

Concrete and Visual poetries as Lusitanian cultural examples of dissent

Michela Graziani

Abstract

The following work aims to study two Lusitanian cultures of dissent: the Brazilian concrete poetry of Haroldo de Campos (focusing on his trans-creations of some Russian poets) and the Portuguese Experimental poetry of Ana Hatherly (through a selection of her visual poetries). So, the culture of dissent will specifically concern the style used by the two poetic groups. This style represented a real innovation in the Portuguese and Brazilian cultures in the second half of the XXth century, marked by hard political contexts. Furthermore, the dissent will be visible in some typical poetries and in some Russian poets analysed by the Brazilian concrete poets.

Keywords

XXth century; Portugal; Brazil; Italy; Visual poetry; Concrete poetry

La poesia concreta e visiva quali esempi culturali lusofoni del dissenso¹

Michela Graziani

I. Metalinguaggi

Nel Brasile degli anni '50 del secolo scorso, le criticità socio-politiche determinate dal secondo governo Vargas (1950-1954), a cui seguirono il governo Kubitschek (1956-1960), Goulart (1961-1964) e il golpe militare del 1964 con il quale iniziò un lungo periodo (fino al 1985) di «censura à imprensa, ameaça à cultura, isolamento do país, perseguição à esquerda e modernização tecnológica», come evidenziato da Luiz Nazário (Guinsburg 2005: 34), non intaccarono le fervide innovazioni culturali dell'epoca. L'affermazione del gruppo concretista *Noigandres* composto nel 1952 a São Paulo dai fratelli Haroldo e Augusto de Campos, e Décio Pignatari, trovò subito uno slancio intercontinentale *sui generis* e una risonanza nazionale all'interno del variegato panorama letterario brasiliano, grazie all'intermediazione di note testate giornalistiche e riviste tra cui *Jornal do Brasil*, *Revista do Globo*, *Revista da Semana*, *O Cruzeiro*, *O Estado de São Paulo*, che a partire dal 1957 diffusero in tutto il Paese non solo la nuova poesia concreta del gruppo *Noigandres*, quanto una serie di riflessioni sull'idea di fare poesia in epoca contemporanea.

¹ Per ragioni metodologiche, i titoli delle opere citate in questo contributo vengono riportati in lingua originale. Laddove non è stato possibile reperire i titoli originali, questi vengono riportati nella lingua dei testi analizzati nel presente saggio.

Tali riflessioni non rimasero circoscritte alla realtà brasiliana, si inserirono fin da subito in un panorama riflessivo socio-culturale europeo, a seguito dei contatti diretti tessuti dai concretisti brasiliani *in primis* con Pierre Boulez a Parigi nel 1954, poi con Eugen Gomringer nel 1955 in Germania; Munari e Scheiwiller nel 1959 in Italia. Da questi primi contatti scaturirono riflessioni sulla nuova tecnica poetica concretista (sviluppate da Gomringer, tradotte da Pignatari e pubblicate nel 1957 nel *Jornal do Brasil*); sull'arte concreta intesa come questione aperta; sul rapporto tra testo e pubblicità, tra poesia concreta e propaganda; sul concretismo come "preoccupazione" nazionale; sulla poesia concreta quale prodotto d'esportazione (cfr. Campos 2006: 262-263). Come ricorda Luciana Stegagno Picchio,

Sul piano culturale il ventennio che va dall'immediato dopoguerra alla metà degli anni Sessanta vede in Brasile da un lato un sempre più ravvicinato susseguirsi di generazioni alla ribalta letteraria, dall'altra una continua inter-penetrazione di poetiche individuali e collettive, un gioco alterno di influenze e di ribellioni, uno sperimentalismo poetico sentito come impegno sociale. [Ma] l'atteggiamento di questa nuova generazione è più critico che inventivo. L'intellettuale si apre alla interdisciplinarietà in quanto coniuga in sé il poeta e il critico letterario, ma recupera dal passato remoto e recente ciò che gli è realmente contemporaneo. Dalla giustapposizione di esperienze letterarie diverse e contraddittorie, emerge il significato che ha per le nuove generazioni il termine moderno che non sta nei contenuti ma nei modi in cui questi contenuti sono affrontati. Questi intellettuali esercitano un'attività critica, demistificatoria, di denuncia, sul materiale che prendono in esame: sia esso una parola, un dato o un fatto storico, un avvenimento politico (Stegagno Picchio 1997: 544-545).

La collocazione dei poeti concretisti nel panorama culturale brasiliano post-moderno è quello di "ponte", dialogo, tra il primo modernismo brasiliano degli anni '20 caratterizzato dalle avanguardie europee e dall'affermazione, per la prima volta, dell'identità culturale

brasiliiana, e le novità stilistiche del secondo modernismo brasiliano. In un'epoca, quella post-moderna, centrata sull'idea di mutevolezza, molteplicità, permeabilità, globalità, pluralità, sull'incertezza ma anche sulla necessità di costruire qualcosa di nuovo e su di una visione pragmatica della vita, come illustrato da Barbosa e Guinsburg (cfr. Guinsburg 2005: 18, 11), anche la poesia post-moderna si trasforma, diventa multilinguistica, multidisciplinare, acquisisce un nuovo orientamento centrato sulla ricerca di un'armonia tra poesia e tecnologia e si interfaccia con altri codici. In questo senso, per Ricardo Araújo, la poesia post-moderna «não pode mais ser denominada de moderna, mas sim, herdeira de uma modernidade» (*ibid.*: 314), dove interfacce e intertesti si uniscono all'ambito poetico per dare vita a nuove forme di espressione; per Lyotard, citato da Ana Hatherly, «a pós-modernidade não é algo que vem depois da modernidade, mas sim uma reescrita da modernidade» (Hatherly 2004: 105).

All'interno di questo nuovo scenario poetico post-moderno, l'aspetto centrale della poesia concreta brasiliana è la riflessione metalinguistica sui problemi inerenti la creazione poetica, tra cui l'organizzazione della parola, la valorizzazione visiva della pagina; la critica testuale; la traduzione; l'idea di opera d'arte "aperta" a percorsi di lettura variegati (interculturali e interartistici), a nuove forme poetiche permutabili, in quanto arte poetica contemporanea la cui caratteristica principale risiede nella provvisorietà dell'estetico (cfr. Campos 2016: 29-30, 15). A cui aggiungiamo la caratteristica di essere una poesia verbo-voco-visiva, metacomunicativa, dinamica e con una struttura ideogrammatica (cfr. Campos 2006: 216).

In tal senso, possiamo dire che nel Brasile degli anni '50 la poesia concreta si è configurata come una sorta di "cultura del dissenso" per le sue innovazioni linguistiche e stilistiche e per quel «gioco alterno di influenze e di ribellioni» ricordato precedentemente dalla Stegagno Picchio. Riportando un pensiero di Pignatari, «a poesia concreta nasceu sob os seus narizes por um descuido do sistema e esta revolução permanente é protótipo e não tipo e alimenta a invenção contínua da linguagem» (*ibid.*: 233). La poesia concreta parla il linguaggio dell'uomo contemporaneo e per questo ha bisogno di creare nuovi legami con il

mondo quotidiano: televisivo, cinematografico, editoriale, propagandistico, in modo che il prodotto estetico finale non sia per forza, o non tanto, sentito come un prodotto poetico, ma come una cosa, un oggetto di massa facilmente fruibile ma di alta qualità tecnico-formale. E per questa nuova concezione poetica, il punto di riferimento dei concretisti è stato Majakovskij, di cui Haroldo de Campos riadatta alcune frasi, in lingua portoghese, per meglio illustrare la sua idea di poesia concreta, «a boa acolhida da massa é o resultado de nossa luta» (*ibid.*: 211), «é preciso saber organizar a compreensão de um livro» (*ibid.*), «sem forma revolucionária não há arte revolucionária» (*ibid.*: 218).

Da questa percezione concretista del mondo, intesa come una grande scacchiera o rete interculturale di contaminazioni, disarticolazioni, demistificazioni, metalinguaggi, la cultura russa ha trovato uno spazio rilevante tra il gruppo *Noigandres*. In particolare modo la poesia russa delle prime tre decadi del Novecento viene considerata la poesia più ricca e fervida di novità della Modernità (cfr. Campos 2012: paratesto); il periodo tra il 1910-1920 diventa per loro sinonimo di “esplosione” del genio poetico russo (*ibid.*: 18), e tra i poeti russi: Chlebnikov è considerato il primo poeta “sperimentale”, “innovatore”; Majakovskij “il più creativo” (*ibid.*: paratesto). L’interessamento diretto verso la poesia russa, da parte dei concretisti brasiliani, nasce tra gli anni ‘50-’70 del secolo scorso, a partire da un testo di Èrenburg del 1957, a cui fanno seguito una serie di viaggi in Russia fino agli anni ‘70, il contatto diretto con Jakobson e sua moglie Krystyna Pomorska, mantenuto fino alla metà degli anni ‘60, e la traduzione in lingua portoghese di *Sergeju Esenin* (*A Sergej Esenin*)² di Vladimir Majakovskij.

²La traduzione portoghese *A Sergeij Esenin* è stata pubblicata nel 1961 a Rio de Janeiro all’interno dell’articolo di Campos, Haroldo de, “Maiakóvski em Português: roteiro de uma tradução, com a versão do poema *A Sierguei Iessinên*”, *Revista do Livro*, 23/24, jul-dez (1961), pp. 23-50.

Quest'ultima decisione, molto ardua, vista la scarsa conoscenza del russo da parte di Haroldo de Campos (dipesa da soli tre mesi di studio della lingua russa), è scaturita dalla riflessione sull'importanza che Majakovskij rivolgeva alla poesia, con la quale il poeta russo aveva cercato di dimostrare la sua arte di comporre poesia, riunita poi nel saggio *Kak delat' stichi*³ (cfr. Campos 2013: 49). Ma la riflessione interrogativa di Majakovskij "come fare versi?" è stata "vissuta" anche da Haroldo de Campos al momento dell'approccio traduttologico con la poesia *A Sergej Esenin*, prima nominata, per la quale si sono presentati dei problemi specifici che potremmo sintetizzare con la seguente ipotetica domanda "come tradurre poesia?". Da qui la scelta di Haroldo de Campos di creare, o meglio, ri-creare la poesia per evitare una resa sterile o pietrificata dell'originale (cfr. *ibid.*: 47).

Se per Majakovskij la poesia è un "gioco di scacchi", secondo l'interpretazione di Haroldo de Campos (*ibid.*: 55), per il nostro autore brasiliano tradurre poesia significa sostanzialmente due cose: 1. concepire la traduzione come ri-creazione e metalinguaggio – nel caso specifico di *A Sergej Esenin*, come elaborazione formale (a livello sonoro, concettuale e visivo) dell'originale (Campos 2010: 35, 45); 2. vivere la traduzione poetica come critica, ovvero esperienza interiore del mondo e della tecnica di ciò che si traduce (*ibid.*: 43). Ma per comprendere meglio questo secondo aspetto, per Haroldo de Campos è stato di fondamentale importanza sia il formalismo russo, in quanto movimento «que está na base da renovação da crítica contemporânea» (*ibid.*: 18) che il futurismo russo di Majakovskij, Chlebnikov, Kručenyč. Di Majakovskij lo colpisce soprattutto il modo di intendere la poesia come una partitura da leggere, e per questo viene raffigurato come un "poeta spaziale" per l'abilità di disporre graficamente sul foglio le proprie emozioni (cfr. Campos 2013: 55). Ma anche l'utilizzo, da parte di Majakovskij, di un linguaggio poetico più in sintonia con i manifesti di propaganda anziché con la tradizione lirica, insieme alla

³Majakovskij, Vladimir, *Kak delat' stichi*, Moskva, Ogonek, 1927.

nozione di ritmo quale “forza basilare, energia basilare del verso” (*ibid.*: 57) incidono sul gruppo *Noigandres*.

L’attenzione rivolta alle innovazioni poetiche del primo Novecento russo scaturisce nella transcreazione di una selezione di poesie russe che vanno dal simbolismo di Blok ad autori come Kropivnickij del secondo Novecento. Tali poesie vengono riunite in un’apposita antologia poetica curata dai fratelli Campos e Boris Schnaidermann, pubblicata in prima edizione nel 1968 a São Paulo. La sesta edizione, edita sempre a São Paulo con l’aggiunta di altre transcreazioni e l’attualizzazione delle note biografiche degli autori russi selezionati, è quella presa in considerazione nel presente lavoro.

Oltre alle innovazioni stilistiche e grafiche di Majakovskij, l’interessamento del gruppo *Noigandres* ha riguardato i giochi di parole dello stesso Majakovskij, rielaborati da Augusto de Campos in *Balalaica*, «balalaica como um balido abala a balada do baile» (Campos 2012: 230), e l’idea di poesia di Chlebnikov come qualcosa da vedere sul foglio, grazie alla tecnica poetica della “lingua transmentale” (*zaúm*), ripresa da Haroldo de Campos in *Bobeobi*, «bobeobi-lábios, lheeómi-olhos, cieeo-cílios, stioeei-rosto, gri-gsi-gseo-grilhão» (*ibid.*: 123). Tale tecnica la ritroviamo nuovamente sia in Kručenyč (1886-1968), con la transcreazione di Augusto de Campos e Boris Schnaidermann di *Três poemas transmentais* (*ibid.*: 155; fig. 1), sia nel poeta e pittore russo/georgiano Iliazd (1894-1975), attraverso la transcreazione di Augusto de

3 poemas
 escritos na
 minha língua
 se distinguem dos outr:
 suas palavras não têm
 significado preciso

Nº 1 . Dyr bul chtchyl
 ubechtchur
 skum
 ví so bu
 r l ez

Nº 2. frot fron iit
 não discuto amo
 língua negra
 era assim com as tribos selvagens

Nº 3. Ta sa mae
 kha ra bau
 saem siiu dub
 radub mola
 al

Figura 1

Campos di *No arco do céu aceso que pesa*, dove la dislocazione grafica delle parole rinviava maggiormente alla poesia visiva (*ibid.*: 169; fig. 2).

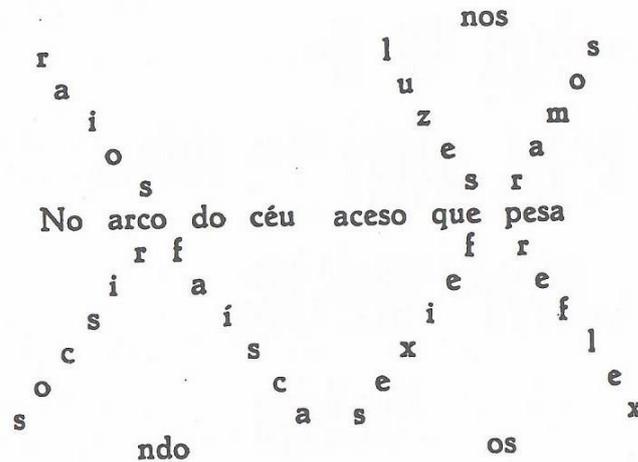


Figura 2

In particolar modo la teoria dello *zaúm*⁴, in quanto nuovo sistema linguistico composto dal lavoro di generazione, costruzione e decostruzione delle parole e da un nuovo rapporto tra significato e significante fondato su associazioni o stimoli sonori intuitivi che va a disarticolare il linguaggio convenzionale, è percepita dai concretisti brasiliani come una sorta di "rivoluzione" dell'utilizzo della parola, o meglio una "rivoluzione" poetica formatasi all'interno di un periodo di rinnovamento artistico intrapreso con Natalia Gončareva, Malevič, Kandinskij. Al riguardo, scrive Haroldo de Campos, «o que Khlebnikov certamente faz, é uma aplicação de recursos da canção popular, mas com uma radicalidade e um senso das possibilidades do idioma que permitem uma valorização desse processo e dão-lhe nova dimensão» (*ibid.*: 23).

Queste tecniche russe linguisticamente innovatrici, che si avvalgono ora dell'utilizzo di un linguaggio quotidiano, ora

⁴ Per approfondimenti sullo *zaúm* si rinvia a Imposti, Gabriella Elina, "Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov, samovitoe slovo e zaum", *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, X (1981): 105-140.

dell'invenzione di parole nuove e di giochi di parole, bene si adattavano all'altrettanto innovativa concezione di fare poesia da parte dei concretisti brasiliani, e per questo si configurano quali esempi culturali di dissenso⁵ non tanto, o non solo, per contrastare dei modelli canonici ritenuti obsoleti, quanto per dare vita a qualcosa di innovativo reinventando o ripensando tali canoni, in vista di due periodi nuovi (quello russo del primo Novecento e quello brasiliano del secondo Novecento) che si stavano formando.

Nella Russia del secondo Novecento, la cultura del dissenso veicolata dal circuito del *samizdat*⁶ – grazie al quale viene rimessa in circolazione anche la letteratura assurdistica degli *oberiuti*⁷ - è osservata ugualmente dal gruppo *Noigandres*, seppure in modo più tenue in confronto al futurismo russo, tanto da transcreare poesie di alcuni

⁵ In altri esempi poetici, però, il dissenso politico è reso in modo più esplicito, attraverso soprattutto il ricorso alla critica satirica. Basti pensare al capo della ribellione cosacca secentesca, *Stenka Razin*, ripreso da Kamenskij (1884-1961) nell'omonima poesia, transcreata da Haroldo de Campos (Campos 2012: 104); all'esilio di Mandel'stam vissuto nella città di Voronež, da cui scaturirono le poesie riunite nel *Quaderno di Voronež* rielaborate da Augusto de Campos in *Do Caderno de Vorôniej* (*ibid.*: 213); alle diatribe politiche russe tra destra e sinistra raffigurate da Marina Cvetaeva e riprese da Haroldo de Campos in *Mão esquerda contra a direita* (*ibid.*: 216); al difficile contesto politico di Ecuador e Perù recuperato da Majakovskij e transcreato da Augusto de Campos in *Hino ao juiz* (*ibid.*: 239); per concludere con il commento ironico-critico di Majakovskij sugli artisti e i poeti russi in un'epoca in cui dominava il progresso industriale, esplicitato da Haroldo de Campos nella poesia *Ordem 2 ao exército das artes* (*ibid.*: p. 249); e con l'effetto ironico-catartico della risata di Chlebnikov, ripreso da H. de Campos in *Encantação pelo riso* (*ibid.*: 119).

⁶ Per approfondimenti sul *samizdat* si veda Gullotta, Andrea, "Il *samizdat* e il tema della repressione sovietica: una ricostruzione storica tra criticità e punti di domanda", *eSamizdat*, VIII (2010-2011): 239-246.

⁷ Per approfondimenti sulla poesia degli *oberiuti* si rimanda a Garzonio, Stefano – Carpi, Guido, *Antologia della poesia russa*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso – Divisione La Repubblica, 2004: 700-721.

autori russi di questo periodo, riunite nell'antologia poetica sopra menzionata. Charms (attento studioso di Chlebnikov e accusato insieme ai poeti dell'*Oberiu* di essere nemico del regime), Kropivnickij (accusato di "formalismo" dalla critica letteraria russa degli anni '60) e Evtušenko (la cui opera risente delle tracce di Chlebnikov, Majakovskij, Esenin, Pasternak) sono i tre autori in questione, ai quali vanno aggiunti Gennadij Ajgi e Pankratov. Ajgi⁸ è stato una conoscenza intima del gruppo *Noigandres*, tanto che la poesia *E: círculo do amor* del 1987 è stata scritta da Ajgi in occasione della visita di Schnaidermann e Jerusa Pires Ferreira a casa sua a Mosca (cfr. Campos 2012: 395), mentre la poesia *Rosa do silêncio* del 1983 è stata dedicata a Schnaidermann (cfr. *ibid.*: 390). Nel caso di Pankratov, il volume *Mieczat* uscito a Mosca nel 1962, è stato inviato ai concretisti dal poeta e traduttore scozzese Edwin Morgan – con il quale erano entrati in contatto precedentemente, per lanciare la poesia concreta in Scozia (cfr. *ibid.*: 397). Voznesenskij è stato un altro poeta russo del secondo Novecento ad aver attirato l'attenzione dei concretisti brasiliani per le sue poesie pittografiche sperimentali, come *A luná kânkula* del 1970 (cfr. *ibid.*: 373), le poesie efrastiche: *Goya*, *Estrada de Rubliov* e per il suo interessamento all'approccio visivo del testo, oltre alle vicissitudini storiche del XX secolo (cfr. *ibid.*: 361-363). La poesia *Sextina* (1948) di Kropivnickij, ritenuta un "classico" del *samizdat*, come affermato da Augusto de Campos, venne consegnata a Boris Schnaidermann da Gennadij Ajgi a Mosca (cfr. *ibid.*: 401). Per i contenuti in essa racchiusi che incarnano ironicamente la cultura del dissenso, riportiamo i versi più significativi, vista la lunghezza della poesia, «cala e não haverá desgraça. / Oculta-te e fica de lado: / não te agites pra cá, pra lá, / não te enerves, bico calado. / É isso aí: cai no trabalho / e pouco a pouco, dança, dança. [...] /Tudo é inútil. Passa calado, / para não cair em desgraça. Se há desgraça, fica de lado, / mas lembra bem: tudo é trabalho» (*ibid.*: 402).

⁸ L'opera poetica di Ajgi è stata divulgata in Occidente grazie all'interscambio culturale tra i concretisti brasiliani e gli slavisti occidentali (cfr. Campos 2012: 377).

II. Interfacce sperimentali

Se il Brasile culturale degli anni '60 è stato caratterizzato dall'apogeo del concretismo e dall'affermazione di altri gruppi innovatori, tra cui il gruppo-rivista *Ptyx* sorto nel 1960 a Belo Horizonte con Márcio Sampaio, e il gruppo-rivista *Praxis* nato nel 1961 a São Paulo con Mário Chamie e Cassiano Ricardo - in un atteggiamento di rifiuto dei movimenti letterari brasiliani del primo modernismo, a favore della parola quale energia procreativa, irradiante e manipolabile (*palavra-energia*) e di innovazioni audio-visivo-cinetiche - (cfr. Stegagno Picchio 1997: 576-579); il Portogallo degli anni '60, attraversato dalla dittatura salazarista avviata negli anni '30 e terminata solo nel 1974, vide l'affermarsi dello sperimentalismo con il gruppo *Poesia 61*. Come ricordano Saraiva e Lopes, «a tensão da resistência político-social faz-se sentir em grande parte nos poetas dos anos '50, '60 e '70» (cfr. Saraiva-Lopes 2001: 1068), e per affrontare o liberare tale tensione, alcuni poeti portoghesi

têm-se orientado no sentido de experimentar [...] e esses recursos variam entre o automatismo surrealista ou até à distribuição visual dos espaços e dos caracteres gráficos. Tudo isso é o que também então acontece com a escola concretista brasileira e outras decorrentes. Trata-se de uma tendência para explorar ao máximo as possibilidades estruturais de um dado material artístico (música eletrónica, pintura abstracta, arte cinética). [...] As experiências matemático-combinatórias de Max Bense (alemão), as tentativas de Pound, as reflexões de Mallarmé, o conceito de obra aberta de Umberto Eco, tudo isto assimilado pelo concretismo e pelo praxismo brasileiros, converge nos teorizadores e críticos portugueses da poesia experimental do grupo *Poesia 61*: Ana Hatherly, Herberto Helder, António Ramos Rosa, Fiana Hasse Pais Brandão (*ibid.*: 1075).

In particolare modo l'opera poetica e artistica di Ana Hatherly, la prima ad aver utilizzato in Portogallo, nel 1959, la poesia concreta brasiliana come ricordato da Fernando Martinho (cfr. Hatherly 2004: 129), risalta tra i lavori dei poeti sopra menzionati da Saraiva e Lopes, in quanto centrata sul binomio tra scrittura e immagine che «desde

inícios do século XX tem redefinido a condição da obra de arte ao longo do século», come illustrato da João Fernandes (Fernandes 2005: 7). Uno degli aspetti portanti della poesia sperimentale portoghese è quello della critica dell'oggetto poetico, insieme alla valorizzazione dell'immagine intesa «1.como suporte de provocação de códigos de comunicação visual, 2.exercício diarístico e intimista de problematização do retrato e da representação da figura, 3.experimentação de possibilidades da forma e da ocupação do espaço» (*ibid.*). Per Ana Hatherly la parola poetica, quale strumento di denuncia e ribellione contro il sistema politico, come indicano i seguenti versi, «filhos súplices da invenção / nós somos / e com as palavras, / peças reversíveis de um áspero enigma, / queremos fitar a felicidade, / incendiar tudo com os olhos abertos» (Hatherly 1998: 16), e come affermato da lei stessa, «no caso português as vertentes do experimentalismo têm a ver com a circunstância que vivíamos nos anos '60 e '70, ou seja, a vontade de subverter o *status quo* político em que nós vivíamos» (Hatherly 2004: 130), corrisponde al desiderio di dire, vedere, ascoltare, sentire ed essere (cfr. Hatherly 2004: 90), mentre il concetto di creazione poetica è sinonimo di re-invenzione, «algo que tem por detrás todo um saber herdado, ou se quisermos, mesmo uma arqueologia do saber» (*ibid.*: 93) e per questo scrivere è ri-creare (*ibid.*: 97).

In un clima politico portoghese come quello degli anni '60, segnato da censure, persecuzioni, "silenzi" (anche di parola), dove persino la scrittura era soggetta a forme di "schiavitù", condizionamenti, come illustrato in varie poesie di Ana Hatherly riunite in *Interfaces do olhar*, di cui riportiamo i versi più emblematici, «Olha, / diz, / que sentes / quando no rosto sentes / o lança-chamas do desprezo?» (*ibid.*: 207); «O prazer da verdade / sabê-la, / exhibi-la, / descubri-la, / vê-la, / capturá-la, / confiá-la, / dizê-la / secretamente» (*ibid.*: 204); «O país cai, / o país doi» (*ibid.*: 171); «O que é preciso é gente / com sã mente, / que mostre o dente potente / ao prepotente» (*ibid.*: 170), la Nostra scrive per comprendere (la realtà) e apprendere (nuove forme di pensiero e di intervento sulla realtà), di cui l'apprendimento è per lei il primo vero "atto rivoluzionario" (cfr. *ibid.*: 169).

Ana Hatherly scrive e descrive, e descrivendo la realtà utilizzando la scrittura come immagine, fissa il tempo storico nella sua opera poetica e artistica, «o tempo insere-se nas linhas e nas entrelinhas em que escrevo» (Hatherly 1998: 9) e il mondo si rivela per quello che è. Si tratta di una scrittura “fisica”, che parla di cose reali, di ciò che esiste, «porque tudo o que é real tem corpo e ocupa espaço» (*ibid.*: 23) e questa attenzione verso la realtà si ripercuote nella sua concezione poetica e artistica quali forme d’arte di critica, denuncia, «toda a arte fala de luta» (*ibid.*: 40). La stessa Hatherly ricorda che «os poetas e teorizadores do Experimentalismo nos anos 60-70 assumiram como seu emblema a *ruptura* e como seu programa o *risco*» (Hatherly 2004: 111), dove però la rottura con la tradizione poetica e artistica passata si configura in reinvenzione, rinascita di tale passato in qualcosa di nuovo.

Per Hatherly, l’età della scrittura, celebrata nella poesia *A escritalidade*, è sia “la sua età”, a lei contemporanea, nella quale scrive «para dizer o que não pode ser dito» (Hatherly 1998: 7) - e per questo è un’età “muta”, silente (cfr. *ibid.*) -, ma è anche il riferimento metaforico alla storia della scrittura di origine ancestrale, nella quale Hatherly si inserisce, percependone la fine, ma che produce l’effetto catartico di salvezza dell’anima. Questa presa di coscienza del proprio tempo contemporaneo, difficile e avverso, la ritroviamo anche in Mandel’stam, seppure in toni diversi, nella poesia *A Era (L’epoca)* del 1923, transcreata da Haroldo de Campos. Un’epoca avvertita dal poeta russo come “la sua epoca”, terribile, che uccide e che non permette di osare, dalla quale è possibile “evadere” solo con una risata ironica e con la speranza custodita nel suono del mitologico flauto di Pan che liberi il mondo, permettendo alla vita di ricrearsi (Campos 2012: 210). Per sopperire, dunque, alle avversità socio-politiche contemporanee, la parola poetica si trasforma, per Ana Hatherly, ora in “soffio creatore” (cfr. Hatherly 2004: 89), ora in “maschera” che nasconde, rivela e reinventa (cfr. Hatherly 1998: 17).

III. Il silenzio della parola

L'idea della scrittura e della poesia quali forme d'arte, esplicitato sia dal concretismo brasiliano, che dallo sperimentalismo portoghese, si ritrova anche nella realtà culturale italiana del secolo scorso, in quella «stagione appassionata e irripetibile delle avanguardie degli anni Sessanta e Settanta» descritta da Franco Bernabé (Zanchetti 2010 [s.p.]), in cui «un gruppo di collezionisti, galleristi e artisti hanno sostenuto e praticato la poesia visiva e l'ambito delle ricerche verbovisuali; una scelta di totale estraneità rispetto alle correnti artistiche che salivano alla ribalta della storia italiana del secondo Novecento», come illustrato da Gabriella Belli (*ibid.*: 12).

La poesia visiva, dunque, quale forma poetica di “silenzio della parola”, assurge a *trait d'union* tra concretismo brasiliano, sperimentalismo portoghese, poesia visiva e concreta italiane; da *Ovo novo* di Augusto de Campos (1960), a *O Escritor* di Ana Hatherly (1975), a *Nozione di poesia* di Miccini (1964), a *Oceano* di Arrigo Lora-Totino (1974). La concezione globale e non settoriale della poesia visiva italiana promossa da Gianfranco Bellora, che intendeva «inglobare le opere di scrittori veri e propri e di pittori-scrittori», come ricordato da Giorgio Zanchetti (Zanchetti 2010: 14), insieme all'idea di unione tra segno iconico e verbale, bene si interfacciano alle innovazioni concretiste brasiliane e visive portoghesi. Infatti, è a partire dal 1964 che il gruppo *Noigandres* amplia i propri contatti con il tessuto culturale italiano coevo, stringendo amicizia con Mario Diacono, Emilio Villa, Nanni Balestrini, Umberto Eco, Nello Ponente, Angelo Maria Ripellino, Ungaretti. Ma già tra il 1961-1964, poesie concrete brasiliane erano state presentate in Italia rispettivamente a Roma da Carlo Belloli nel 1961 (in occasione della presentazione del libro *Stenogrammi della geografia elementare* presso la libreria Cavallo di Ferro), a Padova da Scheiwiller nel 1962 (in occasione della mostra dedicata alla poesia concreta presso

lo Studio Enne), a Roma da Villa e Diacono presso la rivista *Ex* (cfr. Campos 2006: 266-272).

Sempre nel 1964, a Lisbona, esce il primo numero di *Poesia Sperimentale* curato, tra gli altri, da Ernesto Manuel de Melo e Castro, del quale la poesia *Let the free be men* del 1968 è stata esposta al MART di Trento nel 2007 (cfr. Gazzotti 2013: 41). Questo fa pensare che dei contatti tra poeti visivi italiani e portoghesi, magari ancora nella loro stagione concretista, siano avvenuti seppure in maniera più ridotta in confronto ai legami con i concretisti brasiliani. E possiamo pensare che la stessa Hatherly sia entrata in contatto con la cultura concreta e visiva italiana attraverso Melo e Castro, con il quale aveva stretto una solida amicizia durante il periodo del *Gruppo 61*, in quanto come affermato da Ana Hatherly, lo sperimentalismo portoghese degli anni '60-70 era inserito «num projecto de vanguarda internacional» (Hatherly 2004: 107).

E all'interno di questo *climax* internazionale, la "cultura del dissenso" manifestata dalla scrittura sperimentale di Ana Hatherly, indicata precedentemente, la ritroviamo nel tessuto culturale italiano. Nel 1972 Lamberto Pignotti sottolinea l'aspetto "rivoluzionario" della poesia visiva: «ponendosi come una scuola di guerriglia semiologica essa [la poesia visiva] prospetta potenzialmente – nell'ambito di una civiltà dei segni, nell'ambito di una società di massa – un'autentica rivoluzione culturale» (Zanchetti 2010: 136). Sempre nel 1972 Sarenco aggiunge «ciò che noi esigiamo è l'unità di politica e arte...l'unità di contenuto politico rivoluzionario e forma artistica il più possibile perfetta» (*ibid.*: 148). Nel 1977 Vincenzo Accame afferma

la poesia visiva è più che altro un intervento psico-sociologico sugli strumenti comunicativi della società dei consumi e le modalità di questo intervento sono in buona misura terroristiche; non a caso le operazioni di Sarenco o Miccini prevedono quasi sempre il capovolgimento di valori, un attacco violento alle strutture sociali prima che linguistiche (*ibid.*: 122).

IV. Conclusioni

Quindi, se uno dei meriti del futurismo russo è stato quello di aver compreso la funzionalità della parola quale materia poetica, dando vita a nuove forme di comunicazioni verbali in ambito poetico e artistico, il concretismo brasiliano ha sviluppato l'idea dell'oggettualità poetica (la poesia come oggetto), creando una nuova polisemia testuale (il testo come oggetto visivo). Lo sperimentalismo portoghese ha indagato i limiti della scrittura, ossia le sue qualità iconografiche e plastiche, ma il merito della poesia visiva è stato quello di aver rotto il silenzio poetico paradossalmente con il "silenzio della parola", ovvero con il risalto dell'immagine.

E forse la definizione più "internazionale" di poesia visiva, adatta sia all'ambiente italiano sia a quello lusofono, ci viene fornita da Lamberto Pignotti, per il quale «la poesia visiva non è né una pittura con le parole, né una poesia con le immagini. [...] Pretende un effettivo rapporto, una vera interazione tra parole e immagini in un unico contesto» (Stefanelli 2004: XI), ma anche uno scontro tra codici (*ibid.*: IX).

Se l'immagine, come ci ricorda Hatherly, serve per "vedere, avere ed essere", la scrittura è «disciplina, / explosão contida / onda surda» (cfr. Hatherly 1998: 9). Per i poeti visivi italiani di fondamentale importanza è «la commistione di convenzioni iconografiche e grafiche» (Zanchetti 2010: 25), mentre nella poesia concreta italiana «le parole o le lettere alfabetiche diventano protagoniste in quanto immagini, promuovendo un'analisi poetica ed estetica che diparte dalla parola», come spiegato da Daniela Ferrari (*ibid.*: 23). Per Kandinskij "vedere", come indicato nell'omonima poesia del 1913 *Ver*, transcreata da Haroldo de Campos, non significa solo illustrare/comprendere il figurato, ad esempio il cromatismo a lui caro: blu, marrone, rosso, bianco, quanto andare oltre ciò che è figurato, «este é o mal, é que não vês turvo, / é aí que tudo começa» (Campos 2012: 114).

Staccioli, pensando all'oggetto artistico in quanto "reperto", parla di archeologia del pensiero che "motiva" l'oggetto a crearsi, e del «fare intelligente della mano» che arriva a costruirlo (Zanchetti 2010: 60). Tale meccanismo è racchiuso nell'opera poetica e artistica di Ana Hatherly, per la quale la "mano intelligente" è lo strumento che,

scrivendo, illumina il lavoro del poeta (cfr. Hatherly 1998: 13), mettendo in risalto il concetto di scrittura come lavoro manuale, *Handmade* (Hatherly 2004: 115).

Accame afferma che il significato del suo lavoro «andava cercato tra ciò che era leggibile e ciò che non era leggibile» (Zanchetti 2010: 50); per Ana Hatherly re-inventare la scrittura significa renderla illeggibile (Hatherly 2004: 119) e creare significa rendere visibile l'invisibile (*ibid.*: 149).

Per Ana Hatherly, che dice di non esistere nell'opera poiché è solo l'opera a esistere in quanto entità (cfr. Hatherly 2004: 141), il poeta è colui che «olha o mundo e reinventa-o no seu jardim feito de tinta» (Hatherly 1998: 19); Pasternak, nelle parole di Augusto de Campos, «deixa a palavra escorregar, como um jardim» (Campos 2012: 183).

D'Ambrosio, riferendosi alle labirintiche tavole di scrittura di Mussio, parla di una forma privata di psicografologia, «la cui struttura caotica ospita incomprensibili grafie e frammenti di fragilissime figure» (Zanchetti 2010: 126). Se pensiamo a Pessoa, la sua *Autopsicografia* del 1931 è un altro "caotico" esempio poetico di privata interiorità frammentata, anzi moltiplicata, in tanti altri da sé in un periodo storico altrettanto caotico come è stato il primo modernismo portoghese, costellato dalle avanguardie europee e dagli "ismi" pessoani, «o poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / que chega a fingir que é dor / a dor que deveras sente» (Pessoa 2006: 241). Ana Hatherly ha fatto dei labirinti barocchi, degli anagrammi, dell'ironia e dei giochi di parole, la sua "archeologia del sapere" che affonda le radici nel Seicento per arrivare al secondo Novecento – senza trascurare l'epoca antica. Nella Russia del 1926, i versi di Marina Cvetaeva, qui transcreati da Augusto de Campos e Boris Schnaidermann, «como esta cabeça / me deixa doente» (Campos 2012: 223) ci riportano alla frase pessoana, di Bernardo Soares, «doem-me a cabeça e o universo» (Soares 2006: 280), quali esempi letterari di un malessere interiore determinato dai rispettivi contesti politici.

Bibliografia

- Campos, Augusto de – Campos, Haroldo de - Schnaidermann, Boris, *Poesia russa moderna*, São Paulo, Perspectiva Editora, 2012
- Campos, Augusto de – Pignatari, Décio – Campos, Haroldo de, *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*, Cotia (SP), Ateliê Editorial, 2006
- Campos, Haroldo de, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2016
- Campos, Haroldo de, *A reoperação do texto*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2013
- Campos, Haroldo de, “Maiakóvski em Português: roteiro de uma tradução, com a versão do poema *A Sierguei Iessinên*”, *Revista do Livro*, 23/24, jul-dez (1961): 23-50
- Campos, Haroldo de, *Metalinguagem e outras metas*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2010
- Garzonio, Stefano – Carpi, Guido, *Antologia della poesia russa*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso – Divisione La Repubblica, 2004
- Gazzotti, Melania, *Poesia concreta poesia visiva. L'Archivio Denza al Mart. Opere e documenti*, Milano, Silvana Editoriale, 2013
- Guinsburg, Jacó - Barbosa Ana Mae, *O Pós-modernismo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2005
- Gullotta, Andrea, “Il samizdat e il tema della repressione sovietica: una ricostruzione storica tra criticità e punti di domanda”, *eSamizdat*, VIII (2010-2011): 239-246
- Hatherly, Ana, *A idade da escrita*, Lisboa, Edições Tema, 1998
- Hatherly, Ana, *Interfaces do olhar*, Lisboa, Roma Editora, 2004
- Imposti, Gabriella Elina, “Poetica e teoria della lingua in Velimir Chlebnikov, samovitoe slovo e zaum”, *Studi Italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, X (1981): 105-140
- Majakovskij, Vladimir, *Kak delat' stichi*, Moskva, Ogonek, 1927
- Pessoa, Fernando, *Poesia do eu*, Ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006

- Fernandes, João – Rosenthal, Gisela, *Da escrita à figura. Desenhos da Coleção da Fundação de Serralves*, Lisboa, Assírio e Alvim-Fundação Carmona e Costa, 2005
- Saraiva, António José -Lopes, Óscar, *História da literatura portuguesa*, Porto, Porto Editora, 2001
- Soares, Bernardo, *Livro do desassossego*, Ed. Richard Zenith, Lisboa, Assírio e Alvim, 2006
- Stefanelli, Stefania, *Il Gruppo 70 tra parola e immagine con uno scritto di Lamberto Pignotti*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004
- Stegagno Picchio, Luciana, *Storia della letteratura brasiliana*, Roma, Bulzoni, 1997
- Zanchetti, Giorgio – Ferrari, Daniela, *Poesia visiva. What to do with poetry. La collezione Bellora al MART*, Milano, Silvana Editoriale, 2010

L'autrice

Michela Graziani

Michela Graziani è professore associato di Letteratura Portoghese all'Università di Firenze dal 2015. La sua attività scientifica riguarda: la letteratura lusofona in un'ottica interculturale; la letteratura di lingua portoghese in un approccio filosofico comparatistico orientale e occidentale; le relazioni linguistiche e letterarie tra Italia e mondo iberico in età moderna. Nel 2013 ha completato un Master biennale in "Filosofia Orientale Comparata" con il patrocinio dell'Università di Urbino.

Email: michela.graziani@unifi.it

L'articolo

Data invio: 15/01/2020

Data accettazione: 13/05/2020

Data pubblicazione: 30/05/2020

Come citare questo articolo

Graziani, Michela, "La poesia concreta e visiva quali esempi culturali lusofoni del dissenso", *Le culture del dissenso in Europa nella seconda metà del Novecento*, Ed. C. Pieralli – T. Spignoli, *Between* X.19 (2020), www.betweenjournal.it