ISSN 0046-3671

FERMENTI

Corrado Costa, *Flipper*, 1972 – da "Fuoripagina. La collezione Roffi"

ANNO L N. 250

Poesia sperimentale del xx secolo

Manifesti e testi teorici

di Giovanni Fontana

Copertina del volume *Rivoluzione a parole* di Patrizio Peterlini, Montanari Editore, 2019.

Rivoluzione a parole è il titolo del volume di Patrizio Peterlini, pubblicato da Danilo Montanari [Ravenna, 2019], tra i più interessanti editori di arte contemporanea, le cui scelte originali, lo hanno condotto ad includere in catalogo preziosi libri d'artista a tiratura limitata. Peterlini si occupa da anni di poesia sperimentale. Attualmente direttore della Fondazione Bonotto, per la quale ha curato mostre ed eventi, tra cui è sufficiente ricordare *Fluxbooks* (2015), *Sense Sound / Sound Sense* (2016) e *La voix libérée* (2019), è un profondo conoscitore delle forme verbo-visive e sonore. Si è occupato da vicino di autori come Sarenco e Arrigo Lora Totino e di argomenti come l'esoeditoria o le riviste d'avanguardia. Proprio da queste specifiche esperienze scaturisce l'idea di questo libro, che raccoglie manifesti e documenti teorici prodotti dai movimenti d'avanguardia dal 1946 ad oggi.

I pregi del volume sono molti, ma il fatto che metta insieme per la prima volta documenti così rari lo rende un utilissimo strumento di studio e di ricerca.

La dimensione è quella internazionale. Del resto non sarebbe potuto essere altrimenti, visto che tutti i movimenti coinvolti sono stati caratterizzati da istanze internazionaliste, che contavano tra gli obiettivi l'abbattimento delle barriere linguistiche o addirittura la creazione di lingue sovranazionali, basti pensare a Pierre Garnier, a Seiichi Niikuni e Fujitomi Yasuo, al signalismo di Miroljub Todorovič, o all'idea di "poesia universale" espressa da Eugen Gomringer.

Le correnti considerate da Peterlini sono il Lettrismo di Isidore Isou, la Poesia Concreta, la Poesia Visiva, la Poesia Sonora, che costituiscono quattro ambiti tecnici, variamente connessi, a cui fanno riferimento, con mille sfumature diverse, i principi teorici elaborati da gruppi o da singoli artisti, anche quando sembrano esprimere la più ampia originalità di percorso.

Parlavo di ambiti tecnici perché queste correnti creative (veri e propri cardini operativi), nonostante tutte le avversità interposte sul loro cammino da incomprensioni, fraintendimenti e conflitti di vario genere, e malgrado la disattenzione

della critica e il relativo mancato sostegno ai fini della promozione culturale, sono riusciti ad incidere in maniera molto significativa sul quadro generale della comunicazione mediatica, incuriosendo e sorprendendo per la varietà e la novità delle proposte sul piano pragmatico e metodologico. È evidente, e piuttosto consistente, per esempio, il debito che il mondo della pubblicità dovrebbe pagare alla sperimentazione verbo-visiva e sonora. Basti pensare alle nuove tipologie di rapporto tra testo e immagine, alla varietà delle strutture grafiche e tipografiche, ai fonosimbolismi, alla retorica visiva, alle suggestioni sinestetiche, all'uso di valori tonali spinti, alle strategie compositive per sollecitare l'attenzione del fruitore, all'adozione di temi non convenzionali, all'uso di mood eccentrici, all'ambiguità espressiva, al nonsense, ecc. Tutto ciò tenendo conto che, specialmente nell'era del boom economico, l'influenza della cultura di massa sulla poesia sperimentale è stata molto forte. Da segnalare almeno l'adozione dell'iconografia dei prodotti di consumo, la decontestualizzazione di stampe pubblicitarie o di titoli di quotidiani o periodici e il fumetto.

Roma, presentazione del volume al Palazzo delle Esposizioni, nell'ambito di *Poesia espansa*. Nella foto: Patrizio Peterlini, Lamberto Pignotti e Giovanni Fontana

Si diceva della disattenzione da parte della critica. Il fenomeno meriterebbe apposite indagini, ma, in linea di massima, si può affermare che l'insufficienza degli strumenti a disposizione degli studiosi di fronte a fenomeni assolutamente fuori dai canali istituzionali ha svolto un ruolo decisamente negativo. Per troppo tempo non ci sono stati sistemi di interpretazione specialistica: la loro individuazione avrebbe richiesto un impegno che non avrebbe avuto riscontro sul mercato. Trattandosi di forme che si sono sempre collocate, anche polemicamente, in aree di contaminazione linguistica – tra parola, immagine, suono, gesto – la critica ha fatto leva su tale specifica questione per disimpegnarsi e non assumersi responsabilità. Si trattava di letteratura o arte visiva, di musica o di teatro?

A correre ai ripari sono stati gli stessi artisti, che si sono fatti carico anche del ruolo storico-critico e teorico, come dimostra questo libro e come è documentato nelle centinaia di riviste del settore.

Ma, nonostante tali difficoltà, come sottolinea Patrizio Peterlini nell'introduzione al volume, "[…] è innegabile che queste ricerche poetiche, attraverso l'approfondimento delle possibilità espressive del linguaggio e le sperimentazioni di nuove modalità di comunicazione, hanno supportato spesso in modo

trasversale e poco riconoscibile, ma di fatto in maniera determinante, le ricerche sulla linguistica e la semiotica che hanno così profondamente segnato il secolo scorso".

Ecco allora che si profila tutto il peso di queste sperimentazioni, anche al di fuori del loro specifico, che, in ogni modo, costituisce in questa sede il principale oggetto d'interesse.

Il volume si pone come prezioso strumento di conoscenza perché raccoglie documenti rari, pubblicati negli ambiti più disparati, talvolta in riviste a tiratura molto limitata, talaltra addirittura su bollettini ciclostilati o su volantini. Il tutto disseminato in ogni angolo del pianeta.

Peterlini introduce il volume tracciando utili coordinate di riferimento ed evidenziando, in particolare, le tappe fondamentali del rinnovamento letterario che si colloca alla fine dell'Ottocento, a partire dalle *correspondences* di Baudelaire, passando per il famoso "Io è un altro" di Rimbaud, considerando il passo fondamentale di Mallarmé, che nel suo "Coup de dés" gestisce lo spazio della pagina come componente del testo e offre al lettore la composizione poetica come se si trattasse di una partitura, dove il bianco rappresenta pause e silenzi; e citando infine quanto realizzato dalle avanguardie storiche (Futurismo e Dada in primis) e passando per lo snodo di Apollinaire, che nel calligramma, sia pure innovativo in quello squarcio di tempo, va a mio parere ad inciampare sull'analogia e il mimetismo.

Il confronto diretto dei documenti (posti da Peterlini in ordine alfabetico per autore) mette bene in risalto il fatto che tra una corrente e l'altra, tra un metodo e l'altro, esistono sempre punti di confluenza, nodi e cerniere, nonostante l'ostinazione degli artisti a sottolineare differenze. Del resto Adriano Spatola, che fu tra i primi osservatori del fenomeno in un'ottica globale, nel suo fondamentale saggio del 1969, sottolineava che "le numerose forme in cui si attua la poesia sperimentale non sono altro che le varie facce di uno stesso problema" e nello stesso tempo notava che, in realtà, le divergenze scaturivano "dallo spirito polemico e, perché no, narcisistico caratteristico dei protagonisti di queste ricerche più che alle differenze vere e sostanziali".[1]

Il Lettrismo è il movimento che precede gli altri di qualche anno. Nelle intenzioni del suo creatore Isidore Isou, prima di ogni altra cosa, c'è da considerare "la distruzione delle parole attraverso le lettere". Il primo manifesto è del 1942. Isou propone provocatoriamente una sorta di atomizzazione del linguaggio nei diversi settori creativi, ponendo le singole lettere alla base di ogni tipo di composizione, sia essa letteraria, plastica o sonora, e teorizza una ipergrafia generalizzante dove ogni gesto, ogni oggetto, ogni segno viene ricondotto ad un sistema di elementi che si fa alfabeto di una nuova scrittura. Ciò vale per la poesia o la pittura, come per il teatro o la danza, come per l'architettura o la fotografia. Molto significativi, tanto da imprimere tracce profonde nella successiva sperimentazione videografica, fino ai nostri anni, sono i principi innovativi dedicati

[1] Adriano Spatola, *Verso la poesia totale*, Rumma, Salerno, 1969.

al cinema, come l'antisincronismo, il montaggio "discrepante", l'isolamento dei fotogrammi, il loro deterioramento, la loro sovrapposizione, fino alle paradossali (trattandosi di cinema) realizzazioni a-ottiche.

Sviluppatosi prevalentemente in Francia, il Lettrismo contò nella compagine degli artisti nomi di rilievo che avviarono successivamente, al di fuori del movimento, iniziative importanti, come Guy Débord, a cui si deve il Situazionismo, o François Dufrêne, tra i primi a lavorare sulla voce in maniera del tutto innovativa.

Forse un respiro più ampio lo ha la Poesia concreta, che si configura già alle prime battute come un movimento internazionale. Qui la parola si carica del peso della propria rappresentazione; diventa oggetto grafico-tipografico che impone i suoi valori formali, anche al di là di quelli strettamente semantici; la configurazione bidimensionale o tridimensionale delle parole determina il senso dell'opera; la sintassi tradizionale è sostituita da un sistema strutturale di matrice geometrica (spaziale); la nozione di sequenza lineare è sostituita da quella di campo morfologico. La lettura scandita per gradi deve iscriversi nella visione simultanea della pagina di mallarmeana memoria.

Secondo il gruppo brasiliano Noigandres, composto in prima battuta da Augusto e Haroldo De Campos e da Decio Pignatari, "La poesia concreta comunica la propria struttura: struttura-contenuto". E proprio a proposito della struttura del poema concreto, Arrigo Lora Totino conia il termine "verbotettura" esaltandone il dato costruttivo, così come accade, per esempio, nelle "costellazioni" di Gomringer o nei poemi spaziali di Ilse e Pierre Garnier. Con evidente riferimento all'architettura di parole, Lora Totino, in sintonia con i brasiliani, dichiara che nella poesia concreta la struttura è di per sé "significativa" e che la lingua deve essere "oggettivamente considerata come universo autonomo e materia". Dunque, "L'arte concreta va intesa come arte materiale. La poesia concreta è un ideogramma ovvero un campo strutturato di funzioni che si relazionano in ogni sua parte: funzioni grafico-spaziali, acustico-orali, contenutistiche". Sicché per Lora Totino il principio essenziale da tenere in considerazione è la materialità del linguaggio, in accordo con le enunciazioni del manifesto di Theo Van Doesburg in "Art concret" (aprile 1930), dove, tra l'altro, si legge che "Un élément pictural n'a pas d'autre signification que 'lui-même', en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que 'lui-même'".

Inventare forme, pertanto, significa produrre elementi concreti, poiché il processo creativo avviene al di fuori di qualsiasi ordine imitativo, a differenza dell'astrazione che ha sempre un referente in natura. Del resto il termine astrazione segna un distacco, una derivazione [abs-trahere] da qualcosa che appartiene al mondo reale; mentre l'opera concreta è assolutamente autoreferenziale.

Addirittura, con Garnier, si arriva a considerare la "distruzione dell'idea stessa d'opera in favore di quella di energia trasmessa". Per Bob Cobbing "la poesia è da cercare altrove".

Un discorso a parte va fatto per la Poesia Visiva di Lamberto Pignotti, Eugenio Miccini e tutto il Gruppo 70, che si internazionalizza rapidamente conservando,

tuttavia, un carattere di specificità, che direi tutta italiana, che la distingue dal generalistico quadro della "Poesia Visuale", diffusa nel mondo come "Visual Poetry".

Scriveva Pignotti in un testo del 1965 che la Poesia visiva "è una forma di espressione che sperimenta a vari livelli dei rapporti tra parole e immagini figurali, perseguendo finalità e fondendo risultati in un contesto unico. Almeno da un punto di vista teorico essa rappresenta un'estensione delle possibilità della poesia, che istituzionalmente si affida al solo materiale verbale e alle sue proprietà combinatorie, significative e comunicative (cioè: sintattiche, semantiche e pragmatiche), perché si pone anche dei problemi che fino ad oggi sono stati ascoltati dalle arti visive e specialmente dalla pittura. / Tuttavia la poesia visiva non è una pittura con le parole, né una poesia con le figure.

In termini simili si esprimeva Pierre Garnier quando scriveva che "la Poesia Fonica non è unione tra poesia e musica. La Poesia Visiva non è unione tra poesia e pittura".

Roma, *Poesia espansa*, Palazzo delle Esposizioni. Annuncio su tessuto prodotto dalla Fondazione Bonotto. Hanno preso parte alla manifestazione P. Peterlini, L. Pignotti, G. Fontana, E. Macali, S. Ventroni, Pameta Z.

In ogni modo, ciò che emerge da questa raccolta di manifesti è che tutte le discipline artistiche vengono più o meno tirate in ballo, e che fin dalla prima ora un denominatore comune è costituito dall'intreccio dei linguaggi: vale a dire da quella che, sommariamente chiamata contaminazione e riferita al territorio dell'interdisciplinarità, sarà teorizzata da Dick Higgins come "intermedialità".

Così come nota Adriano Spatola "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', 'environment', 'mixed media', 'assemblage' sono indicativi di questa situazione culturale".[2] Egli mette inoltre bene in evidenza il fatto che i fenomeni di "confusione" delle arti non

[2] Adriano Spatola, Cit.

rappresentano pure sommatorie, ma costituiscono eventi dinamici, interattivi, altamente imprevedibili: non si tratta di sovrapposizione inerte, bensì di simultaneità produttiva. Le operazioni interattive provocano infinite modificazioni negli elementi, spesso inafferrabili, mentre si affacciano all'orizzonte nuove forme artistiche, pienamente autonome, anche se ampi settori dell'arte e della critica ancora arroccati su categorie aristoteliche oppongono una dura resistenza; mentre gli artisti (che rivestono spesso i ruoli di storici, teorici, critici, editori, organizzatori, ecc.) spendono energie per sottolineare differenze, in molti casi del tutto apparenti.

Ecco allora l'obiezione di Carlo Belloli nei confronti della denominazione "poesia concreta", a favore del più generale appellativo di "poesia visuale", e la contestazione per la trasposizione del predicato di "concreta" dall'ambito plastico a quello letterario; ecco Julien Blaine che con il manifesto della poesia "Due punti" rigetta, con la poesia lineare, anche quella spaziale, concreta, visuale, ottico-cinetica, lettrista e fonetica; ecco Henri Chopin che giudica insufficiente la poesia concreta per andare al di là dell'alfabetismo, a favore dell'azione "attraverso il cinetismo, attraverso la musica elettronica, attraverso il poema-macchina (permutazioni, urloritmi, audio-poemi, poemi-partiture), attraverso le macchine infine trascurate dai lettristi e dai poeti concreti"; c'è chi assegna alla "poesia concreta" un valore anche dal punto di vista sonoro, in quanto leggibile eseguibile, interpretabile, come Arrigo Lora Totino o il Gruppo Noigandres, e chi invece lo nega, come Ian Hamilton Finlay che afferma che "Il poema concreto vuole smettere di suonare", mentre un autore come Öyvind Fahlström lega l'aggettivo "concreto" più all'ambito della musica concreta che a quello delle arti plastiche; c'è chi pratica la Poesia sonora "oltre la scrittura", con la creazione diretta al magnetofono, affermando che nessuno spartito è possibile, come François Dufrêne, e chi sostiene che è possibile "scrivere sulla bobina", come Pierre Garnier, o, al contrario, chi crede ancora nella scrittura (sia pure sui generis) come Bernard Heidsieck, che teorizza il suo *tramplin* e il poema-partitura. E poi ci sono tutti i termini e le locuzioni che dovrebbero distinguere il carattere specifico delle ricerche in atto: un po' alla rinfusa, ricordo la poesia plastica di Kitasono Katué, la poesia evidente di Jiří Kolař, la poesia ginnica di Lora Totino, il "public poem" di Alain Arias Misson, la verbofonia di Arthur Pétronio, lo Spazialismo di Pierre e Ilse Garnier, l'Epistaltismo di Mimmo Rotella, la Poesia Simbiotica o la Poesia materica di Ugo Carrega; il quale, quando formulava le sue *Dieci proposizioni per la poesia materica*, poneva in testa all'elenco l'asserzione che "tutto è linguaggio". Al secondo punto affermava: "Non vedo quindi perché la poesia debba continuare a servirsi soltanto di parole".

Più che pensare la poesia come un ipotetico mezzo di comunicazione di massa (per dirla con Pignotti) o come una specie di cavallo di Troia (per dirla con Miccini), con preciso atteggiamento di politica culturale, tendente a farsi largo progressivamente nel linguaggio comune mediante l'adozione di quello tecnologico, in Carrega prevale il tratto filosofico autoriflessivo, il pensiero-azione che si

rapporta alla materia e che fa della sperimentazione il contenuto stesso dell'opera. Jochen Gerz, per esempio, parla di un "linguaggio del fare". Pierre Garnier scrive che "il processo di creazione della poesia è divenuto la poesia stessa".

Il poeta è, in realtà, colui che fa. E con questa convinzione, riferendoci alle categorie estetiche di un filosofo come Luigi Pareyson, possiamo ben condividere il suo concetto di formatività, che "è nesso inseparabile di invenzione e produzione: formare significa fare, ma un tal fare che, mentre fa, inventa il modo di fare: eseguire, realizzare, *poiein*, ma non qualcosa di predeterminato secondo una regola predisposta, bensì qualcosa che si inventa facendolo, secondo una regola che si scopre nel corso del fare". Una nozione dove, per dirla con Benjamin, "il concetto di tecnica offre il punto di attacco dialettico che consente di superare la sterile antitesi di forma e contenuto".

In ciò è tutta la ricchezza di questa fase storica della poesia sperimentale, che, senza ombra di dubbio, ancora oggi resiste costituendo la chiave della sperimentazione poetica sulla strada di quella che Spatola aveva definito Poesia totale, dove "totale" potrebbe forse essere l'aggettivo più giusto per definire, almeno sul piano tecnico e metodologico, anche il carattere delle più avanzate ricerche nel settore.

Giovanni Fontana