

Galassie e scacchi

di

Lello Voce

Una locomotiva chiamata Haroldo

La Locomotiva di San Paolo iniziò a correre la sua corsa, fulminea e acrobatica, barocca ed essenziale, nel 1956, alla *Biennale d'Arte* paulista. La prima stazione della Locomotiva di San Paolo fu, infatti, la *Mostra della Poesia Concreta* brasiliana che vi era ospitata.

Erano gli anni di Juscelino Kubitschek, del grande *Piano Pilota* per Brasilia, firmato Neymeier, Costa e Burle Max. Il Brasile, stretto tra una dittatura appena terminata, quella di Getulio Vargas, ed una che era appena dietro l'angolo del futuro, quella dei generali, da Castelo Branco fino a Garrastazu Médici, che dal 1964 proseguirà sino al 1989, provava a sognare un domani diverso, a riconoscere orgogliosamente le sue radici e a guardare il mondo fuori, per farne tutt'uno.

Anni di *bossa nova*, alla João Gilberto, e di *Novo Cinema*, alla Glauber Rocha...

E' in questo paesaggio che dobbiamo provare ad immaginare la Locomotiva che inizia a correre, che ha appena mollato i freni, in una nazione che si appena liberata da un peso, che prova anch'essa a correre veloce, dobbiamo immaginarla così, la Locomotiva, che accelera sempre più, mentre il paesaggio, fuori dal suo finestrino, davanti ai suoi occhi, accelera anch'esso, sempre più veloce...

* * *

Chi è la Locomotiva? La Locomotiva è un giovane poeta concretista brasiliano, Haroldo de Campos, un paulista nato da un misto di sangue irlandese, portoghese e guaraní, il cui nome completo, Haroldo Eurico Browne de Campos, si portava dentro iniziali emblematicamente joyciane, H.C.E. (*Here Comes Everybody*), quasi a voler profetizzare il destino di colui che avrebbe tradotto per la prima volta l'intero *Finnegans* in brasiliano.

A definirlo la Locomotiva di San Paolo sarà, da lì a qualche anno, Max Bense, di cui Haroldo sarà assistente all'Università di Stoccarda, nel 1964.

Bense, filosofo ed estetologo, aveva avuto modo di incontrare un corrispondente di Haroldo, il poeta Eugen Gomringer, allora segretario di Max Bill, sin dal 1954, in occasione della sua residenza presso la *Hochschule für Gestaltung* di Ulm, e si era subito interessato alla sua attività, presentando anche il suo manifesto sulla poesia concreta, *dal verso alla costellazione. scopo e forma di una nuova poesia*.

Haroldo, qualche anno dopo la mostra brasiliana, invierà a Bense un biglietto, redatto in francese, in cui, citando la sua amicizia con Gomringer, gli chiede un incontro per mostrargli materiali poetici del Concretismo brasiliano. L'incontro avverrà nel 1959 e sarà l'inizio di una lunga, fedelissima amicizia e proprio dall'incontro con Haroldo de Campos nascerà la decisione di Bense di presentare anche in Germania il lavoro dei poeti concreti.

La mostra, che si terrà nell'inverno del 1959 presso la Galleria dell'Università di Stoccarda, fondata dallo stesso Bense, sarà la prima esibizione di poesia concreta in Germania ed una delle prime nel mondo.

Ma la Locomotiva è, in realtà, tre locomotive. Che corrono su binari paralleli. La seconda locomotiva è Augusto de Campos, fratello di Haroldo, la terza il poeta-architetto Decio Pignatari che i de Campos hanno incontrato nel 1948.

Le tre locomotive hanno poi un nome collettivo, che è anche una rivista, o meglio una rivista-libro, fondata nel 1952, una delle più importanti nella storia delle Neo Avanguardie internazionali: *Noigandres*. Il nome allude a un verso di Arnaut Daniel dal significato oscuro, citato da Pound e quel nome, scelto da un gruppo di poeti concretisti del XX secolo, era già tutto un manifesto, nel suo collegare la ricerca dei provenzali a quella dei modernisti e a nominarsene, tutto in un colpo, eredi.

E' un triangolo di intelligenze ed esperienze insieme diversissime e fortemente contigue che, grazie alla loro sinergia, riusciranno a sovvertire completamente l'orizzonte della poesia e, in buona misura, della cultura brasiliana degli anni '60, influenzando e interagendo in modo rilevante con lo sviluppo delle neo-avanguardie letterarie praticamente in tutto il mondo. E tutto questo, per l'appunto, a partire dalla fondazione della poesia concreta brasiliana.

L'avventura della poesia concreta brasiliana

Il cammino che avrebbe portato alla nascita della poesia concreta in Brasile era iniziato, in verità, già nel 1950, in ambiti 'pittorici', o comunque delle arti visive, con la mostra che Max Bill, membro del gruppo svizzero di Arte Concreta, aveva tenuto al Museo d'Arte di San Paolo. L'anno dopo proprio a Max Bill era stato assegnato il premio della Biennale d'Arte paulista. L'influenza di Bill sugli ambienti della nuova pittura brasiliana era stata notevole e, nel 1952, proprio a San Paolo, si era formato il gruppo di pittura concreta *Ruptura*, a cui avevano aderito alcuni dei più dotati tra i nuovi artisti brasiliani: Charroux, Cordeiro, de Barros, Fejer, Haar, Sacilotto, Wladyslaw. Da quel momento, anche attraverso una rete di scambi e incontri internazionali, qualcosa si mette in moto anche in poesia, come ricostruito con attenzione da Donguy nel suo *Poesies Experimentales de 1950 à nos jours* [1999].

I futuri poeti concreti (o, se preferite, le locomotive) iniziano ad operare in un panorama letterario abbastanza asfittico, almeno in poesia, occupato quasi completamente dalle poetiche sentimentistiche dei poeti della cosiddetta 'Generazione del 45' e l'eccezione dell'ingegnere di Neto, João Cabral de Melo Neto è, per l'appunto, soltanto un'eccezione.

Molto era cambiato dai giorni della *Settimana di Arte Moderna* del '22, in cui il radicale gesto dei modernisti brasiliani aveva dato uno scossone alla vita culturale del paese. Non è un caso, dunque, che proprio allo spirito del '22 facciano riferimento i *Noigandres* e, più specificatamente, a Oswald de Andrade e al suo *Manifesto Antropofago* (1928), scritto dal punto di vista del «cattivo selvaggio, divoratore di bianchi».

Come sottolineato da K. David Jackson il gruppo dei *Noigandres* «tende a situarsi vicino alle tesi del *Manifesto antropofago*, in quanto indigeno, o nazionalista, divoratore dei beni letterari che arrivano dall'estero, riservandosi il ruolo di convertitore di influenze straniere in materia prima nativa, attraverso la metafora dell'assimilazione cannibalica alla maniera dell'Abapou di Oswald de Andrade» [JACKSON, 1996, pg.60].

D'altra parte il beffardo e geniale modernista aveva già affermato di suo, proprio nel *Manifesto antropofago*, «somos concretistas»: siamo 'concretisti'. I poeti concreti, come vedremo, ed Haroldo prima di ogni altro, faranno proprio l'atteggiamento antropofago di Oswald, che aveva fatto conoscere in Brasile il *Manifesto* dei Futuristi italiani, importando, trasformando, traducendo e transcreando, a loro volta, quanto di meglio avveniva nel resto del mondo, ponendosi alla testa di un vasto movimento internazionale di poesia concreta e, più in generale, operando, spesso all'incrocio delle arti, come catalizzatori di rinnovamento e sperimentazione .

Già nel 1953, nello stesso anno cioè in cui Gomringer pubblica le sue *Konstellationen*, Augusto de Campos compone i suoi *Poetamenos*, poemi concreti che si ispirano alla *Klangfarbenmelodie* di Weber e alla teoria degli ideogrammi di Pound e Fenollosa. Nello stesso tempo il gruppo dei *Noigandres* intreccia scambi e rapporti internazionali: nel 1953 Haroldo inaugura la corrispondenza con Ezra Pound, inviandogli il primo numero di *Noigandres*, nel 1954

iniziano, invece, i contatti con Pierre Boulez e con Gomringer, mentre personaggi di spicco dell'ambiente poetico di Rio, come Ferreira Gullar si interessano al movimento della poesia concreta e vi aderiscono.

Pignatari, nel frattempo, ha deciso con Gomringer di pubblicare una prima antologia internazionale di poesia concreta e ad indicare questa denominazione è proprio il gruppo brasiliano. Come riferito da Donguy [1999, pg.20] Gomringer cita esplicitamente il fatto in una lettera a Pignatari: «Il titolo da voi proposto, 'poesia concreta', mi piace molto. Prima di intitolare le mie poesie *Konstellationen* avevo pensato di chiamarle 'concrete'. Potremmo intitolare l'intera antologia 'poesia concreta'». Nel 1955, per parte sua, Augusto de Campos intitola un suo articolo dedicato alla nuova poesia per l'appunto, *Poesia concreta*, mentre poco tempo dopo, nel luglio del 1956, pochi mesi prima della mostra paulista, Pignatari tiene una conferenza a Lisbona che tratta di «poesia concreta o ideogrammatica».

La mostra del 1956 è, dunque, anche il punto d'arrivo di un lavoro e di una riflessione che durano già da qualche anno: come sostenuto anche dai *Noigandres*, nel loro *Piano Pilota per la poesia concreta* (1958), a parere di questi autori «il ciclo storico del verso (come unità ritmico formale) si è concluso», occorre, dunque, usare anche lo spazio, mettere in gioco la concretezza del 'significante', il suo essere segno, grafema, visiva concretezza.

Il punto di riferimento principale è Mallarmé e non, si badi, un qualsiasi Mallarmé, ma precisamente il Mallarmé del *Coup des dés*, quello che mette le parole in gioco sullo spazio della pagina, che le disloca tra i bianchi, che fa significare il vuoto, tanto quanto il segno. A inventare nuove geometrie del senso.

Su *Invenção*, la rivista che seguirà a *Noigandres*, Philippe Jacottet delinea così l'orizzonte della nuova poesia brasiliana: «I brasiliani Augusto ed Haroldo De Campos e Decio Pignatari sono i 'geometri' della nuova poesia. Essi amano ridurre la poesia a pochi elementi, alcune parole o locuzioni, il cui potere deriva dal loro essere situate nella pagine e dalle modificazioni che fanno loro subire alcune semplici operazioni grammaticali, come la negazione, la disgiunzione o la ripetizione», per poi aggiungere «nello stesso modo in cui il pittore astratto decide che un quadro non 'rappresenterà' più niente, ma 'presenterà' un gioco di forme e colori che egli desidera tanto ricco, raffinato e infine tanto espressivo quanto una composizione musicale, il poeta concreto tende a liberare il linguaggio dal suo ruolo di 'traduttore' per farlo agire in piena indipendenza» [JACOTTET, 1962, pg. 69].

Insomma, per dirla con Gomringer, anche per gli autori brasiliani ogni poesia concreta è «una realtà in se stessa & non una poesia a proposito di qualcosa d'altro. Come nell'architettura moderna, la forma visibile della poesia concreta corrisponde alla sua struttura». D'altra parte Haroldo stesso, in *Teoria e pratica del poema*, scriverà di lì a qualche anno: «Passeri d'argento, il Poema / illustra la teoria del suo volo. / Usignolo d'azzurro metamorfosato, / misurato geometra / il Poema si medita / come un cerchio si medita nel proprio cerchio / come i raggi del cerchio lo meditano / fulcro di cristallo del movimento».

Come nota Wladimir Krysinski «I parametri teorici e discorsivi iniziali, su cui lavorano sistematicamente sin dal 1958 (l'anno di pubblicazione del manifesto *Plano-pilota para poesia concreta*) sono la relazione immagine iconografica/testo discorsivo, la rottura nel discorso poetico del "ciclo storico del verso", la spazialità del testo poetico, la relazione semiotica tra lo spazio vuoto (che io chiamerei 'silenzioso') e lo spazio testualizzato ('parlante'), la destabilizzazione della parola» (KrysB.65). Tutte le innovazioni formali fanno seguito, a cascata, a quel primo assunto iniziale che dichiara definitivamente terminato il 'ciclo storico del verso', di qualsiasi verso:

«Il ciclo storico del verso, che persiste sino al nostro secolo, ha raggiunto un punto critico, al di là del quale non si può andare adoperando la via del verso, anche se questo fosse un *vers libre*. Allora, dicono i concretisti, bisogna cambiare la poesia. Essi quindi 'auscultano' il linguaggio, il mezzo stesso di comunicazione. Il loro discorso modifica in modo decisivo, anzi radicale, il triplice rapporto che sta alla base del discorso poetico e della sua interpretazione: cosmos-anthropos-logos» [KRYSINSKI, 1996a, pg. 66].

Per costruire questa nuova poesia, la sintassi e la grammatica di questo nuovo discorso Haroldo e i *Noigandres* costruiscono 'reti', *network* di autori pescati dai canoni più disparati, che interagiscono, mutando in parte il senso delle loro scelte formali, li fanno cortocircuitare, andare in attrito, sino a far loro parlare una nuova lingua. «I concretisti brasiliani si rifanno alla pratica della concretezza intesa come discorso poetico organizzato in costellazioni, 'costellatorio' (*constellatory*). La loro ridefinizione del nuovo ciclo della poesia, che viene dopo il ciclo del verso visto in termini dell'unità di ritmo e forma, si basa su una rilettura cognitiva e su una nuova comprensione di alcuni fenomeni artistici come la spazialità di Mallarmé, l'interpenetrazione organica di tempo e spazio in Joyce, il metodo ideogrammatico di Pound, l'atomizzazione delle parole di Cummings, la dodecafonia e la musica concreta di Webern, Boulez e Stockhausen»[KRYNSKI, 1996b, pg.126].

Il risultato di quest'enorme opera di 'traduzione', di accostamento e spostamento semantico all'interno del canone è l'individuazione di una poesia che ha per oggetto prima di tutto se stessa e che, proprio perciò, coglie aspetti inediti del reale, una poesia che non vuol più essere solo una 'traduttrice' di contenuti, come nota Jacottet nello scritto prima citato, ma che pone se stessa come primo contenuto.

Il lavoro dei brasiliani però, e soprattutto quello di Haroldo, ha proprie caratteristiche. Gomringer, per suo conto, tende a una riduzione della lingua alle sue strutture più semplici. In un'intervista del '92 l'artista svizzero dichiara: «Io lavoro in questa direzione della purezza dei mezzi » per realizzare una «riduzione» il cui scopo è «una poesia che possa essere pensata universalmente, destinata ad essere utilizzata da tutto il mondo. (...) Io ho sempre utilizzato delle parole comuni che fossero nello stesso tempo delle espressioni della mia esperienza profonda». Non a caso, nel suo manifesto del 1954, *Dal verso alla costellazione: scopo e forma d'una nuova poesia*, Gomringer sottolinea che il suo scopo è quello di giungere a una «riduzione e semplificazione del discorso» perché ogni singola 'costellazione' poetica sia «una realtà in se stessa & non una poesia a proposito di qualcosa d'altro».

Al di là di un'apparente somiglianza, in realtà, le posizioni dei brasiliani sono profondamente diverse, e ciò vale specialmente nel caso di Haroldo de Campos, le cui galassie sono cosa ben diversa dalle costellazioni di Gomringer. Là dove nello svizzero la semplicità e la riduzione sono scopi dell'agire estetico, per Haroldo, come vedremo, sono piuttosto lo strumento, o, meglio, uno degli strumenti della 'concretud', una delle facce d'un'operazione a trecentosessanta gradi che fa poi cortocircuitare precisione matematica del linguaggio ed eccesso barocco.

Questa pluralità delle poetiche sottese al fare dei *Noigandres* sarà quella che permetterà loro di agire e influenzare il panorama letterario ben oltre l'ambito strettamente concretista, stabilendo rapporti fecondi di scambio con praticamente tutti i movimenti della neo-avanguardia europea e condividendo orizzonti e prospettiva tanto con i *Novissimi* italiani, quanto con col gruppo *Change* e poi con *Tel Quel*, in Francia, ed è rilevante che Sollers nel suo *Programma*, testo del '67, che è sostanzialmente un vero e proprio manifesto del primo periodo del Gruppo *Tel Quel*, cita un *network* di autori di riferimento trasversale alle periodizzazioni che ha molto in comune con quanto proposto dai *Noigandres* anni prima e che, anzi, è, per molti versi, più limitato, nel suo andare da Dante ad Artaud, da Lautrémont a Sade e a Bataille. Per altri versi, invece, proprio la capacità che hanno i *Noigandres* di tenersi stretti a una serie di riferimenti fondamentali del concretismo produrrà una spaccatura con una parte del mondo della poesia sperimentale brasiliana e farà nascere il gruppo dei neo-concretisti a Rio, capeggiati de Ferreira Gullar, che reagiscono alla 'linea' dettata con crudele precisione dai *Noigandres*, appellandosi ad una poesia «soggettiva e intuitiva».

Quanto poco ci fosse di concreto nei neo-concreti brasiliani è illustrato a sufficienza dalla vita brevissima del movimento che, nato nel '59, nel '61 sarà già defunto. Che poi ad innescare il tutto ci fosse uno spietato ed efficacissimo saggio di Haroldo, esplicitamente intitolato *Dalla fenomenologia della composizione alla matematica della composizione (Da Fenomenologia da Composicao à Matematica da composicao)* ha, evidentemente, un suo senso preciso. Se, come vedremo più avanti, in realtà nulla impediva il rapporto tra la matematicità della poesia concreta e l'eccesso apparentemente caotico del neo-barocco, nulla univa, com'è ovvio che fosse,

sogettivismo e intuizione, ineffabilità, all'orizzonte delle nuove Avanguardie internazionali, che proprio dalla negazione di certe prospettive decadenti erano partite per costruire i pilastri delle loro poetiche.

Concretud

Ma torniamo un momento a quanto si diceva prima, ai caratteri, cioè, assolutamente originali che il concretismo brasiliano assume sin dal suo primo esordio sulla scena internazionale.

Come si è visto, i *Noigandres* possono essere compresi a pieno titolo tra i fondatori della poesia concreta internazionale. Ciò nonostante, nessuno dei tre del gruppo paulista si limiterà ad essere un poeta concreto, la loro sarà una poetica dinamica, in continuo sviluppo, cambiamento, arricchimento.

Se lo stile, le 'forme', almeno al debutto, sono certamente quelle della poesia concreta, la distanza con altri autori, Gomringer ad esempio, è subito netta: mentre lo svizzero tende a delimitare, asciugare, essenzializzare, Haroldo e i suoi compagni brasiliani giocano piuttosto sulla polisemanticità, sulla ricchezza di sensi che la dislocazione delle parole sulla pagina può scatenare nell'immaginazione del fruitore, sulla moltiplicazione di senso che riduce il poema a una semplice, concretissima *cobla capfinida*, che però fa esplodere ogni parola in tutti i suoi significati possibili. E questo vale prima di tutto per Haroldo. Si pensi alla celeberrima *o â mago do ô mega*, o a *crystal cristal*, o ancora a *nascemorre*.

Il significato è, per De Campos, sempre pertinente: dietro l'immagine, dietro il segno, sussiste sempre un pensiero; l'operazione di meta-testualizzazione non è mai neutrale, o semplicemente estetica, o formale, ma sempre etica, concretamente coinvolta nel reale in cui si alloca. Per dirlo in altro modo: la loro operazione 'concreta' è poi spiccatamente ideogrammatica.

La costruzione del senso segue piuttosto le strutture acrobatiche e sospese dell'allegoria, che il sentiero scosceso dell'immediatezza simbolica e simbolista alla Stefan George, vicine piuttosto alla sensibilità di Gomringer, che giunge, non a caso, sino al nominalismo.

In una poesia del 1961, invece, Haroldo nomina con ben altra 'intenzione': «poesia in tempi di fame / fame in tempi di poesia / (...) nomino il nome / nomino l'uomo / nel mezzo la fame // nomino la fame» [*Poesia in tempo di fame*], per aggiungere, anni dopo, in *Servitù di passaggio*: «linguaggio: mia / coscienza (un parallelogramma / di forze non una semplice / equazione ad una / sola / incognita)». In questo senso, Haroldo è un poeta integralmente 'politico', impegnato, 'civile' sin dai suoi esordi concretisti.

Insomma, pur essendo il Concretismo brasiliano parte di un vasto movimento internazionale, esso ha poi caratteristiche assai peculiari, che ne fanno un caso a sé stante, prima di tutto per l'importanza che esso ha assunto nel complesso della cultura brasiliana, del cui rinnovamento, assieme al movimento musicale del *Tropicalismo*, al *Cinema Novo* e, naturalmente, alla *bossa nova*, esso è stato uno dei protagonisti principali.

Haroldo De Campos stesso, non perde occasione per sottolineare questo aspetto della questione: «Noi crediamo – sosterrà nella tavola rotonda che chiudeva un convegno a Yale, nel 1996 – [che il movimento della poesia concreta] possa aver contribuito al rinnovamento del linguaggio poetico in Brasile. La poesia Concreta in Germania, negli Stati Uniti, in Inghilterra e persino in Giappone è stato un movimento di avanguardia e nulla di più. In Brasile essa è stata anche un progetto culturale che ha avuto un certo peso. La poesia concreta si è diffusa attraverso un movimento musicale, il *Tropicalismo* di Caetano Veloso e Gilberto Gil. La poesia concreta ha condotto a una rilettura critica, del passato letterario brasiliano, suscitando nuove proposte teoriche e letterarie, rivelando nuove dimensioni della critica così come della semiologia e delle semiotiche. La traduzione diventa un meccanismo di lettura del passato (...). Tutto questo lavoro di critica, teoria e traduzione dà alla Poesia Concreta Brasiliana una dimensione che non è presente in altre nazioni».

L'importanza dell'esperienza dei poeti concreti nella cultura brasiliana di quegli anni, d'altra parte, è sottolineata dallo stesso Caetano, che al rapporto con i fratelli de Campos e con Pignatari dedica molte pagine del suo *Verità tropicale*, sorta di autobiografia che è anche storia del meglio della cultura brasiliana dagli Sessanta ad oggi: «La comparsa dei concretisti aveva dato scandalo (la rivista "O Cruzeiro", una delle più diffuse, parlò di "rock'n roll della poesia"...): - ricorda Caetano - nonostante godessero delle simpatie di Manuel Bandiera (il più anziano dei modernisti, loro precursore e maestro riconosciuto), una leggenda della poesia brasiliana, incontrarono una forte resistenza fra poeti, letterati ed accademici. Ma il livello delle loro argomentazioni era talmente alto, la loro cultura talmente vasta e la loro determinazione talmente incrollabile, che finirono per imporsi comunque sulla scena culturale brasiliana, suscitando rispetto anche laddove non c'era condivisione delle idee»[CAETANO 1997, pg. 166].

Ma a questa acribia critico-letteraria i *Noigandres* non faranno mai mancare l'attenzione per i fenomeni 'reali', per la parte migliore della cosiddetta 'arte popolare', a cominciare dalle sperimentazioni che autori rivoluzionari, come Caetano e Maria Bethania, stavano allora sviluppando: «L'arsenale critico che i concretisti mettevano a disposizione del giovane lettore, le traduzioni (che Haroldo preferiva chiamare "transcreazioni") di autori ed opere che ritenevano essenziali (alcuni *Cantos* di Pound, poesie di Mallarmé, i metafisici inglesi, i trovatori provenzali, i pezzi scelti del *Finnegan's Wake*, cummings, poesia giapponese, ecc.) e soprattutto un'alternativa critica a quella visione della storia della letteratura brasiliana come inevitabilmente periferica e marginale – tutto questo faceva di *Invenção*, di quei libri e di quei dibattiti qualcosa di stimolante e di incoraggiante. (...) Noi, i giovani tropicalisti, ascoltavamo [dai *Noigandres*] molte storie dei personaggi del movimento dadaista, del modernismo angloamericano, della *Settimana di Arte Moderna Brasileira* e della fase eroica della poesia concreta. Scambiavamo opinioni con naturalezza, senza che la grande differenza di cultura (e di attitudine mentale a rapportarsi con essa) fosse motivo di disagio. Questa esperienza rappresenta per noi motivo d'orgoglio, perché la commistione della cultura alta con la cultura di massa, tipica degli anni Sessanta, fu in questo caso particolarmente fruttuosa»[CAETANO 1997, pp. 170-172].

Che per i Tropicalisti l'incontro con i *Noigandres* sia stato decisivo, non c'è dubbio, come sottolinea lo stesso Caetano: «Questa forza, che per me è vita, la devo in gran parte ai poeti concreti. Per tacere del fatto che loro, nella rivalutazione dei barocchi e nella riscoperta di personaggi più ambiziosi ed originali di quelli tradizionalmente celebrati nella storia della letteratura brasiliana, posero l'accento, come disse lo storico nordamericano R.M. Morse, su "una nuova lettura della cultura americana, non più concepita in termini di un albero genealogico con tronchi, rami e germogli che puntano verso la formazione graduale di 'identità transatlantiche'" E' la forza della visione sincronica. E il superamento dell'opposizione centro/periferia»[CAETANO 1997, pg. 188].

Certo, Caetano è un compositore di musica popolare, non un critico letterario, ma colpisce la precisione con cui individua alcuni dei punti di forza decisivi della poetica dei *Noigandres*: visione sincronica, superamento dell'opposizione centro/periferia, nuova lettura della cultura americana, a testimonianza che i *Noigandres* non erano solo capaci di immaginare e praticare una nuova poesia, ma, cosa ancor più importante, erano capaci di comunicarla, condividerla, mutarla e arricchirla, dopo averla sanamente bagnata nella realtà del Brasile loro contemporaneo, senza steccati di discipline, o gerarchie culturologiche. Non stupirà allora se un intellettuale del calibro Arthur Nestrovski definirà Haroldo «Grande Civilizzatore della cultura brasiliana».

Haroldo per parte sua, dava grande importanza al rapporto con artisti come Caetano, ben al di là di qualsiasi sussiego accademico, al punto che in una sua *Ballatetta alla moda toscana*, raffinato calco stilnovista, proprio Caetano è convocato come polo d'arrivo d'una linea di lirica d'amore che ha inizio da Cavalcanti e Dante: «Ma dille che mi strozza / passar tanta tortura / e che dalla Toscana / fino a Caetano / giammai pura bellezza / trattò con tal durezza / un povero trovator» e al musicista brasiliano è poi dedicata un'intera poesia, *Um lance de godardos*, del *Personario* (in *Crisantempo*), che raccoglie testi dedicati ad amici del calibro di Edgard Braga, o Paulo Leminski.

Ma non è solo un aspetto diciamo ‘sociologico’ e di fruizione a fare la differenza dei concretisti brasiliani e in primis di Haroldo. C’è ben altro. Prima di tutto dal punto di vista formale. Quello dei brasiliani è un concretismo ‘largo’ in cui tutti i segni, tutti codici e non solo quelli visivi, o linguistici sono coinvolti.

Dichiarerò al proposito Haroldo de Campos, nel 1985: «Per noi in quell’epoca il termine ‘concreto’ voleva dire tutte le ricerche condotte dal punto di vista della materialità dei mezzi: dei mezzi visivi, dei mezzi acustici, dei mezzi della parola». Wladimir Krisynski parlerà a proposito di quest’aspetto di ‘simbiosi semiotica’ di Haroldo e dei *Noigandres*: «Il linguaggio della Poesia Concreta è una simbiosi semiotica di verbale, visuale, iconico, fonetico e vocale. La simbiosi semiotica risiede nel fatto che tutti questi elementi insieme coincidono nel convogliare il messaggio. Attraverso la forma, la visualizzazione dei segni, il principio di spazializzazione, la poesia concreta si avvicina al mondo referenziale di ciò che è visibile, ascoltabile e orale»[KRYSINSKI, 1996b, pg.131].

Basti pensare, ad esempio, a *Lydia fingers*, di Augusto de Campos, nato come poesia concreta e poi sviluppato, grazie all’aiuto del musicista Cid Campos, in un vero e proprio ‘spettacolo’ di poesia, o, per restare ad Haroldo, alle sue *Galaxias*, la cui oratura, accompagnata dal citar di Alberto Morsicano, è poi finita in un disco, o alle sue numerosissime collaborazioni con musicisti a cui spesso regalava, non solo i suoi versi, ma anche la sua indimenticabile voce, musicalissima e grave, come un elefante che danzi più leggero di una gazzella, si pensi al *Refrão á maneira de Brecht*, o a *Improvviso*, incisi per il chitarrista e compositore Madan, o ancora al *Crisantempo*, inciso per la musica dello stesso Cid Campos.

La ‘concretud’ è, insomma, la capacità di questo, o quell’autore di intervenire in modo ‘integrale’ sulla parola, tanto sulla sua forma, quanto sui suoi contenuti, indipendentemente dalla sua collocazione nel tempo e nello spazio, poiché per i brasiliani il Concretismo non è mai un fine in sé, quanto piuttosto uno strumento di ricerca, o un reagente che – a contatto – svela quanto della tradizione può essere sincronicamente recuperato e riutilizzato, reinterpretato e ricollocato all’interno del loro personale canone, un canone che ha un solo scopo, permettere di immaginare un futuro diverso per la poesia, poiché la poesia stessa, il testo che si sta componendo, non è un fine in sé, quanto piuttosto la tessera di un complesso mosaico che tende a ricostruire un discorso globale, intensamente ‘storico’, a proposito della poesia e delle sue dinamiche di sviluppo e cambiamento, infine in rapporto col mondo che la ospita, del suo presente, tanto quanto del suo passato e del suo futuro.

Ancora una volta ci soccorre lo sguardo lucido di Caetano che, ricostruendo i dibattiti di quegli anni, coglie appieno il valore della *concretud* di Haroldo: «con la stessa chiarezza e lo stesso entusiasmo con i quali avevano illustrato la loro estetica del “nuovo”, i poeti concreti, specialmente Haroldo, difesero una critica di prospettiva sincronica, “trans-storica”. Questo è l’aspetto del loro apparato teorico per me più affascinante e che in loro mi sembrò più radicato persino della passione per la novità. Come se la campagna per il “nuovo” non fosse che una strategia volta al mantenimento di un alto livello di aspettativa. Le rotture moderniste possono essere spiegate da diverse angolazioni, ma è innegabile il carattere di rinvigorimento della preziosa tradizione insito in tendenze apparentemente distruttive»[CAETANO 1997, pg.178].

La lotta per il futuro, insomma, come acutamente nota Caetano, coincideva con quella per la memoria e per la storia.

Haroldo e i suoi complici poetici leggono la tradizione come se essa fosse un’infinita genealogia delle avanguardie, ricostruiscono e decostruiscono continuamente un canone sincronico e in questo lavoro di reinterpretazione della storia poetica universale, in questo giocare a scacchi con la memoria e con l’immaginazione del domani, essi sovvertono e cambiano tanto la tradizione della poesia brasiliana, quanto il suo futuro.

Alle spalle di tutto questo c’è una mossa dell’*enxadrista-poeta*, come si autodefiniva lo stesso Haroldo, e dei suoi complici: la riscoperta di un poeta modernista brasiliano, sino allora considerato un eccentrico minore, Oswald de Andrade: «Sono stati i poeti concreti a prendersi l’incarico di risuscitare Oswald. – ricorda Caetano - Un’antologia di poesie introdotte da un lungo

saggio di Haroldo de Campos e da un articolo di Décio Pignatari, *Marco Zero de Andrade*, imponevano il reinserimento del nome di Oswald – fino a quel momento avvolto nel silenzio o ricordato soltanto come avanguardista “datato” o cabarettista privo di coscienza politica – fra i protagonisti della letteratura brasiliana»[CAETANO 1997, pg.193].

Nell'introduzione a quell'antologia, Haroldo, individuando con lucidità le caratteristiche per le quali il recupero era avvenuto, scriveva: «assimilare in termini brasiliani l'esperienza straniera e ricrearla con qualità locali imprescindibili, che darebbero al prodotto finale un carattere autonomo e la possibilità di funzionare, a sua volta, in un confronto internazionale come prodotto d'esportazione». «Oswald invertiva l'ordine d'importazione perenne – di forme e formule ormai esaurite – e lanciava il mito dell'antropofagia, applicando alle relazioni culturali internazionali il rituale cannibale. La scena degli indios che mangiano il sacerdote don pero Fernandes Sardina passava dunque a simboleggiare la nascita della cultura brasiliana, il fondamento stesso della nazionalità»[CAETANO 1997, pg.194], perché «l'antropofagia è un modo radicale di rivendicare un'identità, non un pretesto per aggirare la questione»[CAETANO 1997, pg.195].

Ed è forse ancora di più: un meccanismo globale, e non solo brasiliano, o 'indigeno', è il meccanismo, per dirla con Lotman, del «dialogo che precede il linguaggio e lo genera» e a testimoniare sta, ad esempio, il rapporto tra concretisti brasiliani e giapponesi, sorta di cannibalismo al contrario, di cui è lo stesso Haroldo a riferire nel corso del citato convegno di Yale: «Noi decretammo la fine del verso. C'erano poemi alla Webern e alla Mondrian (webernisti e mondrianeschi) con momenti di estrema essenzialità. Quello fu il punto più alto di castigatezza nella Poesia Concreta e il punto di maggiore vicinanza tra linguaggio occidentale e linguaggio orientale. I poeti giapponesi, con la loro tradizione ideogrammatica, adottarono tecniche gestaltiche di organizzazione grafica dai poeti concreti brasiliani al fine di riorganizzare la poesia giapponese. Insomma: noi tentammo di realizzare un ideogramma nella poesia occidentale e i giapponesi re-ideografarono la loro poesia a partire da quest'esempio occidentale».

Lo scopo dell'antropofagia, così come la ripropongono e riscoprono i *Noigandres*, è la creazione di un canone 'alternativo', globale ed internazionale, ma un canone aperto e 'sincronico', continuamente *in progress*, arricchito di giorno in giorno dalle inintermesse esplorazioni dei *Noigandres* e di tutti i poeti del mondo: una geografia sempre nuova della lingua e della poesia, in cui scompare il valore normativo della Tradizione ed esplose tutta ricchezza di immaginazioni future conservata nelle *tradizioni*.

Scacchi e galassie

Avvicinarsi alla poesia di Haroldo de Campos significa accettare di fare i conti con un paradosso, tentare di risolvere l'enigma di un apparente Giano bifronte.

Haroldo de Campos è tanto il poeta dell'essenzialità concreta, l'autore di testi di assoluta, bruciante 'povertà', come *crystal*, o *nascemorre*, quanto l'acrobata ardito e barocco delle *Galaxias*, il trapezista che lancia se stesso e la sua lingua oltre il baratro dell'invenzione, con ineguagliabile *agudeza*, a cavallo di *mot-valise* e paronomasia, di invenzioni linguistiche stupefacenti e di tessuti sintattici stringenti sino all'inestricabile. Haroldo «ascetico e epicureo del discorso», così lo ha felicemente definito W. Moser [MOSER, 1996, pg.141]. E questa dualità è più visibile che mai in *Xadrez de estrelas*, la prima delle sue raccolte, che riunisce i testi composti tra il 1949 e il 1974.

Da questo punto di vista, *Xadrez* è un vero e proprio 'schizoma', come un proliferare di scissioni sempre più dilatate e ramificate verso il sì e il no.

Il libro è, in effetti, apparentemente spaccato a metà: da una parte la produzione concreta e una serie di poesie 'lineari' come *Ciropedia ou a educação do príncipe*, dall'altra l'esplosione di una prima, sostanziosa parte di *Galaxias*. Su una faccia del foglio sta l'essenzialità, sull'altra il barocco.

Nonostante tutto ciò, già ad una prima lettura, *Xadrez* tiene, è un libro che si mantiene compatto, a dispetto del suo essere schizomatico, anzi la prima impressione che se ne riceve è

proprio quella della scacchiera e la certezza, immediatamente successiva, che mutare la posizione di un pezzo su questa scacchiera significherebbe mutare senso e posizione anche a tutti gli altri.

Certo, le *Galaxias* saranno infine terminate solo nel 1976 e poi avranno pubblicazione autonoma quasi dieci anni dopo, nel 1984, né *Xadrez* è l'unica 'auto-antologia' haroldiana: ad essa seguiranno, nel 1992, *Os melhores poemas* e, nel 1998, *Crisantempo*, che raccoglie testi e transcreazioni fino a tutto il 1998, ma nessun caso quanto quello di *Xadrez* rende chiaro come alla base della poesia di Haroldo ci sia la capacità di tenere insieme gli opposti, di scoprire il loro denominatore comune, di farne, invece che ostacoli, moltiplicatori di forma e di senso.

Tutta la prima parte della raccolta è occupata dai testi più importanti della poesia concreta di Haroldo, da *o â mago do ô mega* (1956) a *crystal* (1958), accompagnati da una serie di lavori più spiccatamente dedicati all'approfondimento della permutazione come *Servidão de passagem* (1961), o *Poesia em tempo de fome* (1961). In essa è evidente il modo tutto particolare di Haroldo di trattare la poesia concreta per quanto riguarda i significati, o meglio, il rapporto tra significato e forma. Nel rappresentare prima di tutto se stessa, la sua forma, che certo è forma di poesia e non di rosa, come credeva Pasolini, la poesia concreta di Haroldo utilizza l'attenzione alla forma come una sorta di grimaldello che fa esplodere i significati.

Non a caso, col tempo, ma già dagli esordi degli anni Sessanta, l'attenzione del poeta si sposta verso la permutazione, verso una 'concretezza' semantica, dunque integralmente linguistica, prima che esclusivamente formale, segnica, iconica. Piuttosto, nelle poesie che chiudono la sezione 'concreta', fa sempre più capolino un certo modo 'poundiano', evidente non solo nell'utilizzo degli ideogrammi, quanto nel loro rapportarsi con la parte del testo realizzata con un codice linguistico arbitrario, convenzionale, quale quello del brasiliano. Per altro verso, nei testi, alla cura della loro dislocazione linguistica, macrostrutturale, si aggiunge un'attenzione sempre più viva per le trasformazioni micro-linguistiche all'interno della singola parola, per le ibridazioni, le paronomasie, fino alle vere e proprie invenzioni linguistiche.

Altra caratteristica importante di *Xadrez* è costituita dal fatto che in essa il lavoro di traduzione, o meglio di transcreazione, come vedremo meglio in seguito, assume già un certo rilievo, se non altro perché esso è esplicitamente presente nel caso di un testo delle *Serigrafias* che si riferisce al poeta giapponese Maruyama Okyo (1733-1795) e al pittore Korin Ogata (1658-1716) e in quello di altri due testi, della medesima sezione, che si intitolano al filosofo taoista cinese Chuang-tse, integrando ideogrammi e transcreazione in brasiliano, mentre un altro testo ancora, dedicato a Monet, è un vero e proprio tentativo di 'traduzione' poetica della pittura dell'impressionista francese, a testimonianza che la transcreazione per Haroldo, oltre a individuare la sua particolare idea di ciò che doveva essere la traduzione poetica fosse poi «un genere di esperienza poetica immediata vera e propria»[JACKSON, 1996, pg.64], come anche nel caso successivo degli *Austin Poems*.

Insomma in *Xadrez* sono già tutti presenti i vertici di quel triangolo creativo e poetico che è stato Haroldo de Campos, come ha avuto modo di notare anche K. David Jackson: «Concretismo, Neo-Barocco e Transcreazione. Mescolando questi differenti stimoli, Haroldo ha poi sviluppato un suo proprio progetto fondato su un avanguardismo radicale (le cui tecniche includono permutazione, aleatorietà, frammentazione, inversione, variazione linguistica sistematica, paronomasia, ecc.) non dimentico di referenzialità classiche e letterarie, disposto alla musicalità, attento nello sfumare i confini di 'genere', fondato sulla sua conoscenza di molte lingue e che ingloba, infine, un distanziamento post-utopico del testo, visto come resto, o rovina separata dalle proprie origini, come favola e come forma simbolica»[JACKSON, 1996, pg.59].

Va detto subito e con chiarezza, però, che mentre il cotè concreto, almeno per la sua parte più strettamente 'visiva', tenderà in qualche modo ad esaurirsi, ricerca neo-barocca e transcreazione, insieme con il gusto di mescolare poesia ad alta voce e musica, resteranno le caratteristiche fondamentali del lavoro di Haroldo. Non bastasse l'evidenza testuale, a confermarlo vengono alcuni passaggi del ricordo di Haroldo, composto dal fratello Augusto, integralmente presente in questa nostra raccolta, in cui l'*hirmão siamesmo* sottolinea come Haroldo sostenesse con

pignoleria: «che da almeno trent'anni non faceva poesia concreta, irritandosi quando lo chiamavano concretista».

Anche dal punto di vista del lavoro di scavo filologico e riscoperta critica della tradizione letteraria brasiliana, l'interesse di Haroldo per il Barocco sarà decisivo, ed esso assumerà un'importanza tutta speciale anche nella sua propria genealogia poetica personale. «Il contributo più importante di Haroldo de Campos alle poetiche brasiliane, insieme al recupero di Oswald de Andrade, - suggerisce al proposito ancora Jackson - è comunque la rivalutazione del Barocco brasiliano, inteso come corpus poetico nazionale, precursore stilistico, per molti versi, dello sperimentalismo contemporaneo. [Esso] è analizzato, in uno dei saggi di Haroldo come uno degli elementi che costituiscono il “dialogo e la differenza” che caratterizzano la letteratura brasiliana, rispetto all'Europa e all'America spagnola, in termini di legami complessivi con la cultura mondiale»[JACKSON, 1996, pg.62].

Si tratta, insomma, di uno snodo decisivo, di un punto di forza e tensione nel percorso di de Campos, della cui importanza il poeta stesso era ben cosciente, al punto, come vedremo tra poco, da indicare origini barocche sin per la sua produzione più strettamente concreta. Per intanto basti qui ricordare, come notato da Donguy [1999], che nel 1992 Haroldo stesso esprimeva il legame stretto tra le sue radici barocche e quelle ‘moderniste’ e concrete, affermando: «L'equazione Mallarmé / Gongora è un'equazione effettiva della nostra pratica linguistica».

Per altro verso è innegabile che, a prima vista, i testi ascrivibili all'Haroldo ‘ascetico’ e quelli attribuibili all'Haroldo ‘epicureo’ differiscono moltissimo, al punto di far pensare a una sorta di pluralità omonima, come se sotto lo stesso nome agissero almeno due soggetti poetanti: uno costruisce per sottrazione successiva, per successive prosciugazioni e cancellature, l'altro, invece, monta la fantastica macchina linguistica delle *Galaxias* per addizione, sovrapposizione, mescolanza, ibridazione, aggiungendo parole e suoni e immagini, come il viandante Inca, a testimonianza del suo passaggio, aggiungeva la sua pietra accanto alle altre sulle *apachetas* che si alzavano ai lati della grande Strada Reale.

Esiste, insomma, come riaffermato con grande chiarezza da Andrés Sánchez Robayna: «la questione della paradossale agglutinazione, o proliferazione verbale di *Galaxias* rispetto al disegno ‘midollare’ del resto della poesia dell'autore, specialmente quella accolta nel progetto della poesia concreta e delle fasi posteriori. (...). Una sorta di paradosso viene a stabilirsi nella scrittura di Haroldo de Campos, fra l'essenzialità e la ‘spoliazione’ concrete e il dispositivo barocco (neobarocco) dei testi che compongono le *Galaxias*. Non c'è, su ciò, confusione possibile. (...) Un paradosso apparente, certo – “affermazione di due significati insieme”, come sostiene Deleuze -, soprattutto quando si constata che buona parte dei frammenti galattici è stata scritta nello stesso periodo in cui furono composte le più radicali espressioni della “spoliazione” concreta. Essenzialità *versus* proliferazione: spoliazione e Barocco»[ROBAYNA, 1996, pg.79].

Galaxias, composto da cinquanta vasti frammenti di prosa poetica, ognuno posto su una pagina a sé, con retro bianco, è stato composto nel corso di poco più di un decennio e pubblicato nella sua interezza, dopo l'anticipazione contenuta in *Xadrez*, solo nel 1984.

Un'ottima descrizione di un testo come questo, che è anche un libro-oggetto, è offerta dal critico canadese Wladimir Krynski: «Il libro è grande 23x31 cm. Cominciato nel 1963 («o formante inicial»). Pubblicato nel 1984 dalla casa editrice *Editores Ex Libris* a San Paolo. Le pagine non portano numeri, quindi non c'è nessuna progressione numerica dall'inizio verso la fine. Il testo è regolare e trasparente. Ogni pagina riproduce la struttura della pagina precedente, tranne la prima e l'ultima che sono stampate in italico. Questo libro-oggetto non colpisce in modo particolare. Lo spazio testuale sembra essere regolare. Funziona a prima vista come un testo «tradizionale», o, piuttosto, tradizionalmente «moderno», abbastanza organico. Non è il primo testo che rinuncia alla punteggiatura. La sua struttura galattico-flussuale, paragonabile alla *stream of consciousness* del monologo interiore di Molly Bloom, fa anche pensare alla «scrittura percorrente» di Philippe Sollers e del suo *Paradis* (che risale al 1981), vale a dire si realizza come una successione epifanica delle parole inserite in ritmi singolarmente persistenti.» [KRYNSKI, 1996, pg.67].

In realtà *Galaxias* è una macchina assai complessa, tanto complessa da indurre uno studioso prudente e ricco d'esperienza come Andrés Sánchez Robayna a definirla: «Uno dei 'progetti' testuali più suggestivi ed ambiziosi della scrittura del nostro tempo»[ROBAYNA, 1996, pg.78].

Filo infinito di parole, *mare magnum* dove i lemmi si sposano ed ibridano, dove copulano tra loro generando sensi e suoni sempre nuovi, viaggio immobile al centro centripeto dei linguaggi, racconto che racconta l'impossibilità della storia, le *Galaxias* sono senza dubbio alcuno l'opera più importante di Haroldo de Campos e uno dei capolavori assoluti della poesia del secondo Novecento.

Come nota lo stesso Krysinski, basta andare oltre la prima impressione di normalità, sia pure modernista, per scoprire quanto quest'opera sia in realtà ricca, stupefacente, travolgente: «le *Galaxias* non hanno né inizio, né fine. Sono la somma a-teleologica della letteratura, sono, assieme, l'enciclopedia e l' "enciclopedia" della memoria, del mito, del tempo e dello spazio, del racconto e del romanzo, ripetuti testualmente da capo e fine, senza conclusione altra che il flusso galattico del linguaggio»[KRYNSINKI, 1996, pg.72].

Lo stesso Haroldo, nella nota che accompagna il libro, offre alcune indicazioni ermeneutiche estremamente utili e chiare, quando sostiene che si tratta di un testo che oppone «due limiti della poesia e della prosa»; che si tratta di una «pulsazione bioscritturale in espansione galattica tra questi due formanti cambiabili e cambianti» («dois formantes cambiaveis e cambiantes»). Per poi aggiungere: «oggi [cioè nel 1983] retrospettivamente tenderei a vederlo come un'insinuazione epica che si è risolta in una epifanica». E certamente le *Galaxias* sono un testo 'in movimento', una dinamica linguistica che si autoalimenta in un flusso tendenzialmente infinito: «le *Galaxias* sono un perpetuum mobile – nota Krysinski - la parentela con la discorsivizzazione di *Finnegan's Wake* è evidente e determinante. Questa macchina-linguaggio che attinge con abbondanza al metodo dei *mot-valise*, è sempre precisamente orientata, cerca di viaggiare verso la letteratura e dentro la letteratura. Il perpetuarsi delle divagazioni e dei ritorni sul linguaggio, sul soggetto parlante e giocoso che enuncia l'infinito del progetto, crea e distrugge, distrugge e crea una serie di prospettive della narrazione, o della "liricizzazione" che si sfanno nel processo di epifanizzazione»[KRYNSINKI, 1996, pg.69].

Galaxias è un'opera aperta (già nel 55, un suo articolo pubblicato sul *Diario de São Paulo*, si intitolava, per l'appunto *A Obra de Arte Aperta*) e totale, «*Galaxias* è ogni libro e nessun libro, è tutti gli stili e l'annullamento dello stile; è mito eterno e storia di oggi, favola e discorso; è paradiso e inferno dell'archetipo dell'archivio umano dell'esperienza. Non a caso i frammenti si riferiscono spesso anche ai ricordi del 'poeta errante' tra svariate città del mondo. *Galaxias*, soprattutto, è un suono perenne, un tutto che circonda la singola parola, sintetizzandola, una volta di più, in una storia senza fine: il Tutto e il Nulla. Pessoa spiega: " O mito e o tudo que e nada"» [JACKSON, 1996, pp. 62-63].

Ma c'è di più: tutto ciò – un'acrobazia del genere poteva riuscire solo al trapezista esperto di salti mortali – è in realtà strettamente collegata al versante concretista della sua attività, e, addirittura in qualche modo lo integra in unità e lo completa. Lo stesso Haroldo dichiarerà: «*Galaxias* recupera la 'preistoria' barocca della mia poesia concreta».

Ma il paradosso è un paradosso soltanto apparente, perché esso, come sostenuto da Robayna « si dissolve nel seno del Barocco stesso, in quanto centro, o asse di un'alleanza fra 'cornucopia' ed 'economia' il cui massimo esempio è, forse, la poesia di Gongora, sorta di stato matematico dell'eccesso barocco, fase o concrezione adamantina della profusione e della fuga della metafora e dell'immagine. (...). In questo senso, infine, buona parte della testualità prodotta dalla Poesia Concreta brasiliana (e in particolare quella di Haroldo de Campos) mi sembra appartenere all'immaginazione 'barocca', "modello" contemporaneo del 'barocco matematico' proprio dello stile gongorino, espressione, insomma, di un Neo-barocco che ha innestato sul Barocco storico i problemi posti dalla poetica delle modernità post-mallarmeana. (...) un Neo-Barocco dell'era industriale»[ROBAYNA, 1996, pp.79-80].

Ne consegue che, «se non c'è separazione, o contraddizione alcuna fra il polo 'midollare' e quello 'proliferante' intesi quali espressioni di un'apparente antitesi all'interno della scrittura di

Haroldo de Campos, *Galaxias* può essere letto come una forma ulteriore dell'esplorazione concretista»[ROBAYNA, 1996, pg.80], almeno nel senso, mi sento aggiungere, di quel concretismo 'largo', di quella *concretud* di cui si discorreva prima, e a patto che ciò significhi, nello stesso momento, che la produzione concreta stessa possa essere, a sua volta, intesa come preistoria del neo-barocco, ovviamente.

D'altra parte, anche la studiosa americana Marjorie Perloff, soffermandosi nell'analisi formale della particolare prosa poetica di *Galaxias*, non può fare a meno di notare le parentele strette che legano agglutinazione barocca e iconicità concretista: un 'normale' lacerto di poema in prosa si presenta usualmente al lettore come «un blocco di stampa le cui parole, sillabe e lettere non hanno significanza ottica», ma, nel caso di *Galaxias*, invece, «mentre l'occhio si muove verso il fondo della pagina, la nozione della scrittura come circolarità, il tracciarsi e il rintracciarsi delle parole sulle pagine è convogliato non solo dal loro significato, ma anche dalla loro configurazione visiva. (...) *Galaxias* può perciò essere guardata come un poema visuale, non nel senso dei 'calligrammi', come nel caso di *Il Pleut* di Apollinaire, o di *Wind* di Gomringer, ma per la sua attenzione alle lettere e ai morfemi, tanto quanto alla paronomasia e al paragramma. Serie di 'monologhi esteriori' in prosa, *Galaxias* apre la strada ad alcuni dei più interessanti esperimenti verbali degli anni Novanta»[PERLOFF, 1999, PP.4, 15].

La miracolosa tenuta di questi due capi divaricati nell'olismo di una poesia che muta senza posa, anche quando sembra immobile, che si performa ad ogni nuova lettura è, in fondo, la caratteristica principale del lavoro del poeta brasiliano, perché, in ultima analisi, Haroldo non vuole raggiungere la 'fine del linguaggio' in senso cronologico, o storico, quanto piuttosto trasportarlo sino ai suoi limiti e anche oltre, ciò che esperisce non è 'la morte' del linguaggio (dell'arte, della poesia), ma il suo superamento verso un orizzonte inesplorato: quello di Haroldo è, in questo senso, un super-linguaggio, una lingua dell'oltre, per la quale non è più dato un termine.

La macchina del mondo ripensata

Sul mio scrittoio c'è una fotografia regalatami da Haroldo de Campos nel 1997, in occasione di una delle mie visite a San Paolo, per un convegno dedicato all'Ungaretti 'brasiliano' organizzato da proprio da lui, che aveva più volte incontrato Ungaretti in occasione dei soggiorni del poeta italiano in Brasile: la fotografia, in bianco e nero, risalente agli anni 66-67 (come annotato con pignoleria da Haroldo stesso sul retro della foto) mostra uno scorcio della casa di Volpi, grande critico e storico dell'arte ('gran maestro della pittura brasiliana' lo definisce Haroldo nel suo appunto).

Su un divano sono seduti Volpi stesso, Ungaretti e Mário Schemberg, «amico del poeta all'epoca del suo soggiorno presso l'università di San Paolo (1937-1942)». In piedi accanto a loro sono Haroldo stesso, Pignatari e il pittore paulista Fiamminghi.

Se cito questa foto, questo ricordo tutto sommato privato e personale di uno dei tanti gesti di affetto e stima che Haroldo ha voluto, immeritadamente, riservarmi, è perché ciò ha a che fare con l'ultimo dei libri di Haroldo, *A máquina do mundo repensata*, pubblicato, in sole 1500 copie, nel 2000.

Per essere più precisi, con la *Máquina* hanno a che fare Mário Schemberg e le sue ricerche cosmologiche e fisiche. Coinvolto nello sviluppo del primo elaboratore elettronico alla USP, fisico, ma anche critico d'arte, amico di Gilberto Gil, ma anche scopritore del cosiddetto 'processo Urca' una teoria che spiega in maniera infine soddisfacente le cause del collasso delle supernove, collega di Einstein e del grande fisico indiano Subrahmanyam Chandrasekhar, che con lui elaborerà il cosiddetto *Limite di Chandrasekhar-Schenberg*, relativo all'evoluzione del sole e delle stelle simili, Schemberg è una figura di assoluto rilievo nella cultura brasiliana contemporanea. Nella nota che accompagna la *Máquina*, Haroldo de Campos cita le sue ricerche scientifiche come la prima delle fonti a cui il suo ultimo testo poetico fa riferimento.

Come sottolineato da Augusto de Campos, nello scritto commemorativo di Haroldo, la *Máquina* è testimonianza di un tentativo di mettere in comunicazione poesia e scienza, di ibridarle «La scienza e l'arte diventano sorelle nel suo ultimo poema pubblicato, "La macchina del mondo ripensata", e questo tema era una delle sue passioni». Le ricerche cosmologiche di Schemberg, dunque, hanno il compito, insieme con molte altre 'teorie', scientifiche o meno, da quelle di Prigogine al *Bere'shit*, da Monod al *big bang*, di fornire una sorta di interlocuzione 'forte' al dialogo che il poeta instaura con la 'macchina del mondo'.

La *Máquina* è poi, comunque, il risultato di un 'dialogo' (così lo definisce Haroldo, nella sua nota finale) innanzi tutto letterario, tra tre testi: la *Commedia* dantesca, *Os Lusíadas* di Camões e *A máquina do mundo*, una delle poesie più celebri di Drummond de Andrade, a cui si aggiungono una serie di riferimenti e riflessioni cosmologiche che si riferiscono a varie ricerche, tra cui, principalmente, proprio quelle di Schemberg.

Quella di Haroldo è però una *Máquina* 'repensata' e, se nella composizione di Drummond la possibile epifania, l'offerta rivelazione sul funzionamento del meccanismo universale, viene infine rifiutata, quasi con fastidio (*Baixei os olhos, incurioso, lasso, / Desdenhando colher a coisa offerta / Que se abria gratuita a meu engenho*), de Campos invece la cerca, tenta di ricostruirla e re-immaginarla, di destrutturarla, di trovare la chiave, o il nesso, e non caso 'nesso' (*nexo*) è la parola su cui l'intero poema si chiude.

La *Máquina* è poi il racconto di un viaggio, dell'esplorazione di un continente, quello del linguaggio, dell'immaginazione e del pensiero, in cui gli itinerari di cui, a loro volta, parlano i testi di riferimento e che, intrecciandosi tra loro, gli forniscono un *pattern*, che si tratti del cammino oltremondano dantesco, o delle esplorazioni del Vasco de Gama delle *Lusíadas*, o, più semplicemente, della passeggiata del protagonista della poesia di Drummond, fanno da base cartografica per disegnare nuovi territori possibili per la parola, tanto quanto per il pensiero.

Il testo comprende 153 terzine, con rima alla maniera di Dante, ma le terzine sono tra loro separate e non sempre le rime sono 'chiuse' dalla terzina successiva, come se, dal punto di vista prosodico, si trattasse di anelli di una catena smontata in tanti pezzi singoli, non sempre consecutivi. Più in generale, il testo dà l'impressione evidente di un flusso frammentato e incasellato nella struttura versica e metrica, da una serie continua di *cut-up* metricamente impeccabili, una sorta di *enjambement* senza fine e a testimonianza di questa impressione stanno le frequentissime tmesi, che tagliano le parole, forzandole alla rima.

E', più che mai, il poeta 'geometra' che lavora, che calcola lo spazio del segno e del suono di ogni parola, che li colloca e, collocandoli, li performa, li esegue, li interpreta e, interpretandoli, interpreta il mondo, il cosmo, la galassia, infine, di cui ci sta raccontando. E questo geometra è un geometra 'romanico', che usa altrui materiale da costruzione, mutandone la funzione, decontestualizzandolo, o, invece, tentando di rilevarne un particolare profilo. Da questo punto di vista, nel suo essere un intreccio di testi (e di lingue e di discipline e di autori), la *Máquina* è tentativo estremo di fare della sincronicità del canone addirittura la medesima storia, lo stesso racconto, di trovare il 'nesso' che fa di tutti i testi il medesimo testo, di tutti i racconti il medesimo racconto, gesto di *ybris* e di infinita umiltà con cui, parafrasando il titolo di un celebre testo di Remo Bodei, Haroldo tenta di immaginare una geometria dei sentimenti umani sul cosmo.

E' compito del poeta, anche oggi, nel tempo in cui egli non sa immaginare nemmeno il più semplice dei cammini, né individuare il più visibile e breve dei sentieri, dire comunque la sua sul cosmo, sulla totalità e sul futuro, perché è lui, il poeta, l'unico attendibile custode e testimone della memoria e del domani del linguaggio. Ed è in fondo tutta qui l'eredità, il compito che ci lascia Haroldo: continuare, 'concretamente', a cercare il nesso...

Transcreare

La poetica di Haroldo è un triangolo (concreto, barocco, transcreazione): la Locomotiva è, insomma, un triciclo a reazione...

Haroldo muove liberamente queste tre sue identità, questi tre suoi vertici, sulla scacchiera della letteratura, ma sbaglierebbe chi credesse che la transcreazione abbia un compito solo laterale, quasi fosse una ruota di scorta. Anzi, il lavoro di transcreazione occupa un posto centrale nell'impegno poetico di Haroldo, è uno snodo cruciale, senza il quale non sarebbe nemmeno possibile immaginare lo sviluppo della sua poesia. E' intorno ad essa che si gioca gran parte della partita aperta da Haroldo con la Tradizione (con le tradizioni), è cibo nutriente per la vera e propria bulimia poetica dell'antropofago barocco-concreto.

Il rapporto tra il lavoro di traduzione, quello di creazione di un canone sincronico che fornisca materiali e interlocuzione poetica e il livello più immediatamente creativo, è evidenziato più volte da Haroldo stesso, il quale, nell'*Introduzione* alla sua transcreazione delle *Rime Petrose* di Dante è al proposito assolutamente esplicito: «La tradizione è una cosa aperta. Non può essere lasciata alla custodia sedentaria dei curatori accademici, senza il fiuto del fare creativo... L'Avanguardia letteraria, così come la intendo io, comprende una interpretazione critica di ciò che viene trasmesso dalla tradizione, tramite un'ottica integrata nel presente e resa contemporanea». La transcreazione è in questo senso prima di tutto un atto antropofago. Per poter riutilizzare il materiale allofono, diacronico, occorre masticarlo, inghiottirlo, digerirlo, ri-crearlo in brasiliano. Solo allora l'operazione di appropriazione al canone sincronico *in progress* potrà dirsi compiuta e si accederà a quella che Jackson ha definito una «lettura sincronica della tradizione innovativa all'interno della poesia occidentale»[JACKSON, 1996, pg.62]. Jackson stesso fornisce una definizione sufficientemente accurata delle caratteristiche della transcreazione del poeta brasiliano: «Nella poesia di Haroldo la 'transcreazione' indica l'operazione integrale di traduzione formale, con l'intenzione aggiunta di liberare e migliorare la funzione poetica per creare, in termini jakobsoniani, una versione rinnovata, isomorfa dell'originale. Il traduttore è per Haroldo il coreografo di una semantica mobile e multidimensionale, di un interscambio ritmico e visuale di lingue»[JACKSON, 1996, pg.63]. E' evidente l'influenza che su Haroldo ha avuto l'atteggiamento poundiano nei confronti della traduzione poetica, il suo « Make it New », che, attraverso l'operazione di traduzione, rende di nuovo vivo e presente il passato letterario, qualcosa che Haroldo avrebbe definito la realizzazione di un «continuum meta-storico» della poesia. Altrettanto lampante la parentela stretta della teoria haroldiana della transcreazione con le tesi benjaminiane a proposito delle traduzioni di Hölderlin.

La necessità di rendere presente e 'concretamente utilizzabile' il testo oggetto di transcreazione mette in moto un processo critico e storico che fa sì, ad esempio, che l'introduzione delle sue versioni dal Dante petroso, giunga poi a tracciare un quadro delle assonanze della trecentesca Pietra con le sperimentazioni dei Novissimi, o con quelle di uno dei maggiori sperimentatori sonori italiani di quegli anni, Arrigo Lora Totino, e di lì passi a indagare ciò che avviene nella coeva poesia brasiliana, con citazioni di Augusto de Campos e João Cabral de Melo Neto.

Nelle note alla trascreazione dei Canti del Paradiso dantesco invece, Bense si intreccerà con Dante e Sanguineti, mentre, come notato da Andrea Lombardi, il titolo dell'introduzione alla sua versione della cavalcantiana *Donna mi prega* è significativamente *Futurismo nel Duecento*, con la conseguenza che, più in generale, ogni sua operazione di traduzione «viene a costituirsi come lastricato ideale di una genealogia moderna (postmoderna?)» [LOMBARDI, 1996, pg.75]. Inoltre: «l'impegno di Haroldo nella traduzione, anche se circoscritto agli originali italiani, (...) focalizza momenti delicati, momenti-cerniera, ciascuno in grado di ribaltare la prospettiva di lettura dell'intera storia letteraria»[LOMBARDI, 1996, pg.75].

Assolutamente personale è poi l'approccio alla problematica dell'impossibilità per la poesia di essere tradotta. Scrive nella nota introduttiva alla sua transcreazione di alcuni passi del *Libro delle Odi (Schi-King)* cinese: «Si dice spesso che tradurre la poesia cinese in una lingua occidentale è altrettanto impossibile quanto trovare la quadratura del cerchio... Ma l'impossibilità costituisce l'essenza stessa della traduzione di poesia. Per chi si avvicina all'arte di tradurre la poesia sotto il

segno della creazione, questa 'superlativizzazione' delle difficoltà che le sono immanenti non fa che aggiungere un fascino altrettanto grande». Con mosca alla Foucault («*La littérature, c'est la contestation de la philologie*») Haroldo, proprio dall'impossibilità di tradurre poesia, fa nascere la paradossale necessità di trasformare la traduzione in transcreazione.

In un suo intervento intitolato *Della traduzione come creazione e come critica*, giustamente segnalato da Donguy [1999], Haroldo esprime con assoluta chiarezza la sua tesi: «Una volta ammessa in via di principio la tesi dell'impossibilità di tradurre dei testi 'creativi', mi pare che essa generi come suo corollario la tesi della possibilità, anche in via di principio, della ri-creazione di questi testi», insomma della loro transcreazione.

E' questa assoluta centralità del lavoro di transcreazione nella poetica haroldiana che ci ha indotto alla scelta, per molti versi singolare, di inserire in un'antologia di versioni italiane delle poesie brasiliane di Haroldo, una serie di sue transcreazioni dantesche in brasiliano.

Un'operazione schizomorfa, certo, ma che, nel caso di Haroldo, si rivela un'ulteriore prova di assoluta organica unità.

(luglio 2005)

Bibliografia critica di riferimento:

Jacques Donguy, *Poesies Experimentales de 1950 à nos jours*, Editions Al Dante, 1999 [DONGUY, 1999]

K. David Jackson, *Haroldo de Campos e la poetica d'invenzione*, in "Baldus", anno VI, n°.5, 1996 [JACKSON, 1996]

Philippe Jacottet, *Premières notes sur la poésie concrete*, in "Invencão", anno I, n°.2, 1962 [JACOTTET, 1962]

Wladimir Kryszinski, *Osservazioni quasi aleatorie e discontinue su "Galaxias"*, in "Baldus", anno VI, n° .5, 1996. [KRYZINSKI, 1996a]

Wladimir Kryszinski, *The endless ends of language of poetry. Between experiments and cognitive quests*, in K. David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker (a cura di), *Experimental – Visual – Concrete. Avant-Gard Poetry Since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996. [KRYZINSKI, 1996b]

Andrea Lombardi, *Haroldo de Campos e le transcreazioni dall'italiano*, in "Baldus", anno VI, n° .5, 1996. [LOMBARDI, 1996]

Walter Moser, *Haroldo de Campos' Literary Experimentation of the Second Kind*, in in K. David Jackson, Eric Vos & Johanna Drucker (a cura di), *Experimental – Visual – Concrete. Avant-Gard Poetry Since the 1960s*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996. [MOSER, 1996]

Marjorie Perloff, *Concrete Prose: Haroldo de Campos "Galaxias" and After*, su www.ubu.com , 1999. [PERLOFF, 1999]

Andrés Sánchez Robayna, *Concrezioni*, in "Baldus", anno VI, n° .5, 1996. [ROBAYNA, 1996]

Caetano Veloso, *Verità tropicale. Musica e rivoluzione nel mio Brasile*, Feltrinelli 2003 (1° ed. brasiliana 1997) [CAETANO 1997]