

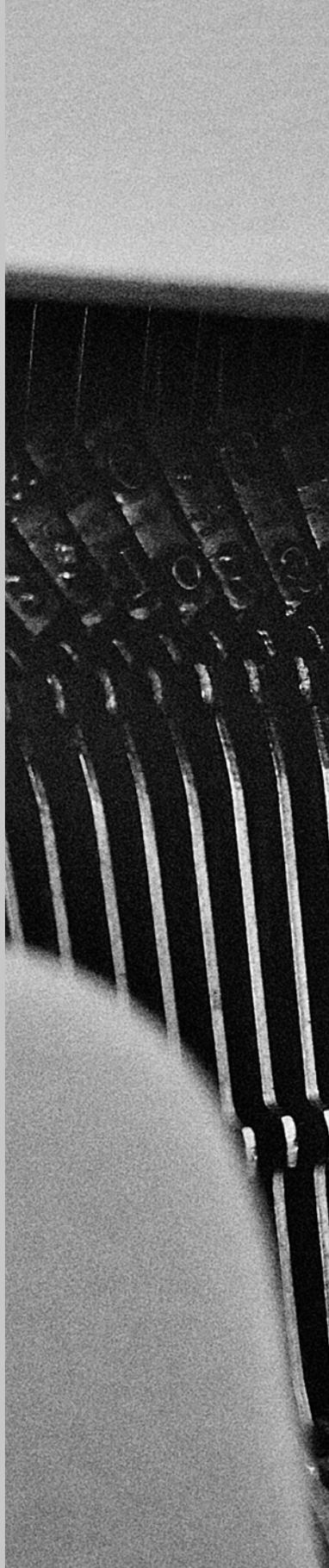
IL

FENOMENO

DELLA

POESIA

CONCRETA



Il fenomeno della Poesia Concreta

dalle sperimentazioni verbovisive ai
nessi con la disciplina del Graphic
Design per una sensibilità progettuale
volta all'essenzialità

A Abstract

(Ita)

Il progetto di tesi indaga il fenomeno della poesia concreta come forma di sperimentazione verbovisiva al fine di dimostrarne le qualità comunicative, condivisibili con quelle proprie del mondo grafico.

La prima parte ripercorre la storia del fenomeno, analizzando le influenze delle Avanguardie, della Nuova Tipografia, dell'attenzione riposta sulla percezione visiva, così come le caratteristiche progettuali, di composizione e di rivalutazione dello spazio della pagina. Si giunge ad analizzare la contemporaneità come luogo dove il graphic designer torna a servirsi della parola come materia concreta.

La ricerca è poi applicata alla progettazione di un prodotto editoriale, il cui intento è quello di dimostrare materialmente le potenzialità comunicative e la credibilità della poesia concreta nella scena del mondo grafico contemporaneo. Il progetto vuole inoltre (ri)portare il lettore ad una riflessione sul linguaggio che sia attenta, sperimentale e ludica.

(Eng)

The thesis project investigates the phenomenon of concrete poetry as a form of verbal-visual experimentation in order to demonstrate its communicative qualities, which can be shared with those of the graphic world.

The first part traces the history of the phenomenon, analyzing the influences of the Avant-gardes, of the New Typography, of the attention placed on visual perception, as well as the design, composition and re-evaluation characteristics of the page space. We come to analyze contemporaneity as a place where the graphic designer returns to use the word as a concrete material.

The research is then applied to the design of an editorial product, the intent of which is to materially demonstrate the communicative potential and credibility of concrete poetry in the contemporary graphic world scene. The project also wants to (re)lead the reader to a reflection on language that is attentive, experimental and playful.

B Introduzione

Il seguente progetto di tesi ha come tema la Poesia Concreta, un fenomeno per lo più dimenticato e trascurato dalla storiografia ufficiale. Nonostante la sua natura polivalente, a metà tra il letterario e il progettuale, si è voluto, attraverso questa ricerca, cogliere l'occasione per ritracciare i numerosi punti d'incontro e di condivisione che questo fenomeno intrinsecamente possiede con la comunicazione visiva.

La frammentarietà del fenomeno ha permesso di svolgere la ricerca, sin da subito, sotto una lente più ampia: parallelamente alla comprensione e alla raccolta di materiale relativo alla Poesia Concreta, si è potuto indagare il più generico rapporto tra testo e immagine. Riportando in modo quanto mai più attuale il tema del linguaggio nella comunicazione visiva, ci si è serviti della Poesia Concreta per riflettere in particolare sulle caratteristiche di materialità ed essenzialità. In questo modo, si è messo in luce come il fenomeno sia stato – e continui ad essere – strettamente connesso con la disciplina del graphic design, a partire proprio dalla comunanza di quelle regole tracciate nei manuali di progettazione grafica e delle teorie relative alla percezione visiva.

In seguito alla chiarificazione del fenomeno, ripercorso per tematiche e secondo una linea temporale che giunge fino alle forme più contemporanee, si è illustrato il progetto derivato da questa ricerca. Si è delineato, attraverso le varie fasi progettuali, un prodotto editoriale, autoriale, volto a far riflettere e partecipare il lettore attorno al tema della comunicazione verbosiva, usando composizioni ed espedienti che si rifanno fedelmente a quelli della Poesia Concreta. Con una forte impronta grafica, si è voluto così proporre un mezzo d'indagine visivo, materialmente fruibile, i cui elementi sono stati minuziosamente progettati, dal glifo fino alle scelte di stampa, della carta, del formato.

In questo modo, si è tentato di nobilitare e dare ordine al fenomeno della Poesia Concreta potendo attraverso questa ritracciare le basi e i principi del graphic design, affrontare il tema del linguaggio, e dell'efficacia dell'essenzialità nella comunicazione.

C Indice

Ricerca		
01		
	Storia delle sperimentazioni verbovisive	12
	Poesia concreta: uno fenomeno internazionale	20
	Definizione e caratteristiche	32
	Analisi estetica e semantica	42
	La Nuova Tipografia	50
	Forme elementari e principi di percezione	68
	Poesia Concreta nella grafica contemporanea	88
Progetto		
02		
	Premessa progettuale	104
	Riflessione sul linguaggio	
	Lettore come collaboratore	
	Riscoperta dello spazio libro	
	Blurred Lines. From Concrete Poetry to Design	108
	Mission, Vision, Concept	
	Composizioni	
	Narrazione	
	Fotografia	
	Dal glifo alla stampa	130
	Font e palette colori	
	Carta, formato, rilegatura	
	La scena editoriale indipendente	142
	Conclusioni	144
References		
03		
	Bibliografia	148
	Sitografia	152
	Ringraziamenti	156

I. Ricerca

01.0 Storia delle sperimentazioni verbovisive

Per comprendere a fondo la poesia concreta è essenziale ripercorrere la genesi delle nuove tendenze di ricerca artistiche e letterarie basate sulle alternative modalità dell'uso del linguaggio scritto, diramatesi all'inizio del XX secolo. In questo quadro, ricordiamo che la scrittura è un mezzo di comunicazione antichissimo, volto a fissare in forma visiva, mediante simboli e segni, il linguaggio. Alcuni tra i più emblematici esempi di interazione tra linguaggio e immagine, infatti, risalgono indubbiamente a molto tempo prima, come testimoniano i geroglifici, il Disco di Festo datato 1700 a.C.^(Fig.1), o i Carmina Figurata degli antichi greci.

Simbolismo di Mallarmé

Per spiegare però i più recenti e nuovi rapporti di interazione estetica tra parola e immagine, ci serviamo della poesia di fine Ottocento di Stéphane Mallarmé, e in particolare del componimento *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard*^(Fig.2) (Un lancio di dadi non abolirà mai il caso). Le parole e i versi sono qui utilizzate per creare una forma pittorica, abbandonando la versificazione tradizionale, e disponendo il testo su due pagine. Grande attenzione viene infatti riposta per la prima volta sul formato e sulla conseguente disposizione tipografica. Di conseguenza, senza i grandi spazi bianchi in cui sono immersi, i versi perderebbero di significato, e il lettore non potrebbe più coglierli con un solo sguardo. Questo componimento viene per questi motivi riconosciuto come il primo tentativo di esplorazione degli aspetti visivi di un testo moderno e detta il punto di partenza, di riferimento, dei successivi sviluppi della tipografia e delle sperimentazioni dei poeti concreti.¹

L'Esprit Nouveau di Apollinaire

Le esplorazioni visive e linguistiche del poeta francese portarono ad esiti ripresi anche dalla poesia novecentesca: il poeta Guillaume Apollinaire pubblicò nel 1918 la sua raccolta di *Calligrammes*, i cui componimenti presentavano parole organizzate sulla pagina volte alla formazione di immagini, – come nella poesia *Il Pleut*^(Fig.3) – scardinando così le relazioni tra codici linguistici e codici visivi.²

Futurismo e Dadaismo

Lo spazio e la disposizione delle parole, anche in questo caso, diventò materia malleabile per superare la canonica linearità della poesia, permettendo la sperimentazione di caratteristiche visuali che potessero liberare il linguaggio.

Proprio il Futurismo del poeta italiano Tommaso Marinetti si propose questo obiettivo: con la teoria delle parole in libertà si creò uno stile letterario in cui le parole, perdendo qualsiasi legame sintattico-grammaticale fra loro e non rispettando l'organizzazione in periodi, venivano liberate dalle forme del linguaggio poetico tradizionale, ovvero da quello che Marinetti considerava un totale impedimento alla mobilità del pensiero, della memoria e della percezione. In *Distruzione della sintassi/Immagine senza fili/Parole in libertà*, pubblicato nel 1913, Marinetti scrive:

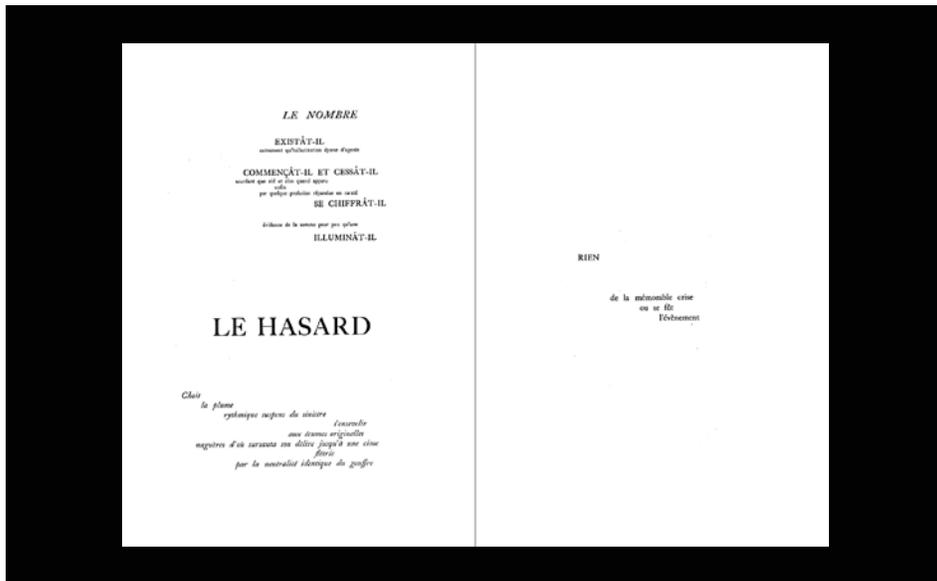
«Ora supponete che un amico vostro dotato di questa facoltà lirica si trovi in una zona di vita intensa (rivoluzione, guerra, naufragio, terremoto ecc.) e venga, immediatamente dopo, a narrarvi le impressioni avute. Sapete che cosa farà istintivamente questo vostro amico lirico e commosso? Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incalzante».³

Da queste affermazioni è chiaro l'intento di far prevaricare sull'io lirico le sensazioni più istintive, incontrollate, rapide: per Marinetti il controllo della forma e della costruzione dei periodi costituirebbe un ostacolo alla rappresentazione. L'intento ultimo è quello di suscitare sensazioni quanto più autentiche e corrispondenti al testo. Attraverso gli esempi delle Tavole parolibere, possiamo notare come, oltre ad infrangere ogni rapporto sintattico, viene recuperato lo strumento retorico dell'analogia creando una compresenza e una compenetrazione di stati d'animo, visivamente espressa seguendo il metodo dei pittori futuristi. La scelta di utilizzare diversi caratteri tipografici, di seguire una disposizione delle lettere in maniera espressiva e della differenziazione di dimensione di queste, portarono ancora ad un grado superiore la concezione della materialità del linguaggio, invocando una vera e propria "rivoluzione tipografica". Emblematico in questo senso è *Zang tumb tumb: Adrianopoli ottobre 1912: parole in libertà* (Fig.4), pubblicato nel 1914, il quale costituisce un modello fondamentale per



01

Illustrazioni del Disco di Festo, (1700 a.C)
© festos.eu



02

Un Coup de Dés J'Amis N'abolira
Le Hasard (1889), Stéphane Mallarmé

La lezione delle Avanguardie

gli sviluppi della disciplina tipografica in seno alle avanguardie nel secondo decennio del Novecento. Analizzando la copertina, notiamo come il titolo, l'autore, la casa editrice e l'anno di pubblicazione, sono posizionati diagonalmente a raggiera secondo direzioni diverse, arrivando ad invadere addirittura anche lo spazio del dorso e della quarta di copertina.⁴ Anche i dadaisti, affidando al caso ogni possibilità di comunicazione, contribuirono a scardinare ancor più la struttura dello spazio della scrittura e dello spazio pittorico, aprendo nuove prospettive e possibilità nel campo della comunicazione.

Le avanguardie artistiche di inizio Novecento ebbero così un ruolo cardine per ciò che riguarda la storia e il decorso delle sperimentazioni verbovisive. In particolare il Futurismo, scombinando ogni forma di espressione - dalla letteratura alla moda, dal teatro alla pittura - travolse anche la comunicazione visiva, influenzando la grafica moderna. Il tentativo di fondere l'esperienza percettiva e visiva del componimento insieme alla lettura del contenuto, voleva portare ad una nuova forma di comunicazione, - verbale e visiva - in cui il lettore si ritrovava al centro della pagina, protagonista del componimento, in grado di ripercorrerlo e riviverlo attraverso impressioni simultanee fatte di suoni, colori, visioni.⁵

Quando la poesia concreta emerse all'inizio degli anni Cinquanta, fu chiaro il lascito delle Avanguardie e di come la Poesia Concreta fosse desunta esattamente da quelle sperimentazioni tipo-linguistiche e dall'attenzione rivolta alle possibilità di liberazione del linguaggio.

1 Simon Mager, *Words, Form, Language. On typography, poetry and the work of Eugen Gomringer*, Triest Verlag, Zurich 2021, p. 33
2 Daniele Baroni e Maurizio Vitta,

Storia del design grafico, Longanesi, Milano 2003.
3 Tommaso Marinetti, *Distruzione della sintassi/Immaginazione senza fili/Parole in libertà*, 1913
4 Caterina Toschi, *Lo spazio della*

pagina: topografie della nuova tipografia, in *Rivista di Letterature moderne e comparate*, Vol. LXIX, 2017, pp. 263-265.
5 Baroni e Vitta, *Storia del design grafico*, cit.

IL PLEUT

Il pleut des voix de femmes comme si elles étaient mortes même dans les souvenirs
 et ces nuages cabrés se prennent à hennir tout un univers de villes au ricochet
 écoute si pleut tandis que le regret et le d'édain pleurent une ancienne musique
 écoute tomber les lions qui t'ont retourné en haut et en bas



04

Zang tumb tumb: Adrianopoli ottobre 1912; parole in libertà (1914), Tommaso Marinetti

03

Il pleut (1918), in Calligrammes, Guillaume Apollinaire

01.1 Poesia Concreta: un fenomeno internazionale

Carlo Belloli
in Italia

L'emergere del fenomeno della Poesia Concreta non è attribuibile ad una sola area geografica o ad un circoscritto gruppo di artisti. ¹Al contrario, questo nuovo movimento poetico si sviluppò, come per un sentire comune, in maniera simultanea in diverse parti del mondo. Indubbiamente la condivisa volontà di abbandonare lo stile poetico convenzionale giocò un ruolo cardine, così come quello delle avanguardie artistiche, che aprirono le porte ad una contaminazione tra le arti senza più alcun limite imposto tra di esse. Quattro furono i paesi che quasi contemporaneamente dettarono la nascita della Poesia Concreta.

Nel 1943, in Italia, il poeta ventunenne Carlo Belloli scrisse i *Testi-poemi rurali*, pubblicati poi nel 1944. Belloli, in quell'occasione, compose ciò che dopo sedici anni avrebbe preso il nome di Poesia Concreta.

L'opera del poeta futurista, dimostra l'effettiva paternità del movimento concreto, così come viene ricalcato anche da ciò che, a livello teorico, descrisse nella prefazione dei *Testi-poemi rurali* qui riportata:

*«Vedere diventerà più necessario che ascoltare. Le persone del futuro non cercheranno la poesia nelle biblioteche ma sui muri delle loro stanze, e troveranno in essa un fattore integrativo che le unisce all'ambiente in cui lavorano. Le parole chiave delle costruzioni tipografiche mirano alla massima economia espressiva possibile. Non creano analogie, non invitano a confronti. Le mie poesie di testo non evocano uno stato d'animo né raccontano una storia. Ottimismo e pessimismo non hanno alcun ruolo nella mia ricerca di parole poetiche. Solo un'architettura verbale disadorna, dinamica nella sua distribuzione non familiare, totalmente ottica nella disposizione tipografica e strutturale. Marinetti ha visto nei miei testi-poesie murali un nuovo mezzo espressivo, un nuovo sviluppo nella ricerca futurista. Marinetti mi ha esortato a formare questa raccolta di parole che devono essere visualizzate prima di essere lette per il loro significato, da ripetere ad intermittenza per il loro contenuto sonoro interno.»*²

I Noigandres
in Brasile

Nonostante la natura illuminante del pensiero e delle opere di Belloli e la sua attinenza a ciò che sarà denominata

Poesia Concreta, la storiografia ufficiale vede nel gruppo brasiliano Noigandres i padri “legittimi” del fenomeno.³ Fondato nel 1952 e composto dai fratelli Haroldo e Augusto Do Campos e Décio Pignatari (ai quali poi si aggiunsero anche Ronaldo Azeredo e José Lino Grünewald), il gruppo ebbe il merito di coniare prima di tutti l’espressione “Poesia Concreta”, il cui primo uso collettivo risale per l’appunto all’Esposizione Nazionale di Arte Concreta della Biennale di San Paolo, Brasile, nel 1956.⁴

È poi nel manifesto del 1958, denominato *Piano Pilota per la Poesia Concreta* che verranno sistematizzate le idee più importanti del movimento: la poesia concepita come struttura, la sintassi analogica, lo spazio grafico come elemento strutturale e l’importanza delle risorse tipografiche. Diventa chiaro da subito come il gruppo non avesse come intento quello di esplorare la sola dimensione visuale, bensì si proponesse di creare un programma con precisi principi strutturali, escludendo le modalità del tutto casuali, gratuite o di carattere decorativo.⁵

Altri contributi importanti giunsero dalla Svezia, dal poeta Öyvind Fahlström che già nel 1953 scrisse il suo *Manifesto per la Poesia Concreta*, un solo anno dopo la fondazione del gruppo Noigandres. Il manifesto si presenta lungo e metaforico, trattando il tema delle nuove relazioni logico-linguistiche nella poesia facendo riferimento ai processi di pensiero dei bambini, delle persone primitive e dei malati di mente. Indaga inoltre il possibile utilizzo delle parole come simboli rappresentativi, paragonabili all’uso contemporaneo delle forme nella pittura astratta.⁶

In Svizzera, lo scrittore di origini boliviane Eugen Gomringer compose nel 1951 la sua prima opera di poesia concreta dal titolo *Avenidas*. Due anni più tardi, pubblicò la raccolta *Kostellationen*, seguito dal suo primo manifesto *Vom Vers zur Kostellation* (1954). Il lavoro di Gomringer è oggi considerato uno tra i più emblematici per ciò che concerne la Poesia Concreta, in particolare per la coerenza delle composizioni rispetto all’idea e al concetto di “concreto”, che verrà analizzato qui in seguito. Un altro elemento d’interesse, consiste nella forte connessione con il mondo del design piuttosto che con gli ambienti letterari. Quando

Öyvind Fahlström
in Svezia

Eugen Gomringer
in Svizzera

fu studente a Berna, infatti, Gomringer si trovò in contatto con diversi pittori coinvolti nella poesia concreta. Nel 1951, insieme a due colleghi di Berna, fondò la rivista *Spirale*, i cui contenuti avrebbero «abbracciato la poesia, le arti plastiche, la grafica, l’architettura e il design industriale».⁷

Nonostante non fossero a conoscenza di simili sviluppi in altre e lontane parti del mondo, tutti questi poeti - come molti altri anche in Francia, in Germania, nel Regno Unito e negli USA - contemporaneamente decisero di intraprendere gli stessi percorsi, rompendo la struttura di narrazione lineare per lasciare spazio a nuove possibilità letterarie basate sulle strutture visive.⁸ Tra le ricerche isolate ricordiamo in particolare quelle portate avanti da Dieter Rot in Islanda, da Pierre e Ilse Garnier in Francia, da Carl Friedrich Claus nella DDR tedesca e da Kitasono Katue in Giappone. Questi plurimi contributi da parte di poeti, artisti e designer, con contesti, culture e influenze diverse, sono la prova che la Poesia Concreta è stata fin dagli albori un fenomeno internazionale e non un evento limitato ad un piccolo gruppo di individui.⁹

1 Simon Mager, *Words, Form, Language. On typography, poetry and the work of Eugen Gomringer*, Triest Verlag, Zürich 2021, p.55
2 Mary Ellen Solt, *Concrete Poetry: A World View*, Indiana University Press, Bloomington 1968.
3 Francesco Aprile, *Le violazioni concrete di Carlo Belloli*, 2012,

faprile.wordpress.com.
4 Maria Gloria Vinci, *Carlo Belloli in Brasile: un geniale precursore della poesia concreta*, Mutatis Mutandis IX, 2016, pp.53-67.
5 Leonora de Barros, *I poeti di Noigandres*, Archivio di Nuova Scrittura, Milano 1991.
6 Solt, *Concrete Poetry: A World View*, cit.

7 *Ivi*.
8 Mager, *Words, Form, Language. On typography, poetry and the work of Eugen Gomringer*, cit.
9 Bob Cobbing e Peter Mayer, *Concerning Concrete Poetry*, Slimvolume, London 2014.

World map

L'emergere del fenomeno
della Poesia Concreta



1943

Carlo Belloli
ITALIA

1951

Eugen Gomringer
SVIZZERA

1952

Gruppo Noigandres
BRASILE

1953

Öyvind Fahlström
SVEZIA

treni

i treni

i

iiiiiiiiiiii

umbria 1943

b i b a
o m b
b o b a

balla bimba
bomba balla
bella bimba
bomba bella
bimba
balla
bomba
bella

V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V E
V V V V V V V V E L
V V V V V V V E L O
V V V V V V E L O C
V V V V V E L O C I
V V V V E L O C I D
V V V E L O C I D A
V V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
c l o a c a

avenidas
avenidas y flores

flores
flores y mujeres

avenidas
avenidas y mujeres

avenidas y flores y mujeres y
un admirador

W W
d i
n n n
i d i d
W W

01.2 Definizione e caratteristiche

Difficoltà di definizione

Data la natura sperimentale del movimento, e i plurimi approcci adottati dai diversi artisti, non è cosa semplice dare una definizione esauriente che descriva con rigorosa esattezza qualsivoglia componimento concreto. Tuttavia, è possibile ripercorrere i tentativi di teorizzazione fatti dagli stessi autori o da filosofi che esaminarono il fenomeno dall'esterno, per delinearne le caratteristiche comuni e imprescindibili per considerare un dato componimento un'opera di Poesia Concreta.

Materialità del linguaggio

Nonostante le differenti terminologie usate per descrivere il fenomeno - a volte anche contraddittorie tra loro - è comunque possibile delineare un principio che sta alla base di questo movimento artistico-letterario; ovvero la comune volontà di concentrarsi sulla "materialità" del linguaggio, la cui "materia" è rappresentata dalle parole che consistono in lettere (portatrici di caratteristiche visuali) e da sillabe (portatrici di caratteristiche fonetiche). Per i poeti concreti l'uso della parola non è voluto per le qualità semantiche (almeno non principalmente), bensì viene utilizzato come un elemento costruttivo, diventando insieme materia e struttura, forma e oggetto concreto.¹ Ogni elemento del linguaggio, ogni lettera, ogni glifo, viene estrapolato dal contesto usale della comunicazione verbale scritta per prestarsi come elemento materiale, con un'identità grafica e visuale.

Max Bense:
teorico della
Poesia Concreta

Dato questo presupposto indiscutibile relativo alla natura del fenomeno, vediamo come fu il filosofo tedesco Max Bense, grazie alle sue rivoluzionarie indagini sull'estetica, a riuscire nel compito di fornire l'elaborazione teorica più approfondita della Poesia Concreta.² Sostenitore dello sperimentalismo in ogni ambito, Bense diede vita, insieme alla moglie Elisabeth Walther, alla rivista *Rot* che per anni si occupò della pubblicazione di testi critici e teorici di diversi artisti e poeti, tra i quali anche poeti concreti. È nella prefazione del numero 21 della rivista, pubblicata nel 1965, che il filosofo propone una sintesi dei fondamenti teorici di questo fenomeno. Delinea, in primis, proprio il principio di materialità:

«Si tratta di una poesia che produce il senso semantico e il senso estetico dei propri elementi, e cioè le parole, non attraverso la conformazione abituale di contesti ordinati

in modo lineare e grammaticale, ma che riflette sulle loro connessioni visuali e superficiali. Non è il succedersi delle parole nella coscienza a rappresentare il principio costruttivo che origina questo genere di poesia ma il loro stare insieme nella percezione. La parola non viene impiegata in prima istanza come veicolo intenzionale della significazione, ma, per lo meno e al di là di questo, anche come elemento della configurazione materiale, facendo inoltre in modo che significato e configurazione si determinino e si esprimano reciprocamente. [...] In questo senso il principio della poesia concreta riguarda soprattutto la ricchezza materiale della lingua.»³

Un testo concreto viene dunque considerato tale da Bense in quanto gli elementi linguistici vengono utilizzati nella loro “funzione triadica”, ovvero verbale, visiva e vocale, in modo semantico ed estetico.⁴ Oltre alla mera caratteristica materiale, il filosofo tedesco, attraverso questa argomentazione mette in luce un'altra fondamentale peculiarità relativa al funzionamento di questo tipo di poesia: la comunicazione e il veicolo del significato è fondato sulle connessioni visuali e superficiali tra le lettere o glifi, e sulla percezione visiva di quest'ultime.

Di seguito Bense analizza la percezione di questo tipo di comunicazione ibrida tra verbale e visuale, sottolineando come i testi concreti «a causa della loro dipendenza dalla tipografia e dalla visualità» abbiano molto in comune con i manifesti grafici, proprio poiché «lo schema della loro comunicazione estetica corrisponde da vicino a certe tecniche pubblicitarie». In questo modo, il segno centrale del componimento, spesso composto da una o poche parole essenziali, si avvicina alla funzione della comunicazione pubblicitaria che con l'ausilio di un logo, di un claim e di un numero limitato di forme riconoscibili, si fa efficace. Questo elemento, al di là del pensiero del filosofo tedesco, viene universalmente riconosciuto: una delle tendenze essenziali della poesia concreta è infatti l'interazione tra poesia, lettering e design. Come anche sosteneva il poeta Eugen Gomringer, la volontà della Poesia Concreta è quella di essere legata all'architettura, alla pittura, alla scultura, al design, piuttosto che agli ambienti esclusivamente letterari. È quindi possibile sostenere che vi sia un rapporto

Universalità del linguaggio

diretto fra la poesia concreta e la grafica pubblicitaria proprio per il fatto che in entrambi i casi il metodo di scrittura e di rappresentazione si basa sulle assonanze semantico-visive.⁵

Al termine della sua teorizzazione, Bense chiarifica quale sia il vero intento della Poesia Concreta. Esclude che questa si occupi di far intrattenimento. Al contrario, sottolinea come si tratti di una forma avente possibilità di suscitare fascinazione, e per far sì che questo avvenga, è necessaria una concentrazione che insieme includa la percezione del materiale così come l'appercezione del significato. Viene illustrata infine come la natura internazionale del fenomeno non sia soltanto dovuta all'insorgere di questo tipo di scrittura sperimentale in molti e diversi Paesi, ma aggiunge che è proprio per la sua intenzione linguistica che la Poesia Concreta si è fatta mondiale. Il voler creare una forma di linguaggio universalmente comprensibile era infatti l'obiettivo di fondo dei poeti concreti. Attraverso l'aspetto visivo, si tentava di arginare la separazione tra lingue differenti per trovare un nuovo linguaggio comune. Il poeta concreto si proponeva come un “ponte” tra il designer/artista e il lettore/fruitori, poiché grazie al suo operato, era in grado di far riflettere e partecipare il pubblico portando l'attenzione attorno al tema del linguaggio e della comunicazione.⁶

Comunicazione estetica di tipo pubblicitaria

Riduzione ed essenzialità

Altri contributi importanti rispetto alla definizione di Poesia Concreta vennero dai poeti stessi, che nel tentativo di presentare e spiegare le proprie opere, ne esplicarono intenti e caratteristiche. Il già citato Eugen Gomringer, nel '54 pubblicò il suo manifesto *Vom Vers zur Kostellation*, e in tale occasione espresse la sua idea di poesia. In primis, ribadì la caratteristica della non linearità, sulle fila di quanto avevano già fatto i futuristi, e in secondo luogo si soffermò in particolare sul desiderio di creare forme di scrittura che ambissero ad una semplificazione formale e ad una riduzione del linguaggio. Con una certa predizione visionaria, infatti, Gomringer suppose che nel prossimo futuro l'uso del linguaggio parlato e quello quotidianamente scritto sarebbe stato più semplice e diretto, così come le forme linguistiche che si sarebbero ridotte di numero. Il poeta

boliviano, con questi presupposti, portò avanti le proprie sperimentazioni con l'obiettivo di ridurre il contenuto di una frase ad una sola ed unica parola.⁷ In questo modo, la poesia avrebbe subito un processo di semplificazione e avrebbe favorito un avvicinamento e un rapporto più vivo tra il linguaggio parlato dalla società e quello della pratica artistica, propria del poeta o del designer.⁸ È nella pubblicazione *Poesie als Mittel der Umweltgestaltung* che Gomringer afferma di vedere nella Poesia Concreta un comune denominatore del linguaggio, in grado di crearne uno universalmente comprensibile, così da conferire al poema una funzione cardine all'interno dell'organizzazione della società.⁹ L'essenza della parola, in questo modo, avrebbe assunto un ruolo sociale.

L'esempio più emblematico e spesso più antologizzato per spiegare com'è di fatto una poesia concreta è il componimento *Silencio* (1954)^(Fig.5), di Gomringer. Si tratta della più nota tra le sue *Kostellationen*, ovvero tra quei componimenti dove i gruppi di parole vengono disposti come fossero degli ammassi di stelle. Troviamo la parola "silenzio" ripetuta per quattordici volte, a formare un rettangolo di lettere, penetrato dal bianco della pagina stessa. Questo provoca un vuoto nel mezzo, precisamente delle stesse misure della parola mancante "silenzio", avendo così la percezione che la quindicesima parola, come un mattone all'interno della sua struttura, sia venuta a mancare. Più semplice da cogliere visivamente che da spiegare, il senso di questo componimento è che il silenzio è l'assenza di qualcosa. Gomringer delega lo spazio bianco, a rappresentare concretamente l'idea di silenzio. Laddove la poesia non c'è, dove troviamo un'assenza, questa si comunica in modo più eloquente. Allo stesso modo, però, quello spazio bianco centrale perderebbe di senso se a circondarlo non ci fossero le parole, e se quelle parole non fossero disposte con quella precisa e razionale struttura. In questo modo comprendiamo come la nostra percezione del silenzio sia possibile solo contestualmente allo spazio. Rispetto a ciò che producevano i futuristi oppure rispetto ai *Calligrammes* di Apollinaire - che non possono essere considerati propriamente concreti - qui, con la poesia *Silencio*, l'uso dello spazio è intraducibile in qualsiasi altra dimensione.¹⁰

Silencio: l'esempio emblematico

Il carattere interdisciplinare

Si tratta di poesia concreta perché è materialmente creata attraverso lo spazio della pagina, e non attraverso il tempo e il suono (come per Marinetti) o attraverso una disposizione delle lettere che rappresenti visivamente il mero tema e protagonista del testo (come per Apollinaire).

Quest'ultima riflessione permette di analizzare un elemento fondamentale proprio della Poesia Concreta e collegato alla difficoltà di fornire una definizione stabile del movimento, ovvero la sua natura intrinsecamente collegata ad altri movimenti. Il grafico denominato *Intermedia Chart*^(Fig.6) progettato dall'americano Dick Higgins nel 1981, chiarifica perfettamente l'interrelazione tra le arti. Vengono infatti tracciati una serie di cerchi, più o meno grandi, a rappresentazione delle diverse modalità d'arte che animarono le nuove sperimentazioni.¹¹ Intersecati al cerchio della Poesia Concreta troviamo il fenomeno Fluxus, la Poesia Sonora e la Poesia Visiva, a loro volta interlacciati ad alte forme come l'Arte concettuale, la Mail Art e i Poemi Oggetto. Questo schema ben rende l'idea di come vi siano importanti collegamenti e influenze tra le diverse forme d'arte e come l'interdisciplinarietà fosse stato un elemento essenziale per la nascita e il proseguo del fenomeno della Poesia Concreta. A dimostrazione di questo fatto, basti pensare a come questo fenomeno abbia interessato letterati, poeti, filosofi così come artisti, designer, progettisti, che sperimentarono attivamente la stessa materia, pur provenendo da contesti e ambienti diversi e avendo formazioni e professioni differenti. Higgins, infatti, nella sua schematizzazione raffigura altri cerchi denominati con un punto interrogativo, come a lasciare aperta la possibilità (e la quasi certezza) dell'arrivo di future contaminazioni da parte di nuovi movimenti e forme d'arte.

1 Simon Mager, *Words, Form, Language. On typography, poetry and the work of Eugen Gomringer*, Triest Verlag, Zurich 2021, p.29.
2 Maurizio Spatola, *Max Bense, teorico della poesia concreta in Rot 21 (1965)*, archiviomaurizio-spatola.com.
3 Max Bense, Prefazione *Rot n 21*, traduzione di Giovanni Anceschi.
4 Adriano Spatola, *Verso la poesia*

totale, Rumma, Salerno 1969.
5 *Ivi*.
6 Mager, *Words, Form, Language. On typography, poetry and the work of Eugen Gomringer*, cit.
7 Schmidt, *Konkrete Poesie zum Ansehen*, Nadolski Verlag, Stuttgart 1968, p.32.
8 Mager, *Words, Form, Language. On typography, poetry and the work of Eugen Gomringer*, cit.
9 Eugen Gomringer, *Poesie als*

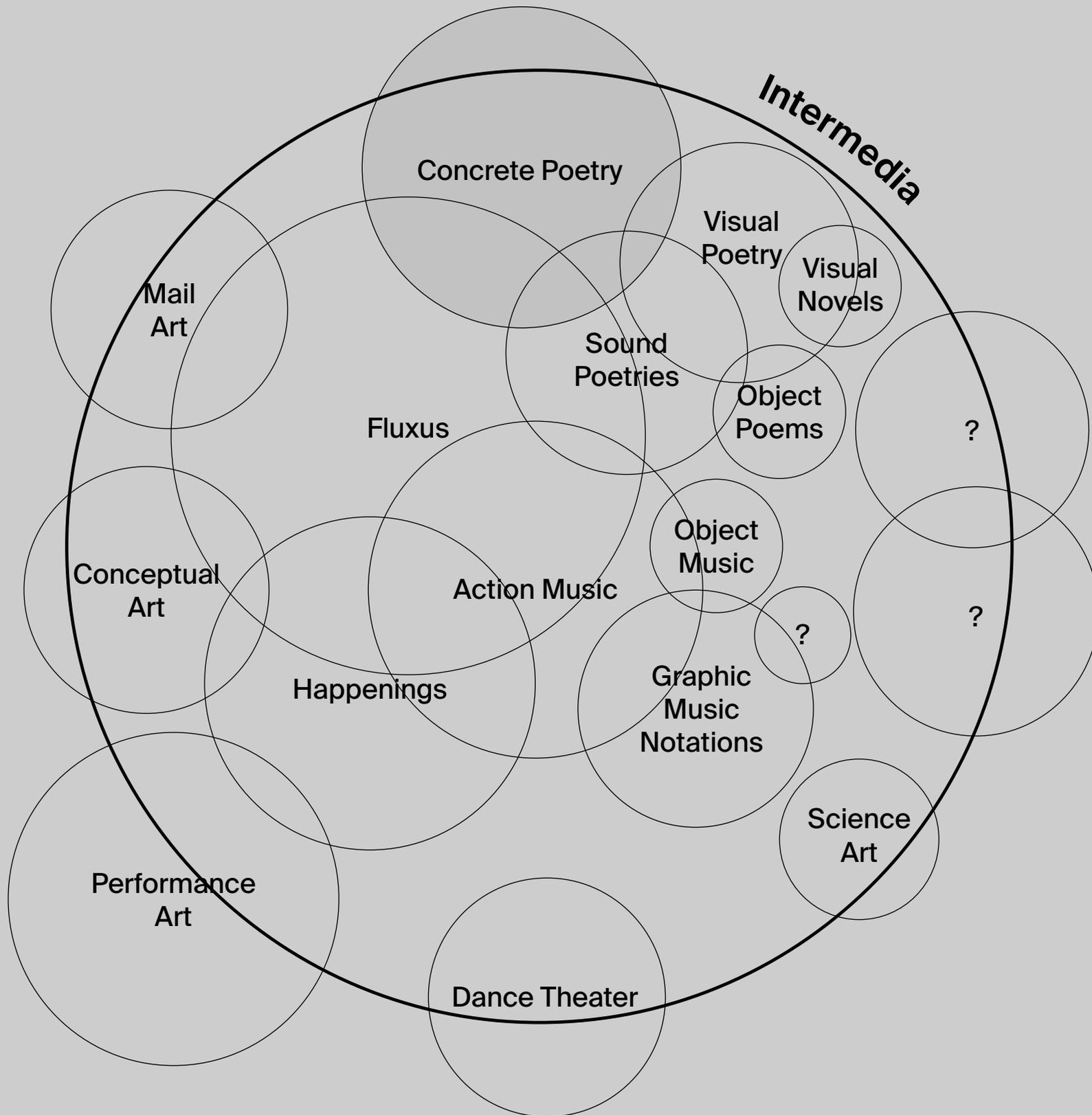
Mittel der Umweltgestaltung, Hansen+Hansen Verlag, Müns-tendorf 1969, p.33.
10 R. P. Draper, *New Literary History. Form and Its Alternatives*, Winter 1971, pp.329-340.
11 Lorena Giuranna e Adriano Accattino, *Il dritto e il rovescio sulla poesia visiva in Italia*, museodel-lacarle.it



05

Silencio (1954),
Eugen Gomringer

silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio
silencio silencio silencio



06

Intermedia Chart (1976),
Dick Higgins

01.3 Analisi estetica e semantica

Nel 1969, in occasione della mostra *Poesia concreta* (25 settembre - 10 ottobre, Ca' Giustinian/ Sala delle Colonne) organizzata per la Biennale di Venezia da Dietrich Mahlow e dal torinese Arrigo Lora Totino, Carlo Belloli si esprime così nella prefazione del catalogo: «*La Poesia visuale si può, certo, discutere ma non si ha più il diritto di ignorarla*». Con il termine generico “visuale” Belloli intende di fatto la Poesia Concreta da lui prodotta sin dagli anni Quaranta, ovvero quella poesia il cui carattere semantico è dato dalla struttura tipografica e dallo spazio della pagina. Ad oggi, vivendo in un'epoca che si trova sempre più costantemente e quotidianamente a discutere il tema del rapporto tra immagine e testo, diventa ancora più significativo cogliere l'affermazione di Belloli, analizzando gli aspetti linguistici di questo tipo di comunicazione verbo-visiva.¹

Significante di un significante

L'attenzione ai valori plastici e visivi è ciò che funge da elemento strutturale.² Di base, questa si è delineata come cifra caratterizzante principale della Poesia Concreta; da qui, infatti, possiamo affermare l'importanza della composizione. L'aspetto spaziale costituisce il livello semantico del testo. Se prendiamo ad esempio le opere di Carlo Belloli, noteremo un superamento della sovrapposizione tra segno e referente. La presenza del significante, ovvero del segno, viene messa in risalto trasformando la parola da simbolo a oggetto. In questo modo si passa da ciò al quale siamo comunemente abituati, vale a dire dall'avere il significante di un significato, ad invece un significante di un significante. È proprio in questo modo che la parola si fa oggetto e viene percepita come un elemento materiale.

Struttura tipografica e funzione semantica

Per avviare un processo di significazione, si ricorre spesso, nella Poesia Concreta, alla struttura grafica e tipografica. Attraverso il componimento *Guerra* ^(Fig.7) di Belloli, possiamo notare come la ripetizione ossessiva delle parole “guerra”, “terra”, “serra”, in assonanza tra loro, prenda di significato solo rispetto alla disposizione delle parole nello spazio e a quella materialità propria del segno grafico.³ L'interazione che si crea tra di esse, e la conseguente produzione di senso, è data quindi da elementi che hanno un'influenza sulla nostra percezione visiva e agiscono attivamente per quanto riguarda la funzione semantica del testo.

guerra	terra
serra	guerra
serra	serra
terra	terra
guerra	guerra

07

Guerra (1943),
Carlo Belloli

Dimensione
fonetica e
assonanze

Significato
della struttura
tipografica

Grazie a questo esempio possiamo cogliere anche un altro aspetto fondamentale: la dimensione sonora e, per quanto concerne la produzione e la percezione di suoni linguistici, quella più propriamente chiamata fonetica, in relazione alla struttura tipografica. Ciò che in una poesia lineare avrebbe costituito la forma di rima imperfetta, data da due o più versi le cui parole terminali contengono le medesime vocali (es. gelo - vero - velo), e avrebbe quindi caratterizzato la mera musicalità del componimento, qui viene invece utilizzata per rimarcare un significato altro, grazie soprattutto alla differenza tipografica. Gli ultimi tre versi, infatti, pur presentando coppie identiche della stessa parola (serra-serra, terra-terra, guerra-guerra) essendo alternate tra un peso “bold” e uno “regular” vengono comunque percepite come due entità diverse, come due materiali non identici seppur si tratti della stessa identica parola, posta l’una affianco all’altra. Anche per quanto riguarda la dimensione fonetica, notiamo quindi come permanga l’importanza del valore fisico e materiale della parola, così come la predominanza dei nessi visivi e di superficie su altre possibili assonanze. Ciononostante, i poeti concreti non rinunciarono mai alla funzione triadica della lingua (vocale, visiva, verbale); molti di questi si dedicarono tanto in modo semantico quanto in modo estetico all’uso degli elementi linguistici.

Quando parliamo di “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»⁴. Gli aspetti ottici dei segni linguistici determinano quindi l’uso di questi come materiale estetico, come possiamo vedere in maniera emblematica dal componimento *Beba Coca Cola* (1957)^(Fig.8) di Décio Pignatari del gruppo Noigandres. Con una critica evidente al capitalismo, il cui simbolo è la bevanda CocaCola, Pignatari utilizza la lingua portoghese per creare un’assonanza con le vocali dello slogan “bevi CocaCola” giustapponendo una parola ad un’altra, creando un ritmo e un senso di lettura che finisce per formare il termine “cloaca”, una parola eloquente, ricca di valore semantico, posta in questo modo

beba coca cola
 babe cola
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola

 c l o a c a

08

Beba Coca Cola(1958),
Décio Pignatari

al termine dello slogan distorto. Come in *Guerra*, anche in questo componimento il significato è dato dalla sequenza di parole, e non è comprensibile immediatamente dal primo approccio visivo. Il lettore accede alla dimensione semantica anche grazie alla dimensione ottica e rispetto alla posizione dei segni verbali all'interno della composizione. Émile Benveniste, linguista e accademico francese, nei suoi *Problèmes de linguistiques générale* (1966) formalizza la distinzione tra aspetto semiotico e aspetto semantico che costituiscono di fatto due insiemi concettuali differenti.⁵ Scrive il linguista: «Il semiotico (il segno) deve essere riconosciuto; il semantico (il discorso) deve essere compreso.»⁶ Proprio in questo modo funziona spesso la poesia concreta, che si distingue da altre forme verbo-visive per un rapporto distinto tra segno e discorso.

Significato delegato
agli elementi grafici

In altri casi, il significato dipende non soltanto dalla struttura e dal preciso posizionamento dei segni verbali, bensì anche dagli elementi grafici e tipografici. Un esempio, in questo senso, è *Il cuore della consumatrice ubbidiente* (1975)^(Fig.9) della più vicina, in termini temporali, Mirella Bentivoglio. Il font della composizione, infatti, così come i colori, alludono a quelli utilizzati per il marchio Coca Cola. Il cuore racchiude, con le lettere “C” speculari a formare un cuore, la parola “oca” creando una sottilissima quanto dura critica alla donna attratta dal consumismo. Lo fa, inoltre, con una semplicità assoluta, utilizzando solo ed esclusivamente elementi e parole tratti dal logo.

Ripercorrendo questi esempi si coglie l'importanza della Poesia Concreta nel Novecento come strumento attraverso il quale indagare il rapporto tra immagine e parola, la cui particolarità risiede nella traduzione dell'aspetto semantico della poesia in immagine, pur mantenendo il sistema semiotico della scrittura.

1 Federico Fastelli, *La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale*, in LEA- Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, n 7 (2018), pp. 99-117.
2 Francesco Poli, *Tra parola e immagine. Tre aree di ricerca a confronto: poesia concreta, poesia visiva, arte concettuale*, in

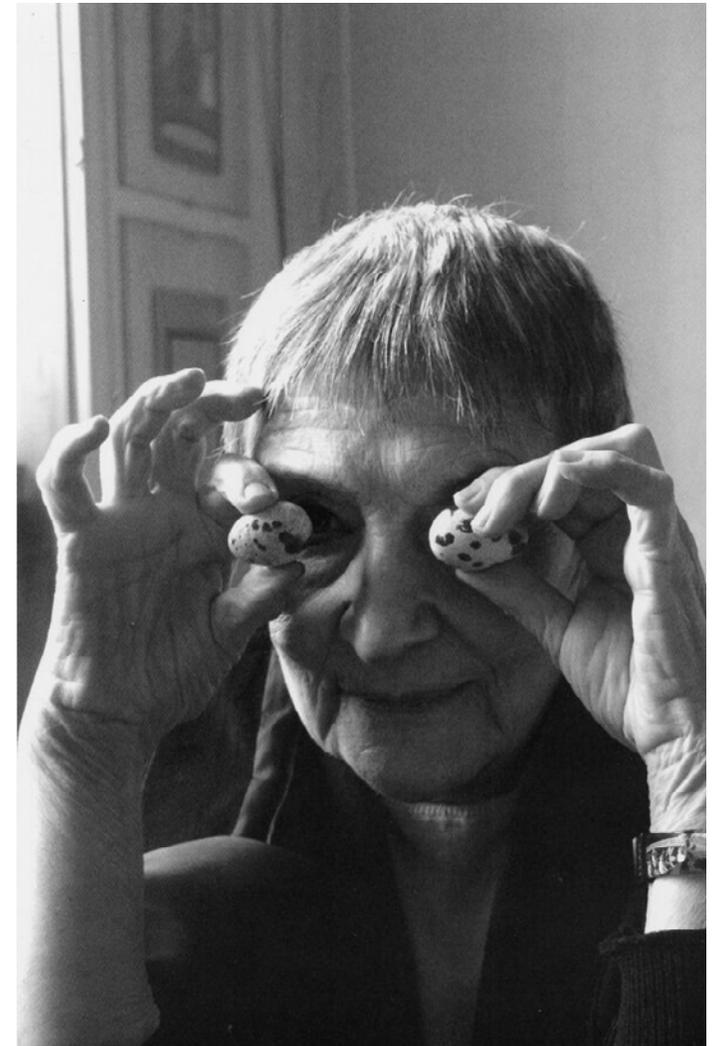
Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva., Skira, Milano 2004, pp. 13-15.
3 Fastelli, *La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale*, pp. 102-103.
4 Max Bense, *Stili sperimentali in Modulo. Rivista di cultura contemporanea I*, pp. 5-9.

5 Fastelli, *La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale*, pp. 106-107.
6 Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, 1966, trad. italiana di Migliore 2009.
7 Fastelli, *La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale*, p. 115.



09

Il cuore della consumatrice ubbidiente (1975), Mirella Bentivoglio /
Ritratto di Mirella Bentivoglio
© mirellabentivoglio.it



01.4 Nuova Tipografia

László
Moholy-Nagy

Il carattere interdisciplinare della Poesia Concreta, come abbiamo visto, eliminò i confini tra poeti, artisti, designer e tra le relative aree di sperimentazione possibili. A giovare di questo scambio però non furono soltanto i poeti concreti; all'inizio degli anni Venti, in maniera simultanea ai movimenti d'avanguardia, emersero anche nuove tendenze in tipografia.¹

Il termine “Nuova Tipografia” fu reso popolare per la prima volta da László Moholy-Nagy in un saggio che accompagnò una mostra del Bauhaus nel 1923.² La Nuova Tipografia, nata dai floridi scambi tra designer tedeschi e svizzeri provenienti dall'ambiente Bauhaus, voleva proporsi come strumento di progettazione razionale basato sulle nuove possibilità formali derivanti dalla capacità di integrare fotografia e tipografia grazie ai cambiamenti nei processi di stampa. In questo modo, i designer non avevano più bisogno di disporre i caratteri in colonne simmetriche e iniziarono a cimentarsi in nuove composizioni tipografiche. Proprio agli inizi degli anni '20, oltre a Moholy-Nagy, anche artisti noti come Kurt Schwitters ed El Lissitzky iniziarono a sperimentare il montaggio utilizzando la nuova stampa offset e calcografica.³ Questo portò alla nascita di un vero e proprio stile della Nuova Tipografia avente come obiettivo quello di comunicare nel modo più efficace e diretto possibile. In questo senso era imprescindibile l'impiego di font sans serif spogliati, e di un tipo di comunicazione oggettiva, così da poter trasmettere messaggi chiari e universalmente comprensibili. Questo intento era allo stesso modo avanzato dai futuristi, i quali consideravano la tipografia lo strumento attraverso cui poter abolire la psicologia dell'autore, ovvero l'io letterario.⁴ La tensione verso la pura funzionalità ed essenzialità costituiva quindi una cifra in comune con i poeti concreti. È nel 1929 che a Berlino László Moholy-Nagy cura una mostra intitolata *Where is Headed Typography?* la quale diventò fondamentale per tracciare le idee di questa nuova tendenza tipografica, anticipando anche l'estetica della futura comunicazione che si delineò negli anni a seguire. Grazie all'ausilio di 78 tavole di testo e immagini, Moholy-Nagy fornì attraverso un percorso museale le teorie e gli approcci chiave alla progettazione; queste influenzarono direttamente ciò che oggi

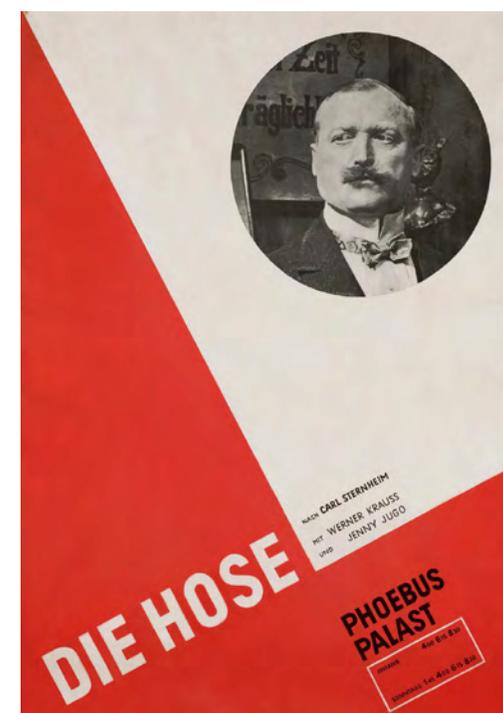
riconosciamo come la materia del graphic design.⁵ Moholy-Nagy, come si può dedurre, non fu il solo ed unico promotore di questa nuova tendenza.

Nel 1927, per opera di Kurt Schwitters, si riunirono diversi progettisti e artisti a formare un gruppo denominato *The Ring of New Advertising Designers*. Tra questi vi era anche il tipografo Jan Tschichold, già entrato in contatto, quattro anni prima, in occasione della mostra *Staatliches Bauhaus* (inaugurata nel 1923 a Weimar) con Moholy-Nagy, Schwitters ed El Lissitzky. L'associazione aveva l'intento di formulare i principi della Nuova Tipografia con il fine di renderli applicabili alla comunicazione commerciale e pubblicitaria. La convinzione era infatti quella che il carattere funzionale della Nuova Tipografia avrebbe giovato alla persuasività e alla creazione di un impatto promozionale forte, necessari nel mondo del commercio. Il testo ad oggi più conosciuto dai progettisti sotto il nome di *Die Neue Typographie* è infatti quello di Jan Tschichold, pubblicato nel 1928. In questo ricco e fondamentale testo teorico, vengono esplicitati i capi saldi della Nuova Tipografia: la chiarezza del messaggio, l'equilibrio asimmetrico degli elementi all'interno della pagina, l'utilizzo della sola tipografia sans serif, e l'uso intenzionale dello spazio bianco.⁶ Attraverso questi principi è possibile cogliere una netta somiglianza con i fondamenti propri della Poesia Concreta, così come ci si può immaginare l'influenza vicendevole che ebbero i due movimenti, data anche dalla condivisione e continua contaminazione tra questi ambienti artistici.

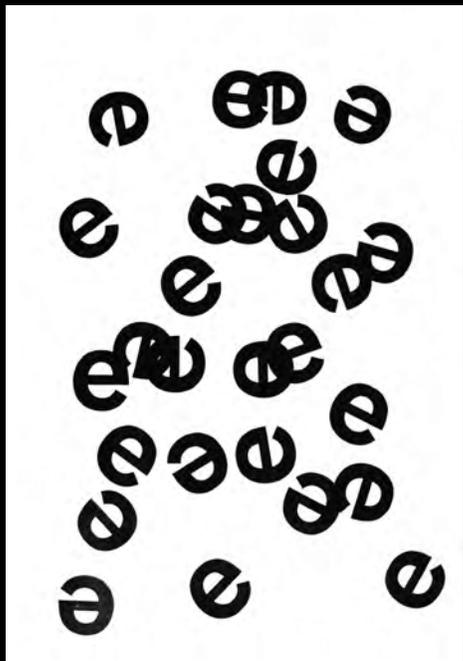
Un particolare principio in comune tra Nuova Tipografia e Poesia Concreta degno di nota è la nuova valenza ottica della pagina, volta a farsi efficace laddove i "negativen (weissen) Formwerte" (ovvero i negativi bianchi) sono riconosciuti come funzionali proprio perché in grado di costruire contrasti con i suoi "positiven (farbigen) Formwerte" (i positivi in nero), cioè con le parti stampate.⁷ Avente un obiettivo analogo a quello dei poeti concreti, Jan Tschichold mette in luce - già nel suo primo scritto del 1925 *Elementare Typographie* - l'importanza dello spazio bianco al fine di attirare l'occhio dell'osservatore, orientare il messaggio, e garantire all'insieme una più incisiva efficacia

Jan Tschichold

Riscoperta della
superficie e dello
spazio bianco



Poster Bauhaus (1928), Herbert Bayer / Die Hose (1927), Jan Tschichold. Dalla mostra Where is Typo-graphy headed? (1929), © Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek



10

The Last Alphabet (1969),
Hansjörg Mayer

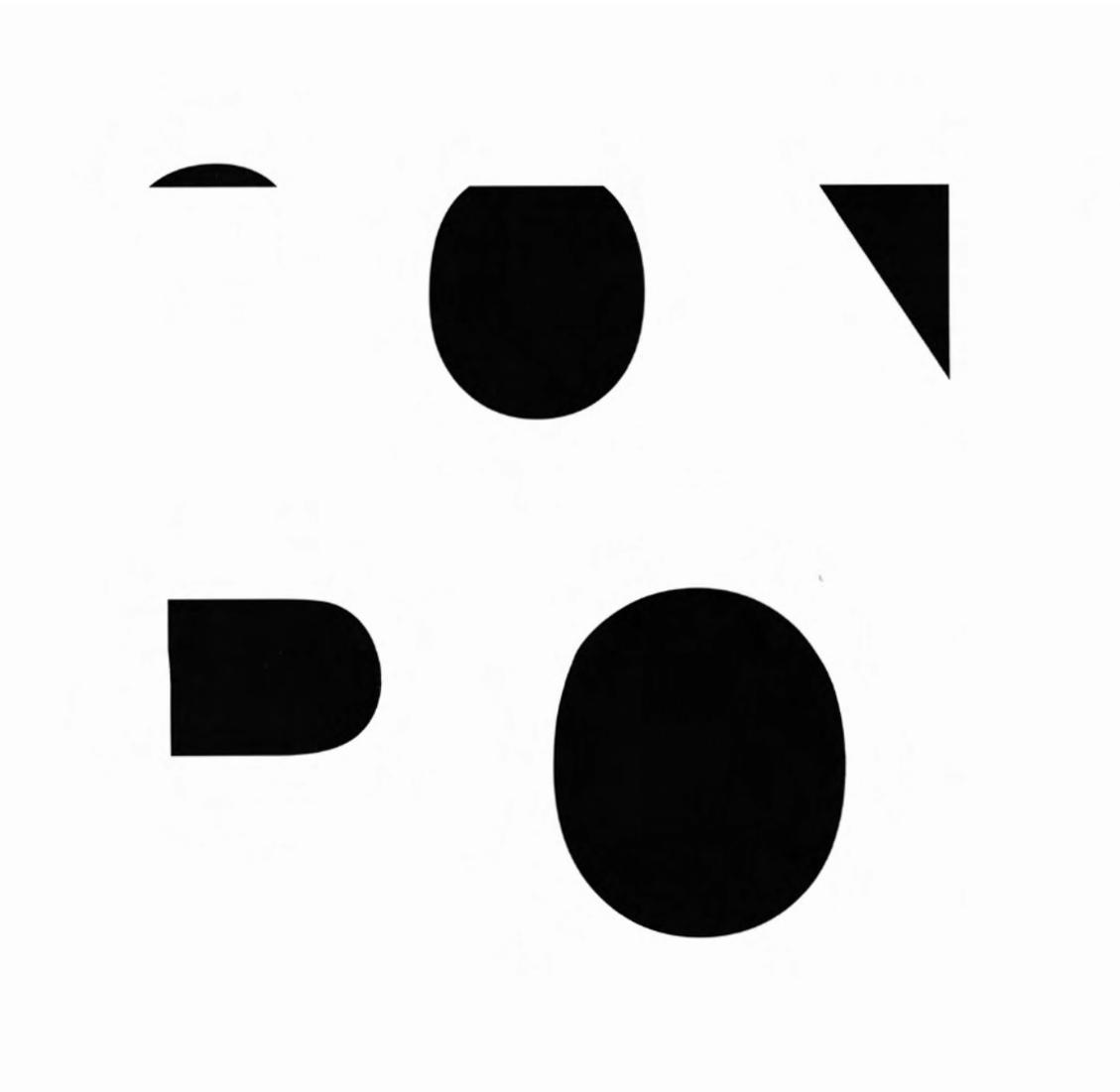
La Klarheit e il
funzionalismo dal
Bauhaus

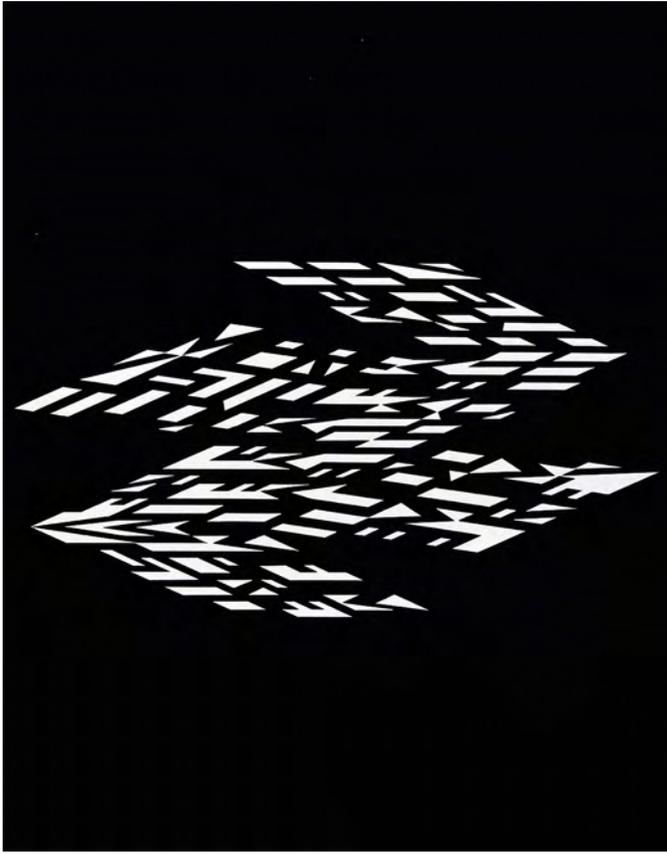
comunicativa.⁸ Le aree bianche diventano un nuovo strumento espressivo in grado di attivare dei contrasti funzionali alla comunicazione del messaggio. Egli infatti spiega: «La particolarità di una forma è più enfaticamente visibile attraverso una forma opposta. Non percepiremmo il giorno come giorno se non fosse per la notte.»⁹ Questa intuizione sull'attivazione della superficie fu conosciuta, studiata e condivisa una trentina d'anni più tardi dai poeti concreti, per i quali, per l'appunto, la superficie della pagina non costituiva solo ed esclusivamente uno sfondo da riempire con il componimento poetico ma un vero e proprio spazio la cui importanza era pari al componimento stesso. Esempi visivamente emblematici sono *The Last Alphabet* (1969)^(Fig.10) di Hansjörg Mayer, *Concrete Poetry* (2014)^(Fig.11) di Nick-e Melville, *Cubogramas* (1975)^(Fig.12), di Augusto de Campos e Julio Plaz, Arlington-Une (1966)^(Fig.13) di John Furnival e *Zeit* (1984)^(Fig.14) di Heinz Gappmayr.

Futurismo e rottura
con la tradizione
tipografica

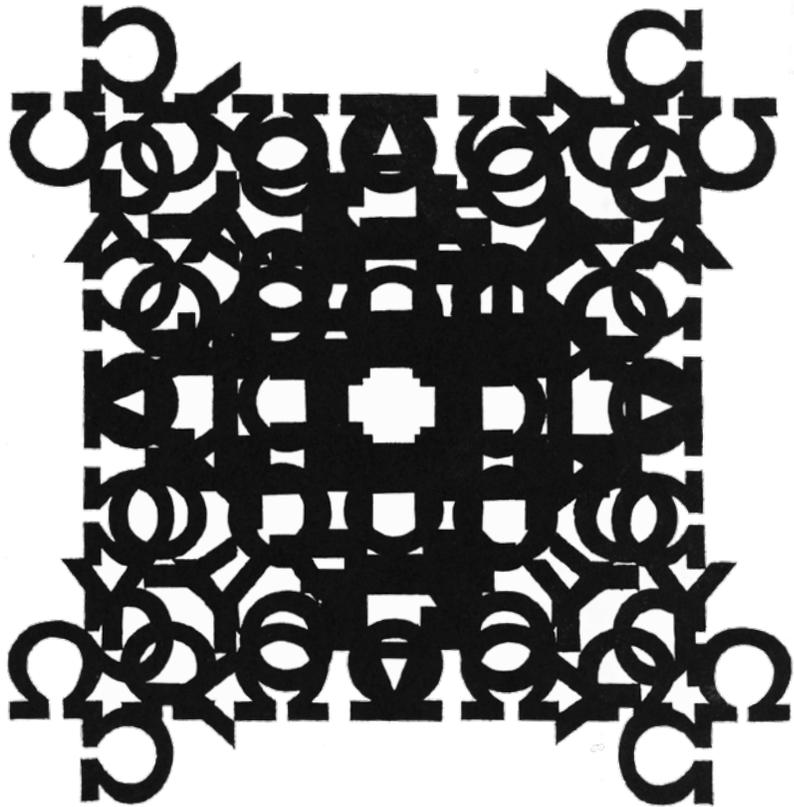
Il raggiungimento della *Klarheit*, la chiarezza, era tra gli obiettivi principali della nuova tendenza, come già si è in parte anticipato rispetto alla volontà di utilizzare solo caratteri sans serif. Ogni tipo di decorazione, di ornamento, viene considerato superfluo e d'intralcio a quella che è la funzione primaria della disciplina tipografica, ovvero la comunicazione. Seguendo infatti gli insegnamenti del Bauhaus, la tipografia si proponeva il perseguimento delle stesse leggi di economia e di precisione proprie della creazione degli elementi naturali, le cui forme nascono per la funzione alla quale sono destinate. La nuova tendenza di lettura, in linea con l'accelerazione della vita moderna, voleva abbandonare la struttura narrativa lineare e l'informazione acquisita dalla prolissa sequenzialità delle righe, e sostituirla per l'appunto con una più immediata, facile da cogliere al primo sguardo, chiara ed essenziale.

Per rimarcare ulteriormente le radici comuni tra la nuova tendenza tipografica e la Poesia Concreta, riportiamo le parole di Tschichold, che, non a caso, riconosce in Marinetti una figura cardine per questo cambio di rotta della disciplina tipografica: «Non è a un "tecnico" che va riconosciuto il merito di aver dato inizio al passaggio da una tipografia ornamentale a una tipografia funzionale, ma al poeta



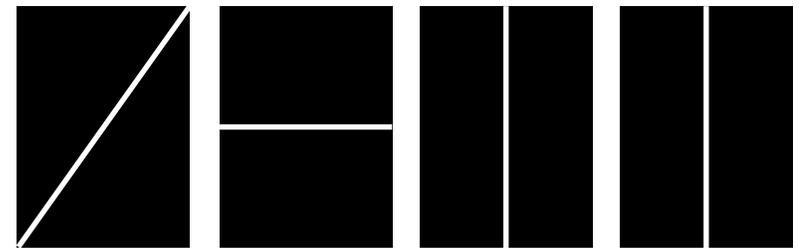


12



13

Arlington-Une (1966).
John Furnival



14

Zeit (1984).
Heinz Gappmayr

italiano ... Marinetti, il fondatore del Futurismo.»¹⁰ In condivisione con il movimento d'avanguardia italiano c'erano infatti diversi principi, tra i quali - oltre a quelli già citati - il contrasto e la differenziazione delle dimensioni, delle forme, degli spessori, ovvero dei pesi e delle misure in funzione dell'organizzazione logica di un testo, così come l'impiego delle linee verticali e diagonali nella disposizione del testo e dell'orientamento visivo della pagina.

Un'altra influenza che non possiamo trascurare è quella data dal Costruttivismo Russo. Il rifiuto del decorativismo, ovvero del culto dell' "arte per l'arte", lasciava spazio ad una visione dell'arte come pratica volta verso scopi sociali, resa efficace attraverso composizioni di assoluto rigore geometrico. Il lavoro di El Lissitzky, in particolare, è visivamente molto vicino a ciò che espresse poi Tschichold riguardo a forme e colori. Il tipografo tedesco, infatti, nel suo testo del '28, sostiene come si dovesse privilegiare il contrasto tra il colore rosso, capace di spingersi verso l'osservatore, il nero, più denso e quindi volto ad allontanarsi dall'occhio del lettore, e, infine, il bianco, il colore più espressivo poiché in grado di riflettere la luce e capace di assecondare la naturale empatia del lettore con la luminosità.¹¹ Attraverso il frontespizio del racconto *Due quadrati* (Fig.15), illustrato da El Lissitzky nel 1920, composto da pochi elementi essenziali, tra i quali emergono un quadrato rosso, un "2" in nero, immersi nello spazio bianco della pagina delimitato da una sottile cornice quadrata, possiamo notare l'evidente presenza degli stessi principi. La volontà comunicativa, infatti, è la stessa, basata sulla chiarezza, sul dinamismo degli elementi e sull'attenzione alla dimensione spaziale. El Lissitzky, infatti, rispetto allo spazio grafico, si espresse così: «*La messa in forma dello spazio del libro attraverso gli elementi del discorso che obbediscono alle leggi della tipografia deve rispondere alle tensioni del contenuto in direzione e pressione [...] La plastica tipografica deve ottenere, attraverso la sua ottica, ciò che la voce e il gesto del lettore realizzano attraverso il pensiero.*»¹²

Proprio l'insistenza sulle figure geometriche fu ciò che ispirò lo sviluppo e la progettazione di nuovi caratteri tipografici. L'eliminazione delle "grazie" voleva condurre la

Costruttivismo,
colori e forme

Il ruolo della
fotografia

I nuovi caratteri
tipografici

comunicazione verso soluzioni quanto più obiettive e standardizzate. I caratteri graziati, infatti, rimandando al tratto calligrafico, non avrebbero cancellato quel personalismo artistico che gli esponenti della Nuova Tipografia volevano invece superare. Fu proprio nell'ambiente Bauhaus che nacquero alcuni tra i più noti caratteri tipografici sans-serif. Nel 1925, sotto commissione di Walter Gropius, Herbert Bayer progettò un carattere tipografico destinato ad essere utilizzato per tutte le comunicazioni ufficiali del Bauhaus. Seguendo l'approccio funzionalista, disegnò l'Universal. Emblematica fu la scelta di Bayer di abolire le lettere maiuscole, provocando in questo modo una netta rottura con le regole della tradizione tipografica. Lo stesso Tschichold, fedele al principio di economia e di massima chiarezza, optò per l'abolizione delle lettere maiuscole. Voleva infatti creare un nuovo equilibrio basato su un'omogeneità visiva data dal testo continuo fatto di sole parole con lettere minuscole.

La Nuova Tipografia vedeva inoltre nella fotografia uno strumento tipografico essenziale all'interno di una società così orientata alla visione. Secondo Tschichold costituiva il fattore di cambiamento della stampa moderna, grazie al contrasto che si andava a creare tra i suoi innati caratteri spaziali e quelli della pagina. In quegli anni nel campo della grafica si sperimentò il fotomontaggio, tra cui ricordiamo in particolare l'operato di Moholy-Nagy. Questa divenne un'ulteriore occasione per indagare quel nuovo valore plastico conferibile alle parti testuali. L'esempio più conosciuto ed emblematico è un manifesto pubblicitario del 1924, che presenta la fotografia di una macchina in corsa sopra una pista formata da lettere che compongono la scritta "Pneumatik" (Fig. 16).

1 Simon Mager, *Words, Form, Language. On typography, poetry and the work of Eugen Gomringer*, Triest Verlag, Zurich 2021, pp. 105-107.
2 Madeleine Morley, *Bauhaus Master László Moholy-Nagy Saw Photoshop Coming, 90 Years Ahead of Time*, Eye on Design, 2019, eyeondesign.aiga.org
3 *Ivi*.
4 Filippo Tommaso Marinetti, *Ma-*

nifesto tecnico della letteratura futurista, p. 50.

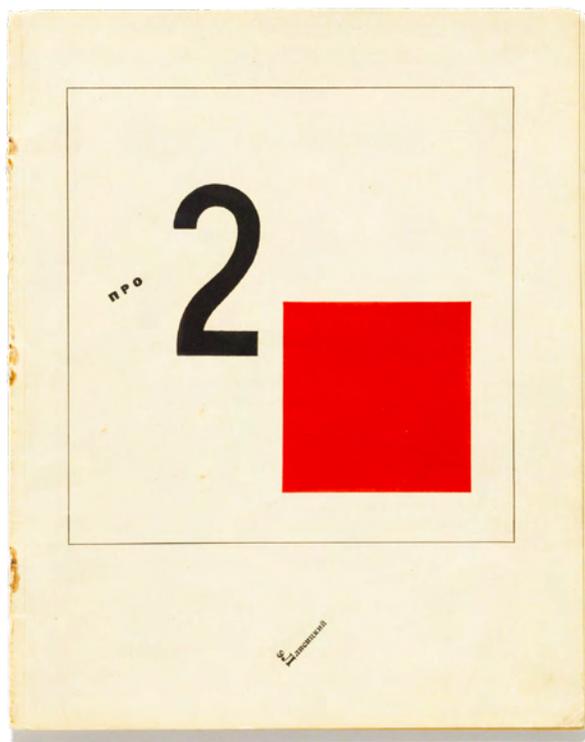
5 Morley, *Bauhaus Master László Moholy-Nagy Saw Photoshop Coming*, cit.
6 *Tschichold's New Typography and the relationship to the Bauhaus*, designhistory.org.
7 Jan Tschichold, *Elementare Typographie*, pp. 198-199.
8 Caterina Toschi, *Lo spazio della pagina: topografie della nuova*

tipografia, in Rivista di Letterature moderne e comparate, Vol. LXIX, 2017, pp. 266-267.

9 Jan Tschichold, *Die Neue Typographie*, pp.72-74.
10 *Ivi*.
11 Toschi, *Lo spazio della pagina: topografie della nuova tipografia*, p. 271
12 Daniele Baroni e Maurizio Vitta, *Storia del design grafico*, Longanesi, Milano 2003, p. 84

15

Frontespizio racconto dei Due
quadrati (1920), El Lissitzky,
© MoMA



16

Fotomontaggio Pneumatik (1924),
László Moholy-Nagy, © MoMA

«La tipografia è uno strumento di comunicazione. Dev'essere comunicazione chiara nella forma più efficace. La leggibilità della comunicazione, cioè, non deve subire mai i paradigmi di un'estetica a priori. I caratteri non devono essere mai forzati entro forme predeterminate. Una costruzione tipografica è moderna se trae i mezzi di cui si serve dalle proprie leggi interne.»¹ Laszlo Moholy-Nagy

¹ in Die Neue Typographie,
Moholy-Nagy, 1923
Foto © MoMa



01.5 Forme elementari e principi di percezione

Nuovi manuali per le metodologie del design grafico

A metà degli anni Sessanta si tentarono di sviluppare e teorizzare le metodologie del design grafico attraverso diversi manuali. Tra i contributi più rilevanti e aventi ancora tutt'oggi una grande validità teorica per la disciplina del design grafico, ci furono quelli di Karl Gerstern con *Programme entwerfen* (1963), Armin Hofmann con *Methodik der Form und Bildgestaltung* (1965), ed Emil Ruder con *Typographie* (1967). Attraverso questi testi si tracciarono le linee guida affrontando la disciplina a 360 gradi. A partire dal punto, dalla linea, e dalle forme elementari, si definirono le prime vere e proprie regole teoriche per l'approccio del progettista al graphic design. Questi manuali sorsero non a caso attorno agli stessi anni in cui emerse la Poesia Concreta: all'interno di questi testi infatti si ritrovano elementi che esplicitano la vicinanza tra questo nuovo fenomeno verbosivo e il design. Karl Gerstern nel suo manuale, ad esempio, si riferisce chiaramente all'influenza che ebbero Mallarmé, il Futurismo e il Dadaismo per lo sviluppo in tipografia. Cita inoltre il manifesto *Vom Vers zur Kostellation* di Eugen Gomringer. In quegli anni, l'influenza vicendevole tra poeti concreti e designers divenne sempre più evidente: studiando il rapporto tra testo e formato, contenuto e proporzioni, scelta delle gerarchie e delle grandezze del testo, si avanzò su uno stesso percorso di ricerca, attorno agli stessi temi e con pressoché gli stessi intenti. Gomringer era il primo a credere in questa simbiosi e nella figura del poeta concreto come una sorta di facilitatore in grado di coinvolgere il pubblico e portarlo a riflettere sul linguaggio e sulla comunicazione, intesa sia come verbale che visiva.¹

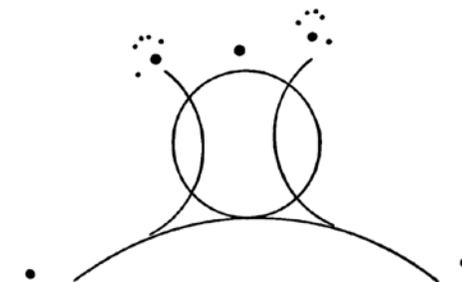
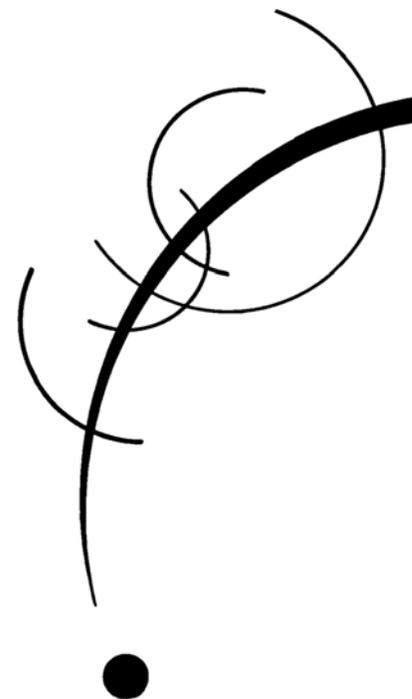
Kandinskij tra geometria e concretismo

Linea, punto, superficie è un saggio di estetica di Vasilij Kandinskij, pubblicato inizialmente nel 1923 come una raccolta delle lezioni teoriche tenute dal maestro russo al Bauhaus. Per quanto concerne i tentativi di teorizzazione degli elementi pittorici e delle forme elementari, questo testo segna probabilmente il punto d'inizio, le cui trattazioni sono state e continuano ad essere rilevanti per gli studi geometrici nel campo dell'arte, della progettazione e della grafica. Egli mirava a determinare la natura e le proprietà degli elementi essenziali della forma, proprio a partire dal punto (a rappresentare il nucleo, quando il pittore tocca per la prima volta la tela), la linea (la traccia lasciata dal

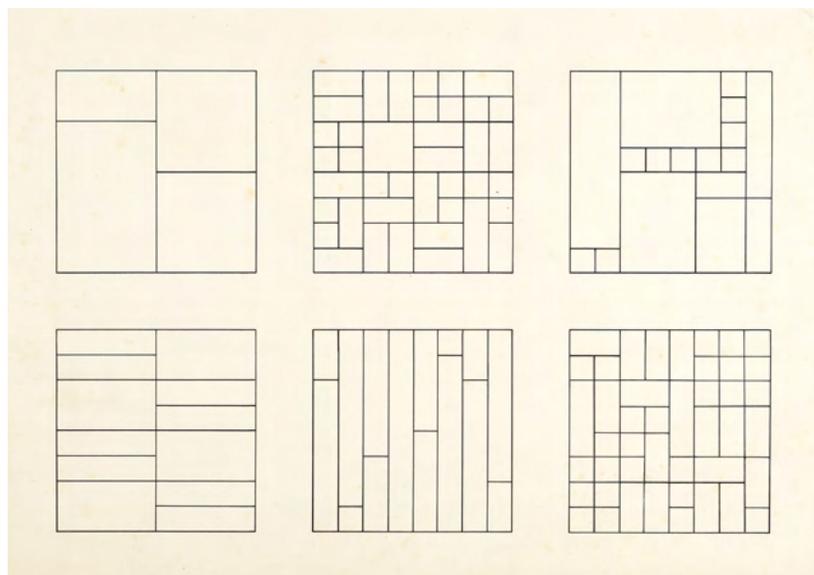
punto in movimento), e la superficie (la tela stessa). È proprio attraverso questo approccio estetico-filosofico che Kandinskij è strettamente connesso alle teorie dei poeti concreti e in particolare rispetto all'accezione di materialità che conferisce a questi segni grafici. Le sue considerazioni iniziali, rispetto al punto, ne sono un esempio lampante:

«Il punto geometrico è un'entità invisibile. Deve quindi essere definito come un'entità immateriale. Pensato materialmente, il punto equivale a uno zero. Ma in questo zero si nascondono diverse proprietà che sono "umane". Noi ci rappresentiamo questo zero – il punto geometrico – come associato con la massima concisione, cioè con un estremo riserbo, che però parla. In questo modo, nella nostra rappresentazione, il punto geometrico è il più alto e assolutamente l'unico legame fra silenzio e parola. E perciò il punto geometrico ha trovato la sua forma materiale, in primo luogo, nella scrittura – esso appartiene al linguaggio e significa silenzio. Nello scorrere del discorso, il punto è il simbolo dell'interruzione, del non essere (elemento negativo), e, nello stesso tempo, è un ponte da un essere a un altro essere (elemento positivo). Questo è il suo significato interno nella scrittura.»²

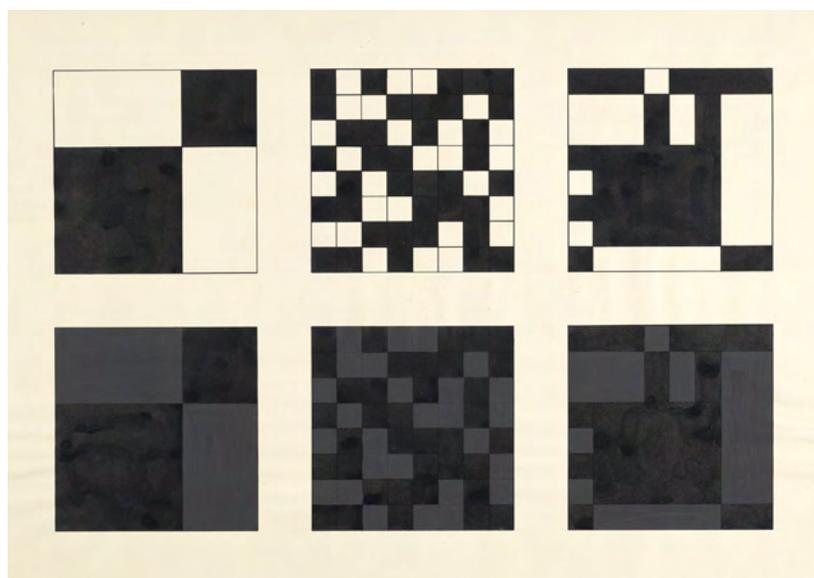
Segue, a questa argomentazione, un esempio visivo fatto dal teorico russo: egli infatti, a partire da una semplice frase ("Oggi io vado al cinema.") sposta quel punto fino a snaturarlo, a farlo uscire dal periodo, dalla frase. Da punto inteso come segno appartenente all'insieme dei glifi di un alfabeto, finisce per renderlo a tutti gli effetti un segno grafico. Diventa un'entità indipendente all'interno dello spazio della pagina assumendo un significato completamente differente. Kandinskij, inoltre, definisce il senso del punto rispetto al rapporto tra il punto e la superficie, e rispetto al rapporto di grandezza delle altre forme che si trovano sulla stessa superficie. Questo studio attorno alle proporzioni e la considerazione della superficie come parte attiva nell'acquisizione di significato, sottolinea ulteriormente gli elementi che accomunano le prime teorie di Kandinskij ai poeti concreti e alle teorizzazioni dei designer degli anni Sessanta. Non è un caso che, proprio a Kandinskij e a Theo Van Doesburg, si riconosca il primo utilizzo del termi-



Disegni in Punto, linea, superficie (1923),
Vasilij Kandinskij



Basic Design
al Bauhaus



Psicologia
della Gestalt

17

Esercizio di suddivisione dei quadrati
(ca. 1926). Lavoro studentesco del
Bauhaus. © Getty Research Institute

ne “concreto”. Intorno agli anni Trenta emersero infatti le prime opere di quella che venne definita “arte concreta”: un tipo di arte non figurativa e prevalentemente geometrica. Seguendo i principi dell’essenzialità e della chiarezza, l’arte concreta si basava sul concetto secondo cui l’arte doveva utilizzare forme, linee e colori elaborati dalla personale immaginazione dell’artista.

La prima scuola di progettazione che introdusse l’insegnamento di una grammatica visiva e formale, sia pratica che teorica finalizzata al progetto, fu il Bauhaus. Il vero iniziatore di questo percorso fu Johannes Itten che, dopo essere stato chiamato da Gropius ad insegnare a Weimar a partire dal 1919, introdusse il cosiddetto “addestramento sensoriale”, volto a comprendere le qualità tattilo-visive dei materiali. Questo costituiva un corso preliminare per gli studenti, denominato Basic Design che era appunto incentrato sull’apprendimento delle basi teoriche necessarie alla successiva progettazione. A sostituire Itten, dal 1923, ci furono Moholy-Nagy e Josef Albers, poi affiancati anche da Kandinskij e Paul Klee.³ I due artisti vennero interpellati per ottimizzare l’insegnamento formale avendo, con la propria arte, sperimentato forme e colori, in particolar modo rispetto alla percezione visiva e sensoriale. Attraverso l’esempio degli elaborati della studentessa Gertrud Preiswerk (Fig.17) sviluppati durante il corso preliminare nel periodo di Dessau, si possono notare le esplorazioni delle proprietà formali di un quadrato: l’attenzione progettuale è rivolta a proporzione, ritmo, distribuzione del peso e alla tensione superficiale. Si studiano inoltre gli elementi di contrasto come chiaro e scuro, piccolo e grande e largo e stretto.⁴

Questo genere di sensibilità progettuale, denota come vi fossero delle chiare relazioni teoriche tra il Bauhaus (e i docenti scelti) e le principali teorie della psicologia fenomenologica della prima parte del Novecento. In particolare la psicologia della Gestalt influenzò tanto il mondo del design quanto quello dei poeti concreti. In una breve introduzione versificata di un’antologia di poesia concreta del 1967, i poeti concreti Adriano Spatola e Arrigo Lora Totino scrissero in un verso: «*la poesia concreta riguarda*

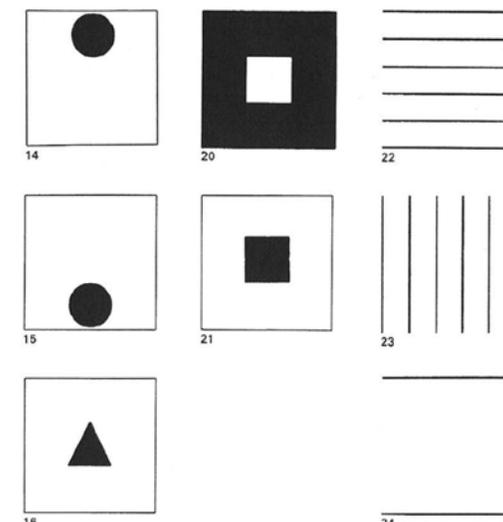
*l'atto stesso della percezione».*⁵ Indubbia è l'influenza che ebbe la teoria promossa da Max Wertheimer all'inizio del Novecento: la psicologia della Gestalt fu innovativa poiché dettò le basi teoriche rispetto al modo in cui percepiamo la realtà. Il capo saldo della teoria della Gestalt fu, infatti, lo studio dei processi percettivi e dell'esperienza. Il concetto cardine della Gestalt è l'assunto per cui "il tutto è più della somma delle singole parti", che sta a significare come la qualità della forma (del tutto) non è riferibile ai singoli elementi ma dipende dalle relazioni, dalla struttura e da come essi sono posti all'interno di un'organizzazione.⁶ È possibile infatti riconoscere e ritracciare alcuni principi gestaltici sia all'interno dei già citati manuali di progettazione grafica, sia per quanto riguarda la struttura di diversi componimenti di Poesia Concreta.

Primo fra tutti, il principio gestaltico della buona forma, secondo cui vengono preferite le forme stabili, semplici, regolari e simmetriche. Nel manuale di Emil Ruder lo ritroviamo nella sezione "Aspetti geometrici, ottici ed organici", illustrato da esempi di composizioni per l'appunto geometriche^(Fig.18), ma anche da esempi tratti dalla natura, come la scansione di una semplice foglia^(Fig.19), così come quelli tratti dall'architettura grazie all'esempio della facciata del *Lake Shore Drive*^(Fig.20) di Chicago, progettata da Mies Van der Rohe. Ruder sottolinea come "*La percezione sensibile - ottica ed estetica - precede la costruzione geometrica e determina l'equilibrio del confronto del bianco e nero*"⁷ rimarcando come questa sia di fondamentale importanza nella progettazione, addirittura più delle regole di rigore geometrico. Lo stesso principio è riconoscibile in molti componimenti di poesia concreta, spesso attraverso la simmetria; come in *Vuoto al centro* (1965)^(Fig.21) di Mirella Bentivoglio, dove la perfetta forma quadrata data dalla parola "Amore" – ripetuta e disposta per righe e per colonne –, permette di cogliere perfettamente al centro quel "A chi" che tipograficamente poco si discosta dalle altre parole, ma che, una volta scoperto dal fruitore poiché visivamente non segue quel principio di somiglianza, dona il senso all'intero componimento. Medesimo espediente si può ritrovare in *Gabbia* (1966)^(Fig.22) della stessa Bentivoglio, dove il gioco di simmetria costituisce la struttura del

Principi gestaltici di percezione



18



19

Esempi da *Typographie* (1967),
Emil Ruder



componimento. A rappresentazione delle sbarre di una gabbia, troviamo la ripetizione della lettera “H” poi interrotta all’ultima riga, in basso a destra, da una “O” trattata in colore rosso. La visualizzazione complessiva di “HO”, prima persona del verbo avere, rimarca l’idea di una prigione data dal possesso, dove la O si configura come l’apertura. In questo caso, inoltre, interviene sulla nostra percezione anche la componente tipografica, con la lettera “H” come segno che visivamente rimanda alla ripetitività, all’organizzazione, alla durezza, mentre la lettera “O” è di fatto un cerchio e appare come simbolo di armonia, di assenza d’opposizioni, a rappresentare la totalità, la dimensione intellettuale e spirituale.⁸ Un altro esempio, decisamente più contemporaneo, è “Tromsø” (2014) (Fig.23) di Simon Barraclough. Qui il principio di buona forma, si trova su un equilibrio perfetto, raffigurato da una linea retta a rappresentare la linea d’orizzonte. Al di sopra, la “O”, ripetuta, raffigura il passaggio del sole, mentre al di sotto la “Ø” evoca quel senso di oscuramento della luce, del suono e del significato, che si può provare nella città norvegese Tomsø, dove il sole non sorge mai del tutto.⁹

In questi stessi esempi si può notare un altro principio, quello di prossimità, che descrive come le forme (o parole) che si trovano vicine fra loro, vengano raggruppate insieme, conferendo l’idea percettiva di unità.

Spesso, ci troviamo di fronte a componimenti che si rifanno anche al principio di chiusura. Le forme chiuse sono infatti preferite a quelle aperte; così, gli elementi che danno origine a una figura chiusa, vengono raggruppati insieme. In natura avviene con le costellazioni, cioè l’unione immaginaria di stelle vicine a formare una forma chiusa, esattamente come Eugen Gomringer intendeva le proprie *Kostellationen* fatte di lettere o poche essenziali parole.

È poi attraverso il famoso componimento *Forsythia* (1964) (Fig.24) di Mary Ellen Solt, che possiamo notare il principio dell’esperienza passata, data da quegli elementi che, generando una figura familiare o dotata di significato, vengono raggruppati. In questo caso, le lettere diventano materia concreta e sono disposte per raffigurare i rami e i fiori

della pianta da cui prende nome il componimento. Infine i principi di buona continuazione e destino comune, dove gli elementi che possono conferire l'idea di continuità, e che si muovono insieme, vengono raggruppati; il poema *Luce Ombra* (1972) ^(Fig.25) di Arrigo Lora Totino ne è un perfetto esempio, così come i *Poemi cromatici* (1964-72) ^(Fig.26) di Maurizio Nannucci. Notiamo in entrambi come la ripetizione verticale delle parole venga immediatamente compresa, come questi elementi vengano raggruppati dalla nostra percezione, che ne riconosce la continuità formale e il senso di lettura.

Ciò che in natura si presenta come mimetismo, viene definito dalla psicologia della Gestalt come principio di somiglianza, secondo cui le cose che appaiono simili sono raggruppate. All'interno di una composizione, gli elementi o le lettere simili tra loro vengono percepiti come un elemento unico e distinto rispetto al resto. Questa somiglianza può scaturire dalla posizione degli elementi nello spazio, dalla forma o dal colore. Il principio di somiglianza è spesso presente nei componimenti dei poeti concreti, proprio perché è possibile ricrearlo andando ad agire su caratteristiche di similarità proprie della tipografia, come differenti pesi o differenziazioni di colore, o con strutture adeguatamente composte seguendo una griglia. Si tratta infatti anche di un principio al quale si rifanno i graphic designer per la sua potenzialità, semplicità e versatilità nel ricrearlo.

La Poesia Concreta, oltre all'interpretazione dei principi gestaltici, è strettamente influenzata anche da quel concetto di *Gestalt*, di struttura unitaria, di configurazione armonica che di fatto sono alla base del fenomeno verbovisivo. Questo dimostra ancora una volta l'attenzione nella progettazione delle composizioni concrete: quella consapevolezza razionale e di rigore geometrico strettamente collegata ai meccanismi della psicologia umana. Le forme, infatti, sono spesso elementari o rimandano a queste. Nessuna forma è dettata dal caso; spesso questa porta con sé significati intrinseci che possono rafforzare il senso del componimento stesso. Il quadrato e il cerchio sono le figure più ricorrenti; pur considerando tutte le variazioni possibili e sperimentate che si discostano da queste forme pure,

Struttura armonica
e unitaria

è però evidente come la ricerca di armonia nella forma e nelle proporzioni sia sempre una caratteristica rintracciabile in ogni composizione. Da queste forme semplici è possibile creare sistemi complessi, siano essi omogenei o eterogenei. Diventa ora ancora più chiaro quanto l'assunto secondo cui "Il tutto è più della somma delle singole parti" sia un concetto profondamente importante per ciò che concerne la comunicazione visiva e la buona riuscita dei componimenti concreti.

- 1 Simon Mager, *Words, Form, Language. On typography, poetry and the work of Eugen Gomringer*, Triest Verlag, Zurich 2021, pp. 106-107.
- 2 Vasilij Kandinskij, *Linea punto superficie*, Adelphi, Milano 1968, pp. 17-18.
- 3 *Il Bauhaus*, newbasicdesign.com

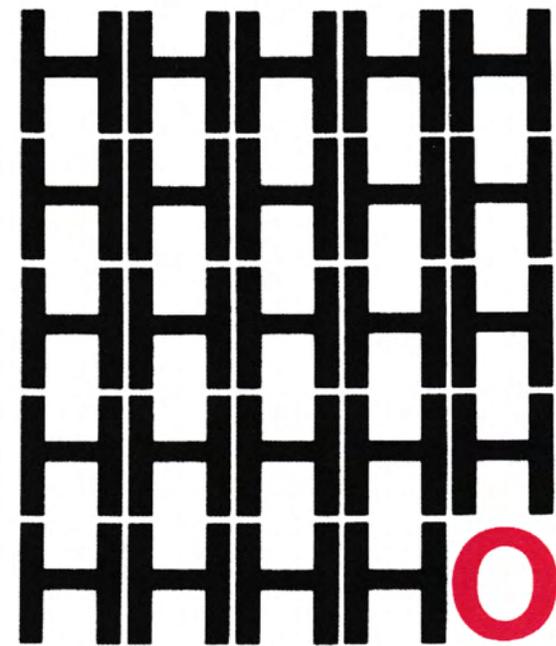
- 4 Primary Forms, getty.edu
- 5 Adriano Spatola e Arrigo Lora Totino, *Situazione della poesia concreta*, pubblicata sul n 12 de 'La Battana', 1967.
- 6 Pietro Giorgio Zendrini e Arianna Capelli, *Principi elementari della Forma*, LetteraVentidue, Siracusa 2021, pp. 16-17.

- 7 Emil Ruder, *Typographie*, Arthur Niggli, Niederteufen, 1977, p. 93.
- 8 Mirella Bentivoglio, *Hyper Ovum*, Fabbri, Milano, 1987, p. 15.
- 9 Victoria Bean e Chris McCabe, *The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century*, Hayward Pub, Hayward, 2014, p. 28.

Amore Amore Amore Amore Amore Amore Amore
Amore Amore Amore A chi Amore Amore Amore
Amore Amore Amore Amore Amore Amore Amore

21

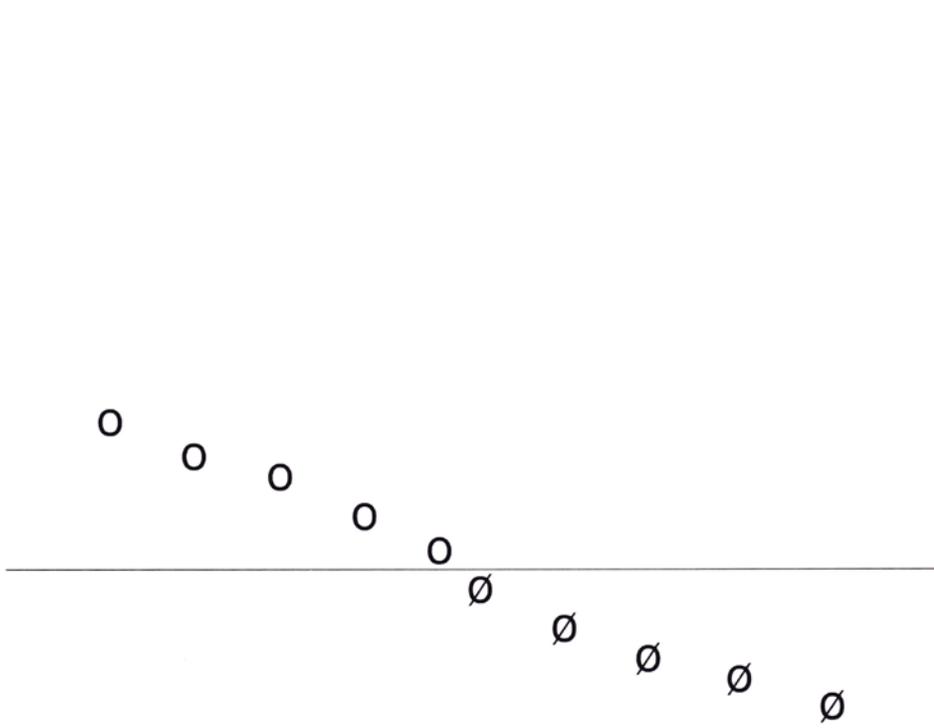
Vuoto al centro (1965), Mirella Bentivoglio



22

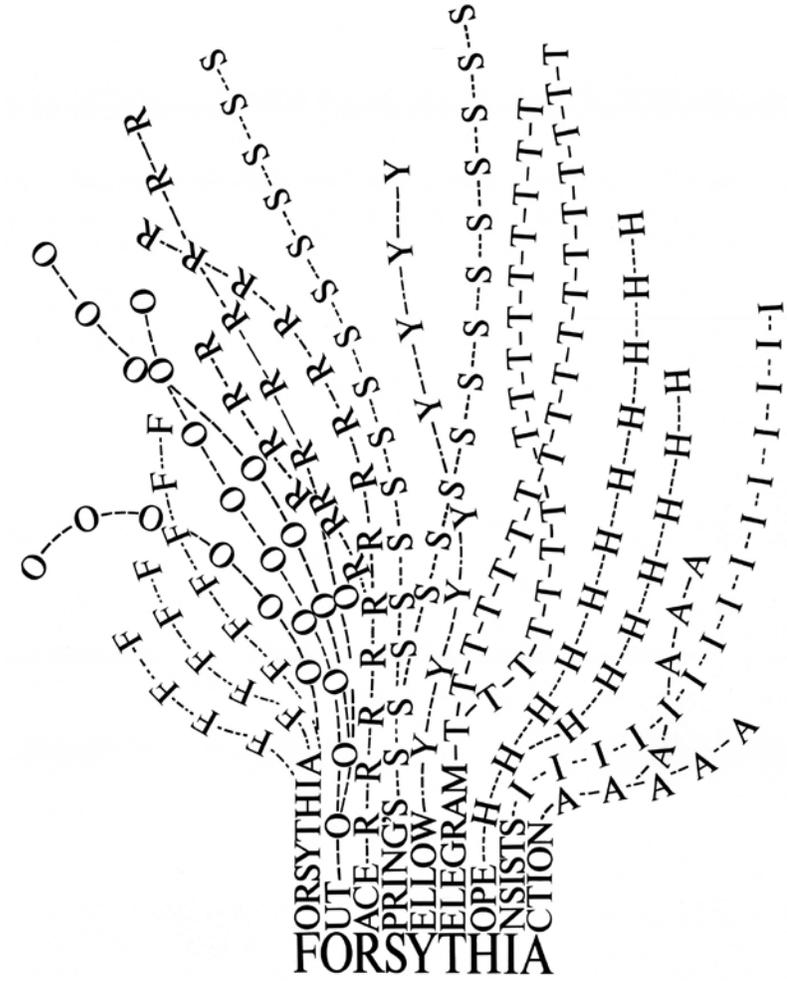
Gabbia (1966), Mirella Bentivoglio

Troms



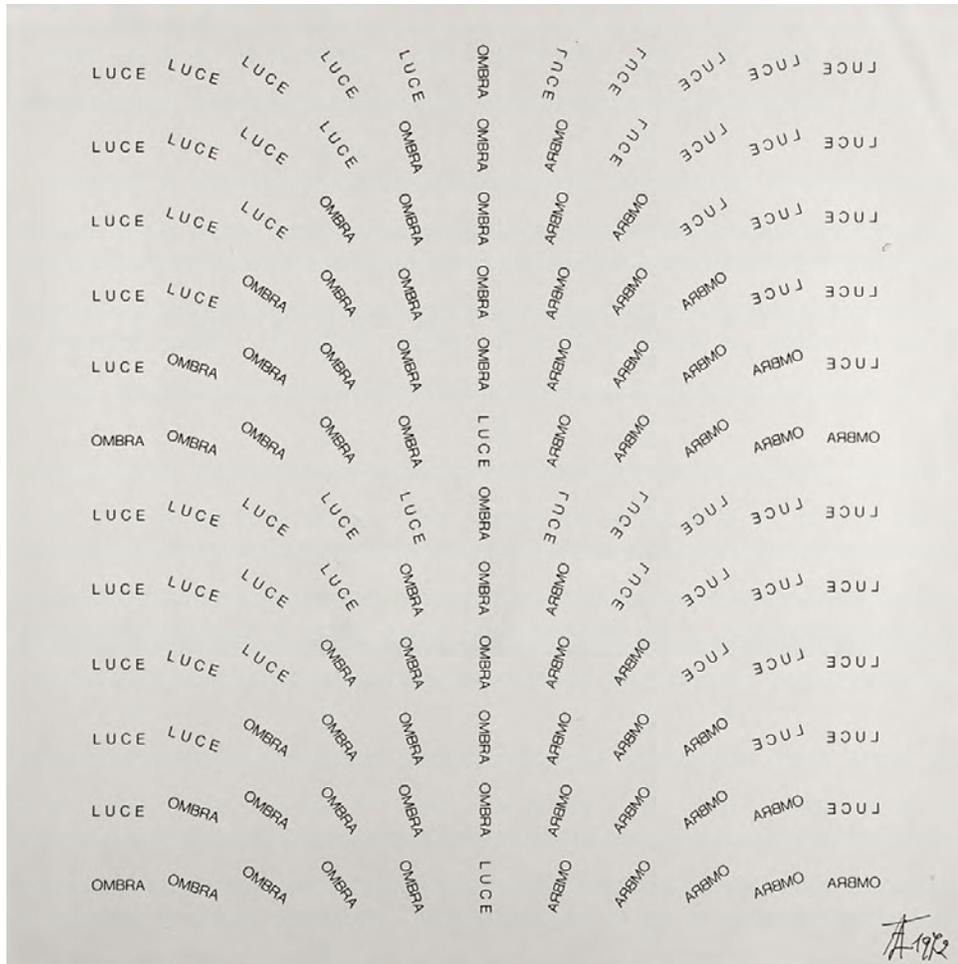
23

Tromsø (2014), Simon Barraclough



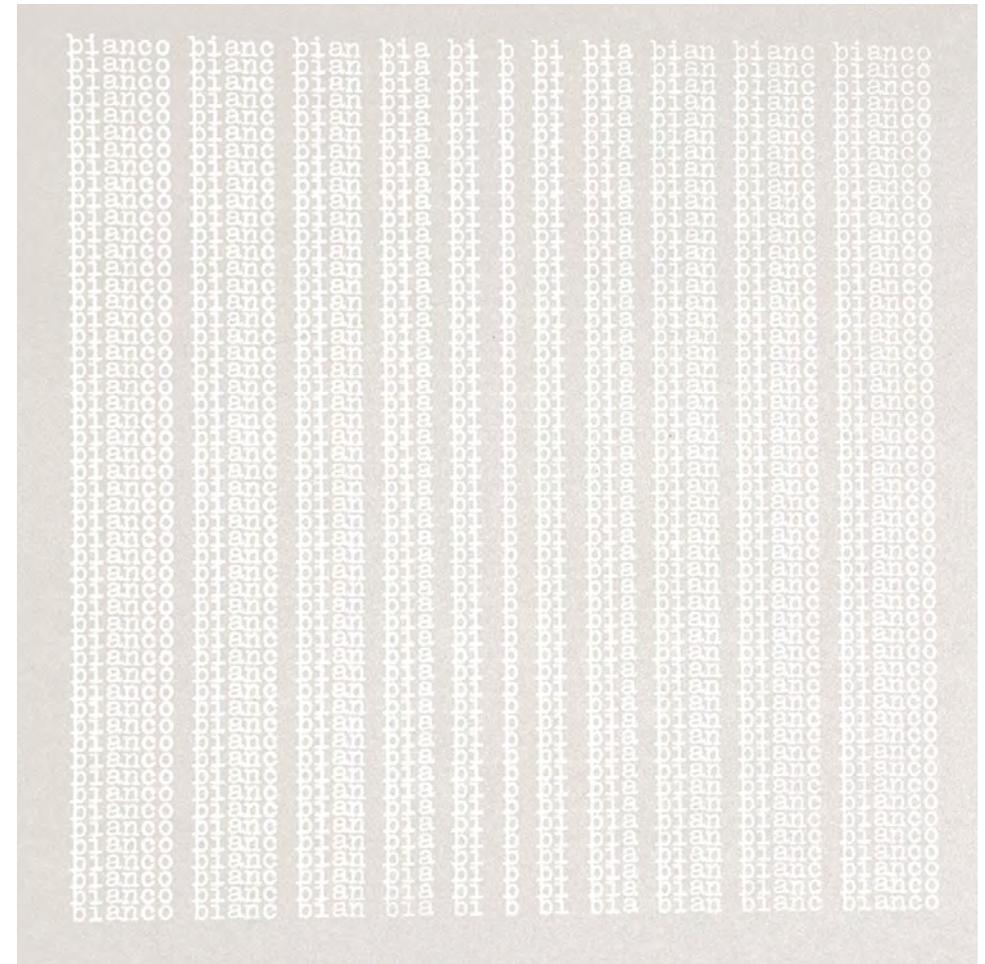
24

Forsythia (1964), Mary Ellen Solt



25

Luce ombra (1972),
Arrigo Lora Totino



26

Poemi cromatici (1964-72),
Maurizio Nannucci

«I compiti relativi a composizioni formali astratte servono a migliorare il pensiero e allo stesso tempo stimolano lo sviluppo di nuove tecniche di rappresentazione.»¹

Johannes Itten



¹ Johannes Itten, in *Mein Vorkurs am Bauhaus* (Otto Maier Verlag, 1963)

01.6 Poesia Concreta nella grafica contemporanea

Casi studio

Poesia Concreta
come fenomeno
precursore

Il poeta e critico statunitense Kenneth Goldsmith nel suo saggio *CTRL+C, CTRL+V (scrittura non creativa)*, sostiene come la Poesia Concreta sia stato un fenomeno in anticipo sui tempi - una forma predittiva - che forse soltanto oggi può essere compresa a pieno.

La volontà di creare un linguaggio universalmente comprensibile, a prescindere dalla propria lingua madre, e il desiderio di sfumare i confini tra mondo poetico e linguaggio della comunicazione visiva e commerciale, costituiscono sicuramente le caratteristiche più interessanti nel contesto attuale del graphic design e della tipografia.¹ La leggibilità inoltre, come abbiamo visto, costituiva un fattore necessario per la riuscita e la comprensibilità di queste opere. Esattamente come un logo, come gli elementi di un'identità visiva, di un marchio, di un'azienda, la Poesia Concreta doveva essere anch'essa immediatamente riconoscibile. Lo stesso Gomringer sosteneva come l'interesse principale della Poesia Concreta fosse quello di essere breve e concisa. Si rivendicava che la poesia, per continuare ad essere rilevante, dovesse passare dal verso e dalla strofa verso forme più sintetiche.

Per questi, ed altri motivi che affronteremo in seguito, possiamo accogliere l'ipotesi avanzata da Goldsmith analizzando, attraverso casi studio, progetti grafici contemporanei nei quali è possibile riconoscere forme derivanti dal *modus operandi* della Poesia Concreta.

Poesia Concreta
come fenomeno
contemporaneo

Abbiamo tracciato gli albori del fenomeno intorno agli anni Cinquanta, per poi vederlo svilupparsi attraverso forme sempre più diffuse e disparate all'incirca fino agli anni Settanta. Nonostante ancora oggi esistano poeti che si definiscono concreti, poiché si rifanno fedelmente alle regole, ai principi, e all'estetica dei componimenti della seconda metà del Novecento, il fenomeno - dopo quel ventennio florido - rimase intrappolato in un limbo, come un genere senza dimora.² Ad oggi, alla luce dello studio delle caratteristiche, ci si chiede se la Poesia Concreta abbia avuto un percorso tortuoso per la sua identità sfumata, multiforme, spesso al limite di ciò che si può effettivamente chiamare "poesia". A maggior ragione, essendo così prossima, per caratteristiche estetiche, al mondo della progettazione ed in particolare a quello grafico, sorge un'altra questione:

quanto effettivamente appartiene al secolo scorso il fenomeno della Poesia Concreta? Quanto invece - potenzialmente - si nasconde sottilmente dietro la comunicazione d'oggi, quotidianamente sotto ai nostri occhi? I casi studio ci offrono uno strumento d'indagine oggettivo per poter indagare questi quesiti offrendo numerose suggestioni e aprendo strade verso una sensibilità progettuale a metà tra il mondo poetico e quello proprio del design.

Rietepetite visual identity

Rietepetite è un'associazione che realizza progetti di letteratura e poesia giovanile. Si pone come obiettivo quello di tenere acceso il fuoco della lettura e di resuscitare autori e illustratori erroneamente dimenticati. La onlus vuole essere ostinata, ribelle e idiosincratca.³

L'identità visiva di Rietepetite ^(Fig.27), curata dallo studio di design Vrints-Kolsteren – avente sede ad Anversa e fondato da Vincent Vrints e Naomi Kolsteren – è un perfetto esempio di come la Poesia Concreta possa essere messa a servizio della progettazione di un'identità visiva efficace. Sviluppata nel 2021, l'identity prende ispirazione da un elemento centrale per l'associazione, ovvero l'obiettivo di riportare in auge artisti e movimenti validi trascurati dalla storiografia. In questo quadro, l'utilizzo di componenti di Poesia Concreta per l'immagine della onlus diventa emblematico: Vrints e Kolsteren, cogliendo questa suggestione, hanno potuto creare un'identità visiva perfettamente calzante con i valori e i temi trattati da Rietepetite, andando a rappresentare in maniera essenziale e concisa sia l'anima letteraria che quella più comunicativa, necessaria per la riconoscibilità di un marchio o di un'attività. Gli elementi appartenenti al fenomeno della Poesia Concreta sono applicati su tutti i supporti: sono state scelte, infatti, composizioni che utilizzano le lettere della parola Rietepetite, disposte materialmente sul supporto della pagina a ricreare linee morbide, come se queste fossero a rappresentazione del diffondersi delle manifestazioni di poesia e letteratura. Attraverso la scelta di un carattere graziato, ci si avvicina ad

Concrete visual identities



27

STEDELIJK
MUSEUM
AMSTERDAM



28

una tipologia che rimanda al letterario, a quei caratteri che per l'appunto spesso ritroviamo utilizzati all'interno dei libri. I colori sono anch'essi essenziali: viene utilizzato il nero su sfondo bianco con l'aggiunta di una lamina dorata per il colore dei caratteri sui biglietti da visita. Cosa possiamo cogliere, in definitiva, dall'identità di Rietepetite? Su tutti gli elementi, spicca l'attinenza del linguaggio grafico scelto con la natura dell'associazione. Senza doversi "proclamare" come una forma di Poesia Concreta, il componimento diventa grafico, distintivo dell'identità, conciso, e visivamente comprensibile nell'immediato.

Stedelijk Museum Amsterdam visual identity

Nel 2012, l'identità visiva del Museo Stedelijk di Amsterdam ^(Fig.28) ha visto un radicale rinnovamento da parte del duo Mevis & Van Deursen. Rinomato a livello internazionale come una delle agenzie di design più creative e acclamate dei Paesi Bassi, il rebranding visivo ha interessato la progettazione di tutti i supporti di comunicazione, dalle segnaletiche presenti all'interno del museo, compresi flyer, poster, newsletter, fino al sito web. Ciò che è particolarmente interessante da analizzare, è il logo: la "S" è infatti percepibile nell'insieme, così come nelle singole parti, ovvero nelle lettere che compongono la scritta "Stedelijk Museum Amsterdam". Il font utilizzato è Union, un carattere tipografico disegnato nel 2009 dal designer ceco Radim Peöko. Rappresenta una sintesi tra Helvetica ed Arial e rimanda in maniera evidente al principio di chiarezza e leggibilità. Armand Mevis e Linda van Deursen avevano come obiettivo quello di creare un'immagine rinvigorita e immediatamente riconoscibile, qualcosa di fresco e contemporaneo che guardasse al futuro, ma allo stesso tempo che fosse anche radicato nella ricca tradizione del museo. Lo Stedelijk ha così ottenuto la progettazione di un'identità visiva che riflette la personalità dell'istituzione: aperta e stimolante, come uno spazio aperto ad un ampio spettro di espressioni artistiche. Ann Goldstein, direttrice dello Stedelijk Museum nel 2012, si esprime così presentando

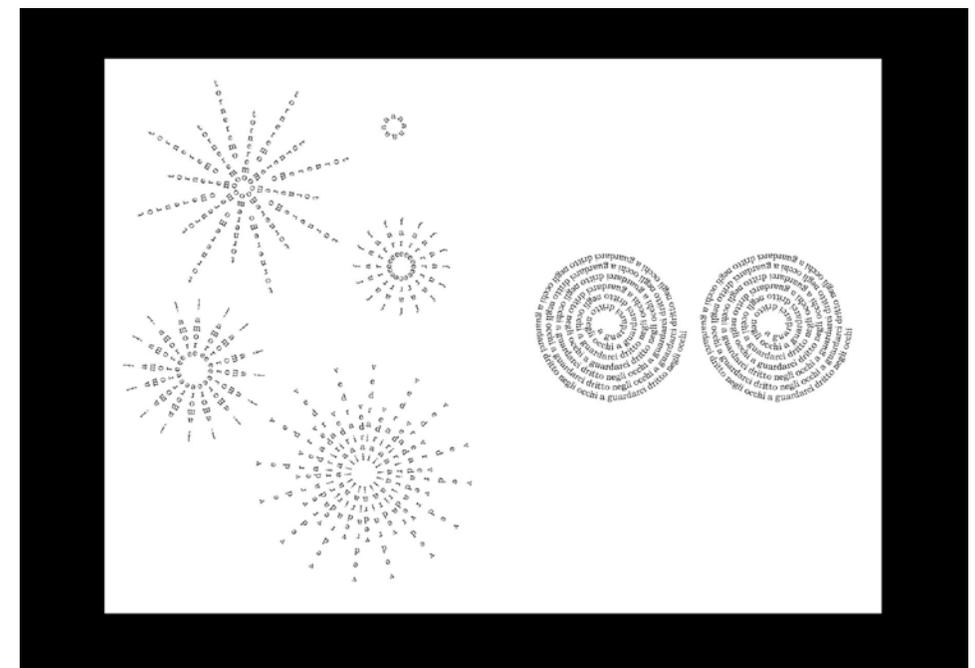
la nuova identità: *“Hanno creato una nuova straordinaria identità che interpreta la tipografia come una poesia concreta. In tal modo, la loro elegante combinazione di arte, sensibilità centrata sull’artista e audace inventiva, incarna il DNA dello Stedelijk Museum e promuove la storia illustre di questa istituzione come leader internazionale nel design grafico”*.⁴

Il nuovo logo venne accolto con qualche perplessità iniziale, ritenuto troppo semplice e al limite del concettuale.⁵ Alla luce di 10 anni trascorsi, però, quella sensibilità che oggi definiremmo “brutalista” è più comunemente utilizzata e apprezzata nel mondo della grafica. L’essenzialità del logo, grazie agli espedienti della Poesia Concreta, è oggi conosciuta a livello internazionale ed è simbolo di uno dei più importanti musei di arte moderna e contemporanea.

Concrete Workshop by BBDB studio

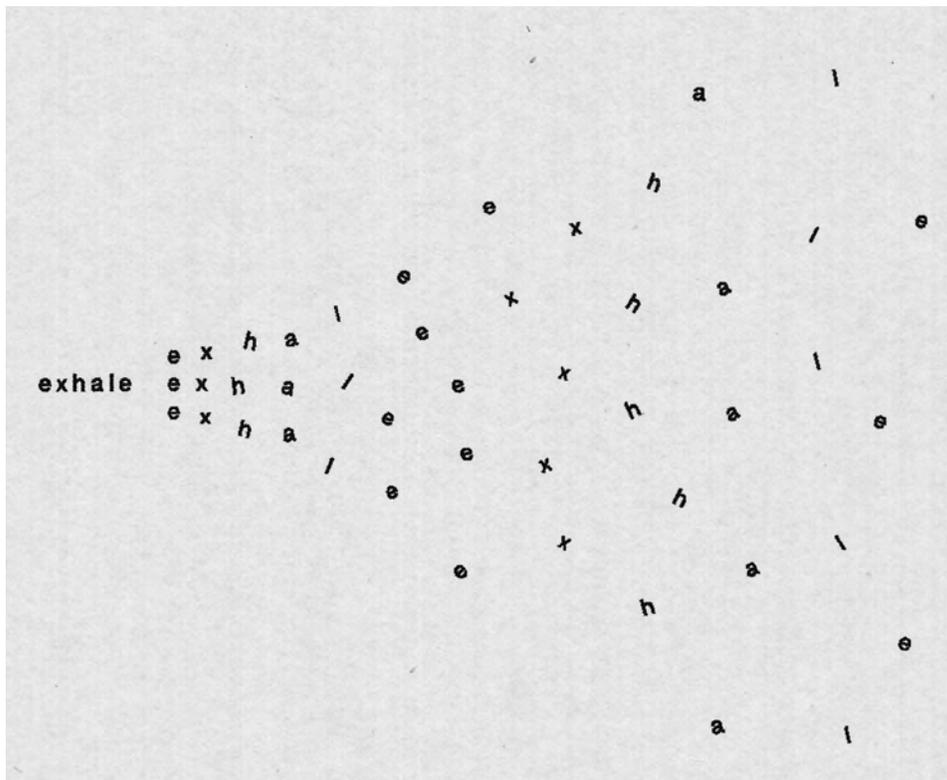
I Concrete Workshop di BBDB studio sono un progetto incentrato sulla Poesia Concreta. Si tratta di workshop (Fig.29) realizzati dallo studio vicentino volti ad indurre i partecipanti ad indagare ogni volta un tema diverso (sintetizzato da una sola parola) attraverso i mezzi verbosivi della Poesia Concreta. Questi workshop coinvolgono artisti, designer, letterati e poeti, in uno scambio collettivo che si conclude con la realizzazione di una pubblicazione dei singoli componenti in un catalogo in edizione limitata. Nel 2017 è nato il primo “Concrete Beauty”: nell’ambito della mostra “Adriano Olivetti e la bellezza”, organizzata da S.T.L. Design & Technology, undici creativi sono stati invitati a produrre manufatti concreti attraverso l’utilizzo di macchine da scrivere Olivetti.⁶ In seguito, BBDB studio ha deciso di continuare questo tipo di indagine; sono stati organizzati, negli anni successivi, altri workshop seguendo lo stesso iter investigativo e realizzativo, ovvero “Concrete Lake”, “Concrete Arcipelago”, “Concrete Confinement”, ad investigare il tema dell’isolamento sperimentato nel periodo pandemico, seguito da “Concrete Freedom” che ha visto il coinvolgimento di 15 artiste e grafiche donne

Concrete Workshop



29

© bbdb.it



Concrete studio
and designers

chiamate a dare il proprio contributo sul tema della libertà e dell'emancipazione, ed infine "Concrete Lifetimes" che ha coinvolto residenti negli Emirati Arabi. La nota più rilevante di questo progetto è probabilmente il percorso che sottende la creazione: il fatto che esso sia organizzato da uno studio grafico porta inevitabilmente con sé un approccio influenzato dal metodo progettuale. L'interpretazione del tema, della parola scelta per il determinato workshop, è veicolata da quelle fasi metaprogettuali che precedono l'effettiva realizzazione dell'elaborato. In questo senso, i Concrete workshop di BBDB studio, realizzano quel desiderio espresso dai primi poeti concreti, ovvero quella volontà di accorciare la distanza tra mondo poetico e mondo progettuale, facendo incontrare l'uno con l'altro. Questo intento è inoltre rimarcato dalla partecipazione rivolta a più figure, siano esse legate al mondo letterario, a quello linguistico o a quello progettuale. Interessante, poi, è l'output progettuale, ovvero la pubblicazione dei risultati desunti dal workshop. Questa scelta permette di rendere effettivamente "materiale" e tangibile il percorso svolto; inoltre il fatto stesso di pubblicarlo nobilita gli stessi componenti, i quali si trovano all'interno dello spazio del libro, esattamente come avviene per le riconosciute forme di poesia e letteratura.

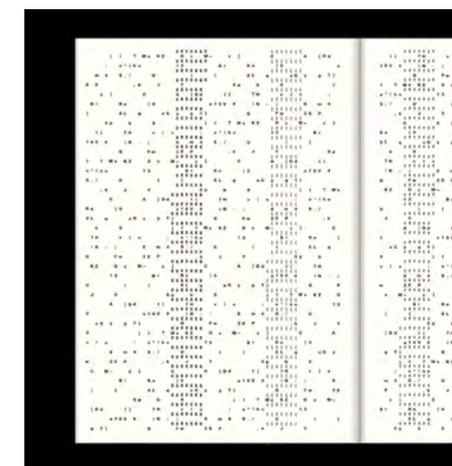
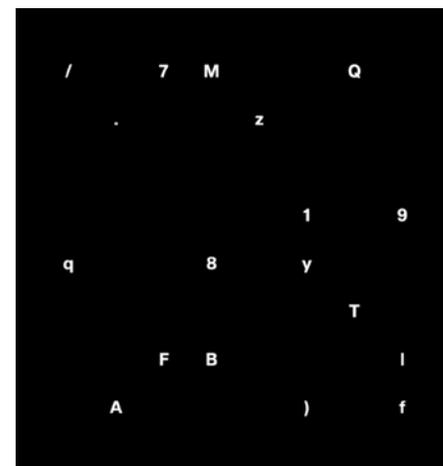
Ryan Carl Studio

Ryan Carl è un designer multidisciplinare ed Art Director il cui studio ha sede, dal 2005, a New York. Collabora con marchi e istituzioni culturali nei settori dell'arte, dell'architettura, della moda, della musica e del commercio. L'approccio di Ryan Carl al design è concettuale, focalizzata sull'esplorazione giocosa, la ripetizione e la semplicità. È particolarmente interessato all'interazione tra linguaggio, tipografia e spazio, nonché allo studio continuo di forme, colori e motivi. Prima di diventare designer, Ryan ha conseguito un master in religione e filosofia presso l'Università di Oxford, ispirando alcuni dei temi del suo lavoro di grafico.⁷ Ryan Carl è una figura poliedrica; traspare dai suoi lavori (Fig. 30) questa forte caratteristica. Sfrutta spesso la corpo-

reità delle parole – segni del linguaggio – , la metricità della texture della carta, così come i principi della Poesia Concreta che riguardano la composizione. Svolge sperimentazioni personali, studi sulla forma e la percezione “alla maniera di Johannes Itten”, e lavori per committenze esterne, non abbandonando mai il proprio stile e l’attenzione al linguaggio, alla forma, e all’essenzialità. Ryan Carl, in questo modo, opera nel mondo grafico e della comunicazione visiva, portando a conoscere, attraverso i propri progetti, quell’approccio sfumato, ibrido, a metà strada tra il poetico-concettuale e quello più prettamente immediato, sintetico e proprio della comunicazione. Ryan Carl rappresenta un esempio che definiremmo unico nel suo genere. Se di frequente è possibile rintracciare influenze ed elementi propri della Poesia Concreta all’interno di progetti grafici, qui lo stile e il modus operandi del designer è completamente permeato da quelli che furono gli insegnamenti tratti dalle sperimentazioni verbo-visive degli anni ‘50 e ‘60. Di estremo interesse e coerenza con il tema, è il background e la preparazione di Ryan Carl: la complementarietà di conoscenze provenienti da ambiti e settori diversi fa sì che il proprio lavoro di designer emerga sugli altri per caratteristiche personali. Pur mantenendo fede al principio di oggettività, riesce a creare progetti spesso al limite tra design ed arte.

Rémi Forte

Rémi Forte, dottore di ricerca e professore di Tipografia alla Strate École de Design, in Francia, è un graphic e typeface designer, così come un artista. Attraverso i propri progetti tipografici^(Fig.31) indaga spesso tematiche che concernono la Poesia Concreta. Al momento sta infatti sviluppando una ricerca intitolata *Poetic Program, Typographic System*, la quale esamina le tensioni presenti tra scrittura poetica, composizione tipografica e progettazione dei caratteri. Ciò che è infatti particolarmente interessante, nei lavori/ poesie di Rémi Forte, è l’approccio bilanciato tra l’artistico e il progettuale. A livello contenutistico, potremmo dire si tratti propriamente d’arte e di poesia, mentre per ciò



31

© @rmfrt

che riguarda il livello formale, è evidente il controllo dato dalla sua formazione e professione di typeface designer. Sembra infatti esserci una vera e propria programmazione, uno schema di ripetizioni e di griglie che danno regolarità e rigore alle composizioni, come fossero poetiche righe di codice. Viene inoltre interpretato il principio dell'essenzialità attraverso l'utilizzo di colori neutri, spesso ridotti esclusivamente al bianco e al nero, e all'impiego dei sans serif come l'Helvetica, carattere impiegato per diversi progetti. L'esempio di Rémi Forte offre un'altra sfumatura visibile tra l'arte, la Poesia Concreta, e il design specificatamente tipografico.

Il diciannovesimo secolo, come abbiamo visto, ha segnato una cesura e una separazione dal design derivante dalle arti decorative. Ad oggi, l'essenzialità e la pulizia delle forme, all'interno dell'ambiente grafico, prende spesso il nome di Swiss Style o di International Typographic Style. Condividendo i principi di chiarezza, leggibilità ed oggettività, tipici della sensibilità svizzera da cui prende il nome, questo stile si presta all'utilizzo di forme di Poesia Concreta, molto probabilmente anche per l'influsso che ebbe la figura di Eugen Gomringer. «I poemi concreti, come gli oggetti grafici dello Swiss Style, sperimentano la precisione tipografica. Attraverso la spaziatura, la frammentazione e l'enfasi, si sono creati modi nuovi e personali di generare significato.»⁸ La forte tradizione tipografica svizzera ha fatto in modo che, ancora oggi, ci sia una linea di demarcazione molto sottile tra ciò che è comunemente definito design tipografico e ciò che invece è Poesia Concreta. Lo Swiss Style è ormai presente non soltanto nella cultura grafica svizzera; progetti che si rifanno a questo stile provengono da designers da ogni parte del mondo.

In conclusione, grazie all'esempio dei casi studio, possiamo effettivamente concordare con la tesi di Kenneth Goldsmith. Il nostro occhio, oltre alle forme di Poesia Concreta utilizzate nel mondo del design, si è abituato a vedere costantemente la matericità del linguaggio, in particolare grazie al Web, ai nuovi media, e alle parole che scorrono di continuo sui nostri schermi secondo schemi ben precisi. Nel linguaggio comune, le forme brevi vengono sempre

Swiss Style

più spesso preferite, la comunicazione verbale passa per espressioni ristrette e universalmente comprensibili; ne sono un esempio le emoticons o gli hashtag, sintesi del linguaggio utilizzate per favorire l'immediatezza del messaggio. In questo spazio frenetico, però, dove siamo costantemente esposti a informazioni e forme scritte, visive o sonore, è andato sempre più scemando il ruolo della poesia all'interno della società – intesa nel suo significato più ampio. In questo quadro, la Poesia Concreta può farsi strumento utile per riportare l'attenzione sul linguaggio e su forme comunicative che richiedono accuratezza nella progettazione e riflessione attiva e attenta da parte del fruitore. Per una nuova sensibilità progettuale, lontana da comunicazioni effimere e superficiali, il designer contemporaneo può riscoprire nel fenomeno della Poesia Concreta innumerevoli principi utili per una comunicazione essenziale quanto profonda negli intenti.

Nuova sensibilità progettuale

1 Simon Mager, *Words, Form, Language. On typography, poetry and the work of Eugen Gomringer*, Triest Verlag, Zurich 2021, pp.
2 Kenneth Goldsmith, *CTRL+C CTRL+V (scrittura non creativa)*, Nero edizioni, Roma 2019, pp. 45-76.

3 *Rietepetite*, vrints-kolsteren.com.
4 *Concrete Beauty*, bbdb.it
5 *New Visual Identity by Mevis & Van Deursen*, www.stedelijk.nl
6 *Stedelijk Museum Identity*, fontsinuse.com
7 *Ryan Carl Studio*, ryancarl.studio
8 Nuno Martins e Daniel Brandão, *Advances in Design and Digital*

Communication: Proceedings of the 4th International Conference on Design and Digital Communication, Digicom 2020, November 5-7, 2020, Barcelos, Portugal, Springer Nature, New York, 2020, pp. 473-488.

II. Progetto

02.0 Premessa progettuale

Riflessione sul linguaggio

La ricerca svolta per questa tesi ha offerto l'occasione per un ritorno all'ascolto, alla necessità di indagare le basi, il rigore, l'essenzialità. Ha permesso una pausa, una possibilità di riflessione, un momento di introspezione per comprendere il mondo grafico circostante con un occhio ed uno spirito più consapevole e sapiente. Gli elementi caratterizzanti della Poesia Concreta si sono rivelati così illuminanti da volerli riproporre in un progetto che li ripercorresse, ed insieme manifestasse la natura così simile a quella del design grafico.

Si è potuto esplicitare, lungo questa analisi, come la Poesia Concreta abbia affondato le proprie radici negli anni Cinquanta ma sia proiettata ancora oggi verso nuovi sviluppi e nuove forme. La riflessione attorno al tema del linguaggio è quanto mai attuale, in particolare anche rispetto all'interazione, e reciproca integrazione, tra testo e immagine. Il celebre scritto "Il medium è il messaggio" di Marshall McLuhan, illustrato da Quentin Fiore e pubblicato nel 1967, permette di comprendere il cambio di paradigma apportato dai media elettrici. Si tratta di un tentativo di rendere i lettori consapevoli rispetto al fatto che le nuove tecnologie, e quindi i nuovi media, ci "massaggino" ovvero ci anestetizzano. Da qui l'ambiguità voluta, contenuta nel titolo tra le parole "messaggio" e "massaggio", come a destare immediatamente l'attenzione del lettore, scettico ancora prima di aver aperto il libro e pronto a riflettere sull'esattezza e la profondità del testo. McLuhan fa rivalutare i contesti sociali, dividendoli in sezioni: tu, la tua famiglia, il tuo quartiere, la tua educazione, il tuo lavoro, il tuo governo, la tua relazione con gli altri. Attraverso questo climax mostra come i mezzi di comunicazione si siano addentrati all'interno della costruzione della società, e stiano diventando protagonisti, più dei messaggi stessi. All'epoca si soffermò sui mezzi quali televisione, radio e stampa, ma la coerenza dei concetti esposti è perfettamente adattabile al modo di vivere iperconnesso che appartiene al presente.

In questo scenario, l'uomo deve riflettere sul ruolo cardine che hanno i mezzi di comunicazione all'interno della società. Ciononostante, non deve rifuggirli ma accoglierli, imparando come poterli sfruttare al meglio.¹ Spesso, l'ascesa delle nuove tecnologie, ha conferito quel senso di assue-

fazione che ha destato da una parte troppo scetticismo e dall'altra troppo entusiasmo, portando così ad un atteggiamento superficiale nell'uso e nella comprensione di quel dato mezzo. Il pensiero di McLuhan permette di sottolineare come la comunicazione non consista meramente nel dire qualcosa; si tratta, invece, di una conoscenza sapiente del mezzo scelto per comunicare quel preciso messaggio, al fine di trasmetterlo nel modo più efficace possibile.

In questo quadro, i meccanismi propri della Poesia Concreta, se studiati ed utilizzati sapientemente, possono farsi estremamente utili per una comunicazione che consideri in maniera approfondita il medium così come il messaggio stesso. La riflessione richiesta, ovvero "l'invito" che le composizioni di Poesia Concreta offrono al lettore nel comprendere il messaggio oltre la caratteristica visiva, oltre l'insieme, oltre la superficie, costituisce una qualità che fa sì che ci si discosti da quello stato di anestesia provocata spesso dai medium che ci circondano. Bombardati costantemente da informazioni frenetiche, da parole che chiedono di essere lette e immagini che chiedono d'esser viste, le forme di Poesia Concreta inducono alla pausa e alla partecipazione attiva. Eugen Gomringer, nella sua pubblicazione *Vom Vers zur Konstellation*, esprime questo concetto partendo dal concetto di costellazione, ovvero dalla forma – secondo il poeta tedesco – più semplice di struttura poetica concreta: *"La costellazione è ordinata dal poeta. Determina l'area di gioco, il campo o la forza e ne suggerisce le possibilità. Il lettore, il nuovo lettore, coglie l'idea del gioco e si unisce. Nella costellazione qualcosa viene portato nel mondo. È una realtà in sé e non una poesia su qualcosa o sull'altro. La costellazione è un invito."*² Queste parole del 1954 chiarificano la centralità del lettore come parte attiva. Il significato delle composizioni concrete giunge a compimento soltanto con l'apporto del lettore, grazie all'approccio ludico secondo cui il senso viene svelato soltanto dalla riflessione, dal gioco materico creato dalle lettere che chiede d'essere sperimentato.

Nonostante la crescente rilevanza della parola nei messaggi brevi ed in particolare nelle reti di comunicazione digitale, ci si è voluti servire, per questo progetto, di un supporto

Lettore come
collaboratore

Riscoperta dello
spazio libro

analogico, materico, sperimentabile. Questa scelta è stata dettata in primis dalla volontà di rendere quanto più materiale il linguaggio, anche nelle sue caratteristiche fisiche. In secondo luogo, per porsi in contrasto con la frenesia dei media elettrici e digitali, e vedendo nel momento della lettura di un elaborato cartaceo uno spazio dove il lettore è più propenso alla riflessione. Gli elementi materici, quindi, sono stati quanto più possibile esaltati per rendere l'esperienza dell'incontro con la Poesia Concreta completa anche di suggestioni derivanti dai sensi, specie dalla vista, dal tatto e dall'udito.

1 Marshall McLuhan, *Il medium è il messaggio*, Corraini edizioni, Mantova 2011.

2 Eugen Gomringer, *From Line to Constellation*, 1954, in *Concrete Poetry: A World View*, Bloomington, Indiana University Press, 1968

02.1 Blurred Lines

From Concrete Poetry to Design

Mission

L'essenza del linguaggio

Il progetto ha l'obiettivo di mostrare le potenzialità comunicative delle forme di Poesia Concreta, rese maggiormente fruibili e accattivanti attraverso strumenti propri del graphic design contemporaneo. Il fulcro di questo intento è quello di portare il lettore a riflettere sull'essenza della parola, della lettera, del glifo, fino a concepire ogni segno del nostro linguaggio come autonomo, come portatore di un significato nascosto (e di una certa poesia velata) che spesso trascuriamo, o rispetto alla quale non siamo più così attenti a cogliere.

Vision

Riflessione

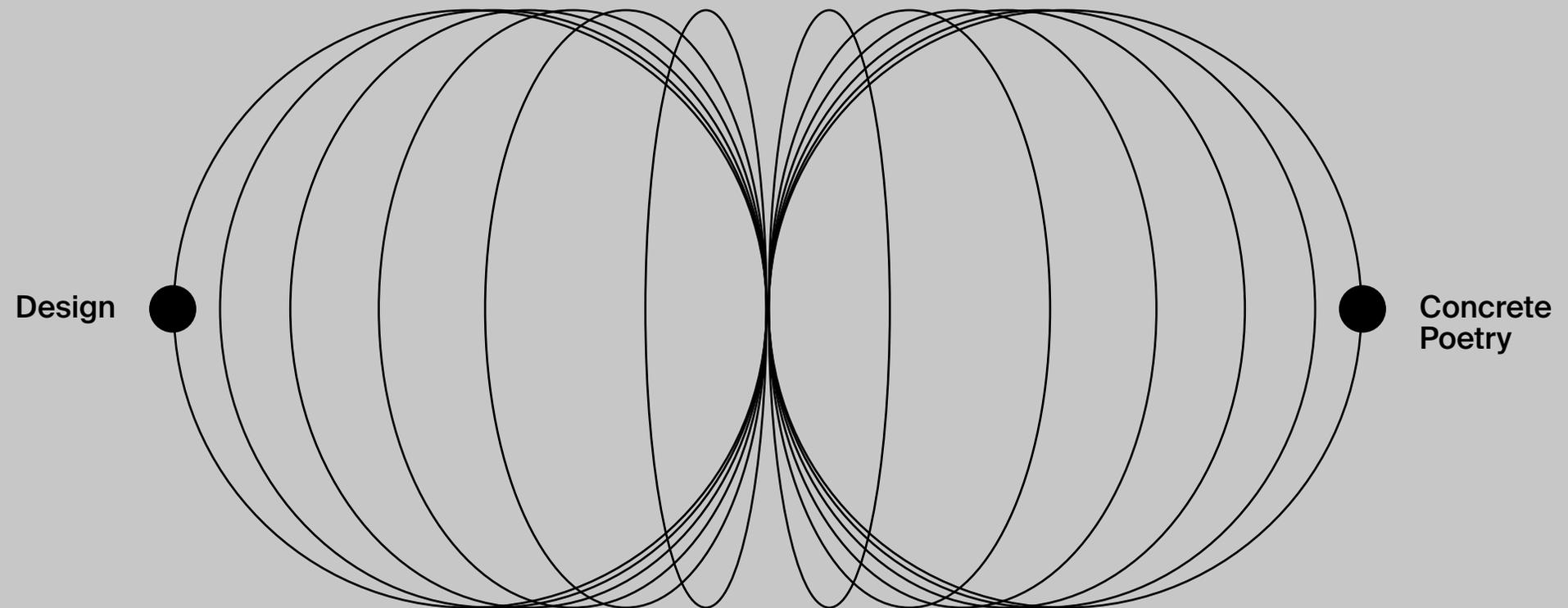
Lettori affascinati – siano essi progettisti, graphic designer, affezionati al mondo dell'editoria indipendente, amanti della tipografia, o semplicemente curiosi – resi consapevoli dell'esistenza di questo fenomeno, invitati a farne parte e a sperimentare, così come a riflettere sul senso della comunicazione e sul linguaggio che ci circonda.

Concept

Tra materia e interazione

Un progetto editoriale, un magazine, un elaborato concepito quasi come libro d'artista. Un incontro con le forme di Poesia Concreta. Un'esperienza che oscilla tra letteratura e design. Secondo i principi dei poeti concreti, la progettazione del libro è volta a stimolare l'interazione con il lettore e la partecipazione attiva nella creazione del significato. Bisogna interagire con il supporto, con la carta, con lo spazio bianco e quello inchiostato, cambiare prospettiva e senso di lettura. Questo, al fine di arrivare a cogliere l'essenza, la poesia.

“Blurred Lines”



Il titolo del progetto è un riferimento alle sfumate linee di demarcazione tra il Design e la Poesia Concreta. L'espressione inglese “Blur the lines”, infatti, significa rendere indistinto il confine tra due elementi.

Composizioni

Le composizioni di Poesia Concreta realizzate sono un risultato prettamente autoriale; si tratta del frutto delle sperimentazioni svolte nei mesi di ricerca. Per la realizzazione è stato infatti necessario comprendere a pieno il fenomeno, in modo tale da padroneggiarlo e poterlo interpretare secondo una chiave più contemporanea, che si servisse dei mezzi grafici digitali.

Ciononostante, nella fase preliminare è stato essenziale ripercorrere i passi dei poeti concreti nella maniera più fedele possibile: le prime sperimentazioni, infatti, sono state svolte con l'ausilio di una macchina da scrivere Olivetti Lettera 32, al fine di comprendere in maniera analogica e meccanica (e naturalmente concreta!) le possibilità e i limiti della pagina e dello stampato.

Per un appeal grafico più fresco e dinamico, in grado di offrire anche maggiore libertà progettuale, le sperimentazioni sono continuate digitalmente. Questa scelta ha permesso di progettare con accuratezza tutto l'insieme del prodotto editoriale, avendo così pieno controllo sulle scelte grafiche e tipografiche. Non si voleva, inoltre, ricreare una similarità visiva con quelle che sono le antologie e i volumi di Poesia Concreta già esistenti, ma proporre un prodotto nuovo, graficamente attraente quanto un magazine indipendente degno delle migliori librerie, che destasse curiosità, che si facesse sfogliare.

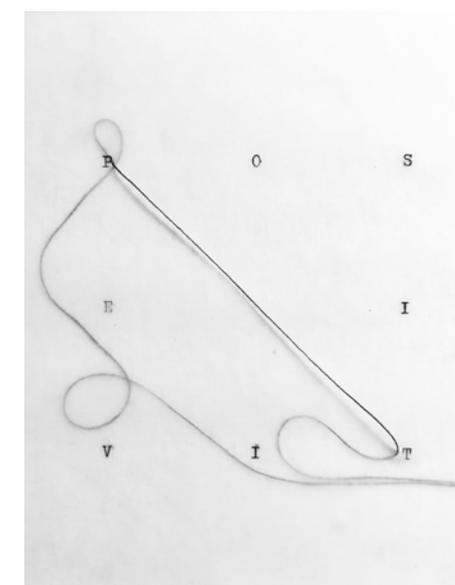
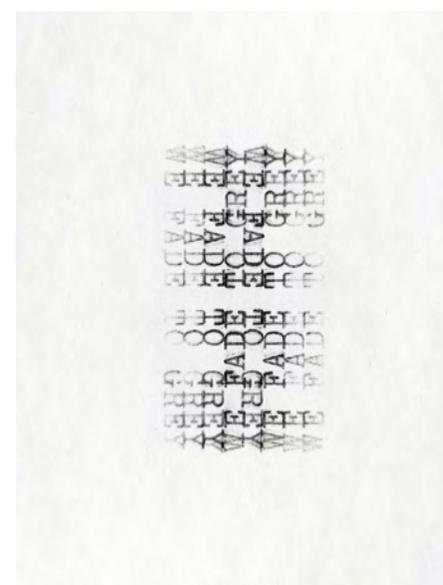
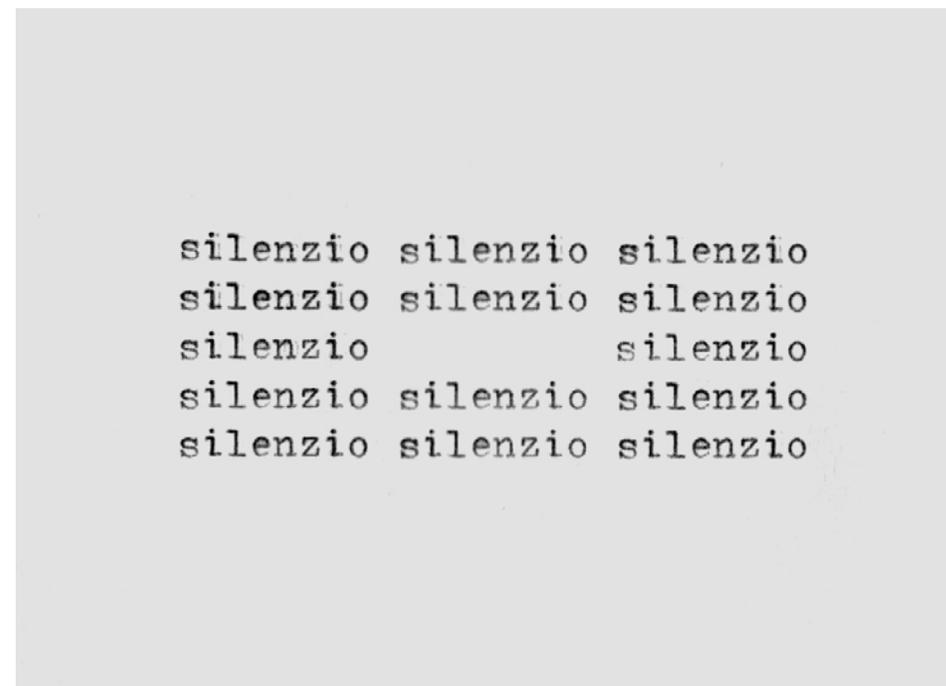
La progettazione delle singole composizioni è derivata da ragionamenti, riflessioni e materiale raccolto. In particolare, la struttura è spesso ispirata o legata a composizioni preesistenti; questo in modo che la riproduzione fosse sì originale e personale, ma anche citazionale verso alcune composizioni particolarmente interessanti dal punto di vista grafico. Così facendo, si favorisce la curiosità e la volontà di approfondire il fenomeno storico e le sue radici. All'interno dell'elaborato, poi, è presente un booklet, ovvero un breve fascicolo che offre l'interpretazione dei componenti ma che non vieta altre alternative letture.

Prodotto autoriale

Fase preliminare
analogica

Fase digitale

Progettazione



Narrazione

Il contenuto narrativo che accompagna le composizioni è costituito dalle parole che Eugen Gomringer utilizzò nella prefazione di *Vom Vers zur Kostellation*, pubblicato nel 1954. Si tratta di un'argomentazione che ben sintetizza e presenta al lettore il fenomeno della Poesia Concreta nell'insieme delle sue caratteristiche. Il testo, quasi a settant'anni di distanza, viene riproposto per la natura illuminante ed estremamente attuale, come si può già intuire dalle prime righe.

Diventa così un modo di elevare e nobilitare le intuizioni che ebbero i poeti concreti, dimostrando (usando quelle stesse parole) come ci sia un nesso tra la Poesia Concreta e la comunicazione d'oggi; in particolare, come le questioni relative all'essenzialità e alla brevità del linguaggio siano quanto mai attuali. La paternalità del testo non viene palesata all'inizio, ma soltanto alla fine della lettura (all'interno del booklet), in modo tale da far riflettere il lettore anche in merito al fatto che queste parole sarebbero potute essere state scritte oggi, nel 2022.

La volontà di rendere il lettore parte attiva della costruzione del senso delle composizioni, è una tematica che viene affrontata da Gomringer in questo testo, il quale termina proprio con un "invito", con una richiesta di partecipazione che rimarca la volontà ludica del progetto.

Le parole dell'affermato poeta e critico letterario, poi, oltre ad essere perfettamente calzanti con l'intento del progetto e delle composizioni, costituiscono una certa autorevolezza, un fondamento storico degno di stimabilità. Come si è già sottolineato, anche in questo caso il rimando alla storia del fenomeno è considerato un elemento imprescindibile per la sua comprensione, ed è quindi un altro modo di far partecipare, insieme alle forme più contemporanee, quelli che furono i protagonisti del fenomeno nel secolo scorso.

Testo di Eugen
Gomringer

Dal 1954 per il
2022

Partecipazione
attiva del lettore

Autorevolezza e
rimando storico

**«Le nostre lingue sono sulla strada della
semplificazione formale, stanno emergendo
forme linguistiche abbreviate e ristrette.
Il contenuto di una frase è spesso espresso
in una sola parola. Le affermazioni più lun-
ghe sono spesso rappresentate da piccoli
gruppi di lettere.»¹**

Eugen Gomringer

¹ in *Vom Vers Zur Kostellation*,
Eugen Gomringer, 1954



Fotografia

Intervallare i
medium

La componente fotografica è stata scelta per dare respiro: le foto – che rappresentano la materialità del linguaggio – intervallano le sperimentazioni insieme alle parti testuali, aiutando alla riflessione, alla comprensione e alla fluidità di lettura; in linea con ciò che sosteneva Jan Tschichold, nello scritto *Utilizzo della fotografia* del 1931:

«I metodi della Nuova Tipografia comprendono tutto il materiale della tipografia e non solo quello della composizione pura. Infatti la fotografia costituisce per essa un processo oggettivo di riproduzione dal vero, accessibile a tutti; anzi è da essa considerata come una specie di carattere, poiché non è che un'altra forma di linguaggio.»

Ibridazione e
interdisciplinarietà

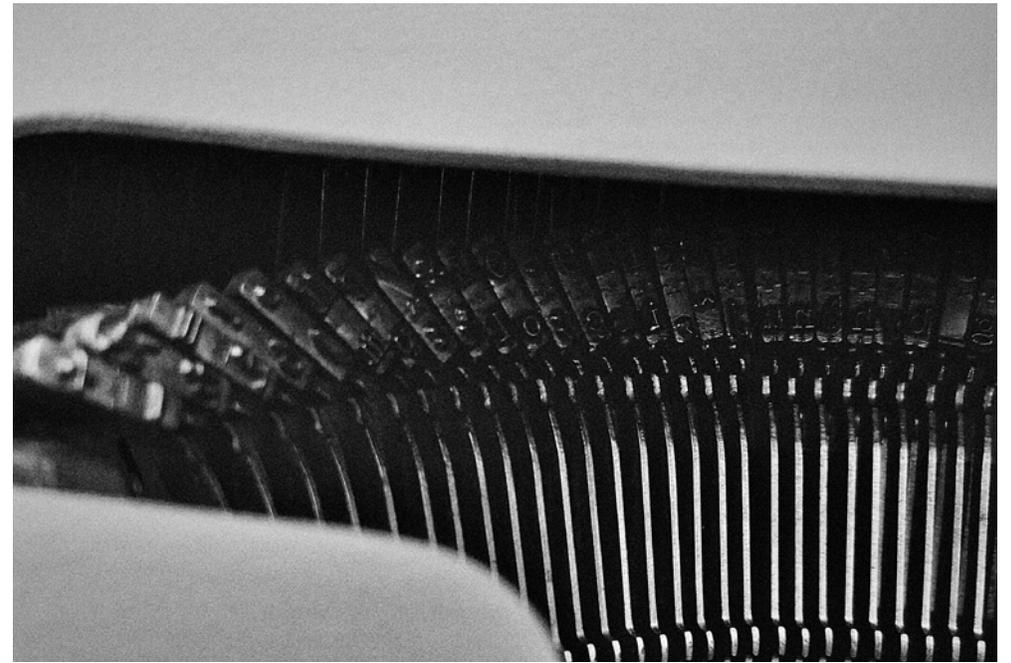
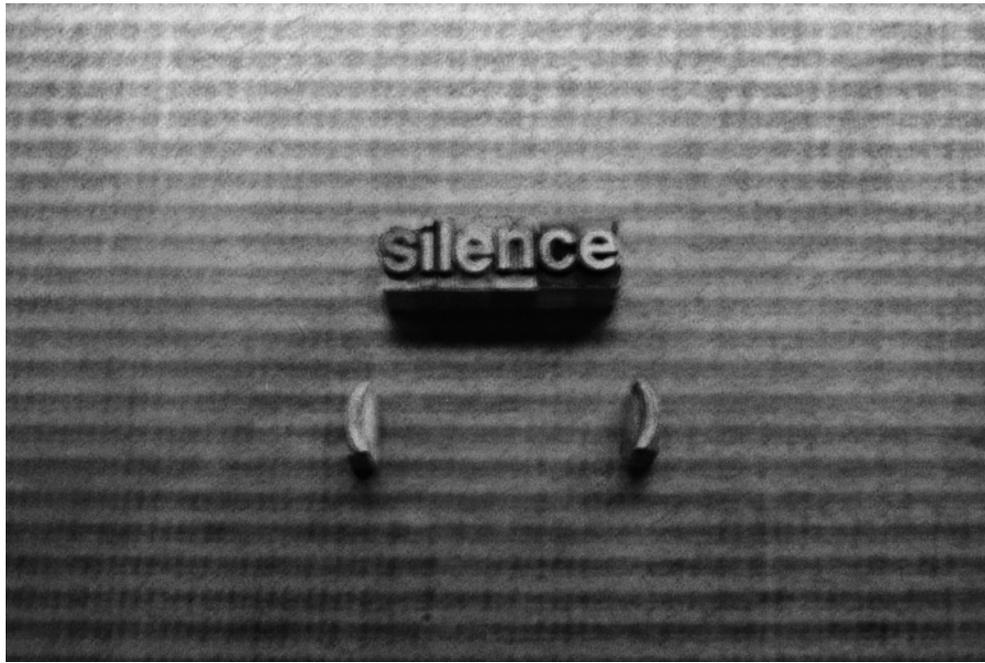
La fotografia, quindi, diventa anch'essa un mezzo con cui esaminare il linguaggio attraverso gesti, suggestioni, materiale proprio del linguaggio e della comunicazione. Il significato richiede anche in questo caso il contributo del lettore, in modo tale da non subire le immagini in modo passivo – come siamo abituati – spesso didascalico rispetto al testo. La fotografia diventa un medium valido quanto le stesse composizioni di Poesia Concreta; costituisce un altro elemento di gioco per il lettore. Il prodotto editoriale si presenta così come un oggetto ibrido, frutto di una sensibilità poliedrica e di quella interdisciplinarietà ricercata e sperimentata dai poeti concreti e in grado, ancora oggi, di dare innumerevoli risultati originali e personalissimi.

Sapore analogico

Le fotografie sono anch'esse un prodotto autoriale, realizzate in analogico – tutte su rullino IIFord HP5 bianco e nero – per entrare in contrapposizione rispetto alle composizioni in digitale. Questa scelta non è solamente stilistica ma è anche un modo per agire sulla percezione del lettore, che troverà una resa nettamente diversa tra il digitale e quella poesia che porta con sé la fotografia su pellicola.

Formato doppia
pagina

Le fotografie sono inoltre pensate per essere (eventualmente) estratte dall'elaborato, visualizzate per intero, diventando così sulla doppia pagina una sorta di poster, di stampa delle dimensioni di 44 x 60 cm.





02.2 Dal glifo alla stampa

Font e Palette Spazio all'essenziale

Sans serif

I font scelti per le composizioni e la parte testuale sono prevalentemente sans serif, essenziali, per favorire la leggibilità e la chiarezza. A questi, però, viene accostato un carattere graziato, spesso usato ai margini della composizione per favorirne, attraverso una frase evocativa, lo svelamento di senso. L'obiettivo è infatti quello di far sì che anche l'attenzione tipografica sia una chiara espressione del design grafico contemporaneo.

Bianco e nero

Il bianco e il nero sono le tonalità prevalenti e sono atti a non distrarre il lettore dall'indagine; per far sì che questo superi la preliminare componente prettamente visiva, si favorisce attraverso questi colori essenziali il soffermarsi sugli elementi di senso. Questa neutralità conferisce anche un'eleganza e quasi una solennità all'elaborato, rimarcandone il lato poetico.

Carta Stimolare i sensi

Carta materica

La scelta della carta, come in pressoché ogni progetto editoriale, è di fondamentale importanza. Per favorire l'interazione con il lettore si è avuta molta cura nel selezionare la giusta carta in grado di agire sulla percezione visiva, tattile e uditiva. In quest'ottica, per le pagine dell'elaborato si è scelta una carta materica bianca, le cui fibre di cotone donano morbidezza alla superficie e ne esaltano la componente tattile.

Carta Sirio Pearl

Per quanto riguarda il booklet – che ha la funzione di glossario, di una breve spiegazione delle composizioni progettate – si è scelta la carta Fedrigoni Sirio Pearl Platinum, selezionata tra le altre per la sua superficie perlescente particolarmente elegante, con platino, in linea con le tonalità neutre di tutto l'elaborato.

Lausanne

Type:weilkern Foundry

ABCabc'!?'&*

Neue Montreal

Pangram Pangram Foundry

ABCabc'!?'&*

Suisse Int'l

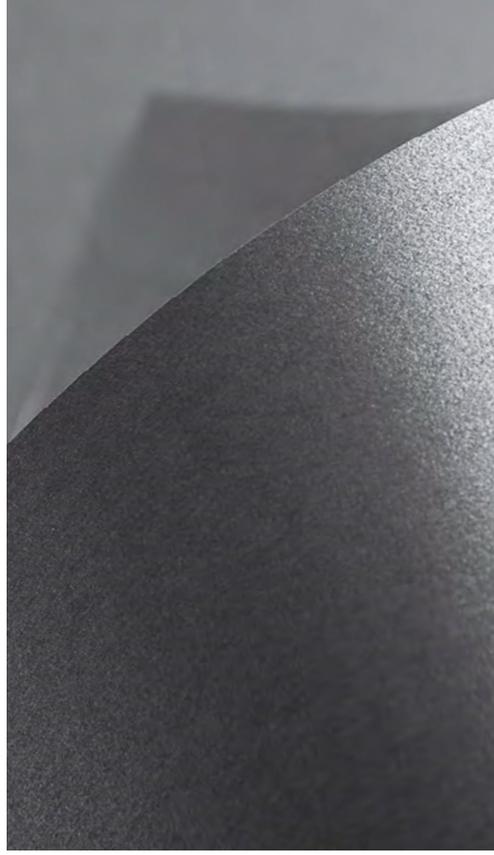
Suisse Typefaces Foundry

ABCabc'!?'&*

Apoc

Blaze Type Foundry

ABCabc'!?'&*



C O, M O, Y O, K 100

C 6, M 4, Y 5, K 0

C O, M O, Y O, K O



Formato e rilegatura

Scoprire

Il formato ha le dimensioni di 22 x 30 cm. Presenta in questo modo la grandezza media di gran parte dei magazine indipendenti in commercio. I contenuti, per essere esaltati ed apprezzati al meglio, richiedevano spazio; le singole composizioni sono infatti disposte secondo l'intero spazio di tutta una pagina. Le fotografie, come già sottolineato, prendono l'intero area della doppia pagina.

Non è presente una rilegatura, o meglio, si tratta di una rilegatura che potremmo definire "libera": le pagine sono infatti legate insieme esclusivamente da un elastico passante per l'esatta metà del numero dei fogli. Questo, ancora una volta, per favorire l'interazione ludica: la flessibilità data dalla non-rilegatura permette di estrarre le pagine e di visualizzarle a doppia pagina, di mescolarle, di trovare attraverso nuove interpretazioni.

Per dare all'elaborato un'identità per l'appunto ibrida e polifonica, ci si è ispirati in particolare a due progetti, due magazine distribuiti dalle maggiori librerie indipendenti presenti in Italia. Si tratta rispettivamente di *Opera Aperta* di Alex Majoli e di *Graphic n°47* (Fig.32), entrambi pubblicati nel 2021. Nonostante trattino di temi differenti, li accomuna la copertina dell'elaborato che è al tempo stesso il packaging dell'effettivo materiale cartaceo contenuto all'interno. Si è così progettata una destrutturazione del prodotto editoriale, una gamificazione del magazine per come lo conosciamo tradizionalmente. Per *Blurred Lines. From Concrete Poetry to Design*, si è quindi progettata una copertina rigida in tessuto, anch'essa "libera", unicamente legata dall'elastico rimovibile. La componente tattile e visiva, in questo caso, giocano un ruolo cardine nel nobilitare l'elaborato attraverso il tessuto scelto. L'ibridazione è chiara: a metà tra la copertina di un libro d'artista e una sorta di cartellina atta a contenere i propri lavori e progetti.

Formato medio-grande

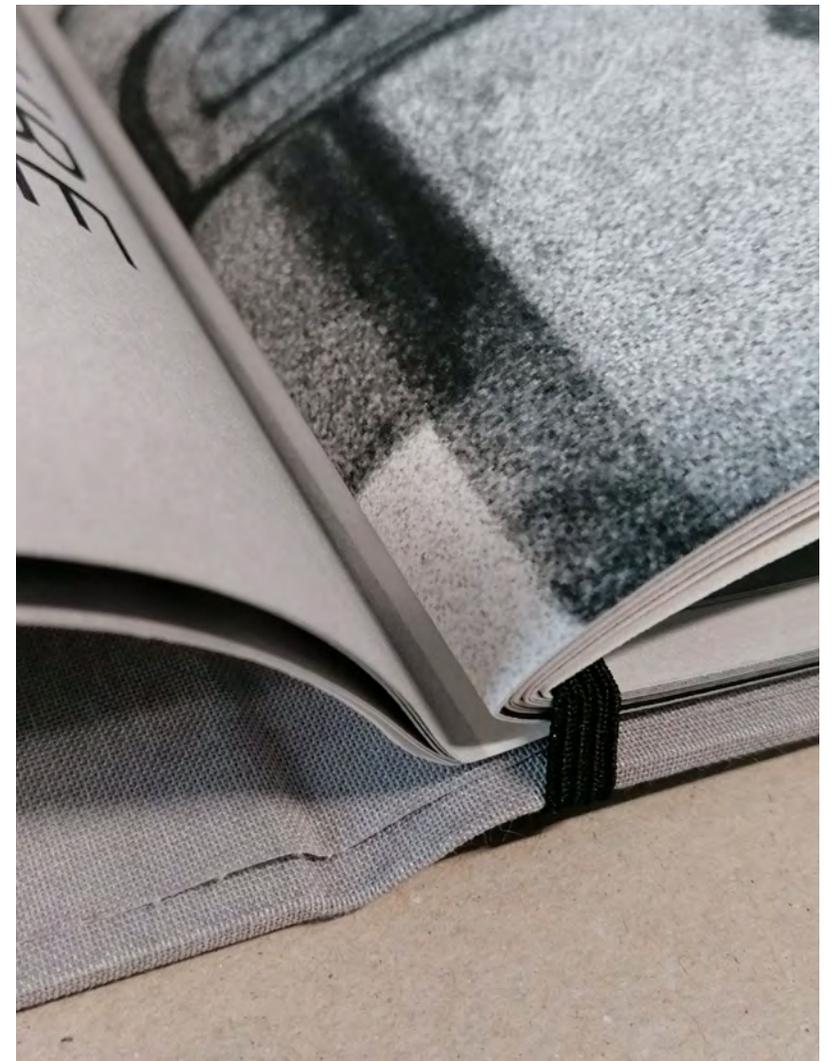
Rilegatura "libera"

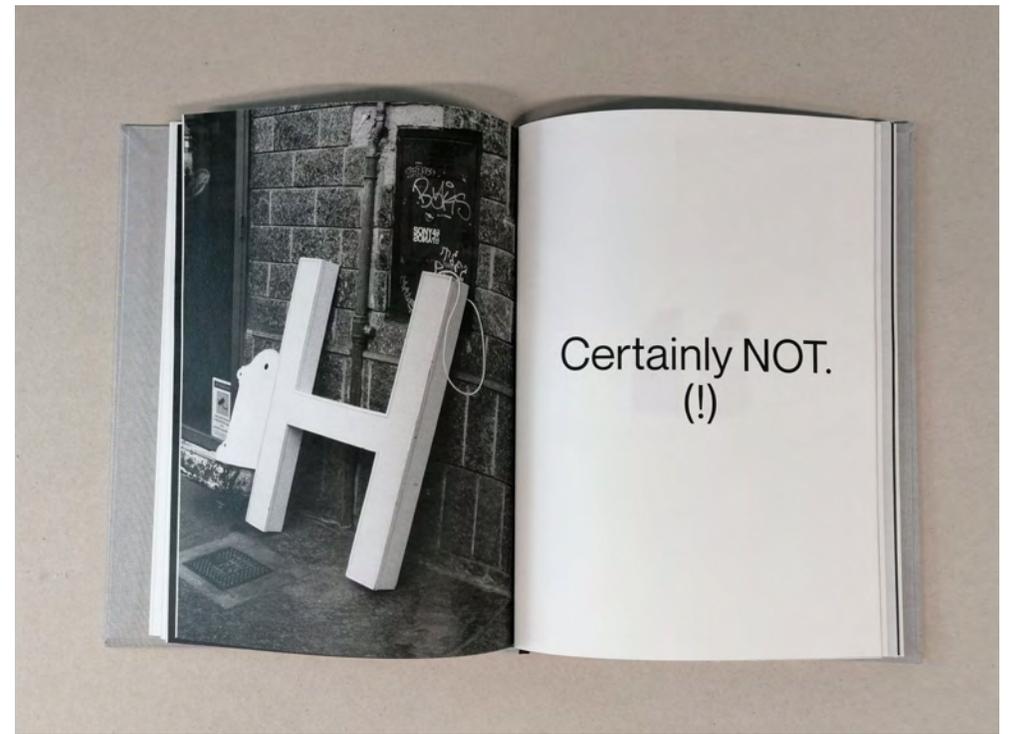
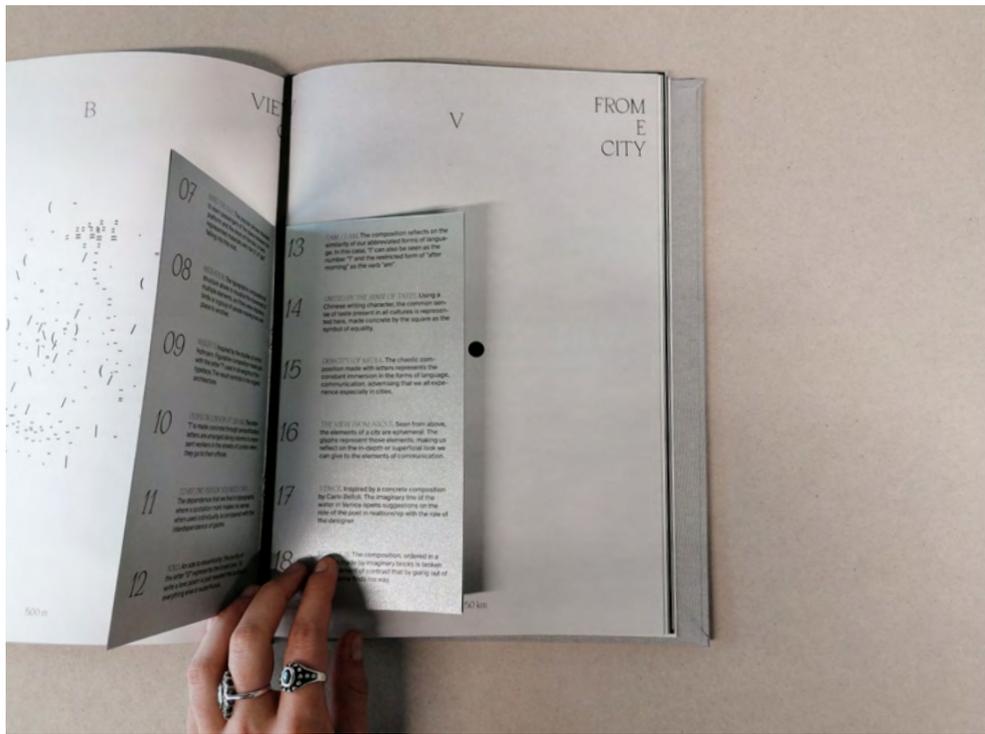
Copertina rigida



32

Graphic n° 47
© emergenzeweb.it







02.3 Scena editoriale indipendente

Da almeno un decennio la riscoperta delle riviste indipendenti suscita un certo interesse all'interno degli ambienti di nicchia: a partire dalla moda, fino alla grafica, al design, spaziando per l'arte e l'architettura. Il lato positivo di questo fenomeno deriva indubbiamente dalla continua espansione del catalogo a disposizione dei lettori e dalla rispettiva voglia di editori e progettisti di esplorare nuovi temi e idee attraverso il formato rivista cartaceo.¹

Assenza di mag di poesia

All'interno di questo scenario, un nuovo magazine indipendente, per emergere fra i tanti progetti, deve cercare settori d'interesse quanto più inesplorati. Ad oggi, nel 2022, la poesia costituisce ancora un argomento orfano di progetti editoriali con una struttura editoriale solida², se non per la sola eccezione di *"Modern Poetry in Translation"*, rivista inglese di poesia fondata nel 1965 da Ted Hughes e Daniel Weissbort. Se infatti attualmente la maggior parte della produzione di riviste indipendenti tratta per lo più temi relativi alla fotografia, al viaggio e alla moda, un progetto come *Blurred Lines. From Concrete Poetry to Design*, potrebbe ricevere una risposta positiva da parte del pubblico, con un interesse derivante maggiormente dagli appassionati di graphic design e di sperimentazioni tipografiche.

Inflazione della carta e scenario

Il fenomeno inflazionistico della carta ha visto, negli ultimi due anni, un aumento del prezzo tra il 30% e il 50%, che sta mettendo in ginocchio il settore dei giornali quotidiani così come quello degli indie mag.³ Ciononostante, non volendo comunque venir meno alla qualità e alla cura nella scelta della carta, il progetto qui raccontato, permetterebbe comunque un abbassamento dei costi, e quindi un prezzo sostenibile al pubblico, per quanto concerne la rilegatura, trattandosi di fatto di un semplice elastico atto a mantenere insieme le pagine. Il prodotto editoriale derivante da questa ricerca è quindi stato progettato anche in considerazione del panorama dei magazine indipendenti, il quale si presta, per la tipologia di target strettamente connessa al mondo artistico, a poterlo accogliere favorevolmente.

¹ Cosa ci aspettiamo nel mondo delle riviste indipendenti nel 2022?, Frabsmagazines.com

² Ivi.

³ Soaring newsprint costs make life even harder for newspapers, theeconomist.com

02.4 Conclusioni

Il progetto *Blurred Lines. From Concrete Poetry to Design*, insieme alla fondamentale ricerca che ne ha preceduto la realizzazione, ha voluto offrire la possibilità – come attraverso una finestra spalancata – di cogliere il fenomeno della Poesia Concreta nella sua natura più oggettiva, in tutte le sue plurime sfaccettature.

Il titolo che dà il nome al progetto è un richiamo a quella linea di demarcazione molto sottile, sfumata, e oscillante, tra le forme proprie della poesia e quelle invece appartenenti al mondo del design.

Ci si auspica che questo progetto abbia destato la curiosità e la partecipazione dei lettori, così come l'interesse dei progettisti che forse potranno intravedervi il frutto di una sensibilità progettuale più malleabile, poliedrica, fatta sì di rigore ma anche di una componente poetica, la quale può portare con sé innumerevoli punti di forza sia al design che al progettista stesso.

Nell'essenzialità si è riposta la chiave di lettura dell'intero lavoro svolto: l'accuratezza nello scegliere la parola esatta, assoluta, decisiva, viene esaltata come fosse l'unico modo di ridurre il superfluo. È del tutto vero come il linguaggio essenziale lasci in questo modo spazio a più interpretazioni, ma non è forse proprio questa la cifra necessaria per aprirci, in senso critico, a riflettere? Questa è una delle molte questioni che lancia il progetto e che aspettano soltanto di essere raccolte.

III. References

03.0 Bibliografia

Women in Concrete Poetry: 1959-1979, a cura di Balgiu Alex, Mónica de la Torre. Brooklyn, Primary Information, 2020.

The New Concrete: Visual Poetry in the 21st Century, a cura di Victoria Bean, Chris McCabe. Hayward, Hayward Pub, 2014.

Eco U., *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*. Milano, La nave di Teseo, 2018.

Goldsmith K., *CTRL+C CTRL+V (scrittura non creativa)*. Roma, Nero Edizioni, 2019.

Bandini M., Bignami S., Poli F., Zanchetti G., *Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*. Milano, Skira editore, 2003.

Tschichold J., *The New Typography*. Oakland, University of California Press, 2006.

Mager S., *Words Form Language: On Concrete Poetry, Typography, and the Work of Eugen Gomringer*. Zurigo, Triest Verlag, 2021.

Ruder E., *Typografie: A Manual of Design*. Salenstein, Niggli Verlag, 2009.

Frutiger A., *Type Sign Symbol*. Zurigo, ABC Verlag, 1980.

Hofmann A., *Graphic Design Manual. Principles and Practice*. Salenstein, Niggli Verlag, 2004

Ketty La Rocca. *Nuovi studi.*, a cura di Perna R., Gallo F.. Milano, Postmedia Books, 2005.

Solt M. E., *Concrete Poetry. A World View*. Bloomington, Indiana University Press, 1968.

Munari B., *Supplemento al dizionario italiano*. Mantova, Corraini, 2000.

Foam magazine, n. 60: *Glyphs. The image + text issue*. Amsterdam, Foam, 2021.

Kandinsky W., *Punto linea superficie*. Milano, Adelphi, 1968.

Verbovisioni. Due incontri dell'Accademia di Belle Arti di Venezia, a cura di Caldura Riccardo. Milano, Mimesis, 2017.

McLuhan M., *Il medium è il massaggio*. Mantova, Corraini, 2011.

Spignoli T., *La parola si fa spazio. Poesia concreta e poesia visiva*. Bologna, Pàtron Editore, 2020.

Barthes R., *L'impero dei segni*. Torino, Einaudi, 2002

Etter E., *To Focus On Reading Rather Than Looking*. Zürich, Everyedition,

Zendrini P. G., Capelli A., *Principi elementari della Forma*. Siracusa, Lettera Ventidue Edizioni, 2021.

Francesco Poli, Mirella Bandini, Giorgio Zanchetti, Silvia Bignami, *Verbovisuali. Ricerche di confine fra linguaggio verbale e arte visiva*. Milano, Skira, 2004.

03.1 Sitografia

UbuWeb, <https://www.ubu.com/index.html>

Monoskop, <https://monoskop.org>

Fondazione Bonotto, <https://www.fondazionebonotto.org>

Archivio Maurizio Spatola, <http://www.archiviomaurizio-spatola.com>

Arrigo Lora Totino - Fondazione Morra, <https://www.fondazionemorra.org/it/archivi/arrigo-lora-totino/>

Mirella Bentivoglio, <https://mirellabentivoglio.it/mirella-bentivoglio/>

Archivio Luciano Caruso, <https://www.archiviolucianocaruso.org/luciano-caruso/biografia/>

The idea of the Book - Concrete Poetry, <https://www.theideaofthebook.com>

Morley M. (2019), Bauhaus Master László Moholy-Nagy Saw Photoshop Coming, 90 Years Ahead of Time, in Eye on Design, <https://eyeondesign.aiga.org/the-bauhaus-master-who-saw-photoshop-coming-90-years-ahead-of-time/>

Tschiptschin I., *The Poetry of Design. A search for multidimensional languages between Brazilian and German modernists*, <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/6839/the-poetry-of-design>

Fastelli F. (2018), *La dimensione ottica del testo. Poesia concreta e cultura visuale*, in LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente, n. 7, pp. 99-117, DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-24399>

Sessa M. (2019), *Un centauro di testo e immagine. Interpretazione teorica del libro d'artista tra poesia concreta e poesia visiva: l'esempio di Giulia Niccolai*, in Avanguardia. Rivista di letteratura contemporanea, n. 71, pp. 20-46, https://www.academia.edu/42116726/Un_centauro_di_testo_e_immagine_Interpretazione_teorica_del_libro_dartista_tra_poesia_concreta_e_poesia_visiva_lesempio_di_Giulia_Niccolai

Aprile F. (2015), *Su "Arrigo Loro Totino. La parola come Poesia Segno Suono Gesto 1962-1982" di Peterlini-Maffei*, in Utsanga, n. 24, <https://www.utsanga.it/aprile-su-arri-go-loro-totino-la-parola-come-poesia-segno-suono-gesto-1962-1982-di-peterlini-maffei/>

Aprile F. (2020), *La poesia visiva come arte plurisensoriale*, in Utsanga, <https://www.utsanga.it/aprile-la-poesia-visiva-come-arte-plurisensoriale/>

De Campos A., De Campos H., Pignatari D.(1991), *Poesia concreta in Brasile.*, a cura di De Barros Lenora, Mattoli Paula. Milano, Archivio di Nuova Scrittura. http://www.archiviomauriziospatola.com/ams/aziende/ams/prod/pdf_archivio/A00293.pdf?a=5a6bb15c39c75

Caterina Toschi, *Lo spazio della pagina: topografie della nuova tipografia*, in Rivista di Letterature moderne e comparate, Vol. LXIX, 2017, pp. 266-267.

Moholy-Nagy and the New Typography A-Z, <https://www.verlag-kettler.de/en/books/moholy-nagy-and-the-new-typography-an-a-z/>

03.2 Ringraziamenti

A mia nonna Vittoria, che mi ha insegnato la forza, la determinazione, l'amore. A lei, perché sono certa sarebbe la più orgogliosa e felice per questo traguardo.

Ringrazio in primis il professore Gabriele Fumero, il quale mi ha seguito lungo questo percorso di tesi con interesse, curiosità e dedizione, il cui supporto è stato prezioso al fine dello sviluppo e della realizzazione del progetto.

Grazie a chi mi ha permesso di intraprendere questo percorso universitario, chi lo ha animato e ne ha preso parte, così come chi mi ha consentito di concluderlo con soddisfazione. Ringrazio quindi la mia famiglia e miei amici più cari. Per la fortuna che ho avuto nell'incontrare persone che *mi hanno vista*, accolta, plasmata. Oggi sono il frutto di questi incontri, dei momenti trascorsi insieme e degli scambi vicendevoli. L'essenziale è proprio qui, in ciò che ora non vorrei sciupare con le parole.

