

Maria Lúcia Alvim: immagini translingue, poetica transgenerazionale

Patrícia Lavelle

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro; CNPq, Brasil

Abstract This article focuses on the unique production and untimely reception of the poet and collage artist Maria Lúcia Alvim. It seeks to show that the poet does not belong to a 'literary generation', but remains displaced, foreign to the generational dynamics of her youth. It thus draws a parallel between this situation and that of other authors who write and/or publish late in life, and proposes the concepts of 'generational constellation' and 'poets without a generation'. It also highlights the translingual practices that permeate Maria Lúcia Alvim's poetry and visual works, lending a sense of foreignness to her polyphonic poetics.

Keywords Generational constellation. Poets without a generation. Translinguistics. Contemporary Brazilian poetry.

Sommario 1 Una poetessa senza generazione? – 2 Album di ritratti. – 3 Ritagli translingui.

1 Una poetessa senza generazione?



Figura 1 Fotografia di Maria Lúcia Alvim, di Sebastião Rocha Reis, immagine promozionale per Batendo pasto (2020)

Nonostante il labirinto di piccole rughe, i capelli della poetessa ottantenne sono scuri e il mento appoggiato alle mani mette in risalto le sue unghie, impeccabilmente smaltate.¹ Ma il dettaglio verso il quale l'occhio sembra convergere, quello che Barthes chiamerebbe *punctum*, sono i suoi occhi chiusi. Nel viso della poetessa ancora ragazza, in una fotografia del 1965 fatta da Ismael Cardim, percepiamo la bellezza dei suoi tratti, incorniciati da capelli accuratamente pettinati con la riga, ma ancora non vediamo i suoi occhi. Sono coperti da occhiali da sole che riflettono il paesaggio.

1 Ringrazio Umberto Alvim, nipote di Maria Lúcia Alvim, per la sua testimonianza e la generosa condivisione dei suoi archivi. Dove indicato "Archivio personale di Umberto Alvim" si fa riferimento a un album di fotografie di Maria Lúcia Alvim condiviso e commentato da suo nipote.



Figura 2 Fotografia di Maria Lúcia Alvim, di Ismael Cardim (1965), archivio personale di Umberto Alvim

Le due immagini mi fanno pensare a una terza, abbozzata dalle parole di Giorgio Agamben (2008, 5) in *Che cos'è il contemporaneo?*. Contemporaneo, secondo lui, è chi riceve in pieno viso il fascio di oscurità che proviene dal suo tempo; che non si lascia accecare dalle luci del secolo e in esse riesce a incontrare una parte d'ombra. Riferendosi a *Considerazioni inattuali* di Nietzsche, Agamben argomenta che la contemporaneità non implica un'adesione di modismi e tendenze all'attualità, quanto piuttosto un certo spostamento e sfasamento, una discronia che permette di vedere, nell'oscurità del presente, luci di stelle già estinte che ancora non sono arrivate fino a noi. Quest'abilità di vedere ciò che, nel passato, è invisibile e ancora in divenire traccia nuove costellazioni nelle configurazioni discontinue della contemporaneità. Nell'immagine di questo pensiero, riconosco la forza della poesia di Maria Lúcia Alvim – gesti e scelte che fanno di lei una poetessa senza generazione, e per questo veramente contemporanea.

Il ritratto più recente, questa bella fotografia scattata da Sebastião Rocha Reis per l'edizione di *Batendo pasto* nel 2020, ha accompagnato l'accoglienza della stampa riservata al libro, illustrando la storia del suo percorso atipico, caratterizzato da un'interruzione di quarant'anni. La poetessa scrisse i testi e ideò il volume già negli anni Ottanta, ma chiese all'amico poeta Paulo Henriques Britto di conservare il manoscritto inedito e di pubblicarlo solo dopo la sua morte. Nel frattempo, nel 2019, i poeti e critici Ricardo Domeneck e

Guilherme Gontijo Flores si interessarono all'opera poetica di Maria Lúcia Alvim, allora reperibile solo in edizioni fuori commercio, e la convinsero a pubblicare il manoscritto. Il libro uscì nel 2020 ed ebbe una ricezione critica entusiasta, culminando con il Prêmio Jabuti.

Nata nel 1932, Maria Lúcia Alvim pubblicò cinque libri di poesia tra il 1959 e il 1989, ma sempre in modo estremamente intervallato. Dopo il suo debutto, con *XX Sonetos*, lasciò passare nove anni prima di pubblicare *Coração incólume* e *Pose* nello stesso anno, il 1968. Undici anni dopo, nel 1979, pubblicò *Romanceiro de Dona Beja* e, di lì a poco, nel 1980, *A Rosa Malvada*. Nello stesso anno lasciò Rio de Janeiro per trascorrere un periodo nella Fazenda do Pontal, proprietà della sua famiglia, prima di trasferirsi a Juiz de Fora. Ancora negli anni Ottanta, accettò l'invito dell'editore e poeta Augusto Massi a pubblicare nella prestigiosa collana Claro Enigma. Nel 1989 uscì *Vivenda*, una riedizione dei quattro libri pubblicati precedentemente. Ma, dopodiché, non pubblicò più, nonostante avesse scritto due volumi che rimasero nascosti per più di quarant'anni, *Batendo pasto* e *Rabo de olho*, inseriti nell'edizione postuma della sua opera completa.

Questa seconda ricezione molto tardiva e postuma, dislocata e traslata rispetto al momento della scrittura, rafforza un tratto presente nella singolare produzione dell'autrice, che non aderiva a nessuna tendenza o corrente letteraria. Nell'intervista rilasciata alla Tribuna de Minas in occasione della pubblicazione di *Batendo pasto* racconta di non aver mai apprezzato i gruppi e di non aver mai negoziato le sue scelte estetiche. Difatti, la sua poesia non cede alle tendenze letterarie del momento, né cerca di aderire alle correnti generazionali. Parlando dell'indipendenza della sua produzione poetica rispetto alle aspettative della ricezione, Maria Lúcia Alvim racconta che i suoi libri hanno sempre provocato controversie:

Anche dentro la famiglia, tra i miei cari, c'è sempre stato clamore. Quando ho fatto *Romanceiro de Dona Beja*, mio fratello Chico l'ha criticato aspramente dicendo che era una stupidaggine, scrivere un *romanceiro* nel XX secolo. Sono andata avanti, facendo ciò che ho fatto. Non mi infastidiva. Su questo sono sempre stata molto indipendente. (Alvim 2020)

Francisco Alvim (1938) – il fratello più giovane menzionato in questa dichiarazione – fece il suo debutto come poeta nel 1968 e divenne, come sappiamo, un importante esponente della generazione detta 'marginale', che si allungò negli anni Settanta riprendendo alcune proposte della prima avanguardia modernista: il linguaggio colloquiale, la poesia breve, la poesia-scherzo, la scrittura spontanea. Al contrario, la produzione poetica della sorella maggiore, Maria Ângela Alvim (1926-1959), ha i tratti della cosiddetta 'generazione del 45', che ricercava un maggior rigore formale e lessicale come

reazione agli eccessi del primo modernismo e mescolava tematiche spirituali e preoccupazioni sociali. Nonostante l'appartenenza a questa straordinaria famiglia di poeti, Maria Lúcia Alvim non si inserisce in nessuna delle due correnti generazionali.

La singolarità della sua opera, accentuata dallo scarto tra il contesto di scrittura e quello di ricezione, mi induce a mettere in discussione la pertinenza di generalizzare la categoria di generazione letteraria. D'accordo con Ítalo Moriconi, intendo che questa categorizzazione implica la rappresentazione di idee e opzioni estetiche, e magari anche etiche e politiche, comuni a un gruppo di coetanei che scrivono e pubblicano nello stesso momento e che, possiamo dedurre, spesso si identificano con un certo taglio geografico e sociale. Seguendo l'argomentazione di Moriconi, comprendiamo che la configurazione di una generazione necessita anche di un orizzonte di ricezione capace di assorbire e integrare tale produzione nel sistema letterario, con i suoi diversi valori e 'circuiti' di approvazione. E uno di questi circuiti, che Moriconi chiama 'vita letteraria', avrebbe come valore di riferimento proprio la rappresentazione di una generazione, ovvero «il dialogo tra pari, la lettura reciproca»:

Esiste un riferimento del gruppo che opera una mediazione del riferimento canonico. Questo autoriferimento del gruppo di contemporanei uniti dalla contemporaneità dovrebbe forse essere considerato come elemento principale nella definizione di un concetto di generazione letteraria. (Moriconi 2020a, 41)

Ma Moriconi, in un altro testo, indica anche un recente indebolimento delle identificazioni generazionali, constatando che «i protagonisti della generazione di scrittori che emerse negli anni 1990 rifiutarono con enfasi l'etichetta» (Moriconi 2020b, 51).

La poesia di Maria Lúcia Alvim espone i limiti della rappresentazione (e dell'autorappresentazione) della generazione letteraria, categoria che può essere pertinente per lo studio critico di alcuni poeti, ma non di tutti. Il concetto di generazione ha un effetto escludente rispetto alle opere che non 'entrano nel contenitore' – sia perché sfuggono alle tendenze delle varie fasce d'età, con le loro strategie di ricezione, autoreferenza e celebrazione, sia perché la loro produzione o ricezione sono tardive, protrate.

Nel caso di Maria Lúcia Alvim forse opera anche un processo di marginalizzazione generazionale legato al genere e accentuato dal comportamento anticonformista dell'autrice. Alla fine, osserviamo che certi effetti di isolamento e cancellazione critica della produzione letteraria femminile tendono a scomparire (o addirittura a invertirsi) con l'età avanzata o la morte della scrittrice. Inoltre, recentemente, le forme strutturali di esclusione si sono modificate e attenuate considerevolmente grazie all'accesso di un numero molto più

rappresentativo di autrici alla pubblicazione, alla ricezione, e anche alla consacrazione critica attraverso premi e traduzioni, tra i tanti meccanismi coinvolti. L'attuale, crescente valorizzazione della poesia scritta da donne corrisponde al nuovo orizzonte di aspettative di ricezione e anche alle richieste di mercato, consolidatesi dagli anni Dieci di questo millennio. A ogni modo, la traiettoria atipica dell'autrice di *Batendo pasto* indica l'importanza di quelle dinamiche di legittimazione e valorizzazione critica che possiamo definire transgenerazionali.

Oltre alla 'riscoperta' di Maria Lúcia Alvim, possiamo considerare anche, ad esempio, l'edizione postuma, sempre a cura di Ricardo Domeneck, di Hilda Machado, che in vita pubblicò solo alcune poesie in rivista, lasciando però un libro inedito, anch'esso acclamato dalla critica e premiato con il Jabuti per la poesia. Potremmo anche evocare la difficoltà di classificare Lu Menezes nella generazione poetica degli anni Settanta, alla quale apparterebbe secondo un criterio d'età, dal momento che la sua pubblicazione in libro e la sua ricezione la rimandano per lo meno agli anni Novanta. Se dobbiamo dispiacerci per la discontinuità dell'interessante poesia di Hilda Machado, limitata ad appena un volume (forse proprio per mancanza di quel necessario confronto con un orizzonte di ricezione), le traslazioni generazionali di Lu Menezes e di Maria Lúcia Alvim svelano progetti poetici ampi e singolari, capaci di generare effetti durevoli nella creazione poetica e nella riflessione critica contemporanee.

Significativamente, nella presentazione dell'unico libro di Hilda Machado, datato 1997 e edito nel 2018, Flora Süssekind stabilisce un confronto tra l'umorismo derivante dalla «tensione tra movimento riflessivo e immagine» che caratterizza anche la produzione di Lu Menezes, e la «dizione falsamente intima» di Ana Cristina Cesar, esponente della generazione degli anni Settanta. Così, nonostante l'isolamento radicale di Hilda Machado e la sua scrittura poetica abbastanza tardiva, iniziata negli anni Novanta, il taglio generazionale, identificato nella fascia d'età, appare come categoria critica capace di associare l'autrice alle questioni sollevate dai «poeti della sua generazione» (Süssekind *apud* Machado 2018, testo dell'aletta). Potremmo allora includere in questa tensione, produttrice di immagini riflessive, anche la poesia di Maria Lúcia Alvim. Propongo, così, di immaginare una costellazione di poeti senza generazione che, come stelle molto distanti le une dalle altre, corrispondono a diversi momenti di emissione di luce osservati da un dato punto di vista - quello del presente, che sfugge di continuo. Nel tracciato di questa immagine, abbozzo un concetto alternativo a quello di generazione: quello di costellazione generazionale.

Stella in questa costellazione di poeti senza generazione, Maria Lúcia Alvim si prese la libertà di sperimentare una grande varietà di forme e generi, che vanno dal sonetto al verso libero, dall'*haiku* alla poesia narrativa. Il suo uso quasi sempre trasformatore, a volte

irriverente, di forme poetiche tradizionali convive con la poesia-scherzo, consacrata dalla generazione 'marginale', e con pratiche associate alle avanguardie moderniste, come poesie composte a partire da ritagli e collage di testi altrui. Le sue tematiche liriche, segnate dalla presenza del corpo e da un forte erotismo, sono attraversate anche dalla memoria, come in un incrocio temporale. Esse includono anche una storicità latente, che va fino alla ricostruzione degli avvenimenti e dei personaggi storici del *Romanceiro de Dona Beja*. Ma i riferimenti alla storia e l'uso di forme tradizionali non corrispondono qui alla nostalgia di un qualche passato perduto, essendo invece relazionate a una specifica produzione poetica di immagini. Nella poesia di Maria Lúcia Alvim, i materiali impregnati di storicità convergono e divergono in anacronismi, sovrapposizioni e intersezioni, associandosi al gesto ripetuto di ritagliare e incollare che ha caratterizzato anche la sua intensa attività di collage. Declinando il suo impulso creativo in sette libri di poesia (contando anche i due libri rimasti nel cassetto), Maria Lúcia Alvim non cessò di produrre contemporaneità estemporanee con la materia oscura del suo tempo, che è anche il nostro.

2 Album di ritratti



Figura 3 Fotografia di Maria Lúcia Alvim, archivio personale di Umberto Alvim

Seduta a terra davanti a un libro aperto di cui non riusciamo a distinguere le immagini, la ragazza sembra appoggiarsi alla sua stessa ombra, che si moltiplica in un gradiente di silhouette ingrigite. Fissa l'obiettivo e getta uno sguardo seduttore a chi la osserva: al fotografo, ma plausibilmente anche a quegli spettatori proiettati nel futuro dallo sviluppo della fotografia analogica.

Io stessa ho realizzato una riproduzione approssimativa di questa bella fotografia con un telefono cellulare, in occasione di una conversazione con Umberto Alvim, nipote della poetessa, sull'album di ritratti da lei realizzato con fotografie di sé stessa, di amiche e amici, di alcuni dei suoi fidanzati. Il documento include anche testimonianze di alcuni viaggi a Minas Gerais che aveva fatto da ragazza, quando abitava a Copacabana. Sono, per la maggior parte, foto scattate negli anni Cinquanta, epoca che la poetessa qualifica, in una delle sue ultime interviste, come i suoi 'anni d'oro'. Accomperate dalle storie rammentate da Umberto, le pagine dell'album suggeriscono un'esistenza di artista piuttosto libera e intensa - e certamente trasgressiva rispetto alla morale sessuale all'epoca predominante. Il moralismo aveva segnato anche l'istruzione, molto repressiva, ricevuta da Maria Lúcia Alvim nel collegio carioca Sacré-Cœur de Jésus, gestito da suore.

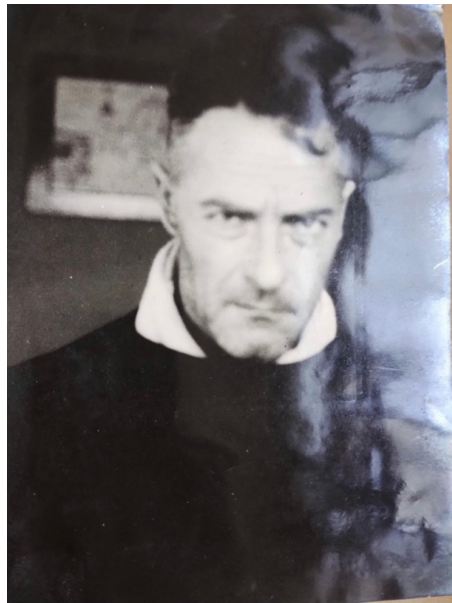


Figura 4 Fotografia di Jean Guillaume, archivio personale di Umberto Alvim

AOUARELA

Cabo Frio

ACQUERELLO

Cabo Frio

Maria Lúcia Aivim lavorava allora in una galleria d'arte, esperienza che lei stessa ricordò con grande entusiasmo nella succitata intervista: «Trascorrevo la maggior parte del tempo in compagnia di stranieri. Lavoravo in una galleria d'arte, la Petite Galerie, che era la Montparnasse di Copacabana. Era nell'Avenida Atlântica, di fronte al mare. Lavorai lì per molto tempo, con mostre di pittori

celebri» (Alvim 2020). La dichiarazione è interessante perché, senza menzionare l'amore per Jean Guillaume, senza dubbio già lontano ai tempi dell'intervista, suggerisce dialoghi, affetti e riferimenti estetici che sfuggono alla semplice convivenza con altri poeti e poetesse della stessa età in una (auto)rappresentazione della generazione letteraria costruita in opposizione a coloro che erano venuti immediatamente prima. Indica, inoltre, tanto l'importanza delle arti visive quanto la presenza di lingue (e letterature) straniere nel quotidiano di questa poetessa che, pur non aderendo, dichiaratamente, ad alcuna corrente generazionale, intratteneva comunque relazioni e interlocuzioni varie.

Oltre alle foto, tra le pagine dell'album incontriamo anche ritagli e piccoli collage - Umberto Alvim gentilmente mi ha donato, come ricordo, un segnalibro decorato da 'Lucinha' (com'era soprannominata la zia). Lei realizzava anche dipinti, che arrivò a esporre, e aveva una grande passione per i film, in particolare quelli di Bergman e di Visconti, come ha raccontato il nipote che, da adolescente, l'accompagnava a frequenti sessioni di cinema. Immagini visive di diverso tipo rivestirono sempre un ruolo importante nella sua vita e il gesto di ritagliare e incollare figure l'accompagnò fino alla fine. Realizzò anche dei collage per le copertine di alcuni dei suoi libri.

A tal proposito, Umberto Alvim insiste sull'ironica quarta di copertina di *Romanceiro da Dona Beja*, che contiene solo immagini di una *mataburro* - dispositivo a forma di pedana posto sopra un fosso che, installato all'ingresso delle fattorie, impedisce il passaggio del bestiame. Maria Lúcia Alvim era pienamente consapevole del carattere estemporaneo delle scelte formali e tematiche di questo libro che, oltretutto, era abbastanza provocatorio nelle sue rappresentazioni della soggettività e della sessualità femminile. Secondo suo nipote, l'immagine del *mataburro* era proprio un messaggio per i critici... Devo aver schivato l'ostacolo perché la settimana seguente alla nostra chiacchierata ho ricevuto per posta, da parte sua, un esemplare di questa prima edizione del libro.

3 Ritagli translingui



Figura 5 Alvim, Collage senza titolo, 1965, riproduzione fotografica di Augusto Massi pubblicata nel blog Escamandro, <https://escamandro.wordpress.com/2021/02/08/in-memoriam-maria-lucia-alvim-1932-2021/>

Méchants

faiseurs

d'élégies

Le parole sono disposte a lato e sotto il corpo nudo di una donna senza testa rappresentato (e imprigionato) nel ritaglio circolare che proietta una qualche profondità sulla superficie dell'immagine. In alto, separato da una barra, un frammento di viso sembra sul punto di scomparire tra spesse mura. Come un'immagine dentro un'altra immagine, le parole contengono una misteriosa invettiva: «Malvagi fabbricanti di elogi». Il collage mi fa pensare, per associazione libera, all'*Orfeo* di Jean Cocteau, che sfugge al suo amore, Euridice, per fare

versi elegiaci con le parole di un poeta morto, di cui sente la voce. Ma non pretendo di chiudere il ventaglio di significati, qui parecchio aperto, solo per dare un'interpretazione intertestuale. Nonostante formino una frase (o una piccola poesia?), le parole ritagliate e incollate sono anche immagini, e come tali contribuiscono al mistero evocativo dell'insieme. Voglio solo attirare l'attenzione sul potenziale associativo di questo collage, ovvero sulla sua produttività in termini immaginativi, e anche sulla presenza di una lingua straniera tra i ritagli che lo compongono.

In molti collage di Maria Lúcia Alvim sono presenti termini ed espressioni francesi. Ritroviamo questo procedimento di ritaglio, sovrapposizione e tensione evocativa anche in vere e proprie poesie-collage che introducono, con una certa frequenza, parole in lingue straniere - in francese o in inglese - nel testo portoghese. Ma la densità delle scelte formali e lessicali di queste poesie apre prospettive immaginative ancora più stimolanti. Queste immagini poetiche incitano il pensiero non tanto all'interpretazione, ma a uno stato di distrazione pensativa che corrisponde anche a un modo di fruizione sensuale del materiale linguistico stesso:

Mon cœur s'ouvre à ta voix
tarântula
recrocita a solidão
estrelas, como nunca.
Vala Volúpia

D a l i l a
(Alvim 2020, 41)

Mon cœur s'ouvre à ta voix
Tarantola
increspa la solitudine
stelle, come non mai.
Vala Voluttà
D a l i l a

Questa poesia di *Batendo pasto* sovrappone una tarantola, delle stelle, la solitudine, la voluttà e la voce di Dalila nell'opera «Samson et Dalila» di Saint-Saëns, citata in francese nel primo verso: «Mon cœur s'ouvre à ta voix, | Comme s'ouvrent les fleurs | Aux baisers de l'aurore ! | Mais, ô mon bien-aimé, | Pour mieux sécher mes pleurs, |

Que ta voix parle encore ! | Dis-moi qu'à Dalila | Tu reviens pour jamais». ²

Oltre a procedere con la sovrapposizione di parole-ritagli, appunto in un collage, la forma visiva stessa della poesia disegna una figura. La disposizione grafica sembra insistere sull'immagine della tarantola, associando l'ambivalenza del desiderio letteralmente divoratore delle femmine di questa specie alla narrativa biblica sulla seduzione di Sansone da parte di Dalila, che gli taglia i capelli per privarlo della sua forza invincibile. L'idea della voce, con cui inizia la poesia, torna nel verbo *crocitar* che, corredato di prefisso, si duplica, comparendo non solo nel canto potente e rauco di un uccello rapace, ma anche nella sua figurazione o imitazione. Ma tanto il significato quanto la forma grafica della poesia rimangono aperti, come il cuore dell'io lirico che si apre alla voce dell'amato, in un'immagine erotica che il secondo verso, non citato, rafforza («como se abrem as flores | aos beijos da aurora») (Come si aprono i fiori | ai baci dell'aurora).

La recente ricezione critica di *Batendo pasto* ha messo in risalto la sensualità della sua impressionante ricchezza lessicale, che si unisce allo stesso groviglio di espressioni regionali, termini tecnici dell'agricoltura, vocaboli antichi caduti in disuso, tratti dell'oralità, registri del linguaggio più o meno elevati e molti doppi sensi. Come osserva Julia de Souza, nella recensione critica pubblicata nella rivista 451, il libro

rinvigorisce e rinnova il nostro rapporto con la lingua, ci destituisce dalla poltrona pigra delle letture *en passant*, e ci ricorda l'esuberanza di quello che abbiamo dato per morto: la forza della fenice, la forza splendente di una parola così nuova perché da tempo dimenticata: 'galarim'; 'espaventar'; 'óbice'; 'ajoujar'. ³ (Souza 2021)

Questa esplorazione sensuale di meandri poco frequentati e angoli dimenticati della lingua ci porta nuovamente a pensare a quella contemporaneità estemporanea di cui parla Agamben. Disallineato sia rispetto alle tendenze del suo contesto di produzione, sia rispetto a quelle che caratterizzano il momento della sua ricezione tardiva, *Batendo pasto* riscopre strati idiomati sotterrati e li porta al presente della lettura. Come sappiamo, i processi di scrittura del libro sono connessi alla vita dell'autrice nella Fazenda do Pontal e alla relazione amorosa con Zé Pavão, abitante della proprietà e

² Cfr. la registrazione dell'aria citata è disponibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=noHQXogDsA0>.

³ In italiano: 'scombussolare'; 'terrorizzare'; 'intralcio'; 'percuotere'. Si veda Benjamin 2011, 112.

poeta popolare, a cui il libro è dedicato. Più vecchio di Maria Lúcia Alvim, egli era un abile artigiano e grande narratore di storie – uno straordinario esemplare di contadino, secondo la testimonianza di Umberto Alvim.

Nel frattempo, accanto agli scavi poetici che erotizzano la storicità della lingua materna, esplorando le sue radici *mineiras* e un vocabolario agricolo, osserviamo l'uso ricorrente di parole in altre lingue, soprattutto il francese. Questi elementi 'translingui' contribuiscono anche significativamente alla produzione estemporanea di contemporaneità nella poesia di Maria Lúcia Alvim.

L'apprendimento del francese nell'infanzia passata in collegio, la relazione con Jean Guillaume, che segnò un momento importante della sua gioventù, la convivenza con amici e conoscenti stranieri, tra i quali il nipote della poetessa ricorda anche un fidanzato belga, indicano la presenza costante di alterità linguistiche (e generazionali) nel campo delle esperienze di Maria Lúcia Alvim. Inoltre, l'interesse per la letteratura francese è percepibile nei suoi libri. Nella sua poetica, la ricerca lessicale, che ci porta a stadi anteriori della lingua in interessanti incroci temporali, si associa a volte all'alterità ritmica e semantica di parole straniere. Questa risorsa, che possiamo definire 'translingue', ancora non è stata discussa dalla recente ricezione dell'autrice, nonostante appaia significativamente in una poesia metalinguistica di *Batendo pasto*:

P o e s i a

Un sourire et un regard figés
- nestas paragens os recursos do medo
são tão escassos!

ferroa ferroa
(Alvim 2020, 62)

P o e s i a

Un sourire et un regard figés
- in questi paraggi le risorse della paura
sono così scarse!

punge punge

«Un sorriso e uno sguardo fissi» sarebbe una traduzione possibile per il verso in francese, che viene subito dopo la parola 'poesia', scritta con maiuscola e lettere spaziate, così da poterle considerare come il titolo della poesia o come sua parte iniziale. Il verbo *figer* significa immobilizzare in una posa, volontariamente o sotto l'effetto di un'emozione forte, una sorpresa. Denota paralizzazione o immobilizzazione, che possiamo associare all'esperienza dello

shock – per spavento o ‘paura’ – o all’azione della colla nei collage di carta. Così, il verso in francese fissa la poesia stessa, definendola. Ma la frase riporta anche all’idea di *mot figé* o *locution figée*, ovvero, una locuzione fissa, della quale non si può modificare nessun termine e il cui senso globale non può essere dedotto dai suoi elementi costitutivi. I versi seguenti creano effettivamente una tensione di significato in una sovrapposizione non consecutiva di idee. L’espressione «*nestas paragens*» (in questi paraggi) può indicare lo spazio stesso della poesia o, letteralmente, far riferimento a queste fissazioni poetiche, per le quali le risorse della paura sarebbero scarse. Infine, *ferroa* (‘punge’), parola poco usata in portoghese, qui ripetuta due volte, significa pungere con un pungiglione, sebbene l’etimologia latina rimandi anche a ‘duro’, ‘di ferro’. La poesia appare quindi come un *mot figé*, che rimane aperto e indeterminabile perché il suo significato non si costruisce con la successione articolata degli elementi che lo compongono, ma per associazione evocativa, sovrapposizione e fissazione di immagini in una composizione.

Come possiamo intuire, il gesto translingue non contraddice il sofisticato lavoro lessicale intralinguistico. Le due risorse creano straniamento e ambivalenza, facendoci confrontare con l’alterità linguistica – sia perché la poesia reinventa momenti anteriori della lingua stessa, recuperando termini o significati dimenticati, sia perché sposta la lettura ad altri spazi idiomatichi. Nel frattempo, in alcuni casi questi due movimenti – centripeto e centrifugo – si incrociano e tendono a confondersi, rendendo porosi i confini tra ritmi e processi di formazione delle lingue.

In *Romanceiro de Dona Beja*, che compie una ricerca poetico-memorale della storia della città di Araxá (Minas Gerais) e della figura storica della cortigiana Dona Beja, gli effetti dell’ibridazione sono quasi inesistenti. Ma in *Rosa Malvada*, al contrario, la presenza della lingua straniera si fa sentire anche nella sua storicità dall’epigrafe, un verso della poetessa rinascimentale Louise Labé: «*j’ay chaut estreme en endurant froidure*» (ho un caldo estremo sopportando il freddo) (Alvim 1989, 9). Il libro include anche un testo in francese, collage delle frasi dello scrittore François Mauriac, e un altro in inglese. A tal proposito, ricordo anche un’altra poesia breve, «Sibila», che cita un verso di Emily Dickinson. Ma l’esempio più interessante è il penultimo testo del libro, un sonetto composto da ‘ritagli’ di Louise Labé.

Lufa a Louise Labé

...Baise m’encor, rebaise moy et baise
beleza de meus olhos, refrataria
ao tempo, ao sonho – torre que suscita
tremor de entranha, golfo marulhando

Que tout le beau que l'on pourroit choisir
sirva a qualquer ensejo, ao teu desejo -
por livre gesto e gosto, sou objeto
posto à meia-luz: bras, mains et doigts, ô

ris, ô front - ó reflexos de Vermeer
despindo a camisola de cetim!
Luth, avental, maças que vem de Flandres

Tant de flambeau pour ardre une femmelle !
Em ti quero viajar, como a gazela:
Sentant mon œil estre à mon cœur contraire.
(Alvim 1989, 70)

Lufa a Louise Labé

...Baise m'encor, rebaise moy et baise
bellezza dei miei occhi, refrattaria
al tempo, al sogno - torre che suscita
tremuto di viscere, golfo mormorando

Que tout le beau que l'on pourroit choisir
serva a una qualche occasione, al tuo desiderio -
per libero gesto e gusto, sono oggetto
posto a mezza luce: bras, mains et doigts, ô

ris, ô front - ó riflessi di Vermeer
togliendo la camicia di raso!
Luth, grembiule, masse che vengono dalle Fiandre

Tant de flambeau pour ardre une femmelle !
in te voglio viaggiare, come la gazzella:
Sentant mon œil estre à mon cœur contraire.

Alcuni passi sono stati tradotti in portoghese e modificati, altri versi sono citati in francese e ci sono anche elementi testuali scritti da Maria Lúcia Alvim. Questo materiale linguistico eterogeneo è trattato in modo da produrre una serie di assonanze e rime, in una strana e bella alternanza ritmica tra le due lingue. Portoghese e francese si intrecciano in un uso trasgressivo e innovatore della forma rinascimentale del sonetto in decasillabi, già praticato da Louise Labé, poetessa francese del XVI secolo. Partendo da un materiale storico costituito dalla forma metrica tradizionale e dalla configurazione inattuale del francese di Labé, la poesia è tutta fatta di ritagli e collage. Essa associa, così, alcune vestigia dell'epoca della poetessa citata a un procedimento caratteristico delle avanguardie

moderniste, e fa anche uso di una forma insolita di traduzione poetica che riscrive solo alcuni frammenti delle poesie del XVI secolo nel portoghese brasiliano del XX secolo, il suo presente di scrittura.

Per riprendere la conosciuta metafora di Walter Benjamin ne *Il compito del traduttore*, possiamo dire che la densità delle relazioni che intrecciano elementi formali, contenuti semantici e scelte tematiche, radicano il testo poetico dentro la 'selva del linguaggio'. Così considerata, la poesia sfida la traduzione e contribuisce a tracciare i confini di un territorio linguistico, in un 'qui' che possiamo associare a un 'ora' generazionale, dato che le lingue sono in costante trasformazione. Benjamin segnala, d'altra parte, il carattere disallineato della traduzione, tanto rispetto alla sua stessa lingua, quanto rispetto a quella del testo al punto di partenza. Secondo lui, la traduzione si vede fuori dalla foresta linguistica, «davanti a lei e, senza penetrarla, chiama l'originale perché si addentri in quell'unico luogo, in cui, ogni volta, l'eco è capace di riprodurre nella propria lingua la risonanza di un'opera in lingua straniera» (Benjamin 2011, 112). In questo sonetto, quindi, le due lingue si fanno eco a vicenda, in una specie di treccia. Producendo effetti di senso con due sistemi linguistici allo stesso tempo, questo testo sfida la differenziazione stessa tra originale e traduzione - e lo fa per un'impostazione molto diversa da quella perseguita dalla 'transcreazione' poetica dell'avanguardia concretista.

I ritagli testuali, sia citati che tradotti/adattati, si 'incollano' tra di loro attraverso aggiunte di Maria Lúcia Alvim in una costruzione che possiamo qualificare come 'translingue'. Il concetto permette di allargare il campo di produzione di 'echi', in grado di rendere più dinamici i passaggi tra le lingue, a pratiche creative che, come «Lufa a Louise Labé», non si definiscono come traduzioni. In questo caso, l'ibridismo ritmico si associa alla tematica, producendo, tra le due lingue, un'erottizzazione che contribuisce alla densificazione poetica del linguaggio. Oltre ai significati che potremmo cercare attraverso la traduzione e l'interpretazione, la poesia fa delle due lingue intrecciate un'immagine erotica e babelica: «torre que suscita | tremor de entranha, golfo marulhando» (torre che suscita | tremito delle viscere, golfo mormorando).

Forse per questo l'immagine visiva torna qui a riemergere. Tra i ritagli dei versi di Louise Labé, la poesia ci porta anche a una serie di dipinti di Vermeer (1632-1675) che ho identificato quasi per caso, ricercando 'camicia di raso' e 'luth'. Troviamo la stessa veste di raso giallo in quattro opere del pittore olandese. Le prime due, rispettivamente del 1663 e 1672, rappresentano donne che suonano il liuto o luth, strumento menzionato nelle poesie di Louise Labé. Entrambe lanciano sguardi desiderosi a sinistra, fuori dal quadro, come se da quella parte ci fossero i loro amanti. Ma il capo d'abbigliamento appare anche, e con più risalto cromatico, nei quadri

del 1665 e 1667 che mostrano donne in situazioni di scrittura. Queste immagini, venute da un altro momento del passato, si associano alle intersezioni intempestive nella contemporaneità di questa poesia che certamente anticipa, nelle oscurità del suo tempo, un futuro che oggi ci appare con tutta la forza del presente: donne che riconoscono i propri desideri e scrivono, donne che intercalano i loro desideri nella scrittura, donne che, riscoprendo nel passato ciò che non è stato 'portato in corteo', inventano nuove occasioni e modi di scrivere.



Figura 6 Johannes Vermeer, Suonatrice di liuto, ca. 1663



Figura 7 Johannes Vermeer, Donna che scrive una lettera, ca. 1665

Riferimenti bibliografici

Opere poetiche di Maria Lúcia Alvim

Alvim, M.L. (2020). *Batendo pasto*. Belo Horizonte: Relicário.

Alvim, M.L. (1989). *Vivenda (1959-1989)*. São Paulo: Duas Cidades. Coleção Claro Enigma.

Alvim, M.L. (2024). *Poesia reunida*. Belo Horizonte: Relicário.

Materiale d'archivio

Alvim, M.L. (1980). *Retratos e colagens = Catalogo della mostra* (Petite Galerie, Rio de Janeiro). Rio de Janeiro.

Alvim, M.L. (1965). «Colagem sem título». *Escamandro*. <https://escamandro.wordpress.com/2021/02/08/in-memoria-maria-lucia-alvim-1932-2021/>.

Alvim, M.L. (1979). *Romanceiro de Dona Beja*. Rio de Janeiro; Brasília: Fontana; INL.

Alvim, M.L. (2020). «'Nunca negocie coisa alguma': o retorno de Maria Lúcia Alvim». Entrevista concedida dalla poetessa a Mauro Morais. *Tribuna de Minas*. <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/23-08-2020/nunca-negocie-coisa-alguma-o-retorno-da-poeta-maria-lucia-alvim.html>.

Altre opere poetiche

Labé, L. (2021). *Œuvres complètes*. Édité par M. Huchon. Paris: Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade.

Machado, H. (2018). *Nuvens*. São Paulo: Editora 34.

Menezes, L. (2022). *Labor de sondar (1977-2022)*. São Paulo: Círculo de poemas.

Testi critici e teorici

Agamben, G. (2008). *Che cos'è il contemporaneo*. Roma: nottetempo.

Benjamin, W. (2023). *Il compito del traduttore*. Trad. di M.T. Costa. Milano: Mimesis Edizioni.

Benjamin, W. (2011). «A tarefa do tradutor». Benjamin, W., *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. de Susana Kampff Lages. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 112.

Moriconi, Í. (2020a). «Circuitos contemporâneos do literário». Moriconi, Í., *Literatura, meu fetiche*. Recife: CEPE Editora, Selo Suplemento Pernambuco, 31-49.

Moriconi, Í. (2020b). «Literatura 00 – Plataforma de lançamento». Moriconi, Í. *Literatura, meu fetiche*. Recife: CEPE Editora, Selo Suplemento Pernambuco, 51-61.

Souza, J. de (2021). «Fruta mordida». *Quatro cinco um*, edição 42. <https://quatrocinco.um.com.br/resenhas/literatura/literatura-brasileira/fruta-mordida/>.

Süssekind, F. (2018). «Testo di risvolto di copertina». Machado, H. *Nuvens*. São Paulo: Editora 34.