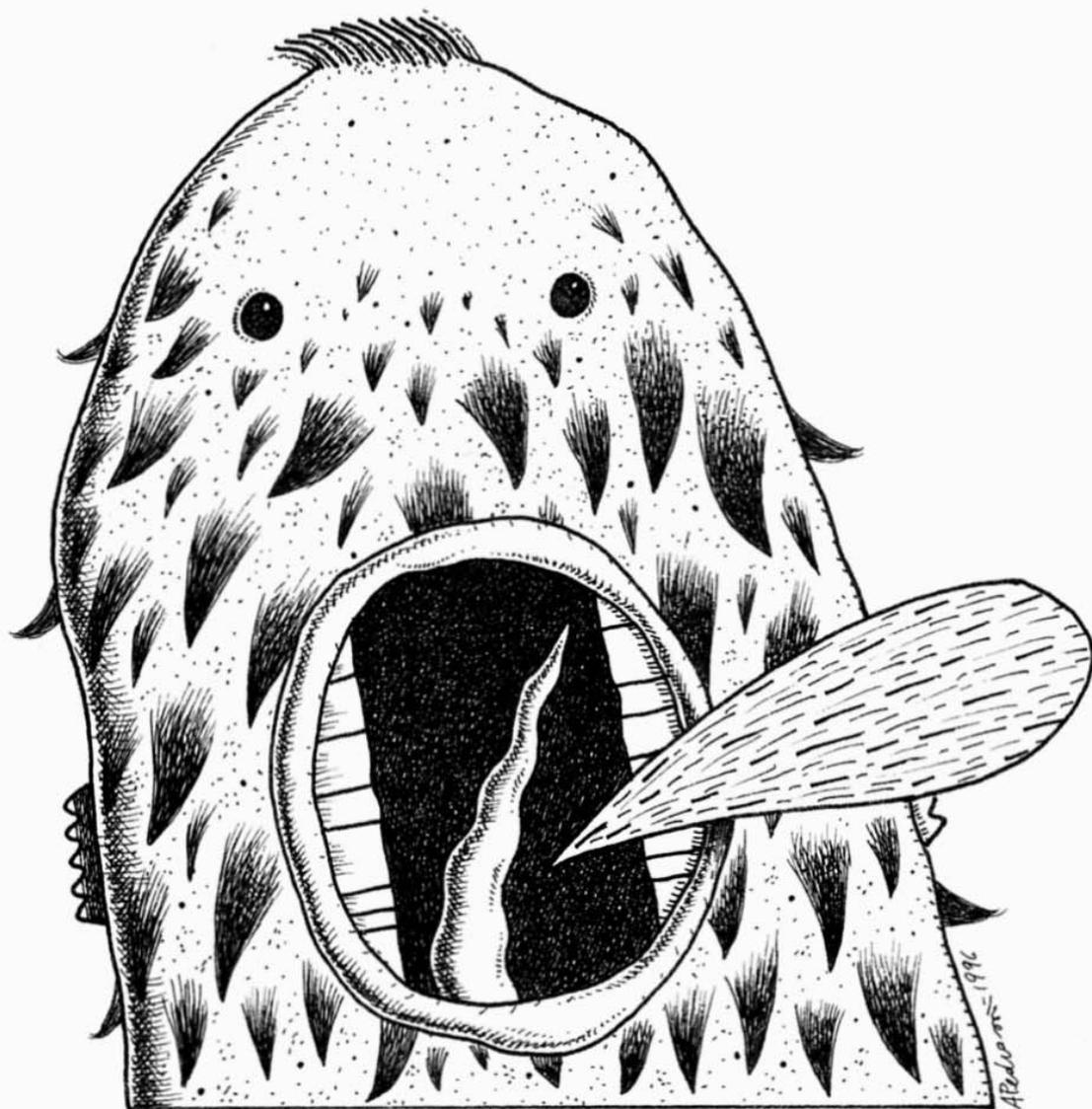


Per Haroldo de Campos

A cura di Lello Voce

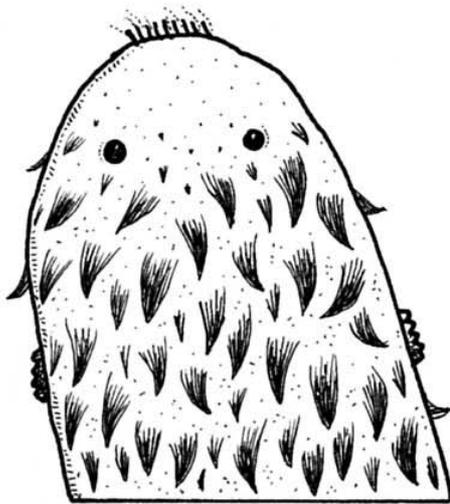
e con la collaborazione di Aurora Bernardini ed Andrea Lombardi



*Testi di David K. Jackson, Wladimir Krysinski,
Andrea Lombardi, Andrés Sánchez Robayna,
Susana Kampff Lages, Aldo Tagliaferri.
Testi di Haroldo de Campos.*

Haroldo de Campos e la poetica d'invenzione

di David K. Jackson



«O poema ilustra a teoria do seu voo»
Haroldo de Campos, *Teoria e pratica do poema*

“**L**a locomotiva di San Paolo” – per iniziare citando il ritratto lampo di Haroldo de Campos dato da Max Bense – ha ridefinito ciò che significa essere un poeta brasiliano nella seconda metà del Ventesimo secolo. Le sue innovazioni stilistiche e formali hanno indotto il mondo della letteratura a stabilire un dialogo con le arti plastiche contemporanee, con la musica e con la semiotica, mentre il suo ruolo di saggista, teorico ed “agitatore di idee” ha stimolato ed alimentato il dibattito pubblico sul ruolo delle estetiche sperimentali nelle “società in via di sviluppo”.

Forse Bense avrebbe fatto meglio a chiamare Haroldo il “Boeing” della poesia brasiliana, se non altro alla luce della sua *ars poetica* ‘aereonautica’: «O poema ilustra a teoria do seu voo» (Il poema illustra la teoria del suo volo) è, infatti, proposizione che trasporta nell’età spaziale Joao Cabral de Melo, l’“Ingegnere” di Neto (1945). Le fatiche letterarie della “locomotiva jet” brasiliana sono state celebrate nel 1995 alla *Yale Simphosopia*, nel corso della quale Haroldo stesso ha dialogato con poeti provenienti da tutto il mondo, attraverso un ricco spettro di lingue e culture, e vi è stato riconosciuto, unanimemente, come uno dei più significativi e rilevanti poeti sperimentali contemporanei.

La raccolta di poesie *Xadrex de Estrelas*, pubblicata a San Paolo nel 1976, il cui

titolo gioca sul mettere in dubbio il barocco del disegno universale proposto nei sermoni di Antonio Vieira, è stata seguita da oltre vent'anni d'inintermessa scrittura. Nell'antologia del 1992, *Os Melhores Poemas de Haroldo de Campos*, la poesia Concreta e Visiva di *Fome de Foma e Lacunae* (*poemandala, serigrafias, excrituras, tatibitexto*) e la prosa "transcreata" di *Galaxias* – lavori scritti tutti prima del 1976 – mettono in luce un'odissea poetica che continua fin negli anni Novanta: *Signancia, Entrefiguras, A Educação dos Cinco Sentitodos, Transluminuras, Metapinturas e Metaretratos, Novos poemas e Finismundo: A Ultima Viagem...*

La teoria che soggiace al viaggio poetico di di Haroldo de Campos può essere illustrata criticamente attraverso la chiave di alcune scuole estetiche fondamentali che hanno plasmato, nel tempo, la sua espressione linguistica e filosofica: Concretismo, Neo-Barocco, e Transcreazione (traduzione creativa). 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-utopistico del testo, visto come resto o rovina separata dalle proprie origini, come favola e come forma simbolica.

Invenção: pensar o texto num espaço impensável

Iniziando con le riviste *Noigandres* ed *Invenção*, Haroldo e i suoi poeti sodali (il fratello, Augusto de Campos, e il poeta-architetto Decio Pignatari) praticano una poesia fortemente focalizzata in cui si integrano rappresentazione grafica e informazione visuale, appoggiando lo sviluppo del progetto architettonico radicale in Brasile e ponendosi al centro di un vasto dibattito culturale a proposito della natura e del ruolo sociale della letteratura, ospitato sui maggiori supplementi letterari del tempo. Il primo Concretismo ("tensione di parola-oggetto nello spazio-tempo", *Teoria da Poesia Concreta*), stimolando l'incontro tra arte e cultura, ebbe un'influenza decisiva sul maggiore movimento di resistenza culturale del Brasile degli anni Sessanta: *Tropicalia*. La produzione di Haroldo, poliforme attraverso i generi e fondata su una approfondita ricerca teorica, include poesia, teoria, traduzione, critica, saggistica e, come in una sorta di 'antropologo letterario', la sua produzione, a così vasto raggio, si fonda e si affida all'azione di influenza reciproca fra i differenti concetti linguistici, culturali, poetici che la compongono.

La sua sperimentazione formale è, poi, conseguenza diretta della sua lettura sincronica della tradizione innovativa all'interno della poesia occidentale che si basa sulle pratiche dei movimenti delle prime Avanguardie nel Ventesimo secolo. I suoi primi lavori sperimentali furono presentati nel 1956, nel corso della mostra della Poesia Concreta Brasiliana che si tenne durante la prima Biennale d'Arte di San Paolo. Il movimento della "Poesia Concreta" mirava a modernizzare e a rivoluzionare le poetiche brasiliane, parallelamente a quanto accadeva nel campo architettonico e urbanistico nazionale, con l'utopistico piano pilota per Brasilia di Neymeier, Costa e Burle Marx. Così, grazie anche a una profon-

da conoscenza delle poetiche sperimentali e della teoria critica comparata, Haroldo de Campos è divenuto un virtuoso nell'applicare le tecniche delle arti contemporanee alla lingua e all'analisi del contesto reale brasiliano..

L'estetica Concreta ha condotto Haroldo a stabilire i suoi primi contatti con innovatori internazionali del livello di Ezra Pound, Roman Jakobson, Francis Ponge, Max Bense e Octavio Paz. Incontra Haroldo per la prima volta nel 1968, ed egli già svolgeva il proprio ruolo di ardente ed articolato portavoce e difensore della poetica Concretista nel corso di un suo *tour* in varie università americane: erano gli stessi giorni in cui Solt e Williams stavano preparando le loro celebri antologie di poesia Concreta mondiale. Con energia straordinaria, lungo quattro decenni, Haroldo ha poi continuato a rappresentare l'innovativa poetica brasiliana sulle scene internazionali. Così, attualmente, i suoi contatti non includono solo operatori europei del calibro di Eugene Gomringer, H. Heissemittel, Pierre Garnier, Jacques Roubaud, Ana Haterly, E. M. Melo e Castro e Sanchez Robayna, ma essi comprendono un fitto scambio intellettuale con la letteratura e la cultura ispano-americana – attraverso la mediazione di Octavio Paz – per estendersi sino al Giappone di Kitasono Katsue e Seiichi Niikui. D'altra parte, quest'attivismo internazionale di Haroldo non fa che continuare una linea di sviluppo che già si era incarnata, prima, nell'universalismo estetico dei poeti brasiliani Murilo Mendes e Joao Cabral de Melo Neto, che vissero e scrissero in Europa, a stretto contatto di artisti, scrittori e musicisti di tutto il mondo.

Sincronia: devoração critica do legado cultural universal

La poesia di Haroldo de Campos ricapitola e sintetizza le principali e più radicali correnti della modernità. Essa esemplifica il frammentario, il permutazionale, il visuale e le tecniche semiotiche, le strutture delle arti sperimentali contemporanee, in quanto portato delle Avanguardie storiche e dei loro predecessori nel tempo e nello spazio. La sua poetica si costituisce nel confronto serrato tra estetica e teoria critica contemporanea ed è contrassegnata da attenzione e controllo costanti nei confronti dei materiali di composizione e dei loro effetti estetici, con la conseguenza di creare una vera e propria coscienza pervasiva su e nelle opere. Per ciò che riguarda una sua collocazione all'interno della tradizione modernista brasiliana, Haroldo tende a situarsi vicino alle tesi del "Manifesto antropofago" di Oswald de Andrade (1928), 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 cannibale alla maniera dell'Abapou di Oswald de Andrade: «o ponto de vista do 'mau selvagem', devorador de brancos». Non a caso il movimento brasiliano della Poesia Concreta, conseguenza, a un certo livello, proprio delle voraci letture haroldiane, fu esportato come prodotto della famelicità culturale oswaldiana.

Ma Haroldo utilizza anche la sua riscoperta del poeta brasiliano del Diciannovesimo secolo 'Sousandrade' (Joaquim de Sousa Andrade), un professore di greco di Maranhao il cui poema epico, *O Guesa*, che celebra la mitologia indigena, fu scritto su tre continenti e contiene un canto finale estremamente inventivo, *O Inferno de Wall Street*, che può essere considerato come uno dei precursori testuali della sperimentazione d'avanguardia.

Altra caratteristica formativa della sua poetica è poi la sua lettura sincronica dell'innovazione letteraria che si fa tradizione in una lunga lista di autori selezionati da una larga serie di lingue e periodi della letteratura mondiale: «de Homero a Dante, de Goethe a Pessoa». Tale sua visione universale e insieme selettiva della letteratura gli ha consentito di accrescere il suo personale 'Canone Occidentale' di svariati 'scrittori formativi' e precursori, cominciando dai 'classici', rappresentanti di diverse culture (Omero, Dante, Camoes, Li-Tai-Po, Basho) e giungendo sino al recupero di autori dimenticati, o trascurati della tradizione brasiliana (Gregorio de Mattos, Sousandrade, Kilkerry, Oswald de Andrade), senza dimenticare una collezione scelta di opere formative della modernità (Mallarmé, Cummings, Apollinaire, Joyce, Pessoa, Maiakovskij, Cage). Tale riordino radicale della storia letteraria è parte integrante del suo progetto letterario, accentuato dalla sua profonda conoscenza del greco antico, del latino, delle civiltà classiche e della mitologia, così come dei classici delle letterature occidentali e non.

Sebbene egli sia conosciuto principalmente come membro del movimento brasiliano della Poesia Concreta, fondato con Augusto de Campos e Decio Pignatari, la sua poesia e il suo immaginario superano poi di molto l'ambito Concretista, grazie a una cultura che ingloba approfondimenti musicali (da Webern a Boulez, a Stockhausen, a Cage) e artistici (i *mobiles* di Calder). Baro letterario che ricomponi i dadi di Mallarmé, mentre tiene conto della calligrafia degli ideogrammi cinesi appresa grazie a Pound, Haroldo rappresenta l'apoteosi del moderno. Egli rinnova, mettendoci su la sua particolare impronta, la tradizione della sperimentazione letteraria, verbale e visuale e, mentre costruisce saldi legami col Modernismo sperimentale e con i suoi innovativi contributi alla poesia del dopo Mallarmé, il suo progetto poetico continuamente reinventa e riscrive questo lascito nella sua propria lingua poetica.

Concretismo: 'a mago do o mega' agil atleta da palavra nos trapezios da aventura

La direzione preponderante nella prima poesia Concreta di Haroldo de Campos sono le sperimentazioni a scopo estetico ed anche 'sociale'. *Proemio*, in *Servidao de Passagem* (1961), ad esempio, tratta il ruolo della poesia nel denunciare la fame e le avversità che accompagnano povertà e malattia. In un panorama di «pouca poesia», Haroldo crea una poesia per servire un tempo di fame, nella quale il rituale della nominazione diviene la denuncia, da parte del poeta, di una serie di ingiustizie sociali: «nomeio a fome». Dal punto di vista formale, poi, variazioni sonore e semantiche, basate su rima ed allitterazione, sono sfruttate in un modo che potrebbe essere paragonato a un dialogo lirico e a un coro, o a un verso e a una certa forma di ritornello. In tutto *Servidao* le sequenze allitterative esplorano paronomasie morfologiche e lessicali, producendo *collage* e inventando composti joyciani, parole e neologismi che provocano *shock* ed estraniamento: «homemmoendahomemmoagem».

Il poema *Nascemorre*, da *Fome de Forma* (1958) è poi, per parte sua, uno dei lavori Concreti più formalmente perfetti ed espressivi di Haroldo e fu adottato come testo di un coro da cappella che è oggi uno dei brani più noti del composi-

tore brasiliano Gilberto Mendes. *Nascemorre* è strutturato in quattro triangoli retti, organizzati in due gruppi. I triangoli sono delimitati dalla parola tematica 'chiave' *se*, che indica la fortuita operazione riflettiva (e riflessiva) di vita e morte. I collegamenti intimi dei triangoli sono basati sull'inversione del tema *se*, che è *re*, il quale rappresenta ripetizione e reinvenzione della rinascita. Il secondo triangolo, per esempio, nasce da una ripetizione delle lettere finali *re*, della parola *morre* (morire), che quindi cambia la loro condizione e il loro significato, per attribuir loro il senso di una ri-nascita letterale e letteraria del poema che «renasce». Il secondo triangolo finisce col tema *re*, o re-invenzione. Questa particella riporta poi al secondo gruppo (terzo triangolo), ove compare come un frammento iniziale, messo in pagina sotto il *re* di un altro *morre*, posto sopra di lui. In questo caso, comunque, il *re* si inserisce in un'ulteriore sequenza, definita dal prefisso *des* (essere des-nato, non morire), per formare il neologismo *ri-dis-nato*, o *ri-de-morire*, portando così la sequenza tematica a un livello temporale ulteriore, sfidando la normale logica semantica grazie ad un'inversione retrograda. Nel quarto triangolo, infine, le parole tematiche *nascemaorrenasce* sono reintrodotte, come in una rapida ricapitolazione, per cui ogni singolo termine è rimosso o decostruito (o muore) dalla parola 'estesa' grazie ad ognuna delle sue tre ripetizioni, fino a che non residua che la fianle chiusa interrogativa: *se*. Il flusso della vita e l'epica poetica delle sue rinascite si pongono come centro di una variazione strutturale su un tema che costituisce anche la nascita e la vita del poema stesso.

Stilista Neo-barocco: *um codigo universal extremamente elaborado*

Il contributo più importante di Haroldo de Campos alle poetiche brasiliane, insieme al ricupero della teoria 'cannibalista' di Oswald de Andrade, è comunque la rivalutazione del Barocco brasiliano, inteso come *corpus* poetico nazionale, precursore stilistico, per molti versi, dello sperimentalismo contemporaneo. Diffuso come stile maturo e formativo in territori che si estendono dal Brasile a Macao per tutto il Sedicesimo secolo, lo stile Barocco 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: «um codigo extremamente elaborado – o codigo retorico barroco». La poesia di Gregorio de Mattos, con la sua visione del mondo coloniale, sacro e corrotto, di Bahia, e i sermoni di Antonio Vieira, con la loro retorica ornata e con la loro ricercatezza, sono posti da Haroldo de Campos all'origine di uno stile fatto di fusione di opposti e che conduce alla produzione di testi caratterizzati da forti effetti semantici e sintattici.

Galaxias, cinquanta frammenti di prosa poetica composti lungo un arco di tempo di quasi dieci anni, è l'esempio massimo di composizione neo-Barocca all'interno dell'opera di Haroldo. L'universalità in esso domina tutti livelli tematici, la tecnica e la forma stessa del testo. *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 ed 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».

L'estetica barocca si estende poi all'orientalismo stesso della visione pan-globale e trans-temporale caratteristica di Haroldo de Campos: *Galaxias* è *Le Mille e Una Notte* della nostra epoca, raccontate per salvare dall'estinzione lingua, storia e poeta. *Galaxias* è un atto straordinario di invenzione dovuto al «prodigioso fisico» brasiliano.

Finismundo: A Ultima Viagem torna, invece, al tema di Ulisse, rifonde la storia della sua Odissea all'interno di una contemporanea civiltà urbana post-utopistica. Il mito moderno ricapitola il classico, nel negativo. L'Ulisse contemporaneo, di ogni giorno, è intrappolato da semafori, disfunzioni del computer e sirene d'allarme, in un viaggio attraverso mari ormai spogli di Sirene. La posta porta cartoline dall'Eden. Così la visione escatologica di Haroldo conduce la critica sociale a scendere a profondità enigmatiche, grazie alla rimessa in scena del rito.

Transcreator: dança interna das linguas

L'unione di traduzione, teoria e critica è ben illustrata dalle primissime traduzioni poetiche Concretiste di Haroldo de Campos, pubblicate su rivista. Ad iniziare da Pound ed E. E. Cummings, il talento cretaivo e traduttivo di Haroldo e di suo fratello Augusto li condurrà fino a Joyce, Ungaretti, Mallarmé, Maiakovski, Wallace Stevens, Reverdy, Wialliam Carlos Williams, Poe, Blake, Dante e a molti altri grandi autori. I due poeti brasiliani hanno selezionato ognuno di essi grazie alla percezione di una loro posizione innovativa o sperimentale, sia per quanto riguarda le tematiche che per ciò che concerne l'aspetto più strettamente formale. Ho partecipato personalmente ad una lettura bilingue del *Panorama* di *Finnegan's Wake* che si avvantaggiava delle specifiche peculiarità poetiche e della grande flessibilità della lingua portoghese. I numerosi e innovativi volumi di traduzioni poetiche di Haroldo ed Augusto de Campos variano così dai poeti russi dei debutti del Ventesimo secolo, fino all'ultimo dei trovatori provenzali, da *Un coup de des* di Mallarmé, fino a *Blanco*, poema radicale di Ocatvio Paz, dal *Faust* di Goethe ai *Cantos* di Pound, per arrivare sino al poeta classico cinese Li-Tai-Po.

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 multi-dimensionale, di un interscambio ritmico e visuale di lingue. La 'transcreazione' haroldiana sostituisce il lavoro letterario tradizionale all'interno di un contesto internazionale di validità e di interscambiabilità. Rinnovare una forma poetica attraverso la sua traduzione inventiva in un'altra lingua è, per Haroldo, riscriverla e rinnovarla attraverso la 'transcreazione'.

La 'transcreazione' è, inoltre, un genere di esperienza poetica immediata vera e propria. Durante il suo soggiorno ad Austin, nel Texas, come Visiting

Professor, nel 1981, egli mi accompagnò al locale deposito del legname per scegliere una nuova porta d'entrata della Facoltà. Il poema che ne è risultato (*Austineia Desvairada*, ora in *A Educação dos Cinco Sentidos*), a me dedicato, è un poema 'orale', troviero, basato sulla saggezza regionale e popolare di un vecchio texano che ci avvertì, quando scegliemmo una certa porta di legno, che, senza dieci mani di vernice, essa si sarebbe seccata come una lisca di pesce sotto il sole di Austin. Haroldo catturò il significato estetico di questo consiglio e lo 'transcreò' in un poema. I testi *Mad Austin* rendono conto, appunto, dell'invenzione artistica inerente alla scoperta e al potenziamento della funzione poetica in un testo orale.

Per Haroldo, infatti, tutta l'umana esperienza può essere transcreata in poesia, contribuendo alla nascita di un'arte non limitata da scuole o temi. In un'altra occasione, sempre ad Austin, quando ricevetti dal liutaio locale, Charles Ervin, un nuovo violoncello, Haroldo 'transcreò' i toni gialli e vibranti dello strumento nella canzone *Melro de ouro*. Durante le recenti elezioni presidenziali in Brasile, invece, egli ha composto un poema per la campagna popolare del candidato del Partito dei Lavoratori, Lula, illustrando il contributo civile della poesia al cambiamento politico della società, un atteggiamento questo, come visto, già presente nelle primissime composizioni haroldiane, dedicate spesso alla funzione sociale e alla responsabilità politica della poesia.

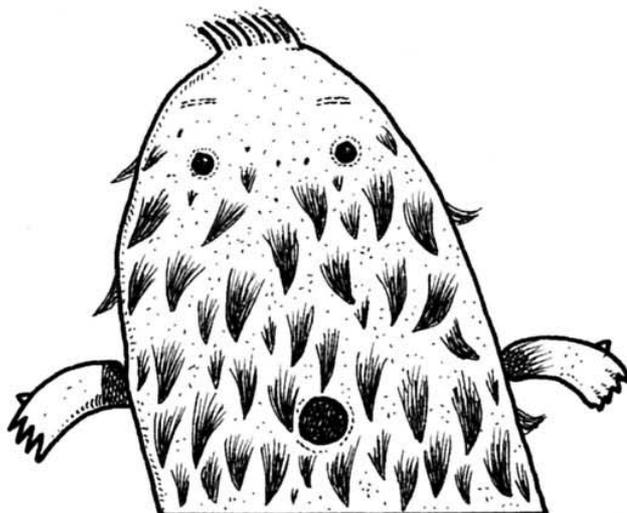
Multiharoldian Metalanguages

Haroldo de Campos è l'esponente della letteratura sperimentale contemporanea in Brasile che, come il barocco Vieira, più agisce su scala universale. Poeta della 'Pauliceia', Haroldo è, però, multiplo. Ha tremila, tremila e cinquecento anni. Con Caetano Veloso egli è il *circulado* di *Sampa*. Da *Noigandres* e *Invenção*, a *Galaxias* e a *Finismundo*, tutti i titoli haroldiani non fanno che confermare il suo impegno all'interno della tradizione moderna e costituiscono un dialogo che sviluppa attraverso spazio e tempo con i precedenti maestri della sperimentazione poetica. Grazie alla sua 'multi-scrittura' (*multiescrituras*) noi tutti abbiamo scoperto una nuova visione del nostro Paradiso mefisto-faustiano.

(Traduzione dall'inglese di Gian Paolo Renello e Lello Voce)

Osservazioni quasi-aleatorie e discontinue su Galaxias

di Wladimir Kryszinski



«a dream that hath no bottom a oniroteca do tecelario...»
Haroldo de Campos, *Galaxias*

1. Il luogo di Galaxias nell'archeologia del concretismo brasiliano

La poesia concreta sorge in Brasile verso la seconda metà degli anni Cinquanta. Tre poeti concretisti e sperimentatori, cioè i fratelli Haroldo e Augusto de Campos, assieme a Decio Pignatari, formano un gruppo omogeneo che prosegue sulla via dello sperimentalismo della poesia concreta con coscienza teorica e storica di rara pertinenza, ma anche con coerenza creativa e fedeltà, al loro progetto di cambiare il discorso poetico in un modo radicale. I loro parametri teorici e discorsivi iniziali, su cui lavorano sistematicamente sin dal 1958 (l'anno della 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 (¹).

Nella loro ricerca esiste, a mio parere, la volontà di rimodellare il discorso poetico nel senso di una rottura epistemologica e di compiere la trasformazione che andrebbe dall'«oggetto intenzionale» (il termine è del fenomenologo

Roman Ingarden - esposto nella sua opera *Das literarische Kunstwerk*, 1931) verso l'«oggetto attenzionale». In che senso? La poesia concreta cerca di attirare l'attenzione del lettore-spettatore sul suo fare poetico, che consiste nel concretizzare il processo enunciativo e rappresentativo in quanto produzione di un oggetto veramente autonomo, portatore di senso nuovo: «nuovo», se paragonato con il senso del discorso versificato, «lirico», con un «io orfico» (das «orphische Ich» secondo la formula di Gottfried Benn) e con un messaggio specificamente individuale: «Io sono questo poeta, questo «Ich» che dice il suo male, la sua sofferenza». Si possono rintracciare gli sviluppi di questo problema in Fichte, il filosofo, ma soprattutto, per quanto riguarda i poeti, in Novalis, Leopardi e Hölderlin. Caricaturando un po', si potrebbe dire che un altro versante del messaggio poetico sarebbe: «Io sono questo poeta che sa verseggiare».

Per i concretisti brasiliani questo tipo di messaggio ha perso qualsiasi pertinenza. Il ciclo storico del verso, che persiste fino 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 (Vedi *La rhétorique générale* del Gruppo Mu di Liegi).

La loro «poesia» è di fatto una metapoesia e via via si realizza, si «concretizza», come una meta-meta-meta (etc.) poesia. Dove si ferma la funzionalità di questo prefisso? Non è facile dirlo, però, nel caso dei concretisti brasiliani, si potrebbe ammettere che ci sono varie tappe, varie sperimentazioni nella loro produzione «metatestuale» e sono esse che determinano il livello di una meta-posizione, «nuova» o «altra», del loro discorso. Per quanto riguarda *Galaxias* cercherò di fissare la meta-posizione di questo testo

I padri spirituali dei concretisti brasiliani sono Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Cummings, Pound, Webern, Fenelosa, Max Bense. Ma anche: Maïakovskij, Jakobson, Stravinskij, Picasso. Ogni nome di questa serie significa qualche cosa di particolarmente importante nell'ambito del concretismo brasiliano. Ma i precursori che ci interessano particolarmente, per quanto riguarda *Galaxias*, sono Mallarmé e Joyce. L'autore di *Igitur* è una delle fonti di ispirazione centrali per il gruppo di «noigandres». Ha certamente ragione Luciana Stegagno Picchio nella sua valutazione del concretismo brasiliano quando osserva:

La novità di questa poesia non consiste quindi unicamente nella sua «visibilità» (...) ma nel fatto che con essa nascono nuovi rapporti morfologici e sintattici, che le associazioni avvengono tanto sull'asse del sintagma come su quello del paradigma. E in questo senso il vero precursore degli esperimenti concretisti resta pur sempre il Mallarmé di *Un coup de dés*, con le sue «suddivisioni prismatiche dell'idea», i suoi spazi (i «bianchi») ed espedienti tipografici come elementi sostantivi della composizione (2).

Il poeta di *Un coup de dés* inizia un processo di disfacimento sintattico del discorso versificato, normativo e cerca di trasformare la poesia in un'arte, allo stesso tempo, letteraria e metaletteraria, in un'arte dello spazio aleatorio e pur creativo e rigorosamente organizzato. Parlando del «Livre», Mallarmé sottolinea il fatto che la poesia è la musica. Ma le sue intuizioni lo conducono anche verso il riconoscimento dello spazio ritmico in quanto risultato di un gioco. Dice:

Le livre, expansion totale de la lettre, doit d'elle tirer, directement, une mobilité et spacieux, par correspondances, instituer un jeu, on ne sait, qui confirme la fiction⁽³⁾.

Haroldo de Campos spinge questi dispositivi discorsivi fino al parossismo. Le *Galaxias* costituiscono un buon esempio di questo processo ludico di «mallarmeizzazione» del materiale verbale. Quello che preoccupa Haroldo de Campos è la questione del rapporto di tensione dialettica che si stabilisce, nella letteratura «moderna», tra la poesia e la prosa, tra la finzione e l'orfismo. Il motto di *Galaxias* si riferisce indirettamente a questa tensione, pur alludendo all'intervento della prosa-finzione nel corpo dello scritto: «La fiction affleurerà et se dissipera, vite, d'après la mobilité de l'écrit» (Mallarmé). Lo scritto è, probabilmente, la poesia, ossia la letteratura.

2. *Galaxias*- Libro-oggetto

Il libro è grande 23x31 cm. Cominciato nel 1963 («o formante inicial»). Pubblicato nel 1984 dalla casa editrice Editora Ex Libris a Sao Paulo. 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.

Haroldo de Campos dice, sulla terzultima pagina del libro, che si tratta di un testo che oppone «due limiti della poesia e della prosa»; è una «pulsazione bioscritturale in espansione galattica tra questi due formanti cambiabili e cambianti («dois formantes cambiaveis e cambiantes»). E aggiunge poi, per dare una definizione più precisa di *Galaxias*: «oggi (cioè nel 1983) retrospettivamente tenderei a vederlo come un'insinuazione epica che si è risolta in una epifanica».

3. Tentativo della descrizione- tra lo «scritto cadaverico» e la vitalità impareggiabile del discorso galattico.

Ecco alcune delle auto-identificazioni di questo discorso:

«cadavrescrito você é sonho de um sonho escrever em linguamarga para // sobreviver a linguamorta vagamundo carregando a tua malamagica // zaubermappe para fazer a defesa e a ilustraçao de esta lingua morta // esta moura torta esta mao que corta um ombilifio que me prega à porta // a difusa e a degustaçao de e em milumapaginas nao haverá ninguém algum...»

Appoggiandosi sulla sua *auctoritas* giocosa, ludica, l'autore allude a *Galaxias* come a uno «scritto cadaverico» che lotta per sopravvivere al di là della lingua morta. Siamo alla messa in scena del rapporto dinamicamente effettivo in *Galaxias* tra quello ch'è vecchio, antico, storico e l'immediatezza del presente enunciativo del testo. La dimensione speculare, auto-riflessiva di *Galaxias* è fortemente marcata.

Questo discorso è un viaggio transtemporale e trans-spaziale attraverso libri, continenti, storia, storie e meta-storie. È un corso e un ricorso dei temi letterari che attraversano tutta la storia della letteratura. Ricorsivamente il lettore deve seguire l'intertestualità del testo che gioca con l'infinito della letteratura. Quindi l'idea dello «scritto cadaverico» diventa una civetteria. Lo scritto vivente e immediato, epifanico, mostra la sua vitalità. Apre e re-inventa un linguaggio che non si lascia capire facilmente. Salvaguarda sempre un margine ludico, un supplemento del senso non colto, allusivo a una molteplicità di semantismi inesauribili. Il senso diventa una struttura tremolante. L'ossificazione verbale mostra la sua forza, ma nello stesso tempo funziona come l'indeterminazione del senso:

«In queste galassie ci sono delle stelle tremolanti».

Senza dubbio Haroldo de Campos è un discepolo coerente di Joyce, come lo è Julian Rios. Si potrebbe aprire qui una parentesi e paragonare la scrittura di *Galaxias* con quella di Julian Rios in *Larva* e in *Poundemonium*. Rios, pur riconoscendo il suo debito a Joyce, ritiene che la sua scrittura che umorizza, ambiguisce, ironizza e rende dubbioso il testo, abbia le sue radici nelle scritture di Apuleio e Petronio, Rabelais e Cervantes, Swift e Sterne, Flaubert e Lewis Carroll⁽⁴⁾. La comparazione con Rios ci conducerebbe fino a una constatazione: la finzione letteraria non deve esser presa sul serio.; la letteratura è riducibile a un gioco il cui giocatore può, quando vuole, demitizzare il suo proprio mezzo. Siamo dentro un circolo vizioso: scrivere o non scrivere, *that is the question!*

Joyce: «Let us leave theories there and return to here's here» «Lasciamo là le teorie e ritorniamo qua a butta bomba»⁽⁵⁾.

In *Galaxias* il diventare-libro viene sottolineato tramite un'altra identificazione, quella tra il libro e la donna:

«esta mulher-livro este quimono-borboleta que envelopa de vermelho um // gesto de escritura e doura suas paginas dela a mulher-livro em papel- // japao cada pagina que se compagina num folio-casulo deixa ver o corpo // escrito do vermelho e filetes de ouro esta mulher pousada em seu poema»

La donna-libro, la signora dormiente e parlante, la donna di sonno che sperimentiamo attraverso la voce del narratore-giocatore delle parole-valigie è nient'altro che l'evocazione cogente di Sheherazade, la ri-tematizzazione della sua storia. L'avanzamento del libro riproduce, per allusioni interposte, la storia della narratrice, lavoratrice delle mille e una notte.

«passatempus e matatempus eu mentoscuro pervago por este minuscoleante //
 instante de minutos instando alguém e instado além para contecontear uma estoria
 scherezada minha fada quantos fados ha em cada nada nuga meada // noves fora
 fada scherezada scherezada uma estoria milnoitescontada // entao o miniminino
 adentrou turlumbando a noittrévia forresta e um drago //»

Guardando e leggendo il testo di Haroldo de Campos mi accorgo che esso non è mallarmeano nel senso del «Libro» scritto analogicamente a *Un coup de dés* come spazializzazione continua e come posizionamento delle parole nel «vuoto bianco» della pagina. Il testo di *Galaxias* funziona come una sintesi progettata, ma forse volontariamente non compiuta, della poesia e della prosa. I limiti di questi due «formanti» assiologici (che veicolano, cioè, dei valori specifici) si perdono, si mescolano, s'interpenetrano. Il produttore, il soggetto di enunciazione non sparisce. Quindi la celebre «sparizione elocutoria del poeta» che individua Mallarmé rimane ambigua. Si può legittimamente chiedere: chi parla nel testo? E la risposta sarebbe: Haroldo de Campos, trasformato nell'enunciatore di una scrittura che si dà da vedere epifanicamente e galatticamente come un racconto poeticizzato, oppure come una poesia narrativizzata.

Riporto qui il senso della parola «galàssia» (*astr.*) nel *Vocabolario della lingua parlata in Italia* di Carlo Salinari: «altro nome della Via Lattea, composta da miriadi di stelle del cui sistema fa parte anche il Sole» // (*p.est.*) «qualunque gruppo di stelle». Ne derivò il senso possibile di una scrittura «galattica» come quella di *Galaxias*: una scrittura che raggruppa e congloba le successioni galattiche delle epifanie verbali, delle ripetizioni, dei giochi di parole, degli elementi narrativi, delle lingue straniere (spagnolo, tedesco, russo, italiano, inglese, francese).

Tutto, in questo discorso, funziona joycianamente, quindi epifanicamente, benché l'oggetto attenzionale del testo non dica chiaramente dove e come funzionano le categorie estetiche di san Tommaso che Joyce riprende in *The Portrait of the Artist as a Young Man*: «claritas», «consonantia», «integritas». Perché? Poiché il testo non cerca di creare una bellezza, piuttosto, come nei surrealisti, si estende «explosant fixe».

Le *Galaxias* sono un *perpetuum mobile*. La parentela con la discorsivizzazione di *Finnegans Wake* è evidente e determinante. Questa macchina-linguaggio che attinge con abbondanza al metodo dei *mots-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.

Leggiamo e vediamo queste successioni di galassie dove si possono distinguere le stelle, cioè i nuclei verbali, simbolici, letterari che guidano il discorso:

«o mar ainda poliglauco polisforeo noturno agora sob estrelas extremas // mas liso e negro como uma pele de fera um cetim de fera um macio de // pantera o mar polipantera torcendo musculos lubricos sob estrelas // trêmulas o mar como um livro rigoroso e gratuito como esse livro onde // ele é absoluto de azul esse livro que se folha e refolha que se dobra // e desdobra nele pele sob pele pli selon pli o mar poliestentoreao // também oceano maroceano sop espondeus homéreos como uma verde // bexiga de plastico enfunada o mar o mar cor de urina sujo de salsugem e de // marugem de negrugem e de ferrugem o mar mareado a agua gorda do mar //»

«augenblick oder augenlicht oder augenbild ou um punhal se enterrando // prestes na lucrezia de lucas cranach staatsgalerie stuttgart quem a poderia // ver de outra forma quandonunca sob o véu vislumbre a gaze gazea o luftsôpro // do manto em tênuas vibrissas de ar apenas a florando a nudez total a cabeça // inclinada a coifa medieval benecomata treliça de pérolas contendo os crespos ruivos um corado nas maçãs do rosto um dourado nos anéis desprendidos //»

«o portogalo algaraviando-se esperante o brasilisco e este babelorio // todo desbordele em sarrapapel muito facil teu entrecho é simples e // os subentrechos mais simples ainda alguém podera falar em didascalìa // uma palavra que termina em alea mas o certo é nao diferenciar entre // novel e novela nem é util saber se fabula ou conto-de-fadas é o // termo que equivale ao russo skaz bichos-da-seda se obsedam até a // morte com seu fio e o corcunda so se corrige na cova nao se trata // aqui de uma equivalenda mas de uma delenda esquiva escava e so // encontraras a mao que escreve que escava a simplicidade do simples // simplicissimo em sancta simplicitas poe de lato a literordura deixa // as belas letras para os bel'letristas e repara que neste fio de // linguagem ha um fio de linguagem que uma rosa é uma rosa como uma // prosa é uma prosa ha um fio de viagem ha uma vis de mensagem //».

Il mare omerico, poliglauco, il ricordo di una visita nel museo di Stuttgart, dove l'autore ha visto Lucrezia di Lucas Cranach, il Portogallo e il Brasile carnevalizzati («o portogalo algaraviando-se esperante o brasilisco e este babelorio»), la letteratura che diventa *lettertortura* e *literordura* (odore e accumulazione di immondizie), il problema del romanzo e della novella, dello «skaz» (termine russo, dei formalisti, per designare una narrazione che imita un racconto orale): il produttore del testo salta da un tema a un altro, da una stella a un'altra, da una galassia a un'altra. Fa tremare i riferimenti e i loro segni tramite il suo meta-racconto.

4. La tautologia irriducibile della letteratura

Il testo esibisce la sua densità, la sua rapidità, ma anche una specie di chiacchiera ontologica e epistemologica. Se c'è in *Galaxias* una certa loquacità, questo significa che il discorso del «Libro» è infinito e viene gestito dalle varie contingenze e dalle necessità che non sono determinate che in un modo ambiguo.

Se si volesse, allora, fare una distinzione tra la bocca della poesia e il corpo della prosa si direbbe che la prima non ci offre dei segni chiari della sua esistenza. Sarebbe piuttosto il corpo della prosa che sostiene questo edificio morfologicamente ambiguo, nel senso in cui il testo è costantemente allusivo ai procedimenti della poesia e della prosa senza diventare né l'una, né l'altra.

Le vie, i viadotti celesti e galattici del testo, ci portano alla tautologia della letteratura. *Galaxias* riflette la letteratura in quanto ripetizione e perseveranza del racconto, del mito, della voce narrativa e lirica, ma anche in quanto visione del mondo. Lo stile e il metodo giocosi di *Galaxias* corroborano, paradossalmente, i due punti di vista quasi opposti che veicola il discorso di Haroldo de Campos. L'uno è che la letteratura è soltanto questa ripetizione delle strutture convenzionali e fittizie e, in quanto tale, non ha nessuna esistenza reale al di là del linguaggio, oppure, per citare Mallarmé: «La finzione scorgerà e si dissiperà, veloce, secondo la mobilità dello scritto».

L'altro è, invece, che c'è un rapporto tra la memoria soggettiva, il linguaggio e l'invenzione poetica e narrativa. In questo senso, la tautologia della letteratura contenuta in *Galaxias* non è riducibile a un'altra tautologia. La realtà della finzione, pur essendo magica, rinvia alla soggettività. Eppure, il soggetto del discorso è sempre diverso dalla sua memoria. Il visitatore del linguaggio deve sottomettersi al potere del linguaggio.

Questi due punti di vista vengono tematizzati sulla prima e sull'ultima pagina di *Galaxias*, stampate in italico, dove il *topos* dell'inizio e quello della fine sono meta-testualizzati.

«todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fimcomeço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do começo a funila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e regressa e retece ha milumaestorias na minima unha de estoria...»

Queste affermazioni relativizzano il senso stesso dell'inizio. L'inizio inizia senza veramente poter iniziare. Si ripete come una gesticolazione dell'energia iniziale. Non incomincia, cominciando. È un gioco di parole che esprime l'ambiguità dell'inizio.

Per quanto riguarda la fine, neanch'essa funziona perfettamente come una conclusione definitiva. Lo scrittore gioca con l'abbondanza dei segni che complicano la finzione della fine. Il discorso potrebbe essere continuato.

«livro meu meu livrespelho dizei do livro que escrevo no fim do livro primeiro e se no fim deste um outro é ja mensageiro do novo no derradeiro que ja no primo se ultima escribescravo tinteiro mostro gaio velho contador de lériaslendas aqui acabas aqui desabas aqui abracadabracabas ou abres sèsamoteabres e sete-strelas»

Le *Galaxias* non hanno, allora, né l'inizio, né la fine. Sono la somma a-teleologica della letteratura, sono, assieme, l'enciclopedia e l'«encicommedia» della memoria, del mito, del tempo e dello spazio, del racconto e del romanzo, ripetuti testualmente da capo a fine, senza conclusione altra che il flusso galattico del linguaggio.

Note

(¹) Interpreto alcune constatazioni e dichiarazioni del manifesto *Plano-pilota para poesia concreta*, pubblicato su *noigandres*, 4, 1958, São Paulo.

(²) Vedi L. Stegagno Picchio, *La letteratura brasiliana*, Milano, Sansoni-Accademia, 1972, p.629

(³) Vedi, S. Mallarmé, *Ecrits sur le livre (choix de textes)*, Paris, Ed. de l'Eclat, 1985, p.121.

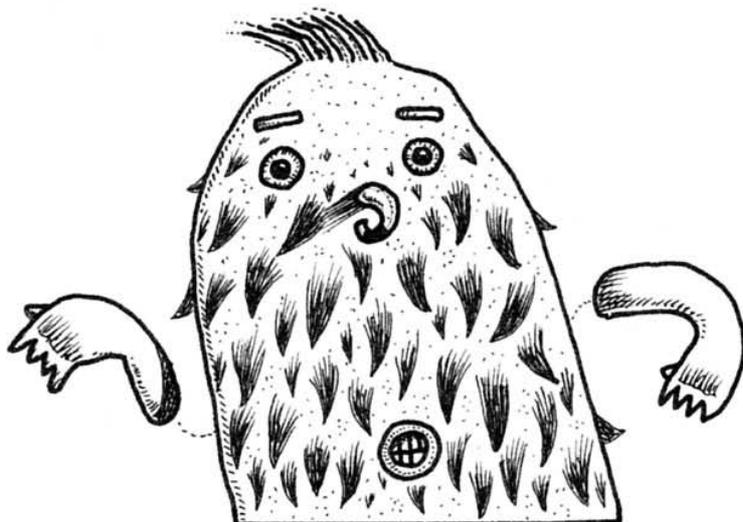
(⁴) Vedi l'articolo di Ramon Chao " «L'encyclomédie humaine» de Julian Rios, «Le Monde», 12 aprile 1996, p.III.

(⁵) J. Joyce, *Finnegans Wake. H.C.E.*, tr. Luigi Schenoni, Milano, Oscar Mondadori, 1993, pp.76-76bis.

Una ricerca delle origini

Haroldo De Campos e le transcreazioni dall'italiano

di *Andrea Lombardi*



Non c'è più origini. Né. Né si può sapere se.
Se furono le origini e nemmeno.
E nemmeno c'è ragione che nascano
le origini....
Emilio Villa

E pigrafe non casuale, questa, che lega Haroldo De Campos (un brasiliano che, grazie alle incisive traduzioni, può considerarsi appartenente alla *patria poetica* italiana) a un vigoroso, trasbordante, anticipatore poeta contemporaneo italiano (che grazie alla sua permanenza creativa nella San Paolo dei primi anni Cinquanta può senza dubbio essere considerato *brasiliiano*), cioè Emilio Villa (¹).

Un tragitto attraverso le traduzioni realizzate da Haroldo De Campos dei testi letterari italiani (Cavalcanti / Dante / Ungaretti) potrebbe essere equiparato a una storia letteraria *sui generis* (del resto tutte, in certa misura, lo sono), alla ricerca di una genealogia ipotetica, di una nuova *logica* nella lettura della propria identità poetico-critica. Operazione questa che Haroldo De Campos, insieme a altri poeti del gruppo di *Noigandres* e della *poesia concreta* brasiliana (²) ha realizzato con un grande numero di tradizioni (e lingue) diverse, traducendo, o meglio, transcreando, secondo un termine da lui introdotto da ormai oltre trent'anni, in portoghese dal tedesco, inglese, francese, ma anche dall'ebraico,

russo, giapponese, solo per indicare le fonti più conosciute. Non è per caso che Haroldo De Campos è stato definito il Grande Civilizzatore della cultura brasiliana, per questa sua capacità di introdurre nel dibattito testi di importanza fondamentale per la riflessione critica ⁽³⁾. È stato anche detto che “si può dire che la cultura in Brasile sia cominciata sotto il segno della traduzione ... e questo movimento della traduzione poetica – come creazione e critica – difeso e praticato da due autori di avanguardia... Haroldo e Augusto De Campos, mentre da una parte mira a inserire la tradizione brasiliana nella lunga tradizione moderna del poeta-critico-traduttore, dall'altra si immette nella continuità di una tradizione brasiliana di antropofagia poetica che fu sistematizzata dal Modernismo del '22...” ⁽⁴⁾ Di fatto, un commento, in questa sede, si dovrà fermare ai preliminari, alle introduzioni e alle note relative alle traduzioni. Aperitivo o companatico, in attesa della ritraduzione in italiano delle traduzioni dall'italiano di Haroldo e di una loro eventuale esegesi.

Una visione ideale della storia della letteratura, alla luce dell'interpretazione / traduzione / *transcreazione* di Haroldo De Campos, potrebbe essere vista come il prodotto di eterei, ma corposi, gentili, ma eroici, non del tutto digeribili, conflitti: visioni, interpretazioni, punti focali, nodi, insomma. Una visione della letteratura, prodotto dello scintillante baluginio di rifrazioni, impalpabile e sonoro rifrangersi di allusioni, sottile e esistenziale contrasto fra parole: parole scelte, tradite, accorpate, accorciate, azzoppate e divelte, assorbite, appiattite, ma anche dilatantesi e piene, corpose, brillosonanti.

Forse è così che si può intendere il lavoro di un traduttore: ricostruzione costante di coerenze (contemporanee), tramite ribaltamenti ermeneutici, fondate e pertinenti (ma anche poggiate su *pseudo*-fondamenta, equilibrantesi, *infondate* o *impertinenti*), alla luce di una rilettura e riorganizzazione del materiale (apparentemente) *originale*.

Come parlare ancora di traduzione dopo quanto affermato sulla relazione (irrelazione?) tra traduzione e suo originale da W. Benjamin (e Haroldo De Campos è un lettore antesignano, in Brasile, di Benjamin, al quale ha dedicato più di un saggio) ⁽⁵⁾: cammino sugli specchi del tema della traduzione (come azione pratica) e della riflessione sulla sua teoria: traduzione-creazione, traduzione-ermeneutica, traduzione-visione esistenziale-poetica, traduzione-deviazione alla ricerca di un impossibile, originale archetipico della nostra tradizione culturale e letteraria e di un arci-testo in lingua adamitica, primeva, purificata, evanescente, divina: *transcreazione*. Forse – e così il discorso sulla traduzione diventa nuovamente plausibile – il tema della lingua adamitica di Benjamin, ripreso da Haroldo e dai teorici della traduzione, può essere inteso come uno dei tanti falsi problemi: un eufemismo, elucubrazione dei poeti, tra l'antinomia e la rivelazione: la lingua divina può nascondere il mistero della genealogia del poeta, alla ricerca di libertà, appunto, dalla genealogia, alla ricerca di una purificazione dalle scorie della tradizione (il peso delle influenze). Del resto, nella sua introduzione alla traduzione delle *Rime petrose*, Haroldo scrive: “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 l'intendo io, comprende una interpretazione critica di ciò che viene trasmesso dalla tradizione, tramite un'ottica integrata nel presente e resa contemporanea".

L'impegno di Haroldo nella traduzione, anche se circoscritto agli originali italiani, non può prescindere da questa constatazione, poiché, proiettato su periodi diversi, focalizza momenti delicati, momenti-cerniera, ciascuno in grado di ribaltare la prospettiva di lettura dell'intera storia letteraria: un'ideale percorso che, da Cavalcanti (l'introduzione alla sua versione di *Donna mi prega* è significativamente intitolata: "Futurismo nel Duecento"), passando per il Dante delle *Rime petrose* e dei *Sei canti del Paradiso*, arriva a Leopardi (*Leopardi e l'estetica del frammento*, che include la traduzione dell'*Infinito*), da lì a Ungaretti (*Dal testo maccheronico a quello permutazionale* con la traduzione di vari testi del primo Ungaretti). Nel testo dedicato a Cavalcanti, Haroldo rafforza il sospetto di averroismo: "Guido è un poeta-filosofo. Intriso di 'filosofia naturale' del suo tempo, nel testo della sua Canzone si trovano tracce di avicennismo, averroismo, della 'filosofia della luce' di Scoto Erigena e Grosseteste...". Anche il suo Dante *petroso*, influenzato anacronicamente (nella lettura posteriore) da Mallarmé, viene a costituirsi come lastricato ideale di una genealogia moderna (post-moderna?): richiamandosi al famoso saggio di Contini, Haroldo scrive che: "il *realismo* di queste rime diviene, in ultima istanza, un *realismo dei segni*: la dama impietrata si converte nella poesia petrosa; il tema della poesia diviene la reificazione, la cosificazione del poema in quanto sistema di segni...La rima, elemento di ridondanza, funzione-massicciata, comincia a produrre informazione originale, dato l'elemento inusitato del suo schema". Abbiamo qui un Dante semiologico, allo stesso tempo magmatico e espressionista, ideale precursore ipotetico di Folengo, ancor più radicale oppositore di Petrarca di quanto lo abbia dipinto la critica italiana. In una nota alla traduzione delle *Rime petrose* (nota 1, p. 96, Strofa o *Canzone* 4) (6) c'è la giustificazione per un'accentuazione delle asperità: "Per mantenere la struttura ritmica di questa Canzone... ho configurato zone foniche, nelle quali uso, indifferentemente, rime consonanti, tonanti e, per di più, imperfette, mentre nell'originale appaiono solo rime in consonanza... Con questa risorsa, legittimata dalle moderne ricerche circa la rima irregolare, si vuole trasporre una 'Gestalt' sonora che altrimenti – cioè limitando il traduttore alla caccia di consonanze – fuggirebbe dal campo del possibile. Inoltre, una certa asperità dissonante del rimario non può non essere considerata legittimata dallo stesso isomorfismo del tema-linguaggio di questo Canto: donna-pietra / parlar aspro". La legittimazione, che Haroldo sembra richiedere al lettore, diplomaticamente, di fatto è già stata conquistata sul piano della battaglia, della poesia / traduzione / azione. Una correzione di Dante, una sua lettura forte.

Molte sono le pagine ancora oggi battagliere, ad esempio quelle su Leopardi anticipatore dell'estetica del frammento, o di Ungaretti rilettore della tradizione italiana alla luce di Mallarmé: si potrà notare che, nonostante alcune smentite in proposito, il nome del poeta simbolista francese viene invocato più volte e, idealmente, costituisce, insieme a Pound e, forse, Joyce, la triade del modello di influenza fondamentale sul gruppo dei poeti e traduttori del quale Haroldo fa

parte. Si legga la seguente smentita (come conferma implicita): “la citazione ... di *Un coup de Dés...* non è assolutamente... idiosincratICA o tendenziosa...” (“Ungaretti e l’estetica del frammento”, p. 79, in *op.cit*) (7). Alla luce di quanto afferma Haroldo, certamente Mallarmé è convincentissimo collante di una visione a ritroso della letteratura e, proiettata in avanti, una specie di *mise en abyme* del moderno e, come Haroldo affermerà, anche del post-moderno (8). Ciò non toglie che costituisca una specie di assedio teorico al testo, o – meglio – una sua ossessione (per derivazione etimologica).

Dovendo scegliere, il testo più incisivo, più vivo di gravide conseguenze per la critica italiana, è l’introduzione alla traduzione dei *Sei canti del Paradiso*, pubblicati una prima volta nel 1976 e ripubblicati adesso nel numero speciale di *Libri e riviste d’Italia*. Già i titoli dei paragrafi, in sé, sono gravidi di significazione, poi sviluppata nel testo: “il bianco nel bianco”, “il poema op”, “dal cinetico all’iconico”, “la metafora al rovescio: Lucifero”, “Tradurre / *translucere*”.

Dice Haroldo: “Dante rende estrema la lingua italiana fino a un punto che, come colto in pieno volo della metamorfosi, il latino si *trasparenta* al momento stesso del nominare, non lingua morta, ma lingua viva in lingua viva... Dante, inventore e maestro. Dov’è necessario un vocabolo per cortocircuitare l’idea o in posizione di rima, tutto può succedere...”. Al di là delle considerazioni (molte e pertinenti) sui problemi specifici della traduzione, emerge una sua lettura illuminante, direi *translucida*, alla luce della propria traduzione del *Paradiso*: “Da questi apici dove la mente si *imparadisa* [Dante], la possibilità della lettura retrocessiva dell’*Inferno*, adesso come inverso simmetrico della metafora della luce. Satana trifauci come doppio antitetico, ‘degradato’, del Dio-Trino... Cosmonauta in *transnavigazione* luminosa, come prima era stato speleologo delle profondità terrestri nella sua discesa ctonica, infernale, Dante, al culmine del *Sacro Poema*, assiste alla riconversione del cinetico in figurale, dell’ottico in iconico, presenziando alla trasfigurazione del vortice riverberante della Trinità... nel viso di Cristo: la vera effigie – veronica – che si stampa nell’iride dell’iride, nell’unione ipostatica del tre in uno, la luce, incarnandosi, transustanziata: Cristo. E il viso di Cristo era anche il suo viso. ‘*La nostra effigie*’. Il viso dell’Uomo. Di qualsiasi uomo. Di HCE / Here Comes everybody / Heis Cadaqual Evém ... come direbbe quest’altro aquinate, Joyce, nel sogno ecumenico del *Finnegans Wake*.” (ib.). Ma il discorso potrebbe continuare, perché: “il processo rivoluzionario nella poesia nuova non è un fenomeno isolato, circoscritto a un determinato paese, bensì si viene sviluppando nelle principali letterature del mondo...” (9).

Note

(¹) Cito qui le traduzioni dall'italiano di Haroldo De Campos: "Futurismo no Duecento? Donna mi prega"; / "Petrografia dantesca. Rime petrose." in DE CAMPOS, Augusto e Haroldo. *Traduzir & Trovar (poetas dos séculos XII a XVII)*. São Paulo: Papyrus, s.d.; / Ungaretti: da La terra promessa in: Folha de São Paulo, 8.4.1984 "Transideração. Ungaretti conversa com Leopardi". Inoltre gli articoli: "Do texto macarrônico ao permutacional" in De Campos, Haroldo. A operação do texto. São Paulo: Perspectiva, 1976. "Ungaretti e a Estética do fragmento", in: De Campos, Haroldo. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977. *Dante Alighieri, sei canti del Paradiso. Introduzione* ("Luce: la scrittura paradisiaca") e traduzione (originalmente pubblicata in: De Campos, Haroldo. *Dante. Seis cantos do Paraíso*. São Paulo: Fontana / Instituto Italiano di Cultura, 1976) ora in *Libri e riviste d'Italia* [numero speciale dedicato alla traduzione della letteratura italiana in Brasile] *La Traduzione*. Roma: Ist. Poligrafico / Min. Beni Culturali e Ambientali, 1995 [Dir. E. Silvestro. Dir. scient. E. Arcaini. Coord. contributi in Brasile: S. Kampff Lages e A. Lombardi]. Di Emilio Villa è stata pubblicato, per ora, il primo volume delle opere, a cura di Aldo Tagliaferri (Milano: Coliseum, 1989). Si spera in una continuazione della lodevole iniziativa. È stato proprio Haroldo De Campos, comunque, già nel 1964, a ricordare il nome di Villa in una comparazione, tra questo poeta e Ungaretti. Entrambi vulcanici, entrambi influenzati dalla formazione francese, entrambi con un periodo, uno *stage*, in Brasile, a San Paolo (vedi De Campos: 1976, originalmente un articolo pubblicato nel 1964).

(²) Si veda, nello stesso volume *Libri e riviste d'Italia* il testo di Augusto De Campos e la sua traduzione di Belli, oltre a molte altre traduzioni che qui non è possibile citare.

(³) Il termine è stato usato da Arthur Nestrovski in. NESTROVSKI, Arthur. *Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Ática, 1996.

(⁴) João Alexandre Barbosa. "Presentazione" del numero speciale dedicato al Brasile di *Libri e riviste d'Italia*, op. cit., p. 29-30.

(⁵) Si veda l'introduzione di Haroldo in *Traduzir & Trovar* e quella in *Libri e riviste d'Italia*, dove dice: "L'operazione di traduzione, qui, tende, al limite, allo scopo descritto da Walter Benjamin: liberare, nella lingua della traduzione, la lingua pura che l'originale vela, in rapporto alla quale il senso comunicativo (*Bedeutung*) è appena un riferimento tangenziale" (p. 98-9).

(⁶) *Rime CIII* "Rime per la donna di pietra". In: *Enciclopedia Dantesca*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978.

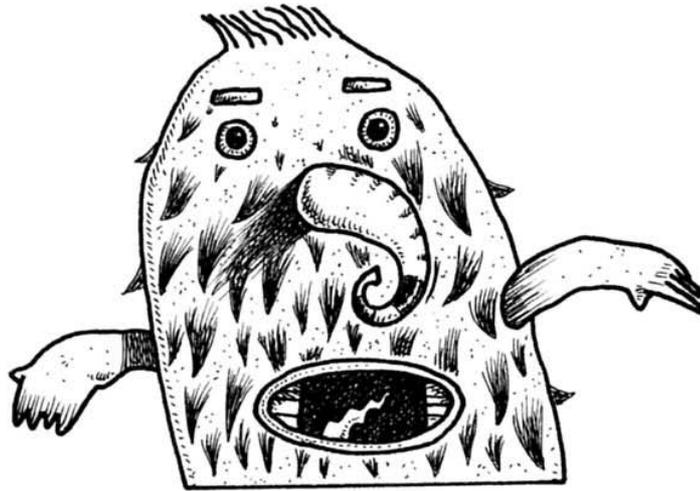
(⁷) Del resto, sarà lo stesso Haroldo De Campos che, ricordando vari suoi incontri con Ungaretti (a Roma, nel 1964, e a San Paolo, nel 1966 e 1967, in occasione di due visite del poeta) darà testimonianza dell'enfasi data da Ungaretti all'importanza di Mallarmé, per una lettura delle avanguardie del secolo.

(⁸) Si veda De Campos, Haroldo. *Poesia y modernidad*. In: *Vuelta 99 / Febrero 85, México* (Conferencia leida en el encuentro: *Mas allá de las fechas, más acá de los nombres*, dedicado a Octavio Paz, Agosto de 1984, México).

(⁹) Dalla conclusione del testo sui maccheronici, *op. cit.* (che riprende un articolo del 1964 dedicato ai *Novissimi*).

Concrezioni

di Andrés Sánchez Robayna



Nel 1963 Haroldo de Campos progetta un libro. Per cominciare (rispetto qui la punteggiatura dell'autore) scrive: «prevedere un libro. di cento pagine. o quasi. non di più. la prima e l'ultima fisse. formanti. (...) il tutto anonimo. e tuttavia molto personale. le pagine reversibili. rimpiazzabili. intercambiabili. il flusso dei segni. in ogni pagina un elemento costante. il viaggio o il libro. o il viaggiolibro. o il libroviaggio. (...) il reale e il fittizio. senza differenze. ciò che è stato e ciò che potrebbe essere stato. ciò che è. monologo esteriore. senza psicologia. cose. persone. visioni. contesti. (...) senza *fabulazione*. linguaggio nella sua materialità stessa. (...) concrezioni. il bizzarro e il consueto. tutti i materiali. non gerarchizzati. o una nuova *fabulazione*. un nuovo realismo (...) e avanti. galassie».

Haroldo de Campos scrive *Galaxias* (che si potrebbe definire, con Mallarmé: "compte total en formation") fra il 1963 e il 1976. Vent'anni dopo aver scritto il primo testo, *Galaxias* infine appare in un'edizione autonoma, dopo essere stato pubblicato frammentariamente su riviste americane ed europee e poi raccolto quasi integralmente nel "percorso testuale" dell'autore *Xadrez de estrelas* (1976). E' questa un'occasione opportuna – ormai chiuso, in circolo, l'arco teso dalle parole del libro – per riflettere di nuovo (lo feci già, da parte mia, in un testo del 1979, *Una micrología de la elusión*, al quale mi permetto qui di rimandare per un'indispensabile contestualizzazione di *Galaxias* nell'insieme della scrittura poetica di Haroldo de Campos) su uno dei "progetti" testuali più suggestivi e ambiziosi della scrittura del nostro tempo.

Si dovrebbe, in primo luogo, affrontare 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. Tale questione, apparentemente irrilevante, mi sembra, al contrario, essenziale. Poiché una sorta di paradosso, in effetti, 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: “*Galaxias* – ha affermato l’autore – recupera la ‘preistoria’ barocca della mia poesia concreta” (specialmente il poema del 1952 *Ciropedia o a educação do Príncipe*). Un paradosso apparente, certo – “affermazione di due significati insieme”, come sostiene Deleuze –, soprattutto quando si constata che una 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.

Si verifica qui, a mio parere, un sorprendente equivoco, poiché il paradosso 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 Góngora, sorta di *stato matematico* dell’eccesso barocco, fase o concrezione adamantina della profusione e della fuga della metafora e dell’immagine. (In termini non diversi ne ha parlato, per esempio, Severo Sarduy in rapporto all’“iperbole” che sta alla base della parola gongorina: “moltiplicazione geometrica”, “quantità avverbiale”, “metafora al quadrato”.) Che cosa dire, infine, della “agglutinazione fonica”, fondamento operativo dei testi di *Galaxias*? Non è forse anch’essa – senza uscire da questo paradigma – uno dei tratti più caratteristici, uno dei più essenziali “profili” costruttivi del Barocco gongorino? *Eidos*, in effetti, di testi quali le *Soledades* e il *Polifemo*, il dispositivo fonetico della testualità gongorina attiene parimenti a una “medularidad”, a un effetto armonico (musicale) conseguito sottolineando la materialità della parola e al gioco di simmetrie esatte, di ossimori e chiasmi. La citazione di alcuni versi, in funzione di esempio (da “*pira le erige y le construye nido*” sino al famoso “*infame turba de coturnas aves*”), non sarebbe qui pienamente illustrativa, poiché questi versi reclamano il loro contesto accumulativo e rischiano di essere letti soltanto nella loro suggestione autonoma, cioè quasi come micropoesie che brillano nel vuoto. Non solo, dunque, a partire dallo schema compositivo e strofico (silva, ottava reale) la proliferazione gongorina ha una precisa “costruttività” economica (è noto che Góngora portò il disegno, o “progetto” metrico a un impensabile grado di “geometrismo”), ma anche a partire dal suo preciso “furore fonico”. Questa poesia è, invero, una sintesi estrema di due impulsi opposti e complementari: eccesso e geometria, spreco e precisione. Diciamo, infine – applicando il paradigma gongorino al suo miglior erede del nostro secolo –, che uno dei libri più rappresentativi della poetica dell’accumulazione, della dispersione barocca e della fuga imagistica, della moltiplicazione caleidoscopica dell’immagine e dell’interminabile rotazione metaforica, si intitola *La fijeza* e il suo autore è José Lezama Lima, uno dei cui saggi più notevoli è dedicato alla *Sierpe de don Luis de Góngora*.

Non esisterebbe, dunque, nessun paradosso nella compresenza di questi due impulsi: la “contrazione” e la “dilatazione” verbali. Ancor più: alcuni dei testi più radicali della Poesia Concreta brasiliana mi sembrano essere perfetti esempi di immaginazione “neobarocca”. Non sarebbe necessario ricorrere, in questo senso, all’elemento grafico-spaziale, che ritengo, in ultima istanza, uno strumento enfaticizzante, che può allontanarci dal vero centro del concretismo brasiliano: la presenza costante dell’orizzonte semantico. (Non dico, invece, che un parallelismo sia impossibile: si veda, per esempio, *La poesía mural en el Madrid del Siglo de Oro* di José Simón Díaz, dove si troveranno molteplici esempi di grafismo e di poesia visuale in rapporto con alcuni elementi centrali dell’immaginazione barocca, come l’Emblematica). Penso adesso, piuttosto, alla concrezione “visuale” dei significanti e alla modellazione di “contiguità” foniche nei poemi dello stesso Haroldo de Campos scritti negli anni Cinquanta e Sessanta, e il cui esempio più suggestivo è, per chi scrive, il poema “constellare” intitolato *O âmagô do ômega*, del 1956. Tali tratti – concrezione visuale e stile di contiguità foniche – sono riscontrabili, ad esempio, nel sonetto gongorino *Prisión del nâcar era articulado*, caratterizzato dall’uso iperbolico, “eccessivo”, della dieresi nel suo più alto grado di espressività fonica e grafematica (e dove l’*ingenio*, “*arte e agudeza*” barocchi, sarebbe l’equivalente eversivo e ribelle dello *humor concretista*).

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 “Neobarocco” che ha innestato nel Barocco storico i problemi posti dalla poetica della modernità post-mallarmeana (frammentazione, metalinguaggio, fenomenologia testuale). Mi si consentirà, per concludere i miei commenti su questo aspetto, di dire che vedo in alcuni dei poemi più recenti di Haroldo de Campos, come quello intitolato *Klimt: tentativa de pintura (con modelo ausente)*, alcuni dei più chiari esempi di immaginazione barocca: un Neobarocco dell’era industriale.

Se non c’è, dunque, 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. È questa l’ottica che intendo applicare qui, e che mi sembra, in effetti, la più appropriata per affrontare un insieme di testi i quali, equidistanti dal poema in prosa e dal racconto (mini-racconto) convenzionale, si organizzano secondo un’articolazione, o un meccanismo propriamente poetici. Converrebbe chiarire, forse, che per “concretista” intendo qui non soltanto la pratica specifica dei poeti brasiliani di *Noigandres-Invenção* durante gli anni Cinquanta e Sessanta, ma anche, e in un’accezione più ampia, la *concretud* che questi poeti hanno ricercato e individuato in diversi momenti della tradizione occidentale e orientale (i provenzali, Cavalcanti, Dante, Goethe, Mallarmé, Majakovskij, la poesia cinese e giapponese, eccetera).

Una ricerca “concretista”, dunque, caratterizza *Galaxias*. Lo stesso autore, per altro – come si è potuto capire dalle note del “progetto” per il libro riportate all’inizio di questo scritto – ha parlato di *concrezioni*.

Concrezione, dunque. Concrezione, in primo luogo, “materialista”: *Galaxias* utilizza le sottolineature foniche, musicali, portandole fino a un punto di radicale straniamento della lingua:

ma non dove noi che della vediamo essi l'indistinto stelle
 via ravissano lattea quera dizer os poetas ou palavras
 ou estrelas ou estrêdulas myriados of faint stars lampiros
 no empíreo galaxias kiklos de palavras o texto
 entretecendo entretramando entrecorrendo pontos pespontos
 dispontos texturas o estelário estepário de palavras
 costurando ávidas suturando texturando urdilando
 ardilário vário laços de letras lábeis tela téxtil telame
 aranhol de arames manhas de ramos ranhos de aranhas letras
 sestras lépidas letreiros selva de símbolos também
 selvaggia

Tale concrezione, che fa ricorso al multilinguismo e alla parola-montaggio di Joyce sulla scia di *Finnegans Wake* (da cui, però, *Galaxias* si differenzia radicalmente in ciò che concerne il dispositivo della “narrazione”, poiché nei testi del poeta brasiliano si tratta di una “*fabulazione senza fabula*” bruscamente interrotta – così come bruscamente cominciata – in ogni pagina; una narrazione, dunque, svolta tramite un frammentarismo che ironizza, o parodia ogni sequenzialità, o linearità narrativa) – tale concrezione, dico, si organizza intorno a un motivo centrale: un aneddoto *distruito*, letteralmente polverizzato dalle associazioni di immagini e dalle analogie foniche e semantiche. (L’edizione di *Galaxias* che qui commento ha rispettato – come non sempre hanno potuto farlo le pubblicazioni parziali su riviste – la disposizione di un solo testo-frammento per pagina, in conformità col progetto originale. Haroldo de Campos ha scritto soltanto la metà dei testi previsti al principio, ma l’edizione di Ex-libris è di cento pagine: quelle corrispondenti al *verso* del testo sono rimaste bianche. Quanto alla “intercambiabilità” delle pagine secondo il progetto originale, Haroldo de Campos ha scelto infine, seguendo un suggerimento di Guimaraes Rosa, un’edizione con pagine cucite, per motivi strettamente pratici: il progetto originale “è bello – ha affermato l’autore – come progetto grafico, ma inibitorio come pratica di lettura”.)

Nulla rimane, a rigore, del “pre-testo” (generalmente legato a viaggi, o luoghi percorsi dal poeta in una sorta di nomadismo di lingue e geografie diverse); nulla rimane del motivo dal quale il testo sembra partire nella sua configurazione caleidoscopica di parole e immagini. In questo senso, le associazioni e analogie che organizzano il testo di *Galaxias* sono il risultato, in realtà, di una sorta di *alchimia* fonetica e semantica. Una *poetica per alchimia* della quale ha parlato Leo Spitzer e che in un’altra occasione ho citato a proposito della poesia di José Lezama Lima:

Qui non troviamo l’artificio dualista del simile ciceroniano, bensì la fusione metaforica; ci viene offerto un parallelo con la moderna *poetica per alchimia*,

esemplificata dal modo di comporre di Góngora, il quale può condurci attraverso metafore da una donzella che si adorna per un matrimonio fino a lapidi egiziane; o possiamo pensare al famoso passaggio in cui Proust, mediante metafore, trasforma il lillà in fontana...

Una trasformazione caleidoscopica – come in Lezama Lima – agisce certamente in *Galaxias*, ma non – o non solo – a partire dalle metafore, bensì dalle immagini. Immagini – accumulate, moltiplicate, mutuamente divorantisi nell'avvolgente avanzamento delle parole – trascinate, soprattutto, dal “furore fonico” di associazioni e analogie, dalla “contiguità” e dalle sottolineature della materialità della parola.

Tratti caratterizzanti la maggior parte dei testi di *Galaxias* sono la circolarità dei frammenti e la costante auto-allusività testuale. In alcuni casi, come nel frammento spagnolo “reza calla y trabaja...” (che ha come scenario Granada, tema altresì di uno dei *Topogrammi* dell'autore, forse scritto anch'esso, come il frammento galattico, nel 1963), questi tratti si sovrappongono: il gesso della parete è visto come una lunga pagina. La pagina è, da principio, “yaserías atauriques y mocárabes”:

branco assomado e assomando nos lançando catapulta de
albura alba-candidissima mola de brancura nos jugando
blanquíssima elástico de candura nos alvíssimo atirando
contra o horizonte rojonegro petamar de outro horizonte
o sempreincanecido esfumadonevado da serra nevada agora
escrevo agora a visão é papel e tinta sobre o papel o
branco é papel yaserías atauriques y mocárabes de papel
não devolvem senão a cutícula do tempo a lúnula da unha
do tempo e por isso escrevo e por isso escravo rôo a unha
do tempo até a sabugo até o refugio até o sugo e não
revogo a pátina de papel a pevide de papel a cortiça de
papel que envolve o coração carnado de granada onde un
vulcão sentados sobre explode e por isso calla y por eso
trabaja y por eso (*).

Circularità: identificazione o sovrapposizione di testo e mondo. Testo del mondo.

Infine: prosa minata. Per non rischiare l'autoparafraresi, riporto qui una breve riflessione su *Galaxias* scritta qualche tempo fa: “*Galaxias*: non poesia nella prosa bensì prosa minata. Disruzione della prosa e, infine, abolizione di fron-

(*) bianco adirato e che sorge lanciandoci catapulta di albore alba-candidissima molla di biancore scagliandoci bianchissimo elastico di candore albissimo gettandoci contro l'orizzonte rosso marecalamaro di un altro orizzonte o sempreincanuto offuscatoimneato dalla sierra nevada ora scrivo ora la visione è carta e inchiostro sulla carta il bianco è carta yaserías atauriques y mocárabes di carta non restituiscono se non la cuticola del tempo la lunula dell'unghia del tempo e per questo scrivo e per questo schiavo rodo l'unghia fino alla radice fino all'untume e non revoco la patina di carta il seme di carta il sughero di carta che avvolge il cuore carnato di granada dove un vulcano seduti sopra explode e per questo calla y por eso trabaja y por eso.

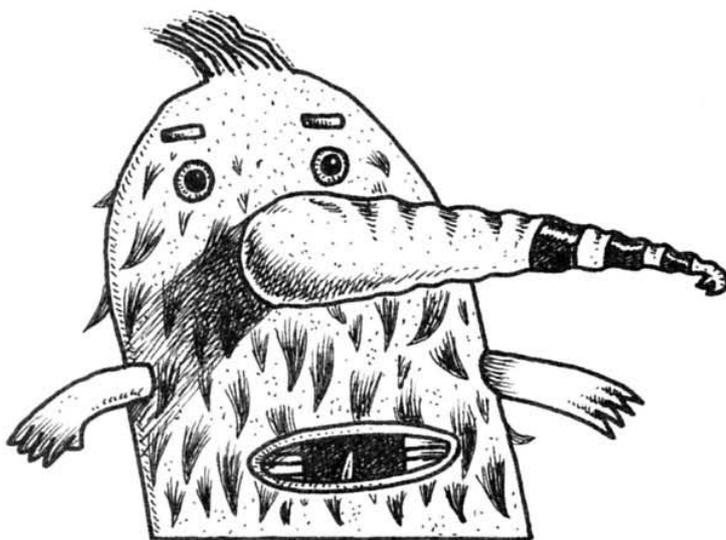
tiere; mobilità della scrittura: scenificazione e rappresentazione testuale”. Aggiungerò ora che un solo frammento galattico contiene *Galaxias* nella sua totalità. Come l’unica giornata dell’*Ulisse* di Joyce, che contiene tutte le giornate (e che fece scrivere a Borges: “En un día del hombre están los días / del tiempo”); come un solo *ready-made* di Duchamp, che contiene tutti i *ready-made* (e il senso stava, appunto, non nella facile ripetizione o moltiplicazione manierista, bensì nel numero limitato e ristretto); come, infine, la riflessione di Friedrich Schlegel in *Athenaeum*: “in poesia, ogni totalità è un frammento, ogni frammento una totalità”. Così, in effetti, un solo frammento galattico – monadologico, isolato: un arabesco inciso su una pagina bianca – è tutte le *Galaxias*.

(Traduzione dallo spagnolo di G. Mesa)

Per una antropofagia transcreatrice.

Poesia e traduzione nell'opera di Haroldo de Campos

di Susana Kampff Lages



Se ammettiamo la storicità di tutta la creazione verbale umana, la riflessione sulla traduzione dovrà includere necessariamente una problematizzazione del posto destinato alle opere letterarie all'interno di una determinata tradizione culturale e il loro rapporto con altre opere che le hanno precedute, o che sono ad esse contemporanee. In questo senso è interessante ricordare che, dietro ai motivi per i quali certe opere acquisiscono importanza in determinate culture, si nasconde la scelta di alcuni scrittori o traduttori di tradurre appunto quelle determinate opere. Le realizzazioni di Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari, fondatori del movimento della *poesia concreta*, ne costituiscono un evidente esempio; per quel che riguarda la pratica e la teoria della traduzione, la riflessione del poeta, critico e traduttore Haroldo de Campos occupa, all'interno del movimento, una posizione di particolare rilievo.

Si può affermare, anzi, che la traduzione occupa un posto di grande rilievo nell'ambito dello stesso progetto della *poesia concreta*, sia nella sua pratica poetica che nel suo sforzo critico. Il movimento della *poesia concreta* sorge come reazione a un tipo di poesia di carattere sentimentale, o confessionale, come quella difesa dai poeti della cosiddetta generazione del '45 brasiliana (ad eccezione di João Cabral de Melo Neto), e propone una ripresa degli elementi radicali del *modernismo* della *Settimana del '22*, e, soprattutto, del concetto di antropofagia dello scrittore modernista Oswald de Andrade e una interpretazione peculiare di quello che la poesia moderna internazionale ha lasciato di più avanzato, ossia la scrittura radicale di Mallarmé del "Coup des dés", o il metodo

ideogrammatico sviluppato da Ezra Pound. Ciò che importa, nella visione *concreta*, è ricercare nella poesia ciò che esiste di più proprio: e questo elemento si trova nel suo aspetto materiale, concreto, con la sua particolare configurazione linguistica, la sua struttura. Il concetto di “funzione poetica”, così come è stato definito da Roman Jakobson, è stato centrale per dare la base teorica alla concezione di questo movimento (la cui poetica ha sempre dato una grande importanza alla ricerca di integrazione con le tendenze della critica e della teoria contemporanea). Questo concetto valorizza, da una parte, la forma come parte essenziale nell’individuazione del contenuto dell’opera e, dall’altro, propone una abolizione delle frontiere tra le differenti manifestazioni artistiche, dato che non si restringe all’opera d’arte verbale. Viene ripreso anche il concetto di Jakobson di “trasposizione creativa”- la traduzione capace di riprodurre in altra lingua l’elemento specificatamente poetico, grazie all’attenzione rivolta soprattutto a elementi di struttura, di articolazione tra significanti e, specialmente, alla utilizzazione della paronomasia che determinerà fundamentalmente il concetto di “transcreazione” utilizzato dai poeti *concreti* per designare la loro particolare teoria e pratica della traduzione (¹).

L’elemento che definisce il progetto della *poesia concreta* risiede certamente nell’applicazione radicale del concetto modernista di *antropofagia*, visto come una strategia particolare di lettura della tradizione. Questo concetto riflette soprattutto un atteggiamento nei confronti della tradizione poetica tanto brasiliana quanto universale, che non può più essere definito secondo i termini tradizionali di “influenza”, nel senso di una assimilazione passiva degli elementi esteri. Si tratta di un processo di violenta appropriazione, che si costituisce a partire da una rilettura coscientemente selettiva del substrato letterario passato e contemporaneo. In questo senso la poetica *concreta* può essere definita una “poetica della distruzione”, con la doppia allusione implicita in questo termine: da un lato perché rimette al concetto di critica del romanticismo tedesco, che prevedeva una critica poetica nella quale l’aggettivo poetico definiva il carattere e non l’oggetto della critica; dall’altro, si riferisce a una tendenza con cui la riflessione di Haroldo De Campos ha una profonda affinità, e cioè quella della “decostruzione”, corrente estetico-filosofica contemporanea inaugurata dal pensiero di Jacques Derrida. Questa affinità – al di fuori di qualsiasi rapporto di influenza in senso etnocentrico tradizionale – viene attestata non solo tramite i frequenti riferimenti di Haroldo De Campos alla teoria antilogocentrica di Derrida (“Già nel barocco affiora una possibile ‘ragione antropofagica’, decostruttrice del logocentrismo che abbiamo ereditato in Occidente (Campos, 1992, 243)); Derrida, a sua volta, riconosce nel poeta brasiliano una specie di paradossale precursore, riconosciuto *a posteriori*, come colui che ha realizzato, prima, il Passaggio:

Et pourtant, tout ce qui a pu signifier la loi, le désir aussi, l’urgence, mais l’urgence la plus aventureuse et la plus audacieuse pour moi, dans l’ordre de la pensée, de l’écriture, de la poésie – unique source –, dans l’horizon de la littérature, et avant tout dans l’intimité de la langue des langues, chaque fois tant de langues dans toute langue, je sais que Haroldo [De Campos] y aura eu accès comme moi avant moi, mieux que moi. C’est-à-dire qu’il m’attendait pourtant, déjà, de l’autre côté, arrivé avant moi, le premier, sur l’autre rive (²).

Riconosciamo nella parola “passaggio” – assente in quanto parola, presente nell’immagine – un riferimento alla traduzione come “passaggio verso la filosofia” (Derrida, 1972, p.80) ⁽³⁾. La traduzione come dispositivo, come “operazione di traduzione” ⁽⁴⁾, nella quale occorre una trasformazione e un rinnovamento dell’originale, è un’istanza di passaggio ironica, come voleva Benjamin, per dominare in maniera più definitiva il linguaggio, a partire dal quale esso non potrà più essere trasportato. Si può affermare, dunque, che progetto e pratica della traduzione *concreta* e commento circa la traduzione realizzano una *lettura forte*, secondo il concetto del critico letterario americano Harold Bloom. Per Bloom (1991) i grandi poeti sono quelli che, nel loro contatto sempre conflittuale con i loro predecessori nell’ambito della tradizione, riescono a realizzare un’appropriazione talmente radicale, che la loro opera modifica l’interpretazione che posteriormente verrà data dei precursori. Il poeta *forte*, cioè, realizza una specie di inversione dell’ordine temporale, una inversione della causalità, secondo la quale il testo attuale determina, *a posteriori*, la lettura dei propri precursori, nella corrente della tradizione. Questo è anche il paradossale argomento di Jorge Luis Borges (1985, p. 107-9), nel suo saggio “Kafka y sus precursores”. La logica e la direzione dell’influenza, per Bloom e per Borges, sono diverse dalla cronologia lineare proposta dalla storia della letteratura tradizionale. In questo contesto, la figura e l’attività del traduttore si mostrano esemplari: al pari del poeta moderno (e certamente non solo quello moderno) nel suo rapporto con i testi che lo hanno preceduto nella tradizione, il traduttore si trova sempre in una situazione di posteriorità in rapporto all’originale. Per realizzare il suo compito di ricostruzione testuale deve superare in qualche modo questa posizione di secondarietà e affermarsi come autore di un nuovo testo, il testo tradotto. Questo superamento può essere testimoniato dalle realizzazioni di Augusto e Haroldo de Campos, di Décio Pignatari e, più recentemente, di Nelson Ascher, in quanto traduttori. Le loro *transcreazioni* si moltiplicano in *triduzioni*, *transluciferazioni*, *transfingimenti*, *transfinzioni*, *transpoetizzazioni*, *intraduzioni*, *tra(n)sfusioni*, *transmutazioni*, proiettando all’infinito le possibilità interpretative e di denominazione di tutti gli atti di traduzione possibili e situandoli nell’orizzonte che li unifica tutti, anche se in forma evidentemente parziale e storica, nella diversità dei nomi e delle lingue: nel contesto di una *tradizione*, in quanto atto di violenza inerente e necessario alla preservazione di una *tradizione viva*.

In questo senso, la poetica della traduzione proposta dai poeti *concreti* trova una base comune nel concetto di *trasformazione*. Questa trasformazione, però, per loro, dovrà accordarsi con una determinata visione di ciò che è letteratura e poesia. Questa visione si basa, fundamentalmente, sull’idea, debitrice non solo verso la poetica poundiana, ma anche verso il formalismo russo, lo strutturalismo e la teoria dell’informazione, che l’elemento che distingue il testo poetico dagli altri testi si origina soprattutto nella forma particolare di costruzione del testo, la sua struttura. In un testo letterario, la stessa configurazione formale “trasmette” un qualche contenuto rilevante. Da ciò deriva la prioritizzazione di un tipo di traduzione che è necessariamente interpretativa, in un certo senso *interventista* (“of the other sort”, nel termine poundiano), un tipo di traduzione che

parte da una lettura, da una interpretazione ben definita dell'originale e, a partire da questa, "ricrea" il testo senza farsi troppo condizionare dalla sua dimensione letterale. La "lettera" dell'originale diviene rilevante solo quando esiste un qualche gioco del linguaggio per il quale la letteralità possa essere considerata esteticamente funzionale al testo (come nel caso della traduzione di un autore come Hölderlin, in cui la tensione fra senso figurale e senso letterale viene tematizzata poeticamente). Dal punto di vista di una cultura periferica come quella brasiliana, in cui la traduzione di opere straniere è in tutti i campi lo strumento per eccellenza di appropriazione della conoscenza, l'immagine dell'appropriazione testuale come atto di cannibalismo rappresenta il contrario di quello che questa stessa appropriazione può rappresentare nelle culture definite egemoniche: la liberazione di un canone assimilato acriticamente durante la storia letteraria – l'opposto (complementare?) dell'etnocentrismo addomesticante della cultura anglo-americana, o europea. Si veda il seguente esempio di cannibalismo transcreativo:

Haroldo de Campos (1976, p. 91-2) commenta la sua stessa traduzione di un brano di una poesia di Hölderlin, da lui tradotta, "*Motivkreis der Titanen*" [Dal ciclo dei Titani], a cui lui aggiunge un'altra traduzione brasiliana:

<i>Denn es hasset</i>	Pois odeia [Poiché odia]	Pois ele odeia [Poiché lui odia]
<i>Der sinnende Gott</i>	O Deus sensato [Il Dio sensato]	O Deus que instaura o senso [Il Dio che istaura il senso]
<i>Unzeitiges Wachstum</i>	Crescimento intempestivo [La crescita intempestiva]	Um crescer a destempo [Una crescita distemporale]

F. Hölderlin - Trad. E. C. Leão - Trad. H. de Campos

Nel commento a questo brano si mostra la strategia "transcreatrice": il traduttore definisce la sua prospettiva (anche in rapporto a un'altra traduzione) e giustifica le sue scelte secondo i criteri di: "rendere il sottile gioco fonico,... evitare la trivializzazione nella nostra lingua". E spiega ancora la traduzione di "*Der sinnende Gott*" per "O Deus que instaura o senso" ("Il Dio che istaura il senso") – una traduzione chiaramente interpretativa, *interventista* – con la sua visione personale della poetica holderliniana: "Questa traduzione filologica mi pare pertinente all'interno del sistema semantico holderliniano, poiché queste poesie rappresentano prima di tutto delle torturate meditazioni sul linguaggio e sul suo potere sacralizzatore, minacciati dalla 'selvitude' ('carattere selvaggio', traducendo 'Wildniss' usato dal poeta) dei titani, della cui arroganza 'il Creatore si fa beffe'" (p. 92). Il traduttore si vale, in questo caso, di due strategie diverse: quella che da lui viene denominata "filologica", o interpretativa, e quella letteralizzante (che non viene già più commentata), nel caso della traduzione del verso "*Unzeitiges Wachstum*" con "Un crescere distemporale", in cui l'aggettivo *unzeitig* viene tradotto con il sostantivo "destempo" [in it. con l'aggettivo

“distemporale”], con l’evidente intenzione di sottolineare il sostantivo “tempo” [*Zeit*] intrecciato con l’aggettivo. Tutti e due i procedimenti mettono in evidenza un atteggiamento che vede nella fedeltà all’originale un momento intimamente vincolato al momento interpretativo della lettura e a un gesto creatore che fa della poesia un’istanza della critica e, della critica, una determinazione necessaria delle opere, sia che si tratti di originali che di traduzioni, in una maniera che apertamente si lega al romanticismo di Schlegel della “poesia universale progressiva” (Campos, 1992, p. 254).

Come si può verificare, i saggi di Haroldo de Campos sul tema della traduzione riuniscono riferimenti teorici della più svariata provenienza⁽⁵⁾, che rappresentano una incorporazione selettiva e critica delle teorie esistenti. Secondo un movimento che è tipico di qualsiasi atteggiamento critico, questa appropriazione tende sempre, in ultima istanza, a legittimare la propria visione, sia dell’oggetto poetico che della traduzione. Nella combattiva militanza della teoria e pratica della traduzione della poesia *concreta* possiamo individuare il rifiuto di una tendenza autocompiacente e autodemolitrice, due concezioni che perseguono melanconicamente la storia e la teoria della traduzione lungo i secoli; al suo posto sorge un entusiasmo che, affrontando eroicamente la produzione poetica di tutti i tempi, non può non tradurre un’altra specie di melancolia: quell’impulso che, secondo Platone, sarebbe insito all’ispirazione poetica, la *manía*, un aspetto che Ortega y Gasset – in termini negativi – ha qualificato come uno dei tratti caratteristici dell’umanità nell’impresa del traduttore. Nel suo atteggiamento eroico, la teoria della traduzione di ispirazione *concreta* vede la traduzione come un lavoro essenzialmente creatore, pertanto dotato della stessa autorità del suo originale. L’atteggiamento del movimento *concreto* combatte il fatto che il traduttore debba necessariamente confrontarsi con un progetto di creazione, che frustra, fin dall’inizio, il ruolo dell’autore, ciò che conduce a una specie di stato di lutto permanente, il cui riflesso pratico è la completa marginalizzazione sociale e intellettuale del suo lavoro⁽⁶⁾. I poeti *concreti* assumono, fundamentalmente, un atteggiamento che ha l’obiettivo di vincere una tendenza autodemolitrice della traduzione, elevandosi sullo stesso livello di qualsiasi opera di creazione letteraria, creando così la possibilità che il traduttore attivi nuovamente il suo desiderio di divenire autore, creando così concretamente un testo autonomo, che ha vita propria, indipendente da quella dell’originale.

La figura nazionale dell’antropofago corrisponde, all’interno della poetica *concreta* della traduzione (così come si manifesta nell’opera critica e poetica di Haroldo De Campos), alla figura universale dell’angelo, un’apparizione mediatrice che simultaneamente distrugge e annuncia la verità della testualità e del linguaggio. I suoi contorni più nitidi sorgono a partire dall’interpretazione/traduzione di Haroldo de Campos del *Faust* di Goethe⁽⁷⁾, un lavoro a cui hanno molto contribuito le riflessioni di Walter Benjamin sulla natura del linguaggio, dell’opera d’arte e della traduzione e che caratterizzano il compito del traduttore come simultaneamente angelico e diabolico.

La tendenza alla riabilitazione storica della traduzione in quanto tema degno di figurare al centro del pensiero teorico e critico è oggi un’evidenza indiscutibi-

le. La traduzione può assumere il suo posto in quanto tema rilevante e, meglio, fondante nella storia della cultura e delle idee, se la si toglie da un intreccio triualmente melanconico e la si inserisce nella riflessione più consistente relativa alla funzione della melanconia come elemento motore di tutta l'attività creativa, sia artistica che intellettuale. E in questo si sentirà certamente il contributo della riflessione del poeta, critico e traduttore brasiliano Haroldo De Campos.

(Traduzione dal portoghese di Andrea Lombardi)

(¹) I due saggi classici ai quali Haroldo De Campos si riferisce frequentemente sono: "Linguistica e poetica", nel quale viene stabilita la famosa ampliamento dello schema triadico delle funzioni del linguaggio di Karl Bühler, aggiungendo altre tre funzioni: quella fatica, quella metalinguistica e la funzione poetica; il secondo è un testo oggi classico della teoria della traduzione e cioè "Aspetti linguistici della traduzione", che individua tre tipi di traduzione: quella intralinguistica, o la riformulazione, quella interlinguistica, o la "traduzione vera e propria" e la traduzione intersemiotica, che va oltre il limite dei segni verbali. I due testi si trovano in Jakobson, Roman. *Linguística e comunicação*. 20. ed. brasiliana, rispettivamente alle pagg. 118-62 e 63-72.

(²) Ringrazio Arthur Nestrovski per avermi ceduto questo testo inedito, nel quale Derrida fa omaggio a Haroldo de Campos. Cf. Derrida, J. "Chaque fois, c'est-à-dire, et pourtant, Haroldo ..." (dattiloscritto.).

(³) Il legame tra la teoria della traduzione di Augusto e Haroldo de Campos con il *decostruzionismo* di Derrida è già stato individuato: Edwin Gentzler si riferisce all' "uso" di Derrida da parte dei fratelli Augusto e Haroldo de Campos come strategia antieurocentrica, anti-tiocentrica, decostruttiva, articolata a partire dal concetto di cannibalismo, inteso come appropriazione dell'energia vitale dell'altro a partire dalla sua distruzione - ossia, a partire da un concetto centrale del modernismo brasiliano, il concetto di Oswald De Andrade di *antropofagia*. Cf. Gentzler, Edwin. *Contemporary translation theories*, p. 192-3.

(⁴) Nella "nota previa" al suo libro *A operação do texto*, la traduzione viene considerata "un dispositivo che la mette in movimento o una pratica che la sviluppa. Traduzione come transcreazione e transculturazione; infatti, non è solamente il testo, ma la serie culturale (l' "extra-testo" di Lotman) che si transtestualizzano nell' intrecciarsi improvviso di tempi e spazi letterari diversi". Cf. Campos, Haroldo. "Nota prévia" *In A operação do texto*, p. 10.

(⁵) Haroldo de Campos, per esempio, è stato uno dei primi a citare in Brasile il pensiero di Harold Bloom e di Jacques Derrida, e a commentare approfonditamente il saggio di Walter Benjamin sulla traduzione.

(⁶) Le traduzioni dei fratelli Campos costituiscono una vera e propria "opera", all'altezza di qualsiasi opera di creazione letteraria "originale". Nel caso della traduzione di *Transblanco*, del poeta messicano Octavio Paz, il nome del traduttore figura in copertina con lo stesso rilievo del nome dell'autore. Cf. Paz, O. & Campos, H. de. *Transblanco*; lo stesso dicasi delle traduzioni di Augusto de Campos, come il recente volume di poesie di Rainer Maria Rilke, da lui tradotto: Campos, A. *Rilke. Poesia-coisa*.

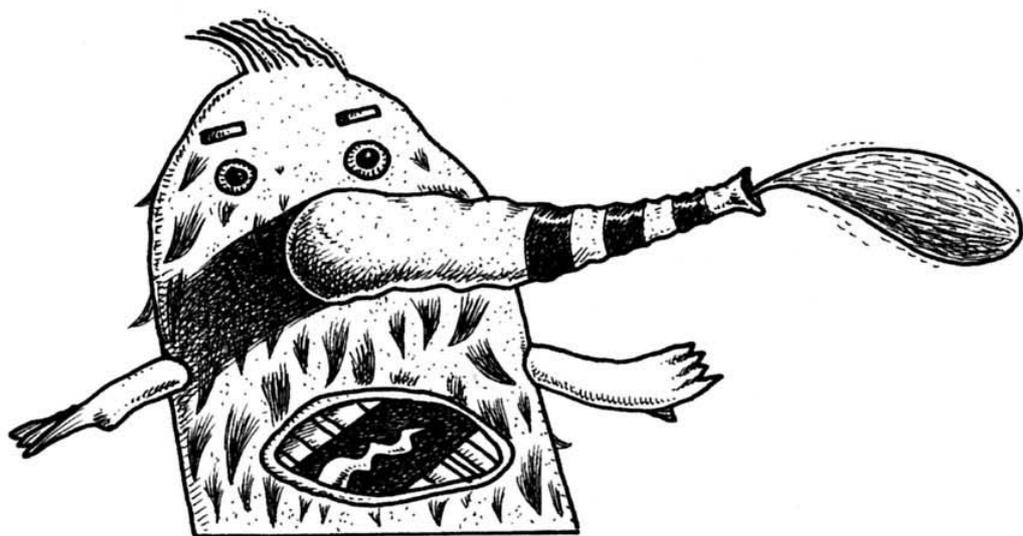
(⁷) Haroldo de Campos traduce scene finali del *Faust due* e aggiunge un lungo studio interpretativo di quest'opera di Goethe, memorabile per l'importanza data alla questione della traduzione come aspetto fondamentale per la costituzione di una poetica e di una ermeneutica del testo. Nello stesso titolo, l'oscillazione mitica verso il Bene e il Male rinvia doppiamente a un elemento nazionale brasiliano (il regista Glauber Rocha e lo scrittore Guimarães Rosa, lettori radicali del *modernismo* brasiliano) e all'universale (tema biblico). Se ricordiamo le parole di Michelet, che sanzionano una visione corrente tra i romantici, che vedeva nella *Melencolia I* di Dürer "tutto il pensiero di *Faust*" (Cf. Barthes, R. *Michelet*, p.147), potremo percepire anche nel "mefistofaustico" tema goethiano l'azione degli antichi influssi melanconici, nella loro benigna e malefica doppiezza.

BIBLIOGRAFIA

- 1 - BARTHES, R. *Michelet*. Paris: Seuil, 1988.
- 2 - BLOOM, H. *A angústia da influência. Uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (Trad. e pres. Arthur Nastrovski.)
- 3 - BORGES, J. L. "Kafka y sus precursores" *In Otras inquisiciones*. 4.ed. Madrid: Alianza, 1985.
- 4 - DE CAMPOS, A. *Rilke. Poesia-coisa*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- 5 - DE CAMPOS, H. "A poética da tradução" *In A arte no horizonte do provável*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 93-128.
- 6 - "Post-scriptum: transluciferação mefistofaústica" *In Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p.179-209.
- 7 - "Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora" *In Oliveira, A.C. & Santaella, L. Semiótica da literatura*. São Paulo: Educ, 1987.
- 8 - "Da tradução como criação e como crítica" *In Metalinguagem e outras metas*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 31-48.
- 9 - DERRIDA, J. "Chaque fois, c'est-à-dire, et pourtant, Haroldo..." *In Homenagem a Haroldo de Campos*. São Paulo: PUC/SP, 1996.
- 10 - GENTZLER, E. *Contemporary translation theories*. Londres & New York:Routledge, 1993.
- 11 - JAKOBSON, R. "Lingüística e poética" *In Lingüística e comunicação*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, s.d. p. 118-62. (Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes)
- 12 - "Os aspectos lingüísticos da tradução" *In Lingüística e comunicação*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, s.d. p. 63-72. (Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes)
- 13 - PAZ, O. & CAMPOS, H. de. *Transblanco (em torno a Blanco de Octavio Paz)*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

Teoria e pratica della poesia secondo Haroldo de Campos

di Aldo Tagliaferri



T*eoría e prática della poesia*, un testo poetico di Haroldo de Campos raccolto in *Xadrez de estrelas*, del 1976, costituisce, come annuncia il titolo, uno schizzo di poetica che ci pare significativo, e centrale nell'itinerario intellettuale dell'autore, sia per il modo in cui vi sono elaborate le immagini sia per il rigore intellettuale con il quale egli ha coordinato le sei strofe del testo, del quale qui proponiamo una traduzione e una breve interpretazione. Eccone anzitutto la traduzione.

I

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.

II

Un passero si imita a ogni volo
zenit d'avorio onde l'increspato
anelito si decide

in base alle linee di forza del momento.
Un passero conosce se stesso dal suo volo,
specchio di sé, orbita
maturata,
tempo conseguito sopra il Tempo.

III

Equanime, il Poema si ignora.
Se, Leopardò, si pondera nel salto,
che ne è della preda, piuma di suono,
evasiva
gazzella dei sentimenti?
Il Poema propone se stesso : sistema
di promesse rancorose
evoluzione di figure contro vento
griglia di stelle. Salamandra negli incendi
che esso provoca, perdura illeso,
Sole posto nel proprio centro.

IV

E come vien fatto? Quale teoria
regge gli spazi del suo volo?
Quali zavorre lo frenano? Quali pesi
curvano, adunca, la tensione del suo slancio?
Chitarra della lingua, come udirla?
Reggia d'oro, come discernere,
al suo confronto, il fioco barlume del pensiero?

V

S'arresti : ripartito al meglio
l'aereo fuso del movimento
la ballerina si ferma. Acrobata,
uccello dal leggiadro volo,
principessa plenilunio di codesto regno
di veli alisei : l'aria.
Dove apprese l'impulso che l'innalza,
grata, al fugace azzardo?
Non come il passero
secondo natura
ma come un dio
contra naturam vola.

VI

Così il Poema. Nei campi dell'equilibrio
gli elisi cui aspira
aiutano la sua destrezza.

Agile atleta alato
 innalza i trapezi del rischio.
 I passeri non immaginano.
 Il Poema premedita.
 Quelli seguono il tracciato dell'infinita
 astronomia di cui sono Orioni pennuti.
 Questo, arbitro e giustiziere di se stesso,
 Lusbel si libra sopra l'abisso,
 libero,
 al cospetto di un re più grande
 un più piccolo re.

Fin dalla prima strofa è presente la rivendicazione dell'autonomia della composizione poetica che, in quanto "illustra la teoria del proprio volo", è una riflessione su se stessa. Le immagini del "ponderato geometra" e del cerchio autoriflesso nel proprio centro, attribuite all'opera poetica, introducono l'idea generale di una perfetta corrispondenza, in essa, tra una pura potenzialità, un nucleo inesteso e immobile, da una parte, e, dall'altra, il percorso aereo, ampio e prodigioso, di una impresa dinamica, alla quale altre immagini, ricorrenti nelle successive stanze (del volo, del salto, dell'acrobazia) conferiranno le qualità di una sfida e di un azzardo: corrispondenza geometrica tanto rigorosa da poter apparire come metafora di una aderenza totale, di una identità.

Il rigore di questa equazione potrebbe indurre a pensare a quel prevedibile automatismo tra potenzialità germinali e sviluppi delle stesse che è riconoscibile fondamento delle leggi della vita naturale, se non fosse che la seconda strofa, a prevenire tale errore di interpretazione, introduce una netta presa di distanza, poi ribadita fino alla fine del testo, rispetto alla naturalità. Lo fa, sempre attraverso l'ossessiva figura del volo, contrapponendo a quello poetico il comportamento del passero: quest'ultimo si ripete ogni volta, e le peculiarità dell'impresa vengono decise da componenti fisiche imponderabili ed esterne, non meno di quanto lo sia l'esito di una gettata di dadi (che lascia sospettare, detto per inciso, una consapevole ripresa del nucleo della poetica di Mallarmé, alla quale de Campos aveva prestato particolare attenzione nel suo *A arte no horizonte do provável*, del 1972). Infatti l'immagine dello zenit di avorio si avvale di una connotazione, presente nella lingua portoghese, per cui l'avorio (*marfim*) è associato al caso e alla fatalità, come nell'espressione idiomatica "*deixar correr o marfim*" (lasciare che le cose vadano come devono andare). Inoltre il passero si conosce attraverso il proprio volo, nel quale si specchia, ed esso è un percorso già in sé compiuto, che si svolge in un tempo ricavato al di fuori del tempo storico. Questa cura nel distinguere l'arte dalla natura può facilmente sembrare esorbitante e pleonastica rispetto alla relativa ovvietà dell'assunto, ed è invece l'indizio non di uno scontato allineamento, ma, come vedremo ancora, di un estremistico autonomismo nella poetica dell'autore.

Le immagini contenute nella terza strofa (tra le quali vi è quella che dà il titolo all'intera raccolta) sono più pregnanti e decisive nel precisare questa poetica. Noi scegliamo qui di esaminare, per esempio, la similitudine tra l'atto poe-

tico e quello del leopardo che si autopossiede e si auto-valuta nel balzo verso la preda. L'esercizio di una facoltà sovrana vi è riconosciuto come valore indipendente dagli eventuali oggetti di una sua finalità, come emanazione di una centralità essenzialmente imperturbata e autarchica. La forza e la bellezza risiedono nel controllo di sé da parte di una struttura: "sistema di premesse", "evoluzione di figure", "griglia di stelle" (*xadrez de estrelas*; "*xadrez*" propriamente significa scacchiera). Poca o nessuna importanza viene assegnata alla preda, all'"oggetto" di quel puro slancio che è la poesia, sia tale preda la "piuma di suono" di una musicalità della parola, sia "l'evasiva gazzella dei sentimenti" incidentalmente irretita e catturata da questa griglia siderale. La poesia passa come la mitica salamandra, fredda e refrattaria attraverso gli incendi che essa stessa può provocare.

Gli interrogativi di cui è composta la successiva strofa, che investono le principali tematiche dei rapporti tra la poesia concepita in questo grado di astrazione e la pratica del suo uso e della sua fruizione (la sua scansione formale, la presenza di una zavorra di contenuti, i vincoli con il linguaggio, la problematica della sua fruizione, il confronto con il pensiero calcolante) ricevono prevedibilmente una risposta olistica ed enigmatica attraverso la figura della composizione poetica come acrobatica ballerina, che campeggia nella strofa seguente. L'immagine di questo nuovo corpo aereo, capace di scandire in anticipo gli spazi del suo etereo reame e di sfidare, sia pure per poco, il gravame delle leggi fisiche, viene eletta a emblema dell'arte poetica previo l'ossessivo confronto differenziante, introdotto ancora una volta, con il volo "secondo natura" del passero, e con il sostegno di una orgogliosa equiparazione al volo "contra naturam" di un dio.

E' in questa luciferina rivendicazione della superiorità dell'arbitrio consapevole dell'atto poetico contrapposto alla naturalità del creato il tratto più insistito della poetica qui espressa da Haroldo de Campos. Tant'è vero che, dopo una estrema immagine che confina i percorsi aerei dei soliti passeri al rango di orbite predeterminate e subite come quelle di altrettanti Orioni "*de pena*" (pennuti e/o penitenti), il confronto tra i due creatori, quello della natura e quello della poesia, si fa esplicito. E in esso non la bellezza o la grandezza vengono celebrate, ma la nuda sovranità: la poesia è, "al cospetto di un re più grande", "un più piccolo re"; con pari dignità, dunque, ed eguale indipendenza.

Testi (*)

di Haroldo de Campos

Servitù di passaggio

mosca oro?
mosca fosca.

mosca perla?
mosca nera.

mosca iride?
mosca misera.

mosca anile?
mosca vile.

mosca blu?
mosca mosca.

mosca bianca?
poesia poca.

l'azzurro è puro?
l'azzurro è pus

a pancia vuota

il verde è vivo?
il verde è virus

a pancia vuota

il giallo è bello
il giallo è bile

a pancia vuota

il rosso è fucsia?
il russo è furia

(*) La traduzione dei testi di H. de Campos è di Aurora Bernardini, Daniela Ferioli ed Andrea Lombardi. Tutte le traduzioni sono state poi riviste dall'autore stesso. Alla scelta dei testi ha collaborato Nelson Ascher.

HAROLDO DE CAMPOS

a pancia vuota

la poesia è pura?
la poesia è povera

a pancia vuota

poesia in tempo di fame
fame in tempo di poesia

poesia al posto dell'uomo
pronome al posto del nome

uomo invece di poesia
nome invece di pronome

poesia di dare il nome

nominare è dare il nome

nomino il nome
nomino l'uomo

fra
intesa
la fame

nomino la fame

mosca ouro? / mosca fosca. / mosca prata? / mosca preta. / mosca iris? / mosca reles. / mosca anil? / mosca vil. / mosca azul? / mosca mosca. / mosca branca? / poesia pouca. // o azul é puro? / o azul é pus / de barriga vazia / o verde é vivo? / o verde é virus / de barriga vazia / o amarelo é belo? / o amarelo é bile / de barriga vazia / o vermelho é fúcsia? / o vermelho é furia / de barriga vazia / a poesia é pura? / a poesia é para / de barriga vazia // poesia em tempo de fome / fome em tempo de poesia / poesia em lugar do homem / pronome em lugar do nome / homem em lugar de poesia / nome em lugar do pronome / poesia de dar o nome / nomear é dar o nome / nomeio o nome / nomeio o homem / no meio a fome / nomeio a fome.

Rima petrosa - 2

1.

no
dalla palma del piede
a quella
della mano

no
in ogni unghia
in ogni
dito
dal mignolo
al più grande

no
dall'anca
di puledra
alla curva
del ginocchio
dalla vita
al calcagno
dalla caviglia
al polmone.

2.

un no
di pietra
un no
di tacco
un no
senza nessun
difetto.

in ogni fil
di capello
in ogni
dente
in ogni
pelo del
pettine
dalla punta del
petto
al monte di
venere
dall'ascella
all'inguine
dall'iliaco
alla polpa
della gamba
dal ciel della
bocca
all'interna
rosa in
bottone.

3.

ma se di tamagno no
tanto unanime talmente
no
se da un pasticcio di no
come dalla pasta del pane
lievitasse un giorno un sì
per poco per quanto poco
fosse la seta del suo tocco
allora in questo
mio gioco (sinistro)
da orso
in questo mio gioco
(triste)
da leone.

a contro-sì
a contro-senso
a contro-me.

sarò io
a dire di no.

4.

un no di sì
il mio no
di fiele colato da miele
che per dirlo così come
nel suo sforzo di no
(come nel rene un sasso
che s'impietri di passione)
sarà d'uopo far bruciare
la mano destra sul ghiaccio
o sulla piastra di fuoco
aprire il petto e morsicare
(come Achille volle fare
al re greco Occhio-di-Cane
come fece Monna Lupa
a Cabestan trovatore)
questo muscolo rossastro
cuore che batte sì come
accanito al suo no.

1. não / da plante do pé / à palma / da mão // não / em cada / unha / em cada / artelho / do dedo / mínimo ao / dedão // não / da anca / de potranca / à curva / do joelho / da cintura / ao tornozelo / do cotovelo / ao pulmão.

2. um não / de pedra / um não / de sola / um não / sem nenhum / senão // em cada fio / de cabelo / em cada / dente / em cada / pelo do / pente / do bico do / seio / ao monte de / vênus / da axila / a virilha / à ilharga / à barriga / da perna / do céu da / boca / a interna / rosa em / botão.

3. mas se de tamanho não / tão unânime um não tão / se dessa massa de não / como da massa do pão / fermentar um dia um sim / (por mínimo que seja / o seu roçar de cetim) // então nesse meu / brinquedo (sinistro) / de urso / nesse meu jogo / (triste) / de leão – / a contra-sim / a contra-senso / a contra-mim – / serei eu a / dizer não.

4. um não de sins / o meu não / de fel coado de mel / que para dizê-lo assim tão / no seu esforço de não / (como no rim uma pedra / que endureça de paixão) / será preciso queimar / a mão direita no gelo / ou na chapa do fogão / abrir o peito e morder / (como Aquiles quis fazer / ao rei grego Olho-de-Cão / como fez Madona Loba / ao trovador Cabestão) / esse músculo vermelho / coração que bate sim / encarniçado em seu não.

Ciropedia o l'educazione del principe

You find my words. Darkness is in our souls, do you not think? (James Joyce)

1.

L'Educazione del Principe in Etadoro comincia con un calcolo al cuore.

Si gettano i dati, puericultura del caso e si cerca quella vertebra cervicale a forma di stella o i filatteri allacciati all'avambraccio destro: segno sicuro d'amore.

In Etadoro il Principe è un operaio del blu: di suo pugno erige – infanzia cristalli in gala e dora l'alvearsi degli sciami: pace di camere ardenti.

Il Precettore – Meisterludi – dà il tema: rigore! Le matematiche: carie di una serie gelata. Linguemorte: oblivion sigilla le radici degli arii: ars. Linguevive: amore.

Il Principe, nell'infanzia, è allievo dell'istinto. Saluta le antenne degli insetti. Ave! alle papille papaveri e alla clorofilla – salve! tornasole delle specie sensibili.

Elianto, dottore solare, sole onorario, t'insegna il tropismo la grazia dell'elissi? Oh inferno-afelio del languido eliotropo!

Termiti: dei inferi!

Egli orienta le api. Egli irida libellule. Egli addentra il palazzo dei coralli e sospende i candelabri.

All'ora del demerito il Maestro dice: Rigore!

Infanzia del Principe: acqua di cui si saziano infiniti fanciulli.

2.

Il Principe impara l'equitazione del verbo. Le parole ozio e amore nulla significano in Etadoro – già che significano tutto.

Impube, egli pensa: la piuma il paggio.

Le aie – coro di voci – stoviglie alla sua tavola.

In Etadoro il tempo – si dice – Camaleonte melanconico/distende la lingua e coglie un insetto di bronzo.

3.

Nozze Paranozze Pronozze.

L'Educazione del Principe attinge la sua crisi notturna.

Congrega di rubini, la pubertà s'instaura: messa rossa.

Egli ammira le grotte, palpa le volute cornucopie, contorna il maremuschio delle sirene.

Geometria piana? Iupiter Tetraedro dalle spalle quadrate?

– Drosera rotundifolia, amalgama di sillabe cardinali.

Laibilingue, egli dice: amore – larva di bacio, ninfa nibelung d'un ciclo di leggenda.

Meisterludi: rigore!

Agogna alle galassie-stelle, si laurea in morbide parole: licorni libidinosi e glutee ossidiane. Luce purpurea.

In Etadoro si giunge all'età con una lunula violetta sotto le unghie.

4.

Matriarcato di avide ovaie: Etadoro aspetta il suo Principe.

Lui, il Pronubo, degustandosi la saliva, impara da Meisterludi gli atteggiamenti reali.

Un abbassare gli occhi significa: Grazia!

Un torcere le mani (pollice e indice): Disdetta!

Un cenno della testa: egli esalta!

Godere del favore del Principe è espressione senza senso.

Il suo favore: primizie del suo arbitrio. Aureo.

5.

Le donne in Etadoro sono per l'amore, non per il sogno.

Ergono i ginocchi, allungano i riolazzuli e offrono al forestiero il sesso bivalve.

Melikomeide: dolce-ridente. Vulvellutate femmine, valve color crepuscolo, callipigie.

Sorridono.

A frotte infestano le strade, in Etadoro.

6.

Meisterludi gli insegna il peso delle vocali

pluvia e diluvio

ambra e ombra

Penombra

Ed egli compone una creatura sonora

AUREAMUSARONDINALLUVIA

che scintilla come cristallo e

possiede tredici folgorazioni differenti.

7.

Ornitorinco, animale liturgico, ocarine silvestri e ricci di mare si contendono il tuo sesso ambiguo. Orologiai e armi bianche, l'ordine cronometrico dei Luoghi Comuni, decretano la tua veglia e spoglie. Ti gonfi. Anemoni come teste mozzate, rose aperte mostrano il meccanismo, un rubino nel cuore pastorizzato degli orologi. Ecco la grotta e la voluta, le sillabe femmine e il falcone virile. Come ginocchia in calore, mole-mandibole, tauromachia gargantuesca d'un ponente di tori sgozzati, gongoli. Dororologio. Ornitorincorologio. OM.

Rigore: unico protocollo del Principe. Ma il suo favore ti adula, animale liturgico, cede alla simpatia della tua iride melliflua. Compiuti i Doveri d'Ufficio e le Sane Abitudini, – il tuo sguardo lubriamoroso, la tua glühendpupilla.

8.

Quel silenzioso corteo in veli morti – matrimonio in Etadoro, nozioni di bassoventre.

Quando le ragnascelle tessono le tele di barlum'oro, e il pube rivela: ostiario di coralli, il Paraninfo inverga i guanti. Pudendum.

Sono corsi, corsi d'orgasmo e rossi d'uovo in albumina miele.

Verenda muliebria: cappella in mucosa barocca, tarantole di gola e seta e chimere ardenti. Pudendum.

Per il Principe: giocare ai cannibali. Lostparadiso aperto in rose di necrosi.

9.

I Fasti in Etadoro.

Il Principe riceve i suoi blasoni di Stato: Blu.

A colpi di sinopia impera: All'arme!

(Ber di quest'acqua è sete infinita).

L'educazione del Principe – lezione di cose luminose, operai per Opere del Caso.

10.

“Quod principi placuit...” – Egli decreta l'Età dell'Oro. Egli proclama la tregua dei cristalli. Luciferario. “Urbi et Orbi” (legge) la

Tavola di Smeraldo del suo arbitrio: ordalia di leoni bifronti.

“L'idiomaterno: Difesa e Illustrazione del. Speleografo alle radici.

Nox animae. Desperato. Enamor: il verbo. Questa follia: furor verbi.

Wortlieb Motamour Loveword – l'idiomaterno. Molto-tempo-fa, da-sempre, mai-più? Fiore. Ultimo. Mirabils Miranda: caddero le statue. Di metallo.

– E Milaritas, t'invoco, domatrice di iene ialine. E gli sciacalli del sarcasmo, negrumori”.

Egli traffica in a. Madreperla l'abisso. Esige dal blu la spiegazione:

blu. Tuttamoroso grida: “L'ombelicale. L'Albero Ave! per il babelidioma.

L'omphalosalbero".

Voi: "Haereticus, nigromante, malfattore, sycophans, idiomacida, verbifalsario".

Egli: "L'avventura, il periplo, l'alchimia, l'argonave, l'argonauta.

L'immensudario".

Lausverbi. Armata al gran vento. Gioventù dell'anno fiorisce l'albero

fossile. Lavoro di minatori: perforatrice al cuore di mummie nafta.

"L'idiomaterno. A-gran-fatica? In-altri-tempi? Un-giorno-forse?-

Aria.

AUREAMUSARONDINALLUVIA

fata di rosignuoli e fremito d'ali

labilira

naiade mondlunio dei vocaboli-flauto. Meriggio

di cicale citaradolorose

nùbilùbervòlucrevòce

l'affitto alle tue mani. Ars".

11.

Ber di quest'acqua è sete infinita.

1. A Educação do Príncipe em Agedor começa por um cálculo ao coração; Jogam-se / os dados, puericultura do acaso e se procura aquela vértebra cervical de formato / de estrela ou as filacteras enroladas no antebraço direito: sinal certo do amor. // Em Agedor o Príncipe é um operário do azul: de suas mãos edifica – infância – as / galas do cristal e doura o andaime das colméias: paz de câmaras ardentes. // O preceptor – Meisterludi – dá o tema: rigor! As matemáticas: cáries de uma série / gelada. Linguamortas: oblivion sagrando a raiz dos árias: ars. Linguavivas: amor. // O Príncipe, desde criança, é um aluno do instinto. Saúda as antenas dos insetos. / Ave! às papilas papoulas e à clorofila – salve! tornassol das espécies sensíveis. // Helianto, doutor solar, solhonorário, o tropismo te ensina a graça das elipses? / O inferno-afélio do langue heliotropo! / Térmitas: dii inferi! // Ele orienta as abelhas. Ele irisa as libélulas. Ele entra o palácio dos corais e / suspende os candelabros. // À hora dos deméritos o Mestre diz: Rigor! / Infância do Príncipe: água de que se fartam infinitas crianças.

2. O Príncipe aprende a equitação do verbo. As palavras ócio e amor nada significam / em Agedor – pois significam tudo. // Impúbere, ele pensa: a pluma o pagem / As aias – coro de vozes – baixelas de seu banquete. // Em Agedor, o Tempo – diz-se – Camaleão melancólico/distende a lingua e colhe / um inseto de bronze.

3. Núpcias Paranúpcias Pronúpcias. // A Educação do Príncipe atinge a sua crise noturna. // Congregação de rubis, a puberdade instaura a missa rubra. / Ele admira as grutas, apalpa as volutas cornucópias, contorna o maralmiscar das / sereias. // A Geometra Piana? Júpter Tetraedro de quadradas espáduas? / – Drósera rotundifólia, amálgama de sílabas cardiais. // Labilingue, ele diz: amor – larva do beijo, ninfa nibelung dum ciclo de lendas. // Meisterludi: Rigor! // Cobiça as galáxias-estrelas, doutora-se em lânguidas palavras: licornes libidinosos / e glúteas obsidianas. Luz púrpura. // Em Agedor chega-se à idade por uma súbita coloração roxa sob as unhas.

4. Matriarcado de ovários ávidos: Agedor espera o seu Príncipe. / Ele, o Prónubo, degustando a própria saliva, aprende a Meisterludi as / composturas reais. // Uma queda de olhar significando: Graça! / Um torcer de mãos (polegar e índice) significando: Desdita! / Um nuto de cabeça: ele exalta! // Gozar do favor do Príncipe é expressão sem sentido. / Seu favor: primícias do seu arbítrio. Aureo.

5. As mulheres em Agedor são para o amor, não para o sonho. // Elas erguem os joelhos, estendem os rios-lazúli e ofertam ao forasteiro o sexo bivalve. // Melikomeide: doce-ridente. / Vulveludosas mulheres, valvas cor crepúsculo, calipígias / Sorriem / Em bandos, infestam as ruas, em Agedor.

6. Meisterludi ensinou-lhe o peso das vogais. / Plúvia e dilúvio / sombra e umbra / Penumbra. / E ele compôs uma criatura sonora / AUREAMUSARONDINAALÚVIA / que cintila como um cristal e / possui treze fulgurações diferentes .

7. Ornitorrinco, animal litúrgico, ocarinas silvestres e ouriços marinhos disputam teu / sexo ambíguo. Relojoeiros e armas brancas, a ordem-cronômetro dos Lugares Comuns, / decretam teu velório e cinzas. Espalmas. Anêmonas como cabeças cortadas, rosas / abertas mostrando o maquinismo, um rubi no coração pasteurizado dos relógios. // Eis a gruta e a voluta, as sílabas fêmeas e o falcão viril. // Como joelhos no cio, moendas mandíbulas, tauromaquia gargântua dum poente de / touros degolados, gongas; Orológio. Ornitorrincológio. OM. // Rigor: único Protocolo do Príncipe. Mas seu favor te adula, animal litúrgico, cede à / simpatia de tua íris melíflua. // Cumpridos os Deveres de Ofício e as Rotinas Salubres, – teu olhar lubriamorado, / tua glühendpupila.

8. Aquele silencioso cortejo em véus finados, – casamento em Agedor, noções de / baixo-ventre. // Quando as aracnesaxilas tecem as teias de ouro-à-luz, e o púbis revela: hostiário de / corais, o Paraninfo enverga as luvas: Pudendum. // São rios; são rios de orgasmo e gemas de ovo em albuminas mel. // Verenda muliebria: capela em mucosa barroca, tarântulas de cio e seda a tâmaras / ardentes. Pudendum. // Para o Príncipe: um jogo aos canibais. Lostparadiso abrindo em rosas de necrose.

9. Os Fastos em Agedor. // O Príncipe recebe os seus brásões de Estado: Blau. / A golpes de sinopla impera – As armas! / (Beber desta água é uma sede infinita). // A Educação do Príncipe – lição de coisas luminosas, obreiros para as Obras do Acaso.

10. “Quod Principi placuit...” – Ele decreta a Idade de Ouro. Ele proclama a trégua / dos cristais. Luciferário. “Urbi et Orbi...” (lendo) a Távola de Esmeralda do seu / Arbítrio: ordália de leões bifrontes. // – “O idiomaterno. Defesa e ilustração do. Escafandrista às raízes. Nox animae. / Desperado. Enamor: o verbo. Esta loucura: furor verbi. Wortilieb Motamour / Loveword – o idiomaterno. O há muito tempo, o desde sempre, o nunca mais? Flor. / Última. Mirabilis Miranda: caíram as estátuas. De metal. / – E Hilaritas, te invoco, domadora de hienas hialinas. E os chacais do sarcasmo, / negrohumeurs”. // Ele trafica em as. Ele madreperla o abismo. Ele exige au Azul a explicação: azul. / Todoamoroso grita: “O umbilical. A Árvore Ave! para o babelidioma. A / omphalosárvore”. // Vos – “Haereticus, nigromante, malfattore, sycophans, idiomacida, verbifalsário”. / Ele – “A aventura, o périplo, a alquimia, a argonau, o argonauta. O imensudário”. // Lau-sverbi. Armada au grande vento; Juventude do ano florindo a árvore fóssil. / Trabalho de mineiros: perfuratriz ao coração de múmias nafta. // – “O Idiomaterno, o a duras penas, o em outros tempos, o ainda um dia? – Ar. // AUREAMUSARONDINAALÚVIA // fada de rouxinóis e frêmito de alas // labilira // náiaide mondlúnio dos vocábulos-flauta. Verão / de cigarras citaradolorosas // núbilúbervólucroz // em Tuas mãos o entrego. Ars”.

11. Beber desta água é uma sede infinita.

Finismondo: l'ultimo viaggio

... per voler veder trapassò il segno

1.

Ultimo

Odisseo multi –

astuto – all'estremo

Avernoteso limite – ri-

propone il viaggio.

Dove di Ercole

le vigilanti colonne l'onda

puniscono: vietando un passo

di più – dove passare oltre vuol
dire tras-
gredire la misura le se-
grete sigle del No.

Dove

la dismisura hybris – propensa av-
verte: no
al nauta – Odisseo (
bianco erigendo il capitaneo
capo al traguardo diretto) pre-
medita: tras-
passare il passo: l'impasse-
-ad-essere: l'enigma
risolto (se infine) in
fini carene
di sdegno inzaffirato – osare.
Osare il più:
l'aldilà del ritorno il dopo: im-
previsto filame nella tela di Penelope.

Osare

smemorato d'Itaca – l'al
dilà della memoria – il
riinverso: Itaca al rovescio:
la non-pacificata
veglia del guerriero – al posto
della ventura l'avventuroso
disluogo – *il folle volo*.
Tentare l'intentato-
espatriato scongiuro agli dei-lari.

Re-

incidere nella partenza. Osare –
hybris-propulso – il mare
dietro al mare. L'invio-oscuro
caos pelaginoso
fino a dove si nasconde la proibita
geografia dell'Eden – Paradiso
terrenò: l'ombracolo interdetto
alla lucerna da lì
istmo estremo insula
se ha accesso al cielo
terrestre: al transfinito.

Odisseo senescente

rifugge la pervasiva – odoroso

grembo di Penelope-
consolazione della pace. Chiglia nelle onde
solca una volta più (quale mai prima)
l'irato
specchio di Poseidon il color vino
cuore del mareoceano.

Destino il sogno settimano
il non-cartografato
Finismondo lì
dove cormincia l'infranchigiata
frontiera dell'extracielo.

Così:

rompere la ceralacca al proibito: s-
verginare il velo. Gioco
dei giochi. Irremissa
missione voraginoso.

Egli fu –

Odisseo.

Non racconta l'antica leggenda
del Polýmētis l'eccessivo fato.

O se lo fa
sconnette vaneggiando: ne infinita la fine.

Odisseo fu. Perse tutti i compagni.
In riva-a-vista
dell'ansiata isola quasi in acquisto
dell'irraggiungibile Eden al più vicino
tocco di mano: gli dei cospirarono.
Il cielo suscita gli schiamazzi dell'arcano.
La nave ripulsa
si affonda soffiata di destino

Odisseo non approda.

Effimeri segni nel vortice
ne accusano il naufragio-
instano ma declinano
all'istante sommersi.

Solo acqua. Resti.

E il fato affamato. Ultima.

thánatos eks halós
morte che provien dal mar salino

hybris

Odisseo senescente

di gloria rifiutò funerea pompa.
Solo un solco
ciccatrizza sul petto a Poseidon.
Inclausurossi il ponto. Il tondo
oceano risuona taciturno.
Serena adesso il canto convulsivo
il dolceamaro pianto delle sirene
(ultrasuono inaudito a orecchio umano).

*... ma l'un di voi dica
dove per lui perduto a morir gisse.*

2.

Urbano Ulisse
sopravissuto al mito
(io e Te mio ipo-
condrico critico
lettore) – civile
factotum (polýmetis)
del caso computerizzato. Il tuo
epitaffio? Margine d'errore: tratto
minimo digitato
ed in fretta cancellato
nel liquido cristallo verdifluente.

Periplo?

Alcuno. I semafori ti spiano.
Il tuo fuoco prometeico si riassume
alla capoccia d'un fiammifero – Lucifero
portatile e/o
infiammabil sciocchezza.

Capitola

(a capo freddo)
la tua hybris. Non c'è segno
di sirène.
Penultima – è il massimo cui aspira
la tua penuria da ultima
Tule. Una cartolina dall'Eden
e di essa t'accontenti.

Aizzate metalliche sirene
ritagliano il tuo cuor quotidiano.

1. Último / Odisseu multi- / ardiloso – no extremo / Avernotenso limite – re- / propõe a viagem. / Onde de Hércules / as vigilantes colunas à onda / escarmentam: vedando mais um / passo – onde passar avante quer / dizer trans- / gredir a medida as si- / gilosas siglas do Não. // Onde / a desmesura húbris-propensa ad- / verte não / ao nauta – Odisseu (/ branca erigindo a capitânea / cabeça ao alvo endereçada) pre- / medita: trans- / passar o passo: o impasse- / a-ser: enigma / resolto (se afinal) em / finas carenas / de ensafirado desdém – ousar. / Ousar o mais: / o além-retorno o após: im- / previsto filarme na teia de Penélope / Ousar / desmemoriado da Itaca – o / além-memória – o / revés: Ítaca ao avesso: / a não-pacificada / vigília do guerreiro – no lugar / da ventura o aventureiro / deslugar – *il folle volo*. / Tentar o não tentado – / expatriado esconjuro aos deuses-lares. // Re- / incidir na partida. Ousar – / húbris-propulso – o mar / atrás do mar. O ínvio-obsuro / caos pelaginoso / até onde se esconde a proibida / geografia do Éden – Paradiso / terreno: o umbráculo interdido / a lucarna: por ali / istmo extremo insula / se tem acesso ao céu / terrestre: ao transfinito. / Odisseu senescendo / rechaça a pervasiva – capitoso / regaço de Penélope – / consolação da paz. Quilha nas ondas / sulca mais uma vez (qual nunca antes) / o irado / espelho de Poséidon: o cor-de-vinho / coração do maroceano. / Destino: o desatino / o não-mapeado / Finismundo: ali / onde começa a infranqueada / fronteira do extracéu. // Assim: / partir o lacre ao proibido: des- / virginar o véu. Lance / dos lances. Irremissa / missão voraginosa. / Ele foi – / Odisseu. / Não conta a legenda antiga / do Polúmetis o fado demasiado. / Ou se conta / desvaira variando: infinda o fim. / Odisseu foi. Perdeu os companheiros. / À beira-vista / da insula ansiada – vendo já / o alcançável Éden ao quase / toque da mão: os deuses conspiraram. / O céu suscita os escarcéus do arcano. / A nave repelida / abisma-se soprada de destino. / Odisseu não aporta. / Efêmeros sinais no torvelinho / acusam-lhe o naufrágio – / instam mas declinam / sossobrados no instante. / Água só. Rasuras. / E o fado esfaimando. Última. / thánatos eks halós / *morte que provém do mar salino* / húbris / Odisseu senescente / da glória recusou a pompa fúnebre. / Só um sulco / cicatriza no peito de Poséidon. / Clausurou-se o ponto. O redondo / oceano ressona taciturno. / Serena agora o canto convulsivo / o doceamargo pranto das sereias / (ultrasom incaptado a ouvido humano). / ... *ma l'un di voi dica / dove per lui perduto a morir gisse*.

2. Urbano Ulisses / sobrevivido ao mito / (eu e Você meu hipo- / cônico crítico / leitor) – civil / factótum (polúmetis?) / do acaso computarizado. Teu / epitáfio? Margem de erro: traço / mínimo digitado / e à pressa cancelado / no líquido cristal verdefluente. / Périplo? / Não há. Vigiam-te os semáforos. / Teu fogo prometéico se resume / à cabeça de um fósforo – Lúçifer / portátil e/ou / ninharia flamífera. / Capitula / (cabeça fria) / tua húbris. Nem sinal / de sereias. / Penúltima – é o máximo a que aspira / tua penúria de última / Tule. Um postal do Éden / com isso te contentas. // Açuladas sirenes / cortam teu coração cotidiano.

Da: Galassie .1

e inizio qui e misuro qui questo inizio e riinizio e rimisuro e qui mi auspico quando si vive sotto la specie del viaggio cioè che importa non è il viaggio ma l'inizio del per questo misuro e per questo inizio a scrivere mille pagine scrivere milleunapagina per finirla con la scrittura per cominciarla con la scrittura per fin'iniziarla con la scrittura per ciò ricomincio per questo mi oscuro per questo fingo scrivere sullo scrivere è il futuro dello scrivere soprascrivo soprasciavo in milleuna notte milleuna pagina o una pagina in una notte che è lo stesso notti e pagine medesimo immedesimo dove la fine è l'inizio dove scrivere sullo scrivere è non scrivere sul non scrivere e perciò inizio dal disinizio dalle primizie disconnetto e m'intesso un libro dove tutto sia fortuito e forzoso un libro dove tutto sia non stia sia un ombelicodelmondolibro un ombelicodellibromondo un libro di viaggio dove il viaggio sia il libro

l'essere del libro è il viaggio per questo inizio poiché il viaggio è l'inizio e giro e rigiro poiché nel giro ricomincio riconosco rimisuro un libro è il contenuto del libro e ogni pagina di un libro è il contenuto del libro e ogni riga di una pagina e ogni parola di una riga è il contenuto della parola della riga della pagina del libro un libro saggia il libro ogni libro è un libro di saggi un saggio del libro per questo il fine-inizio inizia e fina riinizia e raffina si affina il fine nel funicolo dell'inizio s'assottiglia l'inizio nella fucina della fine nella fine del fine si riinizia il riinizio si raffina il raffinio del fine e dove fina s'inizia e si affretta e si getta e ritesse ci sono milleunastorie nell'unghia minore di storia per questo non conto per questo non canto per questo la nonstoria mi sconta o mi scanta il rovescio del testo che può essere il resto che può esser carie che può esser storia tutto a seconda dell'ora secondo la gloria e seconda del via e del niente e del nulla e del punto e del bianco e nemmeno di niente di nonniente di nonnulla e picchi e ripicchi ed inezie di nullus ed affatto di fatto e lische di re e vischi di picche nisciuno di nondimeno giammai può esser tutto può esser tuttutto totale tuttosommato tuttotondo sommasomma di tutto sommatoria di sommosi e qui mi spingo e comincio e mi progetto eco dell'eco ecco fatto il becco all'oca nello sfizio di un inizio in eco nel vuoto eco di un colpo nell'osso e qui o là o aldilà o perdilà o dappertutto o in nessuna parte o più in là o meno in qua o più avanti o meno in dietro o avanti o davanti o a retro o a raso o in resta inizio riinizio res inizio raso inizio che la manchiusa della storia la camicia non mi mangia a me non comanda a me non doma non ridoma che dal fischio dell'inizio solo so l'osso l'ossobuco dell'inizio il bozzo dell'inizio dov'è il viaggio dove il viaggio è meraviglia di ritorno di viaggi d'intorno di paesaggi dove le bazzecole i ghiribizzi il truciolo è miracolo è vaniglia è vigilia è scintillio di scintilla è favilla di favola è luminula di nulla e scanto la favola e sconto le fate e conto le fave perché comincio la favella.

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso / e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa / não é a viagem mas a começo da por isso meço por isso começo escrever / mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para / começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso / recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é / o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma- / páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas / mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever / é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo / descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e / forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro / um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro / o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o comêço / e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro / é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro / e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo / da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro / todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim- / comêço começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do / comêço afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o / recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e / regressa e retece há milumaestórias na mínima unha de estória por / isso

não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta / ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode / ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende / da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada / de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas / e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e / nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total / tudossomado todo somassuma de tudo suma somatória do assomo do assombro / e aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um / começo em eco no soco de um começo em eco no oco eco de um soco / no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em / nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás / ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo / rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come / não me consome não me doma não me redoma pois no osso do começo só / conheço o osso o osso buco do começo a bossa do começo onde é viagem / onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha / onde a migalha a maravilha a apara é maravilha é vanilla é vigília / é cintila de centelha é favila de fábula é lumínula de nada e descanto / a fábula e desconto as fadas e conto as favas pois começo a fala

Da: Galassie .2

questa donna-libro questo chimono-farfalla che imbusta di rosso un gesto di scrittura e dora le sue pagine di lei donna-libro in carta-giappone ogni pagina che si compagina in foglio-bozzolo balena il corpo scritto di rosso e filetti d'oro questa donna posata sul poema come una farfalla succhia-miele da piccole proboscidi un corpo in linea d'acqua trasparisce quando la carta incorpora e fa vedere sta epidermide gialligna che leoparda uno spazio di carta di pelle di seta ma il chimono velario vermiglio vela e intorbida questo spazio-interstizio la donna-libro si legge lacuna e cuna il cono cuneiforme incunabolo scritto in lingue cunilingui bombix la farfalla ptyx scappa dal ventaglio del chimono e uno spillo-stiletto la fissa in questa carta-giapponese che può essere un ventre un velino tessile ventaglio ove un sole minuscolo mandarino irradia nel giallo-arancino strisciare di pagine sfiorare di pié-piume che si antepiumano chissà ali di chimono che infogliano nervature a tinta d'oro ramaglia bianca che apre un paragrafo macchiato di nanchino il sesso-piaga come labbra di ferita crinipubere oro-nel-rosso nero-nel-bianco all'orlo della scrittura sento le yoni che sussurrano come ocarine e trasudano linfa amorosa kama-salila bottone di loto la saliva vista tra le pareti satinare della gola pelle-patina-di-seta traluce si trasparenta le yoni come ogive di ambra emettono flagelli amaranto che leggono col tatto come dita di cieco il lingam turgido esplosivo funghi venosi e il sole solfeggia zolfatara polifemo solferino di corpi cavernosi monocchiando la ninfa scritta galatea il sole si ferma corleone solfallico geloso della sua gleba lo scritto il letto la ninfa di parole donna-libro segnata e cosciaperta vide pure viaggio viario breviario di vita letta e contraddetta tutto ciò nacque da un chimono che drappeggia pieghe come pagine e dalla mano che lo mena e che disserra i suoi fogli e filetta d'oro ogni foglio e perciò posso stracciarlo ora e lasciar nel bianco vacante questa striscia imminente di altro scritto di altro bianco

di altro resto incesto palin che è il nome di una costellazione sesto
 e ha colori e si lascia calligrafare ed irradia che un segno è alveoli
 ove api minano il miele del senso e lo cancellano alveoli rovinati
 che si formano e rovinano altri alveoli rovinosi dove ora è la donna
 chimono farfalla che s'imbusta in gesti vermigli e il poema
 su cui posa e in cui può essere iscritta cifrata farfalla sfinge
 d'ali rosse che chiusa è un libro e aperta è donna e si legge
 ma chi avverte l'erosione dei testi ma chi registra i maremoti silenti
 della carta i morti paraffinati le lettere-scheletri il bianco trafitto
 dal bianco in cui tutto è lecito e compie un destino d'imprimatur adesso
 indigito la donna-libro e lei si fa comporre con la stessa certezza con cui questa
 frase s'apre ramaggio bianco striato di nanchino ventaglio-pelle
 che cola luce come sillabe kama-salila delle yoni che pigolano che son bocche
 gerle dita di cieco forse ventose flagelli e grafano e calligrafano ed indigitano

esta mulher-libro este quimono-borboleta que envelopa de vermelho um / gesto de escritura e doura
 suas páginas dela a mulher-livro em papel- / japão cada página que se compagina num fólio-casulo
 deixa ver o corpo / escrito de vermelho e filetes de ouro esta mulher pousada em seu poema / como
 uma borboleta sugando mel por trombas minúsculas um corpo em / linha d'água se transparenta
 quando o papel encorpa e deixa ver esta / epiderme jalne leopardando um espaço de papel de pele de
 seda mas o / quimono velário vermelho vela e enturva este espaço-intersitício a / mulher-livro lê-se
 lacuna a cunha a cona cuneiforme incunábulo escrito / em língua cunilingue bômbix a borboleta-ptix
 escapa da ventarola do quimono e um alfinete-estilete a fixa neste papel-japão que pode ser / um
 ventre velino tênsil ventarola onde um sol minúsculo tangerina raia / no amarelo-mandarim roçagar
 de páginas pés-plumas que se antepalumam / ou asas de quimono enfolham nervuras a tinta de ouro
 ramagem branca / abrindo um parágrafo borrado a nanquim o sexo-chaga lábios de ferida / crinipú-
 bis ouro no vermelho preto no branco à ourela da escritura / ouço as yonis sussurando como ocarinas
 e manando seiva amorosa / kama-salila botão de lótus a saliva vista através das paredes da / garganta
 pele-papel-de-seda translucila se transparenta as yonis / como ogivas ambarinas emitem flagelos
 amaranto que lêem pelo tacto / feito dedos de cego o lingam túrgido explode cogumelo venoso e o
 sol / fala solfatará solfalo solferino polifemo de corpos cavernosos / monolhando a ninfa escrita
 galatéia o sol pára sol roncolho cioso / de sua gleba o escrito o lido a ninfa de palavras mulher-livro /
 marcada e coxiaberta vide também viagem viário breviário de lidas / indas e vindas vidas isto tudo
 nasceu de um quimono que drapeja dobras / como páginas e a mão que o manuseia e que descerra
 suas folhas e / fileta de ouro cada folha por isso posso rasurá-lo agora e deixar no / branco vacante
 este risco iminente de outro escrito de outro branco / de outro resto incesto palim que é o nome de
 uma constelação psesto / e tem cores e se deixa caligrafar e radia pois um signo é alvéolos / donde
 abelhas minam o mel do sentido e o concelam alvéolos arruinados / que se formam e arruínam
 outros alvéolos em ruínas onde está agora / a mulher-quimono borboleta a envelopar gestos ver-
 melhos e o poema / em que ela pousa e onde ela pode ser inscrita cifrada borboleta / de asas ver-
 melhas que fechada é um livro e aberta mulher e lê-se / quem avverte a erosão dos textos quem regi-
 stra os maremotos calados / do papel os mortos parafinados as letras-esqueletos branco vazado de /
 branco tudo é lícito e cumpre um destino de imprimatur agora indigito / a mulher-livro e ela se deixa
 compor com a mesma certeza com que este / parágrafo se abre ramagem branca estriada de nanquim
 ventarola-pele / coando luz como sílabas kama-salila de yonis gorjeantes que são bocas / guelras
 dedos de cego ventosas flagelos e grafam caligrafam indigitam

Da: Galassie .3

passatempo e ammazzatempo io mentoscuro pervago in questo minuscolante
 istante di minuti instando altro e instato oltre per contacontare una
 storia scerezata mia fata qualche fato si affattura in ogni nodo ago briciola
 a prova vien fuor la maga scerezata scerezata una storia milnotticontata
 e il bimbo piccino addentrava turlampante la nottenebra forresta e un drago
 dragonava a turcimano con settifauci fornvide e grottantro cavumbroso
 ilmiobimbo dai-dimmi come scosto la formesta come schivo la furnesta
 solo il drago dragonante ha la chiave della festa e il drago fa la siesta
 intanquando ilmiobimbo comincia le sue gesta girotondo nella selva nella
 bella s'imbatteva bellabella ecco ti prego una favella di vita ma la bella stava
 zitta e nessuno gli diceva questa storia se poi c'era ilmiobimbo si disperde
 verso un regno lusco Brusco dove il re morto era a posto e il re posto era
 già morto ma nessuno raccontava questa storia svanita ilmiobimbo è sottoposto
 ad una prova di fuoco divagare nel bosco forestare nel fosco verso la testa-
 di-osso che c'è nel fondo del pozzo nel fondocatafondo catafalco di quel
 pozzo una testa-di-morto ilmiobimbo trasfonda addio nello sprofondo ma il
 teschio non gli dice la storia del suo pozzo se fu o se non fu se fanciullo o se
 fanciulla un cigno d'unavolta gli appare in dormiveglia e al cignipaese lo
 porta in cignivolo ilmiobimbo gli chiede notizie del racconto il cigno
 canta il canto del cigno e cignincantasi monna sole che aspetta la sua
 pioggia dorata al bimbo abbaglia gli occhi rinchiusa nella torre danae
 succuba infanta raccontami quel conto pluviale di come l'ora in un fluvio
 d'amore ti indora il tesoro ma la d'oro principessa si chiuse auriconfusa
 e il bimbo in lungo e in largo seguiva l'orma del conto seguiva da
 musa a medusa e tutto di punto in bianco e tutto di bianco appunto
 scerezata mia fata questo mi suona a ritratta regina-mia-regina
 che storia malincontrata quanta vena quanta volta quanta voluta volata
 mi trovi quel vischiosimile che crea il vero del fatto e in fato trasforma
 le fate questo similsibillino mostrogaio serpentino uomodonna del destino
 e in fatto trasforma il fato questo brutto malinmaligno vermicieco pesceverbo
 dove il canto conta il canto dove il perché non dice come dove l'uovo cerca
 nell'uovo il suo ovale strabillante dove il fuoco diviene acqua l'acqua un
 corpo gassato dove il nudo disfa il nodo e la noce s'annebbia di nulla una
 fata conta un conto che è il suo canto di disfatta ma nessuno maigiammai
 può sentire questa fata la sua fiaba dove inizia in questo stesso dove ha
 fine la sua aura non ha salma la sua palma è acqua incantata va ilmiobimbo
 va in fondo smaginare questa maga è un lavoro faticoso una pena scellerata
 scavi miglia a migliaia e sei nel pozzo ove scavi lavori tre volte mille
 e ne raccogli una trentina scambi diamanti veri con caligine ferrigna
 forse sarà in quel carbone la matrice diamantaia la madre-dei-diamanti
 la stella tutta gemmante morgana del lapidario e ilmiobimbo fu e la favola
 non racconta il suo destino se tornò o non tornò se dall'andata non
 c'è volta la fiaba lanciata al buio non dice disdice balla attorno

passatempos e matatempos eu mentoscuro pervago por este minuscoleante / instante de minutos
 instando alguém e instado além para contecontear uma / estória scherezada minha fada quantos
 fados há em cada nada nuga meada / noves fora fada scherezada scherezada uma estória milnoite-
 scontada / então o miniminino adentrou turlumbando a noitrévia forresta e um drago / dragoneou-
 lhe a turgimano com setifaucos furnávidas e grotantro cavurnoso / meuminino quer-saber o desfio
 da formesta o desvio da furnesta só dragão / dragoneante sabe a chave da festa e o dragão dorme a
 sesta entãoquão / meuminino começou sua gesta cirandejo no bosque deu com a ela endormida /
 belabela me diga uma estória de vida mas a bela endormida de silêncio / endormia e ninguém lhe
 contava essa estória se havia meuminino disparte / para um reino entrefosco que o rei morto era
 posto e o rei posto era morto / mas ninguém lhe contava essa estória desvinda meuminino é sopo-
 sto a uma / prova de fogo devadear pelo bosque forestear pelo rio trás da testa-de-osso / que há no
 fundo do poço no fundo catafundo catafalco desse poço uma testa- / de-morto meuminino tran-
 sfunde adeus no calabouço mas a testa não conta / a estória do seu poço se houve ou se não houve
 se foi moça ou foi moço / um cisne de outravez lhe aparece no sonho e pro cisnepaís o leva num
 revão / meuminino pergunta au cisne pelo conto este canta seu canto de cisne / e cisenconta-se
 dona sol no-que-espera sua chuva de ouro deslumbra / meuminino fechada em sua torre dânae
 princesa íncuba coroada de garoa / me conta esse teu conto pluvial de como o ouro num flúvio de
 poeira / irrigou teu tesouro mas a de ouro princesa fechou-se auriconfusa / e o menino seguiu no
 empós do contoconto seguiu de ceca a meca e de / musa a medusa todo de ponto em branco todo
 de branco em ponto / scherezada minha fada isto não leva a nada princesa-minha-princesa / que
 estória malencontrada quanto veio quanta volta quanta voluta volada / me busque este verossímil
 que faz o vero da fala e em fado transforma a / fada este símil sibilino bicho-azougue serpilino
 machofêmea do destino / e em fala transforma o fado esse bicho malinmaligno vermicego peixe-
 palavra / onde o canto conta o canto onde o porqué não diz como onde o ovo busca / no ovo o seu
 oval rebrilhoso onde o fogo virou água a água um corpo / gazoso onde o nu desfaz seu nó e a noz
 se neva de nada uma fada conta um / conto que é seu canto de finada mas ninguém nemnunca
 umzinho pode saber / de tal fada seu conto onde começa nesse mesmo onde acaba sua alma não
 tem / palma sua palma é uma água encantada vai minino meuminino desmaginar essa / maga é um
 trabalho fatigoso uma pena celerada você cava milhas adentro e / sai no poço onde cava você tra-
 balha trezentos e recolhe um trecentavo troca / diamantes milheiros por um carvão mascavado
 quem sabe nesse carvão esteja / o pó-diamantário a madre-dos-diamantes morgana do lapidário e
 o menino / foi e a lenda não conta do seu fadário se voltou ou não voltou se desse ir / não se volta
 a lenda fechada em copas não-diz desdiz só dá voltas.