

Arrigo Lora Totino, “architetto di parole”: dalle verbotetture ai cromofonemi

Teresa Spignoli

Università degli Studi di Firenze (<teresa.spignoli@unifi.it>)

Abstract

The paper proposes an analysis of the first phase of the artistic-literary activity of Arrigo Lora Totino, from the review *Antipiugniù* to the “concrete turn” of the 1960s, in relation to the diffusion of concrete experimentation in Germany and Brasil, and in relation to the development of kinetic and programmed art in Italy. In particular, the characters of programmed art, described by Umberto Eco in two important contributions of the early Sixties, show a connection with the theoretical reflection of Totino and the composition of the first “verbotectures”, in relation to the concepts of seriality and variation. This is evident in works like *Space and Time* and in the “chromophoneme” *In sleep*, the dream, of which a textual analysis is carried out.

Keywords: *Concrete Poetry, open artwork, programmed art, seriality, variation*

La figura di Arrigo Lora Totino è da alcuni anni al centro di un rinnovato interesse critico, culminato nel recente catalogo a cura di Giovanni Fontana, *Arrigo Lora Totino. In fluenti traslati*, pubblicato dalla Fondazione Berardelli (Lora Totino 2018). Il catalogo presenta al lettore in modo organico e quanto mai completo le principali tappe della sua opera, dalle prime prove pittoriche di area espressionista-informale sino agli ultimi lavori degli anni Duemila. Recuperando l'impostazione di altre due importanti pubblicazioni – ovvero lo storico catalogo curato da Mirella Bandini (1996) e la recente monografica di Renato Barilli e Pasquale Fameli (2014) – Giovanni Fontana articola la trattazione secondo un ordine cronologico e tematico: dalla fondamentale esperienza “lineare” di *Antipiugniù*, alla successiva attività nell'ambito della poesia concreta (con le verbotetture, le optofonie e i cromofonemi) e della poesia sonora, con l'esecuzione di performance che mettono in gioco anche il corpo (mimodeclamazioni e poesia ginnica). Il breve elenco è già di per sé indicativo della ricca e proteiforme attività di Totino, che sviluppa in maniera conseguente tutte le possibilità insite nella parola, passando dal piano

grafico-visuale a quello sonoro e performativo, all'interno di ciò che è stato felicemente definito da Mirella Bandini come *Il teatro della parola* (Bandini 1996). Appare dunque arbitrario procedere per compartimenti stagni, isolando i differenti aspetti della sua produzione in base al mezzo di volta in volta impiegato, dal momento che – per usare una felice espressione di Dick Higgins – tale produzione è basata interamente sul concetto di *intermedia* (Higgins 1966). Eppure, al netto degli studi meritori e meritevoli sinora menzionati, rimane forse ancora da condurre un esame più ravvicinato delle singole opere e del contesto in cui si inquadrano. Oggetto del presente studio sarà dunque un'analisi di alcuni esempi di verbotecture e cromofonemi, che costituiscono ad oggi il più compiuto e interessante esperimento di poesia concreta di ambito italiano. Occorrerà in primo luogo riflettere sull'aggettivo "concreta" utilizzato sin dagli anni Sessanta per designare un particolare tipo di composizioni testuali elaborate in ambito germanofono (con Max Bill, Max Bense ed Eugene Gomringer) e brasiliano (con il Gruppo di Nigandres), ma che scarsa fortuna ha avuto in territorio italico, a partire dall'indiscusso padre, Carlo Belloli, più incline ad utilizzare il termine "visuale" (cfr. Belloli 1969). Totino, in questo senso, si mostra sicuramente più disponibile a riconoscere l'importanza del "genere" che in un breve lasso di anni si afferma sulla scena internazionale con l'etichetta di "poesia concreta". E difatti sarà tra i primi a tentarne un bilancio, con la fondamentale antologia pubblicata sul primo e unico numero della rivista *Modulo* da lui fondata e diretta. A quest'altezza cronologica datano anche i suoi più significativi esperimenti visuali di matrice concreta, di cui egli offre una variante particolare, definita con il termine "verbotettura". Per comprenderne le peculiarità, occorre fare un passo indietro e tornare sia alle pagine della rivista *Antipiùgiù* che alla scena artistica italiana, in cui l'opzione concreta si somma alle prime emergenze dell'arte programmatica e cinetica.

La rivista inizia le sue pubblicazioni nel vivace clima della Torino dei primi anni Sessanta, e nasce dall'incontro tra Aldo Passoni, Arrigo Lora Totino e un gruppo di giovani letterati torinesi e genovesi: Sergio Acutis, Paolo Carra, Celeste Micheletta, Armando Novero, Giuseppe Davide Polleri. Tra il 1961 e il 1966 escono in totale quattro numeri, che vedono un progressivo ampliamento delle collaborazioni: tramite Polleri, che vive a Genova, Totino entra in contatto con la rivista *Ana Etcetera* (di Martino e Anna Oberto) e con La Carabaga Art Club; contestualmente, avvia contatti con il gruppo napoletano "Continuum" capeggiato da Luciano Caruso e Stelio Maria Martini, poi allarga la collaborazione con la Germania (Franz Mon), Svizzera (Eugene Gomringer) e con il Brasile (gruppo di Noigandres, Bandini 1966, 12). Ciò riflette anche un ampliamento dei temi proposti dalla rivista, inizialmente legata all'ambito letterario, ma poi – dal terzo (1964) e quarto numero (1966) – aperta alle sollecitazioni della sperimentazione verbovisiva internazionale e, segnatamente, concreta. Il primo (1961) e il

secondo numero (1962) sono infatti dedicati, rispettivamente, alla poesia e alla prosa, con due ampie introduzioni di Novero che inquadrano la linea che la rivista intende perseguire, volta al superamento della tradizione e delle poetiche post-belliche (con riferimento all'ermetismo e al neorealismo), verso l'elaborazione di un linguaggio in grado di "fotografare" in modo oggettivo la nuova realtà urbana. Mirella Bandini, a questo proposito, ha parlato di una sorta di "nuova oggettività" (Bandini 1996, 13), mutuando il termine dalle coeve ricerche di ambito francese, come il *Nouveau Realisme* promosso da Pierre Restany. La critica ha inoltre sottolineato la tangenza tra *Antipiugniù* e le riviste letterarie di "avanguardia" del periodo, come *il verri* (ivi, 12-13), rilevando, inoltre, una affinità d'intenti con la poesia dei Novissimi e in particolare di Balestrini, nel prelievo di frasi anonime, nel montaggio "collagistico" di brani di discorso, nel procedimento di riduzione dell'io (Barilli, Fameli 2014, 14). Ciò è evidente soprattutto negli esperimenti di *Poesia collettiva*, nei quali alla dismissione della nozione autoriale, a favore di una scrittura anonima e collettiva, si somma l'idea della progettualità collegata al "concetto di gruppo e di etica collettiva [...] in un inedito rapporto arte-società" (Bandini 1996, 13). Questi due concetti – ovvero la progettualità e il lavoro di gruppo – sono fondamentali per comprendere la svolta "concreta" della rivista, poiché si collocano al crocevia tra le coeve ricerche di ambito artistico (come l'arte programmata e cinetica), la *pop-poetry* proposta da *Antipiugniù* (cfr. ivi, 14) e l'affermazione della poesia concreta su scala internazionale.

Il quarto e ultimo numero del giugno 1966, che esce a ben due anni di distanza dal precedente, segna infatti, contemporaneamente, sia la definitiva acquisizione della sperimentazione verbovisiva, che la cessazione della rivista medesima. Ciò coincide con l'avvio della produzione concreta da parte di Arrigo Lora Totino, e, nel medesimo anno, con l'edizione del numero della rivista *Modulo*, interamente dedicato alla presentazione in Italia della prima antologia di poesia concreta, con ampia selezione di opere e di testi critici, tra i quali spiccano "Dal verso alla costellazione" di Gomringer, "Stili sperimentali" di Max Bense e il "Piano pilota" del gruppo di Noigandres. Se appare indubbia – come è già stato rilevato ampiamente dalla critica – l'importanza dell'opera di Gomringer e Bense nell'elaborazione della poetica totiniana, varrà forse la pena indagare un altro versante di sperimentazione che si stava affermando in quel periodo sulla scena artistica internazionale, ovvero l'arte programmata, che risulta di primaria importanza per la definizione dei concetti di serialità, progettualità e visualità percettiva, propri anche delle "verbotecture". L'operazione riprende in certa misura l'eredità dell'arte concreta, e in particolare l'idea dell'autosufficienza plastica degli elementi pittorici, postulata nel manifesto programmatico "Base de la peinture concrète": "Un élément pictorial n'a pas d'autre signification que 'lui-même' en conséquence le tableau n'a pas d'autre signification que

‘lui-même’” (Carlsund, Doesbourg, Hélion 1930, 1; trad. propria: Un elemento pittorico non ha altro significato che se stesso di conseguenza il quadro non ha altro significato che se stesso). Parallelamente alla ripresa di spunti razionalistici e costruttivisti (tipici appunto dell’arte concreta), si assiste alla nascita di una riflessione sulla programmazione dei processi artistici in relazione ai nuovi *media* – tra cui il computer – che si stavano allora diffondendo in Europa: dal Gruppo Zero in Germania sino al Gav in Francia, al Gruppo T e al Gruppo N in Italia. Nel nostro paese la definizione di “arte programmata” compare per la prima volta in una mostra organizzata presso il Negozio Olivetti nel maggio 1962, con introduzione di Umberto Eco. L’esposizione è collegata alla pubblicazione nel dicembre 1961 del numero dell’*Almanacco Letterario Bompiani 1962* dedicato a “Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura”, in collaborazione con la società Olivetti. Nella rivista è già presente un saggio di Umberto Eco – “La forma del disordine” – che si interroga sulla direzione intrapresa dalle allora più recenti ricerche artistiche, riguardo ai nuovi sviluppi in campo scientifico e tecnologico: “La scienza scopre il Caso? L’arte si butta a corpo morto sul Caso e lo fa suo” (Eco 1961, 175). Al meccanismo di matrice romantica, ravvisabile nell’*action painting* americana (per esempio in Pollock), Eco contrappone una soluzione contraria, che “afferra” “il Caso [...] dal lato opposto”, tentando cioè di “prevederlo, programmarlo, non sceglierlo una volta accaduto, ma farlo accadere secondo le regole imprescindibili della probabilità statistica, in cui il massimo della casualità coincide col massimo di prevedibilità” (*ibidem*).

Il critico si riferisce in particolare ai giovani artisti del Gruppo T, “un gruppo di pittori” – “pittori? O programmatori? Pianificatori di forme?” (*ibidem*) – la cui opera si sviluppa da una “conformazione geometrica di base” sottoposta “a rotazioni e permutazioni (così come avviene per certe serie musicali) programmandone tutte le variazioni necessarie e allineandole tutte senza discriminazione” (*ibidem*). In una operazione di tal fatta, il punto di partenza è costituito dall’ “ordine”, mentre il punto d’arrivo “non dipende più dal programmatore, ma appartiene a quella zona di libertà in cui si muove il mondo subatomico, quello della equiprobabilità statica” (*ibidem*). Qui Eco ravvisa la “contraddizione vitale” che sottende a questo tipo di arte, laddove la programmazione “sospende nell’indeterminato la scelta dei possibili”, valorizzando la “compresenza di tutti gli elementi pensabili” (ivi, 176). Cita a riprova della sua tesi *Tape Mark I*, l’esperimento di “poesia al calcolatore” compiuto da Nanni Balestrini e pubblicato sul medesimo numero della rivista (Balestrini 1961), evidenziando come il valore dell’opera non risieda tanto nella qualità delle singole combinazioni elaborate dalla logica binaria del computer, quanto nel principio di variazione che origina possibilità multiple: “L’opera intera sta nelle sue variazioni, anzi

nella sua variabilità. Il cervello elettronico ha fatto un tentativo di ‘opera aperta’” (Eco 1961, 176). In poche parole, secondo Eco, questo nuovo tipo di elaborazione letteraria e artistica, basato sulla serialità e sulla variazione programmata, costituisce la “traduzione immaginativa della realtà naturale che la scienza [...] definisce” (*ibidem*), scalzando le categorie aristoteliche consuete, in favore della rappresentazione di un universo in continua e indefinita espansione. Tra gli esempi grafici proposti dalla rivista – oltre alle opere di Munari, citate da Eco¹ – è presente anche una composizione di Diter Rot², artista svizzero fondatore, assieme a Gomringer della rivista *Spirale* (1953). L’opera, come recita il titolo “Alcune possibili combinazioni tra le lettere b p d q” (Rot 1961), è basata sulle variazioni grafiche originate dalla combinazione di quattro lettere tra loro visivamente simili, e il suo valore estetico non risiede nella qualità delle singole figure così realizzate, bensì nelle molteplici possibilità originate dalla variazione seriale, laddove l’“informazione non si identifica con un solo significato ma con la totalità dei significati possibili” e il messaggio non è univoco ma risiede nella “possibilità di tanti messaggi compresenti” (Eco 1961, 186). Nella pagina successiva, si trova un’opera del grafico svizzero Karl Gerstner, che reca nel titolo (“Eccentrico tangenziale: schemi della posizione base e di costellazioni regolari”) il termine “costellazione”, già impiegato da Gomringer per descrivere il nuovo schema spaziale di disposizione visiva delle parole all’interno delle sue composizioni³. È interessante notare come le locuzioni “opera aperta” e “costellazione” siano unite nella stringata definizione pubblicata nel catalogo della mostra *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, organizzata pochi mesi dopo l’uscita della rivista nel Negozio Olivetti, a cura di Bruno Munari e Giorgio Soavi, con testo in catalogo di Umberto Eco⁴. Il sintagma “opera aperta” viene difatti definito nel seguente modo: “Forma costituita da una ‘costellazione’ di elementi in modo che l’osservatore possa individuarvi, con una ‘scelta’ interpretativa, vari collegamenti possibili, e quindi varie possibilità di configurazioni diverse; al limite, intervenendo di

¹ In particolare Eco si sofferma su *Perturbazione cibernetica* (Munari 1961, 185), ma si ricorda che Munari è il curatore del progetto grafico dell’*Almanacco Letterario Bompiani 1962*. Si nota, per inciso, come le opere di Munari siano citate dal critico per il fondamentale saggio *Opera aperta* (Eco 1962b), la cui pubblicazione è pressoché contemporanea ai testi qui presi in considerazione, di cui riprende e approfondisce numerosi spunti, con riferimento soprattutto al concetto di “opera aperta”.

² All’anagrafe Dieter Roth, nome poi mutato nel 1958 in Diter Rot.

³ Si ricorda a questo proposito il testo teorico Gomringer 1966, nonché l’edizione in volume della prima raccolta di “costellazioni” (Gomringer 1953).

⁴ Per maggiori informazioni sull’argomento si rimanda a Meneguzzo, Morteo, Saibene 2012 (in cui è riprodotto in facsimile anche il catalogo del 1962, *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*), a Meneguzzo 2012 e a Granzotto, Margozzi 2012.

fatto per modificare la posizione reciproca degli elementi” (Eco 1962a, s.p.)⁵; mentre alla locuzione “Arte programmata” corrisponde la seguente spiegazione: “L’arte può essere programmata. Da una programmazione esatta nasce una moltitudine di forme simili” (*ibidem*). Queste definizioni si applicano alle opere di Munari, del Gruppo T e del Gruppo N presentate in mostra. In particolare, la ricerca del Gruppo T – composto da Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele De Vecchi (a cui si aggiunse subito dopo Grazia Varisco) – è illustrata nel manifesto programmatico pubblicato in occasione della prima manifestazione del gruppo *Mirrorama I*⁶, che si tenne nel gennaio 1960 alla galleria Pater di Milano. Il manifesto è centrato sul concetto di variazione, che costituisce il cardine della relazione tra Spazio e Tempo, nonché principio della stessa realtà:

Ogni aspetto della realtà, colore, forma, luce, spazi geometrici e tempo astronomico, è l’aspetto diverso del darsi dello SPAZIO-TEMPO o meglio: modi diversi di percepire il relazionarsi tra SPAZIO e TEMPO. Consideriamo quindi la realtà come continuo divenire di fenomeni che noi percepiamo nella variazione. (Anceschi, Boriani, Colombo, De Vecchi 1960, s.p.)

Occorre evidenziare come i fenomeni sinora analizzati si pongano, cronologicamente, tra la sperimentazione “lineare” dei primi numeri di *Antipiù* e la svolta concreta che avviene nel numero del 1964 e si realizza pienamente nel 1966, mostrando non pochi punti di contatto con le “verbotecture” elaborate da Totino proprio nello stesso anno. Mi riferisco ad opere come *Spazio*, *Spazio del tempo*, *Entro lo spazio*, *Tempo* che, oltre ad essere basate sui concetti di Spazio e Tempo, sono interamente costruite sulla variazione e la serialità, o meglio, su una programmatica variazione seriale di elementi base, costituiti da parole o unità lessicali, talvolta con effetti ottici di movimento. È questo, ad esempio, il caso di *Spazio* dove “la parola ‘spazio’ tessuta in cornici concentriche, con progressiva riduzione del corpo tipografico, determina una profonda prospettiva centrale” (Fontana 2018, 34), suggerendo l’idea di una terza dimensione che si apre nella superficie piana della pagina.

⁵ Si ricorda nuovamente la tangenza con l’elaborazione del concetto di “opera aperta” sviluppata nel volume omonimo (Eco 1962b).

⁶ *Mirrorama* è il titolo scelto dal Gruppo T per tutte le manifestazioni collettive, a significare la condivisione di un programma coerente, nonché la distanza dalle consuetudini del sistema dell’arte. L’ultima – *Mirrorama 14* – si tenne nel 1964, presso lo Studio F di Ulm.

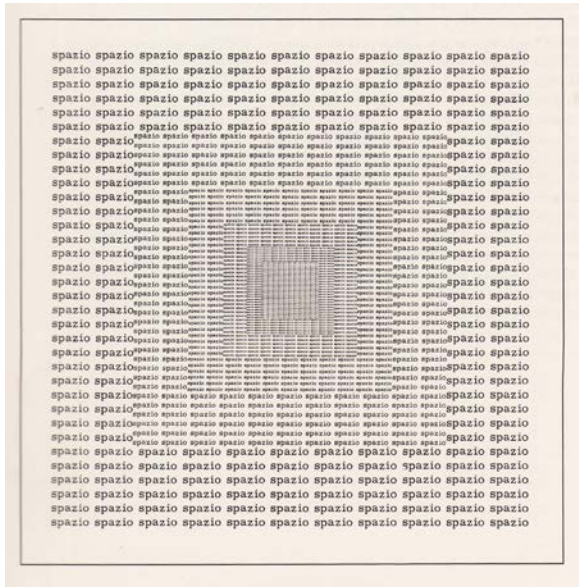


Figura 1 – Arrigo Lora Totino, *Spazio, verbotettura*, 1966⁷

Come si può notare ad un primo sguardo, diversamente dall'arte programmata, la composizione non è costituita da punti, linee e colori, ma da parole che, sebbene valorizzate nella loro componente visiva, mantengono il proprio contenuto semantico, che di fatto viene a "reagire" – in questo caso coincidendo tautologicamente – con la figura realizzata. La parola "spazio" è infatti utilizzata come "materiale" per definire il concetto di Spazio, suggerendo un'immagine tridimensionale, digradante in una profondità indefinita ottenuta mediante la progressiva sovrapposizione tipografica delle parole, rese così illeggibili. Si ha dunque l'effetto di una voragine abissale⁸ che occupa la parte centrale della composizione e che trasforma lo spazio nel suo contrario, ovvero nella indistinzione originaria del caos. Ma si tratta di un caos, come sosteneva Eco, programmato, e che per l'appunto conduce alla moltiplicazione indefinita delle possibilità. Sempre nel 1966, Totino pubblica un testo teorico di vitale importanza per comprendere il complesso intreccio tra arte concreta, arte programmata e cinetica, poesia concreta:

⁷ L'autorizzazione alla riproduzione delle immagini è stata concessa da Lou Lora Totino (Luciana Braghin), cui rivolgo un sentito ringraziamento per la disponibilità.

⁸ Cfr. Barilli, Fameli 2014, 16: "Subito in apertura di questa raccolta troviamo preso di mira 'spazio', e subito moltiplicato fino a fare quadrato di sé, con l'aggiunta di un'acuta variazione, ovvero le file interne in cui la parola viene reiterata sprofondano come in una voragine, simulano il fenomeno della *mise en abîme*, dando addirittura un senso di squilibrante vertigine".

[...] una parola, per essere compresa in modo concreto, deve essere accolta letteralmente, vale a dire nei limiti del solo materiale verbale. [...] Opera concretamente ogni arte il materiale della quale viene utilizzato in consonanza con la materialità delle sue funzioni. L'arte concreta va intesa come arte materiale. La stessa poesia concreta è un ideogramma ovvero un campo strutturale di funzioni che si relazionano in ogni sua parte: funzioni grafico-spaziali, acustico-orali, contenutistiche. Essa coincide con la tensione di parole-cose nello spazio-tempo, tensione che agisce ed è determinata dalle proprietà psico-fisiche che fanno della parola – elemento dell'idioma storico accettato come nucleo espressivo – un reale organismo dinamico. La poesia concreta propone una poetica che esige un'ottica, una acustica, una sintassi, una morfologia adeguate alla struttura della percezione, la quale non è un sistema lineare di trasmissione successive come, ad esempio, il verso tradizionale. È indubbio che gli schemi di comunicazione estetica basati sulla percettività del materiale, hanno in comune un atteggiamento concreto, sia che si tratti di poesia concreta o di arte programmata o di musica elettronica. (Lora Totino 1966, 293 e 295)

Nelle composizioni citate e nell'opera analizzata, la parola è infatti usata come un vero e proprio materiale da costruzione, che si dispone sul foglio a formare ciò che Totino definisce come “verbotecture”, ovvero “architetture di parole sulla superficie della pagina o nello spazio tridimensionale” basate sulla “correlazione” e “integrazione” di “valori semeiotici tipo visuali (il segno tipografico nelle sue svariate dichiarazioni di corpo, carattere, intensità) con i valori verbofonici propri della parola” (Lora Totino 1996, 39).

La disposizione delle parole e la loro variazione è determinata mediante un “metodo operativo” di tipo “sperimentale”, che “quindi non si pone come risultato immutabile e definitivo, ma come una serie di soluzioni provvisorie” (ivi, 295). Ne risulta, per l'appunto, un' “opera aperta”, nella quale l'osservatore può individuare i vari collegamenti possibili, grazie ad una percezione simultanea e, contemporaneamente, diacronica degli elementi della composizione. Il fattore temporale non è eliminato a favore della sincronia, ma è strettamente correlato alla dimensione spaziale, poiché – osserva ancora Totino – il rapporto tra segno e spazio è “polivalente” essendo il risultato di un intreccio tra componenti “semantico-verbali, semiotiche, plastiche e fonetiche”, che dunque “può essere percepito simultaneamente, ma può essere analizzato in successioni temporali” (*ibidem*):

la quarta dimensione nasce da un approfondimento dell'analisi spaziale, inoltre dalla percezione alla apercezione dell'evento si sviluppa un percorso che si dilata nella memoria, anche se ci limitiamo alla materialità del lessico, dei segni, dei fonemi, senza interferenze extratestuali. (*Ibidem*)

Il tempo è difatti protagonista di molte composizioni, sia in connessione con lo spazio (*Spazio del tempo*⁹ e *Spazio tempo*¹⁰) che come elemento singolo. Si veda l'opera intitolata *Tempo*, sempre del 1966, costruita sulla ripetizione seriale della parola "tempo", sottoposta ad un rigido schema di variazione basato su sette gruppi di tre linee, ciascuna composta da cinque unità lessicali:

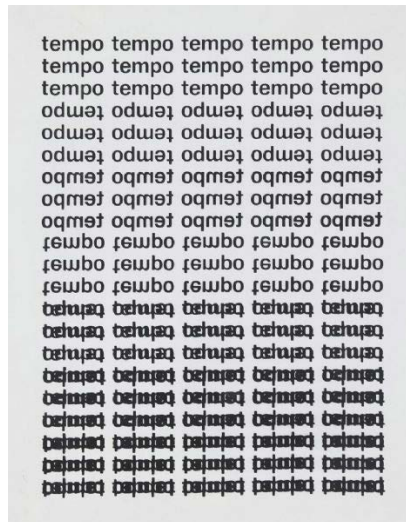


Figura 2 – Arrigo Lora Totino, *Tempo*, verbotettura, 1966

Per comodità indicherò le sette unità di tre linee con il termine di “terzine”, secondo il significato matematico di gruppo di tre elementi. Le sette terzine sono suddivise in due blocchi, il primo composto da quattro terzine, il secondo da tre. Le prime quattro terzine sono disposte secondo una complessa struttura “ritmico-visuale”, che collega con ribaltamenti e inversioni i gruppi di linee. Nella prima terzina, la parola “tempo” è ripetuta in successione lineare con ordine di lettura classico da sinistra verso destra; nella seconda essa è rovesciata cosicché, per una lettura tradizionale, occorre girare il foglio. Ciò provoca un effetto di ribaltamento cartesiano a

⁹ Nella composizione il trascorrere del tempo è suggerito dalla scansione delle parole «prima, ora, dopo», evidenziate con font tipografici diversi a seconda della loro posizione nel flusso continuo della ripetizione seriale.

¹⁰ L'opera è composta da una cornice delimitata dalla ripetizione della parola “Tempo”, con all'interno il quadrato formato dalla parola “Spazio”, identico a quella della composizione del 1966 (*Spazio*).

“specchio” tra la terza riga della prima terzina e la prima riga della seconda, per cui alla lettera “t” corrisponde la “o” e alla “o” la “t”. Tra la seconda e la terza terzina, invece, abbiamo un rovesciamento simmetrico della parola “tempo”, disposta seconda l’ordine di lettura inverso, da destra verso sinistra, con corrispondenza delle lettere “o” e “t” (sebbene queste ultime siano rovesciate, in modo da far coincidere la parte apicale). Tra la terza e la quarta terzina abbiamo di nuovo un ribaltamento cartesiano a specchio per cui alla lettera “o” corrisponde la “t” e alla “t” la “o”, secondo un ordine inverso rispetto alla soluzione adottata nella prima e seconda terzina; inoltre la lettura della parola “tempo” avviene da destra verso sinistra, mentre nella prima e nella seconda è da sinistra verso destra. In questo modo otteniamo due diverse tipologie di giustapposizione: un ribaltamento simmetrico che collega due gruppi di terzine (la prima e la quarta; la seconda e la terza), e un ribaltamento a specchio (ovvero con inversione delle lettere) che coinvolge sempre due gruppi di terzine (la prima e la seconda; la terza e la quarta). Le quattro terzine che compongono questa prima parte – o strofa, potremmo dire – della composizione sono dunque orchestrate secondo un complesso sistema di rispondenze simmetriche, attraverso ribaltamenti sull’asse cartesiano o a specchio e inversioni di lettura. Ciò determina un sistema di rapporti visuali che in certa misura sostituisce la consueta struttura ritmica della composizione poetica, basata anch’essa sul principio di variazione e uguaglianza. Anzi a ben guardare i quattro blocchi di terzine sono organizzati secondo lo schema classico della prima quartina del sonetto (ABBA), sia che si considerino le lettere finali, sia che si consideri il tipo di ribaltamento (a specchio o simmetrico). Dal punto di vista del “messaggio” questa prima “strofa” presenta numerose direzioni di lettura, suggerendo le molteplici “direzioni” del trascorrere del tempo, il cui spessore diacronico è invece alluso nelle ultime tre terzine dove, come in *Spazio*, la parola “tempo” è sottoposta a progressive sovrapposizioni che aumentano gradualmente sino a rendere illeggibili i grafemi. L’accumulo sul piano delle lettere sembra indicare le stratificazioni della memoria, che gradualmente si perdono nell’indistinzione dell’oblio, dove i ricordi si soprammettono l’uno all’altro in un groviglio inestricabile. La cancellazione per accumulo dei grafemi conduce ad una sorta di grado zero del linguaggio che non si realizza solo sul piano plastico ma anche su quello sonoro, laddove alla indistinzione grafica del segno corrisponde l’indistinzione del suono, che precede – o segue – l’articolazione linguistica. Le verbotette prevedono infatti una componente optofonica (cfr. Fontana 2018, 34-38), che non disgiunge mai i valori plastico-visuali da quelli sonori, tanto è vero che la ricerca di Totino procederà proprio nei medesimi anni anche in direzione della poesia fonetica o sonora, con la realizzazione di “audiotette”, ovvero “strutture di silenzi e parole” (Lora Totino 1973, 27). È da notare come in questo tipo di sperimentazioni – siano esse sonore o visuali – non venga mai meno il valore semantico della parola, che non è “usata” solo in senso plastico-visuale-sonoro, ma anche

come materiale lessicale, cioè dotato di significato, in quanto “elemento dell’idioma storico accettato come nucleo espressivo” (Lora Totino 1966, 293). Ciò implica una riflessione sul linguaggio, usato nelle sue unità minime dotate di significato compiuto (la parola), sottoposte ad un procedimento operativo di verifica che ne scandaglia le molteplici possibilità espressive, attraverso combinazioni seriali e conformazioni ideogrammatiche. A questo proposito è interessante citare un altro tipo di composizione totiniana, i “cromofonemi” (Lora Totino 1977), nei quali, oltre alla comparsa del colore, abbiamo anche un inedito accostamento tra il testo poetico lineare e la sua “traduzione” in immagine verbo-spaziale. L’esperimento ricorda in certo senso le raccolte di epoca rinascimentale, come l’*Emblematum liber* di Andrea Alciato¹¹ e l’*Iconologia* di Cesare Ripa¹², che costituiscono un vero e proprio repertorio canonico dell’immaginario.

In particolare nell’opera di Alciato abbiamo l’accostamento tra un epigramma e l’immagine ad esso corrispondente, che ne costituisce il referente figurativo e immaginativo, in linea con il bacino iconografico dell’epoca. L’esperimento di Totino riprende il giocoso accostamento tra il testo poetico e la composizione grafica ad esso relativa, ma ciò che ne risulta non pertiene affatto al repertorio iconico dell’epoca presente, quanto invece, ancora una volta, al problema della “conversione” dei rapporti verbali in rapporti spaziali, mantenendo invariato il portato semantico dell’opera, ma al contempo dilatandone le possibilità attraverso il principio di ripetizione e variazione proprio del concetto di serialità. Nello specifico, il testo lineare si basa sulla ripetizione delle parole “sonno”, “sogno”, “sole”, “ombra”, secondo combinazione multiple che ricordano – osserva Barilli – la fascinazione di antiche strutture metriche come la sestina, “in cui poche parole devono ripetersi di verso in verso secondo tutte le combinazioni possibili” (Barilli, Fameli 2014, 27). Al testo è contrapposta la figura che ne deriva:

¹¹ Pubblicata in edizione a stampa non sorvegliata dall’autore nel 1531, l’opera è stata nuovamente edita nel 1534 e poi data alle stampe più volte negli anni seguenti. Attualmente è disponibile un’edizione online della raccolta (<<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a>>, 11/2018) e un’edizione commentata che mette a confronto le diverse versioni (Alciato 2015).

¹² L’opera vide la luce nel 1593 e fu poi ampliata in successive edizioni. Si segnalano l’edizione online (<<http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAList.asp>>, 11/2018), la ristampa anastatica in tre volumi dell’opera (Ripa 2010) e l’edizione commentata (Ripa 2012).



Figura 3 – Arrigo Lora Totino, *Nel sonno il sogno*, cromofonema, 1977

Come si può osservare, la composizione concreta traduce in rapporti spaziali quanto espresso dal testo lineare, ovvero – in ottemperanza al titolo – la parola “sogno” si trova nel centro della composizione, all’interno cioè dello spazio delimitato dalle stringhe formate dalla parola “sonno” (“nel sonno il sogno”). La linea costituita dalle parole “sole/ombra”, esattamente bipartita nelle due unità lessicali, riproduce i versetti incipitari “luce solare al sole / luce solare all’ombra”. Così, nella figura, la stringa con la parola “sonno” è preceduta e seguita dalle linee centrali formate dal sostantivo “sogno” (“prima del sogno e dopo”), ed è in rapporto con la stringa suddivisa equamente tra i vocaboli “sole” e “ombra”: “il sonno al sole / il sonno all’ombra”. Sono inoltre rispettati i colori attribuiti ai nomi: giallo per il “sogno” e blu per il “sonno”; mentre per le parole “sole” e “ombra” sono impiegati, rispettivamente, il rosso e il verde. Da notare come siano utilizzati i tre colori primari (giallo, blu, rosso), cui si aggiunge il verde, colore secondario che deriva dall’unione del giallo e del blu, attribuito all’ombra.

L’opera quindi non costituisce né una rappresentazione iconica dei temi individuati (il sogno, la luce solare, il buio della notte), né una illustrazione di essi, bensì Totino, utilizzando un numero limitato di parole e di colori chiave (quattro per la precisione), realizza due composizioni autonome, che costituiscono una variazione su uno stesso “tema”. È interessante notare come il nucleo semantico – ovvero il contenuto – si mantenga sostanzialmente inalterato in entrambi i “testi” (quello lineare e quello concreto), ciò che cambia è invece la “forma dell’espressione”, ovvero il sistema costituito dai fonemi, dal repertorio lessicale e dalle regole sintattiche, che è proprio di ogni lingua naturale. Lo scarto si compie in rapporto alle regole sintattiche, che sono del tutto assenti nel testo concreto, mentre sono mantenuti il sistema fonologico e il repertorio lessicale. Totino infatti definisce la verbotettura

come “il risultato d’un metodo creativo di sistematica traduzione dei nessi verbali in strutture fonico-eidetiche”, in modo che “a nessi verbali inediti corrispondono inedite architetture tipografiche” (Lora Totino 1973, 26), laddove con il sintagma “nessi verbali” si intendono per l’appunto le regole sintattiche e metriche. Si tratta quindi di convertire i rapporti logico-sintattici tipici della “letteratura naturale” in “trame spaziali”, che danno vita a “nuove dimensioni semantiche nella rete dei rapporti fra parole” (ivi, 27). Il concetto di spazio – non a caso tema principale delle prime “verbotecture”, nonché nucleo dell’arte programmata – si configura dunque, come sottolineava Eco, il perno attorno al quale si compie il mutamento sostanziale dell’episteme contemporanea, e con cui l’uomo moderno si trova a doversi confrontare: “[l’uomo] si rivolta in un mondo inquieto che lo tempesta di stimoli che lo assalgono da tutte le parti. Attraverso la saggezza programmatica delle scienze esatte si scopre abitatore inquieto di un *expanding universe*. Non dico che sia una bella storia. È la storia” (Eco 1961, 187). Ciò si traduce in una rinnovata attenzione per l’articolazione dello spazio entro cui abita l’uomo, tanto che – come afferma Totino – il nuovo “stile sperimentale” della poesia concreta deve essere integrato “nell’esperienza urbanistica, nell’analisi delle condizioni più idonee alla formazione di “disegni di ambiente” – intendendo per ambiente quella struttura aperta i cui componenti non sono unicamente “cose fatte dall’uomo”, ma anche comportamenti umani di fronte alla percezione delle cose, delle persone, degli avvenimenti” (Lora Totino 1966, 295). In questo modo, a suo avviso, “la ricerca estetica servirà da un lato a suggerire le forme di prodotti e di attrezzature per il disegno industriale, dall’altro a fornire all’ambiente fisico un’attivazione delle corrispondenze estetiche in rapporto alla dinamica dei comportamenti” (*ibidem*). Attraverso i “metodi del lavoro di gruppo” e in stretta collaborazione con le nuove discipline scientifiche e umanistiche – come “la scienza degli insediamenti umani, la filosofia del comportamento, le scienze delle costruzioni, la sociologia, la psicologia, la teoria dell’informazione” (*ibidem*) – la ricerca estetica aspira quindi ad acquisire una funzione di primo piano nella nuova società che si va costituendo, all’interno di un utopico “umanesimo scientifico” che si fa interprete dei cambiamenti e delle sfide in atto, agli albori della postmodernità.

Riferimenti bibliografici

- Alciato Andrea (2015 [2009]), *Il libro degli emblemi, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano, Adelphi; online: <<https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/books.php?id=A31a>> (11/2018).
- Anceschi Giovanni, Boriani Davide, Colombo Gianni, De Vecchi Gabriele (1960), “Dichiarazione”, *Miriorama 1*, Milano.

- Balestrini Nanni (1961), "Tape Mark I", *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, numero dedicato a "Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura", a cura di Sergio Morando, Milano, Bompiani, 145-151; online: <http://p-dpa.net/download/almanacco-letterario-bompiani_1962.pdf> (11/2018).
- Bandini Mirella (1996), "Il teatro della parola di Arrigo Lora Totino", in Lora Totino 1996, 11-32.
- Barilli Renato, Fameli Pasquale (2014), *Arrigo Lora Totino. Il poeta visivo sonoro performativo*, Pasian di Prato, Campanotto.
- Belloli Carlo (1969), "Poesia visuale: affermazione di una tendenza", in Dietrich Mahlow, Arrigo Lora Totino (a cura di), *La Biennale di Venezia. Poesia concreta, indirizzi concreti, visuali e fonetici* (Cà Giustiniani/Sala delle Colonne, 25 settembre – 10 ottobre 1969), introduzione di Umbro Apollonio, Venezia, Stamperia di Venezia, 13-18.
- Bense Max (1966), "Stili sperimentali", *Modulo. Rivista di cultura contemporanea*, 1, 5-9; online: <http://www.archiviumauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00036.pdf> (11/2018).
- Carlsund Otto, Doesbourg Theo van, Héllion Jean, *et al.* (1930), "Base de la peinture concrète", *Art Concret* I, numero d'introduzione, 1.
- Eco Umberto (1961), "La forma del disordine", *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, numero dedicato a "Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura", 175-176 e 186-187; online: <http://p-dpa.net/download/almanacco-letterario-bompiani_1962.pdf> (11/2018).
- (1962a), Presentazione a *Arte programmata, arte cinetica, opere moltiplicate, opera aperta*, Milano, Officina d'Arte Grafica A. Lucini, pagine non numerate. Ora riprodotto in facsimile in Marco Meneguzzo, Enrico Morteo, Alberto Saibene (2012), *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Milano, Johan & Levi.
- (1962b), *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani.
- Fontana Giovanni, a cura di (2018), *Arrigo Lora Totino. In fluenti traslati*, Brescia, Fondazione Berardelli.
- Gerstner Karl (1961), "Eccentrico tangenziale: schemi della posizione base e di costellazioni regolari", *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, numero dedicato a "Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura", 188; online: <http://p-dpa.net/download/almanacco-letterario-bompiani_1962.pdf> (11/2018).
- Gomringer Eugen (1953), *Konstellationen, constellations, constelaciones*, Bern, Spiral Press.
- (1966), "Dal verso alla costellazione. Scopo e forma di una nuova poesia", *Modulo. Rivista di cultura contemporanea* I, 1, 15-17; online: <http://www.archiviumauriziospatola.com/prod/pdf_archivio/A00036.pdf> (11/2018).
- Granzotto Giovanni, Margozzi Mariastella, a cura di (2012), *Arte programmata e cinetica*, Roma, Il Cigno GG Edizioni.
- Higgins Dick (1966), "Intermedia", *Something Else Newsletter* I, 1, 1-6.
- Lora Totino Arrigo (1966), "Poesia concreta", *Marcatrè. Notiziario di cultura contemporanea* IV, 26-27-28-29, 293 e 295.

- (1973), "Puntuali appunti (1972-1973), in Luigi Ballerini (a cura di), *Scrittura Visuale in Italia 1912-1972*, Torino, Galleria civica d'Arte Moderna, 26-27.
- Meneguzzo Marco (2012), *Arte programmata cinquant'anni dopo*, Monza, Johan & Levi.
- Meneguzzo Marco, Morteo Enrico, Saibene Alberto, a cura di (2012), *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Milano, Johan & Levi.
- Munari Bruno (1961), "Perturbazione cibernetica", *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, numero dedicato a "Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura", 185; online: <http://p-dpa.net/download/almanacco-letterario-bompiani_1962.pdf> (11/2018).
- Ripa Cesare (2012), *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, testo stabilito da Paolo Procaccioli, Torino, Einaudi; online: <<http://www.asim.it/iconologia/ICONOLOGIAlist.asp>> (11/2018).
- (2010), *Iconologia*, riproduzione anastatica dell'edizione di Perugia (1764-1767), presentazione di Mino Gabriele e Cristina Galassi, Lavis, La Finestra, 5 tomi.
- Rot Diter (1961), "Alcune possibili combinazioni tra le lettere b p d q", *Almanacco Letterario Bompiani 1962*, numero dedicato a "Le applicazioni dei calcolatori elettronici alle scienze morali e alla letteratura", 186-187; online: <http://p-dpa.net/download/almanacco-letterario-bompiani_1962.pdf> (11/2018).

Opere di Arrigo Lora Totino

- Lora Totino Arrigo (1966), *Spazio*, verbotettura, ora in Lora Totino 1996, cat. 9; e in Lora Totino (2018), 39.
- (1966), *Spazio del tempo*, verbotettura, ora in Lora Totino 1996, cat. 10.
- (1966), *Entro lo spazio*, verbotettura, ora in Lora Totino 1996, cat. 13.
- (1966), *Tempo*, verbotettura, ora in Lora Totino 1996, cat. 11.
- (1967), *Spazio tempo*, verbotettura, ora consultabile online nell'archivio della Fondazione Bonotto: <<https://www.fondazionebonotto.org/it/collection/poetry/loratotinoarrigo/4301.html>> (11/2018).
- (1977), *Cromofonemi Indescenti. Traduzione serigrafica di sette poemi verbotettonici*, testo critico di Luigi Carluccio, Torino, Tuttagrafica.
- (1996), *Il teatro della parola*, a cura di Mirella Bandini, con un testo di Giorgio Zanchetti, Torino, Lindau.
- (2018), *Arrigo Lora Totino. In fluenti traslati*, a cura di Giovanni Fontana, Brescia, Fondazione Berardelli.

