

**Genesi, analisi e sviluppi di *CIDADE CITY CITÉ*:
una poesia Augusto de Campos**

***Genesis, analysis and developments of CIDADE CITY CITÉ:*
a poem by Augusto de Campos**

Enzo Minarelli
3ViTre Archivio di Polipoesia, Cento, Italia

Sinossi: Il punto di partenza è questo poema fonetico del 1963 pubblicato per la prima volta in Italia, ed eseguito nella sua originale lunghezza nel 1968 presso l'Università dell'Indiana. Io ho avuto modo di visionare la sua declamazione al Castello di Brunnenburg del 25 marzo del 1991 quando Augusto con il fratello Haroldo era stato invitato da Francesco Conz per un intervento creativo ispirato alla figura di Ezra Pound che in quel castello aveva vissuto per anni insieme alla figlia Mary de Rachewiltz. Dall'esegesi del poema stesso, ancora originale e fresco al punto da ispirare ancora artisti plastici o musicali, passo a svolgere la funzione della voce nella poesia concreta e nella poesia propriamente detta sonora indagata nella sua espansione verso l'immagine in movimento (videopoesia) e verso la performance, per relazionarmi, infine, a quelle esperienze sorte nella seconda metà del Novecento note come *intermedia* e *polipoesia*.

Parole Chiave: Poesia sonora-intermedia-polipoesia

Abstract: The starting point lies in this phonetic poem from 1963 published for the first time in Italy, and performed in its original length in 1968 at the University of Indiana. I was able to view his declamation at Brunnenburg Castle on 25th March 1991 when Augusto with his brother Haroldo was invited by Francesco Conz for a creative intervention inspired by the figure of Ezra Pound who had lived in that castle for years together with his daughter Mary de Rachewiltz. From the exegesis of the poem itself, still original and fresh to the point of still inspiring plastic or musical artists, I move on to develop the function of the voice in concrete poetry and in that kind of poetry properly called sound, investigated in its expansion towards the moving image (videopoetry) and towards performance, to relate, finally, to those experiences that arose in the second half of the twentieth century known as *intermedia* and *polypoetry*.

Keywords: Sound poetry-intermedia-polypoetry



1 Genesi e analisi

Il poema che mi accingo a commentare è stato registrato il 25 marzo del 1991 nel Castello di Brunnenburg, nella zona di Tirol fuori Merano, in occasione di un progetto artistico creato da Francesco Conz¹ per ricordare la figura di Ezra Pound che in quel castello aveva vissuto per anni con Olga Rudge e la figlia Mary.² I fratelli de Campos sono stati invitati a partecipare con Decio Pignatari, ed infatti hanno prodotto delle tavole manoscritte che io stesso ho ordinato in un album apposito secondo il piano generale dell'opera, lavori visivi che conosco assai bene e molto interessanti come estensione manuale della poesia concreta, ma non tratterò di questi bensì come già annunciato di *Cidade city cité*.

Il proposito teorico, come vedremo, è abbastanza semplice, e attinge come spesso accade quando si tratta di poesia concreta, alle bellezze contraddittorie della lingua o meglio a quel tipo di ricerca che Renato Barilli (1997) ha definito *intraverbale* e che proviene da quella geniale intuizione avuta da Jean Starobinski in *Les mots sous les mots* secondo la quale ci sono parole che si nascondono dentro ad una parola, per esempio, se prendiamo il vocabolo *innamorata*, all'interno di questo lemma, si possono ritrovare *amo*, *mora*, *ora*, *orata*. Simili intraverbalismi hanno la stessa potenzialità delle parole valigia, come dire, sono naturali, inusitate ricchezze che la lingua ci riserva a saperle cogliere con occhio attento e disincantato.

Augusto, quindi, e non poteva essere diversamente, dedica l'intervento in omaggio a Ezra Pound «inventore della modernità».³

Nella presentazione parla di poesia senza aggiungere altra aggettivazione, e questo mi pare già molto indicativo delle sue intenzioni, nel senso che non si sbilancia né verso il concreto né verso il sonoro, ma si limita intelligentemente a definire quanto andrà ad eseguire *una poesia*, anzi, dichiara che è un esempio dell'avanguardia letteraria del

¹ Avendo collaborato a questa iniziativa *monstre* denominata dal suo stesso ideatore, Francesco Conz, *La Livre* negli anni 2000, ho avuto modo di esaminare tutti i materiali sia visivi che video prodotti per l'occasione. Nel mio Archivio 3ViTre di Polipoesia esiste un DVD che riproduce parzialmente, purtroppo di scarsa qualità, l'intervento di Haroldo ed Augusto de Campos registrato il 25 marzo del 1991.

² Si veda *Il Centro del Cerchio, Ezra Pound e la ricerca verbo-voco-visiva*, con DVD, Udine, Campanotto Editore, 2013, dove pubblico una lunga intervista con Mary de Rachewiltz. <https://www.enzominarelli.com/il-centro-del-cerchio-2/> visitato il 19 dicembre 2021.

³ Il virgolettato in questo paragrafo riprende le parole di Augusto, registrate nel DVD cui ho fatto riferimento nella nota n.1.

Brasile. Poi, lui stesso afferma in un discreto italiano «immaginate una poesia di una unica linea, una poesia fatta di 150 lettere, ho scelto molte parole con il suffisso *città* ovvero parole che finiscono con *città*, *cidade* in portoghese, in inglese *city* in francese *cit *, atrocidade-caducidade-duplicidade, atrocit -caducit -duplicit , atrocity-caducity-duplicity-capacity in italiano atrocit -caducit -capacit ». Qui, a onore del vero, il suffisso italiano dovrebbe essere *cit * con una t sola e pertanto non   corretto confonderlo con *citt *, che ne contempla due di t e non risulterebbe coerente con gli assunti filologici, ci  che funziona nel portoghese, nell'inglese e nel francese, fallisce invece nell'italiano. Comunque va specificato che *cit * in s  non si significa nulla in italiano, ci  vanifica la conclusione finale del ragionamento anche se resta valida e praticabile nelle altre tre lingue usate all'uopo.

Queste parole le ho ordinate secondo la sequenza alfabetica, in maniera tale che l'ultima parola   *voracit *, si pu  di conseguenza pensare che essa mangi tutte le parole precedenti, per lasciare alla fine solo la parola *citt *, in quanto essa   anche un sostantivo oltre che suffisso con un senso compiuto, ho pensato a questa linea caotica di significati, essa assomiglia ad un disegno che si pu  facilmente immaginare con diverse dimensioni nell'altezza delle lettere come un omaggio particolare alla citt  [...]⁴

Qui, purtroppo la registrazione malauguratamente viene di botto interrotta, senza menzionare il nome della citt , ma mi viene da pensare che si stia riferendo alla citt  di San Paolo, conosco abbastanza bene lo skyline di questa metropoli soprattutto avvicinandosi al suo centro dall'aeroporto di Guarulhos, si ha la chiara sensazione visuale data dall'alternanza delle diverse altezze architettoniche nella selva dei palazzi e grattacieli. Le parole disposte in una unica riga orizzontale sono i seguenti semantemi:

ATRO
CADU
CAPA
CAUSTI
DUPLI
ELASTI
FELI

⁴ Dichiarazione di Augusto de Campos, citata dal DVD cui faccio riferimento nella nota 1.

FERO
FUGA
HISTORI
LOQUA
LUBRI
MENDI
MULTIPLI
ORGANI
PERIODI
PLASTI
PUBLI
RAPA
RECIPRO
RUSTI
SAGA
SIMPLI
TENA
VELO
VERA
VIVA
UNI
VORACIDADE

Essendo riprodotti a diverse grandezze, rendono l'idea di un profilo cittadino, ma la domanda che mi pongo è, perché Augusto parla di «linea caotica di significati»?

Caotica perché lui accosta infilandoli uno dietro l'altro in fretta e in maniera veloce tutti i semantemi sopraelencati, per cui l'effetto acustico verso chi ascolta è di totale straniamento, lo stesso succede se il fruitore li legge. Sembra quasi di ascoltare uno scioglilingua, e durante l'ascolto ciò che arriva nitido è l'intonazione della parlata brasiliana, francese ed inglese.

Come capita per i thriller che solo verso il finale si scopre il colpevole, così in questa poesia solo alla fine quando si ode o si legge *voracidade* e per la prima volta appare il suffisso *cidade* che funge da parola chiave, l'intero testo viene compreso.

Da un punto di vista linguistico l'idea è vincente in quanto in coerenza con quel noto detto di Mies van der Rohe *the less is more*, la sequenza sillabica di base è significativa nel senso saussuriano, e prende quota solo e soltanto quando il ricevente gli accoppia il suffisso che viene però pronunciato solo all'ultimo.

Prima un coacervo babelico, dopo un chiarore solare.

Nel lessico italiano si trovano centinaia di parole terminanti in *cit*, come suppongo anche nelle altre tre lingue che hanno una forte derivazione latina (anche quella inglese via normanna). Visto che termini come *poeticità*, *praticità* o *precocità*, per esempio, non compaiono, deduco che Augusto abbia optato per una scansione che avesse un'impronta di contenuto, partendo con l'*atrocità* e finendo con la *voracità*.

Nella registrazione cui io faccio riferimento, Augusto recita la sfilata dei semantemi, ne più ne meno come avessero un loro significato proprio, concludendo nel modo acclarato. Già nella sinossi ho aggiunto la dicitura *fonetico* a poema perché rifugge, almeno in quel contesto poundiano, da ogni manipolazione tecnologica, appoggiandosi alla viva voce come era di moda sin dai tempi del Lettrismo o di un Mimmo Rotella negli anni Cinquanta.

Inoltre, l'aspetto esecutivo ricalca la lettura di una poesia lineare che lui ha sapientemente memorizzato, senza alcuna alterazione né timbrica né tonale, e senza alcuna connotazione personale, pare che abbia voluto imprimervi un'asettica neutralità.

Se lui invoca la diversità di altezza per la riproduzione visuale richiamando una linea assai mossa, per l'esecuzione orale dovremmo dire che la linea è estremamente piatta. Quando compare la voce nelle esperienze della poesia concreta, essa viene utilizzata nella veste di una semplice ed immediata lettura di quanto scritto seguendo quell'assetto tipico da approccio *verbo-voco-visuale*, il che ovviamente facilita la messa in evidenza del testo stesso come in questa poesia di Augusto. Ciò lo differenzia inequivocabilmente dalla poesia sonora dove invece, non c'è alcuna relazione tra la

scrittura e la sua esecuzione, la poesia sonora va solo ascoltata e non letta poiché si rivolge all'udito, la vista non è necessaria.⁵

Son ricorso prima all'aggettivo orale, ma sarebbe più corretto impiegare *vocorale*⁶ un neologismo che fonde orale e vocale perché la poesia si muove tra la vocalità dei semantemi di base e l'oralità dell'ultima parola, l'unica immediatamente riconoscibile in quanto codificata nel vocabolario comune. Allora, mettendo più a fuoco lo scritto nudo e crudo, si avverte che siamo di fronte proprio a neologismi introdotti a discrezione dell'autore. Al nostro orecchio risuonano vuoti, soprattutto così spifferati fuori a ritmo così continuo, uno dietro all'altro come fossero componenti di una singola unità linguistica ma in realtà, in nome del personale gusto autorale possono assumere una loro valenza di comunicazione, ovvero attributi della città stessa.

2 Videopoesia

La fase cui ho accennato fino ad ora può essere denominata *purista*, la voce si presenta a cappella, qual essa è con nessuna intromissione esterna, e la poesia fila via pulita senza orpelli di nessun genere forte della sua essenza estetica. Le cose però cambiano completamente quando interviene la *longa manus* dell'elettronica o Sua Maestà il computer. Mi sto riferendo a due filmati reperibili in rete, il primo⁷ reca la data del 9 maggio 2013 e porta il titolo di *Cidade*, il secondo⁸ datato 30 gennaio 2012, è un video di Augusto intitolato *Cidade, City, Cité*. Questi due prodotti si discostano assai dal primitivo poema descritto nei paragrafi precedenti perché, come sostengo nel primo punto del Manifesto della *Polipoesia* (1987), «*Solamente lo sviluppo delle nuove tecnologie segnerà il progredire della poesia sonora: i media elettronici e il computer sono e saranno i veri protagonisti*». ⁹

⁵ Ciò che io definisco *schema di esecuzione*, per evitare il termine *spartito* troppo in odore di musica, non è il testo scritto della vera poesia sonora, si tratta piuttosto di indicazioni, annotazioni o segni chirografici che servono al performer per stabilire il metodo interpretativo della poesia stessa.

⁶ Si veda *Polipoesia, entre as poéticas da voz no século XX*, Londrina, EDUEL, Brasile, 2010, traduzione, commenti e postfazione di Frederico Fernandes, con un CD *Polypoetry alive*.
https://www.3vitre.it/polipoesia_londrina.htm visitato il 18 dicembre 2021.

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=g7_OB6lkkcU visitato il 20 dicembre 2021.

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=kXK5HYpFThA> visitato il 20 dicembre 2021.

⁹ Si veda *Polypoetry 30 years 1987-2017*, edited by E.Minarelli-F.Fernandes, Londrina, EDUEL, 2018.

Infatti la voce nei due cortometraggi subisce continue alterazioni frutto di echi e riverberazioni, il ritmo viene ampliato con cadenze para musicali, in alcuni casi appare la sovrincisione con un effetto corale che rende a tutto tondo l'ambiguità *vocoralica*.

Il soundtrack è facilmente ascrivibile alla poesia sonora, ne ha tutti i crismi e regge con forza il confronto con l'immagine video che come si sa, nel messaggio televisivo è spesso soverchiante, *ça va sans dire* che il suono risulti soccombente non superando il 20 o 30 per cento della totalità videotrasmissa. In virtù della sua estrema rarefazione il sonoro sviluppato da Augusto in questi pezzi, invece, si impone all'attenzione nonostante la presenza invadente delle immagini, e devo aggiungere che la riduzione sillabica rafforza questo stato di resistenza.

Siamo davanti a due esemplari compatti ed avvincenti di videopoesia, una ricerca apparsa sulla scena internazionale negli anni Settanta grazie a personaggi come il lusitano Melo e Castro, il tedesco Klaus Peter Dencker (purtroppo scomparso pochi mesi fa) e il newyorchese Richie Kostelanetz, veri antesignani del genere. Come spesso ho teorizzato in passato (MINARELLI, 2001) ciò che denota una videopoesia è la colonna sonora, dipende se è una poesia lineare o sonora, una canzone o una musica per capire quale tipologia di produzione stiamo vedendo, e ciò vale a prescindere dal tipo di rapporto che si instaura tra il suono e l'immagine in moto.

Nel caso di Augusto, per tornare a bomba, è videopoesia sonora. Nel primo filmato scorrono immagini abbastanza banali di una città in versione notturna, brandelli in chiaroscuro che favoriscono l'evidenziazione della poesia stessa. Più le immagini sono comuni, generali e insignificanti, più si potenzia la voce. La scelta tutto sommato scontata di registrare spezzoni di una città (São Paulo) facilita l'ascolto, l'occhio non viene troppo attratto o peggio disturbato dal fluire iconico.

Nel secondo filmato, anch'essa una videopoesia sonora, il soundtrack è ancor più trionfante perché scompaiono i riferimenti al reale, Augusto si affida alla ridondanza poiché decide di far scorrere la sequenza linguistica di quanto viene recitando come fossero i titoli di coda in una sorta di *loop* orizzontale, non pago, sullo schermo dallo sfondo nero balugina un paio di volte la scritta *city* in color rosso e pervinca, il che aumenta vorticosamente ancor di più il potere del parlato a netto discapito del visivo.

Dietro queste due video-opere, ma anche nella esecuzione live presso il Castello di Brunnenburg, si tocca con mano la teoria che li sostiene, intendo sottolineare che

Augusto non ha improvvisato affatto ma ogni fonetismo, ogni sillaba, ogni immagine è la conseguenza di una causa progettuale ben precisa.

La poesia va esattamente laddove il poeta vuole.

Riguardando più volte le due videopoesie salta all'occhio e all'orecchio anche, potremmo chiosare, che gli ingredienti oltre ad essere ben amalgamati e bilanciati l'un l'altro, si fondono in maniera paritetica, poesia sonora e sequenza televisiva si uniscono all'unisono e danno vita alla videopoesia sonora. Quest'aspetto *fusionale*, peraltro già teorizzato negli anni Sessanta dal belga Paul de Vree, anche se lui si riferiva più alla staticità della pagina che allo schermo, lo ritroviamo in Marshall McLuhan quando teorizza su due media che fondendosi danno vita ad un nuovo medium, e soprattutto nel Manifesto *Intermedia* di Dick Higgins il quale, a mio avviso, è debitore verso il sociologo canadese non foss'altro che per una questione cronologica.¹⁰

3 Performance

Le cose cambiano ancora quando entra in gioco il corpo e soprattutto la musica con l'intento di allestire uno spettacolo dal vivo. Vero che la voce è già corpo, oggetto fisico contundente, ma ora intendo il corpo nella sua materialità davanti ad un pubblico e con esso tutti quegli elementi faticosi che esso comporta. Ancor più delicato è il ricorso alla musica, un poeta quando coscientemente accoppia la musica al suo testo, dovrebbe sempre sapere se sta facendo un melologo, una canzone, un'opera lirica o semplicemente un lied.

La poesia di cui stiamo trattando è stata organizzata in performance in due spezzoni visibili in rete, il primo¹¹ reca la data del 27 dicembre del 2010, la voce di Augusto si avvale della collaborazione musicale di Cid Campos, nel secondo¹² datato 18 novembre 2011, oltre alla coppia già elencata compare anche Adriana Calcanhotto. Tra

¹⁰ Su tutte queste questioni si veda la mia intervista a Dick Higgins in *As razões da voz, Entrevistas com protagonistas de poesia sonora no século XX*, organizzata e tradotta da Frederico Fernandes, Londrina, EDUEL, 2014. Si veda anche la versione italiana con il titolo *Il movente della voce*, Bologna, Bonomo Editore, 2017, <https://www.3vitre.it/ilmovente.htm> visitato il 17 dicembre 2021.

Cfr. anche la video intervista da me fatta a Dick Higgins a Città del Messico nel gennaio del 1996 nell'ambito della *Bienal Internacional de Poésia Visual y Experimental*, videocassetta a colori VHS, a cura della TV-UNAM, durata di circa trenta minuti, Archivio 3ViTre di Polipoesia, collezione privata.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=G7AOGvHj6T4> visitato il 17 dicembre 2021.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=4KKnHFsiopQ> visitato il 17 dicembre 2021.

le note didascaliche compare la scritta *espetáculo multmídia*, deduco, perché alle spalle durante entrambi gli atti pubblici, su un enorme schermo viene proiettato un filmato che ricalca gli stilemi visuali della videopoesia commentata sopra.

La figura di Augusto è piuttosto statica al centro della scena e declama nel modulo freddo già evidenziato il testo che conosciamo bene, appena riverberato con morbidi tocchi d'eco anche sdoppiati e triplicati ma non tanto da azzerarne il senso. Come diceva giustamente il compianto Bernard Heidsieck, quando un poeta legge in pubblico è sempre stimolante!

Mentre analizzavo questi due lavori, mi son ricordato di *I Zimbra*, un brano dei Talking Heads, reperibile nell'LP *Fear of Music* del 1979. Quando si ascolta questo pezzo, nessuno o quasi nessuno si accorge che la poesia scritta è nientepopodimeno che il famosissimo, almeno per noi addetti ai lavori, *Gadji beri bimba*, composta da Hugo Ball il quale nel lontano 1916 già predicava di avere inventato una poesia senza parole!

Perché nessuno presta la dovuta attenzione a questo scritto così fondamentale per la storia dell'avanguardia letteraria? Perché sono o siamo completamente irretiti dalle accattivanti spire del basso e della batteria orchestrate con calibrati dosaggi dal duo David Byrne-Brian Eno. Nella canzone la musica ha sempre la meglio sul testo.

Codeste considerazioni valgono anche per *Cidade City Cité* in versione live, la chitarra acustica di Cid Campos appare formidabile e appena sfiora le corde emette vibrazioni che stordiscono, la vocalità di Augusto fatica a tenere la scena anche perché ci sono già troppi elementi (le videoimmagini, le note musicali amplificate) che tendono a soffocarla, inoltre la novità testuale dura pochi secondi e ripeterla per qualche minuto allenta la tensione d'ascolto.

La definizione di *spettacolo multimediale* che ho trovato a commento, si addice a quanto proposto. Ci sono molteplici presenze sul palco che vengono mescolate secondo quel principio della *fusione* già esplicitato, anche se io ritengo che la strumentazione elettrica (chitarra e viola) sia preponderante e sempre più incalzante al punto da porsi in netto primo piano.

La voce di Augusto con il suo testo che pur ha, come abbiamo visto, grandissimi meriti, non costruisce un argine al debordare dei musicisti.

Perché insisto tanto su questo punto?

Perché penso sia necessario, in questo tipo di performance allontanarsi da concetti generalizzanti e capire esattamente che cosa si sta componendo.

Già nei primi anni Ottanta il punto 6 del Manifesto della *Polipoesia*, affermava:

La Polipoesia è concepita e realizzata per lo spettacolo dal vivo, si affida alla poesia sonora come prima donna o punto di partenza per allacciare rapporti con: la musicalità (accompagnamento o linea ritmica), la mimica, il gesto e la danza (interpretazione o ampliamento o integrazione del tema sonoro), l'immagine (televisiva o per diapositiva, o dipinto o installazione, come associazione, spiegazione, ridondanza o alternativa), la luce, lo spazio, i costumi e gli oggetti.¹³

La performance polipoetica contempla uno schema gerarchico alla cui sommità sta la voce, dove per voce si deve intendere l'intero spettro delle sperimentazioni *vocorali*, capaci di relegare in secondo piano tutti gli altri componenti dello show, soprattutto la musica la quale dovrebbe essere considerata, mi si perdoni il bisticcio, una *non-musica* perché se prende piede allora si entra subito in altri campi e non più nel terreno della poesia da cui siamo partiti.

In conclusione, non si può certo sostenere che i due esempi qui selezionati abbiano relazioni strette con la *polipoesia* perché la voce è più deuteragonista che protagonista.

Anche se essa non prevale a discapito del resto, siffatte performance restano pur sempre eventi piacevoli a vedersi, una specie di *poesia musicata*, anzi mi sentirei di accostarli più alla canzone che alla poesia proprio in virtù del fatto che la musica, come visto sopra, sale in cattedra, e quindi per certi versi siamo davvero all'opposto del lied dove la musica, invece, veniva in qualche modo controllata per cedere il gradino più alto del podio alla poesia stessa.

Resiste, dopo quasi cinquanta anni, lo splendore di un'intuizione avuta nel 1963 e che attraverso varie mutazioni dovute al progredire tecnologico, sa ancora proporsi vivida e ammaliante, pronta ancora una volta a stupire al punto che in rete ho trovato varie riprese contemporanee ispirate a *Cidade City Cité*.

¹³ <https://www.3vitre.it/manifesto/manifesto.htm> oppure <https://www.ubu.com/papers/min.html> visitati il 19 dicembre 2021.

Riferimenti Bibliografici

BARILLI, Renato. **Viaggio al termine della parola, La Ricerca Intraverbale**. Milano: Feltrinelli, 1981.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Cid. **Poesia é Risco**. 1995. Rio de Janeiro: Polygram, 1995. 1 Cd. 526 508-2.

MINARELLI, Enzo. The singing blackbird: voice, images, technology in polypoetry., **Visible Language**. Special issue VoicImage, an international selection of essays about sound and image in contemporary poetical experimentalism, Rhode Island School of Design, Chicago, 35.1, May 2001.

MINARELLI, Enzo. **Polipoesia, entre as poéticas da voz no século XX**. Trad. Frederico Fernandes, Londrina: EDUEL, 2010.

MINARELLI, Enzo; FERNANDES, Frederico (Orgs). **Polypoetry 30 years 1987-2017**. Londrina: EDUEL, 2018.

STAROBINSKI, Jean. **Les mots sous les mots**. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure. Parigi: Gallimard, 1971.

Recebido em: 20 de setembro de 2021

Aceito em: 01 de dezembro de 2021

Publicado em dezembro, 2021

Enzo Minarelli
E-mail: info@3vitre.it