



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

SCRIVERE, VEDERE, DIPINGERE

PROSPETTIVE TRANSMEDIALI

PER LO STUDIO DELLA LETTERATURA

a cura di Giacomo Raccis

novembre 2016

LUCA ROMANI

Visualità e suono nei poemi di Noigandres

Il presente articolo affronta uno studio critico della *poesia concreta*, una corrente poetica sperimentale che ha trasceso i limiti della mera “arte verbale” aprendosi all’influenza di discipline artistiche variegata. Lo stretto intreccio tra verbalità e immagine ha contribuito al consolidarsi di una concezione solo parzialmente corretta dei poemi detti “concreti”; essi sono stati cioè generalmente identificati con i “poemi-immagine”, poemi visuali totalmente privi di ogni legame con elementi quali suono e *performance*. L’intento di questo contributo è quindi la rivalutazione dell’aspetto acustico della poesia concreta, sulla base di un’analisi approfondita di alcuni poemi esemplari.

Questa mia indagine si inserisce in un filone di studi molto più ampio, che si è sviluppato in maniera significativa nel corso degli ultimi decenni; denominato in maniera generica “sound studies”, questo nuovo ambito di ricerca è teso alla rivalutazione del suono in connessione con le problematiche più disparate, da quelle sociali a quelle filosofiche o artistiche. Studiosi legati originariamente alle più svariate discipline accademiche hanno quindi iniziato a condividere l’impegno per la rivalutazione della percezione uditiva e della sua importanza ad ogni livello. Come è noto, il punto d’inizio di questa fase viene generalmente identificato con la pubblicazione del libro *The Tuning of the world* (1977)¹ di Murray Schafer;

¹ Versione italiana edita da Ricordi (1985) e intitolata *Il paesaggio sonoro*.

che secondo Jonathan Sterne rende conto del “fermento interdisciplinare nel contesto delle scienze umane che prende il suono come suo punto analitico di partenza o arrivo” (2012: 2).²

Di fatto, dopo lo sviluppo della stampa e della prospettiva nelle arti pittoriche, il suono è stato generalmente trascurato in seno alla civiltà occidentale. L'aspetto visuale ha acquisito un ruolo esclusivo nella descrizione di ogni esperienza, in particolare nelle fasi storiche intellettualmente dominate dal pensiero cartesiano;³ ad esso veniva riconosciuto un carattere “oggettivo” o “scientifico”, in contrasto con l'emozionalità e la soggettività della musica e del suono in genere. Don Ihde ritrova le radici di questo netto dualismo in un contesto ancora più antico, cioè nella tradizione filosofica greca: riferimenti espliciti a una indiscussa predominanza epistemologica dell'elemento visuale furono espressi ad esempio da Eraclito (“gli occhi sono testimoni più accurati delle orecchie”) e Aristotele (“la vista è la principale fonte di conoscenza”) (citati in Ihde, 2007: 7).⁴ Questo punto di vista si è tramandato nei secoli fino ad oggi, come evidenzia Morris affermando che “la maggior parte dei pensatori del XX secolo ha estratto i suoi modelli per lettura, scrittura e formazione della soggettività, da specchi, lenti, apparecchi fotografici, schermi e altri equipaggiamenti legati alla vista” (1997: 2).⁵ La raccolta di saggi, curata da Jonathan Sterne e intitolata *Sound studies reader* (2012) intende mostrare lo stato dell'arte delle ricerche sviluppate su scala globale nel corso dei trentacinque anni precedenti, per promuovere una più chiara consapevolezza dell'esistenza di una “cultura acustica”, e interrompere così

² Traduzione mia.

³ A questo proposito, Don Ihde sottolinea il dominio, nell'epistemologia occidentale moderna, del “metodo geometrico” di Cartesio, sulla base del quale la conoscenza deve fondarsi “non sul pregiudizio dei sensi, ma sulla luce della ragione”. La conoscenza dell'oggetto si ritiene compiuta qualora i suoi attributi geometrici (lunghezza, larghezza e profondità) vengano afferrati dall’“infallibile” strumento della percezione visiva. Si veda al proposito Ihde (2007: 10-11).

⁴ Traduzione mia.

⁵ Traduzione mia.

l'egemonia del visuale e la predominanza dell'occhio, che secondo Schafer hanno irrimediabilmente portato la nostra società a scambiare “le sue orecchie con i suoi occhi”, e a fare del mondo una “fogna sonora” (1985: 327).⁶

Lo sviluppo di queste ricerche non ha naturalmente mancato di influenzare anche l'ambito letterario; diverse antologie di saggi legati al suono della poesia sono emerse nel corso degli ultimi due decenni, come ad esempio *Sound States* (1997) di Adelaide Morris, *Close Listening* (1998) di Charles Bernstein, o il più recente *The Sound of poetry/the poetry of sound* (2009) di Marjorie Perloff e Craig Dworkin. Si attesta dunque un sempre crescente interesse verso la dimensione sonora della poesia, che secondo Perloff “è stata trascurata come nessun altro aspetto poetico, nonostante il suo ruolo centrale in qualsiasi poesia” (Perloff 2009: 1).⁷ Bernstein, a sua volta, sottolinea che “l'attenzione critica verso la performance di poesia moderna e contemporanea è stata insignificante, nonostante la sua importanza cruciale per la pratica poetica nel XX secolo” (Bernstein 1998: 3).

Il presente saggio vuole quindi apportare il suo contributo a questa linea di ricerca, sottolineando che l'elemento acustico nella *poesia concreta* è tutt'altro che secondario, come invece gran parte della critica ha più o meno indirettamente sostenuto. In effetti, essa è stata troppo spesso definita come un movimento di sperimentazione tipografica e visuale; un caso estremo in questo senso è rappresentato da John Hollander, il quale ha dichiarato che “dato che un vero poema concreto non può essere letto ad alta voce, non ha una piena dimensione linguistica, né esiste nel dominio acustico” (citato in Greene, 1992).⁸ Di fronte a simili equivoci, che hanno contribuito significativamente a fissare la comune definizione dei poemi concreti (a volte con accezione esplicitamente peg-

⁶ Traduzione mia.

⁷ Traduzione mia.

⁸ Il testo è disponibile online al link: <http://www.ubu.com/papers/greene02.html>. Ultimo accesso: 28/06/16.

giorativa) come meri “giochi tipografici”, i poeti coinvolti si sono sentiti in dovere di intervenire in prima persona. Il poeta brasiliano Augusto de Campos ha affermato, replicando a Hollander:

Se la poesia concreta fosse solo “visuale”, la dichiarazione di Hollander sarebbe ammissibile. Una tale affermazione, tuttavia, come altre che egli fa in più di un contesto, sul fatto che la poesia concreta non sia altro che “una branca delle arti grafiche”, oppure “un’arte puramente grafica” tradisce secondo me una comprensione imperfetta di questo tipo di poesia, come essa si è sviluppata nella teoria e nella pratica dei suoi vari creatori, di Gomringer tanto quanto del gruppo *Noigandres*. Nella nostra concezione, abbiamo sempre visto la poesia concreta come una proposta “verbivocovisual” che non escludeva il “regno dell’orecchio”, ma lo integrava in un nuovo concetto di concretezza, di materialità del linguaggio poetico (ibidem).⁹

La poesia concreta e il gruppo *Noigandres*

Il concetto di arte “concreta” è stato proposto in prima istanza dal fondatore della rivista *De Stijl* Theo Van Doesburg, venendo ripreso dall’architetto Max Bill nel corso degli anni Quaranta; in seguito, al termine di quello stesso decennio, gli esperimenti acustici di Pierre Schaeffer nello studio di Parigi assunsero la specifica denominazione di “musica concreta”. L’aspetto comune a queste pur varieguate pratiche artistiche può essere facilmente identificato nell’utilizzo di un materiale “grezzo” la cui caratteristica primaria è la presenza fisica, la brutta “oggettualità” veicolata attraverso forme semplici e “pure”.

Questi caratteri si mantengono invariati allorché il concetto di “concreto” viene ad essere trasposto in chiave poetica. La “poesia concreta”, in realtà, trascende i limiti generalmente imposti all’arte poetica verbale, inglobando le esperienze “concrete” che l’hanno

⁹ Traduzione mia.

preceduta e così distinguendosi dalla poesia tradizionale soprattutto per il suo spirito marcatamente interdisciplinare, per il carattere ibrido dovuto a influenze degli ambiti creativi più svariati, dall’architettura alla pittura, dalle arti plastiche alla musica. Peraltro, l’interdisciplinarietà non è il solo “inter-“ presente nel DNA della poesia concreta; sorta contemporaneamente in diversi Paesi europei e in Brasile in un periodo compreso tra l’immediato secondo dopoguerra e l’inizio degli anni Cinquanta, essa si diffuse in seguito anche negli Stati Uniti e in Giappone, assumendo così un carattere marcatamente “internazionale”. Secondo quanto afferma il poeta Jonathan Williams, “se esiste qualcosa come un movimento mondiale nell’arte della poesia, è la poesia concreta” (citato in Williams, 1967: vii).¹⁰

Naturalmente, questo tratto peculiare non può che creare confusioni in merito alla natura stessa della poesia concreta; specialmente nel corso degli anni Sessanta, pratiche poetiche sperimentali tra loro diversissime sono state ugualmente etichettate come “concrete”, venendo mescolate in un gran calderone nel quale poi alcuni critici hanno cercato faticosamente di mettere ordine.¹¹ La nascita simultanea di movimenti legati alla poesia concreta, ma sviluppati indipendentemente gli uni dagli altri, inoltre, contribuì non poco a creare confusione a rispetto della effettiva “paternità” del movimento e della definizione stessa di “poesia concreta”. In accordo con quanto afferma Mary Ellen Solt (1968: 8), la definizione di “poesia concreta” fu formulata per la prima volta dal poeta svedese Öyvind Fåhlstrom nel suo manifesto programmatico “Manifest för konkret poesie” (1953). Va tuttavia sottolineato che l’eco

¹⁰ Traduzione mia.

¹¹ Mary Ellen Solt (1968) menziona come caso esemplare in questo senso la classificazione proposta da Weaver, che suggerisce di dividere l’insieme dei poemi “concrete” in tre tipologie: cinetica (intesa come “poesia in movimento”) visuale e fonetica. Solt sottolinea tuttavia come questo tentativo di classificazione, per quanto funzionale a livello generale, risulti poco efficace quando ci si confronti con pratiche sviluppate simultaneamente su più livelli, come accade per l’appunto nei poemi di *Noigandres* considerati nelle prossime pagine.

internazionale di questo manifesto, così come di tutta l'attività creativa di Fählström, fu estremamente limitata; la definizione proposta rimase quindi fondamentalmente ignorata nei circoli artistici e intellettuali delle capitali europee.

Fu invece il poeta svizzero-boliviano Eugen Gomringer ad essere riconosciuto come “padre della poesia concreta” grazie alla pubblicazione delle sue *Konstellationen* (1953) e del manifesto *Vom Vers zur Konstellation* (1954).¹² Egli non fu, tuttavia, l'ideatore dell'effettiva definizione di “poesia concreta”; come emerge dall'intervista concessami da Augusto de Campos,¹³ la proposta di questa formula – subito accettata - partì da San Paolo (Brasile) nel 1955, in una lettera indirizzata proprio a Gomringer.¹⁴ I suoi promotori erano tre giovani poeti paulisti, i fratelli Augusto e Haroldo de Campos e Decio Pignatari. Fondatori del gruppo *Noigandres* (1952) e della omonima rivista cui affidarono, per circa un decennio, la pubblicazione dei loro lavori. Essi devono essere annoverati tra i maggiori protagonisti del movimento poetico concreto a livello mondiale; la paternità più o meno esclusiva spesso riconosciuta a Gomringer deve quindi essere ridimensionata, in quanto condivisa (perlomeno) a pari livello con il gruppo brasiliano.

Distintisi fin dall'inizio della loro attività creativa come avanguardia radicale, i poeti di *Noigandres* si ispiravano ad artisti delle “avanguardie storiche” dei primi due decenni del XX secolo, senza rinunciare però ad un superamento deciso anche delle loro esperienze creative. Vari saggi e articoli, in seguito raccolti nell'antologia *Teoria da poesia concreta* (1965, prima edizione), segnarono il cammino verso il manifesto programmatico definitivo di *Noigandres*, il più significativo riferimento teorico per chi ancora oggi voglia cercare di comprendere la natura estetica della loro produzio-

¹² Sia la raccolta poetica che il manifesto programmatico sono stati in seguito inclusi nell'antologia *Konstellationen, Ideogramme, Stundenbuch* (1977).

¹³ L'intervista è stata realizzata dall'autore via posta elettronica, nell'agosto del 2014.

¹⁴ La lettera effettiva fu redatta da Decio Pignatari, che aveva conosciuto personalmente Eugen Gomringer durante il suo primo viaggio in Europa, realizzato nel corso di tre anni (1952-1954).

ne: il *Plano Piloto da poesia concreta* (1958).

Un primo elemento da considerare è l'abolizione totale del verso come unità strutturale riconosciuta, in quanto “il [suo] ciclo storico è concluso” (Campos e Pignatari 2006: 215); l'unità alternativa proposta è l'ideogramma, inteso “sia nel suo significato generale di sintassi spaziale o visuale, sia nel suo senso specifico (Fenollosa/Pound) di metodo compositivo basato sulla giustapposizione diretta [...] di elementi” (ibidem 216). Il ruolo cruciale dell'elemento ideogrammatico nello sviluppo della poesia di *Noigandres* rappresenta uno dei principali punti di congiunzione con una parte dell'avanguardia poetica di inizio secolo; il grande interesse per la funzionalità comunicativa dell'ideogramma viene evidenziata dai tre poeti paulisti tramite l'inclusione, nel *Plano Piloto*, di una frase di Apollinaire, peraltro riportata in francese nel manifesto originale: “è necessario che la nostra intelligenza si abitui a comprendere sintetico-ideograficamente invece che logico-discorsivamente” (citato in Campos e Pignatari, 2006: 215).¹⁵

Risulta insomma chiaro che l'elemento visuale assume un'importanza cruciale: l'immagine, la forma che appare sulla pagina diventa una parte imprescindibile del poema. Va tuttavia chiarito che i poemi di *Noigandres* sono molto distanti dai celebri *Calligrammes* di Apollinaire, dato che all'elemento esplicitamente figurativo viene preferito un tipo di visualità più “ermetica”, nella quale le relazioni interne tra gli elementi vanno analizzate più in profondità affinché si possa cogliere l'aspetto referenziale del poema. In effetti, nel *Plano Piloto* viene specificato che i *Calligrammes* hanno attirato l'attenzione dei tre poeti “per il loro approccio [teorico] più che per la loro realizzazione” (Campos e Pignatari, 2006: 216); e Pignatari si è espresso in maniera ancora più netta, affermando che il loro “insensato carattere decorativo ha ovviamente reso impossibile qualsiasi struttura ritmica e ha ostacolato la considerazione del vero problema, che in sostanza era quello del movimento” (citato in Greene, 1992).¹⁶ Il contributo di Apollinaire allo sviluppo della

¹⁵ Traduzione mia.

¹⁶ Traduzione mia.

poetica visuale del gruppo *Noigandres* è dunque limitato all'aspetto strettamente teorico. Sono invece le radicali sperimentazioni poetiche di un altro poeta francese, Stéphane Mallarmé, ad essere considerate dai tre poeti brasiliani come il fondamentale "primo salto qualitativo" in ambito poetico; in particolare, essi si riferiscono al *Coup de Dés* (1897), nel quale la spazialità e gli strumenti tipografici sono essenziali alla composizione del poema. Precursori altrettanto importanti sono considerati il tardo Joyce (*Ulisse*, 1922, e *Finnegans Wake*, 1939) e il poeta americano e.e. Cummings, di cui i poeti ammiravano l'"atomizzazione delle parole" e la "valorizzazione espressionista dello spazio" (Campos e Pignatari, 2006: 216).¹⁷

In questo stesso manifesto i poeti rendono esplicita la loro affiliazione a pittori quali Mondrian e Albers. Tuttavia, è importante sottolineare che non solamente i nomi di artisti plastici e pittori, ma anche quelli di compositori quali Webern, Boulez e Stockhausen vengono menzionati come parte integrante di quello che i poeti di *Noigandres* definiscono il loro "*Paideuma*", cioè l'insieme di movimenti e personalità artistiche sulla cui base l'estetica concreta viene di fatto sviluppata; si evidenzia così il carattere interdisciplinare cui si è già brevemente accennato sopra in riferimento alla poesia concreta intesa a livello globale. Ma l'elemento più significativo di questo manifesto rimane senza dubbio la proposta del termine *verbivocovisual* come formula efficiente per descrivere il tipo di esperienza estetica, contemporaneamente verbale e non-verbale, fornito dalla poesia di *Noigandres*. In questa formula, i tre poeti di San Paolo intendono riassumere la complessa interazione tra codici visuali e acustici, che si realizza in maniera simultanea rispetto a una verbalità, una semanticità che non viene mai trascurata. Sulla base di questa coesistenza di verbalità e non-verbalità, la poetica concreta intende realizzare una trasformazione qualitativa dell'idea di poema; esso viene ora concepito come un "prodotto industriale di consumo" (Campos e Pignatari, 2006: 68)¹⁸ al pari di

¹⁷ Traduzione mia.

¹⁸ Traduzione mia.

un programma radiofonico o televisivo, di un giornale o di un fumetto. La *verbivocovisualità* è l'elemento essenziale per questo adeguamento del poema al modello comunicativo dell'era elettronica.

Questi dunque i punti principali del *Plano Piloto*, che fungerà da punto di riferimento per tutta la carriera artistica degli affiliati del gruppo *Noigandres*. Bisogna però considerare che questo manifesto è servito a cristallizzare più che ad anticipare delle pratiche artistiche già ampiamente sviluppate nella prima pubblicazione "concreta", la raccolta *Poetamenos* (1953) di Augusto de Campos.

Essa consiste di una serie di sei poemi che presentano caratteristiche visuali di estremo interesse. La policromaticità è senza dubbio il tratto più evidente e significativo anche in senso semiotico; tuttavia, deve essere sottolineato che questo carattere, in apparenza legato esclusivamente alla visualità, deriva dalla trasposizione di un procedimento sviluppato nell'ambito musicale contemporaneo. Come viene spiegato nella prima pagina della raccolta – a sua volta inclusa nell'antologia poetica di Augusto de Campos (Campos 2014: 65-77), il riferimento esplicito è ad Anton Webern e alla sua *Klangfarbenmelodie* (melodia di timbri), che consiste nella costruzione di melodie basate sulla continua alternanza tra i timbri strumentali anziché su quella, più tradizionale, tra i vari gradi della scala. Il terzo dei sei poemi della collezione, intitolato *Lygia Fingers*, è particolarmente rappresentativo dello stretto legame di Augusto de Campos con la musica di Anton Webern. La tessitura cromatica e ritmica corrisponde, infatti, alla tessitura sonora dell'*incipit* di un brano specifico nel repertorio del compositore viennese: il Quartetto op. 22.

Per costruire questa corrispondenza [Figg. 1 e 2], Augusto de Campos seleziona parole (o sequenze di parole) costituite da un numero di sillabe uguale al numero di note presenti in ciascun intervento strumentale. Così, alle tre note iniziali del sax e del violino (in battuta 1 e 2), corrispondono le tre sillabe, rispettivamente, di "ly-gi-a" e di "fin-gers-ser" che aprono il poema di Augusto. Lo stesso avviene nella quarta linea del poema, dove le due sillabe di



Fig. 3
Augusto de Campos, *Caracol*
(1957).

elemento che mette in questione il punto di vista di Clüver sul mancato rispetto della struttura musicale weberniana dato dal posizionamento di “digital” nel poema. Nella lettura, Augusto pronuncia due volte la parola “fingers”, articolando la <g> prima come fricativa palatale /z/ (proprio come in “Lygia”) e poi come occlusiva velare /g/ (come nella parola inglese “fingers”). Le due sequenze sono articolate d’un fiato, in rapida successione, con l’evidente intenzione di ricreare quella sovrapposizione tra sax e violino presente nel primo battente di battuta 2. Si nota insomma che il codice visuale, per quanto primario in tutta questa raccolta di poemi, non è sufficiente a determinarne una lettura critica efficace. Un altro poema dello stesso autore, *Caracol* (“chiocciola”) pubblicato nel 1957, può essere considerato come un ulteriore esempio in questo senso. Il poema intende ricreare, secondo quanto affermato da Haroldo de Campos, “il mascheramento e lo smaschera-

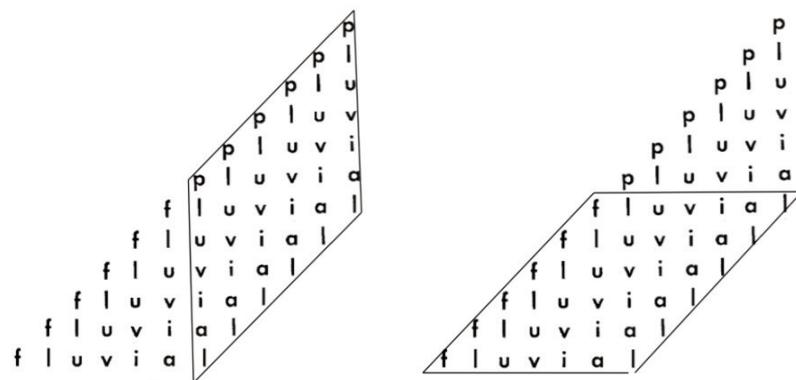
mento del processo del poema. Come una chiocciola che percorre lentamente il suo tragitto” (citato in Williams, 1967).²⁰ Il testo scritto del poema consiste in 15 linee formate ciascuna da 11 grafemi, e disposte in maniera uniforme sulla superficie di una singola pagina. Invece, l’unità base “caracolocaramas”, formata da 15 grafemi, viene ripetuta 11 volte; l’elemento centrale del poema “caracol”, infine, è evidenziato dalla tipografia in grassetto.

Come si vede in [Fig. 3], viene così a costituirsi un rapporto dialettico tra la linea e l’unità base, che acquisisce il suo senso nell’elemento visuale. Risulta infatti evidente che il movimento della chiocciola non sarebbe possibile con una coincidenza quantitativa di unità di base e linea. Ciò che ne risulterebbe sarebbe cioè l’immagine seguente:

colocaramas cara
colocaramas cara

Niente movimento, niente discorso metalinguistico; il poema perde il suo senso. È fondamentale rimarcare, tuttavia, che una parte assai rilevante del significato di questo poema è andata perduta

²⁰ Traduzione mia. Il numero di pagina non ha potuto essere indicato in quanto assente nell’opera antologica menzionata; l’ordine alfabetico dei cognomi degli autori inclusi è l’unico riferimento possibile.



Figg. 5 e 6

Analisi delle forme geometriche della composizione *Pluvial*.

tale corrispondente a “fluvial”, dall’altra, forniscono una prima chiara indicazione sulla tematica trattata nel poema. La semantica interna di ciascuno dei due termini viene infatti riproposta a livello visuale: l’elemento pluviale implica un movimento verticale, mentre quello fluviale include tra le sue categorie semantiche elementari l’orizzontalità. Questa stessa caratterizzazione semantica è ulteriormente sostenuta *ex negativo*, in maniera quindi indiretta; si nota infatti, ad uno sguardo più attento, che la parola “pluvial” non è mai leggibile nella sua interezza in senso orizzontale, mentre “fluvial” non appare mai disposta integralmente in senso verticale.

Trattasi di un caso esemplare di applicazione della “forma geometrica e matematica della composizione”, cui i poeti fanno esplicito riferimento nel *Plano Piloto*. Il legame con forme geometriche appare ancora più marcato allorché si noti che la ripetizione grafica della sequenza “pluvial” in senso verticale viene a costituire una forma romboidale che occupa la gran parte (e precisamente i due terzi) dell’intero spazio della pagina. Un piccolo triangolo (corrispondente a un terzo della superficie della pagina) emerge di conseguenza nella sezione inferiore del poema [Fig. 5].

Si può ipotizzare che questi elementi visuali sostengano un’azione,

un processo specifico: il cadere della pioggia sulla superficie orizzontale del fiume. È legittimo affermare, in effetti, che in una lettura verticale, la parola che può essere afferrata integralmente e la cui ripetizione grafica occupa gran parte dello spazio della pagina assume un ruolo attivo, mentre l’incompletezza e la piccola superficie occupata dalla sequenza “fluvia” rendono conto del ruolo passivo dell’elemento fluviale.

I ruoli sono invertiti qualora la lettura venga realizzata in senso orizzontale; in questo caso, il romboidale occupa la parte inferiore del poema, sulla base della ripetizione grafica della sequenza “fluvial”, mentre il piccolo triangolo nella parte superiore raccoglie i frammenti di “pluvial” [Fig. 6].

Si evidenzia qui l’orizzontalità dello scorrere del fiume, che assume un ruolo attivo rispetto all’elemento “pluviale”. L’azione espressa è l’evaporazione acqua a partire dalla superficie del fiume e la conseguente formazione delle nuvole, corrispondenti al piccolo triangolo superiore. Qui, la concentrazione gassosa equivale ad una precipitazione solo potenziale, non ancora in atto; si può dire che solo le gocce siano presenti, rappresentate dai frammenti (p-l-u-v-i-a), ma non la pioggia nella sua effettiva occorrenza (pluvial); proprio l’incompletezza della sequenza “pluvia” permette di sviluppare questa interpretazione. L’unico aspetto che si mantiene sempre invariato è la posizione inferiore dell’elemento “fluvial”, in contrasto con la collocazione superiore del “pluvial”, in evidente riferimento al posizionamento effettivo dei rispettivi elementi nel normale ambiente terrestre.

Come si vede, la costruzione visuale si comprende solo attraverso una lettura piuttosto complessa e riesce ad esprimere nella sua apparente semplicità diversi processi legati al ciclo idrologico. Ma anche in questo caso è presente una registrazione, realizzata nel 1962-63 in casa di Augusto de Campos e anch’essa bi-vocale (voci di Augusto de Campos e José Lino Grünwald); e anche in questo caso, essa è rimasta generalmente ignorata.

Prima di ascoltare questa registrazione, sorge spontanea la curiosità rispetto alle effettive modalità di lettura; essa risulta piuttosto

complicata, dato che la convenzionale lettura dall'alto verso il basso e da sinistra verso destra, imposta dai sistemi linguistici occidentali, risulta completamente inefficiente in questo contesto. L'unica parola leggibile orizzontalmente ("fluvial") si trova infatti alla base inferiore del testo, mentre una lettura realizzata a partire dall'alto presupporrebbe inevitabilmente un orientamento verticale; in entrambi i casi, le comuni abitudini di lettura sarebbero almeno parzialmente compromesse.

La lettura realizzata dai due poeti può essere divisa in tre fasi distinte. Nella prima, Augusto inizia la sua recitazione dall'estremità inferiore, con l'articolazione della /f/, e procede poi verticalmente, articolando tutti i frammenti raccolti nel piccolo triangolo nella parte inferiore della pagina; ne risulta la sequenza *f-fl-flu-fluv-fluvi-fluvia*. Dopo una brevissima pausa, Grünewald ripete per sei volte la parola "pluvial" nella sua integrità, proseguendo quindi nella lettura in senso verticale. In una seconda fase, tutti i parametri sono perfettamente invertiti: Grünewald inizia leggendo in senso orizzontale, e articola quindi i sei frammenti di "pluvial" (*p-pl-plu-pluv-pluvi*) prima della lettura ripetuta della parola "fluvial" da parte di Augusto. La terza fase, infine, consiste nella lettura simultanea da parte di entrambi i poeti di tutti i frammenti di entrambe le parole, fino all'articolazione finale di "pluvial" e "fluvial", che pure risultano acusticamente sovrapposte.

La registrazione evidenzia quindi, in primo luogo, il carattere onomatopoeico della prima sillaba di ciascuna parola: la sequenza fonematica /p/ è acusticamente vicinissima al suono dei piccoli colpi provocati dal contatto della pioggia con qualsiasi superficie, mentre /f/ è facilmente associabile con lo scorrere dell'acqua in un flusso ininterrotto come è appunto quello fluviale. Va notato però che i fonemi /p/ e /f/ hanno in comune diversi tratti distintivi, differenziandosi fondamentalmente per il tratto "continuo vs discontinuo";²¹ questa stretta interrelazione viene valorizzata dalla loro

²¹ In termini generali, un fonema continuo è caratterizzato dall'"assenza di transizione brusca tra suono e 'silenzio'" e si distingue così da uno discontinuo, che consiste invece in "un silenzio [...] seguito e/o preceduto da propagazione di energia su una vasta zona di frequenza" (Jakobson, 2012: 104).

associazione nel fonema affricato /pf/, particolarmente comune nelle lingue germaniche. La loro natura fonetica, insomma, esprime l'idea che, per quanto in forme diverse, pioggia (/p/) e flusso continuo (/f/) sono strettamente legate dall'appartenenza ad un unico elemento, cioè il ciclo idrologico (/pf/). È indubbio che un lettore attento possa essere in grado di riconoscere questi aspetti senza ricorrere all'aiuto della *performance* acustica; ma è altrettanto certo che in quest'ultima, la natura degli elementi fonetici coinvolti venga evidenziata grazie ad una presenza fisica di voci "esterne" all'ascoltatore, che una silenziosa recitazione "interna" da parte di qualsiasi lettore non sarebbe in grado di ricreare. Inoltre, le modalità specifiche di lettura, con la ripetizione a ritmo serrato delle /p/ e delle /f/ nell'articolazione delle sequenze incomplete "pluvia" e "fluvia", accentuano ulteriormente i rispettivi caratteri fonetici.

La registrazione risulta, in ogni caso, assolutamente imprescindibile per l'identificazione di altri "indizi" sui possibili significati del poema. In primo luogo, essa determina l'ordine nel quale i due valori lessicali vengono articolati nella loro integrità: "pluvial", nella sua effettiva occorrenza, precede "fluvial", che appare come elemento attivo nella seconda delle tre fasi identificate. Questo fattore può essere considerato come espressione della precedenza della precipitazione piovosa rispetto alla formazione di mari e corsi d'acqua e alla loro evaporazione.

Un'ulteriore riflessione riguarda la seconda fase, nella quale si verifica un'"infrazione" dello schema stabilito nel corso della fase precedente. Infatti, Augusto pronuncia la prima delle sei ripetizioni di "fluvial" prima che Grünewald abbia terminato di articolare tutti e sei i frammenti di "pluvia"; in particolare, la sua voce si sovrappone a quella di Grünewald nel preciso momento in cui quest'ultimo articola il frammento finale "pluvia". È assai più probabile che si tratti di un espediente per esprimere un qualche significato subliminale, che non di un banale errore. Può essere, ad esempio, che la simultaneità della lettura in quel punto intenda esprimere il contatto tra le gocce di pioggia e la superficie orizzontale del fiume, e ricostruire così la stretta interrelazione dei due elementi. In questo ca-

so, sarebbe da rivedere almeno in parte l'idea di uno stato solo potenziale dell'elemento pluviale nel triangolo in alto; si potrebbe proporre, ad esempio, che lo stato gassoso sia realizzato al suo massimo grado nella parte superiore del triangolo (<p>), mentre l'avvicinamento progressivo all'elemento fluviale implichi un passaggio graduale allo stato liquido. Anche in quest'ultimo esempio, dunque, si rilevano alcuni validi elementi che sfuggono completamente nella lettura silenziosa del poema-immagine.

Sebbene interpretazioni diverse da quelle qui proposte siano senz'altro plausibili, ritengo che non vi possa essere alcun dubbio sulla legittimità dell'analisi condotta in questa sede. Dagli esempi considerati emerge il senso profondo della "verbivocovisualità" di *Noigandres*, cioè della simultaneità e dell'intreccio strettissimo tra verbalità, visualità e vocalità, laddove quest'ultima deve riacquisire il suo ruolo primario, sempre sminuito e troppo spesso completamente ignorato dalla critica; tralasciare l'aspetto "voco" equivale infatti a compromettere la comprensione del vero carattere di un movimento che ha segnato profondamente la poetica della seconda metà del XX secolo. In questo senso, l'analisi condotta nel presente articolo ha voluto evidenziare l'importante contributo che i "sound studies" possono fornire agli studi letterari: la rivalutazione della dimensione sonora in ambito poetico può garantire lo sviluppo di una prospettiva critica più efficace e produttiva, in grado di descrivere in maniera appropriata il carattere estetico delle opere di molti autori e movimenti moderni e contemporanei, da Joyce fino alla odierna poesia digitale [Fig. 7].

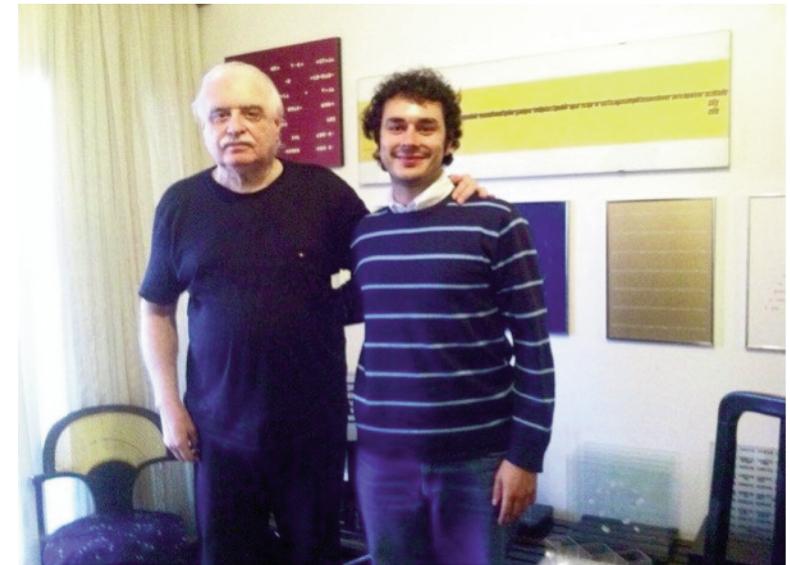


Fig. 7

L'autore dell'articolo con il poeta Augusto de Campos, nella sua casa nel quartiere di Perdizes (San Paolo) in data 04/12/14. Foto di Lygia de Azeredo Campos.

BIBLIOGRAFIA

- BERNSTEIN C. (1998), *Close Listening*, Oxford University Press, New York.
- CAMPOS A. e H. - PIGNATARI D. (2006), *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, Brasiliense, São Paulo.
- CAMPOS A. (2014), *Viva Vaia, Poesia 1949-79*, Atelie Editorial, São Paulo.
- GOMRINGER E. (1977), *Konstellationen, Ideogramme, Stundenbuch*, Reclam, Stuttgart.
- IDHE D. (2007), *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, State University of New York Press, New York.
- JAKOBSON R. (2012), *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.
- MORRIS A. (1997), *Sound States: Innovative Poetics and acoustical technologies*, The university of Carolina Press, Chapel Hill and London.
- PERLOFF M. - DWORKIN C. (2009), *The Sound of Poetry/The Poetry of Sound*, University of Chicago Press, Chicago.
- SCHAFER M. (1985), *Il paesaggio sonoro*, Ricordi, Milano.
- SOLT M. E. (1968), *Concrete Poetry, a world view*, Indiana University Press, Bloomington.
- STERNE J. (2012), *The sound studies reader*, Routledge, New York.
- WILLIAMS E. (1967), *An anthology of concrete poetry*, Something Else Press, New York.

SITOGRAFIA

- CLÜVER C. (1981), "Klangfarbenmelodie in Polychromatic Poems: A. von Webern and A. de Campos", in *Comparative Literature Studies* 18. 3, 386-398. Disponibile online (previa registrazione al sito): http://www.jstor.org/stable/40246278?seq=1#page_scan_tab_contents (ultimo accesso in data 29/06/16).
- GREENE R. (1992), "From Dante to the Post-Concrete: An Interview With Augusto de Campos", *The Harvard Library Bulletin*, Vol.

3, No. 2. Disponibile online:

<http://www.ubu.com/papers/greene02.html> (ultimo accesso in data 29/06/16).

CAMPOS A. e H. - PIGNATARI D., *Poesia concreta, o projeto verbivocovisual*. Sito ufficiale del gruppo Noigandres. Nella sezione "som" sono disponibili le tre tracce audio dei poemi analizzati nel presente studio: <http://www.poesiaconcreta.com/audio.php> (ultimo accesso in data 29/06/16).