

## La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale

*Federico Fastelli*

Università degli Studi di Firenze (<[federico.fastelli@unifi.it](mailto:federico.fastelli@unifi.it)>)

### *Abstract*

This article analyses some theoretical aspects of so called “concrete poetry”. It aims to exemplify the complexity and aesthetic importance of this kind of work within twentieth-century iconotexts. It also studies the relations between concrete poetry and the methodological acquisitions of Visual Cultural Studies. In this sense, a paradigmatic sampling of authors (Belloli, Mon, Gomringer, Kolár, Pignatari, Rühm, Williams) is proposed, and the main reflections of poetics both of European concrete poets and of the Brazilian “Noigandres” group are discussed.

*Keywords:* *Concrete Poetry, iconotexts, literary theory, Vanguard movements, Visual Cultural Studies*

“La poesia visuale si può, certo, discutere ma non si ha più il diritto di ignorarla” (Belloli 1969, 13). Così Carlo Belloli iniziava la propria introduzione al catalogo della grande mostra di *Poesia concreta* (25 settembre-10 ottobre, Ca' Giustinian/Sala delle Colonne), organizzata per la Biennale di Venezia da Dietrich Mahlow e Arrigo Lora Totino nel 1969. Il facile ottimismo del poeta milanese, suffragato dall'approdo delle sue opere alla rassegna d'arte più nobile d'Italia, si sarebbe presto scontrato con le asprezze che la storia riserva ai subalterni: la “Poesia visuale” – e la verifica è affatto semplice da compiersi – avrebbe continuato ad essere poco discussa, quando non del tutto ignorata, specie in ambito letterario (cui pure, in certa misura almeno, Belloli si riferiva). D'altra parte, si sa, la storia trabocca di affermazioni incaute e previsioni inesatte. Né le vicende letterarie o artistiche hanno mai fatto eccezione: che gli stessi scrittori si ingannino sul futuro della propria attività o dell'altrui (più spesso) non desta sorpresa. Allo stesso tempo, tuttavia, ad una lettura compiutamente dialettica non dovrà sfuggire che è toccato in passato a nomi ben più celebrati di quello di Belloli di incappare in errori in verità solo apparenti, sanati poi dalla storia ad una certa distanza temporale. Per esempio Hemingway poteva ben ingannarsi rispetto alla solidità del regime

fascista, annunciandone la caduta vent'anni prima di quando essa in realtà avvenne, ma in verità non commetteva alcun errore nel dipingerne, come ha scritto una volta Clotilde Bertoni (2009, 25), l'illusorietà sostanziale e la spacconeria grottesca che ne avrebbero in ogni caso decretato la caduta. Era la storia, in quel caso, ad essere un passo indietro, poiché, direbbe Todorov (ed. orig. 1995), i testi sono generalmente più intelligenti dei loro autori, mentre le interpretazioni che ne diamo lo sono più di noi. Se, con ogni evidenza, non ha mai smesso di essere valido il principio hegeliano per cui è reale per l'appunto tutto ciò che è razionale, pure si deve aver la pazienza di attendere l'attualizzarsi delle condizioni che facciano emergere tale razionalità come realtà. Per quanto a conti fatti e con la consapevolezza retrospettiva del cinquantennio ormai trascorso le parole di Belloli sopra citate ci possano sembrare imprevedenti, la stagione critica apertasi sotto il segno dell'*Iconic Turn* (*ikonische Wende*), per dirlo con Boehm (cfr. 1994 e 2009), o del *Pictorial Turn*, per utilizzare la più nota espressione di W.T.C. Mitchell (cfr. 1986 e 1994), gli concede quanto meno una seconda *chance*. Quel campo di studi capace di far incontrare la riflessione sulle rappresentazioni (e quindi sulle istituzioni che ne sovrintendono la legittimità) con l'analisi della storicità dello sguardo, dei media e dei dispositivi della visione appare oggi in grado di rilanciare le questioni poste negli anni Cinquanta dalla Poesia visuale, liberandola eventualmente dagli stretti confini del provvisorio rifugio che essa ha trovato in questi ultimi cinquant'anni nella storia dell'arte. In altre parole, non si può escludere che, almeno in appello, per così dire, possa venire accolto il diritto (sacrosanto a mio avviso, benché subordinato ad una specifica lettura critica) alla cittadinanza letteraria di questa peculiare espressione creativa. A dire il vero, se si volesse osare già da subito qualcosa di più, si potrebbe domandare alle storie letterarie e soprattutto alla comparatistica e alla teoria della letteratura una riconsiderazione generale e, voglio dire, complessiva, delle poetiche verbo-visuali e iconotestuali dell'avanguardia secondo novecentesca, alla luce, s'intende, di nuovi strumenti critici che gli studi di cultura visuale chiaramente indicano anche all'ambito strettamente letterario, secondo quanto già tracciato per altri versi dal lavoro, tra gli altri, di Michele Cometa (2011 e 2016). Non per risarcimento, sia pure, ma certo per necessità storiografica e urgenza estetica: tali fenomeni, piaccia o no, hanno per primi segnalato una rivoluzione dell'iconosfera e dei regimi scopici nella cultura non solo europea e occidentale. Sarà dunque tempo di registrare in modo corretto il significato di quel predicato "visuale", che per la verità Belloli impiega per definire la propria poesia già dai primi anni Quaranta, con lo scopo di riportare questa declinazione poetica al centro di un dibattito, che, per competenze specifiche e ordine di appartenenza non solo nomenclativa, non può non

essere letterario-centrico. Peraltro, ricondurre la poesia visuale entro il campo che etichettiamo sotto l'insegna generale di letteratura servirebbe a rinegoziare i limiti di quest'ultimo, recentemente assediati da ben più distruttivi e pericolosi antagonisti – dove è implicito l'assunto secondo cui ogni sistema chiuso tende di per sé all'estinzione. D'altro canto, ciò permetterebbe anche di riconoscere al nuovo elemento l'intrinseco valore estetico e gnoseologico che attribuiamo di norma agli altri elementi del medesimo campo, riscattandolo dal "folklore d'avanguardia" in cui sovente lo si intrappola, quando raramente se ne deve giustificare l'esistenza. Anche alla luce del fatto che proprio nel rapporto tra immagini e testo la nostra epoca sembra insistentemente ricercare i caratteri peculiari del proprio senso più intimo, non credo di esagerare nel sottolineare l'urgenza di riconsiderare da capo e a mente sgombra da preconcetti ciò che Belloli disse nel 1969.

Ma cosa significava "visuale", per il poeta milanese? Con tale predicato, Belloli intende in primo luogo mettere in evidenza "la finalità semeiotico-strutturale del mezzo visivo impiegato" (1969, 13). Se "ogni poesia è, infatti, 'visiva', in quanto destinata alla lettura", almeno nella modernità, pure essa "acquisterà pertinenza visuale solo realizzando una integrazione tipo-semeiotica delle strutture semantiche impiegate" (Belloli 1969, 13). Parafrasando il linguaggio assai *demodé* del nostro, insomma, "visuale" è quella poesia che delega alla struttura tipografica e visiva della pagina – attraverso lo spazio – l'aspetto semantico del testo. Due pionieristici esempi possono darcene un'idea migliore di qualsiasi descrizione. Primo esempio: "I treni", del 1943, per cui Marinetti in persona, nei suoi *Colaudi futuristi*, scrisse: "i treni di Belloli sono dinamicissimi segnali verbali ridotti in sillabe allineate. Si lanciano sul futuro precisi diretti impetuosi. Belloli ha intuito il futuro del futurismo" (Marinetti 1977 [1944], 280).

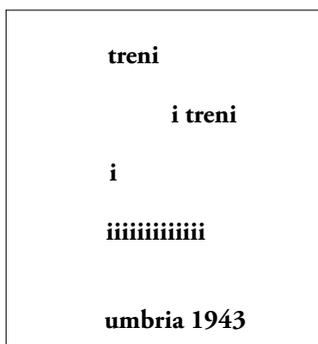


Figura 1 – Carlo Belloli (1994), "I treni", da *Testi-poemi murari*, Milano, Edizioni Erre



Belloli l'autonomia della lingua rispetto alla realtà extralinguistica, con ancora qualche incertezza all'altezza cronologica dei poemi murali, è affermata da una esasperazione tautologica e paradossale della stessa sovrapposizione futurista tra segno e referente. La presenza del significante, ovvero il momento del suo riconoscimento logico-grammaticale, viene esaltata trasformando la parola da simbolo a oggetto, e cioè da significante di un significato a significante di un significante, o "parola-cosa". A ciò si aggiungono un'estrema semplificazione strutturale, una sorta di suprematismo applicato alle parole in libertà, nonché il rifiuto di qualsiasi uso espressivo della componente tipografica. Quest'ultima si trova quindi ad essere portatrice di un particolare contrassegno semantico, ma senza avere alcuna ambizione referenziale o analogica o calligrafica. L'assolutizzazione del significante intrappola la referenza stessa nella bidimensionalità del testo, così che si debba ricorrere alla struttura grafica o alla materialità fisica delle parole per rintracciare un significato che trascenda la pura tautologia verbale, come si vede molto chiaramente nella nota "Guerra" (Belloli 1944a):

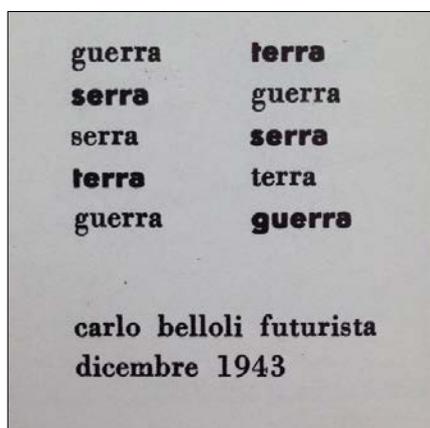


Figura 3 – Carlo Belloli (1944 [1943]), "Guerra", in *Parole per la guerra*, Milano, Edizioni dei futuristi in armi

La stessa struttura tipografica determina e gestisce in modo peculiare la funzione semantica del testo, organizzando i differenziali tra i singoli termini impiegati per via visiva. Il ricorso ossessivo alla ripetizione, ovvero alla minima variazione fonetica attraverso ciò che notoriamente si definisce come coppia minima, rappresenta in questo senso lo strumento principale per avviare un processo di significazione, che si completa però solo in relazione allo spazio e alla materialità del segno grafico. Lo scarto tipografico e l'aspetto spaziale della disposizione delle parole trovano insomma nella loro reciproca interazione le differenze che producono senso, assolutizzando un "universo autonomo della lingua", come scriverà negli anni Sessanta Arrigo Lora Totino, "che definisce

pure i limiti entro i quali opera il poeta” (1966, 68). E ciò significa che quanto segnala la differenza fonetica, tanto fa pure quella tipografica, disidentificando perciò quelle particelle minime che in una poesia lineare avrebbero lo stesso valore semantico: serra-serra, terra-terra, guerra-guerra, negli ultimi tre versi di “Guerra”, sono coppie minime visuali o, come vedremo, *concrete*. Infine, si deve aggiungere che se la tavola parolibera si configura in genere come prodotto essenzialmente artigianale, realizzato in esemplari unici, la cui socializzazione conta poi in seconda battuta su un’esecuzione pubblica, ovvero su serate teatrali e dizioni *live* nelle quali l’avanguardia può misurare “il fiato dello spettatore” – per usare una fortunata espressione di Elio Pagliarani (cfr. 1972) –, la poesia visuale belloliana sfida precocemente il “recinto off” involontariamente innalzato dal futurismo e santificato dal nichilismo Dada, proponendosi, piuttosto, l’obiettivo di una diffusione capillare di massa attraverso il più consueto circuito editoriale. Il ricorso ad una poesia trasmutata in (e per certi versi mascherata da) immagine si unisce insomma all’ambizione di scrivere per un pubblico largo cui l’avanguardia storica, statutariamente e pure storicamente, non poteva ancora pensare. Del resto, l’immagine è concepita da Belloli, già a partire dalla fine della Seconda Guerra Mondiale, come strumento egemonico della comunicazione contemporanea: fare della poesia un’immagine, a suo avviso, significa inserirsi nel nuovo contesto comunicativo della nascente società dello spettacolo.

Dalla definizione di Poesia visuale che abbiamo ora sommariamente illustrato, e accettando implicitamente alcune complicazioni terminologiche (d’altra parte proprio del rapporto tra le parole e le cose qui stiamo cercando di parlare), possiamo descrivere – ed ecco il principale obiettivo di questo lavoro – il grado più elementare di quel fenomeno internazionale, nato nella seconda metà degli anni Cinquanta, che è passato alla storia sotto l’insegna di “Poesia concreta”. Sebbene Belloli abbia continuato a distinguere, non del tutto senza ragione, le proprie ricerche da quelle che, con sorprendente sincronicità, andavano compendosi tra il 1952 e il 1960 a livello mondiale, e che assumeranno esplicitamente l’etichetta di “Poesia concreta” nel corso degli anni Cinquanta, si può intanto pensare alla Poesia concreta come a una Poesia visuale che, secondo la nota definizione di Max Bense, “non riproduce il senso semantico e il senso estetico dei suoi elementi, ad esempio le parole, con la consueta formazione di contesti ordinati linearmente e grammaticalmente, ma gioca su nessi visivi e nessi di superficie” (1966b, 9), mettendo dunque in primo piano il valore materiale, fisico del linguaggio. In effetti, e valga questo giusto come un inciso da sviluppare eventualmente in altro contesto, le distinzioni tra Visuale e Concreto dipendono in massima parte dal fatto che la produzione visuale belloliana si interseca soltanto con una porzione – la prima e, a mio avviso, quella determinante – del fenomeno, e si tratta per l’appunto di quella che ha a che fare con la dimensione ottica del testo. Al contrario il concetto di Poesia visuale esclude l’aspetto vocale e

verbale, disgiungendo la classica funzione triadica della lingua, cui, invece, buona parte degli artisti concreti non rinuncia: l'interesse belloliano per una "pura animazione visuale" che diventi, in arte, "l'unica ragione dell'esistenza" dell'opera plastica, si pone al principio di un discorso più generale su ciò che oggi chiamiamo cultura visuale, poiché teorizza "una nuova arte di psicologia sociale" capace di coinvolgere totalmente "alla percezione psichica di una visualità continua e totale" (Belloli 1962, 113), e include ovviamente anche la propria riflessione sulla poesia. Ciò ha a che fare con gli sviluppi che l'asemantismo della Poesia concreta prevede in un certo senso per statuto, e che conducono numerosi artisti concreti, soprattutto nel corso degli anni Sessanta, ad un uso diversamente espressivo del segno verbale, magari declinato, a differenza della tavola parolibera, in una chiave informale, dove la perturbazione del riconoscimento semiotico assume un valore prefigurativo, una tensione frustrata alla figurazione linguistica, per così dire, che ricorda nelle intenzioni (e la questione è di serissima portata, a dire il vero), le prime opere di Baj o dei nuclearisti napoletani, e più in generale di tutto quel movimento che tentò tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta una uscita figurativa dall'*impasse* rappresentativa imposta dall'Informale, come avviene per esempio in alcuni lavori di Franz Mon:



Figura 4 – Franz Mon (1966 [1963]), "Schriftcollage", da *Edition et 2*, a cura di Bernhard Höke, Berlino, Christian Grüntmacher

Per la poesia visuale di Belloli, naturalmente, questo rappresenterebbe una sorta di ritorno ad un ordine decorativo della struttura grafica, che assume la

destrutturazione di grafemi o brandelli di grafemi, privi di qualsiasi contrasegno semantico, come una sorta di segno pittorico, o comunque risolto in un uso apertamente non predicativo del linguaggio verbale, come avviene, per fare un altro esempio in alcune opere di Adriano Spatola. Ecco perché, la Poesia visuale belloliana non rinuncia al minimo livello di semantica costituito dalla pura tautologia. Ma questo vale anche per le opere di numerosi poeti concreti, come il ceco Jirí Kolár. Nel seguente omaggio a “Brancusi” (1962), per esempio, il segno linguistico è utilizzato in maniera prettamente tautologica, il cui referente è ridotto a pura composizione visiva:

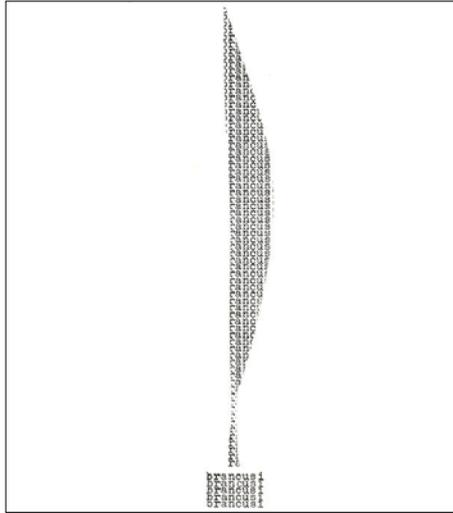


Figura 5 – Jirí Kolár (1966), “Brancusi”, da *Gersaintův vjvĕsní štít*, Praga, Artia

Come si capisce la differenza maggiore rispetto alla tradizione del carme figurato e del calligramma alla Apollinaire, che vale tanto per la Poesia visuale belloliana che per la Poesia concreta, consiste nell’assenza di discorso, e quindi nell’impossibilità di significanza di modo semantico del testo. Si tratta insomma di una proposta che se ben si guarda intuisce la doppia natura della lingua cui Émile Benveniste, a partire dal 1966, avrebbe dedicato pagine memorabili nei suoi *Problèmes de linguistique générale*, formalizzando con chiarezza che l’aspetto semiotico e l’aspetto semantico di ogni lingua costituiscono due insiemi concettuali distinti, due ordini differenti. Se “le sémiotique (le signe)” scrive Benveniste “doit être reconnu; le sémantique (le discours) doit être compris”<sup>1</sup>. “La différence entre reconnaître et comprendre” continua il linguista

<sup>1</sup> Benveniste 1974, 64-65; trad. it. di Migliore 2009, 20: “il semiotico (il segno) deve essere riconosciuto; il semantico (il discorso) deve essere compreso”.

“renvoie à deux facultés distinctes de l’esprit: celle de percevoir l’identité entre l’antérieur et l’actuel, d’une part, et celle de percevoir la signification d’une énonciation nouvelle, de l’autre”<sup>2</sup>. Ora, secondo Benveniste,

La langue est le seul système dont la signifiante s’articule ainsi sur deux dimensions. Les autres systèmes ont une signifiante unidimensionnelle: ou sémiotique (gestes de politesse; mudrâs), sans sémantique; sémantique (expressions artistiques), sans sémiotique. Le privilège de la langue est de comporter à la fois la signifiante des signes et la signifiante de l’énonciation. (Benveniste 1974, 65)

La lingua è così l’unico sistema in cui la significanza si articola su due dimensioni. Gli altri sistemi sono unidimensionali: semiotici (gesti di cortesia; mudras) senza semantica; o semantici (espressioni artistiche) senza semiotica. Il privilegio della lingua è di avere allo stesso tempo la significanza dei segni e la significanza dell’enunciazione. (Trad. it. di Migliore in Benveniste 2009, 20)

La straordinarietà della poesia concreta, misurata da questa prospettiva, consiste proprio nell’aver tentato di schiacciare al solo modo di significanza semiotica – appunto alla percezione dell’identità tra l’anteriore e l’attuale, al riconoscimento – le particelle elementari che usualmente in poesia sovrintendono anche (e soprattutto) alla costruzione del discorso e quindi al modo di significanza semantica. Ma rileggiamo ancora un passo di Benveniste, assai chiarificatorio:

La seule question qu’un signe suscite pour être reconnu est celle de son existence, et celle-ci se décide par oui ou non [...] on le compare pour le délimiter soit à des signifiants partiellement semblables [...]. Pris en lui-même, le signe est pure identité à soi, pure altérité à tout autre, base signifiante de la langue, matériau nécessaire de renonciation. Il existe quand il est reconnu comme signifiant par l’ensemble des membres de la communauté linguistique, et il évoque pour chacun, en gros, les mêmes associations et les mêmes oppositions. (Ivi, 64)

L’unica questione che un segno solleva al fine del suo riconoscimento è quella della sua esistenza, e questa si decide con un sì o con un no [...]. Per delimitarlo, lo si compara quindi sia a significanti simili [...] sia a significati quasi simili [...]. Preso in se stesso, il segno è pura identità a sé, pura alterità rispetto a tutto il resto, base significante della lingua, materiale necessario dell’enunciazione. Esiste quando è riconosciuto come significante dall’insieme dei membri della comunità linguistica ed evoca in tutto, grosso modo, le stesse associazioni e opposizioni. (Trad. it. *ibidem*)

Nell’opera di Kolár, quindi, la ripetizione del segno linguistico ha un valore puramente semiotico, mentre tutto il valore semantico, attraverso una

<sup>2</sup>Ivi, 65; trad. it. *ibidem*: “La differenza fra riconoscere e comprendere rinvia a due facoltà distinte della mente: quella di percepire l’identità fra l’anteriore e l’attuale, da una parte, e quella di percepire la significazione di una nuova enunciazione, dall’altra”.

paradossale tautologia, si trasferisce all'aspetto visivo: se pure, in questo caso, abbiamo una sorta di autoillustrazione, come in Belloli essa si limita alla semplice determinazione nominale che associa il nome Brancusi alla celebre scultura *Uccello nello spazio*. Che si concordi con me oppure no su questo punto – la questione, lo capisco, resta certo da dibattersi –, è comunque un dato critico assodato quello che vede la sperimentazione visuale di Belloli come una sorta di anello di congiunzione tra la sperimentazione dell'avanguardia storica e la Poesia concreta. Lo sostiene tra gli altri la specialista Melania Gazzotti nel testo del catalogo dell'Archivio Denza del Mart di Rovereto – *Poesia concreta Poesia visiva* (2013, 28) – e lo dimostrano, con tanto di prove materiali, oltre che per così dire indiziarie, una serie di recenti lavori critici. In un saggio uscito sulla rivista *Mutatis Mutandis* nel 2016, per esempio, Maria Gloria Vinci, sulla scorta di uno studio precedente di Paola Rolli (1994), ipotizza che proprio dalla conoscenza dell'attività protoconcretista del Belloli degli anni Quaranta si sia in buona sostanza sviluppata l'intera poetica dei poeti concreti brasiliani riuniti attorno alla rivista *Noigandres*. Secondo Vinci, infatti, anche grazie all'intermediazione di Emilio Villa, Belloli ebbe modo di esporre i suoi *Corpi di Poesia* a San Paolo già nel 1951, un anno prima della fondazione della rivista *Noigandres* – che sarà l'organo ufficiale, se così si può dire, della Poesia concreta brasiliana – e cinque anni prima, dunque, rispetto all'Esposizione Nazionale di Arte Concreta della Biennale di San Paolo del Brasile, cui la storiografia ufficiale fa risalire canonicamente il primo uso collettivo dell'espressione stessa di "Poesia concreta" (cfr. Vinci 2016).

Al netto di genealogie che altri potranno tracciare con ben altra consapevolezza e precisione, interessa qui sottolineare che alla mostra paolista dell'*annus mirabilis* (se non altro per le cose d'avanguardia) 1956 s'incontrarono, come sintetizza, tra i molti, Lello Voce nell'introduzione all'edizione italiana di un'antologia di testi poetici di Haroldo de Campos (Voce 2005, 17-42), le ricerche dei poeti brasiliani Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos, riuniti per l'appunto attorno alla rivista *Noigandres*, e dello svizzero di origini boliviane Eugen Gomringer, che, già nei primi anni Cinquanta, aveva sperimentato in Europa forme di poesia assai prossime a quelle condotte dai brasiliani (oltre che dal nostro Carlo Belloli) chiamandole *Konstellationen*. Gomringer, che era stato segretario personale dell'eccentrico designer e architetto funzionalista Max Bill, era anche animatore, dal 1953, della rivista *Spiralen*, ed era in contatto con un ambiente germanofono decisamente sperimentale, stimolato soprattutto dal poeta Franz Mon e dal filosofo Max Bense, che abbiamo già citato. Nelle *Costellazioni*, l'influenza del funzionalismo architettonico è piuttosto palese. Non solo, come ricorda Sauro Fabi nella sua monografia dedicata a *Concretismo e poesia visiva tra Russia, Europa e Brasile* (2008, 22 e sgg.), la costellazione si presenta come una composizione poetica la cui forma nello spazio corrisponde alla sua funzione, ed è quindi signifi-

cativa di per sé stessa (cfr. Bense 1966a)<sup>3</sup>; ma pure nell'idea di costellazione è possibile rinvenire una notevole analogia con quel concetto di *cluster* che il Team 10 andava teorizzando in ambito urbanistico nell'Inghilterra degli anni Cinquanta. Funzionalismo, sì, ma funzionalismo nuovo, si potrebbe dire: così, come il Team 10 mira a emanciparsi, si sa, da certe astrazioni del movimento moderno e dalla Carta d'Atene, per superare in senso sociale l'idea di zonizzazione, anche la sperimentazione di Gomringer e più in generale tutta la Poesia concreta reagisce all'intera "utopia sinestetica", per usare una formula manualistica, di ambito post-romantico. Si pensi a "Wind":

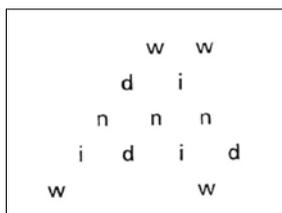


Figura 6 – Eugen Gomringer (1968 [1953]), "Wind", in Mary Ellen Solt (ed.), *Concrete Poetry. A World View*, Bloomington, Indiana UP

Il "grappolo di parole" (Balboni 1977, 30) delle *Konstellationen* assume in tal modo un preciso mandato sociale. Come scrive Fabi,

uno degli scopi principali del concretismo [...] era in effetti proprio quello di produrre testi che non fossero esempi della creatività e del genio individuale del poeta, ma piuttosto veri e propri prototipi, strutture visive e verbali che si prestassero a una serie di possibili riproduzioni virtualmente infinite. Strutture, in altre parole, che potessero essere riutilizzate o imitate e che fossero in grado di continuare a "funzionare" anche con materiali verbali diversi da quelli utilizzati originariamente dall'autore. (2008, 25)

E, ancora, a voler continuare la nostra comparazione con l'architettura moderna, potremmo dire che la Poesia concreta trova da ultimo un proprio analogo, da un punto di vista degli esiti estetici, con ciò che il grande teorico Reyner Banham (1966) definisce *New Brutalism*, una corrente architettonica portata avanti soprattutto da Alison e Peter Smithson (già Team 10), nella quale le componenti funzionali e quelle strutturali sono palesemente esibite (cemento a vista, mattoni grezzi, acciaio a vista, impianti a vista). D'altra parte, la poesia concreta ha sempre manifestato una tendenza plastica, non solo nella relazione con l'idea di spazialità sulla pagina, ma pure nella propensione a fuoriuscire da essa, a farsi, cioè, vero e proprio oggetto che occupa uno spazio, come nel caso dei *Corpi di poesia* realizzati da Arrigo Lora Totino a partire dai tardi anni

<sup>3</sup> Come scrive Max Bense (1966), infatti, nella poesia concreta lo scopo e il senso dell'opera è l'opera stessa.

Sessanta. Sia o no legittimo quest'ultimo parallelo, è certo che tra il 1956 e il 1960 si assiste alla nascita di un vero e proprio movimento concretista, che riallaccia, come si capisce dall'uso del termine "concreto", le fila di un discorso di matrice primariamente artistico-architettonica, con un implicito rimando alle teorie del De Stijl (come dimostra anche l'utile diagramma di Barr-Allegri-ni) ad alcuni impulsi di rinnovamento specificamente poetico, già presenti in area austro-tedesca nei primi anni Cinquanta – e penso soprattutto al Wiener Gruppe, capeggiato, appunto a Vienna, da Gerhard Rühm, il quale, già a metà degli anni Cinquanta sperimentava opere palesemente concretiste, come "Du":



Figura 7 – Gerhard Rühm (1966), "Du", Berlin, published by Ch. Grützmacher, R. Kowallek, Black offset on white card

Studi successivi alla mostra del '56 metteranno in luce l'esistenza di un movimento dai contorni geografici notevolmente più estesi, ad abbracciare, tra le altre, le ricerche isolate di Dieter Rot in Islanda, di Öyvind Fahlström in Svezia, Carl Friedrich Claus nella Repubblica Democratica Tedesca, e che si può estendere sino al Giappone di Kitasono Katue. Su tali questioni sono disponibili numerosi cataloghi di mostre e molti studi anche in lingua italiana, dalla *Piramide capovolta* di Luigi Ballerini (1975) alla monografia di Maria Teresa Balboni (1977), sino agli interventi militanti di Adriano Spatola ad Arrigo Lora Totino, cui, volentieri, rimando per approfondimenti e più sottili distinzioni.

Al di là del lungo campionario di autori, che peraltro si estenderà notevolmente nel corso degli anni Sessanta<sup>4</sup>, nonché delle differenze, a volte anche notevoli, nella pratica di tale produzione poetica, possiamo dire, generalizzando, che la Poesia concreta si distingue per forma e finalità oltre che dalla poesia lineare, pure da diverse declinazioni di sperimentazione verbo-visiva. Penso in particolare alla

<sup>4</sup>Tra i maggiori poeti concreti, che non abbiamo citato: Pierre e Ilse Garnier, Ian Hamilton Finlay, Stephen Bann, Mary Ellen Solt, Ferreira Gullar, Ronaldo Azaredo, José Lino Grunewald, E.M. De Melo e Castro, Pedro Xisto, Mathias Goeritz.

cosiddetta poesia “tecnologica” che fa capo al fiorentino Gruppo 70, e che si fonda sull’integrazione iconotestuale o fototestuale – *imagetext*, direbbe Mitchell – col fine di egemonizzare quella sorta di neo-volgare nato con le profonde modificazioni dell’iconosfera provocate dall’avvento di ciò che un tempo si definiva neocapitalismo. E si tratta, per il Gruppo 70, di portare avanti una vera e propria “guerriglia semiologica” contro i media del mondo moderno e contro la pubblicità, come dimostrano opere paradigmatiche, per fare giusto un paio di esempi, come “Super Leopardi” (1963) di Lamberto Pignotti o “Non facciamo le solite cose” (1965) di Luciano Ori. Tutt’altra storia, è evidente, quella della poesia concreta, sebbene sia chiaro non manchino sfumature e approssimazioni, e varrà qui a maggior ragione la battuta di Jakobson sulla poesia propriamente detta, ovvero sia – qualcuno lo ricorderà – che il confine che divide l’opera poetica da ciò che non è tale risulta molto spesso più labile di quello dei territori amministrativi cinesi (cfr. 1985, 43). In effetti la Poesia Visuale di Belloli, le *Kostellationen* di Gomringer, le opere dei Noigandres, e ancora, per l’ambito italiano, le prove concretiste di Adriano Spatola e di Arrigo Lora Totino sono tutte declinazioni poetiche che possiamo leggere attraverso la lente di ciò che Max Bense chiama “teoria testuale”, ovvero quel campo dell’estetica moderna che, secondo il filosofo tedesco, “si occupa degli ‘oggetti d’arte’ rappresentati da parole (poesia) e comprende nelle sue indagini anche gli ‘oggetti di disegno’ (grafica pubblicitaria)” (1966a, 5). Secondo Bense “il punto di partenza di questa teoria è una concezione molto ampia dell’idea di ‘testo’, il quale permette poi di far derivare stili letterari tipicamente moderni e i loro testi specifici”. Nel dettaglio l’idea è quella di assumere il testo nella sua dimensione appunto materiale, discriminando tra “informazione semantica” e “informazione estetica”, ovvero sia, come afferma lo stesso Bense, rendendo conto della natura ancipite della parola significato, come “significato di...” e “significato per...” (cfr. 1974, 410). Emblematica, in questo senso, è l’opera “schweigen” (1953), in cui Gomringer delega lo spazio bianco al centro della composizione a rappresentare concretamente l’idea di silenzio indicata dai termini che lo racchiudono:

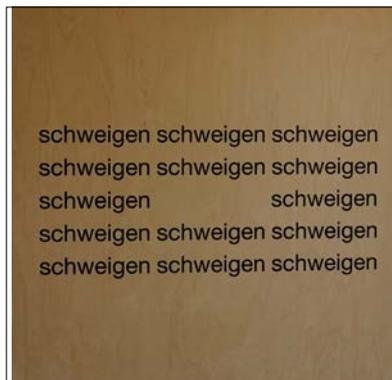


Figura 8 – Eugen Gomringer (1966 [1953]), “schweigen”, in *Konkrete poesie*, Stuttgart, Reclam

In opere come “Rendering the Legible Illegible” di Bremer Claus (1963), o “like attracts like” di Emmett Williams, addirittura, l’interruzione di una delle due dimensioni della significazione linguistica avviene per altra via ed esibisce il rifiuto di qualsiasi referenzialità esterna al testo: questo “simile” attratto dal “simile”, infatti, si concretizza realmente nell’universo semiotico con la sovrapposizione tipografica. La parola “attracts”, leggendo dall’alto verso il basso, attrae progressivamente a sé il “like” di destra e il “like” di sinistra, sino all’impedimento ottico del riconoscimento semiotico del segno e quindi fino alla perdita di ogni significante.

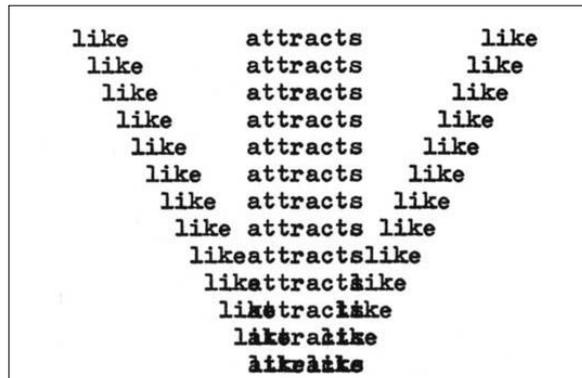


Figura 9 – Emmett Williams (1975), “Like attracts like”, da *Selected Shorter Poems, 1950-1970*, New York, New Directions

Per “testo materiale” si intende quindi “in generale quel testo che non fa dipendere l’uso e la posizione dei vocaboli dal suo significato (extratestuale) e non fissa questo significato in un ‘contesto’, bensì delega tale significato alle proprie possibilità funzionali estetiche e strutturali come elemento nel particolare mondo linguistico dei ‘nessi’ del testo” (Bense 1966a, 8). In questo senso, il termine visuale impiegato da Belloli e il termine materiale utilizzato da Bense sono sinonimi: “un ‘testo visuale’ è ‘materiale’ perché gli aspetti ottici dei segni linguistici determinano l’uso di questi come ‘materiale’ estetico” (*ibidem*).

Naturalmente, come accennavo poco più sopra, questo non è che il grado zero della Poesia concreta. Per molti poeti concreti l’uso degli elementi linguistici conserva la

loro triadica funzione verbale, visuale e vocale nello stesso tempo e tanto in modo semantico che in modo estetico, quando dunque il testo (in parte o del tutto) identifica il proprio mondo linguistico con il suo mondo esteriore linguistico, oppure, si potrebbe dire, quando quello, che i vocaboli esprimono in riferimento al contenuto (con i loro morfemi e con i loro nessi), è rispecchiato nell’adattamento visuale e nella riproduzione vocale. (*Ibidem*)



verità, di evidenti implicazioni ideologiche, che di per sé sovrintendono una dimensione referenziale del fatto estetico, la cui eteronomia è palesemente sottolineata. Se lo slogan “bere coca cola” risulta altrettanto privo di significato delle permutazioni linguistiche successive, nonostante l’abitudine del lettore ad attribuire alla proposizione un significato, è chiaro che lo stesso passaggio da “beba” a “babe” coinvolge una riflessione critica che invece in artisti come Mon o Kolár si sposta sovente nel puro ambito delle arti visive e del design tipografico, trovando infine un esito straordinariamente efficace – sebbene rovesciato di segno – soprattutto nella stessa arte grafica pubblicitaria e nel marketing – e si pensi ai loghi commerciali. Se si prendono per esempio quelli celeberrimi di Fedex oppure di Amazon, si vedrà facilmente che il loro funzionamento è esattamente lo stesso di quello della poesia concreta: il testo, di per sé privo di valore semantico, ne acquisisce uno per via della sua composizione tipografica, almeno quando essa, come nei casi segnalati, riesce a suggerire o evocare allusivamente l’attività specifica della compagnia in questione.

Ciò che qui mi interessa precisare, in conclusione, è proprio il momento visuale del testo concreto, ovvero sia l’utopica premessa della poesia concreta per cui “le parole non sono pretesti per gli oggetti, bensì gli oggetti sono pretesti per parole” (Balboni 1977, 8). Una lettura dialettica odierna, considerata la distanza storica notevole dall’esaurimento delle potenzialità del fenomeno in epoca di *Visual Cultural Studies* credo debba soffermarsi soprattutto su questo: a differenza di altre declinazioni di poesia verbo-visiva, la proposta avanzata dai concretisti è quella di una poesia apparentemente asemantica restituita sotto forma di immagine, ed è tanto più originale, a dire il vero, quanto evidentemente necessaria, considerando che, per l’appunto, promana, come ho detto, da contesti culturali notevolmente distanti tra loro. A differenza di quanto avviene in opere iconotestuali che pongono su un unico supporto immagine e testo, esponendo dunque, come ha notato Michele Cometa, la differenza irriducibile tra i due media (2016), la poesia concreta tematizza, esasperandolo, il fatto troppo spesso bypassato per cui la scrittura è di per sé un medium anche visivo. A maggior ragione dopo la rivoluzione gutenberghiana, il verbale incarna paradigmaticamente la natura mista propria, come afferma Mitchell, di ogni medium:

The medium of writing deconstructs the possibility of a pure image or pure text, along with the opposition between the *literal* (letters) and the *figurative* (picture) on which it depends. Writing, in its physical, graphic form, is an inseparable suturing of the visual and the verbal, the *imagetext* incarnate. (1994, 95)

Per questo motivo la poesia concreta rimane, a distanza di anni, un banco di prova privilegiato del rapporto tra parola e immagine nel Novecento. L’utopia sinestetica nata con il Romanticismo si arricchisce, con essa, del tentativo di identificare la parola e l’immagine non solo riferendosi alla letteratura e al

linguaggio come al terreno di incontro o meglio di scontro tra le due semiotiche<sup>5</sup>. Essa traduce intersemioticamente (come recita una sin troppo nota e utilizzata formula) la poesia in immagine, o meglio l'aspetto semantico della poesia in immagine, mantenendo tuttavia il sistema semiotico della scrittura. Sfrutta così una caratteristica connaturata al medium stesso della letteratura, cioè la scrittura, e si fa perciò riflessione metalinguistica e metapoetica. Come aveva formidabilmente intuito Jacques Derrida (1967), il solo fatto di essere scritta, di avere un aspetto materiale e di essere composta di tracce essenzialmente visive, basta a fare della letteratura un medium misto: "pure texts incorporate visibility quite literally the moment they are written or printed in visible form" (Mitchell 1994, 95). La poesia concreta si comporta, perciò, un po' come gli straordinari fasmidi tanto amati da Georges Didi-Huberman (1989). Esattamente alla stregua di quegli insetti, che si nutrono della foresta e ne prendono letteralmente la forma, la parola nella poesia concreta si nutre dell'immagine e ne assume l'aspetto. Per questo motivo, il lettore che focalizzi la propria attenzione sulla ricerca della poesia con categorie di riconoscimento date dall'esperienza e dal pregiudizio – è proprio il caso di dire – "logocentrico", non troverà nulla. Solo allontanandosi, cercando di abbracciare un quadro d'insieme, e cioè, fuori di metafora, accettando di fare a meno di un'idea precostituita di poesia, egli vedrà che in fondo la poesia che tentava di vedere è proprio l'immagine che apparentemente la nasconde.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Balboni M.T. (1977), *La pratica visuale del linguaggio. Dalla poesia concreta alla nuova scrittura*, Pollenza, La Nuova Folio.
- Ballerini Luigi (1975), *La piramide capovolta. Scritture visuali e d'avanguardia*, Venezia, Marsilio.
- Banham Reyner (1966), *The New Brutalism*, New York, Reinhold Publishing Corporation.
- Belloli Carlo (1944a), *Parole per la guerra*, Milano, Edizioni di Futuristi in armi.
- (1944b), *Testi-poemi murali*, con un collaudo di F.T. Marinetti e una nota teorica dell'autore, Milano, edizioni ERRE.
- (1962), "Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale", *Metro* III, 7, 98-113.
- (1969), "Poesia visuale: affermazione di una tendenza", in Carlo Belloli, E.L. Francalanci (a cura di), *La Biennale di Venezia. Poesia concreta, indirizzi concreti, visuali e fonetici*, introduzione di Umbro Apollonio, esposizione a cura di Dietrich Mahlow e Arrigo Lora Totino, Cà Giustiniani/Sala delle Colonne, 25 settembre-10 ottobre 1969, Venezia, Stamperia di Venezia, 13-18.

<sup>5</sup> Ciò naturalmente avviene sia nella tradizione iconotestuale che, per esempio, nella pratica ekphrastica, che di fatto trasformano la letteratura nella "arena in which rhythm, shape, and articulation convert babbling into song and speech, doodling into writing and drawing" (Mitchell 1980, 565).

- Bense Max (1962), *Theorie der texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden*, Köln-Berlin, Kiepenheuer & Witsch. Trad. it. di Elisabetta Vannucci (1969), *Teoria testuale della poesia*, nota introduttiva di Arrigo Lora Totino, Roma, Silva Editore.
- (1965a), “Konkrete Poesie”, *RotVI*, 21; online: <[http://www.archivioauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf\\_storici/S00175.pdf?a=5b31ec5d90f2b](http://www.archivioauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_storici/S00175.pdf?a=5b31ec5d90f2b)> (11/2018). Ed. it. (1966b), “Poesia concreta”, *Modulo. Rivista di cultura contemporanea* I, 1, 9.
- (1965b), *Aesthetica. Einführung in die neue Ästhetik*, Baden-Baden, Agis. Trad. it. e cura di Giovanni Anceschi (1974), *Estetica*, Milano, Bompiani.
- (1966a), “Stili sperimentali”, *Modulo. Rivista di cultura contemporanea* I, 1, 5-9.
- Benveniste Émile (1974), “Sémiologie de la langue”, in Id., *Problèmes de linguistique générale*, t. II, Paris, Gallimard, 43-66. Trad. it. di Tiziana Migliore (2009), “Semiotica della lingua”, in Tiziana Migliore, Paolo Fabbri (a cura di), *Essere di parola. Semantica, soggettività, cultura*, Milano, Mondadori, 3-28.
- Bertoni Clotilde (2009), *Letteratura e giornalismo*, Roma, Carocci.
- Boehm Gottfried (1994), “Il ritorno delle immagini”, trad. it. di Nicol Mocchi, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano, Raffaello Cortina, 39-72 (ed. orig. “Die Wiederkehr der Bilder”, in Id. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München, Fink, 1994).
- (2009), *La svolta iconica*, a cura di M.G. Di Monte, Michele Di Monte, postfazione di Tonino Griffèro, Roma, Meltemi (ed. orig. “Jenseits der Sprache. Anmerkungen zur Logik der Bilder”, in C. Maar, H. Burda (eds), *Iconic worlds. Neue Bilderwelte und Wissensräume*, Köln, DuMont, 2006).
- Campos Augusto de, Campos Haroldo de, Pignatari Décio (1958), “Plano-piloto para poesia concreta”, *Noigandres* IV; ora in Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari (1987 [1965]), *Teoria da Poesia Concreta. Textos críticos e manifestos, 1950-1960*, São Paulo, Brasiliense, 215-218. Parziale trad. it. di Leonora de Barros, Paula Mattoli (1991), *Poesia concreta in Brasile*, Milano, Archivio Nuova Scrittura.
- Cometa Michele (2011), “Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura”, in Vincenza Del Marco, Isabella Pezzini (a cura di), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale. Atti del XXXVIII Congresso AISS: relazioni*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 63-101.
- (2016), “Forme e retoriche del fototesto letterario”, in Michele Cometa, Roberta Cogliatore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet, 69-115.
- Curi Fausto (1977), “Una stilistica della materia”, in Id., *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi, 135-169.
- Derrida Jacques (1967), *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman Georges (1989), “Le paradoxe du phasme”, *Antigone. Revue littéraire de photographie* V, 13, 30-36.
- Domenichelli Mario (2017), “Τεχνοπαίγνια: poesia e canone retrogrado. Poesia come arte del tempo e dello spazio, come sequenza e immagine grafica”, in Teresa Spignoli (a cura di), *Verba Picta. Interrelazione tra testo e immagine nel patrimonio artistico e letterario della seconda metà del Novecento*, Pisa, ETS, 3-39.

- Fabi Sauro (2008), *L'avanguardia per tutti. Concretismo e poesia visiva tra Russia, Europa e Brasile*, Macerata, EUM.
- Gazzotti Melania (2013), "Poesia concreta", in Ead. (a cura di), *Poesia concreta poesia visiva. L'Archivio Denza al Mart. Opere e documenti*, Cinisello Balsamo, Silvana, 26-28.
- Gomringer Eugen (1953), *Konstellationen, constellations, constelaciones*, Bern, Spiral Press.
- (1954), "Vom Vers zur Konstellation. Zweck und Form einer neuen Dichtung", *Neue Zürcher Zeitung*, 1 August; ora in Id. (1997), *Theorie der konkreten Poesie. Texte und Manifeste 1954-1997*, Wien, Edition Splitter, 32-38. Ed. it. (1966), "Dal verso alla costellazione. Scopo e forma di una nuova poesia", *Modulo. Rivista di cultura contemporanea* I, 1, 15-17.
- Jakobson Roman (1985), "Che cos'è la poesia?", in Id. *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, trad. it. e introduzione di Riccardo Picchio, Torino, Einaudi, 42-55 (ed. orig. "Что такое поэзия?", 1933-1934).
- Lora Totino Arrigo (1966 [1961]), "Poesia concreta come ricerca strutturale", *Il compasso* I, 1, 68-74.
- Marinetti F.T. (1977 [1944]), *Collaudi futuristi*, note, introduzione e cura di Clauco Viazzi, Napoli, Guida.
- Mitchell W.J.T. (1980), "Spatial Form in Literature: Toward a General Theory", *Critical Inquiry* VI, 3, 539-567.
- (1986), *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, Chicago UP.
- (1994), *Picture Theory. Essay on Verbal and Visual Representation*, Chicago, Chicago UP.
- Mon Franz (1969), "Sulla poesia concreta", in Belloli, Francalanci 1969, 8-12.
- Pagliarani Elio (1972), *Il fiato dello spettatore*, Padova, Marsilio.
- Pignotti Lamberto, Stefanelli Stefania (2011 [1980]), *Scrittura verbovisiva e sinestetica*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Rolli Paola (1994), *Anglo-American Concrete and Visual Poetry*, Tesi di laurea in Lingue e letterature straniere-Facoltà di Lettere, I.U.L.M., Milano, relatore prof. Gabriele Mandel.
- Todorov Tzvetan (1995), *La vie commune. Essai d'anthropologie generale*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Chiara Bongiovanni (1998), *La vita comune*, Milano, Pratiche.
- Vinci M.G. (2016), "Carlo Belloli in Brasile: un geniale precursore della poesia concreta", *Mutatis Mutandis* IX, 1, 53-67.
- Voce Lello (2005), "Scacchi e galassie", in Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Lello Voce, Umberto Eco (a cura di), *L'educazione dei cinque sensi*, Pesaro, Metauro, 7-42.

