

Vanessa Martore

## LA SPERIMENTAZIONE NELL'ATTIVITÀ POETICA DELL'AVANGUARDIA UNGHERESE

*"Poetry has gone beyond the word, beyond the letter, both  
aurally and visually. Visual poetry can be heard, smelt, has  
colours, vibrations. Sound poetry dances, tastes, has shape"*<sup>1</sup>

(Bob Cobbing)

### **Dalla "rappresentazione" alla "presentazione" del mondo: il passaggio dal testo alla dimensione spazio-temporale**

Come per altre sfere artistiche, anche per le pratiche più specificamente letterarie assume notevole importanza la caratteristica tipica nel Novecento di auto-riflessione degli artisti sul proprio ruolo all'interno della società, sul concetto d'arte e opera d'arte, non più identificabile in un oggetto prodotto ma vista piuttosto come "operazione estetica".

Questo ci porta a studiare l'espressione sperimentale della neoavanguardia dall'angolo visuale delle relative poetiche, sistemi ordinati più o meno organici, "modelli", "guide" del fare stesso, che portano in luce i principi regolativi secondo cui gli artisti operano o intendono operare.

"Guardare all'arte dall'angolo visuale delle poetiche senza dubbio comporta il porre l'accento sulla "cosa che si fa" piuttosto che sulla "cosa fatta", sul farsi, sul momento progettuale e sul processo genetico dell'opera piuttosto che sul suo darsi come "fatto", opera che vive definitivamente fuori di sé".<sup>2</sup> La poesia viene pensata quindi come modo di presenza nel mondo e come metodologia oltre che fenomenologia.

Il soggetto creante (il poeta) diventa uno scrittore "aperto" che trae esperienza dalle cose e non più un poeta-io che proietta le sue emozioni, mitologie nella poesia: un poeta-oggettivo che è incline a far parlare i pensieri e gli oggetti dell'esperienza, che non tenta di imprigionare, ma di inseguire le cose alla ricerca delle immagini dell'uomo e degli uomini, delle cose e dei fatti che operano all'esterno e all'interno dell'esistenza. La scrit-

---

1 «La poesia è andata oltre la parola, oltre la lettera, sia uditivamente che visivamente. La poesia visiva può essere ascoltata, odorata, ha colori, vibrazioni. La poesia sonora danza, ha un sapore, una forma.», Bob Cobbing, "Visual poetry", in *Literally Speaking*, BO EJEBY Ed., Sweden, 1993, p.7.

2 Lucio Vetri, *Letteratura e caos*, Milano, Mursia 1992, p. 15.

tura non solamente come mezzo per il pensiero, ma come “essere” materiale indipendente, con qualità formali visive, con capacità di porsi nello spazio ecc. e con un'energia espressiva indipendente dal significato.

Le varie tendenze della poesia sperimentale nascono dalle zone-confini del genere musicale, pittorico e letterario tradizionale; per questa ragione sono meglio comprensibili solo se messe in relazione con gli altri settori artistici (arti più propriamente visive, plastiche) dell'attività artistica sperimentale dell'avanguardia, che presentano una vera e propria identità di comportamento metodologici.

Se diamo uno sguardo ai precedenti della poesia sperimentale, si nota come possano essere ricercati indietro nel tempo nelle scritture a carattere autoinformativo ed esteticamente sollecitanti come quelle dell'Antico Egitto (geroglifici), o delle civiltà asiatiche e selvagge (ideogrammi, pittogrammi ecc.), in alcune figure poetiche ellenistiche, dove è la disposizione dei caratteri sulla pagina o addirittura l'insieme di un foglio che crea la situazione espressiva e/o estetica, nella forma antica dell'acrostico, nei quadrati magici medioevali ecc.

Nei primi due decenni del secolo XX sono nate le tendenze di base della poesia sperimentale che influenzeranno e stimoleranno in parte anche la ricerca della “nuova avanguardia” a partire dal secondo dopoguerra. Seppur in un primo tempo ramificate in vari movimenti, non si può prescindere dai fondamenti gettati dalla loro attività teorica e pratica rivoluzionaria tra gli anni '10 e '30, in particolare si pensi ai tentativi di Apollinaire, dei futuristi, del Dadaismo, seguiti poi anche da una quarta linea di ricerca portata avanti dai cubisti (che inseriscono per la prima volta delle lettere dell'alfabeto nei loro quadri).

Importanti passi per lo sviluppo della poesia visuale vengono, ad esempio, realizzati da Apollinaire nei *Calligrammes* del 1918, dove la lettera serve contemporaneamente sia il significato che la costruzione di un'immagine indipendente. Si tratta ancora però di sperimentazioni a carattere impressionista, che non rivoluzionano il rapporto segno-significato.

È solo con i futuristi e poi con i dadaisti che, credendo nella forza indipendente della parola, la struttura metrico-lineare della poesia verrà completamente sconvolta e ci si allontanerà quasi completamente dal significato: già con il *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912) Marinetti proclama l'eliminazione della sintassi, l'uso del verbo all'infinito, propone l'utilizzo di segni matematici al posto dell'interpunzione, la differenziazione dei caratteri tipografici per rafforzare, velocizzare, rallentare l'espressività poetica ecc.

“Noi useremo in una medesima pagina 3 o 4 colori diversi di inchiostro e anche 20 caratteri tipografici se occorra. Per esempio: corsivo per una serie di sensazioni simili o veloci, grassetto o tondo per le onomatopie violente ecc.”<sup>3</sup>

“Con questa rivoluzione tipografica e questa varietà multicolore di caratteri io mi propongo di raddoppiare la forza espressiva delle parole...”<sup>4</sup>

Tramite il motto “parole in libertà” i futuristi creano un nuovo tipo di poesia dove il senso della composizione risulta dalla disposizione di singoli vocaboli o gruppi di parole sulla pagina scritta o stampata in modo asintattico, con diverso corpo tipografico ecc.

I dadaisti poi, con grande fervore, in particolar modo Francis Picabia e Tristan Tzara, riprendono questa linea di ricerca ideando composizioni con introduzione di lettere dell’alfabeto, simili a quelle dei futuristi italiani. Anche nell’area fiammingo-olandese si tentano contaminazioni tra le parole in libertà e i Calligrammes di Apollinaire: Antony Kok e Theo van Doesburg introducono nei loro lavori elementi di poesia fonetica, Paul van Ostaijen rielabora in maniera originale il metodo calligrammatico di Apollinaire. Kurt Schwitters realizza ancora un altro tipo di poesia visiva: isola l’immagine visiva dalla struttura poetica nella sua purezza, liberandola da tutti gli elementi di disturbo esterno, arrivando a privare la poesia di ogni contenuto ancora percepibile. Formula estrema è la sua “Bildgedicht”, in cui singole lettere dell’alfabeto vengono distribuite a collage su una superficie, e la famosa “i-Gedicht”, consistente in una “i” minuscola ripetuta per tutta la pagina, con l’unica scritta “Leggi: prima in su, poi in giù, poi in su e un puntino sopra”; un esempio che intende rivelare il vuoto elementare della superficie scritta e mettere in evidenza che il senso e il significato di un testo scritto o stampato sono il frutto di un’associazione in parte convenzionale, in parte soggettiva, unito arbitrariamente alla materialità della lettera stampata.

Un coagularsi di scrittura e immagine che appare ripetersi nelle diverse culture alla ricerca di una liberazione dalle sovrastrutture comunicative per ritrovare la piena libertà di significazione: una parola non portatrice di immagini ma essa stessa immagine autonoma.

---

3 Filippo Tommaso Marinetti, estratto da *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà*, (Manifesto edito dalla direzione del movimento futurista), Milano, 11 maggio 1913.

4 Ibid.

Contemporaneamente, sempre in questo periodo, si sviluppa anche un'altra linea di ricerca poetica sperimentale: quella della poesia fonetica o sonora, la cosiddetta "Lautgedicht", genere differente dalla poesia tipografico-figurativa.

Anche in questo caso è proprio con la prassi artistica dei futuristi e dei dadaisti che viene riscoperta la funzione poetica della voce e dell'oralità, elemento fondamentale nella poesia sonora: la voce diventa fattore organico della composizione poetica, la declamazione oltrepassa i limiti dell'interpretazione vocalica e diventa atto creativo, componente funzionale della struttura poetica. L'attenzione viene, da questo momento in poi, concentrata sull'aspetto sonoro, acustico della lingua, ritornando così all'origine della tradizione orale, prima di tutto suono e poi segno grafico, scrittura. La parola parlata è vibrazione, movimento, energia-vita e il discorso di conseguenza una forma di musica, musica parlata.

Gli artisti che operano nel campo della poesia sonora si trovano quindi di fronte allo stretto rapporto tra testo e suono, vale a dire tra poesia e musica, e ne esplorano e scoprono le sue zone-limite, generatrici di innumerevoli possibilità di sperimentazione.

Secondo Jochen Gerz l'ideologia occidentale ha progressivamente definito una perdita di contatto tra l'uomo e il mondo tramite il linguaggio: il mondo esterno si presenta tale e quale "come è detto" e il linguaggio assicura, in modo meccanico, il dominio incontrastato della rappresentazione sulla vita, dividendo la complessità della vita in "realtà" e "idea", affermandosi come tramite ineliminabile tra queste due artificiose entità.

Il linguaggio viene a costituirsi come il responsabile dell'avvenuta alienazione dell'individuo rispetto alla concretezza della vita. È da qui che parte la riflessione dei poeti che operano nell'ambito della poesia visuale e concreta: "nella misura in cui il mezzo linguistico si fa rappresentativo delle cose sino a sostituirne la presenza, con la totale dipendenza dell'uomo da esso, il quale perde il suo diritto al mondo (...). La poesia visuale si oppone a questa tendenza ricorrendo all'assunzione di elementi autoinformativi, alla miriade dei possibili codici poetici. Essa si definisce anche "concreta" perché la sua comprensione sfugge di fatto all'arbitrarietà astratta e mistificante del linguaggio".<sup>5</sup>

I poeti visuali vogliono cercare di abbattere la barriera d'incomprensione che si è creata tra l'uomo e il mondo tendendo a sciogliere l'eviden-

---

<sup>5</sup> Gerz e il linguaggio del "fare". *Poesia visuale, Poesia concreta*, a cura di Giuliana Morandini, Studio Arti Visive, Roma, 1973, p. 34.

za che il mondo racchiude in se stesso per svelarne la polivalente significazione. La scrittura diventa così informazione di se stessa, al pari delle cose che con muta eloquenza, reclamano il loro senso, costituendosi come vero riflesso del mondo esterno.

“L’originalità della poesia visuale sta nel fatto che essa non mira a sostituire le difficoltà del linguaggio tradizionale con un altro “codice rappresentativo” destinato a ripeterne i vizi e soggetto, prima o poi, alla stessa mercantizzazione della vita; essa esalta invece ogni attimo di tempo e strappa tutto lo spazio concepibile al suo anonimato e alla sua noia, riproponendo continuamente le cose nella loro vitale verità”.<sup>6</sup>

La poesia sperimentale in senso contemporaneo fiorisce invece a partire dagli anni ’40/50, anche se negli anni ’30 con i surrealisti si erano sviluppate ancora altre forme poetiche a carattere sperimentale (si pensi alla “écriture automatique” di Breton e ai “Poèmes objets”) sebbene in questo caso esse non abbiano più nulla a che fare con i caratteri tipografici e soltanto vagamente si rifacciano ad un rapporto linguistico articolabile.

“Gli oggetti che qui vengono accostati l’uno all’altro e a cui s’aggiungono delle scritte con effetto di contrasto o di etichetta hanno solo funzione di stimolo in vista del processo mantico-associativo che si svolge in chi guarda. Gli oggetti così giustapposti hanno l’effetto di estraniare lo spettatore, la reazione che essi mirano a produrre, riconduce ad uno stato pre-linguistico, non deducibile intellettualmente né formulabile in vocaboli.”<sup>7</sup>

La poesia sperimentale si è, per ogni singola tendenza, data delle definizioni che, senza la presunzione di dare un quadro completo a riguardo, si possono sintetizzare in:

a) “**poesia concreta**”: questo termine viene usato per la prima volta da Eugene Gomringer nel 1951; gli elementi linguistici vengono utilizzati nella loro triadica funzione verbale, visuale e vocale nello stesso tempo, tanto in modo semantico che in modo estetico. Per “testo materiale” intenderemo in generale quel testo che non fa dipendere l’uso e la posizione dei vocaboli dal suo significato (extratestuale) e non fissa questo significato in un “contesto”, bensì fa dipendere tale significato dalle proprie possibilità funzionali estetiche e strutturali come elemento nel particolare mondo linguistico dei “nessi” del testo. Si spiegano così i concetti di “testo visuale” e di “testo concreto”

---

6 Ibid.

7 Helmut Heissenbüttel, “Per una storia della poesia visiva nel XX secolo”, ne *Il Verri* n. 16, 1964, p. 53.

usati nella sfera dello stile sperimentale. Un “testo visuale” è “materiale”, perché gli aspetti ottici dei segni linguistici determinano l’uso di questi come “materiale” estetico.

b) “spazialismo”, o “poesia spaziale” (legato al nome del francese P. Garnier) che opera verso lo strutturarsi tridimensionale dei simboli grafici, delle lettere.

c) “lettrismo”, tendenza grafica e pittorica che lavora con la calligrafia e le lettere. Il movimento lettrista intorno a Isidore Isou e Maurice Lemaitre negli anni '40 rinnova l’interesse verso quella sperimentazione linguistica iniziata dai futuristi.

d) “poesia visuale”: come abbiamo già visto in precedenza, la poesia visuale basa la sua forza espressiva sulla percezione visuale della lingua; la sintassi spesso scompare del tutto e viene rimpiazzata da relazioni spaziali che assicurano la struttura tradizionalmente creata dalla sintassi.

e) “poesia sonora” dove il fine estetico è rappresentato dal fonema linguistico e da gli altri effetti acustici derivanti dall’apparato fonorio umano e non.

f) “poesia cibernetica”, creata tramite il computer.

g) “poesia anonima”, individuabile in quelle opere senza nome, considerate poetiche della vita quotidiana (graffiti, pubblicità, accostamento casuale di poster su muri, tattoo ecc.).

Queste sono solo alcune delle numerosissime definizioni con le quali ci si incontra nello studio della poesia sperimentale, ma tutte hanno sicuramente in comune l’aspirazione alla conquista di un totale anti-utilitarismo per raggiungere la vera funzione espressiva, che ora può ampliarsi in spettacolo trisensoriale fono-audio-visuale.

Il vero e proprio *Manifesto della Poesia Concreta* viene pubblicato da Öyvind Fahlström nel periodico *Odyssé* nel 1953, ispirato alla musica concreta di Pierre Schaeffer. Ci vorranno però almeno altri dieci anni (1963) affinché Fahlström possa presentare le sue poesie concrete e “radiofoniche” (uno stile completamente personale di utilizzare la radio come medium) ad un pubblico apprezzabilmente più vasto.

Importante fattore, di origine tecnica, per la riscoperta e l’ulteriore sviluppo della poesia sonora negli anni '50 è la possibilità di maggiore utilizzo di alcuni mezzi tecnici elettronici e in particolare del registratore: si possono finalmente catturare e riprodurre tutti i suoni del parlato, fino a quegli elementi non udibili all’orecchio umano, e analizzarli, sezionarli, cambiandone la velocità, manipolandoli nei modi più vari. Anche il microfono, utilizzato per analizzare il discorso e la voce, fa le veci di un micro-

scopio. Paradossalmente si potrebbe affermare che è il registratore a ridare voce alla poesia sonora.

Secondo Bob Cobbing (poeta sperimentale e critico teorico), la poesia sonora concreta sembra svilupparsi secondo due linee di ricerca complementari: l'una in rapporto con lo sviluppo tecnologico e scientifico, alla ricerca di un'"umanizzazione" della macchina da parte dell'uomo, di un "matrimonio" tra il calore umano e la freddezza del suono generato elettronicamente; l'altra che opera invece verso un ritorno al primitivo, alla capacità di incantarsi e al rituale, verso una rinnovata unità tra poesia e musica, un'amalgamarsi con il movimento e la danza, il raggiungimento da parte della voce dei suoi pieni poteri fisici: la voce come parte del corpo, dove il corpo è principalmente inteso come lingua.

Henri Chopin proclamerà: "il corpo è una fabbrica di suoni!" e famose diventeranno le sue sperimentazioni sonore dove, con un registratore dai microfoni sensibilissimi accostato al cavo orale, registrerà suoni straordinari, mai sentiti prima, nei quali è difficile tracciare una linea di confine tra musica e poesia.

*"Sound poetry is a momentary, fragmentary attempt to recapture the unity between poetry and song that disappeared with the advent of the written word"*<sup>8</sup>

(Ilmar Laaban)

Come ci fa notare Arrigo Lora-Totino "oggi si può affermare che la poesia visiva e la poesia sonora rappresentino i due poli d'attrazione di quella parte di letteratura contemporanea che non può essere considerata "merce di consumo"<sup>9</sup>".

Una frattura irreparabile è accaduta nel mondo delle lettere, un fenomeno che non conosce frontiere: "il mondo da stato di rapporti tra soggetti e oggetti è diventato un processo sistematico di comunicazioni e informazioni. Molte lingue - naturali e artificiali - si sovrappongono o si giustappongono, e la sperimentazione, la manipolazione del linguaggio, considerato ora come "materia" e non più come mezzo, diventa un principio stilistico costante: decomposizione di sintassi e grammati-

<sup>8</sup> «La poesia sonora è un tentativo momentaneo, frammentario, di ricattare l'unità tra poesia e canzone che è scomparsa con l'avvento della parola scritta», Ilmar Laaban, "Sound poetry", in *Literally Speaking*, BO EJEY Ed., Sweden, 1993, p. 3.

<sup>9</sup> Arrigo Lora-Totino "On sound poetry", in *Literally Speaking*, BO EJEY Ed. Sweden, 1993, p. 16.

ca per arrivare alle relazioni fra le singole parole, emancipazione dai parametri letterari, lo scrivere come avventura pianificata, ricomposizione in strutture linguistiche artificiali, questi e numerosi altri esperimenti nascono dal bisogno di testimoniare la realtà moderna”<sup>10</sup>.

La poesia moderna scritta comunica, in primo luogo, attraverso il significato (semantica) delle parole, i loro campi di associazione e le metafore, che tutti insieme costituiscono i mezzi per la rappresentazione di processi mentali astratti.

Gli autori di testi sonori e visuali considerano la modalità dell'attività definita “modernista” così completamente evoluta, con tanto poco di nuovo da aggiungere, che rivolgono la loro attenzione invece alla poesia concreta, la quale utilizza gli aspetti visuali, ritmici ed emblematici, piuttosto che la metafora.

La poesia concreta è poesia sperimentale strutturale. Non si tratta solo della costruzione di frammenti di una natura inventata totalmente da parte di una tecnocrazia di poeti, quanto di moltiplicare all'infinito sperimentazioni rigorosamente disciplinate. Il poema concreto si presenta perciò come una varietà di ipotesi di lavoro e quindi di ricerche operazionali, nelle quali è ovviamente implicita una *pars destruens* di critica nell'ambito di un sistema, che tuttavia rimane un momento iniziale di avvio, in quanto un ordine nuovo giustifica una distruzione altrimenti oggidì insensata.

La poesia concreta appare come letteratura di “alternative” e non già come una letteratura soltanto di “opposizione” fondata sul mero scarto del patetico o del banale”.

La poetica sperimentale dell'avanguardia ungherese: poesia sonora e poesia visiva

La poesia ungherese ha sempre avuto, anche nei secoli passati, una grande tradizione di musicalità: grandi poeti come Bálint Balassi nel XVI secolo o il virtuoso Mihály Csokonai Vitéz a cavallo tra il XVIII e il XIX secolo o il famoso János Arany nella seconda metà dell'Ottocento sviluppano tutti un suono sublime nella lingua della poesia scritta.

All'epoca però in Ungheria non era ancora stata elaborata la nozione concettuale di organica identità tra poesia e musica, né tantomeno quella realizzata dai poeti simbolisti francesi della separazione della poesia dalla “letteratura”. Nonostante ciò la musicalità post-simbolista viene sviluppata ad un livello quasi virtuoso dai poeti della rivista *Nyugat* (Occidente), forum del modernismo moderato in letteratura nei primi

---

<sup>10</sup> Idem., p. 17.

decenni del XX secolo, soprattutto nei lavori di traduzione di Dezső Kosztolányi, Árpád Tóth, Mihály Babits.

Una sensibilità proto-avanguardistica, totalmente nuova e un'adeguata musicalità barbarica del linguaggio poetico viene introdotta dalla poesia di uno dei più grandi poeti ungheresi di tutti i tempi: Endre Ady, parallelamente alla modernizzazione percettiva e linguistica operata dal musicista Béla Bartók, nei suoi primi lavori, avranno entrambi un ruolo fondamentale per il rinnovamento.

Con tutto ciò però non si raggiunge ancora una paradigmatica e reciproca compenetrazione di musica e poesia, che si sarebbe potuta consolidare come nel caso della pratica del Futurismo o del Dadaismo.

La prima forte onda dell'avanguardia storica è segnata dalla rilevante personalità di Lajos Kassák, poeta, scrittore e, come è meglio conosciuto in Europa, pittore, grande organizzatore e editore di riviste importanti come *A Tett* (L'Azione), *Ma* (Oggi), *Munka* (Lavoro), *Dokumentum* (Documento).

Kassák coglie l'ispirazione dagli espressionisti tedeschi e austriaci da una parte, dall'altra dal Cubismo e più tardi dal Costruttivismo, correnti relativamente puriste con un'influenza quasi esclusiva solamente sulle "belle arti", o nel caso dell'Espressionismo, un tipo di influenza sulle intenzioni e sul dinamismo artistici, ma che non stravolgono radicalmente l'intera struttura della lingua della poesia.

Kassák e suoi colleghi (principalmente Róbert Berény, Sándor Barta, Béla Uitz, Róbert Reiter, Erzsébet Újvári o anche, per un periodo, László Moholy Nagy) fanno molto per la formazione di una nuova visione artistica nel campo delle arti visive lanciando una nuova pratica nelle arti applicate, nella tipografia, nel disegno grafico ecc., ma non arrivano al passaggio verso un uso asintattico e asemantico della lingua poetica. L'unico passo rilevante da loro compiuto è l'interessante pratica di poesie recitative corali, di grande rilevanza in senso artistico e socio-culturale, ma per quanto riguarda, ad esempio, l'aspetto acustico del linguaggio poetico non iniziano nessun tipo di poesia vocale-sonora.

Dopo l'attività degli anni '20, la poesia concreta esistente a livello d'espressione privata e non pubblicata potrà rifiorire solamente dopo la Seconda Guerra Mondiale, negli anni '60 con gli impulsi delle nuove correnti d'avanguardia, con l'affermarsi dello strutturalismo linguistico, dell'arte concettuale e del pensiero fluxus.

Sono in pochi in Ungheria a definirsi nell'ambito della poesia concreta e visuale, o per i quali questo tipo di ricerca costituisca la colonna portante della personale ricerca artistica sperimentale. La poesia concreta è

abbastanza occasionale e la maggior parte degli artisti lavorano piuttosto nel campo della letteratura, della musica e dell'arte figurativa, avvicinandosi alle vicine sfere di ricerca sperimentale solo con opere singole o serie di opere occasionali.

Si può dire che la rivista *Ma* di Lajos Kassák (tra il 1918 e il 1926) rimanga l'unico forum importante della poesia concreta ungherese per lungo tempo; è solo negli anni '70 che vengono pubblicate poesie visuali qua e là in alcune riviste, tra le quali *Új Írás* (Nuova Scrittura) e *Élet és Irodalom* (Vita e Letteratura), o nella raccolta di poesie di Dezső Tandori, ma non esiste ancora un'antologia che raccolga le sperimentazioni di questa corrente.

Tra le due guerre viene fermata la prima forte ondata d'avanguardia, a causa di una lunga serie di motivi (le conseguenze della mutilazione del paese dopo il trattato del Trianon, la forzata emigrazione di molti degli artisti d'avanguardia - anche Kassák si era trasferito a Vienna, dove aveva avuto un memorabile incontro con Marinetti -, l'oppressione del nuovo regime di destra a causa dell'appartenenza di molti artisti attivisti d'avanguardia alla sinistra radicale, ecc.).

Dopo la Seconda Guerra Mondiale, in breve tempo, l'Ungheria si viene a trovare sotto la nuova oppressione da parte della dittatura stalinista, ma grazie ad una molteplicità di fattori (sociologici, politici e culturali) e alle nuove correnti europee degli anni '60 (non arrestabili alla frontiera), tra la fine degli anni '60 e gli inizi dei '70, si sviluppa un'intensa ondata di nuova avanguardia, sebbene si affermi leggermente in ritardo rispetto ad altri paesi europei.

I risultati più progressisti vengono raggiunti in questo periodo nel campo del teatro sperimentale (come ad esempio il *Kassák Studio*, più tardi teatro *Squat* a New York) e nella musica "pop progressive" (Kex, János Baksa-Soós ecc.); ma anche nell'arte poetica, verso la fine degli anni '70 e durante tutti gli anni '80, si raggiungono risultati importanti soprattutto nella formazione di una nuova mentalità artistica nelle giovani generazioni, mentalità che dà impulso alla creazione di una cultura underground parallela a quella ufficialmente riconosciuta, con le sue pratiche artistiche sviluppate al di fuori delle istituzioni del regime.

Forse per la prima volta nella storia dei movimenti d'avanguardia ungheresi l'orientamento artistico dominante è quello di una visione "totale", che vede la compenetrazione di poesia, musica, pittura, danza.

La musica è in questo periodo decisiva per la poesia, come per tutta l'arte sperimentale: le occasioni offerte dai concerti-teatro e dalla relativa libertà di mezzi ed effetti all'interno di queste stesse situazioni

producono un nuovo tipo di spazio per le sperimentazioni artistico-poetico-musicali.

Da artisti, poeti, musicisti vengono formati numerosi gruppi e realizzate numerose performance: le formazioni *Bizottság* (Comitato), *Konnektor*, *BP Service*, *Lois Ballast*, *Art Deco*, *Jugó Tudósok* (Scienziati Iugoslavi) lavoreranno proprio seguendo queste tendenze.

Lo spazio visuale e musicale avrebbero potuto avere una forte influenza sull'uso del linguaggio poetico, primo fra tutti il livello della vocalità, quindi quello della sonorità e della concettualità, ma la poesia sonora ungherese è principalmente fuori dall'Ungheria che viene messa in movimento.

Nel 1973 appare la raccolta "*Scmuck Hungarian*" (Bean Gest Press, England), il numero ungherese dell'*Umwelt Design* (Wien, Stuttgart) e le pagine *Szétfolyóirat* in Ungheria raccolte da Dóra Maurer contenenti lavori di poesia concreta.

Solamente nel 1987, al Museo della letteratura Petöfi si svolgerà una mostra sulla poesia visiva dal titolo "*Kép-vers / Vers-kép*" (immagine-poesia / poesia-immagine), una retrospettiva delle correnti ungheresi in questo campo.

Durante tutti gli anni '70 non si dispiega una tendenza unitaria, vari sono gli stimoli che agiscono sui diversi artisti, che possono essere ricondotti a quelli sulla concettualità e visualità che avvengono a livello mondiale in tutta l'arte sperimentale.

Dóra Maurer individua le tendenze poetiche sperimentali ungheresi che si formano nel periodo che va dalla metà degli anni '60 agli inizi degli anni '70, nei seguenti gruppi:

1. poesie scritte in modo tradizionale, testi visuali dall'assetto ispirativo semplice che mettono in evidenza relazioni di significato linguistico interno, tra cui alcune opere poetiche di Sándor Weöres, László Nagy, gli scritti concettuali di Dezső Tandori del 1974, i programmi accompagnati da note grafiche di Tamás Szentjóby, i testi degli "environments" di Ferenc Hann, le prime poesie visuali filosofiche di Gábor Tóth, i testi concreti di Pál Nagy e Tibor Papp, membri del *Magyar Műhely* (Officina Ungherese) di Parigi, i quali sperimentano le possibilità uniche di denotazione e vogliono tener fuori dalla poesia qualsiasi elemento extratestuale. Il loro è un modo di sperimentazione tipografica, che apre alla manipolazione del "testo trovato", all'inserimento in questo di segni visuali già pronti e renderne visibile la loro simultaneità. Anche l'artista Alpár Bujdosó rientra in questo gruppo: utilizzando la visualità con metodo, utilizza semplici metodi grafici per passare da un si-

stema di significato sintagmatico (sequenziale) ad uno paradigmatico (di tipo aggregato).

2. Le tendenze lettriste, le modulazioni “calligrafiche” di Dezső Korniss, dei pittogrammi di József Jakovits e Lili Ország, degli adattamenti-graffiti di Krisztián Frey (intorno al 1969). Le pitture con messaggi scritti di László Lakner, o i suoi “poemi” attaccati a corde, le sue elaborazioni di Wittgenstein, che si situano tutte al confine fra pittura e concettualismo. Anche le tautologiche strutture segniche dalla “concezione nulla” (1971 “Your rain my rain”) o i segni di cancellazione di Endre Tót hanno la stessa origine.

3. Una poesia che in modo armonicamente sintetico agisce visualmente, tattilmente ecc. su altri organi di senso. Una delle più singolari varianti l’ha espressa Miklós Erdély nell’environment dal titolo “*Költészet mint ön-szerelő rendszer*” (la poesia come sistema auto-organizzante, 1973): “Riguardo alla poesia affermiamo che è capace di organizzarsi da sola senza alcuna intrusione esterna. La sua organizzazione non è meramente formale, ma insieme formale e concettuale, per questo è chiamata poetica... Il mondo vivente è anch’esso un sistema auto-organizzato, così non sorprende che la poeticità non abbia origine dai fatti della vita, è capace quasi di generare se stessa e di rinnovarsi continuamente”<sup>11</sup>. Sempre in questo gruppo vengono menzionate le “poesie-materia” e le “poesie-oggetto” di Tamás Szentjóby, gli aleatori “versi-linea” e le strutture battute a macchina di Dániel Erdély, le serie associative di immagini tratte dai giornali di Péter Türk. Fa parte di questa tendenza anche lo stesso lavoro di Dóra Maurer, che cerca con le sue composizioni di trasporre significati semplici o composti in un contesto dove venga fuori, appaia il movimento nascosto del significato.

Lavori di forma analitica, “tipogrammi”, “tipostrutture”. Dal 1973 Gábor Tóth si occupa dell’analisi sperimentale del valore informativo delle lettere. È interessato alla defunzionalizzazione e rovina, “corrosione” delle lettere. Appartengono ancora a questo gruppo i membri del *Pécsi Műhely* (Officina di Pécs) Ferenc Ficzek, Károly Kismányoki, Kálmán Szijártó, Károly Halász, Sándor Pinczehelyi, i quali ricercano nuovi tipi di lettere, di segni, e li analizzano in diversi contesti, creando da segmenti di testi e parole, tramite liste di segni, strutture di tipo visivo e semantico. Ferenc Lantos invece, con metodi visuali elementari, analizza poesie a carattere tradizionale, mentre Tibor Gáyor nelle sue strutture tipografiche “*Sumus*” (1971) si occupa

---

<sup>11</sup> Miklós Erdély, in *Jelenlét*, Medium Art Studio, 1997, p. 2.

delle relazioni che si celano nella simmetria e nei rovesciamenti di significati. Infine gli oggetti ironici a forma di lettera T (T-vonat), i “quaderni concettuali” (1970) e le situazioni-significato “*Igen-nem variációk*” (1972) di Géza Pernecky.

5. La poesia sonora, che in Ungheria è rappresentata da non molti autori ed opere. Tra queste le complesse composizioni dal titolo “*Mese*” (Favola), 1969 di Péter Eötvös, i testi declamati di Tamás Szentjóby, le poesie al telefono di László Beke, i testi simultanei-aleatori di Dóra Maurer, la poesia di Ákos Szilágyi, Endre Szkárosi ecc.

Tra questi Ákos Szilágyi sviluppa un tipo di poesia sonora molto particolare, ispirata dalla cesura tra il livello semantico e fonetico della lingua: crea una poesia orale permutativa nella quale la consistente alterazione della forma sonora delle stesse parole o frasi porta alla modificazione continua del significato. Nel suo metodo lo sviluppo parallelo delle modulazioni semantiche e fonetiche s’inserisce sempre in una composizione ritmica molto particolare che crea un effetto quasi grottesco, pieno di ansietà esistenziale.

Seguendo questi poeti, che iniziano la loro attività negli anni '70, András Petöcz inizia invece ad operare nell’ambito della poesia sonora negli anni '80, sulla scia della diffusione sempre più forte dei lavori dell’*Officina Ungherese* di Parigi in Ungheria: la sua ricerca si basa essenzialmente sulla ricerca della poesia sonora di tradizione francese; un forte ruolo della ripetizione si combina con un linguaggio poetico costituito in maggioranza da fonemi e sillabe ed alcuni casi da vocaboli.

Questo è, sinteticamente, il panorama che si delinea in Ungheria, ma come avevamo appena accennato in precedenza importanti per lo sviluppo della ricerca sperimentale in poesia sono soprattutto i laboratori ungheresi al di fuori degli attuali confini del paese: è proprio nella ex-Jugoslavia, precisamente nella parte ungherese della Voivodina, che lavora Katalin Ladik, una delle rappresentanti più notevoli nel campo della ricerca poetica sonora.

Attrice, poetessa, performer nasce nel 1942 a Novi Sad, trovandosi nella condizione di cittadina iugoslava fino agli anni '80. Pubblica diversi libri (sia in ungherese che in serbo-croato), esegue numerose performance in tutta Europa, ma la sua espressione artistica più rilevante è probabilmente quella che rientra nella poesia sonora e nell’arte vocale in generale. La sua fama internazionale è dovuta soprattutto alla sua eccezionale capacità vocale e alle originali invenzioni poetiche nell’espressione

vocale. Nella sua attività poetica una ricchezza gestuale, corporea atavica sublimata in vocalizzazione s'incontra con un background linguistico folcloristico profondamente "colorato" ed una sensibilità straordinaria. Non è un caso che la sua poesia fonetica attrasse l'attenzione di Henri Chopin già nel 1979 nella sua monografia sulla poesia sonora internazionale (*Poésie Sonore Internationale*, ed. Jean-Michel Place).

Uno dei più interessanti poeti dell'altro fondamentale laboratorio di ricerca sperimentale, il *Magyar Műhely* (Officina Ungherese), creato a Parigi dai poeti ungheresi Pál Nagy, Alpár Bujdosó, Tibor Papp ecc. in collaborazione anche con artisti d'avanguardia francesi (Jean Jacques Lebel, Charles Dreyfuss ecc.), è sicuramente Tibor Papp. In esilio dopo gli avvenimenti del '56, era andato prima in Belgio nel '57, per poi stabilirsi a Parigi nel 1961, prendendo parte al laboratorio sperimentale. Nel primo periodo della sua attività di poesia sonora si era concentrato principalmente sulla ritmica verbale e sull'adozione contemporanea della lingua ungherese e francese. Dagli anni '80 si occupa invece di "poesia cibernetica". Uno dei risultati della sua fervida attività è un originalissimo programma per computer dal nome "*Distichon Alfa*", "generatore elettronico di versi" che può, appunto, "generare" un numero infinito di distici poetici. Attualmente è uno dei maggiori teorici del campo (molto interessante il suo libro *Műzsával vagy műzsa nélkül? Irodalom a számítógépen, Con o senza Musa? Letteratura al computer*, ed. Balassi, 1992).