchina fotografica, ad esempio, ne hanno «immortalato» la mancanza di senso.

Nel presentare l'esposizione *Verso una terza dimensione della scrittura* (1973) Carrega sostiene di aver preferito il termine «scrittura» per evitare gli equivoci connessi al termine «poesia», il cui rapporto con i problemi e le tecniche della visualizzazione risente del pregiudizio che considera come «materia poetica» esclusivamente la parola, mentre è ormai accertato che il concetto di materia poetica può essere liberamente dilatato fino a includere qualsiasi materiale; e nello stesso tempo per scrittura dobbiamo intendere «il lasciare un segno su di un materiale che lo possa ritenere con l'intenzione più o meno consapevole di comunicare qualcosa». Quanto all'idea di una «terza dimensione», essa nasce dall'esigenza di distinguersi dalle due dimensioni tradizionalmente riconosciute alla scrittura «in quanto notazione di significati», la dimensione del «segno-contenuto» e quella del «segno-suono»: il ruolo fondamentale dell'occhio, nel processo di trasferimento del segno da fatto visivo a fatto vocale, «è stato sempre tenuto nell'ordine della mera funzionalità al servizio del segno-contenuto», sia nell'ambito della cultura orale che dopo l'invenzione della stampa (con una progressiva «privatizzazione» della lettura); è arrivato perciò il momento di dare il giusto peso «sociale» alla «predominanza ormai stabilita dell'occhio sulla voce».

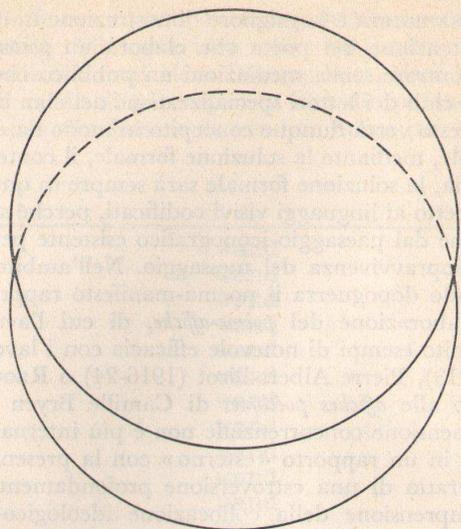
La rappresentazione, afferma Clemente Padin nel volume *De la représentation à l'action*, consiste nell'indicare un oggetto mediante una parola o un'immagine, e cambia, pur rimanendo sostanzialmente identica, a seconda della lingua usata, a seconda del codice, a seconda che si tratti di una immagine di tipo naturalistico, di tipo fotografico, di tipo surrealista, e così via, fino alla rappresentazione di un albero (è questo l'oggetto scelto da Padin per

l'introduzione visuale al volume) come simbolo dell'inconscio in un disegno di un malato mentale, come poesia concreta di Pierre Garnier, come pittografia linguistica di Agustin Bartra, come schema-supporto di forme analogiche, come codice musicale nello spartito di Respighi *I pini di Roma*. A ciò Padin fa seguire quella che egli chiama l'imposizione degli elementi determinati. Si tratta (nel secondo capitolo del volume) di un viaggio nella fusione tra linguaggio e spazio, viaggio che inizia con Simia di Rodi (300 a.C.) e con la sua «ascia» e che attraverso la «bottiglia» di Rabelais, la «coda di topo» di Carroll, l'ornamentazione tipografica di Valffger (1670), le parole in libertà di Marinetti, i calligrammi di Apollinaire, le sonate di Schwitters, la tipografia di Werkman (1941) ecc. giunge fino al lettrismo. Segue la rappresentazione dei segni (terzo capitolo): dopo la grande ondata dell'avanguardia storica abbiamo la poesia concreta che lavora sulla struttura del testo, la poesia visuale che è una formulazione grafica del significante, la poesia fonetica che è una formulazione sonora dello stesso significante. Pop art, happening, arte concettuale, arte comportamentale, accompagnano queste trasfigurazioni della poesia. I nomi citati da Padin sono qui abbastanza interessanti in quanto si passa da Lewis Pazos che utilizza le unità significative di un sistema linguistico insieme a unità non significanti dell'altro sistema, quello dello spazio, a Augusto de Campos che usa l'imbricazione di unità significanti di un sistema nell'altro (imbricazione mi sembra un termine adatto per tutta la poesia concreta «classica») e così via, fino a offrire al ricettore la possibilità di alterare il messaggio mediante il consumo creativo dell'informazione. Nel quarto capitolo Padin analizza in quale modo si attua la rappresentazione secondo i diversi linguaggi fornendo agli artisti un unico modello o tema da sviluppare o variare. Nell'ultimo capitolo viene posto in primo piano il linguaggio dell'azione: secondo Padin esso deriva dal «gioco» tra il tema e le variazioni con in più, a livello di significato, una operazione ideologica. Che questa operazione si effettui nell'arte, nel fumetto, nel comportamento o nella vita, il risultato non cambia, è contraddizione evidente dovuta al fatto che l'informazione ha sempre bisogno di un oggetto che la trasmetta, sia esso un foglio di carta, un disco, un ambiente o un gesto. Il cerchio dunque si chiude, o sembra chiudersi; resta tuttavia aperta la strada di una esperienza più coerente e adeguata alla realtà, sulla quale l'artista vuole operare direttamente. E resta la grande domanda (che è forse il contributo più originale di Padin al dibattito in corso): quali sono le unità non significative o significative del linguaggio dell'azione?

Clemente Padin: *Testo visuale.*

III. Stili tecnologici e poesia totale

Il superamento degli impedimenti personalistici corrisponde in realtà a un metodo di lavoro applicato nella pratica e coincide, a ben guardare, con la necessità di eliminare la nozione di poeta-veggente, ancora legata, come sappiamo, al simbolismo. Del resto ciò che contraddistingue la nostra epoca non è più soltanto il sistema della divisione del lavoro, conseguenza dell'introduzione dei metodi di produzione industriali, ma anche l'aspirazione a un mondo nel quale ogni differenza culturale e sociale tra l'artista e il non-artista, tra l'intellettuale e il suo pubblico, possa definitivamente scomparire. La poesia totale sembra offrire oggi al lettore non un prodotto definitivo, da accettare o subire nella sua chiusa perfezione, ma gli strumenti stessi della creazione poetica, nella loro strutturale rimaneggiabilità. La conseguenza immediata di questa nuova dimensione mentale è l'indebolimento delle barriere stilistiche all'interno del campo della poesia sperimentale. Il poeta concreto, ad esempio, usa le parole *come* immagini, mentre il poeta visivo si serve delle parole *e* delle immagini; il primo pensa alla pittura astratta o alla musica elettronica, il secondo è più vicino alla tradizione surrealista del *poème-objet*. Per entrambi, tuttavia, vale in primo luogo il riferimento alla civiltà tecnologica (e, per entrambi, lo stile fondamentale è quello che Max Bense chiama «stile tecnologico»). Da questo punto di vista, le indubbie differenze esistenti fra l'uno e l'altro possono essere relegate nell'ambito puramente tecnico, non per una forma di sottovalutazione, ma semplicemente per toccare il più direttamente possibile la sostanza del problema di una poesia che per esistere ha bisogno del contatto prolungato ed esplicito con la realtà extraletteraria. Qualsiasi posizione assunta nei confronti dei propri strumenti espressivi, il poeta sperimentale parte dalla convinzione che le vecchie strutture sintattiche e grammaticali non sono più adeguate al pensiero e alla comunicazione del nostro tempo, e cerca di rendere evidente — sulla pagina o in qualsiasi altro modo — il suo rifiuto della posizione passiva in favore di un gesto totale. Questo atteggiamento è strettamente dipendente dall'interesse per il materiale fisico con il quale il testo viene costruito. «Le emozioni e le idee — scrive Mary Ellen Solt — non sono il materiale fisico della



----- verso
————— prosa

Joan Brossa: *Testo visuale.*

Ma l'uso della sigla «poesia totale» nasce anche dal proposito di evitare gli equivoci nei quali il critico può incorrere a causa dell'enorme varietà delle definizioni. Se prendiamo ad esempio la antologia di poesia concreta curata da Mary Ellen Solt, ci rendiamo conto che le difficoltà terminologiche incontrate dalla curatrice sarebbero state aggirate se la formula «poesia concreta» fosse stata sostituita con la formula «poesia totale». «Ci sono oggi tanti tipi di poesia sperimentale che vengono chiamati *concreti* — scrive infatti la Solt — che è difficile dire qual è il significato esatto della parola». Sul concetto di poesia totale si leggano le notevoli argomentazioni di Luciano Nanni: «Trattandosi di una totalità istituita dalla fruizione... tale totalità non potrà che configurarsi anch'essa come occorrenza sinergica, simultanea, di diversi materiali e di diversi livelli tecnici di strutturazione del testo o, per dirla con la semiologia, di diversi codici, implicanti naturalmente diversi canali e livelli di percezione, e, in secondo luogo ma non

affatto secondariamente, come pratica sociale totalizzante, appunto, settori di pubblico molto più vasti e articolati». Anche Paul de Vree in *Poëzie in fusie* sostiene che gli aspetti concreti, visuali e fonici della poesia sperimentale sono in una situazione *fusioneel*, un concetto indubbiamente analogo a quello di totalità, tanto più che sia il saggio che l'antologia che lo segue non ignorano né le divergenze né i punti di contatto tra i vari movimenti, considerati in primo luogo come realtà teorico-pratiche organizzate su parole d'ordine non statiche e fisse ma in continua evoluzione.

a rose is everywhere

a rose

as a rose

for ever is

a rose

for ever everywhere

a rose

Paul de Vree: *Testo concreto.*

Sul versante della poesia visiva, del resto, il problema non cambia: «Nello scegliere le opere collocabili sotto il titolo di poesia visiva — ha scritto Lamberto Pignotti nell'introduzione alla sua antologia — ho mirato a selezionare quel tipo di poesia che in qualche modo tende a rapportare la parola all'immagine figurale o a far coincidere materiale verbale ed elemento visuale. Perciò ho di proposito escluso da questa sede le pure sperimentazioni di poesia

grafica, anche se debbo ammettere che il confine tra i due tipi di esperienza non sempre è visibile». Secondo Mike Weaver, tuttavia, è opportuno e possibile distinguere tre tipi di poesia concreta: una poesia visuale, basata sul medium ottico; una poesia fonetica, basata sul medium sonoro; e una poesia cinetica, basata sul movimento. All'interno di queste tre classi, poi, esisterebbero, dal punto di vista delle ricerche individuali, due correnti: la prima riallacciata alla tradizione del costruttivismo, e la seconda legata a un atteggiamento di tipo espressionistico. Nel primo caso il poeta dispone il proprio materiale verbale secondo uno schema «rigido» che egli stesso però inventa o sceglie, mentre nel secondo caso il materiale (verbale e non) viene disposto secondo una struttura intuitiva, non legata a schemi. Ma si direbbe che proprio l'uso eccessivamente generico del termine «concreto» porti a rendere ulteriormente complicata una situazione già complessa. Decio Pignatari, ad esempio, afferma che «la poesia concreta è esattamente l'opposto di ogni surrealismo o espressionismo»; e Ian Hamilton Finlay ha definito alcuni suoi poemi contemporaneamente «fauves» e «suprematisti».

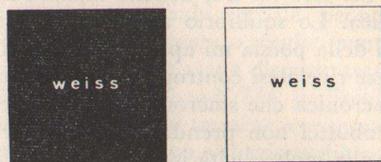
l a c k b l o c k b l a c k b
l o c k b l a c k b l o c k b
l a c k b l o c k b l a c k b
l o c k b l a c k b l o c k b
l a c k b l o c k b l a c k b
l o c k b l a c k b l o c k b
l a c k b l o c k b l a c k b
l o c k b l a c k b l o c k b
l a c k b l o c k b l a c k b
l o c k b l a c k b l o c k b
l a c k b l o c k b l a c k b
l o c k b l a c k b l o c k b
l a c k b l o c k b l a c k b

Ian Hamilton Finlay: *Testo concreto*.

Voluta è invece la semplificazione terminologica che si riscontra nel saggio di Heissenbüttel *Per una storia della poesia visiva nel ventesimo secolo*, che fino a qualche tempo fa ha fatto testo nella cultura italiana — a parte, tuttavia, il saggio di Carlo Belloli *La com-*

ponente visuale-tipografica nella poesia d'avanguardia, pubblicato però su una rivista di «grafica» e non di «letteratura». Il termine «visivo» viene usato da Heissenbüttel per indicare una vasta area di esperienze (ivi compresa naturalmente quella della poesia concreta) considerate nella loro globalità, ma con particolare insistenza sul periodo dell'avanguardia storica. Si tratta di un atteggiamento teso appunto a rivalutare tale periodo nei confronti di tanti «innovatori» che fingono di ignorarlo o di non averne mai tenuto conto nel loro lavoro, benché manchi nel saggio qualsiasi parola polemica. Lo squilibrio a favore dei «fondatori» delle tecniche visuali della poesia mi appare oggi giustificato da una serie di circostanze rivelatesi controproducenti ai fini di una corretta analisi sia diacronica che sincronica del fenomeno in esame. Il fatto che Heissenbüttel non prenda posizione per una poetica specifica di fronte alla molteplicità ideologico-estetica della poesia visuale corrisponde a un tentativo di rintracciare i vari modelli di realizzazione grafica all'interno della tematica sperimentale. Mezzo sfumata la posizione di Dorfles, che scrive: «uno dei traits-d'union fra le composizioni più specificamente concrete e quelle di molta altra poesia visiva sta nell'urgenza avvertita da tutti questi ricercatori di accostarsi a un tipo di comunicazione attraverso la parola che sia quanto possibile diretta e visualmente immediata», o quella di Gomringer, secondo il quale «quella di poesia concreta è oggi una nozione generica che raccoglie numerosi esperimenti poetico-linguistici il cui contrassegno consiste in un attento esame del materiale e della sua struttura: materiale come somma di tutti i segni che servono alla costruzione poetica». In effetti la tendenza verso la fusione di procedimenti tecnici di origine diversa era già evidente, sia pure in casi isolati, anche verso la fine degli anni trenta. Tuttavia è soltanto con il secondo dopoguerra che assistiamo a una rivalutazione premeditata dei metodi di composizione usati dall'avanguardia storica, e alla loro rielaborazione cosciente in direzione di una poesia totale. Heinz Gappmayr usa il termine «poesia visuale» solo per stabilire le differenze essenziali tra essa e la «poesia tradizionale». Queste differenze si possono così riassumere: nel caso della poesia tradizionale abbiamo, come punto di partenza, la natura, le esperienze individuali, i ricordi; nel caso della poesia visuale, invece, il concetto e i suoi segni. Nel primo caso il linguaggio si articola in frasi o parti di frase, e in strofe e sequenze di strofe secondo varie convenzioni (fino al verso libero); nel secondo caso la forma del linguaggio è basata invece sul sostantivo isolato, sul verbo, sulle proposizioni, sugli aggettivi, sugli avverbi, sulle sillabe: la sintassi

manca completamente, o viene «dimostrata» nel senso abituale. La poesia visuale, poi, abolisce completamente i simboli e le metafore, che hanno un peso determinante per la poesia tradizionale. Quest'ultima non dà importanza all'aspetto esterno, mentre la forma e il contenuto della poesia visuale derivano da elementi come il colore e la disposizione delle lettere, le misure della pagina, e perfino la qualità della carta.



Heinz Gappmayr: *Poesia concreta*.

Per Gappmayr, la parola *scritta* è semplicemente «una serie di linee diritte e curve su una determinata superficie in un determinato spazio», mentre la parola *pronunciata* è «una serie di suoni, cioè di onde sonore con determinate qualità fisiche». Si tratta di una chiara ambivalenza, che è la poesia concreta a rendere visibile, ma che corrisponde in qualche modo a quella ambivalenza «aperta» che l'uso di valori tipografici desemantizzati ha reso in seguito abituale sulla base di una progressiva anche se non assoluta eliminazione dell'aspetto fonico della parola. Se infatti la tesi di Gappmayr sembra rientrare almeno parzialmente nell'idea bensiana della poesia concreta come «funzione triadica», in esperienze più recenti viene posto l'accento soprattutto sulla scrittura in sé. Dice per esempio Marko Pogačnik, che pure Biljana Tomić considera collegato a un problema di ampliamento della percezione mediante l'addizione di vista e udito: «I testi sono fatti di lettere, le lettere sono fatte di tratti, i tratti sono lì allo scopo di segnalare, in forma di lettere, determinati segni visivi»; mi pare insomma che qui il cerchio si chiuda proprio per dimostrare, forse per assurdo, che l'ambivalenza va tenuta irrisolta.

Per Max Bense la differenza tra un testo visivo e un testo concreto va intesa in relazione al concetto di «testo materiale», per il quale l'uso di un vocabolo è indipendente dal significato extratestuale e legato invece alle sue possibilità «funzionali, strutturali ed estetiche» all'interno del mondo linguistico costituito dai nessi del testo. Così un testo visivo è «materiale» in quanto determinato dagli

aspetti ottici dei segni linguistici, mentre un testo concreto è tale in quanto gli elementi linguistici vengono utilizzati nella loro «funzione triadica» (verbale, visiva e vocale) in modo semantico ed estetico.

ir

o
rio
roi
oro
orior
orion
rionoir
ronronron

Max Bense: *Tallose Berge*.

ri

Partendo dalla convinzione che il processo di creazione del testo poetico coincide con il testo poetico stesso, Bohumila Grögerová e Josef Hiršal ci hanno dato con *Job Boj* (1960-62) un'ampia e sistematica ricognizione sui meccanismi linguistici interni alla poesia concreta, usata come cartina di tornasole nei confronti del linguaggio sociale e dei suoi abituali comportamenti incontrollati sia a livello letterario che a livello quotidiano. Il volume comprende dodici capitoli, ognuno dei quali esplora un settore specifico, e ne riassumiamo gli argomenti in quanto ci sembrano estremamente indicativi anche al di là dell'operazione in sé. Essi sono: a) nascita di un testo, b) testi grammaticali, c) testi logici, d) testi stocastici, e) testi singamici, f) intertesti, g) oggettività, h) proverbi, i) partiture, l) ritratti, m) microgrammi, n) coacervati.

já :ty já :ty já :ty já :ty já!
 já :ty já :ty já :ty já? tyty!
 já? ty! já? ty! já? ty! ty!
 já! já! já! ty? já! ty? já!
 ty ty! ty ty! ty ty ty! já?
 já! já! já! ty? já? ty? ty?
 já? já? ty ty ty! já :ty já!
 já :ty já :ty já :ty já :ty já!
 já?! já?!! ty! ty! tytyty!
 já? tytytytytyty!!!!!!!!!!!!!!

Josef Hirsal & Bohumila Grögerova: *Lite*.

Secondo Gappmayr, d'altra parte, la poesia concreta consiste nell'apparizione della «struttura fondamentale ontologica dell'essere» nei concetti e nei segni che a tali concetti si riferiscono, in quanto il linguaggio, privato ormai di simboli e di metafore, abbandona «la sua funzione di mediazione». Se simboli e metafore sono forme linguistiche *astratte* che rinviano agli oggetti della percezione, il testo *concreto* fa sì che il concetto stesso appaia «nella sua natura di concetto». Anche per Williams gli autori che negli anni cinquanta hanno prodotto la poesia concreta non pensavano affatto a cercare un intermedium tra la poesia e la pittura, come è avvenuto in seguito. L'elemento visuale dei primi testi concreti tendeva piuttosto a essere strutturale, una conseguenza del poema, una «immagine» delle linee di forza dell'opera stessa.

L'atteggiamento di Belloli nei confronti della poesia concreta è per certi aspetti fortemente dubitativo, a cominciare dal dubbio sull'opportunità di trasporre dalle arti plastiche alla poesia il termine «concreto» senza una precisa revisione filologica. Pur partecipando con alcuni poemi degli anni quaranta all'antologia internazionale di poesia concreta curata da Gomringer nel 1957, Belloli disapprova la posizione di completa adesione alle teorie di Max Bill sul concretismo plastico espressa da tale antologia. Naturalmente il tentativo di «trasferire un metodo di ideazione da un linguaggio all'altro, elevandolo a possibilità di sistema generale delle arti» è stato fatto più volte, ma nel caso del concretismo la teoria resta «monolingvistica»: «Già i plastici cubisti si erano sforzati di definire un modo del comporre poetico dallo stesso nome, ma Apollinaire riuscì a convincerli della impossibilità di adattare una problematica dello spazio a nuove forme di espressione del tempo». In una nota del 1959 Belloli rimprovera alla

poesia concreta di usare un'aritmetica della costruzione di parole-chiave monotone, allucinanti, senza alcun rapporto necessario di strutturazione tipografico-visuale, in contrasto con la «matematica delle strutture semantico-morfologiche» che sta invece alla origine dei suoi testi. Rifiutandosi di essere definito «concretista», egli considera inoltre la poesia concreta una forma di divulgazione dei metodi semantico-strutturali e delle correlazioni semiotico-tiposeriali da lui adottate nei *testi-poemi murali* (1944), nelle *tavole visuali* (1948) e nei *corpi di poesia* (1951).

A circa dieci anni di distanza da queste polemiche affermazioni, comunque, Belloli darà atto ai poeti «concretisti» di aver sempre meno trascurato il necessario rapporto di correlazione fra struttura semantica e struttura semiotica; ma, così facendo, gli operatori verbali concretisti sono venuti sempre maggiormente identificandosi con la prassi della poesia visuale, «in modo da rendere ormai inoperante ogni tentativo critico di considerare il concretismo tendenza particolare nell'ambito della visualità linguistica»: infatti la poesia visuale ha superato il concetto di ideogramma come «analogia tra immagine e parola», creando «una equazione fra ritmo della struttura tipovisuale e parola», e ha suggerito alla poesia concreta nuove possibilità di progettazione del testo-poema «in quanto sistema combinatorio-permutazionale di blocchi linguistici compatti, aridondanti e visualizzabili». Così oggi la poesia visuale può considerarsi «protagonista di una nuova situazione offerta alla linguistica generale per risolvere, informazionalmente, i quozienti semantico-semiotici delle strutture lessicali a concatenazione serialistico-permutazionale». D'altra parte anche Gomringer sostiene che la teoria dell'arte concreta di Max Bill non è completamente applicabile «alla figura linguistica», accettando invece senza riserve la sua concezione dell'oggetto estetico funzionale: tale concezione è utile per «esaminare» e «chiarire» gli strumenti della lingua, di «qualsiasi lingua», il che, secondo Gomringer, corrisponde alle intenzioni delle moderne scienze linguistiche.

Secondo Ballerini, la critica all'accezione «larga» di concreto costringe Belloli a invocare un'accezione «stretta» di visuale: si tratterebbe di usare tale termine esclusivamente per indicare una «estensione ottica dei nessi inerenti alle parole» (non c'è dunque «intenzione alcuna di farsi coinvolgere nell'attribuzione di valori linguistici a elementi esterni al vocabolario»). Ma per quanto riguarda la ricerca critica, Ballerini si dichiara disposto a utilizzare il termine «visuale» con un valore «virtualmente onni-segnico».

scrittura. Se confrontiamo ad esempio un calligramma di Apollinaire a un testo cufico, siamo facilmente in grado di misurare la distanza fra le due diverse accezioni del problema: da un lato è la calligrafia a disporsi e a inventarsi secondo l'immagine voluta dal poeta, dall'altro è una autentica tecnica di scrittura a evolversi verso specifiche forme di visualità secondo una tendenza che è possibile considerare implicita nella tecnica di scrittura stessa.

O BOUTEILLE,
Pleine toute
De mystères,
D'une oreille
Je t'écoute:
Ne diffère
Et le mot profère
Auquel pend mon coeur
En la tant divine liqueur
Qui est dedans tes flancs enclose,
Bacchus, qui fut d'Inde vainqueur,
Tient toute vérité en close
Vin tant divin, loin de toi est forclose
Toute mensonge et toute tromperie
En Joie soit l'Arche de Noé close,
Lequel de toi nous fit la tromperie.
Sonne le beau mot, je t'en prie,
Qui me doit ôter de misère.
Ainsi ne se perde une goutte
De toi, soit blanche, ou soit vermeille.
O bouteille, D'une oreille
Pleine toute Je t'écoute:
De mystères, Ne diffère.

François Rabelais: "Bottiglia" da "Gargantua et Pantagruel".

Quanto ai modelli strettamente letterari, di solito vengono presi come punto di partenza i *carmina figurata* alessandrini: da essi si sviluppa una strada che ha i suoi momenti essenziali nei testi dei maestri calligrafi medievali, nella famosa ode alla bottiglia di Rabelais, nei *bouts rimés* francesi del XVII secolo, ecc. ecc., fino a Lewis Carroll, considerato da molti e non a torto un vero e proprio precursore. Nel poema che segue (1897) Carroll ci dà infatti un notevole esempio di poesia permutazionale, realizzando la trasformazione della parola *winter* (inverno) nella parola *summer* (estate) mediante la sostituzione di una lettera in ogni verso:

w i n t e r
w i n n e r
w a n n e r
w a n d e r
w a r d e r
h a r d e r
h a r p e r
h a m p e r
d a m p e r
d a m p e d
d a m m e d
d i m m e d
d i m m e r
s i m m e r
s u m m e r

A settant'anni di distanza (1967) Jíří Valoch affronta lo stesso problema semplificandolo, e cioè eseguendo le sostituzioni a livello sillabico, senza preoccuparsi, inoltre, del significato delle parole intermedie. Il testo s'intitola *Proměny doby* («il mutare delle stagioni») ed è dedicato al pittore Radek Kratina, le cui opere sviluppano un cinetismo basato su una serie elementare di mutamenti:

jaro
léto
podzim
zima

jato
lézim
podma
ziro

jazim
léma
podro
zito

jama
léro
podto
zizim

jaro
léto
podzim
zima (2).

In *Alice in Wonderland*, Carroll crea una inestricabile foresta di «nonsense», dalla quale emergono innumerevoli suggerimenti di poesia sperimentale. La frammentazione del verso che Carroll usa in alcuni brani di questo libro verrà ripresa, ad esempio, da Cummings. E *The mouse's tail* riproduce figurativamente, mediante la disposizione delle parole e la progressiva digradazione dei caratteri di stampa, una coda di topo, con un metodo che fa pensare, come i *calligrammes* di Apollinaire, alla poesia emblematica barocca. Recentemente, si è riallacciata a Carroll in maniera esplicita, con *Humpty-Dumpty*, Giulia Niccolai. Il poema della Niccolai riprende e svolge, con le tecniche della poesia concreta, il linguaggio di *Alice*. Di questo libro, la Niccolai ci dà un'interpretazione visiva di tipo esegetico, legata cioè praticamente soltanto al contenuto, che viene giocato graficamente secondo le possibili o «impossibili» indicazioni di Carroll, proponendone così un nuovo codice di lettura.

Un caso estremamente interessante è anche quello del mistico e poeta barocco tedesco Quirinus Kuhlmann. Il suo misticismo comporta infatti una profonda sperimentazione all'interno del linguaggio poetico, messo in relazione con una lingua magica universale. L'originalità di Kuhlmann consiste nel fatto che egli attinge l'estasi non nel silenzio ma mediante l'exasperazione verbale e ricorrendo al potere incantatorio delle parole. Tutto ciò sembra confermare quanto asserisce Abraham A. Moles: «Nel campo vuoto della mistica, gli uomini, poiché vi hanno avuto più tempo da perdere, hanno potuto portare alle estreme conseguenze la corsa sfrenata alla permutazione». E in effetti molti degli esponenti della nuova poesia sono interessati a quel tipo particolarmente efficace di composizione che è la litania, anche se, ovviamente, in maniera laica e profana. Qui prende rilievo la tradizione extra-letteraria, nella quale non bisogna vedere soltanto un repertorio di coincidenze più o meno casuali con i risultati della poesia di avanguardia. È vero anzi il contrario: la tradizione letteraria infatti non basta a spiegare la posizione del poeta sperimentale nei

(2) *Jaro*, *léto*, *podzim* e *zima* significano rispettivamente: «primavera», «estate», «autunno» e «inverno».

confronti del mondo. Con Rimbaud, il poeta diventa «responsabile dell'umanità, perfino degli animali»; ha il compito di «far sentire, toccare, ascoltare le sue invenzioni» e di trovare un linguaggio che esprima tutto, «profumi, suoni, colori»... Il poeta di cui parla Rimbaud è insomma uno *sciamano*: coinvolto nella realtà e nell'irrealtà a tutti i livelli, egli riacquista il mandato sociale, ormai considerato perduto, con un atto di forza. Ciò spiega l'interesse per la musica «primitiva» che si può notare ad esempio nelle composizioni fonetiche dei letteristi, composizioni sempre basate su un ritmo elementare che serve da sottofondo alla trama sonora, grondante balbettamenti, rumori, gemiti e urla.

Del resto, il movimento letterista (che nasce a Parigi nel 1945) parte da una presa di posizione dichiaratamente totalizzante: il suo intento è quello di trasformare non soltanto le discipline estetiche — la poesia, la pittura, la musica, il teatro — ma anche gli altri campi della cultura, come la filosofia e la scienza. Questa presa di posizione assoluta è facilmente comprensibile, nell'ambito della cultura francese, come reazione alla massiccia presenza del surrealismo, che aveva appunto cercato, e con un notevole successo, di rinnovare gli strumenti estetico-naturali per agire direttamente sulla realtà ideologico-sociale.

A rigore, inoltre, la poesia dei letteristi non è spiegabile se non si tiene conto degli esperimenti surrealisti di scrittura automatica. La gestualità calligrafica della maggior parte dei testi prodotti dal movimento è infatti in diretto rapporto con una precisa volontà di liberazione degli impulsi dell'inconscio, cui si può ricollegare anche l'uso costante della onomatopea asemantica. La trascrizione di suoni privi di significato (quasi-rumori o quasi-parole) costituisce infatti l'elemento essenziale di questo poema di Roberto Altmann:

Oxdahil nie vargdil
jaija voednil erteoul
chnervda dniesz chkil,
chnervda dniesz chkil
lmouloimo opiou tial
azna znahil
fniensoz nomil
ouknajfaz hil... Mouloik kuloik kluiok jdoi
fdertizaek
deiteribnec louoiu lium
fdretza mouloik
mouloik jneaille
mouloik zneilzmnail

dassda sdaf
dasesda sdaf
qtip hounda!
Aldalinnn
oxdeider
oxidalinnn
sdai ne zver... Mouloik, mouloik jneaille
mouloik zneilzmay

optzikeoua
dioum baradioum cabal
optzikeoua
Kai! kai!
mnkai aidera
kai; dkai...
kai; dkai...

Mouloik kouloil
jdai
kouloik ichkna
sdai ne szvner
mouloik
mouloik avzna.

Non sarebbe però corretto prendere in esame testi di questo genere senza precisare che nella poesia letrista (come del resto avviene sia nella poesia concreta che in quella spaziale) l'aspetto verbale-visivo e quello fonico sono strettamente interdipendenti. I poemi di Altmann, di Maurice Lemaitre, di Isidore Isou, di Roland Sabatier o di Jacques Spacagna si possono considerare realizzati solo quando il momento sonoro e il momento lessicografico sono completamente fusi. Lo strumento principale di questa fusione è la voce umana, usata in tutte le sue possibilità, naturali e forzate, molto al di là, naturalmente, della mera dizione: «La nuova poesia, basata — dice Altmann — sulla bellezza melodica delle combinazioni di lettere, torna al suo materiale originario: la voce umana». La concezione della voce come materiale è indicativa del rapporto che i letristi hanno con la composizione poetica, la cui orchestrazione corale, caotica e sregolata, raggiunge risultati di eccezionale complessità tonale, tanto che non riteniamo sbagliato parlare di una vera e propria musica informale. In questo senso la poesia fonetica letrista rappresenta una interessantissima proposta di tipo totale rispetto alle esperienze dadaiste (1918-19) di Raoul Hausmann, ancora basate sulle metamorfosi della pronun-

zia. Con *bbbb*, ad esempio, Hausmann costruisce un poema fonetico di rara intensità servendosi della sola lettera *b*, che viene giocata in mutevoli vibrazioni e inflessioni.

Il testo letrista può quindi essere considerato una specie di partitura: del resto, il poema-partitura (anche se questo termine è stato inventato soltanto nel 1954 da Bernard Heidsieck) è un fenomeno abituale nel panorama della poesia totale, ed esiste indipendentemente dalla realizzazione sonora, che viene allora considerata solo una ipotesi o affidata, come tradizionalmente, alla volontà del lettore. Si legga questa *Conversazione di amanti* di Anatol Stern (1920):

??????!...

A A ak agh akh!!
bee dlin mm
mm

où très-ou-mais-y mais-on
gazon - gazou - zou
zouillis - pas - ou où

MINOU

mignonet coconet nenet net
memenette miette menunette
MIMI BA - MM MM W!
kr trh / ni ni / wr! WRR
aa

Anatol Stern, che può essere ritenuto l'esponente principale del futurismo polacco, usa qui un metodo di trascrizione che il movimento letrista teorizzerà e farà proprio. L'attenzione dei letristi è rivolta infatti in modo specifico all'«arte della versificazione», nell'ambito della quale viene attuato il passaggio dalla parola, considerata esaurita, alla lettera. Ciò è forse più evidente nelle opere prodotte durante i primi anni di vita del movimento, che sono caratterizzate da un atteggiamento «ascetico» nei confronti del materiale verbale, ridotto agli elementi alfabetici più semplici. Questa fase viene superata agli inizi degli anni cinquanta, quando i letristi cominciano a utilizzare tutti i mezzi di notazione acquisiti o possibili, individuali o collettivi (segni grafici e stenografici, simboli algebrici, criptogrammi, cifre, note musicali) nel tentativo di elaborare una sorta di *ipergrafia*, o super-scrittura, atta a oltrepassare i limiti della precedente *metagrafia*, o post-scrittura. Allo stesso modo, in Portogallo, Tavares si serve di una trascrizione di tipo ideogrammatico di suoni e rumori, e giunge fino all'invenzione di segni alfabetici simili a quelli runici, agendo tuttavia indipendentemente da una diretta influenza letrista.

Un'operazione simile viene compiuta, sul piano strettamente fonetico, da Arthur Pétronio: i suoi poemi «verbofonici» sono sinfonie di parole, rumori, suoni timbrici, ritmi, la cui complessa orchestrazione porta a una specie di «allucinazione acustica» (Francis Loyre). La *verbophonie* viene definita da Pétronio una «orchestrazione verbale e timbrica mediante percussione», e la sua collocazione nell'ambito della poesia fonetica sarebbe «arbitraria», in quanto al termine *poésie* va ormai sostituito il termine *poémie*, tratto, secondo «verità etimologica», dal greco *poiéma* (si potrebbero citare, su questo argomento, considerazioni analoghe di Mario Diacono, benché diverse sia per il contesto che per le intenzioni). Secondo Pétronio, sono due, oggi, le strade che portano alla strutturazione poetica del testo: la prima è quella dei poeti *poémographistes*, la seconda quella dei poeti *poémophonistes*. Da un lato abbiamo coloro che, «nella disponibilità del sogno cosmico», s'impegnano con parole «privilegiate» a dire «ciò che non è dipinto»; dall'altro coloro che, «nella stessa disponibilità del sogno cosmico», s'impegnano con «vibrazioni» a esprimere «ciò che non è parlato». Ma il poeta verbofonico non è colui che nomina, bensì colui che *fa*, e il termine verbofonia dovrebbe inglobare tutte le forme di *poémie* che evadono dalla prigione dello stile lessico-grammaticale di forma grafica.

Il tentativo dei lettristi nasce comunque dalla convinzione che la poesia e la pittura sono la stessa cosa, e che l'abolizione della parola equivale all'abolizione della triade punto-linea-superficie che costituisce il fondamento dell'astrattismo. Il movimento lettrista si pone così il problema dell'invenzione di una nuova tavola di valori basata sulla lettera-segno, che permetta l'eliminazione della tradizionale contrapposizione tra figurativo e non figurativo, per un'arte veramente totale. A questa posizione è dovuta la severa critica che i lettristi portano ai *calligrammes* di Apollinaire, considerati una esperienza pseudofigurativa in ritardo rispetto alla pittura cubista del tempo. Sull'esattezza di questo giudizio non è il caso di pronunciarsi, basterà sottolineare il fatto che la poesia-pittura lettrista compie un'operazione non dissimile da quella che negli stessi anni viene svolta dalla pittura informale: in questo senso, dunque, i lettristi possono dire di avere le carte in regola. Anche Chlèbnikov e Kručënych in una dichiarazione del periodo cubofuturista intitolata *La lettera come tale* (1913) affrontano il problema dell'importanza della caratterizzazione delle singole lettere alfabetiche mediante la calligrafia: infatti, «lo stato d'animo modifica la calligrafia» e «la calligrafia, modificata dallo stato d'animo, trasmette quest'ultimo al lettore, indipendentemente dalle

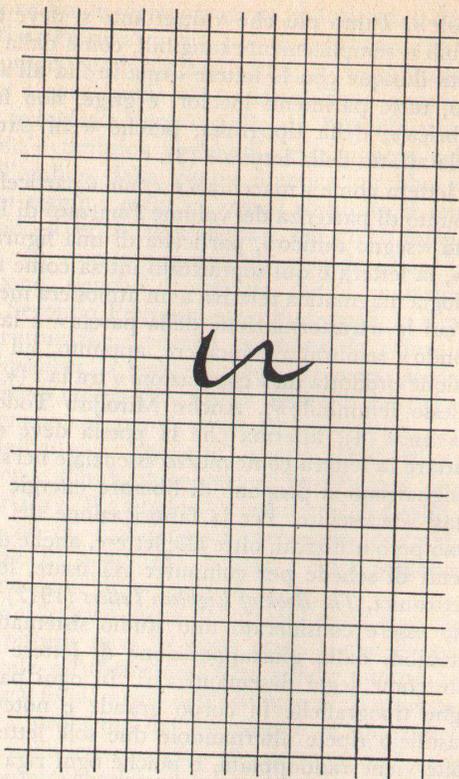
parole». Tanto più che «altrettanto si deve dire dei segni scritti, visibili o semplicemente tangibili, come dalla mano di un cieco». Basta dunque con le lettere «una in fila all'altra, offese, rapate a zero, tutte parimenti incolori e grige, non lettere ma marchi di fabbrica», della tipografia, perché «chi parla della parola non parla affatto della lettera» (3).

La lettera come «macchia» e come «particella» costituisce anche il punto di partenza del volume *Paragenesi* di Blaine: macchia divenuta «segno mitico», particella di una figura geometrica «esplosa», la lettera è qui soprattutto intesa come elemento di una simbologia magmatica relativa a un'atmosfera metaforicamente erotica in cui la «trasformazione della parola» e la «trasformazione del mondo» sembrano coincidere, appunto, sul piano di una rigenerazione prodotta da «copulazioni» tra la *i* («lettera fallica») e la *o* («sesso femminile»). Anche Miroljub Todorović, fondatore del *signalismo* (4), afferma che la poesia deve escludere la parola e trattare la lettera come mezzo essenziale nei suoi atomi (le lettere): il signalismo si propone di liberare energie del linguaggio finora quasi sconosciute. Per la fabbricazione dei poemi signalisti, vengono però utilizzati, oltre alle lettere, anche disegni, collages, frammenti di schede per computer già usate, foto, numeri e simboli elettronici. *The Book of Eighteen Letters* (1972) di José Luis Castillejo può essere considerato uno studio sistematico sugli effetti ottici ottenibili dalla giustapposizione di lettere dell'alfabeto considerate come segni desemantizzati. In ogni pagina, composta di 15 righe tipografiche in corpo grande e notevolmente interlineate, Castillejo ripete alternandole due sole lettere, una delle quali a volte viene raddoppiata, e poiché ogni riga contiene 30 lettere la pagina assume l'aspetto di un disegno per ricamo astratto.

Naturalmente sarebbe assurdo parlare di una «espansione» del lettrismo, un movimento che non ha avuto quasi nessuna delle caratteristiche organizzative e promozionali tipiche ad esempio del surrealismo, tuttavia è certo che molte delle indicazioni del programma lettrista sono state raccolte e utilizzate, più o meno consapevolmente, e anche in tempi recenti, da molti poeti visuali. Così *O babel* di Adriano Malavasi può essere considerato un testo-

(3) KRAISKI GIORGIO, *Le poetiche russe del Novecento*, Laterza, 1968.

(4) Trattandosi di una poesia basata sul segno, dovremmo tradurre «segnalismo», ma Todorovic informa che il termine è coniato sulla parola latina *signum*, il che rende superfluo il problema della traduzione (*KYBERNO*, Belgrado, 1970).

Giuliano Della Casa: *Testo calligrafico.*

partitura che nasce da un lessico alogico, completamente inventato per assonanza con parole esistenti. Allo stesso modo Ugo Locatelli esibisce nei suoi *fonogrammi* un elenco di rumori-parole che sono rifiuto e distruzione del linguaggio parlato. Mira Schendel effettua, nelle sue «riduzioni grafiche», un'operazione di scrittura manuale pseudoprimitiva che oscilla dalla concentrazione segnica al gesto calligrafico. Questi elementi sono presenti anche nel lavoro di Magdalo Mussio, in particolare nel libro *In pratica* (1968) che vuole evidenziare l'esistenza di una sinergia tra i dati presenti *all'interno* del problema «scrittura» e quelli reperibili *all'esterno*, nel caos sul quale viene costruito il messaggio. Se la calligrafia di Mussio diventa o aspira a diventare illeggibile, tale illeggibilità è insomma

il risultato di un equilibrio tra quella che Ballerini ha definito «grafia amanuense» e l'assolutezza iconica del frammento reperito all'esterno, appunto, perché esterna è la realtà comunicazionale, ed esterna rimane quella specie di antiscrittura che è, o sembra essere, la stampa (anche la semplice riproduzione fotografica coinvolge il testo manoscritto in un'alienazione regressivamente interrogativa): manca l'adorazione lettrista per l'ipergrafia, c'è invece il senso, attribuibile a Novelli, del testo-oggetto. Decine di metri di nastro magnetico per registratore si snodano e si aggrovigliano nelle immagini di *Magnétodrome*, poema fonetico negativo che Sitta ha costruito sull'equivalenza tra la parola e il silenzio. Circuito fisico e circuito mentale si identificano nelle circonvoluzioni casuali e imprevedibili del nastro, la cui funzione-finzione di simbolo viene sollecitata dalla frequente immissione nelle fotografie di elementi per così dire «narrativi» (in particolare relativi all'ambiente). Del resto questo materiale freddo e gelatinoso sembra ricreare «dal vero» strutture fantascientifiche di cervelli elettronici esplosi e pulsanti in un ultimo contatto con gli oggetti. Ma al di là di queste troppo facili allegorie *Magnétodrome* va letto come messaggio di un messaggio: lo si potrebbe paragonare a un sistema di comunicazione prepittografica, con un significato immediatamente percepibile «a prima vista» in ogni cultura tecnologicamente avanzata. Dunque non a torto Alain Arias-Misson si chiede nella introduzione se le parole hanno un senso in rapporto a un'operazione tesa a cancellare la parola: direi anzi che egli coglie esattamente la natura del problema quando interpreta la proposta di Sitta come «negativo metafisico». Ma l'equivalenza negativa e metafisica tra la parola e il silenzio è un dato di partenza o un obiettivo che Sitta persegue di pagina in pagina, costretto nonostante tutto a servirsi del meccanismo standardizzato offerto dalla natura stessa dello strumento «libro»? O ci troviamo di fronte alla metafora dilatata e frantumata (e non ricomposta) della fine del linguaggio? In effetti si può dire che Sitta attua un'operazione di «sdoganamento» nei confronti di tutta la complessa eredità costituita dalle varie forme di poesia sperimentale, dalla poesia concreta o visuale alla poesia fonetica.

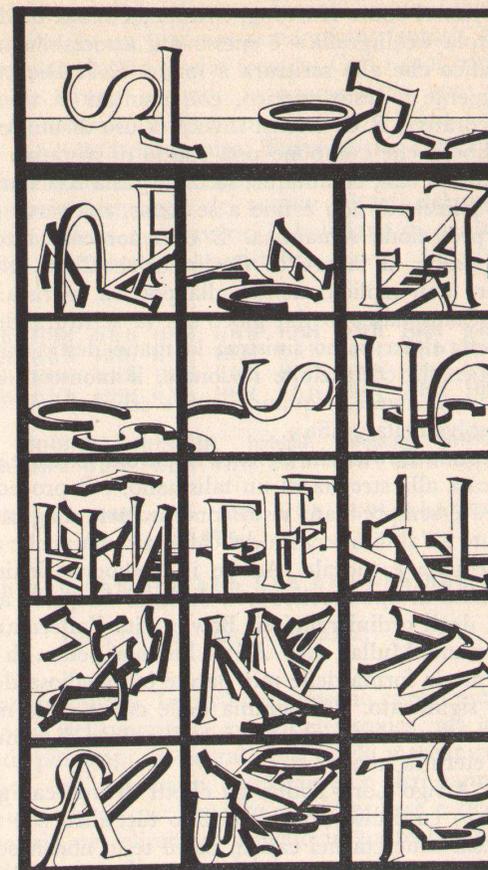
Lecture rapide di Jean-Claude Moineau vuol essere a tesi, si propone cioè di dimostrare che un libro può essere «organizzato» prima di essere letto, e quindi che il lettore può intendere il libro come un gioco «in cui si ha l'illusione di poter barare». La «rapidità» della lettura deriva dalla predominanza dell'elemento iconografico sulla scrittura, ridotta a poche essenziali indicazioni pratiche sull'«uso» delle pagine. Ma in realtà le immagini stesse sono *inscritte*

quasi sempre all'interno di lettere alfabetiche, o di forme risultanti dalla resezione di tali lettere secondo un procedimento tendente a evidenziarne una possibile integrazione con l'immagine.

Il sottotitolo dato da Julien Blaine a *WM Quinziesme* (1966) è «per farla finita con il presemiotismo», e in questa frase non è certo difficile trovare il suggerimento di una poetica che, al di là del tono polemico, si presenta coordinata a quella esplosione della problematica critica e creativa incentrata sul segno che, particolarmente nell'area francese, dura ancora oggi con caratteristiche specifiche. Per Blaine tale problematica si realizza soltanto quando il passaggio dalla parola al segno è totale, e il compito del poeta consiste nel descrivere appunto questo passaggio, interpretandone visivamente le varie fasi. Quindi la verbalità tipografica (del resto concepita a diversi livelli, con sovrapposizioni e intercalazioni di caratteri in corpi di ogni dimensione) diventa calligrafia, ripetizione ossessiva di un'unica lettera, fuga nel balbetto, invenzione di varianti semantiche assurde, fino a trasformarsi in immagine, e poi in segno autonomo, da intendersi come sbocco obbligato del testo sospeso tra «lettura» e «interpretazione». Questa descrizione quasi maniacale degli effetti che la malattia segnica ha sulla parola verrà in seguito condensata da Blaine in folgoranti visualizzazioni dedicate a un'unica parola o a un'unica lettera dell'alfabeto, come nel poema *Le fabricant de «i»*, in cui torri, gru, campanili, obelischi, ciminiere, fontane ecc. ricevono il puntino della *i*, divenendo così segni monumentali: si tratta forse di un omaggio alla *i-Gedicht* di Schwitters?

Klaus Peter Dencker riprende i disegni prospettici di lettere alfabetiche eseguiti da Hans Lemcker nella sua *Perspectiva literaria* (Norimberga, 1567) per realizzare combinazioni con elementi ridondanti, di solito fotografie a colori scontornate scelte in modo da provocare una lettura dell'opera su basi emotive, o fortemente emotive: organi interni del corpo umano, feti, teschi (ma anche modelle, ingranaggi, particolari architettonici); il senso di questi accostamenti tra l'alfabeto e le immagini è che la loro lettura deve essere identica a quella dei rebus, naturalmente su un piano di deformazione allegorica interna alla lingua tedesca; visivamente il tema dominante è quella della prospettiva, sfruttata da un lato in direzione metafisica e dall'altro come idea della fuga del messaggio verso echi grotteschi.

Con *Un livre à inventer* (1962) Suzanne Bernard vuol porsi nell'ambito di quella «poesia ideale» che Bachelard definiva «psichica», «muta», situata «al di sopra della parola interiore»; eliminata la parola, il testo viene ridotto agli elementi essenziali:



Klaus Peter Dencker: *Text-Bilder*.

spazio, visione, ascolto, movimento. In altri esercizi di tipo letterista la Bernard abbandona la tipografia per la scrittura a mano, più duttile e malleabile, mentre la pagina si definisce come unità temporale, non più spaziale.

Lo stesso discorso, del resto, vale anche per la rivista tedesca *Rhinoceros* (diretta da due fratelli, Klaus Peter e Rolf Gunter Dienst): fondata nel 1960, *Rhinoceros* raccoglie esperimenti calligrafici di intonazione letterista che richiamano alla mente il lavoro

di pittori come Hartung, Masson, Pollock o Mathieu, anche se la parola «calligrafia» è spesso qui associabile tanto al segno tipografico che alla scrittura a mano. K.P. Dienst interpreta pittoricamente il testo poetico, con risultati di tipo liberty altamente decorativi; R.G. Dienst invece fa uso di una calligrafia personale e libera che compone una specie di negativo del poema. In entrambi i casi, comunque, secondo Jasia Reichardt, il procedimento visualizzante non è fine a se stesso, ma serve da chiave per l'interpretazione semantica. È estremamente interessante, a questo proposito, il lavoro di Carlfriedrich Claus, che si riallaccia, sia pure non esplicitamente, alla poetica lettrista. I testi calligrafici di Claus nascono dal gioco tra la scrittura della mano destra e quella della mano sinistra: la mano destra rappresenta il rigore critico, la costruzione razionale, il momento analitico; la mano sinistra, invece, «quando scrive scivola, e il valore semantico si dissolve nella grafia».

Secondo Bowler, in Oriente la parola scritta è sempre stata considerata alla stregua di un talismano, e il procedimento della scrittura è sempre stato visto come un'arte magica collegata non soltanto all'abilità tecnica del calligrafo ma anche alla sua personalità spirituale e morale. Anche il medioevo richiedeva al calligrafo qualità di tipo ascetico non dissimili da quelle attribuibili ai membri degli ordini religiosi. Bowler cita l'affermazione del calligrafo persiano Mullah Mir Ali: «La mia penna fa miracoli e giustamente la forma delle mie parole è orgogliosa della sua superiorità sul significato. Per ognuna delle curve delle mie lettere confessa di essere caduta in schiavitù. Il valore di ognuno dei miei segni è l'eternità stessa».

Per Arrigo Lora-Totino gli effetti di tipo calligrafico (e «decorativo») costituiscono un pericolo tutt'altro che trascurabile per la poesia concreta nei casi in cui il testo non nasca da una effettiva «disciplina dell'organizzazione integrativa» dello spazio verbale, vocale e visuale. Infatti nella poesia concreta la sperimentazione tende ad agire «come organizzazione delle funzioni verbo-voco-visuali del linguaggio scelto», e tale organizzazione deve equivalere a un'integrazione totale dei valori semantico-semiotici in strutture esattamente univoche. Ma spesso la funzione visuale si esaurisce «nella visualizzazione di un movimento verbale-fonetico», cioè nella visualizzazione «della circolazione dei rapporti tra concetto e concetto», facendo scadere il poema concreto a «fatto meramente letterario».

Elementi di tipo lettrista sono riconoscibili anche nei poemi fonetici degli autori che fanno capo alla rivista *OU*: Bernard Heidsieck,

François Dufrêne, G.J. Wolman, Henri Chopin. Questi poeti portano la ricerca su un piano estremamente rigoroso, sia dal punto di vista teorico che da quello tecnico. Con i suoi *crirhythmes* (1958-64) Dufrêne sfrutta a fondo le risorse della voce, mentre con *L'énergie du sommeil* (1965) e con *Le Corps* (1966) Chopin sperimenta le possibilità del respiro. Tuttavia per Henri Chopin i lettristi si sono limitati a un «gioco di fonemi», cui va sostituito un vero e proprio linguaggio del suono: i poeti del suono lavorano con il magnetofono e attraverso l'abolizione di qualsiasi forma di alfabetismo riscoprono le possibilità sonore della voce umana,

COUPLET: HHH
hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH
HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh
hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH hhh HHH

REFRAIN: HHHHHH HHHHHH HHHHHH hhhhhh hhhhhh HHHhhh (bis)
hhh hhh

COUPLET: hhh
etc...

REFRAIN: hhh
(ter)

Henri Chopin: *Hymne international*.

intesa come «canto». In certi casi possono esserci punti di contatto tra la poesia del suono e la musica elettronica, ma la voce umana ha registri più ampi, «viscerali», di quelli meccanici della musica elettronica. Del resto Berio, Stockhausen o altri hanno usato spesso la voce umana, sia per rendere più complesse e ricche le proprie partiture, sia per eliminare almeno in parte la «freddezza» del suono elettronico. Il poeta del suono invece non usa mai effetti rumoristici (come quelli del cinema, ad esempio) né strumenti musicali: il magnetofono stesso non deve essere considerato altro che un mezzo meccanico, in quanto non «aggiunge» nulla alla voce; il magnetofono può registrare tutte le possibili variazioni di una voce umana, ma è la voce che contiene *in sé* le possibilità di un intero coro. L'unico problema è quello di perfezionare la conoscenza delle «risorse corali» del poeta, che non hanno niente a che fare con la pratica della dizione. Volendo trovare, per le scoperte relative alla voce umana, alcuni punti di riferimento in un terreno che viene abitualmente considerato più solido, quello del linguaggio scritto, Chopin cita le *permutations* di Brion Gysin e i

poèmes partitions di Bernard Heidsieck, operazioni che possono essere considerate in bilico tra la scrittura e la poesia sonora. Chopin insiste sulla visceralità della poesia sonora, con alcuni accenti di tipo mistico («l'espressione viscerale è trovare l'uomo»). Così i *crirythmes* di Dufrière sono «soprattutto una proiezione umana». L'opera di Dufrière è la pura e semplice espressione del «grido» umano, e realizza finalmente quanto Artaud non era riuscito a portare a termine. Il *crirythme* è «un'opera mimetica, espressiva, a volte carica di humour, ma più spesso carica d'angoscia. È un coro della bocca e della gola».

Non tanto su un piano fonico quanto su quello di un grafismo manuale anche l'operazione condotta da Luciano Caruso con la rivista *Continuum* può essere ricollegata a un ambito genericamente letterista. In particolare il lavoro di Caruso nasce dall'attraversamento di una serie di esperienze non tutte omogenee fra loro ma sicuramente relative al grosso problema della trasformazione in scrittura di un atteggiamento verso il linguaggio derivato da Wittgenstein, e spesso in bilico tra la gestualità del collage e la concettualizzazione estrema. Che manca invece — sostituita da uno scatenarsi di assonanze semantiche — negli intricati percorsi calligrafici di Emilio Villa.

V. Stili tipografici

Forse senza rendersene pienamente conto, i letteristi si rifanno con varie modifiche ad alcune importantissime tesi di Kurt Schwitters. Nello scritto teorico *Poesia conseguente* (1923) Schwitters afferma la necessità di fabbricare poemi servendosi esclusivamente di lettere: «Il materiale originario della poesia non è la parola, ma la lettera... le lettere non contengono idee, le lettere non hanno in sé alcun suono, si limitano a fornire delle possibilità alla sonorizzazione». L'intento di Schwitters è quello di giungere a una poesia elementare costruita mediante la disposizione sulla pagina di unità alfabetiche emancipate dalla radice semantica, e intese come forma astratta, come struttura pura. Il significato di un poema non è più reperibile nelle associazioni di idee o nei sentimenti che esso provoca nel lettore, ma si esaurisce nel materiale usato. Il poema-quadro (*Bildgedicht*) non rimanda dunque a una realtà mentale esterna, ma si realizza in maniera autonoma come creazione assoluta staccata dal contesto delle convenzioni linguistiche ed estetiche del proprio tempo. Il risultato estremo di questa teoria è la *i-Gedicht*, che consiste soltanto in una *i* minuscola con il commento «leggi: prima in su, poi in giù, poi in su e un puntino sopra». Come dice Heissenbüttel, «un banale verso mnemonico in uso nelle scuole elementari viene usato qui per un atto di dimostrazione che riveli con questo solo esempio il vuoto della superficie scritta».

L'influsso di Schwitters sulla poesia dei decenni seguenti sarà determinante: i poemi concreti dattiloscritti di Diter Rot, ad esempio, riprendono chiaramente le intenzioni della *i-Gedicht*: Rot rinuncia in questi testi al segno tipografico per quello più semplice e banale della macchina da scrivere, utilizzando a fini estetici non solo la forma delle lettere ma anche il tono artigianale e provvisorio, e quindi in qualche modo «personalizzato», che il testo viene così ad assumere. Da questi primitivi *ideogrammi*, pubblicati anche sulla rivista *Material* (fondata a Darmstadt da Daniel Spoerri, Claus Bremer ed Emmett Williams nel 1957) Rot procede poi verso una progressiva complicazione della pagina, le cui tappe sono riscontrabili anno per anno fino ai libri-oggetto. Ciò che differenzia i poemi dattiloscritti di Diter Rot dalla *i-Gedicht* è

il fatto che in essi a volte le lettere si raggruppano più o meno casualmente formando isole di senso. Rot non è stato naturalmente l'unico a servirsi in questo modo della macchina da scrivere, si può anzi dire che essa costituisce uno strumento molto diffuso tra i poeti sperimentali, che ne sfruttano le possibilità grafiche con risultati difficilmente ripetibili mediante la composizione tipografica. Tale difficoltà nasce soprattutto da problemi relativi al fatto che la macchina da scrivere non ha, come la linotype, i caratteri differenziati, il che provoca, particolarmente quando si tratta di testi di poesia concreta, complesse eccezioni alle regole di allineamento e di giustezza della linotipia.

Garnier ha coniato per il testo realizzato mediante la macchina da scrivere il termine *poème mécanique* e a tale tipo di scrittura meccanica ha attribuito un certo numero di caratteristiche peculiari, tra le quali principale è la velocità: al limite la creazione del testo meccanico avviene simultaneamente alla sua realizzazione ottenuta battendo sui tasti, e da ciò deriva «l'eliminazione quasi totale del pensiero, della riflessione». L'occhio diventa l'organo che ordina e regola l'energia psichica, ma il procedimento resta istantaneo, spontaneo, tanto è vero che per l'autore l'opera non è il risultato di una meditazione o di una esperienza bensì di una *gesticolazione*. Se nella scrittura a mano le lettere passano attraverso le dita, sulla tastiera sono le dita che vanno a cercare le lettere, e abbiamo una «danza delle mani» che contribuisce al piacere della creazione, che non è più sintesi, cioè composizione basata sulle parole e sui loro significati anche stravolti o negati, ma «stato di genesi», in cui la parola può ad esempio essere «estesa» moltiplicando a volontà certe lettere, passando così anche a una estensione-dissoluzione del valore semantico ad essa corrispondente, o può essere resa «barocca» oppure «classica» (i termini sono qui usati in maniera estremamente generica) con l'uso di progressioni matematiche. La poesia meccanica produce forze statiche e dinamiche, in equilibrio o in movimento, all'interno del linguaggio, il cui «funzionamento» coincide con il testo, e con il suo significato, in quanto il «meccanismo lettrico» è somma o dialettica dell'energia psichica dell'autore e dell'energia visuale delle particelle linguistiche. È forse interessante rilevare che la scrittura meccanica sembra avere, almeno a prima vista, molti punti in comune con la scrittura automatica, soprattutto quando viene sottolineata l'eliminazione pressoché completa del pensiero del processo creativo. Ma Garnier afferma a un certo punto che si rende necessaria anche l'eliminazione dell'inconscio, quindi la meccanicità del procedimento è prevalentemente «esterna», collegata esclusivamente alla

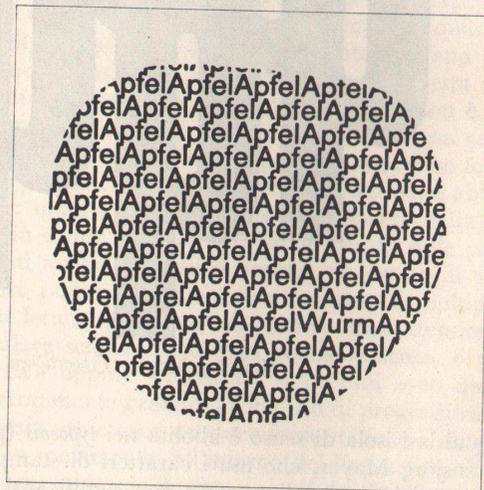
gesticolazione. Tanto più che il termine «automazione» verrà anche usato in un senso completamente diverso da quello surrealista, e cioè come passaggio a uno stadio ulteriore di meccanizzazione, stadio in cui si avrà la simultaneità della costruzione e della distruzione delle parole e delle lettere.



Hansjörg Mayer: *Typoactionen*.

Qualsiasi isola di senso è abolita nei *typoems* (poemi tipografici) di Hansjörg Mayer, che usa i caratteri di stampa come elementi di composizioni visuali astratte non significanti, nelle quali la tensione strutturale assume un rilievo inedito nel panorama della poesia concreta attuale. I *typoems* di Mayer hanno molti punti in comune con i quadri tipografici (1930) dell'olandese H.N. Werkman; anche Werkman, infatti, adotta i caratteri di stampa nel loro aspetto formale privo di ogni contatto con la dimensione semantica, attuando uno spazio riferibile al costruttivismo, nel quale tuttavia la disposizione irregolare e la varietà delle dimensioni delle lettere introducono una nota dadaista. In questa direzione, con *Eyes* (1967), si muove anche il canadese B.P. Nichol, i cui

testi però non vogliono essere immagini, «ma messaggi sillabici e sotto-sillabici». Alcuni poemi di John Furnival sono ottenuti, come *Alphabetenquadratbuch* di Mayer, mediante una reiterata sovrapposizione tipografica, con singolari effetti visuali che fanno pensare alle vetrate gotiche. Claus Bremer, invece, pur servendosi del materiale verbale per ottenere un disegno astratto, non rinuncia al significato, che anzi è l'elemento essenziale dei suoi poemi. I testi di Bremer sono infatti vere e proprie dichiarazioni di poetica, e il risultato visivo è strettamente collegato alla densità semantica. In Bremer, come in Gappmayr, secondo Arrigo Lora-Totino, 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».

Reinhard Döhl: *Pittogramma*.

Lo «stile tipografico» di Mayer dà risultati che esulano dal terreno strettamente poetico e investono la problematica del *lettering* e del *design*. Del resto Mayer, è stato lo stampatore, a Stuttgart, delle collane sperimentali «Futura» e «Rot», quest'ultima diretta da Max Bense e da Elisabeth Walther, e si è trovato così nella condizione di poter applicare praticamente i risultati delle sue

ricerche. Non è certo per caso, dunque, che Stuttgart è diventata uno dei centri internazionali più importanti di poesia concreta. Intorno a Max Bense si sono infatti riuniti molti poeti e *designers* — Klaus Burkhardt, Sigfrid Cremer, Reinhard Döhl, G.C. Kirchner e altri — che hanno portato avanti sia teoricamente che sperimentalmente le idee della nuova poesia.

Klaus Burkhardt: *Tipogramma*.

L'interazione fra poesia, *lettering* e *design* realizza una delle tendenze essenziali della poesia concreta (1). Come ha scritto infatti Gomringer, la poesia concreta vuol essere legata, più che al commercio letterario, all'architettura, alla pittura, alla scultura, alla *design*. In particolare, è possibile istituire un rapporto diretto fra la poesia concreta e la grafica pubblicitaria proprio per il fatto che in entrambi i casi il testo viene elaborato con un metodo che tiene soprattutto conto delle assonanze semantico-visive. Secondo Max Bense i testi concreti e i testi pubblicitari sono «tipograficamente»

(1) Da questo punto di vista, è senz'altro significativo il fatto che Heinz Gappmayr — che con Ernst Jandl e Gerhard Rühm rappresenta la poesia concreta in Austria — sia, di professione, *designer*.

Anche *Busta celeste*, degli stessi autori, costituisce un ottimo esempio di semplificazione e strutturazione grafica del dettato lirico, nonché d'integrazione ironicamente funzionale tra parola e design. Dico «ironicamente» perché, sia da un punto di vista grafico che da un punto di vista lirico, la scelta del gioco di parole «cielo-cieco» costituisce un volontario impasse teorico assunto come programma di un esercizio il cui sbocco non può essere che la rarefazione semantica (visiva). La esattezza estrema del calcolo essenziale che sta alla base del programma del testo non si diluisce nella stesura, ma, come è prevedibile, ne risulta potenziato, particolarmente nella pagina nera «accecante» che sembra volersi come cancellazione, se la cancellazione dell'orizzonte è la chiave di volta di questo testo.

g o tt
p
q
r
adam s
ripp e
dam a
ipp et
am a d
pp e
m u
p e a d a
eva d a m

Ernst Jandl: *Creazione di Eva*.

Le considerazioni sul rapporto istituibile tra il testo pubblicitario e il testo poetico fatte a proposito di Kirchberger hanno in parte valore anche per il *poem-painting* di Ferdinand Kriwet, però Kriwet

si serve esclusivamente di lettere isolate e di frammenti di frase che si sovrappongono e si intersecano sulla tela, anche in questo caso di grandi dimensioni, come su uno schermo bianco. Kriwet agisce poi sulla forma delle lettere tagliandole verticalmente e orizzontalmente, alternandone le dimensioni o scomponendole fino a ottenere una specie di para-alfabeto; l'uso di colori acrilici violenti dà il tocco finale al gioco ottico di questi poemi, a proposito dei quali Kriwet sostiene che «fanno uso delle possibilità della scrittura in modo produttivo — nel senso generale del termine — e non soltanto in modo ri-produttivo», mettendo dunque l'accento sul momento dell'*invenzione*. Per queste sue composizioni di grande formato, Kriwet ha usato la sigla *PUBLIT* (da *public literature*), sottolineando così la relazione che intercorre fra la nuova poesia e il panorama iconografico urbano. La poesia si deve rivolgere a quello stesso pubblico che viene abitualmente bombardato dai «testi stradali», i quali, nello sforzo di ridurre il grado di ridondanza del messaggio, si richiamano alla elementare natura ideografica propria del linguaggio prima della fonetizzazione. Lo stesso processo di semplificazione e di schematizzazione del messaggio ha luogo nella «pittura scritta», che elimina l'intimità che caratterizza la lettura tradizionale e quindi pone in dubbio la sopravvivenza del libro nella sua concezione attuale. «L'epoca del libro deve ancora venire», dice infatti Kriwet, riferendosi alle innumerevoli possibilità non ancora esplorate di questo *oggetto* che viene nella maggior parte dei casi considerato solo come strumento passivo, privo in sé di connotati estetici.

I poeti che facevano capo alle riviste *Approches* e *Agentzia* (Julien Blaine, J.F. Bory, J.C. Moineau, Jochen Gerz) erano invece convinti che l'epoca del libro fosse già venuta, e che non si potesse rimandare oltre la sua liberazione dalla strumentalizzazione tradizionale. Il contenuto del libro infatti non è meno importante del suo aspetto, ma solo dalla fusione di questi due elementi in un organismo unico, inscindibile, diverso caso per caso, nasce il libro-oggetto. Esso non deve essere più soltanto letto, bisogna toccarlo, maneggiarlo, smontarlo e rimontarlo. Il piacere del lettore coincide con la forma del libro: impaginazione, fustellazione, rilegatura, spessore e colore della carta, collocazione dei segni tipografici, numero di pagine, ecc. Questi poeti esaltano, insomma, la dimensione tecnica del libro, per poterlo reinventare come avventura, come gioco, e nello stesso tempo per mettere allo scoperto il meccanismo della lettura.

Incentrata su questo argomento, l'ampia e complessa esposizione *I denti del drago* (1972), curata da Daniela Palazzoli, riguarda «le



Ferdinand Kriwet: *Poem-painting.*

if you wish make it
if you wish make it
fi uoy wish make it
fi uoy hsiw make it
fi uoy hsiw ekam it
fi uoy hsiw ekam ti
uoy hsiw ekam ti if
hsiw ekam ti if uoy
ekam ti if you wish
ti if you wish make
if you wish make it

Jochen Gerz: *Testo concreto.*

trasformazioni della pagina e del libro» attuate dall'avanguardia storica in poi, fino alla poesia concreta e visuale, e nell'era post-gutenberghiana che stiamo vivendo o subendo come alternativa irreversibile. È la copertina stessa del catalogo, con il suo strato di naftalina, a imporre l'idea di un libro-oggetto (o oggetto-libro) da toccare e annusare. Ma l'odore acuto della naftalina non può non richiamare alla memoria le cassapanche della nonna, e quindi l'antiquariato, il museo, la biblioteca in disfacimento. Irritante metafora tattile e olfattiva aperta a molte interpretazioni, ma soprattutto a quella di una dimensione culturale privilegiata offesa nella sua essenza dai mass media. L'esposizione vuole dunque essere una consapevole sfida al museo? Mi sembra che la Palazzo abbia evitato questo problema in quanto irrilevante, risolvendolo poi come pseudo-problema in una offerta simbolica: il catalogo e la sua copertina, appunto. Del resto non è il solo merito dell'esposizione, che fa piazza pulita di un certo numero di equivoci legati alla recente fossilizzazione delle polemiche. Si è ottenuta la condensazione di una intera area su «una delle strutture più istituzionalizzate della comunicazione», il libro. È in riferimento proprio alla pagina-tavola e all'oggetto-libro che la situazione post-gutenberghiana pone tuttavia uno dei suoi interrogativi più sottili. Mi riferisco alla confezione di esemplari unici e irripetibili che ripropongono la questione della giustificabilità ideologica del

prodotto di élite, e della sua sopravvivenza. Non a caso un excursus di Gianni Emilio Simonetti sulla protostoria del libro come « dono » indaga su una preziosità che ha l'apparenza dell'evasione. Certo *Fluxus* ha proposto una strada meno rigida, il suo uso dell'oggetto-libro è quasi sempre un « esserci » di collaborazione a più voci, dove anche la tiratura in più esemplari assicura quell'orizzonte di varianti casuali o predisposte che solo sembra poterne suggerire una « lettura » non emblematica, meno suggestiva forse ma indubbiamente più ampia e libera, più curiosa e disponibile all'invenzione. Comunque l'emblematicità di opere come quelle di Claudio Parmiggiani o Vincenzo Agnetti è ovviamente un pretesto per la metamorfosi dell'oggetto-libro in documento di silenzio, e di crisi della maieutica propria di *Fluxus*. Per l'oggetto-libro e per la paginatavola si può affermare allora che tecniche ben collaudate non possono non provocare una problematica interna al loro stesso esistere. E la Palazzoli parlandone come di « un modello di percezione inclusiva » ribadisce, penso, una specie di insostituibile monopolio nei confronti dei mass media. Un mondo autonomo e autosufficiente, almeno per eccesso.

Se non vuol essere una sfida al museo, questa idea dell'oggetto-libro può diventare una sfida alla cultura tecnologica, in primo luogo. La emblematicità si configura come rifiuto (ma è solo un'ipotesi), una intera gamma di valori viene posta in forse nella negatività e nella positività, si riapre il discorso su Wittgenstein e sulle sue dichiarazioni sulla mancanza di senso di proposizioni date per fondamentali, e sul ricorso alla tautologia. In effetti l'oggetto-libro e la paginatavola non fanno che sfiorare il paradosso, nella propria configurazione indimostrabile, rimandando a una globalità parallela alla globalità della poesia intesa come tensione verso la totalità della conoscenza. Al contrario qualsiasi asserzione esclusivamente portata sul medium rivela una mancanza di duttilità che i tempi forse giustificano, ma che l'esistenza di una tradizione moderna imperniata su Duchamp rende impensabile. Così le opere di Gianfranco Baruchello, di George Brecht, di Jíří Kolár mettono in moto una rete di significati che « mostrano » la realtà senza « dirla », per citare ancora Wittgenstein, e che ne derivano una concentrazione mentale efficacissima, aliena da ogni metafisica, eppure allusiva a un « mistero » proponibile come alternativa, e rinvenibile nelle cose di tutti i giorni, prima del museo e prima dei mass media, o dopo. Non è la poetica del ready-made, il « mostrare » senza « dire » non è una operazione di linguaggio ma un imperativo dell'esperienza. E così *Il libro come luogo di ricerca*, sezione curata dalla Palazzoli e da Renato Barilli alla XXXVI Biennale di Venezia, può apparire

allargamento della tematica delle mostre dedicate al comportamento. Una gestualità ritualizzante non vuole altro, il suo ruolo nell'equazione azione-conoscenza non ha bisogno di essere spiegato, è un'ambizione autentica di per sé, e ancora più autentica se si realizza come superamento dei confini tra arte e vita (2); in questa realizzazione responsabile di un organismo stilistico globale, l'oggetto-libro sembra destinato a salvare una programmatica individualità, nell'isolato universo delle sue varie perfezioni.

Un libro-oggetto che presenta caratteristiche ben determinate è *Iperipotenusa* di Lia Drei, in cui una somma di fustellature geometriche crea un percorso di lettura sostitutivo rispetto alla parola sulla base di pagine diversamente colorate, la cui fruizione appare « meccanica » e rigorosamente ottica. Nessun elemento di disturbo è infatti previsto all'interno del volume e del suo gioco complesso e condensato di segnali elementari. Secondo Giulia Niccolai, l'effetto che si percepisce è simile a quello ottenuto dal codice di comunicazione che usano tra loro le navi con le bandierine di segnalazione.

(2) UDO KULTERMANN, *Vita e arte*, Görlich, Milano, 1972.

VI. Dal silenzio al movimento

Una letteratura visuale e pubblica, dunque, non può che basarsi su un tipo di comunicazione globale, «aperta», che implichi tutte le forme di fruizione, dalla lettura assimilatrice al deciframento delle strutture intrinseche ed estrinseche del testo. Questa operazione non porta tuttavia a una diminuzione del valore semantico del linguaggio, come è facile controllare se si considera che la presenza di questo valore rimane costante e ineliminabile nella più piccola particella di una lingua, e rilevabile non appena il lettore faccia uso della sua esperienza e della sua conoscenza della realtà parlata o scritta. La fine del libro come veicolo privilegiato della comunicazione poetica viene data per scontata dalla maggior parte di coloro che lavorano nell'ambito della poesia totale. Così Antonio Porta parla, per i suoi *epigrammi visivi*, di «un tentativo pratico di rendere la poesia leggibile anche al di fuori dell'usuale spazio della pagina del libro». Ed è la «fuga» dal libro che caratterizza, secondo Balestrini, le nuove ricerche: «Spezzato il continuum ritmico che il verso svolge attraverso le pagine del libro, la poesia adopera una metrica del tutto differente, l'organizzazione visiva del materiale verbale in uno spazio a due dimensioni». Questa tematica si ricollega all'idea di Schwitters del poema-quadro, accentuandone il momento materiale, pensando cioè alla modificazione sostanziale del rapporto fra l'opera e il fruitore che si attua quando quest'ultimo, non disponendo più del testo stampato in maniera privata, o «intima», come si è già detto, è costretto a valutarne il significato estetico e linguistico con una immediatezza prima impensabile. In effetti, la distanza fisica tra il testo e il lettore corrisponde a una tensione che si stabilisce tra il polo visuale e il polo semantico dell'interpretazione. La distanza fisica fra il testo e il lettore diventa dunque rilevante ai fini di una fruizione corretta del poema-quadro, che non è più pensabile soltanto come mero prodotto di un'operazione verbale, ma va considerato il risultato di un'interazione fra l'opera e l'ambiente. Così ad esempio Christian Tobas si muove, in un'atmosfera post-dadaista, verso una dimensione linguistica nella quale la presenza della parola coincide quasi sempre con un'intenzione semantica oggettivante, in cui la visualità è prima di tutto specularità del lin-

guaggio, o meglio delle sue particole lessicali. Ogni singolo vocabolo è usato esplicitamente per stabilire un legame con la materia, ma la materia coincide, per via metaforica o semplicemente in maniera tautologica, con la parola. Un poema-quadro di Tobas può in effetti «raccontare» proprio le vicende concernenti la nascita della parola dalla materia, o viceversa. Come ha scritto Barilli, Tobas non rispetta «la normale indifferenza dei significanti (la parte sonora e grafica delle parole) rispetto ai significati, o loro valori concettuali».

Per quanto riguarda la poesia concreta, la teoria della letteratura pubblica ha valore pressoché assoluto: se Max Bense parla di *slogan* pubblicitario, Gomringer cita a proposito delle sue *Costellazioni* (1953-1962) le istruzioni negli aeroporti e le segnalazioni stradali; per la sua estrema concisione, infatti, il poema concreto può essere letto istantaneamente (proprio come le scritte ENTRATA o USCITA) ed è in questo senso che va inteso il passaggio dal verso all'ideogramma teorizzato, a partire dal 1952, dal Gruppo Noigandres (1). Questo passaggio si basa sull'interesse di Ezra Pound per l'ideogramma cinese, considerato l'espressione di un atteggiamento mentale che tende al massimo di economia nella comunicazione delle forme verbali. Nei *Cantos*, Pound usa l'ideogramma come principio strutturale dell'interazione fra blocchi di idee, che si criticano, ripetono e illuminano vicendevolmente, e nel far ciò esalta il rapporto fra i nuclei tematici e lo spazio grafico, che diventa un fattore essenziale nell'istituzione del corpo del poema. Secondo H. Kenner il metodo poundiano deve essere ricollegato alla teoria di Mallarmé della frammentazione dell'idea in immagini allotropiche. In effetti, con *Un coup de dés* (1897) Mallarmé anticipa molte delle soluzioni fondamentali della poesia totale: intensificando il movimento del testo con la varietà dei caratteri di stampa, e distribuendo i gruppi di parole in diversi punti della pagina, Mallarmé trasforma il poema in gioco visivo organizzato tipograficamente in una dimensione spaziale nuova, con risultati che Valéry avrebbe perfettamente definito mediante la formula «spettacolo ideografico».

Con il recente testo *Un coup de dés, moins l'hasard* Plinio Filho tra-

(1) L'*Antologia Noigandres* (1962) comprende i seguenti autori: Augusto De Campos, Haroldo De Campos, José Lino Grünewald, Decio Pignatari, Ronaldo Azeredo. Tuttavia i poeti concreti brasiliani che fanno capo alla rivista del gruppo, *Invenção*, sono molto più numerosi; citiamo Luis Angelo Pinto, Edgar Braga, Pedro Xisto.

sforma il simbolo di un dado in esagono e poi in un cerchio postulando schematicamente il passaggio da quella che potremmo definire l'ipotesi probabilistica di Mallarmé a una situazione di equivalenza delle possibilità, di circolarità del caso, visto ormai come un ripetersi di dati sempre identici, da cui sembra derivare l'annullamento della ricerca creativa in poesia. A Mallarmé si riferisce evidentemente anche Julien Blaine quando, in *WM Quinziesme*, parla di una semina dovuta all'*hasard* e produttrice di frammenti intuitivi di linee a partire dai quali si disegnano, «durante il viaggio», le lettere formatrici di parole. Secondo Garnier, nel *Coup de dés* il significato del testo si allontana progressivamente dal semantismo per diventare esclusivamente formale, non più «traducibile» ma soltanto «trasmissibile»; per essere traducibile il linguaggio deve presentarsi infatti come allegorico, deve essere se stesso e contemporaneamente qualcosa di diverso, che soltanto equivalenze codificate riescono a far esistere; il gioco tipografico-spaziale, invece, è in Mallarmé una «correlazione intima tra la poesia e l'universo», e il testo tende a liberarsi dalle incrostazioni semantiche delle parole. Così lo spazialismo annulla il codice della traduzione per ottenere quelle tensioni individualistiche che sono necessarie a salvare i valori linguistici messi in crisi dal «linguaggio-chiacchiera» che costituisce il rumore di fondo prodotto dai mass media. L'abbandono del semantismo costituisce una vera e propria «mutazione» rispetto ai tipi di comunicazione preesistenti. Ma l'aspetto forse più interessante del testo di Mallarmé è nella chiara coscienza critica che l'accompagna e lo sostiene. Mallarmé infatti parla, nell'introduzione al suo poema, dell'importanza assunta dal *bianco* (che «la versificazione esige come silenzio») e delle «suddivisioni prismatiche dell'idea» collegate a un principio di «visione simultanea della pagina». A Mallarmé potrebbe quindi essere ricollegata in qualche modo anche la nozione futurista di simultaneità: le parole in libertà realizzano infatti per la prima volta in maniera cosciente ed esplicita la rinuncia alla disposizione tipografica tradizionale, e la ricomposizione del linguaggio in una forma visiva sottratta a ogni regola; con il futurismo si attua insomma il passaggio da una concezione ancora tipicamente letteraria della poesia a una concezione aperta, legata al mondo e alla realtà quotidiana: come dice Belloli, si ha così la trasformazione della poesia da *canto* in *messaggio*. In questo senso, Mallarmé può essere considerato l'inventore di un procedimento di composizione poetica il cui significato è paragonabile, secondo Augusto de Campos, a quello della «serie» di Schönberg. Attraverso le ricerche della avanguardia storica, i postulati di Mallarmé, come quelli di

Christian Morgenstern, di Apollinaire o di Arno Holz, portano direttamente alla poesia sperimentale contemporanea; allo stesso modo, la nozione di «serie» è legata, con la mediazione di Anton Webern e di altri, alla musica di un Boulez o di uno Stockausen, e cioè a un universo sonoro che tenta di colmare la profonda frattura esistente tra l'uomo e la realtà scientifica. A questo proposito, è opportuno notare che nel 1953, dopo numerosi esperimenti di montaggio linguistico, Augusto de Campos ha realizzato il primo lavoro sistematico della poesia concreta brasiliana (*Poetamenos*) ispirandosi proprio alla *Klangfarbenmelodie* di Webern. Si tratta di un esempio importantissimo di poema-partitura, nel quale, seguendo le indicazioni del brano di Webern, Augusto de Campos segna i vari timbri fonetici attribuendo colori diversi alle parole, alle sillabe o alle lettere; questo poema, inoltre, verrà vocalizzato due anni dopo a Sao Paulo da un gruppo di musicisti d'avanguardia. L'aspetto sostanziale di questo tipo di creazione poetica è quello della struttura del testo: con il termine «struttura» i poeti concreti brasiliani, rifacendosi alla psicologia della Gestalt, indicano una entità nella quale il tutto è qualcosa di più della somma delle parti, o qualcosa di qualitativamente diverso dall'insieme degli elementi che la compongono; come nel poema *Velocidade* di Ronaldo Azeredo (1957):

VVVVVVVVVV
VVVVVVVVVE
VVVVVVVVVEL
VVVVVVVELO
VVVVVVELOC
VVVVVELOCI
VVVVELOCID
VVVELOCIDA
VVELOCIDAD
VELOCIDADE

Qui Azeredo basa l'effetto ottico sulla forma tipografica della lettera V e sulla ripetizione di questa lettera sia orizzontalmente che verticalmente e diagonalmente. Il rettangolo viene così diviso in due triangoli, uno dei quali è astratto, mentre nell'altro si compone o si scompone — a seconda della direzione di lettura, dall'alto

verso il basso o viceversa — la parola «velocidade». È facile osservare che lo schema grafico non esaurisce il significato estetico del poema, che può essere colto esattamente soltanto identificando il momento semiotico e quello semantico. Da questo punto di vista, il poema è la struttura, e la struttura è il poema. Questa unità non elimina però la tensione creativa: «Ogni poema autentico — scrive Decio Pignatari — è un'avventura pianificata». Secondo Max Bense un testo concreto «identifica il suo particolare mondo linguistico con il suo mondo linguistico esteriore»: infatti il significato intrinseco dei vocaboli (con i loro morfemi e i loro nessi) si riflette nell'adattamento visivo e nella riproduzione vocale.

La poesia concreta si presenta dunque come il risultato di uno studio sistematico delle forme della comunicazione contemporanea. Il suo scopo è quello di offrire al lettore un testo-oggetto che sia «utile», «consumabile» e che non abbia più niente a che fare con il contegno mistagogico del poeta romantico, simbolista o surrealista. Secondo Heissenbüttel, il poème-objet surrealista ha un evidente carattere feticistico, e si rifà soltanto vagamente a un rapporto linguistico articolabile. «Gli oggetti che qui vengono accostati l'uno all'altro e a cui si aggiungono delle scritte con effetto di contrasto o di etichetta hanno solo funzione di stimolo in vista del processo mantico-associativo che si svolge in chi guarda. Gli oggetti così giustapposti hanno l'effetto di estraniare lo spettatore, la reazione che essi mirano a produrre riconduce a uno stato pre-linguistico, non deducibile intellettualmente né formulabile in vocaboli». Se invece il poema è la struttura, la struttura è la realtà: il poeta concreto lavora con rigore, come un operaio che edifica un muro; e, dice Pignatari, la sua volontà di *costruire* è superiore alla sua volontà di *esprimere*, o di *esprimersi*.

In ogni caso possiamo dire che tra i due termini, il *poema* e l'*oggetto*, esiste una distanza ipotetica che va verificata sperimentalmente di volta in volta, non nel mondo delle categorie logiche implicate dai modelli; il poema, ad esempio, è per Giulia Niccolai (*Poema & Oggetto*, 1974) il senso più nascosto dell'oggetto, la sua aspirazione verso la leggerezza e l'inutilità: abituati all'oggetto-strumento restiamo perplessi di fronte a questa liberazione, a questa fuga dell'oggetto-strumento da se stesso, a questo orrore che l'oggetto comincia ad avere di sé come strumento. L'estirpazione dello strumento dall'oggetto ha qualcosa di vagamente chirurgico; l'oggetto non è più oggetto ma non è ancora poema, e del resto nessuno sa se riuscirà a diventarlo.

La distanza tra queste due ipotesi preoccupa chi deve verificarla ma

più ancora chi deve annullarla, e poi c'è sempre il contraccolpo della realtà: se lo strumento vuole restare strumento una volta staccato dall'oggetto, dove collocarlo? come farlo sopravvivere? Di questo problema il poema non vuole saper niente, con o senza oggetto esso *esiste*; e anche se esistesse soltanto mentalmente nessuno potrebbe negarne l'esistenza, anzi il suo modello più è sospeso nel vuoto più risplende di luce propria. Ma la domanda che Wittgenstein potrebbe farci è questa: l'oggetto sa di non essere più legato allo strumento? e si pone il problema di sapere se lo strumento ha capito di essere finito? Non per niente stiamo parlando non di poema-oggetto ma di poema & oggetto, da questa definizione bifronte manca infatti l'idea della paralisi-stupefazione così riconoscibile a prima vista nel poème-objet surrealista e in fondo così vantaggiosa per la sua collocazione storica. Probabilmente il rifiuto dell'oggetto-strumento era presente anche nel surrealismo, ma i surrealisti decapitavano l'oggetto per farlo sognare, mentre ora assistiamo piuttosto al tentativo di fargli cambiare di posto nella serie dei codici di riferimento. D'altra parte il problema che ci potrebbe porre Wittgenstein non sussiste più se è vero che «la connessione fra il significato delle parole "giocano a scacchi" e le regole del gioco è nell'elenco delle regole del gioco, nell'insegnamento degli scacchi, nella pratica quotidiana del gioco», se cioè è vero (o abbastanza vero) che il poema attende di diventare oggetto almeno con la stessa *necessità* con la quale l'oggetto si dirige o evolve verso il poema: il significato della parola «poema» e il significato della parola «oggetto» sono in connessione proprio attraverso la pratica quotidiana. Intanto tuttavia il poema & oggetto viene anche fissato sulla carta o sulla tela perché tra tutti i momenti del flusso temporale in cui l'ambiguità bifronte si presenta come possibile ce n'è indubbiamente uno privilegiato, «unico», quello in cui l'occhio dell'osservatore coglie un nesso impreveduto tra elementi discontinui nella serie dei codici di riferimento; questo nesso (che è poi la «&» di poema & oggetto) è ovviamente tautologico e quindi si presenta in risposta a un'attesa, e la risposta pretende di essere documentata proprio in quanto tautologica: ma l'attesa è l'attesa dell'oggetto, non più strumento, di farsi riconoscere come elemento di una dualità, non di un'unità. Proviamo ora a confrontare il poema di Azeredo con quello dello stesso titolo (*Velocidade*, 1963) del poeta sperimentale portoghese Antonio Ramos Rosa:

a manha a moeda crespa
o princípio дума torre o peito rude

um boi na estrada
os pés as maos um tronco a ponte
o corpo a terra
a mulher atravessada a raiva
da parede a sombra o peito
o corpo

È ovvio che il procedimento compositivo usato da Antonio Ramos Rosa differisce radicalmente dal metodo sintetico-ideogrammatico di Azeredo. In effetti, questo poema sviluppa l'idea di velocità mediante l'elencazione di parole-cose o di parole-concetti entro la struttura lineare del verso tradizionale, che viene però interrotto dagli spazi tra un elemento lessicale e l'altro. Ogni spazio ha la funzione di pausa, e invita a una lettura che possa mimare la fuggevole presenza delle unità di paesaggio più vicine in rapporto allo sfondo, rappresentato dal bianco della pagina. La velocità diventa in questo caso un pretesto per esprimere in maniera impressionistica, e cioè con un evidente gioco di luci e ombre, reali o mentali, la condizione dell'uomo nel mondo «moderno». E. M. De Melo e Castro parla, a proposito di questo testo, di una «percezione del mondo di carattere fenomenologico». In ciò, A. Ramos Rosa si ricollega alla non-sintassi futurista delle parole in libertà, da cui si differenzia soltanto per l'uso di una tipografia più uniforme. Si veda, come esempio, questo frammento di *Uomo + vallata + montagna* (1914) di Umberto Boccioni:

Echi dondolio di alberi
 acciottolio sparire
 entrare procedere nel buco
montagna ventre buio
rotolio interno segnali rossi
 metodici binari
vene brontolio interno
 uragano lontano geologica im-
mobilità trapassa rapidità
 300 cervelli al buio attesa
 LUCE vallata sole
avvicinarsi avvicinarsi avvicinarsi

D'altra parte la parola «velocità» sembra proporsi anche in certi esempi futuristi, ed è logico, come modello di grafismo semantico particolarmente pregnante: così nel poema *Fumatori* di Francesco Cangiullo (1914) essa è composta con caratteri che diventano via

via più piccoli, verso un immaginario orizzonte. Si tratta di un accorgimento grafico usuale nell'avanguardia storica, e soprattutto nel futurismo, ma a ben guardare non sono numerose le parole che permettono una soluzione visiva altrettanto efficacemente aderente al significato, tanto che si potrebbe forse affermare che in questa soluzione è già presente un accenno di poesia cinetica. La poesia cinetica utilizza il movimento per provocare una trasformazione o deformazione controllata delle parole, e nel far ciò supera i limiti della superficie e si colloca in una dimensione spaziale: a differenza di quanto accade nella pittura cinetica, qui lo spazio che si viene a creare sarà semantico più che visivo in senso stretto; alla ripetizione di forme geometriche il poeta sostituisce un meccanismo lessicale, e proprio le inevitabili implicazioni semantiche finiscono spesso con il provocare effetti «espressivi» tutt'altro che rigorosi. Il problema è dare importanza agli aspetti plastici del testo affinché le parole non vengano lette e comprese automaticamente ma si realizzino sotto i nostri occhi, e per risolvere tale problema sono possibili due strade: la prima è basata su stimoli retinici, la seconda ha invece bisogno di un cinetismo reale. Tipici del primo metodo sono i testi di Stephen Bann, in cui le lettere che formano le parole sono disposte sulla pagina secondo modelli ottico-percettivi che accompagnano o incrementano il significato; quanto al secondo metodo, si tratta di oggetti poetici in movimento (casuale o programmato) per i quali l'abbandono della pagina vuol dire spesso anche l'abbandono di ogni riferimento semantico stabilito oppure, come nel caso di John Furnival, la riformulazione di tali riferimenti semantici secondo le probabilità offerte dall'immobilità dell'oggetto intesa come stadio iniziale di un processo cinetico possibile ma non necessario.

In uno scritto del 1965 Frank Popper sostiene che la letteratura è in ritardo, almeno per quanto riguarda un certo numero di problemi formali, sulle arti plastiche: in particolare sarebbe interessante la possibilità di applicare alla poesia gli schemi estetici e formali dell'arte cinetica, in quanto nel campo dell'espressione letteraria sono molto scarsi i tentativi d'introdurre un «movimento reale»; è meglio comunque soffermarsi sulla nozione di «movimento virtuale» in modo da porre l'accento sul termine «primordiale» e «necessario» di *movimento*, anche perché molti poeti concreti (se vogliamo evitare la definizione di poesia *op*) o spazialisti hanno scelto questa direzione. *Obiecto poemático de efeito progressivo* di De Melo e Castro (1962) è un poema-libro cinetico in cui le dimensioni delle pagine aumentano in concomitanza con l'intensificarsi lessicale e visuale del testo, a sua volta costruito come

progressione dalla linearità del primo verso alla spazialità dell'ultima pagina, secondo un ritmo basato sul significato. Dalla parola iniziale, «filula», che è la cicatrice che resta sul ramo quando si coglie una foglia, prendono l'avvio riferimenti fisiologici e naturalistici ridotti all'essenziale, frantumati o giocati con varie tecniche di composizione visiva. All'interno della struttura del poema-libro i dati semantici, coinvolti dall'apparire di una cosmogonia appena accennata, assumono via via un consistente alone magico-rituale.

fala
prata

cala
ouro

cara
prata

coroa
ouro

fala
cala

para

prata
cala

ouro
fala

clara

Haroldo de Campos: *Testo concreto*.

VII. Dalla "costellazione", al nero negativo

Il metodo sintetico-ideogrammatico dei poeti concreti brasiliani nasce dal rifiuto del verso libero, che, secondo Haroldo de Campos, dopo *Un coup de dés* è ormai soltanto un «alibi». Se da un lato Mallarmé propone l'organizzazione dello spazio grafico come campo di forza naturale del poema, dall'altro le ricerche di Pound, di Joyce o di Cummings ampliano al di là di ogni limite le possibilità linguistiche del testo letterario. In particolare, il procedimento di atomizzazione visiva esercitato da Cummings sul materiale verbale dimostra in maniera indubitabile l'inermità di ogni operazione interna al verso libero. Come in questo poema (1940):

!blac

k

again

t

(whi)

the sky

?t

rees whic

h fr

om droppe

d

,

le

af

a: ;go

e

s wh

lrll

n

-g

La poesia concreta brasiliana si pone nell'ambito di questa dialettica di forme, di questa «evoluzione qualitativa», e assume espli-

citamente su di sé la responsabilità di una *tradizione viva* proprio perché respinge ogni concezione solipsistica dell'arte. Così il Gruppo Noigandres riprende anche la tradizione specificamente nazionale, richiamandosi in primo luogo alla poesia di Oswald de Andrade (1890-1954), uno dei principali esponenti del modernismo letterario brasiliano, ispirato dal futurismo italiano. Dalla poesia di Oswald de Andrade — caratterizzata dall'assoluta mancanza di elementi retorici e dall'estrema rarefazione epigrammatica del testo — prende l'avvio una strada che, attraverso il lavoro di poeti come Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, porta alle composizioni di Joao Cabral de Melo Neto, nelle quali predomina il gusto per la versificazione spoglia disposta entro un modulo di tipo neoplasticistico. Nelle intenzioni di Oswald de Andrade, la poesia brasiliana deve diventare un «prodotto di esportazione», e porre fine alla dipendenza secolare della cultura sudamericana da quella europea. In effetti, come si è visto, la poesia concreta nasce contemporaneamente (1) in Brasile e in Europa, in quanto è il risultato di un atteggiamento affine se non identico nei confronti del rapporto fra creazione letteraria e realtà sociologica. In entrambi i casi, il poema viene visto nella sua materialità come strumento di interpretazione del mondo secondo una metodologia estetica che tenga conto dei procedimenti tipici dei mass media.

sem um numero
um numero
numero
zero
um
o
nu
mero
numero
um numero
um sem numero

Augusto de Campos: *Testo concreto*.

Dice Haroldo de Campos: «La poesia concreta parla il linguaggio dell'uomo d'oggi. Essa rifiuta l'artigianato, la discorsività e la me-

(1) A dire il vero, nel caso di Carlo Belloli si può parlare di una poesia «pre-concreta», dal momento che i suoi primi testi di questo tipo risalgono al 1943.

tafora che trasformano la poesia del nostro tempo — contrassegnato dal progresso tecnologico e dalla comunicazione non-verbale — in un anacronismo, provocando quell'abisso fra il poeta e il pubblico che viene spesso deplorato in termini sentimentali e tutt'altro che obiettivi». In questa prospettiva, il metodo sintetico-ideogrammatico, che mette in gioco tutti gli elementi (sonori, visuali e semantici) del testo, può essere considerato un processo di organizzazione del poema in esatta consonanza con il bisogno della nostra civiltà di un messaggio che sia il più possibile rapido e diretto. Le stesse osservazioni valgono per la *costellazione* di Eugen Gomringer, intesa come «il più semplice modello visivo di poesia costruita sulla parola», dominabile a prima vista sia nella sua totalità che nelle singole parti. Gomringer parte dalla constatazione della sempre più radicale semplificazione formale delle nostre lingue: «Spesso il contenuto di una frase è tradotto in una parola-nozione, ed esposizioni diffuse sono concentrate in piccoli gruppi di parole. Si avverte anche l'esigenza di sostituire il plurilinguismo con poche lingue d'uso comune». Questa tendenza verso un linguaggio ridotto ed essenziale da cui scompaiono progressivamente le caratteristiche nazionali superflue non implica affatto la fine della poesia. «La concentrazione e la semplicità — scrive Gomringer — sono l'anima della poesia». Assistiamo invece al costituirsi di una problematica che investe con la medesima intensità sia la poesia che la lingua. L'una e l'altra procedono infatti verso uno schematismo funzionale alle esigenze di una informazione «leggibile» istantaneamente. Inoltre, la poesia concreta, che possiede strutture di immediata appercezione visiva e di relativa purezza segnaletica, si adatta molto bene a fungere da legame fra tipi diversi di linguaggio, o fra lingue nazionali diverse. Da ciò la possibilità, per la poesia concreta, di realizzare l'idea di una poesia universale, non solo «internazionale», ma anche «sopranazionale». Secondo Gomringer, questa concezione della poesia è strettamente connessa alla condizione del poeta nella società attuale. Non si può parlare di arte per l'arte, perché la poesia concreta, che stabilisce un livello di comunicazione valido a tutti gli effetti, vive in simbiosi con la realtà: «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 a scaricare ogni genere di sentimenti e di 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». Ecco una *costellazione*:

ping pong
ping pong ping
pong ping pong
ping pong

La *costellazione* nasce prima di tutto dal bisogno di non andare al di là della parola, di cui va conservato il «senso medio comune», pur giocato o «costretto» secondo i limiti offerti dalla razionalità. Se la poesia concreta è infatti per Gomringer anche «aderenza ai contenuti» (ma un contenuto interessa «se e in quanto la sua struttura spirituale e materiale può essere elaborata in una struttura di linguaggio») questo insistere sulla parola svolge il ruolo di ammettere il rifiuto di ogni tipo di contaminazione non *ascetica*, cioè non di «concentrazione» e «semplificazione», rispetto ai vari apporti extralinguistici possibili e, in fondo, auspicabili: Gomringer parte dal proposito di influenzare, con «il nuovo poema», almeno il linguaggio quotidiano, e questo scopo può essere raggiunto soltanto impostando il testo sul «movimento del linguaggio»; ma tale movimento è in rapporto privilegiato con elementi che diremo appartenere quasi esclusivamente al mondo tipografico «esterno», sul quale deve intervenire e impegnarsi il «talento ludico» del poeta. È in effetti il talento ludico che secondo noi fa scattare il meccanismo esatto delle *costellazioni*, benché questo suggerimento interpretativo del proprio lavoro venga da Gomringer soltanto accennato, e in più rapportato all'idea del poeta concreto come «ricercatore di nuove formule» oltre che come tecnico «delle regole del gioco e della lingua».

Secondo Arrigo Lora-Totino il poema visuale (e questo termine viene usato in riferimento al superamento del concretismo proposto da Belloli) non può limitarsi ad essere un oggetto d'uso, in quanto il concetto di oggetto estetico funzionale è oggi in crisi, e va sostituito con un «principio di disciplina dell'organizzazione integrativa» dei valori in gioco, non più soltanto verbali, plastici o sonori, ma elementi di una ricerca finalizzata verso spazi «abitabili», cioè corrispondenti alle esigenze di una civiltà non soltanto tecnologicamente sviluppata ma anche «altamente strutturata». Ulises Carrion, in *Arguments*, adotta la superficie visiva tipica della poesia concreta ma limita rigorosamente il materiale lessicale ai nomi propri di persona. Parlare di limitazione è tuttavia inesatto perché la serie dei nomi sembra al lettore inesauribile, essendo

basata su un ampio numero di combinazioni e di soluzioni grafiche. È un universo nuovo che si apre davanti all'abitudine di designare una persona mediante una parola che è contemporaneamente «sua» e di chiunque altro voglia adottarla per sé. Così il rapporto tra designante e designato entra in crisi per questa ubiquità semantica di *Mary*, di *John* o di *John & Mary* la cui semplice elencazione assume l'aspetto sconcertante di una sfida al significato. La visualizzazione contribuisce a questo effetto proponendo schemi elementari usati spesso con ironia e ambiguità, soprattutto se consideriamo tale visualizzazione relativa al concetto di «chiamare», nel duplice senso di «dare un nome» e di «rivolgersi» a qualcuno (dunque la "funzionalità" entra in crisi).

Tra il metodo sintetico-razionale di Gomringer e quello sintetico-ideogrammatico del Gruppo Noigandres le differenze sono praticamente nulle. Tuttavia la *costellazione* si basa sulla distribuzione lineare degli elementi e su un controllo estremamente rigoroso della composizione, mentre i testi dei poeti concreti brasiliani sono spesso caratterizzati da un ordinamento pluridimensionale dei segni nello spazio della pagina, con risultati che fanno pensare a una specie di «barocco visivo». Come in questo poema di José Lino Grünwald (1959):

f o r m a
r e f o r m a
d i s f o r m a
t r a n s f o r m a
c o n f o r m a
i n f o r m a
f o r m a

Questa diversità di tensione nel momento compositivo si spiega con il divario fra le influenze culturali. Come abbiamo già avuto modo di accennare, la «tradizione viva» dei Noigandres comprende — oltre al modernismo brasiliano — una vasta zona di esperienze, che va da Mallarmé al Joyce di *Finnegans Wake* attraverso Pound, Tzara, Apollinaire, Marinetti, Majakovskij. Nel caso di Gomringer, invece, i punti di riferimento sono il movimento DE STIJL (2) e la Bauhaus, ma soprattutto la scuola grafica

(2) Nel *Secondo Manifesto DE STIJL* (1920), firmato da Theo van Doesburg, Piet Mondrian e Anthony Kok, si legge: «La parola è morta. La parola è impo-

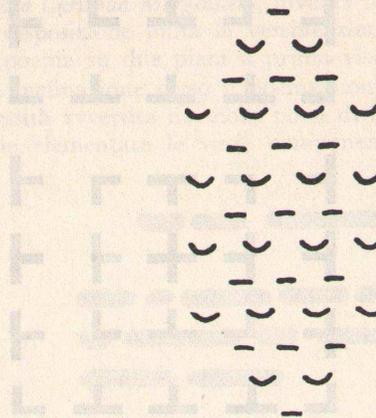
svizzera del secondo dopoguerra, la pittura concreta (Max Bill) e Arno Holz (*Phantastus*, 1898).

La scrittura seriale di Arno Holz rappresenta infatti il primo tentativo sistematico di risolvere le contraddizioni interne al linguaggio poetico di tipo simbolista, che oscilla disordinatamente fra la dimensione fonico-visuale e quella contenutistica. In *Phantastus*, Arno Holz scompone il materiale verbale in tre forme seriali che si incrociano in varie direzioni e che a volte attuano posizioni simultanee. Le parole sono coordinate secondo le analogie semantiche (e vengono poi raggruppati i concetti che si riferiscono al medesimo campo di significato), secondo la funzione grammaticale (aggettivi, participi, sostantivi ecc.) e secondo i valori fonetici (vocali di suono analogo). Qui, dice Gomringer, «sono le categorie materiali o tecniche che dettano la costruzione dell'opera». Per Max Bense, *Phantastus* è un esempio di stile statistico, di quello stile, cioè, in cui la realizzazione estetica del testo è in rapporto con la frequenza con cui si verificano determinati avvenimenti testuali, come il numero di sillabe in un vocabolo, il numero di vocaboli in una proposizione, il grado di mescolanza («entropia testuale») tra vocaboli di diverso numero sillabico e così via. Arno Holz rende poeticamente validi vocaboli di cinque, sei, sette sillabe e di numero sillabico anche maggiore («kokosfasermattenbelegt») introducendo così avvenimenti testuali casuali di un alto grado di improbabilità.

Con la fine del diciannovesimo secolo, a ben guardare, il problema di un linguaggio poetico nuovo ha già posto salde radici e si configura più o meno con i connotati odierni: da un lato abbiamo infatti l'esigenza di far corrispondere al movimento semantico un analogo movimento tipografico-visivo che esalti il significato della composizione poetica aumentando i piani di lettura, sfruttando però ancora soltanto lo spazio tradizionale della pagina; dall'altro, viene posta la premessa per un uso in direzione fonetica della composizione, che già può essere in qualche modo intesa come partitura. Un interessante sforzo di fusione nel poema-partitura della problematica ancipite suono-figura viene compiuto, nel 1905, da Christian Morgenstern, con i *Galgenlieder*, il più noto dei quali è senza dubbio il *Canto notturno del pesce*. Come ha scritto Carlo Belloli, «questo testo promuove un'idea concreta di integrazione alla visualità senza ricorrere alla traduzione semiotico-tipografica,

tente... La parola deve essere ricostruita per seguire il suono, l'idea... Per lo scrittore moderno la forma dovrà avere un significato spirituale diretto».

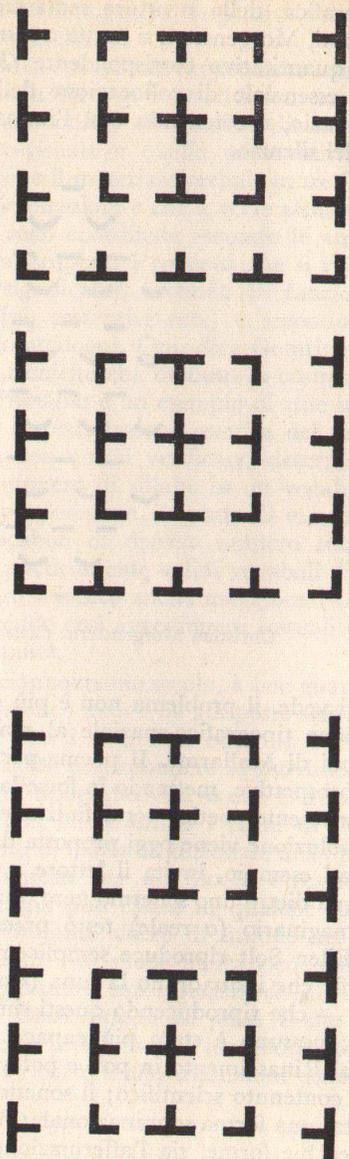
né calligrafica, della struttura semantica». Nel *Canto notturno del pesce*, infatti, Morgenstern si limita a sostituire i versi con lo schema metrico quantitativo corrispondente (*brevi e lunghe*) creando un modello essenziale di collocazione dell'elemento tempo nell'elemento spazio, e ottenendo così l'immagine perfettamente visualizzata del silenzio.



Christian Morgenstern: *Canto notturno del pesce*.

Come si vede, il problema non è più soltanto quello di dare una dimensione tipografico-spaziale al materiale verbale, secondo le intenzioni di Mallarmé. Il poema-partitura di Morgenstern apre nuove prospettive, mettendo in forse la sopravvivenza della parola come strumento poetico per definizione. Se l'afasia è una soluzione, questa soluzione viene oggi proposta da molti poeti: Heinz Gappmayr, ad esempio, invita il lettore a «indovinare» o «pensare» un poema dietro uno schermo nero, macchia geometrica che copre un immaginario (o reale) testo presistente; *Moonshot Sonnet* di Mary Ellen Solt riproduce semplicemente lo schema usato nelle fotografie che inquadrano la luna («mi sono resa conto — scrive la Solt — che riproducendo questi simboli potevo fare un sonetto visuale; nessuno è stato più capace di scrivere un sonetto alla luna dal Rinascimento in poi, e potevo farlo soltanto incorporandovi il contenuto scientifico; il sonetto era, come è oggi la poesia concreta, una forma soprannazionale; *Moonshot Sonnet* è sia un gioco sulle vecchie forme, sia l'affermazione del bisogno di nuove forme»); Oyvind Fahlström si serve di simboli che varia all'infinito,

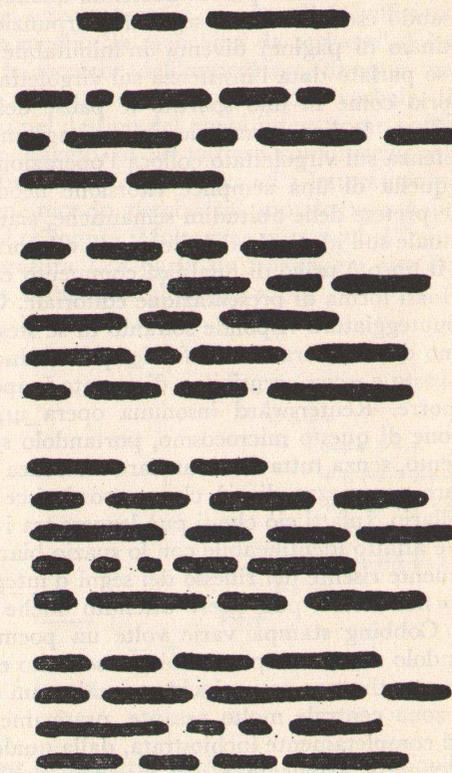
DALLA
« COSTELLA-
ZIONE »
AL NERO
NEGATIVO



Mary Ellen Solt: *Moonshot sonnet.*

DALLA
« COSTELLA-
ZIONE »
AL NERO
NEGATIVO

per poi ripeterli in composizioni circolari come lettere di un inesistente alfabeto; in *Alienazione* Vaclav Havel adopera il segno ortografico « punto » per disegnare una mappa ironica e assurda del labirinto nel quale viviamo; alcuni testi di Julien Blaine sono ottenuti premendo a più riprese sulla carta una puntina da disegno sporca d'inchiostro; Jan Burka, nel suo tutt'altro che casuale *Omaggio a Christian Morgenstern*, inventa una serie di criptogrammi la cui disposizione imita la versificazione tradizionale, giocando così il poema su due piani a prima vista incompatibili fra loro. Questa inclinazione verso il poema non-verbale è spiegabile con la necessità avvertita da molti poeti di fondere in maniera il più possibile elementare le varie componenti della poesia totale, e



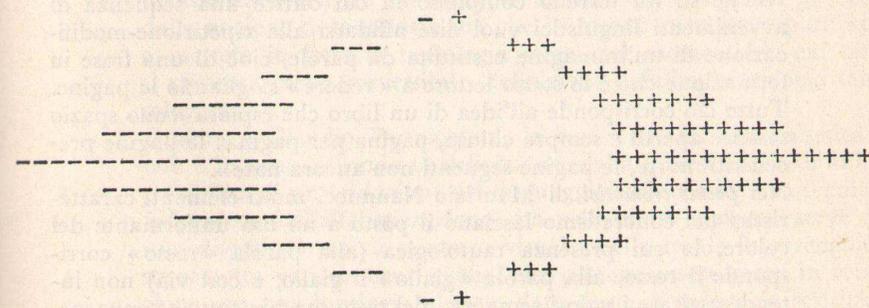
Man Ray: *Lautgedicht.*

rimanda alla pittografia e all'ideografia. Alla medesima tradizione si riallacciano le creazioni calligrafiche lettriste e simili, o testi di tipo dadaista come *Lautgedicht* (1924) di Man Ray. Con questo «poema sonoro» Man Ray non si limita a rendere esplicita visivamente la sua profonda diffidenza per ogni tipo di scrittura, ma ci dà soprattutto, portando alle estreme conseguenze l'intuizione di Morgenstern, un «non-testo», ottenuto per cancellazione. Essendo un poema-partitura, *Lautgedicht* serve da modello non soltanto per poeti come Franz Mon o Emilio Isgrò, che a volte «scrivono» cancellando parole in un testo preesistente, ma anche per musicisti come Giuseppe Chiari, che in *Beethoven*, ad esempio, usa lo stesso procedimento su una partitura classica.

In *Prix Nobel* (1960) Reuterswärd fa scoppiare dall'interno le tesi sull'abolizione della parola abolendo anche le lettere dell'alfabeto e usando esclusivamente segni d'interpunzione. Il volume (di un centinaio di pagine) diventa un'inimitabile satira a freddo del discorso parlato data l'insistenza sul virgolettato che lo caratterizza, proprio come in uno spartito le pause della notazione mettono in rilievo le linee parallele del pentagramma. Del resto questa insistenza sul virgolettato colloca l'operazione in una zona diversa da quella di una semplice ritorsione neodadaista nei confronti delle pretese delle abitudini semantiche, siamo cioè di fronte a un manuale sull'ideologia del silenzio: a ciò corrisponde anche il fatto che il libro è privo di qualsiasi commento critico dell'autore, e di qualsiasi forma di presentazione editoriale. Oggetto tra gli oggetti la punteggiatura risponde soltanto di se stessa, evitando il microcosmo della lettera che in fondo qui comincia ad apparire molto più vasto e «comprensibile» di quanto le ipotesi lettriste facessero supporre. Reuterswärd insomma opera un'ulteriore miniaturizzazione di questo microcosmo, portandolo sulla soglia dell'annullamento, senza tuttavia rinunciare a un'idea di scrittura, da visualizzare per mezzo di ciò che ne costituisce di solito soltanto un corollario. Infatti ciò che si può leggere tra i segni d'interpunzione non è affatto identificabile con lo spazio bianco, in quanto semanticamente risente del riflesso dei segni d'interpunzione stessi.

Un «non-testo» può essere ottenuto anche per sovrapposizione: Bob Cobbing stampa varie volte un poema sullo stesso foglio, facendolo ruotare o spostandolo verso l'alto e il basso in modo che le diverse tirature non coincidano mai; a un certo punto ne risulta una zona centrale molto pesante, praticamente illeggibile perché quasi completamente inchiostata, dalla quale possono uscire righe raddoppiate, triplicate e così via. Qui qualche parola è ancora riconoscibile, benché l'intrecciarsi delle contrastanti angolazioni

provochi una lettura particolarmente difficile e ambigua. Disintegrazione semantica e compattezza grafica del materiale verbale vanno di pari passo, e da questa incongruenza nasce una disponibilità informale degli aspetti rigidamente geometrici della pagina. Un'affermazione di Franci Zagoričnik riguarda la fondazione della nozione stessa di letteratura: «Tutta la letteratura è negativa. Il suo significato più fortunato è quello di essere senza significato». Nel caso di Zagoričnik la poetica e il testo letterario sono intercambiabili, si può anzi dire che solo questa disposizione a una identità sostanziale dei due momenti garantisce la sopravvivenza del discorso poetico. Se infatti consideriamo i testi chiamati *Scripta*, che sono la parte più esemplare della ricerca di Zagoričnik, non facciamo davvero fatica ad accorgerci che qui l'uso «negativo» o «senza significato» della tastiera della macchina da scrivere («lo scrittore scrive: per far questo gli è sufficiente la carta e "la penna", o meglio "la macchina da scrivere"») è un uso apparentato con le tecniche dell'optical art, dunque un uso «puro» o comunque all'opposto di un'operazione verbale. Il potere carismatico insito nel destino del poeta inteso come portatore o inventore di un messaggio, di un pattern comunicazionale, viene risolutamente rifiutato da Zagoričnik: «La letteratura non è in corrispondenza col mondo perché col mondo non è possibile corrispondenza né colloquio. Molte cose sono un bel "non saper nulla". (...) La letteratura (...) parla un linguaggio che l'uomo intende appena o che addirittura gli sfugge».



Franci Zagoričnik: *Coesistenza*.

In *Point poème* di Michele Perfetti la tesi dell'annullamento della scrittura parte da un artificio retorico ben congegnato: un cerchio

di qualche centimetro di diametro viene usato come lente da applicare a un materiale preesistente, e il « contenuto » del cerchio si modifica in vari passaggi, dal periodo ancora sintattico allo spezzone di frase ormai privato di senso, dalla parola alla presenza sillabica, dall'immagine fotografica al nero assoluto. Anche per Fernando Millán il poema può essere « negazione del testo »: alla parte scritta che forma una figura geometrica viene opposto un riquadro nero delle stesse dimensioni che ne indica la cancellazione, l'annullamento, mentre il bianco ne indicherebbe soltanto l'assenza.

Nel poema *Fouilles anticipées* il nero negativo viene usato da Bory con intento allegorico, la nascita e la morte della Terra sono fenomeni che si attuano mediante parole che si formano o si distruggono intorno a una macchia rotonda d'inchiostro: l'allegoria è facile, quando le parole sono leggibili esiste un'idea del mondo (cioè il linguaggio) ma quando le parole vengono risucchiate dal buio il lettore si trova di fronte a un nulla linguistico totale, e cioè alla scomparsa della realtà. L'ipotesi è che gli « scavi anticipati » possano fornire qualche indicazione sulla leggibilità, ovvero sull'esistenza, dei dati concernenti una cosmogonia essenziale, « letterale ». La macchia rotonda (nera e negativa) resta al centro della azione che si svolge sulle pagine: qui il cinetismo ha infatti bisogno di una ventina di pagine per dimostrarsi tale, come in una serie di diapositive proiettate su uno schermo bianco a intervalli identici nonostante la diversità di presenza semantica dei fotogrammi; l'uso di una allegorizzazione cinetica sposta gli effetti della poesia visuale su un terreno complesso in cui offrire una sequenza di avvenimenti linguistici vuol dire affidarsi alla ripetizione-modificazione di un'immagine costituita da parole, cioè di una frase in formazione che è lo stesso lettore a « vedere » sfogliando le pagine. Tutto ciò corrisponde all'idea di un libro che esplora « uno spazio sempre aperto e sempre chiuso, pagina per pagina: le pagine precedenti morte, le pagine seguenti non ancora nate ».

Nei *poemi cromatici* di Maurizio Nannucci molti elementi caratteristici del concretismo lasciano il posto a un uso uniformante del colore, la cui presenza tautologica (alla parola « rosso » corrisponde il rosso, alla parola « giallo » il giallo, e così via) non intende esaltare i valori semantici del testo ma piuttosto attenuarne, se non proprio abolirne, il significato. Il testo dattiloscritto infatti consiste nella ripetizione schematizzata della parola indicante il colore stampata nel colore indicato su un foglio dello stesso colore: il bisticcio è qui inevitabile, e anzi è in esso, a ben guardare, che ritroviamo il senso del messaggio: l'uniformità cromatica sembra

soffocare ogni altra possibilità di lettura, l'affermazione ripetuta è simile (ma non identica) alla negazione di sé sul piano visivo; l'assenza di variazioni lessicali corrisponde perfettamente alla monocromia, dunque, e la parola « rosso » diventa soltanto una « pennellata » di rosso aggiunta agli strati precedenti: suggerisce così una variante quanto mai ambigua alla pratica del poema annullato. Questo tipo di ricerca viene portato avanti da Nannucci con le *definizioni*, che costituiscono un vero e proprio corpus tautologico, e tautologico « per definizione », attinente a una serie ovvia di « citazioni citate » e « indicazioni indicate » (e naturalmente l'elenco è proposto come inesauribile) che l'autore estrae dalla lingua intesa non solo con il De Saussure come « somma di impronte depositate in ogni cervello » o come « somma delle immagini verbali immagazzinate in ogni individuo » ma anche in quanto alibi della non comunicazione tra soggetto e oggetto, dove l'oggetto è semplicemente travestito da predicato ripetitivo, quindi autoannullantesi. È una forma di freddo delirio il cui primo punto di riferimento, l'arte concettuale, viene a essere posto tra parentesi, una operazione « interna » che non sembra prevedere o auspicare soluzioni. Diciamo che Nannucci propone un'arte tautologica o della tautologia povera proprio con il mettere tra parentesi l'arte concettuale intesa ora come equilibrio « probabilmente » falso tra il soggetto (l'arte) e quello che si rivela alla fine appunto come il predicato ripetitivo (concettuale) — che è poi il modo più diretto per negare spazio ad aloni di significato. L'operazione definitoria diventa così anche ovviamente una non operazione, un'assenza dell'agire sul concetto, assenza che ci appare prevista dalla nozione di tautologia ma che in questo caso serve piuttosto a mettere in forse la tautologia stessa nel momento in cui essa si presenta come irreversibile, definizione definita, tautologia tautologica.

Quanto a Claudio Parmiggiani, la sua scrittura « analfabetica » non è lontana, secondo la definizione, dalla ipotesi di Kolár sulla possibilità di una riduzione del linguaggio scritto a sistema segnico *indipendente* dall'alfabetizzazione, ma nello stesso tempo si serve di una diversa forma di presenza visuale, nella quale intervengono soprattutto vari elementi grafici che possono essere messi in relazione con una logologia astratta data come *dipendente* da scritture già perfettamente organizzate ai limiti della preistoria. Poiché Parmiggiani usa spesso il termine « papiro » (e cerca anche di ricrearlo come oggetto) è facile pensare a una sua versione, in termini ovviamente non ricollegabili a un qualsiasi semantema, dei geroglifici: ma appunto la negazione di ogni realtà semantica

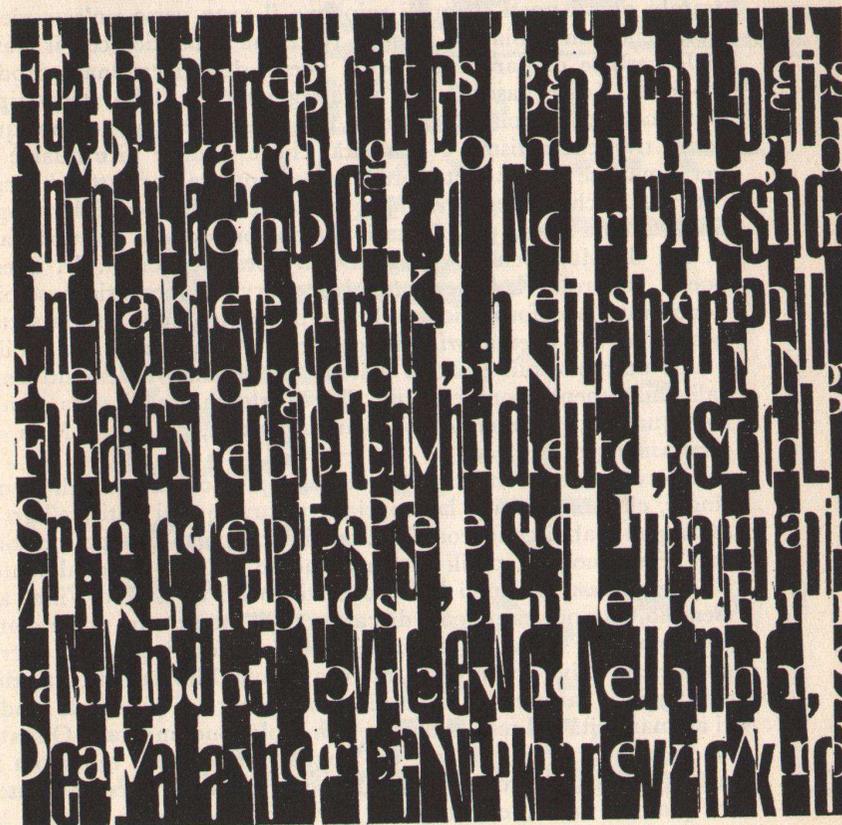
fa sì che il «papiro» (o lo «scriba») assumano un ruolo di tipo feticistico, un ruolo nel quale la visualizzazione del testo è il testo; benché il testo possa per assurdo avere un significato (perso, o da scoprire) la feticizzazione dell'oggetto «papiro» o dell'oggetto «scriba» non può non coincidere con l'immagine fotografica che di essi viene presentata, perché anche la scrittura è soltanto la specularità segnica di se stessa dal momento che rinuncia a essere letta per leggersi.

neroneroneroneroneroneroneroneroneroneroneroneroneronerone
neroneroneroneroneroneroneroneroneroneroneroneronerone
neroneroneroneroneroneroneroneroneroneroneronerone
neroneroneroneroneroneroneroneroneroneronerone
neroneroneroneroneroneroneroneroneroneronerone

Maurizio Nannucci: *Nero.*

VII. Dal testo "in superficie", al "collage largo",

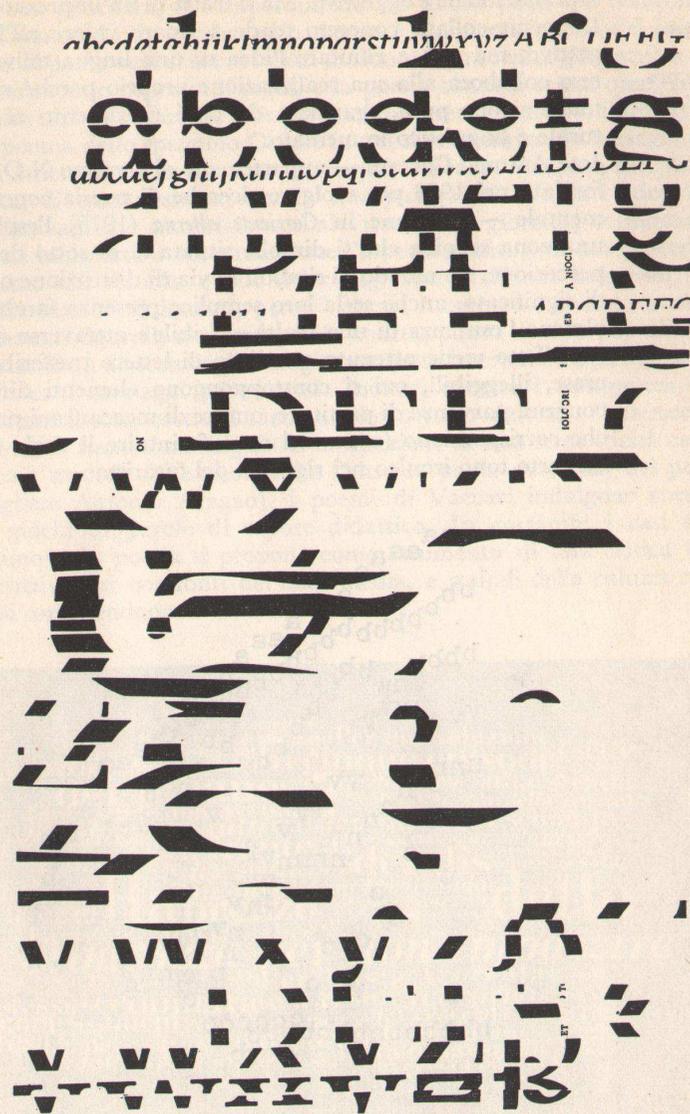
Del resto, benché con risultati dissimili, è proprio sulla base del rifiuto della leggibilità che Mon adopera spesso nel suo lavoro la tecnica del *décollage* o quella, opposta ma complementare, del collage. In gran parte dei poemi di Mon di questo tipo, infatti, le forme che risultano dal taglio casuale o geometrico del materiale



Franz Mon: *Testo-collage.*

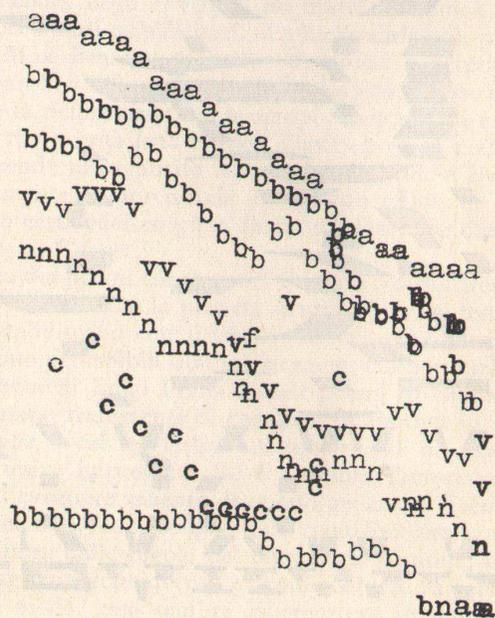
verbale hanno una dimensione duplice (in positivo e in negativo) e il significato del testo nasce dall'integrazione tra i frammenti di lettere e gli spazi bianchi. Nelle intenzioni di Mon, il gioco di vuoti e di pieni deve portare a una poesia «in superficie», che tenda a farsi pittura, in quanto un tempo la scrittura aveva una natura pittorica che probabilmente esprimeva molto di più del linguaggio parlato. Il poema deve quindi ritrovare le qualità visive che ha perso quando la stampa, standardizzando la scrittura, l'ha ridotta a mera funzione del suono. «Questo linguaggio — scrive Mon — vale solo per l'occhio, anche se presuppone la lingua parlata e il suo uso». Un metodo compositivo analogo a quello di Mon viene seguito da Fernando Lopez Vera e Ignazio Gomez de Liaño. Entrambi questi poeti spagnoli spingono il testo verso un'astrazione pura, che non abbia più nessuna relazione semantica con il materiale verbale di partenza. Alcuni poemi della sterminata produzione di Kolár nascono da un atteggiamento dello stesso tipo. Ma il collage di Kolár è sempre di una tale perfezione nel suo equilibrio tra schematicismo e casualità, che è difficile dire qual è la vera matrice degli effetti ottici estremamente rarefatti che egli ottiene. Anch'io, negli *zeroglifici*, ho usato la tecnica del collage, applicandola a testi pubblicitari, che ho considerato, per verificare la tesi di Max Bense, «progetti» di poesia concreta. In questi poemi, la parola o la frase di cui mi sono servito è spesso riconoscibile nonostante la deformazione e la semplificazione cui è stata sottoposta. Nel suo poema *lyrik* Franco Verdi opera in maniera simile, e anzi ne rende più esplicito il senso immettendovi elementi lessicali chiaramente comprensibili. Da questo punto di vista, tanto *lyrik* quanto certi miei *zeroglifici* fanno pensare, più che a Mon, al *poem-painting* di Kriwet.

A differenza dei poemi concreti del Gruppo Noigandres o di Gomerger, che comunicano la propria struttura, questi testi (*collages* o *décollages*) stabiliscono con il lettore un rapporto di tipo emozionale. Essi sono percepibili istantaneamente, ma non razionalmente. Gli *iconogrammi* di Luigi Ferro o certi poemi di Emilio Villa, ad esempio, fissano frammenti di caratteri di stampa in una ricomposizione *autre* la cui leggibilità è il prodotto di un gioco di corrispondenze visive impreviste. Ed è appunto l'imprevedibilità del messaggio il carattere saliente di questo genere di poesia. Il grado di asemantività del testo svolge qui un ruolo fondamentale. Quanto più si allontana dalle regole del linguaggio comune, tanto più il poema-collage concreto inventa un codice di lettura personalizzato. In qualche modo, esso sembra ripercorrere in senso inverso la strada aperta dalla poesia concreta verso una realtà linguistica

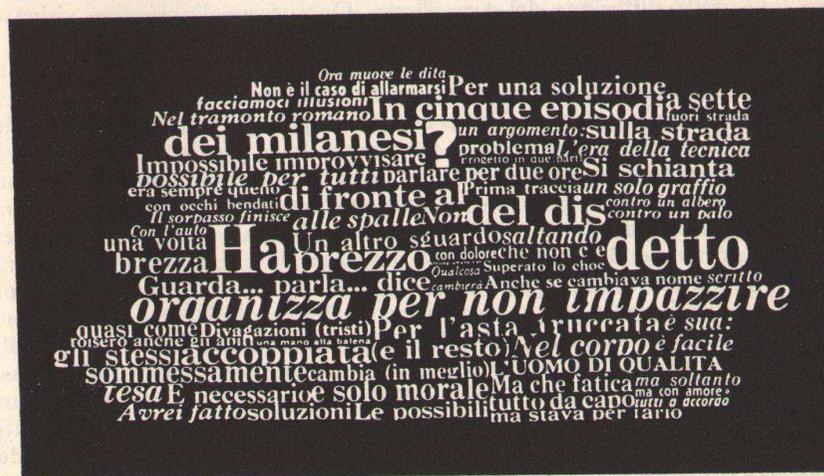
Adriano Spatola: *Zeroglifico*.

sopranazionale e oggettiva. Ma si tratta di un'impressione sbagliata. Il poema-collage concreto tende a ridare valore all'impulso soggettivo, ma non a rifiutare l'idea di una lingua universale. Anzi, esso collabora alla sua realizzazione proprio perché rivaluta l'immaginazione pura, sganciata da ogni riferimento al tessuto culturale e linguistico immediato.

José Antonio Cáceres — appartenente al Gruppo N.O. di Madrid, fondato nel 1968 per svolgere ricerche di poesia concreta e sperimentale — propone in *Corriente alterna* (1975) l'esplorazione di una zona segnica che si direbbe situata al di sotto della soglia di percezione, un mondo di simboli in via di distruzione o privi ormai di significato, anche se la loro semplice presenza farebbe supporre almeno l'esistenza di una realtà « visibile » attraverso di essi. Questo effetto viene ottenuto con l'uso di lettere trasferibili spezzate, crose, illeggibili, cui si contrappongono elementi direzionali incongrui, parvenze di partiture, ombre di meccanismi privi di senso, che corrispondono (come del resto fa intuire il titolo del libro) a un certo tono ironico nei riguardi del futurismo.

J. Garcia Sanchez: *Dattilo poema.*

A ben guardare, il comportamento di questi poeti nei confronti del materiale tipografico di partenza è identico a quello del *bricoleur*. Il poeta oggi si trova infatti di fronte a una realtà già « scritta », a un mondo coperto di segni, e la poesia consiste ormai quasi soltanto nell'utilizzazione a fini estetici di questo repertorio illimitato. Il poema dello spagnolo Ocarte in cui si vede un uomo bersagliato da lettere e da scritte è un'immagine efficace, anche se semplificata, di questa situazione. In *Entropico* (1966) Vaccari adopera esclusivamente materiale verbale tratto dai giornali, conservandone inalterato o accentuandone l'aspetto grafico, con un procedimento che ricorda quello dei *cronogrammi* di Nanni Balestrini. A differenza di Balestrini, però, Vaccari incorpora nel testo anche elementi figurativi, che servono da contrappunto di tipo pop all'interno di un discorso logico-alogico ottenuto interpolando in maniera ironica i messaggi preesistenti. Inoltre, mentre i *cronogrammi* di Balestrini sono costruiti mediante la sovrapposizione e l'intersecazione di frammenti linguistici in direzione di una semanticità caotica e assurda (che ricorda fra l'altro la *poesia encontrada* del portoghese Antonio Aragao), i poemi di Vaccari indulgono spesso a giochi di parole di sapore didattico. In entrambi i casi comunque la poesia si propone come strumento di una critica distruttiva nei confronti dei mass media, e quindi della cultura che essi sottintendono.

Nanni Balestrini: *Cronogramma.*

Questo atteggiamento potrebbe derivare, secondo Giuliani, non soltanto da una « impazienza linguistica », ma anche dal « piacere di maltrattare i giornali e la loro abitudine di razionalizzare momentaneamente in titoli e colonne il tragico, il vano, l'incontrollabile, il sordido, il patetico ». I poemi visivi sarebbero prodotti dunque come risposta alla « incongruità squisitamente schizofrenica » degli accostamenti provocati da una lettura arbitraria delle notizie e dei commenti. « Spingendo l'arbitrio fino in fondo — scrive Giuliani — è possibile estorcere ai frammenti ritagliati e poi incollati un riflusso di significati o di non significati, fortissime suggestioni nucleari, sicché la disarticolazione e riarticolazione (sperimentale) del testo rivela certe costanti strutturali del nostro mondo linguistico ». Qui l'avverbio « squisitamente » — non si può fare a meno di notare — rimanda evidentemente ai *cadaveri squisiti* dei surrealisti, che cercavano proprio nella « invenzione » o nella « riscoperta » di un linguaggio schizofrenico il carattere precipuo della poesia. Tuttavia in questo caso si tratta di un momento assolutamente inedito rispetto al surrealismo, che oggi può essere correttamente interpretato e giudicato soltanto alla luce dell'uso che ne ha saputo e voluto fare la cultura di massa. Scrive Carlo Munari: « Il surrealismo, che aveva investito ogni attività creativa, doveva condizionare in una misura incredibilmente vasta la pubblicità. E la pubblicità, in quanto espressione necessariamente rapportata a un gusto medio collettivo, doveva dimostrare a sua volta la vastità della diffusione del surrealismo. Oggi, forse, l'abitudine visiva ci impedisce di valutare appieno il mutamento rivoluzionario che si verificò nella sfera della pubblicità lungo il corso degli anni venti, e le influenze che il surrealismo esercitò anche nei decenni successivi, fino ai nostri giorni... Ma vi è di più: gli ingredienti linguistici tipici dell'arte surrealista si rivelarono ai pubblicitari — se convenientemente adattati e svuotati di taluni contenuti eccessivi (sadismo e demonismo) — di estrema efficacia ai fini della persuasione psicologica. Lo shock su cui avevano puntato i surrealisti si dimostrava così proficuo per la propaganda merceologica ». Questo adattamento al gusto medio collettivo, considerato da alcuni un « tradimento » del surrealismo, dal punto di vista della nuova poesia, che rifiuta di collocarsi in una dimensione avulsa dalla realtà, non può non essere profondamente significativo. L'interesse per le opzioni ideologiche dell'avanguardia storica, infatti, non deve essere disgiunto da un analogo interesse per i suoi cedimenti. Se nel surrealismo il fenomeno della prostituzione mercantile del prodotto artistico si è avuto in maniera così scoperta e violenta, ciò è dovuto evidentemente al fatto che il surrealismo, forse più

di qualsiasi altro movimento, ha patito e spesso provocato tutte le ambiguità tipiche del rapporto tra arte e società borghese, così come ha provocato e patito le ambiguità tipiche del rapporto fra arte e ideologia marxista. Insomma il surrealismo ha cercato di portare alle estreme conseguenze quelli che erano e sono i dati di una situazione tragica e grottesca di impasse, di un'alternativa apparentemente senza sbocco tra « la carriera letteraria (borghese) e quella rivoluzionaria (marxista) », come ha scritto André Breton. Diventa allora possibile, se si pensa a quanto si è detto di Rimbaud, parlare di una funzione sciamanica rivoluzionaria del poeta in opposizione alla funzione sciamanica standardizzata e conservatrice svolta dalle élites tecnologiche.

È a questo punto che assume rilievo un'altra delle componenti essenziali della poesia totale, l'*engagement*. Naturalmente non si tratta della nozione tradizionale di « impegno », ancora legata, non soltanto in Europa, a una poesia discorsiva e patetica. Questo tipo di poesia impegnata, infatti, non fa che abusare di formule ottocentesche e piccolo-borghesi: non soltanto nello stile, ma in tutto il suo atteggiamento verso la realtà. È una poesia morta, e tenuta in vita soltanto per ragioni « politiche ». Ma non è certo per puro spirito di contraddizione che è possibile affermare che questa sopravvivenza è frutto di un equivoco, e che i risultati strettamente « politici » di questa poesia sono stati, nonostante tutto, ben miseri. È dunque ancora il momento di fare il processo a questa parola, e di smetterla realmente di difenderla ad occhi chiusi, per dovere d'ufficio. Lo stato della nozione di impegno, oggi, è quello di un palazzo che abbia conservata intatta soltanto la facciata. Come l'etichetta di un barattolo sigillato ma vuoto essa non serve ormai ad altro che a trarre in inganno il consumatore. Per di più, si tratta di una nozione assolutamente vaga, che tuttavia viene usata con la coscienziosità e la pedanteria con cui ci si serve di uno strumento scientificamente esatto. Il fatto è che da un pezzo, ormai, ha cessato di esercitare un'azione attiva, per accontentarsi di una pura e semplice azione riflessiva. Così ridotta, non mette in crisi nessuna visione del mondo, e si sviluppa sulla falsariga delle opinioni correnti, invitando il lettore alla rassegnazione. Ma l'unico « impegno » possibile è proprio quello di combattere la rassegnazione.

Se consideriamo l'ambiguità della parola *engagement*, dobbiamo ammettere che il termine « partecipazione » usato dai poeti concreti brasiliani è più adatto (e meno equivoco) per designare questa tendenza della poesia totale. In Brasile, la « partecipazione » della poesia concreta alla problematica sociologica e politica si ricollega

sia a Joao Cabral de Melo Neto — che nel poema *Il fiume* (1954) ci offre una lucida testimonianza sulle drammatiche condizioni del Nordeste senza tuttavia rinunciare al rigore del proprio metodo compositivo — sia all'esempio di Majakovskij. « Senza una forma rivoluzionaria non può esistere un'arte rivoluzionaria », afferma Majakovskij, ed è da questa angolazione critica che va considerata la tesi della « concrezione semantica della composizione » formulata nel 1961 da Decio Pignatari. Il rifiuto della dipendenza culturale dall'Europa cui abbiamo qualche pagina sopra fatto cenno si trasforma, già in questo poema di Pignatari (1957), in esplicito e violento disprezzo per l'*american-way-of-life*:

b e b a c o c a c o l a
b a b e c o l a
b e b a c o c a
b a b e c o l a c a c o
c a c o
c o l a

c l o a c a

Nel poema-libro *Servidao de passagem* di Haroldo de Campos la contrapposizione tra i luoghi comuni del linguaggio poetico e i dati di una realtà sociale disperata raggiunge toni di feroce rifiuto: « l'azzurro è puro? l'azzurro è pus... il verde è vivo? il verde è virus ». In *Stele cubana* (1962) Decio Pignatari con la varietà dei caratteri e spezzando ad arte le parole costruisce un testo carico di rabbia. E José Lino Grünewald, in *Revolução* (1961), si serve di un lessico di tipo politico scarno e tagliente. Nel testo che segue, Grünewald, trasformando il sostantivo *fome* (fame) nel verbo *come* (mangia!), compone un epigramma di notevole effetto:

f o m e
f o m e
f o m e
f o m e
c o m e

Insomma, secondo Haroldo de Campos, accanto all'avanguardia di « solitudine ontologica », legata al nichilismo e al solipsismo, di cui parla Lukács, c'è posto anche per un'avanguardia costruttiva e « partecipante », l'avanguardia di Majakovskij e della poesia

estremamente sintetica di Bertolt Brecht, ed è in questo ambito che la poesia concreta brasiliana vuole essere situata.

Del resto, l'opzione ideologica non è esclusiva del Gruppo Noigandres. In molti testi dello statunitense Jonathan Williams, ad esempio, ritroviamo un atteggiamento simile, impregnato di spietata ironia: come nel poema *Un modello mnemonico di carta da parato per un gabinetto a due posti nel Sud*, basato sulla ripetizione ossessiva di *only black* e *only white*. Con *r = rivoluzione* e con altri testi dello stesso genere io ho pensato di creare una serie di slogan politici fatti di una sola parola e dedicati al Maggio francese. Sullo stesso argomento, Julien Blaine realizza, con *Mai 1968: Manifeste sous forme d'idéogrammes*, un opuscolo in cui il contrasto fra la rivolta e il potere viene visualizzato mediante l'uso di una simbologia estremamente semplice ma di grande efficacia (1). Ma, più che nella poesia concreta (o, come nel caso di Blaine, semiotica), è nella poesia visiva che il discorso politico trova la possibilità di attuarsi, mediante la manipolazione critica delle immagini alienanti che costituiscono il *leit-motif* della civiltà dei consumi. In Italia, è stato soprattutto il Gruppo 70 a portare avanti questo discorso, correndo tuttavia spesso il rischio di ricadere in quell'*engagement* di vecchio tipo che abbiamo già abbastanza criticato. Bisogna del resto ammettere che questo è un rischio difficilmente eliminabile, perché la poesia visiva del Gruppo 70 tende a capovolgere di segno i messaggi delle comunicazioni di massa e a contestare quindi un fenomeno che presuppone e alimenta la passività di chi riceve l'informazione, e in questa operazione è facile e a volte necessario ricalcare gli schemi sotto-estetici del Kitsch, sia pure per negarli. Secondo Filiberto Menna infatti « la poesia visiva nasce dall'intento del poeta di non sottrarsi allo scontro con il mondo esterno ma, al contrario, di operare all'interno della stessa cultura di massa tentando una promozione estetica del banale, del quotidiano e del Kitsch ». A questo proposito Pignotti parla esplicitamente di « contropubblicità », di « controfumetto », di « controrotocalco », definendo la poesia visiva come « il gesto di chi rispedisce la merce al mittente ».

Questo « gesto » richiama alla mente l'atteggiamento di rifiuto di Giuliani nei confronti della stampa quotidiana. Ma i testi visivi di Giuliani spingono risolutamente il materiale verbale verso la dimensione dell'assurdo e del grottesco, mentre i poeti del Gruppo

(1) La tecnica di Blaine ricorda molto da vicino quella usata da El Lisitskij nel suo manifesto *Colpate i bianchi col cuneo rosso* (1919).

70 tendono alla realizzazione di un valore semantico comune, che non si distacchi dal linguaggio corrente. Alla «impazienza linguistica» di Giuliani essi sostituiscono, per così dire, una forma di «pazienza linguistica», accettando di impegnare battaglia con i mass media sul loro stesso terreno, rivolgendosi cioè, almeno potenzialmente, al medesimo pubblico. «Se il pubblico non cerca la poesia — scrive Pignotti — la poesia deve cercare il pubblico». Il primo passo da compiere in vista di tale obiettivo è naturalmente quello di far uscire la poesia dal luogo in cui si è sempre nascosta, il libro, per metterla a disposizione di un numero illimitato di «lettori». Inoltre si tratta di sostituire sempre di più la parola con l'immagine, che risponde meglio alle esigenze di una comunicazione immediata, diretta, in sintonia con la realtà nella quale viviamo, dominata, appunto, da quelle che Dorflès definisce le «immagini artificiali» (i manifesti, la televisione, il cinema e così via). Anche la poesia, come l'arte, dice G. B. Nazzaro, «tende a fuggire dai centri abituali di raccolta ed è alla ricerca di spazi nuovi, di pubblici diversi, di una diversa collocazione prospettica rispetto alla scena urbana». Per Pignotti, insomma, la poesia può diventare un mezzo di comunicazione di massa, ed è simile a uno slogan pubblicitario non ancora messo in circolazione, ma già coniato. Questo passaggio dalla parola all'immagine non può tuttavia essere portato fino in fondo, perché la poesia visiva ha bisogno di usare la parola per «commentare», per «spiegare» l'immagine, allo scopo di non tralasciare nessuna possibilità di contatto ideologico con il pubblico. Mentre infatti nella poesia concreta è la parola stessa che si costruisce come immagine, nella poesia visiva è indispensabile una vera e propria interazione fra l'una e l'altra, ed è da questa interazione che nasce quella che A. Russo definisce «l'amalgama immagine-parola». Secondo Pignotti, quindi, «la poesia visiva non si fonda su una lettura lineare e temporale di elementi verbali e iconici semanticamente separati, ma su una lettura simultanea, totale, relazionale: il tutto prevale sulle singole parti». Il testo visivo è dunque un testo globale, che si muove, per Michele Perfetti, verso una dissacrazione dell'ordine espressivo abituale.

Comunque, un poema visivo è sempre un poema-collage, e anche il poeta visivo è, come Franz Mon e altri poeti concreti che operano nella sua stessa direzione, soprattutto un *bricoleur*, in quanto raccoglie materiali verbali e non verbali provenienti da una realtà scritta preesistente. Ma si tratta di due tipi diversi anzi opposti di *bricolage*. «L'universo autonomo della lingua definisce i limiti entro i quali opera il poeta concreto; non vi è posto per elementi

extralinguistici, come invece è il caso della poesia visiva», dice Arrigo Lora-Totino. Il poema-collage concreto tende quindi all'asemanticità e al disegno astratto, mentre quello visivo ricerca spesso effetti di natura didascalica, basati sul gioco di straniamento che si sviluppa dall'accostamento di elementi tratti da contesti non omogenei. Si tratta in questo caso, secondo Miccini, di una poesia extratestuale, interamente perduta nel corpo del discorso prelevato, che viene modificato «fisicamente» allo scopo di mutare l'atteggiamento passivo del lettore del testo di partenza, testo che originariamente non possedeva la componente ironica (o satirica) che alla fine dell'operazione risulta invece evidente. E Pignotti, per sottolineare la differenza fra il poema-collage visivo e qualsiasi altra forma di *collage*, parla di *collage largo*, mettendo così in rilievo l'estensione e la complessità del materiale linguistico e figurale usato.

La nozione di *collage largo* si riallaccia a quella di una *poesia tecnologica*, e cioè di una poesia «scritta nella lingua di oggi e nella lingua di tutti», le cui radici affondano nel terreno extralitterario delle comunicazioni di massa. Da questo terreno emerge un «vocabolario secondo», fatto di spezzoni di linguaggio prefabbricato, funzionale sì alle esigenze della realtà industriale, ma suscettibile anche di una trasformazione in senso estetico. Il poema-collage tecnologico usa stilemi verbali o visuali di dominio pubblico, ma, come si è visto, con volontà distruttiva. Così facendo, dice Luciano Ori, il poeta visivo si sottrae all'urgenza del consumo e al «bombardamento» dei mass media, e prende coscienza del loro significato pragmatico: la poesia trasforma la cronaca in storia, e ciò che è arte «in nuce» in arte. «Nessun intervento, se non casuale, di esperienze soggettive... ad esse viene sostituita la scelta del materiale tecnologico a disposizione, apersonale. Le conclusioni sentimentali, emotive, morali, sociali, ecc., ogni lettore le trarrà da sé, secondo la propria natura ed esperienza, partecipando all'opera, che diventa così "opera aperta". Il risultato dovrebbe essere un linguaggio epico, oggettivo, quasi "omerico", perché corale».

Soffermiamoci ad esempio sul lavoro di Luciano Ori, ossia sui testi visivi da lui prodotti tra il 1963 a oggi, cioè nell'arco di più di un decennio, più o meno dalla fondazione del Gruppo 70, con le relative «poetiche tecnologiche» di Pignotti, all'odierna diaspora di stili e intenzioni. Naturalmente il discorso di Ori non può essere omogeneo, il rapporto tra la sua poesia e la realtà è legato ai susulti della cronaca, al sapore (spesso insipido) del casuale e dell'inutile. Salvare e in qualche modo essenzializzare questo materiale di riporto non è facile, né in fondo necessario a un poeta che

sa usare con una certa violenza il filtro del grottesco, o l'arma del criterio ideologico. Certo le cose più recenti, imperniate sulla semplice riproduzione del fumetto, quasi un Liechtenstein all'italiana, insinuano il sospetto di una decontestualizzazione troppo elementare e acritica, complice, a ben guardare, del messaggio dei mass media supinamente accettato.

Ma il *Concerto caldo* e il *Concerto per alberi* rappresentano uno dei momenti davvero interessanti di questa situazione. Nei due *spartiti* la notazione viene sostituita da immagini simboliche rigorosamente allusive a una condizione estranea, e l'indicazione dei « movimenti » nella sua esatta ambiguità porta a veri e propri effetti da sinfonia visuale. Purtroppo affermazioni come « la poesia visiva è una sintesi di una svolta antropologica » e « la poesia visiva è l'alternativa proletaria al capitalismo letterario » sono più adatte a *épater les bourgeois* (secondo una vieta consuetudine) che a fornire notizie sulle possibilità di una ricerca.

Nella poesia visiva, secondo Achille Bonito-Oliva, il prodotto poetico « si propone come "oggetto intenzionale" per la compenetrazione esistente tra la forma e la funzione ». L'articolazione dei nessi all'interno del testo porta infatti a una unità inedita, la cui caratteristica fondamentale è la sconfitta dell'ipotesi più probabile e definitiva di lettura. Da questo punto di vista, il « comportamento strategico » del poeta consiste nella costruzione di un'alternativa al sistema linguistico istituzionale, e il risultato può essere misurato considerando lo scarto ottenuto fra la riacquistata mobilità del linguaggio e il suo automatismo iniziale. Tuttavia, « i procedimenti compositivi non debbono subire un'assolutizzazione, onde evitare un mero ricalco della matrice tecnologica alla base del sistema sociale ». Questo avvertimento chiarisce ulteriormente la sostanza della problematica ideologica di cui è intessuta la poesia visiva del Gruppo 70 e di molti altri autori, italiani e stranieri, il cui lavoro parte dalle stesse premesse ma punta su un diverso rapporto o equilibrio tra l'elemento verbale e l'elemento figurale: Jochen Gerz, ad esempio, come Norman O. Mustil o Stelio Maria Martini. Ma Lucia Marcucci porta il discorso più a fondo: « Tenendo conto dell'era tecnologica in cui ci muoviamo — essa scrive — le ricerche e i ricercatori devono passare attraverso i mass media, cioè convogliare le sperimentazioni in un ambito di comuni veicoli di comunicazione e cercare una grammatica capace di agire sulla coscienza dell'uomo, di esaltarne il ruolo critico e di politicizzare culturalmente le masse ». Naturalmente non è possibile perseguire un simile obiettivo senza rinunciare nella pratica, e non soltanto nelle formulazioni teoriche, ai luoghi abituali di

consumo del prodotto letterario. Spesso la poesia visiva non è altro che poesia incorniciata, che si limita a rifiutare il libro per accettare la galleria d'arte, e cioè ad abbandonare un pubblico di élite per un altro pubblico di élite. Ma come la pittura, la musica o il teatro anche la poesia tenta di spezzare questo cerchio chiuso per andare a cercare e a provocare il fruitore nel suo stesso ambiente. Per la poesia totale non è più questione unicamente di qualità di operazione ma anche, e soprattutto, di quantità di risultati, se l'optimum del risultato si ottiene con la creazione di un nuovo tipo di fruitore, finalmente liberato da ogni forma di accettazione acritica del messaggio. La nuova poesia vuole insomma « sostituirsi » ai mass media.

Così la Marcucci si serve, per alcuni suoi testi tecnologici, di uno strumento tutt'altro che privato come il manifesto, mentre Ian Hamilton Finlay parla esplicitamente di *poster-poem*, e Ketty La Rocca ha costruito segnali stradali assurdi. Anch'io, con Landini e Parmiggiani, ho realizzato una serie di manifesti politici (« manifesti » nel vero senso della parola, in quanto sono stati effettivamente affissi nelle strade di Bologna, Modena e Reggio Emilia nel 1964-65). Il fatto che essi avessero un carattere politico ha la sua importanza: la nostra intenzione era infatti quella di agire proprio dove la problematica della comunicazione era più scopertamente inattuale. E partendo dal rifiuto della sfera statico-ottimistica del patetico cercavamo di sovvertire, secondo un modello parasurrealista, le regole ormai istituzionalizzate del rapporto ideologia-pubblico, mediante l'uso delle categorie estetiche della sorpresa, dell'ironia, del grottesco, del cattivo gusto. Nello stesso spazio si muoveva anche Fabio Bonzi, con un libro-manifesto che utilizzava un materiale lessicale e iconografico estremamente banale, puntando così su uno shock ideologico che le scritte che commentavano i riporti figurali evidenziavano a tutti i possibili livelli di lettura, e quindi per un pubblico molto più vasto di quello degli addetti ai lavori. Ma sarebbe un errore attribuire a un solo gruppo, o a qualche autore isolato, questa esigenza. Come abbiamo visto, essa deve essere considerata l'elemento essenziale della nuova poesia, e la piattaforma comune delle ricerche più disparate. « Il mondo può essere letto », dice Blaine, « e quindi non si tratta più di pensarlo o tradurlo, ma di restituirlo ». Così, per realizzare i suoi *poemi plastici*, Kitasono Katue rifiuta ogni strumento ancora legato alla letteratura per servirsi esclusivamente della macchina fotografica, perché « la macchina fotografica può creare una poesia da oggetti insignificanti ». La presenza delle parole e degli oggetti potrebbe far pensare a un rapporto tra il poema plastico e il poème-

objet di modello surrealista. Ma Kitasono Katue, a differenza dei surrealisti, realizza soltanto costruzioni effimere, legate alla tradizione specificamente giapponese degli «ikebana», per poi fotografarle: ed è l'immagine fotografica a costituire il poema plastico «definitivo».

Se è vero che il poeta e il lettore possono guardare la realtà con gli stessi occhi, e agire su di essa in aperta collaborazione, perché scrivere, secondo Max Bense, «significa costruire il linguaggio, non spiegarlo», è anche vero, però, che in questi ultimi anni è riaffiorata con notevole insistenza, e in forme certamente più aggressive, la vecchia idea di poesia come slogan politico, una poesia viva che, diciamo, sembra imporre al lettore un certo numero di formule. Il titolo stesso della rivista che ha svolto questo programma, *Lotta poetica*, è indubbiamente indicativo. Del resto Sarenco, che della rivista è stato il principale animatore, non ha mai esitato nella scelta di metodi critici basati sulla violenza verbale. Una delle polemiche di *Lotta poetica* che ha inciso sulla situazione (ma soprattutto a livello di mercato e quindi in relazione a una problematica che il nostro libro può soltanto sfiorare) è stata quella contro l'arte concettuale. Dorflès a questo proposito ha parlato di una *querelle* tra poeti visivo-concreti e concettualisti "puri" per una questione di priorità nello sfruttamento dell'elemento verbale a un fine neotico-visuale. Secondo Dorflès spetta in effetti alla poesia concreta di avere utilizzato per prima l'elemento tipografico verbale a scopo di composizione visuale. Ma, «mentre nei poeti visuali si è di solito mirato ad ottenere un risultato "estetico", di piacevolezza visiva», possiamo notare che nei concettualisti puri tale risultato «è di solito trascurato, o addirittura esplicitamente evitato» (2).

In una nota critica sull'opera di Mirella Bentivoglio, che appartiene a questa zona di ricerca, Renato Barilli ha invece distinto due tipi di "concettuale": quello nordamericano, «mistico-estatico, imbevuto di spirito zen, anche se attento a svolgerlo in un clima freddo»; e quello che rappresenta il punto d'arrivo della poesia visiva, «in cui traspare uno spirito estremamente colto e "prezioso" nel senso storico di questo ultimo termine».

(2) G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Feltrinelli, 1973, p. 140.

IX. Solipsismo o comportamento?

L'anno di nascita della rivista *Ana Etcetera* è il 1958, l'anno di morte (presunta) il 1971, dieci fascicoli in una dozzina d'anni, quanto basta per controllare dal di dentro i «lavori in corso» (questa sigla appare tra le altre sulla copertina della rivista) di una metacomunicazione pretesa «quasi privata»; a scanso di equivoci sul ruolo di tale *privacy* nel campo della sperimentazione sulla «filosofia astratta» e sul linguaggio la linea programmatica di *Ana Etcetera* viene indicata anche come possibilità di «scrittura in circolo», «servizio di comunicazioni».

È evidente che l'accumulo di tali esche definitorie serve in primo luogo a porre il lettore di fronte a una zona d'intervento in cui vengono contemporaneamente messe in moto l'analisi del linguaggio e la conoscenza di sé, l'eterodossia filosofica e l'esercizio individuale del pensiero (anzi, dello «spensare»), la tipo/grafia quale elemento costitutivo del discorso e il *sense off sense*, e questa zona d'intervento è da considerarsi aperta tanto al rito comportamentistico quanto all'interlinguaggio.

Naturalmente, per quanto ci riguarda, porremo l'accento sulla metodologia tipo/grafica per appurarne le caratteristiche distintive rispetto a operazioni simili attuate nello stesso periodo di tempo: *Ana Etcetera* si propone, abbiamo visto, un'analisi del linguaggio, ma tale analisi dovrà essere «grafica» e cioè relativa tanto al modo di rappresentare le parole nella scrittura quanto alla scrittura stessa, da intendersi come «forma»; l'analisi grafica del linguaggio, scrive Martino Oberto, è «un metodo di lettura come diretta immagine grafica del mondo (per trascrizione) nella trascrizione: se si determina un problema di "forma" la questione lascia indifferenti — infatti se sono dati modi (o forme) diversi di una stessa cosa si tratta di pseudoproblema, in quanto siamo di fronte a una questione di indifferenza formale — cioè la scelta del tipo di scrittura è libera, arbitraria» (*Ana Etcetera*, n. 6, 1965). Dunque la scrittura si muove in aree di significato tra elementi terminologici e segnici messi a disposizione dell'operatore e da esso utilizzati per una «opus disorganizzata», e tale disorganizzazione è il risultato continuamente rimandato, ma a livello meta-linguistico, della ricerca. Qui la grafia — o tipo/grafia — serve

soprattutto, mi sembra, a rendere esplicito e simbolizzato secondo convenzioni di estrema sinteticità il percorso di tale ricerca, postulato come infinito.

L'accumulo di esche definitorie di cui si è detto ha dunque anche un uso verso l'interno, nel momento stesso in cui si accetta l'ovvio presupposto che la definizione coincide con la formazione del concetto; questo uso non ha carattere regressivo, pur portando a una scrittura «solipsistica», a un linguaggio «segreto» (Oberto parla addirittura di «autismo»). Viene infatti mantenuta in funzione l'arbitrarietà della scelta della tecnica di scrittura anche come metodo di disorganizzazione dell'informazione, senza limitazioni alla espansione semantica, ovvero alla carica semantica innescata nel metalinguaggio. E qui si può avere un'esplosione ma anche una implosione, con la scrittura alla ricerca di sé, nonostante l'avvertenza che per metalinguaggio non si debba intendere «un linguaggio usato per parlare del linguaggio». Questa implosione — la scrittura alla ricerca di sé — è a ben guardare in stretta connessione con quanto afferma Wittgenstein: «Ciò che nei segni non viene espresso lo mostra la loro applicazione. Ciò che i segni tacciono lo dice la loro applicazione» (*Tractatus logico-philosophicus*, 3.262). Tale «applicazione» è in *Ana Etcetera* coerente, dal punto di vista dell'analisi grafica del linguaggio, sulla base di una «semantografia» in cui (per particolari «condizioni di slivellamento») «le parole vengono usate come segni»; è evidente che il discorso non verte direttamente sulla poesia ma preferisce svolgersi a un livello in cui la manipolazione-simbolizzazione del segno, della parola, o del segno-parola, fa scattare un processo di coagulazione di significati dispersi o nascosti (dispersi nel mondo che circonda il testo, nascosti tra le pieghe del testo), un processo simile a quello che Jung chiama di «individuazione» o di «centralizzazione dell'inconscio». Sotto questa luce appare più plausibile il richiamo a un linguaggio segreto, che viene a essere per il testo, e soprattutto per il testo visuale, una raccolta di formule da sfruttare ai fini della «scrittura in circolo», come mi pare abbastanza evidente nel lavoro sia di Anna che di Martino Oberto: e forse ha ragione Ballerini quando, dopo aver indicato in questo lavoro una «estrinsecazione visuale dei processi logici» e un «rifiuto della nozione di linguaggio come mimesi», giunge ad affermare che siamo in questi ultimi anni di fronte a una «assunzione dei segni come convenzione pre-telepatica». Tuttavia la recentissima posizione di Anna Oberto sta rivelandosi piuttosto indipendente rispetto alle teorie della rivista, sulla base di una «poesia al femminile» con connotazioni ideologiche prioritarie rispetto al «linguaggio al maschile». E tale priorità

si configura, mi sembra, più in termini di organizzazione che di negazione: dal semplice «manifesto femminista» la Oberto è passata a «racconti visivi» realizzati insieme al figlio di pochi anni. Il segno che il bambino traccia sul foglio nel pronunciare una parola (sua o suggerita) serve da punto di riferimento per una serie di elementi analogici la cui scelta è sempre frutto di una collaborazione: a oggetti «magici» come sassi o conchiglie si aggiungono fotografie, appunti sulle circostanze, lettere alfabetiche. Questi aspetti diaristici sono forse meno interessanti sul piano visuale che su quello concettuale, ma in ogni caso permettono utili confronti con altre dimensioni «primitive» della poesia totale, da considerarsi, come direbbe Jacques Lepage, *hors langage*.

Per tornare a *Ana Etcetera*, su un piano meno astratto-teorico e più legato alla realizzazione pratica del testo può fornire indicazioni la nota di Ugo Carrega al poema *Rapporto fra il poeta e il suo lavoro* (sempre sul n. 6 della rivista): qui la pagina stampata non viene più considerata un «mezzo per moltiplicare la pagina scritta a mano» ma uno «strumento-in-sé d'espressione», in quanto «tutto ciò che è steso sulla pagina è capace di comunicazione». Il poeta ha sempre dovuto lottare contro la linearità del linguaggio, dove per linearità si deve intendere quella «fisicità» che permette di dire soltanto «una cosa alla volta» e la cui unica via d'uscita è la stratificazione tra immagini, significati, ritmi ecc. A questo *elemento verbale* della pagina stampata si affianca un *elemento grafico* basato sull'impaginazione, sul lettering e su segni creati o di riporto: mentre l'impaginazione risponde a una «volontà di chiarezza» nel disporre in un dato spazio le parole, il lettering fa sì che il carattere tipografico venga usato semanticamente; il segno creato «non è altro che un movimento della mano sul foglio a stabilire una sua traccia, presenza fisico-emotiva, o di "pensiero fulminante" nella dimensione della sua facile rapida acquisizione»; quanto al segno riportato, si tratta di «tutto quel materiale di carta stampata già esistente che viene scelta col ritaglio e inserita nel proprio discorso come riporto di una realtà oggettiva».

Queste annotazioni possono essere interessanti perché la poetica di *Ana Etcetera* vi risulta notevolmente semplificata, tanto da lasciar affiorare un certo numero di indicazioni che sembrano in contrasto con l'idea di una scrittura solipsistica: a parte l'intonazione pedagogica (l'impaginazione come volontà di chiarezza, e tale «anche per un impegno morale») Carrega ha verso la realtà oggettiva, e i segni di riporto, un atteggiamento certamente molto diverso da quello intuibile nell'autismo preconizzato da Oberto, ove per autismo s'intenda, alla lettera, la tendenza del pensiero o della perce-

zione a essere regolati dai desideri o bisogni personali piuttosto che dalla realtà oggettiva.

Tuttavia questa diversità viene in gran parte annullata dall'importanza assegnata da Carrega al segno creato (per il quale sarebbe forse più adatta la definizione di segno «creativo»); d'altra parte tanto il rifiuto del linguaggio lineare e della conseguente stratificazione quanto il richiamo a un pensiero «fulminante» sono, in una verifica diacronica delle poetiche, apparentabili a certe fondamentali indicazioni futuriste; ma tale ipotesi, pur confermata con plateale evidenza dall'esempio usato per il lettering (*terrOOReeee!*), resta un'ipotesi di principio in quanto troppo dissimile è nei due casi la sensibilità con cui viene trattato il materiale verbale: diciamo allora piuttosto che Carrega non si limita a rivalutare una tensione interna al testo visivo che il futurismo sapeva sfruttare secondo un codice linguistico *disgiunto* da un codice materico, ma ne fa uso con un'intensità pluridimensionale che implica l'esistenza di plusvalori semantici attribuibili a (o deducibili da) ogni elemento del mondo nel quale viviamo, e nel quale ovviamente il linguaggio scritto o parlato rappresenta soltanto uno dei tanti modi del comunicare.

tàs! tàs! tàs! tàs! tàs!

unvrienendorstònebal!



Ugo Carrega: *Scrittura simbiotica.*

In *Segni in uso* (definiti «esercizi del verbale») Carrega si chiede, ad esempio, come in un libro «il supporto», ossia la pagina e la carta, possa *non* essere «impiegato semanticamente», il che presuppone che in ogni altro caso tale supporto possiede necessariamente un peso semantico di cui il poeta è costretto a tener conto se non vuole produrre un messaggio consapevole solo in parte. La domanda riguarda in effetti più specificamente ciò che avviene quando in alcune pagine la mancanza delle immagini o delle frasi promesse dalle didascalie crea immediatamente e automaticamente una gamma di significati basati esclusivamente sul supporto. Nonostante la netta contraddizione Carrega insiste sul fatto che «la costante diversità del significato» dipende «dalla costante diversità del significante», ma quale spazio dare in questo contesto allo spazio bianco della pagina? Spazio semantico-visuale o spazio a-verbale non sono forse la stessa cosa? È interessante notare che *Segni in uso* si risolve in qualche falso sillogismo, come

camminare è un gesto
camminare è un segno
il gesto è un segno
il segno è un oggetto
camminare è un oggetto.

E qui naturalmente nessuno può intervenire sulla validità di questo sofisma, a proposito del quale l'autore potrebbe sempre ricordare che esso concerne in primo luogo un processo di oggettivazione progressiva dei meccanismi di apprendimento relativi all'esperienza. Gli «esercizi del verbale» pretendono dunque di trasformarsi in affermazioni indimostrabili in cui il ragionamento apparentemente logico utilizza proprio il supporto fisico per confondere la apparenza con la sostanza. Il testo può essere indifferentemente presente o assente, in quanto la sua visualità non dipende da questa presenza o da questa assenza. A proposito di Carrega scrive infatti Aldo Rossi: «Credo che sia dimostrato che fra il *vedere* e il *leggere* (un'immagine, ma anche una *scrittura*) il primato spetti necessariamente alla prima azione: ne deriva che al primo colpo d'occhio una scrittura (manuale o a stampa) è usufuita come un'immagine incorniciata in uno spazio precisamente delimitato (la pagina)». *Segni in uso* porta alle estreme conseguenze, dandolo per scontato, questo assunto, soprattutto nella serie dei «quadri irrealizzabili» in cui il riferimento all'immagine elimina l'immagine stessa e la sostituisce.

Aiuta a comprendere questa operazione il concetto di *simbiosi* sul quale si è basata la ricerca della rivista *Tool* (1965-67), una pub-

Lino Matti: *Testo simbiotico.*

blicazione nata da un programma «a puntate» da svolgersi, in ogni numero, su un determinato tipo di rapporto tra i vari elementi della poesia grafica. La «scrittura simbiotica» va intesa come un interlinguaggio al quale partecipano con reciproca azione segni tratti da diversi linguaggi, nell'ambito di un'analisi della pagina a stampa; tale analisi verte soprattutto sulle particolarità visuali in grado di essere riutilizzate ai fini di una comunicazione non più *fisica*, come ad esempio nel futurismo o nella poesia concreta, ma *astratta* (cioè logica o artificiale). Il richiamo a *Ana Etcetera* è evidente, anche se *Tool* propone un discorso essenzialmente autonomo sulla possibilità di una «lirica logica» come punto di partenza

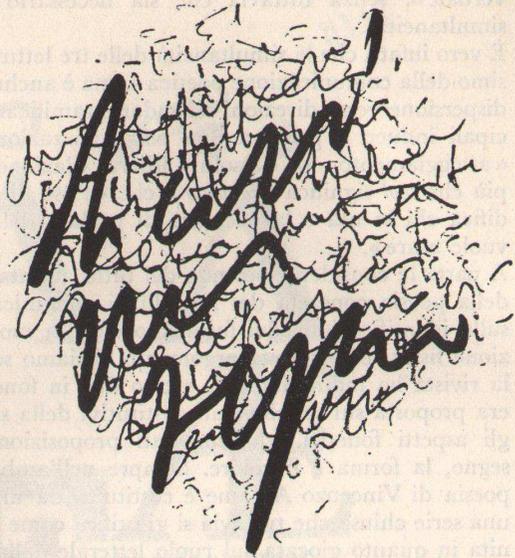
per un lavoro interno alla poesia, quasi esclusivo e comunque limitato a un nucleo prestabilito di esperienze. Così nella scrittura simbiotica si viene coinvolti in tre «letture»: la prima «ostensiva grafica», la seconda «ostensiva fonetica» e la terza «semantica verbale», senza tuttavia che sia necessario adottare l'idea di simultaneità.

È vero infatti che la simultaneità delle tre letture porta a un «massimo della comunicazione poetica», ma è anche vero che una certa dispersione verso direzioni secondarie ramificantesi da quelle principali induce il poeta a una personalizzazione del *poiein*, in un «atteggiamento» di «assoluta libertà d'azione ideologica», tanto più che *tool* significa *strumento* e che «l'uso di uno strumento modifica chi lo usa e la necessità di parlare dello strumento che si vuole usare».

A parte le considerazioni non del tutto accettabili sulla esclusione della poesia concreta dai modelli di comunicazione artificiale, o sulla identificazione del futurismo con un modello di comunicazione fisica, e su questo argomento ci siamo soffermati più volte, la rivista ha indubbiamente svolto fino in fondo la ricerca che si era proposta sui sei elementi costitutivi della scrittura simbiotica: gli aspetti fonetici, gli enunciati proposizionali, il lettering, il segno, la forma e il colore. Sempre nell'ambito di *Tool*, poi, la poesia di Vincenzo Accame è costituita da una serie di varianti, una serie chiusa che tuttavia si giustifica come aperta e quasi infinita in quanto giocata sul ruolo letterale della variante.

Il linguaggio, anzi la sua lettura visuale, scatta da questo bilanciamento e rimanda di pagina in pagina (e le pagine sono decisioni sintattiche) la ripetizione di alcune parole usate, oggettivamente, come chiave d'interpretazione del discorso che il libro fa su se stesso in quanto sistema di segni, ma anche, o soprattutto, dall'interno, come elementi convenzionalmente astratti, sui quali far colare poi valori semantici. Questa convenzione è identica a quella che fa della logica musicale una tessitura metafisica (certo non a caso Accame si richiama alla tecnica della «variazione») e comunque è il problema della costruzione di un testo indipendente dai suoi significati. Secondo Tomaso Kemeny, l'intento di Accame è quello di allestire il materiale verbale e grafico nello «spazio-supporto» allo scopo di far coincidere il significato che ne deriva con l'operazione stessa, abolendo i punti di riferimento storico-metafisici esterni allo spazio-supporto, che viene così «reso attivo» al punto di «declamare» la sua presenza. Il testo di Accame rimane perciò al di qua della comunicazione, nel senso comune del termine, e della espressione: «la funzione connotante del linguaggio,

la sua dimensione paradigmatica viene ridotta a zero» e «attraverso la regressione della significazione alle sue origini il gesto viene congelato sulle soglie della scrittura».



Vincenzo Accame: *Testo simbiotico*.

A un certo punto le tecniche della scrittura visuale sono esplose e hanno rifiutato il discorso sul processo di formazione del testo, spostandosi verso il problema di una poesia comportamentale. Il momento di questa esplosione va collocato all'inizio degli anni settanta, se tralasciamo di considerare i fenomeni precedenti di negazione assoluta a livello di intermedia, il più clamoroso e accettabile dei quali è Ben Vautier (dico «accettabile» dal punto di vista di una ricerca sulla poesia totale). Ma l'incognita di questo passaggio alla poesia comportamentale consiste nel fatto che essa rispecchia, appropriandosene, sistemi analoghi di espressione gestuale già in atto intorno alla poesia. È il tipico rapporto di generalizzazione «parallela» rovesciata, all'interno del genere, in distruzione-reinvenzione di un modello autonomo. Ormai tuttavia sappiamo che questi passaggi da un genere all'altro rientrano in una prassi accettata e anzi invocata dalla vita stessa dei media

artistici. Il nuovo modo di produrre poesia mediante il comportamento si spiega soltanto tenendo presente un ampio retroterra in cui i singoli exploits di questo o quel «precursore» contano meno dell'effettiva formazione — a livello estetico — di uno spazio di libertà creativa globale.

Poème Concret Spatial, Lettriste, expérimental, etc
par Adnan Svatkic

MOI BEN-JAIME PAS LA POESIE EXPERIMENTALE
LETTRETE CONCRETE SPATIAL ETC.
CEST UN CUL DE SAC ~~QUI MENE~~

Ben Vautier: *Cartolina*.

Se invece la poesia visuale viene considerata come una catena di montaggio funzionale a se stessa e quindi al sistema ideologico dei rapporti culturali in atto, la logica conseguenza è che il suo rinnovamento appare possibile soltanto sul piano politico, o quanto meno privilegiando in senso politico il rapporto «aperto» con il pubblico. Ma bisognerà accertare se questa funzionalità al sistema è reale, o non piuttosto un semplice espediente polemico. La tesi

di Luigi Ballerini, ad esempio, è che la poesia visuale abbia agito e agisca in direzione disalienante, cioè contro «i gruppi al potere» che approfittano del «processo secolare di standardizzazione della immaginativa» conseguente al «fissaggio della lingua verbale in stampi neutri di scrittura, in codici ripetibili a usura e ai quali l'individuo non può arrecare alcunché di personale». Dunque la scrittura visuale, afferma Ballerini, «postula un recupero dell'Es non a livello delle sue richieste più immediatamente vitalistiche ma in quanto si presenta come magazzino totale delle possibilità percettive, provocando un reinserimento di tali possibilità nei processi di captazione del reale».

La tesi di Ballerini è soddisfacente perché basa sulla liberazione dell'Es non tanto una serie di testi visuali (appartenenti poi a varie «scuole») quanto il procedimento stesso di produzione di tali testi. Dunque un'idea molto precisa di comportamento è contenuta anche e già nella scrittura visuale, e sarà opportuno tenerne conto se non si vuole, per proiettare in avanti la poesia comportamentale, tagliarle tutti i ponti dietro le spalle. Del resto due esempi di *body poetry*, come lo *scriba* di Claudio Parmiggiani e *Fig. 1* di Timm Ulrichs, usano il corpo come pagina, non come macchina gestuale, riequilibrando così i dati del problema. *Dada* di Ferrò si colloca sullo stesso piano, ma con una variante molto interessante dal punto di vista di quanto stiamo dicendo: per rendere graficamente pregnante il suo *body poem* Ferrò è costretto a «tornare indietro», e cioè a servirsi della pagina-oggetto, con fustellatura e così via, mentre a Parmiggiani e Ulrichs basta il medium fotografico. Di un mio testo, *voyage*, esistono due versioni, che si integrano a vicenda e si spiegano l'una con l'altra: come poema-oggetto e come poema gestuale. Uno dei più importanti autori di poesia comportamentale, Alain Arias-Misson, è passato dall'happening alle azioni pubbliche e poi alla foto-collage, usando quest'ultima per ricapitolare e «fissare» in una nuova versione spaesante le esperienze precedenti. L'elenco di queste variazioni sul tema della difficile autonomia della poesia di comportamento rispetto alla scrittura visuale potrebbe continuare a lungo.

Un'altra questione sulla quale vale la pena di soffermarsi è che la problematica della poesia comportamentale non ha sempre un significato direttamente «politico». Lo ha o lo ha avuto in certi casi, per esempio nel caso di Julien Blaine e delle sue affiches (*Regardez la révolution en marche*) incollate ad oggetti in movimento, come automobili o altri veicoli, per rendere «effettivo» e «visibile» sul piano della realtà lo slogan, con una evidenza solo a prima vista tautologica. Non lo ha e non lo ha avuto in altri casi, se non alte-

rando sensibilmente, dilatandolo in maniera pretestuosa, l'aggettivo «politico». La poesia comportamentale è anche fine a se stessa, «inutile», priva di implicazioni «positive». Può essere collettiva ma può anche svilupparsi come momento individuale di una situazione oggettiva o addirittura come momento di una tensione soggettiva, privata (torniamo, come si vede, alla tesi di Ballerini sul recupero dell'Es), senza per questo cadere nel solipsismo, senza cioè che il soggetto del comportamento sia costretto a non ammettere una realtà esterna, diversa dalle proiezioni fantastiche del pensiero o dell'immaginazione.

Ad esempio *Per un trattamento completo* di Vaccari è una specie di catalogo in forma di *souvenir* di un viaggio ripensato e rivissuto attraverso gli scontrini degli Alberghi Diurni Cobianchi, ben noti ai viaggiatori bisognosi di una rapida doccia o di una frettolosa rasatura. Da questo punto di vista siamo di fronte a un'*Odisea* casalinga, alla cronaca di una emigrazione da provincia a provincia che sa molto di noia e di *routine*. Giustamente in questi casi è «la vita» a essere chiamata in causa, con la sua messinscena di cattivo gusto e di rassegnazione.

Di questo fatalismo non catastrofico Franco Vaccari è un interprete sicuro, da anni il suo interesse è rivolto principalmente alle tracce triviali e a volte granguignolesche del risvolto «sotterraneo» dell'esistenza quotidiana. Questo atteggiamento o «comportamento», non imbevuto di acque messianiche, e in fondo non inclinato alla malinconia crepuscolare, fa sì che *Per un trattamento completo* racconti soltanto se stesso, con la logica fredda della prezzatura da supermarket, senza intervento critico o volontà distruttiva dell'autore. Quanto al secondo modo di leggere il libro — come «poema-viaggio» o «poema-azione» — direi che esso risulta direttamente dal lessico degli scontrini, offerto a una interpretazione filologica magari ironica come un *jeu de mots* un po' voluto: «supplemento estetico», ad esempio. Metafore fortuite che mordono la realtà secondo la logica del caso, testi superflui la cui innocente e pratica verità è già stata assolta *prima*, nel limbo delle buone intenzioni, e le buone intenzioni sono inattuabili non soltanto per «la vita», ma anche per «l'arte» o «la poesia».

Alla fine di tutto questo Julien Blaine propone la poesia «due punti», un tentativo di raggruppare i poeti visuali intorno a una formula abbastanza generica da rimanere estranea rispetto alle polemiche tra le varie correnti; si tratta in fondo di una formula di attesa, e lo stesso segno grafico che serve a indicare il movimento (due punti tra virgolette, « : ») ha più il senso di un marchio di fabbrica che di un ismo. D'altra parte l'operazione di Blaine

risente di almeno due condizionamenti: da un lato la crisi sessantottesca, dall'altro la fine di quell'atteggiamento di attiva collaborazione tra personalità diverse e diversamente creatrici che ispirava *Approches*, e in parte, almeno inizialmente, altre riviste. Abbiamo quindi una decisa conversione all'anonimato e al metodo dialettico, oltre che naturalmente alla volontà di agire sulla vita quotidiana all'interno di una «data società in un dato momento». La poesia «due punti» è materialista, rifiuta la lettura del *récit*, la frode del libro, il mercantilismo dell'oggetto, l'alienazione dello spettacolo: ma soprattutto rifiuta di avere come soggetto il *linguaggio*, in quanto il suo soggetto è la critica, la moltiplicazione e la proliferazione dei *linguaggi*. Da questo atteggiamento nasce la rivista «Doc(k)s», alla quale sono affidate per il momento le nuove ricerche internazionali e totali di poesia.

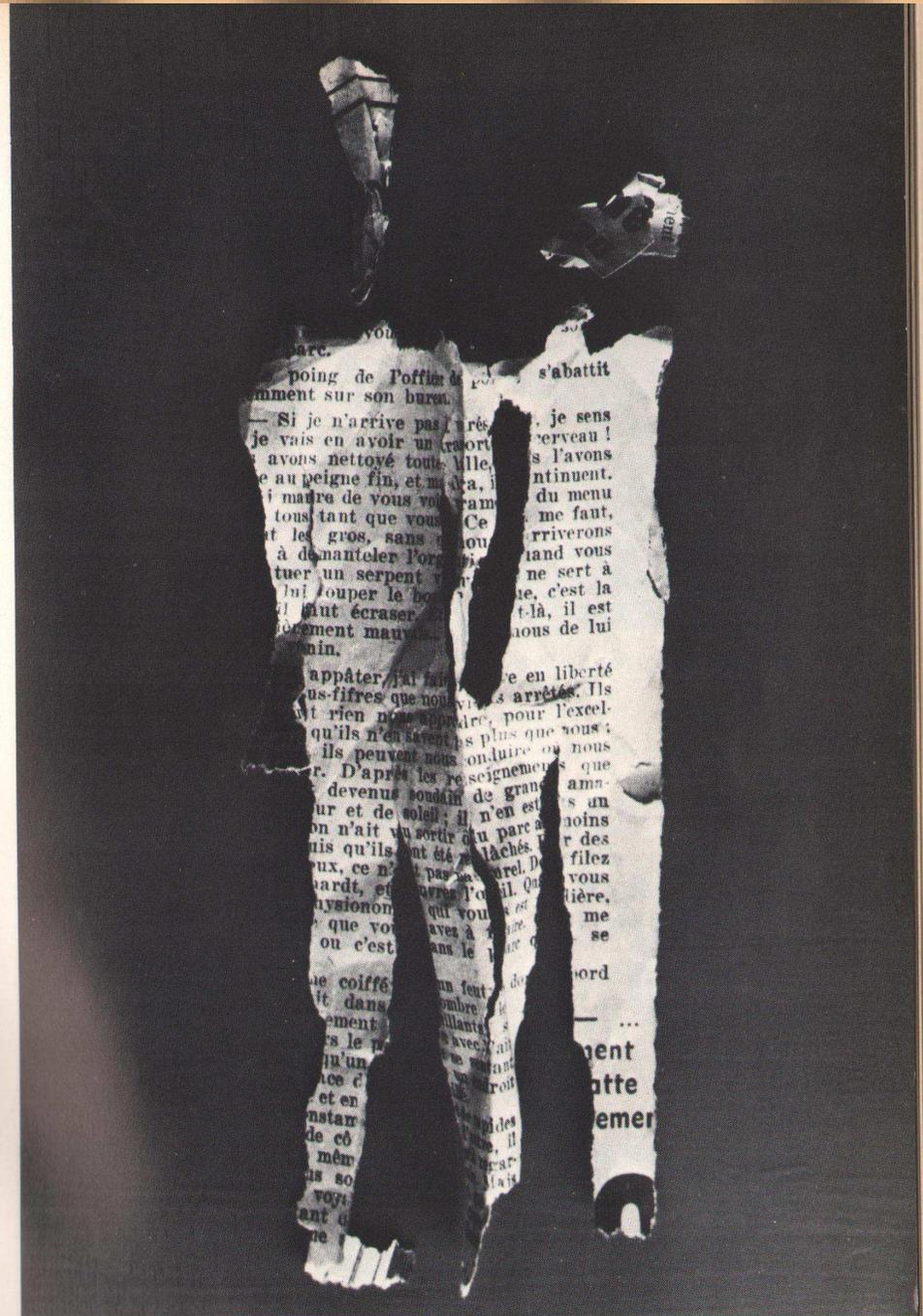
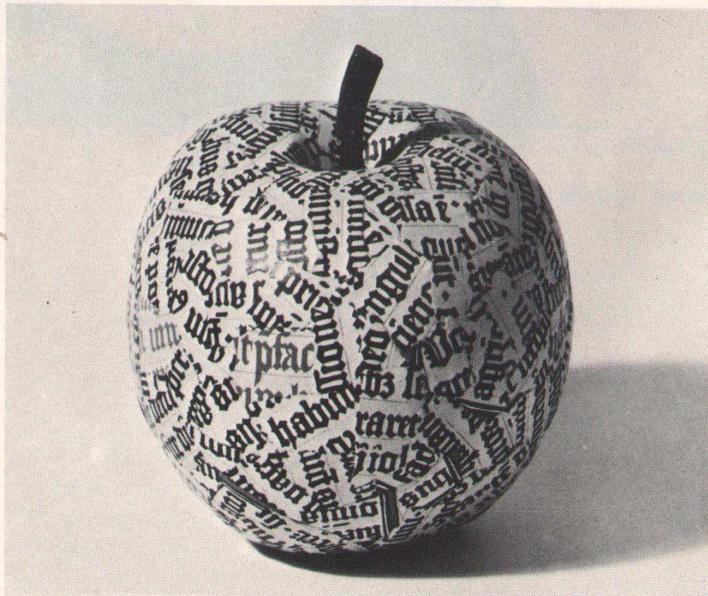


El Lisitskij: «Colpite i bianchi col cuneo rosso».



Giulia Niccolai: « Poema & Oggetto ».

Jiri Kolar: « La mela ».

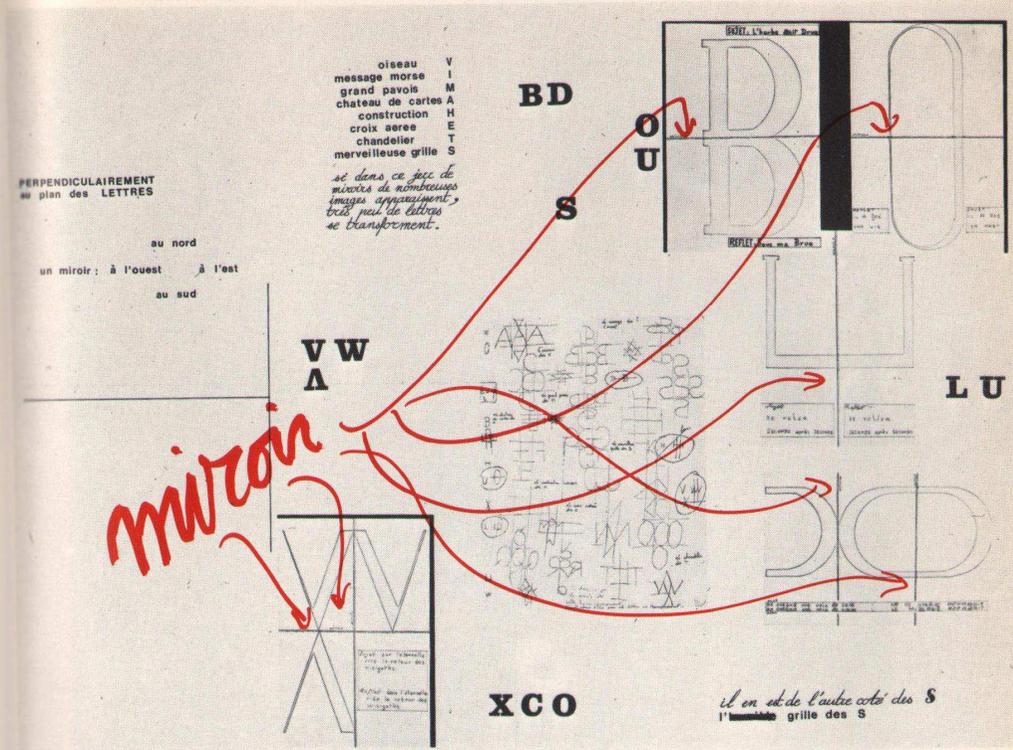


Kitasono Katué: « Poema plastico ».

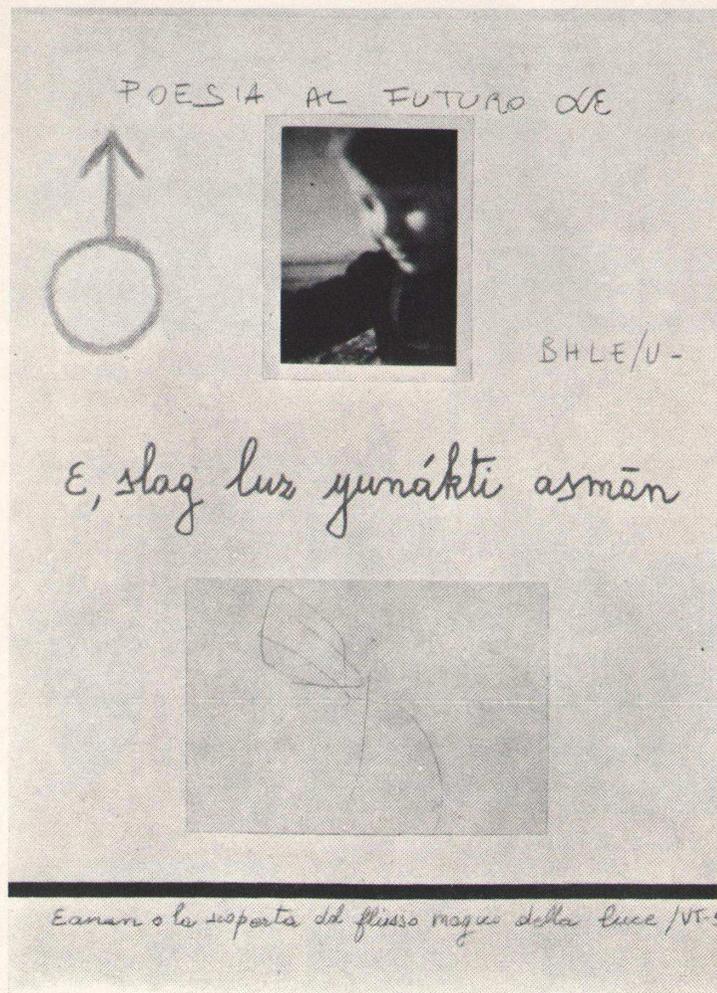


Eugenio Miccini: « Poesia visiva ».

Lamberto Pignotti: « Poesia visiva ».



Julien Blaine: « Miroir ».

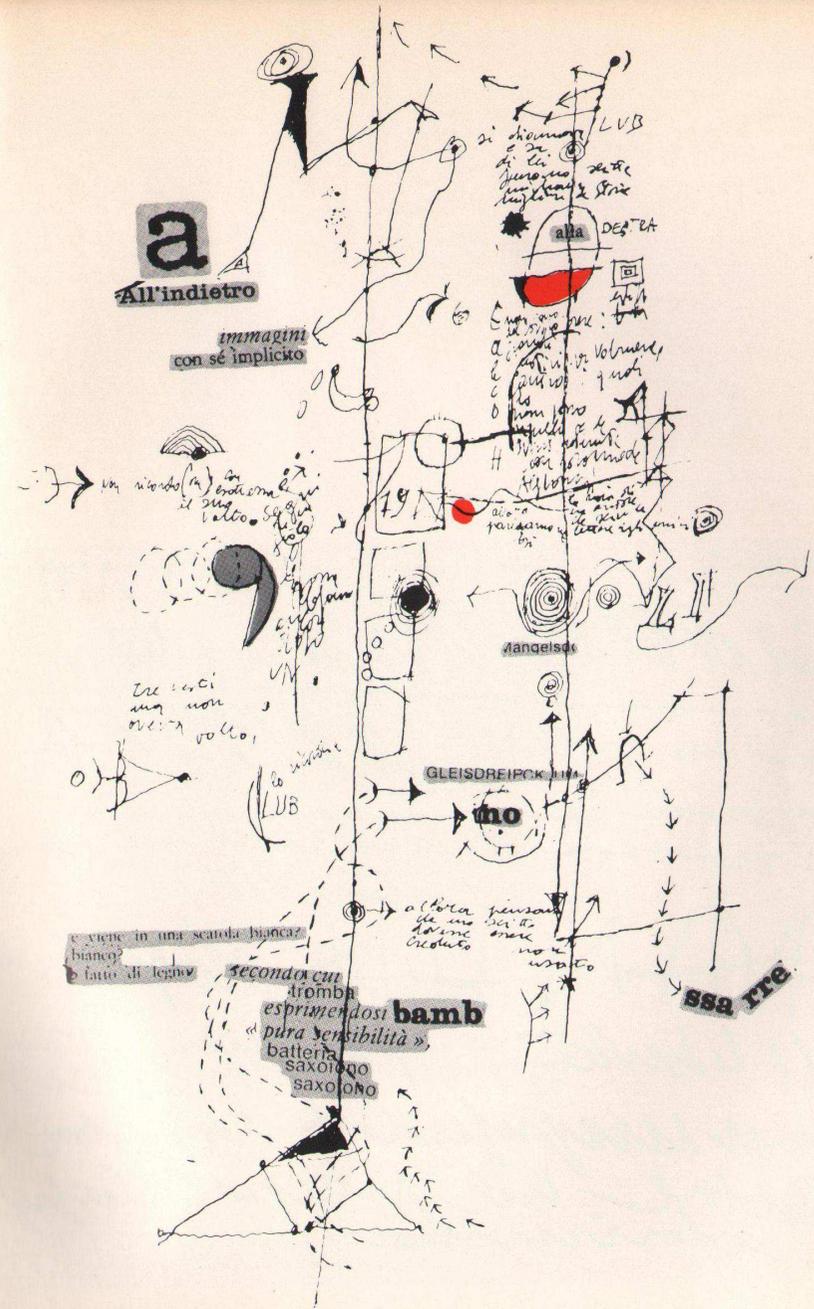


Anna Oberto: «Testo composto in collaborazione con il figlio».



Carlo A. Sitta: «L'enigma di Isidore Isou».

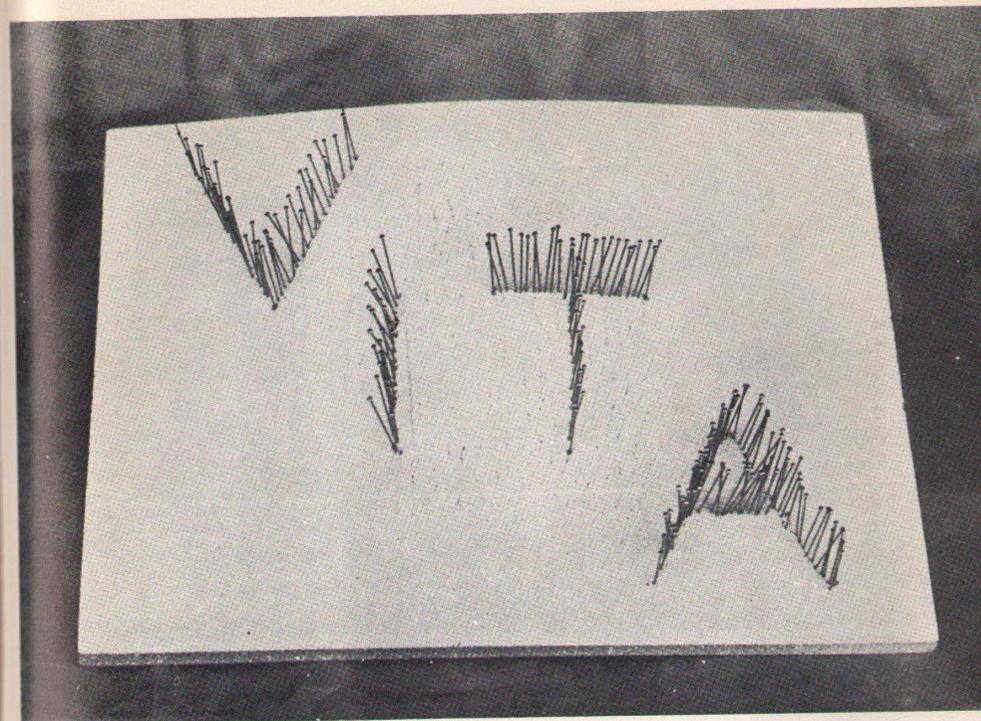
Rolando Mignani: «Testo simbiotico».



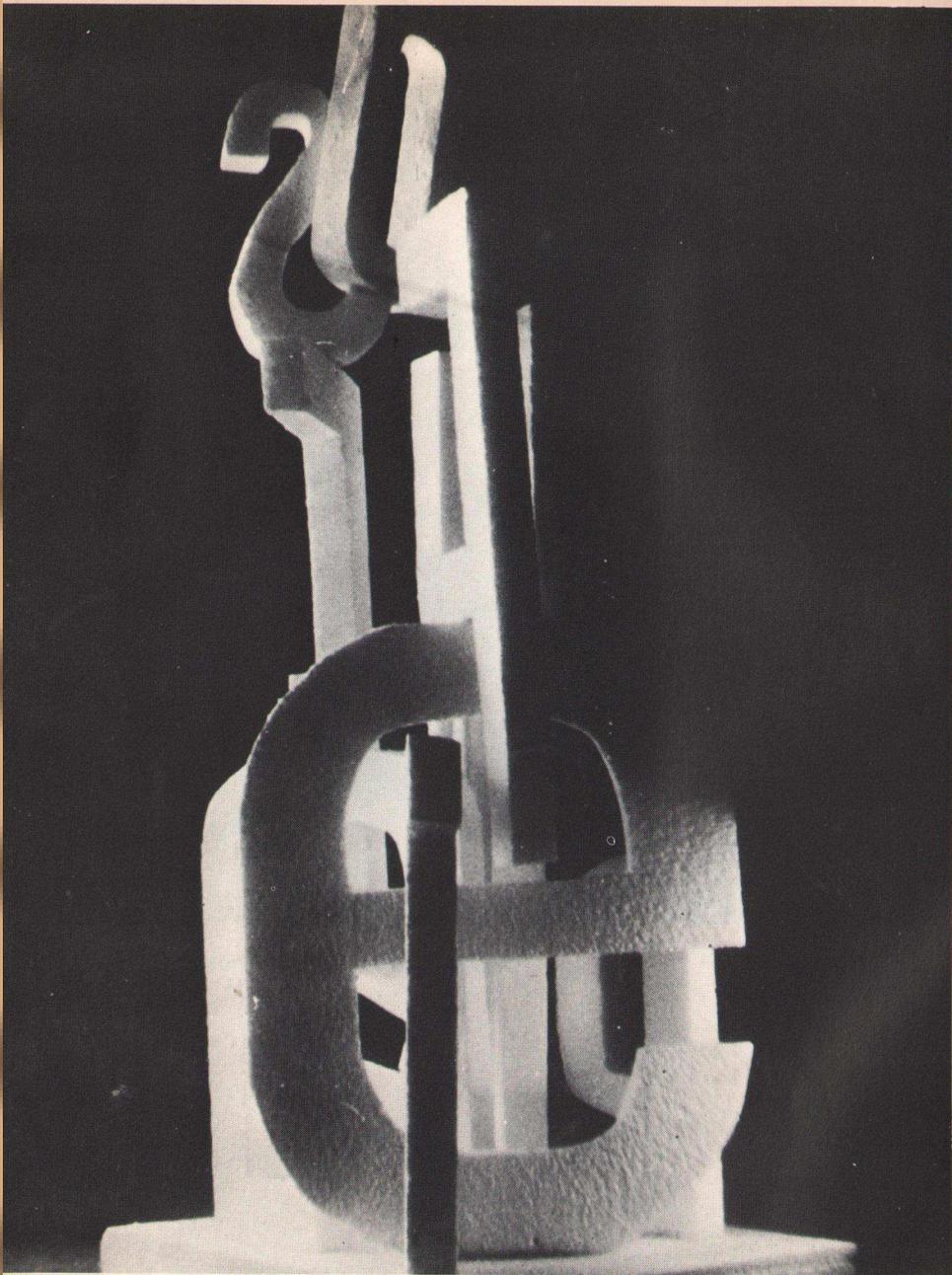
Magdalo Mussio: «Scrittura».



Lucia Marcucci : « Poesia visiva ».



Mirella Bentivoglio : « Poema-oggetto ».



J. F. Bory: «Scultura visiva».



Mario Diacono: «Testo».



Stelio M. Martini: «Testo visivo».

Antologie

- An anthology*, a cura di La Monte Young & Jackson Mac Low, New York, 1963.
- An anthology of concrete poetry*, a cura di Emmett Williams, Something else press, New York, 1967.
- Anthology of concretism*, a cura di Eugene Wildman, Swallow press, Chicago, 1967.
- Antologia di poesia concreta*, a cura di Adriano Spatola, nel volume: Ezio Gribaudo, *Il peso del concreto*, Edizioni d'arte fratelli Pozzo, Torino, 1968.
- Antologia Noigandres*, Massao ohno editôra, Sao Paulo, 1962.
- Archivio di poesia visiva*, a cura di Eugenio Miccini, Techne, Firenze, 1970.
- ccV TRE*, edito in reprint da Flash art & King kong international, Milano, 1970.
- Concrete poetry*, a cura di Mary Ellen Solt, Indiana university press, 1968.
- Concrete poetry*, a cura di Stephen Bann, London magazine editions, London, 1967.
- Dall'informale alla body art*, a cura di Lea Vergine, Studio forma, Torino, 1976. Un capitolo è dedicato alla poesia visiva.
- Die wiener gruppe*, a cura di Gerhard Rühm, Rowohlt, Amburgo, 1967.
- EVA*, a cura di I. G. Plamen & Marko Pogačnik, Ljubljana, 1966.
- Exempla*, a cura di Maurizio Nannucci, Firenze, 1970.
- Experimentální poezie*, a cura di Josef Hiršal & Bohumila Grögerová, Odeon, Praha, 1967.
- Experimentelle dichtung in Spanien*, a cura di Ignacio Gómez de Liaño & Felipe Boso, in *Akzente*, n. 4, 1972.
- Experiments in visual poetry*, a cura di Toshihiko Shimizu, in *Mizue*, n. 6, Tokyo, 1975.
- Geiger*, a cura di Maurizio Spatola, Torino, 1967/77.
- Historische anthologie visuele poëzie*, a cura di G. J. de Rook, Rijkscentrum Hoger Kunstonderwijs, Brussel, 1976.
- "Iuvenilia loeti"*, raccolta di poeti latini medievali, a cura di Luciano Caruso & Giovanni Polara, Lerici, Roma, 1969.
- Il gesto poetico*, a cura di Luciano Caruso & Corrado Piancastelli, in *Uomini e idee*, n. 18, 1969.
- Kleine anthologie konkreter poesie*, a cura di Eugen Gomringer, in *Spirale*, n. 8, 1961.
- Konkrete dichtung: texte und theorien*, a cura di Siegfried J. Schmidt, Bayerischer schulbuch verlag, München, 1972.
- Konkrete poesie (deutschsprachige autoren)*, a cura di Eugen Gomringer, Reclam, Stuttgart, 1972.

- Konkrete poesie international*, a cura di Max Bense & Elisabeth Walther, in *Rot*, n. 21, 1965.
- Konkrete poesie international 2*, a cura di Max Bense & Elisabeth Walther, in *Rot*, n. 41, 1970.
- Konkrete poezie*, a cura di Paul de Vree, in *De tafelronde*, nn. 2/3, 1966.
- Konkretna, vizuelna i signalistička poezija*, a cura di Miroljub Todorovic, in *Delo*, n. 3, Beograd, 1975.
- La créativité en noir et blanc*, Nouvelles éditions polaires, Paris, 1973; un capitolo, *La poésie après le verbe*, di Max e André Chaleil, è dedicato alla poesia visuale.
- La escritura en libertad*, a cura di Fernando Millán & Jesús García Sanchez, Alianza editorial, Madrid, 1975.
- La poésie hors du livre hors du spectacle hors de l'objet*, a cura di Julien Blaine, in *Robho*, nn. 5/6, 1971.
- L'érotisme dans la poésie matérielle*, a cura di Julien Blaine & J. F. Bory, in *Approches*, n. 2, 1966; con una nota introduttiva di Frank Popper.
- Movens*, a cura di Franz Mon & Manfred de la Motte, Limesverlag, 1960.
- New italian writing*, a cura di Alfredo de Palchi & Sonia Raiziss, in *Chelsea review*, nn. 18/19; una sezione è dedicata alla poesia visuale.
- Once again*, a cura di J. F. Bory, New directions publishing corporation, New York, 1968.
- Oslikovljena riječ; Konkretna poezija*, a cura rispettivamente di Vera Horvat-Pintarič & Branimir Donat, in *Bit international*, nn. 5/6, Zagreb, 1969.
- Poesia concreta*, a cura di Arrigo Lora-Totino, in *Modulo*, n. 1, 1966.
- Poesia e/o poesia*, a cura di Eugenio Miccini, Brescia-Firenze, 1972.
- Poesia experimental*, in *Cadernos de hoje*, n. 4, 1964.
- Poesia visiva*, a cura di Lamberto Pignotti, Sampietro, Bologna, 1965.
- Poesia visiva in Jugoslavia*, a cura di Biljana Tomic, in *La battana*, nn. 22/23, 1970.
- Poesia visuale, poesia concreta*, a cura di Giuliana Morandini, in *Carte secrete*, n. 20, Roma, 1972.
- Poésie en question*, in *Opus international*, nn. 40/41, 1973.
- Poésies et expressions d'avant-garde en Amérique Latine*, a cura di Julien Blaine, in *Doc(k)s*, nn. 1/2/3/4, Marsiglia, 1976.
- Poëzie in fusie*, a cura di Paul de Vree, De bladen voor de poezie, Lier, 1968.
- Poiorama*, a cura di S. M. Martini, in *Linea sud*, n. 2, 1965.
- Positionen 64*, in *Die sonde*, nn. 3/4, 1964.
- Situazione della poesia concreta*, a cura di Arrigo Lora-Totino & Adriano Spatola, in *La battana*, n. 12, 1967.
- Slovo, pismo, akze, hlas*, a cura di Josef Hirsal & Bohumila Grögerova, Praha, 1967.
- Tavole parolibere futuriste (1912-1944)*, a cura di Luciano Caruso & Stelio M. Martini, Liguori, Napoli, 1974.
- Text-bilden, visuelle poesie international*, a cura di Klaus Peter Dencker, DuMont, Köln, 1972.
- The word as image*, a cura di Berjouhi Bowler, Studio Vista, London, 1970.
- Visuell-konkret international*, a cura di Klaus Groh, in *Und*, n. 11/12, 1973.
- Znamenja*, Ljubljana, 1969.

Cataloghi

- Aktual art international*, a cura di Jeff Berner, Stanford, 1967.
- Anthologie visuele poëzie*, a cura di G. J. de Rook, Galleria 't hoogt, Utrecht, 1976.
- An international cyclopedia of plans and occurrences*, a cura di Davi Det Hompson, Virginia commonwealth university, Richmond, 1973.
- Arlington-one*, a cura di Ken Cox, John Furnival, Dom Sylvester Houédard & Charles Verey, Arlington, 1966.
- Artwords and Bookworks*, Institute of Contemporary Art, Los Angeles, 1978.
- Between poetry and painting*, Institute of contemporary arts, Londra, 1965.
- Comunicazioni visive*, a cura di Michele Perfetti, Massafra, 1968.
- Concordancia de artes*, a cura della Cooperativa de producción artistica, Madrid, 1967.
- Contemporanea*, Roma, 1973; con una sezione, a cura di Mario Diacono, dedicata alla poesia visuale.
- Esposizione internazionale di poesia sperimentale*, a cura di Adriano Spatola, Modena, 1966.
- Esposizione internazionale di poesia sperimentale*, a cura di Arrigo Lora-Totino, Adriano Spatola & Franco Verdi, Castelfranco, 1967.
- Formato Libro (il libro oggetto in Italia)*, Firenze, 1978.
- Hors language*, a cura di Jacques Lepage, Théâtre de Nice, 1973.
- I denti del drago*, a cura di Daniela Palazzoli, Galleria l'uomo e l'arte, Milano, 1972.
- Ipotesi linguistiche intersoggettive*, a cura di Lara Vinca Masini, Pietro Grossi, Enore Zaffiri & Arrigo Lora-Totino, Firenze, 1966.
- Italian visual poetry*, a cura di Luigi Ballerini, Finch college museum - Istituto italiano di cultura, New York, 1973.
- Km 149000000*, a cura di Giuliano Della Casa, Claudio Parmiggiani & Antonino Titone, Ferrara, 1968.
- ? Konkrete poëzie*, a cura di Liesbeth Crommelin, Stedelijk museum, Amsterdam, 1971.
- La forma della scrittura*, a cura di Adriano Spatola, Galleria comunale d'arte moderna, Bologna, 1977.
- Language & structure in North America*, a cura di Richard Kostelanetz, Kensington arts association, Toronto, 1975.
- La scrittura*, a cura di Filiberto Menna, Italo Mussa & Lamberto Pignotti, Galleria seconda scala, Roma, 1976.
- Parola immagine oggetto*, a cura di Mirella Bentivoglio, Istituto italiano di cultura, Tokyo, 1976.

- Parole sui muri*, a cura di Claudio Parmiggiani & Adriano Spatola, Fiumalbo, 1967.
- Poesia concreta internacional*, a cura di Mathias Goeritz, Universidad nacional autonoma de Mexico, 1966.
- Poesia experimental*, Istituto aleman - Colegio de arquitectos, Barcelona, 1973.
- Poesia visiva*, a cura di Mirella Bentivoglio, Studio artivisive, Roma, 1973.
- Poesia visiva*, Studio Santandrea, Milano, 1977. Si tratta di una serie di esposizioni basate sui seguenti temi: "poesia tecnologica", "poesia simbiotica", "poesia concreta", "il gesto poetico", "verso un concetto globale".
- Poésie de recherche*, a cura di Jacques Lepage, Nizza, 1968.
- Proletarismo e dittatura della poesia*, Studio santandrea, Milano, 1971.
- Prospectiva 74*, a cura di Julio Plaza & Walter Zanini, Museu de arte contemporanea, Sao Paulo, 1974.
- Raccolta italiana di nuova scrittura*, a cura di Vittorio Fagone, Mercato del sale, Milano, 1977.
- Rassegna nazionale di poesia visiva*, a cura di Michele Perfetti, Taranto, 1968.
- Schrift und bild*, Stedelijk museum, Amsterdam, 1963.
- Scrittura visuale in Italia*, a cura di Luigi Ballerini, Galleria civica d'arte moderna, Torino, 1973.
- Segni nello spazio*, a cura di Franco Verdi, Trieste, 1967.
- Tool etc.: poesia visiva italiana*, a cura di Jiri Valoch, Brno, 1969.
- Tra linguaggio e immagine*, a cura di Mirella Bentivoglio, Galleria il canale, Venezia, 1976.
- Verso una terza dimensione della scrittura*, a cura di Ugo Carrega, La bertesca, Genova, 1973.
- Visuele poezie*, a cura di G. J. de Rook, 'T Hoogt, Utrecht, 1975. Complementare a questo catalogo la *Historische anthologie visuele poëzie* che de Rook ha curato per l'Archief voor visuele, concrete en experimentele poëzie, Den Haag, 1976.
- Visuelle poesie*, a cura di Friedrich W. Heckmanns & Peter Weiermair, Münster, 1969.
- Visuelle poesie*, a cura di S. J. Schmidt & Peter Weiermair, Innsbruck, 1968.

Riferimenti critici

- Accame, Vincenzo: *Il segno poetico*, Munt Press, 1977.
- Accame, Vincenzo: *Poesia sperimentale ed esperimenti di poesia*, in *Bollettino tool*, n. 1, 1968.
- Altmann, Roberto: *Le lettrisme poétique*, in *Linea sud*, nn. 5/6, 1967.
- Aneschi, Giovanni: introduzione alla *Estetica* di Max Bense, Bompiani, 1974. In particolare il paragrafo "Bense e la letteratura".
- Balestrini, Nanni: *Poesia visiva*, in *Linea sud*, n. 2, 1965.
- Ballerini, Luigi: *La piramide capovolta*, Marsilio, 1975.
- Bartoli, Francesco: *Scrittura visuale*, nel volume *Letteratura* (a cura di Gabriele Scaramuzza) dell'Enciclopedia Feltrinelli Fischer, 1976.
- Belloli, Carlo: *La componente visuale-tipografica nella poesia d'avanguardia*, in *Pagina*, n. 3, 1963.
- Belloli, Carlo: *Corpi di poesia; poesia visuale; testo-poema*, in *Il compasso*, n. 1, 1966.
- Belloli, Carlo: intervento nel dépliant *Poesia concreta e musica elettronica*, Studio 2B, Bergamo, 1967.
- Bense, Max: *Stili sperimentali*, in *Modulo*, n. 1, 1966.
- Bense, Max: *Teoria testuale della poesia*, Silva, 1969.
- Bonito-Oliva, Achille: *Poesia visiva*, in *Presenza sud*, n. 1, 1968.
- Carrega, Ugo: *Cronistoria della poesia grafica in Italia*, in *Il bimestre*, nn. 18/19, 1972.
- Chopin, Henri: *Introduction à la poésie du son*, in *Vers univers*, n. 1, 1966.
- Curi, Fausto: il capitolo *La "distruzione del modello lineare" e la letteratura d'avanguardia* nel volume *Metodo storia strutture*, Paravia, 1971.
- D'Ambrosio, Matteo: *Dalla poesia collage alla poesia visiva*, in *Annali della facoltà di lettere e filosofia dell'università di Napoli*, vol. xvi, n. iv, 1974.
- D'Ambrosio, Matteo: *Bibliografia della poesia italiana d'avanguardia (visiva, visuale, concreta e fonetica)*, Bulzoni, Roma, 1977.
- De Alexandris, Sandro: *Ricerca sperimentale e grafica pubblicitaria*, in *Linea grafica*, n. 5, 1966.
- De Campos, Haroldo: *Poesia concreta brasiliana*, in *Malebolge*, n. 1, 1967.
- De Campos, Augusto; De Campos, Haroldo; Pignatari, Decio: *Teoria da poesia concreta*, Edizioni Invencao, Sao Paulo, 1965.
- De Melo e Castro, E. M.: *A propositao 2.01. Poesia experimental*, Edizioni Ulissea, Lisbona, 1965.
- Dohl, Reinhard & Gomringer, Eugen: *Poesia experimental. Estudios y teoria*, Madrid, 1967.
- Dorfles, Gillo: *Poesia concreta (poesia visuale, poesia trovata, poesia tecnologica, poesia sperimentale)*, in *Modulo*, n. 1, 1966.

- Dorfles, Gillo: *Rapporti e interferenze tra le arti oggi*, in *La battana*, n. 18, 1969.
- Favari, Pietro: *Strumenti verbali e iconici nella scrittura poetica italiana*, in *D'ars*, n. 70, 1974.
- Gappmayr, Heinz: *La poesia del concreto*, in *Modulo*, n. 1, 1966.
- Gappmayr, Heinz: *Sinossi delle caratteristiche della poesia tradizionale o visuale*, in *Bollettino tool*, n. 1, 1968.
- Garnier, Pierre: *Spatialisme et poésie concrète*, Gallimard, 1968.
- Giuliani, Alfredo: *Scheda personale sulla voce "collage"*, in *Linea sud*, n. 2, 1965.
- Gomringer, Eugen: *Dal verso alla costellazione, scopo e forma di una nuova poesia*, in *Modulo*, n. 1, 1966.
- Higgins, Dick: *Foew&ombwhnw*, Something else press, New York, 1969.
- Hausmann, Raoul: *Introduction à une histoire du poème phonétique*, in *Les lettres*, n. 34, 1965.
- Heissenbüttel, Helmut: *Per una storia della poesia visiva nel ventesimo secolo*, in *Il verri*, n. 16, 1964.
- Houédard, Dom Sylvester: *Between poetry and painting: chronology*, allegato al catalogo dell'esposizione omonima.
- Houédard, Dom Sylvester: *Concrete poetry — Ian Hamilton Finlay*, in *Typographica*, n. 8, 1963.
- Lora-Totino, Arrigo: *Poesia sperimentale e ricerca grafica*, in *Linea grafica*, n. 5, 1966.
- Lora-Totino, Arrigo: *Ragioni di una scelta per un'antologia della poesia concreta*, in *Modulo*, n. 1, 1966.
- Lora-Totino, Arrigo: intervento nel depliant *Poesia concreta e musica elettronica*, Studio 2B, Bergamo, 1967.
- Lora-Totino, Arrigo: *Dalla cosa pubblica delle lettere al laboratorio della lingua*, in *Arte e poesia*, nn. 11/14, 1971.
- Machiedo, Mladen: *Orientamenti ideologico-estetici nella poesia italiana del dopoguerra*, Filozofski fakultet, Zagreb, 1973.
- Marcucci, Lucia: *Il diritto di essere poeti*, in *La battana*, n. 18, 1969.
- Marinetti, F. T.: *Teoria e invenzione futurista*, a cura di Luciano De Maria, Mondadori, 1968.
- Miccini, Eugenio: *Poesia visiva*, in *Linea sud*, n. 2, 1965.
- Moles, Abraham: *Manifesto dell'arte permutazionale*, in *Malebolge*, n. 1, 1967.
- Mon, Franz: *Textes dans l'espace*, in *Les lettres*, n. 31, 1963.
- Morrocchi, Giuseppe: *Poesia visiva*, nel volume *Comunicazioni di massa* (a cura di Pio Baldelli) dell'Enciclopedia Feltrinelli Fischer, 1974.
- Munari, Carlo: *Il surrealismo e la pubblicità*, in *Siprauno*, n. 6, 1964.
- Nanni, Luciano: *Lo sperimentalismo poetico novecentesco e la crisi dell'*aesthetica* borghese*, nel volume *Estetica e società tecnologica*, Il Mulino, 1976.
- Nazzaro, G. B.: il capitolo *Le parole in libertà* nel volume *Introduzione al futurismo*, Guida, 1973.
- Padin, Clemente: *De la représentation à l'action*, NEP, 1975.
- Pétronion, Arthur: *Verbophonie et poème-fiction*, in *Vers univers*, n. 3, 1966.
- Pignotti, Lamberto: *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Lerici, 1968.
- Popper, Frank: *Notes sur la poésie cinétique*, in *Approches*, n. 1, 1966.

- Porta, Antonio: *Poesia visiva*, in *Linea sud*, n. 2, 1965.
- Schwitters, Kurt: *Poésie conséquente*, in *Les lettres*, n. 34, 1965.
- Smejkal, Frantisek: *Gli oggetti di Jiri Kolar*, in *Terzo occhio*, n. 3, 1975.
- Sitta, C. A.: *La poesia elementare, 6 domande a Luciano Anceschi*, in *Tam Tam*, nn. 10/11/12, 1975.
- Weaver, Mike: *Concrete poetry*, in *The Lugano review*, nn. 5/6, 1966.
- Tzara, Tristan: *Manifesti del dadaismo*, Einaudi, 1964.
- Zagoricnik, Franci: *Navodilo za uporabo; Istruzioni per l'uso*, Edicija Gong, 1975.

Indice dei nomi

- Accame, Vincenzo, 19, 117, 118.
 Achleitner, Friederick, 32.
 Agnetti, Vincenzo, 70.
 Albers, Josef, 12.
 Albert-Birot, Pierre, 33.
 Altmann, Roberto, 47, 48.
 Anceschi, Luciano, 1.
 Anthonissen, Pierre, 18.
 Apollinaire, Guillaume, 28, 40, 44,
 46, 50, 76, 87.
 Aragao, Antonio, 101.
 Arias-Misson, Alain, 53, 120.
 Artaud, Antonin, 58.
 Azeredo, Ronaldo, 74n, 76, 78, 79.
- Bachelard, Gaston, 54.
 Balestrini, Nanni, 24, 73, 101.
 Ball, Hugo, 4, 8.
 Ballerini, Luigi, 22, 23, 25, 41, 53,
 112, 120, 121.
 Bann, Stephen, 80.
 Barilli, Renato, 70, 74, 110.
 Bartra, Agustin, 28.
 Baruchello, Gianfranco, 23, 70.
 Belloli, Carlo, 12, 13, 36, 40, 41,
 42, 75, 84n, 86, 88.
 Bense, Max, 14, 31, 38, 39, 62, 63,
 64, 74, 77, 88, 98, 110.
 Bentivoglio, Mirella, 110.
 Berio, Luciano, 57.
 Bernard, Suzanne, 54, 55.
 Bill, Max, 12, 40, 41, 88.
 Blaine, Julien, 18, 51, 54, 67, 75,
 91, 105, 109, 120, 121.
 Boccioni, Umberto, 79.
 Bonito-Oliva, Achille, 108.
 Bonzi, Fabio, 109.
 Bory, J. F., 67, 94.
 Boulez, Pierre, 76.
 Bowler, Berjouhi, 21, 56.
 Braga, Edgar, 74n.
- Brancusi, Constantin, 12.
 Brecht, Bertolt, 105.
 Brecht, George, 26, 70.
 Bremer, Klaus, 59, 62.
 Breton, André, 103.
 Brossa, Joan, 34.
 Bryen, Camille, 33.
 Burka, Jan, 91.
 Burkhardt, Klaus, 63.
 Burri, Alberto, 12.
 Bussotti, Sylvano, 23.
- Caceres, José Antonio, 100.
 Cage, John, 5, 26.
 Cangiullo, Francesco, 79.
 Carrega, Ugo, 27, 113, 114, 115.
 Carrion, Ulises, 86.
 Carroll, Lewis, 28, 44, 46.
 Caruso, Luciano, 58.
 Castaldi, Paolo, 23.
 Castillejo, José Luis, 51.
 Celant, Germano, 6.
 Cendrars, Blaise, 33.
 Chiari, Giuseppe, 24, 92.
 Chlebnikov, Velimir, 50.
 Chopin, Henri, 57, 58.
 Claus, Carlfriedrich, 56.
 Cobbing, Bob, 92.
 Cremer, Sigfrid, 63.
 Cummings, E. E., 46, 83.
 Curi, Fausto, 25.
- Daniel, Arnaut, 13n.
 De Alexandris, Sandro, 64, 65.
 Della Casa, Giuliano, 52.
 De Andrade, Carlos Drummond, 84.
 De Andrade, Oswald, 84.
 De Campos, Augusto, 28, 74n, 75,
 76, 84.

- De Campos, Haroldo, 74n, 81, 83, 84, 104.
 Delaunay, Robert, 12.
 De Liaño, Ignazio Gomez, 98.
 De Melo e Castro, E. M., 79, 80.
 De Melo Neto, Joao Cabral, 84, 104.
 Dencker, Klaus Peter, 54, 55.
 De Saussure, Ferdinand, 95.
 De Vree, Paul, 35.
 Diacono, Mario, 25, 50.
 Dienst, Klaus Peter, 55, 56.
 Dienst, Rolf Gunter, 55, 56.
 Döhl, Reinhard, 62, 63.
 Dorfler, Gillo, 6, 37, 106, 110.
 Drei, Lia, 71.
 Dubuffet, Jean, 12.
 Duchamp, Marcel, 8, 12, 70.
 Dufrêne, François, 57, 58.
- Fahlström, Oyvind, 89.
 Fernbach-Flarsheim, Carl, 17.
 Ferro, Luigi, 98.
 Ferrò, 120.
 Filho, Plinio, 74.
 Filliou, Robert, 26.
 Finlay, Ian Hamilton, 36, 109.
 Fonagy, Yvan, 26.
 Fontana, Lucio, 12.
 Furnival, John, 62, 80.
- Gappmayr, Heinz, 37, 38, 40, 62, 63n, 89.
 Garnier, Ilse, 20.
 Garnier, Pierre, 11, 19, 20, 21, 28, 60, 75.
 Gerz, Jochen, 6, 67, 69, 108.
 Giuliani, Alfredo, 102, 105, 106.
 Gomringer, Eugen, 12, 13, 15, 18, 33, 37, 40, 41, 63, 74, 85, 86, 87, 88, 98.
 Govoni, Corrado, 23.
 Grögerová, Bohumila, 39, 40.
 Groh, Klaus, 19.
 Grünewald, José Lino, 74n, 87, 104.
 Gysin, Brion, 57.
- Hartung, Hans, 56.
- Hausmann, Raoul, 4, 33, 48, 49.
 Havel, Vaclav, 91.
 Heidsieck, Bernard, 49, 56, 58.
 Heisler, Jindrich, 11.
 Heissenbüttel, Helmut, 4, 36, 37, 59, 77.
 Higgins, Dick, 4, 8, 26.
 Hirsal, Josef, 39, 40.
 Holz, Arno, 76, 88.
 Hompson, Davi Det, 25.
 Houédard, Dom Sylvester, 43.
 Husserl, Edmund, 3, 27.
- Isgrò, Emilio, 92.
 Isou, Isidore, 48.
- Jandl, Ernst, 63n, 66.
 Joyce, James, 25, 83, 87.
 Jung, Carl Gustav, 112.
- Kandinsky, Wassily, 4.
 Kemeny, Tomaso, 117.
 Kenner, H., 74.
 Kirby, Michael, 5.
 Kirchberger, G.C., 63, 65, 66.
 Kitasono, Katue, 109, 110.
 Klee, Paul, 12.
 Kok, Anthony, 87n.
 Kolár, Jiri, 11, 12, 43n, 70, 95, 98.
 Kraiski, Giorgio, 51n.
 Kratina, Radek, 45.
 Kriwet, Ferdinand, 66, 67, 68, 98.
 Kuhlmann, Quirinus, 46.
 Krucěnych, A. E., 50.
 Kultermann, Udo, 71n.
- La Monte, Young, 26.
 La Rocca, Ketty, 109.
 Landini, Giuseppe, 109.
 Le Clerc, Michel, 18.
 Lemaitre, Maurice, 48.
 Lemcker, Hans, 54.
 Lepage, Jacques, 25, 26, 113.
 Liechtenstein, Roy, 108.
 Lisitskij, El, 105n.
 Locatelli, Ugo, 52.
 Lopez Vera, Fernando, 98.

- Lora-Totino, Arrigo, 12, 23, 56, 62, 64, 65, 86, 107.
 Loyre, Francis, 50.
 Lukács, György, 104.
- Maciunas, George, 8, 26.
 Majakovskij, Vladimir, 7, 87, 104.
 Malavasi, Adriano, 51.
 Mallarmé, Stéphane, 74, 75, 83, 87, 89.
 Man Ray, 91, 92.
 Marucci, Lucia, 108, 109.
 Marinetti, F. T., 8, 28, 87.
 Martini, Stelio M., 108.
 Masson, André, 56.
 Mathieu, Georges, 56.
 Matti, Lino, 116.
 Mayer, Hansjörg, 61, 62.
 Mendes, Murilo, 84.
 Menna, Filiberto, 105.
 Miccini, Eugenio, 18, 107.
 Millan, Fernando, 94.
 Miró, Joan, 12.
 Moineau, Jean-Claude, 53, 67.
 Moles, Abraham A., 46.
 Mon, Franz, 6, 92, 97, 98, 106.
 Mondrian, Piet, 87.
 Morgenstern, Christian, 76, 88, 89, 92.
 Mullah Mir Ali, 56.
 Munari, Carlo, 102.
 Mussio, Magdalo, 52.
 Mustil, Norman O., 108.
- Nanni, Luciano, 15, 34.
 Nannucci, Maurizio, 94, 95, 96.
 Nazzaro, G. B., 106.
 Neefs, Hugo, 18.
 Niccolai, Giulia, 46, 71, 77.
 Nichol, B. P., 61.
 Nietzsche, Friedrich, 21.
 Niikuni, Seiichi, 19, 24.
 Novak, Ladislav, 14.
 Novelli, Gastone, 12, 53.
- Oberto, Anna, 14, 112, 113.
 Oberto, Martino, 14, 111, 112, 113.
 Ocarte, 101.
 Ori, Luciano, 107.
- Padin, Clemente, 27, 28, 29.
 Palazzoli, Daniela, 67, 69, 70.
 Parmiggiani, Claudio, 9, 23, 70, 95, 109, 120.
 Pazos, Lewis, 28.
 Pedio, Renato, 5n.
 Perfetti, Michele, 93, 106.
 Pétronio, Arthur, 50.
 Picabia, Francis, 12.
 Pignatari, Decio, 36, 74n, 77, 104.
 Pignotti, Lamberto, 35, 105, 106, 107.
 Pinto, Luis Angelo, 74n.
 Pogacnik, Marko, 38.
 Pollock, Jackson, 56.
 Popper, Frank, 80.
 Porta, Antonio, 73.
 Pound, Ezra, 13, 74, 83, 87.
- Rabelais, François, 28, 44.
 Ramos Rosa, Antonio, 78, 79.
 Respighi, Ottorino, 28.
 Reichardt, Jasia, 56.
 Reuterswärd, Carl Frederik, 92.
 Rimbaud, Arthur, 12, 47, 103.
 Rossi, Aldo, 115.
 Rot, Diter, 59, 60.
 Rühm, Gerhard, 63n, 65.
 Russo, Antonino, 106.
- Sabatier, Roland, 48.
 Sanchez, J. Garcia, 100.
 Sanguineti, Edoardo, 23.
 Sarenco, 110.
 Schendel, Mira, 52.
 Schwitters, Kurt, 4, 12, 28, 54, 59, 73.
 Schönberg, Arnold, 75.
 Severini, Gino, 12.
 Simia di Rodi, 28.
 Simonetti, Gianni Emilio, 24, 70.
 Sitta, Carlo A., 53.
 Smejkal, Frantisek, 11.
 Solt, Mary Ellen, 31, 33, 34, 89, 90.
 Spacagna, Jacques, 48.
 Spoorri, Daniel, 59.
 Stern, Anatol, 49.
 Stockhausen, Karlheinz, 57, 76.

Tavares, Salette, 49.
Tobas, Christian, 73, 74.
Tobey, Mark, 12.
Todorovic, Miroljub, 51.
Tomic, Biljana, 38.
Twombly, Cy, 12.
Tzara, Tristan, 3, 9, 15, 87.

Ulrichs, Timm, 16, 17, 120.

Vaccari, Franco, 101, 121.
Valoch, Jiri, 45.
Valery, Paul, 74.
Valffger, George, 28.
Van Doesburg, Theo, 87n.
Van Essche, Leon, 18.
Vautier, Ben, 26, 118, 119.
Verdi, Franco, 98.

Veydt, Laurent, 18.
Villa, Emilio, 58, 98.
Vroom, Ivo, 18.

Walther, Elisabeth, 62.
Weaver, Mike, 36.
Webern, Anton, 76.
Werkman, H. N., 28, 61.
Williams, Emmett, 21, 22, 40, 59.
Williams, Jonathan, 105.
Wittgenstein, Ludwig, 58, 70, 78,
112.
Wolman, G. J., 57.

Xisto, Pedro, 74n.

Zabala (de), Francisco J., 26.
Zagoricnik, Franci, 93.

Stampa: Ages, Torino



Lire 4.000
(IVA inclusa)

"La tradizione del nuovo"

LUCIANO ANCESCHI

Le poetiche del Novecento in Italia
Studio di fenomenologia e storia delle poetiche

FAUSTO CURI

Metodo Storia Strutture

FAUSTO CURI

Dagli Scapigliati ai Novissimi

Antologia della poesia italiana contemporanea

ERNESTO GRASSI

Arte come antiarte

Saggio sulla teoria del bello nel mondo antico

ANNA POZZI e PAOLA VANDELLI

Da Cézanne ai surrealisti

Poetiche delle arti figurative del Novecento

LINO ROSSI

Situazione dell'estetica in Italia

Una ipotesi sullo sviluppo dell'estetica italiana contemporanea

FEDERICO SCHLEGEL

Storia della letteratura antica e moderna

Storia universale della letteratura
a cura di Rosario Assunto

ADRIANO SPATOLA

Verso la poesia totale

LIVIA TOCCAFONDI

Le forme sorgono

La condizione dell'architettura contemporanea attraverso gli scritti
degli architetti

Prefazione di A. Samonà e C. Doglio

W. K. WIMSATT, Jr. e C. BROOKS

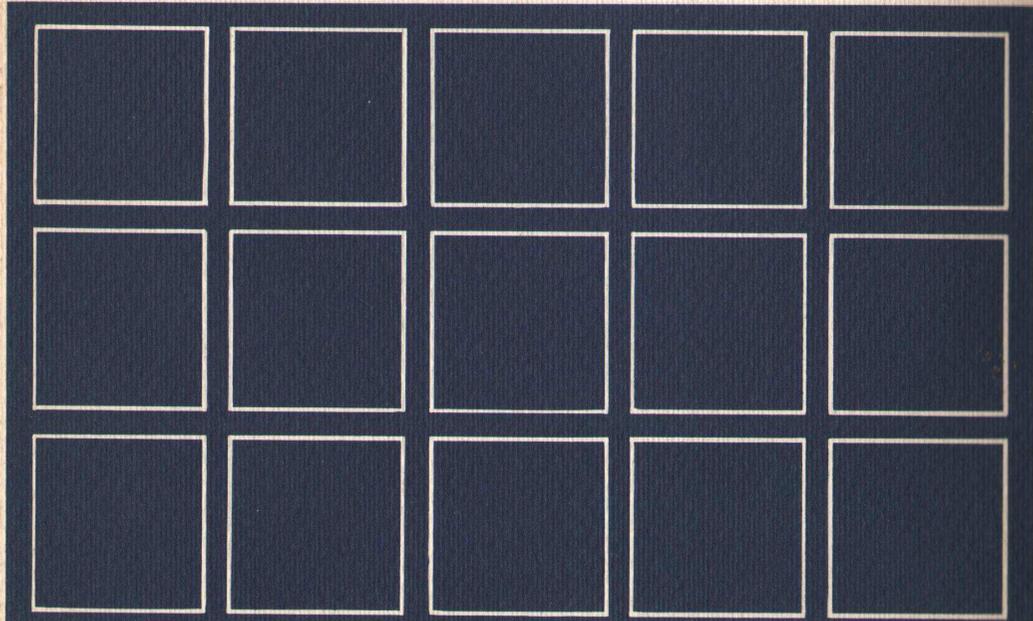
Breve storia della idea di letteratura in Occidente

Edizione italiana a cura di A. Tagliaferri e G. Vattimo
Prefazione di C. Gorlier

I. L'età antica - II. L'età medievale e moderna -
III. L'età contemporanea

Cod. 9167

studio **rekord** torino



ADRIANO
SPATOLA



VERS
LA
POÉSIE
TOTALE

*Présenté, annoté
et traduit de l'italien
par Philippe Castellin*

ÉDITIONS VIA VALERIANO

TOWARD TOTAL POETRY | *adriano spatola*

