

### Dattilogrammatica

### Il “typewriter poem” come paradigma dell’immagine “informazionale” sulla scorta di Paul Valéry, Leo Steinberg, Walter Benjamin, Max Bense

*Marcello Sessa*

Ricercatore indipendente, IT  
marcello.sessa@yahoo.it

#### Abstract

This paper punctuates some stages of the so-called “informational” theory of the image, which resignifies iconicity as data retention. It would first go to the origin, hypostatizing the horizontal reverse of forms theorized by Paul Valéry, crystallized at the extreme modernist edge of Leo Steinberg’s “flatbed picture plane”. And then to the Walter Benjamin of the reproducible, edited, anti-auratic image; it would also pass through the technological aesthetics of Max Bense, which arose in conjunction with concrete poetry. The essay would trace this itinerary with the analysis of a specific example, the “typewriter poem”, going beyond the usual concretist lesson. It would finally demonstrate, with three case studies, how much the linguistic-typographical display alone can be a “tabula”, on which a variety of functions of representation can act, in the form of data: graphic-pictorial (Eugen Gomringer), plastic (Carl Andre and Minimalism), sonic (Giovanni Fontana).

#### Keywords

Image Theory; Leo Steinberg; Eugen Gomringer; Carl Andre; Giovanni Fontana

#### Contents

1. Dalla forma rovesciata all’ontologia dell’immagine orizzontale
  2. Brevi appunti su orizzontalità ed estetica tecnologica
  3. Tre esempi: Eugen Gomringer, Carl Andre, Giovanni Fontana
- Bibliografia

## 1. Dalla forma rovesciata all'ontologia dell'immagine orizzontale

Con una fortunata intuizione sospesa, come d'abitudine per l'autore, tra semiotica e teoria dell'arte,<sup>1</sup> Hubert Damisch ha individuato incidentalmente – in un saggio del 1962 dedicato a Jean Dubuffet,<sup>2</sup> poi compreso in *Fenêtre jaune cadmium* (1984) – le origini di un paradigma cosiddetto “informativo”, che risignifica l'iconicità come ritenzione di “dati”. È una concezione, lo si vedrà, che conoscerà piena fama e affermazione in ambito postmodernista americano, con i rilievi capitali di Leo Steinberg intorno all'opera di Robert Rauschenberg riletta in quanto “flatbed picture plane”. Ma Damisch, al di là del lievissimo e inessenziale primato cronologico, ha il merito di avere aperto lo scavo genealogico. Se ne è accorto con anticipo Yve-Alain Bois, che ha addirittura pòsto a eponimo, per un suo volume, il titolo della recensione al libro damischiano: *Painting as Model* (1990). È soprattutto un omaggio al metodo interdisciplinare dello studioso francese e alle sue conquiste; non ultima quella sul rovesciamento della forma e della sua interpretazione:

Anticipating by a few years Leo Steinberg's invention of the concept of the *flatbed* picture plane in connection with Rauschenberg as well as more recent studies – the confusion of the vertical and the horizontal proposed by one side of modern painting was taken for an essential mutation, participating, if you like, in a critique of optics. (Bois 1990: 254)

Il passaggio di Damisch merita di essere trascritto per esteso, poiché identifica, per la “flatbed picture plane” steinberghiana, un padre nobile e inatteso:

C'est encore Valéry qui observait, dans les pages qu'il a consacrées à Degas, que la notion de forme est changée – sinon révoquée en doute – par la projection sur le plan vertical de la toile du plan horizontal du sol, lequel ne joue plus alors à titre de fond neutre et indifférent, mais comme un facteur essentiel de la vision des choses, et peut – à la limite – constituer le sujet même du tableau. Mais l'érection du sol, et la dissolution des formes qu'elle inaugure, n'as pas seulement un sens négatif : le sol doit être mur et le mur être sol, pour qu'à partir d'une surface qui ne propose plus à l'œil qu'une nappe d'égarement ou de sérénité, tout soit à reprendre *par le geste*. (Damisch 1984: 111-112)

<sup>1</sup> Il programma damischiano di “semiologia della pittura” intende sussumere prospettive linguistiche e iconiche, fuor di riduzionismi verso l'una o l'altra: «Alla questione se il sistema “pittura” si lasci ridurre a delle unità, si risponderà dunque negativamente» (Damisch 1974: 129).

<sup>2</sup> Damisch molto si è diffuso su Dubuffet, paragonando la sua figura e l'*Art brut* a una “robinsonnade”: un «fantasme inverse» (Damisch 1976: 19) che rinegozia il rapporto tra natura e cultura; su tale oggetto teorico, cfr. Soussloff 2016: 179. Non è un caso che l'accostamento avvenga, come per la forma orizzontale, tramite Paul Valéry e la sua *Histoire brisée*, in cui il personaggio di Daniel Defoe è vessillo ulteriore dell'informe; subendo una «amnésie due à un choc», egli «a oublié une partie de ce qu'il savait. Cette partie de forme irrégulière et bizarre comme un continent émergé dont le contour dépend seulement de la hauteur des eaux» (Valéry 1950: 1339). D'altronde, nel dettato originale su di sé sintetizza: «But I that was born to be my own Destroyer» (Defoe 1719: 35).

Le osservazioni frammentarie dell'estetica quasi «scientifique» di Paul Valéry – procedendo ovvero «par l'analyse même des œuvres», ma con la schiettezza di considerare «le sujet à [sa] façon, c'est-à-dire de la manière la plus simple et la plus positive du monde» (Valéry 1935: 872, 873) – avrebbero dunque aperto, al principio del Novecento, una corrente morfologica parallela alle dominanti; la «conception de la forme en est changée» (Valéry 1938: 533). Nella fattispecie, alcune illuminazioni della sua lusingata meditazione degasiana – quelle più scopertamente antivedenti una poetica e una pedagogia dell'informe nell'arte – avrebbero annunciato “criteri altri” per guardare al dato formale: non più frontalmente (come a un *fait accompli* accomodante la postura verticale dell'essere umano), bensì orizzontalmente (come più faticoso «exercice par l'informe» che flette e curva le rigidità strutturali [Valéry 1938: 535]). La versatilità del poligrafo francese ha intercettato, in tempi non sospetti, le più avanzate istanze fenomenologiche contestative dell'antropomorfismo e del verticalismo insito nella simmetria, tanto in campo percettologico (cfr. Straus 1935: 318-323) quanto in campo artistico (cfr. Bois 1990: 187-213).

Damisch risalta le tinte informali dello scritto valéryano, che eleva il non finito e l'incompiuto a dignitosi contrassegni del «perfetto»: dell'opera d'arte che stimola il «descrivere questo non compimento» (Franzini 1987: 14, 15) al fine di interpretare la natura; e che la destituzione dell'otticità operata dalla proiezione del suolo sulla tela abbia valore gestuale, agentivo, coerentemente alla possibilità espressa da Valéry – egli preannuncia persino certa moderna estetica del performativo – che le opere possano essere «des objets au sens matériel du terme, ou bien des enchaînements des actes comme la danse» (Valéry 1935: 874, c.n.). Tuttavia, piuttosto che la comparazione tardo-modernista all'*Informel*, il portato del ribaltamento proiettivo di Edgar Degas che maggiormente lo slancia verso teorie che superano, nientemeno, le conquiste del modernismo è la sua *vis* para-cartesiana, che singolarmente rimodula sulle forme. Il cartesianesimo di Valéry, però, è emancipato, e più di tutto è finalizzato all'informe.

Per eseguire studi di rocce, Degas compie un gesto sì azzardato, ma finalizzato a un calcolo. Prende «pour modèles» dei frammenti di carbone raccolti in una padella; poi «il aurait renversé le seau sur une table et se serait appliqué à dessiner»: ottiene infine delle «formes informes» (Valéry 1938: 534, 535). Non cose senza forma, ma immagini a-referenziali<sup>3</sup> prodotte dal “versarsi” di modelli sbriciolati su una tavola ribaltata, che si possono «modifier très librement»; questi non si riconoscono chiaramente ma, grazie al collante dell'iconicità, mantengono «quelque solidarité de leurs parties» (*ibidem*). Proprio perché disposti orizzontalmente, su una sorta di piano cartesiano gettato a terra. Le metafore che associano l'iconico all'orizzontale, in Valéry, sono abbondanti e considerevoli;<sup>4</sup> quella che più assomiglia all'immaginario anti-mo-

<sup>3</sup> «Elles n'ont guère d'autre propriété que d'occuper une région de l'espace» (cfr. Valéry 193 : 534). È pur sempre, si ammonisce, un metodo, tanto che è accostato a quello di Leonardo, altrettanto amato dall'autore: «S'il est vrai, cette idée me semble assez *vinciste*» (*ibidem*); cfr. Franzini (1987: 195-330).

<sup>4</sup> Cfr. Valéry 1935: 879: «Si vous alignez un régiment, vous obtenez une figure géométrique com-

dernista successivamente elaborato da Steinberg «to describe the characteristic picture plane of the 1960's» (Steinberg 1972: 82), è quella del fazzoletto gettato sul tavolo:

Je suppose que nous voulions dessiner une de ces choses informes. [...] Je jette sur un table un mouchoir que j'ai froissé. Cet objet ne ressemble à rien. Il est d'abord pour l'œil un désordre de plis. Mon problème, cependant, est de faire voir, par mon dessin, un morceau d'étoffe de telle espèce, souple et épaisseur, et d'un sol tenant. Il s'agit donc de rendre *intelligible* une certaine structure d'un objet qui n'en a point déterminée, et il n'y a point de *cliché* ou de souvenir qui permet de diriger le travail. (Valéry 1938: 535)

La “forma informe” è ormai sganciata dall'esperienza visiva della contemplazione fissa che obbliga a stare *debout*; prevede invece «une *série d'operations*» (ivi: 541) sia dal versante creativo sia da quello interpretativo, che ammettono la libertà di chi *se penche*, si inclina e spazia sopra e dentro un banco di prova. L'informe valéryano, “calcolato”<sup>5</sup> in ragione di una sopravvivenza compositiva<sup>6</sup> strutturale che ha fatto cadere in orizzontale, è ben simbolizzato dal *croquis* in cui di suo pugno abbozza il disordine del proprio tavolo di lavoro (fig. 1).

Le illuminazioni di Valéry – relativamente isolate, di natura morfologica e legate a una stagione specifica della pittura moderna – vengono ratificate da Steinberg sul piano della teoria dell'arte e dell'immagine, a fronte di sviluppi del fatto artistico che, dalla seconda metà degli anni Cinquanta del Novecento, impongono, se li si vuole comprendere, di formulare “other criteria”. Come nel celebre saggio omonimo dedicato al Neodada del 1972, in cui conia la già citata nozione di «flatbed picture plane» (cfr. Steinberg 1972: 82-92); in italiano è stata infelicemente tradotta con «pianale» (cfr. Di Giacomo, Zambianchi 2008: 95-138), perciò ci si rifarà alla lezione originale. Ecco la prima parte, dai toni più descrittivi:

posée d'éléments dont chacun est beaucoup complexe que l'ensemble, d'eux étant un homme»; ancora “dati” complessi riuniti in un insieme orizzontale.

<sup>5</sup> «Fare quindi del lavoro artistico una sorta di calcolo [...] non significa volerlo “matematizzare” o “obiettivare” bensì sapere tenere nella giusta considerazione tutti i fattori “soggettivi” e “oggettivi” che in esso si incrociano, senza aderire in modo acritico a univoche “interpretazioni”» (Franzini 1987: 245).

<sup>6</sup> Cfr. Zaccarello 2012. In ambito medio e secondo-novecentesco, specularmente alla riscoperta del versante *informel* in Valéry da parte – tra gli altri – di Damisch, c'è il recupero dell'informale di Georges Bataille con cui Rosalind Krauss si disfa di alcuni dettami dell'ortodossia modernista; redige con lo stesso Bois un abbecedario per rileggere “du côté maudit” istanze cruciali dell'arte del Novecento: cfr. Bois; Krauss (1997). Non è un caso che sia di mano kraussiana la voce «Horizontality» (cfr. ivi: 93-102). È tuttavia opportuno notare che, tra le due tensioni teoriche informali/amorfe, intercorrono differenze importanti. L'informe di Valéry ha – come si è detto – un fondo “cartesiano” e razionale; è adatto all'interpretazione di una forma “rovesciata” che non ha ancora, però, smarrito del tutto le coordinate dello spazio euclideo: si sposa con le necessità liminari del modernismo. L'informe di Bataille è – in sintesi – un brusco “bouleversement” di ogni dato acquisito; è perfetto per avvicinarsi a quell'informale che, almeno intenzionalmente, annega la formalità nel vuoto: quello pienamente postmodernista. Azzardando un paragone a tinte politiche (che il secondo autore tra l'altro convoca): l'informe di Valéry è borghese, poiché anela al raggiungimento dello spirito, mentre quello di Bataille è anarchico, al punto da revocare la metafisica.



Figura 1. Paul Valéry, pagina di quaderno, disegno del suo tavolo di lavoro. Collezione privata. Fotografia di René Jacques.

We can still hang their [of Rauschenberg and Dubuffet] pictures – just as we take up maps and architectural plans, or nail a horseshoe on the wall for good luck. Yet these pictures no longer stimulate vertical fields, but opaque flatbed horizontals. They no more depend on a head-toe correspondence with human posture than a newspaper does. The flatbed picture plane makes its symbolic allusion to hard surfaces such as tabletops, studio floors, charts, bulletin board – any receptor surface on which objects are scattered, *on which data is entered, on which information may be received, printed, impressed.* (Steinberg 1972: 84; c.n.)

Ciò che tale impostazione dell'orizzontalità qui primariamente interessa non è tanto l'intuizione fenomenologica (debitrice di Erwin Straus e cara a Bois), ma un altro aspetto, che ha sfumature quasi semiotiche. Come è stato sottolineato da Claudio Zambianchi, il critico situa l'opera "orizzontale" in una «spazialità polivalente, spesso illusoria e ambigua» (Zambianchi 2022: 171-172); dunque l'orizzonte della "flatbed picture plane" non è puramente plastico. Gli è invece connaturato un altro elemento: «L'orizzontalità e la frammentarietà del "pianale" [...] rinviano [...] a caratteri tipici della civiltà dell'informazione di massa e all'esperienza della modernità» (ivi: 173). Oltre ad avere in mente «the psychic address of the image», a Steinberg preme indicare quanto la sua sia una «flat documentary surface the tabulates information»<sup>7</sup> (Steinberg 1972: 84, 88). L'immagine postmodernista abbatte quella modernista, in quanto la "flatness" supera i severi caratteri di materiale auto-evidenza che le aveva affibbiato su tutti Clement Greenberg,<sup>8</sup> per divenire piatta planarità che accoglie ogni tipo di elemento, ora visto artisticamente come dato.

Il merito precipuo dello Steinberg di questa fase è di avere messo da parte i dogmi modernisti più ortodossi, facendo *tabula* ma non *rasa* dell'ontologia dell'immagine: l'ha letteralmente "sdraiata" al fine di consentirne un'autentica "lettura"; una decifrazione di tutte le sue componenti che ora possono in ogni modo riempirla: di «anything reachable-thinkable would adhere»<sup>9</sup> alla sua superficie. Che, sebbene appesa al modo di «hanging a rug on a wall» (Steinberg 1972: 88, 84), ed è il caso, ad esempio, dei "Lenzuoli" di Rauschenberg (fig. 2), si interpreta come un iconico "discorso" di "dati"; la postura corretta e corrispettiva è, concettualmente, anti-verticalistica. La nuova immagine orizzontale è un dispositivo segnico sovrascritto dopo tutte le conquiste dell'avanguardia, e che teoricamente si approssima – al di là delle concomitanze storiche – ai primi sforzi di semiologia dell'arte. Ritornando circolarmente a Damisch (1976: 129), essa ricorda «l'hypermnésie dont est frappée l'écriture dite hyéroglyphique». La "flatbed picture plane" è "iper-mnestica" nella misura in cui

joue sur le double registre de l'image et du son, en même temps qu'elle n'oublie rien de son passé figuratif, travaille incessamment à produire – sous l'espèce de l'alphabet – le champ supplémentaire de la lettre: travail au regard duquel le présent (le présent de la présence du soi au sens) se réduit à un effet de surface. (ivi: 130)

Il "geroglifico" steinberghiano (preconizzato da Valéry), è tuttavia una "scrittura" postmodernista: parla, nella cornice dell'arte, anche le lingue dei *mass media* e ciò, insieme all'ingiunzione di leggerla stesa, la avvicina pure all'estetica tecnologica e ai suoi antecedenti, più di tutto per l'ambizione innovatrice di estendere una "grammatica" del dato in immagine.

<sup>7</sup> La tangenza con la "tabular image" di Richard Hamilton, il pioniere dell'autentica nozione di *Pop Art* inglese, non manca in Zambianchi 2022: 173.

<sup>8</sup> Sulle differenze tra la "flatness" greenberghiana e ciò che di piatto rimane in Steinberg, cfr. Di Cola 2021: 62-63. La concezione della prima emerge dall'apicale Greenberg 1993.

<sup>9</sup> Sull'aderenza, in Steinberg non più solo proiettiva ma per "impressione", cfr. Coletta 2022. 184.

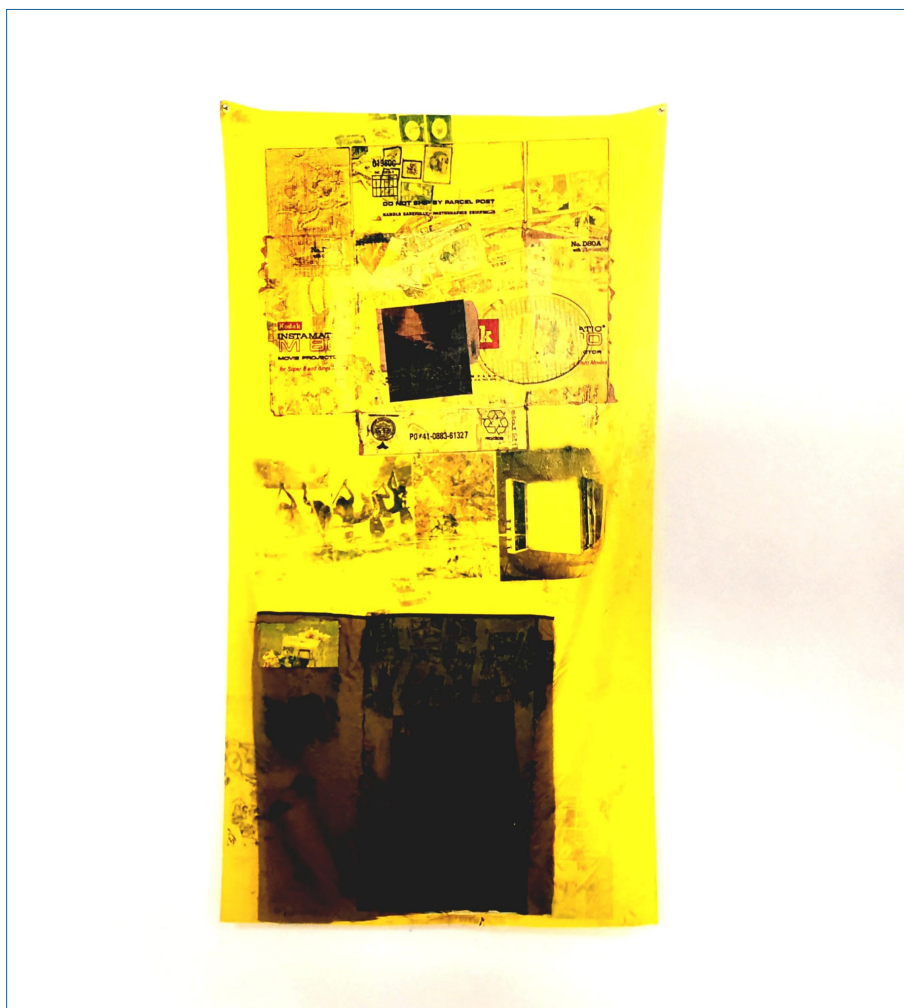


Figura 2. Robert Rauschenberg, *Sulphur Bank (Hoarfrost)*, 1974, solvente su tessuto, cartone e busta di carte, collezione dell'artista.

## 2. Brevi appunti su orizzontalità ed estetica tecnologica

La circostanza per cui un Damisch assomiglia a uno Steinberg *via* Valéry parlando di una “grammatica” dell’immagine orizzontale si occasiona perché, in quel torno di tempo e in quella temperie postmodernista, lo *Zeigeist* era maturo per discutere consapevolmente di prassi avanguardistiche e tecnologie (non più solo “tecniche”) appena sviluppate. Un esempio su tutti: l’estetica di Max Bense. Pur servendosi «innanzitutto di mezzi matematici» applicati, essa non trascura l’indagine di «oggetti d’arte» e di «oggetti di design», nel nome della comune cornice del “testo”: ombrello concettuale volto a includere, nell’analisi estetologica, qualsivoglia strutturazione di «vocaboli» – di unità linguistiche discrete (Bense 1969: 95, 20). L’estetica tecnologica bensì si scomoda, qui, poiché screziata di appoggi all’orizzontalità, e in quanto coalescente a casi di studio pertinenti (prevalentemente poesia concreta), che

verranno infine pòsti a paradigma di quella che, in questa sede, si chiamerà “dattilogrammatica”: un’ontologia del fenomeno verbo-voco-visuale costruito da unità testuali all’occorrenza risemantizzate.

I precursori, di nuovo, non mancano. Nonostante il poco spazio, è impossibile eludere il più ragguardevole; ci si limiterà perciò a brevissimi cenni a quei lampi teorici di Walter Benjamin che, dalla riproducibilità tecnica dell’arte, irradiano prospettive e orizzonti verso la successiva produzione artistica “tecnologista”.<sup>10</sup> Sprigionano dal paragrafo XIV della prima stesura dattiloscritta del *Saggio sull’opera d’arte*, in cui si manifesta la «diffusione transmediale» del montaggio, «principio costitutivo» (Somaini 2018: 121) dell’immagine cinematografica (dunque anti-auratica), tramite la differenziazione tra l’agire del pittore e quello dell’operatore. Il primo è associato al mago, il secondo al chirurgo; il primo, come un taumaturgo «conserva la distanza naturale tra sé e il paziente» – la sua opera è percepita lontana anche se ci si approssima; il secondo, come un tecnico «riduce la sua distanza dal paziente di molto» – la sua operazione è percepita prossima anche se ci allontana (Benjamin 1935-36: 39).

Quello chirurgico è un operare che «penetra profondamente nel tessuto dei dati», al punto da conficcarli per mezzo di effrazione dentro il fruitore: «nel suo interno operativamente» (*ivi*: 40). L’immagine che, sciogliendo la metafora, si ottiene «è multiformemente frammentata, e le sue parti si compongono secondo una legge nuova» (*ibidem*): quella del montaggio, giusto appunto, come criterio epistemologico. E precisamente di un montaggio compromesso da una «vivisection» (Albera 2002: 15), che squarta, sviscera e poi risvolta l’intera “pelle” dell’iconico:

Cette topique est celle d’un corps-surface, y compris dans ses “entrailles”, dénué d’intériorité, de psyché: qui fonctionne. L’anatomie a révélé que le dedans n’offrait aucun logement à un principe moteur divin, c’est le rendement de la machine qui est son principe dynamique. “Ça marche”, voilà tout! et il s’agit de savoir comment. (*ivi*: 16)

L’icastica metaforologia benjaminiana ha tinte contrastanti. Il mago tiene a debita distanza dall’immagine lo spettatore, coinvolgendolo nell’aura che effonde senza che ci si avvicini; agisce su un paziente stante o al massimo seduto: gli sta di fronte verticalmente. Il chirurgo avvicina lo spettatore all’immagine, scostandolo dall’aura al punto che quest’ultima si perde infine; reseca un paziente sdraiato orizzontalmente sul tavolo anatomico («sulla base della sua intensa penetrazione mediante l’apparecchiatura» [Benjamin 1935-36: 40]): gli sta sopra e traffica con i suoi organi, nei suoi “tessuti di dati”. In sintesi: risignificata in ottica percettologica l’immagine pittorica (auratica, non riproducibile, magica) è “verticale”; quella cinematografica (anti-auratica, riproducibile, chirurgica) è “orizzontale”.

Per Benjamin, «the structural erosion of the aura through technological media converges with the assault on the institution within by avant-garde movements such as Dada and Surrealism» (Hansen 2004: 4-5); l’orizzontalità è

<sup>10</sup> Benjamin e Bense sono saldati a dittico da Pasqualotto (1971).



precipuamente legata al montaggio e al cinema, ed è motrice di forza politica radicale. Ma non ne sono esenti determinate avanguardie storiche, che presagiscono le esigenze artistiche e ricettive della società di massa e la mutata funzione dell'arte, ma utilizzando ancora strumenti tradizionali (sebbene la stagione modernista, in taluni casi stava, per rivoluzionarli). Quello che in questa piccola e provvisoria genealogia si suggerisce è che – sviluppando il Neodada alcune premesse di Dadaismo e Surrealismo, per collidere con la “flatland” modernista – in ciò che saranno la “flatbed picture plane” e l'immagine concreta-tecnologica degli anni Sessanta si ritroveranno (in immagine orizzontalizzata) componenti della “chirurgia” benjaminiana cinematografica. A condizione di un drastico cambio di forme: da moderniste a postmoderniste.<sup>11</sup>

Le nuove forme d'arte postmoderniste sono invece in qualche modo la scaturigine dell'«estetica testuale» di Bense, ossia di quella speculazione sull'oggetto artistico, letterario e ibrido che ha «i propri fondamenti nell'ambito di un'estetica statistica e informazionale» (Bense 1965a: 410). Schivando i riduzionismi al mero verbale, essa prende le mosse da un'idea di testo inclusiva: «In linea di principio un testo è un'opera d'arte linguistica nella misura in cui realizza e trasmette informazione estetica» (*ibidem*). L'operazione bensiiana consiste, complessivamente, in un cambio di segno massimalista dell'estetico; dal “qualitativo” si passa al “quantitativo”, affinché si possa finalmente guardarlo «senza l'ausilio di altro giudizio metafisico sull'essenza della bellezza» (Lora Totino 1969: V, VI); si depotenzia l'«ontologia tradizionale» dell'opera in luogo di un'«ontologia scientifica» che abbia come modello l'«osservazione»<sup>12</sup> (Pasqualotto 1971: 31, 33) piuttosto che l'ermeneutica.

L'anti-metafisica di Bense è lungi dall'essere una semplice esaltazione della sola funzione fàtica del linguaggio nel campo dell'arte; è, all'opposto, un esperimento di deliberata mescolazione – indotto dalla cultura della società dei consumi – tra i paradigmi artistico e scientifico. Riportando qualsivoglia fatto d'arte «ai soli segni»,<sup>13</sup> Bense (1965a: 212) ha il proposito di focalizzarsi sull'unica cosa che secondo lui è possibile valutare con certezza (il dato, l'informazione), depauperando la significazione: superflua, arbitraria, posticcia. L'oggetto estetico è passato al setaccio, e permane in quanto «concrezione» (Bense 1965a: 211): concetto mutuato da Max Bill e conforme alla temperie culturale della neoavanguardia tedesca del periodo (si pensi al solo «comporre statisticamente» in punti, gruppi e masse stimolato addirittura in musica da Karlheinz Stockhausen [1971]).

L'estetica informazionale e la teoria testuale sono largamente ispirate dalle esperienze di poesia concreta contemporanee, praticate in prima persona dal filosofo stesso, e promosse dalle due riviste del Circolo di Stoccarda: *Rot* e

<sup>11</sup> Non si confonda il termine “postmodernismo”, tecnicismo della critica e teoria dell'arte americana, con la più ampia e dibattuta categoria di “postmoderno”, problematica in rapporto a Benjamin (cfr. Jameson 2022). Chi scrive, qui, tiene a ringraziare Marina Montanelli per i preziosi consigli; la studiosa ha scritto sul rapporto tra orizzontalità e montaggio benjaminiani nel secondo capitolo di Montanelli (2017).

<sup>12</sup> «Si riferisce costantemente all'essere di qualcosa, non al suo essere così» (Bense 1965a: 411).

<sup>13</sup> Quando parla di “segno”, Bense è consciamente ancorato alla semiotica, e di preciso alla tradizione peirceana, come dimostra Bense (1974).

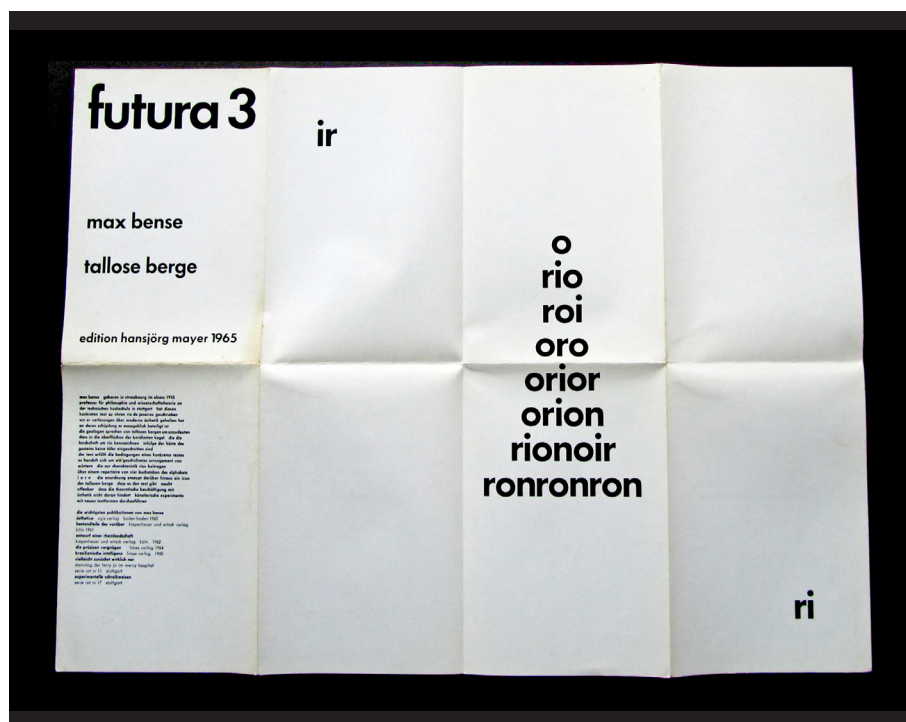


Figura 3. Max Bense, *Futura 3: tallose berge*, Stuttgart, Hansjörg Mayer, 1965.

*Futura* (cfr. Spignoli 2020: 94, per qualche accenno) (fig. 3). Sono monade di questa forma d'arte scopertamente intermediale, in cui si intravede il modello di un'immagine "informazionale" che coincide con «la scoperta di una Forma comune a due mondi tradizionalmente diversi», l'estetica e la scienza, che «consente di scavalcare qualsiasi diaframma che costruisca questa diversità» (Pasqualotto 1971: 60). Tale immagine, improntata a un "universalismo"<sup>14</sup> statistico-linguistico, è venata da molti dei contrassegni dell'orizzontalità presenti finora, e perdipiù declinati in chiave tecnologica.

Anzitutto, la sequenzialità con cui sempre, secondo Bense, si costruiscono gli insiemi di segni, invita a una fruizione anti-contemplativa, perciò anti-pittorica nel senso comune della *easel painting*; sebbene ci si confronti con una «materialità testuale» esibita ed effettiva, essa «viene identificata soltanto attraverso il calcolo» (Bense 1965a: 411). Le "concrezioni" segniche si decrittano; pertanto, non le si guarda "di fronte": le si soppesa a volo d'uccello, dall'alto; bisogna allora che siano "spianate" di modo che si attivi la loro operatività. La loro struttura a *clusters* veicola senso se gli «stadi» (informazionale ed estetico) del linguaggio «procedono per successione, in modo lineare, monodimensionale» (*ivi*: 424); per percepire, oltre a quelle informazionali, «le condizioni estetiche della lingua» (Bense 1965b: 9), occorre guardare all'icono-testuale in maniera "superficiale". Nell'accezione proiettiva vista in Valéry: la superficie della tela, dal muro è caduta al suolo.

<sup>14</sup> «Ogni esperienza estetica è collegata [nell'*Estetica*] al sistema di segni su cui si basano sia la teoria dell'informazione che la teoria della comunicazione» (Spignoli 2020: 90).

Nella messa in opera di un testo visivo, sono infine in gioco, come nella sua essenza, due tipi di «tipografia»: quella progettuale (squisitamente «tipografica», che veicola statisticamente informazioni) e quella “supertestuale”; essa è

un’altra tipografia che stabilisce il valore informativo estetico della superficie o del complesso testuale bidimensionale attraverso la creazione del supertesto prodotta dalla matrice testuale formata di righe e colonne. (Bense 1965a: 426)

I testi visivi emblematici sono, si è detto, quelli cosiddetti “concreti”, in cui i “vocaboli” sono strutturati con lo scopo di creare «nessi» innestati per principio nel «loro intreccio nella percezione» (Bense 1965b: 9). Hanno, in fin dei conti, una «dipendenza tipografica» (*ibidem*) costitutiva, che li avvicina ontologicamente alla “flatbed picture plane” di Steinberg. In entrambe le concezioni dell’immagine regnano la superficialità orizzontale e l’informatività dei “dati”. Emblema per eccellenza dei “testi visivi” orizzontali è un tipo particolare di poesia concreta: il “typewriter poem” o “dattilogramma”, l’icono-testo “concreto” sostanziato di soli caratteri battuti a macchina su pagine, fogli, lastre, tavole. Questa “nuova scrittura” verbo-visuale, in virtù dell’interazione che programma tra segno (in questa lettura omologo del dato) e supporto (ora “tabula” orizzontale: piano di tabulazione), è un valido esempio di immagine “informativa” per come la si è tratteggiata; e l’analisi di tre differenti casi di studio può essere fruttuosa nel mostrare quanto la “dattilogrammatica” che istituisce sia inclusiva, accogliendo addirittura cifre intermediali: grafico-pittoriche, plastiche, sonore.

### 3. Tre esempi: Eugen Gomringer, Carl Andre, Giovanni Fontana

Sebbene Vincenzo Accame giustamente riconosca che «proprio a Max Bense si deve la scoperta di una dimensione segnica della letteratura» (Accame 1977: 54), non si deve dimenticare che il “typewriter poem” – e quindi una “dattilogrammatica” *in nuce* – trova le sue premesse quando le avanguardie, all’inizio del Novecento, si interrogano sugli stravolgimenti della tecnica (e le sue pratiche di “Reproduktion”<sup>15</sup>) sull’ontologia dell’opera d’arte; in questo cono ristretto, e più semplicemente: quando si problematizza il fatto che il verso sia ticchettato con la macchina per scrivere. La dimensione “segnica” del testo poetico schiusa dal suo *medium* tecnologico è ben presente, per esempio, in una poesia di Blaise Cendrars, scritta nel 1924 e sintomaticamente intitolata *Lettre*.

C’è ancora un io poetante che si rivolge alla persona amata; quest’ultima lo prega – si apprende dal discorso indiretto – di non abbandonare del tutto la scrittura a mano: «Tu m’as dit si tu m’écris | Ne tape pas tout à la machine» (Cendrars 2006: 195). Il poeta però corrisponde emancipando l’amore dalla tradizione, feticizzando la sua Remington e le sue inedite possibilità linguisti-

<sup>15</sup> Benjaminianamente, in confronto alla tradizionale “Nachbildung”, la scossa della riproducibilità tecnica moderna era già stata ratificata da Valéry in *La conquête de l’ubiquité* (1928), che Régis Debray considera finanche più futuristico del saggio di Benjamin. Per la ricostruzione di questo dibattito cfr. Pinotti (1999: 27-35).

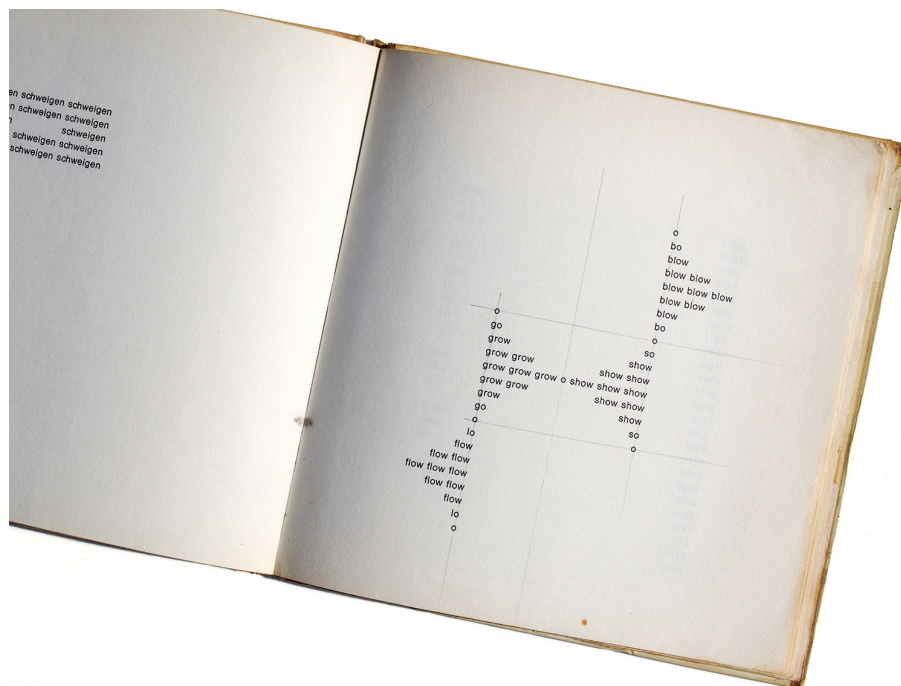


Figura 4. Pagine da 33 *konstellationen* di Eugen Gomringer, San Gallo, Tschudy, 1069.

che («Il y a des blancs que je suis le seul à savoir faire», *ibidem*); e accontentando chi ama con un feroce compromesso, che prima nega e poi afferma la benjaminiana *Verbesserungsfähigkeit*, solo accessoria all'arte unica, autentica, eterna: «Pourtant pour te faire plaisir j'ajoute à l'encre | Deux trois mots | Et une grosse tache d'encre | Pour que tu ne puisses pas les lire» (*ivi*: 195-196). È ormai la logica tipografica che detta sia quella amorosa sia quella poetica: il carattere battuto è sovrano illuminato della pagina, prossima a essere immagine, e quasi a essere “tavola”.

La tipografia, che ha serpeggiato sotterranea nella poesia lineare dopo lo sdoganamento del verso libero – «some kind of end point, an instance of writing degree zero» (Perloff 1998: 87) – tiranneggia definitivamente sulla pagina/tabula nella stagione aurea della poesia concreta: tra la fine degli anni Cinquanta del Novecento. Si sceglie dunque come primo caso di studio di immagine uno dei suoi più eminenti rappresentanti, Eugen Gomringer (1925), scavalcando però volutamente l'ortodossia ermeneutica concretista,<sup>16</sup> al fine di inquadrarlo nella linea “orizzontale” e “informativa” sopra delineata. Anzitutto, le sue tavole non sono “typewriter poems” in senso stretto; egli non le compone agendo iconicamente le lettere battute a macchina: esibisce invece – in libri che divengono a tutti gli effetti libri d'artista, e in cui si innalza «printing as a fine art» (Everson 1976: 50) – i mezzi del *graphic designer*. Se nel lavoro di grafico essi sono soprattutto strumentali, nelle sue opere divengono centrali: la *font* dei caratteri assurge a protagonista del fatto poetico. Gomringer, nel campo visivo, ipostatizza con sicurezza (a tratti parodistica e

<sup>16</sup> Cfr. l'ottima panoramica di Kopfermann (1974).

“manierista”, nel senso profondo di “stylish style” verso cui John Shearman ha orientato la locuzione) l’essenzialità rigorosa dell’Helvetica. Rilocando e isolando la bandiera della Scuola svizzera e dell’*International Typographic Style*, il grafico fa poesia visuale «theorizing typography»: <sup>17</sup> per “ideogrammi” (concrezioni di lettere e parole che «rappresentano gli impressionanti oggetti visivi [einprägsame Sehgegenstände] della costruzione logica» <sup>18</sup> [Gomringer 1972: 257]); e poi per *Konstellationen* (figg. 4 e 5).

Con “costellazioni” Gomringer intende «forme ridotte, [...] esposizioni diffuse [...] concentrate in forma di piccoli gruppi di parole» che, in sinergia con il loro supporto, costituiscono un «campo di forze» (Gomringer 1954: 15), centrifughe e centripete, che innesca molteplici relazioni tra testo e fruitore. Rapporti eterodiretti sia quantitativamente sia qualitativamente: “Spiele” para-wittgensteiniani, sono «pensiero oggettivato» (*ibidem*) che “entra in gioco” più per *Vorstellung* (presentazione diretta) che per *Darstellung* (rappresentazione mediata). Lettere e parole, grazie all’esaltazione tipografica, si configurano, e a loro volta configurano «spazi plastici di linguaggio» (Gomringer 1954: 16) molto simili, essenzialmente, all’immagine orizzontale tecnologica. È palmare che così risignifichino, in opera d’arte spuria, la funzione grafico-pittorica in quanto segno. Si prenda ad esempio una “costellazione” volutamente “cromatica” (fig. 5).

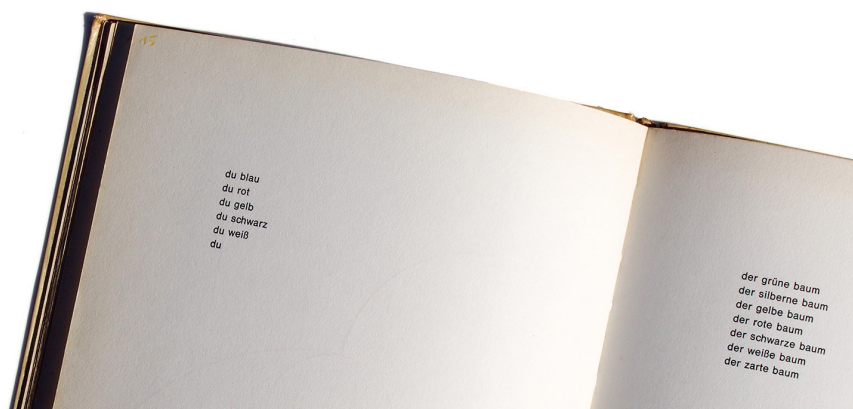


Figura 5. Pagine da 33 *konstellationen* di Eugen Gomringer, San Gallo, Tschudy, 1969.

Letta superficialmente e fermandosi alla dimensione lineare-semantic, questa potrebbe sembrare una variazione stanca della sinestesia rimbaudiana; guardata percependo la dimensione visuale, essa appare come una trasformazione della tavolozza dei colori primari e neutri (l’abc del pittore e del grafico) in chiave tipografica. Nota è infatti la filiazione di Gomringer dal lavoro di Max Bill; egli stesso puntualizza però che «la teoria dell’arte concreta [dell’artista svizzero] non è interamente applicabile alla figura linguistica»:

<sup>17</sup> Cfr. Johnston (2010).

<sup>18</sup> Le traduzioni dal tedesco – che si è deciso di sciogliere – sono di chi scrive, fuorché diversamente indicato.

delle sue conquiste fa davvero «uso», per fare della «poesia [...] un oggetto di “uso”» (Gomringer 1954: 16, 17). L’uso è mirato «in maniera funzionale anziché simbolica», di modo che il nuovo poema sia terreno di soglia, «in cui fatto semantico e fatto estetico si giustificano reciprocamente, anzi si compenetrano simultaneamente» (Accame 1977: 55).

Tomás Maldonado ha affermato che Bill è stato uno dei pochi, nell’alveo del modernismo internazionale, a schivare i pericoli «di quello “stile a-stilistico”» (Maldonado 1955: 48), iper-razionalista e chimerico nel pretendere di ridurre la forma alla sola funzione. Il suo modo di intendere e praticare il concretismo in arte è rivolto «a una vera unità plurale. [...] Detto altrimenti: in Bill il desiderio di uniformare non prevale sul desiderio di formale» (*ivi*: 50). Gomringer perpetua l’insegnamento billiano per esigenze ancora più aperte: dispiegando il libro-oggetto fisico quasi fosse un *fold book* orientale ne aumenta la versatilità, sopprime l’ingiunzione a leggerlo verticalmente, invita a guardarlo squadrato e spianato.<sup>19</sup> Preleva ciò che è grafico-pittorico puro e lo oggettivizza transitivamente in senso visuale-spaziale. Gli elementi che in un manifesto di Bill per una mostra zurighese del 1944 – le forme geometriche colorate, l’indicazione tautologica del contenuto, la *font* Helvetica – sono materia da fissare stanti (fig. 6), nella tavola di Gomringer divengono segni – deprivati del grado più diretto della referenzialità ai colori – da interpretare più liberamente.

Egli ha permutato le tinte in “dati”, e l’opera grafico-pittorica verticale in un “typographic poem” orizzontale. E persino “informazionale”. Scontata è l’adesione a certe istanze di Bense: il «contenuto» del poema tipografico coincide con aree di «informazione e comunicazione», di trasmissioni linguistiche: una nota distintiva è che Gomringer assegna all’estetica tecnologica un «carattere ascetico di concentrazione e di semplificazione» (Gomringer 1954: 15, 16), poiché non ancora diffusa a livello di comunicazione di massa. Tutto ciò nondimeno avviene in una spazialità che non è propriamente né grafico-pittorica né poetica; le “costellazioni” instaurano – come ha rilevato a caldo Gillo Dorfles – «nessi spazio-semantici, o sarebbe meglio dire: “topologico-sintattici”», centrando appieno la svolta rispetto all’anti-verticalismo freddamente pittoricista della «vecchia e rigida Konkrete Kunst pittorica» (Dorfles 1966: 10, 11). La “grammatica” che compongono le tavole di Gomringer è una grammatica in espansione; vuole «evadere dalla scarna linearità destrorsa della scrittura occidentale, per ampliare le sue direzionalità sviluppandosi *nel piano*» (*ivi*: 10, c.n.). Affigge il “dato” grafico-pittorico in una steinberghiana “flatbed picture plane”.

Il secondo caso di studio, invece, pertiene al dominio “typewriter poem” *stricto sensu*.<sup>20</sup> Difatti Carl Andre (1935), uno dei massimi esponenti della *Minimal Art* statunitense, ha esordito come poeta: «The sculptor he ultimately became shouldn’t overshadow the fact that his first chosen materials were

<sup>19</sup> Cfr. Smith (2000: 63): «The fold book physically can be a cycle. [...] A cycle does not have the concept of a “beginning” or “end”. [...] I could plan the book without a beginning, or end. The action would start abruptly and continue to the “end” without a rallentando. The “last” picture would be continued by the “first” picture».

<sup>20</sup> Cfr. Cherix (2015: 337): «Starting in the late 1950s, Andre composed most of his poetry on a typewriter».



Figura 6. Max Bill, manifesto per la mostra *Die Farbe*, Zürich, Kunstgewerben Museum, 1944.

words and names, not copper wood, and steel» (Cherix 2015: 337). Questo non toglie che i due fenomeni vadano compartimentati; cruciale è il modo in cui l'artista si è servito dei mezzi della poesia: strettamente intrecciato con le specifiche della scultura e dell'architettura. Ha dichiarato fin dal principio di praticare l'*ars poetica* «as a blacksmith» (Andre, cit. in *ibidem*); da poundiano «*miglior fabbro*»: <sup>21</sup> «hitting each key as if he were forging a piece of metal» (*ibidem*). Della lettera gli interessa il carattere, e del carattere gli importa più che altro della matrice metallica che lo origina e che lo rende riproducibile.

<sup>21</sup> Sull'influenza di Ezra Pound (e della «composition» di Gertrude Stein) cfr. Perloff (2015).

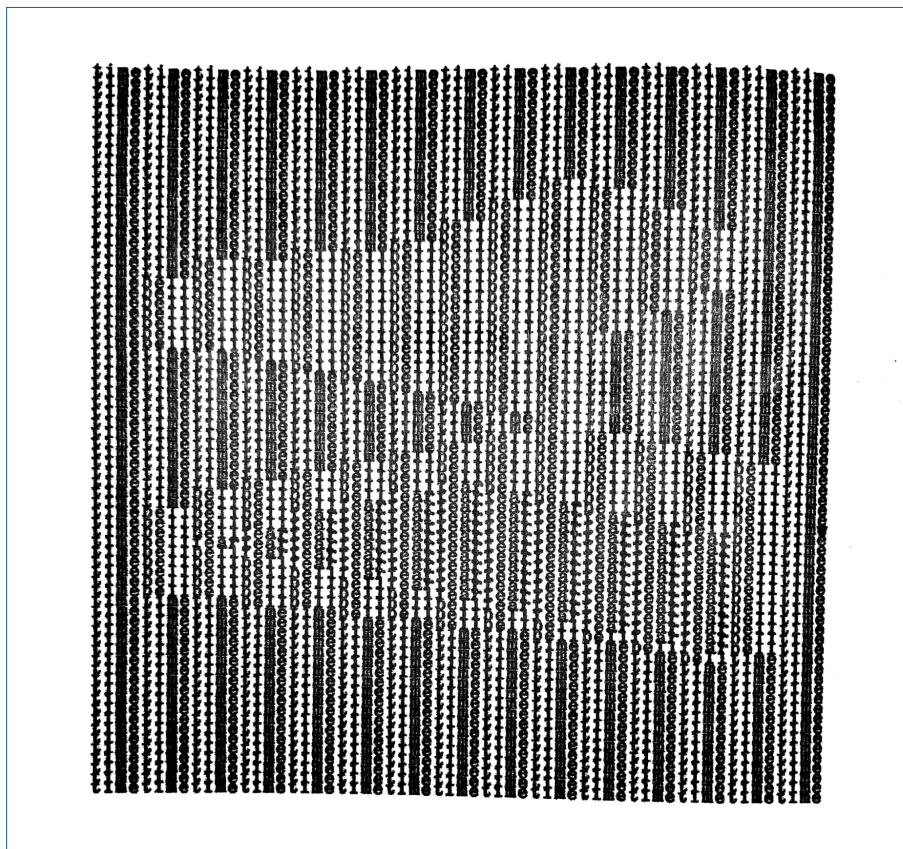


Figura 7. Carl Andre, *timetimetimetimetimetimetimetimetimetimetimetimetimetimetimetime*, foglio battuto a macchina per scrivere, 1963.

Le prove poetiche di Andre sono indubabilmente “scultoree”, per sua stessa ammissione e in parecchi luoghi; per lettera, nel 1962, afferma di avere composto un «*plastic poem about the rose*» a partire da Gertrude Stein, e circa la scelta steiniana: «The word “rose” has a very different *plastic appearance* from the word “violet”. The difference, I think, is worth exploiting» (Andre, cit. in Perloff 2015: 289, c.n.). Si può manipolare l’apparenza plastica delle parole, specie se si ha in mente l’accezione del tedesco “Plastik” (fulcro della notevole meditazione herderiana), che esprime il concetto di un’arte di manifesta spazialità più che la scultura come genere artistico. Il *corpus* andreiano<sup>22</sup> è – sfruttando un suo titolo – una “preface to my work itself”: un prodromo “dattilografico” con marche plastiche all’impresa artistica nel complesso (principalmente “scultorea”). A differenza di Gomringer, egli evita la pittura, la grafica e il pittorico: per lui visuale non è visivo; è bensì un “plastico” che ha la schiettezza oggettuale postmodernista (*literal*: effettiva) di tutta la scultura minimalista. Scomoda semmai percezioni di confine: ottico-tattili, aptiche: i *poems* di Andre si guardano toccando.<sup>23</sup> Il “linguistic turn” opera-

<sup>22</sup> Raccolto in Andre 2013.

<sup>23</sup> Perloff, a ogni buon conto, precisa che le «palpable, tactile qualities» non erano aliene a «the most sophisticated concretists» (Perloff 2015: 290).



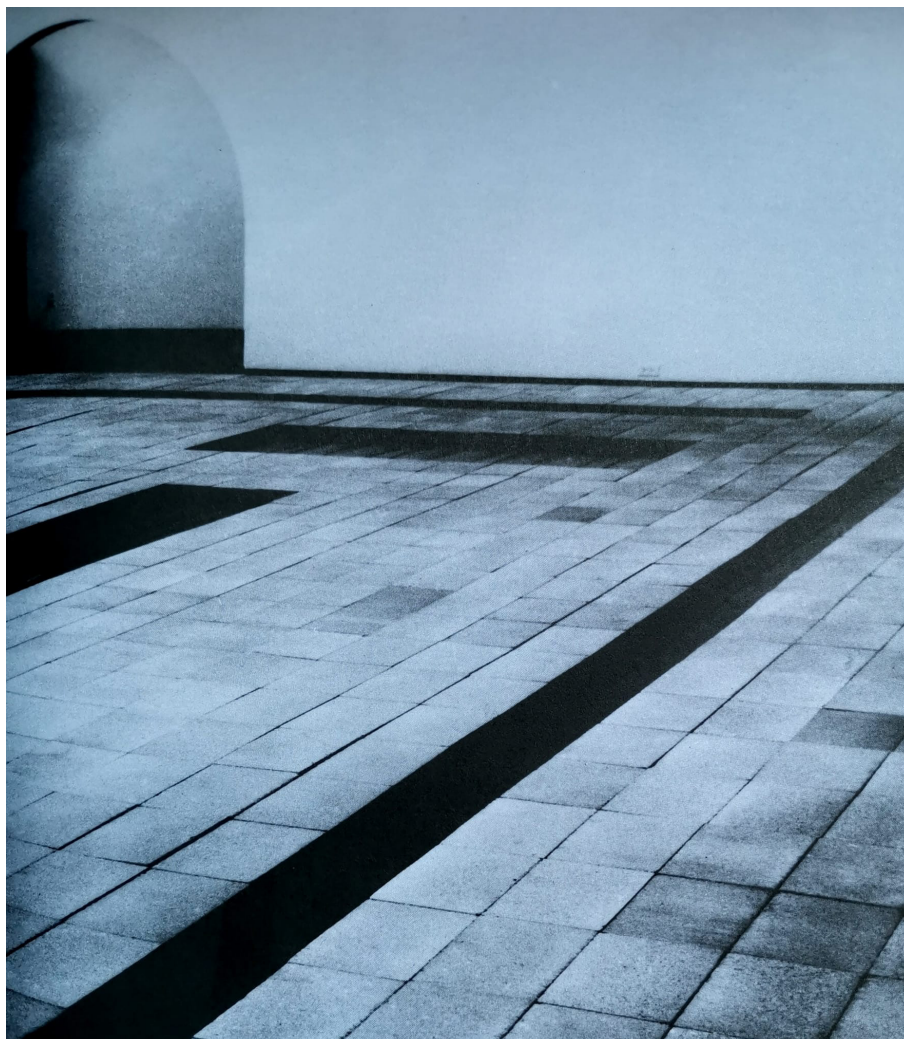


Figura 8. Carl Andre, Cuts, pietre angolari in cemento, veduta dell'istallazione, Los Angeles, 1967.

to da parecchi artisti postmodernisti attraverso i «minimal poems» è stato definito da Paul Stephens (2020: 87) «as “absence of clutter”» mirando allo svuotamento di significato del linguaggio in favore del segno; nel caso di Andre, però, il “clutter” come “ingombro”, come massa che occupa spazio, è ben presente, anzi protagonista. Sempre incorporato nel foglio (che soppianta la pagina classica) in quanto “dato”, e sempre all’insegna dell’orizzontalità. Un esempio è nella figura 7.

Lo si è scelto anzitutto perché la parola di partenza, che Andre itera modulandola “matericamente” – «my vocation is to be a matterist» (Andre cit. in Di Liberti [2019: 135]), abitualmente chiosava – e disponendola in «layouts/ typesetting grids» guidato dall’«automatic treatment» (Di Liberti 2019: 140) del battere a macchina, cela uno *statement* estetologico. “Time” è il carattere discreto con cui si spazializza la scultura in un poema visuale: badando al suo residuo di significato, si può dire che l’artista perverta lo storico *diktat* lessinghiano che suddivideva la *Plastik* come arte dello spazio e la poesia come arte

del tempo; ora è di contro l'elemento temporale a essere configurato sculturalmente in immagine. Di nuovo, poiché è visualizzato in stringhe di "dati". Giuseppe Di Liberti conferma che

Andre's interest is not just in matter in itself but in the very scheme of the periodic table, the modular organization (valid to the point of predicting elements not yet discovered) founded on the atomic mass of the elements. (Di Liberti 2019: 139)

Ovvero alla disposizione iconica orizzontale e "informazionale" qui genealogizzata. Lo avvalorava Christophe Cherix parlando di una mostra delle poesie di Andre (*Words in the Form of Poems*, John Weber Gallery, New York, 1975):

The floor plan and installation views of the exhibition indicate that the poems were hung on an almost continuous horizontal line throughout the space, without any spacing between the pages in a group. (Cherix 2015: 338)

La "dattilogrammatica" delle "sculture poetiche" andreiane è ordinata da caratteri minimi; Barbara Rose (1965: 291-292) ha parlato di «ABC Art» per molta produzione postmodernista: fatta di "dati" tanto elementari quanto principali. In Andre sono validi sia per le poesie visuali sia per le installazioni scultoree (di frequente imbastite su pavimenti, ricoperti da pezzi di metallo e cemento: calpestabili; fig. 8), che corrispondono, si rispecchiano e sono connesse vicendevolmente da tali segni "struttivi". In immagine, tramite i fogli ticchettati, egli appoggia il "dato" scultoreo-spaziale in una steinberghiana "flatbed picture plane".

Nell'ultimo caso di studio, infine, il "typewriter poem" subentra come componente, tra molti linguaggi, di un «"politesto"» fittamente intermediale che, stratificandoli, dà luogo a un «polisenso» (Aprile 2022: 31): *Radio/dramma*<sup>24</sup> (1968-70; 1977) di Giovanni Fontana (1946), artista, poeta e performer italiano. Pure per la sua formazione da architetto, egli è stato qualificato «innanzitutto [...] "archi-poeta": un architetto della poesia: ha concepito e strutturato il suo lavoro artistico in modo da rispondere all'esigenza vitale di occupare lo spazio» (Meazzi 2020: 59). Questa affermazione va presa alla larga; la strutturatività fontaniana non è "materica" come quella di Andre: è più ampia, *environmental* e performativa.<sup>25</sup> Muove dalla pagina, ma le è connaturata l'oralità del segno poetico. *Radio/dramma* – fatica iniziale della sua carriera – non ne è avulso; rientra in quelle speciali pubblicazioni Geiger (dirette dai fratelli Adriano e Maurizio Spatola) che licenziavano a un tempo libri (d'autore, d'artista) e registi di tavole.

La sua eccezionalità sta nel ricomprendere la "dattilogrammatica" in un discorso sì poetico eppure fonetico e agentivo, mediante ibridazioni verbo-visuali; così Fontana stesso: «Il poeta della voce e del corpo [...] si libera dal vincolo feticistico del libro, pur continuando a considerarlo un punto di riferimento insostituibile» (Fontana 2020: 157). *Medium* che è però mutato –

<sup>24</sup> Cfr. Fontana (1977).

<sup>25</sup> La studiosa, nel medesimo saggio, conclude soppesando l'ipertestualità degli esiti di Fontana.

ormai lo si può intuire dalla linea di questa proposta – in insieme di immagini “orizzontali” e “informativi”, che questa volta accolgono le potenzialità sonore e performative dell’atto poetico. Il funzionamento di questo libro – e l’idea che lo presiede – è ben esplicitato da una poesia encomiastica (lineare) che Giulia Niccolai ha scritto in inglese per introdurlo:

someone doodles and draws  
non what he can't see  
– the action let's lay –  
but the signs and traces  
[...]  
this book is the visual representation  
of what someone was listening to  
and by looking at it  
someone else will be able  
to hear  
and thus obtain the same or similar  
sound his mind associates  
with this visible technique.  
(Niccolai 1977: s.p.)

Nelle tavole coabitano segni di natura eterogenea (“dattilogramma”, scrittura a mano disegni, immagini montate; fig. 9), che rimandano all’oralità e all’azione; inquadrati quantunque visivamente. Tale compresenza si rischiarifica con l’aiuto delle riflessioni di Dorfles sul *collage* neoavanguardistico: pittorico, verbale, musicale: «fenomeni sincroni» e passibili di «analogie piuttosto formali che strutturali» (Dorfles 1968: 162, 157), à la Étienne Souriau. Secondo il critico, il *collage* è sia il *modus operandi* per eccellenza dell’inter-medium postmodernista sia la sua cifra ontologica; alcune *medium specificities* rimangono, ma si imbastardiscono. In quello pittorico i singoli elementi coesistono e la loro «esistenza [...] continua a essere “leggibile” anche quando, per la loro coalescenza, si è venuta a formare una nuova immagine unitaria» (*ivi*: 163); *idem* per quello letterario.

Nel caso della musica, invece, avviene un fatto del tutto diverso: proprio per la peculiare costituzione di questo linguaggio, non è possibile concepire una *coesistenza verticale* di due o più strutture orizzontali senza che queste vengano, nell’atto esecutivo, a fondersi e a integrarsi tra di loro, così da risultare del tutto alterate nella loro costituzione e nella loro resa sonora. Per questo un *collage* autentico potrà esistere in musica solo attraverso la successione di brani distinti, la cui fusione non potrà che essere assai ridotta. (*ibidem*)

Il *collage* musicale che ha in mente è quello della *Neue Musik*, e ne assorbe ora il *quid* estetologico imperniato su successione e orizzontalità fruitiva (la «possibilità d’una stesura orizzontale», Dorfles 1967: 152), ora i suoi presupposti compositivi per “dati” e aleatorietà: «Al suo stato “chimicamente puro” [...] essa [la Nuova Musica] è ascolto di sonorità “date”, registrazione di eventi, e come un encefalogramma dell’ambito sonoro» (Bortolotto 1969: 53). Dorfles

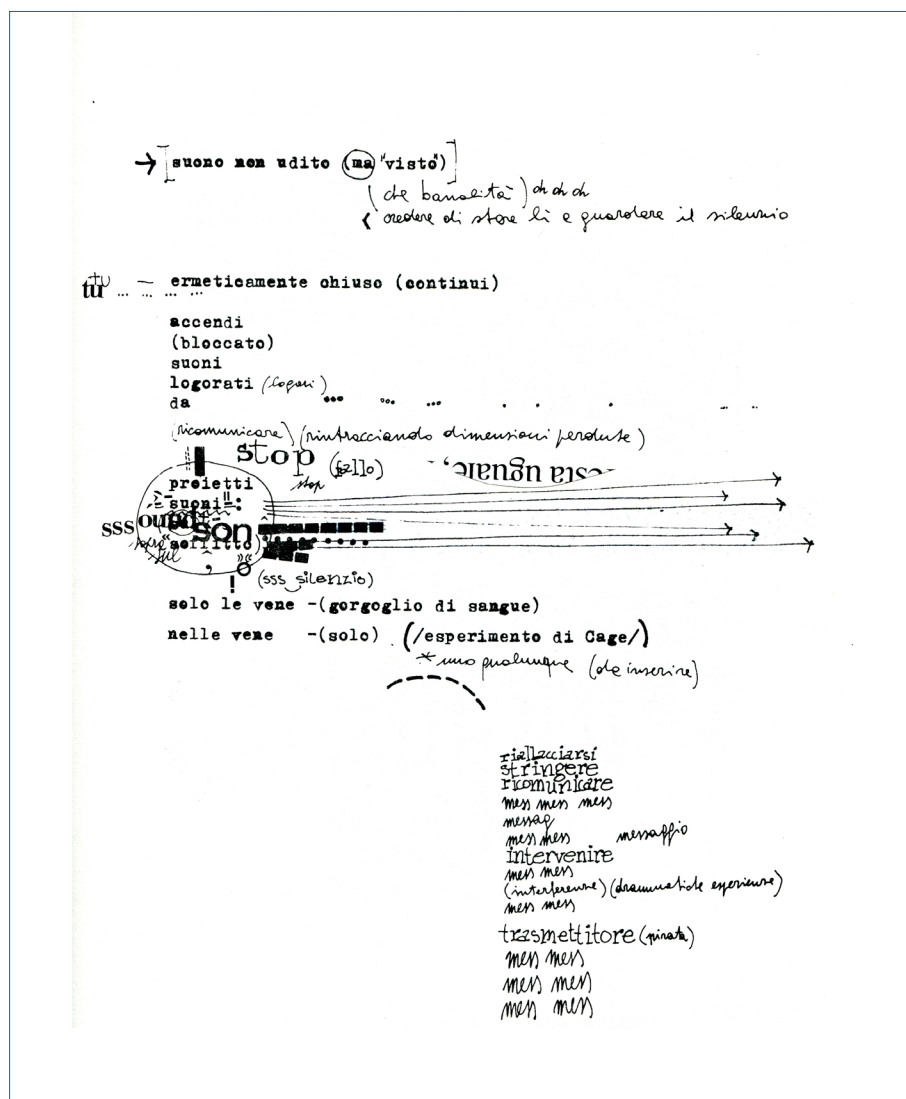


Figura 9. Giovanni Fontana, una pagina da *Radio/dramma*, Torino, Geiger, 1977.

delucida contestualmente tale evento: la «pittorizzazione del messaggio musicale» dalle rotture primonovecentesche in poi, ovvero la presenza – nella musica – di un forte «quoziente visuale» e di «un elemento gestuale, di azione» (Dorfles 1968: 160, 153, 160): di un'appropriazione di grafismi e pittoricismi modernisti. Le partiture della Nuova Musica, insomma, somigliano a tavole verbo-visuali (fig. 10).

Pare che Fontana giochi a scombinare volontariamente tutti questi codici: appronta la pagina-immagine affinché ospiti segni poetici, tracce visive e brani di moderna semiografia musicale, caricandola del potenziale di ciascuno nell'economia di una *performance* possibile.<sup>26</sup> Pratica un dorfliesiano

<sup>26</sup> Da alcune tavole di *Radio/dramma* Fontana ha poi realmente ricavato alcune registrazioni sonore.

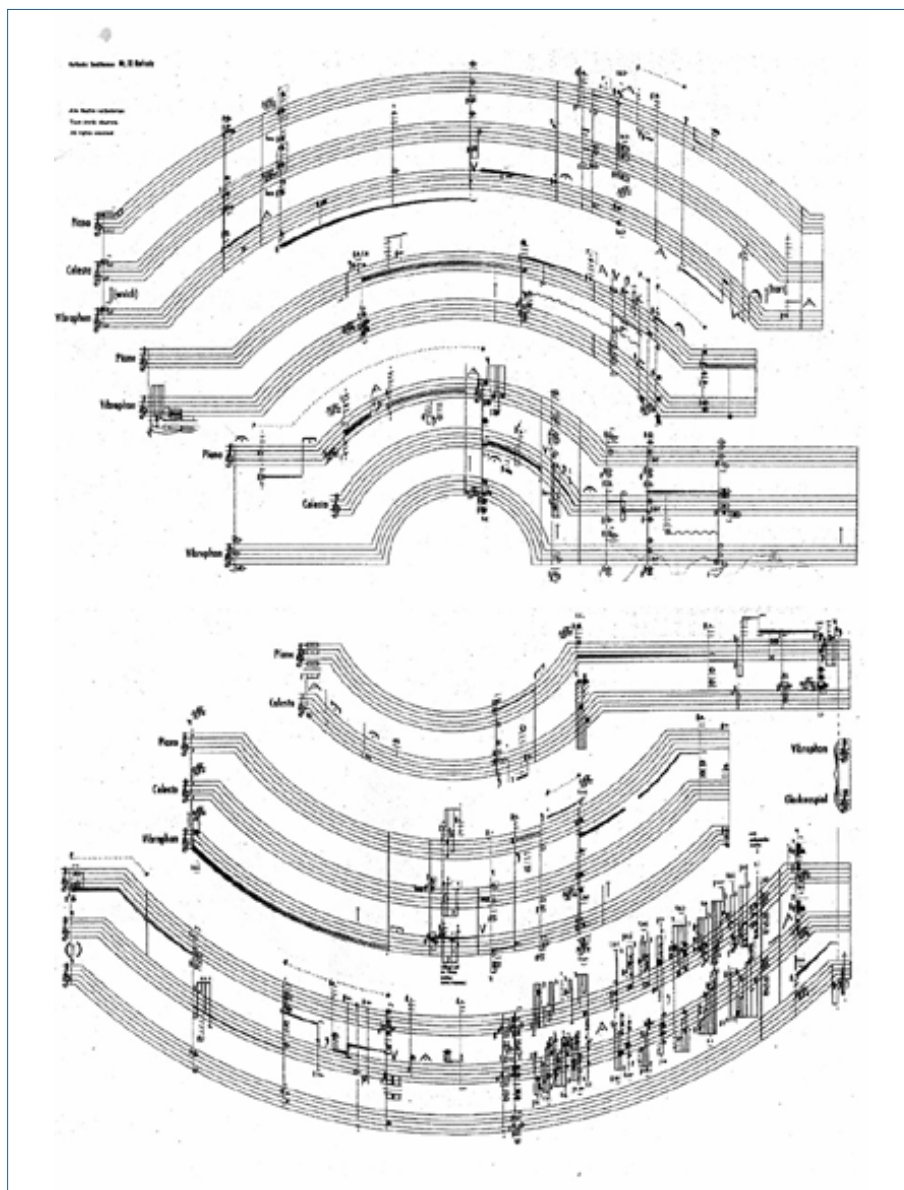


Figura 10. Karlheinz Stockhausen, partitura di *Refrain* (1959), London, Universal, 1961.

*collage* pittorico-letterario (verticale e “opaco”), per adulterarlo in *collage* sonoro (orizzontale, sequenziale, “informativo”). Gli stessi caratteri della macchina per scrivere, in questa *koinè* linguistica, sembrano nuovi “neumi” di musica post-dodecaphonica (fig. 11). Del suo *Radio/dramma*, lascia traccia su carta annotando il “dato” sonoro-musicale in una steinberghiana “flatbed picture plane”.

Si auspica che unire in trittico queste prove sperimentali di ambiti diversi (poesia concreta austriaca, poesia visuale minimalista americana, poesia visuale italiana), con il denominatore comune del “dattilogramma”, non sia stato mero esercizio di parallelismo iconografico. L’intenzione è stata quella di

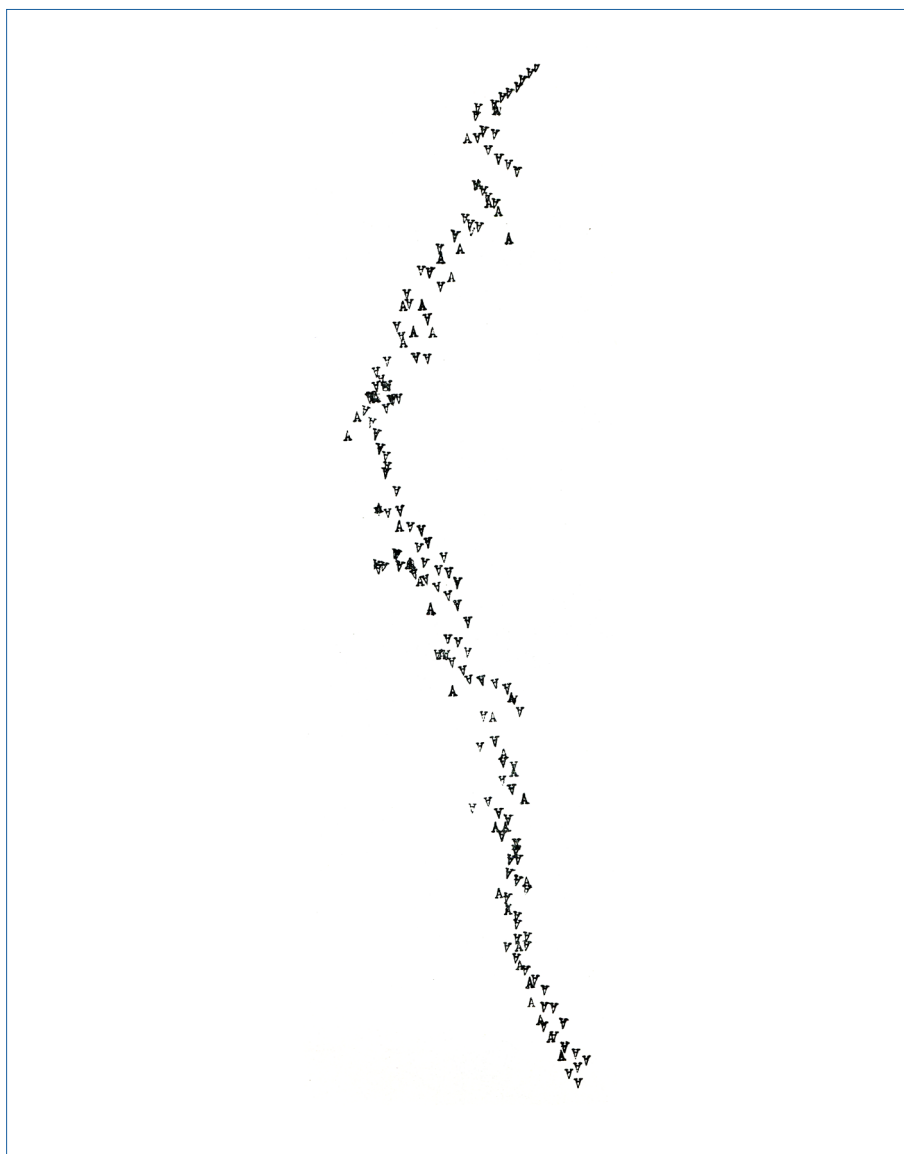


Figura 11. Giovanni Fontana, una pagina da *Radio/dramma*, Torino, Geiger, 1977.

tessere un *fil rouge* trasversale che desse visivamente conto di una genealogia teorica. Uno degli autori più perspicaci tra quelli citati, Valéry, era persuaso che il rovesciamento morfologico orizzontale dell'opera d'arte fosse – in ragione della pervasività crescente delle evoluzioni della modernità – irreversibile, come una rivoluzione. Dismettendo il suo risoluto fatalismo, è quantomeno consentito constatare che le prime testimonianze di estetica tecnologica, le prime teorie postmoderniste dell'arte "informazionale", e le conseguenti proposte anti-verticaliste di ontologia dell'immagine, abbiano propiziato le successive prospettive di lettura semiologica del "dato" visivo.

## Bibliografia

Accame, Vincenzo

1977 *Il segno poetico. Riferimenti per una storia della ricerca poetico-visuale e interdisciplinare*, Samedan (CH), Munt Press. Seconda edizione illustrata: Milano, Spirali, 1981.

Andre, Carl

2013 *Poems*, ed. Kost, L., Zürich, JRP Ringier Kunstverlag.

Albera, François

2002 «Pour une épistémographie du montage: préalables», *Cinemas: revue d'études cinématographiques*, XIII, 1-2, 11-32.

Aprile, Francesco

2022 «Proliferazioni. Oralità del corpo e performance del testo in Giovanni Fontana: il caso di *Radio/dramma*», in Peterlini, P., Voce, L. (a cura di), *Giovanni Fontana. Un classico dell'avanguardia*, Milano, Agenzia X, 27-33.

Benjamin, Walter

1935-36 «L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica», in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di Pinotti, A., Somaini, A., Torino, Einaudi, 4-74.

Bense, Max

1965a *Eстетica*, Milano, Bompiani, 1974.

1965b «Konkrete Poesie», *Rot*, I, 21, s.p.; tr. it. «Poesia concreta», *Modulo*, I, 1966, 9.

1969 *Teoria testuale della poesia*, Roma, Silva.

1974 «The Abstract Conception of the "Sign"», eng. trans. in Chatman, S., Eco, U., Klinkenberg, J.-M. (ed.), *A Semiotic Landscape. Proceedings of the First Congress of the International Association for Semiotic Studies Milan, June 1974*, The Hague-Paris-New York, Mouton, 1979, 52-54.

Bois, Yve-Alain

1990 *Painting as Model*, Cambridge-London, The MIT Press, 1993.

Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind (ed.)

1997 *Formless. A User's Guide*, New York, Zone Books.

Bortolotto, Mario

1969 *Fase seconda. Studi sulla Nuova Musica*, Torino, Einaudi, 1976.

Cendrars, Blaise

2006 *Du monde entier au cœur du monde. Poésies complètes*, éd. par Leroy, C., Paris, Gallimard.

Cherix, Christophe

2015 «Cut and Drill: The Poetry of Carl Andre», in Vergne, P., Raymond, Y. (ed.), *Carl Andre: Sculpture as Place, 1958-2010*, New Heaven-London, Yale University Press, 337-342.

Coletta, Elisa

2022 «Riflessione su e a partire dal *Flatbed* di Leo Steinberg», in Cieri Via, C., Cassegrain, G., Di Cola, D., Koering, J., Schwartz, S. (a cura di), *Leo Steinberg Now. Il pensiero attraverso gli occhi*, Roma, Campisano, 2022, 181-192.

Damisch, Hubert

1974 «Otto tesi pro (o contro?) una semiologia della pittura», in Calabrese, O. (a cura di), *Semiotica della pittura*, Milano, il Saggiatore, 1980, 123-139.

1976 *Ruptures Cultures*, Paris, Minuit.

1984 *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil.

Defoe, Daniel

1719 *Robinson Crusoe*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

Di Cola, Daniele

2021 *Arte come unità del molteplice. I fondamenti critici di Leo Steinberg*, Roma, De Luca.

Di Liberti, Giuseppe

2019 «“Sculpture is Matter Mattering”: Spatialization of Matter and Visual Poetry in Carl Andre», in Baldacci, C., Bertolini, M., Esengrini, S., Pinotti, A. (ed.), *Abstraction Matters: Contemporary Sculptors in Their Own Words*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 135-145.

Di Giacomo, Giuseppe; Zambianchi, Claudio (a cura di)

2008 *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Bari-Roma, Laterza.

Dorfles, Gillo

1966 «Poesia concreta», *Modulo*, I, 10-11.

1968 *Artificio e natura*, Torino, Einaudi, 1977.

1967 *Il divenire delle arti*, Torino, Einaudi, 1975.

Everson, William

1976 «The Poem as Icon – Reflections on Printing as a Fine Art», in Rothenberg, J., Clay, S. (eds.), *A Book of the Book. Some Works and Projections About the Book and Writing*, New York, Granary, 2000, 50-53.

Fontana, Giovanni

1977 *Radio/dramma*, Torino, Geiger.

2020 «Poesia sonora, poesia d'azione: la poesia e lo scarto epigenetico», in Cardilli, L., Lombardi Vallauri, S. (a cura di), *L'arte orale. Poesia, musica, performance*, Torino, Accademia University Press, 151-157.

Franzini, Elio

1987 *Il mito di Leonardo. Sulla fenomenologia della creazione artistica*, Milano, Unicopli.

Gomringer, Eugen

1954 «vom vers zu konstellation. zweck und form einer neuen dichtung»; tr. it. parziale (insieme a parte di altri testi dell'autore) «dal verso alla costellazione. scopo e forma di una nuova poesia», *Modulo*, I, 15-17.

1972 «definitionen zur visuellen poesie», in Gomringer, E. (hrsg.), *konkrete poesie. deutschsprachige autoren. anthologie*, Stuttgart, Reclam, 2008, 257-259.

Greenberg, Clement

1993 «Modernist Painting» (1960), in Id., *The Collected Essays and Criticism. Volume 4. Modernism with a Vengeance, 1957-1959*, ed. by O'Brian, J., Chicago-London, The University of Chicago Press, 85-93.

Hansen, Miriam

2004 «Room-for-Play: Benjamin's Gamble with Cinema», *October*, 109, 3-45.



Jameson, Frederic

2022 *Dossier Benjamin*, a cura di Palma, M., Roma, Treccani.

Johnston, Carol Ann

2010 «Theorizing Typography: Printing, Page Design, and the Study of Free Verse»,  
*The American Poetry Review*, 39, III, 45-47.

Kopfermann, Thomas

1974 «Einführung», in Id. (hrsg.), *Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Texte und Bibliographie*, Tübingen, Niemeyer, IX-LI.

Lora Totino, Arrigo

1969 «Introduzione», in Bense, M., *Teoria testuale della poesia*, Roma, Silva, V-VII.

Maldonado, Tomás

1955 «Max Bill e il tema dello stile», in Id., *Avanguardia e razionalità. Articoli, saggi, pamphlets. 1946-1974*, Torino, Einaudi, 1974, 45-51.

Meazzi, Barbara

2020 «Giovanni Fontana e l'archi-testo. Saggio in un preludio e due movimenti»,  
in Peterlini, P. (a cura di), *Giovanni Fontana. Epigenetic Poetry*, Ravenna,  
Montanari, 58-90.

Montanelli, Marina

2017 *Il principio ripetizione. Studio su Walter Benjamin*, Milano-Udine, Mimesis.

Niccolai, Giulia

1977 «For Gianni Fontana's Radio Drama», in Fontana, G., *Radio/dramma*,  
Torino, Geiger, s.p.

Pasqualotto, Giangiorgio

1971 *Avanguardia e tecnologia. Walter Benjamin, Max Bense e i problemi dell'estetica tecnologica*, Roma, Officina.

Perloff, Marjorie

1998 «After Free Verse. The New Nonlinear Poetries», in Bernstein, C. (ed.),  
*Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York-Oxford, Oxford  
University Press, 86-110.

Perloff, Marjorie

2015 «The Palpable Word: The *one hundred sonnets*», in Vergne, P., Raymond, Y.  
(eds.), *Carl Andre: Sculpture as Place, 1958-2010*, New Heaven-London, Yale  
University Press, 289-297.

Pinotti, Andrea

1999 *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*,  
Milano, Cortina.

Rose, Barbara

1965 «ABC Art», in Battcock, G. (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, New  
York, Dutton, 1968, 274-297.

Smith, Keith A.

2000 «The Book as Physical Object», in Rothenberg, J., Clay, S. (eds.), *A Book of the  
Book. Some Works and Projections About the Book and Writing*, New York,  
Granary, 2000, 54-70.

Somaini, Antonio

2018 *ad vocem* «Montaggio», in Pinotti, A. (a cura di), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Torino, Einaudi, 117-122.

Soussloff, Catherine M.

2016 «Après l'objet théorique et la pensée en peinture», in Careri, G., Didi-Huberman, G. (éd. par), *Hubert Damisch. L'art au travail*, Paris, Mimésis France, 2016, 169-188.

Spignoli, Teresa

2020 *La parola si fa spazio. Poesia concreta e Poesia visiva*, Bologna, Pàtron.

Steinberg, Leo

1972 *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2007.

Stephens, Paul

2020 *Absence of Clutter. Minimal Writing as Art and Literature*, Cambridge-London, The MIT Press.

Stockhausen, Karlheinz

1971 «Comporre statisticamente»; tr. it. in Id., *Sulla musica*, a cura di Maconie, R., Milano, postmediabooks, 61-67.

Straus, Erwin

1935 *Vom Sinn der Sinne. Ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie*, Berlin, Springer; eng. trans. *The Primary World of Senses. A Vindication of Sensory Experience*, Toronto, The Free Press of Glencoe, 1963.

Valéry, Paul

1935 «Réflexions sur l'art», in Id., *Œuvres. Tome 2*, Paris, Le Livre de Poche, 2016, 871-893.

1938 «Degas Danse Dessin», in Id., *Œuvres. Tome 2*, Paris, Le Livre de Poche, 2016, 483-589.

1950 «Histoires brisées: Robinson», in Id., *Œuvres. Tome 3*, Paris, Le Livre de Poche, 2016, 1336-1348.

Zaccarello, Benedetta

2012 «Paul Valéry: per un'estetica della composizione», *Aisthesis*, V, 1, 81-94.

Zambianchi, Claudio

2022 «La pietra focaia e il pianale: Leo Steinberg, Jasper Johns e Robert Rauschenberg», in Cieri Via, C., Cassegrain, G., Di Cola, D., Koering, J., Schwartz, S. (a cura di), *Leo Steinberg Now. Il pensiero attraverso gli occhi*, Roma, Campisano, 2022, 165-179.

---

**Marcello Sessa** ha conseguito il dottorato di ricerca in Filosofia (Estetica) presso le Università di Pisa e di Firenze, discutendo una tesi sulle ontologie dell'immagine di Clement Greenberg, Harold Rosenberg e Leo Steinberg. Suo principale campo di studio è il modernismo americano medionovecentesco, affrontato in chiave teorica e in rapporto alle arti visive. Analizza, seguendo un altro binario, anche il fenomeno verbosivo attraverso gli strumenti della teoria dell'arte e dell'immagine. Ha scritto una decina di articoli su rivista e cinque contributi in volume su entrambi gli argomenti.